

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií

Obecná teorie a dějiny umění a kultury, Filmové věda

Kateřina Svatoňová

ODPOUTANÉ OBRAZY: Archeologie (českého) virtuálního prostoru

UNBOUND IMAGES: Archeology of (czech) virtual Space

**Disertační práce
2010**

vedoucí práce – PhDr. Petra Hanáková, Ph. D.

OBSAH

1/ ÚVOD: ODPOUTANÉ OBRAZY	003
Východiska a cíle práce	003
Metoda	010
2/ OBRAZY V PROSTORU	014
Pojmoslovná zastavení: O obrazech, jejich osvobození a jejich době	015
Co je to obraz?	015
Kde je to odpoutávání?	019
Kdy se obrazy odpoutávají?	022
Moderní, pozdně moderní a postmoderní mysl	025
Barokní mysl	028
Perspektivní mysl	034
3/ MODERNÍ MYSL: SPOUTÁVANÉ OBRAZY	042
Panoramatický, sférický prostor: Kde přestává šalba a kde začíná malba?	046
Odpoutávaný/spoutávaný 2 a ½ D prostor: Tělesné vidění	054
Kinetický prostor: Úžasná živost a překvapující plastičnost	069
4/ POZDNĚ MODERNÍ MYSL: OBRAZY V ČASOPROSTORU	084
Zakřivený prostor: Romance o mnoha dimenzích	089
Prostor čtvrté dimenze: Astrální zrak	096
Subjektivní časoprostor: Mnohonásobné reality	101
Prostoročas: Opoždující se zrcadlo	108
Překrývající se prostory:	
Od vnějšího prostoru k subjektivnímu časoprostoru	116
5/ K POSTMODERNÍ MYSLI: VNĚJŠÍ ODPOUTÁVANÉ PROSTORY	135
Od pozdně moderního labyrintu obrazů: Ikonologie intervalu	137
Technický fragmentárně imersivní prostor: Sítě, jež si spolu hrají	150
K virtuálním prostorům: Holonogický prostor vesmíru	172
6/ K INTEGRÁLNÍ MYSLI: VNITŘNÍ ODPOUTANÉ OBRAZY	185
Aperspektivní prostor: Obrazy z očí samých	189
Heteroskopický čtyřrozměrný prostor	204
Appendix: Vnitřní obrazy ve virtualitě	213
8/ DOSLOVENÍ: REKONSTRUKCE PUTOVÁNÍ V APERSPEKTIVNÍM PROSTORU	222
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	230

1/ UVEDENÍ: ODPOUTANÉ OBRAZY

„Není nic těžšího, než vědět, co vlastně vidíme“
Maurice Merlau-Ponty

„Co se mění v proměně stylů, není tedy pouze znázorňování předmětů, je to celý způsob porozumění bytí a světu [...] způsob, jak nechává [umělec] zjevovat imaginární, možné [...]. Dějiny umění jsou schopny daleko více nežli všechny ostatní duchovědy sestupovat k základům ‚ducha doby‘“
Jan Patočka

Východiska a cíle práce

Postverbální směřování společnosti, nové technologie, digitalizace a prorůstání obrazů veřejnou i soukromou sférou vede teoretiky umění k zvýšenému zájmu o vizualitu jako takovou (W. J. T. Mitchell hovoří o „bouři obrazů“, která se přehnala přes planetu).¹ S vizuálním vyjádřením je pak nezbytně spojená kategorie prostoru² a divácká prostorová zkušenost.³ Právě těmto tématům se věnovala má předchozí práce.⁴

¹ Mitchell sleduje tuto smřšť obrazů v době mediální „bouře“, která se strhla v roce 2005 po katastrofě vyvolané hurikánem Katrinou. W. J. T. Mitchell – Mark B. N. Hansen (eds.), *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: The University of Chicago Press 2010, s. 35.

² Západní tradice navazující na Lessingovo třídění umění se tradičně kloní k tomu, že obrazu přísluší právě kategorie prostoru. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon čili O hranicích malířství a poesie*. Praha: SNKLHU 1960. I poté, co obraz „ožívá“ časem, je prostor stále jeho primárním vyjadřovacím prostředkem, a to jak ve formální, tak v narativní struktuře. Teorie kognitivního mapování zase dokazují, že prostorovost je pro člověka základní kategorie při dešifrování viděného obrazu. David Herman, *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2005. Mark Turner, *Literární mysl: O původu myšlení a jazyka*. Brno: Host 2005. Uri Margolin, *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Brno – Praha: Host 2008.

³ Můžeme hovořit i o tzv. prostorovém obratu (*spatial turn*), který se týká zejména sociologického aspektu prostorové kategorie, tedy mapování a lokalizace dějin ve vztahu ke konkrétní geografii. Fredric Jameson, *Postmodernism Or, the cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 2003.

⁴ Kateřina Svatoňová, *2 ½ D: Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Casablanca 2009.

V ní jsem obhájila tezi, že pro film je prostor primární kategorie. Prostor umožňuje nejen vyprávět příběh, zkonstruovat jasnou fikci, ale zároveň je nejdůležitější pro dešifrování předkládaných obrazů. Prostor omezený hranicemi a plochou plátna se totiž otvírá do prostoru ve filmu, do fikčního světa, který divák může pochopit za pomoci sestavování kognitivních map (mentálních prostorových konfigurací zobrazovaných informací).⁵ Prostor je tedy na jedné straně spoután limity média, na druhé straně umožňuje bezbřehou hru imaginace, a proto poskytuje pole otevřené mnohostranné komunikaci mezi divákem a autorem, skutečností a fikcí, a také mezi více médii. V práci jsem tak obhájila druhou tezi, že film je ze své podstaty *intermédium*. Stává se totiž rámem, ve kterém dochází k vrstvení a násobení mediálních fragmentů, jež obohacují narativní strukturu, pevné limity zdánlivě rozevírají a oživují vzdálené kulturní tradice, které se k těmto fragmentům vážou.

Dynamické podvojnosti prostoru filmu (tedy rozštěpení filmového prostoru na prostor filmu a prostor ve filmu, a na viditelný filmový obraz a jeho nevizualizovanou strukturální podobu, tedy na místo a prostor, jak je definuje André Gardies⁶) jsou v souladu s modernistickými snahami osvobodit prostor, čas, jednotu zobrazení i diváckého subjektu od renesančních modelů,⁷ avšak moderní věda tíhnoucí k univerzalizující totalitě, kulturní tradice a institucionální rámec je bojkotují. Vlastnosti zobrazení i vnímání jsou opět podřizovány pevným strukturám. Podvojnost a proces rozlamování prostorů a obrazů narušuje v náznacích renesanční „univerzální“ a „objektivní“ prostor mnohem dříve, než se etablovaly pohyblivé obrazy, například iluminované rukopisy, renesanční oltáře, holandské anamorfotické obrazové instalace, barokní kabinety, mises en abîme, zátiší či manýristické koláže.⁸ Štěpení obrazového prostoru najdeme dále na konci 18. století, provází pozvolný nástup modernity a její průběh, ale i navazující tendence avantgard do poloviny 20. století, dekonstruktivní postupy postavantgardy a postmoderny i digitální „revoluci“. Způsoby zobrazování od

⁵ Dále viz David Herman, *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2005. Mark Turner, *Literární mysl: O původu myšlení a jazyka*. Brno: Host 2005. Uri Margolin, *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Brno – Praha: Host 2008. Katarína Mišíková, *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha: AMU 2009.

⁶ André Gardies, *L'Esace au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck 1993.

⁷ Výchozím bodem je právě renesance, protože popřela předchozí mytické myšlení, vytěsnila nad-přirozené, tajemné a nehmotné a veškerým projevům iracionality vtiskla jasný řád a smysl. Zároveň kladla důraz na odtělesněný zrak a obraz povýšila na základní strukturu myšlení a vnímání světa. Cílem této práce je sledovat, jak a proč se v myšlení a umění znovu objevují obrazy zbavené renesančního, racionálního řádu, jak a proč jsou znovu spoutávány.

⁸ Srov. Jay David Bolter – Richard Grusin, *Imediace, hypermediace, remediace*. *Teorie vědy*, 14, 2005, č. 2, s. 5–40.

konce 18. století do současnosti tedy tíhnou k fragmentarizaci, je však nutné si uvědomit, že výsledek bývá většinou podroben syntéze.⁹ Prostor a čas je racionálně organizován, podřizován standardním a univerzálním měřítkům (hodin, map, médiím), obraz i pohled je znovuspoutáván, dva filmové prostory se spojují do jednoho iluzorního komplexu.

Avantgardní a postmoderní umění je neustále doprovázeno debatami o tom, jak je možné narušit diktát dominantní jednoty a frustrujícího diktátu centrální perspektivy. Jednotlivá díla se však velmi často stávají pouze komentářem stávajících struktur zobrazování. Jak si povšiml Jürgen Habermas, avantgardní umělci hlásící se k hledání nových území, která bude možné v budoucnu zaplnit, se však svým dílem odklánějí od budoucnosti stejně jako od minulosti, snaží se zachytit přítomnost, Benjaminův *Jetztzeit*.¹⁰ Často proklamované vytváření nových struktur¹¹ je tedy spíše syntetizujícím popisem zahuštěné přítomnosti.

Přesah do nového paradigmatu, odlišných oborů a diskursů i do sféry každodennosti však můžeme zaznamenat, pokud se zaměříme na prostor ve vztahu k (audio)vizuálním dílům (v nejširším pojetí tohoto slova), která opomíjejí mediální vymezení, překračují stereotypní hranice a obývají nejrůznější meziprostory.¹² Fragmentu nemusí být nadřazena syntéza, stejně jako obraz již není definován prostorem. Prostor nyní tvoří spíše rámec, ve kterém tyto obrazové a mediální fragmenty volně plují, rozestupují se a překrývají, dochází ke schizofrenii formy a k množení nespojitostí. Můžeme sledovat proces osvobozování od stávajících struktur,

⁹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press 1992.

¹⁰ Jürgen Habermas, Modernity versus Postmodernity. *New German Critique*, 22, 1981, Winter, s. 3–14.

¹¹ Viz např.: Carl Einstein, In Georges Didi-Huberman. *Před časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava: Kalligram 2006, s. 178. Georges Bataille, *Documents*, 1929, č. 7, s. 369. Marja Warehime. „Vision sauvage“ and Images of Culture: Georges Bataille, Editor of Documents. *The French Review*, 60, 1986, č. 1. Dawn Ades – Simon Baker, *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*. New York: MIT Press, 2006. O vztahu mezi čtvrtou dimenzí a kubismem píše i Jean Gebser, *The Ever-Present Origin*. Athens – Ohio, Ohio University Press, 1986. Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press 1983.

¹² Tedy v souvislosti s původním Higginsovým vymezením intermediality, které intermedium řadí mezi tradičně pojímaná umění a předměty reality. Později Higgins toto vymezení redefinoval a paradoxně ho tak přiblížil „tradičnějším“ médiím a uměním. Dick Higgins, Synesthesia and Intersenses: Intermedia. *Leonardo*, 34, 2001, č. 1, s. 49–54.

místo obrazů omezených tradičním „Albertiho oknem“¹³ vznikají *odpoutané obrazy*. Odpoutávají se od plochy, okna, rámu¹⁴ a centrální perspektivy, monomediality či přesně vymezených stylových etap. Zároveň opouštějí diskurs tradiční uměnovědy, mohou být vytvářeny ve vědeckém prostředí i v technologických laboratořích. Plně korespondují s postupným odpoutáváním diváka od fixované pozice, kterou mu určoval tradiční obraz, geometrické vidění¹⁵ v souladu s centrální perspektivou a moderní technické nástroje. Obrazy vycházejí z vícečetnosti modelových světů, jsou artificiální, fragmentární, neukončené a neukončitelné, decentralizované, pluralizované a diskontinuální. Tyto vlastnosti odpovídají představě Jeana Gebsera o aperspektivě.¹⁶ V tomto pojetí aperspektiva neznamena (postmoderní) popření perspektivy ani dekonstrukci dosavadních geometrických systémů. Objevuje se v okamžicích, kdy se proměňuje definice reality a kdy se ukazuje, že v této realitě již dosavadní racionální koncepty neplatí. Zároveň je dána procesem sjednocování, vrstvení, jenž tuto realitu zpětně proměňuje. Nově integrální skutečnost pak zahrnuje viditelné i neviditelné, obrazové i textové, zjevné i skryté, formu i obsah. Propojení více hledisek a více světů tak popírá statickou, univerzální objektivitu.

V této práci budu zkoumat prostor, respektive koncepci, strukturu a prezentaci celku objektů, tak jak ji stanovila renesance na základě eukleidovského modelu prostoru, ve vztahu k odpoutaným obrazům a jejich předchůdcům a proměnu od perspektivních struktur k aperspektivním. V rámci výzkumu se zaměřím na jednotlivé

¹³ Obraz byl „řezem zorného jehlanu, vedeným v určité distanci od vrcholu, se svým příslušným středem (hlavním bodem), a s určitými světly, podanými čarami a barvami na ploše, která nám byla dána k malování.“ Leon Battista Alberti, *O malbě*. Praha: Nakladatelství Vladimíra Žikeše 1947.

¹⁴ Petra Hanáková upozorňuje na to, jak výmluvná je proměna metafor, které se v dějinách filmových teorií vážou k filmovému plátnu a ukazují tak změnu ve vnímání obrazu jako takového. Reflexe pohyblivého obrazu jsou spojeny s ustavováním určité hranice, která bude oddělovat obraz od světa kolem, estetický zážitek od všednodennosti a dodá tak médiu další kvalitu či specifičnost. Ontologické teorie v čele s André Bazinem popisují plátno jako určité okno, které ukazuje výřez ze skutečně se odehrávající akce, kterou za jeho rámem tušíme. Jean Mitry pak proti této metafoře okna vystupuje s tvrzením, že filmové plátno-obraz není odstředivý a pouhý výsek skutečnosti, ale je dostředivý a vnitřně organizovaný a je tedy rámem. Petra Hanáková, *Vliv psychoanalýzy na vývoj současné filmové teorie*, <<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/psychoanaliza.pdf>> [cit. 1. 6. 2010]. Petra Hanáková, Dává renesance vzniknout filmovému diváctví? Problémy perspektivního ukotvení filmového pohledu. In: Petra Hanáková (ed.), *Výzva perspektivy: Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*. Praha: Academia, 2008. Tato odstředivě dostředivá dynamika souvisí se základní proměnou v myšlení ve vztahu k uzavřenosti a otevřenosti struktury díla.

¹⁵ Petr Vopěnka, *Úhelový kámen evropské vzdělanosti a moci: Souborné vydání Rozprav s geometrií*. Praha: Práh 2001.

¹⁶ Jean Gebser, *The Ever-Present Origin*. Athens – Ohio: Ohio University Press 1986.

strategie odpoutávání obrazů a budu sledovat, do jaké míry se podílejí na realizaci alternativních, modernistických idejí. Při pohledu na tyto obrazy se stále ptám, zda jsou odpoutané obrazy opravdu novým modelem zobrazení, nebo modelem, který se rodí již s renesančním anamorfotickým zobrazováním, a přestože je stále upozadován, vytváří paralelu k dominantní centrálně perspektivní tradici. Platí teze, že až multimediální technika digitálních médií umožnila v nebyvalé komplexnosti simulaci *hyperreality* a *virtuality* a realizaci optických efektů, o kterých snilo již baroko?¹⁷ Je pravda, že technické a technologické nástroje pomohly realizovat některé rysy barokní imaginace, jako je pohyblivá perspektiva, odmítnutí pevného rámu obrazu, snaha ovládnout prostor ve všech směrech, mnohost, otevřenost, hypertextovost, polycentrismus, rytmičnost, cykličnost či seriálovost?¹⁸ Nebo tyto obrazy reagují až na nové geometrické objevy, které přináší věda od počátku 20. století?

Jelikož „nový typ pozorovatele byl vytvořen dříve, než kdy jej zahlédneme zobrazeného na malbách a grafikách“,¹⁹ nelze sledovat pouze výsledný produkt, obraz. Zaměřím se proto na pevně provázanou čtyřčlenku: *mysl, percepce, odpoutaný obraz, prostor*. Proměny *dobové mysli* bezprostředně ovlivňují *dobovou percepci* světa a naopak. Jejich transformace mi pomohou dešifrovat dobové vědecké výzkumy (čas)prostoru, subjektu a jeho vnímání v tomto nově definovaném světě/prostoru. Nezaměřím se pouze na pohled, ale na perspektivu diváka (ve smyslu *point-of-view*) a příslušné percepční paradigma. Natočení perspektivy a zájem o mysl/koncept ukazují, že je nutné zapomenout na pozici vnějšího, přihlížejícího diváka, kterého zastupuje právě *dobové oko*, a zaměřit se spíše na *vědeckou praxi v pohledu*.²⁰ Stejně tak je podstatné sledovat dobové výzkumy vlastností *prostoru*. Překrývající se vědecké, myšlenkové a percepční pole ovlivňují způsoby reprezentace viděného, způsoby zobrazování. Protipólem vědeckých výzkumů subjektivního vnímání a vlastností *prostoru* jsou pak *odpoutávající se obrazy*. Jejich analýza mi pomůže odhalit, jak moc se

¹⁷ Timothy Murray, You are how you read: Baroque Chao-errancy in Greenaway and Deleuze. In: Timothy Murray, *Digital Baroque. New Media Art and Cinematic Folds*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2008, s. 111–136.

¹⁸ Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*. New York: Zone Books 1989. Angela Ndaliansis, *Neo-Baroque Aesthetic and Contemporary Entertainment*. London – Cambridge: MIT Press 2004.

¹⁹ Jonathan Crary, Modernizace vidění. *Teorie vědy*, 26, 2004, č. 2, s. 37.

²⁰ Stephen Toulmin, *The Return to Cosmology: Postmodern Science and the Theology of Nature*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1982.

právě vědecké výzkumy mohou otisknout do umělecké tvorby, co mohou prozradit o divácké mysli i o jejím vnímání.

V tomto výzkumu pro mě není podstatná divácká pozice ve společenské struktuře, ačkoli si plně uvědomuji, že právě divákův zájem o jistý typ obrazu je spolu s institucionálním rámcem hlavním impulsem mizení a objevování se jednotlivých strategií a technologií zobrazovací praxe.²¹ Historicko-sociální kontext tak bude částečně přítomný v dobových výzkumech subjektu a v zobrazování, které tento subjekt zachycuje a představuje. Zohledním i virtuální historii odpoutaných obrazů, neboť i ta se podílí na transformaci všech členů zkoumané čtyřčlenky. Budu sledovat i obrazové/prostorové vize bez ohledu na to, zda došlo k jejich realizaci.

V obou případech, tedy v mediální praxi i teorii, se soustředím na české prostředí. Pro pochopení *dobového vnímání* a jeho vztahu k *dobové mysli* zmapuji vědecké teorie „subjektivních jevů optických“.²² Dobový diskurs a zejména periferní a často upozaděvané objevy světového významu umožní otevřít problémy v českém diskursu doposud neřešené, především ve vztahu k *technikám pozorovatele* Jonathana Craryho, k teorii obrazu a fenomenologii vnímání. Tyto koncepty využiji při zkoumání doposud neprozkoumané, či takto nenahlížené české *mediální tvorby*. V takto mírně zacíleném výzkumu lze jasněji definovat problematické pojmy a sledovat vývoj idejí k jejich realizaci, vývoj vztahu obrazu k mediální platformě.

Zkoumaný materiál specifikuji sice lokálně, nezaměřuji se však na jeden diskurs. Vycházím z toho, že: „[...] novou éru a novou realitu můžeme rozpoznat ve všech formách současných vyjádření. Není podstatné, zda se jedná o projevy moderního

²¹ Thomas Elsaesser, *Historie rané kinematografie a multimédia*. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 113–131. Mohlo by se zdát, že jde o protimluv. Na jedné straně divák touží po odpoutaném obrazu, na straně druhé mu nedovolí, aby se prosadil v rámci oficiální vizuální kultury. Nicméně toto pnutí je jedním ze základních jevů modernity, která přinesla do stávající společnosti mnoho nejistot, a tedy i váhání. Divák je totiž na jednu stranu „rozptýlený“, na druhou vedený k „soustředění“. Touží sice po atrakci, a zároveň se jí obává a zavrhuje ji. Požaduje mediální vývoj a odmítá ho jako zpátečnický či jako krok k destrukci všeho humánního. Ambivalentní postoj můžeme sledovat v rámci vývoje techniky a technologie. S ambivalencemi a kontradikcemi se snaží vyrovnat některé teoretické koncepce, za všechny jmenujme například koncepci Jaye Davida Boltera a Richarda Grusina, kteří vidí toto pnutí (mezi bezprostředností transparentní imediace a multimediálně přiznaným hypermediálním interface) jako základní princip dějin médií i filmového média. Jay David Bolter – Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press 1999.

²² Tak nazývá vnímání, iluze, halucinace a pseudohalucinace psychiatr Svetozar Nevole.

umění, výzkumy přírodních věd či bádání humanitních věd a věd zkoumajících mysl.²³ V českém prostředí vznikly velice originální odpoutané obrazy, a to nejen na poli umění, ale i ve vědeckém prostředí.

V úvodní kapitole se zaměřím na prostor české modernity na přelomu století, respektive na její vztah k prostoru *atrakcí*. Teoreticky diskurs²⁴ stále upozorňuje právě na proces rozpadání, diferenciacce, nespojitosti; moderní společnost je charakterizována jako ta, která preferuje rozptýlení, přerušení a atrakci, potenciálně tedy osvobozuje obrazy a vidění. Ač dochází k prvnímu zásadnímu pohybu uvnitř prostorové sítě vztahů, soudobý stav mysli a společnosti však uvolňování prostoru, času, diváka a obrazu nedovoluje. Jako výchozí materiál k ověření této hypotézy použiji obrazy, které byly prezentovány na Výstavě architektury a inženýrství (1898), tedy obrazy panoramatické/imersivní, stereoskopické/fragmentarizované a filmové/pohyblivé.

Dalším pokusem o odpoutání jsou multimediální díla, která mnohem důsledněji využívají technické aparáty. Jsou však tato díla ve své „snaze“ úspěšnější? Také tuto otázku by se měl pokusit zodpovědět vlastní výzkum odpoutaných obrazů zaměřený na několik dílčích problémů, které budou vždy zastupovat díla konkrétní osobnosti z českého (mediálního) umění a české vědy, zejména od čtyřicátých let 20. století. Přejít k vnitřním mentálním obrazům zprostředkují překrývající se prostorové vrstvy obrazů Františka Kupky z počátku 20. století. Budu sledovat jak vnější, mediální²⁵ odpoutané obrazy, které se buď rozpadají na kousky, nebo naopak vytvářejí všeobklopující celek, tak obrazy vnitřní, mentální. Vlastnosti vnějších fragmentarizovaných obrazů ukáží na příkladu multiprostorů, psychoplastických a virtuálních prostorů divadelního scénografa Josefa Svobody (Laterna magika, polyekrán, polyvize, diapolyekran apod.). K analýze vnějších imersivních obrazů mi pomohou jednak představení pražského planetária, jednak multimediální performance režiséra Radúze Činčery.

²³ Jean Gebser, *The Ever-Present Origin*. Athens – Ohio: Ohio University Press 1986, s. 2.

²⁴ Např. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press 2002. Anthony Giddens, *Důsledky modernity*. Praha: Sociologické nakladatelství 2003. Ben Singer, Modernita, hyperstimuly a vzestup populární senzačnosti. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 190–204. Tom Gunning, Estetika úžasu. Raný film a (ne)důvěřivý divák. In: Tamtéž, s. 149–167.

²⁵ Toto dělení na vnější, mediální a vnitřní, mentální obrazy přebírám od Hanse Beltinga. Hans Belting, Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy: Otázka obrazu jakožto otázka těla. *Illuminace*, 21, 2009, č. 1, s. 53–67.

V další části se budu zabývat obrazy, které vycházejí z vědeckých objevů vícedimenzionálního prostoru a z přiznání existence neviditelného. Nemusí být již nutně vázané na fyzické, materiální vlastnosti médií, a jsou tedy spíše obrazy vnitřními, mentálními. Ke vstupu do nového percepčního/zobrazovacího paradigmatu využiji výzkumy psychiatra Svetozara Nevoleho a jeho projekt aparátu na čtyřrozměrné vidění, *hyperstereoskopu*. Doposud jmenované obrazy konstruují prostor *diskontinuitní* a *fragmentární* (i s jeho meziprostory), *atemporální* a *aperspektivní*. Zároveň se dotýkají aspektů *imprese*, *integrace* (ve smyslu multimediálních průniků), *hypermediality*, *nonlinearity* *vyprávění* a *interaktivity*, které společně definují digitální virtuální prostředí. Je možné uvažovat o těchto multismyslových multimediálních prostředcích jako o jejich předchůdcích. Abych tuto spojitost ověřila, vybrala jsem pro závěrečnou část této práce instalaci Pavla Smetany *Lilith*, která spojuje vědu a umění a konstruuje aperspektivní obraz.

Mým cílem není pouze popsat zmapovat historickou proměnlivost úvah o (odlišném) vnímání, o pojetí prostoru a alternativních strategiích zobrazování, ale zároveň zproblematizovat některé pojmy, které byly vytvořeny pro materiální dvojdimenzionální zarámovaný (centrálně perspektivní obraz), a začínají být nedostatečné pro virtuální obraz či multimediální, vícedimenzionální obraz, jenž se z rámu vymaňuje. Teoretická práce s historickými modely prostoru/zobrazování/vnímání mi pak dovoluje vytvářet ahistorická schémata popisující fungování vztahu mezi jedincem / jeho prostorem / jeho obrazem. Zhodnocení historických i aktuálních vědeckých výzkumů percepce a teoretických reflexí umění může pomoci s hledáním „nového jazyka“, který by mohl zhodnotit dlouhodobé naplňování ideových konceptů odpoutaného obrazu v historii. Jednotlivé analýzy odpovídají na výzvu Jeana Gebsera, že jedině zkoumání konkrétních manifestací napříč jednotlivými diskursy může odhalit současnou mysl.

Metoda

Má předchozí kniha zkoumala historii zkoumání prostoru (a to na rovině filozofické a ve vztahu k psychologickým výzkumům vnímání), ve vztahu k prostoru reprezentace

(jak jej zkoumá sémiotika a kognitivní naratologie), prostoru vyprávění (v souladu s naratologickými výzkumy) a intermediální komunikaci (jak ji popisují teorie médií a intermediality). Mým cílem bylo zmapovat pohledy na prostor svázané s tradičním zobrazováním. Otázky, které si kladu v této práci, se již tomuto tradičnímu zobrazování vymykají. Zaměřuji se na volnější prostor, ve kterém se kupí a protínají fragmenty médií, a na hledání nového jazyka a přístupu. O to je problematičtější zvolit metodologii, pouze jeden dílčí přístup nepostačí. Volba metody je inspirovaná teoretickým hledáním transdisciplinární oblasti, která směřuje k synkretismu²⁶ a „vrství“ na sebe poznatky jednotlivých disciplín, aby našla „třetí prostor“, „novou reflexi“ odlišného materiálu. Je také odpovědí na výzvu filozofa a fyzika Miliče Čapka: „nová zkušenost vždy vyžaduje určitou reorganizaci mentální struktury, a proto se snažíme novou zkušenost vyložit v termínech zkušenosti staré.“²⁷ Postup práce je tedy veden intermediálně-technickým, psychologicko-neurologickým a kulturně-filozofickým nebo kulturně-historickým hlediskem, aby bylo možné zhodnotit konkrétní materiál mimo jeden stávající diskurs a proniknout do divákovy mysli, která je odpoutaným obrazům vystavena. Je tedy výsekem historie myšlení, jeho reprezentací a zároveň historií klíčových pojmů. Definuji-li zásadní termíny, značím tak hranice našeho uvažování a získávám nástroje k pochopení dílčích proměn (technických, technologických, divácké zkušenosti) a stávajících kategorií (médií, obrazů, prostorů).

Doposud nevznikla ucelenější stať či publikace mapující české iluzivní a virtuální prostory a odpoutané, vícedimenzionální obrazy. Objevují se ovšem dílčí stať přinášející nový pohled na rané atrakce,²⁸ studie sledující pozdější odpoutané obrazy lze nalézt v doprovodných materiálech k výstavám,²⁹ v monografiích o tvorbě mediálně

²⁶ Termín odkazuje například k výzvám Jamese Elkinsona či konceptům Roye Ascotta, nicméně tyto přístupy se objevují často v příspěvcích na současných konferencích (např. MutaMorphosis, Praha 2007, či NECS, Vídeň 2007 a Ars Electronica, Linec 2007), nebo jsou přímo i jejím hlavním tématem (re:place, Berlín, 2007).

²⁷ Milič Čapek, *Bergson a tendence současné fyziky*. Praha: Filosofická fakulta university Karlovy 1938.

²⁸ Lucie Česálková, Zahrada na skleněném vršku. *Illuminace*. 16, 2004, 4, s. 71–88. Lucie Česálková, Simulátor moderní percepční zkušenosti: Petřínské zrcadlové bludiště. *Illuminace*. 19, 2007, č. 2, s. 89–95.

²⁹ Katalog výstavy *Akce, Slovo, Pohyb, Prostor: Experimenty v umění šedesátých let*. Praha: Galerie hlavního města Prahy 1999., nebo texty k pařížské výstavě *Lanterna Magika: Marion Diez (ed.), Lanterna Magika: Nouvelles technologies dans l'art tchèque du XXe siècle = Lanterna Magika: New technologies in Czech art of the 20th century*. Praha: KANT 2002. Srov. Miroslav Klivar, *Estetika nových umění*. Praha: Svoboda 1970.

významných umělců³⁰ nebo v dokumentech reflektujících vývoj divadelní tvorby.³¹ Výzkum prostoru českých *odpoutaných obrazů* jako dědiců narušování plochy a rámu obrazu a zároveň jako předchůdců virtuálních realit je zcela novým tématem.³² Možná i proto, že tyto obrazy byly umístovány na kulturní periferii, za horizont lokálně situovaného diváka. První fáze projektu je zaměřena na primární výzkum, a to v souladu s metodami archeologií médií; při zpracovávání získaných dat je hlavní inspirací zejména postup následujících teoretiků: Oliver Grau, Lev Manovich, Siegfried Zielinsky, Erkki Huhtamo, Anne Friedbergová či David N. Rodowick.

Druhá fáze pak tento materiál vtahuje na pole teoretického výzkumu vztahu (percepce) diváka a prostoru obrazu. Inspiruji se analýzami teoretiků, jako jsou Jonathan Crary, Josef Vojvodík, Linda Dalrymple Hendersonová, Lauren Rabinovitzová, Friedrich Kittler, Renée van de Vallová, Mieke Balová či Anne Friedbergová; dále celkovým přístupem ke studiu vizuality, který se zrodil v německém prostředí z tradice *Bildwissenschaft* a který v současné době rozvíjí zejména Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie. Podstatné pro tento výzkum byly i příspěvky a diskuse na konferencích MutaMorphosis, re:place a Materiality and Code.³³ Na filozofické rovině je pak pro mě východiskem myšlení Jeana Gebsera o vazbě stavu mysli zkoumané epochy a různorodých reprezentací. Základní úvaha o klíčové roli perspektivy, respektive aperipektivy, pro pochopení divácké situace a nových zobrazovacích metod je inspirována antologií *Výzva perspektivy: Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*.³⁴ Celá práce sleduje paralelně se zvolenými uměleckými díly a vědeckými obrazy i historii výzkumů percepce a poznatků kognitivních věd. Tyto umožňují jednak pracovat s daty na pomezí umění, techniky, technologie a vědy, jednak nabízejí jednotný rámec pro odlišné disciplíny,

³⁰ Helena Albertová, *Josef Svoboda – Scenographer*. Praha: Divadelní ústav 2005. Eva Stehlíková (ed.) – Jiří Cieslar. *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: AMU – NFA 2007.

³¹ Např. Pavel Grym, Křižovatky experimentu. *Divadlo*, 18, 1967, č. 3, s. 29. Jana Kratochvílová, *Vývoj a charakteristika Laterny magiky jako specifické kulturní instituce*. Praha: FF UK 1985. Václav Janeček – Štěpán Kubišta, *Laterna Magika aneb „divadlo zázraků“*. Praha: Laterna Magika 2006.

³² Během práce na projektu vznikl sborník, který se vztahuje k některým aspektům proměn prostoru zejména vlivem digitálních technologií: Barbara Büscher – Jana Horáková (eds.), *Imaginary spaces: Raum, Medien, Performance*. Praha: KLP 2008.

³³ MutaMorphosis: Challenging Arts and Sciences, Praha 2007. re:place 2007: The Second International Conference on the Histories of Media, Art, Science and Technology, Berlin 2007. Materiality and Code, Chicago 2010.

³⁴ Petra Hanáková (ed.), *Výzva perspektivy: Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*. Praha: Academia 2008.

poskytují synkretizující přístup. Spojuje se v nich psychologie, sociologie, lingvistika, neurologie a další disciplíny, což mi umožní popsat divácké vnímání při střetu s jednotlivými reprezentacemi a zároveň mi pomůže vyvarovat se jednoduchých analogií. Jednotlivé přístupy se v takto časově, místně a materiálně ukotveném rámci neoddělitelně prolínají a nejen poskytují nástroje a pomáhají odkrýt teoretický potenciál těchto médií, ale zároveň technické obrazy a ideje solitérů opět navracejí do českého kontextu.

2/ OBRAZY V PROSTORU

„Obraz v obraze je obraz, který ví, že to může být i jinak, že je oddělený i neoddělitelný od svého vnějšku, protože vůbec není autonomním subjektem, nýbrž vypravujícím se vyprávěním, čtvercem zmateně cestujícím po papíře s vědomím, že se ten papír na něj stále dívá. Vidění je pohled Obrazu i na obraz i pohled z obrazu po Obraze.“

Jan Kršňák

Pojmoslovná zastavení: O obrazech, jejich osvobození a jejich době

Přelom mezi „starým“ a „novým“ myšlením, „starými“ a „novými“ reprezentacemi a „starými“ a „novými“¹ prostory budu sledovat na metamorfózách myšlení od doby modernity, které se různorodě odráží v (uměleckých) reprezentacích. Zaměřím se zejména na *odpoutané obrazy*, které přebírají nadvládu nad prostorem,² umožňují zachytit *nové* myšlení a stát se tedy hlavním příznakem odlišného paradigmatu, vychýleného od tradice perspektivního obrazu (vidění) považovaného za jediný správný. Hovořím-li o tendenci obraz spoutat, či ho naopak těchto pout zbavit, pak musím nejprve vymezit některé základní pojmy, které se však již redefinují v samotném procesu odpoutávání. Zproblematizování některých pojmů a jejich uvedení do odlišného kontextu může nastínit východiska z debat, které se sice ptají na možnosti analýzy intermediálních a transmediálních děl a nových médií, ale neustále se drží pojmosloví vycházejícího ve většině případů z monomediálního uvažování. Mým cílem není text zahrnout neologismy, spíše chci ukázat, jak nová média „staré“ pojmosloví komplikují. Analýza obrazů odpoutávajících se od tradičních vymezení pak ukáže, kde právě tyto dosavadní pojmy a kategorie přestávají platit, a pokusí se zahájit diskusi, jež by mohla

¹ Označením „nové“ odkazují na uvažování fenomenologů či koncepce Jeana Gebsera a zároveň na označování jednotlivých epoch/zobrazovacích modů/stylů, které v určitých strukturních a estetických aspektech umožňují znovuoživení koncepcí pevně spojených s určitou historickou epochou, jako je např. neo-baroko.

² Pokud hovoříme o „prostoru“, je důležité si uvědomit terminologický posun. Zatímco tradiční umění se důsledně vztahovala k místu (place) a lokalizaci (diváka ve vztahu k úběžníku, času a prostoru obrazu díky dvěma osám), umění nová mohou náhle obývat volný prostor (space). Michel Foucault, O jiných prostorech. In: *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové 2003, s. 71–87.

vést k zásadnější redefinici alespoň některých z nich. V úvodu je nutné si takto vymezit/ujasnit/znejasnit/naznačit především tyto klíčové otázky ohledně odpoutaných obrazů a vymezit jejich základní rámeček: Co jsou to *obrazy*? Kdy se obraz *odpoutává*? Jaký je vztah odpoutaných obrazů k pojmenování historických období, ve kterých se toto odpoutávání nejčastěji objevuje? Jak pracovat s těmito obdobími při ahistorickém ohledání určitého problému?

1/ Co je to obraz?

Vycházím ze zdánlivě jasného pojmu *obraz*, který bývá většinou chápán jako označení grafického zobrazení v dvojdimenzionální zarámované ploše. Není však spíše styčnou plochou mezi několika prostory? Ovšem: Mezi jakými prostory?

Západní myšlení je podle Petra Vopěnky formováno prostorovou dualitou.³ Od okamžiku, kdy Pythagoras definoval geometrický svět, stal se tento svět mírou a ideálem světa aktuálního. Věda začala sledovat právě tuto šablonu, zkoumat ji a aplikovat poznatky z tohoto měřitelného a uspořádaného světa na svět aktuální, ačkoli se ideální model ne vždy překrývá s aktuálním.⁴ Oba světy pak mají své nejrůznější *obrazy*, existují však i obrazy, které se nacházejí na spojnici těchto světů. V těchto obrazech se protíná aktuální materiální existence, která tvoří nejvíc ze všeho obsah zobrazení (prostor v obraze), a virtuální abstraktní, teoretické systémy, jež určují koncepci a kompozici zobrazení (prostor obrazu).

Fenomenolog Erwin Strauss říká, že v „teorii se obraz proměňuje v předmět“.⁵ Takto materializovaný obraz vstupuje do ideálního světa spolu s dalšími (geometrickými) objekty, aby mohl být nahlížen skrze systematizovaný model ideálního světa. Tato dualita prostoru utváří i obraz jako takový. Nejenže se obrazový prostor štěpí na prostor obrazu a prostor v obraze, ale některé prostorové struktury přiléhají více buď k ideálnímu, nebo k aktuálnímu světu. Zatímco první z těchto dualit je platná pro

³ Petr Vopěnka, *Matematika: Úchvatný příběh lidských dějin*. Přednáška, FF UK, Celetná ulice, 17. 5. 2010.

⁴ Právě v době renesance došlo k jejich ztotožnění.

⁵ Erwin Straus, K vidění zrozen k dívání povolán. In: Josef Vojvodík – Josef Hrdlička (eds.), *Osoba a existence: Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930-1968)*. Brno: Host 2009, s. 309

každý obraz, druhá z nich je pak v určitých kontextech vyzdvihována a prosazována jako dominantní. Právě doba modernity a její pozdně moderní extenze mnohem důsledněji než jiná období využívají tuto dualitu obrazů. Technický vývoj modernity posiluje materiální stránku obrazu a jeho konstrukci, společenské proměny pak vyžadují neustálý kontakt s aktuálním prostorem. Fyzikální objevy a výzkumy subjektivních vjemů umocňují neviditelný a neviděný, a tedy i ne-materiální prostor obrazu, který naopak náleží ideálnímu (geometrickému) modelu. V době modernity vznikají optické aparáty, které tyto prostory spojují do jednoho celku. Kombinace nově objevených principů vnímání a nových možností techniky a technologie umožňují, aby tyto neviditelné paobrazy byly zviditelněny, aby byly teoretické modely převedeny do aktuálního světa. V obrazech panoramatu, stereoskopu či filmu se realizuje kombinace aktuálního i ideálního světa, vzniká svět zdánlivě virtuální. Na tuto tendenci navazuje i pozdně moderní období, kdy se objevují další vynálezy aktivující vnitřní tělesné procesy pomocí akusticko-vizuálních aparátů.

Reciproční vazbu mezi mentálním obrazem a materiálními prostředky narušuje jednak poznání, že neexistuje pouze jeden ideální svět, jednak zánik specifity jednotlivých medií. Zpochybňuje se tak pojetí reality jako takové i nosiče, který by ji mohl zprostředkovat. Rozmlžují se jednoznačné kategorie ideálního a aktuálního světa, a tedy i jejich průniku. S Rosalind Kraussovou můžeme mluvit o *postmediální době*,⁶ jež je podle Siegfrieda Zielinského velmi blízko době *předmediální*.⁷ Nebo lze užívat pojetí média bez hranic, média jako nekonečně rozsáhlé všepohlcující množiny, ze které se formují jednotlivé tvary, texty, obrazy, interface, formální postupy atd.⁸

Ať už má médium pevné hranice, či se tyto hranice rozpouštějí, je zřejmé, že iluzivní obraz i skutečnost jsou neustále mediovány. Mentální obrazy jsou materializovány a odlišné struktury se překrývají v jednom obraze/médiu. W. J. T. Mitchell ukazuje, že hlavním důvodem neustálé materializace je to, že se vizuální kultura neumí vyrovnat s mentálními obrazy. Hlavní překážkou je pak neschopnost lidské mysli představit si obraz bez vztahu k médiu. A to i přesto, že je evropské

⁶ „Myslím, že nejprve musím udělat čáru za slovem médium, pohřbit nános toxického odpadu a vyjít do světa lexikální svobody. ‚Médium‘ se zdá příliš infikované, tolik ideologicky, dogmaticky, diskursivně zanesené.“ Rosalind Krauss, „*A Voyage on the North Sea*“: *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson 2000, s. 5.

⁷ Siegfried Zielinski – Silvia Wagnermaier, *Variantology 1: On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*. Köln: Walter König 2007, s. 9-20.

⁸ Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge: MIT Press 2006, s. 32–34.

myšlení zvyklé pracovat s abstraktními neviditelnými množinami, čísla, geometrickými tvary i znaky. Mentální obraz je proto zprostředkováván a mediální obrazy se mění na obrazy médií. Média jsou pak zpětně popisována právě na základě svého obrazu.⁹ Proto je i do našeho vnímání „vkliněn“ mediální filtr, reprezentace. Všechny sledované prostory obývané statickými a rozpořhobovanými tvary vnímáme pomocí tohoto filtru, ať už je označován jako fenomén, kognitivní mapa, tvoří „Gestalt“, nebo je určován subjektivními vjemy. V západní tradici je jeho podoba dána centrálně perspektivní strukturou.¹⁰ Mediátorem je mřížka, perspektograf, který vytváří určité rámce, hranice a sítě a vede nás k tomu, jak máme dané tvary do této mřížky umisťovat, respektive jak je máme vidět a hierarchizovat. Reciproční vazba je zásadní pro praxi i pro teoretické reflexe. Zná-li něčeho obraz (imaginární strukturu), pak získávám jeho tvar (výslednou reprezentaci), a „mám-li nějaký ‚obraz‘, teprve tehdy vidím – re-representace otevírá prezentaci, obraz neukazuje, ale učí vidět, myslet. A v tomto smyslu překračuje skutečnost.“¹¹ Co je tedy obraz? Předloha, médium, či výsledná reprezentace?

Tradiční i moderní západní kunsthistorie považuje za obraz nejčastěji třetí typ média. Obrazem však můžeme nazvat všechny složky takto naznačené mediální trojčlenky. Vycházíme tedy z obrazového fantasmatu, které může mít, slovy Victora Kandinského, charakter objektivní, vnitřní nutnosti s lokalizací ve vnějším prostoru (*Leibhaftigkeit*), i charakter subjektivní, vnitřní nutnosti s centrem ve vnitřním prostoru (*Bildhaftigkeit*).¹² Může být viděn i uzřen,¹³ vnímán i představován.¹⁴ Může ztvárňovat

⁹ W. J. T. Mitchell – Mark B. N. Hansen (eds.), *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: The University of Chicago Press 2010. s. 39–42. Myšlení/snění pak bývá ve filmových teoriích často přirovnáváno k obrazu/filmu (např. Hugo Münsterberg, později Martha Wolfensteinová, Nathan Leites, Serge Lebovic).

¹⁰ Srov. Petra Hanáková (ed.), *Výzva perspektivy: Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*. Praha: Academia 2008.

¹¹ Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*. Praha: Hermann & synové 2009, s. 77.

¹² Victor Kandinsky, *Kritische und klinische: Betrachtungen im Gebiete der Sinnstauschungen*. Friedländer und Sohn 1885. Karl Jaspers, *Die Trugwahrnehmungen. Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, 1911, č. 4, s. 289–354. Karl Jaspers, *Allgemeine Psychopathologie 3*. Berlin: Springer 1923.

¹³ Carl Einstein, *Traité de la vision, Les Cashiers du Musée national d' Art contemporain*. 1996, č. 58, s. 30–49. In: Georges Didi-Huberman, *Před časem*. Brno: Barrister & Principal 2008, s. 250.

¹⁴ Svetozar Nevoľe, Pseudohalucinace, *Časopis lékařů českých*, 80, 1941, s. 1573–1576, 1610–1615, 1649–1651, 1683–1689.

reálný svět v imaginárním prostoru,¹⁵ být neviditelným,¹⁶ stejně jako je literární obraz, geometrické obrazce či matematického vzorce. Nebo může být čistým projevem ideálního světa. Můžeme tedy chápat pojem *obraz* jako zastřešující označení nejen pro zarámovaný materiální obraz, ale i pro obraz, který je zbaven hranic, plochy i média. Proto v této práci pojem *obraz* může označovat obrazy představované optickými hračkami a technickými vynálezy, scény a obrazy z literárních děl či prezentace vnitřního světa.

Obraz však může být i průsečíkem těchto dvou kategorií, tedy být průnikem aktuálního a ideálního světa. Za toto pojetí využívající vnitřních a vnějších obrazů současně se staví Hans Belting a hovoří o jediném možném obraze.¹⁷ Podle něj *obraz* existuje pouze v místě setkání obrazu s divákem, respektive s divákovým pohledem a tělesností. Místem obrazů pak není prázdný prostor, ale tělo pozorovatele. Obraz pak není pouhým cílem pohledu, ale je jeho součástí, „pozoruje“ svého pozorovatele.¹⁸ Toto pojetí můžeme považovat za metaforu, metaforičnost se však ztrácí v okamžiku, kdy se obraz skutečně přesouvá do místa interface. Nejvýrazněji lze tento posun vidět ve virtuálních prostředích, kde tělo vstupuje do prostoru obrazu a stává se jeho součástí. Proces odpoutávání obrazu pak probíhá na ose mezi obrazem odpoutávajícím se, spojeným s médiem a exteriorizací, a odpoutaným, který se váže na mentální prostor a je interiorizován. Ve vnímajícím těle není pouze prodlužován do o(d)brazu, ale tento o(d)braz se skutečně překrývá s mentálním obrazem. Jedním z příznaků tohoto procesu je zrušení pevné temporality, která přesně určuje původ „tradičního“ obrazu a vsazuje ho do jasně vymezené historické epochy. Vnitřní a virtuální technologické obrazy naopak zpochybňují dobu původu (obraz není, ale stává se) i historickou ukotvenost (vnitřní obrazy nás vedou spíše do stavu bezčasí, technologické obrazy je často ruší přesně daná vymezení tří časových os). Obraz statický i pohyblivý je nyní natolik rozpořbovaný, že nemůže být omezen stávajícími definicemi obrazu a mediálním vymezením, ani mřížkou perspektografu.

¹⁵ Erwin Straus, K vidění zrozen k dívání povolán. In: Josef Vojvodík – Josef Hrdlička (eds.), *Osoba a existence: Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930-1968)*. Brno: Host 2009.

¹⁶ Laura U. Marks, Invisible Media. In: Anna Everett – John T. Caldwell (eds.), *New Media: Theories and Practices of Digitextuality*. New York: Routledge 2003, s. 33–47.

¹⁷ Hans Belting, Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy: Otázka obrazu jakožto otázka těla. *Iluminace*, 21, 2009, č. 1, s. 53–67.

¹⁸ W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press 2005.

Aby bylo možné určit moment, kdy již nejsou tyto dva typy obrazů oddělitelné, je nutné paralelně sledovat oba stupně odpoutávání, *vnější* i *vnitřní* obrazy. První z těchto typů je předchůdcem plné realizace typu druhého. Odpoutávání uvnitř obrazu pojmáme jako jistý druh aperspektivní malby, konceptuálního artefaktu, jenž je plně viditelný a odehrává se ve vnitřním prostoru obrazu, přičemž je stále ještě rámován a vázán na materiální plochu obrazu. Ta se může na jedné straně rozlamovat do diskontinuit a fragmentů, na druhou stranu může překračovat zorné pole diváka a obklopit ho imersivním obrazem. Tyto obrazy postupně splývají do beltingovského „těla obrazu“ a naplňují *virtuální* prostor. Umožňují nám, abychom se přiblížili umění, které je blízké vnitřnímu vědomí, a vzdálili se umění určeného pro odtělesněné vidění. *Virtualita* obrazů se nemusí vázat na nová média a počítačově upravená prostředí. Spíše se blíží vymezení Henriho Bergsona či Pierra Lévyho, kteří pojmem *virtuální* označují jevy možné, latentní, neukončené v čase a prostoru a s významovou otevřeností, ve svém jádru skrývající právě potenciál odpoutávání a odpoutanosti. Jaký je tedy vztah mezi obrazem, odpoutáváním a virtualitou? Jaký je vztah mezi skutečností a virtualitou?



Co je obraz?

2/ Kde je to odpoutávání?

Obrazy, které se proměňují a plují v prostoru, se neustále odpoutávají, jsou „různými formami svobody“, „hrami“.¹⁹ Jedním z doprovodných rysů těchto her je (z)rušení distance. Tedy kritické distance, hovoříme-li o kritickém soudu uměleckého díla,

¹⁹ Gaston Bachelard, *Poetika prostoru* Praha: Malvern 2009, s. 23.

fyzické distance, pokud sledujeme účast na dané fikci (obrazě), a distance reflexivně interpretativní, zaměřujeme-li se na chápání významu, na odstup od prožívaného stavu i od časového plynutí dané akce. Ztrátu odstupů způsobuje celá koncepce těchto děl, která počítají s naší přítomností. V okamžiku, kdy vystoupíme z totální imerse či *hyper-imerse*,²⁰ se plně odpoutávající se obrazy rozpadají.

Bylo řečeno, že se odoutávané obrazy uvolňují od plochy, rámu, reprezentace a centrální perspektivy, že zároveň opouštějí záběr tradiční uměnovědy a mohou být vytvářeny ve vědeckém prostředí i v technologických laboratořích. Tento proces jsme kontextualizovali právě nastíněnou definicí obrazu i prostoru, v němž se obraz proměňuje a který proměňuje. Podstatné je však i to, že tyto obrazy plně odpovídají postupnému odpoutávání se diváka od fixované pozice, kterou mu určoval tradiční obraz, geometrické vidění²¹ v souladu s centrální perspektivou i moderní technické nástroje. Odpoutávání jako takové by mohlo evokovat otevřenost díla, jak ji pojímá Umberto Eco,²² je však důležité si uvědomit některé rozdílnosti. Eco otevřenost vymezuje takto:

- „1) ‚otevřená díla‘ (i ta v pohybu) jsou spjata s autorem,
- 2) na vyšší úrovni (‚dílo v pohybu‘) existují díla, která jsou svou organickou kompletností otevřena neustálému generování vnitřních vztahů, které musí adresát odkrýt a vybrat si z nich při aktu percepce totality přicházejících stimulů.
- 3) Každé umělecké dílo, ať už je produktem explicitní nebo implicitní poetiky nutnosti, je účinně otevřeno potenciálně nekonečnému počtu různých čtení, v nichž získává vždy novou vitalitu a perspektivu.“²³

Ecova otevřenost tak znamená nejvíce ze všeho otevřenost interpretační a otevřenost díla ke komunikaci s jinými médii a jinými díly. Zdůrazňuje rovněž interakci diváka, jeho otevřenost k *dialogu* s textem / *monologu* nad textem.²⁴ Vstup diváka do

²⁰ Joseph Nechvatal, *Immersive Ideals / Critical Distances*. Köln: LAP Lambert Academic Publishing 2009.

²¹ Petr Vopěnka, *Úhelny kámen evropské vzdělanosti a moci: Souborné vydání Rozprav s geometrií*. Praha: Práh 2001.

²² Umberto Eco, *Otevřené dílo*, <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>> [cit. 6. 7. 2010], s. 27.

²³ Tamtéž, s. 27.

²⁴ Takto pojímanou otevřeností a dialogičností se zabývají dále například Michail Bachtin (Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press 1981.) Roland Barthes (Roland Barthes, *S/Z*. Praha: Garamond 2007.) Valentin N. Vološinov

struktur uměleckého díla je rozhodně nedílnou součástí odpoutaných obrazů (od nasazení brýlí, aby bylo možné spatřit trojrozměrný obrazu, přes pohyb po jednotlivých větvích hypertextu až k vyvolání obrazů ve virtuálních prostředích). Neuzavřenost smyslu však není jediným prvkem, který bojkotuje možné ukončení/uzavření díla. Otevřenost je součástí celkového odpoutávání, tedy i opouštění jednoho apriorního geometrického prostoru. Fragmentárnost obrazů je důležitá právě jako signatura potenciální neukončenosti a neukončitelnosti, otevřenosti a stálého otevírání díla, a dílo samo rovněž znemožňuje jakoukoliv jednoznačnou danost smyslu. A právě nedokončitelnost „projektu“ je zároveň hybnou silou vzniku nových forem, jak je implicitně přítomný v díle Waltera Benjamina²⁵ a Michaela Bachtina. Vnitřní pohyb významů je rovněž vnitřním/vnější pohybem formy (často rovněž doprovázený pohybem diváka), opravdovou metamorfózou a abstraktním přeléváním. Ecův pohyb díla tak naznačuje zcela odlišný rozměr a vymaňuje se z „pouhé“ otevřenosti pro odlišné interpretace a inscenace.

Odpoutávání obrazu se vzdaluje Craryho uvolňujícímu vidění (*unbinding vision*).²⁶ Crary popisuje, jak proměny od počátku modernity proměňují metody zobrazování. Dosavadní metaforu pohledu – *cameru obscuru* – nahrazuje stereoskop, aparát, ve kterém se mění osa pohledu, obraz tvoří dva úběžníky a dva prostory v obraze. Stereoskop je tedy v určitém slova smyslu schopen osvobodit obraz/vidění. Moderní mysl však stále setrvává v totalitě *camery obscury* (jednoty ideálního prostoru). Proto je toto rozdvojené vidění systematizované a sjednocené do jednoho výsledného obrazu. Přesná konstrukce slouží k tomu, aby dva úběžníky splynuly v jeden a dva plošné obrazy vytvořily iluzi trojrozměrné jednoty. Uvolňující se vidění tedy není dokončeno, není uvolněno. Proces uvolňování souvisí zejména s problémem/problematizací pozornosti. Crary popisuje, že právě pozornost se proměňuje od počátku modernity a že její výzkumy graduují v době silící epistemologické krize. Pozornost pohyblivého a pohybujícího se diváka se tříští a začíná být hlavním ohniskem zájmu věd zkoumajících percepci. Stereoskopické vidění pak

(Valentin N. Vološinov, Slovo v životě a v poezii. In: Michail Bachtin, *Formální metoda v literární vědě*. Praha: Lidové nakladatelství 1980, s. 227–258.)

²⁵ Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Walter Benjamin, *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH 2009.

²⁶ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press 1999.

ztělesňuje známý problém „rozptýlení jako předpokladu soustředění“,²⁷ je tedy pohledem na obraz odpoutávající se a znovu spoutávaný.

Odpoutané obrazy jsou tedy nadřazeným pojmem, který implikuje bezprostřední přístup k obrazu, otevřenost struktury a uvolňující pohled. Nemůžeme je však ztotožnit ani s Ecovým, ani s Craryho vymezením. Neboť právě tam, kde končí Craryho uvolňování pohledu, teprve začíná výzkum odpoutaných obrazů. Otevřenost smyslu je pak pouze dílčím problémem interaktivity obrazu. Odpoutané obrazy jsou možná blíže fenomenologickým koncepcím, konkrétně Bachelardovu pojetí nejčistší fenomenologie, která sleduje obrazy v samotném proudu tvoření, aniž by vyžadovala jejich formální fixaci a ustálení smyslu,²⁸ a to i přesto, že možná jde o obrazy unikající, zatím nezachycené do další sítě perspektografu.



Obraz odpoutaný, spoutaný, vnitřní či vnější?

3/ Kdy se obrazy odpoutávají?

Od padesátých a šedesátých let 20. století došlo k zásadnímu zpochybnění pojmů čas a historie. Za nejznámější předěl v uvažování o těchto pojmech jsou považovány tázání Ferdinanda Braudela, jak pracovat s temporalitou a zda neexistuje více časů, ke kterým

²⁷ Tomáš Dvořák, Rozptýlení jako předpoklad soustředění: Poznámky k pojetí recepce u Waltera Benjamina. *Illuminace*, 15, 2003, č. 4, s. 67–84.

²⁸ Gaston Bachelard, *Poetika prostoru*. Praha: Malvern 2009, s. 187.

se musí historik vztahovat.²⁹ Na tyto první impulsy navázaly pozdější historiografické výzkumy, které zcela přehodnotily vnímání času i pojetí dějin.³⁰ Historikové a teoretici filmu, médií, vizuálních umění a dalších kulturních forem pod tímto vlivem dospívají k problematizaci tradičních historiografických konceptů, pevně daných časových a prostorových souřadnic a kauzality dějinného vývoje. Jedním z důsledků těchto změn je i vznik nového badatelského směru – tzv. archeologie médií. Mediální archeologové se zaměřili na hledání přítomnosti konceptů médií novějších v dějinách médií starších a výzkum počátků jednotlivých jevů zaměnili za sledování historických souvislostí a rezonancí. Vyšli především z Foucaultovy *Archeologie vědění*,³¹ která napovídá, že každé médium v dějinách neznamena jen obraz (sdělení) nesený konkrétním materiálem, jednu určitou kulturní formu a objekt, ale je součástí širšího diskursu. Médium jako diskursivní objekt je zasazeno do sítě dalších společenských konstruktů, témat a očekávání vázaných na určité sociokulturní procesy a praktiky. Historický a teoretický výzkum opouští hledání počátků konkrétních zobrazovacích metod a jejich vrcholů. Film v souladu s tímto badatelským směrem už není chápán v Bazinově pojetí jako zobrazování, které završilo lidskou snahu o zachycení a fixování skutečnosti.³² Obdobně je zpochybňován evoluční vývoj filmu od černobílého obrazu k barevnému, od němých obrazů ke zvukovým, od neobratných triků k trikům „neviditelným“ apod. Tuto genealogickou řadu narušil archeologicko-novomediální pohled (i s tím, že označil film jako odbočku ve směřování audiovizuálního diskursu), který začal sledovat jednotlivé jevy, problémy³³ či ideje bez ohledu na jejich počátek. Zaměřil se tedy jednak na výzkum cyklicky se vracejících objektů a motivů, které formují mediální kulturu, jednak na odkrývání způsobů, jakými jednotlivé diskursivní tradice a formace utvářejí specifické mediální aparáty a systémy v různých historických kontextech, a tak definují jejich sociální identitu.³⁴ K obrazu v takto proměněném historickém rámci se vztahují

²⁹ Pojetí „existence“ více možných časů navrhuje v historii Ferdinand Braudel, ve vyprávění Paul Ricoeur, ve filmové teorii Michèle Lagnyová.

³⁰ Za redefinicí historie stojí výzkumy nového historismu. Viz Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004. Jonathan Bolton, *Nový historismus: New Historicism*. Brno: Host 2007.

³¹ Michel Foucault, *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové 2002.

³² André Bazin, *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav 1979.

³³ Michèle Lagnyová, Staveniště filmové historie: Sociálně-kulturní praxe. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 45–87.

³⁴ Erkki Huhtamo, Od kybernetizace k interakci: příspěvek k archeologii interaktivity. *Kino-Ikon*, 26, 2004, č. 2, s. 91.

vizuální studia, která naznačují, že pohyblivý obraz je v řadě vyobrazení „pouze“ jedním z možných, nikoli jejím vrcholem, že je spíše konceptem, problémem. Začíná se tak problematizovat vztah mezi obrazem a historickou linií, obdobím.

Na odpoutávání nahlížím právě v souladu s a(na)rcheologickou dekonstrukcí dějinné linie a diskursivního členění a zároveň z hlediska vizuálních studií. Proto považují *odpoutaný obraz* za určitý *problém*, ideu, která se diskontinuálně objevuje v dějinách široce pojímaného obrazu. Stejně jako se tyto obrazy nacházejí mezi jednotlivými dříve specifikovanými médii a oblastmi umělecké tvorby a lidské existence, tak je můžeme nalézt v různých historických epochách.³⁵ Mým cílem je nalézt právě styčné rysy napříč jednotlivými obdobími a gesta, která přežívají, v duchu Warburgova *Nachleben*.³⁶ Abych mohla definovat paradigma odpoutávajícího se vnímání v odpoutávajícím se prostoru, budu pracovat s časovými řezy a ahistorickým, sociálně nezařazeným divákem. Proto používám spíše pojem *dobová mysl*, který sice vychází z historického kontextu, později se však stává ahistorickým modelem, „cestuje“ i v dalších obdobích a je ideově velmi blízký „putujícím konceptům“, o nichž hovoří Mieke Balová.³⁷ Zároveň tak sjednotím disproporci mezi integrální/aperspektivní myslí Jeana Gebsera, která není vázána na jedno konkrétní časové období, a obdobími s přesnou periodizací.

Jean Gebser sledoval právě mezníky v historii, ve kterých se lidské myšlení a vnímání začalo uchýlovat k jiným strukturám a symbolickým formám³⁸ než byly ty, jež je formovaly doposud. Jeho výzkum se neomezoval na jednu disciplínu, ale utvářel se na hranici mysticismu a vědy, umění a techniky. Gebser popsal vlastnosti jednotlivých *dobových myslí* a jejich projevy v různorodých reprezentacích a na jejich základě

³⁵ Toto pojetí mimo jiné ukazuje i to, jak je problematické vztahovat se k určitému historickému období. Pro filozofii je jedním ze zásadních problémů otázka, *kde se právě nacházíme*. Michel Foucault. Citováno dle Steven Best – Douglas Kellner, *The Postmodern Turn*. New York – London: The Guilford Press 1997.

³⁶ Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Center Institute Publications 1999.

³⁷ Mieke Bal, *Travelling Concept in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University Toronto 2002.

³⁸ Úvaha o symboličnosti jednotlivých kategorií, které nás obklopují, není ojedinělá. Mezi lety 1923–1929 vychází práce Ernsta Cassirera, který tvrdí, že prostor a čas jsou symbolické formy a projevují se v jazyce, mýtech a umění. Ernst Cassirer, *Filozofie symbolických forem 1: Jazyk*. Praha: OIKOYMENH 1996. Ernst Cassirer, *Filozofie symbolických forem 2: Mytické myšlení*. Praha: OIKOYMENH 1996. Na toto pojetí pak navazuje Erwin Panofsky ve své zásadní práci z roku 1927, kdy jako symbolickou formu hodnotí perspektivu. Erwin Panofsky, *Perspective as symbolic Form*. New York: Zone Books 1991. Takto definované kategorie našeho vnímání i reprezentací světa umožňují propojit úvahy o strukturách mysli a uměleckých kompozicích.

rozdělil dějiny percepcce a myšlení na několik etap. Nejprve definoval mysl *archaickou* (dominují jí latentní složky bez prostorové dimenze a času), dále *magickou* (preperspektivní, s bezčasím, jednodimenzionálním prostorem, ne-perspektivou, bez individuálního subjektu), *mytickou* (neperspektivní, formovanou polaritami, dualitami, oproti imaginaci se prosazuje zkušenost a chápání smyslu; profiluje se v ní již dvojdimenzionální prostor; čas je spojen jednak s dynamickým rituálem, jednak s duší) a *racionální* (proti nestabilitě staví přesný a omezený systém trojdimenzionálních prostorových uspořádání, perspektivy a časové linearity). Gebser tvrdil, že tyto formy mysli se pak mohou spojit do nové, již zmíněné mysli *integrální/aperspektivní*.

Jak však jednotlivé typy myslí propojit s popisem vývoje určitého jevu a s označením jeho výskytů na časové ose? Než proto definuji jednotlivé možnosti myšlení, pokusím se vymezit časová období, v nichž mají jednotlivé mysli svůj původ.

Moderní, pozdně moderní a postmoderní mysl

Teorie vizuality neustále nakládají s modernitou jako se zcela novou epochou, které začínají dominovat obrazy technické, reprodukovatelné povahy. Jaké pojetí modernity je však platné pro uvažování o problematice odpoutávání? Je modernita novými vynálezy obývána, nebo jí spíše umožňují realizovat rysy děl starších historických epoch? Je modernistické myšlení myšlením „novým“, nebo se jedná pouze o reflexi myšlení dosavadního, o vyzdvižení konkrétních vlastností pomocí „staré“ terminologie a teprve poté může následovat hledání nového teoretického vymezování? Sledujeme na počátku modernity nové paradigma, potvrzování paradigmatu stávajícího nebo jakousi „odbočku“? A jedná se o zlom v zobrazování nebo pouze o proměnu úhlu pohledu na dosavadní zobrazovací modely?

Pojem *moderní* z latinského *modo, modernus* označuje nové, aktuální, současné. V 5. století se začal používat pro odlišení křesťanské současnosti od pohanské minulosti, které byl přiřazen pojem *starý* neboli *antiquus*.³⁹ *Modernita* se nadále objevovala a stále objevuje pro odlišení období různě dlouhých a rozličně vymezených

³⁹ Jürgen Habermas, *Modernity versus Postmodernity. New German Critique*, 22, 1981, Winter, s. 3–14. Ansgar Nünning (ed.), *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 522–525.

od doby předchozí. Jednotlivé myšlenkové a společenské zlomy a přeryvy jsou většinou spojené s proměnami v pojetí subjektu a vystupňovanou (auto)reflexí.⁴⁰ Jelikož základem mediálně-archeologického přístupu je právě znovuobjevování těchto zlomů, vyznačím některé z nich, které jsou pro tuto práci klíčové.

Širší pojetí modernity označuje období počínající renesancí, nebo je spojováno se sociálními změnami, které přineslo osvícenství. V užším vymezení je pak modernita podmíněna technologickými a společenskými proměnami, které se objevují v 19. století. Jonathan Crary označuje za počátek modernity již desátá léta 19. století,⁴¹ David Harvey ji vztahuje až k ekonomické krizi okolo roku 1848,⁴² teoretici modernity spojují toto období až s rozvojem měst dnešního typu. V širším vymezení je modernita dobou, kdy vzniká centrálně perspektivní model prostoru a následně je upevňován výtvarným uměním, architekturou i hierarchií moci.⁴³ Užší pojetí modernity je pak spíše ve znamení technologické a technické „revoluce“, rozvíjení masové zábavy a proměny veřejného prostoru. Přispívá k přehodnocení hierarchie zábavy a umění a k rozostření hranic mezi médií. Prostor začíná být decentralizován, dynamizován, fragmentarizován. Zároveň začíná být důležité subjektivní vnímání. Prostor takto vymezené modernity se výrazně proměňuje a obrazy se v něm odpoutávají. Strach z tohoto rozvolnění však tyto obrazy opět standardizuje a upevňuje do nově vznikajících kategorií. Širší vymezení ohraničuje dobu, kdy bylo přijato percepční a zobrazovací paradigma vázané na centrálně perspektivní geometrickou strukturu, užší vymezení pak koresponduje s prvními změnami v této struktuře. Rozrůznění postojů pak naznačuje, z jaké pozice jednotliví teoretici přistupují k těmto změnám; zda je pro ně zásadní proměna percepce, prostoru či společenského dění. Pro mou práci je pak nejdůležitější pojetí Jonathana Craryho, které částečně přebírám a částečně se vůči němu vymezuji.

⁴⁰ Tuto změnu lze připsat Johannu Wolfgangu von Goethovi, pro kterého neznamenal modernost historický pojem, ale pojem morálně psychologický, který je definován na základě lidské svobody a individuálního chtění. Ansgar Nünning (ed.), *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host 2006, s. 522.

⁴¹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press 1992.

⁴² David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell 1989.

⁴³ Např. význačné osobnosti mají ve veřejném prostoru vždy vyhrazené místo v ideálním pozorovacím bodě, který určuje poměr mezi úběžníkem obrazu a okem pozorovatele. Srov. Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*. London – New York: Routledge 1999.

Hekticky se vyvíjející prostor i jeho reflexe mezi dvacátými a šedesátými léty 20. století přejala některé rysy z obou pojetí „modernit“,⁴⁴ některé ztratily, některé dovedly do extrémní podoby. Pro různé zlomy v umění i v širší kultuře se začal požívat pojem *postmodernita*.⁴⁵ Za základní pilíře postmoderního světa označuje Wolfgang Welsch diferencovanost, rozvolnění, dispersi subjektu, nesyntetizovatelnost smyslu a pluralitu myšlení.⁴⁶ Tyto pojmy nám mohou sloužit jako základní charakteristiky nového zobrazování, tedy i odpoutaných obrazů. Prohlášení, že se odpoutané obrazy objevují až s postmodernou schopnou akceptovat jejich plné odpoutá(vá)ní, je však příliš zjednodušující. Odpoutané obrazy se možná nacházejí spíše v době, kterou lze nazvat *postmoderním obratem*, či *pozdní modernitou*, tedy v dynamickém pohybu mezi modernitou a postmodernistou (v umění, vědě, společnosti).⁴⁷ Projekt modernity se jeví jako „nedokončený“, jak upozorňuje Jürgen Habermas, a postmodernu lze vnímat spíše jako určitý diskursivní konstrukt, který nemá jasné vymezení a definice⁴⁸ a do jisté míry kombinuje starší koncepce. Postmoderní myšlení dává tedy spíše impuls k redefinici klíčových pojmů obou pojetí modernit v kontextu rozpouštějících se disciplinárních hranic. Věda v postmoderní době je sérií (re)definic a volným prostorem pro přenos moderních koncepcí do postmoderního rámce a naopak.⁴⁹

Mnohá umělecká díla tohoto období jsou pak poznamenána transpozicemi pojmů a přechody mezi historickými koncepty. Odpoutané obrazy mj. charakterizuje

⁴⁴ Stejně tak lze zaznamenat v různých etapách lidského myšlení tendenci k proměně stávajícího reprezentačního a percepčního řádu. Ačkoli se v této práci soustředí zejména na období od počátku modernity v užším vymezení, nelze přehlédnout například významný příspěvek k proměně percepce a optiky z 18. století od George Berkeleyho. George Berkeley, *Esej o nové teorii vidění: Pojednání o principech lidského poznání*. Praha: OIKOYMENH 2004.

⁴⁵ Wolfgang Welsch, *Postmoderna: Pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha: KLP 1993. Jean-François Lyotard, *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem: Postmoderní situace*. Praha: Filosofický ústav AV ČR 1993.

⁴⁶ Wolfgang Welsch, *Postmoderna: Pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha: KLP, 1993, s. 7–8. Srov. Steven Best – Douglas Kellner, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. New York – London: The Guilford Press – Macmillian, 1991. Steven Best – Douglas Kellner, *The Postmodern Turn*. New York – London: The Guilford Press 1997.

⁴⁷ Steven Best – Douglas Kellner, *The Postmodern Turn*. New York – London: The Guilford Press 1997.

⁴⁸ Tamtéž, s. 254. Nejednotnost tohoto pojetí se odráží v protichůdném užívání pojmu *postmoderna* v architektuře. Philip Johnson a Henry Russel Hitchcock jím pojmenovali striktně funkcionalistickou architekturu, která se zřiká historické tradice a dekorativnosti. Naopak Charles Jencks jím definoval symbolistický styl napojený na historické impulsy a zdroje.

⁴⁹ Např. Stephen Edelston Toulmin, *The Return to Cosmology: Postmodern Science and the Theology of Nature*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1982. David Ray Griffin (ed.), *The Reenchantment of Science: Postmodern Proposals*. Albany: State University of New York Press 1988. Murray Bookchin, *Re-Enchanting Humanity*. London: Cassell Press 1995. ad.

právě transparentně latentní překrývání jednotlivých koncepcí a vrstev a pro jejich a(na)rcheologický výzkum jsou podstatná všechna tato historická období a přenosy. Aby bylo zřejmé, od čeho se obraz odpoutává, musí být nastíněny definice a rámce, které přijala modernita v širším vymezení za platné a závazné. Modernita v užším pojetí zásadně přehodnocuje tyto normy. Obrazy jsou sice opět spoutávány, ale proces odpoutávání není zapomenut a je dokončován v době postmoderního obratu či pozdní modernity. Podstatné je, že všechna tato období jsou provázána a jednotlivé rysy dosahují v dalších období určité extenze. Právě provázanost jednotlivých koncepcí a idejí napříč časovými etapami odráží preferované pojetí *mysli*. Celé zmiňované období různě pojímaných (post)modernit protíná přesný, centralizovaný systém zobrazování, které tíhne k trojdimenzionalitě a linii, na němž je založena „tradiční“ koncepce *obrazu*, od níž se právě jednotlivé zobrazovací mody *odpoutávají*. Pro výzkum cyklicky se opakujících jevů a motivů je tedy účelné využívat pojmy *renesanční mysl* (pro širší vymezení modernity), *moderní mysl* (pro užší vymezení modernity a pozdně moderní dobu), případně *postmoderní mysl* (pro období postmoderny). Zobrazovací model, který je základem všech těchto období, je pak určován *myslí racionální*.

Barokní mysl

Konceptuální rámec odpoutávání má svůj původ ještě v jednom období – v baroku, respektive váže se na *barokní mysl*, jak můžeme říci s Christine Buci-Glucksmannovou.⁵⁰ Baroko je uměním *diskontinuit, neukončitelností, umělé efektivity*. Tyto vlastnosti vycházejí z nestálosti forem, z dynamičnosti, z dvojznačnosti celého období, která stojí proti jednoznačnosti středověku a renesance / racionální mysli. Baroko odráží nejvíce ze všeho *mysl mytickou*, vztahující se spíše k duši než k mysli. Prostor formují polarity a duality a zároveň ho zakřivuje dynamika daná přítomností času. Čas odráží cykličnost blízká rituálu. Protože barokní *mysl* tíhne k rituálnosti, spiritualitě a k neviditelným aspektům světa, jsou pro ni akceptovatelné obrazy-fantasmata, vnitřní obrazy. Typ percepce na hranici mezi

⁵⁰ Christine Buci-Glucksmann, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, Thousand Oaks: Sage Publications 1994.

vnitřními a vnějšími obrazy, subjektem a objektem pak můžeme shodně s Mieke Balovou označit za *halucinační*.⁵¹

Barokní mysl však nepopírá mysl racionální, je spíše jejím pandánem. Barokní obrazy si půjčují přesnou racionální normativnost perspektivy a centrální kompozici a rozvíjejí ji v dynamické virtualitě, aby mohly působit jak na divákův intelekt, tak na jeho senzualitu a emocionalitu. Baroko a jeho vztah k ambivalencím a kontradikcím, dynamismu, hravosti a odvaze k experimentu je později podstatnou inspirací pro práce avantgard.⁵² František Xaver Šalda tvrdí, že baroko je prvním moderním uměním⁵³ a Max Dvořák barokní malbu označuje za konečné zhroucení renesance. V současné době dochází k nebyvalému zájmu o barokní odkaz v uměnovědě i literární vědě, v teoretickém diskursu se objevují označení *neobaroko* či *digitální baroko*.⁵⁴ V (digitálním) umění se objevují časté odkazy na baroko nebo je jím baroko přímo aktualizováno.⁵⁵ I proto se stejně jako Timothy Murray ptám, do jaké míry multimediální technika digitálních médií umožnila simulaci „hyperreality“ a „virtuality“ a realizaci optických efektů, o kterých snilo již baroko?⁵⁶ A do jaké míry pronikají ideje barokní mysli do jiných historických období a jiných myšlenkových koncepcí? Proč tomu tak je?

Naznačila jsem základní rysy barokního prostoru – prostor je *diskontinuální*, *neukončitelný*, *artifiziální*, *efektivní*, jeho percepce je *halucinační*. Jednotlivé aspekty vycházejí ze základní ambivalence barokního myšlení. Na jedné straně se barokní mysl pokouší o narušování stávající normy a ohraničení prostoru. Prostor je rozlamován a rozdrobován či zakřivován, aby obklopil diváka. V obou případech je decentralizován.

⁵¹ Mieke Bal, *Quoting Caravaggio, Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago – London: The University of Chicago Press 1999, s. 45–77.

⁵² Pro sledování styčných rysů baroka, manýrismu a avantgardy a uvažování o avantgardě jako pokračovateli idejí manýrismu a baroka avantgardou je stěžejní práce Josefa Vojvodíka: Josef Vojvodík, *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo 2008.

⁵³ František Xaver Šalda, O literárním baroku cizím i domácím. In: František Xaver Šalda, *Z období zápisníků I*. Praha: Odeon 1987, s. 285–307. Dále viz Josef Vojvodík, *Imagines Corporis: Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host 2006.

⁵⁴ Např. Angela Ndalians, *Neo-Baroque Aesthetic and Contemporary Entertainment*. London – Cambridge, MIT Press 2004. Timothy Murray, *Digital Baroque. New Media Art and Cinematic Folds*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2008.

⁵⁵ Např. filmy Petera Greenawaye, Baze Luhrmanna, v jistém smyslu George Lucase či Jamese Camerona.

⁵⁶ Timothy Murray, You are how you read: Baroque Chao-errancy in Greenaway and Deleuze. In: Timothy Murray, *Digital Baroque. New Media Art and Cinematic Folds*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2008, s. 111–136.

Výrazný vliv na decentralizaci měla Leibnizova monadologie,⁵⁷ která zpochybňuje pevné místo pozorovatele a jeden statický pohled a standardizaci vidění nahrazuje subjektivním zřením. Prostor dostávají fantasmata. Na druhé straně jsou veškeré formy podrobovány pevnému řádu. Fragmenty jsou synchronizovány a podřízeny přesnému rytmu cyklického, rituálního času a tato přesná rytmizace subjektivní vjem standardizuje. Aktuální svět tak doplňuje subjektivní fantasmata a nenechává je odpoutat.

Fragmentarizaci obrazu na jednotlivé výjevy, mezi kterými těká divákův pohled, umožňuje prolínání odlišných fiktivních prostorů (jak můžeme vidět například na obraze Jana Jiřího Heinsche *Svatý Ignác z Loyoly*, 1685). V těchto prostorech se kupí drobné detaily, které náš zrak směřují i mimo střed obrazu, do jeho okrajových částí. Decentralizace a ztráta pravoúhlého rozvržení prostor v obraze zakřivuje. Ten již není tvořen rovnoběžkami a kolmicemi pravidelné sítě. Jak naznačuje Deleuze, postupné zakřívování utváří kompozici prostoru složenou z vektorů křivek směřujících ke konkávnosti.⁵⁸ Barokní prostor přeplněný křivkami, záhyby a nekonečnými zrcadleními vtahuje diváka do středu obrazu. Jak tvrdí Mieke Balová, divák není pouze fyzicky umístěn (umístován) do obrazu, ale v jistém momentě přestává být od obrazu oddělen. Jsou to právě drobná, nekonečná zrcadlení, která otevírají prostor a ruší tak distanci mezi pozorovatelem a pozorovaným obrazem. Působí obdobně jako detaily schopné zahrnout do sebe celek (jako jsou právě záhyby látky, které tvoří tělo).⁵⁹ Zrcadlení, překrývající se subjektivní a objektivní prostor je tak v určitém smyslu „zaostřením“ na subjektivní vjem, je „pohledem na vlastní hledisko“,⁶⁰ který zahrnuje i možnost sebereflexe a sebeuvědomění.⁶¹ Proto Erwin Panofsky označuje barokní perspektivu za subjektivní protipól objektivní renesanční perspektivy.

⁵⁷ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie a jiné práce*. Praha: Svoboda 1982. Vztahem mezi Leibnizem a barokním uměním se zabývá Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1993.

⁵⁸ Tamtéž, s. 19.

⁵⁹ Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago – London: The University of Chicago Press 1999.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ Např. Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books 1991. Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*. Praha: Odeon 1996.



Celek, či fragment, kolmice, či zakřivení, přítomná realita, či virtuální vzpomínka na budoucnost?

Barokní obrazy sice využívají principy centrálně perspektivní malby, ale deformují je a porušují pravidla.⁶² Rozmlžují hranice jejího rozvržení a zbavují ji objektivitu. Díky fragmentarizaci a konkávnosti malby nehledí divák pouze *na* obraz, ale i *za* něj, nebo *mezi* jeho části. V trhlinách transparentní roviny a jejích záhybech se skrývá latentní rovina a umožňuje, aby do obrazu pronikalo neviditelné, mytické, spirituální. Josef Vojvodík píše: „V protikladu k chápání formy v renesanci, která usilovala o jasné optické vnímání a postižení každé formy, tvaru a jevu v jejich celistvosti, manýrismus a baroko formu, tvar, kompozici zahalují, zatemňují a tříští, anebo je naopak do té míry ‚zduchovňují‘ a purifikují, že je dělají transparentními, nehmotnými a běžným vnímáním ‚neviditelnými‘, nepostižitelnými.“⁶³ Barokní mysl tedy připouští ambivalenci a skrytost jednotlivých prostorů obrazu. Tato dualita tak

⁶² Toto myšlení považují za jedno z prvních „vynoření“ se mytického myšlení po přijetí renesančního, racionálního myšlení/vnímání, respektive znovuobjevení se aracionálních projevů mysli vázaných na spirituální, neviditelné, neznámé, subjektivní fenomény. Jelikož se nezabývám předrenesančními obrazy (a obrazy mimo západní tradici), ale jejich pozdějším opoutáváním, nevyužívám koncepci mytické mysli, ale mysli barokní.

⁶³ Josef Vojvodík, *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo 2008, s. 18.

obohacuje „tradiční“ štěpení obrazu na prostor obrazu a v obraze o složky imaginativní a fantasmatické.⁶⁴ Všechny vrstvy obrazu se ocitají právě na spojnici mezi viditelným a neviditelným, skutečným a imaginárním. Aktuální přítomnost je tak obohacována o potenciální možnosti, o virtuální složku obrazu.⁶⁵

Na jedné straně tedy barokní mysl tíhne k tříštění a zneviditelňování prostoru, na straně druhé pak k integrálnosti a viditelným efektům. Renesanční obrazy staví svou integrálnost a efektivnost právě na účinku centrálně perspektivního zobrazování a dokonalosti iluze zobrazovaného světa. Baroko popírá a znejistňuje tyto základní koordináty obrazu a perspektivní síť. Proto je integrálnost a efektivnost založena na jiném principu – na pojetí času jako cyklu, pravidelné dynamiky. Vnitřní i vnější dynamiku prostoru obrazu označuje Max Dvořák za „stroj uchvácení“.⁶⁶ Tato „strojovost“ je základem sjednocujícího rytmického opakování motivů, forem a tvarů. „Uchvácení“ pak odkazuje k efektivnosti, ke snaze zaujmout smysly diváka, ohromit ho a způsobit mu závrať. Podle Olivera Graua se divák ocitá na „centrifuze“ a virtuálně cestuje po fragmentech obrazu, sleduje jednotlivé výjevy řetězcí se v jednotlivých spirálách v prostoru v obraze.⁶⁷ Grau popisuje divákovu iluzivní cestu po jednotlivých vizuálních shlucích, která vede k hlavnímu (ne nutně centrálnímu) bodu obrazu, k Bohu, do světla. Divák v tomto „stroji“ vnímá nejen multiplikace v prostoru obrazu a spirálu fragmentů, jež samy o sobě působí hypnoticky, ale také nezřídka stojí se zakloněnou hlavou, což způsobuje pocit ztráty stability, a nastupuje fyzická závrať.⁶⁸ Tato závrať doplňuje estetický zážitek a umocňuje pocit jízdy na „centrifuze“ do středu otevřeného

⁶⁴ K této aktuálně virtuální kompozici barokních děl se kloní i Gilles Deleuze, když píše o záhybu: „to co je složeno do záhybu je zahrnuto dovnitř; je to inherentní. [...] řekněme, že co je složeno do záhybu je virtuální a aktuálně to existuje jen v určitém obalu, v něčem, v čem je to zaobaleno.“ Gilles Deleuze, *Le Plí. Leibniz et le baroque*. Paris: Editions de Minuit 1991, s. 31. Citováno dle překladu Josefa Fulky In: Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna: Esej o spadlé drapérii*. Praha: Agite – Fra, 2009, s. 48.

⁶⁵ Tyto aspekty barokního prostoru zajímají právě Aby Warburga a inspirují ho, když sestavuje fragmentární a zároveň integrální „obraz“ *Mnemosyne*. Matthew Rampley, *Mimesis a alegorie. Souvislosti*, 2008, č. 4, s. 155-174.

⁶⁶ Pojem Amédée Ozenfanta, který se ujal pro umělecké dílo, jež má „uchvátit, strhnout a vzrušit syntézou prvků, působících stejně tak na smysly jako na intelekt, na smyslové i intelektuální poznání.“ Josef Vojvodík, *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo 2008. s. 13.

⁶⁷ Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge: MIT Press 2003.

⁶⁸ Jan Evangelista Purkyně, O ideálnosti prostoru zrakového. *Časopis českého Museum*, 11, 1837, č. 2. (Přetištěno In: Jan Evangelista Purkyně, *Sebrané spisy. Svatek 7: České práce fyziologické a morfologické*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd 1958.). O závratě dále viz: Václav Hájek, Propasti vidění: Závrať a rovnováha v moderní vizuální kultuře. *Dějiny a současnost*, 29, 2007, 6, s. 33–35.

prostoru. Metafora stroje tak přesně vystihuje synchronizaci a kinetiku fragmentů obrazu s divákem v jejich středu, souhru transparence a konkávnosti. Transparentnost s průsvitem latence, stejně jako povrch, jenž utváří záhyby a křivky, zahrnují diváka do obrazu, fyzicky (konkávností), fyziologicky (závratí), mentálně i emocionálně (zahlédnutí latence). Pravidelnost a řízenost percepce tak nestojí v opozici k popisované halucinační percepci vystavěné na prolínání subjektivního a objektivního prostoru.

Virtuálnost obrazu a jeho schopnost uchvacovat umožňují diváka zdánlivě přenášet do jiného časoprostoru, *simulují* bytí v imaginárním světě. Racionální konstrukce renesanční malby odebrává obrazu latentní složku a spirituální rozměr. Panoramatická malba a stereoskopické obrazy nedosáhly plné koordinace těla a mysli, realistického obrazu a fantasmatu. Oproti nim barokní obrazy propojují neviditelné (často spirituální či mystické)⁶⁹ kvality s artificialností a inscenovaností, kombinují tajemné a vědecké, duchovní a technické poznatky – přibližují se virtuálnímu prostředí. Divák přestává být nadřazen obrazu, nastoluje se mezi nimi rovnocenná komunikace a pevná vazba. Spoluutváří obraz a iluzivní prostředí, přistupuje na celkovou hru, a stává se tak interaktivním článkem aparátu.

Myšlení modernity, které tíhne právě k této kontradikci technického a vědeckého oproti tajemnému a auratickému, se zdá velmi příhodné pro návrat barokních koncepcí. Buci-Glucksmannová naznačuje, že klíčem k analýze estetiky modernity může být právě sousloví *barokní mysl* (*Baroque reason*). Metaforou modernity je pro ni flâneur bloudící nekonečným labyrintem městských ulic, který svůj výsledný obraz pochůzky městem skládá částečně z viděných obrazů, částečně z obrazů fantazijních.⁷⁰ Spektrum fantazijních obrazů tvoří nefixované obrazy míhajících se, mizejících tváří a objektů, odrazy ve výlohách či světla v pasážích. Velkou část tohoto vjemu tedy tvoří fragmentární, dynamické, cyklicky se opakující, a zejména neviditelné složky, které známe právě z baroka. Zároveň je i obraz města složený z cyklicky se opakujících vjemů v čase, které ho dynamizují obdobně jako barokní prostor. Celkový vjem pak utváří duality mezi skutečným a neskutečným, viděným a neviděným. Neviditelné jevy se díky technickým vynálezům modernity postupně stávají viditelnými. Jsou systematizovány a koordinovány a stávají se měřitelnými. Postupně je tedy spirituální rozměr vytěšňován artificialní mechanicitou. Myšlení opět přechází od

⁶⁹ Petr Uspenskij, *Tertium Organum 2: Svět vyšších dimenzí*. Bratislava: Eugenika 2006.

⁷⁰ Christine Buci-Glucksmann, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*. London: Sage Publications 1994, s. 39.

barokního/mytického k renesančnímu/racionálnímu. Neviditelné a tajemné (stejně jako další rysy barokní mysli, např. polární rozvržení celku, dynamika, cyklický čas, prostor-labyrint naplněný fragmenty či heterogenita) však přežívá a s nebývalou silou se mobilizují v okamžiku, kdy společnost doslova „prorůstá“ vědeckými teoriemi, které se zabývají zkoumáním vícedimenzionality, časoprostoru, integrity. Neobjevují se tedy pouze v baroku, ale pronikají i do různorodě vymezených (post)modernit i do konceptu aperspektivní mysli a znovuožívají mytické struktury, které potlačila renesance. Přechody mezi renesanční, barokní a moderní myslí jsou tedy z hlediska prostoru (odpoutaného) obrazu přechodem mezi perspektivním zobrazováním/vnímáním a jeho aperspektivní podobou. Kde se zrodilo perspektivní myšlení, které doposud dominuje lidskému pohledu a uměleckému zobrazování světa?

Perspektivní myšlení

„Propusťte přece obrazy a slova na svobodu. Nechte je vznášet se, aniž byste je obsazovali. Nespoutávejte je tím, ž jim udělíte smyslu. Nechte je vyklouznout, i když nevíte, jak se budou vyvíjet. Místo toho je vměšťnáváte do korzetů svých významů a škrtíte je.“

Stephan Andrae

Podle Petra Vopěnky naše vědomí absorbovalo geometrický, ideální svět, jenž se tak „podivuhodně objevil vedle reálného světa“, a to do té míry, že ho již „nepřijímáme jen jako nějakou prchavou vidinu pravdy, ale pojmáme ho jako trvalou složku bytí“.⁷¹ Jak jsme již zmínili, západní tradice se po celou dobu svého vývoje snaží definovat tento abstraktní, ideální svět a nadřadit ho veškerým jiným strukturám. Racionální myšlení pak prostory aktuálního světa modifikuje podle tohoto apriorního modelu a zbavuje je jejich aktuálnosti a specifičnosti. Primární ambivalence mezi světem aktuálním a ideálním a snaha vědců nejrůznějších oborů tento rozpor zastřít formuje celé západní myšlení, a tedy i jednotlivé modely zobrazování.

⁷¹ Petr Vopěnka, *Úhelny kámen evropské vzdělanosti a moci: Souborné vydání Rozprav s geometrií*. Praha: Práh 2001, s. 23–24.

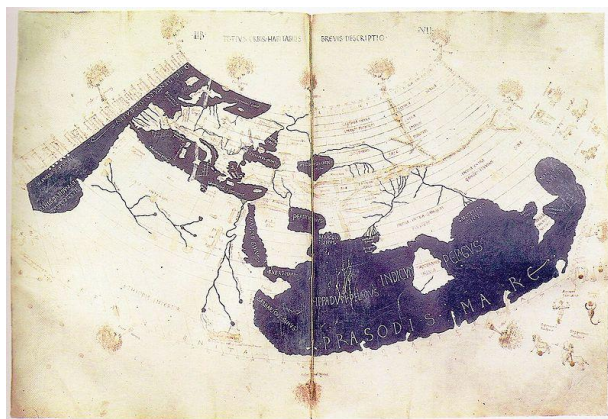
Jedním z prvních ideálních modelů světa/prostoru, který bylo možno měřit/zobrazit/vidět díky pravidelné geometrické síti a skrze ni, byl „ptolemaiovský svět“. Tento „svět“ byl chápán jako syntetický, jednotný.⁷² Jeho prostor byl definován jako plochá deska ohraničená horizontem stabilizujícím všeprosahující pohled. Pozorovateli, který ztratí tento horizont, může hrozit i ztráta stability, ztráta světa.⁷³ V dobové představě se svět podobal mapě, na niž pozorovatel hledí shora a zaujímá tak božskou, vševědoucí pozici. Pozorovatel shlížející na tuto mapu vysílá k jejím jednotlivým detailům paprsek ze svého oka, paprsky se šíří prostorem rovnoběžně, nerozbíhají se (ještě nebyly známy zákonitosti lomu světla)⁷⁴ a nehierarchizují prostor. Prostor je tedy sice chápán jako univerzální, homogenní, harmonický, ale tento celek se skládá z jednotlivých paprsků, detailů, disharmonií, diskontinuit. Prostor jako takový je pojímán jako volné místo mezi entitami, prostor obrazu pak tvoří soubor samostatných objektů, každý z nich je viděn pozorovatelem z jiného úhlu. Jednotlivé objekty takto „rovnoběžně“ koexistovaly v prostoru stejně jako jednotlivé paprsky a jednotlivé atomy, pozadí tvořila souvislá vrstva (jednotící prostor vnější božské moci, a zároveň konečný a ohraničený kosmos). Proto se Ptolemaios pokusil zobrazit homogenní plochu/mapu tak, jako by ji člověk mohl vidět z výšky, a aby mohl zaznamenat zakřivený zemský povrch na plochou desku, vytvořil tzv. *ptolemaiovskou mřížku*, systém rovnoběžek a poledníků.⁷⁵ Vytvořil tak první „objektivní“ systematizaci prostoru. Zároveň umístil mezi ideální a aktuální svět médium (obraz), které se stalo závaznými pro lidskou mysl snažící se nahlédnout prostor.

⁷² Homogenní svět velmi zajímavě popisuje Joachim-Ernst Berendt pomocí audiální metafory. Podle Berendta je ptolemaiovské prostorové uspořádání blízké představě světa-zvuku. Vše, co vnímáme, je podle něj součástí zvukového spektra/světa, vše, co existuje, také „zní“, ač to není sonorní. Tato metafora plně vystihuje celek světa, který je schopný obsáhnout i diskontinuity, harmonie tyto disharmonie anulují. Peter Sloterdijk – Břetislav Horyna (eds.), *Pluralita, skepse, tonalita: Studie Odo Marquarda a Petera Sloterdijka*. Brno: Masarykova univerzita 1998, s. 59.

⁷³ Peter Sloterdijk, *Tonalita jako Nová syntéza*. In: Peter Sloterdijk – Břetislav Horyna (eds.), *Pluralita, skepse, tonalita: Studie Odo Marquarda a Petera Sloterdijka*. Brno: Masarykova univerzita 1998, s. 59.

⁷⁴ Zákon lomu světla poprvé vyslovil Snellius Willebrodus (vl. Jm. Snell van Rojen Willebrod) na počátku 17. století.

⁷⁵ J. Lennart Berggren – Alexander Jones, *Ptolemy's Geography: An Annotated Translation of the Theoretical Chapters*. Princeton: Princeton University Press 2000.



Fragment, či celek?

Tehdejší homogenní univerzum rozrušilo renesanční myšlení poznáním, že *kosmos* není konečný a krajina jako celek se ve své (nově pozorované) plasticitě nepřekrývá s jejím pozorováním. Svět tedy nelze uchopit v dosavadní celistvosti, nevidíme ho z božského pohledu se všemi jeho horizonty. Lze ho zachytit pouze „ovládnutím“, tedy tím, že mu vtiskneme tvar, určíme, jaký výsek této krajiny (a jakou výseč rovnoběžek a poledníků) zarámuujeme a tedy i uvidíme. Do chápání světa vpadlo vědomí moci pohledu a distance mezi pozorovatelem a nekonečným horizontem. Divák začal být vnímán jako (zdánlivý) vládce obrazu světa. Pohled na svět počal určovat lidský rozum a umístění univerzálního, nesubjektivizovaného jedince v prostoru světa, percepci ovládla matematicky měřitelná centralizace, myšlení a vidění plně překryla zmiňovaná geometrická, perspektivní struktura, kterou člověk začal pojímat jako „trvalou složku bytí.“⁷⁶ Kompozici tohoto geometrického světa, který začal být považovaného za jediný platný a objektivní, určoval jehlan se základnou obdélníkového tvaru, která se stal rámem lidského rozumu a pohledu.⁷⁷ Lidskému oku tvořícímu vrchol tohoto jehlanu byla v tomto modelu přiřazena osa pohledu do nekonečna (nekonečného vesmíru), k unikajícímu horizontu. Oko a jasná (racionální) linie pohledu se staly základem západního myšlení a nazírání světa, okulocentričností, o níž mluví Martin Jay,⁷⁸ a nejen určovaly vidění jako takové, ale i koncepci světa (*Weltvorstellung*), i

⁷⁶ Petr Vopěnka, *Úhelny kámen evropské vzdělanosti a moci: Souborné vydání Rozprav s geometrií*. Praha: Práh 2001, s. 69.

⁷⁷ Leonardo da Vinci se zmiňuje o trojúhelnících dvou, z nichž jeden má svůj vrchol v oku, druhý v horizontu. Přidává však poznámku, že druhý vizuální trojúhelník je podřízen prvnímu. I v jeho pojetí tedy percepcie (mentální obraz) ovládá horizont (a centrálně umístěný úběžník) a je nadřazena prostoru.

⁷⁸ Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 2008.

pohled na prostor (*Raumschaung*), jak si všímá Erwin Panofsky.⁷⁹ Immanuel Kant prohlásil prostor za apriorní a jeho jedinečnost za nezpochybnitelnou a tím potvrdil, že tato unifikace je skutečně možná.

Jednoduchý nástin toho, jak byl přijat jeden geometrický model ideálního světa a jak se poté proměnilo chápání vztahu mezi divákem, světem a obrazem tohoto světa, implikuje i změnu na poli reprezentací, které se tomuto modelu podřizují. Podstatné je, že zaniká napětí mezi unikajícím světem/nekonečnem a synekdochickým pohledem na svět. Lidský pohled, respektive rozum, vybírá výřez z nekonečna a činí z něj zástupný celek a tím sám sebe staví do pozice transcendentálního subjektu, který však zobecňuje jak tento výřez, tak i sama sebe. Dosavadní koláž objektů a roztěkanost pohledů je homogenizována a podřizena jednomu prostoru a pevnému stanovišti těla/oka. Stejně jako je pro subjekt renesanční perspektiva možností, jak nastolit jasný řád přirozené polymorfii (jak říká Merleau-Ponty),⁸⁰ tak pro diváka znamená zejména (dez)orientaci. V okamžiku, kdy racionální myšlení odděluje volně plující obraz od žitého prostoru, rámuje jej, zachycuje jeho vnitřní kompozici do geometricky přesné perspektivní sítě a divákův pohled (pozici subjektu v nekonečnosti světa) zaměřuje do jednoho bodu-úběžníku, do kterého se sbíhají linie vyplňující tuto síť, je definován (klasický) obraz. Směřování k úběžníku je pak iluzivní hloubkou, úběžník středobodem prostoru v obraze a zároveň nejvzdálenějším bodem ve fiktivní krajině. Různorodá zobrazování stále upevňují tuto dominantu, síť, hranici a rám a pomocí kompozičních zákonitostí opakovaně (re)definují ideální pozorovací bod pro (takto situovaného) diváka obrazu.⁸¹

Univerzální pozorovatel univerzalizovaného světa předurčuje, že reprezentace bude v mnohém průnik mezi nekonečnem a ohraničeností, mezi prostorem obrazu a uvnitř něj. Malířské plátno přetíná zmiňovaný jehlan, v prostoru před tímto řezem se nalézá žitý prostor patřící divákovi; body přetnutí tvoří rám obrazu, neustále zmiňované Albertiho okno, za kterým se nachází prostor v obraze, „otevívá“ se fiktivní svět a divákův či malířův mentální obraz. Vznikají tedy dva zcela odlišné prostory – prostor

⁷⁹ Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books 1991.

⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and Invisible*. Evanston IL: Northwestern University Press, s. 221–213.

⁸¹ Erwin Panofsky ukazuje, že perspektiva buď vychází ze skutečného diváckého stanoviště, nebo diváka nechává, aby si sám vybral své místo před obrazem. V obou případech je vidět, že vztah diváka a obrazu je vztahem mezi určitou geometrickou strukturou a lokalizací pozorovatele. Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books 1991. Jak se tento vztah vyvíjí i v dalších vizuálních médiích, zejména ve filmu, a jak určuje subjektivitu diváka, se ptá inspirativní kniha: Petra Hanáková (ed.), *Výzva perspektivy: Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*. Praha: Academia 2008.

fyzické realizace obrazu a mentální prostor překrývající se s pohledem do světa za fyzický rámeček tohoto média. Médium samotné – skleněná tabule okna (tedy povrch plátna) – je právě tímto kompromisem. Při percepci přepínáme mezi dvěma percepčními módy, které vždy náleží jednomu z těchto prostorů, zapomínáme na médium a pozorností kolísáme mezi prostorem za obrazem a před ním. Toto percepční přepínání a postupné zapomínání na jednotlivé mediální prostory popisuje velmi názorně Jan Evangelista Purkyně, proto si dovoluji ocitovat celou pasáž z jeho stati:

„Postavme se před obraz úplně vyvedený, nějaké okolí v kraji s obzorem otevřeným vypodobňující. Ne hned při prvním pohledu otevře se nám celá té krajiny rozmanitost prostorná; nazírání požaduje jistého času. Z počátku, zvláště jestli jsme sobě potřebné způsobnosti v rozhlídání malebném ještě nepřiosobili, aneb jestliže oumyslně k tomu zřetel svůj obrátíme, naráží na smysl náš hmotná blízkost rámce, lesk ode plochy skla aneb i od plátna barvami olejnými potaženého vycházející, různost barev, světlých i tmavých míst, na ploše jako maně rozpoložných, posléze i rozstavení všelikých v komnatě předmětů, což vše nás odvodí a rozptyluje, i na odpor stojí rozvinutí se svobodnému názorného prostoru krajiny obrazové, ano zdá se, jako bychom dívali se na pouhou plochu barvami pstrolavě poskvrněnou.

Poznenáhla smysl náš se pamatuje v těsném obrazu obrubě i rozprostírá se všestranně, zapomenuv náhodných okončeností z počátku se naskytujících řemeslovými obrazu výmínkami. Rovnovážně vzhled zdá se pokluzovati po klidném povrchu vody, až tam na vzdáleném břehu odpočine; pak poletuje nad parnatými vrcholky lesů odlehlých, až dostihne zřícenin starobylého hradu, z vysoka v kraj pohlížejíciho; potom se zase vracuje k zatmělému potůčku vpředu mezi chrastím i bylinkami patrně dopodrobna vylíčenými přes křemelce se potulujícímu, blíží se k chaloupce domácné zahrádkou otočené, pak náhlým skokem se pustí do nejzadnější dalekosti, kde přimodralé pohoří, obroubené růžovou oblohou i potvornými oblaků postavami, vidokruh zakončuje. [...] Hle jak živé vzezření prohozuje i řádně rozstavuje to, co prvé lpělo toliko na povrchu plochy obrazové!⁸²

⁸² Jan Evangelista Purkyně, O ideálnosti prostoru zrakového. *Časopis českého Museum*, 11, 1837, č. 2, s. 191. (Přetištěno In: Jan Evangelista Purkyně, *Sebrané spisy. Svatek 7: České práce fyziologické a morfologické*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd 1958, s. 114.)

„Vidokruh“ popisuje pohled diváka na „tradiční“ obraz (proto je také divák spíše kontemplativní, „potřebuje jistého času“), ale můžeme ho vztáhnout i k pohledu na obraz camery obscury, která je podle Jonathana Craryho metaforou zobrazování a vidění před nástupem modernity.⁸³ Nefixovanost obrazu camery obscury nepopírá základní vlastnosti tohoto prostoru, který Purkyně popisuje jako rozpadající se na materiální prostor díla (rámu, plochy skla a povrchu plátna) a prostor vlastního zobrazovaného světa (voda, lesy, zřícenina, chaloupky, pohoří a oblaka). Aby byl tento rozpad možný, percepce obrazu se musí podobat ptolemaiovskému světu a jeho konstrukce musí být blízká renesančnímu myšlení. Obraz je celkem, nicméně tento celek je určitým fragmentem, výřezem světa. Vjem je daný percepčním přepínáním, tedy pnutím mezi rozptylováním (odstředivý pohled na svět kolem rámu) a soustředěním (dostředivé přijetí rámu a ponor do světa, který je takto zarámován).⁸⁴ Divák v prostoru před obrazem si díky rámu („povrchu plochy obrazové“) uchovává vědomí konstruovanosti obrazu. Souběžně vytěšňuje z vědomí mediální přechod („zapomenuv náhodných okončeností“) a přibližuje se bezprostřednímu zážitku bytí v umělém světě. Může se zdát, že přepínání mezi jednotlivými mody způsobuje médium obrazu. Nevychází však toto těkání spíše z přirozených vlastností centrální perspektivy, která potlačuje přirozenou heterogenitu světa, redukuje ji na systém dualit (úběžník/horizont, pozorovatel/objekt, centrum/periferie atd.) a volí kompromis mezi těmito dualitami (plátno, zlatý řez, prodloužení pohledu v prostoru obrazu)? Je obraz touto redukcí a průniky *spoutáván*? Nesnaží se rám a plocha s/upoutat naši pozornost, aby potlačily skutečnou mediální podstatu zobrazení, která zcela narušuje představu specifičnosti jednotlivých prostředků realizace a do jedné mediální množiny řadí veškerá zobrazení podřizovaná centrálně perspektivnímu modelu?

Renesanční obraz jako fragment (synekdochu) můžeme považovat za určitý kompromis mezi dřívějšími heterogenními pohledy. Tuto tezi rozvádí Maurice Merleau-Ponty, když ukazuje, že se malíř snaží sjednotit zobrazované objekty za cenu deformace přirozeného pohledu (proto mhouří oko, aby viděl vše v řádu rozumu a geometrie) a že výsledný prostor nejvíce ze všeho kopíruje lidský pohled upřený do prázdna (nicoty), do

⁸³ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press 1992.

⁸⁴ Toto přepínání pozornosti může být posíleno v případech hypermediace, tedy u obrazů, které mají více rámu a více prostorů. Při sledování obrazu pak musíme těkat mezi jednotlivými obrazy-světy, a o to více si uvědomujeme jejich strukturní vlastnosti. Jay David Bolter – Richard Grusin, *Imediace, hypermediace, remediace*. *Teorie vědy* 14, 2005, č. 2, s. 5–40.

nekonečna (jedinec je tedy opět ponořen do totality).⁸⁵ Dřívější celistvost a homogenní univerzálnost byla nahrazena karteziánskou totalitou, která v původním významu zahrnuje jak moc (upevnění pozorovatele i obrazu), tak nicotu (volný prostor mezi jednotlivými cíli/osami pohledu). Nicotu potvrzuje i Nelson Goodman, který zdůrazňuje, že perspektivní obraz je určený pouze pro nehybné oko, které však je ve své nehybnosti téměř slepé.⁸⁶ Podle Briana Rotmana je příznačné, že k prosazování centrálně perspektivního modelu vidění a zobrazování dochází ve stejné době, kdy je do matematika přijata nula.⁸⁷ Podle Rotmana vychází nicota (nulovost úběžníku) lineární perspektivy zejména z toho, že nulu převzali evropští matematici z arabského systému, a to i přesto, že nebyla převoditelná do jejich dosavadního způsobu matematického uvažování. Nula symbolizuje nekonečný (existující vůbec?) úběžník, pohled rozostřený do nekonečna, kompromis. (A je to právě nula, virtuální číslo, která umožňuje vznik technologických obrazů řízených počítačem a stává se základem digitálního obrazu.)

Nicota/neexistence se také pojí k obrazu projekcí camery obscury, která je podle Craryho metaforou renesanční, tedy perspektivní mysli.⁸⁸ Camera obscura nepředkládá divákovi fixovaný obraz, ale fantaskní *projekci*, pomíjivý obraz s nulovou existencí, *neviditelné* světelné vlny vykreslující viditelný obraz teprve dopadem na plochu plátna. Průnik mezi fantaskním/imaginárním a reálným obrazem tvoří obdélníkový řez světelným tokem ve tvaru kuželu, který je zachytitelný jedním pohledem (aby bylo možné zapomenout na samotný proces projekce, tedy na rám a techniku). Obraz-fantasma je promítán do „objektivního“ vnějšího prostoru, prostor obrazu je „objektivizován“ a standardizován technickým projektorem a prostor v obraze je konstruován podle pravidel perspektivního renesančního systému (camera obscura byla také považována za dokonalou ukázkou „objektivní“ perspektivní malby, jejíž proporce již nebylo nutné složitě vypočítávat a rýsovat). Na takto koncipovaný (ne)existující obraz navazuje pak film, zástupce mysli moderní.

Kompromisnímu/neskutečnému pohledu a zobrazování odpovídá i hledisko diváka. Metafora okna neurčuje pouze rozvržení prostoru malby či v malbě, ale

⁸⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 19.

⁸⁶ Nelson Goodman, *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia 2007, s. 27.

Nepřirozenost perspektivy ukazuje např. Michael Kubovy, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*. Cambridge: Cambridge University Press 1988.

⁸⁷ Brian Rotman, *Signifying Nothing: The Semiotic of Zero*. Stanford: Stanford University Press 1987.

⁸⁸ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press 1992.

odkazuje i k umístění obrazu ve vztahu ke stojícímu či sedícímu divákovi. Prostor tradičně pojímaného obrazu je koncipován pro umístění ve vertikále (nahrazuje skutečné okno) a divákovi je vyhrazena pozice v určitém ideálním bodě před obrazem. Ideální bod určuje výpočet vzdálenosti, ze které může náš zrak převést bod v ploše na bod ve vhodné vzdálenosti v iluzivním prostoru. K plošnému zobrazení ohraničenému osami x, y je tak dopočítávána zdánlivá hloubka na ose z (tedy ve směru diváckého pohledu z okna). Tři osy vytvářejí základ pravoúhlé sítě, podle níž se řídí zobrazování prostoru obrazu i v obraze a která zároveň „upevňuje“ pohled pozorovatele. Přijímá-li divák iluzi trojrozměrnosti a věří-li, že hledí do skutečného plastického prostoru, dostavuje se u něj pocit nadřazenosti nad celkem. Propagovaná „realističnost“ a „autenticita“ obrazu se tedy opět ukazuje jeho pouhá iluzivnost a kompromisní parciálnost.

Anne Friebergová upozorňuje na to, že zabýváme-li se proměnou obrazu, je nosnější sledovat stálé složky obrazu než složky proměnlivé. Není pro nás ani tak podstatné, co lze vidět za oknem (je-li obraz statický, či pohyblivý), ale co je pojátkem jednotlivých obrazů.⁸⁹ Hlavní metaforou podle Friebergové tak není pouze transparentní okno (plocha), ale celistvý okenní rám (ať už se jedná o rám pohledu, obrazu či okraje stěny iluzivní malby), který upevňuje viděnou skutečnost, prostor obrazu i v obraze a zároveň tyto prostory odděluje. V době modernity však dochází k tolika změnám, že se začíná proměňovat nejen okno, ale i rám, který se dynamizuje, narušuje, zmnožuje, otevírá a virtualizuje. Co se tedy proměňuje a co je stálou složkou obrazu? Co je primárním pojátkem? Nelze za tuto stálou složku a médium *spoutaného* obrazu označit centrálně perspektivní osu pohledu, perspektivní myšlení a vidění ve shodě s okulocentrismem? Lze tedy mezi racionální mysl a perspektivní mysl položit rovnítko? (A co znamená, že médium perspektivy prosazuje kompromis, syntézu a normu?) Abych našla odpovědi na jednotlivé otázky, budu nejprve zkoumat díla, která vznikají v době české modernity, budu sledovat, zda jsou podřizována *racionální mysli* či se jí vzdalují a jaké je jejich médium. Budu se zabývat jejich vztahem k perspektivní struktuře a eukleidovskému modelu prostoru. Až prověřím zmíněné hypotézy, pak přistoupím ke sledování děl, která se přibližují konceptu *integrální mysli* a *aperspektivní* struktuře zobrazení.

⁸⁹ Anne Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press 2006.

3/ SPOUTÁVANÉ OBRAZY MODERNITY

*„Sotva však jsem si pomyslel, jak marným jest přání naše, již tu nový obraz
měli jsme před očima, záliv jezera nazvaný ‚Karpfenwinkel‘ a městečko
Bernwied, kam parník pracně se hnál. Po třetím zazvonění otočila se loď ku
břehu východnímu a panorama se změnilo jako v kaleidoskopu. Bylať to
vesnička Ambach se svou štíhlou gothickou věží kostelní,
jež nám vstříc kynula...“*
Blahověst

Právě období modernity (v jejím užším pojetí) přineslo mnoho změn a vychýlilo vědecké poznání i umění ze stability, rozptýlilo soustředěného diváka a narušilo dosavadní jednotící úběžník vidění, vědění i myšlení.¹ Došlo k mnoha společenským změnám včetně otevření veřejného prostoru, nové možnosti se otevřely pro cestování a urychlila komunikace. V oblasti vizuální kultury se začaly stírat hranice mezi vysokým a nízkým uměním, mezi uměním a zábavou a uměním a tržní komoditou. Tyto změny měly dopad i na původní vymezení racionální mysli.

Dosavadní renesanční/racionální mysl se zrodila v době, kdy pozorovatel objevil, že má „moc“ nad okolní krajinou, že jen na něm závisí, jak bude krajina „zarámovaná“ – jaký úhel pohledu zvolí a na jaký výřez z okolního panoramatu se zaměří. Od tohoto okamžiku byl de facto prostor „objeven“. Zarámovaný prostor byl homogenním polem, ve kterém byly předměty rozmístěny podle tří os, a uchovaly si svou totožnost bez ohledu na to, zda se v tomto „rámu“ přemístí nebo ho zcela opustí. Začal se daleko více zkoumat prostor, respektive povrch. Právě na povrchu se mohly sjednotit jednotlivé prostorové difference do zmiňované totality. Celek (totalita) pak byla vnímána jako stálá, univerzální a objektivní struktura, která určovala základní epistemologické a existenciální duality, jako jsou periferie a centrum, vnitřek a vnějšek, subjekt a objekt. Renesanční myšlení zároveň počítalo s autonomním časem, jenž byl lineární a tvořil jasnou kauzální řadu všech událostí. Čas nekomplikoval prostorovou strukturu ani její statické uspořádání. Zkoumání povrchu vedlo ke zdokonalování

¹ Viz např.: Tomáš Dvořák, Rozptýlení jako předpoklad soustředění: Poznámky k pojetí recepce u Waltera Benjamina. *Illuminace*, 15, 2003, č. 4, s. 67–84. Petra Hanáková, „Kola se otáčejí, ložiska kloužou, píсты pracují“: Kinetika a vizualita modernity jako průvodci raného filmu. *Illuminace*, 17, 2005, č. 74, s. 71–88. Petr Málek, *Melancholie moderny*. Praha: Dauphin 2008.

technik k zachycení plastických objektů v dvojdimenzionálním prostoru – začala se rozvíjet centrální perspektiva, která od této dvojdimenzionality a povrchu odvádí pozornost a zprostředkovává pohled do dálky, respektive hloubky obrazu.

Jean Gebser upozorňuje na to, že principiální změna nastala v polovině 19. století, kdy do lidské mysli „vtrhl čas“, jenž rozrušil statický prostor. Nově objevený čas fascinoval vědu, techniku i umění té doby. Ve vědě začala být zkoumána nejen kvalita času, ale i jeho intenzita.² Čas přestal být chápán jako plynutí se třemi jasnými dimenzemi – minulostí, přítomností a budoucností – a jednotlivé události již nemusely podléhat kauzálnímu řetězci. Celkové zrychlování pak tento prožitek zvýznamnilo. Přítomnost není již jedním bezvýznamným bodem plynulého časového toku, ale stala se *rozlehlostí*,³ do níž se promítá bytí a předvídané, tedy věci předpřítomné a předbudoucí. *Nyní* je chápáno jako mnohem intenzivnější časový uzel, který má později „moc“ rozrušit kauzální zřetězení jednotlivých událostí. Překrývání jednotlivých časových řad a odlišné chápání kauzality vede k proměně vztahu k historii a k paměti. Vznikají techniky a média, které se snaží zachytit tento časový bod a vrátit ho do jasnějších souvislostí. Johnatan Crary ukazuje, že po ztrátě stability a s příchodem existenciální krize po nástupu modernity se vědecký výzkum začíná věnovat zejména jedinci a jeho percepci jako takové.⁴ S výzkumem subjektivních jevů se začíná zkoumat i subjektivní čas a *vnitřní vědomí času*,⁵ které může být jinak rychlé a nemusí být kontinuální. Čas je vnímán i na základě vnitřního vědomí časovosti prožitků.

Co tato proměna způsobila, budu nyní zkoumat na typech obrazů představených na reprezentativní akci s názvem *Výstava architektury a inženýrství: Spojená s výstavou motorů a pomocných strojů pro maloživnostníky, s přidruženou výstavou vynálezů pro živnostníky a s odbornou výstavou klempířů zemí Koruny české*.⁶ Pořádána byla v roce 1898, tedy právě v době, kterou Jonathan Crary označuje právě jako vrchol epistemologické krize. Tato výstava fascinuje nikoli jen jako „heterotopický prostor

² Téma zrychleného času se na přelomu století objevuje velmi často v české (fantastické) literatuře – věnují se mu například Jan Neruda. (Jan Neruda, *Zcela věrná zpráva o tom, jak bylo 24. února 1872*. In: *Žerty hravé i dravé*. Praha: F. Topič 1895, s. 108.) a Svatopluk Čech, později Josef Skružný. Např. Josef Skružný, *Ve století spěchu*. In: Josef Skružný, *Dobrý den*. Praha: Jos. R. Vilímek 1923.

³ A to jak u Bergsona, tak zejména u Husserla a fenomenologicky zaměřených teorií.

⁴ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. London: MIT Press 1999.

⁵ Edmund Husserl, *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I., II.*, Praha: OIKOYMENH, 2004–2006.

⁶ O výstavě dále viz: Ivan Klimeš, *Český kinematograf v Královské oboře 1898. Iluminace*, 10, 1998, č. 1, s. 165–176.

formující vizuální zkušenost modernity⁷, ale i jako mezi(čas)prostor pro interdiskurzivní, intermediální a interdisciplinární přehlídku obrazů-*atrakcí*, která jako jediná vystavuje rozličné aparáty a vynálezy, jež vznikaly po více než jedno století a pokrývají tak proměny úvah i zobrazování od (pre)moderní po pozdně moderní mysl. V sekci zábavy a oddechu se tedy nacházely „obrazy“ (pre)moderní, jako byly panoramatický obraz (*konkávně* koncipovaný *imersivní* obraz) a obrazy optických hraček, konkrétně stereoskop (sjednocující *fragmentární* obraz). Vedle nich byly vystaveny pozdně moderní aparáty, jako jsou projektory statického obrazu (*statické* projekce *nemateriálních* obrazů navazují na *celistvý* obraz *camery* *obscure*) i obrazu pohyblivého (obohacující obraz o *mobilitu/kinetiku*). Byly zastoupeny oba typy projektorů *dioptrické* a *katoptrické*, jak je pojmenoval Siegfried Zielinský. Představení dioptrických obrazů doprovází i prezentace (projekčního) aparátu. Aparáty tohoto typu jsou optické hračky, teleskopy, stereoskopy, mikroskopy či rentgenové paprsky, a umožňují divákův pohled *skrz* a zprostředkovávají obraz prostoru za aparátem. Katoptrické projekce pracují mnohem více s iluzí a virtualitou obrazu a ukazují obraz-spektákl sám o sobě, který existuje pouze díky projekci do vnějšího prostoru.⁸

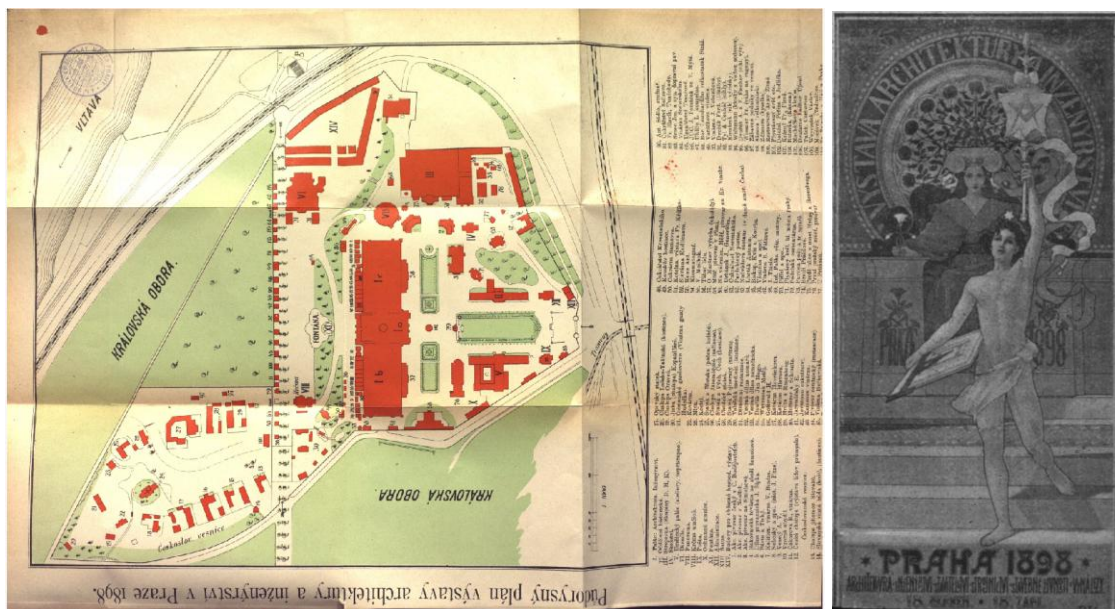
Výstava představila různé možnosti odpoutávání připomínající barokní mysl – na úrovni obrazu *fragmentárnost*, *zakřivení* a *dynamiku*, v prostoru obrazu *konkávnost*, *imersivitu*, *kinetiku*, *diskontinuitu*, *fragmentarizaci*, *virtualitu*, a divák je *pohlčen* a je *mobilní*, *zaostřující* a *přeostřující*. Rysy vystavovaných děl rozprostírají síť pojmů, které jsou nepochybně pomůckou pro definování moderní mysli a její pozdně moderní extenzi. Co však tyto pojmy znamenají pro obraz/prostor/mysl diváka? Jak se tyto rysy rodí a které z nich přežívají? Které z nich značí odpoutávání? Představíme-li obrazy prezentované na výstavě, zdá se, že se rodí touha nejen po hledání dalších mechanismů a jejich vystavování na odiv, ale i po iluzích, které tento aparát skrývají. Tedy touha po odpoutávání a současně strach z rychlosti, dynamiky i jakékoli proměny technických možností, který vede ke (znovu)sputávání obrazu. Potřeba všeho neviditelného a unikajícího, které však bude určitým mechanismem/médiem zachyceno/zprostředkováno. Divák postupně opouští stanoviště i stanovisko, začíná být mobilní, interaktivní, vstupuje do jeho prostoru, prohlíží ho a zkoumá, později však je

⁷ Petra Hanáková, *Koloběh pohledů od renesančního pozorovatele k „mužskému“ divákovi ve feministické teorii filmu*. Disertační práce KFS FF UK Praha 2006, s. 136.

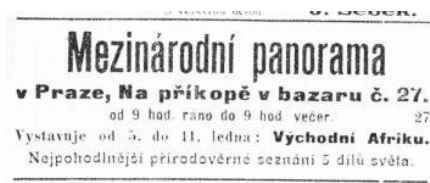
⁸ Siegfried Zielinski, Show and Hide: Projection As a Media Strategy Located between Proof of Truth and Illusionising. In: Siegfried Zielinski – Silvia M. Wagnermaier (eds.), *Variantology I: On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König 2005, s. 81–100.

opět usazován na pevné stanoviště. Došlo-li k odpoutávání obrazu, proč byl tento obraz opět spoután? Jak? Co znamená tento pohyb od imaginárního k (hyper)reálnému? Pokud odpoutané obrazy opouštějí mimetičnost a tíhnou k aperspektivě, je důležité pochopit, co je toto imaginární a (hyper)reálné a co v dobovém kontextu znamená *skutečnost*, prostor a percepce.

Abych mohla odpovědět také na tyto otázky a definovat tak odpoutávání moderního obrazu, budu se věnovat analýzám jednotlivých typů obrazů prezentovaných na výstavě. Jelikož hlavním cílem výstavy bylo ukázat „zdatnosti české práce technické“, představit historii architektury a technický vývoj v našich zemích, kulturní a zábavní podniky program pouze doplňovaly. Nebyly tedy středobodem výstavy, a proto jim není v dobovém tisku věnováno tolik prostoru jako architektonicko-technické části. Zároveň články v periodikách zároveň, i pro svou národnostně oslavnou rétoriku, neposkytují tolik materiálu, aby bylo možno dojít k zobecnění jednotlivých zobrazovacích strategií a vlastností prostoru. Vycházím tedy z obrazové přehlídky na výstavě roku 1898, zabývám se také dobovým kontextem a do jednotlivých podkapitol zahrnuji další reflexe vystavovaných aparátů. Kontextualizace mi pak lépe umožní definovat proměny moderní mysli ve vztahu k této přehlídce i k období, které se učilo vidět nově.



Panoramatický, sférický prostor: Kde přestává šalba a kde začíná malba?



Jedním z vystavených objektů na Výstavě architektury a inženýrství [spojené s výstavou motorů a pomocných strojů pro maloživnostníky, s přidruženou výstavou vynálezů pro živnostníky a s odbornou výstavou klempířů zemí Koruny české]⁹ byl panoramatický obraz *Bitva u Lipan*, který vytvořil malíř Luděk Marold za spolupráce Václava Jansy, Karla Rašky, Karla Štapfera, Theodora Hilšera a Ludvíka Vacátka.¹⁰ Maroldova panoramatická malba byla inzerována jako jedna z atrakcí, která má osvěžit diváka vyčerpaného *odbornými* exponáty: „Výstava architektury a inženýrství vykazuje hojný počet podniků, v nichž může každý návštěvník, již poněkud umdlený prohlídkou vystavených předmětů odborných, znaveného svého ducha osvěžiti a posilniti. První takový podnik, který také vskutku ze všech prací vystavených první byl hotov, je kruhové panorama Bitva u Lipan.“¹¹ Obecně měla panoramata zejména vzdělávací a „propagační“ funkci. Jejich obrazy vyzdvihovaly minulé národnostní úspěchy a zároveň prezentovaly stát či město jako pokrokové, moderní, technicky a architektonicky vyspělé. Proto byly vytvářeny kompozice a kumulace silných momentů, znaků a obrazů (blízkých živým obrazům) v řadě za sebou, nikoli záznamy skutečných akcí.¹²

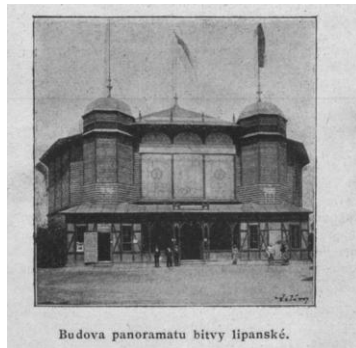
⁹ V Praze byly na přelomu století organizovány čtyři takovéto výstavy. V roce 1833 byla založena tzv. Průmyslová jednota, která měla za úkol „povzbuzení živnostenského ducha v Čechách“. Díky tomuto výboru byla na konci století pořádána série výstav, která měla předvádět výrobní postupy, pokrok, atrakce a zábavu. Jednalo se o Všeobecnou (Jubilejní) zemskou výstavu (1891), Národopisnou výstavu československou (1895), Výstavu architektury a inženýrství (1898) a Jubilejní výstavu pražské obchodní a živnostenské komory (1908). Jaroslav Halada – Milan Hlavačka, *Světové výstavy: Od Londýna 1851 po Hannover 2000*. Praha: Nakladatelství Libri 2000.

¹⁰ Během výstavy bylo umístěno v dvanáctiúhelné, uvnitř kruhové budově podle projektu stavebního výboru tesařského mistrem Františkem Vajtrem. Josef Kafka (ed.), *Výstava architektury a inženýrství: Spojená s výstavou motorů a pomocných strojů pro maloživnostníky, s přidruženou výstavou vynálezů pro živnostníky a s odbornou výstavou klempířů zemí Koruny české v Praze 1898: Hlavní katalog a průvodce*. Praha: Nákladem Výkonného výboru 1989, s. 34. V roce 1908 byl obraz přemístěn na zdi kruhové stavby podle projektů Františka Čížka a panorama bylo znovu při příležitosti pořádání Jubilejní výstavy pražské obchodní a živnostenské komory. Josef Petřík, *Vznik Maroldova Panoramatu*. In: *Maroldovo panorama Bitva u Lipan: Propagační spisek pro informaci dárců*. Praha: SIA 1932, s. 8–10.

¹¹ Výstava architektury a inženýrství. Atrakční a zábavní podniky III. *Světozor*, 30, 1897–1898, č. 32, s. 426.

¹² Článek ve Zlaté Praze upozorňuje na to, že historikové jistě nebudou s tímto pojetím bitvy souhlasit. Na obraze lze nalézt mnoho historických nesrovnalostí a upravených faktů. Bitva je zpodobněna tak, aby vystihla „úrodný moment“ – v jednom okamžiku je vidět jak obrat v boji, první moment porážky, tak útek vojsk. Karel Čupr, *Panorama bitvy u Lipan, Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 37, s. 438.

Národnostně buditelské koláže 19. století většinou zachycovaly válečná vítězství daného národa nebo vykreslovaly oslňující podívanou na městskou výstavbu. Realizacím panoramatu Bitvy u Lipan předcházely dlouhé debaty o možném přesahu spektakularity nové zobrazovací metody i o tématu zobrazení, které mělo dostatečně ilustrovat hrdinské skutky (českého) národa. Zvolena byla bitva U Lipan se záměrem ukázat „zápas za idee Husovy“,¹³ „boj české demokracie proti pánům“. Volba tohoto motivu vyvolala však i negativní reakce, byla označována za chybnou, jelikož naopak ukazuje, „že v záplavě krve zahynula česká demokracie a udoláno bylo nejnárodnější a nejvznešenější hnutí, jakým se dějiny našich předků mohou vykáhati [...]“.¹⁴ Nejdůležitější však bylo, aby zde byla vystavována díla, která budou reprezentovat moderní českou práci a „sbratření práce technické s uměním“.¹⁵ Panorama ty požadavky splňovalo a pro svůj úspěch bylo zpřístupněno i po skončení výstavy. „I v tomto ohledu letošní výstava přivádí hlavní město království o krůček dále velkoměststějším uzpůsobení poměrů našich. Velké, vpravdě umělecké panorama, podstatou české, citelně bylo postrádáno v programech vyšších a ušlechtlejších požitků, jež nabídnouti chceme hosti, přicházejícímu z ciziny nebo z venkova do matičky Prahy.“¹⁶



Vzniku panoramatu¹⁷ obecně předcházely proměny definice *skutečnosti* a statusu subjektivní percepce. Zpochybnění skutečného vjemu a apriorních soudů o aktuálním

¹³ Josef Kafka (ed.), *Výstava architektury a inženýrství. Spojená s výstavou motorů a pomocných strojů pro maloživnostníky, s přidruženou výstavou vynálezů pro živnostníky a s odbornou výstavou klempířů zemí Koruny české v Praze 1898: Hlavní katalog a průvodce*. Praha: Nákladem Výkonného výboru 1898, s. 35.

¹⁴ Karel Čupr, *Panorama bitvy u Lipan, Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 36, s. 423.

¹⁵ Josef Kafka (ed.), *Výstava architektury a inženýrství: spojená s výstavou motorů a pomocných strojů pro maloživnostníky, s přidruženou výstavou vynálezů pro živnostníky a s odbornou výstavou klempířů zemí Koruny české v Praze 1898: Hlavní katalog a průvodce*, Praha: Nákladem Výkonného výboru 1898, s. 8.

¹⁶ Karel Čupr, *Panorama bitvy u Lipan, Zlatá Praha*, 15, 1898, č. 49, s. 586.

¹⁷ Za první panorama je považováno panorama Roberta Bakera z roku 1792.

světě iniciovalo zejména vydání Kantovy *Kritiky čistého rozumu* (1781). Kant tvrdí, že vidění se nepojí k reálnému, pravdivému světu a zpochybňuje tak dosavadní víru v realitu. Všechny vjemy jsou podle něj čistě individuálními „obrazy“/záznamy tohoto světa. Proto se pravdivost iluze může náhle jevit mnohem podstatnější než skutečný otisk reality. Kantovy filozofické úvahy vedou k rozštěpení ideálního a aktuálního světa, které se dosud překrývaly. Postupně se tak začíná rozostřovat hranice mezi virtualitou a (hyper/trans)realitou,¹⁸ subjektem a objektem.

Přijetí individuálního vjemu jako relevantního přístupu ke světu je hlavním impulsem ke zkoumání subjektivních jevů optických. První vlna těchto výzkumů, která inspiruje právě vznik panoramatického obrazu, se zabývá fyziologií neproblematického subjektivního vidění. Neproblematického proto, že vidění je v těchto výzkumech chápáno ještě jako součást organismu, tělesnosti. Výzkumy se ještě nezabývají vnitřním ustrojením oka, vztahem k ostatním smyslům a mozkové činnosti, ani tím, jak je možné, že může vidět neviditelné fenomény. V této první výzkumné fázi je vidění rozpoznáno jako konkávní¹⁹ – viděný výřez skutečnosti již není chápán jako dvojrozměrný plochý obdélníkový řez jehlanem, ale jeho tvar tvoří polokouli, jež se stáčí okolo pozorovatele a obklopuje ho. Začíná se zkoumat i celistvost vidění a ukazuje se, že vnímání celku ovlivňuje i periferní vidění, přestože toto vidění je rozostřené.²⁰ Aby bylo divákovu přirozené vidění plně a vjem přesvědčivý, musí mu být předložen obraz, který bude konkávní a bude přesahovat rozsah jeho úhlu pohledu. Jen tak může podle dobového myšlení obraz plně zaujmout pozornost diváka a poskytnout mu zážitek „bytí“ v obraze. Obraz, který přesahuje zorné pole diváka, však paradoxně posiluje fragmentární percepci. Jelikož je zorné pole menší než plocha sledovaného obrazu, pozorovatel zaznamenává pouze částečné výřezy, které spojuje do konkrétní představy o celku. Když Walter Benjamin říká, že panoramatický obraz je „oním nepatrným fragmentem,

¹⁸ Hyperrealitou míníme Baudrillardovo pojetí zdvojení reálného. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations*. In: Mark Poster (ed.), *Selected Writings*. Stanford: 1988. Transrealita vychází z Turgeněvova pojetí „druhé reality“, světa fantomů, simulací a mediálních vizí. L. V. Pumpjanskij, Turgeněv i Flober. In: I. S. Turgeněv, *Sočiněnija X*. Moskva – Leningrad 1930, s. 15. Citováno podle Renate Lachmann, *Memoria fantastika*. Praha: Hermann a synové 2002, s. 260.

¹⁹ „Křivočaré vidění“ definoval již Leonardo da Vinci v Pojednání o malířství. Na jeho základě objasňuje metodu pro přenášení malby figury na zakřivené zdi. Až mnohem později si však vědci a tvůrci uvědomují, co tato konkávnost znamená pro vnímání a tedy i systém zobrazování.

²⁰ Rozpoznání konkávnosti jako přirozené vlastnosti vidění inspiruje například Hermanna Guido Haucka, který na základě tohoto poznatku rozlišuje vidění na kolineární (typické právě pro perspektivu) a sjednocené (Hermann Guido Hauck, *Die subjektive Perspektiv und die horizontalen Curvaturen des dorischen Styls*, Stuttgart: Conrad Wittwer 1879). Na něj navazuje Erwin Panofsky, když ukazuje, že tyto dvě možnosti pohledu jsou vlastně dvěma koncepty světa a vizuální kultury. Panofsky tak definuje obraz jako viditelný (*Sehbild*) a sítnicový (*Natzhautbild*), přičemž ukazuje, že tyto obrazy nejsou shodné. Erwin Panofsky, *Perspective as a symbolic form*. New York: Zone Books 2002.

který jsme si zvykli označovat „příroda“²¹ není tak podstatná mimetičnost tohoto obrazu („přírody“), ale právě ona fragmentárnost vidění. S fragmentárností percepce počítá i iluzivní představa trojrozměrného světa, který je díky těmto řežům vnímán mnohem reálněji a divák zapomíná, že zobrazení je stále jen plochou.

Konstrukce prostoru panoramatické malby dovoluje odpoutat obraz od tradičně pojatého rámu i plochy zobrazení. Rám nemizí zcela, ale zastupuje ho „prostorový“ rámec budovy, ve které je obraz umístěn: „Oba horizontální kraje kruhového, vlastně cylindrického obrazu jsou zakryty, hoření okrajem velikého středového stinidla, spodní v dovedně upraveném plastickém terrainu.“²² Albertiho okno a jeho transparentní, dvojdimenzionální výplň je nahrazena sférickým zakřivením stěn. Obraz je doplněn plastickými objekty, „výstupy“ z plátna mířícími k divákovi. „V poslední chvíli našeho prodlení necháváme spočinouti oslněnému oku na frapantním „skutečném“ terénu, který i s četnými atrapami a přechetnými rekvizitami vytvořil chvalně známý všeueměl mezi našimi malíři Karel Štapfer. Nehledíc ani k mistrovsky napodobenému válečnému vozu s husitskou monstrancí a jiným úžasným podrobnostem, hlásí se o naši pozornost hlavně způsob, jakým dovedl Štapfer klamavě převést skutečný terén do malovaného, takže na některých místech těžko poznati, kde přestává šalba a kde začíná malba.“²³ Lev Manovich tvrdí, že pokud se lidské zorné pole a obraz překrývají,²⁴ reprezentace vstupuje do řádu simulace a divák do centra obrazu.²⁵ Může skenovat celý povrch obrazu, přenášet pozornost a otáčet hlavu za periferními obrazy. Právě tuto vlastnost vykazuje panorama, které konvenuje s dobovou snahou tvůrců o vytvoření „náhradní“ krajiny, do které bude možno „vstoupit“.²⁶ Imersivní obraz se tak vzdaluje tradičnímu plátnu, které zaujímá pouze výřez divákova pohledu, jak uvádí Lev Manovich. Již dobová reflexe však operuje s touto distinkcí: „co diorama²⁷ ukazuje jako obraz se čtyř

²¹ Walter Benjamin, *Agésilas Santander*. Praha: Herrmann & synové 1998, s. 256.

²² Karel Čupr, *Panorama bitvy U Lipan, Zlatá Praha*, 15, 1897-1898, č. 37, s. 439.

²³ Tamtéž, s. 439.

²⁴ Mnohem později se pokouší simulovat realitu širokoúhlý film, který rovněž přesahuje zorné pole diváka. Jiří Polášek v roce 1957 píše: „Ve snaze upoutat filmového diváka a vytvořit mu na promítací ploše dokonalou iluzi skutečnosti, užívá kinematografie téměř na celém světě širokoúhlého filmu.“ (Jiří Polášek, *Anamorfotické zobrazení a optika v kinematografii. Filmový technik* 1957, č. 10, s. 152–154.) A tato tendence je ještě výraznější u omnimaxu a částečně i IMAXu.

²⁵ Lev Manovich, *The Language of New Media*. Cambridge – Massachusetts: MIT Press 2001.

²⁶ To potvrzuje i to, že jedna z prvních funkcí panoramatu měla být „simulace“ vojenských operací. Jeho vzniku předcházely detailní záznamy krajiny Thomase Sandbyho, který ve službách Skotské armády vytvářel panoramatické pohledy pro vojenské mapy. Panoramatické obrazy se svou realností a sugestivností měly umožnit lepší plánování vojenských operací a učít vojáka důkladněji pozorovat krajinu. Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge: MIT Press 2003.

²⁷ Zatímco panorama bylo na výstavě vystavováno jako pozoruhodná atrakce, diorama tam pouze ilustrovalo geodetické práce v oddělení zeměměřičském.

stran uzavřený, to panorama rozvíjí zdánlivě beze všeho prostorného omezení.²⁸ Pozorovatel se začíná osvobozovat z pevně dané pozorovatelské pozice (tělo se může volně pohybovat kruhovými chodbami panoramatu a mysl plout v čase a prostoru)²⁹ a jeho pohled se začíná spojovat s novou (estetickou) zkušeností pohledu na/za horizont vidění. Uvolňovaný pohled „vede [diváka] na výšinu, odkud se mu rozevírá pohled kolkol dokola až k samotnému horizontu kraje, nejinak, nežli jako by stál venku ve skutečnosti a byl přímým pasivním ovšem účastníkem zobrazené scény.“³⁰ Další komentář z výstavy potvrzuje, že divák při pohledu do fiktivní krajiny zcela zapomíná na její umělost: „Obraz sám překvapí nás svojí přirozeností a skutečností, zejména obraz krajiny lipanské. Ať se díváme na kterékoli místo, s kteréhokoli bodu, nenalézáme nikde stopy po obraze na plátně, nýbrž domníváme se býti ve skutečném okolí vsi Lipan.“³¹ Panorama je tak aparátem virtuálního cestování prostorem. Historické motivy pomáhají přenášet diváka i v čase, z moderní doby do středu historické události, do centra skutečné bitvy. Karel Čupr vyzdvihuje, že Marold „dovedl nám zpřítomnit i rozpoutanost bitvy v té přesvědčivosti a jímavosti, jaká nás přes věky přenáší“.³² Těmito rysy panorama předznamenává současné atrakce a virtuální prostředí, které se zcela odpoutávají od aktuálního světa a jejich krajina je pouze virtuální. Divák může nejen vstoupit do (digitálního) světa, jenž simuluje svět skutečný, ale i prožít tam zcela individuální zážitek.

Mezi dobovými simulacemi a simulacemi nových médií je však zcela zásadní rozdíl právě ve vztahu ke skutečnosti. Zatímco digitální prostředí virtuálních realit dovoluje odpoutat/oddělit diváka od aktuálního světa, atrakce na počátku století se opět k aktuálnímu světu vracejí. Právě tato doba je, jak upozornil Nicholas Mirzoeff, na jedné straně poznamenána fascinací virtualitou, na druhé straně zvýšenou potřebou posilovat vazbu na realitu.³³ Obraz panoramatu je určován právě touto ambivalencí. Je formován snahou o vytvoření virtuálního zážitku i novými možnostmi konstrukce (náhradní) reality a dokonalé iluze skutečného prostoru. Virtualita a realita se v obraze spojují a jedno podmiňuje druhé. Vzniká tak obraz, který podává skutečnost „tak, aby obrazovost co nejvíce setřel a hranice mezi plastickou reálností a plošností malby před

²⁸ Karel Čupr, Panorama bitvy u Lipan, *Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 37, s. 439

²⁹ Virtuální pohyb prostorem koresponduje s rozmáhajícími se dobovými zálibami, jako je balonové létání, které umožňuje vidět „jinak“.

³⁰ Karel Čupr, Panorama bitvy u Lipan, *Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 37, s. 439,

³¹ Výstava architektury a inženýrství. Atrakční a zábavní podniky III. *Světovzor*, 32, 1897-1898, č. 36, s. 426.

³² K. Čupr, Panorama bitvy u Lipan, *Zlatá Praha*, 15, 1898, č. 36, s. 423.

³³ Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*. London – New York: Routledge 1999.

našima očima smazal.“³⁴ Obraz dotváří mnoho detailů, které zdůrazňují realističnost celého zobrazení. Malíř „s obdivuhodným mistrovstvím namaloval frapantně skutečnou krajinu klamavě, takřka až do zenithu nad samého diváka se klenoucí nebe, jehož obloha je plna úžasných detailů Jansovy virtuosity, tak rafinovaně podaných jako podrobnosti krajiny, studované a malované k vystiženým účelům svého určení.“³⁵ O nejasné pozici virtuality/skutečnosti a tedy odpoutávání/spoutávání však svědčí hlavně přítomnost trojdimenzionálních objektů. Jejich funkcí je zrušit hranici mezi žitým prostorem a prostorem malby, „šalbou a malbou“. Na druhou stranu upozorňují na aktuální svět, byť je tento svět umělým konstruktem. Trojdimenzionální objekty zdůrazňují haptičnost celého zobrazení a vzbuzují v divákovi dojem fyzické účasti v bitvě. Henri Bergson tvrdí, že pokud je evokována dotekovost a zapojen hmat, pak jsou prožitky vnímány daleko sugestivněji/reálněji, dokonce produkují skutečné vzpomínky³⁶ a zahlazují tak zkušenost z virtuálního přenosu.

K realitě se odpoutávaný obraz snaží přiblížit i formální konstrukcí vlastního obrazu. Ačkoli se obraz stáčí a jeho linie jsou nahrazovány křivkami, neopouští centrálně perspektivní model a mřížku perspektografu. Vznik obrazu byl sice popisován jako „náhodná“ konstrukce bez přesné matematické kompozice, pouze podle zkušeností malířů, nicméně jeho formální podoba je dokonalou iluzivní malbou. „Původně obraz ten konstruován na základě přesných zákonů perspektivy, kde středisko paprsků promítacích vzato bylo ze vzdálenosti deseti metrů od obrazu. Avšak později od přísné konstrukce této upuštěno, a umělci pracovali spoléhající na vycvičený svůj zrak a osvědčenou zkušenost. K urychlení prací, k získání času a dosažení tak brzkého ukončení díla tohoto užito všemožných prostředků. Pracováno nejen ve dne, ale i pozdě do noci při světle elektrickém – zvětšené obrazy pomocí projekční lampy vrhány na napjaté plátno a zde kontury dle nich kresleny.“³⁷ Centrálně perspektivní malba se snaží napodobit co nejvyšší míru realističnosti v souladu s renesanční myslí („na nejvyšší stupeň klamavosti přivedeny jsou malby s dokonalou perspektivou v panoramách“).³⁸ Tuto kompozici nenarušuje ani to, že se proměňuje vztah obrazu k hloubce a prostoru: „iluse se stupňuje, když popředí jich je poměrně klidné, vyplněné postavami řídce

³⁴ Karel Čupr, *Panorama bitvy u Lipan, Zlatá Praha*, 15, 1897-1898, č. 37, s. 438.

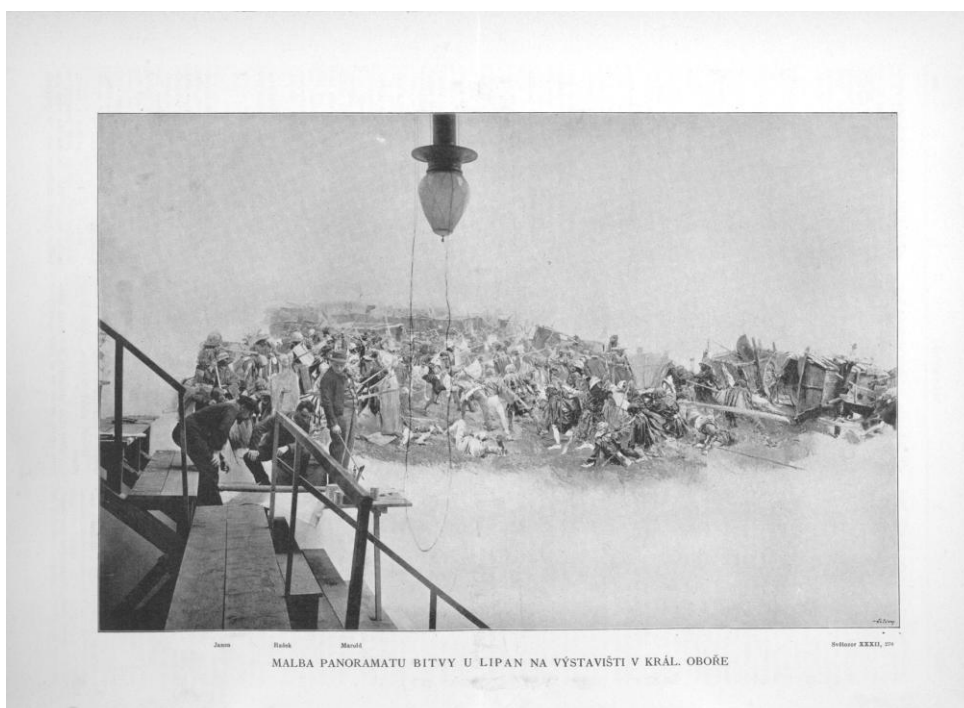
³⁵ K autentickému a sugestivnímu pohledu do volné krajiny má přispívat celková konstrukce, která napodobuje úpravy panoramatu Charlese Langloise z roku 1865. K. Čupr, *Panorama bitvy u Lipan. Zlatá Praha*, 15, 1897-1898, č. 37, s. 439.

³⁶ Henri Bergson, *Hmota a paměť*. Praha: OIKOYMENH 2003.

³⁷ Výstava architektury a inženýrství. Atrakční a zábavní podniky III. *Světobzor*, 32, 1897-1898, č. 36, s. 426.

³⁸ Martin Pokorný, *Síly přírody a užívání jich*. Praha: I. L. Kober 1868, s. 159.

roztroušenými a minimální akce fyzické, scény pak velké rušnosti, dramaticky rozprouděného pohybu staví se v prostředí, nebo pozadí, tedy do dálek, odkud obrazová nehybnost nepřichází k divákovi nezkráceným, neztlumeným dojmem.³⁹ Širokoúhlý obraz vyžaduje posílení plochy obrazu, pohled do krajiny pak hloubku. Panoramatický obraz není tedy zbaven horizontu (šířky) a úběžníku (hloubky), tyto úběžníky se však násobí. Pozorovatel při pohybu v prostoru panoramatu vybírá z celku jeden fragment, který se díky perspektivní konstrukci panoramatického zobrazení upíná k některému z úběžníků a divákovo oko je tak opět situováno do vrcholu renesančního jehlanu.



Realita, či virtualita?

Centrální perspektiva určuje i diváckou pozici a pozici pohledu. Divák se mohl přiblížit obrazu a vstoupit na pódium / do obrazu a opustit tak jedno centrální stanoviště. V tomto prostoru však zůstal uzavřen bez možnosti pohledu mimo prostor obrazu. Nemohl srovnávat iluzi s aktuálním světem, a byl nucen přijmout jejich jednotu, jak bylo typické pro renesanční úvahy o prostoru. Zároveň (opět v souladu s renesanční myslí) nebyla zrušena distance mezi ním a obrazem, divák se nemohl přiblížit k obrazu natolik, aby rozeznal hranici mezi „malbou a šalbou“. Kdyby se přiblížil obrazu, hrozilo by totiž, že se iluzivní svět zcela zborší. Panorama se tedy všemi prvky zaměřuje na

³⁹ Karel Čupr, Panorama bitvy U Lipan, *Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 37, s. 439.

realistickou iluzi, samotné médium zasazuje více do skutečnosti a simuluje podmínky percepce aktuálního prostoru.

Zatímco současná virtuální prostředí zprostředkovávají existenci v neexistujícím prostoru/simulakru, panoramata spíše poskytují divákovi *rozšířený zážitek*⁴⁰ na hranici reality a virtuality. Toto překrytí imaginárního a iluzivního světa vede ve výsledku k zdvojování reality, k *hyperrealitě*, za kterou se ztrácí (propagovaná) původnost a originalita. Panoramatický obraz v kontextu moderních zobrazovacích prostředků představuje místo zlomu – je na půli cesty mezi starým a novým, mezi plochou a prostorem, mezi spoutaným a odpoutaným obrazem, mezi vědou a uměním. Je tak jakýmsi *hybridním médiem*, jak ho definují Martin Rieser a Andrea Zappová.⁴¹ Spojuje architekturu, malbu a sochařství, realistickou malbu a transparentní iluzi. V panoramatickém vjemu se střídá ohromení z dokonalosti iluze (po vstupu do panoramatu dochází k odbourání mentální distance a k procítění zobrazovaného vjemu/imediace) a údiv nad dokonalostí umu umělce-konstruktéra (po nějaké době divák prohlédne, že zobrazovaný svět je pouze iluze/hypermediace).⁴² Panorama by tak mohlo být jedním z typů *hybridních pláten*, která předcházejí zrodu interface. Jednotlivé rysy odpoutávání jsou současně natolik svázané s tradičním obrazem, že lze sotva mluvit o zásadní redefinici prostoru, obrazu a diváka. Interface realizují až další média, která mění celkový princip konstrukce obrazu a evokují virtuální prostor v mnohem větší míře – v čele se stereoskopem.

⁴⁰ Ivan Sutherland, Head-Mounted-Display. In: Randall Packer – Ken Jordan (eds.), *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality* <<http://www.artmuseum.net>> [1. 8. 2008]

⁴¹ Martin Rieser a Andrea Zappová sledují distinkce narativita/antinarativita, linearita/nelinearita a interaktivnost/neinteraktivnost a na jejich hranicích se pak podle nich nalézají hybridita a prostor hybridních pláten, která představuje například multi screen, materialistický film nebo expanded Cinda. Martin Rieser – Andrea Zapp, *The New Screen Media: Cinema/art/narrative*. London: British Film Institute – Center for Art and Media 2002.

⁴² Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge: MIT Press 2003. Stephan Oettermann, *The panorama: History of a mass medium*. New York: Zone Books 1997.

Odpoutávaný/spoutávaný 2 a ½ D prostor: Tělesné vidění

Na Výstavě architektury a inženýrství byly vystaveny aparáty ukazující fenomény, které vládly dobovému diskursu a výzkumu již od poloviny 19. století, kdy se ještě více proměňuje chápání *objektivity, univerzálnosti, skutečnosti*. V té době se ambivalentní vztah k realitě v obrazových médiích stupňuje. Pro tehdejší chápání percepce a *skutečnosti* jsou příznačné zejména úvahy Ernsta Macha. Mach se ostře vymezil proti Newtonově objektivnímu pojetí času a prostoru a časoprostor označil za plně subjektivní kategorii a relativní jev. Dosavadní objektivní, realistický a materiální prostor, v západní tradici vázaný na centrálně perspektivní vidění, narušilo tedy vědomí subjektivního, imaginárního a ideálního prostoru, který zatím nebyl definován, ale rozhodně se přestal překrývat se svou původní geometrickou strukturou. Svět tak začal pozbývat pevných konstant. Proto se výzkumy fenoménů i vztahů mezi nimi začaly odvíjet od výzkumů smyslového vnímání.

Vědce částečně přestávají zajímat výzkumy subjektivních jevů optických ve vztahu k objektivním jevům vnějšího světa a „provázanosti vnitřního mikrokosmu s fyzikálním makrokosmem“.⁴³ Kladou mnohem větší důraz na samotný výzkum subjektivních vjemů a smyslů o sobě. Můžeme sledovat dvě možné cesty, které formují badatelskou práci v oblasti subjektivního vnímání – na jedné straně stojí zkoumání Johana Wolfganga Goetha, na straně druhé pak výzkumy Theodora Fechnera a Jana Evangelisty Purkyněho. Goethův přístup se vyznačoval opatrným empirickým pozorováním. Nejznámější je jeho fenomenologicky zaměřená práce z počátku 19. století, v níž zkoumal vnímání barev a jejich účinky na citové prožívání. Lidské oko připodobnil ke slunci, popsal ho jako aktivního spolutvůrce barevného spektra, který k barvám připojuje komplementární složky. Oproti Goethovu „neškodnému“ introspektivnímu pozorování „v přirozeném stavu“ lze postavit studie Gustava Theodora Fechnera⁴⁴ a Jana Evangelisty Purkyněho, které naopak vycházejí z experimentálních výzkumů sebe sama v extrémních podmínkách a spíše než popisem pozorovatelství jsou podrobnou „pitvou“ prožitku *šoku*. Tyto experimenty jim dovolují proniknout hlouběji do principů lidského vnímání. Purkyně dospěl k tomu, že vidění je

⁴³ Lada Hubatová-Vacková, Vnitřní zrak: Jan Evangelista Purkyně, laboratoř vizuality a moderní umění, *Umění*, 53, 2005, č. 6, s. 566-585.

⁴⁴ Více viz Friedrich Kittler, *Optical media. Berlin Lectures 1999*, Cambridge: Polity Press 2010, s. 148.

aktivní souhrou mezi sítnicovým vjemem a mozkovou činností. Tyto poznatky pak podnítily další zájem o subjektivní vnímání. Začínají se objevovat další popisy *paobrazů*, jako jeden za všechny uvedu citaci z knihy Martina Pokorného o *Subjektivních úkazech zrění*: „Působení na sítnici, jímž dojem světla povstává, nemusí mítí vždy původ ve skutečných paprscích světelných; mohou toho býti příčinou i jiné doteky na nervy zřecí, např. tlak neb udeření na bulvu, proud elektrický, teplo, aneb docela vnitřní příčiny: nepravidelný přítok krve a jiné. Nejvíce však úkazů takových vzniká předchozím působením světla samého, k nimž tedy trvání dojmu světlového po jeho pomnutí počítati můžeme, i nazýváme úkazy ty vesměs subjektivními aneb fyziologickými, t. j. as tolik co osobnými, čili původu vnitřního, na rozdíl úkazů objektivních, skutečných, původu vnějšího.“⁴⁵

Dva odlišné přístupy bádání v oblasti subjektivních vjemů ukazují rozkolísaný postoj moderní mysli k nově objeovanému světu/divákovi a k vnitřnímu/vnějšímu prostoru. Výzkumy na jedné straně potvrzují existenci mentálních, vnitřních obrazů, na straně druhé ukazují možnosti, jak lze tyto obrazy vyvolat ve vnějším prostoru. Jinými slovy dokazují existenci objektivně neexistujících obrazů, tedy mentálních odpoutaných obrazů-fantasmát, ale zároveň podněcují vědu a techniku, aby tyto obrazy odtajnila a svou technickou konstrukcí spoutala a zarámovala. Vnitřní obrazy jsou vnímány jako specifické, ale zároveň nesoběstačné, vymykající se zákonům vnějšího světa, ale přitom jsou zvnějšku stále regulovány. Goethe zdůrazňuje, že jsou to právě matematické vztahy mezi obrazy, které jediné spolehlivě vypovídají o skutečnosti světa.⁴⁶ A Jonathan Crary tvrdí, že vjem odpovídá moderní zkušenosti, a je tedy jednak abstraktní a měřitelný, jednak neracionální a nenormalizovatelný.⁴⁷ Toto napětí vyústilo do výzkumů Hermanna von Helmholtze a Gustava Theodora Fechnera, oba badatelé se domnívali, že vše je pravda a každý vjem je možno oddělit od vnějšího světa. Zároveň se zajímali právě o možnosti externí kontroly těchto vjemů.⁴⁸ Vzniká tak rozpor mezi *vnitřním* („*ousobným*“) a *objektivním* („*výsobným*“) prostorem, který může propojit pouze tělesnost. Zatímco doposud se zkoumal pouze odtělesněný pohled, nyní se začínají sledovat duševní procesy ve vztahu k (mobilnímu) tělu, tedy nejen k tělesným reflexům, ale i k ostatním smyslům. Tělo a zrak spojuje *pozornost*, která umožňuje redukovat

⁴⁵ Martin Pokorný, *Síly přírody a užívání jich*. Praha: I. L. Kober 1868, s. 161.

⁴⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: Fabula 2004.

⁴⁷ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press 1999.

⁴⁸ Tamtéž.

moderní rozptýlení, hyperstimulaci a zmírnit ostatní ambivalence moderní mysli.⁴⁹ Již od poloviny 19. století se pozornost a její obnova těší vážnému vědeckému zájmu, ústředním tématem se pak stává v osmdesátých a devadesátých letech, v době epistemologické krize.⁵⁰ Crary upozorňuje na to, že pozornost je v této době vnímána jako proces, který lze řídit z vnějšku, jako reflex, nikoli jako podvědomé (jak ji chápe Freud nebo Schopenhauer) či záměrné chování jedince (V Bergsonově či Jamesové poletí).⁵¹ Zkoumána je tedy zejména jako fyziognomický proces, a proto není ani tak podstatné místo jejího vzniku, vnitřní subjektivní prostor, ale právě vnější prostor rámuující a podněcující, respektive meziprostor-interface mezi tělem a prostředím, okem a tělem a aparátem a vnějším impulsem. Výzkum pozornosti a reakcí na vnější impulsy je nezbytně spjat se zkoumáním koordinace pohledu, tedy procesu *zaostřování* na prostorové konfigurace. Vznikají optické aparáty, které omezují pohled, řídí ho a měří, izolují ho od vnějšího světa.⁵²

Z výzkumů pozornosti vyvstaly dvě otázky, které ovlivnily vývoj odpoutaných obrazů: Jak je možné, že vidíme jednotu, když vše sledujeme dvěma očima? A později: jak je možné, že vidíme plynulý pohyb?

Ačkoli se v historii percepce objevovala často otázka,⁵³ jak je možné, že nevidíme dva obrazy, když na svět hledíme dvěma očima, zásadní význam získala až okolo roku 1820, kdy již byla plně obhájena subjektivita a pozornost začala být spojována s fyziologií. Otázka se již netýkala pouze zraku, ale i mysli. Fyziologové začínají zkoumat křížení očních paralax a fungování nervů přenášejících obraz do mozku. V roce 1838 popsal Charles Wheatstone principy binokulárního vidění ve studii

⁴⁹ Helmholtzův oponent Ewald Hering naopak tvrdí, že rozptylováním pozornosti a tékáním pohledu z místa na místo může divák jediné získávat informace o místních příznacích a tak i přehled o prostoru. Může tak zrušit vazbu k ploše. Ewald Hering, *Beiträge zur Physiologie*. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1861.

⁵⁰ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. London: MIT Press 1999. V této době působí např. Gustav Fechner, Wilhelm Wundt, Edward B. Titchener, Theodor Lipps, Oswald Külpe, Ernst Mach, William James.

⁵¹ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. London: MIT Press 1999.

⁵² Vědecké výzkumy prvního dvacetiletí 20. století se ještě více zajímají o tělesnost ve vztahu k vnímání. Vjem je tak čím dál více chápán jako souhra reakcí na vnější impulsy. Ivan Petrovič Pavlov přichází s teorií klasického podmiňování, popisuje reflexy nepodmíněné a podmíněné. Pavlovovy výzkumy nejen obhajují externí podmíněnost subjektivity, ale zároveň ukazují, že je možno zkoumat psychické jevy za pomoci metodologie exaktních věd (pomocí neurálních pojmů). Tato redukcionistická Pavlova koncepce převzala dominantní úlohu v české psychiatrii první poloviny 20. století. Zájem o vnější vlivy na subjektivní prožitky se projevuje i v dalších výzkumech, například v operativním podmiňování Burhues Frederic Skinnera (tedy sledování reakcí v uzavřeném „stroji“, tzv. skinnerově boxu), ve zkoumání chování dítěte v jednotlivých vývojových stupních (Jean Piaget, Lev Vygotskij) apod.

⁵³ Výzkumy dvojitého vidění probíhaly již od antiky.

Príspevky k fyziologii vidění a trojrozměrnost definoval jako výsledný obraz viděný dvěma „aparáty“.⁵⁴ Pokud se sledovaný objekt nachází ve velké vzdálenosti, osy pohledu se zdají být paralelní a obrazy viděné jednotlivými očima jsou téměř totožné. Tato teze platí pro tradiční obraz v ploše s kompozicí podle centrální perspektivy vnímaný distancovaným divákem. Selhává však, pokud se odstup diváka od obrazu zmenšuje. Konvergence očí se zvětšuje a jednotlivé obrazy jsou stále rozdílnější. Nelze takto věrně zobrazit blízký objekt.

Trojrozměrnost obrazu byla dobově vykládána jako důsledek binokulární paralaxy, tedy jako křížení očních nervů, které způsobují, že se sledované obrazy překrývají v mozku a vytvářejí iluzi trojrozměrnosti.⁵⁵ Wheatstone vyšel z toho, že pokud každému oku poskytneme jeden obraz, neuvidíme pouze plochý povrch, ani dva rozdílné obrazy, ale trojdimenzionální objekty blízké reálnému předobrazu.⁵⁶ Obraz je pak syntetický, spoutaný díky *dvojitému* nebo *paralelnímu vidění*. Na základě těchto poznatků pak Charles Wheatstone sestrojil stereoskopický aparát, který Jonathan Crary označuje za jednu z hlavních metafor nového pohledu.⁵⁷ První model stereoskopu tvořila dvě zrcadla svírající pravý úhel, takže každé odráželo jeden obraz nebo skutečnost, tedy šlo o odraz reality rozložený a složený do trojdimenzionálního iluzivního obrazu promítaného do prostoru mezi divákem a aparátem, plujícího mezi aktualitou a virtualitou. Obraz ještě nebyl spoután centrálně perspektivní kompozicí, technickou konstrukcí ani nebyl omezen hranicemi fikce. Divák tak mohl sledovat

⁵⁴ Charles Wheatstone, *Contributions to the Physiology of Vision*.

<<http://www.stereoscopy.com/library/wheatstone-paper1838.html>> [1. 8. 2007]

⁵⁵ Pozdější badatelé ke křížení paralax připojují i konvergenci a akomodaci oka, virtuální pohyby a činnost vestibulárního systému. Svetozar Nevole, *O čtyřrozměrném vidění: Studie z fyziopatologie smyslu prostorového, se zvláštním zřetelem k experimentální otravě mezkalinem*. Praha, Lékařské knihkupectví a nakladatelství 1947. Současné výzkumy poruchy mozku (*split-brain*) odhalily, že interpretace viděného je závislá na oddělených činnostech mozkových hemisfér. Pravá hemisféra se vyvíjí u člověka dříve. Díky ní můžeme rozpoznat tváře. Slouží k neverbálnímu a metaforickému vyjadřování, je nevědomá a smyslová. Levá hemisféra, které je přiřazována k racionalitě, vybírá z předestřených vjemů ty podstatné, definuje jeden konkrétní význam, dešifruje detaily. Díky pravé hemisféře můžeme vytvářet metafory, levá nás učí jim rozumět. Gregory P. Garvey, *The Split: Brain Human Computer User Interface*. *Leonardo*, 35, 2002, č. 3, s. 310–325. Srov. Nicholas J. Wade – Michael Swanston, *Visual Perception: An Introduction*. London – New York: Routledge 1991. Nové výzkumy percepce ukazují, že obraz není integrován do jednoho celku. Dochází k alternacím jednotlivých obrazů a k binokulárnímu soupeření. Pokud se díváme do stereoskopu, mozek dostává střídavě rozdílné informace. Je zřejmé, že jeho vjem je blízký halucinační percepci. Tyto výzkumy přehodnocují sporu, zda vidíme plošně, či prostorově.

⁵⁶ Charles Wheatstone, *Contributions to the Physiology of Vision*.

<<http://www.stereoscopy.com/library/wheatstone-paper1838.html>> [1. 8. 2007]

⁵⁷ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the nineteenth Century*.

Cambridge: MIT Press 1992. I proto tento model obrazu zařazují až po vynálezu filmu. Ve vztahu k prostoru a obrazům v prostoru je stereoskop dalším „vývojovým“ stupněm, překonává v tomto ohledu film.

inverzi aktuálního světa. Obdobné obrazy vytvářel i Helmholtzův telestereoskop, který pomocí zrcadel přibližoval vzdálenou krajinu nebo dva vzdálené výseky skutečného prostoru.⁵⁸

Wheatstoneův hranol spojující vnější realitu do iluzivního obrazu byl však velmi brzy nahrazen jinými modely, které eliminovaly vnější skutečnost a divákův pohled uzavřely do obrazového rámce / do stávajícího paradigmatu. David Brewster tento odpoutaný virtuální obraz „spoutal“ pomocí nového stereoskopu (tzv. amerického stereoskopu) a Oliver Holmes později navrhl jeho odlehčenou verzi) ho představil na Světové výstavě v Londýně v roce 1851.⁵⁹ Nový stereoskop pevně určoval vzdálenost čoček (2½ inche mezi čočkami odpovídá průměrné vzdálenosti očí), za nimiž se nacházel dvojitý rám pro dvojitou fotografii. Obraz byl spoután nejen aparátem, ale i fotografickým médiem, které „zaručuje autoritu skutečnosti“ a bývá samo o sobě chápáno jako nezpochybnitelný důkaz pravdivého zobrazení,⁶⁰ jako otisk reality.⁶¹ Fantasticky plující obraz skutečnosti je tak nahrazen jejím zmrtnělým otiskem, který však paradoxně bývá považován z mnohem průkaznější a „živější“, než sama skutečnost / než odraz skutečnosti v původním stereoskopu.

Původní stereoskopický obraz byl poměrně blízko perspektivnímu rozvržení a virtualitě. První aparát byl nahrazen modelem, jenž se vázal na reprodukci skutečnosti a skutečnost samu vytěsnil. Jeho obraz byl podřízen centrálně perspektivnímu modelu prostoru, mimetické tradici a přesné technické konstrukci. Jonathan Crary označuje stereoskop za metaforu nového vidění. Lze však mluvit o novém zobrazovacím a percepčním paradigmatu? Není stereoskop spíše dalším hraničním aparátem (médiem), který na jedné straně předznamenává odpoutávání obrazu (imaginárností, plutím výsledného obrazu v prostoru blízkému anamorfotickému zobrazování apod.), na druhé straně však extrémizuje technickou fixaci obrazu a dokončuje tak projekt renesanční

⁵⁸ Nebyly zprostředkovávány pouze vzdálené krajiny, ale i pohledy do vesmíru. V roce 1858 Warren De la Rue přibližuje lidskému zraku dva rozdílné obrazy měsíce. Jejich spojením lze pozorovat nekolísající povrch a zachytit vzdálené. Takto se využívá stereoskopie i dnes. Například Indian Space Research Organization (ISRO) vypustila sondu, aby získávala informace o povrchu Měsíce. Využívá k tomu právě stereoskopické snímky. Stejně tak NASA vytváří 3D obrazy Slunce, aby je přiblížila lidskému zraku. Snímky jsou fotografovány ze dvou družic, které mají dva roky sledovat slunečné erupce a tak umožnit výzkum ovlivňování Země Sluncem.

⁵⁹ Kde mimo jiné zaujal Františka Fridricha, který začal vytvářet stereoskopické fotografie Prahy.

⁶⁰ Roland Barthes. Citováno podle Maryla Hopfingerové, Slovo a obraz. In: Petr Mareš – Petr Szczepanik (eds.): *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv 2005, s. 357.

⁶¹ Na přelomu 19. a 20. století se fotografie využívaly k portrétní identifikaci, rozpoznání místa činu, při rekonstrukci zločinů a soudních pitvách. V řadě oborů fotografie sloužila k dokumentaci znaleckých posudků.

perspektivy? Nemůžeme stereoskop vnímat spíše jako metaforu „rozptýleného pohledu jako základu soustředění“ než jako počátek nového paradigmatu?⁶²

V českém prostředí se stereoskopie rozvíjela od padesátých let 19. století,⁶³ kdy vývoj mokrého, kolodiového procesu zjednodušil (stereo)fotografování. Stereofotografie se mohly snadněji šířit a také vzbudily pozornost širší veřejnosti. Od šedesátých let začíná upadat zájem o portrétní fotografie a právě stereodaguerrotypie/stereofotografie je vytěsňuje. Rozvíjely se fotografie všech žánrů (od exotických obrázků, přes zachycení jednotlivých profesí a žánrových obrázků, klasického umění, měst, dětských scén, historických výjevů až po obrázky „pikantní“). Vizitky a fotografie se začínají prodávat v pouzdře s kukátkem a dosahují veliké obliby. V českém prostředí byli nejznámějšími stereofotografy Jan Maloch, František Krátký a František Fridrich.⁶⁴ Od osmdesátých let se pak začíná stereofotografování přesouvat z ateliéru do exteriérů, začínají se vyhledávat „náměty ze života“ a prosazovat autenticita zobrazování.⁶⁵

Stereofotografie byly nezbytnou součástí výstav. Na Jubilejní zemské výstavě (1891) byly předváděny v Pavilonu turistů stereoskopie českých krajin od Františka Krátkého, Jindřicha Eckerta a Josefa Picka. Na Národopisné výstavě československé uspořádané roku 1895 František Krátký nejen dokumentoval prostředí výstavy fotografickým aparátem se dvěma objektivy, ale měl tam dokonce vlastní pavilon Národní panorama, kde prezentoval své kolorované stereoskopické snímky.⁶⁶ Na výstavě byla zde rovněž vystavena kukátka s obrazy krajin československých od Josefa Kafky a J. Turka.⁶⁷ Na počátku devadesátých let však již byla hlavní vlna zájmu o stereoskopické fotografie částečně na ústupu. Na Výstavě architektury a inženýrství se tu návštěvníci mohli setkat s *panoramaty*, a to s kolorovanými kresbami a s barevnými

⁶² Tomáš Dvořák, Rozptýlení jako předpoklad soustředění: Poznámky k pojetí recepce u Waltera Benjamína. *Illuminace*, 15, 2003, č. 4, s. 67–84.

⁶³ První fotoaparáty s dvěma objektivy se vyráběly od roku 1863, stereoskopické fotografie se začaly rozšiřovat až s érou fotografických vizitek po roce 1859. Pavel Scheufler, *Přehled vývoje fotografie v letech 1839–1971 I. 1839–1889*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1987, s. 29

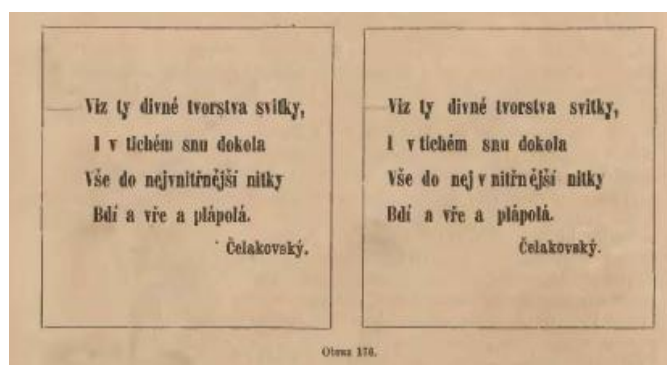
⁶⁴ Ceny stereofotografií u nich však byly vyšší: zatímco průměrný dělnický plat byl 4 zlaté, série 12 stereofotografií ze zahraničí stála od 6 do 12 zlatých (nejdražší byly fotografie zachycující moře). Z domácího prostředí byly fotografie však mnohem lacinější. Nešířily se tak lavinově jako na americkém kontinentu, kde byly jednak dostupnější, jednak byly pevně spojeny s emigrační vlnou. Jejich obliba v českých zemích byla tedy buď módní zábavou pro bohatší, nebo naplňovala požadavky nového vzdělávání.

⁶⁵ Pavel Scheufler, *Fotografické album Čech 1839-1914*. Praha: Odeon 1989. Pavel Scheufler, *Stará Praha Františka Fridricha*. Praha: Náprstkovo muzeum 1995.

⁶⁶ Pavel Scheufler, *František Krátký: český fotograf před sto lety*. Praha: Baset 2004.

⁶⁷ Josef Kafka, *Hlavní katalog a průvodce: Národopisné výstavy Československé v Praze 1895*. Praha: Výkonný výbor 1895, s. 397.

fotografiemi se stereoskopickými skly, „jež krajiny, města nebo výjevy zvětšují na skutečnou velikost,“⁶⁸ „se stereoskopickými, malovanými a elektrickým světlem osvětlenými obrazy z čarokrásných Benátek.“⁶⁹ V Československé vesnici bylo vystaveno panorama Národní jednoty v pošumavské, v němž se předváděly diapozitivy dovezené z Paříže, které plasticky zobrazovaly různé světové krajiny. Právě proto, že byly tyto obrazy běžně dostupným „zbožím“, nebylo jim věnováno v komentářích výstavy příliš mnoho pozornosti. Drobné zmínky však potvrzují ambivalentní vztah k stereofotografii na konci století. Fotografové jednak hledali způsoby, jak dosáhnout realističtějšího a autentičtějšího obrazu (fotografie z výstavy, Královské obory, Benátek), jednak jak diváka ohromit (megateleskop, stereoskopické diapozitivy, trojrozměrné promítání apod.). Trojrozměrné fotografie stojí na pomezí mezi reálným, imaginárním a virtuálním, iluzivním a materiálním. Tato pnutí se objevují nejen v obsahové náplni jednotlivých snímků, ale jsou i strukturálním znakem stereoskopické fotografie jako takové.



Obr. 170.
Obraz, či báseň?

Přehledky stereoskopických snímků nepřejímají od panoramat pouze jejich pojmenování, ale extremizují některé jejich rysy. Pokračující proměna pojmů skutečnost a autenticita neustále potvrzuje kolísání mezi reálným a virtuálním obrazem/prostorem. A právě některé doprovodné rysy tohoto kolísání mezi skutečností a virtualitou navazují na panoramatický obraz. Patří k nim zejména virtuální cestování v čase a prostoru a simulace bytí ve fiktivním světě. Autentické zážitky na pomezí reality a virtuality se vážou na další dobové výzkumy lidské percepce, na synestetické vztahy mezi pohledem

⁶⁸ *Ottův Slovník naučný: Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí.* Praha: J. Otto 1890.

⁶⁹ Josef Kafka, *Hlavní katalog a průvodce: Národopisné výstavy Československé v Praze 1895.* Praha: Výkonný výbor 1895, s. 397.

a tělesností (hmatem). Už diváka panoramat provokovaly trojdimenzionálními objekty k latentnímu prožitku haptického vjemu, byl mu však upřen vstup do obrazu a distance anulující tuto iluzi zůstala zachována. Stereoskop tuto distanci zrušil a vjem hmatu se stal mnohem skutečnější, dobové publikace dokonce stereoskopické vidění označují typicky synestetickým pojmenováním – *tělesné vidění*.⁷⁰ Haptičnost vidění se projevuje jednak v materiální, fyzické rovině, když přikládáme aparát k očím, jednak v rovině virtuální, tedy v prostoru interface, kde se za sebou řadí jednotlivé obrazové plány.

Iluzi tělesnosti můžeme vnímat i na metaforické úrovni. Stereoskop byl totiž ve své době chápán jako nástroj, který se snaží pevněji umístit diváka mezi objekty chaotické moderní doby. Přesně vedený, izolovaný pohled do středu ustupujících plánů má mnohem lepší schopnost „situovat“ tělo do jasně dané a lokálně přesněji definované pozice, než to umožňovaly např. mapy. Dovoluje rovněž zaostřit pohled na jasně určenou geografickou oblast, aniž by předkládal zraku celek.⁷¹ Helmholtzovy výzkumy smyslového vnímání ukazují, že člověk považuje zrak za smysl, který je možno oklamat.⁷² Oproti tomu hmat spojuje s realitou. Zároveň se ukazuje, že tyto dva smysly jsou velmi blízce propojené. Pokud slepý člověk náhle prozře, neodděluje nejprve hmat a zrak: „Prozřev ponejprv tak málo o vzdálenostech předmětů souditi uměl, že byl toho mínění, co zří, že podobným způsobem se dotýká jeho očí, jako to, co hmatem cítí, jeho kůže.“⁷³ Proto je hmatová vizualita natolik přesvědčivá. Místa, která jsme viděli ve stereoskopu, se nám zdají známá. „Dotek očí“, tedy hmatový příznak u vizuálního vjemu, pomáhá překonat ostrou hranici mezi virtuálností a realitou, a to dokonce do té míry, že si naše mysl vytváří (virtuální) vzpomínky,⁷⁴ které relativizují původ jednotlivých obrazů (minulost je virtualizována a optičností aktualizována, původní možnost ožívá před divákovým vnitřním zrakem), tedy i autentičnost a skutečnost.⁷⁵

⁷⁰ Martin Pokorný, *Síly přírody a užívání jich*. Praha: I. L. Kober 1868, s. 168.

⁷¹ V současnosti dochází ke stejnému posunu. Mapy na internetu nabízející pohled shora na zploštěnou krajinu jsou doplňovány o trojdimenzionální vhledy mezi domy ulic či plastické pozorování krajiny (google maps 3D street viewer).

⁷² Hermann von Helmholtz, *Science and Culture: Popular and Philosophical Essays*. Chicago: The University of Chicago Press 1995.

⁷³ Jan Evangelista Purkyně, O ideálnosti prostoru zrakového. *Časopis českého Museum* 11, 1837, 2, s. 118. (Přetištěno In: Jan Evangelista Purkyně, *Sebrané spisy. Svatek 7: České práce fyziologické a morfologické*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd 1958, s. 114.)

⁷⁴ Henri Bergson, *Hmota a paměť*. Praha OIKOYMENH 2003.

⁷⁵ Autentičnost a skutečnost relativizují i proměny velikostí sledovaných výjevů. Ačkoli sledujeme celek, přiblížení k očím a rozestoupení plánů se nám může zdát jako detail. O tomto rysu virtuálního přiblížení více viz: Daniel James Ellison, *Italy through the Stereoscope: Journeys in and about Italian Cities*. New York: Underwood & Underwood 1903.

Extrémní napětí mezi virtualitou a realitou/aktuálností poskytuje stereoskopii lepší podmínky pro *virtuální cestování* v prostoru a čase než panorama. Tento fenomén se rozšířil natolik, že známí cestovatelé vytvářeli stereoskopické příručky s komentáři. Vlastníky stereoskopu proměňovaly na „obyvatele celé země“ a „přinášely jim svět na práh jejich domovů.“⁷⁶ František Krátký nabízí v devadesátých letech 19. století své stereoskopické obrazy z Čech i ze světa a sešity pod názvem *Letem českým světem* doporučuje zejména turistům. Tyto „živé průvodce“⁷⁷ nahrazují mapy, zastaralé zástupce distančního vztahu ke světu.⁷⁸ Na Výstavě architektury a inženýrství bylo vystaveno panorama Národní jednoty pošumavské, které inzerovalo zážitky ze „všech končin světa“⁷⁹ prostřednictvím stereoskopických diapozitivů dovezených z Paříže. Překonávání (a vlastnění) prostoru doprovází i touha po překonání času a po simultánní časo(prostorové) existenci. Stereoskopie má schopnost přemístit diváka do historie a předvést mu lidové zvyklosti stejně živě jako by se ocitl v době jejich realizace,⁸⁰ trojrozměrné průvodce doprovázejí popisy historie nejrůznějších zemí (pro větší autentičnost individuálního prožitku psané v první osobě) apod. Vedle těchto realisticky koncipovaných stereofotografií se objevují i fiktivní náměty. František Krátký či František Naske nabízeli soubory historických fikcí, komponovaných scén a trojrozměrných pohádek.⁸¹ Přenos diváka do jiného času⁸² a prostoru, který je buď skutečný, či fantas(ma)tický, se stal cílem i dalších médií, například kinematografie. James Monaco tvrdí, že od počátku filmu můžeme sledovat dvě linie filmové tvorby. První z nich je podle něj expresionistická a snaží se o maximální možnou transformaci

⁷⁶ Judith Babbitts, *Stereographs and the Construction of Visual Culture*. In: Lauren Rabinovitz – Abraham Geil (eds.), *Memory Bytes: History, technology and digital culture*. Durham – London: Duke University Press 2005.

⁷⁷ Jako příklad mohou sloužit trojrozměrné průvodce např.: James Henry Breasted, *Egypt through the Stereoscope: A Journey through the Land of the Pharaohs*. New York: Underwood & Underwood 1905. Daniel James Ellison, *Italy through the Stereoscope: Journeys in and about Italian cities*. New York: Underwood & Underwood 1903. Tyto průvodce vyzdvihují, že potenciální výletníci se zase mohou předem připravovat na procházku mezi mrakodrapy vzdálených měst a naučit se orientovat v ulicích. Představa, že obrazový materiál umožní divákovi věrně a „lépe“ cestovat prostorem, předem se naučit trasu nebo si připomenout již absolvovaný turistický výlet, se přenáší i do současnosti. Na stejném principu je založen např. princip prohlídky ulic Street View od firmy Google.

⁷⁸ Daniel James Ellison, *Italy through the stereoscope; journeys in and about Italian cities*. New York: Underwood & Underwood 1903.

⁷⁹ Výstava architektury a inženýrství. *Národní listy*, 38, 1898, č. 163, s. 3.

⁸⁰ B. T. Ivanov – A. L. Levington, *Stereoskopičeskaja fotografija*. Moskva: Gosudarstvennoje izdatelstvo Iskusstvo 1959.

⁸¹ Nejúspěšnější byly pohádky Františka Krátkého *Kocour v botách* a *Perníková chaloupka*.

⁸² Jak ukazuje 3D snímek *Rewind Rome*, častým tématem je stále „návrat“ do minulosti. „Nejefektivnější a nejdramatičtější jsou gladiátorské scény z Kolosea. Diváci na předváděčce uskočili dozadu, když na ně virtuální gladiátor Bestia vytáhl meč. Hlasatelé a trubadúři organizují davy a publikum žádá palec vzhůru či dolů od císaře Maxentia s výkřiky ‚Mitte!‘ (Smilování) či ‚Iugula‘ (Smrt!).“ Vojtěch Čepelák, *Vstupte do Říma 310 let po Kristu: A ve 3D*. *Kultura. iHNed.cz*; 9. 11. 2008.

zobrazovaného světa (Méliés). Druhý typ pak Monaco spojuje s realismem. Mohli bychom ho označit za flâneurské „nezúčastněné“ přihlížení aktuálním událostem (Lumière).⁸³ Tuto dualitu pak můžeme sledovat i v současných trojrozměrných projekcích či v kině IMAX.⁸⁴

Neustálé tĕkání mezi aktuálním a virtuálním prostorem se projevuje i tím, že ponor do obrazu je často považován za bližší lidskému vnímání než skutečný pohyb v reálném prostředí. Hlavním důvodem (např. u stereoskopických fotografií) omezování divákova periferního pohledu a jeho koncentrace pouze do jednoho místa. Optické aparáty redukuje chaos do řádu vizuálních obrazů a díky této redukci umožňují pozorování světa.⁸⁵ Jan Evangelista Purkyně toto *soustředění* popisuje takto: „Podobným způsobem milovníci malovných um užívají trubky prohlédací, anebo k tomu prsty ruky stulují, aby pomáhali názorní činnosti odervati se zouplna ode vši roztržitosti, která by od bezprostřední blízkosti nevhodných předmětů na mysl narážela.“⁸⁶ Množí se tedy aparáty, které směřují divákův rozptýlený pohled na přesně lokalizované místo, vracejí mu tak konkrétní cíl a divákovi poskytují selektované informace s jasnou funkcí.

Koncentrace diváka, virtuální přenos a vytváření „falešné“ paměti činí ze stereoskopu účinnou vzdělávací pomůcku, což potvrzuje i pozdější Freemanův výzkum, který ukazuje, že žák se učí mnohem lépe proto, že dostává ucelený blok informací⁸⁷ a jeho pozornost neodvádějí okolní děje.⁸⁸ V českém prostředí byla stereoskopie právě

⁸³ James Monaco, *Jak číst film*. Praha: Albatros 2004 s. 401. Tento model je sice v teoriích zpochybňován, nicméně přinejmenším ve způsobu snímání ho považují za platný. O těchto debatách více viz: Kateřina Svatoňová, *2 ½ D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Casablanca 2009, s. 14–16.

⁸⁴ IMAX inzeruje zážitky z exotických prostředí: „...staňte se svědky jedinečného přírodního úkazu migrace ryb a nechte se vtáhnout pod vodu u pobřeží Wild Coast v Jižní Africe, kde probíhá lačné krmení a impozantní boj o přežití.“ <<http://www.imaxpraha.cz/Default.asp>> [1. 6. 2010]. Přenos do fantastního světa pak lze doložit nejlépe na současných 3D projekcích: „Ne náhodou teď po dvojím zhlédnutí 3D fantastního snímku Avatar okolo sebe slyším „chtěl bych se tam vrátit zpátky“, „chtěla bych být znovu tam a zůstat tam ještě dlouho.“ Všimněte si – ne, „chci to vidět znovu“, ale „být tam“! Právě tohle je na Avatarovi nejpříznačnější a tím je zcela výjimečný.“ Kamil Fila, *Avatar je film, který pár let nikdo nepředčí*. *Aktuálně*, 17. 12. 2009.

⁸⁵ Tuto schopnost stereoskopických obrazů např. inzerovala jedna z největších stereoskopických společností Elmer a Bert Underwoodovi.

⁸⁶ Jan Evangelista Purkyně, O ideálnosti prostoru zrakového. *Časopis českého Museum*, 11, 1837, č. 2, s. 115. (Přetištěno In: Jan Evangelista Purkyně, *Sebrané spisy: Svatek 7: České práce fyziologické a morfologické*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd 1958, s. 114.)

⁸⁷ Frank N. Freeman, *Visual Education: A comparative Study of Motion Picture and Other Methods of Instruction*. Chicago: Chicago University of Chicago Press 1924. Srov.: Judith Babbitts, *Stereographs and the Construction of Visual Culture*. Lauren Rabinovitz – Abraham Geil (ed), *Memory Bytes: History, technology and digital culture*. Durham – London: Duke University Press 2005.

⁸⁸ K vzdělávání pomocí obrazů přispěla i silná imigrační vlna do Spojených států. Negramotnost a neexistence společného jazyka na školách vedlo k hledání nových výukových pomůcek, které by byly

takto využívána. František Krátký již od počátku své kariéry nemluví o stereofotce pouze jako o okrasné pohlednici, ale zdůrazňuje její funkci jako „učebné pomůcky k vyučování zeměpisu a dějepisu“. Proto také vydával edici *Zeměpisné obrazy pro školu a dům*, které se využívalo „k názornému vyučování přírodopisu a zeměpisu se zvláštním zřetelem k hospodářství a průmyslu.“ I učitelé věřili v zázračné schopnosti těchto *tělesných obrazů* a tvrdili, že „jeden takový obrázek nahradí dlouhé výklady.“ Také Pavel Scheufler to dokládá citací ředitele školy v Sadské: „Stereoskopické obrazy firmy Frant. Krátký v Kolíně, jejichž se od roku 1890 na zdejších školách užívá, nejen znamenitě podporují vyučování zeměpisné a jiným předmětům, nýbrž i uměleckým pojetím a provedením i vkusnou úpravou slouží výborně k vzdělání a vkusu a citu pro krásu, takž předčí podobné sbírky cizí.“⁸⁹ Obdobnou zkušenost zaznamenávali i jinde: „Sto stereoskopických fotografií určité země Vás uspokojí daleko více, než stejné množství rozptýlených pohledů na různé země. Mnoho našich zákazníků umístilo naše Vzdělávací stereoskopické cesty do svých knihoven vedle známých prací. Školy a veřejné knihovny považují naše stereofotografie za velice užitečnou pomůcku při své práci“.⁹⁰ Žáci mohou vstoupit do exotických krajin a sledovat způsob života jiných civilizací, účastnit se katastrof a převratných bitev. Děti získávají pohledem do stereoskopu informace sugerující dojem, jako by se ocitly přímo na místě. S pomocí stereoskopu může žák konečně nahradit mlhavou imaginací, probouzenou četbou a pohledy do map, „skutečným“ přenosem na konkrétní místo. Zároveň má student-cestující možnost setrvávat pohledem na sledovaném objektu podle vlastních potřeb, nikoli podle potřeb média (jako je tomu například u pohyblivého filmového pásu). Pedagogové věřili, že silný vizuální vjem zlepší paměť žáků. Výchovný potenciál nepřestaly zdůrazňovat ani stereoskopické fotografie, které se znovu objevují od třicátých let 20. století,⁹¹ ani dnešní stereoskopické kino.⁹²

všem srozumitelné. Stereoskopické fotografie patřily právě k nim. Viz Judith Babbitts, *Stereographs and the Construction of Visual Culture*. In: Lauren Rabinovitz – Abraham Geil (ed), *Memory Bytes: History, technology and digital culture*. Durham – London: Duke University Press 2005.

⁸⁹ Pavel Scheufler, *František Krátký: Český fotograf před sto lety*. Praha: Baset 2004, s. 19.

⁹⁰ Daniel James Ellison, *Italy through the Stereoscope: Journeys in and about Italian cities*. New York: Underwood & Underwood 1903, s. 687.

⁹¹ V českém prostředí se objevují například učebnice od Rudolfa Prunera doprovázené stereoskopickými kresbami. Rudolf Pruner, *Plastické obrazy zoologické*. Praha: Rudolf Pruner 1936. Rudolf Pruner, *Prostorově viděné modely (anaglyfy) pro vyučování geometrie na hlavních a nižších středních školách*. Praha: Česká grafická unie 1943. Rudolf Pruner, *Plastické obrazy zoologické*. Praha: Rudolf Pruner 1936.

⁹² Ani dnešní stereoskopické kino nepřestalo zdůrazňovat výchovný potenciál stereoskopických obrazů: „Filmy IMAX vznikají ve spolupráci s renomovanými institucemi, jako jsou např. National Geographic, Discovery a NASA. Tyto vzdělávací snímky nabízejí nový úhel pohledu na obklopující svět a umožňují studentům a žákům podívat se do míst, na které by se v reálném životě nikdy nedostali – do éry

Účinné a levné přiblížení vzdáleného, nebo i neviditelného, prostoru vede rovněž vědce k tomu, aby stereoskopii používali pro vlastní výzkum. V době pořádání Výstavy Ernst Mach kombinuje rentgen a stereoskopickou fotografii při výzkumu pohybu, Vojtěch Šafařík a Karel Václav Bedřich Zenger vytvářejí stereoskopické astrofotografie při zkoumání vesmíru.⁹³ Stereoskopie se používá v meteorologii, například k fotografování kulového blesku a lepšímu určení jeho rozsahu a tvaru v prostoru.⁹⁴ Ve světovém kontextu nalezneme mnoho dalších příkladů využití stereoskopie.⁹⁵ Hlavními argumenty pro její jedinečnou využitelnost například bylo, že při sledování povrchu země nedochází ve stereoskopu k žádnému zploštění (i na tomto příkladu se projevuje strach z plochy). Stereoskopie naopak měla konečně odhalit „pravdu“ reality a ukázat plastický, a tedy skutečný povrch a jeho rozměry.⁹⁶ Stejně jako malíři byli posíláni do panoramatu, aby se naučili zachytit správné proporce přírody,⁹⁷ tak si stereoskop brali do ruky soudci, aby se přiblížili pravdě o zkoumaném případě. *Rodinná kronika* v roce 1865 píše, že bankéři využívají stereoskop k poznání falešných bankovek od pravých: „Postavením dvou bankovek vedle sebe do stereoskopů, z nichž jedna skutečně jest pravá, porovnávají se písmeny, známky a t. d. bankovky nejisté a nerovná-li se tato každou čárkou oné, jest patrně falešná. Mnoho padělaných bankovek se takto už poznalo a stane se stereoskop bezpochyby brzo tak

dinosaurů, podmořských hlubin, dovnitř lidského těla či dovnitř atomu atd. Díky speciální projekční technologii IMAX si mohou obohatit školní výlet o cestu do Keni, na horu Mount Everest anebo dokonce do vesmíru. Jedním z cílů kina IMAX je pomoci učitelům rozvíjet ve studentech více ucelený a integrovaný pohled na svět který nás obklopuje. Prostřednictvím filmu si uvědomí spojitosti mezi jednotlivými podměty, objeví způsob, jakým svět funguje a získají ‚zkušenosti‘ ze světa, o kterém se učili ve škole. Prožitek při zhlédnutí filmu, doplněný řadou výukových aktivit čerpajících z metodických listů k danému filmu, se pozitivně odrazí v upevnění, rozšíření a propojení vědomostí širokého spektra všeobecně vzdělávacích předmětů.“ <<http://www.imaxpraha.cz/>> [6. 8. 2008]

⁹³ Pavel Scheufler, *Fotografické album Čech 1839–1914*. Praha: Odeon 1989.

⁹⁴ *Živa*, 24, 1914, č. 6, s. 183.

⁹⁵ Na Ukrajině se stereoskopie využívala v Naučno-výzkumném experimentálním institutu očních nemocí pod vedením očního lékaře Vladimíra Petroviče Filatova při zkoumání příliš malých částí těla, nepozorovatelných pouhým zrakem. Podobně zaměřena byla naučná fotolaboratoř E. G. Šaera specializovaná na léčbu očních poruch. Jednotlivé fáze nemoci byly fotografovány a sestavovány do alb, aby bylo možné sledovat průběh nemoci a zvolit léčbu. K. A. Timirjazez, pod vedením profesora P. M. Orlova, využíval stereofotografii k pochopení metod zemědělství ve vztahu ke krajině jejich užívání. B. T. Ivanov – A. L. Levington, *Stereoskopičeskaja fotografija*. Moskva: Gosudarstvennoje izdatelstvo Iskusstvo 1959. Ve Velké Británii se rovněž stereoskopické fotografie používaly v mnoha vědeckých oborech (v astronomii, geografii i lékařství) a při různých výzkumech (při zkoumání rentgenových a mikroskopických obrazů, sledování povrchu měsíce apod..) Arthur W. Judge, *Stereoscopia photography: Its Application to Science, Industry and Education*. London: Chapman & Hall LTD 1950.

⁹⁶ Boris Timofejevič Ivanov – Andrej Leonidovič Levington, *Stereoskopičeskaja fotografija*. Moskva: Gosudarstvennoje izdatelstvo Iskusstvo 1959.

⁹⁷ Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*. London – New York: Routledge 1999.

nutným náčiním v obchodních domech jako jsou dukátové vážky.⁹⁸ Hyperrealistické zdvojení je tedy považováno za vjem, který se zdá pravdivější než skutečnost sama.

Kolísání mezi realitou a fikcí navazuje na panoramatické zobrazování, rozvíjí však mnohem dále virtuální rozměr obrazu. Neboť zejména stereoskop poměrně radikálně proměňuje prostor díla. Stejně jako prostor tradičního zobrazení se dělí stereoskopický prostor na prostor obrazu a prostor v obraze, který se dále štěpí na dva prostory, dva obrazy. Prostor obrazu odděluje od diváka extenzivní rám. Pokud sledujeme obrazy bez tohoto rámu, vidíme dva samostatné, většinou fotografické obrazy a každý má svůj vlastní prostor v obraze. Jejich kompoziční struktury jsou skoro stejné, obsahují však nepatrnou odchylku. Zdvojení je tak velice znepokojivé svou téměř neviditelnou jinakostí⁹⁹ a zdánlivou totožností. Nejenže byla nahrazena skutečnost její reprodukcí, ale ve výsledném vjemu i tato reprodukce vlastně mizí. Obrazy se překrývají v neexistujícím prostoru interface, kde vytvářejí fantasmatickou jednotu. Při sledování obrazu/ů dochází pro tuto chvíli k vítězství imaginace.

Přesun obrazu do prostoru interface znamená vytváření nedefinovatelného a neovladatelného obrazu. Mezi divákem a obrazy, mezi aparátem a obrazy, mezi jednotlivými obrazy. Tento prostor lze označit za *virtuální*, ať už se jedná o první model stereoskopu, který připouští plutí reálných obrazů v prostoru (tedy virtualitu spojuje s aktualitou), či model druhý, jenž je standardizován a vytěsňuje aktuální okolní realitu fotografickým otiskem (a virtualita je tak spíše myšlena ve smyslu vytváření vlastního neexistujícího světa). Lze říci, že obraz vzniká na virtuální ploše, virtuálním plátně,¹⁰⁰ které nahrazuje Albertiho okno či malířské/filmové plátno. Právě mizení zarámované plochy obrazu znamená podle Lva Manoviche zásadní posun v percepčním

⁹⁸ an., *Rodinná kronika*, 1865, č. 9, s. 220.

⁹⁹ Které může na diváka působit i (po)divností (*unheimlich*).

¹⁰⁰ Zájem o virtuální plátno a virtuální obrazy je součástí dlouhodobé fascinace neviditelným a její (mechanického a kontrolovatelného) zviditelňování. Tyto obrazy předcházejí mnohem pozdějšímu aparátu Ivana Sutherlanda (1970), který poprvé představil tzv. digitální virtuální realitu. Sutherland vytvořil helmu se sestavou kamer a displejů. Divákovi je před každé oko promítán obraz okolního prostředí, jenž je transformován a abstrahován počítačem. Sutherland tvrdí, že divák dosahuje „rozšířeného zážitku“. Ivan Sutherland, *Head-Mounted-Display*. In: Randall Packer – Ken Jordan (eds.), *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality* <<http://www.artmuseum.net>> [1. 8. 2008] Lev Manovich označuje tento typ displeje jako „human-computer interface“. Lev Manovich, *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press 2001, s. 69. Pro Manoviche je podstatné, že tato instalace dokončuje identifikaci divákova zorného pole s plátnem i rozpad plátna jako takového. Obdobný princip překrývání virtuálního a reálného prostoru se objevuje i v umění. Pracuje s ním například Alfons Schilling v díle *Velký pozorovatel* z roku 1974.

paradigmatu.¹⁰¹ Evokovaná neviditelnost je tak legitimizována a fyzicky neexistující fantasma je pro diváka rovnocenným obrazem. Otisk reality se zdvojuje a mizí stejně jako původní originál. Stereoskopická fotografie tak předznamenává *hyperrealismus*, jak ho pojímá Jean Baudrillard, simulakrum.¹⁰²

Stereoskopické obrazy v takto virtuálním prostoru lze tedy označit za *virtuální obrazy*.¹⁰³ Poprvé tento pojem použil na přelomu 18. a 19. století paradoxně právě sir David Brewster, který vyšel ze zrcadlového od(b)razu, jenž nemá skutečné, materiální ukotvení.¹⁰⁴ Toto pojetí můžeme rozvést tvrzením Anne Friedbergové, že virtuální obrazy uchvacují materialitu druhého řádu, vztahují se sice k materiálu, ale pouze v rovině účinku, nikoli formálně.¹⁰⁵ Stereoskopický obraz je přesně tímto virtuálním obrazem ve svém účinku, který však přišel o formální a materiální virtualitu. Fantasmatický přelud a imaginární složka obrazu byly podřízeny kvazirealistické, hyperrealistické strategii, aniž by se však virtualita vytratila úplně. Zůstala pouze účinkem, který bude moci být dále rozvíjen dalšími aparáty a médii.

Virtuální obraz, stejně jako jeho divák, je na jednu stranu odpoutaný, na straně druhé ho určují vnější impulsy. Spoutává ho tedy přesná konstrukce (a zejména přesné vzdálenosti očí a jednotlivých obrazů) a fotografie, které jsou disparátní a tvoří výsledný obraz. Napětí mezi odpoutaností a spoutaným obrazem se projevuje tím, že virtuální účinek odporuje reálné formě. Iluze třetího rozměru totiž vzniká pomocí jednotlivých dvojdimenzionálních plánů v řadě za sebou, které nejsou shodné s dvojitou strukturou formální konstrukce obrazu v ose x. Tato struktura odpovídá i tomu, že mnoho stereofotografií vznikalo v divadelním aranžmá za pomoci dekorací a loutek.¹⁰⁶ Jednotlivé plány reprezentace se snaží simulovat zprostornění ploch a narušují proto plochost hloubkou¹⁰⁷ a plochu prostorem. Prolínání plošnosti a prostorovosti naznačují i

¹⁰¹ Zásadní změna zobrazení (a percepce) se podle Lva Manoviche odehrála právě díky posunu od reálného plátna, přes dynamické plátno, plátno zobrazující vše v reálném čase, k interaktivnímu plátnu a plátnu virtuálnímu.

¹⁰² Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations*. In: Mark Poster (ed.), *Selected Writings*. Stanford: Stanford University Press 1988.

¹⁰³ Nelze říci, že virtuální obraz je nutně obrazem odpoutaným. Odpoutaný obraz podle tohoto pojetí ztrácí vazbu na racionální, geometrickou mysl a na centrální přísnou perspektivu. Virtualita se sice shoduje s transparentností a latencí, dvěma podstatnými podmínkami aperspektivní myslí, nemusí však být provázána se svobodným časem a zejména prostorem.

¹⁰⁴ David Brewster, *A Treatise on Optics*. Chestnut Hill: Adamant Media Corporation 2005.

¹⁰⁵ Anne Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press 2006.

¹⁰⁶ Loutky se často používaly ke kompozicím baletních scén (zatímco skuteční herci se užívali zejména u kompozic „mravoličných a erotických“. Pavel Scheufler, *František Krátký: Český fotograf před sto lety*. Praha: Baset 2004.

¹⁰⁷ László Mohol-Nagy s zamýšlí nad prostorem a jeho charakteristikou. Ukazuje, že to, co vnímáme jako prostor a prostorové zobrazení, je vlastně pouze objemem, či modifikovanou plochou (obdobně uvažuje o

názvy stereoskopu, které byly prosazovány v českém prostředí – *tvarozor*, *tvarojev*, *tvarojem*, *tvaromalba*, *tělesohled*.¹⁰⁸ Obraz v tomto střetu pak není jednotný, jako je při pohledu na anamorfotické obrazy vystupující zobrazení nebo fluidní obraz hologramu. Pohled do stereoskopu pak kopíruje rozmístění pláňů / divadelních kulís a téká mezi nimi. Zdánlivá trojrozměrnost obrazu je tedy spíše 2½ dimenzionalitou.



Subjektivní, či objektivní? Skutečnost, či fikce?

Stereofotografie propojuje rysy některých ostatních aparátů rodících se z proměn moderního prostoru. Pohled do stereoskopu umožňuje přenést diváka do středu obrazu překrývajících zorné pole oka (jako panorama), zvětšit sledovaný objekt a přiblížit ho k očím (realizovat šok z detailu, jak ho známe z kina), jednotlivé fragmenty spojit do celku (jako film) a tento celek zachytit jedním pohledem (jako camera obscura) či spojit pohled s obrazem (jako kaleidoskop). Odpoutaná percepcie a odpoutávání obrazu se tedy rodí právě z tohoto podloží, které určuje neustálé odpoutávání a spoutávání, těkání mezi realitou a virtualitou. Stereoskopický aparát a jeho 2½ dimenzionální obraz umožňuje nedistanční setkání s obrazem v prostoru interface a vytváří iluzi odpoutaného obrazu, který se vzdaluje od svého rámu a plochy. Zároveň však upevňuje úhel pohledu, fixuje vzdálenost očí, určuje míru rozostřenosti pohledu, omezuje zorné pole diváka a kompozici obrazu svazuje centrálně perspektivní hierarchizací prostoru – obraz spoutává. V tomto pnutí mezi plochou a prostorem se odráží několikanásobné zmatení, zda vnímáme dvoj- či trojrozměrně, zda jsme soustředěni či rozptýleni, zda narušení nezpochybnitelných entit času a prostoru znamená prostorovost, či zploštění apod.¹⁰⁹

soše František Kupka). Pro prostor je podstatná „neproniknutelná hloubka“. Z tohoto hlediska je stereoskop se svým zacílením pozornosti na hloubku prostorovým uměním. László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*. Praha, Triáda 2002. František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*. Praha: S. V. U. Mánes 1923.

¹⁰⁸ František Bačkovský, *Slovník cizojazyčný obsahující výklad cizích slov v češtině užívaných aneb české náhrady za ně*. Praha: Grund 1895.

¹⁰⁹ Jean Gebser, *The Ever-Present Origin*. Athens, Ohio: Ohio University Press 1986.

Stereoskopické zobrazování se proto hlásí k vykreslování objemu, přitom však pracuje s plochými obrazci, snaží se zprostředkovat více úhlů pohledu, ale ve výsledku tomu zcela zabraňuje. Nejasnost výchozí pozice pak spěje k percepci, kterou lze označit tak paradoxním spojením, jako je *tělesné vidění*.

Stereoskop spojuje nespojitelné extrémní pozice a stává se tak hybridním plátnem v pravém slova smyslu. „Plátnem“ mezi vnitřními obrazy subjektivních fantasmat a vnějšími materiálními obrazy-důkazy, plátnem mezi dvěma časy, dvěma diegetickými prostory, dvěma realitami. Aktuální se tak stává virtualitou (faktické detaily se v prostoru interface proměňují do halucinačního obrazu). Ve virtualitě se opět realizuje aktuální existence (díky virtuálnímu cestování se neprožité zážitky otiskují do paměti), vizuální obraz je vnímán jako tělesný a materialita se stává imaginací.

Ačkoli můžeme mluvit o takto oxymórním prostředí, extrémny jsou aparátem smiřovány a opět se objevuje kompromis vázaný na centrálně perspektivní uspořádání i přesné ohraničení. Těžko lze tedy mluvit o aperspektivitě či jiném vidění. Spolu s Erwinem Panofským můžeme označit modernitu jako epochu, jejíž percepce je řízena koncepcí prostoru vyjádřenou lineární perspektivou.¹¹⁰ Pro pohled znamená perspektivnost pohled do dálky/hloubky obrazu, který je syntetický, jak poznamenal Merleau-Ponty a odkazuje na Arnolda Metzgera, jenž říká, „že se hloubka vynořuje ve chvíli, kdy už není možné vidět zřetelně dva body současně.“¹¹¹ Tedy dva nepřekrývající se a navzájem posunuté obrazy se náhle „ustalují“ jako odstínění *téže* věci v hloubce.“¹¹² Metzger tak popisuje proces, kdy se dva nezávislé obrazy spojují do jednoho syntetického. Merleau-Ponty zachovává jistou nezávislost těchto obrazů (hloubka dovoluje určitý rozsah pohybu očí a povoluje akomodačně konvergenční úsilí), tato jednota pak spočívá v simultánním prožívání dvou obrazů. Hloubka je pro něj „dimenzí simultánnosti par excellence“.¹¹³ Právě stereoskop je založen na pohledu do hloubky, respektive simuluje pohled do dálky, simultánnost odpovídá spíše souběžnému prožitku virtuality a reality nebo realit, syntetičnost obrazů neumožňuje simultánní percepci. Stereoskop jako hlavní metafora diváctví modernity je pak syntézou par excellence, která je de facto kompromisním pohledem do nicoty. Hybridní plátno zůstává na pomezí mezi odpoutanými a spoutanými obrazy a bytostnou syntetičností zabraňuje otevření svého prostoru aperspektivě, kterou tato práce sleduje.

¹¹⁰ Erwin Panofsky, *Perspective as symbolic form*. New York: Zone Books 2002.

¹¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH 1998, s. 223–224.

¹¹² Tamtéž, s. 223.

¹¹³ Tamtéž, s. 223.

Kinetický prostor: Úžasná živost a překvapující plastičnost



Mobilita obrazu, či pozorovatele?

Přehledné a jednoduché rozvržení (v) prostoru v době před nástupem modernity určovalo jednoznačné přiřazení předmětu/jevu k přesnému bodu na časové ose, která zastupovala nepřerušované a stejně rychlé plynutí od minulosti do budoucnosti a díky své neproblematičnosti mohlo být ve vztahu k prostoru prakticky opomenuto. Tato stabilní (centrálně perspektivní) struktura prostoru pak definovala i kompozici obrazu a divák tohoto obrazu kopíroval pozici pozorovatele v krajině a jeho způsoby pozorování – jeho pohled byl soustředěný a upřený k horizontu/úběžníku.

Vlivem industrializace a technického vývoje přestal však být moderní prostor chápán jako síť přesných a setrvalých umístění. Moderní město je: „polydynamická a polyrytmická krása [...] velikých tepen ve městech, továren a přístavního a nádražního ruchu, orchestr sirén a menuetů semaforových barev.“¹¹⁴ Dynamizace a rytmizace umožnila, že do prostoru vstoupil čas, který zakřivil jeho kolmé osy a proměnil homogenní prostor na fluidní strukturu ne nutně kompatibilních (a viditelných) částí, které jsou neustále přetvářeny, přeskupují se a cirkulují. Čas zastupovaný zejména

¹¹⁴ Karel Teige, *Svět, který se směje*. Praha: Akropolis 2004, s. 87.

rytmem a pohybem se stává nedílnou součástí zobrazování prostoru – na jedné straně je dosavadní celek rozbíjen na kousky (chronofotografie), na druhé straně je sjednocován (film; míhající se obrazy za oknem vlaku rytmizuje zvuk přejezdu pražců, automatizovanou práci fázuje pravidelný rytmus jednotlivých úkonů, objevují se aparáty na měření srdečního tepu a jeho arytmie apod.). Rytmizace je právě tou elementární kvalitou, která odpoutávající se obraz v nově vznikajícím chaotickém časoprostoru opět spoutává. Dochází k dobové fascinaci *setrvačností, přesností a pravidelnosti*.¹¹⁵

Nová chaotičnost a relativizace vztahů a tvarů zbavuje jedince nadvlády nad fragmentem/celkem prostoru a jeho pohled objektivitu. Soustředěného pozorovatele umístěného do ideálního pozorovacího bodu nahradil *mobilní flâneur*,¹¹⁶ který těká uvolněným pohledem po rychle se měnících okolních vjemech a neustálých metamorfózách tvarů a který za subjektivním „rámem“ sleduje *podívanou, panoramatickou přehlídku* obrazů a znaků. *Dokonavost* subjektivního pohledu nahrazuje *nedokonavost*, pohled dívání se, výběr zorného pole hledání bodů, na které je vhodné zaostřit. Merleau-Ponty upozorňuje na to, že moderní „prostor přestává být odlišený od věcí v prostoru a čirá idea prostoru se spojuje s konkrétní podívanou, kterou nám nabízejí smysly.“¹¹⁷ Subjektu je sice odebrána moc nad jasně definovaným prostorem, posílena je však jeho senzitivita a individuální vjem, které mu umožňují z neurčitosti a nedokonavostí sestavit smysluplný, nerozpadající se obraz.

Dále se rozvíjí výzkum subjektivních vjemů. Sledování dynamiky (společenského) prostoru podnítilo vědce ke zkoumání subjektu v *rychlosti*, jeho percepčních aktivit ve vztahu k chaosu, neustálým proměnám, rozptylování, tékání či k odlišné vizuální paměti. Věda už opustila výzkum nekomplikovaných percepčních procesů oka-aparátu (patří k nim např. objev sférického vidění), tělesného vidění (inspirovalo vznik stereoskopu) a zaměřila se na složitější fyziologické a podvědomé procesy lidského vnímání. Se zrychlováním společenského a kulturního života již není dostatečný výzkum statického trojrozměrného vidění a začíná se zkoumat vidění v pohybu. Začíná se rozvíjet psychofyzika, fyziologická psychologie a optika a snaží se nalézt odpověď zejména na otázky, jak je možné, že vidíme plynulý pohyb? Jak je

¹¹⁵ Dále viz: Siefried Zielinski, *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'Actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1999.

¹¹⁶ Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press 1993.

¹¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 18.

možné tento plynulý pohyb zrekonstruovat? A již známou: Co se děje s naší (ne)pozorností?

Fyziologické výzkumy sice dokládají subjektivitu a iluzivnost jako základ poznávání světa, nevzdávají se však vztahu k materialitě. Jak naznačuje Friedrich Kittler, může jít nejen o zkoumání fyzického těla/oka, které jsou pro Craryho základem nového paradigmatu, ale i o materiální vlastnosti objektů a entit, např. světelných paprsků.¹¹⁸ Věda se tedy začíná zabývat systematizací/měřitelností jednotlivých entit – pohybu, rychlosti apod. Snaha zachytit/rozložit pohyb (chronofotografie) se mění na zobrazování v pohybu (film). Vznikají aparáty, které ve vnějším prostoru demonstrují principy statické dynamiky mentálních obrazů (fenakistiskop, zootrop, kinematograf). S nárůstem společenského života upadá zájem o aparáty pro soukromého diváka (stereoskop) a od osmdesátých let 19. století je mnohem více žádána projekce.¹¹⁹ Přechod neviditelných entit do vnějšího prostoru, jejich měřitelnost a systematizace a zároveň jejich mechanizace pomocí technických aparátů tak umožňují jejich regulaci.

Výstava nebyla pouhou architektonicko-inženýrskou přehlídkou, ale byla doplněna odbornými přednáškami. Týkaly se jednak vystavovaných objektů, jednak sloužily i k populárně-vědeckému výkladu. Rétorickou část doprovázely nové optické aparáty na projekci statických či pohyblivých obrazů ve veřejném prostoru a pro více diváků najednou.¹²⁰ Součástí přednášek byly *katoptricko-dioptrické* projekce, využijeme-li třídění promítaných obrazů Siegfrieda Zielinského,¹²¹ které prezentovaly jak pohled do aparátů, tak zviditelňovaly projekci samu. Důraz na vidění obrazu proměnil způsob přednášení, tradovaný od starověku až po 17. století a založený pouze na slovu (linii a kauzalitě). Takto proměněná rétorika nekončí modernitou, v současnosti je pozornost posluchačů čím dál více strhávána k digitálním vizualizacím a přednášející postupně mizí z divákova zorného pole. Prostor přednášky se rozlamuje

¹¹⁸ Friedrich Kittler, *Optical media: Berlin Lectures 1999*. Cambridge: Polity Press 2010, s. 148.

¹¹⁹ Pavel Scheufler, *Fotografické album Čech 1839–1914*. Praha: Odeon 1989.

¹²⁰ Obraz optických hraček, který je přinášén k vašim očím a na práh vašeho domu, se objevuje i v protofilmu, například v kinetoskopu. Později se obraz vymyká soukromému, skrytému a tedy částečně tajemnému pohledu a potřeba po zviditelňování a měřitelnosti ho posouvá do vnějšího prostoru, prostoru kinematografické projekce. <<http://www.victorian-cinema.net/machines.htm>> [1. 8. 2009]



¹²¹ Siegfried Zielinski, Show and Hide: Projection As a Media Strategy Located between Proof of Truth and Illusionising. In: Siegfried Zielinski – Silvia M. Wagnermaier (eds.), *Variantology I: On Deep Time Relations of Arts, Science and Technologies*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König 2005, s. 81–100.

do více „oken“, audiální projev je nahrazován psaným slovem a obrazy, rozptylovaný divák se paradoxně soustředí lépe, je-li jeho pozornost rozptylována.

Na Výstavě se konaly cestopisné přednášky, např. cestovatele Enriqa Staňka Vráze, které doprovázely stereoskopické projekce obřích rozměrů.¹²² Populárně-vědecká část přednášek se zaměřila na geologické, přírodopisné a astronomické obory. Karel Václav Bedřich Zenger¹²³ referoval v přednášce *Kosmické obrázky* o poznacích z vesmíru, které ilustrovaly „krásné obrazy, prováděné elektrickou lampou projekční,“ tedy jedním z typů laterny magiky – skioptikonem. J. N. Oldřich tento aparát zase použil při přednášce *O vzniku, slohu a zjevu technicky nejdůležitějších hornin*, která byla hodnocena takto: „Krásné obrazy mikroskopického slohu hornin v polarizačních barvách, zhotovené v laboratoři geologického ústavu české univerzity, působily velice názorně a poučně na posluchačstvo. Zejména velice poučný byl obraz naší země, na němž jasně viděti bylo nejen povrch s vodstvem, horstvem a nejvyššími sopkami, ale i vnitřní uspořádání hornin, jejich běh a vnitřní vzhled země s jejím žhavým jádrem.“¹²⁴ Projekce představovaly a zviditelňovaly jevy neviditelné lidskému zraku, tedy obrazy pro lidský zrak nepřiměřeně velké či malé. Projektoři tak přizpůsobily nezměrné velikosti lidským měřítkům. Extrémní polohy těchto zobrazení (tedy nesmírně malé a nesmírně velké) odpovídají dobové zálibě v efektivnosti/spektakularitě i touze uvidět/ovládnout neviditelné, neznámé. Tento protiklad se řadí k dalším, které formují moderní mysl – zájem vzbuzují obrazy imaginární i hyperreálné, viditelné i neviditelné, antropocentrické i technicistní, organické i mechanické, naučné i populární apod. Tyto protiklady a napětí pak směřuje aparát, který je převádí na společný mód či kód. Jejich obrazy tak spoutává.

Projektor (na Výstavě skioptikon), který doposud předváděl statický obraz, mohl začít divákům promítat „předměty v pohybu věrně napodobeném“,¹²⁵ tedy obraz *mobilní, dynamický*, dobově často pojmenováván jako *hybný obraz*. Tento vynález byl na výstavě představen návštěvníkům jako „soukromý podnik Českého kinematografu“ a

¹²² O působivosti těchto přednášek doprovázených obrazy dále viz Přednášky našeho cestovatele p. E. St. Vráze. *Fotografický obzor*, 6, 1898, č. 6, s. 89–90.

¹²³ K. V. B. Zenger se věnoval vědecké fotografii. Na výstavě amatérských fotografií pořádané v roce 1896 vystavoval Lichtenbergerovy obrazce zachycené na fotografické desce, elektrické výboje, které prováděl prof. V. Strouhal. V. Novák, Výstava fotografií amatérů československých. *Světovzor*, 31, 1896–1897, č. 45, s. 538.

¹²⁴ -ž, Výstava architektury a inženýrství: Atrakční a zábavní podniky. *Světovzor*, 32, 1897–1898, č. 37, s. 440.

¹²⁵ Tamtéž, s. 440.

byl umístěn naproti jiné kinetické zábavě, Křížikově fontáně.¹²⁶ Kinematograf oživuje obrazy v distančním prostoru projekce (jakým disponovala camera obscura) před staticky umístěným divákem (kterého můžeme nalézt v dopravním prostředku, či na přednášce).

Zmiňovala jsem, že Kantova *Kritika čistého rozumu* se projevila oddělováním aktuálního a ideálního světa/prostoru. Prostorová dualita charakterizuje filmový prostor. Prostor filmu je tvořen prostorem filmu a prostorem ve filmu, kdy vnitřní rozpohybovaný prostor jako by se po celou dobu projekce snažil uniknout z rámu. Vnitřní prostor se opět přiklání k dobové vazbě na virtualitu a je konstruován v souladu s ideálním světem, vnější prostor pak potvrzuje existenci aktuálního, skutečného světa. Už toto spojení skrývá další rozpor – vnitřní prostor se snaží zachytit okamžitou přítomnost skutečnosti, vnější prostor naopak přiznává umělost světa a tuto skutečnost přenáší do imaginárního světa. V obou složkách obrazu je tak přítomno jak virtuální, tak reálné. Virtualita ve filmu se váže na imaginární, mentální obrazy, reálné aspekty mají pevnou vazbu na materiální aspekty obrazu.

Imaginárnost a virtualitu filmového obrazu potvrzuje jistá míra efemérnosti. Jak si všimá Walter Benjamin: „Sotva nám [filmový obraz] padne do oka, již zde není. Nemůžeme na něm utkvět“.¹²⁷ Výsledný obraz je pak obdobou zmiňovaného pohledu flâneura nekonečným labyrint městských ulic. Přesné kontury jsou podobně rozmlžené, místy se překrývají, mizí a znovu se objevují – obraz nám neustále uniká. Mizení a volné plutí obrazu je částečně blízké paobrazům.¹²⁸ V teoretických reflexích se již velmi brzy začínají objevovat úvahy, které prokazují, že film je médiem plně závislým na

¹²⁶ V oficiálním průvodci je zmiňována projekce těchto záběrů natočených Janem Kříženeckým, které dokumentují život aktuální události v Čechách: *Poplach hasičů v obecním domě staroměstském, Svatojanská pouť ve vesnici, Poslední výstřel z děla na baště svatého Tomáše, Purkyňovo náměstí na královských Vinohradech, pražský, Rychlovlak v Podbabí, Průvod moravský, Voltegování Sokola pražského, Cvičení s kužely Sokola malostranského* a hraná scénka: Švábovo zmařené dostaveníčko. Josef Kafka (ed.), *Výstava architektury a inženýrství: Spojená s výstavou motorů a pomocných strojů pro maloživnostníky, s přidruženou výstavou vynálezů pro živnostníky a s odbornou výstavou klempířů zemi Koruny české v Praze 1898: Hlavní katalog a průvodce*. Praha: Nákladem Výkonného výboru 1989, s. 118. Na výstavě však byly promítány i další filmy: *Smích a pláč, Výstavní párkař a lepič plakátů, Žofínská plovárna*. Karel Smrž, *Dějiny filmu*. Praha, Družstevní práce 1933. Tyto filmy odpovídají dobové představě, že „zvláště dobře se na filmu vyjímají hádky a rvačky, tělocvičné výkony, vycházející cestující z vlaku, pouliční výjevy“ apod. *Světlozor*, 30, 1896, č. 52, s. 624

¹²⁷ Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, s. 37.

¹²⁸ Tyto uvolněné paobrazy popisuje Jan Evangelista Purkyně takto „Když se zpočátku člověku vyvíjejícímu se k sebeuvědomění zdá, že celý vnější svět se vznášá v nitru jako sen, fantazie a skutečnost se podivuhodně prolínají; tak postupně staví vše mimo sebe a sebe proti všemu a orientuje se v kruhu svého bytí.“ Jan Evangelista Purkyně, Příspěvky k poznání zraku ze subjektivního hlediska. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv 2008, s. 73.

lidské imaginaci. Film jako divákovu mentální (re)konstrukci fiktivního světa chápe například Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim apod. S tímto pojetím se setkáváme dodnes například v kognitivních teoriích, konstruktivismu a částečně i v neoformalismu. Nejradikálněji pak uvažuje Friedrich A. Kittler: ač zaměřen na technické aspekty aparátu, považuje filmové obrazy za určitou podobou „vnitřních psychických“ forem, které mohou díky virtuální povaze kinematografie dosáhnout autonomie. Film pak podle něj znamená konečné vítězství imaginárních obrazů.¹²⁹ Kittler tvrdí, že zatímco záznam zvuku se váže k realitě, filmový obraz z reality vybírá fragmenty (a je tedy sám sledem fragmentů) a je pouze na divákově imaginaci, zda z obrazů vznikne celistvý, kontinuální obraz. Jelikož kinematografická projekce se neodehrává v soukromí, ale je promítána do veřejného prostoru, je toto volné plutí obrazů nežádoucí. Film je strháván zpět k materialitě, takže o něm nelze mluvit jako o vnitřním odpoutaném obraze, pouze jako o médiu na rozhraní imaginárního a reálného prostoru, Purkyňova prostoru *ousobného* a *výsobného*. Jak se tedy obraz brání spoutávání? Jak je spoutáván? Co způsobuje toto napětí mezi imaginární iluzí a technickým aparátem?

Imaginární povahu filmového média komplikuje napětí mezi plošností a plasticitou. Kinematograf byl na jedné straně vyzdvihován pro svou schopnost předvést „úžasnou živost a překvapující plastičnost“, na straně druhé právě tato plastičnost byla považována za rušivou. Dojem prostorovosti obrazu je podporován několika způsoby. Kamera umožňuje proměnit úhel záběru a narušit přísné pravoúhlé rozvržení prostoru. Některé linie tak zakřivuje. Konkávnost vnitřního prostoru se pak neslučuje s pravoúhelností rámu. Raný film se velmi často pokoušel zdůraznit také hloubku (stejně jako renesanční iluzivní renesanční malba). Iluzi třetí dimenze podporuje i pohyb obrazu. Plasticita je ve filmu dána zejména pohybem kamery, či objektů před ní. Příkladem mohou být pohyb snímaného objektu směrem ke kameře (*Výjezd parní stříkačky k ohni, Svatojanská pouť ve vesnici*), ve světovém kontextu Griffithova práce s kamerovými jízdami ve frontální ose či stereoskopické zobrazování. Díky napětí mezi pravoúhelností a konkávností, dvojdimenzionálním obrazem a iluzivním třetím rozměrem se však prvním filmovým divákům zdála perspektiva kinematografu nepřirozená a obraz zkreslený, jak upozorňuje Jurij Civjan.¹³⁰ Aby plasticita byla dominantním rysem filmového obrazu, musel by divák zapomenout na plochu plátna a

¹²⁹ Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press 1999.

¹³⁰ Jurij Gavrilovič Civjan, K symbolice vlaku v počátcích filmu. In: Jan Bernard (ed.), *Tartuská škola: Sborník filmové teorie 2*. Praha: Národní filmový archiv 1995, s. 64–66.

na jeho rám. To však neumožňuje také přítomnost projektoru a umístění filmového plátna v divadelně rozvrženém sále.



2D, či 3D?

Z dobových výzkumů lidské percepce víme, že vidění trojrozměrného světa na základě dvojrozměrné projekce bylo v rozporu se samotnými fyziologickými vlastnostmi oka. Prostor ve filmu je podřízen centrálně perspektivní kompozici obrazu, která je považována za dokonalý model pro vytvoření iluze třetího rozměru. Dobové výzkumy percepce však ukazují, že lidské oko vidí dvojrozměrně. V devadesátých letech 19. století potvrzuje dvojrozměrné vidění Alois Riegl, který se problematikou vnímání plochy zabýval při výzkumu historie ornamentu. Riegl naznačuje, že disproporce mezi iluzivní představou prostoru, prostorem reprezentace a skutečným prostorem tvoří triádu provázaných, nikoli však překrývajících se elementů: forma, objektivní povrch a subjektivní povrch. Forma existuje v žitém prostoru a je základem všech objektů a jejich podstatou. Vnitřní vlastností těchto forem je objektivní povrch. Sleduje-li vnímatel objekt, pak si vytváří subjektivní povrch, který je pouhou iluzí.¹³¹ Také Jan Evangelista Purkyně ukazuje, jak je si vzdálena vnější forma a její vnitřní představa: „prostor ousobný imaginární toliko na naší vnitřní činnosti záleží i jí změnitel jest, kdežto

¹³¹ Alois Riegl, *Historical Grammar of the Visual Arts*. New York: Zone Books 2004.

prostor předmětný od našich vnitřních vlad nezávislý toliko změnám podpadá, uvozeným zevnitřními a předmětnými činnosti, ku kterým arci také náš tělesný život náleží.¹³² Subjektivní povrch (vnitřní představa) nemusí být totožný s objektivním povrchem, ani s formou (vnější formou), která je otiskem skutečnosti. Proč se tedy subjektivní vnímání neodpoutává a nevtahuje se k třem a více dimenzím?

Riegl připouští, že se v našem vědomí objevuje představa hloubky, která je plně subjektivním a iluzivním rozměrem. Hloubka je však podle něj vzpomínkou na hmatové, tedy nikoli vizuální, vjemy.¹³³ Veškeré vidění je tedy pouze dvojrozměrné, v každém okamžiku můžeme vidět jen výřez reality, vidíme pouze jednu stranu lidského těla z jednoho konkrétního místa a v jednom konkrétním čase. Dvojdímenzionální vnímání se však neváže pouze na vědecké úvahy předminulého století. Pro film je podstatné, že ve vědeckém diskursu setrvává i ve fenomenologicko-psychiatrických výzkumech na počátku 20. století. Vilém Foster ve své práci „Příspěvek k teorii o vnímání prostoru“ vychází z těchto zjištění: „Zrakové vnímání třetího rozměru není původní. Zrakem bezprostředně můžeme vnímati jenom plošnost.“¹³⁴ Vjem plošnosti vzniká díky podráždění skupiny sítnicových buněk, které vedou do mozkové kůry informace. Vědecké výzkumy té doby chápaly vidění jako statické, pasivní. Jelikož iluze třetího rozměru vyžaduje ke své konstrukci zvýšenou aktivitu, jevil se dvojrozměrný vjem jako základní, „původní, nebo primitivní“, jak píše J. Kries v roce 1923.¹³⁵ Vjem dvou dimenzí je tak podle dobových teorií „normální“, realistický a objektivita trojrozměrného prostoru je zpochybňována: „Smyslovým vnímáním teprve poznáváme objektivní vlastnosti prostoru, nelze tedy znalost těchto objektivních vlastností klásti před smyslové vnímání a činiti jeho podmínkou.“¹³⁶ O dvacet let později se k plošnému vidění vyjadřuje i Svetozar Nevole: „Za primární prostorový prožitek bývá u zraku i hmatu považována dvojrozměrnost, a to jako něco morfologickou organizací příslušných smyslových orgánů prostě daného a dále subjektivně neanalyzovatelného.“¹³⁷

¹³² Jan Evangelista Purkyně, O ideálnosti prostoru zrakového. *Časopis českého Museum*, 11, 1837, č. 2, s. 120.

¹³³ I trojrozměrnost hmatu bývá zpochybňována s námitkou, že dvojrozměrné perceptory nemohou posoudit trojrozměrnost. Srov. Svetozar Nevole, *O čtyřrozměrném vidění: Studie z fysiopathologie smyslu prostorového, se zvláštním zřetelem k experimentální otravě mezkalinem*. Praha: Lékařské knihkupectví a nakladatelství 1947.

¹³⁴ Vilém Forster, Příspěvky k teorii o vnímání prostoru. *Česká mysl*, 28, 1922, č. 1, s. 23.

¹³⁵ Johannes V. Kries, *Allgemeine Sinnesphysiologie*. Leipzig: Verlag von Vogel 1923.

¹³⁶ Vilém Foster, Příspěvky k teorii o vnímání prostoru. *Česká mysl*, 28, 1922, č. 1, s. 144.

¹³⁷ Svetozar Nevole, *O čtyřrozměrném vidění. Studie z fysiopathologie smyslu prostorového, se zvláštním zřetelem k experimentální otravě mezkalinem*. Praha, Lékařské knihkupectví a nakladatelství 1947.

Podle Jana Evangelisty Purkyněho se vidění řídí naučenými dovednostmi: „...zřejmě tedy jest, že dokonalost prostorozoru, zvláště jakovou náš zrak se kochá, není počítům jeho i všem vůbec původně vštípena, že toliko libovolných vědomých pohybů konáním s počty sloučeným získána i zdokonalena býti může. Z toho následuje, že i prostorozoru oučinnost a vyvinutost u rozličných jednotlivců v nejrozmanitějších postaveních a postupnostech se nachází, přiměřeně nadání, upotřebení, cvičení a vyvinutí jejich prostorotvorné pohyblivosti.“¹³⁸ Pro dobovou mysl a oko je však stále hlavním výukovým modelem centrálně perspektivní geometrie a ten odpovídá spoutané struktuře obrazu. Nepřirozenost filmové perspektivy může překonat osvojování perspektivního vidění a zdůrazňováním třetího rozměru obrazu. Divák pak může „překrýt“ filmové plátno perspektivní mřížkou. Proto později divák jen těžko „zapomene“ na naučenou geometrickou strukturu a vidí „blížící“ se objekty jako obrazy zvětšující se v ploše, které jsou stále většími detaily-šoky, rupturami.

Centrálně perspektivní struktura umožňuje nejen strukturovat imaginaci, ale i ovládat tělesnost diváka a jeho fyzickou situovanost v prostoru. Podobně jako renesanční zobrazování opět strukturuje pohled, pomocí kamery virtuálně přibližuje diváka do středu obrazu a určuje mu přesný úhel pohledu, který je v rané kinematografii v jistém smyslu stabilní (raná kinematografie pracuje buď se statickou kamerou, nebo s jízdou, ale nikoli s prudkými změnami úhlu pohledu). Zatímco v panoramatu se mohl divák pohybovat prostorem a geometrická struktura určovala pouze jeho pohled, při filmovém představení je divák ve statické poloze a jeho tělu je určeno přesné stanoviště. Vnitřní a vnější „plátno“ jsou tedy chápány jako dvě odlišné struktury. Ačkoli tíhnou k odpoutávání, jsou strhávány zpět vlastnostmi racionální mysli. Jestliže je subjektivní povrch strukturován geometrickou/renesanční myslí, jak je tedy spoutáván objektivní povrch?

Zatímco prostor v obraze se odpoutává, vnější rám prostoru obrazu je pevný, překrývá se s plochou projekčního plátna. Kinematografické obrazy stejně jako projekce při přednáškách, se snaží popřít toto rozštěpení prostorů, vnitřní disproporce obrazu a nestabilitu pohledu. Proto sice rám nově umožňuje vhled do rozpořhovaného, odpoutávaného světa, tedy nikoli pouze do jeho časoprostorového výřezu, nicméně stále zůstává rámem.

¹³⁸ Jan Evangelista Purkyně, Další psychologická bádání o prostorozoru. *Časopis českého Museum*, 14, 1840, č. 4, s. 130. (Přetištěno In: Jan Evangelista Purkyně, *Sebrané spisy: Svatek 7: České práce fyziologické a morfologické*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd 1958, s. 130.)

Pohyblivý obraz byl představen jako technická *novinka*, kterou lze nejlépe popsat právě technickými parametry:¹³⁹

„Promítání obrazu děje se pomocí obloukové elektrické lampy s ručním regulováním a proudem 15 Amp a 50 Volt se svítivostí 1600 svíček. Kondenzační čočkou vrhá se světlo na diapozitivy, takže tyto nacházejí se v ohnisku svazku paprskového, a myslíme-li si postup při vzniku obrazu na desce v aparátu fotografickém, jest pochod zde, při promítání obrazu, zcela obrácený, takže z obrazu na desce dostaneme na promítací ploše obraz ve skutečné velikosti neb i zvětšený“¹⁴⁰ „Obrazy filmu pohybují se rychlostí takovou, že vystřídá se 900 obrazů za minut, takže oko – jelikož doba trvání dojmu je menší než 1/10 vteřiny – nevidí jednotlivých obrazů, nýbrž výslední dojem z nich: předměty v pohybu věrně napodobeném.“¹⁴¹

Prezentace techniky a mechaniky odpoutává pozornost od samotného procesu vidění, od iluzivnosti pomíjivého obrazu. Do centra pozornosti se naopak dostává stroj, který umí tuto iluzi regulovat. Kamera/projektor jsou dokonce natolik mocné, že mohou pomalé děje zrychlovat, rychlé zpomalovat.¹⁴² Efekt zpětného chodu se používal například při projekci filmu *Žofínská plovárna* a tím vznikl dojem, že plavci vyskakují z vody. Aby byl pohyb uvnitř rámu vnímán jako věrný a skutečný, je nutno rozpohybovaný obraz fiktivního prostoru zpravidelnit, podrobit přesnému rytmu stroje.¹⁴³ Strojová pravidelnost rytmického posuvu filmového pásu vede ke stírání mezer mezi jednotlivými fragmenty, k posilování této kontinuity. Fragmentarizace a odpoutávání se přesto do filmového plynutí dostávají zpět – díky detailům, které

¹³⁹ Popis technických parametrů obrazu a aparátů na jeho záznam a předvádění je příznačný jak pro ranou kinematografii, tak pro kinematografii postklasickou; tedy pro kinematografii atrakcí (Tom Gunning, *Estetika úžasu: Raný film a /ne/důvěřivý divák*. In: Petr Szczepanik /ed./, *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 149-167.) a postklasický model, jak ho definují např. Thomas Schatz, Timothy Corrigan ad. (Petr Szczepanik /ed./, *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004.), i pro digitální film. Informace o technickém vylepšování je pak základní v konkurenčním boji.

¹⁴⁰ -ž, *Výstava architektury a inženýrství: Atrakční a zábavní podniky. Světozor*, 32, 1897-1898, č. 37, s. 440.

¹⁴¹ Tamtéž.

¹⁴² Na to upozorňuje například Kinematograf Lumièreův, *Světozor*, 30, 1895-1896, č. 52, s. 624.

¹⁴³ Pokud však nebyl ještě filmový dispozitiv přesně definován, dostáváme se do zcela jiného mediálního prostoru. Lisa Cartwrightová popisuje, že lékaři využívali médium filmu, „biografů epilepsie“, k výzkumu analýz jednotlivých políček záznamů záchvatů a často obrazy vraceli, sledovali filmové smyčky a zaměřovali se na detaily. „... má tedy film, stejně jako přísnější klinické metody, například mikroskopie, tendenci soustředit se na detail a abstrakci a umožňuje tak posedlost detailními analýzami.“ Film ještě neměl standardizovaný formát, ani ustálenou rychlost natáčení, oproti chronofotografiím byl založen na nepravidelnostech a nahodilostech, s proměnlivým rytmem. Později však film projekci podřídil jednotnému rytmu.

vytvářejí mezeru v plynulém vyprávění a jsou jakousi časovou a prostorovou lupou do prostoru fikce. Tyto detaily působí právě jako momenty šoku doprovázející skopickou slast.¹⁴⁴ Tento šok, tolik podstatný pro moderní vnímání, může být vnímán i v Benjaminově smyslu, který ho považuje za formální princip filmu.¹⁴⁵ Pro Benjamina je film význačným a ambivalentním médiem, které oživuje mrtvé – ztracené a minulé – obrazy/fragmenty. Diváci přihlížejí šokantnímu střídání filmových obrazů a jejich postoj je už jen „receptí v rozptýlení“.¹⁴⁶ V momentech těchto šoků, detailů a diskontinuit v linii času může divák zahlédnout jiný čas a v rupturách spatřit proměněný prostor, prostor porézní a nejednotný. Další záběry tuto diskontinuitu a anomálii vytěsňují a zahlazují „normálním“ tokem dominantního spoutaného obrazu. Počítky z rozptýleného chaosu jsou opět sjednoceny v plynulém posuvu filmového pásu, protože právě na záblesky minulosti a původnosti se moderní mysl pokouší zapomenout.

Pohyblivý obraz tedy nepřekonává bariéru nastavenou technickými prostředky a zákonitostmi geometrické mysli. Nadvládu nad prostorem, materií a diváckou tělesností nemůže převzít ani obraz, ani divácká imaginace. Použijeme-li obrat W. J. T. Mitchella, obraz ještě nemůže něco požadovat,¹⁴⁷ ale přizpůsobuje se požadavkům diváka, respektive dobového myšlení o tomto divákovi a jeho potřebách. Kinematografický obraz tedy připustil existenci subjektivního vidění, avšak o to silněji je spoutáván vnějšími mechanismy zajišťujícími objektivitu a univerzálnost.

Výstava architektury a inženýrství ukazuje, jak se různé typy zobrazování vyvíjely souběžně s proměnami výzkumu percepce a navazovaly na ně. Nové vynálezy/koncepty často navazují na barokní myšlení či koncepce a karteziánskou tradici oddělující mysl a ducha, rozum a smysly, oko a mysl.¹⁴⁸ Společenské proměny však jejich obrazy zároveň

¹⁴⁴ Tom Gunning, Estetika úžasu: Raný film a (ne)důvěřivý divák. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 149–167.

¹⁴⁵ Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Walter Benjamin, *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH 2009.

¹⁴⁶ Tamtéž.

¹⁴⁷ W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press 2005.

¹⁴⁸ Čímž odkazují na stať Maurice Merlau-Pontyho *Oko a mysl*. Maurice Merlau-Ponty, *Eye and Mind. In The primacy of perception: and other essays on phenomenological psychology*. Evanston IL: Northwestern University Press, 1964, s. 156–193.

výrazně modifikují a předznamenávají tak další možnosti pro odpoutávající se obraz. Výstava představila vynálezy a aparáty, které objevovaly od konce 18. století do konce 19. století. Proto na nich lze velmi dobře ukázat, jak se vyvíjely dobové požadavky a dobová reflexe prostoru, obrazů a diváka. Ukazuje se, že díky odlišnému času znovunalézají umělci a vědci 19. století prostor v jeho celistvosti (který zachycuje panorama),¹⁴⁹ pak odhalují, že svět není homogenní, ani materiálně jednotný, nýbrž porézní a rozpadající se na fragmenty a atomické částičky (jak můžeme vidět u stereoskopu). Začíná se jevit jako dynamicky pulsující a rozpořhovaný, nikoli staticky zafixovaný a zarámovaný (reprezentovaný filmem). Představa skutečnosti metamorfuje v souladu s proměnami prostoru a mysli. Přesně vymezená realita je narušena na jedné straně virtualitou (virtuálním plátnem a interface), na straně druhé je jí odebrán status objektivnosti (a začíná se zdůrazňovat subjektivní vjem). Cílem výzkumů je tedy subjekt, který disponuje imaginací a individuálními vjemy. Z obrazů zastoupených na výstavě je zřejmé, že se nejprve zkoumalo statické odtělesněné vidění, dále vidění, jež postupně začíná být vnímáno jako součást těla a ostatních smyslů. Na konci století je nejdůležitější výzkum pozornosti, která není v moci subjektu, ale je řízena vnějšími impulsy. Vědecký výzkum subjektivních jevů tak učinil oblouk. Výchozím bodem moderního uvažování bylo znejistění objektivní a statické struktury světa a přiznání existence subjektu a subjektivních vjemů o sobě.

Zmínila jsem metaforu chodce sledujícího mizející obrazy a jejich nereálné odlesky v labyrintu moderního města. Tato metafora spojuje barokní mysl a moderní prostor, mytickou a racionální mysl. Zmiňované narušování základních jistot o prostoru, čase a divákovi, pnutí mezi dvěma způsoby myšlení a strukturování světa produkuje různé duality moderní mysli. Podle nich se řídí jednotlivé zobrazovací praxe. Moderní obrazy jsou tedy obrazy mezi fantas(ma)tičností, touhou po tajemném a neproniknutelném, po spiritualitě a zároveň potřebou materiality potlačující vše záhadné a požadující důkazy, systematizace a hierarchie. Jsou na pomezí subjektu a objektu a naznačují tak, že by se mohly rámy renesančního obrazu-světa / světa-obrazu a jeho plocha začít rozplývat a mohly by splývat se subjektivním viděním. Těkají mezi

¹⁴⁹ Michel Foucault píše, že 20. století je stoletím prostoru, tedy že rozprostraněný prostor byl vystřídán umístěním v prostoru. „Rozprostraněnost, která dříve nahradila lokalizaci, nahrazuje dnes umístění, které je definováno vztahy blízkosti mezi body nebo prvky.“ Michel Foucault, *O jiných prostorech*. In: *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann a synové 1996, s. 73. Ve francouzském originále: „De nos jours, l'emplacement se substitue à l'étendue qui elle-même remplaçait la localisation. L'emplacement est défini par les relations de voisinage entre points ou éléments; formellement, on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis.“ Michel Foucault, *Des espaces autres*. In: *Dits et écrits*. Paříž : Gallimard 1994, s. 46.

zájmem o amimetičnost a syrové či živelné vidění¹⁵⁰ a vírou v mimetičnost a indexikalitu. Nejednotnosti světa a rozlehlosti času stupňují ambivalentní postoj k ploše a k povrchu. Jak se plocha zobrazení začala proměňovat v povrch, můžeme pozorovat na panoramatickém obraze. Plošnost byla nahrazena zakřiveným povrchem, pravoúhlé osy křivkami. Stereoskopický obraz zase ukazuje, jak přestává platit, že povrch je dostatečným zástupcem prostorovosti. Ve stereoskopu se dva plošné obrazy spojují tak, aby vznikl dynamický prostor mimo plošné zobrazení a povrch jednotlivých objektů. Prostor, povrch i plocha zůstávají oddělené, samostatné. Zástupcem prostoru může být povrch, pokud je však transparentní (jako tělesný povrch prosvícený rentgenovými paprsky). Transparentnost povrchu popírá, ale díky její přítomnosti¹⁵¹ se otevírá volný, osvobozený prostor, bez zadního plánu, bez úběžníku, ke kterému se musí upínat nehybné oko. Povrch ožívá z hloubky a je tak viditelný i neviditelný. Prostor se virtualizuje. Postupující virtualizace a stále se zrychlující proměny kulminují na konci 19. století a vedou ke Crarym zmiňované epistemologické krizi. Tehdy vzniká aparát, jenž určuje percepci pozdně moderní doby – kinematograf. Začaly vznikat obrazy, které se odpoutávají od rámu a plochy a mohou být virtuální. Od osmdesátých let 19. století je však tento subjekt opět usazován do konkrétní pozice, jeho pozornost je zaostřována. Obrazy jsou znovu spoutávány centrálně perspektivní kompozicí, plochou, rámem či rytmem. Virtualita se však neztrácí a obraz tak překračuje z roviny reprezentace do (hyper)reality.

Právě díky velkému množství dualit lze moderní obrazy umístit na hranici mezi tradiční modely a definice a pozdně moderní extenze a redefinice. Moderní obrazy tedy některé motivy z barokní / mytické myslí, zasazují do renesančního/racionálního rámce a podněcují tak úvahy o dosavadních omezeních i o nových možnostech. V latentní sféře však zůstávají zachovány jisté aspekty odpoutávajícího se obrazu, jako je právě *fragmentarizace*, *imersivnost* či *kinetika*, které „přežívají“ do dalších zobrazovacích modů. Počátek dalšího století je poznamenán silicím přesvědčením, že myšlení

¹⁵⁰ Merleau-Pontyho pojetí syrové či živelného vnímání má velmi obdobná východiska jako Gebserovo pojetí aperspektivní myslí. „Tvrším, že renesanční perspektiva je kulturní fakt, že vnímání samo je polymorfní a jakmile se podřídí systematické orientaci, stává se eukleidovským. Odtud otázka: jak je možné vrátit se od této perspektivy, jak ji utváří kultura, k „syrovému“ či „živelnému“ vnímání?“ Merleau-Ponty však připouští eukleidovské vnímání jako cestu ke stabilitě, která je překračována transcendentí. Maurice Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*. Praha, OIKOYMENH 1998, s. 216.

¹⁵¹ Definujeme-li transparentnost jako pohled skrz, pak je možno se ptát: Pohled skrze co? A pohled kam? Zpětně by se mohla tato transparentnost chápat jako Albertiho transparentní okno, kterým hledíme do prostoru fikce. Proto kladu důraz na existenci tohoto povrchu, nikoli pouze na jeho zprůhlednění. Srov. John Kulvicki, *On Images: Their Structure and Content*. Oxford: Clarendon Press 2006, s. 49–81.

v univerzálních a centrálně perspektivní vidění/myšlení je možná spíše „pohodlné“, než „pravdivé“.¹⁵² Postupné zpochybňování univerzálních, statických a soběstačných entit času a prostoru, dobové rozostřování hranice mezi subjektivitou a objektivitou a tčkání mezi myslí mytickou, mentální a integrální znovuoživují tato přežívající obrazová gesta a dovolují jejich aktualizaci, jejich extenzi v aperspektivním modelu zobrazování.

¹⁵² Jak poznamenává James Jeans, je obecně vhodnější představovat si vlnu v prostoru, která má pro každý elektron tři rozměry, podobně jako je nevhodnější představovat si makrosvět jako řadu předmětů umístěných v trojrozměrném prostoru a dění v něm v prostoru čtyřrozměrném. James však zdůrazňuje, že nelze považovat takové myšlení za jediné správné. James Jeans, *Prostorem a časem*. Praha: Dělnické nakladatelství 1948.

4/ POZDNĚ MODERNÍ MYSL: OBRAZY V ČASOPROSTORU

„Je-li nám tedy přehledná, systematicky uspořádaná a opticky předmětná skutečnost cizí, protože vytyčivši její hranice, jsme z ní okamžitě vyloučeni – patrně je to jiná skutečnost, která nám může být vlastní: můžeme ji nejprve určit záporně – je to skutečnost nepřehledná, neomezená, nesoustavná: skutečnost ‚bezobrazná‘. – – – Jedním slovem lze tuto skutečnost (kterou se pokoušíme prokázat jako člověku vlastní a neodcizenou) nazvat změt' (nebo také zmatení, chaos). Představa chaosu v nás ovšem může budit hrůzu a děs! – pokud jsme totiž mimo něj, pokud jej nahlížíme zvenčí. Vycházíme-li ale z toho, že odpovídající a nám spíše vlastní je skutečnost nepředmětná, nepřehledná – bezobrazná, a jednáme s ní takto ze své situace – pak ji soustavně ověřujeme v její nepřehlednosti, neukončenosti, chaotičnosti – a obraz, jako výsledek našeho jednání se skutečností, není okamžitou konstrukcí – nýbrž ozřejměním (evidencí) skutečnosti jaká je.“
Věra Linhartová

Bylo řečeno, že 19. století je ve znamení velkého rozvoje vědy, techniky a technologie a transformace společenského prostoru. Dochází k proměně percepční zkušenosti, a i proto se objevuje mnoho nových optických aparátů, které se vnímateli snaží přinášet stále nové impulsy a zážitky. *(Mechanické) novinky, mobilita, rozptýlení* tříští jednotný obraz a zacílený pohled, divák-obyvateľ moderního prostoru získává svobodu pohybu v prostorovém labyrintu nově vznikajícím po rozpadu celistvosti. V sedmdesátých letech 19. století vymezil Nietzsche „dionýský“ princip tvorby vycházející z tělesnosti, opojení a vracející se k archaickému, mytickému prožitku oproti principu „apollinskému“, jenž je založen na racionálním, kauzálním, lineárním vnímání světa a vychází z víry v technický pokrok.¹ Tato dvě vymezení lze vztáhnout i na myšlení této doby. Na jedné straně se objevují principy, které se projevují zájmem o imaginárnost, fantas(ma)tičnost, virtualitu a fragmentarizaci homogenního prostoru a korespondují tak s barokní, mytickou myslí. Na straně druhé jsou prosazovány formy, které slibují zobrazit skutečnost a řídí se tradičním konceptem mimesis, odpovídají renesanční, racionální mysli, přísné kauzalitě, jednotnému rytmu a zaměřují se na zobrazení

¹ Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie z ducha hudby, čili, Hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad 2008.

celistvosti, řádu. Proto (virtuální) moderní obrazy modifikují rám, plochu a prostor, ale ve výsledku jsou spoutávány pravidly konstrukce a kompozice.

Toto napětí vede k postupnému hroucení dobových jistot a kolapsu tradičního modelu vidění a vnímání. Výzkumy percepce se posouvají od zájmu o odtělesněné vidění, přes zkoumání tělesného pohledu ke sledování pozornosti, která není nevědomým procesem či svobodnou vůlí, ale je organizována vnějšími podněty. Začínají se hledat nové vnější hranice, které zabrání, aby se fragmentárnost nezvrhla do absolutního chaosu a aby byla „zažehnána“ epistemologická krize. Hledání nového rámu má opět vliv na reprezentace a vnímání prostoru. Městský prostor modernity je zpřehledňován lineárními průhledy, ulice jsou „zabydlovány“ uvolněnými „obrazy“ (vitrínami, atrakcemi, dopravními prostředky, reklamami, fontánami a veřejným osvětlením), které však mají své jasné ohraničení, atrakční parky jsou sice plné impulsů a šoků, ale jsou podřizovány jednotě, dopravní prostředky umožňují člověku cestovat mezi vizuálními podněty, odebírají však tělu pohyb v této městské „galerii“. Mezi divákův těkající pohled a dynamické proměny města je instalováno mnoho rámu, které z chaotického toku „vybírají“ jednotlivé řezy. Takto selektivně a restriktivně pracují i jednotlivé vizuální atrakce, optické aparáty a intermediální fúze. Vnitřní tříštění prostoru v obraze vede k upevňování centrálně perspektivní kompozice a rozpad vnějšího prostoru obrazu k důmyslnějším technickým aparátům. Nejvýraznějším příkladem je vynález kinematografu, který fascinuje dobové publikum ožíváním a rekonstrukcí *skutečnosti* a jejího již neexistujícího času a prostoru. Zároveň extrémně stimuluje *imaginaci* spojující fragmentární diskontinuální řezy do kontinuálního myšlenkově obrazového toku. Imaginativnost „myšlení obrazem“ je přesně strukturována, rytmizována a mechanizována a chaosu je opět vtiskáván řád. Jak bylo řečeno, ačkoli je moderní prostor vnímán jako fragmentarizovaný a roztržštěný, tak je to možná naopak právě syntéza, která definuje modernitu.

Tato kapitola se věnuje myslí, která navazuje na Crarym vymezené odpoutávající se vidění – pozdně moderní myslí. Můžeme sledovat, jak se tato mysl v mnoha ohledech pokouší dokončit „projekt“ modernity, ale tomuto dokončování brání objevování nových kontextů. Stále „přežívá“ ambivalentní vztah ke skutečnosti a virtualitě, pokračuje ekonomicko-technická racionalizace společnosti a skutečnost se

jeví čím dál více umělá, neautentická a prázdná.² Po celou dobu tohoto vyprazdňování pokračují výzkumy subjektu a jeho vnímání.³ Subjekt je stále aktivnější, a proto mu k utváření představy o světě již nestačí pouze (odtělesněný, pasivní) pohled, ale „vyžaduje“ početková data, zkušenost a akty mínění. Jednotná subjektivita se tříští a začínají se rozpadat i dosavadní duality racionální mysli, např. mysl a tělo či substance subjektu a substance objektu. Podstatné je, že předchozí oddělené vnější a vnitřní prostory se začínají sbližovat, což neodporuje postupnému oddalování subjektu a aktuálního světa. Jestliže obrazy předchozího období utvářely zejména změny společenského prostoru a diváckého pohledu na tento prostor, nyní je ovlivňuje zejména model prostoru, který je rekonstruován a dekonstruován změnami myšlení. Zatímco předchozí kapitola zkoumala, jak prostorová geometrická mřížka perspektografu spoutává vnímání světa a jeho reprezentace, tato kapitola sleduje, jak se tato mřížka uvolňuje, jak se v ní překrývá subjekt a objekt a jak společně dovolují odpoutat zobrazování. Pro zkoumání proměn prostoru/obrazu, proto lze na chvíli opustit výzkumy percepce a přejít ke sledování teoretických oborů, které se věnují prostorovosti jako takové, respektive proměně vztahu mezi ideálním a aktuálním/žitým světem (a fenomenologicky chápaným prožitkem tohoto světa). Právě tato bádání o prostoru jsou totiž iniciačním momentem ke vzniku více či méně plně odpoutaných obrazů.

Je známo, že na počátku 20. století došlo k zásadnímu odklonu od eukleidovské geometrie. Této proměně ideálního modelu světa však předcházela dlouhá debata ve vědeckých kruzích a dobové myšlení bylo dlouze připravováno na změnu. Úvahy o novém prostoru se rodí již v době modernity. Tu však ovládá geometrické, eukleidovské myšlení natolik pevně, že jakékoli odchylky nejsou přijatelné. Neeukleidovská, vícedimenzionální geometrie byla dlouho jevem skrytým, *okultním*, myšlenkovým modem, který byl odsouván na okraj zájmu veřejnosti i seriózních vědeckých rozprav.

² Josef Vojvodík, První dvacetiletí aneb Fyziognomie moderny mezi tradicí a inovací, nevědomím a „přísnou vědou“, entuziasmem a uměním extrému. In: Vladimír Papoušek (et al.), *Dějiny nové moderny: Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia 2010, s. 55–61.

³ V psychologii se na počátku století vedly spory o to, co je jejím vlastním předmětem. V polovině století se v psychologii objevují výzkumy, které se snaží celou metodu zvědečtit, objevuje se experimentální psychologie, jejíž metoda je nejprve introspektivní, později matematicky měřitelná. Proti tomuto proudu vystupují zastánci tzv. rozumějící psychologie (Wilhelm Dilthey, Eduard Spranger, Hans W. Gruhle), kteří popírají přírodovědnou povahu psychologie a stavějí se proti přírodovědnému vysvětlování psychických procesů. Psychologové se od počátku století pokoušejí zaměřit pouze na psychické procesy a oddělit jejich výzkum od zkoumání procesů fyziologických, které náležejí přírodním vědám. Milan Nakonečný, *Základy psychologie*. Praha: Academia 1998.

V matematickém světě je průraznější až na konci století 19. století, tedy již v jiném čase, než který patřil optickým hračkám a vynálezům modernity. Trvalo tedy přibližně sto let, než se tyto výzkumy rozšířily a byly všeobecně uznány (od prvních zmínek v desátých letech 19. století až do dvacátých let 20. století, do zveřejnění obecné teorie relativity). Proměna koncepce prostoru je natolik složitým a komplexním jevem, že soustředit se na české prostředí by nutně znamenalo zásadní redukci. Paradigmatické změny budu proto sledovat v kontextu světového myšlení a konkrétní příklady pak budu čerpat z českého prostředí, které bylo v těsném kontaktu se zahraničním děním.

Jelikož bylo myšlení jiného prostoru dlouho skryté a nepředstavitelné, představovalo zásadní problém pro vytváření vlastních (re)prezentací. Proto budu sledovat, jak se tyto úvahy promítaly do dobové imaginace a jak ovlivňovaly mentální obrazy, geometrické obrazy a obrazce, literární představy a imaginární média zobrazená v literatuře. Nejprve se zaměřím na obrazy, které představovala věda – jednotlivé geometrické přímky, osy, tečny či diagonály jsou modelem pro myšlení/zobrazování, ale zároveň představují specifické médium, obrazy. Tyto obrazy měly ve své rané fázi imaginární povahu, byly neprokazatelné, nepředstavitelné a nezachytitelné, jak zdůrazňuje Siegfried Zielinski.⁴ Bortily se v okamžiku, kdy byly spoutány plochou a rámem (konečného světa) a podřízeny centrálně perspektivnímu modelu racionální mysli. Tyto obrazy jsou abstraktní, vyžadují zvýšenou imaginaci a plují volně v prostoru a můžeme je nazvat odpoutanými. Spíše než k racionální mysli se vážou na mytické a magické myšlení. Odpoutávající se vícedimenzionální obrazy se proto také prolínají se spiritistickým myšlením a nalezneme je ve spiritistické a okultní literatuře. Ačkoli se tyto obrazy rodí v exaktní vědě, je jejich přesah do prostoru vyšších dimenzí spojen s „dionýským“, extatickým vytržením.

V době, kdy docházelo ke zpochybňování eukleidovské geometrie, se objevuje mnoho literárních fikcí, které se snaží tento nový prostor „zobrazit“,⁵ vysvětlit poznatky soudobé fyzikální teorie a geometrie. Proto mi při výzkumu proměny dobového paradigmatu pomůže právě dobová (a zejména sci-fi) literatura. Popisy čtyřdimenzionálního světa v literatuře zároveň vnímám jako další typ odpoutaných obrazů. Dvojdímní prostor knihy nám zprostředkovává vícerozměrný virtuální

⁴ Siegfried Zielinski, *The Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: The MIT Press 2006.

⁵ Literární obrazy tak konvenují dobové zálibě v imaginaci a snech, kterou iniciují Freud svým výzkumem snů a Husserl zájmem o prostorového vědomí, jak vysvětlím dále.

prostor / fantastický svět, jenž může mít dimenzí více.⁶ Je tedy povahy plně imaginární, je mentálním obrazem, ačkoli je iniciován materiálním médiem – v tomto případě knihou, a předznamenává tak plné odpoutávání obrazu. Zároveň můžeme v této literatuře sledovat *imaginární média*,⁷ tedy výrazy lidské ctižádosti, jež sice nemusely být v dané době realizovány,⁸ avšak ovlivnily další uvažování o budoucnosti médií, vývoj filozofie, vědy a techniky. Čtenář je právě pomocí těchto imaginárních médií (vědeckofantastických obrazů) doprovázených utopickými a dystopickými vizemi⁹ připravován na proměnu vnímání světa a chápání svého bytí, na vstup do řádu nového vědomí neeukleidovské geometrie.

Další oblastí, do které se promítají úvahy o vícedimenzionálním prostoru, jsou výtvarná díla. Pokud nemůže nově objevované prostorové uspořádání zachytit geometrie, zdá se prakticky vyloučeno, aby se to dařilo tradiční malbě. Když v roce 1900 František Kupka maluje obraz *Počátek života*, stojí stále rozkročen mezi starou a novou představou prostoru. Vladimír Papoušek upozorňuje na to, že právě tento obraz je příkladem střetu různých podob imaginace. V tradičním perspektivním prostoru se objevují najednou figury, které se vážou na nové vědecké objevy a nekorrespondují s tímto prostorem.¹⁰ Až poté začíná Kupka hledat možnosti zobrazení tohoto nového prostoru. Není náhoda, že tato doba navazuje na předchozí zobrazovací módy popsané v předešlé kapitole, které se snažily zachytit *nové vidění* prostoru, ale nikoli *odlišný prostorový model*. A právě tvorba nového prostoru napájená z mnoha myšlenkových koncepcí 19. století uzavře tuto kapitolu.

Proč však se vůbec začalo uvažovat o jiném ideálním modelu prostoru? Jak bylo možno zpochybnit prostorový model, který byl tak pevně konstituován? Jak tento nový

⁶ Problémem vztahu knižního média a virtuálního prostoru, který vzniká při čtení, se zabývá Bernhard Siegert v rozpracovaném projektu na IKKM, Weimar.

⁷ Termín Siegfrieda Zielinského. Siegfried Zielinski, *The Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: The MIT Press 2006.

⁸ Eric Kluitenberg, Second Introduction to an Archeology of Imaginary Media. In: *The Book of Imaginary Media: Excavating the dream of the ultimate communication medium*. Rotterdam: NAI Publishers 2006, s. 9.

⁹ Pnutí mezi fascinací a obavami z neznámého je přesným odrazem nadšení a strachu v době modernity, kdy se začínají objevovat pohyblivé atrakce, které chodce/návštěvníka přitahují a zároveň děsí. Zatímco fascinace inspiruje umělce k zobrazování nových fyzikálních objevů stejně jako k odpoutávání obrazů a zdůrazňování interface, tak obavy vedou k předvádění těchto objevů ve fikčním prostoru a k spoutávání odpoutaných a rozpadajících se obrazů.

¹⁰ Vladimír Papoušek, Paradigma nové moderny – proměny literárních diskursů v letech 1905–1923. In: Vladimír Papoušek (et al.), *Dějiny nové moderny: Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia 2010, s. 45.

model ovlivňoval *prostor, mysl, percepci a odpoutaný obraz*? Jak proměnil subjektivitu, skutečnost a jejich vztah?



Zakřivený prostor: Romance o mnoha dimenzích

„Autor, jak se zdá, postavil si jako cíl psát tak, aby mu nebylo vůbec rozumět.“

Michail Vasiljevič Ostrogradskij

„Zapřísahám tě, aby ses nepokoušel zvládnout teorii rovnoběžek [...] Pro smilování Boží, snažně tě prosím, vzdej to. Straň se jí co tělesných rozkoší, protože tě stejně jako ony může připravit o všechnen čas, vzít si tvé zdraví, klid ducha a životní štěstí.“

Farkaš Bolyai, otec Jánose Bolyaie

Dynamický a fragmentární prostor byl přijat za platný a přirozený, a ideální a aktuální model prostoru přestaly být považovány za synonymní a univerzální pojmy. Transformace smýšlení o prostoru změnila mřížku, která vstupuje mezi pozorovatele a pozorovaný svět. Pootočila jak divácký pohled na svět/prostor, tak transformovala prostor jako takový i jako předlohu pro zobrazování. Abychom získali představu o této mřížce, je nutno sledovat hlavní hybatele těchto změn – vědce a spiritisty, kteří ukazují,

že tato mřížka má možná zcela jiný tvar. A zároveň zkoumat, jak jejich teze ovlivňují umění.

Problematizace ustálené struktury světa se objevuje již před nástupem pozdně moderního myšlení. Přispěli k ní například David Hume teorií subjektivních koncepcí přírodních zákonů či Gottfried Wilhelm von Leibniz relativizací prostoru na základě teorie monád. Kant tyto teorie označil za spekulativní a ocitající se mimo zájem vědy a tím odmítl jejich vliv na existenci stabilního prostoru. Námitky vůči popření relativních jevů a vůči Kantově ustálené představě apriorního prostoru opět vznášejí matematici a fyzici až na konci 19. století. Vědci začali uvažovat o jiném, neukleidovském modelu prostoru a o jeho vícedimenzionalitě. „Nové“ uvažování staví integrálnost proti totalitě, čtyřdimenzionální kontinuum proti prostoru trojdimenzionálnímu, zakřivenost proti pravoúhlosti, aperspektivnost proti renesanční perspektivě. Úvahy o prostoru se spojují s teoriemi času – proti autonomním entitám prostoru a času vědci navrhují časoprostor, proti linii času a kauzálním vazbám diskontinuitu. Ačkoli tato relativizace pozice člověka ve světě, nejistota skutečného světa a fantasmatičnost vnímání navazuje na idealistické filozofie 17. a 18. století, pro matematiku 19. století byly úvahy zpochybňující Kantovo pojetí jednoho prostoru natolik smělé, že po nějakou dobu zůstaly pouze ve sféře fiktivní a vizionářské.¹¹

Matematici se k neukleidovské koncepci prostoru začali obracet v okamžiku, kdy připustili, že doposud nezpochybňovaný eukleidovský model prostoru je možná zpochybnitelný.¹² Již příliš dlouho totiž trval boj s „matematickým monstrem“, pátým eukleidovým postulátem o rovnoběžkách, který říká, že „protíná-li přímka dvě jiné přímky a tvoří-li s nimi na téže straně dva vnitřní úhly, jejichž součet je menší než dva

¹¹ Gebser upozorňuje na to, že když Petrarca vystoupil v roce 1336 na Mount Ventoux, uvědomil si, že právě člověk, je „zodpovědný“ za zarámování pohledu do prostoru a zároveň že prostor krajiny je skutečně trojrozměrný. Petrarca „pouze“ pochopil a pojmenoval sféru tohoto trojrozměrna, ta však zůstala plně v imaginárním poli. Až teorie perspektivy a její geometrické rozkreslení vytvořily z tohoto imaginárního světa objektivně uznávanou prostorovou strukturu. Obdobně se můžeme v počátcích teorií časoprostoru setkat s imaginárními vymezeními, nikoli ještě s jejich „objektivizacemi“. Jean Gebser, *The Ever-Present Origin*. Athens – Ohio: Ohio University Press 1986, s. 340–343.

¹² Při popisu proměny jednotlivých teoretických konceptů vycházím především z následujících prací: Margaret Wertheim, *The Pearly Gates of Cyberspace: A History of Space from Dante to the Internet*. New York: WW Norton & Co. 1999, s. 189-192. Srov.: Henry Parker Manning, *Geometry of Four Dimensions*. New York: The Macmillan Company 1914. Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press 1983. Rudy Rucker, *The Fourth Dimension, Toward a Geometry of Higher Reality*. Boston: Houghton Mifflin Company 1984. Leonard Mlodinow, *Euclid's Window: The Story of Geometry from Parallel Lines to Hyperspace*. New York: Free Press 2001. Petr Vopěnka, *Úhelný kámen evropské vzdělanosti a moci: Souborné vydání Rozprav s geometrií*. Praha: Práh 2001. Donal O'Shea, *Poincarého domněnka: Hledání tvaru vesmíru*. Praha: Academia 2009.

pravé úhly, pak tyto dvě přímky patřičně prodlouženy protínají se na té straně od první přímky, na které součet zmíněných vnitřních úhlů je menší než dva pravé úhly.¹³ V úpravě Davida Hilberta pak tento postulát zněl takto: „každým bodem prochází vždycky právě jedna přímka rovnoběžná s jinou přímkou.“¹⁴ Zatímco tento postulát je pravdivý v nekonečném prostoru, v konečnosti platný není. Mnohé pochybnosti o pravdivosti tohoto postulátu však matematikům nebránily, aby se ho nesnažili „dopočítat“ a potvrdit. V roce 1697 se italský matematik a filozof Giovanni Girolamo Saccheri pokusil o opačný postup a využil důkaz sporem. Tento typ logického důkazu vychází z předpokladů, které nelze obhájit. Jestliže operace dojde k nesmyslnému výsledku, je ověřeno, že předpoklad byl skutečně nepravdivý a platí jeho negace. Saccheri pravděpodobně poprvé pracoval s tezí a modely světa, o kterých předem věděl, že jsou odsouzeny k zániku, že neexistují. V případě pátého postulátu však zjistil, že tento doposud neexistující prostor s více paralelními přímkami se po důkazu nehroučí, a proto existuje, je možný. Vytvořil tak základ neeukleidovské geometrie, aniž ji však popsal a uvědomil si důsledky svých tvrzení. Tyto pokusy předznamenávají proměnu pojmu skutečnost, a tedy i základu pro další reprezentace. V prostoru (mentálního) obrazu bylo možno začít uvažovat o neexistujících prostorových strukturách, které však mohou být skutečnější než skutečnost. Tyto objevy sice neproměnily geometrické myšlení, ale zahájily sérii cyklicky se vracějících motivů, jež formují uvažování o jiném prostoru, a podnítily vznik specifických mediálních aparátů a uměleckých děl.¹⁵

Další deformace os perspektivní mřížky se objevují v průběhu 19. století, souběžně s proměnami zobrazovacího prostoru, o kterém se zmiňovala předchozí kapitola. Vědecké úvahy o jiném prostoru byly však stále považovány spíše za šarlatánství. V roce 1816 došel Carl Friedrich Gauss k hypotéze, v dobovém kontextu velmi smělé. Pokud je pátý postulát neplatný, pak nelze považovat za pravdivý ani eukleidovský geometrický model jako celek. Gauss začal uvažovat o jiné geometrii, která by vyřešila problém s rovnoběžností, přestal se vázat na pravoúhelnost a prostor popsal jako zakřivený. Základní podoba prostorové struktury byla podle něj konkávní (stejně jako pohled a obraz panoramatu) a plastická (jako zvlněná krajina). Odklonil se

¹³ Eukleidés, *Základy: Knihy I–IV*. Nymburk: Otevřeně prospěšná společnost 2007.

¹⁴ David Hilbert, *Grundlagen der Geometrie*. Leipzig: Teubner 1899.

¹⁵ Vycházím zde z definice archeologie médií, jak ji definuje Erkki Huhtamo. Erkki Huhtamo, *Od kybernetizace k interakci: Příspěvek k archeologii interaktivity*. *Teorie vědy*, 26, 2004, č. 2, s. 5–24.

od pouhých tří os prostorového uspořádání a do prostorového modelu zapojil další osu, tím se prostor začal jevit jako více než třídimenziální. Pro Gausse nebyl tento vícedimenziální prostor nepředstavitelný, protože tvrdil, že obdobně je možno se uzavřít pouze do dvojdimenziálního světa písma, a proto si lze rovněž představit tvory, kteří vnímají čtyř či vícerozměrně.

Gaussovy teorie byly ve dvacátých letech 19. století považovány ještě za příliš neuvěřitelné na to, aby mohly být zveřejněny a obhájeny.¹⁶ Jelikož Gauss si uvědomoval hranice dosavadního abstraktního myšlení, naznačil tuto teorii pouze v dopisech svým přátelům¹⁷ s nadějí, že v budoucnosti možná přijmeme jiné pojetí prostoru, které je v tuto chvíli zatím nepředstavitelné.¹⁸ Veřejnost mohla „nahlédnout“ do jiného prostorového uspořádání až díky Ferdinandu Karlu Schweikartovi a jeho synovci Franzi Taurinovi, které tyto teorie zveřejnili. V téže době uvažovali obdobným směrem ještě maďarský matematik János Bolyai a ruský matematik Nikolaj Ivanovič Lobačevskij, který představil svou koncepci na univerzitě v Kazani a v knize z přelomu let 1829 a 1830 *O načalach geometrii*.¹⁹ Ani tam však nebyla neeuclidovská geometrie přijata pozitivně a byla ohodnocena jako nesrozumitelný počín šíleného vědce. Lobačevskij vystoupil proti Kantovu pojetí prostoru a času, jež jsou známy a priori. Podle Lobačevského je prostor konceptem a posteriori odvozuje ho lidská mysl na základě vnější zkušenosti. Vícerozměrný model prostoru a posilování role subjektivního vjemu při poznávání světa tak zmnožuje hlediska pozorovatele. Nový model prostoru určovaly právě tato zmnožená hlediska / osy pohledu. Není náhoda, že souběžně s takto proměnlivým hlediskem se vyvíjel stereoskopický aparát, který i přes svoji syntetičnost umožňoval prohlížet dané objekty z více stran a sestavit trojdimenzionalitu z jednotlivých plánů/os.

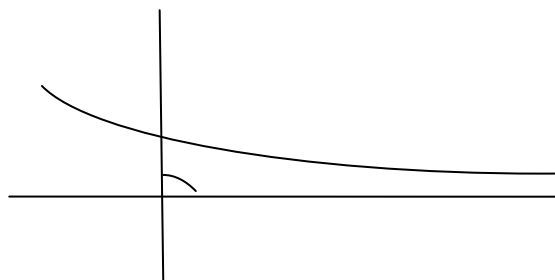
¹⁶ Gauss se sám svého objevu zalekl, obdobně jako Petrarca, když pochopil, že prostor je uspořádán jinak, než se doposud myslelo a že se tedy jistoty světa bortí. Jean Gebser, *The Ever-Present Origin*. Athens – Ohio: Ohio University Press 1986, s. 343. Obdobně otec Jánose Bolyaie, když slyšel, že jeho syn pracuje na pátém axiomu, se ho snažil odradit, jak můžeme vidět v mottu této kapitoly. O tomto strachu při pohledu do dosud neviděného prostoru pojednává „matematická novela“ Trýznivé tajemství. Petr Vopěnka, *Trýznivé tajemství*. Praha: Práh 2003.

¹⁷ Známa je jeho korespondence s přítelem Franzem Taurinem, Heinrichem Wilhelmem Olbersem a Friedrichem Wilhelmem Besslem.

¹⁸ Margaret Wertheim, *The Pearly Gates of Cyberspace: A History of Space from Dante to the Internet*. New York: WW Norton & Co. 1999, s. 189–192.

¹⁹ Jan B. Pavlíček, *Základy neeuclidovské geometrie Lobačevského*. Praha: Přírodovědecké nakladatelství 1953.

I přes drobné odlišnosti jednotlivých vědeckých modelů prostoru²⁰ všichni jmenovaní vědci popírali postulát o rovnoběžnosti a tvrdili, že daným bodem lze vést nekonečné množství různých rovnoběžek k dané přímce. Tyto přímky vedou do nekonečna a neprotínají se. Pokud neplatí zákon o rovnoběžkách, neplatí celý pátý axiom, a tedy ani zákon o pravoúhelnosti. Dvě přímky mohou tedy protnout třetí, aniž by se protnuly vzájemně, a jejich vnitřní úhly budou pak menší než dva pravé úhly. Součet vnitřních úhlů trojúhelníku pak může v těchto případech tvořit méně než 180 stupňů. Eukleidovský pozorovatel pak vidí zakřivenou plochu. Tito vědci tedy vyvrátili do té doby nezpochybňované pojetí pravoúhlého systému tří os/ploch, které se protínají v jednom bodě, a tak zpochybnili jednak uzavřené hranice prostoru zobrazení, jednak existenci pouze jednoho úběžníku. Centrálně perspektivní rozvržení předmětů v prostoru/obráze se náhle stalo konstruktem, nikoli odrazem skutečnosti. Jelikož myšlení stále dominoval tento konstrukt, nebylo možno znázornit jinou podobu prostoru, než jakou znázorňoval eukleidovský model, hyperbolická geometrie zůstala zatím pouze utopickou vizí²¹ a její koncepce oživovaly některé typy mentálních obrazů, kterým se budu věnovat zejména ve vztahu ke spiritismu.

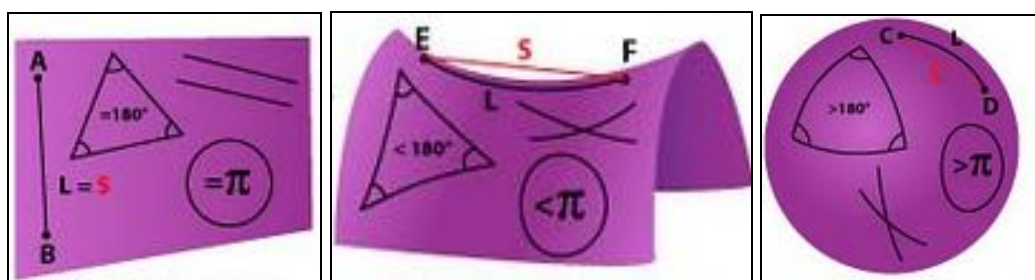


Podoba odlišného modelu prostoru postupně začala nabývat konkrétnějších, představitelnějších podob. Georg Friedrich Bernhard Riemann se v roce 1859 rovněž postavil proti pátému axiomu a proti plochému povrchu. Oproti Gaussovu,

²⁰ Tito teoretici uvažují obdobně o prostoru, pojmenovávají ho však odlišně: Schweikart mluví o astralické geometrii, Lobačevskij o imaginární, Gauss neeukleidovské, Bolyai o geometrii absolutní. Petr Vopěnka používá shrnující označení hyperbolický geometrický svět.

²¹ A to i přesto, že pro jmenované vědce byla novým světem, do kterého nahlíželi stejným způsobem, jako bylo do té doby nahlíženo do klasického geometrického světa.

Lobačevského a Bolyaiovu zápornému zakřivení definoval zakřivení kladné, podle kterého platí, že součet úhlů v trojúhelníku může být větší než 180 stupňů. Tento model prostoru byl přijatelnější, protože si ho lze představit na povrchu zeměkoule. Pokud načrtneme na jejím povrchu trojúhelník, je zřejmé, že pro něj neplatí eukleidovské axiomy. Podle Riemanna se toto zakřivení prostoru rozpíná i ve vesmíru. Křivosti a deformace se šíří z jedné části do druhé po způsobu vln a umožňují tak pohyb a zároveň způsobují gravitaci.



Riemannovo zakreslení pozitivního zakřivení sice mělo již jasnější definici a vědci mu začali věnovat pozornost, ještě však trvalo poměrně dlouho, než bylo dopracováno, přijato a než vstoupilo do (ne)matematického světa jako *Riemannův model prostoru* či eliptická geometrie.²² O vícerozměrnosti dále mluvil matematik Eugenio Beltrami. V roce 1868 obhájil svůj koncept *pseudosféry* – jednotlivé přímky se zakřívují a prostor je nekonečný a otevřený.

Ačkoli začalo být představitelné, že součet úhlů v trojúhelníku se nerovná 180 stupňům, bylo problematičtější přijmout koncepci čtyřrozměrného prostoru vesmíru. Riemann tvrdil, že naše smysly jsou schopny uvažovat pouze ve třech dimenzích, a proto je pro nás jakákoli další dimenze (a tedy i gravitace) neviditelná a hlavně nepředstavitelná. Obdobně Beltrami zdůvodňoval neviditelnost pseudosféry tím, že naše oko nemůže zahlédnout záhyby, zakřivení a podpovrchovou rozpořhybovanou, protože se po staletí koncentrovalo na horizontální a vertikální osu. Problém nepředstavitelnosti čtyřrozměrného obrazu/světa spočívá právě ve vazbě lidského vnímání na plochu. Geometrické myslí je totiž umožněno vidět pouze mřížku perspektografu / okno,

²² Riemannova teorie gravitace v zakřiveném a zakřívujícím se prostoru neeukleidovského rozvržení byla později rozvedena Albertem Einsteinem ve speciální teorii relativity (1905) a známější obecné teorii relativity (1919), které byly většinou přijaty.

maximálně si představit iluzivní hloubku, která je zmiňovaným kompromisem mezi prostorem a plochou. Prostor jako takový je v těchto intencích nepředstavitelný. Čtvrtý rozměr je pro nás neskutečný právě tak, jako by pro obyvatele myslícího pouze ve dvou dimenzích byl nemyslitelný rozměr třetí – hloubka.

Tento motiv je základem fikcí zpochybňujících trojdimenzionalitu světa. Pod vlivem teorií o vícerozměrném prostoru napsal Gutav Fechner povídku *Space Has Four Dimensions* (1846), jejíž hlavní motivy později rozvedl Edwin Abbott ve známé knize *Flatland: A romance of Many Dimensions* (1884).²³ *Flatland* je příběhem o dvojdimenzionální zemi, kde existují pouze dvojdimenzionální objekty a obývají ji stejně tak ploší lidé, pro něž je existence hloubky pouhou fantazií. *Flatland* je jinou podobou ptolemaiovského světa, který je vypočten jako plochá deska, zdánlivě obklopená horizonty, jehož chod určuje pravidelně vycházející slunce. Horizonty ohraničují a stabilizují pohled a chrání člověka před psychickým pádem a ztrátou světa.²⁴ Čtvrtá dimenze se v tomto pojetí ukazuje jako model zcela nezávislý na doposud známých strukturách mysli. Abbott se tímto románem ptá, zda to, co se naše smysly naučily vnímat, je skutečně realita. Romány o „plochozemích“ a matematické konstrukce jiného prostoru tedy zpochybňují *skutečnost*, obecně přijímané postuláty a celou koncepci ideálního světa jako eukleidovského a kantovského. Jestliže tedy není dosavadní skutečnost skutečností, co tedy naše smysly vnímají? Jsme naučení vnímat odlišnou strukturu prostoru a času? Mají naše vjemy zpětný dopad na to, co se učíme vnímat? Otázky, které tyto teorie a literární obrazy naznačují, směřují další zkoumání ke snaze přehodnotit Kantovu představu prostoru a priori.

²³ V roce 1960 vychází obdobně koncipovaný román Dionyse Burgera *Sphereland*, který je geometrickým uvedením do Einsteina vesmíru. Dionys Burger, *Sphereland: A Fantasy About Curved Spaces and an Expanding Universe*. New York: Thomas Y. Crowell Co 1960. Pandánem k *Flatlandu* je pak kniha Rudy Ruckera *Spaceland* odehrávající se ve čtvrté dimenzi. Rudy Rucker, *Spaceland*. New York: Tom Doherty Associates 2002. Na *Flatland* se dále odvolávají knihy: Alexander Keewatin Dewdney, *The Planiverse: Computer Contact with a Two-Dimensional World*. New York: Poseidon Press Book 1984. Ian Stewart, *Flatterland: Like Flatland, only more so*. Cambridge: Perseus Publishing 2001.

²⁴ Debatu ohledně této koncepce a (novo)syntetizujících tendencí můžeme najít například ve stati Peter Sloterdijk, Tonalita jako Nová syntéza. In: Peter Sloterdijk – Břetislav Horyna (eds.), *Pluralita, skepse, tonalita: Studie Odo Marquarda a Petera Sloterdijka*. Brno: Masarykova univerzita 1998, s. 59–80.

stávají nejen součástí fenomenologicky orientovaných výzkumů psychiatrie a psychologie,²⁷ ale i mystických a okultních spisů?

Jean Gebser tvrdí, že musíme postupně aktivovat čtyři stádia bytí, čtyři možné percepční mody, abychom se přiblížili vnitřní dynamice věcí, nekonečnu a tedy i čtvrté dimenzi. První z těchto modů je omezen samotným pohledem (je blízký průhledu klíčovou dírkou), druhý je vázaný na logické uvažování (jako bychom stáli v jednom bodě a měli k dispozici pouze jeden úhel pohledu), další fáze zahrnuje i psychologickou rovinu (plně vykreslený prostor nyní umožňuje i pohyb). Poslední způsob percepce je spojen s esoterickým uvažováním, zbavuje pohled jakýchkoli překážek a otvírá vstup do nekonečna (pohled je již bez jakýchkoli limitů). Gebserův výklad odráží dobové úvahy o prostoru vyšších dimenzí jako o zázemí pro rozvoj duše. Jelikož je základní osou spiritistického myšlení pokrok a snaha po dokonalosti,²⁸ spiritisté se nadšeně zajímají o vědu a kombinují *mytické myšlení* s vědeckým pojmoslovím a definicemi.²⁹ A právě geometrická vyšší dimenze, v této době považovaná za stejně imaginární a obdobně vychýlenou z normality, by mohla dovolit spatřit vyšší rozměr univerza.

V osmdesátých letech 19. století měly velký vliv (i na české prostředí) kniha Alfreda Percyho Sinnetta *The Occult World*,³⁰ teze „astrálního zraku“ teosofického spisovatele Charlesa Webstera Leadbeatera, „kubické vidění“ Johanna Carla Friedericha Zöllnera, pojetí čtvrté dimenze Charlese Howarda Hintona či matematický mysticismus Petra Damianoviče Uspenského.³¹ Charles Webster Leadbeater a Annie Besantová spojují čtvrtou dimenzi v oblasti reprezentace s geometrickými strukturami, které podle

²⁷ Je třeba si uvědomit, že na počátku století je psychologie ustavena jako věda o duši. Koncept duše má však obsah nejen filosofický a vědecký, ale i náboženský a mytický. O psychologických aspektech mýtů a náboženství pojednává například Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie: Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*. Leipzig: Kröner 1904.

²⁸ V souladu s epitafem na náhrobku tvůrce spiritistické filosofie Allana Kardeka, které spiritisté převzali za své: „Naroditi se, zemřít, znovu se zroditi a pokračovati bez ustání až k úplné dokonalosti, toť zákon.“ Miroslav Plecháč, *Spiritismus v Podkrkonoší*. Praha: Vydavatelské oddělení Ymky 1931, s. 11.

²⁹ Spiritisté sami sebe prohlašují za moderní vědu, která se snaží experimentálně dokázat existenci duše. Jejich úsilím je smířit dlouholetý spor mezi vědou a náboženstvím. Miroslav Plecháč. *Spiritismus v Podkrkonoší*. Praha: Vydavatelské oddělení Ymky 1931.

³⁰ Tom H. Gibbons, Cubism and „The Fourth Dimension“ in the Context of the Late Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century Revival of Occult Idealism. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, 1981, s. 130–147. Na přelomu století vzniká v Evropě mnoho spiritistických spolků, vydává se mnoho spiritistické literatury a periodik. Rudolf Steiner, hlavní představitel německého spiritismu, píše *Okultní vědy*, Arthur Edward Waite publikuje *Základní Tarot*. Umělci začínají prosazovat abstraktní umění (Wassily Kandinsky, *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda 2009.), Wilhelm Worringer spojuje nefigurativní a symbolické umění se „spirituální prostorovou-fobií“ (Wilhelm Worringer, *Abstrakce a vcítění: Příspěvek k psychologii stylu*. Praha: Triáda 2001.) atd.

³¹ Gebser ho však označuje za pseudo-esoterika, jenž čas „nestoudně zprostorňuje“. Jean Gebser, *The Ever-Present Origin*. Athens – Ohio: Ohio University Press 1986.

nich umožňují lépe odhalit spirituální přítomnost.³² Zöllner v knize *Transcendental Physics* ukazuje, že čtvrtá dimenze je spjata s oblastí nadpřirozena, nikoli s materiálním světem, a proto může sloužit k osvětlení některých spirituálních jevů. Charles Howard Hinton vázal čtvrtou dimenzi na pohyb, tedy na prožitek času ve třech dimenzích prostoru, proto představoval čtvrtou dimenzi vnitřním pohybem (hyper)krychle směrem do svého středu. Uspenskij na rozdíl od Hintony nepřipisoval čtvrté dimenzi přesuny objektů (v) prostoru, ale pohyb ve vnitřních strukturách, neustálé přeskupování atomů.³³ Velice podobným způsobem popisuje toto „vnitřní pnutí“ surreálná novela *Voyage au pays de la quatrième dimension* Gastona E. Pawlowského: „Svět čtvrté dimenze nepřetržitě plyne. Proto v něm nemůže existovat žádný pohyb, který bychom mohli vnímat ve světě trojdimenzionálním. Veškeré výměny totiž vycházejí z výměny kvalit mezi sousedícími atomy“.³⁴ Jelikož neustávající pohyb, pohyb čtyřdimenzionální, se v tomto pojetí odehrává mezi atomy lidského těla, lidská mysl ho (zatím) nemůže užít.

S magickým rozměrem čtvrté dimenze se setkáme i v dalších letech. Maurice Maeterlinck píše ve stati „The Fourth Dimension“,³⁵ že čtvrtá dimenze neznámá nic jiného než věčnost, percepční a všeobklopující simultaneitu a nekonečnost (čas je pro něj „poletujícím prostorem“³⁶) a přibližuje se tak tedy apollinairovskému „prožitku nekonečnosti“. V jeho pojetí pak zůstává pravá skutečnost skrytá. Časoprostor není pouze geometrická a fyzikální kategorie, ale proniká všemi oblastmi lidského bytí, překračuje hranice mikrokosmu a makrokosmu a vstupuje do našeho fyzického i psychického světa, do vědomí.³⁷

Jestliže je tedy, podle Gebsera, čtyřdimenzionalita spojena s esoterickým uvažováním a otvírá vstup do nekonečna, je pohled do jejích struktur zbaven tradičních omezení (rámu, plátna, materiální předlohy) a centrálně perspektivního modelu ve prospěch abstrahujícího vcítění.³⁸ Ve čtyřdimenzionálních „obrazech“ se spojuje

³² Charles Webster Leadbeater – Annie Besant (et al.), *Thought Forms*. London: The Theosophical Publishing 1901.

³³ Uspenskij rovněž mluvil o šesti dimenzích, tři označoval za prostorové a tři z nich za časové.

³⁴ Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press 1983, s. 107.

³⁵ Maurice Maeterlinck, *The Fourth Dimension*. In: *The Life of Space*. London: Allen & Unwin 1928, s. 9–112.

³⁶ Tamtéž, s. 90.

³⁷ Magické myšlení spojené se čtvrtou dimenzí proniká zpětně i do vědy. Například v raných výzkumech nukleární fyziky se mluví o jednotném časoprostoru, který je zakřivený a relativní, a tato jednota a relativita v sobě zahrnují magickou vrstvu.

³⁸ Nikoli vzdálenému Lippsovu popisu lidské potřebě po vcítění a Worringerovo zdůrazňování touhy po abstrakci, jež se zde mohou spojovat. Theodor Lipps, *Ästhetik: Psychologie des schönen und der Kunst*.

„objektivita“ světa (atomické struktury těla) a „čirá subjektivita“ (zřeknutím se zraku a uvažováním ve vyšších sférách „nekonečna“). Vznikají tak konstrukty, jež se přibližují abstraktní malbě či pohledu do čtvrté dimenze,³⁹ na ploše jednoho díla, jednoho „rozšířeného“ zážitku. Tato bezhraničnost pohledu a rozšířený zážitek vyžadují specifická cvičení, stejně jako je vyžadoval centrálně perspektivní model. Pokud lidský zrak (vědomí) není učen tomuto pohledu, nemůže většinou pohlédnout do vnitřních struktur vlastního těla, stejně jako z něho nemůže vystoupit a reflektovat ho z vnějšku. Uzření neviditelného (čtvrtého rozměru) je tak možno pouze v případě vyšínutí z normality, v transu či při spiritistických seancích, tedy při *halucinační percepci*. Během těchto seancí se může odhalit integrální čtyřdimenzionální svět, ve kterém se nacházejí všechny bytosti a prožívají vjem nekonečnosti. Lze zahlédnout neviditelnou sféru ne-lidí, která může paralelně existovat vedle času a prostoru světa materiální reality. Znamá teozofka, která byla médiem při mnoha spiritistických seancích, Mabel Collinsová píše: „Tyto bytosti žijí na zemi a bezpochyby by teď byly považovány za tvory čtyřrozměrové. Ve čtvrtém rozměru je snadno číst myšlenky, nahlížeti do minulosti a budoucnosti a procházeti hmotou nebo na ni působiti“.⁴⁰ Tělesnost (tělo média) lze tedy vnímat jako místo experimentu s vlastní netělesností, jako prostor, který umožňuje prolomit vnitřní vědomí a dosáhnout tak na čtvrtou dimenzi, respektive zahlédnout nekonečno, jak o tom svědčí například experimenty Johanna Carla Friedricha Zöllnera.⁴¹ Čtyřdimenzionální kontinuum může být také zázemím pro konečné prolnutí vnitřního prožitku s nekonečným vesmírem, může umožnit pohled na sebe sama z pozice této vesmírné jednoty.⁴² Toto odpoutání od běžného výseku vidění je zobrazeno v románu dalšího zájemce o okultismus Julia Zeyera *Dům U tonoucí hvězdy*. Vize postav o kosmické jednotě provází až fenomenologické rozštěpení na

Leipzig: Voss 1880. Wilhelm Worringer, *Abstrakce a vcítění: Příspěvek k psychologii stylu*. Praha, Triáda 2001.

³⁹ Wilhelm Worringer, *Abstrakce a vcítění: Příspěvek k psychologii stylu*. Praha, Triáda 2001.

⁴⁰ Mabel Collins, Okultismus proti spiritismu. *Okultistická a spiritualistická revue*, 1, 1921, č. 1, s. 55.

⁴¹ Zöllner započal roku 1875 intenzivní výzkum těchto spirituálních jevů a to ve spolupráci s médiem Henry Sladem. Podle Zöllnera se totiž jevy ze čtvrté dimenze aktivují právě až ve vědomí čtyřdimenzionálních bytostí, tedy médií, která komunikují s touto spirituální sférou. Johann Carl Friedrich Zöllner, *Transcendental physics: an account of experimental investigations: From the Scientific Treatises*. London: Harrison 1880.

⁴² Oliver Fox píše o tom, jak při meditaci, může dojít k rozlomení vlastního vědomí a náhlému zahlédnutí vyšší sféry, dosažení kosmického vědomí. Oliver Fox, Šišinková žláza dveřmi do astrálu, *Okultní a spiritistická revue*, 1921,

vztah „mundánního ega“ a nezúčastněného pozorovatele:⁴³ „Bylo to jako blesk a sen, jako zjevení a nazírání zároveň; zjevil jsem se sobě a zíral na sebe.“⁴⁴ Zeyer tak líčí stav, kterého chtějí spiritisté dosáhnout, aby unikli do vyšších sfér, přestoupili do „astrálu“, tedy do jiné dimenze běžně vnímaného časoprostoru.

Médium spiritistických seancí je na přelomu 19. a 20. století a na jeho počátku považováno za prostředníka pohledu do vnitřního prostoru těla, na vesmírnou gravitaci a do a-dimenzionálního prostoru. Rozpínající se mentální obraz v prostoru (vize, sen či halucinace) tak umožňuje podniknout cestu do neznámého „záhybu“ reality, do odlišného ideálního prostoru, který se běžný lidský pohled ještě nenaučil vidět. Přesahuje sféru fenoménů, aniž by je popíral, a je iracionální flexibilitou a fluiditou. Začínají se hledat různé materiální reprezentace, obrazy, které by tyto neviditelné fenomény a fantasmata zviditelnily. V těchto snahách můžeme spatřovat návaznost na barokní mysl, která je rovněž zaujata latentní sférou obrazu/světa.⁴⁵ Díky ní a skrze ni lze procítit odlišné časoprostory a propojit introspekci s projekcí do vnějšího prostoru, aby bylo možno dosáhnout vyššího poznání. Pokud sledujeme možné způsoby perspektivního zobrazení prostoru, pak by latence nebyla pouhou vrstvou prosvítající povrchem, jako tomu bylo v baroku, ale s touto transparentí by splynula, byla by zviditelněna.⁴⁶ Právě čtvrtá dimenze zastupuje tuto latentní sféru, umožňuje navázat vztah s neviditelnými a „novými“ prostory, vstoupit do nich a procítit rozšířené vědomí a vnímání. A právě v průniku vědy, umění a techniky je nalézán způsob, jak tyto dvě roviny spojit do integrální jednoty.⁴⁷

⁴³ Miroslav Petříček, Fikce obrazu: Bergsonova imagologie. In: Jakub Čapek (ed.). *Filosofie Henri Bergsona: Základní aspekty a problémy*. Praha: OIKOYMENH 2003, s. 40–47.

⁴⁴ Julius Zeyer, Dům U tonoucí hvězdy. Z paměti neznámého. *Květy*, 33, 1894, č. 8, s. 127–133. Román vycházel na pokračování a jeho další části nalezneme: č. 9, s. 259–269; č. 10, s. 379–392; č. 11, s. 511–523; č. 12, s. 632–642. Knižně: Praha: F. Šimáček 1897.

⁴⁵ Josef Vojvodík, *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo 2008.

⁴⁶ Jean Gebser, *The Ever-Present Origin*. Athens – Ohio: Ohio University Press 1986, s. 6–7.

⁴⁷ Josef Vojvodík, *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo 2008, s. 6.

Subjektivní časoprostor: Mnohonásobné reality

„...neboť mnohost, to není jen to, co má mnoho částí,
nýbrž to, co je zřaseno mnoha způsoby.“
Gilles Deleuze

Na počátku století se začíná výrazně měnit „intuitivní“ prolínání vědy, odpoutávajících se obrazů a psychických prožitků světa. Stále pokračují výzkumy subjektivního vnímání na jedné straně, na straně druhé se rozvíjejí vědecké teorie o časoprostorovém modelu světa a upevňují své postavení v rámci dobového vědeckého diskursu. Oba myšlenkové proudy navazující na moderní myšlení se začínají mnohem více štěpit a vytvářejí heterogenní pole pozdně moderní mysli. Dosavadní holistická společnost je nahrazena společností individualistickou, rozporuplnou, fragmentarizovanou. V moderní mysli je prostor vnímán jako rozpadající se a tříštící se, teprve pozdně moderní mysl však ukazuje, že se může vyskytovat více paralelních existencí a více individuálních pohledů na heterogenní, nestejnorodý a neprovázaný prostor. Riemann svou teorií eliptické geometrie mimo jiné dokázal, že jeden matematický objekt může nést různé struktury. Pokud jsou však struktury homeomorfní, tedy z topologického hlediska stejné, pak mohou být z jednoho úhlu pohledu ekvivalentní, ale z jiné perspektivy se budou jevit rozdílně. Potvrdil tedy, že odlišně vypadající objekty mohou být stejné a naopak, že stejně vypadající objekty mohou být odlišné. Tento příklad dokazuje, jak začíná dobovým myšlením prorůstat vědomí heterogenity. Vedle sebe mohou existovat prostory latentní i transparentní, aktuální i virtuální a skutečnost nemusí být jednoznačná.

Podstatné pro toto rozrůžňování prostorů jsou biologické teorie Jakoba von Uexeküll, který se na počátku 20. století vymezil vůči chronologickému vývoji příčin a následků Darwinovy evoluční teorie. Uexeküll tvrdí, že nemůže existovat žádný objektivní prostor, protože každý organismus určuje, co z vnějšího prostoru nese význam a jaký tento význam bude. Sám si tak vytváří svůj životní prostor (*Umwelt*). Paralelní existence několika prostorů se blíží úvahám Henri Bergsona⁴⁸ o souběžném

⁴⁸ První Bergsonovy spisy vycházely v Čechách v letech 1916 (*Komika charakteru*. Praha: Josef Pelcl), 1919 (*Vývoj tvořivý*. Praha: Jan Laichter) a 1927 (*Duše a tělo*. Praha: Alois Hynek).

výskytu několika časových vrstev. Na Bergsonovo myšlení navazuje Alfred Schütz, který ve stati „O mnohonásobných realitách“⁴⁹ ukazuje, jaký měl tento posun od homogenity k heterogenitě dopad na skutečnost a její vnímání. Schütz vychází z předpokladu, že jsme obklopeni nekonečným množstvím realit (lze říci *Umweltů*), ale pouze jediná z nich na sebe upozorňuje a je realitou všeobecně nazývána. Právě v návaznosti na Bergsona pojímá lidské vědomí jako strukturu s několika stupni tužeb „podílení“ se na životě. Zatímco sen je ve vztahu k žití nejméně aktivní, ve vyvíjené činnosti aktivita naopak převládá. Schütz rozlišuje na základě tohoto pojetí jednotlivé složky manifestací našeho chování od zjevných přes poloskryté (*subovert*) až po skryté. Rozlišuje aktivní činnost, jež právě probíhá (*actio*), a činnost, jež probíhala (*actum*). Aby jedinec rozpoznal jednu z prožívaných realit, je nucen vystoupit z plynutí času a aktivity a interpretovat ty, které právě probíhají. Důležité je, že v tomto momentě se jednotlivé časy začínají štěpit a reality se začínají překrývat, rozbíhat a zase sbíhat, minulost je konfrontována s individuální interpretací i s předjímáním budoucnosti.⁵⁰ Realita se tedy ukazuje v několika časových vrstvách – jako realita přítomnosti, realita v momentě zastavení a reflexe a realita sledovaná v v bezčasu. Stejně vícenásobný je pak i subjekt a jeho vjem, respektive jeho perspektivy a hlediska. I v aktuálním světě tak může platit homeomorfie.

Heterogenita prostoru/hledisek má výrazný dopad na proměnu percepce. Moderní vnímání lze podle Rosalind Kraussově rozdělit na *empirické*, které vyžaduje následnost, kontury jednotlivých objektů a linie, a na vnímání, jež se váže na *čisté formy*, na celistvost, nezřídka se neviditelného a neviděného a vylučuje ze svého středu časovost, tedy i kauzalitu a lineárnost.⁵¹ Empirické vidění je svázáno pouze se zrakem, zatímco vidění čistých forem je spíše sledováním, vnímáním, vícesmyslovostí. Obdobně se mění pozornost – pozornost určovaná z vnějšku se stává odpovědností subjektu, bez ohledu na to, zda se jedná o nevědomý proces (Freud), či dobrovolnou aktivitu (Bergson). Vycházíme-li z teze Rosalind Kraussově, lze sledovat, jak moderní mysl nadřazovala empirické vidění. Obrazy představované na výstavě architektury a inženýrství ukazují, že pokud se vynořila čistá forma vidění (virtuální přenos prostorem,

⁴⁹ Alfred Schütz, On Multiple Realities. In: *Collected Papers I. Problem of Social Reality*. Hague: Martinus Nijhof Publishers 1962, s. 340–345.

⁵⁰ Že je pro lidské myšlení podstatná konstrukce příběhů s jejich budoucím rozměrem, tedy se sadami hypotéz, dokazuje kognitivní psychologie, zejména v poslední třetině 20. století.

⁵¹ Rosalind Krauss, *The optical unconscious*. Cambridge – London: The MIT Press 1994, s. 2–20.

rozostřený ob/d/raz Wheatstonova stereoskopu, obrazy na interface, nerytmizovaný film apod.), byla odsouvána do submisivní pozice, nebo okamžitě vytěsněna. V pozdně moderní době však narůstá zájem o tyto čisté formy a empirické vidění zůstává vlastní pouze vědě. Výzkumy duše a percepce světa se přestávají zabývat výhradně fyziologickou podstatou vjemu, zaměřují se spíše na *nevědomé* procesy, na prožitky a *zkušenost*, na zážitek prostoru, tedy na formálně orientované *vnímání*.

V roce 1903 proto Wilhelm Maximilian Wundt redefinuje psychologii a označuje ji jako vědu, která se zabývá veškerým obsahem zkušenosti ve vztahu k subjektu a veškerými vlastnostmi, které jsou se subjektem bezprostředně svázány.⁵² Dosavadní zkoumání duše a pozornosti je tak nahrazeno výzkumem zkušenosti, respektive subjektivní zkušenosti (zakoušejícího subjektu). Objektivní zkušenost (objekt zkušenosti) je pak označena za předmět přírodních věd. V téže době vycházejí první Husserlovy práce zkoumající vztah obrazu aktuální přítomnosti a imaginárnost paměťové stopy, které mohou být ve vzpomínce znovu oživovány (obdobně film). V roce 1900 vychází také Freudův *Výklad snů* a legitimizuje nevědomé prožívání světa a zkoumání imaginárních obrazů mysli. Freudův výklad rovněž reflektuje rozštěpení subjektu na já (ego), nad-já (superego) a ono (id), toto rozdělení doprovodným jevem diferenciací zdánlivé jednoty moderního světa. Ač je psychoanalytická metoda velmi odlišná od uvažování fenomenologů, oběma je společný vztah k subjektivnímu světu i ke vztahu skutečného a imaginárního. Obě myšlenkové linie zkoumají v jistém smyslu odpoutané obrazy v mysli; psychoanalýza se zaměřuje na (snové) obrazy popisované pomocí jazyka, fenomenologie zkoumá obrazy o sobě. Fenomenologické uvažování narušuje představu světa jako univerza naplněného jednotlivými materiálními objekty bez vzájemných vztahů a sleduje „projekty vlastní existence“.⁵³

Výzkumy percepčního pole vedou ke stále větší heterogenitě, stejně tak se rozrůžňuje vědecké bádání o vícedimenzionálním prostoru. Předchozí fáze vědeckého zkoumání prostoru jako by se netýkaly jedince, a pouze popisovaly území, do kterého sice může tento jedinec vstoupit, ohraničit ho, ale není schopen ovlivnit jeho strukturu. Nyní dochází k prolnutí subjektivního a objektivního světa. „Jiný“ prostor lze

⁵² Wilhelm Wundt, *Úvod do psychologie*. Zábřeh: Malý 1923.

⁵³ Odkazuji na název inspirativní přednášky Josefa Vojvodíka na FF UK v Praze, konané v letním semestru akademického roku 2008–2009.

zahlédnout pouze „skrze“ čtyřdimenzionální těleso či tělo a prostřednictvím takto chápaného těla.⁵⁴

Právě z tohoto předpokladu vycházel Henri Poincaré, další z vědců zkoumajících „jiný“, a to relativní, dynamický a vícedimenzionální prostorový model, pevně svázaný se zkušeností, intuicí a lidským podvědomím. Zároveň si Poincaré uvědomoval jeho časovost, a proto začíná uvažovat o jedné, homogenní entitě – časoprostoru.⁵⁵ Poincaré dělil (čas)prostor na geometrický a „reprezentativní“, respektive konceptuální. V konceptuálním prostoru rozlišoval prostor vizuální, taktilní a motorický, a předpokládal, že má stejně dimenzí jako člověk svalů v těle.⁵⁶ Metafora těla je velmi příznačná pro koncepcí vícedimenzionálního prostoru počátku století. Poincaré uvažuje o potenciální možnosti čtyřrozměrného vidění. Podle něj jsou totiž, obdobně jako pro obyvatele fiktivního *Flatlandu*, jednotlivé geometrické postuláty pouze určitou sdílenou konvencí, vnímání dvoj- či trojdimenzionálního prostoru je tedy naučené a navyklé, nelze ho považovat za objektivní realitu. Poincarému nejde o čistě prostorové útvary jako Gaussovi, Lobačevskému, Bolyaiovi, ale přímo o vjem tohoto obyvatele *Flatlandu*. Čtvrtá dimenze pro něj byla také jakousi obdobou „vnitřního pnutí“, geometrickou konvencí určenou subjektivním viděním, subjektivním prostorem.

Obdobně vymezený subjektivní prostor zkoumal Ernest Mach.⁵⁷ Mach odmítal reprezentační epistemologii, podle níž veškeré vnímané fenomény korespondují s mimopsychickou fyzikální realitou. Zaměřil se tedy na výzkum vztahů mezi jednotlivými fyzickými a psychickými vjemy. Jako zastánce empiriokriticizmu se Mach soustředil na zkoumání zkušenosti a přispěl tak k výzkumům *subjektivních jevů* (nejen)

⁵⁴ Hendersonová popisuje tento pohled jako *see-through view of 4D body*. Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press 1983, s. 57.

⁵⁵ Jedním z poznatků zkoumané *relativity* prostoru podle Poincarého je, že hmota a energie jsou dva projevy téhož fenoménu, čas nedělitelně souvisí s prostorem a při vysokých rychlostech se natahuje.

⁵⁶ Henri Poincaré, *Science and Hypothesis*. London: Walter Scott Publishing Co. 1905. Gerald Holton, Henri Poincaré, Marcel Duchamp and Innovation in Science and Art. *Leonardo*, 34, 2001, č. 2, s. 127–134, s. 127–134.

⁵⁷ Machovy práce se pohybují na hranici několika teoretických disciplín, tedy fyziky, psychologie (čili psychofyziky), chemie a filozofie. Ačkoli Mach ostře vystupoval proti metafyzice a odmítal filozofii (ve svém spisu *Erkenntnis und Irrtum* přímo píše: „Již jsem si zcela ujasnil, že nejsem žádný filozof, ale že jsem pouze přírodovědec.“), nelze opomenout jeho filozofický přínos (a je příznačné, že filozofové se zřikali jeho díla ve prospěch fyziky a naopak). Od šedesátých let 19. století přednášel na pražské Filozofické fakultě Karlovy univerzity experimentální fyziku.

optických.⁵⁸ Jednotlivé počítky a rozdílné okolnosti pak podle něj podmiňují výsledný vjem. Pozorujeme-li například tužku ponořenou do vody, je tato tužka opticky nalomena, hapticky však zůstává rovná. Smyslové vnímání tedy podle něj není nepravdivé, nýbrž relativní. Pouze subjektivní vjem a dispozice v daný okamžik určují formu světa, který sledujeme. Jelikož vjemy nelze pouze skládat z jednotlivých, izolovaných počítků, ale jde o celostní akt, je při výzkumech všech jevů vždy nutno vycházet z celku. Rozdílné formy stejné struktury (tužka) pak tvoří celek lze je přirovnat části hologramu, která v sobě vždy celek obsahuje.⁵⁹

Úvahy Henri Poincarého a Ernesta Macha otevírají vstup do subjektivního prostoru lidské zkušenosti a legitimizují myšlení prostřednictvím fenoménů. Z lidské zkušenosti se pak utváří i prostor a je subjektivním vjemem stejně jako jakékoli fyzikální objekty a mentální prožitky. Tato zkušenost, tedy i časoprostor a svět fyzikálních jevů, není stálá, nelze ji univerzalizovat, je možno ji pouze přijmout jako relativní jev, jenž se neustále a kontinuálně proměňuje. (Vícedimenzionální) prostor lze podle těchto teorií vnímat pouze ve vztahu k subjektu. Znamená to tedy, že se v těchto teoriích vytrácí vnější svět/prostor?

Tyto prostorové struktury a jejich koncepci řeší Mach pomocí symetrií. Mach veškeré počítky hodnotil na jedné straně jako geometricky symetrické (tato symetrie odráží eukleidovský, homogenní, neproměnlivý model), na straně druhé fyziologicky symetrické (proměňují se na základě fyziologie vnímatele a podmínek, ve kterých se vnímatel nachází, určují vznik veškerých prostorových orientací).⁶⁰ Oddělil tak od sebe dva modely prostoru, o kterých mluví Kraussová ve vztahu k moderní percepci. Mach „zachoval“ prostorovou koncepci známou z renesance a racionálního myšlení, nový prostor tvořený více dimenzemi pak přiřkl jednotlivci a jeho vnímání. Tato prostorová dualita se přenáší i do fenomenologie a je základem Husserlových percepčních symetrií. Edmund Husserl popsal vnímání objektivního prostoru, které je syntetické a „počítá“

⁵⁸ Tak později nazval oblast svého zkoumání Svetozar Nevole v jednom ze svých spisů. Svetozar Nevole, O vidění barev a osvětlení v subjektivních jevech optických, zvláště ve snech. *Sborník lékařský*, 50, 1948, č. 2, s. 37–88.

⁵⁹ Mach tak předznamenal jev, který byl později označen jako Gestalt-kvalita, či Gestalt-fenomén a stal se základem tzv. Gestalt-psychologie.

⁶⁰ Ernst Mach, *Die Mechanik in ihrer Entwicklung*. Berlín: Akademie Verlag 1988. Srov. Rudolf Dvořák, *Ernst Mach: Fyzik a filozof*. Praha: Prometheus 2005. Marie Bayerová – Tomáš Vlček, *Kubismus, věda, filozofie – vztahy a inspirace*. In: Jiří Švestka – Tomáš Vlček (eds.), *Český kubismus 1909–1925: Malířství, sochařství, architektura, design*. Praha: i3 CZ – Modernista 2006. Julius Suchý, „Arnošt Mach“. *Česká mysl*, 1906, č. 7. <<http://nb.vse.cz/kfil/elogos/archives/mysl-7/SUCHY1.htm>> [29. 12. 2008].

se třemi dimenzemi, a za protikladné pak označil vnímání vizuálního pole, které vymezují dimenze dvě.⁶¹

Husserl je dále přesvědčen, že umělec musí vidět (a hledět) „jinak“ a fenomenolog „odlišně“ myslet. Aby byla tato jinakost možná, musejí se oba uzavřít v sebepoznání, v čisté subjektivitě a v umělých strukturách myšlení a vidění, které se liší od struktur považovaných za objektivně pravdivé. Jedině tak se podle něj může obraz stát více než nápodobou a může naplnit své poslání funkčního média. Purkyňovský prostor „ousobný“ tak začal být považován za stejně hodnotný jako prostor „objektivní“, předmětný.⁶² Touha vidět a myslet jinak umožnila narušovat zobrazovací tradice, odstoupit od mimetismu, uvolnit formální postupy a posunout hranice „normálního“ vidění. Fenomenologické zaostření na čistou subjektivitu může sice zprostředkovávat pohled nekorigovaný centrálně perspektivní geometrií a „lineárním“ myšlením, tento pohled však ještě není zachytitelný, zobrazitelný. Aperspektiva je v těchto pojetích zcela izolována od vnějšího prostoru, patří vlastně pouze subjektivnímu světu a nekomunikuje s vnějším prostorem. Co se musí stát s tímto subjektivním vjemem, ab mohl být považován za autonomní odpoutaný obraz?

Henri Bergson⁶³ tvrdí, že čas se v každém okamžiku rozdvouje: zatímco jedna časová řada nás neustále mívá, druhá uchovává minulost. Virtuální obrazy jako čisté vzpomínky jsou vždy aktualizovány a překrývají se. Jak píše Deleuze, vzpomínkový obraz nezprostředkovává minulost, ale reprezentuje minulou přítomnost, která se stala minulostí.⁶⁴ Paralelní existence více časových linií vyvrací kauzální řadu⁶⁵ a sekvenčnost vjemů, která byla doposud prosazována jako dominantní (a spojována s uměleckými druhy, jejichž základem je slovo nebo melodie⁶⁶). Pokud by totiž tato kauzalita platila, nemohl by existovat zrcadlový, „virtuální“ obraz, čistá vzpomínka

⁶¹ Edmund Husserl, *Karteziánské meditace*. Praha: Svoboda Libertas 1993.

⁶² Jan Evangelista Purkyně popisuje vnitřní prostor oproti jejich vnějšímu kontextu: „... prostor ousobný imaginární toliko na naší vnitřní činnosti záleží i jí změnitelný jest, kdežto prostor předmětný od našich vnitřních vlad nezávislý toliko změnám podpadá, uvozeným zevnitřními a předmětnými činnostmi, ku kterým arci také náš tělesný život náleží.“ Jan Evangelista Purkyně, O ideálnosti prostoru zrakového. *Časopis českého Museum*, 11, 1837, č. 2, s. 191. (Přetištěno In: Jan Evangelista Purkyně, *Sebrané spisy. Svatek 7: České práce fyziologické a morfologické*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd 1958, s. 120).

⁶³ Jeho klíčové koncepce času se objevují již v roce 1896, kdy bylo vydáno dílo *Matière et mémoire (Hmota a paměť)*.

⁶⁴ Gilles Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006.

⁶⁵ Stejně tak se Bergson staví proti kauzalitě exaktních věd, proti neustálému zřetězování příčin a následků. Jeho odlišné pojetí vědy tak mělo odpovědět na krizi tehdejších věd a společenského vývoje.

⁶⁶ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon čili O hranicích malířství a poesie*. Praha: SNKLHU 1960.

zachycená v čase aktualizující nové vjemy. Percepce by byla neustálým procesem zapomínání a sérií nových poznání s jepičí životností, a naopak žádný aktuální vjem by se nemohl stát minulostí a zůstal by „zmrazen“. Totéž by platilo pro lidskou existenci. Ta se podle Bergsona rovněž zrcadlí, zdvojuje aktuální podobu ve svém virtuálním obraze. Miroslav Petříček se zaměřuje právě na tento obraz, ukazuje, že je obrazem-pohybem, nikoli nehybností, ani nehybným řezem pohybu.⁶⁷ Dalo by se říci, že tato pohyblivá imaginace „fluktuuje“ mezi subjektem a objektivní přítomností, mezi „věcí“ a „představou“,⁶⁸ a je tedy obrazem nevnímátným, plně odpoutaným v prostoru interface. Jeho existence je pevně spojena s pamětí, s oběma složkami času, a tedy s trváním, vrstvicím se časem.

Čas mezi objektem a subjektem, respektive čas subjektivní vztahující se k vnějšímu plynutí, se snažila legitimizovat fenomenologie, která upozorňovala na existenci subjektivního času, či bezčasí.⁶⁹ Stejně jako byl objev odlišného prostoru a zákonitostí hmoty v době zveřejnění považováno za fantastickou konstrukci, odporující klasické fyzice, nebyly přijaty koncepce jiného času a jeho vrstvení. I proto se bergsonovská kondenzace času stává součástí fantastické literatury, jak můžeme vidět v Arbesově *Svatém Xaveriovi*, kde je vztažena k bezprostřednímu lidskému vědomí a lidskému vnímání. Uvádí se tam, že vývojové etapy lidstva jsou na sebe vrstveny, zachovávají své „virtuální obrazy“ připravené k aktualizaci, vytvářejí zakřivené sféry okolo zemského bytí a jen naše omezené smysly je nevidí. „Z výjevů, jež se udály na naší zeměkouli, tedy ani jediný nezanikl a každý zrcadlí se v nekonečném vesmíru.“⁷⁰

Heterogenní existence zmiňovaných fyzikálních, biologických i fyziologických systémů se pak spojuje v úvahách Ernsta Cassirera, který opět v návaznosti na Bergsona tvrdí, že ve vědomí neexistuje nic izolovaně, vědomí přítomného bodu je vždy doprovázeno nejsoucí minulostí a budoucností. Cassirer zároveň ukazuje prostor a čas pouze jako symbolické formy, které se projevují v jazyce a umění.⁷¹ Heterogenita, zpochybnitelná skutečnost a relevance subjektivního vnímání je tak přenesena z oblasti

⁶⁷ Miroslav Petříček, Fikce obrazu, „Bergsonova imagologie“. In.: Jakub Čapek (ed.), *Filosofie Henri Bergsona: Základní aspekty a problémy*. Praha: OIKOYMENH 2003, s. 40–47.

⁶⁸ Henri Bergson, *Hmota a paměť: Esej o vztahu těla k duchu*. Praha: OIKOYMENH 2003, s. 28.

⁶⁹ Eugène Minkowski, *Lived Time: Phenomenological and psychopathological studies*. Evanston: Northwestern University Press 1970. Minkowski se zabýval zejména žitým časem a žitým synchronismem, psychopatií času, narušeným časovým prožíváním a bezčasím. Fenomémem vnitřního času se zabývali i jiní fenomenologové např. Ludwig Binswanger; Erwin Strauss zkoumal rozdílnost mezi časem světa a osobnostním časem.

⁷⁰ Jakub Arbes, *Svatý Xaverius, Newtonův mozek*. Praha: Albatros 1973, s. 165.

⁷¹ Ernst Cassirer, *Philosophy of Symbolic Forms*. New Haven: Yale University Press 1953, 1955 a 1957.

vlastní filosofii do sféry uměleckých obrazů. Ty se ocitají mezi mnoha heterogenitami a pozbývají statické struktury i jednoznačného vymezení. Postupné přiznávání četných realit naznačuje, že možná neexistuje pouze jeden prostor (a čas) a pouze jedna reprezentace, ale že ideální svět má pravděpodobně více podob. Spoutávané obrazy jsou tak náhle uvolněny, odpoutány. Od počátku 20. století je tedy možné, že i aperspektivní myšlení může nabýt samostatnosti a bude moci rozvíjet své reprezentace, které vytvoří pandán k dominantnímu zobrazovacímu řádu.

Objektivizovaný prostoročas: Opožd'ující se zrcadlo

*March on, symbolic host! with step sublime,
Up to the flaming bounds of Space and Time!
There pause, until by Dickenson depicted,
In two dimensions, we the form may trace
Of him whose soul, too large for vulgar space
In n dimensions flourished unrestricted.*
James Clerk Maxwell

Souběžně s proměnou subjektivního prostoru, který vytvářejí aperspektivní, vícedimenzionální, mentální odpoutané obrazy, se rozvíjí definice prostoru „objektivního“. Bylo přijato několik teorií, které ještě více oddělují ideální model prostoru od prostoru aktuálního, žitého. Jednou z těchto vlivných koncepcí byla mutační teorie Huga de Vriese (1901), jež nově přistoupila k vývoji lidského druhu a zpochybnila dialektický vývoj organismů. De Vries popřel vývoj a kauzální časové řady, a tím přispěl k „dionýské“ skepsi vůči společenskému a technologickému pokroku. Podle nových objevů teoretické fyziky přestal být předmět nositelem energie a účinku, stala se jím energetická vlna přiřazená k hmotě. Hmotný bod byl rozpuštěn v systémech korespondujících vln, které tvoří prvky nového obrazu mikrosvěta, jak popsal Max Karl Ernst Ludwig Planck.⁷² Podle Jamese Clarka Maxwella a Hendrika Antoona Lorentze je jednotkou hmoty energetický uzel. Riemannova teorie gravitace

⁷² Max Karl Ernst Ludwig Planck představil kvantovou teorii v roce 1900.

v zakřiveném a zakřivujícím se prostoru neeukleidovského rozvržení byla rozvedena Albertem Einsteinem již ve speciální teorii relativity (1905) a poté formulována ve známější obecné teorii relativity (1919). Čtvrtá dimenze se stala geometrickou a epistemologickou kvalitou a času a prostoru byly přiznány dynamické vztahy. Tyto teorie odmítly pojetí času jako samostatné, stejnoměrně plynoucí, jednotné a hlavně absolutní veličiny. Vedle dosavadních otázek: Co je to skutečnost? A jak jsme v ní umístěni? se objevila nová: Co je *současnost*?⁷³ na ni se snažil odpovědět Hermann Minkowski. Navázal na Einsteinovo popření existence koherentního času o sobě a prohlásil, že je možno hovořit pouze o více *časech*. Tvrdil, že dosavadní koncepce času a prostoru byla velmi reduktivní a předkládala nám pouze stíny prostoru a času, které byly odděleny od sebe tak, že se skládaly pouze do tří rozměrů. Jediný prostor a čas je pak ve spojení těchto dvou entit, v *prostoročase*.

Narušení časové jednoty a samostatnosti zpětně působí na prostor a jeho vztahy. „Vpád času“ tedy proměnil nejen moderní mysl (kterou dynamizoval a rozptýlil), ale i mysl pozdně moderní. V době modernity byl čas ještě chápán jako kontinuální, i když ne nutně jednotný a stejně rychlý, a mohl být podřízen jednotnému rytmu. Pozdně moderní svět však spolu s rovnoběžkami ztrácí i osy, podle kterých může být čas sjednocen. Čas je vnímán jako přehnutý a přehýbající se, je problematizována jeho lineárnost. V heterogenním poli s posilující subjektivitou již neexistuje „autorita“, podle níž by měl být „seřizen“. První teoretici odlišného prostoru dodávali, že pro člověka je tento prostor zatím nepředstavitelný. Stejně vysvětlení doprovází nově koncipovaný čas, respektive časoprostor. Ve vlivné science fiction *Stroj času* Herberta George Wellse⁷⁴ vědci vysvětlují toto nové pojetí časoprostoru a vysvětlují, proč si nelze představit jeho zakřivení: „Každé skutečné těleso musí mít čtyři rozměry — délku, šířku, výšku a trvání. Hned vám vysvětlím, z jakého důvodu většinou přehlízíme tento fakt. Ve skutečnosti máme co do činění se čtyřmi dimenzemi. Tři z nich vymezují prostor, čtvrtá je čas. Máme však tendenci nečinít podstatný rozdíl mezi oněmi třemi dimenzemi a

⁷³ Explicitně ji vyslovil Henri Poincaré, avšak byla to otázka, které pronásledovala celý počátek století. Peter Galison, *Einsteinovy hodiny a Poincarého mapy: Říše času*. Praha: Mladá Fronta 2005, s. 29.

⁷⁴ Poprvé se objevuje cestování časem v Dickensově knize *A Christmas Carol* (1843). Jde však pouze o imaginární přenos, nikoli o skutečné cestování časem. Robert M. Philmus, „The Time Machine“: Or The Fourth Dimension as Prophecy. *PMLA*, 1969, č. 3, s. 530–535. První vydání knihy *Stroj času* je z roku 1895; do češtiny byl přeložen v roce 1905 (Praha: J. Otto).

mezi dimenzí čtvrtou, protože se stává, že naše vědomí se v ní občas pohybuje jen jedním směrem — od počátku do konce našeho života”.⁷⁵

Proměněný náhled na čas (časoprostor) a nehmotnou energii ovlivňuje mentální obrazy a uměleckou tvorbu. Kolísání mezi tajemným, záhadným, nepoznaným a přesně popsáním a popsatelem prostorem a časem inspiroval nejvíce ze všeho autory science fiction k vyobrazení imaginárních médií (technická přesnost), k uzření jiného času a prostoru (záhada). V literárních zobrazeních se objevuje motiv cestování napříč časem, často právě díky neviditelným energetickým vlnám nebo dokonalým vynálezům. V roce 1877 vychází v českém časopise *Lumír* román Jakuba Arbesa *Newtonův mozek*, který tematizuje výzkum zakřiveného prostoru, gravitačních polí a energetických proudů. Kouzelník v příběhu během svého představení představuje vynález na přenos časem, který využívá elektřinu popisovanou jako „od pravěku známý motor převzácného druhu“⁷⁶ a považovanou za rychlejší než tok světla. Elektřina významně zastupovala vše neviditelný, záhadný svět, jenž tolik fascinoval,⁷⁷ a všemocné, duchem nadané energie. Takto o ní například uvažoval Goethe v roce 1907: „Elektřina je prostupující živel provázející veškerou materiální – dokonce i atmosférickou – skutečnost. Je o ní vskutku třeba uvažovat jako o duši světa.“⁷⁸ Ladislav Velinský v roce 1906 v knize *Příspěvek k řešení otázky o myšlení člověka* nahrazuje duši pojmem životní elektřiny, která ovlivňuje veškeré myšlení a paranormální jevy.⁷⁹ V roce 1912 rozvádí tento motiv v povídce *Případ inženýra Patrika*, v níž je úzce spojeno myšlení a elektřina, telepatii umožňuje přenos myšlenek elektromagnetickými vlnami, které generují mozkové vzruchy. Stejně tak lze pomocí elektřiny přenášet i astrální tělo.⁸⁰ Tento motiv byl právě blízký Jakubu Arbesovi.

Z této neviditelné, zázračné látky v *Newtonově mozku* „jest možno sestrojiti přístroj v podobě zdánlivých zcela obyčejných brejlí, před kterýmiž i nejdokonalejší

⁷⁵ <<http://ld.johannesville.net/wells-01-stroj-casu>> [1. 6. 2010]

⁷⁶ Jakub Arbes, *Svatý Xaverius, Newtonův mozek*. Praha: Albatros 1973, s. 161. Do běžného používání byla elektřina zavedena v roce 1880.

⁷⁷ Fascinací elektřinou od počátku století se věnuje monotematické číslo časopisu *Teorie vědy*, 15, 2006, 2, pro nás jsou podstatné zejména statě: Christopher Asendorf, Nervy a elektřina, *Teorie vědy*, 15, 2006, č. 2, s. 25–50. Geoffry Batchen, Zviditelnění elektřiny, *Teorie vědy*, 15, 2006, č. 2, s. 51–76.

⁷⁸ Johan Wolfgang Goethe, *Schriften zur Naturwissenschaft 2*. In: *Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe*, sv. 4, Stuttgart: Eduard von der Hellen 1907, s. 333. Citováno z Christopher Asendorf, Nervy a elektřina, *Teorie vědy*, 15, 2006, č. 2, s. 25.

⁷⁹ Ladislav Velinský, *Příspěvek k řešení otázky o myšlení člověka*. Praha: Grund – Springer 1906.

⁸⁰ Ladislav Velinský, *Bizarní novely*. Žižkov: M. Kliková 1912

dosavadní mikro- i teleskopy musí ustoupiti do pozadí.“⁸¹ Motiv mikro- i teleskopu jako starého nástroje pro pohled do dálky symbolicky vyjadřuje rozdíl mezi moderním a pozdněmoderním virtuálním cestováním. Románová postava může prožívat zdánlivý pohyb nehybného těla, který se snažilo zprostředkovat již baroko svými freskami a potí i odpoutávající se obrazy modernity jako byl stereoskop („přinášel jim svět na práh jejich domovů“)⁸² či panoramata (která dovedou „zpřítomnit i rozpoutanost bitvy v té přesvědčivosti a jímavosti, jaká nás přes věky přenáší.“)⁸³ Oba aparáty přenášely diváka zejména prostorem, respektive přinášely fragmenty světa k němu. Pozdně moderní aparáty se však snaží přenést diváka pryč z jeho stanoviště na místo, které je vzdáleno v prostoru, nově pak i v čase. Tyto aparáty se tak snaží zprostředkovat *simultánní* existenci,⁸⁴ navazující na Poincarého otázku, co je současnost. Zatímco dřívějšímu virtuálnímu cestovateli byl vzdálený svět na fotografii a stereofotografii doručen na „práh jeho domu“, mohl nyní cestovatel tento práh opustit a vyslat do vzdáleného světa sám sebe, svůj hlas.

V *Newtonově mozku* „možnoť brejlemi těmi zcela jasně a určitě rozeznati obraz ze vzdálenosti miliardy mil.“⁸⁵ Nejedná se však pouze o přenos obrazů do kouzelnického stanu, který by byl roven virtuálnímu cestování v prostoru blízkému atrakcím zábavních parků, aparátům a panoramatům. Cestovateli je totiž sugerován pocit, že stan/přítomnost opouští, letí nad krajinou do minulosti a na odražených světelných vlnách může sledovat z přítomného bodu minulé výjevy. Obdobně je ve *Stroji času* možno opouštět přítomný bod, „spouštět“ se čtyřdimenzionálním prostorem, dostihovat svou vlastní minulost, překonávat absolutní rychlost a negovat lineární vývoj času. „Dostáváme se stále dál od přítomného okamžiku. Naše duchovní bytost, jež je nehmotná, a tudíž nemá žádný rozměr, prochází dimenzí času neměnnou rychlostí od kolébky až do hrobu. Je to stejné, jako bychom se spouštěli dolů, v případě, že bychom

⁸¹ Jakub Arbes, *Svatý Xaverius, Newtonův mozek*. Praha: Albatros 1973, s. 161.

⁸² Judith Babbitts, *Stereographs and the Construction of Visual Culture*. In: Lauren Rabinovitz – Abraham Geil (ed), *Memory Bytes*. Durham – London: Duke University Press 2005.

⁸³ Karel Čupr, *Panorama bitvy U Lipan*. *Zlatá Praha*, 1898, č. 36, s. 423

⁸⁴ Tedy *simultánní* existence v místě, ze kterého telefonujeme a kam telefonujeme, *simultánní* prožívání minulého záznamu zvuku a obrazu a jeho přítomnou reprodukcí, možnost rychlého cestování apod. Odstředivou a dostředivou *simultaneitu* popisovali i autoři statí zabývajících se na počátku 20. století možností zachytit čtvrtou dimenzi v uměleckém díle. Např.: Max Weber, *The Fourth Dimension from a plastic Point of View*, *Camera Work* 1910, č. 31. Guillaume Apollinaire, *The Cubist Painters*. Berkeley: University of California Press 2004.

⁸⁵ Jakub Arbes, *Svatý Xaverius, Newtonův mozek*. Praha: Albatros 1973, s. 161.

svoji existenci začali padesát mil nad zemským povrchem.“⁸⁶ Wells využívá imaginární stroj času, aby zprostředkoval fiktivním postavám cestu do minulosti a popřel tak kauzální řetězce lineárního času/bytí.

Robert M. Philmus tvrdí, že ve *Stroji času* je celá koncepce času/časoprostoru symbolická a Wells jí využívá k tomu, aby popsal otevřený stav vědomí.⁸⁷ Interpretuje stroj času jako mechanismus, který nám umožňuje vstoupit do vlastního nitra.⁸⁸ Je však otázkou, zda pomocí jednotlivých obrazů nedochází spíše k fragmentarizaci tohoto nitra. Zmínila jsem, že cestující již není majitelem otisku vnějšího světa, ale naopak svůj otisk promítá do vnějšího světa a podílí se na integrální, distanční mozaice. Projekce fragmentární existence do neviditelného, vzdáleného prostoru tak pomáhá utvářet zcela nový virtuální svět ve fyzicky neexistujícím meziprostoru a přispívá tak k tomu, aby byla virtualita uznána za právoplatnou složku našeho světa. I proto je (mobilní) telefon (nezávislý na svém zdroji) klíčovou metaforou virtuálních, fyzicky neexistujících prostorů.⁸⁹ Snad nejznámější definice virtuality říká, že si ji lze představit jako prostor vznikající při telefonování: není ani na místě, z něhož voláme, ani tam, kam telefonujeme, ale rozkládá se někde mezi nimi.“⁹⁰ Telefonní linka tak zastupuje interface, neviditelný, ale mechanizovaný meziprostor. S takto koncipovaným virtuálním, technickým meziprostorem se setkáváme v románu Alberta Robidy *Elektrický život*.⁹¹ Jedním z imaginárních médií se v něm stává telefonoskop,⁹² který

⁸⁶ <<http://ld.johannesville.net/wells-01-stroj-casu>> [1. 6. 2010]

⁸⁷ Robert M. Philmus: „The Time Machine“: Or The Fourth Dimension as Prophecy. *PMLA*, 3, 1969, s. 530–535.

⁸⁸ Chápání (odpoutaných) obrazů viděných během cesty jako obrazů myslí je v souladu s metaforami, které přibližují mysl k aparátu sestávajícího z několika součástí (např. Sigmund Freud popisuje mysl jako aparát koordinující vědomí, podvědomí, nadvědomí) s teoriemi, které si všimají, že západní myšlení dešifruje pohled na svět pomocí (pohyblivých) obrazů (Warburgovo *kinematographish* /Georges Didi-Huberman, „Knowledge: Movement: The Man Who Spoke to Butterflies,“ In: Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the image in motion*, New York: Zone Books 2004, s. 7–21.) nebo obrazů ve virtuálních prostředích. (Robert M. Philmus, „The Time Machine“: Or The Fourth Dimension as Prophecy. *PMLA*, 3, 1969, s. 530–535.)

⁸⁹ Stejně tak je příznačné, že telefonní sítě jsou důležitým prostředníkem, který umožňuje přenášení digitálních obrazů mezi jednotlivými počítačovými displeji.

⁹⁰ Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*. London – New York: Routledge 1999. s. 91.

⁹¹ V Čechách vycházel na pokračování ve *Zlaté Praze* v roce 1896.

⁹² Telefonoskop rozvíjí schopnosti přístroje na přenos „vzdáleného hlasu“, telefonu, a obohacuje ho o televizní přenos obrazu v reálném čase, který nezbytně umožňuje distanční kontrolu. („Vidí Jiří zcela dokonale na křišťálové desce telefonoskopu, tohoto skvělého vynálezu, který byl učiněn zdokonalením obyčejného telefonografu [...]. Pomocí něho lze netoliko rozmlouvat na veliké vzdálenosti, a to se všemi osobami, které mají spojení se sítí elektrických drátů, jež se rozbíhají po celém světě, nýbrž lze je i viděti s celým jejich okolím. Jest to pro mnohé rodiny pravé štěstí, mohou se tak shledati každého večera, viděti se a spolu hovořit. Chtějí-li, mohou také spolu obědvat, každý ovšem u zvláštního stolu a od ostatních vzdáleného, ale přece jenom ve skutečném kroužku rodinném.“ Albert Robida, *Elektrický život*. Praha: Clinamen 2001, s. 14–15.).

umožňuje přenášet s hlasem i obraz⁹³ a meziprostor tak naplňuje odpoutanými obrazy, které jsou z místa své existence teleportovány do distančního prostoru. Tato simultaneita obrazů se na jedné straně snaží naplnit touhu po paralelní existenci, po životě ve více časoprostorech, po rychlém poznávání a cestování a zároveň odkazuje k heterogenitě subjektu v pozdně moderním uvažování. Na straně druhé tento motiv přináší, stejně jako sestup do minulosti ve *Stroji času*, existenciální úzkost z rozpadu subjektivity a z nadvlády techniky. V roce 1878 píše právě s touto obavou Jan Neruda ve fejetonu o „telegrafu optickém“, že „všechny lidské smysly budou opatřeny elektrickými přístroji“, později Karel Čapek v *Bajkách z let budoucích* líčí zemský povrch, který je natolik zamořen, že se život musí přesunout do podzemí⁹⁴ a Ferdinand Krejčí líčí orwellovskou vizi unifikované totalitní moci v románu *Převychování: Román budoucnosti*.⁹⁵ Tato dystopická vize se příliš neliší od aktuálních obav z kyberprostoru a postmoderního strachu z artificialnosti budoucnosti.



Tyto obrazy ukazují, jak se vyvíjely úvahy o jiném časoprostoru. Sledujeme-li vývoj čtyřrozměrného prostoru mezi aktualitou a virtualitou, pak můžeme shledat oblouk podobný moderním úvahám o prostoru. I zde můžeme nalézt postupné odpoutávání obrazů/prostoru/mysli, které je později objektivizováno a částečně spoutáno. Na počátku těchto úvah se objevují imagince, tehdy zdánlivě šílené, o jiných dimenzích

⁹³ Jan Neruda v povídce *1890: Spravedlivá povídka v nejmodernějším slohu vynalezená od Antonína Barborky* popisuje aparát, který umožňuje přenášet nejen hlas, ale i chuť. Jan Neruda, 1890. *Spravedlivá povídka v nejmodernějším slohu vynalezená od Antonína Barborky. Humoristické listy*, 20, 1878, č. 46–49.

⁹⁴ Karel Čapek, *Bajky z let budoucích*, In: *Bajky*. Praha: Václav Palivec 1931.

⁹⁵ Ferdinand Krejčí (pod pseudonymem Jan Barda), *Převychování: Román budoucnosti*. Praha: Ferdinand Krejčí, 1931.

blízké spiritistickému uvažování. Dovolují však otevřít prostor, aby bylo možné zahlédnout nekonečno a přiblížit se skutečnosti. Rané vědecké koncepce sice převedly neviditelný svět do čísel a vzorců a učinily ho měřitelným, avšak neustále odkazovaly na mystický přesah či magický rozměr vícedimenzionálního prostoru. Až do počátku 20. století tyto vědecké teze nebyly považovány za průkazné. Jakmile byly přijaty, byly zároveň subjektivní časoprostory objektivizovány a jejich obrazy začaly být opět částečně spoutávány. Podmínkou provozu imaginárních médií telefonoskopu a stroje času je jiné uspořádání prostoru a jiný vztah ke skutečnosti, současnosti a virtualitě. Jejich konstrukce je již plně mechanizovaná a automatizovaná. Objektivizované vědecké výzkumy dopomáhají nejen k proměně od odpoutaného obrazu k jeho spoutávání ve vnějším prostoru (ke spoutání čtyřrozměrného kontinua), ale i k oddělování subjektu od jeho světa, který je najednou prázdný, neautentický, neskutečný.

Typickým příkladem rozštěpení subjektu a obavy ze vzdalování se světu jsou pak pozdější literární díla, která využívají přímo obraz k prezentaci subjektivního prožitku odlišné struktury prostoru. Takovýmto obrazem⁹⁶ je zrcadlo z povídky Jana Weisse *Zrcadlo, které se opožďuje*.⁹⁷ Zrcadlíci se obraz je jakousi latentní složkou, která neprosvítá pod transparentním povrchem, ale osamostatňuje se a nabývá vlastní transparentní podoby – zpodobňuje tak Bergsonovo pojetí času. „Zmrazené/zmrazující zrcadlo“⁹⁸ tak uchovává minulý obraz i poté, co referent zmizel nebo se proměnil, a představuje ho vedle přítomného plynutí, rozštěpuje tak jednotu času, linearitu a připojuje k aktuálnímu i jeho virtuální podobu. Foucault říká: „Zrcadlo je koneckonců utopie, neboť je to umístění bez místa. V zrcadle se vidím tam, kde nejsem, v neskutečném, virtuálním prostoru, který se otevírá za povrchem zrcadla; jsem tam, kde nejsem, jakýsi stín, který mi umožňuje, abych se viděl tam, kde nejsem přítomen. Ale zrcadlo je také heterotopie, totiž existuje ve skutečnosti a právě odtud, z tohoto místa zpětně působí na místo, kde se nacházím.“⁹⁹ Zrcadlo je tedy nepřesně definova(tel)ným prostorem mezi virtuálním a aktuálním, realizací virtuálního v aktuální přítomnosti. „Zmrazené zrcadlo“ bez konkrétního umístění zhmotňuje paradox

⁹⁶ Nebo například krystal z povídky Karla Hlouchy *Drůza*, kterým lze pohlížet do vnitřních prostorů a meziprostorů lidského světa. Karel Hloucha, *Ostrov spokojenosti a jiné prosy*. Praha, Jos. Vilímk 1925.

⁹⁷ Jan Weiss, *Dům o 1000 patrech – Zrcadlo, které se opožďuje*. Chomutov: Milenium Publishing 2001.

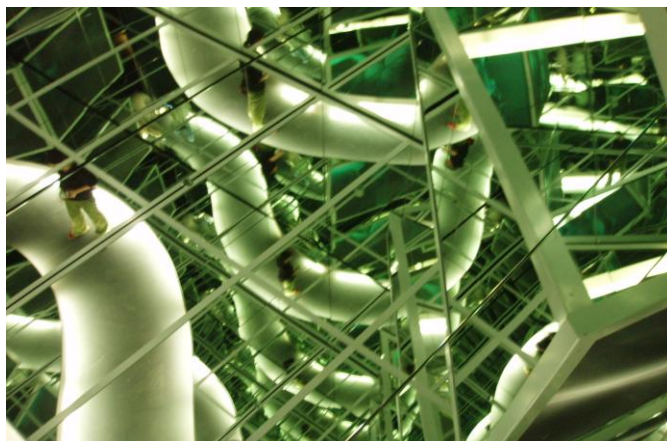
⁹⁸ Pojmenování Umberta Eca. Umberto Eco, *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá Fronta 2002.

⁹⁹ Michel Foucault, *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové 1996, s. 71-87.

mezi bytím a nebytím, zastavením a trváním. Imaginární médium opožděného zrcadla tedy kombinuje několik aspektů odpoutávajícího se aperspektivního, integrálního obrazu. Vytváří dojem simultánního bytí ve všech časových rovinách, ukazuje povrch zrcadlicí „hloubku“ a latenci i transparenci, ale nespojuje je do integrálního celku. Jeho obrazy se pohybují mezi skutečností a zdvojenou skutečností, která pozbyla svůj původ, tedy mezi hyperrealitou a simulakrem předstírajícím tuto skutečnost, mezi existujícím obrazem a jeho virtuální iluzí, mezi mimetickou nápodobou a anamorfotickou transformací předlohy, ale zejména mezi symetrií a asymetrií a centralizací a decentralizací. Z hlediska odpoutávajícího se obrazu osciluje tento obraz mezi odpoutáváním od prostoru, času, centrální perspektivy a lineární mysli a zrodem nového aperspektivního světa a světa mimo konvenčně vnímaný čas a prostor, z hlediska subjektivního ob(d)razu pak vyjadřuje děs z této ztráty světa a vlastní integrity.

Tyto obrazy se zatím objevovaly pouze v literatuře či vědě, protože ještě nebyla vytvořena nová „mřížka“ pro záznam prostorových kompozic, která bude odlišná od mřížky renesančně perspektivního obrazu. I proto jsou tyto obrazy natolik vzdáleny lidské představivosti a v dobovém diskursu někdy považovány za děsuplné. Opětnému scelení oddělujících se světů, za zachování amimetičnosti a aperspektivnosti, pak může pomoci odlišně koncipovaná tvorba podle nových zákonitostí prostoru. Max Weber se ptá, nepřipadá-li to právě umění funkce osvobození vnitřního světa, Gaston de Pawlowski prohlašuje, že „bez existence pravého světa o čtyřech rozměrech, který zná náš duch a který je mimo čas a prostor [...], umění by bylo blouzněním“, ¹⁰⁰ a umělci hledají možnost, jak prezentovat subjektivní prostor a rekonstruovat autentickou zkušenost (tohoto nově definovaného časoprostoru). Zatímco jednotlivé mezifáze odpoutávání se čtyřrozměrného obrazu lze demonstrovat pouze na imaginárních obrazech literatury a geometrie, pak pro integrální obraz všech těchto fází lze nalézt již příklady z výtvarného umění. Jsou jimi obrazy Františka Kupky z počátku století. Vracíme se na začátek této kapitoly, kde bylo řečeno, že po roce 1900 se Kupka začíná zajímat o zobrazení nového prostoru. Co mu pomohlo k tomuto hledání? Jak může být tento nový prostor převeden do prostoru umění? Proč jiné umělecké obrazy, které mají obdobná východiska jako František Kupka, nenaplňují představu odpoutaných obrazů?

¹⁰⁰ Vladimír Papoušek et al., *Dějiny nové moderny: Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia 2010, s. 27.



Odras či obraz?

Překrývající se prostory: od vnějšího prostoru k subjektivnímu časoprostoru

„Bez existence pravého světa o čtyřech rozměrech, který zná náš duch a který je mimo čas a prostor [...], umění by bylo blouzněním.“

Gaston de Pawlowski

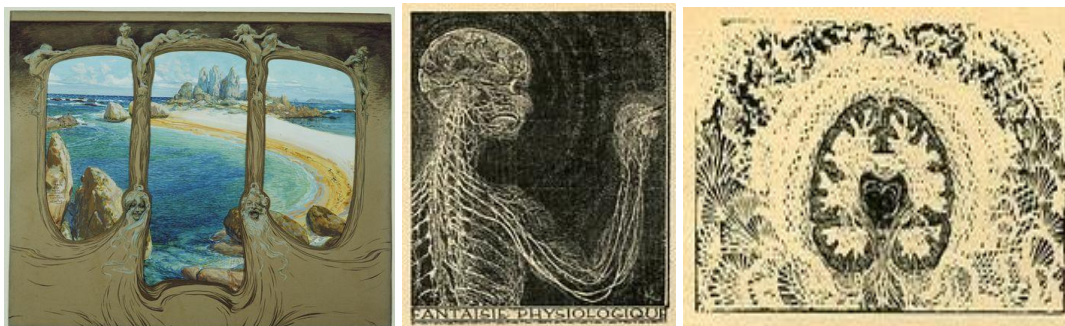
Jaroslav Anděl definuje dílo „symfonika barev“¹⁰¹ Františka Kupky¹⁰² adjektivy *nelineární, chaotické a komplexní*.¹⁰³ Zaměřuji-li se na Gebserovy požadavky aperspektivní mysli a na vlastnosti čtyřdimenzionality, pak se jim tyto přívlastky

¹⁰¹ Symfonik barev přezdívali Kupkovi vídeňští přátelé, podepisoval se tak v dopisech uměleckému kritikovi Arthurovi Roesslerovi.

¹⁰² František Kupka (1891–1957) žil střídavě v Čechách, v Rakousku a ve Francii, v jeho díle se proto spojují zásadní vlivy různých kulturních prostředí a poznatky z nejrůznějších výzkumů. Vl výrazně inspirován křivkami a geometrickými liniemi české secese, ornamentikou, symbolismem Josefa Máneše a dekorativností Mikoláše Alše a jihočeského lidového umění, zejména pod vlivem profesora Aloise Studničky, učitele kreslení, znalce lidového umění, obhájce ornamentálních abstraktních konceptů, obdivovatele nazarénistické školy, a dále svým vídeňským profesorem Augustem Eisenmengerem (1830–1907), nazarénistou specializujícím se na freskovou malbu. Zároveň ho také ovlivnily teorie rozbíjení obrazu a kolážovitého uspořádání a jejich projevy v dílech francouzských kubistů a futuristů. Než se začal zajímat o vědecká a filozofická pojmání neviditelných prostorů, zažil extrémní projevy „subjektivních jevů optických“, rozšířeného vědomí a mediumních seancí. Meda Mládková, *Středoevropské vlivy v díle Františka Kupky*. In: *František Kupka: Ze sbírky Jana a Medy Mládkových ve Washingtonu*. Praha: České muzeum výtvarných umění 1996.

¹⁰³ Jaroslav Anděl, *Poutník mezi chaosem a řádem*. In: Jaroslav Anděl – Dorothy Kosinska, *František Kupka: Průkopník abstrakce, malíř kosmu*. Ostfildern – Ruit: Gerd Hatje 1997, s. 86.

nápadně přibližují. Nelinearita koresponduje s odklonem od centrální perspektivy a kauzality, rozpor chaotické komplexnosti pak stojí za diskontinuitou a fragmentárností i za integrálností. Tato charakteristika již nezahrnuje další aspekty Kupkovy tvorby, blízké aperspektivní/čtyřdimenzionální mysli jako je atemporálnost, latence či transparence, prolínání subjektivního a objektivního prostoru. Všechny tyto rysy se objevují v obrazech vzniklých mezi lety 1906–1911: *Sen* (1906–1909), *Plány podle barev* (1909), *Plochy podle barev – Velký akt* (1909–1910), *Podobizna hudebníka G. Follota* (1910–1911) a *Žena trhající květiny* (1910–1911). Uvedená díla završují tuto kapitolu, protože ukazují, kam spěla debata ohledně nového prostoru a nového zobrazování, a tvoří pandán k mentálním vícerozměrným odpoutaným obrazům, byť svázaných s tradičním médiem obrazu. Na příkladu zviditelňování neviditelného je vidět vývoj pozdně moderní mysli a oblouk, který učinily teoretické diskuse na konci minulého století a který se klee mezi perspektivou a aperspektivou, od objektu k subjektu a zpět. Jeho obrazy z počátku století jsou průnikem proplétajících se a hekticky se vyvíjejících poznatků vědy, techniky, filozofie a spiritismu. K pochopení nového zobrazování nám sice pomůže představený diskurs pozdně moderní mysli, je však třeba ještě jednou rozplést jednotlivé myšlenkové linie, které se v těchto obrazech protínají a spojují.



Pohled vně, či dovnitř?

Stejně jako je možno obraz *Počátek života* (1900) považovat za symbolickou rozluku s perspektivně rozvrženým prostorem a geometrickým pohledem podle karteziánských souřadnic, tak lze obraz *Výhled z okna kočáru* (1901) pokládat za rozchod s prostorem vnějším, objektivním. Dále se Kupka věnoval spíše vnitřnímu prostoru, „nitru kočáru“, jak ukazuje obraz *Subjektivní svět – duše umělcova*, zkoumal hranici mezi pohledem a abstraktní představou, mezi vzpomínkou a sledovanou skutečností. Mimo jiné tak

reagoval i na spis *Stilfragen* (1893) Aloise Riegla, který vyšel ve Vídni v době jeho studií a ve shodě s proměnami teoretického myšlení se vymezoval vůči dominantním materialistickým pojetím (např. proti uznávaným teoriím Gottfrieda Sempera) a vnější formě a zaměřoval se na vnitřní život člověka.¹⁰⁴ Proměnou pohledu „z“ k pohledu „dovnitř“ Kupka navazuje na moderní vynálezy z oboru optiky, na výzkumy subjektivních jevů (nejen) optických a na spiritistické seance.

František Kupka se od počátku osmdesátých let 19. století zajímal o spiritismus, mystiku a esoteriku a byl praktikujícím médiem.¹⁰⁵ Mediumní praxe mu přinesla jedinečnou zkušenost nesrovnatelnou s hypotetickými popisy některých mystiků. Právě tento snový prožitek exteriorizované subjektivity a opouštění těla, jenž je blízký „nadhledovému efektu“,¹⁰⁶ mu pomáhal proniknout hlouběji do prostoru subjektivního a individuálního. Jiný pohled se blíží Husserlově podmínce „nové“ tvorby a spiritistické touze zahlédnout pod povrchem věcí skutečnost neohrazenou ustálenými normami. Kupkova empirie odpovídá Bachelardovu popisu vztahu s jinou realitou: „V takových sněních [...] se stírají detaily, barvitě vybledá, hodiny neodbíjejí a prostor se prostírá bez hranic.“¹⁰⁷ Kupku tato intimní zkušenost s nezměrností/neviditelností/nekonečností povzbudila k hledání dalších možností jejího zviditelnění.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Meda Mládková, *Středoevropské vlivy v díle Františka Kupky*. In: *František Kupka: ze sbírky Jana a Medy Mládkových ve Washingtonu*. Praha: České muzeum výtvarných umění 1996.

¹⁰⁵ V roce 1884 ho sedlářský mistr Šiška začal zasvěcovat do spiritismu, o pět let později si Kupka začal vydělávat jako médium, a to jak v Čechách, tak v Paříži. Meda Mládková, *Středoevropské vlivy v díle Františka Kupky*. In: *František Kupka: Ze sbírky Jana a Medy Mládkových ve Washingtonu*. Praha: České muzeum výtvarných umění 1996. Na přelomu 18. a 19. století bylo spiritismem a okultismem ovlivněno více českých malířů, zejména v kontaktu s pražskou Theosofickou společností, například Josef Váchal ve svých obrazech vizí nočních děsů astrálních plání, dále i Jan Zrzavý a Bohumil Kubišta či kreslicí médium Karel Lissa. Více viz Marie Rakušanová, *Umění „outsiderů“ a jeho historický, společenský, politický a umělecký kontext*. In: *Art Brut: Sbírka abcd*. Praha, abcd, 2006, s. 278–295. Srov.: Stáňa J. Bělohorský, *Dějiny, původ a účel kreseb mediálních vůbec a v Čechách zvláště*. Podmoklice: Stáňa J. Bělohorský 1913.

¹⁰⁶ Prožitek „nadhledového efektu“ popsal v dopise příteli Arturu Roesslerovi (1897) takto: „Včera jsem zažil stav rozpolceného vědomí, v němž se mi zdálo, že pozoruji zeměkouli zvnějšku. Byl jsem ve velkém prázdném prostoru a viděl tiše se otáčející planety.“ Citováno dle Jaroslav Anděl, *Poutník mezi chaosem a řádem*. In.: Jaroslav Anděl – Dorothy Kosinska, *František Kupka: Průkopník abstrakce, malíř kosmu*. Ostfildern – Ruit: Gerd Hatje 1997, s. 86.

¹⁰⁷ Gaston Bachelard, *Poetika prostoru*. Praha: Malvern 2009, s. 191.

¹⁰⁸ Podstatné bylo zejména jeho osobní setkání s rakouskými a německými teozofy, nazarénistickým umělcem Karlem Wilhelmem Diefenbachem (Karl Wilhelm Diefenbach /1851–1913/ byl přírodní mystik, prosazující i extrémními cvičeními a praktikami návrat k přírodě. Jeho abstrakce vycházela ze zájmu o vztah mezi hudbou a malbou a o percepci barev v závislosti na životním stylu.) Pochopit prožitky média mu pomohly také debaty o okultismu a vědeckých teoriích neviditelných geometrických uspořádání (tedy i o teorii čtvrté dimenze) se skupinou malířů a sochařů, teoretiků, vědců a filozofů v ateliéru jeho přítele Jacquese Villona v ateliéru v Puteaux. (K Villonovi chodili například: Robert Delaunay, Raymond Duchamp-Villon, Fernand Léger, Jean Metzinger, Jean Gris, Gino Severini, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Guillaume Apollinaire, Alexandre Merceau, Olivier Raynal, Maurice Princet, Barzun. Poslední

Jak bylo řečeno, spiritisté byli úzce napojeni na vědecké výzkumy přírodních věd a snažili se o jejich smíření s náboženstvím.¹⁰⁹ Kupka byl velice ovlivněn myšlením Wilhelma Hübbe Schleidena, generálního tajemníka Německé teozofické společnosti, který mimo jiné tvrdil, že atomistická teorie je základem jak pro chemické procesy, tak pro duševní pochody. Proto se Kupka začal zajímat o nejnovější poznatky z řady vědeckých oborů – mechaniky, optiky, biologie, fyziologie, neurologie, astronomie či chemie.¹¹⁰ Nezůstal pouze u četby teoretických knih a návštěv přednášek fyziologie na Sorbonně, ale snažil se přiblížit i vědecké praxi. V Paříži proto chodil do elektrických laboratoří a dílen pozorovat elektrické světlo a proměnlivost barev¹¹¹ a pracoval také v biologické laboratoři.¹¹² Setkával se s jevy, které nepostrádaly romantizující opar magických pokusů, ač byly vlastní exaktní vědě. Tvrdil, že věda významně pomáhá obohatit umělcovo vidění světa i jeho tvorbu. „Fyziologie a biologie budou snad brzo povinnou mluvnici pro každého umělce a fakta těchto věd pozmění snad (určujíce je) všechny malířské a sochařské činitele.“¹¹³ Jeho zanícení dokazuje i adorace dobově populární fyziologické příručky *La psychologie naturelle* (1898): „Jaká byla pak moje radost, když jsem se náhodou setkal s teorií, shrnující velmi dobře vědomosti o mechanismu barvy a zážitků. Je to velmi skromná a velmi laciná edice ‚La psychologie naturelle‘ od Williama Nicatiho. Je to výborný průvodce a přítel umělců ve fyziologických otázkách. Mohu ji doporučit svým druhům.“¹¹⁴ Kupka navázal i na českou vědeckou tradici výzkumů percepce a duševních prožitků světa, zejména na bádání Jana Evangelisty Purkyněho a jeho experimenty s paobrazy, které se „rýsují“ na sítnici oka díky mechanickému stlačování oční bulvy či světelným impulsům zvnějšku.¹¹⁵ Po stu letech zkoumal Kupka fyziologické studie oční sítnice a považoval je za zcela zásadní pro pochopení nástrojů uměleckého řemesla.¹¹⁶

jmenovaný, vlastním jménem Henri Martin je autorem koncepce blízké simultaneismu. Simultaneismus ruší fikci nehybného pozorujícího oka a počítá s pohybujícím se divákem. Odmítá tedy představu pasivního pozorovatele a místo něj se zajímá o diváka, jehož oko přirozeně skenuje prostor.)

¹⁰⁹ Až na výjimky, jako byl např. Rudolf Setiner

¹¹⁰ František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*, Praha: S. V. U. Mánes 1923.

¹¹¹ Meda Mládková, Středoevropské vlivy v díle Františka Kupky. In: *František Kupka: Ze sbírky Jana a Medy Mládkových ve Washingtonu*. Praha: České muzeum výtvarných umění 1996, s. 42.

¹¹² Ludmila Vachtová, *František Kupka*. Praha: Odeon 1968.

¹¹³ František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*, Praha: S. V. U. Mánes 1923, s. 209.

¹¹⁴ Tamtéž.

¹¹⁵ Návaznost na tuto konkrétně abstraktní neviditelnou viditelnost můžeme hledat v uměleckých experimentech (například materiálním/strukturálním filmu), které na jedné straně zviditelňují médium (stejně jako Purkyně při popisu „aparátu“ oka), na straně druhé na zkoumání vnitřního světa diváka (jako je popis paobrazů). O jeho výzkumech a velkém vlivu na české prostředí, respektive výtvarné umění dále

Jelikož Kupku fascinovalo nejen vnímání prostoru, ale i uspořádání světa jako takové, začal se zabývat i teoriemi prostoru a pojetím čtvrté dimenze. Do značné míry byl ovlivněn tezemi Henriho Poincarého,¹¹⁷ zejména jeho pojetím dynamické percepce, relativismu¹¹⁸ a vnitřního dynamismu (blízkému pojetí Uspenského a Hintona, kteří popisují čtvrtou dimenzi jako vnitřní metamorfózu a těkání v atomických strukturách). Obdobně jako Karl Blossfeldt¹¹⁹ se začal zajímat o „symetrický vnitřní pohyb“,¹²⁰ o pojetí čtvrté dimenze jako procesu stahování a roztahování (molekul) uvnitř lidského organismu. Oba zdůrazňovali pnutí mezi jednotlivými buňkami, které odpovídá vesmírné fluktuaci, zajímali se makrokosmos překrývající se s mikrokosmem.¹²¹ „V přírodě je vše v pohybu, ať v pozorovatelném, nebo neviditelném.“¹²² A dále: „každý organismus dobývá své okolí, rozšiřuje se, vzrůstá a přijímá zjevnou podobu svého vlastního dynamismu s dynamismem vůkolním.“¹²³ Aby bylo možno zahlédnout čtvrtou dimenzi, musí vnitřní dynamice struktur odpovídat i dynamika percepce. Jak však (re)konstruovat tento vnitřní dynamismus?

viz.: Lada Hubatová-Vacková, Vnitřní zrak: Jan Evangelista Purkyně, laboratoř vizuality a moderní umění, *Umění* 6, 2005, č. 53, s. 566–585.

¹¹⁶ Tamtéž.

¹¹⁷ Inspirovaly rovněž českého psychiatra Svetozara Nevoľeho.

¹¹⁸ Podle Poincarého postulátů nelze zachytit bod v prostoru, jelikož není statický (obdobně jako u Riemannovy spirály) a nelze určit středobod, od kterého by bylo možno tento bod v prostoru odvozovat, respektive vůči kterému by bylo možno určit jeho polohu.

¹¹⁹ Karl Blossfeldt (1865–1932) byl německý fotograf, sochař a pedagog, představitel německé meziválečné avantgardy známé jako Nová věcnost (*Neue Sachlichkeit*). Didi-Huberman upozorňuje na to, že fotografie Nové věcnosti navzdory svému realismu, nebo právě díky němu otevírají nové prostory, rozšiřují nejen perceptivní pole, ale i pole senzoricke. Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna: Esej o spadlé draperii*. Praha: Agite – Fra 2009, s. 80. Realismus je tak transparentní vrstvou, pod níž se otevírají skryté vrstvy subjektivního prostoru, respektive vnější skutečnosti.

¹²⁰ Jean Gebser, *The Ever-Present Origin*. Athens – Ohio: Ohio University Press 1986. Karl Blossfeldt, *Urformer der Kunst: Photographische Pflanzenbilder*. Berlin: Warsmuth 1928. Peter Damianovitch Ouspensky, *The Fourth Dimension*. In: *A New Model of the Universe: Principles of the Psychological Method in its Application to Problems of Science, Religion, and Art*. New York. Vintage Books edition. s. 91.

¹²¹ V intenci Paracelsovy myšlenky „Kosmos Anthropos“, tedy zájmu o lidské tělo, jako mikrokosmickou dobu makrokosmu. Josef Vojvodík, Kosmos Anthropos aneb návrat (zapomenutého) těla. *Slovo a smysl* 1, 2004, č. 1, s. 191–206.

¹²² Karl Blossfeldt ve svém díle *Urformer des Kunst* navazujícím na německé Přírodní filozofy ukazuje „původní formy umění“ pomocí série 120 detailních fotografií rostlin. Tím, že klade důraz na detailní zvětšení, zachycuje a rozevirá čas (podle Waltera Benjamina můžeme toto rozevirání pojímat jako „lupu času“) a vnímání obrací směrem k doposud nepoznaným sférám našeho světa. Jeho fotografie silně akcentují detail a ornament a přibližují se k mikroskopickým obrazcům. Ornamentálnost, detailnost, časové řezy, stáčení do vlastního prostoru, organická umělost, zdůraznění nepozorovaného, mikroskopická kaleidoskopičnost odkazují ke Kupkově tvorbě, k jeho ilustracím subjektivních vjemů, abstraktním plátnům (zejména zachycujícím vnitřní organičnost) a geometrickým studiím. Blossfeldtův „herbář“ je tak odrazem Kupkovy víry, že podstatou všech věcí je, že se příroda rytmicky projevuje v geometrických strukturách. František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*, Praha: S. V. U. Mánes 1923, s. 40.

¹²³ Tamtéž, s. 74–75.



Aby mohl Kupka znázornit vnitřní dynamismus a přizpůsobit mu percepci, bral si na pomoc i optické aparáty. Kupkově vědeckému fyziologickému přístupu konvenovaly optické aparáty z doby modernity, zejména mikroskop a kaleidoskop. Proměnlivé kaleidoskopické obrazy umožňují experimentovat s těkajícím, okamžitým (blízko *Jetztzeit*) rozbíjením celistvého vjemu. Rozptylující demontáž a fragmentarizace obrazu pak díky aparátům vede k montáži dalších (pa)obrazů pro divákovu imaginaci. Ačkoli se stále jedná o obrazy mediální a materiální, nikoli o skutečné mentální obrazy, tyto aparáty umožňují „zahlédnout“ aperspektivní struktury a pomoci tak vytvořit jejich reprezentace, které se blíží abstraktní ornamentalistice a kaleidoskopickým a mikroskopickým mozaikám.¹²⁴ Ač jsou tyto aparáty, známé z Výstavy architektury a inženýrství, spojeny s moderním myšlením, mohou přesahovat do prostoru pozdně moderního, který je svázán s abstrakcí, virtualitou, vícerozměrností. Jak lze proměňovat tuto perspektivu ve vztahu k moderním aparátům lze ozřejmit na srovnání Kupkova způsobu konstrukce prostoru s konstrukcemi kubistickými, futuristickými a chronofotografickými.

Kubistické a futuristické postupy jsou velmi často spojovány s novým percepčním a zobrazovacím paradigmatem. Carl Einstein tvrdí, že kubismus proměnil vidění a obměnil souřadnice našeho myšlení,¹²⁵ obdobně Georges Bataille upozorňuje

¹²⁴ Technika a technologie jsou pro Kupku především nástrojem, které odhalují neviditelný život, tedy fungování přírody. Na rozdíl od futuristů, kteří vyzdvihují stroj na piedestal, aniž by se přiblížili jeho optice, která by je však mohla učít vidět „nově“.

¹²⁵ Carl Einstein, viz: Georges Didi-Huberman, *Před časom: Dejiny umenia a anachronizmus myslenia*. Bratislava: Kalligram 2006, s. 178.

na to, že právě dislokace tvarů způsobila dislokaci myšlení.¹²⁶ Avantgardisté se pokoušeli vytvořit obrazy pro proměněné vnímání času (pod Bergsonovým vlivem), prostoru (inspirováni objevy vícedimenzionálního prostoru).¹²⁷ První diskuse o nutné změně modelu reprezentace napadají státnost a stagnaci prostorových kompozic i pasivitu diváka. Podle Emila Filly přežívá pasivita od renesanční malby, která byla určena pouze pro jedno oko v jednom konkrétním bodě.¹²⁸ Později též impresionisté zkoumají zejména povrch. Tato státnost však neodpovídá moderní mysli ani aktuálnímu prostoru, který je vnímán již jako rozpořhobvaný a dynamický. Proto Emil Filla označil impresionistickou plošnost za jednoznačného „viníka“, který lidské (dobové) oko naučil pasivnímu pohledu a připoutal ho pouze k povrchu. Impresionismus tak pro něj nevyřešil problém statické, pasivní a monokulární percepcie obrazu. Filla píše: „Naše oko bylo zkaženo. Naučilo se potřebě vnímatelnosti impresionistických výtvorů hledati jen dojem povrchu, učilo se percepci charakteru pasivního.“¹²⁹ Umělci, kteří se vymezovali vůči impresionismu, tuto pasivitu narušovali a učili oko vidět nově: „Oko – tento nejmocnější nástroj poznání, musí se cvičit a učít znát, poznávat, a má se učít zvláště dnes, kdy jeho funkce byla zanedbána, zmechanizována a zkažena.“¹³⁰ Aktivní/mobilní pohled však nemůže být iniciován plošnou kompozicí. Filla navrhuje časopřstorový řez zorného pole nahradit *mozaikou*, aby oko mohlo tĕkat od bodu k bodu, od linie k linii, od detailu k detailu, od detailů k celku. Proto se tvorba kubistů a futuristů vyznačuje rozpadem plochy a prostoru a vznikem „kolážovitě“, fragmentární struktury, „konstrukcí a montáží“ – obrazům blízkých mikrokosmu a kaleidoskopu.¹³¹ Josef Vojvodík píše: „Koláž/montáž směřuje nejen k demonstraci vzájemného obnažování reality a fikce, prostoru a plochy, kubické malířství jde ještě dál než samotný princip montáže v tom smyslu, že usiluje o konfrontaci dvoj- a trojrozměrnosti malířskými prostředky homogenně vytvářené

¹²⁶ Georges Bataille, *Documents*, 7, 1929, s. 369. Maria Wrehime. „Vision sauvage“ and Images of Culture: Georges Bataille, Editor of Documents. *The French Review*, 1986, č. 1. Dawn Ades – Simon Baker. *Undecover Surrealismus. Georges Bataille ana Documents*. New York: MIT Press, 2006.

¹²⁷ O vztahu mezi čtvrtou dimenzí a kubismem píše např. Jean Gebser, *The Ever-Present Origin*. Athens, Ohio, Ohio University Press 1986. Linda Dalrymple Henderson, *The fourth dimension and non-euclidean geometry in modern art*. Princeton: Princeton University Press 1983.

¹²⁸ Emil Filla, *Práce oka*. In: *Práce oka*. Praha: Odeon, 1982, s. 127–128.

¹²⁹ Tamtéž, s. 127.

¹³⁰ Tamtéž, s. 129.

¹³¹ Josef Vojvodík, *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo 2008.

obrazové plochy.“¹³² Právě zde se skrývá hlavní paradox a z hlediska odpoutaných obrazů hlavní problém kubistické tvorby.

Spolu s futuristickým manifestem můžeme toto kolísání mezi homogenní plochou a prostorem označit za snahu zachytit dynamiku doby a zpodobnit *plastický dynamismus*.¹³³ Umělci se snaží podříditi jednotlivé obrazové fragmenty „zákonům čisté plastiky a prostoru“, tvarovat objekty z hmoty, která je zároveň dematerializována i subordinována času/pohybu. Chtějí zobrazit nový rytmus, jenž se objevil se „zrychlením času“, zachytit dynamický tok a předvést pohyb v obraze, zachytit „plastický lyrismus“, najít „kontinuitu v prostoru“, „čistou formu“ a „plastický rytmus“, „nově vše přetvořit“ do „živé formy“.¹³⁴ Forma jejich děl skutečně utváří vnitřně kinetický prostor, ohledává nestabilní skutečnosti a těká mezi statikou (dvojdímenzionálních fragmentů) a dynamikou (trojdímenzionálností a proměnlivými úhly pohledu). Tento typ „analýz v reálném čase“¹³⁵ se principiálně přibližuje pokusům proto-kinematografického období, chronofotografiím Eadwearda Muybridgeho,¹³⁶ které se snažily pomocí série statických fotografií zachytit právě pohyb.¹³⁷

Problematická však zůstává *plasticita*.¹³⁸ Ačkoli se avantgarda zaměřuje právě na plastičnost pohledu a plasticitu hlediska (*plastic point of view*), jak naznačuje debata mezi Maxem Webrem a Guillaume Appolinairem nad Weberovou statí „The Fourth

¹³² Josef Vojvodík, První dvacetiletí aneb fyziognomie moderny mezi tradicí a inovací, nevědomím a „přísnou vědou“, entuziasmem a uměním extrému. In: Vladimír Papoušek et al., *Dějiny nové moderny: Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia 2010, s. 59.

¹³³ S tímto označením bývá nejčastěji spojován Jean Metzinger a Jules Gleizes. LeRoy C. Breunig, *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902–1918*. Boston – Massachusetts: MFA Publications 2001.

¹³⁴ Umberto Boccioni, *Plastic Dynamism*.

<http://www.391.org/manifestos/umbertoboccioni_plasticdynamism.htm> [1. 8. 2008.]

¹³⁵ Friedrich A. Kittler píše: „Jednotlivé výstřely (doslova řečeno) z Muybridgeho vydařené vícedílné studie *Animal Locomotion*, mohly neznalým malířům pomoci pochopit, jak vypadá skutečný pohyb analyzovaný v reálném čase.“ Komentuje tak jednotlivé záběry série pohybů zvířat, které Muybridge zaznamenal fotografickými puškami, a tvrdí, že tyto záběry ilustrují reálný pohyb. Toto tvrzení platí, pokud se soustředíme na malíře, jenž chce rekonstruovat „reálný“ pohyb zvířete. Pokud však chce vytvořit obraz reálně vypadající, musí vytvořit syntézu jednotlivých pohybů. Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999, s. 124

¹³⁶ Alexander R. Galloway upozorňuje na existenci normální chronofotografie (např. Eadwearda Muybridgeho) a geometrické chronofotografie (např. Étienne-Jules Mareye). Zatímco první z nich řadí obrazy za sebou, druhá je naopak námi sledovaný princip palimpsestového překrývání obrazů, které náležejí odlišným časům. Příspěvek na konferenci *Materiality and Code*, University of Chicago, Chicago, IL, USA, 27. 2. 2010.

¹³⁷ Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press 1999.

¹³⁸ Plasticité masy tak mohou vstoupit v prostor do dynamického dramatického vztahu, jak uvedl Emil Filla v komentáři díla Honoré Daumiéra. Emil Filla, *Práce oka*. Praha: Odeon 1982, s. 6.

Dimension from a plastic Point of View“ (1910),¹³⁹ nejde o plastičnost ve smyslu zprostorňování, ale o odlišnou uměleckou perspektivu, postoj, estetický ideál. Lze ji tedy spojovat spíše s ideálním prostorem a inverzí tradiční perspektivy. Ačkoli inverzní perspektivě je vlastní odstředivý prostor,¹⁴⁰ v tomto případě spíše komponuje prostor dostředivý. Vzniká velmi uzavřený prostor s přesně definovanými souřadnicemi jednotlivých statických fragmentů-řezů. Divákovi je odebrána pozice jednoho bodu (horizontu, úběžníku) pro pohled a jednoho časového okamžiku (ideální syntézy událostí, okamžitého pohledu, mimořádné imprese), čas a prostor v obraze se však stále řídí fyzikálními zákony, s nimiž pracuje perspektivní/racionální myšlení. Jelikož jsou plošné fragmenty řazené vedle sebe a vždy odrážejí jednotlivé fáze pohledu pohybujícího se diváka, vykazují jasnou (filmovou) kauzalitu. Gebser tvrdí, že aby bylo možno dosáhnout atemporálního a aperspektivního myšlení, je třeba osvobodit prostor v obraze od této linie, kauzality, času a prostoru a nalézt nové kvality prostoru a času.¹⁴¹ Prostor podle něj dosáhne nové kvality, když spojí latentní a transparentní rysy prostoru, respektive propojí rovinu virtuální a reálnou, a začne být nově „obýván“. Temporálnost se promění tehdy, jakmile se vymaní ze sekvenčnosti, kterou kubismus a futurismus v jednotlivých částech mozaiky ještě uchovává. Divák obrazu pak bude moci přestat třehtat mezi fragmenty a nalézt novou vizuální či multismyslovou zkušenost,¹⁴² blízkou subjektivním jevům optickým. Kubismus a futurismus jsou tedy spíše dynamickou křížovatkou, místem setkávání, sadou komentářů, nikoli průnikem heterogenních subjektů a objektů při zachování jejich vnitřních charakteristik a pohledů. I proto tvrdím, že divák sleduje avantgardní koláže zmaten,¹⁴³ nikoli však s novou

¹³⁹ Willard Bohn, *The Rise of Surrealism, Cubism, Dada, and the Pursuit the marvelous*. New York: State University of New York 2002. Pam Meecham – Julie Sheldon, *Modern Art, A critical Introduction*. New York: Routledge 2005.

¹⁴⁰ Boris Uspenskij tvrdí, že zatímco rám u obrazových kompozic podřízených lineární perspektivě tvoří hranici mezi divákem a fikčním světem, u obrazů s inverzní perspektivou je jakýmsi samostatným prostorem mezi vnitřní a vnější pozicí pozorovatele a pro dialog mezi nimi. Boris Uspenskij, *Poetika kompozice*. Brno: Host 2008, s. 78–106.

¹⁴¹ Jean Gebser, *The Ever-Present Origin*. Athens – Ohio: Ohio University Press 1986.

¹⁴² Gebser hodnotí kubismus jako umění, které nově pracuje s časem a prostorem a aperspektivním požadavkům tak odpovídá. Jelikož však kubismus „zaznamenává“ jednotlivé řezy časové a prostorové kontinuity, domnívám se, že se zde skrývá zásadní rozpor. Gebser odporuje své představě bezčasí a odlišné prostorové konfigurace. Jean Gebser, *The Ever-Present Origin*. Athens – Ohio: Ohio University Press 1986.

¹⁴³ Jako důkaz můžeme chápat i často připomínanou skutečnost, že modernita svým rozptylem, rychlostí a tříštěním prostoru přináší městským obyvatelům časté psychické problémy. Proto se mluví o modernitě ve spojitosti s hyperstimuly, tedy s četnými smyslovými „útoky“ na obyvatele, s úzkostí, děsem, chaosem, dystopickou panikou, znepokojením a šokem. Dobová mysl nebyla zdaleka připravena na nástup modernity a jejich doprovodných znaků. Ben Singer, *Modernita, hyperstimuly a vzestup populární*

myslí. Vrátime-li se k Rieglovu pohledu na dvojdímenzionalitu vnímání,¹⁴⁴ pak jsou kubistické a futuristické řezy časoprostorem přesnými příklady takto pojímaného vidění. Nevytvářejí tak obrazy přibližující čtvrtou dimenzi, ale naopak dimenzi druhou. Ačkoli přelom století byl ve znamení radikálního vystoupení proti plošnému zobrazování¹⁴⁵ impresionistů, právě kubismus a futurismus kolážovitostí a mnohoúhelností strhávají plastické vidění zpět k povrchu a k ploše. Plasticitu jako projev další dimenze obrazu můžeme sledovat spíše v dílech pracujících se zakřivením, světlem a barvou, s abstraktními kompozicemi a rozmlžováním kontur a linií, jak dokládá právě tvorba Františka Kupky. Kubisté také využívají moderní *dioptrické* aparáty v jejich původních intencích. Dioptrické projekce/obrazy doprovází i prezentace a reflexe aparátu. Aparáty tohoto typu umožňují divákův pohled *skrz* a zprostředkovávají obraz prostoru za aparátem. Pomáhají jim spojovat jednotlivé fragmenty běžně neviděného prostoru do nového celku, zviditelňovat a komentovat celý tento proces vidění či předvádění. A to v souladu s reflexivním aspektem modernity jako takové. Jak však proměňuje toto zobrazování František Kupka? Jak se mu daří odpoutat se od plošných fragmentů a vstoupit do prostoru?



Juxtapoziční, či rentgenové zobrazování?

Kupka se mimo uvedené aparáty spojované s moderním prostorem zajímal i o fotoaparát a kinematograf, avšak i negativně komentoval jejich používání pro studený a mechanický způsob, jímž přiřazují času prostor. Z moderních aparátů si tedy vybíral ty, které mu „napomáh[aly] k soustředění pozornosti v orgánech zraku“,¹⁴⁶ dovolovaly mu

senzačnosti. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: Analogie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 190–206.

¹⁴⁴ Alois Riegl, *Historical Grammar of the Visual Arts*. New York: Zone Books 2004.

¹⁴⁵ Emil Filla, *Práce oka*. In: *Práce oka*. Praha: Odeon 1982.

¹⁴⁶ František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*. Praha: S. V. U. Mánes 1923, s. 44.

„zachytit všechny abstrakce“¹⁴⁷ a zaostřit na obrazy „vrhané na projekční stěnu subjektivní vidiny“.¹⁴⁸ Umožňovaly mu tak vytvořit „pomocný prostor“,¹⁴⁹ fenomenologický „obraz“,¹⁵⁰ ale de facto i „interface“, na kterém lze uchovat okamžité stavy prostoru, spojit v nich vnější distinkce a diskontinuitní řezy prostorovosti s distinkcemi vnitřními, aniž by nutně docházelo k homogenizaci těchto fragmentů.¹⁵¹ Vzniká tak imaginární „subjektivní film“ poskládaný z jednotlivých vizuálních reprezentací výzkumů percepce¹⁵² a umožňuje mu do značné míry rozklíčovat časoprostorové vztahy a zaujmout jiný postoj k dosavadním strukturám poznání. Tyto obrazy problematizují moderní duality, jež vymezují své vlastní prostory subjektu proti prostorům objektů, tedy viditelného a neviditelného, materiálního a abstraktního, organického a anorganického či existujícího a neexistujícího. Podstatné je právě to, že Kupka tyto aparáty využíval jinak, než činili avantgardisté. Mikroskopem a kaleidoskopem se dá hledět *na* jednotlivé objekty, také s nimi pracuje kubismus, futurismus a normální chronofotografie a rozmisťují fragmenty objektů v ploše. Lze však i pohlížet *mezi* objekty a do vlastního subjektivního prostoru, jak se pokouší Kupka. Inspirace obrazy těchto aparátů ukazuje, jak se vlivem vícerozměrného prostoru a spiritismu proměňuje (Kupkův) zájem o odtělesněné vidění ve fascinaci prožívajícím tělem s autonomním subjektivním prostorem, který je blízký fenomenologickému pojetí.

Tuto hypotézu dokazuje Kupkovo zaujetí objevem „magických“ paprsků Wilhelma Conrada Röntgena (1895) a aparátem, který dovoluje prostoupit hmotu a zcela nově strukturovat jednotlivé fragmenty. Také tento objev nezůstane nepovšimnut kubisty. V českém prostředí zapůsobil zejména na Bohumila Kubištu.¹⁵³ Kubišta

¹⁴⁷ František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*. Praha: S. V. U. Mánes 1923, s. 123.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 61.

¹⁴⁹ Henri Bergson, *Hmota a paměť*. Praha: OIKOYMENH 2003.

¹⁵⁰ Miroslav Petříček, Fikce obrazu. Bergsonova imagologie. In: Jakub Čapek (ed.), *Filosofie Henri Bergsona: Základní aspekty a problémy*. Praha: OIKOYMENH 2003, s. 40–47.

¹⁵¹ Gilles Deleuze, *Bergsonismus*. Praha: Garamond 2006, s. 39–40.

¹⁵² tento „subjektivní film“ později sleduje i Svetozar Nevole ve stati *O náhlém znovuprožití života „jako ve filmu“ při nebezpečí smrti a o jevech podobných*. *Časopis českých lékařů* 1943, č. 46, s. 1306.

¹⁵³ Bohumil Kubišta oproti svým přátelům (V. Beneš, E. Filla, A. Procházka) až fanaticky věřil, že pomocí vědy lze najít svébytný výtvarný výraz. Proto studoval u profesora Posejpala optiku a zákonitosti účinků barev a světla. Dále se zabýval matematikou, deskriptivou, geometrií, rozkresloval a propočítával díla velkých malířů, aby, jak píše F. X. Šalda, zachytil kompoziční tajemství obrazu matematickou formulí, také Wundtovou psychologií a Schopenhauerovou filozofií. F. X. Šalda, *Za Bohumilem Kubištou*. *Kmen*, 1918, č. 2, s. 313–314. František Kubišta, *Bohumil Kubišta*. Praha: Melantrich 1941. Fascinace matematikou, matematickou přesností a promyšleností zasáhla mnoho umělců a vědců různých technických oborů. Ve světovém kontextu můžeme sledovat zásadní vliv na malíře iluzivních prostorů

pravidelně navštěvoval experimentální fyzikální laboratoř profesora Čenka Strouhala, který spolupracoval s Václavem Posejpalem a Bohumilem Kučerou na vybudování moderního fyzikálního ústavu.¹⁵⁴ Pro Kubištu byl rentgen důkazem zachytitelnosti nezachytitelných paprsků a souborů „silokřivek“. Zároveň pro něj zastupoval aparát umožňující proniknout pod povrch věcí, dostat se blíže k nadzemské energii nebo k Schopenhauerově smyslově neuchopitelné podstatě jevů, duchovní podstatě. Pohled „skrz“ materiální svět i ideje, „za“ fenomény byl pro kubisty sice výchozí inspirací, v tvorbě samotné se však výrazně neotiskl. Například obraz *Hypnotizér* měl přiblížit „subjektivnímu filmu“ pacienta, forma obrazu však dodržuje kubistickou geometrickou montáž, zmiňovanou juxta pozici jednotlivých povrchových řezů. Kubištovi sloužil rentgen jako nástroj k simultánnímu zmnožení pohledů díky všepřonikajícím paprskům, které dostředivě krouží kolem objektů a jednotlivých kontur. Jeho obrazy jsou ve výsledku opět dostředivé.

Kupkovi rentgen spíše pomáhá otevírat vnitřní prostor, vstupovat přímo do objektu a přiblížit se zcela novému zobrazování pro nového diváka. Tento způsob kompozice se poprvé objevuje v jeho obraze *Sen* (1906–1909), ve kterém se překrývají stíny a plují volně prostorem bez gravitace stejně jako ve snu. Dále pak jsou jím poznamenány obrazy *Plány podle barev* (1909), *Plochy podle barev – Velký akt* (1909–1910), nebo *Žena trhající květiny* (1910–1911). Rentgenem se inspiroval i Marcel Duchamp, avšak nebyl s jeho vlastnostmi zcela spokojen. Podle jeho mínění se rentgen stále drží staré přísné linearit a je redukován na danou a ohraničenou tělesnou strukturu. Proto si Duchamp z rentgenu vybíral zejména schopnost „rozsekat“ realitu (tělesnost), která pak tvoří základ reality (tělesnosti) zcela nové, zcela nově se vrstvicí v (ne)sjednoceném (čas)prostoru. Avšak není právě toto rentgenové vrstvení popřením

Mauritse Cornelia Eschera (1898–1972): „Když stojím s otevřenými smysly tváří v tvář záhadám, jež nás obklopují, a uvažuji o svých pozorováních a analyzuji je, přicházím do styku s matematikou. Přestože nemám exaktně vědecké vzdělání a znalosti, cítím se často spřízněn spíš s matematikou než s vlastními kolegy.“ Maurits Cornelius Escher, *Grafika a kresby*. Praha: Slovart 1999, s. 9.

¹⁵⁴ Vojtěch Lahoda, Kubistické teorie českých malířů. In: *Český kubismus 1909–1925. Malířství, sochařství, architektura, design*. Praha: i3 CZ – Modernista 2006. Mezi únorem a květnem roku 1896 referoval Čeněk Strouhal spolu se svými asistenty o pokusech s rentgenovými paprsky X ve fyzikálním ústavu na přednášce ve druhé třídě České akademie v pražském Klementinu. V roce 1925 pak vyšla první učebnice o rentgenových paprscích od profesora Václava Posejpala. Václav Posejpal, *Roentgenovy X paprsky*. Praha: Jednota československých matematiků a fysiků 1925. Ve dvacátých a třicátých letech se tato fascinace objevuje i v poezii. Například u Jiřího Wolкера v *Těžké hodině*, v básni přímo nazvané U rentgenu: „To není Faustova jizba a duše zde nevchází v prokletí, / to je Roentgenův přístroj s magickou krásou XX. století / ultrafialové paprsky pronikají tu maso, svaly a blány, / lidské tělo se zde otvírá jak dopis zašifrovaný, / neboť dnes tělo je duše a na něm psáno jest, / zda se člověk narodil pro štěstí anebo pro bolest.“ Jiří Wolker, *Těžká hodina*. Praha: Československý spisovatel 1980.

centrální perspektivy jednotlivých vrstev obrazu? Neumožňuje nahradit statiku zobrazení procesualností? Není právě tato parcializace figur a těla v prostoru tím zásadním krokem k dekonstrukci formy, o které mluví Carl Einstein?¹⁵⁵ Hledáme-li spolu s Crarym metafory vidění jednotlivých paradigmat, nemohl by být právě rentgen označen za metaforu tohoto nového aperspektivního vidění? Abychom si mohli odpovědět, musíme nejprve pochopit, co přesně může znamenat toto rozevření obrazu a vstup do něj.

„Otevírání obrazu“ může působit pouze jako metafora, důležité je, že rentgen rozkládá objekty na *transparentní* a *latentní* vrstvy obrazu. Když popisuje Kupka volbu vzácných motivů, zdůrazňuje, že umělec může hovořit se svým divákem pouze pomocí motivu, kterým prosvítá jiná, „virtuální rovina“. Motiv spojuje Bergsonovy virtuální a aktuální roviny, průsečíkem minulého uplývání a přítomného bodu. Stejně jako se Duchamp nesnažil zachytit čtvrtý rozměr, ale najít jeho protnutí s prostorem trojdimenzionálním, například v díle *Dust Breeding*, kde tento průsečík tvoří prachová vrstva,¹⁵⁶ tak se Kupka nepokoušel zachytit podoby věcí a objektů přírody, ale průsečík jejich neviditelného vnitřního prostoru s plochou obrazu, průnik mezi rovinou virtuality a aktuálnosti, mezi pamětí a bezprostředními dojmy.¹⁵⁷ Z těchto průniků pak podle něj vzniká umělecké dílo. Mechanizované chronofotografické, futuristické a filmové vidění a myšlení odpovídá spíše snahám rozbít čas na jednotky, zprostorňovat je a smontovat je do racionálních struktur s přesnými intervaly (totéž můžeme sledovat u biomechanického divadla, sovětské filmové montážní školy a továrního systému práce). Tato díla neobsahují latentní, virtuální vrstvu možných aktualizací, a to mystických, subjektivně mikrokosmických nebo nepřehlédnutelně makrokosmických, ale jsou spíše časoprostorovým vzorcem univerzálnosti.

¹⁵⁵ Georges Didi-Huberman, *Před časom: Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava: Kalligram 2006.

¹⁵⁶ Kateřina Svatoňová, Umění zviditelnit neviditelné aneb subverzivní potenciál sbírek prachu. In: *Mít a být: Sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese*. Praha: VŠUP 2008, s. 109–121.

¹⁵⁷ František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*. Praha: S. V. U. Mánes 1923, s. 41.



Proto si dovoluji tvrdit, že rentgen dokončil to, co započal mikroskop a kaleidoskop. Virtuální prostor v obraze Kupkových děl se skládá z jednotlivých vrstev/stínů „na sobě“, je „montáží“ v prostoru, jeho třech osách¹⁵⁸ (tedy i v ose frontálního pohledu). Sledujeme tedy „transparentní sférický povrch“, oko diváka nehledí do prostoru za plochu obrazu (jako u renesanční centrální perspektivy) či před něj (jako u anamorfózy), neskenuje již povrch (jako u impresionismu), netěká mezi fragmenty (jako u kubistického obrazu), divák pohlíží mezi vrstvy obrazu, mezi jednotlivé plány, které se vrství „rovina za rovinou“.¹⁵⁹ Carl Einstein zdůrazňoval, že aby bylo možno vytvořit novou formu, je nutné dekonstruovat, respektive dekomponovat předcházející vizuální zkušenost, proměnit formální a psychickou pohyblivost, rozrušit kauzalitu a rozštěpit pohled.¹⁶⁰ Právě rozostřený pohled, podle Poincarého, dovoluje zahlédnout čtvrtou dimenzi.¹⁶¹

Rozštěpení pohledu se blíží zážitku z výstavy děl Francise Bacona. Bacon trval na tom, aby jeho obrazy byly vystaveny pouze zasklené, a to i na místech, které nemusejí být k vystavení zaskleného obrazu nutně ideální. Sklo nemá sloužit jako ochrana obrazů, ale pomáhá překrýt prostor obrazu odrazem žitého světa, přidat do

¹⁵⁸ Carl Einstein hovoří o Braquově tvorbě jako o *obrazech-přerušeniích*. Přerušeniím neoznačuje pouze distanci od diváka, ale i přerušenií sama v sobě, disociaci rovin, prostorů, prostoru a předmětu, vnitřního času, tektonického a halucinačního apod. Georges Didi-Huberman, *Před časom: Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava: Kalligram 2006. *Obraz-přerušenií* jako základ nové reprezentace odtržené od nápodoby antropocentrického racionalizovaného prostoru je možná daleko více naplňován v obrazech Františka Kupky, které realizují právě tuto disonanci ve všech směrech, zejména díky vrstvicím se, transparentním plochám a odlišné figurálnosti. Přerušenií a rozevírající se izolovanost se v jeho pozdějších dílech stupňuje, zvnějšněnií vnitřních prostorů se ustavuje jako jeden ze základních stavebních principů jeho abstraktních maleb a je povyšován na ornamentální formu.

¹⁵⁹ František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*. Praha: S. V. U. Mánes 1923, s. 155. V roce 1902 je tímto vrstvením jednotlivých transparentních vrstev rentgenu fascinován Henri Poincaré. Linda Dalrymple Henderson, X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists. *Art Journal*, 47, 1988, č. 4, Revising cubism, s. 323 – 340.

¹⁶⁰ Georges Didi-Huberman, *Před časom: Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava: Kalligram 2006.

¹⁶¹ Předchází tak pohled do hyperstereoskopu, kterému se budeme věnovat v závěrečné kapitole.

prostoru obrazu další vrstvu, která bude časově a prostorově zcela specifická a obohatí celý zážitek o individuální rozměr v reálném čase.¹⁶² Tato koncepce rozšířené reality nás nutí neustále zaostřovat pohled, abychom viděli malbu, a ani tak ji není možné pohledem zachytit, aniž bychom neviděli zároveň i zrcadlení. Obdobnými zákonitostmi se řídí percepce obrazů-stínů (vrstev rentgenového pohledu) v obrazech Františka Kupky.

Tyto stíny jsou obrazem bez hranic, jeho tvar je nestabilní a „fluktuující v prostoru“, nebo spíše na prostoru, je plochý, jedno-dimenzionální¹⁶³ (podle Gebsera je jednodimenzionální obraz svázán s magickou myslí a je tedy preperspektivní/neperspektivní a tvořen v bezčase). Nemá stabilní tvar a umístění, a proto tedy je i není na povrchu i v hloubce, obdobně jako odraz v zrcadle. Při vnímání stínu proto naše oko přeastřuje a nemůže přesně určit polohu tohoto stínu, rozeznat jeho kontury. Jednodimenzionální stín tak obohacuje obraz o novou kvalitu, o novou dimenzi. Potvrzuje existenci předobrazu, a zároveň ji činí neviditelnou. Je jakýmsi fantomem, pulsujícím nad povrchem zobrazení, stejně jako v rentgenovém vidění.¹⁶⁴ Stíny dovolují zbavit obraz linií, jasných kontur a zdůraznit barevné plochy. Wolfgang Schöne naznačuje, že právě tento důraz na barevné plochy vzdaluje obraz „realistickému“ prostoru. Podle jeho mínění antinaturalistické/amimetické barvy propůjčují světlu nadpozemskou podstatu,¹⁶⁵ otvírají další „odhmotněné“ roviny prostoru naturalistickému zobrazení, přibližují ho intuitivnímu vnímání a subjektivním vjemům a – jak už si všímá Goethe¹⁶⁶ – vzbuzují zesílený emocionální účinek. Pro Maxe Webera je tato práce s barvou a světlem, směřující k plasticitě obrazu, nadstavbou nad trojrozměrným obrazem, rovinou vyšší reality, čtvrtou dimenzí obrazu.¹⁶⁷ Takto koncipovaný prostor tedy odkazuje k dalšímu stupni odpoutávání obrazu a jeho vícerozměrnosti. Obraz tak může vyjádřit odlišné kvality obrazu, které mohou podle Gebsera přidat ke dvěma/třem dimenzím „rozměr vyvolávající imaginaci a emoce“.¹⁶⁸

¹⁶² Výstava Caravaggio – Bacon. Galleria Borghese, Řím, 2. říjen 2009 – 24. leden 2010.

¹⁶³ Victor Stoichita, *A Short History of the Shadow*. London: Reaktion Books 1997, s. 230.

¹⁶⁴ Obdobně se v avantgardní fotografii (například u Jaroslava Rösslera, Jaromíra Funkeho, Josefa Sudka) vrství několik obrazů díky mnohonásobným expozicím, jednotlivé vrstvy-stíny plují v prostoru obrazu, v bezčase a bezprostorovosti.

¹⁶⁵ Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*. Berlin: Gebrüder Mann 1954.

¹⁶⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice na Moravě: Fabula 2004.

¹⁶⁷ Max Weber, The Fourth Dimension from a plastic Point of View. *Camera Work*, 1910, č. 31.

¹⁶⁸ Jak požaduje právě Appolinaire při definování nového vidění. Guillaume Appolinaire, *The Cubist Painters*. Berkeley: University of California Press 2004.



Obraz, či odraz? Obraz, či jeho stín?



Jestliže Kupka říká: „Pojmout objem znamená pojímat existenci trojrozměrného tělesa – nepřipouštíme-li ovšem možnost rozměru čtvrtého (a snad i pátého, bude-li objeven),“¹⁶⁹ pak právě rentgen pomáhá nahradit objem meziprostory. Rentgenový obraz umožňuje pohlízet mezi neustále dynamicky fluktující vnitřní struktury organické hmoty v souladu s teoriemi čtyřdimenzionálního pohledu. Dvojlomná koncentrace na subjektivní vjem a zároveň na jednotlivé plány obrazu může vytvářet prostor interface pro odpoutávání nejen pohledu, prostoru v obraze, ale i prostoru obrazu. Zvýšená citlivost praktikujícího média k subjektivnímu vnímání přispívala k tomu, že pro Kupku byl tento interface „plochou“ (bergsonovským „obrazem“), na níž se střetávají vnější vlivy i veškeré subjektivní paobrazy a imaginace, vnitřní pnutí,¹⁷⁰ meziatomické pohyby a energetické vlny. Rentgen je tak v jistém smyslu *technickou* obdobou zkušeností *spiritistického* média, hledícího pod povrch každodenní reality, a převracejícího vnější prostory a odhalujícího nejvnitřnější záhyby, prostor i plochu této reality; zpochybňuje skutečnost, ačkoli se nevzdává předlohy, *fragmentarizuje* a *decentralizuje* ji; sjednocuje transparenci a latenci; proměňuje *časovost* jednotlivých

¹⁶⁹ František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*. Praha: S. V. U. Mánes 1923, s. 137.

¹⁷⁰ Tamtéž.

otisků a narušuje *kontinuitu* – vše pak *integruje* do jednoho obrazu. Jeho paprsky radikálně proměňují hranici mezi viditelným a neviditelným, respektive definici toho, co je to *obraz* i co je to *vidění*. Technologie kopírující vidění média v arteficiální rovině umožnila dekonstruovat tradiční zobrazení těla, obrátit interioritu na povrch, proměňovat akt pozorovatele-voyeura na akt vidoucího-jasnovidce.¹⁷¹ A naopak konceptualizace tohoto aparátu a jeho transpozice do heterogenního pole pozdní modernity ho zbavila vlastností media určeného pro moderní mysl.



Latence, či transparence?

Po roce 1912¹⁷² se plující stíny z prostoru v obraze vytrácejí a Kupkovo dílo určuje touha po komplexním zachycení chaosu vesmíru (*Kosmické jaro I.–II.*, 1911–1912), později organického života (*Příběh o pesticích a tyčinkách*, 1918–1920), jako by se jeden v druhém zrcadlily. Kupka se tak přibližuje požadavku Carla Einsteina na proměnu umění, které by takto získalo nový smysl: „Zapomněli jsme, že prostor je pouze labilním křížováním člověka a vesmíru. Vidění proto získává lidský smysl pouze tehdy, když aktivizuje vesmír a vpustí do něj své nepokoje. Vizualizací zbožštění se rovná akci a vidět znamená rozpohybovat ještě neviditelnou realitu.“¹⁷³ Kupka

¹⁷¹ Georges Didi-Huberman, *Před časom: Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava: Kalligram 2006, s. 241. Nehledě na to, že Kupkuv zájem o pohyb je zcela jiný. Kupka se inspiroval daleko víc přírodou než technikou. Technika a technologie pro něj byla zejména nástrojem odhalování neviditelného života. František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*. Praha: S. V. U. Mánes 1923, s. 45.

¹⁷² V tomto roce Kupka vystavuje již plně abstraktní obrazy (*Amorfa – Dvoubarevná fuga, Teplá chromatika*) na Podzimním salónu, které vyvolaly kritiku. Rok 1912 je přelomový pro více umělců. Pod názvem *Section d'Or* vystavovali v Paříži Marcel Duchamp, Robert Delaunay a Fernand Léger. Bohumil Kubišta se například odklání od kubismu pro jeho přílišnou statickosti a přiklání se k futuristickému dynamismu. Na základě pozorování, jak tito dva umělci pracují s dynamikou prostoru (tedy s vírem a odstředivou dostředivostí, řezy napříč prostorem v tvorbě Františka Kupky a s rozfázováním do lineární řady v díle Bohumila Kubišty) je signifikantní pro celkovou rozdílnost přibližování se čtvrté dimenzi a otvírání prostoru v kontextu s mapováním prostoru dosud existujícího.

¹⁷³ Tyto úvahy Carl Einstein vztahuje k malbě George Braqua. Carl Einstein, *Georges Braque*. New York: E. Weyhe 1934. Citace z Georges Didi-Huberman, *Před časom: Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava: Kalligram 2006, s. 240. Zůstává otázkou, zda je to právě dílo kubistických malířů,

pokračoval ve zkoumání prostoru, časoprostoru a meziprostorů, které je možno zachytit telepatickými emanacemi, „tykadly v prostoru“.¹⁷⁴ Inspiraci „vizionářským“ pohledem na vesmírné struktury a zároveň astronomickými fotografiemi, modely a *planetárii* (kterými se budu zabývat v další kapitole) zúročil například v již zmíněné sérii děl *Kosmické jaro*. Tyto abstraktní obrazy rovněž opouštějí centrálně perspektivní pohled a pokoušejí se arteficiální cestou dosáhnout organické syntézy v dynamickém víru. Celková kompozice využívá přetínajících se linií, které právě díky rozbujelým hranicím svých tvarů narušují představu kauzálního spoje, plynulého toku, a spíše ilustrují vrstvení jednotlivých časových dimenzí, latenci a transparentnost, aktualitu a virtualitu. „Linie“ neilustrují hloubku, ale odstředivě dostředivými diagonálami znovuútočí na plochu, která umožňuje otvírat „nekonečný prostor“.



Jmenované obrazy do roku 1912 vytvářejí virtuální plány s privilegovaným vztahem k času a prostoru. Tyto kategorie jsou v nich fragmentarizované, zakřivující se, neidentifikovatelné, jsou simultánní a obsahují paralelismus vjemů,¹⁷⁵ tedy jde o důležité kategorie aperspektivních maleb a myšlení modernity. Základním principem je pak zrcadlení a jisté míra repetitivnosti, minulosti v přítomnosti, přítomnosti v budoucnosti a reduplikací se tak zpochybňuje konečnost.¹⁷⁶ Obraz začíná vyplňovat

které na tento požadavek odpovědělo. Domnívám se, že toto prolínání kosmu, subjektu a díla se daleko více objevuje právě v abstrakcích Františka Kupky.

¹⁷⁴ František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*. Praha: S. V. U. Mánes 1923, s. 77.

¹⁷⁵ František Kupka vedl dlouhé debaty s Richardem Weinerem, ze kterých vyplývá, že se nesnaží zobrazit sledy pohybu, ale celkový posun. Můžeme tedy vnímat jeho snahu o zachycení předmětu v pohybu, jako touhy po pohledu na metamorfující předmět, Hintonovu krychli, než snahu vytvořit obraz po způsobu futuristů či tvůrců chronofotografie.

¹⁷⁶ Victor Stoichita ukazuje, jak se kontinuita stejného, která se stává základním principem tvorby Andy Warhola, a to nikoli pouze v jeho známých síťotiscích, ale právě i v jeho práci se stínem ve fotografii

volný/nekonečný prostor a může naznačovat cestu k „novému“ vnímání, jež se napájí z metamorfóz uvnitř subjektivního prostoru. Odpoutávání obrazu nelze dokončit, jelikož je poutáno jedním rámem, plochou, odehrává se tedy pouze v prostoru v obraze. I sám Kupka si tyto limity uvědomuje a rád by odpoutal obraz do prostoru: „atmosféra a všechno leží ve třetím rozměru. Od té doby jsem trávil čas pokusy dokázat, že volná tvorba je možná [...] dbám o jediné meze, možnosti ve smyslu malby – malby dekomponované, vytvářející formy a nové situace. Lekce mašínismu. Došel jsme až tam, kde jsem byl v roce 1912. Nový duch, nová technika“.¹⁷⁷ Kupka je nucen držet se tradičního média, které mu toto odpoutání ještě plně neumožňuje. Jelikož však byl v neustálém dialogu s vědou a technikou, mohl ve svých tezí operovat s pojmy, které se později snažil zrealizovat jiný solitér, Svetozar Nevole, a které se plně vážou až na virtuální prostředí, jak Kupka předvídal: „Všímající si pokroku, jenž se děje v různých oborech, můžeme předpokládat a tušit možnost jiných – nových – prostředků sdělování: sdělování přímějšího magnetickými vlnami, jako činí hypnotizér (?). V této věci nám budoucnost chystá překvapení, můžeme očekávat, že se objeví Grafové a Agrafie, jejichž schopnost nám ukáže neviditelné, subtilní, ještě málo osvětlené události jak ze světa vnějšího, tak z umělcovy duše. Těmito stále dokonalejšími prostředky bude snad umělec moci ukázat diváku film svého bohatého subjektivního světa, aniž bude nucen namáhavě pracovat jako dnes, když vytváří obraz nebo sochu. Divák nebude zas muset užívat oči, neboť se předpokládá bezprostřední spojení.“¹⁷⁸

(*Self-portrait, Shadow*), odkazuje k nekonečnému plátnu. Victor Stoichita, *A Short History of the Shadow*. London: Reaktion Books 1997, s. 200–243.

¹⁷⁷ Jaroslav Anděl – Dorothy Kosinska, *František Kupka: Průkopník abstrakce, malíř kosmu*. Ostfildern – Ruit: Gerd Hatje 1997.

¹⁷⁸ František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*. Praha: S. V. U. Mánes 1923, s. 181.

5/ K POSTMODERNÍ MYSLI: ODPOUTÁVANÉ PROSTORY

„Můžeme sledovat novou logiku vidění, která odpovídá tomu, jak se naše okna a rámy pláten stále více rozpadají a jsou virtuálně zmnožovány?“
Anne Friedbergová

„Základní principy života jsou na jedné straně řízeny hierarchickým upořádáním, na straně druhé pak vlastnostmi otevřených systémů.“
Ludwig Von Bertalanffy

Zatímco odpoutané obrazy modernity nejvíce proměňovaly výzkumy percepce, pro odpoutané obrazy pozdně moderní mysli byly zásadní výzkumy ideálního prostoru světa. Vidíme, že odpoutávání určuje zvýšený zájem o subjektivní vjemy (jak ve vědeckém výzkumu, tak ve filozofických úvahách) na jedné straně, o přetváření objektivního světa (technickými vynálezy a novými modely ideálního prostoru) na straně druhé. Během procesu odpoutávání/spoutávání obrazu je zřejmý jednak příklon k racionalitě a řádu (ať už ho nazýváme empirickým vjemem, nebo apollinským přístupem), jednak k virtualitě a fantasmatům (hledajícím čistou formu nebo dionýské principy). V obou postojích je přítomné těkání mezi skutečností a virtualitou, viditelným a neviditelným, latencí a transparentí, reflexí a jejím pomíjením. Tedy motivy spojené s barokní myslí. Zatímco barokní mysl umožňovala, aby se tyto protiklady překrývaly či střetávaly v jednom prostoru, moderní mysl se je pokoušela oddělit, stejně jako modely ideálního prostoru a aktuálního světa. Reprezentaci světa pak podřídila pevně danému řádu ideálního prostoru, který určovala eukleidovská geometrie.

Pozdně moderní mysl však přichází se subverzí vůči stávajícímu řádu, když představuje „nový“ model prostoru, který je zakřivený, více než třídimenziální a rozpohybovaný časem. Rovněž výzkumy percepce ukazují, že dosavadní „pohodlné“, ve smyslu spoutané, vidění nemusí být univerzálně platné. Jedinec je nyní plně vnímající a jeho reality mohou být různé. Homogenní, holistické uvažování je narušeno, dochází k zmnožení hledisek a postojů, což ovlivňuje jak obrazové kompozice, tak

vnímání. Vědomí *heterogenity* tak umožňuje opětovné rozklížení jednoty – odpoutání. Na příkladu Františka Kupky jsem ukázala pozdně moderní vztah k *realitě* a *virtualitě* i způsob vyrovnávání se s touto heterogenitou a s novými vědeckými poznatky. Prostor v Kupkových obrazech se „brání“ uzavřenosti, dostředivosti a tenduje k odstředivým, otevřeným a vícedimenzionálním kompozicím. Jako hlavní metaforu tohoto nového obrazu/vidění jsem zvolila rentgen, který umožňuje synchronizovat různorodé protiklady. Stejně jako dovoluje souběžnou existenci transparentních a latentních vrstev obrazu, integruje do svého pole i další ambivalence přítomné v barokní mysli. Vnější, objektivní prostor se postupně kříží s prostorem subjektivního prožitku, začíná se s ním prolínat a z jejich průniku se napájí abstraktní/nefigurativní obraz. Na Kupkově tvorbě z počátku století se tak ukazuje proměna percepčního/zobrazovacího paradigmatu. (Pozdní) modernitu můžeme tedy chápat jako dobu otevírání se prostorových hranic – pro subjekt pak toto otevírání znamená větší autonomii a zároveň znejistění, pro obraz nové možnosti odpoutávání.

V posledních dvou kapitolách budu zkoumat, jak se proměňuje prostor (díla) na pomezí pozdní modernity a postmodernity s takto rozvolněnými hranicemi a jak ho mění vstupující obrazy. Zároveň se zaměřím na to, co se děje s těmito obrazy ve volném prostoru, po odpoutání od tradičního vymezení spojeného s racionální mysli. Nejprve se zaměřím na analýzu archivu obrazů Aby Warburga a Josefa Svobody. Budu zkoumat utváření otevřeného prostoru, vztahy fragmentu a celku a vlastnosti fragmentu jako takového v pozdně moderním uvažování. Poté se zaměřím na poválečnou dobu a budu sledovat, co se děje s tímto prostorem-obrazem po zapojení techniky do tohoto prostoru. Budou mě zajímat vlastnosti technických obrazů¹ rozestupujících se a rozpínajících se v prostoru, tedy multimediálních obrazů Josefa Svobody a Radúze Činčery. Předstupněm k mentálním obrazům a virtuálním prostředím pak bude analýza obrazů planetária. Jaké jsou tedy tyto odpoutané obrazy mezi realitou a virtualitou, mezi imersivitou a fragmantarizací? Jak se v těchto nových technizovaných prostorech, které nabízejí divákovi vstup do vlastního prostoru, mění percepční paradigma?

Podle Gebserova vymezení aperspektivní mysli není důležité pouze uvolnit obraz od prostoru a prostor od aperspektivy, ale odpoutat ho i od času, prožít ho v bezčase. Zatím jsem se věnovala zejména vztahu obrazu k prostoru. Pozdně moderní

¹ Označení technické obrazy se v této kapitole neváže na způsob záznamu, ale na prostředky předvádění. Technickými obrazy tedy míním ty, které jsou oživovány mechanickými aparáty.

mysl odhaluje čas jako součást prostoru a prostoru uděluje vnitřní dynamiku a pohyb. Tento časoprostor pak komplikuje kontinuálně plynoucí časovou řadu, jak jsem ukázala např. na pojetí Henri Bergsona či Alfreda Schütze. Fragmentárně imersivní (technické) obrazy narušující kontinuitu a zapojující pohyb pracují odlišně nejen s prostorem, ale i s časem. Budu se tedy ptát i na to, jaký je jejich vztah k času a co znamená odpoutávání se od doposud jasně definované linie a tří časových dimenzí.

Od pozdně moderního labyrintu obrazů: Ikonologie intervalu

„O změní pozůstatků, jež vládne před našima očima, by bylo možné uvažovat jako o alegorii útržků obrazů a znaků, jež se na sebe tlačí – v rytmu určité Traumarbeit – za semknutými víčky snícího boha. To, co všichni vidíme otevřenýma očima, by byla figura figurability, znázornitelnosti samé, chci říci figura oněch neustále vznikajících ‚zmatků‘ mezi slovy (knihy), zvuky (hudební nástroje), vědami (armilární sféra ležící poblíž Apollona) a samozřejmě cáry obrazů, povalujícími se všude...“
Georges Didi-Huberman

„Metoda tohoto díla: literární montáž. Nemám co říci, pouze ukázat.“
Walter Benjamin

Anthony Giddens zdůrazňuje, že pochopení postmodernity je možné pouze poté, co pochopíme modernitu,² a Anja Tippnerová upozorňuje na to, že teoretici a historikové konstruují zcela bezproblémově přechod do postmoderny a zapomínají na vazby na avantgardu.³ Abych mohla pochopit zlom, který nastává mezi pozdně moderní a postmoderní myslí je nutno sledovat návaznosti nového „projektu“ postmoderny na (pozdní) modernitu a její nové cíle. Mnoho momentů tato mysl přejímá, často však proměňuje jejich význam. Již od barokní myslí se objevují dvě vzájemně se prorůstající prostorové formy – prostor *fragmentarizovaný* a *imersivní*. Právě z těchto dvou prostorových koncepcí vycházejí média a technické vynálezy modernity. V kapitole o

² Anthony Giddens, *Důsledky modernity*. Praha: Sociologické nakladatelství 2003.

³ Srovn. Marie Langerová – Josef Vojvodík (et al.), *Symboly obludnosti. Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let*. Praha: Malvern 2010, s. 127–164.

Výstavě architektury a inženýrství jsem ukázala, že v modernitě vznikají jednak imersivní prostory panoramatu⁴ kopírující neohraničený výhled do krajiny, jednak se rozvíjejí fragmentarizované multiprostory stereoskopického obrazu rozkládající skutečnost na jednotlivé obrazové plány v řadě za sebou.⁵ Snaha o nalezení nového řádu pak vede k tomu, že imersivní obraz dostává architektonický rám a fragmentarizované obrazy jsou zceleny v jeden vjem, a fragment je tak v jistém smyslu podmínkou celistvosti. Bylo řečeno, že pozdně moderní mysl přijímá představu otevřeného prostoru, do něhož mohou pronikat obrazy opouštějící své dosavadní geometrické kompozice a limity. Předchozí zobrazovací módy vytvořily podmínky pro existenci obrazů rozpínajících se či plujících v prostoru. Tento prostor je tedy vyplňován/překrýván fragmenty a zakřivujícími se všepohlcujícími obrazy. Prostor se bortí sám do sebe a svou celistvost nachází ve fragmentárnosti. Fragment začíná být nadřazenou jednotkou prostoru, destrukce je povýšena nad konstrukci a tato rozštěpená forma prostoru zahrnuje diváka do svého středu a pohlcuje ho. Obraz se na jedné straně zviditelňuje touto parcializací, na straně druhé mizí díky ztotožnění se se svým prostorem. Prostor-obraz je tak fragmentárně imersivní a divák je připravován na interakci s obrazem v oblasti interface, tedy na komunikaci s virtualitou.

Pro (pozdní) modernitu je tedy podstatné prolínání fragmentu a celku a jejich propojování. Tento synekdochický vztah potvrzují i výzkumy percepce a směr v psychologii nazvaný Gestalt psychologie, který tvrdí, že celek a význam nejsou pouze souborem jednotlivostí, ale že významy se rodí z celého percepčního pole, jsou ovlivněny konfigurací s jejími vnitřními pravidly. Fragment se tedy ve výsledku podobá hologramu, jenž v sobě zahrnuje i další informace o celku, a je tedy samostatný, významotvorný.⁶ Zároveň je celek tvořen jednotlivými částmi, imersivní prostor není kontinuální a homogenní, nýbrž heterogenní a fragmentární. Proto je třeba se ptát nejen na modely ideálního prostoru, které sledovala minulá kapitola, ale také na fragment jako takový, jako základní jednotku nového imersivního celku i jako zástupce tohoto celku

⁴ Viz Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge: MIT Press 2003.

⁵ Srovn. Anne Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press 2006.

⁶ Gestalt psychologii založil Max Wertheimer na počátku 20. století. Při jízdě vlakem sledoval světelný bod. Uvědomil si jeho zdánlivý pohyb, tedy vnímanou jednotu, která však neodpovídá reálným podnětům. (Později tento zdánlivý pohyb nazval termínem „fi-fenomén“). Koncepce gestaltistů reagovaly na neustálé oddělování jednotlivostí v psychice jedince a vyzdvihovaly naopak celistvost, popisovaly, jak je vjem determinován celkem percepčního pole. Na Wertheimerovy práce navázali Kurt Koffka a Wolfgang Köhler, Rudolf Arnheim, Kurt Lewin, Wolfgang Metzger, Hans Wallach, Bluma Zeigarniková, Tamara Demboová, Karl Duncker, Maria Ovsiankinová, Herta Kopfermannová nebo Kurt Gottschaldt.

po způsobu hologramu. Jaký je tedy fragment sám o sobě? Co se s ním děje v pozdní modernitě a postmoderně? Jak tento fragment pomáhá vytvářet celek? Jak proměny části a celku redefinují základní klíčové pojmy této práce: *skutečnost, virtualitu, mysl, prostor?*

Vlastnosti pozdně moderního fragmentu (a obecněji pozdně moderního prostoru a mysli) lze ukázat na příkladech dvou fragmentárně imersivních obrazů. První z nich je obrazový atlas *Mnemosyne*, který vytvářel Aby Warburg od roku 1925 až do své smrti roku 1929 v temném prostoru *Denkraum*.⁷ Warburg na černých deskách rozmístil fotografické reprodukce nejrůznějších zobrazovacích modů, tedy fotografie soch, map, fresek, reklamních letáků, poštovních známek či výstřižků z novin. Spojil tak obrazy z různých dob, kontextů, diskursů a hierarchií, aniž by je slovně komentoval. Jeho cílem bylo nejen zachytit kulturní, sociální a individuální paměť, ale i objevit navracející se obecné konstanty a formy „patosu“, jež přežívají (*Nachleben*) v lidských gestech a jejich reprezentacích.⁸ Zároveň tak vytvořil odlišnou, nelineárně rizomatickou prostorovou strukturu organizace dat, časů, vzpomínek. Přibližně o dvacet let později začal sbírat různorodé obrazy Josef Svoboda.⁹ Shromažďoval a tematicky třídil nejrůznější fotografie měst, krajín, přírodnin, technických a mechanických součástek, diapozitivy, tiskoviny, plakáty, ornamenty, vzory látek apod. Materiál je záznamem přírodních jevů (složky stromy, voda, stromy a voda, tropická vegetace), abstraktních obrazců (složky tapety, pozadí), obsahuje i obrazy z cest (složky fotografií ze zahraničí např. New York, Vancouver, plakátů ze zahraničních představení a jiných tiskovin); kombinuje přírodní a umělé, figurální i nefigurální, vysoké a nízké i různá média, což je opět blízké Warburgově sbírce. Jeho celoživotní sbírka mu sloužila jako podklad pro technické obrazy a scénografie, kterým se budu věnovat v další podkapitole. Ač tento archiv vzniká ve zcela jiné době a s jiným cílem, je v mnoha aspektech obdobou Warburgova díla, vyrůstá na ruinách (pozdní) modernity a částečně má jeho vlastnosti. Dovolím si proto toto transhistorické srovnání. O atlasu *Mnemosyne* vzniklo mnoho

⁷ Tedy „myšlenkového prostoru“ pro kladení nejrůznějších otázek a meziprostoru pro vytváření nezvyklých spojení. Georges Didi-Huberman, *Formy přežívají: Dějiny se otevírají. Souvislosti*, 19, 2008, č. 4, s. 140.

⁸ Či neustále přítomné počátky, jak pojmenovává opakující se motivy Jean Gebser. Jean Gebser, *The Ever-Present Origin*. Athens – Ohio: Ohio University Press 1986.

⁹ Archiv je dochován v jeho ateliéru na Barrandově. Veškeré materiály mi poskytla jeho dcera Šárka Hejnová a vnuk Jakub Hejna.

prací,¹⁰ avšak nikoliv o archivu Josefa Svobody, protože tento archiv zůstal skrytý jako soukromá sbírka materiálu pro vytváření veřejně prezentovaných obrazů na výstavách a v divadlech. Vypovídá však mnohé o fragmentárně prostorových kompozicích pozdně moderní doby a umožní pochopit odlišné postmoderní kompozice nejen Svobodových mechanických obrazů.

Skrze Svobodův obrazový archiv tedy prosvítá mnoho základních aspektů (pozdně) moderního fragmentárního prostoru. Je důležité si uvědomit, že uvažování první třetiny 20. století bylo natolik posedlé fragmentem,¹¹ že Theodor W. Adorno označil montáž heterogenních fragmentů za paradigmatické umělecké médium moderny.¹² Ačkoli se teoretikové snaží popsat vznik nového z dosavadního světa rozpadlého a rozpadajícího se světa, společenskou situaci jako povrchový ornament „masy“ či kaleidoskopickou skládku karnevalu, vždy jde o náhlé objevení struktury, „polyfonního souzvuku“, v němž se však jednotlivé hlasy a zvukové plochy nepřekrývají. Od počátku 20. století je prostor vnímán jako soubor mnoha objektů, jejichž vazby jsou velmi volné (relativní) a jejichž řád může být pouze záležitostí formy, částečně sběratelsky nahodile konstruované.

Tato fragmentární struktura je příčinou i důsledkem *otevřenosti* prostorové struktury, jež je podle Michaila Bachtina a Waltera Benjamina příznakem nového, moderního díla. Bachtin uvádí jako příklad otevřených struktur *dialog* a román, s důrazem na polyfonní prózu, Benjamin pak alegorii a *montáž*.¹³ Fragmentárnost tak umožňuje vidět „nově“ celek, dovoluje zmnožovat hlediska a názory. Proměnu chápání celku a fragmentu lze ukázat na odlišném přístupu k prostoru moderních médií. Často bývá zmiňován příběh o tom, že když Aby Warburg obdržel od svého přítele Emila Biba film, nebyl zaujat plynulou projekcí filmu, ale posloupností políček řazených na filmovém pásu.¹⁴ Ať už se jedná o legendu, či nikoli, ukazuje se, jak je náhle podstatná diskontinuita statických obrazů a vnitřní dynamika. Podle mínění teoretiků modernity fixace na celek vede ke stagnaci, protože neskýtá mezery k zaplnění. V mezerách se pak

¹⁰ Phillippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and The Image in Motion*. New York: Zone Books 2004. Georges Didi-Huberman, *Před časom: Dějiny umění a anachronismus obrazov*. Bratislava: Kalligram 2006. Tématické číslo časopisu *Souvislosti*, 19, 2008, č. 4.

¹¹ Srovn. Petr Málek, *Melancholie moderny: Alegorie, vypravěč, smrt*. Praha: Dauphin 2009.

¹² Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, Praha: Panglos 1997.

¹³ Tim Beasley-Murray, *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin: Experience and Form*. Hampshire – New York: Palgrave Macmillan 2007.

¹⁴ Phillippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and The Image in Motion*. New York: Zone Books 2004.

usazuje „plíseň stárnutí“.¹⁵ Doposud byl vnímán jako základ poznání kontinuální celek, podobný filmovému pásu v pohybu. Detail pak tuto jednotu nepatříčně rozrušoval. Nyní však právě detail může rozrušením časoprostorové kontinuity otevřít vstup do jiného světa, do jiného prostoru, jak tvrdí například Jean Epstein,¹⁶ Luis Delluc či Béla Balász. Detail se tak stává ústřední gnozeologickou kategorií.¹⁷



Rozklad prostoru tedy ještě neznamená rozpad formy. Vztah mezi detailem a „novým“ (či nově nahlíženým) celkem lze vidět například u ruských montážníků, pro které byla fragmentarizace skutečnosti a následné spojování těchto, často různorodých, fragmentů základním principem tvorby. Stříhem zviditelňovali nejen samotné médium, ale především spoje a meziprostory fragmentů, které podle nich nejvíce ze všeho mohou aktivovat divákovou pozornost a imaginaci. Poznávání světa tedy vychází jednak z detailu/fragmentu, jednak z montáže. Georges Didi-Huberman tento postoj přibližuje čtením Waltera Benjamina a upozorňuje na Benjaminovo prohlášení, že obraz *demontuje* dějiny tak, aby byly poznatelné, tedy že pouze vidění diskontinuit nám umožňuje pohlédnout za iluzi kontinuity. Didi-Huberman používá metaforu hodin a zdůrazňuje, že jejich chod pochopíme až poté, co je rozmontujeme, a píše: „Takový je tedy dvojitý režim, který popisuje sloveso *rozmontovat*: na jedné straně vířivý pád, na druhé straně porozumění, strukturální dekonstrukce.“¹⁸ Nový prostor tedy může být

¹⁵ Walter Benjamin, Paul Valéry: K jeho šedesátým narozeninám. In: *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH 2009, s. 266.

¹⁶ Nikoli náhodou byl právě detail považován za obzvláště fotogenický. Epstein píše: „Pozoruji, věším, dotýkám se. Velký detail, velký detail, velký detail.“ Jean Epstein, *Dobrý den*, filme. In: *Poetika obrazů*. Praha: Herrmann & synové 1997, s. 104.

¹⁷ Ve dvacátých letech 20. století se k fragmentu, detailu a montáži obrací mnoho autorů reflektujících film – detail, rozrušující kontinuální časoprostor, může znamenat vstup do jiného světa, do jiného prostoru, jak ukazuje například Jean Epstein, ale i Luis Delluc či Béla Balász; tento jiný prostor může znamenat jak „skutečnější“ skutečnost, tak ozvláštěnou skutečnost, či běžně neviditelný spirituální prostor, ruští montážníci upozorňují fragmentarizací celku na meziprostory a médium a detail (šok) má aktivovat divákovou pozornost.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Formy přežívají: Dějiny se otevírají*. *Souvislosti*, 19, 2008, č. 4, s. 140.

„skutečnější“ než skutečnost, protože nová skutečnost je ozvláštněná a odkrývá dříve neviditelné.

Jak s montáží těchto detailů/fragmentů pracují sledovaný atlas a archiv obrazů? Odlišnost těchto kolekcí je zřejmější ve srovnání s dosavadními projekty podobného typu. Renesanční encyklopedie, ve shodě s racionální myslí, *lineárně* řadily slova a svazky za sebe a jejich výběr byl *uzavřený* a tematicky vymezený. Barokní kabinety kuriozit byly sice sbírkou různorodých objektů světa, jejich cílem však bylo oslavovat variabilitu v rámci pevného božího *řádu*.¹⁹ Warburgův/Svobodův archiv řadí libovolné obrazy do hypertextové struktury blízké *labyrintu*, která naznačuje, že pravidla nemusejí být až tak pevná a řád univerzální. Je spíše typem *negativní encyklopedie* sestavené z obrazů, detailů, znaků a ve výsledku se nejvíce ze všeho blíží ornamentu,²⁰ nikoli reprodukcím skutečných objektů. V heterogenním prostoru-světě se kaleidoskopická mozaika fragmentů jeví jako jediná možná reprezentace a fragment jako *podmínka* nového díla.²¹ Tato mozaika (labyrint) je benjaminovsko-bachtinovsky otevřená, její montáž opouští prostor díla a strukturuje celý prostor, respektive časoprostor.

Otevřenost a montáž jednotlivých fragmentů v prostoru je blízká Ecovu pojetí mobilních kompozic, „které se mohou hýbat ve vzduchu a zaujímat rozdílné prostorové pozice. Neustále vytvářejí vlastní prostor, který zaplňují formou.“²² Prostor-forma s vnitřním pohybem předpokládá, že tyto fragmenty nebudou strnulé, jako ve formálně přesném kubismu, ale budou autonomní a mnohovýznamové. Polyfonie fragmentů, které jsou na celku závislé, a přesto plně autonomní, nedovoluje ustrnout, ale stále se mění, podstupuje metamorfózy, stává se z ní *dynamická architektura*, nový celek ve vývoji, který podobnostmi a opakováním neustále variuje známé motivy. Atlas/archiv je tak stejně jako jeho jednotlivé obrazy dynamogramem²³ znaků, obrazů a gest, montáží a různorodých konfigurací. Vzniká Ecovo „dílo v pohybu“,²⁴ které se sestává

¹⁹ Vivian Sobchack, Nostalgia for a Digital Object: Regrets on the Quickening of QuickTime. In: Jeffrey Shaw – Peter Weibel, *Future Cinema*. Cambridge: ZKM – MIT Press, 2002, s. 66–72.

²⁰ Renate Lachmann, *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 172–175.

²¹ Toto pluralitní pojetí času a prostoru se projevuje ve všech uměních. V hudbě ho můžeme vidět u Igora F. Stravinského a Arnolda Schoenberga, v literatuře u Jamese Joyce, Virginie Woolfové a Marcela Prousta, ve fotografii u Mana Raye, stejně tak u avantgardních filmařů Sergeje M. Ejzenštejna, Fernanda Légera, Abela Ganceho. Srov.: Martin Hilský, *Modernisté: Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst 1995.

²² Umberto Eco, *Otevřené dílo*, s. 16. <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>> [cit. 17. 6. 2010]

²³ Tento pojem vychází ze spojení engramu, vizuálního symbolu, empatie a pohybu, které se podle Warburga nacházejí v obrazech. Matthew Rampley, Mimesis a alegorie. *Souvislosti*, 19, 2008, č. 4, s. 171.

²⁴ Umberto Eco, *Otevřené dílo*, s. 16. <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>> [cit. 17. 6. 2010]

z nekompletních strukturních jednotek. Nekompletní dílo je tak ještě „otevřenější“ a v jeho rámci se násobí komunikace jednotlivých fragmentů a vstupních elementů.



V první kapitole jsem vymezila vlastnosti odpoutaných obrazů vůči otevřeným dílům Umberta Eca. V tomto případě s nimi však jejich vnitřní uspořádání koresponduje. Pozdně moderní, a zejména postmoderní díla navazují mnohem těsnější vztah k divákovi. Formálně významová otevřenost násobí možnosti interpretace. Phillippe-Alain Michaud tvrdí, že pokud obraz překrývá celé naše pole vnímání, pak odmítá matici srozumitelnosti a přitahuje nové znalosti,²⁵ a rozšiřuje tedy poznávání. Forma pak podporuje vzájemnou komunikaci na více rovinách – mezi fragmenty v prostoru i mezi divákem a dílem. Prostorová montáž v kombinaci s decentralizací totiž vede k inverzní perspektivě, která narušuje *hranici* mezi divákem a fikčním světem. Boris Uspenskij přičítá této inverzní perspektivě vznik samostatného *prostoru* mezi vnitřní a vnější pozicí pozorovatele, prostoru pro otevřený dialog.²⁶ Protože je tento prostor otevřený, nedokončený, pak je role diváka neodmyslitelnou součástí předvádění díla a často pouze divák dokončuje dílo. Otevřenost k dialogu odebírá jednotlivým fragmentům konečnost a vazbu na univerzální řád. Proto může Warburg popsat svůj atlas jako „ikonologii intervalu (*Zwischenreich*), kunsthistorický materiál k vývojové psychologii oscilace mezi teorií příčinnosti založené na obrazech a na znacích.“²⁷ Právě fragmentární prostory labyrintu a zároveň nahodilost sběru objektů bez jasného plánu a bez pevně daných „hyperlinků“²⁸ v prostoru výsledného labyrintu nutí diváka fyzicky

²⁵ Phillippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and The Image in Motion*. New York: Zone Books 2004.

²⁶ John Berger, *O pohledu*. Praha: Agite – Fra 2009, s. 66.

²⁷ Warburg Archive, No. 102.1.2, s. 6. Citováno dle Matthew Rampley, *Mimesis a alegorie. Souvislosti*, 19, 2008, č. 4, s. 155–174.

²⁸ Jak Svoboda, tak Warburg nepovažovali nikdy svůj archiv za dokončený a ani definitivní nebyla jeho struktura. O obou je známo, že do archivu vstupovali a jednotlivé fragmenty neustále přeskupovali.

těkat, pátrat mezi fragmenty, potulovat se od nedůležitého k podstatnému a probouzí tak jeho duševní činnost.²⁹ Proto Warburg zdůrazňuje meziprostory, ve kterých lze zahlédnout smysl, „intimní skryté vztahy“, „spojitosti“ a „analogie“.³⁰ Zkušenosti se tak varíují a je možné nahradit singulární percepci plurálem.³¹

Vnitřní dynamika, demontáže a následná montáž se neváže pouze k formální stránce obrazu a jeho prostoru, ale i k pojmání času,³² dějin a společenského uspořádání,³³ a tomu odpovídá i záměr obou prací. Původní cíl Svobodovy mozaiky bylo uchovat minulost obrazů pro přítomnost, pro Warburga pak najít gesta, která přežívají napříč minulostí. Jaká je vazba obrazu a časových řad? Jak se proměňuje *paměť* díky těmto montážím různorodých médií? Sběr materiálu pro archiv/atlas i jeho cíl napovídají, že hlavní těžištěm fragmentů je vazba na existující skutečnost. Vztah k realitě vychází z principu vzniku díla, tedy ze zmíněného *sběru* a *sběratelství*. Miroslav Petříček upozorňuje na to, že právě postava sběratele toužícího po jakýchkoli fragmentech, je minimálně stejně důležitou figurou jakou je bohém či flâneur.³⁴ Tento sběratel hledá části aktuálního světa, aby je mohl zařadit do své sbírky. Jednotlivé nálezy jsou pak pro něj stejně průkazným materiálem jako je médium fotografie pro dobový diskurs (např. John Berger píše: „Oproti všem ostatním vizuálním obrazům fotografie svůj objekt nezpodobňuje, nenapodobuje a neinterpretuje, nýbrž podává jeho stopu“³⁵). Fragment světa a fotografie, základ obou archivů, jsou tedy chápány jako indicie původnosti, něčeho dříve přítomného, jako doklad různorodého dění světa i starších uměleckých, fiktivních děl. Umožňují tak citovat původní kontext a reflektovat ho. Ač se zde nechci zabývat problémem intertextuality, pro definování povahy těchto citací je velmi účelné využít tři její modely, uváděné podle Renate Lachmannové. Kritériem pro systematizaci intertextuálních vztahů jsou podle ní tři typy komunikace

²⁹ Renate Lachmann, *Memoria fantastika*. Praha, Herrmann & synové 2002, s. 22.

³⁰ Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna: Esej o spadlé draperii*. Praha: Agite – Fra 2009, s. 145–146.

³¹ Noël Carroll se ptá, proč se říká percepcí (sg) nikoliv v plurálu? Noël Carroll, *Modernity and Plasticity of Perception*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59, 2001, č. 1, s. 11–17.

³² Proto ukazuje Didi-Huberman, jak Benjamin pracuje s metaforou kaleidoskopu, který má schopnost neustálé transformace, bez jakéhokoli zákona předvídatelné kontinuity. Vyjadřuje tak přesně například dobu *modernity* a zároveň je teoretickým modelem, ukazujícím strukturu času. Georges Didi-Huberman, *Před časem*. Brno: Barrister & Principal 2008, s. 154.

³³ Didi-Huberman, *Před časem*. Brno: Barrister & Principal 2008, s. 122. Motiv rozpadu, ze kterého vzejde nový celek je opakujícím se tématem u Abyho Warburga, u kritiků modernity, zejména u Waltera Benjamina a Sigfrieda Kracauera.

³⁴ Miroslav Petříček, *Štěstí sběratele*. In: Martina Pachmanová (ed.), *Mít a být. Sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese*. Praha: VŠUP 2008, s. 18.

³⁵ John Berger, *O pohledu*. Praha, Agite – Fra 2009, s. 66.

mezi starým a novým textem/obrazem: participace, tropika a transformace. Zatímco tropika bojuje proti cizím obrazům tak, že se snaží překonat jejich původ a řadí je do vlastního díla, transformace si tyto obrazy přivlastňuje, uzurpuje a jejich původ zcela zakrývá. Oproti tomu pak stojí *participace*, která je dialogickou účastí na ostatních obrazech.³⁶ Účast se projevuje opakováním existujícího a známého a konstrukce světa obrazů je pak tematizací, *pamatováním* a *rozpomínáním*. Lachmannová popisuje dva druhy paměti. Paměť informativní, která funguje lineárně a disponuje dimenzí času, a paměť kreativní, jež je utvářena v prostoru.³⁷ Kreativní paměti pak mívá „archiv“, kde jsou potenciálně aktivní veškeré texty, které jsou také rezistentní vůči času. Proto v tomto skrytém prostoru vzniká nový prostor oživující staré a zapomenuté obrazy, komunikující na základě participace. Atlas/archiv pracuje právě s touto participací, může zachytit osobní a sociální paměť a přispět ke vzniku kreativní paměti. Teoretici modernity poukazují na to, že takto lze zachránit skutečnost, která je čím dál více ohrožována.

Tato vazba na již neexistující skutečnost dodává fragmentům příznak bytostné ztráty, „krutosti času“³⁸ a melancholie. Fragments/participace jsou blízké Benjaminovským³⁹ a Kracauerovským ohlédáním do minulosti – jsou blízké auře, psýché a hlasům z minula. Jednotlivým obrazům je vlastní „třpyt ztráty“ a skepse.⁴⁰ K této melancholii přispívá i jejich řazení do obrovského labyrintu černých tabulí, podle Roberta Burtona ústředního toposu melancholie.⁴¹ Labyrint podle něj leží mezi makrokosmem a mikrokosmem, obsahuje v sobě řád i disharmonii. Svobodův archiv, stejně hypertextově rozvětvený jako labyrint, je od této melancholie částečně oproštěn (nejedná se ani o *pathosformeln*), protože nehledá spojitosti a *přežívání*, nesnaží se o komplexní výpověď a syntézu hodnot znaků jednotlivých obrazů, ale pokouší se shromáždit co největší různorodost tvarů a forem bez ohledu na místo jejich původu.

Pro pochopení pojetí vztahu mezi fragmentem a skutečností je důležité zjistit, jak tyto odpoutané obrazy nakládají s minulostí a časem jako takovým. Celková dynamika obrazů, montáž v prostoru a princip participace popírají stálost a stagnaci

³⁶ Renate Lachmann, *Memoria fantastika*. Praha, Herrmann & synové 2002, s. 39–40.

³⁷ Tamtéž, s. 50.

³⁸ Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna: Esej o spadlé draperii*. Praha: Agite – Fra 2009, s. 148.

³⁹ Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Walter Benjamin, *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH 2009.

⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna: Esej o spadlé draperii*. Praha: Agite – Fra 2009, s. 154.

⁴¹ Robert Burton, *Anatomie melancholie*. Praha: Prostor 2006, s. 410–423

fragmentů v jakékoli z časových řad. Z umrtvených objektů a řezů skutečnosti (jakými jsou například fotografické záběry⁴² či květiny řazené do Blossfeldtova herbáře) vytvářejí novou skutečnost při zachování jejich historicity. Tento celý proces se děje právě díky zmiňovanému opakování. Opakování se blíží mytickým strukturám myslí a cyklickému návratu jejich motivů a času. Proti mytické struktuře vystupuje pozdně moderní mysl s hypertextovými či rizomatickými strukturami, a tedy i s nahodilostí jednotlivých opakování. K popření stability reprezentace přispívá i nekonečná substitute jednotlivých obrazů, jak Benjamin ukazuje na alegorii, jejímž základním principem je právě neustálá proměna funkcí jednotlivých prvků a přesvědčení, že vše může představovat cokoli jiného.⁴³ Neznamená tedy právě tento krok odpoutávání se od minulosti?

Nápovědou mohou být dobové teorie o možném pojetí času, respektive o nově objeveném vztahu mezi virtuální potencialitou a aktuálním naplněním. V tomto ohledu je zásadní práce Henriho Bergsona z roku 1922 *Trvání a současnost*, kde Bergson tvrdí, že právě trvání při štěpení (tedy při vnitřní fragmentarizaci) mění svou povahu a touto proměnou pak definuje virtuální a subjektivní struktury.⁴⁴ Základem oživení minulosti (aktualizace virtuálního) a možné existence více řad je na jedné straně diferenciaci, na straně druhé podobnost a opakování. Podobnosti gest a jejich přežívání a zároveň jejich neustálé odchylky jsou právě tímto dělením nedělitelného trvání a vytvářením simultánní existence minulého a budoucího. Simultaneita časů a jevů vzniká díky prostoru mezi jednotlivými fragmenty, časy a citacemi. Právě v archivu/atlasu se opakují jednotlivé motivy a gesta. *Simultaneita* dovoluje nahradit lineárnost vývoje vícero časovými řadami tedy souběžnou existencí minulých a budoucích gest a figur, předešlým projektem (nostalgie, ztráty) a projektem novým (budoucnosti, oživení zapomenutého).⁴⁵ Fragmenty pak nemusí upevňovat svou pozici v minulosti, ale vytvářejí svůj odraz v jiných časech, slovy Aloise Riegla – zapomínají na svůj vývoj – a mohou založit vlastní teorii času, jak komentuje Didi-Huberman.⁴⁶

⁴² Jak píše Roland Barthes o fotografii: „Všichni ti mladí fotografové, kteří se tuží po celém světě odhodlání zachytit jeho aktualitu, netuší, že jsou agenty Smrti.“ Roland Barthes, *Světlá komora*. Praha: Agite – Fra 2005, s. 87. Susan Sontagová pak mluví o fotografii jako posmrtné masce. Susan Sontagová, *O fotografii*. Praha – Brno: Paseka – Barrister & Principal 2002.

⁴³ Walter Benjamin, Původ německé truchlohry. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979.

⁴⁴ Gilles Deleuze, Pojem diferenciaci u Bergsona. In: Gilles Deleuze, *Pusté ostrovy a jiné texty*. Praha: Herrmann & synové 2010, s. 35–59.

⁴⁵ Jak ukazuje i Walter Benjamin, *The Arcades Project*. New York: Belknap Press 2002.

⁴⁶ Georges Didi-Huberman, Formy přežívají: Dějiny se otevírají. *Souvislosti*, 19, 2008, č. 4, s. 140.

Pozdně moderní fragment tedy definuje i napětí souběžné⁴⁷ existence minulosti a budoucnosti, respektive předminulosti a předbudoucnosti,⁴⁸ starého a nového, nostalgie a touhy neohlížet se zpět. Svoboda upozorňuje na to, že simultánnost pro něj neznamená několik dějů probíhajících souběžně v jednom čase a na několika oddělených místech, ale vyjadřuje volné a mnohostranné časoprostorové operace, v níž je zviditelněn jeden a týž děj.⁴⁹ Vzniká tak nový prostor, který je právě prostorem *mezi* (intertextuální vazbou), je zmiňovaným prostorem ne-přítomné *paměti*. Tedy, jak říká Bergson, historické vědomí ožívuje dějinnost a vše existující, aniž by je však ve skutečnosti umožňovalo zpřítomnit. Atlas/archiv, průnik historického vědomí a historicity jako takové, tedy aktualizuje paměť, nikoli však v přítomnosti.⁵⁰

Lachmannová upozorňuje na to, že: „je nutné si uvědomit, že ani mimetické síly, ani mimetické objekty, jejich předměty, nezůstávají v průběhu času týmiž; že v průběhu staletí mizela z jistých polí mimetická síla, a tím později i dar mimetického uchopení, možná aby se přelévala do jiných.“⁵¹ Dochází tak nejen ke zpochybnění času, ale i nápodoby, respektive skutečnosti. Participaci, podle Lachmannové, totiž náleží metonymie, která proměňuje realistickou nápodobu na ornament. Obrazy-ornamenty dovolují osamostatnit obrazy, které mohou tak být nositeli své vlastní funkce, nemusí být odrazem jiných obrazů. Stejně tak se Svoboda vzdaluje této potřebě realismu, když tvrdí, že podle něj nový divák netouží po divadle iluzí, ani po skutečnosti a její kopii, ale chce mnohem více dojmy a pocity.⁵² Západního umění se stále pokouší obraz zdokonalit tak, aby stále lépe a věrněji napodoboval svou předlohu – aktuální svět. Tyto obrazy se však těmto cílům vzdalují a nesnaží se již naplňovat

⁴⁷ Je tedy zřejmé, že i pojem simultaneity je od jejího moderního vymezení proměňován. Konec století takto označoval paralelní existenci tady i tam, nebo umožňoval vlastnit fragment ze vzdáleného světa – vázal se k *přítomné* existenci. Pozdně moderní fragment simultaneitou míní souběžnost.

⁴⁸ Albert Schütz, On Multiple Realities. In: *Collected Papers I.: Problem of Social Reality*. Hague: Martinus Nijhoff Publishers 1962.

⁴⁹ Soukromý archiv Josefa Svobody.

⁵⁰ I proto je ve fragmentech modernity přítomna tato skepse, která hledá nové na základě rozpadající se minulosti, pouze však ožívuje paměť, vzpomínku na tento rozpad nebo na vše skryté.

⁵¹ Walter Benjamin, Nauka o podobném. In: *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové 1988, s. 82–83.

⁵² Soukromý archiv Josefa Svobody. Opět se zde objevuje návaznost na barokní imaginaci, která se snažila zdůraznit subjektivní prožitek, a na její formální přepjatost, která rozvolňuje vztah mezi výrazem a jeho zdrojem. Barokní prostor tak může povzbudit lidskou subjektivitu a sebeprožitek, ať už splývá se závratí, údivem, či s fascinací. Avantgarda se inspiruje barokním vztahem k imaginaci; chce, aby divák při pohledu na obraz dosáhl „svobodné seberealizace“ a své umělecké chtění (*Kunstwollen*) nepodřizoval přesné mimetičnosti a racionalizaci, aby se přiblížil *emocionální* a senzuální *skutečnosti*.

unifikovanou perspektivní strukturu. Ne-přítomnost a amimetičnost tak dílo staví mimo aktuální realitu a fiktivní obrazy, jež jsou nedílnou součástí těchto archivů.

Mnohonásobné znejišťování vztahu k minulosti a tíhnutí k abstrakci narušují představu o tom, co je *skutečnost*, *autenticita*. Pak se i fragment může odpoutávat a přibližovat se bezčasí. Může být součástí neukončitelných her, řízeného chaosu a dynamického toku, bez nutné vazby na univerzální jistotu. A vracíme se opět na začátek – podle Husserla může být přiznaná fiktivnost nejen neutralizací reality, ale i podloží pro konfrontaci s patologií ireality. Inscenovanost fragmentů tedy divákovi zapomenout na potřebu syntézy, celku, na „normalitu“ a otevírá mu pohled do jiné skutečnosti. Participace na souboru nekonečně otevřených struktur bez přítomného bodu může dopomoci k rozšiřování propasti subjektu a světa, jak jsme ji naznačili na konci minulé kapitoly na příkladu *Zrcadla, které se opožďuje*. Aby Warburg popisuje obdobné zrcadlení a ztrácení sebe sama v archivu obrazů. Trhlina mezi skutečností a imaginací pro něj znamená nebezpečí, které se rodí s dostředivou silou odstředivých struktur (parcializace spojené s celistvostí). Obává se totiž, aby se sám v tomto *labyrintu* znalostí a časů „neztratil“, hovoří o závratí, jež se ho zmocňuje při pohledu do tohoto archivu a doprovází zahlédnutí aury a „hlasu“ z minulosti.⁵³ Obava ztráty souvislostí, závrat' z pohledu mezi fragmenty a pohled do jiného časoprostorového uspořádání světa je u Warburga i jedním z doprovodných rysů jeho psychické nemoci.⁵⁴ Není však náhoda, že právě patologičnost se stává metaforou odpoutávání, rozostření pozornosti, rozptýlení, které navazuje na „neurotičnost“ a rozptýlení modernity, aniž by nacházelo opačnou polohu v soustředění. Patologičnost formy se projevuje tříštěním časové a prostorové homogenity. Psychotikovo vidění se velice výrazně vymyká jasnému systému centrální perspektivy, obrazy se rozlamují do jednotlivých rovin, fragmentů, jeho subjektivní čas „puká“. Toto vnímání koresponduje s vnitřní rozpolceností jednotlivce v době nesmiřitelných protikladů, a to od doby modernity, přes avantgardní směry dvacátých až třicátých let, až k postavantgardním uměleckým směrům od počátku let čtyřicátých. Nedůvěra ke světu a skutečnosti vede umělce těchto směrů k ireálnému, snovému,

⁵³ Phillippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and The Image in Motion*. New York: Zone Books 2004.

⁵⁴ Mimo psychické nemoci se Warburg zajímal i o esoteriku, která rovněž umožňuje odlišné vidění. Aby Warburg trpěl depresemi a příznaky schizofrenie. Mezi lety 1921–1924 se léčil ve švýcarském sanatoriu Bellevue v Kreuzlingu u fenomenologicko-antropologicky orientovaného psychiatra Ludwiga Binswanger. Byl tedy ovlivněn fenomenologickými výzkumy, které se zaměřují právě na zkoumání (halucinačních) obrazů a individuální reprezentace a konstrukce světa a kterým se budeme věnovat dále.

excentrickému, lyrickému či fantazijnímu principu umělecké tvorby – a projevuje se i fragementárností.

Labyrinty obrazů-paměti ukazují, jak se proměnilo pozdně moderní uvažování. Stejně jako se odpoutával ideální model prostoru, tak se odpoutává i jeho materiální a materializovaná podoba, obraz je tudíž přes značnou materiálnost fantas(ma)tický a ireální. Zatímco pozdně moderní myšlení kolísá mezi skutečností a virtualitou, postmoderní mysl je mnohem více ukotvena ve *virtualitě*. Doposud byla virtualita vázána spíše na iluzivnost. Pojem virtuální nebyl opozitem ke skutečnosti ani v okamžicích proměny ideálního modelu prostoru. Virtuální bylo přidanou hodnotou (času, prostoru), který proměňoval dominantní zobrazovací mod. Jak se proměňuje tato virtualita v postmoderním myšlení? Meziprostory a labyrinty obrazů se už přibližují touto virtuálnímu řádu, který odpovídá definici Pierra Lévyho.⁵⁵ Lévy označuje virtualitu oblast jevů latentních a potenciálně možných. Jeho koncepce ukazuje aktuální a virtuální ve vzájemné, obousměrné vazbě. Aktualizace nachází řešení pro veškeré možné jevy, zatímco virtualizace značí návrat k původní otázce a problému. Virtualizace vede k *bezčasí, abstrakci, obecnosti, mnohosti, všestrannosti, opakovatelnosti, všudypřítomnosti nebo nemateriálnosti*. Obraz se mezi aktuálním a virtuálním rozpadá na *fragmenty*, prostor je *diskontinuální*, mezi jednotlivými vrstvami času *atemporální*, blízký ornamentu, a tedy *aperspektivní*. Je *otevřený*, nekonečný a *neukončitelný*, a tudíž neumožňuje totalitu/kompromis, jediné řešení. Jeho mnohost nemůže být sjednocena. Zároveň nepostrádá transcendentální rovinu a za rovinou transparentní je vidět latentní (čas, skutečnost). Jeho struktura se tak překrývá s Gebserovou představou o aperspektivní mysli, tedy s definicí odpoutaného obrazu. Jak se všechny tyto aspekty proměňují v postmoderní mysli? Jak je proměňuje technika?

⁵⁵ Pierre Lévy, *Becoming Virtual: Reality in the Digital Age*. New York: Plenum 1998.

Technický fragmentárně imersivní prostor: Síť, jež si spolu hrají

„Čím více je člověk ztracen ve vnějšku, v cizotě a nejistotě tohoto ztracení, tím více se musí uchýlovat k duchu přísnosti, pečlivosti, přesnosti, být přítomen v absenci skrze mnohost obrazů, jejich určený, skromný zjev (oproštěný od fascinace) a energicky udržovanou koherenci.“

Maurice Blanchot

Heterogenita pozdně moderní mysli definuje nejen všechny úrovně existence, ale i jednotlivé reprezentace; mysl, prostor i obraz se začínají štěpit. Toto rozklížení lze slovy Albíny Dratvové popsat takto: „Nynější roztržitost zasahuje možnost jednoty myšlení i směrnice jednání a vede k téměř nesnesitelnému individualismu, který je blízek depersonalismu.“⁵⁶ Protínáním jednotlivých koncepcí a jejich vzdalováním dochází k depersonalismu či k chaosu, tedy k vytváření „chaotických“ struktur. V těchto chaotických strukturách můžeme vidět, jak se hledání podoby odpoutaných obrazů vydává dvěma distinktivními cestami. Na jedné straně navazuje na avantgardní koncept zohledňující vše, co poskytuje nové impulsy pro divákovu imaginaci a zprostředkovává tak ontologicko-etický, či esteticky motivované vnímání. Tato cesta dovoluje vzniknout „halucinatorním objektům-ilusím a objektům-fantomům“,⁵⁷ jež nejsou vázány pouze na jedno médium. Jedna z možností, jak znovuobnovit nedokončený projekt modernity se tedy nachází v subjektivní zkušenosti a mentálních obrazech. Zatímco avantgarda se často přibližuje mentálním prostorům pomocí umělých světů,⁵⁸ budu zkoumat samotné mentální obrazy ve vztahu k jinak koncipovanému prostoru, neboť se mi tento přístup jeví jako přínosnější pro hledání odpoutaných obrazů v jejich *syrové* podobě. Těmto obrazům bude věnována následující kapitola.

⁵⁶ Albína Dratvová, *Hledání ztraceného kosmu*. Praha: Václav Petr 1948, s. 5.

⁵⁷ Nezvalo označení, které používá Vratislav Effenberger. Vratislav Effenberger, *Realita a poezie: K vývojové dialektice moderního umění*. Praha: Mladá fronta 1969, s. 247.

⁵⁸ Teige vysvětluje tento příklon k umělému takto: „Pro nás slovo umění pochází od slovesa uměti a jeho produktem je umělost, artefakt.“ Karel Teige, Konstruktivismus a likvidace „umění“. *Disk 2*, 1925, s. 4–8. Tato umělost pak ústí zejména do *artificialismu* v druhé polovině dvacátých let (Vítězslav Nezval, Karel Teige, Jindřich Štýrský, Toyen), jež se upíná k plně umělému, imaginárnímu světu, který je vším jiným než odliškem skutečnosti. V návaznosti na avantgardu pak postavantgarda a poválečný surrealismus opět poukazují na to, že právě síla poezie může „destilovat v realitu novou, umělou v tom smyslu, jako je umělé všechno umění“. Vratislav Effenberger, *Poklad vidění*. (1958) nepublikovaný rukopis. Citace dle In. Marie Langerová – Josef Vovodík (et. al.), *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let*. Praha: Malvern 2009, s. 143.

Tato podkapitola sleduje druhou cestu hledání formy pro odpoutané obrazy, jinou podobu „patologičnosti“, již předznamenal pozdně moderní obraz-archiv. Henri Ey vztahuje tuto druhou „patologickou“ linii k virtuozitě, přesnosti, k puntičkářským pravidlům – tedy ke strojovosti.⁵⁹ Tento způsob pak nalézá svůj otisk ve vnějších rytmizovaných, tříštících se mechanizovaných obrazech. Hledají se tedy nové technické aparáty a mechanismy, které umožní tento otisk a budou vyhovovat propagované „civilizaci stroje“ (*le siècle de la machine*).⁶⁰ Pozdně moderní vidění toužící pro transcendentálních hodnotách lze metaforicky přiblížit pomocí rentgenového rozkládání reality na transparentně latentní vrstvy. Pro postmoderní fragmentárněimersivní prostor, který se vyznačuje uměle vytvořenou efektivností, je však mnohem podstatnější jiný optický aparát modernity – kaleidoskop.⁶¹ Kaleidoskop je v kontextu ostatních optických hraček jedinečný právě svou spektakularitou, které dosahuje neustálou metamorfózou abstraktních, ornamentálních tvarů bez jasně daných významů.⁶² Kaleidoskopický obraz se zároveň odpoutává od reality. V případě, že je v kaleidoskopu pouze skleněný hranol, nikoli barevné střípky, do výsledného spektáklu sice o(d)braz skutečnosti vstupuje, je však rozbíjen, deformován a pluralizován a mění se na ireálný, iracionální obraz. Moderní mysl nedovolovala plné odpoutání formy, proto byly tyto obrazy dokonalé, uzavřené, dostředivé a symetrické, čímž opět tíhly ke sjednocení. Nicméně pro nás je kaleidoskop podstatný tím, že přiznává jako svůj hlavní cíl *hru*, *artificialitu* celé produkce, *nekonečnost*, *neukončitelnost* a *nedefinitivnost* obrazu. Heterogenní otevřený prostor pozdní modernity a postmodernity nevyžaduje moderní syntetičnost. Kaleidoskop předznamenává fragmentárně imersivní mod zobrazování, který pracuje s aktualitou i virtuálností, vtahuje diváka do prostoru v obraze, ať už ho nutí těkat pohledem po jednotlivých částech a zapojovat se do meziprostorů, nebo ho činí součástí obrazu tím, že překrývá jeho zorné pole a vybízí ho k aktivitě. Blíží se tak *integrálnosti* (jako protikladu k renesanční celistvosti) a *vehikularitě* (hře, uměle vytvořené, propojení jednotlivých složek do stroje vzbuzujícího úžas). Maria Barbara Staffordová tvrdí, že paradigmatickou podmínkou postmoderního prostoru je „oddělení oka od ruky, příčiny

⁵⁹ Henri Ey, Psychiatrie a surrealismus. In: Josef Vojvodík – Josef Hrdlička (eds.), *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*. Brno: Host 2009, s. 148–150.

⁶⁰ Karel Teige, Konstruktivismus a likvidace „umění“. *Disk 2*, 1925, s. 4–8.

⁶¹ Jeho původní podoba byla patentována roku 1817 Davidem Brewsterem.

⁶² Kaleidoskopické hře se zajímavým způsobem věnuje Georges Didi-Huberman v kapitole Kaleidoskop a hlavolam: „Čas se plete jako preclík...“. In: Georges Didi-Huberman, *Před časem*. Brno: Barrister & Prncipal 2008, s. 130–160.

od následku, podmětu od reakce, důvodu od projevu.⁶³ Umělci tedy hledají aparáty, které umožní rozestupování médií a jejich překrývání. Celková dynamizace společnosti k tomuto hledání ještě přidává vůli k technickým a technologickým experimentům. V této kapitole mě tedy zajímá forma obrazů, které se rozpadáním na kousky zřikají racionální jednoty, a zároveň zaplňují prostor a negují tak vymezení tradičního obrazu, obdobně jako tomu bylo v archivu/atlasu. Druhým určujícím aspektem těchto obrazů je pak jejich technická stránka. Bude se tedy jednat o obrazy odpoutávané novými aparáty a médii.

Nutná spektakularita, která se váže k technickým obrazům, odkazuje k Lefebvrově definici abstraktního prostoru. Lefebvre vymezuje abstraktní prostor jako opozitum k prostoru absolutnímu, jenž je spojený s racionální myslí a centrálně perspektivní koncepcí zobrazování a vidění.⁶⁴ Abstraktní prostor je vnitřně heterogenní a mnohotvárný a vydává se za koncept. Je však pouhým spektaklem, který se skládá z efektů, zrcadlení, přeludů, a je tedy plně transparentním povrchem, blízkým Baudrillardovu simulakru, pod kterým se skrývá prázdnota. Tato (skeptická) představa o prostoru do značné míry koresponduje právě s takto vymezenými technickými obrazy, kterými se budeme zabývat. Bude tedy během tohoto zkoumání obrazů přítomna, analýzy obrazů pak ověří její platnost. Budu tedy sledovat odpoutané obrazy mezi Lefebvrovým konceptem absolutního prostoru a Gebserovým prostorem integrálním.⁶⁵

Odpoutanost postmoderních obrazů tedy určuje rozvolněný neeuclidovský prostor, nová přítomnost času a dynamiky a techn(olog)izace společnosti. První dvě podmínky vycházejí z pozdně moderních vědeckých výzkumů, byť jsou neustále revidovány a proměňovány. Pro prostor odpoutaných obrazů jako takový je však stále zásadní a platný zlom ve fyzice a geometrii na počátku 20. století a přijetí heterogenity jako základního principu světového „řádu“. Proto se nebudu podrobně zabývat ani výzkumem percepce, jak jsem činila ve třetí kapitole, ani historií pojmání prostoru, jako v kapitole čtvrté. I tak však považuji za nutné alespoň stručně nastínit, jak se v druhé polovině 20. století proměnil vědecký diskurs, který varioval podobu ideálního modelu prostoru i pohled na svět.

⁶³ Barbara Maria Staffordová, Vizualizace vědění od osvícenství k postmoderně. *Teorie vědy*, 30, 2008, č. 2, s. 15.

⁶⁴ Henri Lefebvre, *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing 1991, s. 229–292.

⁶⁵ Jsem si vědoma rozdílnosti pisatelské pozice těchto autorů i apolitičnosti celé této práce, což je v rozporu s teoretikou postmoderny. Pro definování postmoderního prostoru je však dialog těchto teoretiků přínosný, ne-li nezbytný.

Dvě světové války a jejich vynálezy, zrychlující se vývoj aktuálního světa a později průzkum vesmíru opět vracejí do vědomí čas, který ovlivňuje jednak vědecké teorie o povaze časoprostoru, jednak iniciuje debaty o povaze temporality, o tom, zda existuje více časů a jaký je historický a individuální čas. Lze zaznamenat několik teorií, které se zaměřují na neustálou proměnlivost, otevřenost časoprostoru světa i lidského organismu, neustálý pohyb (neviditelných částí světa), neurčitost, náhodu a později chaos.⁶⁶ Pro tehdejší myšlení jsou podstatné zejména výzkumy Jacquese Monoda,⁶⁷ Ilji Romanoviče Prigogina, Isabelle Stengersové a Edwarda Lorenze; tito badatelé začali rozvádět také teorii chaosu.

Objevují se teorie synchronicity, tedy nepřičinného spojení jevů a jejich opakování, a to jak ve fyzice (Wolfgang Pauli), tak v psychologii (Carl Gustav Jung). Nepřičinnost jevů pak potvrzuje odmítnutí determinismu Pierra Simona de Laplace, který tvrdil, že vše ve vesmíru je pevně dané, předurčené. Dynamizací a definitivním popřením univerzalistické kauzality je možno se zříci přičinnosti, místo ní se začíná zdůrazňovat samotný proces *vývoje*,⁶⁸ který však neznamená jedinou možnou, lineární cestu, ale může se uskutečňovat paralelně více směry. Podstatné je, že se věda nezabývá tím, co je pevné a trvá, jako právě klasická fyzika, ale zkoumá to, co se snaží integrovat *náhodné* a *nutné*.⁶⁹ Jen tak lze pochopit proměnlivé koncepce, které se zabývají sebeorganizací, jež je vlastní biologickým procesům, a nikoli newtonovskému systému.⁷⁰

Úvahy o relativitě jevů, času, prostoru a bytí v jejich středu a o vícedimenzionálním prostoru se velmi často vymezují vůči Einsteinovým teoriím relativity. Kurt Gödel na základě teorie o kosmologickém modelu rotujícího času a časových smyček navrhl cestování časem.⁷¹ David Bohm popsal svět/vesmír jako

⁶⁶ Teorii chaosu předpověděl opět Henri Poincaré na konci 19. století. Nadšení vzbudila až po stu letech, kdy byla prohlášena za zásadní objev, který určuje tzv. postmoderní fyziku. Henri Poincaré, *New Methods of Celestial Mechanics*. New York: American Institute of Physics 1993.

⁶⁷ Anton Markoš, *Náhoda a nutnost: Jacques Monod v zrcadle naší doby*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2008.

⁶⁸ Evolucionismus a vývoj techniky se promítají právě i do filozofického diskursu, kde se objevují velké syntetizující ideje (marxismus kopíruje tuto linii přímo pomocí dialektické trojčlenky *teze-antiteze-syntéza*).

⁶⁹ Anton Markoš, *Náhoda a nutnost: Jacques Monod v zrcadle naší doby*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2008.

⁷⁰ Miroslav Petříček, *Věda a umění ve věku nových médií*. In: Michal Giboda (ed.), *Mosty a propasti mezi vědou a uměním*. České Budějovice: Tomáš Halama 2010, s. 93.

⁷¹ Ilya Prigogine – Isabelle Stengersová, *Řád z chaosu*. Praha: Mladá fronta 2001.

hologram, který v každé své části skrývá celek, a prostor definoval jako sadu frekvencí, jež naše vnímání nikdy nemůže uchopit v celistvosti.⁷²

Jako hologram lze však chápat i náš mozek, jak tvrdí Karl Pribram.⁷³ Podle Pribrama mozek vybírá z frekvencí světa pouze potřebné a pomocí matematických operací je transformuje do smyslového vnímání. Vnímání světa je v těchto pojetích pouhou iluzí, omezeným přísunem dat z vnějšího prostoru. Všechny tyto teorie přispívají k dalšímu přehodnocování *skutečnosti*, *reality* a *autentičnosti*. V této nejistotě a „chaosu“ se začínají hledat možnosti, jak skutečnost znovunalezt, získat či stvořit pomocí nového vidění. Jak je tedy tato autentičnost a skutečnost nalézána, či (zre)konstruována?



Normální vidění?

Tento pohyb v dobovém diskursu ovlivňuje umělecké koncepce. Synchronicita a kompatibilita jevů napříč různými sférami podněcují další propojování umění, vědy, techniky, a technologií.⁷⁴ Umělci pracují s fúzí jednotlivých médií, které se blíží původnímu vymezení intermediality Dicka Higginsa. Intermédium Higgins řadí do prostoru mezi tradičně pojímaná umění a předměty reality.⁷⁵ Alfréd Radok, jenž režíroval některá díla, kterým se věnuje tato kapitola, pak sám potvrzoval, že vycházel z mnohem širších inspirací, než nabízela umělecká oblast; nechal se ovlivnit studiem exaktních věd, zejména matematiky a chemie, a snažil se vše „molekulárně“ rozkládat na nejmenší části, aby mohl vytvořit novou skutečnost.⁷⁶ Ve výtvarném umění se znovu

⁷² David Bohm, *Causality and Change in Modern Physics*. London: Routledge 1957.

⁷³ Karl H. Pribram, *Mozek a mysl: Holonomní pohled na svět*. Praha: Gallery 1999.

⁷⁴ Např. C. P. Snow, Aldous Huxley, Jacob Bronowski, Martin Green.

⁷⁵ Dick Higgins, Synesthesia and Intersenses: Intermedia. *Leonardo*, 34, 2001, č. 1, s. 49–54.

⁷⁶ Jiří Cieslar, O Alfrédu Radokovi s jeho bratrem Emilem. *Literární noviny*, 1, 1990, č. 15, s. 6.

objevují úvahy o integrálně koncipované čtvrté dimenzi i o simultánním vnímání/myšlení, o nové zkušenosti, ale i o „novém“ čase, vícerozměrném, o čase plastickém.⁷⁷ Lucio Fontana píše na konci čtyřicátých let „bílý manifest“,⁷⁸ který prosazuje nové, čtyřrozměrné umění. Objevují se umělci, kteří se již nechtějí vázat na závěsný obraz, ale snaží se do obrazu zahrnout „čtyři dimenze bytí, čas a prostor“,⁷⁹ techniku a technologii chápou jako možnost, jak tohoto cíle dosáhnout. Na konci padesátých let se umělci např. op-artu pokoušejí transformovat vidění⁸⁰ za pomoci nejrůznějších *mechanismů* a aparátů. Ty umožňují jednak zviditelnit neviditelné složky prostoru, jako je světlo, pohyb, prach, energie, jednak propojit relativní jednotky s kontextem a vytvořit tak časoprostor. „Nový“ časoprostor a umělé prostory v českém prostředí prosazují například: Stanislav Zippe, Stano Filko, Dalibor Chatrný, Tomáš Rajch či Jiří Bielecki.⁸¹ Umělci využívají na jedné straně metodu *hypermediace*, tedy dramatizují interface, zviditelňují hranice médií vstupujících do hybridního a heterogenního tvaru a vytvářejí tak fragmentarizovaný prostor. Na straně druhé pracují s *imediací*, tedy se zastíráním mediálních hranic, čímž vzniká prostor imersivní. Jak fragmentarizací, tak imersí se pokoušejí vytvořit obraz pro nové vidění a posílit vazbu mezi subjektivním viděním a vnějším obrazem.⁸² Namísto objektivní racionalizace všech vstupů (která je typická pro renesanci) přijímají tato technická umění estetiku šoku a emocionalitu, apelují na multismyslovost a snaží se vytvořit *umění pro všechny*

⁷⁷ Josef Kroutvor, Čas a rozpad prostoru. *Výtvarná práce*, 16–17, 1970, č. 19–20.

⁷⁸ Ve světovém kontextu je pro tento posun zkušenosti i obrazu důležitý Yves Klein a umělci skupiny Zero.

⁷⁹ Lucio Fontana, Bílý manifest. *Výtvarné umění*, 18, 1968, č. 10, s. 448–451.

⁸⁰ Tyto snahy pokračují dále k dílům zmiňované vídeňské umělecké skupiny Haus-Rucker-Co a Alfonsu Schillingovi, kteří se snaží deformovat audiovizuální vjemy.

⁸¹ Tito umělci tvořili díla, jež některými vlastnostmi nepochybně spadají do zkoumané oblasti odpoutaných obrazů. Jelikož mým cílem není podat panoramatický obraz umělecké scény, ale sledovat obraz jako určitý model, ve kterém se odráží dobový diskurs, uvažování o prostoru, mysli a percepci, tak se omezují pouze na jejich výčet a odkazují na kapitolu z knihy knihu Víta Havránek, která se právě těmto instalacím v prostoru věnuje. Vít Havránek, V prostoru. In: *Akce slovo pohyb prostor: Experimenty v umění šedesátých let*. Praha: Galerie hlavního města Prahy 1999, s. 178–198.

⁸² Touha vidět jinak se objevuje například v projektu vídeňské umělecké skupiny Haus-Rucker-Co, která se snažila deformovat navykklé stereotypní smyslové (zejména audiovizuální) vjemy (*Transformers*, 1968), či například v sedmdesátých a osmdesátých letech u Alfonse Schillinga, jenž se pokoušel o simulaci jiných smyslů a konstrukci aparátů na inverzní vidění, na prolínání a překrývání obrazů vnějšího světa. Lenka Dolanová, Binokulární mysl: Stereoskopické umění Alfonse Schillinga a Dana Sandina. *Dějiny a současnost*, 29, 2007, 6, s. 41–43. Alfons Schilling, *ICH/Auge/Welt: The Art of Vision*. Vídeň – New York: Springer – Verlag 1997.

smysly, jež nebere v potaz pouze kult oka, ale je syntetičtější a polyfonnější,⁸³ a proniknout i k mimosmyslové, halucinační skutečnosti.

V polovině 20. století se objevuje analogie mezi lidským organismem a strojem a počítač byl označen za myslící stroj,⁸⁴ vyvíjí se kybernetika, začíná se zkoumat umělá inteligence. Prosazuje se koncepce vědotechniky,⁸⁵ jak nazval sjednocení vědy, techniky a společnosti Jean-François Lyotard. Vědecká rétorika je postupně propojována s rétorikou technického diskursu a technika vstupující do obrazů vede k technologizaci estetiky a estetizaci technických reprezentací. Obrazy se spojují s technickými přístroji a vytvářejí simulativní obrazy, součástí prezentace obrazů je nezřídka i jejich technický popis. Dílo pak může být představováno například takto: „vyměňování diapozitivů ve 112 projekčních plochách bylo plně automatizováno pomocí speciálního kódového systému s fotoodpory. Na kódovou matici o kapacitě 840 kódových polí s 1680 fotoodporů se promítal z programového projektoru obraz, zaznamenaný na 35 mm kinematografického filmu. Každé políčko bylo rozděleno na 840 bílých a černých bodů. Světlo procházející bílými body působilo na fotoodporovou matici; proud z fotoodporů se přenášel do silnoproudé části ovládacího zařízení diapolyekranu“.⁸⁶

V multimediálních dílech, která se snaží vybočit z jednoho modu zobrazení i jednoho metodologického zázemí a konceptu, a vytvořit nový, komplexní časoprostor pro aktivního diváka, můžeme sledovat několik tendencí, jež se rozpínají mezi hypermediací a imediací, skutečným a virtuálním, přirozeným a umělým, náhodným a řízeným. Osou této práce je výzkum proměňující se fragmentárností a imersivní celistvosti mezi pozdně moderní a postmoderní myslí. Sledovala jsem vztah celku a fragmentu, jaký příznak času a prostoru v sobě fragment nese a co tento fragment znamená pro odpoutané obrazy. Ukázalo se, že část a celek se ve virtuálním prostoru začíná překrývat, takže odpoutávající se fragmentární obrazy a obrazy imersivní si nejsou vzdálené tolik, jak by se zdálo. Formálně vycházejí z odlišného principu – fragmentární obrazy jsou ze své podstaty syntetické, imersivní jsou pak analytické.

⁸³ Filla takto komentuje dílo manýristického malíře El Greca, jednoho ze svých zásadních vzorů. Emil Filla, *Práce oka*. Praha: Odeon 1982, s. 15.

⁸⁴ Vannevar Bush, *As We May Think*. <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1969/12/as-we-may-think/3881/>> [cit. 5. 7. 2010]. Norbert Wiener, *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Cambridge: MIT Press 1965.

⁸⁵ Jean-François Lyotard, *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem: Postmoderní situace*. Praha: Filosofický ústav AV ČR 1993.

⁸⁶ Jedná se o popis Svobodova *diapolyekranu*. Miroslav Galuška, *Vavříny z Montrealu*. Brno: Československý novinář 1968, s. 39. Diapolyekran využíval projekci 60 000 diapozitivů promítaných na pohyblivé krychle – a tím umožňoval v jednom polí zohledňovat jak celek, tak detail.

Avšak právě v okamžiku, kdy je ideální model prostoru vnímán jako rozpínající se a dynamicky rozpořhobovaný, lze tak chápat i jeho jednotlivé části. Fragmnty zaplňují prostor a vytvářejí časopřostorovou jednotu, byt' je porézní a mnohovýznamová. Tento princip je podobný jako u mozaiky, která skládá ze samostatných fotografií nový obraz. Podobně – rozpadáním se na další pixely – vzniká dokonalejší digitální obraz. Stejně tak se protíná a prolíná hypermediace a mediace. Právě toto překřívání odkazuje k integrálnosti, jež je podmínkou aperspektivního, odpoutaného obrazu. V této kapitole se proto zaměřuji na dvě zdánlivě nesourodé vizuální formy – na roztříštěné obrazy Josefa Svobody a obklopující prostory Radúze Činčery a poté Pražského planetária. Tato díla využívají různá média a spojují je v jednom prostoru. Hovoří se o nich jako o nových multimediálních, či intermediálních dílech. Tato „novost“ je nejvíce ze všeho chápána jako zapojení „nového“ prvku do stávající struktury (nové divadlo, nové filmové umění), nebo označuje zapojení techniky do uměleckého tvaru. Domnívám se, že tyto obrazy však spíše naplňují představu Rosalind Kraussové, která upozorňuje, že se nacházíme *postmediální* době, v níž se objevují rozlišné formy, prostory a temporality, které nelze uzavřít do jedné formy, protože nemají jednotnou technickou podporu.⁸⁷ Proto se domnívám, že tato díla, v nichž nelze určit jedno jádro a jejichž specifičnost nelze stanovit, je potřeba hodnotit právě v této fragmentárně imersivní integrálnosti, v oblasti interface divákova vnímání a obrazu/prostoru. Sleduji dále, zda je opravdu toto prolínání v „bezhraničním“ časopřostoru možné, jak se mění celek a fragment a jejich vztah k času, skutečnosti, virtualitě.



Rozpad, či celistvost?

⁸⁷ Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson 2000, s. 5.

Josefa Svoboda⁸⁸ a Radúz Činčera⁸⁹ vytvářejí technické postmediální obrazy v prostoru. Vícemultimedialita odkazuje k tříštění jednoty obrazu, který se v prostoru instalace spojuje do celistvého imersivního prostředí. Sledovaná díla byla většinou vystavována na mezinárodních výstavách, jejichž cíle navazovaly na výstavy 19. století. I ve 20. století měly výstavy předvést *novinky* daného národa, reprezentovat směřování vývoje lidské civilizace a divákům přinést *zábavu*. I na těchto výstavách se zdůrazňovala kinetika, rozptýlení, tentokrát se však mnohem více kladl důraz na *technickou a technologickou* stránku výstavních pavilonů. Výstavy poskytovaly umělcům prostor k nejrůznějším experimentům, dovolovaly jim propojovat nejrůznější postupy, média (filmové projekce, projekce diapozitivů, televizní obraz, statické obrazy-kulisy, fotografie či živá performance) a jejich různorodé transformace. Vystavené aparáty jsou tedy pandánem k aparátům třetí kapitoly o Výstavě architektury a inženýrství. Hlavní těžiště spočívá v dílech Svobody a Činčery, která byla uvedena na výstavách EXPO'58 a EXPO'68, tedy v letech, kdy vrcholí snahy o proměnu prostoru zobrazování. Jsou však doplněna dalšími technickými obrazy týchž autorů bez ohledu na dobu vzniku. Nebudu se zabývat ani historií jednotlivých děl, ani jejich obsahovou analýzou. Pro odpoutané obrazy v prostoru, a jejich diváka a naznačení některých aspektů postmoderní mysli jsou tyto obrazy podstatné jako *typ*, jako model určité formy obrazů v prostoru. Celou kapitolu pak uzavírá analýza obrazu planetária jako protipólu panoramatu otevřeného na výstavě roku 1898. Jak se tedy mění obrazy mezi výstavou

⁸⁸ Josef Svoboda, scénograf a jevištní výtvarník, spojoval při svých scénografiích či instalacích pro výstavy více médií v jednom prostoru. Jednotlivé obrazy vycházely z vizuálního materiálu umístěného v popsaném obrazovém archivu. Od počátku padesátých let 20. století začal uplatňovat ve svých inscenacích filmové projekce na různé tvary a velikosti pláten. V roce 1950 ve scénografii pro Topolovu hru *Jejich den* prohloubil divadelní prostor filmovým obrazem-oknem do dalšího prostoru. Tyto fragmenty ještě stále tvořily kulisu divadelního prostoru. V roce 1958 Svoboda navrhl spolu s Alfrédem Radokem a Emilem Radokem prostorovou koncepci Československého pavilonu a jeho programu *Jeden den v Československu* pro světovou výstavu EXPO'58 v Bruselu, kde byla představena i známá *Laterna magika*. Svoboda vytvořil mnoho dalších multimediálních odpoutaných obrazů, vystavovaných právě na výstavách EXPO jako např. *polyekran*, *diapolyekran*, *polyvize*, nebo v prostoru monotematicky zaměřených, využil třeba systém *noricama* při oslavě pětisetletého výročí Albrechta Dürera v norimberském muzeu. Obdobné prvky uplatnil i ve scénografii pro „divadelní“ představení *Laterny magiky*.

⁸⁹ Radúz Činčera se po roce 1967 začal specializovat na multimediální prezentace pro světové výstavy, tematické parky. Na světové výstavě v Montralu EXPO'67 představil interaktivní kino *kinoautomat*. Na výstavě EXPO'86 v kanadském Vancouveru prezentoval *actorscope* a *sférický kaleidoskop* vytvořený pro rockovou operu *The Scroll*. Oba aparáty využívají filmových obrazů k vytvoření imersivního prostředí. V roce 1990 měl premiéru jeho *cinelabyrinth*, obdoba *kinoautomatu* umístěného v prostoru. Od devadesátých let pracoval s pseudoholografii, která kombinuje filmový obraz a scénografické prvky na jevišti tak, aby vznikl dojem trojrozměrného obrazu.

v době historické modernity, kdy se technické vynálezy teprve začínaly rozvíjet, a výstavou druhé poloviny 20. století, kdy již byly přirozenou součástí života společnosti?

Ve Svobodově a Činčerově tvorbě se objevují různé typy technických obrazů: obrazy rozlamující jednotu vizuálního pole do několika obrazů-fragmentů, (*polyekran*,⁹⁰ *diapolyekran*, *polyvize*⁹¹ Josefa Svobody a *sférický kaleidoskop* Radúze Činčery), vytvářejí interaktivní labyrinty obrazů (kinoautomat, cinelabyrinth), obrazy s překrývajícími se médii (*Laterna magika*⁹² a scénografie⁹³ k představení *Intoleranza* Josefa Svobody a *actorscope* Radúze Činčery) a obrazy vytvářející komplexní umělý, imersivní svět (Svobodovo *virtuální plátno*, Činčerova *pseudoholografie* a obrazy planetária).

Bylo řečeno, že jedním z důsledků technizace médií je osamostatnění fragmentu. Svoboda buď vytvářel kinetické split-screeny, tedy ohraničenou plochu pokryl jednotlivými plátny, na které byl promítán obraz. Druhá možnost pak byla blízká multi-screenům a plátna různých tvarů byla rozmístěna v celém prostoru divadelní scény či

⁹⁰ Byl uveden na výstavě EXPO'58 a tvořilo ho 8 projekčních ploch (čtverce a lichoběžníky), 2 nad umístěním diváků, 2 pod jejich úrovní, 2 po stranách a 2 ve středu. Každá plocha byla osazena dvěma projektorů umožňujícími prolínání obrazů. Projekci doplňoval stereozvuk.

⁹¹ Pro výstavu EXPO'67 v Montrealu připravil audiovizuální komplex, který se skládal ze čtyř systémů. První z nich, *Polyvize*, byl přesnou souhrou projekcí na pohybující se trojrozměrná tělesa a netradičně koncipovaná plátna. Druhý, pojmenovaný *Textilní stav*, byl sestaven ze tří strunných obdélníků, které se pohybovaly a překrývaly, a tím zhušťovaly či ředily projekční plochu. *Tlaková nádoba* se sestávala z projekcí na osmnáct statických kruhových ploch. Poslední část výstavního celku vznikla ze spolupráce Josefa Svobody a scenáristy a režiséra Emila Radoka. Jejich program nazvaný *Zrození světa* ukazoval evoluční vývoj, civilizační růst a zdokonalování techniky a technologií. Systém tvořilo sto dvanáct vysouvajících se krychlí, tedy 112 krychlí-projekčních ploch, na které 224 projektorů (každá krychle byla osazena dvěma diaprojektorů) promítalo diapozitivy – bylo tak možno vytvořit 160 odlišných obrazů.

⁹² V roce 1956 oslovilo Ministerstvo školství a kultury Národní divadlo v Praze, zda by mohlo vytvořit návrh Československého pavilonu na chystanou výstavu v EXPO'58 Bruselu pořádané pod ústředním heslem *Bilance světa pro svět lidštější*. V architektonické soutěži získali cenu František Cubr, Josef Hrubý a Zdeněk Pokorný, hlavním scenáristou expozice byl Jindřich Santar. Pavilon měl představit *Jeden den v Československu*, a to po všech stránkách, měl tedy ukázat vybrané sektory hospodářství, umění a kultury, jak jsou tyto vrstvy propojené a jak naše země pod vedením KSČ vzkvétá. Téhož roku byl přijat návrh Alfréda Radoka (režie) a Josefa Svobody (scénografie) na představení nazvané *Laterna magika*. V roce 1958 měl premiéru bruselský program v pražském kině Sevastopol. V roce 1960 vznikl tzv. 2. zájezdový program, který byl předváděn na rozkládacím jevišti z lehkého kovu, využíval tři promítačky (2 na klasický formát a 1 na širokoúhlý film) a diaprojektor. Promítalo se na osm projekčních ploch, jež bylo možno odchylovat od promítací osy, ohýbat, otáčet, volně s nimi pohybovat a proměňovat jejich velikost. Od poloviny sedmdesátých let měla *Laterna magika* stálou scénu. Dále viz: Pavel Grym, Křižovatky experimentu, *Divadlo*, 1967, č. 3, s. 29. Jana Kratochvílová, *Vývoj a charakteristika Laterny magiky jako specifické kulturní instituce*. Praha: FF UK 1985. Helena Albertová, *Josef Svoboda – scenographer*. Praha: Divadelní ústav 2008. Václav Janeček – Štěpán Kubišta, *Laterna Magika aneb „divadlo zázraků“*. Praha: Laterna Magika 2006. Eva Stehlíková (ed.) – Jiří Cieslar (et. al.), *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: Akademie múzických umění – Národní filmový archiv 2007. Soukromý archiv Alfréda Radoka.

⁹³ Prostorovost těchto obrazů i jejich odpoutanost je dána i původním významem slova *skénografia*, který označuje *prostorový pohled*, či oživení jeviště obrazy.

výstavního sálu. V obou případech byly projekční plochy pohyblivé a každá z nich byla osazena vlastním projekčním aparátem. V okamžiku, kdy každý obraz má svou lokalizaci v prostoru a náleží mu samostatný projekční aparát, pak jednotlivé fragmenty nabývají plné samostatnosti. V reflexích Svobodova díla se setkáváme se zdůrazňováním fragmentarizace jako základu koláže, např. *diapolyekran*, tvořený 112 pohyblivými krychlemi s vlastními diaprojektory bývá popisován jako mozaiková projekce,⁹⁴ či kinetický reliéf.⁹⁵ Grek Gieskam označuje *diapolyekran* za předchůdce video-zdí, které vytvářel například Num June Paik, a popisuje je jako trompe l'oeil, ve kterých dochází k interakci mezi hercem, nafilmovanou akcí a postavami.⁹⁶

I přes tuto fragmentarizaci mají postmoderní obrazy opět sklon k celistvosti časoprostoru, a to v souladu s dobovým uvažováním o prostoru jako syntetickém a hybridním. Tento časoprostor není míněn jako složení částí kaleidoskopického obrazu, ale spíše jako propojení a pospojování kontextu díla, který pak tyto jednotky usouvztažňuje.⁹⁷ V této době ožívá nejen sen o vytvoření jednotného díla z fragmentů odlišných umění (a tak o oživení koncepce *Gesamtkuntwerk*), ale i z figur, jak můžeme vidět i na spartakiádách vznikajících ve stejné době. Jejich koncept se přenáší dále a umění se ocitá ve sféře spartakiády, jak poznamenává Vladimír Macura.⁹⁸ Rituál, který sémantizuje a ideologizuje veškeré své části, jež podřizuje jednomu univerzálnímu, strojovému rytmu. Umělci často hovoří o touze vytvořit dokonalý stroj, jenž by synchronizoval jednotlivé fragmenty v relativních vztazích – *časoprostorový stroj*. O *Gesamtkuntwerk* v technickém provedení se pokoušel Josef Svoboda v prvním návrhu architektonického řešení divadla pro představení *Laterny magiky*, jenž nebyl realizován. Divadlo mělo opustit tradiční kukátkový prostor a mělo se stát divadlem-ateliérem složeným z vnější a vnitřní krychle se systémem skrytých projekčních ploch postupně odhalujících reálné i promítané objekty.⁹⁹ Dále Svoboda sestrojil několik mechanismů, které měly realizovat audiovizuální polycénickou instalaci v rozšířeném

⁹⁴ Miroslav Galuška, *Vavříny z Montrealu*. Praha: Československý novinář 1968.

⁹⁵ Jarka M. Burian, Josef Svoboda: Theatre Artist in an Age of Science. *Educational Theatre Journal*, 22, 1970, č. 2, s. 123–145.

⁹⁶ Greg Gieskam, *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. New York: Palgrave Macmillan 2007.

⁹⁷ Obdobně fungují počítačové hry a současná virtuální prostředí. Podstatné je vytvořit homogenní kontext (plán hry), z něhož se aktualizují pouze některé obrazy.

⁹⁸ Vladimír Macura, *Šťastný věk*. Praha: Academia 2008, s. 155.

⁹⁹ Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy: Československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 84–85.

hyperprostoru.¹⁰⁰ Zdůrazňoval nutnost *vnitřní kinetiky* jednotlivých scén i celku, kterou tvoří nejen přítomná akce, ale i projekce, laserové paprsky, světlo a jeho difuze a odrazy, prach na scéně, rytmus všech složek, prostor a čas. Právě toto spojení neviditelného a viditelného utváří časoprostor/hyperprostor. Obdobně o tom píše Radok: „Nejenže jsem v této kombinaci jeviště a filmu mohl demonstrovat, co je to čas a prostor, který se vymyká skutečnosti života, ale mohl jsem dokázat sám sobě a divákovi, jak lze využít průsečíku času a prostoru.“¹⁰¹

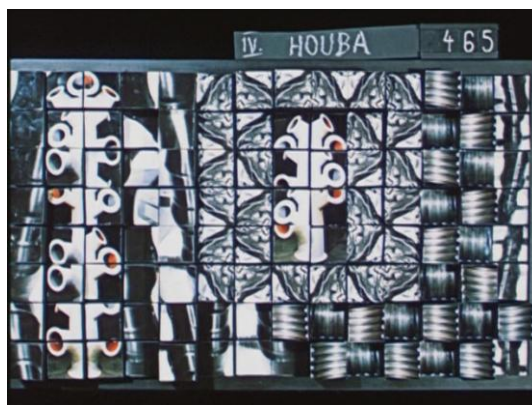
Podstatná je metoda tohoto propojování samostatných jednotek do sourodého časoprostoru. Jednotlivé části-krychle *diapolykranu* či jednotlivá média jsou samostatnými prvky v rámci celku, tvoří však aktivní uzly kontextu/hypertextu.¹⁰² Jen díky spojení v rovině kontextu/konceptu může vznikat nový, homogenní tvar. Pnutí mezi samostatným fragmentem a jeho kontextem se pak projevuje tím, že dílo je plně dynamické, fragmenty se neustále přeskupují, dochází k dekonstrukci obrazu a dekontextualizaci jednotek.¹⁰³ Celistvá forma se tak rozpadá, ale síť „hyperlinků“ spojuje do integrálního labyrintu obrazů. Obrazy-fragmenty Josefa Svobody v průběhu představení proměňují vzájemné vazby, v některých momentech jsou samostatnými, abstraktními, geometrickými kaleidoskopickými tvary v jednom prostoru, někdy se však tyto části spojují do jednoho obrazu (např. jednotlivé obrazy se proměňují v části balonů, které postupně vzlétávají; amimetická, surreálná hra geometrických tvarů se spojuje do obrazu houby; postavy na jednotlivých plátnech Laterny magiky spolu přímo komunikují).

¹⁰⁰ Tento Svobodou užívaný výraz však také odkazuje na své síťové uspořádání po vzoru hypertextu a podobné kinoautomatu.

¹⁰¹ Spory o odcizení Burianova konceptu viz: Eva Stehlíková: Alfréd Radok mezi filmem a divadlem. In: Eva Stehlíková (ed.) – Jiří Cieslar (et. al.), *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: AMU, NFA, 2007, s. 214–285.

¹⁰² Jay David Bolter, *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale, London: Lawrence Erlbaum Associates 1990, s. 143.

¹⁰³ Tato metoda může být spojena s rozšířením televizního vysílání, které s sebou přináší tzv. *zapping*. Při televizním vysílání jsou vkládány obrazy do obrazu, dochází k přepínání mezi obrazy i mezi studii. Wanda Strauven, *Tracking, Zapping, Zooming*. Přednáška, NECS, Istanbul, 2010.



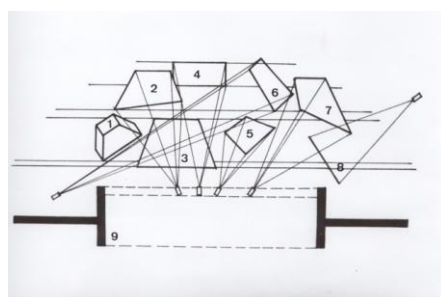
Prolínání a doplňování částečnosti a celistvosti v jednom časoprostoru je jedním z klíčových motivů, který ovlivňuje základní aspekty těchto odpoutávaných obrazů. Na jedné straně tak můžeme vidět odpoutanost obrazů, jejich prolínání a „putování“, které odpovídá chaosu a relativitě jevů, na druhé straně pak totalitu a absolutnost jejich zázemí, v souladu s vícedimenzionálním prostorem a jeho technickou synchronizací. Jarka M. Burian píše, že v případě fragmentarizovaných mechanických obrazů lze sledovat napětí mezi zvýšenou iluzivností (realistický filmový obraz) a odcizením (Brechtovské rozbíjejí této iluzivnosti). Pokud tuto ambivalenci přijímáme jako součást odpoutávajícího se obrazu, který již není vázán na dvojdimenzionalitu obrazu a plochu, ale obývá celý prostor, pak můžeme mluvit o „psychoplastickém“ prostoru.¹⁰⁴

Navázání „hyperlinků“ a propojení částí do celku tedy zajišťuje mechanismus stroje. V prostoru díla tato nová homogenita vzniká a je potvrzována jednak postmediální proměnou mediální specifity, jednak montáží. Svoboda definuje svůj hlavní cíl takto: „Nechci statický obraz, ale něco, co se vyvíjí, co má pohyb, nikoli nutně fyzický pohyb, to je samozřejmé, ale dynamickou výpravu, schopnou vyjádřit změny vztahů, nálady snad jen pomocí osvětlení, a to po celou dobu trvání akce.“ Snaží se tedy vytvořit obrazy, které se vrství a překrývají, nikoli pouze řadí vedle sebe. Aby toho dosáhl, modifikuje specifické vlastnosti jednotlivých mediálních obrazů. Statické diapozitivy jsou promítány po způsobu filmu, takže se vytvářejí napětí mezi pohybem a státností. Vznikají tak filmy – *afilmy*.¹⁰⁵ Afilmy se vyznačují odlišným rytmem, který

¹⁰⁴ Josef Svoboda, *Tajemství divadelního prostoru*. Praha: Odeon 1990.

¹⁰⁵ Inspirováno Lyotardovým pojmem *acinema*. Jean-François Lyotard, *Acinema*. In: Andrew E. Benjamin (ed.), *The Lyotard Reader*. Oxford: Blackwell Publishers 1989, s.169–180.

je ještě proměňován divadelní akcí,¹⁰⁶ hudebním rytmem i nejrůznějšími a/rytmickými zvuky.¹⁰⁷ Obdobně využívá afilmovou imobilní mobilitu Činčerův *Kinoautomat*, v němž je kontinuita filmového představení zastavena prostorově časovými detaily. Příběh se rozdvojí, a diváci sledují dva totožné obrazy vedle sebe, ocitají se před statickým splitscreenem. Paradoxní není pouze toto zastavení pohyblivého pásu, ale i to, že se jedná o jedno zkopírované políčko v řadě za sebou. Obraz je tedy statický, ačkoli je film promítán.¹⁰⁸ Afilmy (jako příklad mediální transpozice) jsou příznačné pro transformaci médií v novém prostoru i pro celkový koncept organizace obrazového pole. Takto proměněná média jsou pak kombinována v prostoru do nového celku. Technika umožňuje proměnit imaginovanou prostorovou montáž (statického prostoru atlasu/archivu) na montáž skutečnou; střih není vázán pouze na filmový materiál užívaný při projekcích, ale umožňuje *plasticky* komponovat celý prostor (jak dokládají Svobodovy scénografie *Laterny magiky*, *polyekranu*, *polyvize* či Činčerův *cinelabyrinth*). Montážní organizaci nepodléhají pouze fragmenty přítomného filmového pásu, ale celého prostoru, divadelních složek i herců, pohybu i rytmu. Popisovaná afilmová pohyblivost-nehybnost je jedním z rysů *abstraktního prostoru*, o kterých mluví Henri Lefebvre.¹⁰⁹ Konceptuální montáž v prostoru vytvářející zejména kontext a proměna základní mediální charakteristiky se pak tomuto prostoru (a jeho jednoduchým efektům) vzpírají a spíše se přibližují integrálnosti forem.



¹⁰⁶ Emil Radok vzpomíná na vášeň svého bratra pro vnitřní rytmus, která ho vedla k analýze a nové syntéze divadelního rytmu a jeho ozvláštění pomocí filmového rytmu. Jiří Cieslar, O Alfrédu Radokovi s jeho bratrem Emilem. *Literární noviny*, 1990, č. 15, s. 6.

¹⁰⁷ Hudbu pro *Laternu magiku* skládal Zdeněk Liška, ve své práci úpůžoval různé hudební žánry nahrávané komorním i symfonickým orchestrem a kombinoval je se zvukovými plochami jako například se zvuky továrního provozu, strojů, lidskými hlasy.

¹⁰⁸ Film byl promítán ze dvou kotoučů dvěma projekčními aparáty, které se však během představení nezastavovaly. Na filmu proto musela být předtočena pauza, kdy vystupoval moderátor a dával hlasovat divákům.

¹⁰⁹ Henri Lefebvre, *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing 1991, s. 229–292.

Kontextovost prostoru a neustálé metamorfózy obrazů tak, „zdůrazňují proces či průběh spíše než ukončené umělecké dílo“, jak upozornil William J. Mitchell.¹¹⁰ Vzniká nový prostor-médium, časoprostorově celistvý a zároveň rozvětvený. Josef Svoboda o své práci říká: „vzdáváme se statického prostoru s jeho omezenými prostředky a místo toho vytváříme prostor nový, který více odpovídá dnešnímu životnímu stylu a mentalitě našich diváků“.¹¹¹ Chce vytvořit prostor jako „produkt moderní senzibility“ s vlastní estetickou hodnotou.¹¹² Svoboda se snaží použít techniku k tomu, aby mohl divákovi, zvyklému na rychlé řazení obrazů, poskytnout několik simultánních dějů. Vytváří tak novou koláž, dynamickou projekční plochu s nespojitostmi a diskontinuitami, připravenou na vstup diváka do prostoru díla – tedy *psychoplastický* prostor. Výsledný obraz není jen statickým souborem objektů v prostoru, ale dynamickou sítí, která začala být souhrou „zavíjení, rozvíjení a přehýbání“,¹¹³ množinou „implikací, komplikací, explikací, aplikací a reduplikací“.¹¹⁴ Tento prostor tvoří množství uzlů vzájemně propojených různými typy asociativních spojení. Je tak bezrozměrnou „pavučinou interpretantů, kde z každého bodu sítě lze dosáhnout libovolného jiného bodu“.¹¹⁵ Prostor naplněný obrazy „čeká“ na individuální interpretaci a zacelení jednotlivých mezer. Tato nová aktivita je na jedné straně vykládána se značnou skepsí (např. Anne Friedbergová), neboť pozornost budoucího diváka je neustále rozptylována novými vjemy, které znemožňují zaměřit se na detail, jeho pohled musí těkat po obraze a divák tak rozměňuje svou identitu. Z opačné pozice pak k novému divákovi přistupují např. teoretici hypertextu, kteří vidí tuto hypertextovou síť jako základ nového percepčního paradigmatu (např. Janet Murrayová) a ve shodě s nelineárním uvažováním po zhroucení perspektivy. Divák se až nyní může plně ponořit do myšlenkového procesu, jak to dříve nemohl při kontinuálním, lineárním řazení obrazů. Není tedy tento nově koncipovaný obraz spíše polyfonní strukturou subjektivního rázu než ztrátou identity?

¹¹⁰ William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge – London: MIT Press 1992.

¹¹¹ Josef Svoboda, Nuovi luoghi a Nuovi materiali. *Sipario*, 24, 1969, 284, s. 54–56. In: Věra Ptáčková, *Josef Svoboda*. Praha: Divadelní ústav, 1984, s. 68

¹¹² Josef Svoboda cituje Josefa Čapka a jeho stať *O moderní básnický výraz*: „Neboť opravdová moderní senzibilita je skutečně milovníkem rychlosti. Ba řekl bych, že rychlost, totiž rychlost podání a rychlost vjemu se stala modernímu člověku určitou hodnotou estetickou“ a ukazuje, že toto platí ještě mnohem více pro kinetické umění.“ Josef Čapek, *O moderní básnický výraz*. In: *Co má člověk z umění a jiné úvahy o umění*. Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy 1947, s. 73.

¹¹³ Miroslav Petříček, *Věda a umění ve věku nových médií*. In: Michal Giboda (ed.), *Mosty a propasti mezi vědou a uměním*. České Budějovice: Tomáš Halama 2010, s. 94.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 94.

¹¹⁵ Umberto Eco, *Meze interpretace*. Praha: Karolinum 2004, s. 157.

Nenavazuje tak na úvahy o mnohosti realit, které se začínají objevovat s teoretiky, jako je Alfred Schütz či Jean Gebser?

Oba přístupy vidí diváka jako nezbytnou součást prostoru obrazu. U Svobových děl se stává z diváka participant a může se aktivně, více či méně zdánlivě, podílet na seskupování fragmentů, u děl Činčerových pak imersant¹¹⁶ vstupující přímo do prostoru obrazu podobně jako do panoramatu. Divák je „pohlčen“ do této sítě a není již pasivním, odtělesněným pozorovatelem, ale navazuje přímou komunikaci s prostorem v díle. Proto tento typ odpoutaných obrazů/prostorů již nelze dodefinovat a dokončit, protože nejvíce ze všeho vzniká na spojnici mezi dílem a divákem (a jeho individuálním vjemem). Fenomenologické „artikulující se tělo světa“¹¹⁷ je tedy i tělem diváckým. Divák tedy doplňuje svým pohledem/tělem a svou myslí roztržštěný svět. Toto zacelování však nemůže probíhat pouze na rovině významu, blízkému otevřenosti Romana Ingardena, a komunikace, jak píše Eco, protože díla jsou tvořena mnohem spleťtější sítí otevřených struktur. Jednotlivé koláže obrazů již neaktivují stabilní vjem, ale i *hru* iluzí, kaleidoskopickou nekonečnou variovatelnost vnějších i vnitřních „paobrazů“. Svoboda často pracuje právě s touto iluzivností vjemu, s klamem (využívá zrcadlení a projekci na polopropustné materiály či textury pohlcující světelné paprsky), který dotváří představení neustále transformovaných a metamorfujících obrazů a zdůrazňuje tak vidění/vnímání, jež se stává *médiem*.¹¹⁸ Zatímco divák filmu sleduje plátno a aktuálně zobrazovaná místa, aby si vytvořil vlastní kognitivní mapu celého prostoru, imersant těchto odpoutávaných obrazů je postaven před prostor, aby si fyzickým postojem v prostoru a natočením hlavy vytvořil vlastní prostorové řezy a určoval individuální pohled. Pro technické obrazy v „rovině pohledu“,¹¹⁹ řečeno

¹¹⁶ Svobodovy nerealizované návrhy na ideální divadlo měly rovněž propojit prostor diváků a prostor herců. Již foyer divadla by byl koncipován jako paralelní dramatický prostor, který by diváka „připravoval“ na pozdější zážitek. Prostor podle jednotlivých inscenací zcela proměnitelný měl mít i posuvné galerie, vždy pro 100 diváků, tyto galerie by byly umístěny na vzduchovém polštáři a mohly by se během hry libovolně pohybovat, přemisťovat. Tento návrh byl tedy velmi blízký kinetickým atrakcím v zábavních parcích (např. *Star Tours* v Disneylandu), které zapojují diváky do představení, poskytují jim kinetický zážitek a v doplňkovém prostoru je připravují na následnou podívanou, již se budu zabývat v zápětí.

¹¹⁷ Miroslav Petříček, *Věda a umění ve věku nových médií*. In: Michal Giboda (ed.), *Mosty a propasti mezi vědou a uměním*. České Budějovice: Tomáš Halama 2010, s. 94.

¹¹⁸ V poznámkách Josefa Svobody se objevují zmínky o tom, že jeho cílem není dosáhnout syntézy jednotlivých prvků na jevišti (jako se snažila avantgarda 30. let), ale zachovat jejich čistotu. Spojení a prolnutí těchto fragmentů má podle něj nastat až v *oku* a v *mysli* diváka. Soukromý archiv Josefa Svobody.

¹¹⁹ Hans Belting, *Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy: Otázka obrazu jakožto otázka těla*. *Iluminace*, 21, 2009, č. 1, s. 53–67.

s Hansem Beltingem, je důležité individuální „zcelení“ v rovině konceptu a v rovině percepce, v prostoru interface. Identita diváka se tedy nemusí nutně rozpadat mezi jednotlivými obrazovými okny. Vždyť, není to právě tělo, kde je situován obraz?¹²⁰

Příkladem přímého vstupu do obrazu je Činčeraův projekt *Kinoautomatu*,¹²¹ připravený pro výstavu EXPO'67 v kanadském Montrealu, hodnocený jako první interaktivní kino vyžadující participaci diváka na rozvíjení filmového příběhu. Možnost volby vlastního filmu je do jisté míry zdánlivá (jedná se o typ interakce, kdy divák nevytváří vlastní „krajinu“, pouze volí z jednotlivých alternativ; z hlediska díla se pak jedná o interakci, která je vlastní samotnému médiu).¹²² Vyprávění tvoří síť odboček, nikoli několik zcela jiných příběhů.¹²³ Filmově-divadelní představení narušuje kauzalitu a přísně lineární výstavbu příběhu, je založeno na neustálých přerušováních (a to jak divadelními a diváckými vstupy tak ve filmové struktuře samé), na diskontinuitě vyprávěcí linie,¹²⁴ která umožňuje rekonstruovat kontinuitu divákem zvolené fabule. Součástí atraktivnosti obrazu je neustálé připomínání možností interaktivity. Projekce je také přerušována živými vstupy moderátora, který upozorňuje na možnost volby.¹²⁵ Prostor předvádění je rozšiřován na prostor hlediště, a dokonce je zviditelňován projektor, který „plní“ divácká přání. Obraz je zastaven, ačkoli jeho přirozeností je pohyb, a čeká na divákovu rozhodnutí. V tomto imersivním médiu není tedy zviditelňována pouze technika, ale i interaktivita jako taková, souhra celého mechanismu/organismu specifického představení s divákem.¹²⁶

¹²⁰ Hans Belting, Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy: Otázka obrazu jakožto otázka těla. *Illuminace*, 21, 2009, č. 1, s. 53–67.

¹²¹ Autory námětu a scénáře *Kinoautomatu* byli Radúz Činčera, Pavel Juráček, Ján Roháč a Vladimír Svitáček. Premiéra byla na Světové výstavě EXPO'67 a v roce 1971 v pražském kině Světozor, jehož sál byl kvůli tomuto projektu rekonstruován. V roce 1972 byl *Kinoautomat* zakázán jako ideologicky nepřístupný.

¹²² Toto třídění přebírám z práce Marie-Laure Ryanové. Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2001.

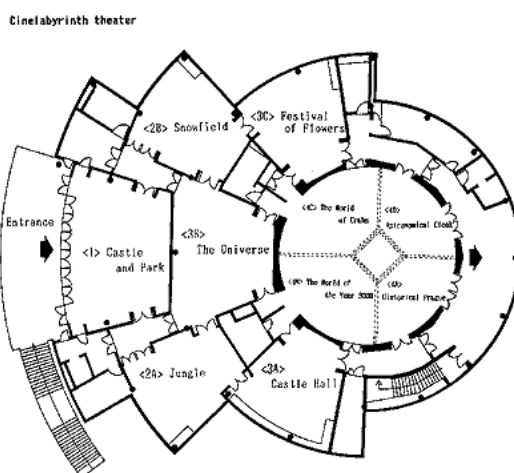
¹²³ Diváci rozhodují o dalším pokračování příběhu osmkrát během představení. Na základě jejich rozhodování může vzniknout až 128 různých verzí filmového vyprávění.

¹²⁴ Fragmentarizace obrazové a narativní složky je pak tematizována v poslední části filmu, kdy se rozlamuje samotný obraz na fragmenty, zaměnitelné a zaměřující se v rámci celku.

¹²⁵ George P. Landow považuje tyto metatextové a metafiktivní imperativy za důkaz falešné (inter)aktivity diváka. V závěrečné scéně projekce *Kinoatomatu* jsme pak seznámeni s klíčovými uzly celé sítě příběhu, která je jakýmsi metatextem odhalujícím princip konstrukce předchozího příběhu, naznačujícím odlišné varianty a odbočky.

¹²⁶ Takto multimediálně utvářený hypertext s živými složkami by mohl být zkoumán i pomocí teorií sítí (Bruno Latour, Michael Callon, John Law). Celý hypertext by tak byl sítí, jeho účastníci jednotlivými (organickými i anorganickými) uzly. Podstatné by byly procesy, které se v rámci této sítě uskutečňují. Tato teorie se však mnohem více věnuje sociálnímu/sociologickému aspektu této sítě, odhlíží od uzlů (obrazů a diváků) i kontextu (prostoru), které jsou pro odpoutané obrazy nejdůležitější.

V roce 1990 Radúz Činčera tento interaktivně imersivní princip rozvedl v *Cinelabyrinthu*, který představil na výstavě EXPO'90 v japonské Ósace. *Cinelabyrinth* tvořila soustava promítacích sání s 22 laserovými projektory. Průběh děje si volil divák nikoli stiskem tlačítka, dálkovým ovládáním, ale mohl volit vlastní trajektorii pohybu, cestu filmovým bludištěm.¹²⁷ Divák-participant je hráčem,¹²⁸ který utváří vlastní příběh (vlastní text v předem vytvořeném kontextu zprostorněného narativu). Divák vstupuje do centra obrazu – ten překrývá jeho periferní pole a stává se tak simulací, ve shodě s definicí Lva Manoviche.¹²⁹ Je mu tak simulováno bytí ve světě, byť fiktivním, ale s obdobnými (i když manipulovatelnými) pravidly jako má svět skutečný. Obraz se snaží napodobit pohyb prostorem, o jehož celku nemáme žádný přehled a jehož souvislosti nemůžeme užít. Ve snaze dopátrat se jich a pochopit univerzum obrazu-světa, postupujeme dále labyrintem, stáváme se součástí obrazu-hry. Interaktivní zapojování tělesnosti, chůze po síťové struktuře a obklopení obrazem podporují víru v reálnost světa fikce. Tělesnost, kterou vyloučil dvojrozměrný obraz pro její trojrozměrnost,¹³⁰ může být do trojdimenzionálního prostoru projekce opět vrácena. Divák se stává součástí představení, prostoru mezi plujícími obrazy. Tělesnost je pak ještě více aktivována v prostorech virtuálních obrazů, kterým se budeme věnovat v další kapitole.



¹²⁷ Menší, zjednodušená verze tohoto díla, spojení Cinelabyrinthu a Kinoautomatu pod názvem Cineautomat, kdy divák volil pokračování opět stiskem tlačítka, pak byla předváděna v zábavním parku Futuroscope ve francouzském Poitiers.

¹²⁸ Původně měly labyrinty rituální význam a byly symbolem těžké cesty k Bohu, pouti, až později se staly zábavou a hrou, jak můžeme vidět například na: <www.labyrinthsociety.org> [cit. 1. 6. 2008]. Avšak i v této podobě je účasti na filmovém představení jistý prvek rituálu. I na proměně labyrintu, který se oprošťuje od melancholie, vidíme proměnu základních vlastností fragmentů.

¹²⁹ Lev Manovich, *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press 2001.

¹³⁰ Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2001.

Spojení hyperrealismu imersivních obrazů (chůze v labyrintu) a zcizující fragmentarizace, která tuto realističnost narušuje (jednotlivá projekční plátna), „neutralizuje“ realitu. Eugen Fink hovoří ve své kosmologické filozofii právě o hře, která se stává jakousi „kosmickou metaforou“ veškerého vyjevování a mizení jsoících věcí v časo-prostoru světa¹³¹. Mizení a vyjevování se vztahuje i na rovinu každodenní „hry“. Naše denní realita se *neutralizuje* a (*znovu*)*objevuje*, ztrácíme souvislosti (i mezi předměty) a znovu je nelézáme. Stejně tak procházíme obrazem-labyrintem, pohledem hledáme detaily a zase je opouštíme. Při aktivní participaci na hře se zřikáme kritického soudu, tedy myšlenkové distance, a s obklopujícím světem se tak snadno identifikujeme. Tato metafora fenomenologické kosmologie nám přibližuje jednak pocit skutečného bytí v obraze i pocit moci nad obrazy, jednak opět potvrzuje neukončenost/neukončitelnost díla. Naše cesta se sice na konci uzavírá (v *Cinelabyrinthu* a *Kinoautomatu* známe konec příběhu a setkáváme se s dalšími účastníky hry), je však neukončená, jelikož neznáme další větve labyrintu-ideálního textu, který Barthes popisuje takto: „V tomto ideálním textu se nacházejí četné sítě, jež si mezi sebou hrají, aniž jakákoli z nich může dominovat ostatním; takový text je galaxie signifikantů, nikoli struktura signifikátů; nemá žádný začátek, je reverzibilní; dostáváme se do něj různými vstupy a o žádném z nich nelze s jistotou prohlásit, že je to hlavní vstup [...]“¹³². Neexistuje-li hlavní vstup, neexistuje ani hlavní obraz, jádro vyprávění, ani jedna osa, po které postupujeme. Obraz je sice celistvým/imersivním, nicméně jeho koherence se rozpadá právě díky tomuto těkajícímu pohledu, díky možnosti rozdílných úhlů pohledu. Vybíráme fragmenty z celku stejně jako jednu cestu bludištěm, kterou skládáme do integrálního celku, volíme strategii a sestavujeme „text“ z kontextu. Tato nekoherence a vnitřní fragmentarizace jen utvrzuje „hravost“ celého komplexu, „sítí, jež si spolu hrají“, přičemž tato hravost podporuje zábavnou funkci celé prostorové instalace. Systém odboček a alternativ v hledání hlavního úběžníku vyprávění hypertextu i imersivního obrazu opět odkazuje k aperspektivní struktuře celku, k multidimenzionálnímu prostoru.

Každodenní zážitek, kdy nesledujeme jeden bod na horizontu, ale těkáme pohledem, který nikdy nemůže zachytit celistvý obraz, posiluje dojem *aktuálního* bytí

¹³¹ Eugen Fink, *Hra jako symbol světa*. Praha: Český spisovatel 1993, s. 77.

¹³² Roland Barthes, *S/Z*. Praha: Garmond 2007, s. 13.

v obrazu, ve hře. Jednotlivé obrazy a vjemy jsou pak *simultánní*, oproti předchozím obdobím tato simultaneita zobrazuje jevy neslučitelné, nenavazující, ale *přítomné* a viditelné v jednom časovém bodě.¹³³ Divák se pak svými volbami a svou účastí podílí na tomto zpřítomňování.¹³⁴ Za *autentické* je považováno vše bezprostřední, emocionálně intenzivní a původní.¹³⁵ Změna v pojetí času popírá základní vlastnosti fragmentu z pozdně moderní doby. Zatímco pozdně moderní fragment byl považován za důkaz a participoval na existujících jevech tak, aby byla zachována jejich vazba na minulost, postmoderní technický fragment využívá buď *tropiku*, nebo *transformaci*.¹³⁶ V obou případech nový kontext bojuje proti svému zdroji, proti předchůdcům, a snaží se originál přivlastnit a zastřít. Vztah nového a starého významu je pak nejvíce ze všeho metaforický. „Představuje předešlý text v textu novém jako klamný obraz, podobnost vyvolává originál, ale zároveň jej zakrývá a přetváří.“¹³⁷ Zatímco fragment se zrodil ze zanikající původnosti, v postmoderních technických obrazech je původní afinita mezi autenticitou a fragmentem zničena.¹³⁸ Specifické vrstvení časů, synchronicita, paralelnost, fragmentarizace a dynamika obrazu ho přibližují abstraktnímu prostoru Henriho Lefebvra nebo abstraktnímu umění a, jak si všímá Eva Stehlíková, utvářejí paměť pocitovou.¹³⁹

Důvodem „zapomínání“ na skutečnost může být jednak spektakularita a transparentnost obrazu, jednak dominance technického aparátu. Henri Lefebvre

¹³³Söke Dinkla, Virtual Narrations: From the crisis of storytelling to new narration as mental potentiality <http://www.mediaartnet.org/themes/overview_of_media_art/narration/> [1. 7. 2010]

¹³⁴Jean Baudrillard zdůrazňuje právě přítomnost jako základ postmoderního myšlení. Pro něj je právě tento život v přítomné „reality show“ příznakem mizení, ztráty reflexe a kritického myšlení. „Čas bez záznamu, čas ‚naživo‘ je neodpuštělný. Takže se celé pole komunikace posouvá do řádu neodčitelného, protože v něm je všechno interaktivní, dané a uskutečňované neprodleně, bez onoho pozastavení, ač pranepatrného, kterého je tvůrcem časového rytmu směny.“ Jean Baudrillard, *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum 2001, s. 39.

¹³⁵Josef Vojvodík, Český surrealismus, (post)avantgarda a diskuse o realismu a realitě v průběhu čtyřicátých až šedesátých let dvacátého století. In: Marie Langerová – Josef Vovodík (et. al.), *Symboly oblidnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let*. Praha: Malvern 2009, s. 127–164.

¹³⁶Renate Lachmann, *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 39–42.

¹³⁷Tamtéž, s. 41.

¹³⁸Vazba na minulost se však místy objevuje, jak můžeme nejlépe vidět na příkladu jedné části programu Laterny magiky vytvořeného na hudbu Bohuslava Martinů *Otvírání studánek* – tato práce novými prostředky aktualizovala a rekontextualizovala tradiční, folklorní motivy a přiblížila se tak ještě mnohem více Svobodovu archivu obrazů-paměti. *Otvírání studánek* bylo součástí tzv. druhého zájezdového programu. Představení, dokončené roku 1960, na motivy kantáty Bohuslava Martinů se skládalo tří volně provázaných částí, úvodu, variace na lidové motivy a závěru s komediálními prvky. Pro nevhodný, nostalgický a expresionistický výraz bylo představení zakázáno; v roce 1966 byla obnovená premiéra a představení se stalo součástí programu *Variace 66*. V roce 2003 byla inscenace rekonstruována Společností Bohuslava Martinů a Laternou magikou.

¹³⁹Eva Stehlíková: „Alfréd Radok mezi filmem a divadlem“. In: Eva Stehlíková (ed.) – Jiří Cieslar (et al.), *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: AMU – NFA 2007, s. 214–285.

zdůrazňuje, že abstraktní prostor je povrchem ukrývajícím prázdnotu, je sadou transparentních zrcadlení a efektů, které neskrývají žádné tajemství. Technika pak podle kritiky postmoderny vytváří falešnou paměť, nikoli historickou pravdu. Jak říká Jacques Derrida: „technika nikdy nepřinese svědectví“.¹⁴⁰ Počítačem řízené obrazy předznamenávají pozdější odklon od analogových médií k médiím digitálním, která jsou tvořena *informačními* jednotkami, bity. Z těchto bitů se může vytrácet imaginace a senzibilita,¹⁴¹ které jsou základem pnutí mezi latentním a zjevným, mezi starým a novým, a které podporuje kreativní paměť. Kybernetický model jako neosobní nositel paměti spouští „stroj“ tematizace a rekontextualizace jednotlivých paměťových stop. Paměť je přenechána tomuto automatizovanému a automatickému procesu a autentická vzpomínka je spíše jakousi dodanou hodnotou, „ornamentálním simulakrem“, jak říká Lachmannová.¹⁴² I proto se William J. Mitchell ptá, zda je v této době autentický obraz ještě vůbec možný?¹⁴³ Nemůže však toto odcizení se skutečnosti znamenat odmítnutí linearitu a kauzality a dominantní představy *reálnosti* a *realističnosti*? Nápodoba, ke které ještě mohlo tihnout původní médium, je radikálně dekonstruovaná (post)mediální koláž a metamorfózami a přestává být podstatnou. A to i v případě, kde má film zastupovat realitu, jako například v *Laterně magice*. Stejně jako se detail stává při zvětšení ornamentem („fotografické zvětšení není totiž bez architekturních a ornamentálních důsledků“¹⁴⁴), stává se tímto ornamentem i nápodoba reality transformovaná jiným médiem. Detail vytržený z časového a prostorového kontextu, je určitou anomálií, která nutí diváka hledat řešení v nelineárnosti, vystoupit z prostoru díla a sledovat jeho kontext.¹⁴⁵ Ornamentální anomálie původní nápodoby tak zbavuje médium primární funkce i specifičnosti a nutí diváka hledět na celý komplex obrazů jinak, jak si již všímal Emil Filla: „Pomocí fotografie, pomocí zvláště zvětšených detailů učí se oko opět vnímat, je vedeno k postřehům, které před originálem svým zkaženým způsobem přehlíželo. Uvědomuje si předně možnost a nutnost nově se

¹⁴⁰ Jacques Derrida – Bernhard Stieger, *Echographies de la télévision*, Paris: Entretiens filmés, s. 107.

Citováno podle Josef Vojvodík, Český surrealismus, (post)avantgarda a diskuse o realismu a realitě v průběhu čtyřicátých až šedesátých let dvacátého století. In Marie Langerová – Josef Vovodík (et. al.), *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. –60. let*. Praha: Malvern 2009, s. 127-164.

¹⁴¹ Jean-François Lyotard, *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 219.

¹⁴² Renate Lachmann, *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 50.

¹⁴³ William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge – London: MIT Press 1992.

¹⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna: Esej o spadlé draperii*. Praha: Agite – Fra 2009, s. 148.

¹⁴⁵ Na textu toto ukazuje Michel Riffaterre, *La Production du texte*. Paris: Seuil 1979, s. 86. Citováno dle Michail Jampolskij, *Film a teorie intertextuality. Illuminace*, 12, 2002, č. 2, s. 25.

dívati.¹⁴⁶ Ačkoli se obraz vzdaluje originálu a pozbývá autenticity a jednotlivé bity negují transcendentální přesah, v samotné struktuře sítě obrazů vzniká určitý prostor pro imaginaci, takže technický obraz může být tím, co umožňuje prezentovat vnitřní obrazy ve vnějším prostoru.¹⁴⁷ Opět se vracíme k problému re-prezentace skutečnosti ve vztahu k percepci. Již bylo zmíněno, že teoretikové hypertextu obhajují tyto typy obrazů jako nové možnosti divácké participace a vyzdvihují *skutečnost* těchto struktur. Přiblížení skutečnosti zakládají na odmítání chronologie.¹⁴⁸ Janet Murrayová tvrdí, že lidská mysl pracuje pouze s fragmenty prostoru.¹⁴⁹ Proto pouze hypertextové/rizomatické struktury zobrazování podle ní zachycují *skutečný* život. Murrayová používá metaforu kaleidoskopu, který jednotlivé jevy zrcadlí, mísí a transponuje na jiná místa. Obdobně zdůrazňuje George P. Landow, že lidé nemyslí lineárně a ani jejich zkušenost nepracuje s linearitou.¹⁵⁰ Obhájci tohoto typu zobrazování pak tvrdí, že je pouze otázkou času, kdy se zmenší nedůvěra k decentralizovanému vyprávění a k rozbíjené jednotě.

Nové možnosti percepce nabízí psycholog Arthur Rothenberg koncepcí tzv. janusovského myšlení/vnímání. Rothenberg ukazuje, že dosavadní lineární (racionální) myšlení vyžaduje postupné zpracovávání informací a neuznává existenci protikladů. Postmoderní doba však předkládá alternativy naráz, právě jako je tomu v dosud jmenovaných obrazech. Janusovský způsob vnímání však umožňuje přijímat tyto protiklady a vnímat je komplementárně.¹⁵¹ Toto pojetí navazuje na Einsteinovy a Bohrovy koncepce prostoru. Rothenbergův percepční model je zároveň základním předpokladem vnímání čtvrté dimenze a integrálního prostoru. Jelikož může být „aktivován“ právě při těchto fragmentárních, aperspektivních obrazech, pak i přes ambivalentní vztah ke skutečnosti, autenticitě či latenci jsou tyto obrazy velmi podstatnou kapitolou v dějinách odpoutávání obrazů. Debata mezi „skeptiky a těšiteli“ o podstatě spektakulárních obrazů ukazuje, že i přes technicistní základ mohou rozvíjet imaginaci diváka a nemusí naplňovat pouze abstraktní prostor Henriho Lefebvra.

¹⁴⁶ Emill Fila. *Práce oka*. Praha: Odeon 1982, s. 126.

¹⁴⁷ Takto obhajuje technický obraz Karel Teige. Marie Langerová, Rýha řeč: Vnitřní monolog. In: Marie Langerová – Josef Vovodík (et. al.), *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let*. Praha: Malvern 2009, s. 171.

¹⁴⁸ Obdobně uvažují zastánci automatického psaní.

¹⁴⁹ Janet Murray, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge: MIT Press 1997, s. 281.

¹⁵⁰ George P. Landow, Hypertext a kritická teorie: Hypertextový Derrida, poststrukturalista Nelson? In: *Biograph*, 1998, 6, s. 9–21. Srov. George P. Landow, *Hypertext 2.0*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press. 1997

¹⁵¹ Arthur Rothenberg, *Goddess: The Creating Process in Art, Science, and Other Fields*. Chicago: University of Chicago Press 1997.

Ukázalo se, že odpoutávané obrazy vyplňují prostor, jenž byl dříve jejich rámem. Jejich fragmenty zároveň nalézají spojnice ve svém kontextu, v technickém a architektonickém řešení. Pokud tedy Miroslav Petříček tvrdí, že základním předpokladem uměleckého díla je rám dodávající obrazu kompozici, figuraci, zlatý řez a systém,¹⁵² pak je zřejmé, že v odpoutaných obrazech dochází k redefinování vlastních podmínek existence. Rám již neodděluje realitu a fikci, diváka a obraz, hybridní tvar přispívá k tomu, že již neexistují hranice a plocha prostoru, Albertiho okno mizí. Začíná se ukazovat, že vnější materiální odpoutávající se obraz svůj rám překrývá a tedy právě prostor je to, co se odpoutává. Již na začátku jsem zmiňovala, že tento prostor má rozvolněné hranice a uvolněná pravidla kompozice. Výrazněji se začíná do této struktury zapojovat čas, jenž toto odpoutávání umocňuje. Zároveň vidíme, že tento prostor je koncept, který v aktuálním provedení má mnoho meziprostorů pro divákovu imaginaci. Odpoutávání se tak odehrává nejen v rovině prostoru, ale i ve sféře času. Obraz-prostor se odpoutává od skutečnosti a současnosti a čím dál podstatnější pro něj je *virtualita*.

K virtuálním prostorům: Holonogický prostor vesmíru

*„Divák musí být schopen zcela ztratit sám sebe v imaginárním, nekonečném světě,
i když se plátno snaží vzbuzovat pravý opak.“*
Frederick John Kiesler

Pozdně moderní fragmentárně imersivní obraz se vyznačuje vztahem k virtualitě blízké definici Pierra Lévyho, jenž za virtuální označuje jevy *možné* a *potenciální*, které mohou být aktualizovány, případně zůstat v rovině dalších otázek. Postmoderní obraz pozbývající vazbu na skutečnost se blíží spíše vymezení Jeana Baudrillarda – virtuálním označuje vše *neexistující, iluzivní a falešné*,¹⁵³ simulakrum. Mechanický základ celého obrazu se zároveň blíží definici spjaté s technickým a vědeckotechnickým kontextem,

¹⁵² Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*. Praha: Herrmann & synové 2009, s. 38.

¹⁵³ Toto pojetí převládalo i v 18. století.

kteřá pojmem virtuální označuje veškeré *nové* a neznámé produkty.¹⁵⁴ Prostor se *virtualizuje* a *dematerializuje* pomocí nejrůznějších neviditelných prostředků obrazů, jako je světlo, energie, rytmus, odrazy. Musí však být vždy tyto obrazy prázdné a zastíňovat latentní a potenciální vrstvy obrazu?



Iluzivnosti a zrcadlení využívají další dva způsoby zobrazování doposud sledovaných umělců, které potvrzují směřování prostoru-obrazu k virtualitě – Svobodovo *virtuální plátno*¹⁵⁵ a Činčerova *pseudoholografie*.¹⁵⁶ Film natáčený proti černému pozadí se přenáší pomocí polopropustného zrcadla do prostoru trojrozměrné scénografie a divák tak získává dojem trojrozměrného obrazu plujícího volně

¹⁵⁴ Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2001.

¹⁵⁵ Název „virtuální plátno“ se objevuje v souvislosti s představením Laterny magiky *Graffiti*. Tuto metodu však Svoboda využil již v *Polyvizi*. Spolu s Emilem Radokem tento systém navrhli v roce 1967 pro EXPO'67 Montreal a představili na něm program *Proměny*, který prezentoval československý industriální vývoj a zároveň měl pomocí jednotlivých mechanismů představit nový obraz přírody. Využili v něm polopropustná nakloněná zrcadla a průhledné válce. Projekce do celého prostoru se tak odrážela, dopadala na pohyblivé se krychle, které obraz deformovaly a měnily jeho velikost, docházelo k prolínání fikce a reality. Svoboda zde vycházel z psychologie vnímání a počítal s optickými klamy, které jednotlivé obrazy mohou vyvolávat. Projekce využívala 20 diaprojektorů, 5 rotujících projektorů na film a projekční plátna neobvyklých tvarů. Srov.: Věra Ptáčková, *Josef Svoboda*. Praha: Divadelní ústav 1984, zejména s. 66.

¹⁵⁶ Holografická metoda však vytváří obraz, který je viditelný pouze pod úzkým úhlem. Divák je mnohem více fixován do pevného bodu a je závislý na světelných podmínkách; neviditelný obraz čeká, až bude oživen nerozbíhavým paprskem a dosáhne tak nejlepší možné kvality, až poté obraz opouští rám. Přesnost metody vzniku tohoto obrazu, která vyžaduje koordinovanou soustavu zrcadel a laserových paprsků a zcela nehybné prostředí fixuje/spoutává tedy nejen diváka, ale i objekt reprezentace. Falešná pseudoholografie nijak nevyužívá této přesné matematicko-fyzikální operace a tudíž nenastavuje další „geometrickou mřížku“, odlišnou od mřížky centrálně perspektivní. Reprezentací jednoduchou sérií odrazů na (ne)transparentní podklad naopak zpochybňuje tento nový perspektograf. Zůstává zachována Pribramova metafora myslí jako hologramu, hologramu jako myslí, ve kterém dochází ke ztuhnutí času a prostoru, vymazání hranice, časoprostorové lokalizace a kauzality. Karl H. Pribram, *Mozek a mysl: Holonomní pohled na svět*. Praha: Gallery 1999.

v prostoru. Zcela mizí hranice mezi reálnými objekty a filmovými stíny,¹⁵⁷ konstrukce iluzivního světa se prolíná s jevištní instalací v reálném časoprostoru, kdy ani jedna z těchto rovin není pouze kulisou té druhé, takže všechny tyto prostředky přispívají k celkové virtualizaci/fantas(ma)tičnosti média. O(b)drax pulsuje mezi viditelností (transparentností) a neviditelností (latencí),¹⁵⁸ mezi troj- a dvojdimenzionální obrazy/stíny.¹⁵⁹ Obdobně se virtualizuje předváděné tělo. Herci vstupují do prostoru a komunikují se svým obrazem-projekcí.¹⁶⁰ Lefebvre hodnotí odrazy jako prázdné, protože pouze odrážejí obrazy a oslňují diváka, aby neprohlédl, že za nimi se již nic nenachází. Zrcadlový odraz však nemusí nutně prostor (zobrazení/mysli) redukovat a vyprazdňovat. Nehledě na významy, které Foucault přisuzuje utopiím a heterotopiím, je pro odpoutané obrazy podstatné jeho tvrzení, že zrcadlo je přesně tím prostorem mezi nimi – prostorem mezi (mezi médii, mezi divákem a objektem, mezi obrazem a odrazem, které podněcují odpoutané obrazy), který existuje ve skutečnosti (je aktuální), aniž by měl své vlastní místo (je virtuální). Propojuje tak několik prostorů (dvou- a trojdimenzionální, místo diváka a neexistující místo obrazu). Zároveň je *heterochronní* a vzniká jen proto, že se člověk „dostane do určité roztržky s tradičním časem.“¹⁶¹ Zrcadlový obraz tak může být *virtuální*, ale i *aperspektivní*, *achronní*, *abstraktní*, *diskontinuitní* a *fragmentární*. Právě této práce s meziprostory využívají obě virtuální plátna a umocňuje ji další typ zobrazování, který zde budu sledovat – obraz planetária.

Analýzou planetárního obrazu navazuji na aperspektivní obrazy Františka Kupky, jejichž cílem bylo zpodobnit vesmírný prostor – mystický, imaginární kosmos vyšších dimenzí. V šedesátých a sedmdesátých letech 20. století tento magický příznak kosmu mizí a začíná se mluvit o *space-age*;¹⁶² Startují první výpravy do vesmíru a začíná vesmírný závod, ve kterém hraje nesmírnou roli nejen zdokonalování techniky,

¹⁵⁷ Autoři uplatňují tento efekt zejména u témat spjatých kouzelnými motivy, s legendami a starými pověstmi. Tato metoda byla využita ve švýcarském Martigny a Badenu (1993), v Mnichově (1994) a v Praze na výstavě 100 let české kinematografie (1996).

¹⁵⁸ Stejně jako světlo, které plně překonává hmotu a je tak ideální k vytvoření virtuálního objemu. László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda 2002.

¹⁵⁹ Etymologie slova scéna odkazuje i ke slovu *skia* (*ska/i/*), tedy k záři, záblesku stínu, ale i stínu.

¹⁶⁰ Tato simultánní „existence“, teleportace a virtualizace přihlížejícího těla je jedním z principů digitálních virtuálních prostředí, avatarů pobývajících ve virtuálním světě. Tento typ „depersonalizace“ komentuje modifikace počítačové hry Ivora Diasiho *Das Egoshooter*. Program nejprve nasnímá podobu hráče a tu pak aplikuje na postavy ve hře. Hráč tak bojuje se sebou samým, rozdvouje se, zůstává jak uvnitř fikčního světa, tak v reálném světě, a celá instalace je tak mechanizovanou obdobou depersonalizace.

¹⁶¹ Michel Foucault, *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové 2003, s. 81.

¹⁶² Frank J. Malina, On the Visual Fine Arts in the Space Age. *Leonardo*, 1969, č. 3, s. 323–325.

ale i její prezentace.¹⁶³ Kinetické umění a futurismem inspirované umělecké směry začínají pracovat s vesmírnými náměty a za pomoci techniky se pokoušejí zprostředkovat divákovi i stav beztíže ve volném prostoru, někdy na hranici umění, teoretických reflexí, techniky a vědy (jak ukazují např. kinetické opt-obrazy Franka J. Maliny). Simulace stavu beztíže a virtuální cestování do vesmírného prostoru jsou častým motivem v populární kultuře a v zábavních parcích.¹⁶⁴



V roce 1960 bylo v prostoru pražského zábavního parku (poblíž Maroldova panoramatu a Křižíkovy fontány) postaveno planetárium.¹⁶⁵ Už pojmenování instituce podle technického projekčního zařízení¹⁶⁶ naznačuje, že součástí představení je vždy i

¹⁶³ Imaginace vesmírného dobývání je hojně tematizována velmi populárními sci-fi filmy a seriály. O jejich vazbě na celkovou politickou situaci i o způsobech zobrazování viz Vivien Sobchack, *Screening Space: The American Science Fiction Film*. New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2004.

¹⁶⁴ Zdokonalování prostředků na poznání kosmu navazuje na touhu uvidět neviditelné. Vesmírným obrazům se můžeme přiblížovat; náš zrak, izolován od pozemské reality, se pomocí dalekohledů a teleskopů virtuálně přesouvá do vesmírného prostoru a může zkoumat vlastnosti a konstelace hvězd. Vesmírný prostor však může být rovněž „snesen“ na zem, např. vytvořením jeho obrazu. Stejně jako percepční paradigma nejprve určuje mod camery obscury, tedy zobrazování, které jsme schopni uchopit jedním pohledem z nadřazené pozice a z pozice vhodné ke studiu, tak reprezentace vesmíru se nejprve objevují v podobě glóbulů, map hvězdné oblohy, na které lze shlížet ze vzpřímeného postoje, z božské pozice, „zvnějšku“, nikoli pouze vzhlízet vzhůru do vesmíru, a dovoluje nám ovládat tak neovládnutelné neznámo. Postupně se obraz zbavuje tohoto typu lidské nadvlády, opět dochází k zdůraznění výlučné spjatosti s vesmírem (Walter Benjamin, K planetáriu. In: Walter Benjamin, *Agessilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové 1988, s. 254–256.) a ucházení se o kosmos v duchu techniky. Již není podstatné to, aby člověk viděl zmenšený model vesmíru, ale aby byl schopen ho ovládat opticko-technickou cestou, aby ho mohl napodobit, jak je tomu právě v planetáriích.

¹⁶⁵ Planetárium se stavělo mezi lety 1958–1960 podle plánů architekta Jaroslava Fragnera, bylo dvakrát rekonstruováno, a to zejména po technické stránce, a stále je činné. Jeho zřizovatelem jsou Hvězdárna a planetárium hlavního města Prahy, do jejichž správy spadá dále Štefánikova hvězdárna, Hvězdárna v Ďáblicích, Kopule M. Kopernika na Kleti u Českého Krumlova (společné pracoviště s HaP České Budějovice).

¹⁶⁶ Termín *planetárium* označoval ve 14. století stolní zařízení znázorňující pozici hvězd vůči Zemi, později ukazovalo obíhání planet kolem slunce. V druhé polovině 17. století sestrojil Charles Boyle mechanický aparát, který byl sestaven z ozubených kol a hřídelí a do pohybu se uváděl točením kliky. Po zatočení se rozpohybovala celá sluneční soustava. V 17. století se pak proměňuje celá koncepce planetária – divák vstupuje do otáčející se koule a sleduje hvězdy, otvory v jejím plášti (modernější typ tohoto zařízení lze v současné době vidět v Adlerově planetáriu v Chicagu, Illinois). Mezi lety 1919 až

prezentace technické aparatury. Od vzniku planetária v roce 1960 do roku 1988 byly obrazy nebes promítány pomocí optomechanického projekčního Zeissova planetária. Tento typ planetária vznikl ve dvacátých letech 20. století. Původní představení je tak přenášeno do nového kontextu, a proto představení stojí na hranici různých zobrazovacích modů. V roce 1991 bylo nahrazeno automatickým systémem Cosmorama, které má 232 projektorů, 202 objektivů, 16 motorů a 12 mikropočítačů a může promítat 9135 hvězd, respektive jejich reprezentací, které tvoří otvory v měděné desce. V roce 2009 byl do planetária nainstalován nový projekční systém SkyScan Definity, již plně automatizovaný, jehož digitální projekci 2 projektorů řídí 12 počítačů. Programy planetária pokračují v tradici přednášek z doby modernity, v nichž se prezentuje nejen určité pole výzkumu, ale i nová technická aparatura (jako jsme mohli vidět na Výstavě architektury a inženýrství při Zengerově výkladu *Kosmických obrázků* pomocí skioptikonu). Jejich představení se řídí Riesmanovým mottem z roku 1929: „Planetárium je škola, divadlo a film zároveň, posluchárna pod hvězdnou oblohou, divadlo, kde úlohu herců hrají sama kosmická tělesa.“¹⁶⁷ Navazuje tak na krédo České astronomické společnosti z roku 1917, které říká, že je nutné „šíření a popularizování výsledků moderní astronomie“,¹⁶⁸ a „přístupnou formou seznamuje se základními znalostmi a nejnovějšími poznatky astronomie, astronautiky, geografie i příbuzných věd“.¹⁶⁹ Nepatří mezi čistě vědecké reprezentace a vzdělávací programy¹⁷⁰ a nepokouší se vytěsnit fiktivní obrazy,¹⁷¹ estetické a expresivní složky.¹⁷² Způsoby předvádění se

1922 byl vynalezen Zeissův projektor, který umožňoval promítat hvězdy do prostoru kruhové kopule. Pojmenování *planetárium* tak opět začalo znamenat zařízení, kterým lze simulovat pohyb hvězd a naše bytí pod hvězdnou oblohou (vztahuje se však i na samotnou budovu a instituci). Alison Griffithová, „Pohyblivé obrazy nebes“: Pohroužení do vesmírného divadla planetária. *Illuminace*, 20, 2008, č. 3, 68–106. André Heck (ed.), *Information Handling in Astronomy: Historical Vistas*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers 2003.

¹⁶⁷ David Riesman, *The Zeiss Planetarium. General Magazine and Historical Chronicle*, January 1929, s. 241. <<http://www.planetarium.cz/pl-info.html>> [cit. 1. 2. 2010]

¹⁶⁸ Jaroslav Soumar, *Historie hvězdárny a planetária hl. m. Prahy: Vesmírné miniatury č. 7*. Praha: Štefánikova hvězdárna 1996.

¹⁶⁹ Pavel Příhoda, *Kosmorama a planetárium*. Praha: Hvězdárna a planetárium hl. m. Praha 1991, s. 2.

¹⁷⁰ Pořádají se tam lekce sférické astronomie, kursy orientace a námořní a letecké navigace, kursy pro školy, pořady pro dětské publikum (včetně doprovodných akcí, jako jsou ukázky robotů či kosmických skafandrů).

¹⁷¹ Multivizuální představení spojují dokumentární záznamy s fikčními narativními strukturami. Objevují se nejen historické náměty (*Most mezi břehy času*), pohádkové motivy (*Skřítek na cestách*), sci-fi vyprávění (Adaptace sci-fi románu Arthura C. Clarka *Vesmírná Odysea*), exotická témata (*Mauna Kea: Královna ohně a hvězd*), ale i čtení poezie (pořad *Vesmír v nás* byl vizuálním doprovodem recitace veršů Markéty Procházkové). V planetáriích se vybírají i aktuální témata: například v planetáriu Mikuláše Koperníka v Brně jsou uváděny pořady o špionážních družicích. Sál je také využíván ke koncertům a k nejruznějším komerčním akcím <<http://www.hvezdarna.cz>> [cit. 1. 2. 2010]. Obdobně pražské planetárium například vytvořilo vizualizaci pro prezentaci vydání alba Jeana Michaela Jarryho *Oxygen*.

planetárium řadí mezi živé audio-vizuální performance. Jeho představení většinou doprovázejí slovní komentáře; mezi mediálními definicemi proto můžeme najít i označení „rozhlas s obrázky“. „Živé“ je i promítání samotné; jednotlivé projekory byly po dlouhou dobu provozu ručně ovládány technickým týmem, nyní jsou projekce řízeny počítačem, stále je však potřeba na celé představení dohlížet a případně vstupovat do obrazové podívané.

Půdorys sálu kopíruje panorama,¹⁷³ dominuje mu však kopule, na níž je umístěno projekční plátno. Sférický, konkávní obraz tak opouští obdélníkový tvar stáječícího se pásu na stěnách a přebírá formu stropních, iluzivních maleb. Nejenže se v planetáriu spojuje několik prostorů různých médií, ale další média se podílejí i na představení. Planetárium tak představuje interdisciplinární, interdiskurzivní a intermediální fúzi, respektive je typem postmédiu. Zároveň spojuje několik aspektů různých myslí/obrazů. Planetární obraz propojuje barokní myšlení (ambivalence, iluzivní zakřivující se obraz v kopuli), moderní obraz (panorama, film) a obraz pozdně moderní (model vícedimenzionálního prostoru, fragmentární kompozice celku-paměti) a přetváří je do nového tvaru odpoutaného, aperspektivního, integrálního prostoru/obrazu. Je zároveň ozvukem neeuklidovských prostorů a předstupněm poslední kapitoly, mentálních odpoutaných hyper-obrazů. Všechny tyto aspekty, pozice „mezi“ a překrytí prostoru obrazem mu umožňují specifickým způsobem odpoutávat prostor od dosavadních vymezení, spoutávající techniky a od prázdnoty absolutního prostoru.

Stejně jako u Svobodových a Činčerových děl se tyto obrazy ocitají mezi fragmentárností a imersivitou. Toto spojení však přesahuje prostor díla a předvádění, vztahuje se na celou budovu planetária. Předsálí planetária se podobá vstupním prostorům tematických atrakcí v Disneylandu, jako jsou například známé *Star Tours*. Divák před simulací letu do vesmíru vstupuje do transmediálního prostoru stylizovaného podle nejrůznějších motivů série *Hvězdné války*, aby se více identifikoval s fikčním světem. Stejně tak připravuje diváka na „vstup“ do vesmíru kruhové foyer

¹⁷² Ladislav Kesner takto ukazuje základní odlišnost mezi vědeckými a uměleckými výtvoři. Ladislav Kesner, *Obrazy a modely ve vědě a medicíně*. In: Marta Filipova – Matthew Rampley (eds.), *Možnosti vizuálních studií: Obrazy – texty – interpretace*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu 2007, s. 155–184.

¹⁷³ A panorama na okraji kopule je jeho podstatnou součástí.

planetária s atmosférickým designem a různými typy médií.¹⁷⁴ Jednota prostoru je rozčleněna do jednotlivých expozic a obrazů, jako jsou například: malé planetárium promítající hvězdnou oblohu, menší kupole s projekcemi tematických obrazů o dobývání vesmíru, původní Zeissovo planetárium, interaktivní, multimediální výstava o dějinách vesmíru a astrologie. Tyto prvky netřísťí pozornost diváka, ale naopak posilují přesvědčivost simulace bytí pod nebeskou klenbou, v obraze, „který zaplavuje celý vesmír“, jak říká Gaston Bachelard.¹⁷⁵



Heterogenizace prostoru se vztahuje i na samotné představení. Základ projekce tvoří homogenní obraz nebes a hvězdné oblohy stejně jako v prvních planetáriích.¹⁷⁶ Jak ukázaly Svobodovy a Činčerovy technické obrazy, zábava postmoderního typu však předpokládá právě tříštění pozornosti a hledání nových objektů zájmu, proto jsou do představení zahrnuta různá další média a jejich obrazy, zejména film a diapozitivy.¹⁷⁷ Na sférický povrch jsou promítány nejrůznější detaily či pohyblivé, filmové obrazy vesmírných těles, moderních strojů na dobývání vesmíru, historických osobností či fiktivních příběhů. Většinou se v prostoru kopule promítá více fotografií najednou a divák má tak některé obrazy za hranicí periferního vidění. Perspektiva těchto obrazů je však zdeformována a osy zakřiveny, protože je vše promítáno na sférický povrch.

¹⁷⁴ Obdobně jsou tvořena předsálí multiplexů a není bez zajímavosti, že jsou zdobena právě vesmírnými motivy, mají nás tak připravovat na neobvyklý zážitek, vstup mezi „hvězdy“ filmových pláten a na virtuální cestu do jiných, fikčních světů.

¹⁷⁵ Gaston Bachelard, *Poetika snění*. Praha: Malvern 2010, s. 164

¹⁷⁶ Sloužila ke studiu hvězdné oblohy obdobně jako panoráma se využívalo ke zkoumání krajiny.

¹⁷⁷ Planetárium tedy zprostředkovává pohled do otevřeného nebe, tento pohled však ruší vrstva obrazů. Obdobně napětí mezi odpoutáním a sputáním pohledu nastává i v případě přesné lokalizace projekce. Na obvodě planetária vystavěného podle panoramatického obrazu (tedy na horizontu) je umístěna panoramatická malba. Nejprve tvořilo obvod panoráma Prahy vyražené do měděného plechu, projekční plochy planetária. S postupující virtualizací celého prostoru bylo nahrazeno kruhovou projekcí složenou z několika diapozitivů. Nejprve se promítal panoramatický obraz Prahy od malíře Vladimíra Kopeckého (symbolicky zastupující pohled na Prahu od Karlova mostu, který byl možný v roce založení planetária; planetárium tak pomyslně umísťující do historického jádra města na povodí řeky Vltavy), později povrch Měsíce a Marsu. Počáteční přesná lokalizace a časové vymezení je však po začátku představení zrušeno, obraz se odpoutává.

Zobrazování tak aktualizuje barokní vidění a obrazy činí aperspektivní. Vektory křivek směřující ke konkávnosti¹⁷⁸ vtahují diváka do prostoru obrazu a narušují distanci mezi pozorovatelem a pozorovaným.¹⁷⁹ Rozpadání jednoty do další obrazových ploch umocnila instalace série diaprojektorů umístěných po obvodu Cosmoramy, které umožňovaly projekci falešného panoramatického obrazu, složeného z několika diapozitivů. Pás mohl buď tvořit jeden obraz, jehož části se díky technické nedokonalosti někdy omylem překrývaly či rozestupovaly, nebo série kauzálně pospojovaných fotografií, sekvenčně, trhavě rozpořhobovaných, *afilmově* imobilně mobilních.¹⁸⁰ Podobně jako planetárium zakřívuje pravoúhlé osy a rám zobrazování, tak deformuje pohyb známý z filmové projekce. Dochází nejen k fragmentarizaci prostoru, ale i času, tedy rozkládání časové continuity. Jednotlivé fragmenty a rozestupování homogenního časoprostoru pomáhají pohlédnout do prostoru „za“, zahlédnout latentní vrstvu za vrstvou transparence. Fragmenty už nezprostředkovávají skutečnost jako v pozdně moderním atlase/archivu, ani neslouží k pouhému rozptýlení pohledu jako v postmoderních obrazech-kolážích. Jsou spíše příznakem virtuálního. Fragmenty jsou sice samostatné, jsou však druhým plánem obrazu. Netvoří tak uzly hypertextu iniciující komunikaci s divákem. Rozestupující se prostor planetária je specifický tím, že v prostoru „za“ se skrývá nekonečno takže působí dostředivou silou, která diváka virtuálně vtahuje do prostoru „neproniknutelné hloubky“,¹⁸¹ zbavuje ho reflexe a distance stejně jako pohled do dálky¹⁸² či přítomnost ve „stroji uchvácení“.

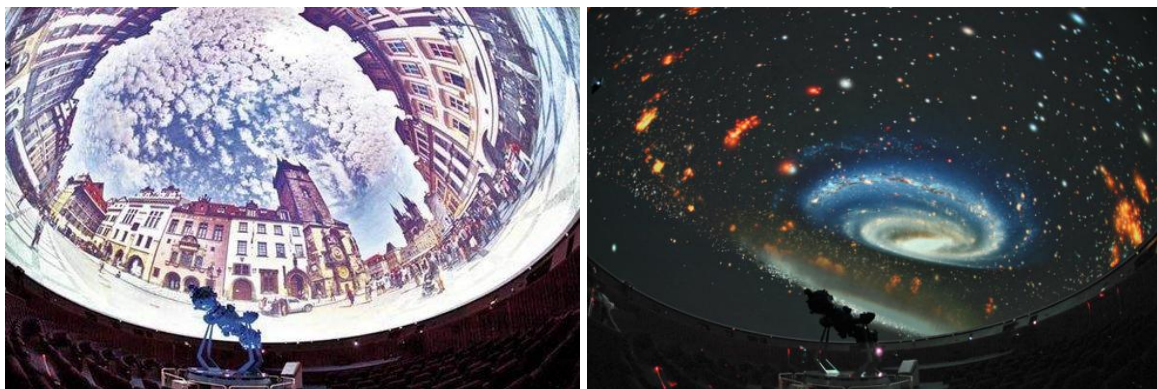
¹⁷⁸ Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1993, s. 19.

¹⁷⁹ Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago – London, The University of Chicago Press 1999.

¹⁸⁰ Takto byla například vizualizována evoluce člověka v adaptaci románu Vesmírná Odysea.

¹⁸¹ László Moholy-Nágy se ptá, když se snaží definovat prostor bez tíže: „Co jiného je prostor, než neproniknutelná hloubka?“ László Moholy-Nágy, *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda 2002.

¹⁸² Erwin Straus: „K vidění zrozen, k dívání povolán“: Úvahy o vzpřímeném postoji. In. Josef Vojvodík – Josef Hrdlička (eds.), *Osoba a existence: Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*, Brno: Host, 2009. Dálka a hloubka jsou jedním ze základních témat panoramatických představení. Neustále je přepočítávána poloha Země vůči ostatním planetám, zdůrazňována vzdálenost, jak v kilometrech, tak ve světelných rocích. Vstup času do obrazu pak dynamizuje celý obraz, povrchová síť perspektografu se proměňuje na objem a obraz v ploše neguje svůj povrch.



Podle Miroslava Petříčka je pro lidské vnímání idea tohoto nekonečna mnohem přijatelnější, protože člověk pak nemusí hledat hranice universa a ptát se, co se za nimi skrývá.¹⁸³ Toto nekonečno tak odpovídá bezhraničnímu časoprostoru, který jsem na začátku této kapitoly ukázala jako ideální geometrický model pro zobrazování. Opět se tak potvrzuje, že obraz překrývá prostor i že se tento prostor odpoutává. Petr Rezek upozorňuje na to, že objem „musí být pochopen jako mající hloubku“ a že nejzazší hranicí tohoto objemu je pak plocha, která nakonec může postrádat „nahore a dole“.¹⁸⁴ Tedy tento prostor-obraz se odpoutává od jasně vymezených koordinátů tradičního obrazu a zprostředkovává prožitek nekonečna, respektive délky a hloubky, nikoli sledování povrchu. Jaký je tedy tento prožitek? Erwin Straus říká: „Dálka nerámuje prostor dění, ve kterém to, co uvidíme z odstupu před námi, leží jako místo možného budoucího přiblížení. Dálka se našemu pohledu otevírá v kontemplativním zření, nikoli v činnosti, při které po něčem saháme;¹⁸⁵ otevírá se v pohlédnutí, nikoli v přicházení“.¹⁸⁶ Prostor je tak zbavován tíže a divák může pohledem zachytit celý objem, vzdálené i blízké, může tak dosáhnout prožitku *lehkosti* a stavu bez tíže,¹⁸⁷ *halucinační percepcie*.¹⁸⁸ Otevírá se před námi tedy prostor/objem, který dovoluje zřít se tíže a zaměřit se na virtuální prožitek budoucího přiblížení.

¹⁸³ Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*. Praha: Herrmann & synové 2009, s. 72.

¹⁸⁴ Petr Rezek, *Protoarchitektura a architektonika*. Praha: Ztichlá klika, 2009, zejména s. 31–44.

¹⁸⁵ Tuto tezi můžeme vnímat jako polemiku s Bachelardem, který tvrdí, že dálka vytváří miniatury ve všech bodech obzoru a tyto miniatury tuto dálku popírají a nabízejí se našemu vlastnění. „Vlastníme na dálku a s jakým klidem!“ Gaston Bachelard, *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009, s. 176

¹⁸⁶ Erwin Straus: „K vidění zrozen, k dívání povolán“. Úvahy o vzpřímeném postoji. In. Josef Vojvodík – Josef Hrdlička (eds.): *Osoba a existence: Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*, Brno: Host, 2009, s. 307.

¹⁸⁷ Petr Rezek, *Protoarchitektura a architektonika*. Praha: Ztichlá klika 2009, zejména s. 31–44.

¹⁸⁸ Prožitek závratí a stavu bez tíže je podporován i podmiňován určitým spojením s momentem mystického vytržení a určitého prožitku vznešena, který nalézá v planetáriu své pevné místo. Představení

Erwin Straus však mluví o pohledu do dálky v žitém prostoru a tento pohled srovnává s uzřením dálky v prostoru zobrazení. Straus hovoří o odtržení obrazu a jeho ideje, tedy o odloučení vnějšího a vnitřního obrazu, které popisuje takto: „V nazírajícím pozorování věcí samých nedospívá však původní obraz ještě k dokonalému odpoutání. Eidos je doposud vázán na hylé. Odloučení, afereze, se uskutečňuje teprve vytvořením obrazu, který je zároveň napodobením a přetvořením.“¹⁸⁹ Jak bylo řečeno, v planetárním obraze však obraz uchvacuje prostor a ztotožňuje se s ním, vnější a vnitřní prostor se překrývají. Tyto obrazy jsou zároveň nápodobou skutečnosti i jejím přetvořením.

Dominantní obraz je skutečnou kopií nebeské oblohy z pohledu ze země v určitých časech. Jedná se tedy o dokonalou nápodobu, kopii, která je tak i vnímána: „Pocit reality je velmi silný, podléháme dojmu, že kopule nad námi se rozevřela a vidíme skutečné nebe.“¹⁹⁰ Na straně druhé právě stroj planetária mnoha efekty proměňuje tento skutečný obraz. V planetárním obraze se spojuje několik zobrazovacích modů, které jsou různě deformovány a podléhají dominantním rysům jiných médií – diapozitivy jsou sekvenčně promítány jako film, centrální perspektiva je zakřivována sférickým povrchem, povrch iluzivní malby je negován kinetickým obrazem. Dochází k neustálým hrám s mediální specifičností a jejími transpozicemi do prostoru jiných médií. Walter Benjamin ve spojitosti s planetáriem říká, že jeho cílem není ovládnutí přírody, ale poměru mezi přírodou a lidstvem. „V technice se mu

planetária v sobě spojuje „uctivý pohled“ (používám termín Alison Griffithové „revered gaze“). Alison Griffithová: „Pohyblivé obrazy nebes“: Pohroužení do vesmírného divadla planetária. *Illuminace*, 20, 2008, č. 3, 68–106.) se kvazireligiózně spiritistickými či mytologickými momenty. Zážitek při pohledu na hvězdnou oblohu planetária simuluje pohled na barokní klenbu, která se má rovněž iluzivně otevírat do volného prostoru, má zrušit přechod mezi skutečným a virtuálním prostorem. Toto vznešeno umocňují podmínky percepce a umístění diváka v sále – divák hledí, s hlavou lehce v záklonu, na strop kopule nad ním a kopíruje tak polohu diváka v chrámovém prostoru. Tato vazba není náhodná. Např. plzeňské malé planetarium bylo umístěno v kopuli vysvěceného kostela a o získání kostelního prostoru se pokoušelo i pražské planetarium. Kvazireligiozita se však objevuje i v narativní struktuře, mj. pořad „Za tajemstvím betlémské hvězdy“ kombinuje náboženskou symboliku Vánoc a astronomický výklad o této hvězdě. Pořad *Ztracená říše boha slunce* je prezentován takto: „Střední a Jižní Amerika – téměř magické pojmy pro ty, kdo žijí na jiných světadílech. Proč se záhady brání racionálnímu vysvětlení? Možná proto, že zde racionální lidé ani nežili? Nechápeme záhady proto, že je posuzujeme výhradně očima naší vlastní doby a naší vlastní vědy? Nejdříve bychom se měli snažit pochopit myšlení a filozofii těchto starých národů... Pak si možná přiznáme, že pravou příčinou nedorozumění je magie, způsob poznávání světa, provázející tehdejšího člověka od zrození do smrti... Pokusíme se proniknout do tajemné mytologie ztracených civilizací střední Ameriky a do jejich chápání světa i vesmíru.“ Tisková zpráva Planetária Praha (15. 3. 2006) <<http://www.planetarium.cz/TZPL/TZPL0603.pdf>> [cit. 2. 4. 2010]

¹⁸⁹ Erwin Straus: „K vidění zrozen k dívání povolán“. Úvahy o vzpřímeném postoji. In: Josef Vojvodík – Josef Hrdlička (eds.): *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*, Brno: Host, 2009, s. 307.

¹⁹⁰ „Pocit reality je velmi silný, podléháme dojmu, že kopule nad námi se rozevřela a vidíme skutečné nebe.“ Pavel Příhoda, *Kosmorama a planetarium Praha*. Praha: Hvězdárny a planetarium hlavního města Prahy 1991, s. 8.

[člověku] organizuje fysis, v níž se jeho kontakt s kosmem utváří nově a jinak než v národech a rodinách. Stačí pomyslet na zkušenost rychlostí, s jejichž pomocí se nyní lidstvo vyzbrojuje k nedozírným cestám do nitra času, aby tam narazilo na rytmy, s jejichž pomocí se budou léčit nemocní, tak jako kdysi na vysokých horách nebo u jižních moří. Lunaparky jsou první formou sanatorií.¹⁹¹ Právě všechny tyto metody pomáhají ovládnout vztah mezi divákem/dílem a skutečností.

Benjaminova poznámka upozorňuje nejen na úpravu tohoto vztahu mezi skutečností a umělým obrazem, ale i na možnost virtuálního cestování pomocí planetária, ve fenomenologickém pohledu pak na přiblížení se budoucímu rozměru. Podstatné je, že planetárium simuluje pohyb prostorem. Původní planetárium i pozdější Cosmorama předvádějí podobu hvězdné oblohy, kterou může pozorovat divák s dobrým zrakem při ideálních pozorovacích podmínkách. Projekce novějšího systému SkySkan Definity se již odpoutává a zprostředkovává pohledy z různých míst ve vesmíru. Hvězdy už nejsou zavěšeny na nebeské klenbě nad Zemí, ale divákův zrak se může pohybovat v prostoru mezi nimi, proplouvat do hlubin vesmíru. Původní optické systémy prodlužovaly zrak hvězdáře, současný digitální systém pak spíše kopíruje pohled kosmonauta. Divák může nyní do obrazu „vstoupit“: „SkySkan Definity [je] skutečnou ‚hvězdnou bránou‘ do hlubin vesmíru.“¹⁹² Oproti ostatním atrakcím však planetárium umožňuje i cestování časem. Zatímco Maroldovo panorama virtuálně přenášelo diváka do jednoho konkrétního historického momentu, do roku 1434, planetárium umožňuje virtuální cestování do nitra času od minulosti do budoucnosti. Na jedné straně se tam setkáváme s historií vesmíru, a tedy časem univerza, jenž značí určitou časovou nekonečnost. Na druhé straně je tato časová neomezenost neutralizována přesně definovanými historickými okamžiky v dějinách lidské, omezené paměti. Například 26. září 2009 měl premiéru pořad *Praha korunovaná hvězdami*, v němž se kombinují pohledy do vesmíru s historií města Prahy. Diváci jsou seznamováni s pražskými astronomickými památkami, významnými astronomy zejména Rudolfinské doby, a poté se opět vrací do vesmíru, kde „hledají planety

¹⁹¹ Walter Benjamin, K planetáriu. In: Walter Benjamin, *Agessilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové 1998, s. 255–256. Planetárium se tak připojuje k jiným atrakcím zábavních parků, které mohou mít tento „léčebný“ potenciál, protože vstupují mezi člověka a neovládnutelnou přírodu, v tomto případě natolik vzdálenou, že se pro nás stává neviditelnou, a natolik neprobádanou, že k sobě pojí mytické/magické myšlení.

¹⁹² <<http://www.planetarium.cz/pl-info.html>> [cit. 2. 4. 2010]

podobné Zemi“.¹⁹³ V pořadu se tak prolíná historie vesmíru (časová nekonečnost) s historií města (přesné časové určení), autentické obrazy s fiktivními, které ilustrují dramatické Keplerovo zkoumání vesmíru.

Zásadní *novinkou* planetária je schopnost ovládnout vztah času, respektive možnost manipulovat s časem, bez ohledu na historickou linii. Technická aparatura může zprostředkovat obraz jakékoli denní doby (sledovat východ a západ Slunce v těsném sledu) i libovolného dne astronomického roku, může ukázat i minulou podobu planet a hvězdných konfigurací. Proto bývá planetárium Cosmorama přímo označováno za stroj času.¹⁹⁴ V moci planetária je čas zrychlovat i zpomalovat a otáčet hvězdnou kopuli v souladu s denním pohybem, který však nemusí odpovídat pohybu ročnímu, dochází tak k heterochronní roztržce s časem.¹⁹⁵ Časové protipohyby hvězdných konstelací vytvářejí statický časový moment, v němž se překrývá minulost s budoucností, benjaminovský *Jetztzeit*, „časovou lupu“, kterou Didi-Huberman popisuje jako určité sblížení fotografického „detailu“ a kinematografického zpomalení.¹⁹⁶ Jednotlivé časové manipulace tak utvářejí *virtuální čas*, o kterém mluví Anne Friedbergová.¹⁹⁷ Ač by se tedy tento efektivní promítaný obraz mohl zdát blízko vymezení abstraktnímu prostoru a jeho virtuální složka pojetí Jeana Baudrillarda, podle něhož zastřešuje vše falešné a iluzivní, naplňuje spíše definici integrálního prostoru a virtuální v obraze lze pak spíše označit za možné a potenciální podle definice Lévyho a Bergsona.

Pohyblivé obrazy nebes tedy obsahují virtuální složku prostoru i času. Metamorfózy času a statická pohyblivost, která vzniká protichůdným pohybem časového plynutí, utvářejí pnutí mezi aktuální existencí a jejím zdvojeným zrcadlovým obrazem ve virtuálním prostoru, mezi blízkým a vzdáleným. Hranice a limity žitého prostoru jsou součástí Kandinského charakteru objektivit (*Leibhaftigkeit*), ale právě posilování závratí z nekonečna je částečným příklonem k subjektivitě (*Bildhaftigkeit*),¹⁹⁸ která se objevuje v okamžicích ztráty hranic vnějšího světa a pozemského časoprostoru.

¹⁹³ <<http://www.planetarium.cz/TZPL/TZPL0907.pdf>> [cit. 1. 2. 2010]

¹⁹⁴ <<http://www.planetarium.cz/pl-info.html>> [cit. 6. 5. 2010]

¹⁹⁵ Michel Foucault, *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové 2003, s. 81.

¹⁹⁶ Georges Didi-Huberman, *Před časem*. Brno: Barrister & Principal 2008, s. 148.

¹⁹⁷ Anne Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press 2006.

¹⁹⁸ Victor Kandinsky, *Kritische und klinische: Betrachtungen im Gebiete der Sinnstauschungen*. Friedländer und Sohn 1885.

Tento halucinační rozměr pak přispívá k pluralizaci a disociacím,¹⁹⁹ k rozrušení totality ve smyslu univerzálního a přibližuje se ke Gebserově integrálnosti (stejně jako prostor vrstvicí se koláže).

Bylo řečeno, že obrazy jsou pohyblivé, jsou promítány na povrch polokoule a obsahují transparentní i latentní složku. Právě zakřivení prostoru a jeho vnitřní dynamika byly podstatné pro teoretické úvahy o čtvrté dimenzi. Podle Jeana Gebsera je jednou z možností, jak si představit čtyřrozměrnost, „pohyb a zároveň transparentnost sférického povrchu“.²⁰⁰ Veškeré aspekty takto pulsujícího obrazu přispívají k tomu, že planetárium lze skutečně označit jako „mikroskop čtvrté dimenze“,²⁰¹ jak se píše v dobových ohlasech. Dochází k odpoutávání prostoru-obrazu, který divákovi naznačuje prožitek nekonečného prostoru a přiblížení virtuálnímu prostoru o čtyřech dimenzích. Jeho aperspektivní, integrální zobrazení blíží se čtyřdimenzionalitě je tak postmoderní spojnicí mezi teoriemi odlišného prostoru z minulé kapitoly a předznamenáním virtuálního prostředí a vnitřního odpoutaného obrazu kapitoly následující.

Zatímco následující kapitola bude sledovat mentální čtyřrozměrný obraz, planetární obraz naznačuje jeho možné zahlédnutí ve vnějším prostoru. Stále se jedná zejména o atrakci. Její jednotlivé programy jsou koncipovány tak, aby fragmenty celistvý obraz skutečně rozptylovaly, nikoli „otevíraly“ do dalších prostorů. I tak se zde nabízí určitý model zobrazování, který v potenciální rovině poskytuje prožitek odlišného vnímání prostoru. Erwin Straus upozorňuje na to, že pokud sledujeme obraz, tedy určitý zarámovaný výsek fikčního světa, pak můžeme hovořit o konvergenci, sbíhavosti pohledu.²⁰² Při pohledu do žitého prostoru či při simulaci skutečnosti však dominuje našemu vidění divergence, rozbíhavost. Tato divergence umožňuje nadřadit pohled do dálky. Divák je tedy zbaven vazby na povrch a jeho pohled je rozbíhavý a těkající. Pohled rozptylovaný fragmentárním obrazem je synchronizovatelný zmiňovaným janusovským vnímáním/viděním. Toto pojetí však vyžaduje přítomnost paralelních jevů, odlišných obrazových impulsů. Planetární obraz však není ani tak protikladný, jako spíše mnohonásobný a rozklížený. Spíše lze tedy použít pojetí

¹⁹⁹ David Quigley, *Carl Einstein: A Defence of the Real*. Vienna: David Quigley 2007, s. 181.

²⁰⁰ Jean Gebser, *The Ever-Present Origin*. Athens – Ohio: Ohio University Press 1986, s. 346.

²⁰¹ John O'Neil, Progress of Science: magnifying time. *New York Herald Tribune*, 15. 9. 1935, In: SC-AMHN (box 1, News Clips 1926-67). Citováno dle Alison Griffithové, „Pohyblivé obrazy nebes“: Pohroužení do vesmírného divadla planetária. *Illuminace*, 20, 2008, č. 3, 68–106.

²⁰² Erwin Straus: „K vidění zrozen, k divání povolán“: Úvahy o vzpřímeném postoji. In: Josef Vojvodík – Josef Hrdlička (eds.), *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*. Brno: Host 2009, s. 307.

holonogického vidění Arthura Koestlera. Koestler odmítá představu, že naše oko hledí do jednoho přesného místa (úběžníku), a je tedy dostředivé a konvergentní. Naopak tvrdí, že vidění je nejen sférické a periferní, ale i prostorové a simultánní a umožňuje divákovi zachytit více úběžníků najednou.²⁰³ Toto pojetí syntetické percepce pracuje s integrálním, imersivním prostorem, který je částečně virtuální,²⁰⁴ takovým je právě planetární kopule a může jím být mentální obraz či virtuální prostředí.

Planetární obraz uzavírá kapitolu, v níž jsem se pokusila charakterizovat některé aspekty postmoderního prostoru/mysli na základě vybraných případů vnějších, materiálních, technických obrazů. Tyto obrazy definuje obecně přiznaná heterogenita ideálního i aktuálního světa. Heterogenita a pluralita myšlení podporuje vznik obrazů, jejichž povaha by byla pro racionální mysl protikladná, zatímco pro mysl barokní je kompatibilní. Postmoderní mysl pak dovoluje obrazům vstoupit do prostoru a splynout s ním. Začíná být nejisté, zda mluvíme o odpoutaných obrazech, či prostorech. Zaměřila jsem se na tři typy postmediálních fragmentárně imersivních prostorů-obrazů, abych mohla definovat proměnu vztahu části a celku od pozdní modernity k postmoderně. Právě tento vztah totiž určuje, co je považováno za skutečné, autentické, celistvé, virtuální. Ve srovnání s pozdní modernitou, která se skrze fragmenty melancholicky loučí s minulým, a hledí na budoucí novou celistvost, je postmoderní fragment součástí postmediální mozaiky, která se snaží o inscenovaný, zábavný bezprostřední efekt. Planetární obraz se pak ocitá na hranicích mezi několika typy myslí. Jeho postmoderní zábavnost umožňuje odpoutávání od prostoru a času, jeho halucinační percepce a potenciál čtyřdimenzionality nám umožňuje návrat k vědeckému diskursu z počátku století, který je určován úvahami o ideálním neeuclidovském prostoru. Analýzy tří typů obrazů se snažily ukázat, jak se proměňují některé dosavadní pojmy, které se vážou k odpoutaným obrazům. Skutečnost se postupně začíná rovnat přítomnosti,

²⁰³ Arthur Koestler, Beyond atomism and holism – the concept of the holon. In: Arthur Koestler – John Raymond Smythies (eds.), *Beyond Reductionism: New Perspectives in the Life Science*. New York, Macmillian 1969, s. 192–227.

²⁰⁴ Toto pojetí se blíží pojmu Icarian gaze Christine Buci-Glucksmannové označujícím panoramatický, halucinační, plující pohled do nekonečna, bez centrální perspektivy, (Christine Buci-Glucksmann, *L'oeil cartographique de l'art*. Paris: Galilée 1996.), nebo částečně i Ascottovu postbiologickému cyberception, pohledu (Roy Ascott, *The Architecture of Cyberception*. In: *Leonardo Electronic Almanac*, 2, 1994, č. 8, MIT Press Journals).

virtuální iluzivnímu, autentické bezprostřednímu, simultánní paralelnímu. Začíná se znejasňovat pozice diváka, který téká mezi fragmenty, i jeho zážitku mezi rozptýlením a kontemplací. Tato kapitola se tak snažila ukázat některé postoje a možnosti, jež však nelze jednoznačně rozsoudit díky změnám, které s proměnami technologií stále probíhají.

Jak ukazují některé typy instalací, i přes svůj technický základ nemusí nutně tyto obrazy vyplňovat abstraktní, vyprázdněný prostor, jak ho definuje Henri Lefebvre. Pokud vyjdeme z percepce, kterou forma těchto obrazů umožňuje, a připustíme možnost tékání po hypertextové struktuře janusovského typu či holonogické vnímání celku, pak se spíše přibližujeme aspektům integrálního prostoru, který Lefebvrovu redukci nepřipouští. Záleží tedy na obsahové náplni těchto forem, zda budou pouhým efektem. Nyní se budu věnovat tomu, jak se vedle technických obrazů vyvíjejí obrazy mentální, tím získám celistvější obraz tohoto postmoderního prostoru a možností virtuality.

6/ K INTEGRÁLNÍ MYSLI: VNITŘNÍ ODPOUTANÉ OBRAZY

*„Je současně pravda, že svět je to, co vidíme,
i to, že se musíme učit vidět“*

Maurice Merleau-Ponty

„Nyní přicházejí ke slovu časové a prostorové nároky, jaké vznáší požívač hašiše. Ty jsou jak známo absolutně královské. Tomu, kdo požil hašis, není Versailles veliké a věčnost netrvá dlouho. A na pozadí těchto ohromných dimenzí vnitřního prožívání, absolutního trvání a nezměrného světa prostoru prodlévá teď zázračný, blažený humor nejraději u kontingencí světa času a prostoru. Pociťuji tento humor, když se u Bassa dozvídám, že teplá kuchyně a to všechno tam nahoře se právě zavírá, zrovna když sem jsem se usadil, abych se prostoloval do věčnosti. Poté pak o nic menší pocit, že toto všechno zůstává stále, trvalé, světlé, navštěvované a oživené.“

Walter Benjamin

Bylo řečeno, že pozdně moderní mysl svojí heterogenitou a pluralitou rozvolňuje časoprostorové hranice prostoru a jednoznačné koncepce ideálního modelu prostoru/světa. Bezhraničnost dovoluje obrazům/fragmentům, aby překryly celé prostorové pole a obklopily diváka. Obrazy překrývající prostor pak komplikují pojem *skutečnosti*, jenž obzvlášť v době okolo světových válek a nastupujících totalitních režimů začíná být velmi problematický. Zdá se, že skutečnost mizí, ale začínají se hledat možnosti, jak ji znovu „nalézt“.¹ Jednou z nich je konstrukce umělého světa za pomoci technických aparátů zdůrazňujících přítomnost, bezprostřednost a spontánnost jako příznak autenticity.² Nové, „skutečné“ zážitky tedy jsou založeny na efektu a automatizaci. V minulé kapitole jsem se zabývala tím, jak tyto obrazy komponují heterogenní, avšak celistvý prostor a zprostředkovávají odlišné zážitky. Meziprostory a

¹ Mohlo by se zdát, že hledání a konstruování skutečnosti samu skutečnost popírá. Renate Lachmannová upozorňuje na dva typy realismu. Jeden z nich je měřitelný, zbavující se tajemna a vyžadující přesný popis. Druhý pak pátrá po tom, co ještě není objasněno, zkoumá vše utajené a vnitřní. Snaží se nalézt technické prostředky, jak rozšířit sféru vnímání a uvidět dosud neviděné – skutečné. Lachmannová upozorňuje na to, že takto přistupoval k obrazům již Aristoteles. Renate Lachmann, *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 262.

² Srov.: Josef Vojvodík, Český surrealismus, (post)avantgarda a diskuse o realismu a realitě v průběhu čtyřicátých až šedesátých let dvacátého století. In: Marie Langerová – Josef Vovodík (et al.), *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let*. Praha: Malvern 2009, s. 127–164. Marie Langerová, Rýha řeč: Vnitřní monolog. In: Tamtéž, s. 171.

imobilně mobilní kompozice mohou vytrhávat diváka z běžné zkušenosti s prostorem či časem a jeho vidění vzdalovat od geometrického perspektivního modelu a vnímání uvolňovat od struktur racionální mysli. Právě v těchto časoprostorových odchylkách se k aktuálnímu a transparentnímu časoprostoru přidávají složky virtuální. V momentech odpoutávání obrazu může docházet k překrytí vnějších a vnitřních obrazů, přičemž tyto vnější, materiální složky jsou nadřazené a koordinují vnitřní vjemy.

Ve stejné době se objevuje ještě druhá možnost, jak rekonstruovat skutečnost a zároveň odpoutávat prostor-obraz. Vychází ze samotného vnitřního odpoutávání mentálních obrazů, které buď překrývají vnější prostor, takže zůstávají pouze obrazy vnitřními, nebo jsou prezentovány aparáty a odehrávají se v oblasti interface.³ Dochází tedy k opačnému pohybu než u vnějších obrazů – virtuální je aparátem/myslí aktualizováno. Skutečné se hledá právě v subjektivním prožitku, často spojeném s odlišným viděním, a proto se začínají znovu zkoumat subjektivní vjemy, které mají v Čechách dlouhodobou tradici. V českém prostředí dlouhodobě působil fyzik a filozof Ernst Mach,⁴ který oživil zájem o zkoumání subjektivních vjemů a navázal tak mimo jiné na výzkumy Johanna Nepomuka Czermaka, Johanna Wolfganga von Goetha a hlavně Jana Evangelisty Purkyněho. Jeho úvahy o celistvých aktech vnímání a o percepčních symetriích pak předznamenaly Gestalt psychologii a významně inspirovaly Edmunda Husserla,⁵ jeho žáky i fenomenologicky orientovanou psychiatrii. V umění je redefinována skutečnost, stejně jako realismus a nápodoba. Zobrazování „fenomenické skutečnosti“⁶ a subjektivního obrazu se později věnují například čeští surrealisté.⁷ Postupné opouštění realismu a příklon k irealismu se projevilo v teoretické koncepci

³ Takto obhájuje technický obraz Karel Teige. Viz: Marie Langerová, Rýha řeč: Vnitřní monolog. In: Marie Langerová – Josef Vovodík (et al.), *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let*. Praha: Malvern 2009, s. 171.

⁴ Mach při svém pobytu v Praze experimentálně zkoumal zejména zrakové a sluchové vnímání (se zaměřením na vjem hudby) a snažil se fyziologicky vysvětlit rozličné nejasné a nedourčené psychické fenomény.

⁵ Určitá návaznost na Machovy myšlenky je zcela zřejmá. Právě Husserla Mach navrhl jako jednoho ze svých zástupců na Vídeňské univerzitě. Husserlovy práce jsou samozřejmě velice vzdálené úvahám Machovým – Husserl ho kritizoval za jeho psychologismus. Viz: Ivan Blecha, *Edmund Husserl a česká filosofie*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc 2003.

⁶ Karel Teige v komentáři k výstavě Štýrského a Toyen píše: „Imaginativní svět, jemuž realisté a pozitivisté chtějí upřít reálnost, nabývá v těchto obrazech-objektech tak evidentní názornosti, jakou se vyznačuje fenomenické skutečno“. Karel Teige, *Úvod do katalogu třetí výstavy Štýrského a Toyen*, 1938. Citováno dle: Vratislav Effenberger, *Realita a poesie: K vývojové dialektice moderního umění*. Praha: Mladá Fronta 1969, s. 250.

⁷ Vratislav Effenberger, *Realita a poesie: K vývojové dialektice moderního umění*. Praha: Mladá Fronta 1969, s. 50.

vnitřního modelu Karla Teigeho.⁸ Pro Teigeho je vnitřní model stejně reálný jako model vnější, tudíž jeho děje nejsou neskutečné. Vnitřní model je „útekem do skutečnosti“,⁹ který může realitu spíše rozšířit, než zastřít. Pomocí vnitřního modelu se tak přibližujeme novému vnímání, respektive novému poznávání aktuální skutečnosti a žitého světa.¹⁰ Karel Teige píše: „Oscilace na pomezí snu a reality, hry a života umožňuje tuto identifikaci. Vědomí, že obraz je hrou a snem, je oslabeno a víra ve skutečnost zobrazeného dějství je umocněna proti omezenému realismu, jenž se omezoval na data smyslů, infantilním přáním a nevědomým, hlubinným a obecně lidským tendencím se dostává halucinovaného uspokojení.“¹¹ Jiné, pozměněné vidění se nezaměřuje na hravost jako popisované technické instalace, ale na odhalování jiné, vnitřní reality, která může být mnohem skutečnější než povrchová, viditelná „skutečnost“. Vnitřní *zření* tak lze považovat za nový percepční model, jak píše Teige: „V procesu směny zevního modelu za vnitřní model, na dráze od vnějšího k vnitřnímu realismu (surrealismu) je revoluční údobí, negující zevní model, přeměnou jedné velké historické etapy v druhou.“¹² Pro Teigeho je tento model protipólem realistického mimetismu, tedy obrazu řízeného racionální myslí. Avantgardní směry vycházející z tohoto zázemí se zaměřují zejména na vytváření umělých kompozic a plně fantazijních světů. Tato kapitola se však bude věnovat pouze těm obrazům, které vycházejí ze subjektivního vnímání, „paobrazům“, jež mohou být zvnějšněny či zůstat skryty.

Na výzkumy subjektivního vnímání navazovala v době rodící se postmoderní myslí¹³ fenomenologicko-antropologická psychiatrie, která zkoumala *obrazy* světa, často (patologicky) deformované. V našem prostředí se ve čtyřicátých letech 20. století

⁸ Karel Teige, Vnitřní model. *Kvart: Sborník poesie a vědy*, 1945–1945, č. 4, s. 149–154. Knižně: Karel Teige, *Výbor z díla III: Osvobozování života a poezie*. Praha: Aurora 1994.

⁹ Takto nazývá Vratislav Effenberger teorie vnitřního modelu a dobové hledání skutečnosti. Vratislav Effenberger, *Realita a poesie: K vývojové dialektice moderního umění*. Praha: Mladá Fronta 1969, s. 297.

¹⁰ Zbyněk Havlíček píše, že prostřednictvím imaginací inspirovaných útržků skutečnosti poznává nejaktuálnější svět, který mu „patří tak málo“, a může dojít k vyššímu druhu syntézy, která je „kvalitativně jiná, než nám popisuje i maximální svoboda asociací.“ Zbyněk Havlíček, *Metoda Monte Carlo*, duben 1963, rukopis. Praha 1963. In: Vratislav Effenberger, *Realita a poesie: K vývojové dialektice moderního umění*. Praha: Mladá Fronta 1969, s. 328.

¹¹ Takto Karel Teige zachycuje dobový posun ve vnímání snu a skutečnosti v předmluvě k cyklu 12 kreseb Toyen na podzim roku 1945. Karel Teige, *Výbor z díla III: Osvobozování života a poezie*. Praha: Aurora 1994, s. 494.

¹² Karel Teige, *Výbor z díla III: Osvobozování života a poezie*. Praha: Aurora 1994, s. 475.

¹³ Za jednoho ze zakladatelů fenomenologicko-antropologické psychiatrie je považován Ludwig Binswanger, u něhož na klinice se léčil právě Aby Warburg. Jeho první díla vznikala souběžně s Warburgovým archívem.

tomuto psychiatrickému směru věnoval prakticky jediný psychiatr, Svetozar Nevole,¹⁴ jenž se inspiroval zmiňovanými symetriemi Ernsta Macha, výzkumy subjektivního vnímání Jana Evangelisty Purkyně, fenomenologickým myšlením Karla Jasperse a fyzikálními úvahami o čtyřrozměrném prostoru Carla Friedricha Gause, Georga Friedricha Bernharda Riemanna a Henriho Poincarého. Nevole není pouze opatrným pozorovatelem odlišně konstruovaných obrazů, ale vstupuje mezi ně, a podobně jako Purkyně vychází z experimentálních výzkumů sebe sama v extrémních podmínkách. Zároveň je jeho uvažování blízké soudobým teoretikům a filozofům, jako byl například Maurice Merleau-Ponty a zejména Jean Gebser, které je možné vnímat jako „mluvčí“ nového percepčního paradigmatu a jejichž koncepce jsou pro odpoutané prostory zcela zásadní. V českém prostředí se přibližuje výše zmiňovaným „předobrazům“ Karla Teigehe a jeho teorii vnitřního modelu. Na základě těchto vlivů vytvořil původní koncepci, kterou aplikoval na výzkum jevů okrajových, skrytých a většinou společností nepřijímaných.

Středobodem této kapitoly jsou výzkumy českého psychiatra Svetozara Nevoleho, protože jednak završují dosavadní myšlení o prostoru odpoutaných obrazů a jejich vjemu, jednak se dotýkají mnohých aspektů „nového“ percepčního paradigmatu, který je v souladu s koncepcí perspektivní/integrální mysli Jeana Gebsera. Nevoleho poučenost zahraničním i českým stavem bádání o mentálních obrazech, inspirace

¹⁴ Svetozar Nevole (1910–1965) promoval na Lékařské fakultě Univerzity Karlovy v Praze v roce 1935. Již za studií se začal zajímat o principy vnímání, respektive o vztah subjektivních vjemů (nejen optických) k vnímání „normálnímu“, nezměněnému, tedy většinou přijímanému jako objektivní a reálné. V českém vědeckém bádání v té době dominovalo pozitivistické myšlení, které nenabízelo jeho výzkumům vhodnou metodologickou základnu. Proto v letech 1937–1938 odjel na studijní pobyt do Paříže, kde byl asistentem u profesora Henriho Clauda. Psychiatr a neurolog Claude představil Francii Freudovy teorie psychoanalýzy a pod jeho vedením vznikla při pařížské univerzitě první laboratoř psychoterapie a psychoanalýzy zaměřená na výzkum psychických poruch, poruch mozku, schizofrenie a hysterie. Claude se postupně začal orientovat na fenomenologickou psych(pato)logii, jejíž metoda fascinovala Nevoleho natolik, že zůstal jejím doživotním zastáncem. Po návratu z Francie začaly být jeho výzkumům kladeny četné překážky. Za války byl perzekuován, po roce 1948 (kdy se ještě stačil habilitovat a stal se prvním docentem v oboru psychopatologie a lékařské psychologie), v prostředí s dominantní pavlovovskou tradicí, která redukuje chování jedince pouze na sled reakcí na vnější impulsy a tělo hodnotí jako mechanismus bez subjektivních prožitků a subjektivního zření, mu byla znemožněna práce v oblasti teoretické psychiatrie a pedagogická praxe. V roce 1951 byl téměř dva roky vězněn, jelikož na jeho klinice byl nalezen stíhaný překladatel a spisovatel Josef Kostohryz. Až do roku 1965, kdy spáchal sebevraždu, se věnoval již „pouze“ praktické psychiatrii. Nevole publikoval přes 50 statí, vrcholem jeho bádání však zůstaly statě a monografie, jež vznikly do roku 1948. Srov. Kateřina Svatoňová, Jak víme, že jsme bytosti trojrozměrné? Svetozar Nevole jako solitér české psychiatrie. *Dějiny a současnost*, 31, 2009, č. 7, s. 21–24. Pozoruhodnou práci o Svetozaroví Nevolem jako manýristickém mysliteli napsal Josef Vojvodík, Subjektivní prožitek čtvrté dimenze, Svetozar Nevole jako typ manýristického badatele a jeho fenomenologie alterovaného vnímání jako forma transcendentální redukce. In: Josef Vojvodík, *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo 2008, s. 240–281.

myšlením napříč jednotlivými diskursy a zároveň jeho kritický přístup k jednotlivým teoriím mi dovoluje věnovat se zejména jeho textům. Zaměřím se detailně na některá témata z jeho tvorby, která – po nezbytné kontextualizaci – ukazují možné modifikace mentálních odpoutaných obrazů a jejich hlavní charakteristiky. Mentální obrazy, které se přesouvají do vnějšího prostoru a lze je *vidět*, pak bude reprezentovat projekt *hyperstereoskopu*, který Nevole navrhl při neurologických zkoumáních lidského vnímání iluzí, třetího a čtvrtého rozměru obrazu. Teoreticky tak popsal aparát, který umožňuje lidskému pohledu přiblížit jiné vidění jinak koncipovaného prostoru – uvidět jinou skutečnost, v níž předchozí syntézu nahrazuje souhra rysů tvořící *integrální* mysl/vnímání: *diskontinuita, fragmentárnost (i s jejich meziprostory), atemporálnost* a nejdůležitější *aperspektivnost*. Tento aparát je také protipólem technických obrazů z minulé kapitoly, které se ucházely o toto jiné vidění v duchu techniky. V závěrečné části této kapitoly pak nastíním možnou existenci současných odpoutaných obrazů ve virtuálním prostoru na příkladu virtuální instalace Pavla Smetany *Lilith*, v níž se spojují oba tyto typy hledání jiné skutečnosti.

Aperspektivní prostor: Obrazy z očí samých

„A důvtipný psycholog by mohl využít psychotropní obrazy. Neboť existují psychotropní obrazy, které stimulují psychiku, strhující ji do určeného pohybu.“
Gaston Bachelard

„Ať se dívám na cokoli, všechno mě přesahuje a udivuje, a ani přesně nevím, co vidím.“
Albeto Giacometti

Erwin Straus píše: „Tabule má své místo v prostorově-časovém kontinuu hmotných věcí. Obraz mu však uniká. Mocí tohoto nedostatku – jak lze situaci přesně formulovat – představuje obraz něco, co sám není, něco, co skutečně nebo virtuálně náleží tomuto

kontinuu.¹⁵ Tradičně pojatý obraz tuto unikající skutečnost zarámovává, a tím ji zvýznamňuje. Podle Henri Bergsona se obdobnými principy řídí vnímání světa, jež není neproblematické: „Celý problém je v tom, že si vnímání představujeme jako fotografii věcí, pořízenou z určitého místa speciálním přístrojem – orgánem vnímání – a posléze vyvolanou v mozkové hmotě jakýmsi chemickým či psychickým procesem. Je však možné nevidět, že fotografie, pokud zde vůbec nějaká je, již byla pořízena, sejmuta v samém nitru věcí pro všechny body v prostoru?“¹⁶ Vnější obrazy se řídí touto ontologickou/fotografickou snahou, snaží se (re)prezentovat aktuální svět a často jsou „pouze“ kopii modelu ideálního světa, jak ukazuje právě tradice perspektivního zobrazování. Vnitřní obrazy jsou pak nuceny k tomu, aby s tímto ideálem splynuly, stejně jako jsou teoretické geometrické modely ideálního světa vybízeny ke ztotožnění se se světem naší každodennosti. Proto je obrazům, a zejména fantasmatům, přisuzován křehký status.¹⁷ Fantasma je s aktuálním světem spojeno smyšleným vztahem zmiňované podobnosti, i přestože je obrazem nepřítomného. Je tedy určeno napětím „mezi ‚přítomným‘ a ‚nepřítomným‘, ‚referenčním‘ a ‚nereferenčním‘, ‚pravdivým‘ a ‚klamným‘“.¹⁸ Vedle těchto fantasmat však existuje i tradice, která na podobnosti netrvá, a Aristoteles její obrazy označuje pojmy *imago* a *simulacrum*.

Tyto obrazy jsou proměňovány a odpoutávány v době, kdy je neustále zpochybňována objektivní a univerzální skutečnost a jsou narušovány základní souřadnice aktuálního/ideálního světa určeného k nápodobě. Bergson tvrdí, že ze zevního světa vidíme a slyšíme pouze to, co z něj naše smysly dobývají. Smysly pak zjednodušují skutečnost pro lidské vědomí. Nevole navazuje na tyto úvahy a tvrdí, že náš organismus z chaosu světa vybírá figury, které pro něj mají určitý smysl. Tento výběr je tedy zcela subjektivní a je podle něj doprovázen dalším aktivním sledováním okolí. Vnímané obrazy jsou dotvářeny na základě stávajících osobních zkušeností a dalších smyslových vstupů. Okolní svět, ať mu dominuje jakýkoli ideální model, je pak definovatelný jako horizont možných konstitučních výkonů vědomí, a veškeré časoprostorové bytí získává smysl jen ve vztahu k subjektu vědomí. Proto Nevole tvrdí,

¹⁵ Erwin Straus, „K vidění zrozen, k dívání povolán“. In: Josef Vojvodík – Josef Hrdlička (eds.), *Osoba a existence: Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*, Brno: Host 2009, s. 311.

¹⁶ Henri Bergson, *Hmota a paměť*. Praha: OIKOYMENH 2003, s. 28.

¹⁷ Renate Lachmannová upozorňuje na to, že takto přistupoval k obrazům již Aristoteles. Renate Lachmann, *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 217–264.

¹⁸ Tamtéž, s. 131.

že „i normální vnímání je vlastně ilusí“,¹⁹ a nikoli objektivní realita. Napovídá tak ve shodě s dobovým myšlením, že *skutečnost* je (individuální) konstrukt, který je neustále potřeba ohledávat, prozkoumávat a konstruovat. V takovéto skutečnosti (iluzi světa) se pak můžeme propadat do další roviny konstrukcí, do světa snů, iluzí a halucinací, které mají více či méně volný vztah k vnějším podnětům. V patologicky pozměněném vnímání vznikají *obrazy* zvláště obdobně jako v umělecké tvorbě.²⁰ Nabývají autonomie a specifity, odstraňují svůj „nedostatek“ a překrývají vnímaný časoprostor. Tyto obrazy a vjemy se stávají předmětem debaty o tom, co vše může být obraz, a zároveň reagují na neustálou potřebu mimetičnosti. Jejich produkce daná duševní poruchou, drogovou otravou, eidetickými vlohami²¹ nebo sněním²² se vzdaluje racionálnímu myšlení, a proto se jejich kompozice nedrží eukleidovských norem časoprostoru ani Albertiho pravidel správné konstrukce obrazu, respektive přesné nápodoby skutečnosti.²³

V rozporu s dominantním pojetím v české psychiatrii Nevoleho fenomenologicko-antropologicky orientované koncepce ukazují, že geometrické, perspektivní vnímání je naučené, a je tedy „symbolickou formou“, jak říká Panofsky. Toto přijaté vidění nemůže být spojováno ani s pravdivostí, ani s objektivitou a realností. Vracíme se tak opět na přelom 19. a 20. století, kdy právě toto téma určovalo debaty o skutečném modelu ideálního prostoru. Je-li zpochybněna *skutečnost* a objektivně platná norma ideálního prostoru, pak mohou být přijaty i jinak komponované obrazy i obrazy neviditelné/neviděné a plně subjektivní. Nemusí se již jednat pouze o

¹⁹ Svetozar Nevole, *O smyslových ilusích a jejich formální genese*. Praha: Zdravotnické nakladatelství 1949, s. 62.

²⁰ Straus píše: „V depersonalizaci se reálný svět jeví jako obraz.“ Erwin Straus, „K vidění zrozen, k dívání povolán“. In: Josef Vojvodík – Josef Hrdlička (eds.), *Osoba a existence: Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*, Brno: Host 2009, s. 321.

²¹ Tedy schopností subjektivně vidět a plně prožívat vše, co si dokážeme představit. Na základě této schopnosti je pak možno vidět cokoli, co před naším zrakem fyzicky neexistuje. Eidetické obrazy zkoumal např. i Purkyně, tedy zejména ty vnitřní (pa)obrazy, které si uchováváme z pozorování vnější reality poté, co zavřeme oči. Jan Evangelista Purkyně, *Beobachtungen und Versuche zur Physiologie der Sinne: Beiträge zur Kenntniss des Sehens in subjectiver Hinsicht*. Praha: In Commission der J. G. Calve'schen Buchhandlung 1819. Blízkostí těchto obrazů a snů se později zabýval např. Stanislav Vomela. Stanislav Vomela, Příspěvky k subjektivnímu výzkumu snového dění. *Časopis českých lékařů*, 1932, č. 71, s. 1593 a *Časopis českých lékařů*, 1933, č. 72, s. 67. Stanislav Vomela, O jevech hypneidetických a hypnakusmatických při usínání a procítání. *Praktický lékař*, 1944, č. 24, s. 449.

²² Lachmannová ukazuje, že v literatuře bývaly velmi dlouho „jiné“ obrazy spojovány se subjektivním vyprávěčem a jejich zkrácená perspektiva byla přisuzována šílenství, snu, halucinaci a smyslovým klamům fokalizované postavy, jak můžeme vidět například u E. T. A. Hoffmanna, Fjodora M. Dostojevského a Gérarda de Nerval. Renate Lachmann, *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 132.

²³ I proto Renate Lachmannová konstatuje, že: „Fantasma je mimetický bastard“. Tamtéž, s. 262.

„fotografii“, která by zachytila přítomnost, průnik média a časového plynutí, ale je možno sledovat odpoutané obrazy v neustálém plynutí, „v samém nitru věcí“, které obsahují „veškeré body v prostoru“,²⁴ lépe řečeno v časoprostoru. Právě tyto obrazy zkoumá fenomenologicko-antropologická psychiatrie, která stejně jako fenomenologie²⁵ zpochybňuje karteziánský dualismus a dělení na duši a tělo. Psychická odchylka není v této perspektivě chápána jako fyziologická porucha, jak bylo dosud zvykem, ale je „příkladem“ specifického narušení otevřeného pobývání ve světě. Sledovaný jedinec má proměněné (bezprostřední) bytí a pomocí jeho proměněného vidění lze pochopit pobývání mezi jsoucny. Zkoumání stavů v jakémkoli „vyšnutí“ a sledování takto vychýleného vidění vychází z podobných premis jako fyzikální a matematické výzkumy, které tvrdí, že dosavadní teoretické modely (ve společenské sféře pak totalitní systémy) se snaží redukovat aktuální svět a přizpůsobit ho vlastním závěrům. Fenomenologická psychiatrie i fenomenologie chtějí pomocí výzkumů jiné existence a jiného vnímání překročit limity dosavadní redukce, ať už karteziánské, či psychoanalytické, a zpochybnit tak všeobecně přijímanou „normalitu“ a „realitu“. Zkoumané mentální obrazy na hranici patologie ireality a reality jsou totiž osvobozené od dosavadních časoprostorových norem, uvolňují se od struktury eukleidovské geometrie a karteziánského modelu prostoru a vymykají se lineárnímu pojmání času. Dekonstrukce otevřeného stavu pobývání přibližuje „všechny body“ vnitřního prostoru námi sledovanému integrálnímu a aperspektivnímu prostoru Jeana Gebsera a aktivuje hledané živelné či syrové vidění.

Syrové vidění chápu ve shodě s Merleau-Pontym jako určitou subjektivní přirozenost a ahistorickou autenticitu. Toto vidění však není negací kulturního konstruktů (kterým je například perspektiva) a prožitkem primitivní fáze, přírodní percepce a čisté exprese. Rudi Visker toto vidění označuje jako určitou percepční *dimenzi*, předkulturní a předlingvistickou, kterou kultura redukuje, snaží se ji překrýt²⁶ a regulovat. Regulace probíhá právě díky určitým myšlenkovým filtrům, které odpovídají nastavení Gebserovy racionální mysli a vážou se na perspektograf. Syrová percepční dimenze tedy není nezprostředkovaným zážitkem, primitivním a kulturním, ale je

²⁴ Henri Bergson, *Hmota a paměť*. Praha: OIKOYMENH 2003, s. 28.

²⁵ O vztahu mezi fenomenologií a psychiatrií dále viz Petr Kouba, *Fenomén duševní poruchy: Perspektivy Heideggerova myšlení v oblasti psychopatologie*. Praha: OIKOYMENH 2006.

²⁶ Rudi Visker, *Raw Being and Violent Discourse: Foucault, Merleau-Ponty and the (Dis)order of Things*. In: Rudi Visker, *Truth and Singularity: Taking Foucault into Phenomenology*. Dordrecht: Kluwer 1999, s. 91–114.

nezprostředkovaným stylem, je v prvé řadě tím, *jak* vidíme, až poté tím, *co* vidíme. Není pohledem, který je svázán s jiným kontextem a jinými obrazy (ačkoli se o něm mluví právě nejvíce v době nástupu nových zobrazovacích modů), ale s odlišným způsobem dívání se a jiným vjemem. Není experimentem s dimenzemi, ale *experimentální dimenzí pohledu*, která se odhaluje právě v *mentálních* obrazech.

Protože tyto experimentální dimenze pohledu a patologicky modifikované způsoby bytí ve světě jsou hlavním Nevoleho zájmem, soustředil se na různorodé proměny subjektivní percepce, vlivem psychóz či otravy alkoholem²⁷ a působením omamných látek, extraktů z jedovatých hub, různých drog, zejména mezkalinu.²⁸ Sledoval, jak se v těchto případech nenormativních konstitucí světa dostávají halucinace, pseudohalucinace²⁹ a iluzivní vjemy³⁰ a eliminovaná dimenze syrového vidění se znovu vynořuje v pohledu. Indiferentní formy těchto odpoutávajících se obrazů považuje Nevole za ideální pro studium fenomenologie, tedy pro výzkum proměn horizontu vědomí subjektu a zaměření jeho pozornosti. Zároveň jsou pro něj fenomenologické teorie východiskem při zkoumání subjektivních prožitků, a proto mu při jeho práci nestačilo pouze studium teoretických pramenů a rozmluvy s pacienty. Obdobně jako Binswanger odmítal redukovat patologicky proměněný stav vědomí na objekt zkoumání a rozšiřovat tak propast mezi pacientem a lékařem. K pochopení odlišného vědomí totiž nestačí pouze výzkum jiného obrazu prizmatem „normálního“ vidění, ani empatické vcit'ování se do pacientova stavu, ale je nutno přijmout obdobné hledisko, jako zaujímá sledovaný pacient, a přiblížit se tak k jeho proměněné perspektivě.³¹ Metoda klíčová pro fenomenologicko-antropologickou psychiatrii

²⁷ Svetozar Nevole, *Delirium tremens*. *Zdravý lid*, 1947, č. 27, s. 43–46.

²⁸ Nevole započal s výzkumy vlivu halucinogenů na lidskou percepci v roce 1938, které se v českém prostředí vyskytovaly i nadále, nejvíce v šedesátých letech. Dalšími „experimentátory“ byli Stanislav Grof (po svém odchodu do USA v roce 1966 publikoval o otravě LSD několik monografií), Stanislav Drvota, Milan Hausner, Jiří Roubíček, Jan Srnec či Eva Horáčková. V šedesátých letech se pak v Laboratoři pro experimentální psychopatologii uskutečnila série experimentů s halucinogeny (zejména s LSD, benactyzinem a psilocybinem). Mezi léty 1970–1974 pracovalo s halucinogeny přibližně 30 psychiatrů. V roce 1974 však Ministerstvo zdravotnictví tyto experimenty, léčebnou a výzkumnou aplikaci zakázalo a zásoby látek nechalo komisionálně zničit. Miloš Vojtěchovský, *Modelové psychózy a jejich terapeutický potenciál v pojetí S. Grofa a M. Hausnera*. Vinohradské centrum, Praha 3. Miloš Vojtěchovský, Co přináší pro psychiatra pokus s halucinogeny na sobě. *Československá psychiatrie*, 62, 1966, č. 5, s. 303–308.

²⁹ Svetozar Nevole, Pseudohalucinace. *Časopis lékařů českých*, 80, 1941, s. 1573–1576, 1610–1615, 1649–1651, 1683–1689.

³⁰ Svetozar Nevole, *O smyslových ilusích a jejich formální genese*. Praha: Zdravotnické nakladatelství 1949.

³¹ Nevole přímo navázal na experimentátory na sobě samých, jakými byl například Jan Evangelita Purkyně či Wilder Panfield. Nevole zkoumal vlastní mentální obrazy se stejným zápallem jako vědci, kteří

introspekce (a introjekce) vyzdvihuje jako zásadní vidění subjektivních prostorů a v nich plujících obrazů. Nevoleho výzkumy nesou rysy fenomenologické redukce, „uzávorkování“ horizontem fiktivních obrazů, které produkuje lidské (ne)vědomí. Zvolený postup práce ukazuje, jak je v této době znovuožívován výzkum subjektivního vnímání z doby modernity,³² jak je redefinován³³ a jak začínají být modifikované obrazy jiného vidění důležité v mnoha oblastech i umělecké tvorbě. Fenomenologicko-antropologický přístup naznačuje, že mentální obrazy by neměly zůstat uzavřeny ve vnitřním prostoru, protože, jak upozorňuje Nevole, jejich zkoumáním totiž získáváme klíč k poznání světa i k pochopení estetických kategorií. Nejsou tedy přínosné pouze pro psychiatrii, ale mohou inspirovat i teoretické disciplíny, které zkoumají rozhraní mezi člověkem a světem, mezi člověkem a reprezentací světa. Tyto úvahy tak jdou opačným směrem než myšlení surrealistů, kteří se pomocí malby pokoušeli prozkoumat labyrint vědomé i nevědomé mysli. Nevole naopak vycházel z vjemů a snažil ukázat, jak psychiatrické výzkumy pomáhají oprostít umělce od vžitých a petrifikovaných tradic a učí ho (a diváka jeho tvorby) vidět zcela nově.³⁴ Nevoleho popisy subjektivních vjemů jsou tedy mnohdy blízké popisům výtvarných děl a zabývají se obdobnými motivy, které doprovázejí výtvarné umění, a pronikají do oblasti, jež bývá vyhrazena výtvarnému umění a vizuální kultuře.³⁵ Mnohvrstevnaté mentální obrazy tak mohou být zapojeny do debaty nejen o různorodých proměnách reprezentací světa, ale i o historii myšlení v obrazech. Důraz na myšlení obrazy a v obrazech (jak ho dokazují i četné metafory lidského vnímání) lze považovat za důsledek okulocentrismu západního světa, který v postmoderní době graduje „vizuálním obratem“, „věkem obrazů“ a začíná

nahlédli, že subjektivní vidění je značně problematické, a (neúspěšně) požadoval od doktora Jirásky, aby mu navrtal lebku a vnořenými elektrodami mu dráždil určité mozkové partie. Chtěl tak pokračovat v metodě Wildera Penfielda, jenž takto postupoval při výzkumu epilepsie.

³² Zbyněk Havlíček, Příspěvek k dynamice lucidních snů. In: *Skutečnost snu*. Praha: Torst 2003, s. 172–194.

³³ Subjektivní vjemy jsou zároveň mnohem více provázány se všemi smysly, zejména s myslí takže k fyziologickým a neurologickým poznatkům se přidává filozofie.

³⁴ Svetozar Nevole, *O smyslových ilusích a jejich formální genese*. Praha: Zdravotnické nakladatelství, 1949. I proto se ve fenomenologicko-antropologických výzkumech často objevují pojmy z výtvarného prostředí či analýzy výtvarných děl. Viz například statě Françoise Minkowské, Henriho Eye, Erwina Strause. In: Josef Vojvodík – Josef Hrdlička (eds.), *Osoba a existence: Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*, Brno: Host 2009.

³⁵ Zásadní vliv měl i velice blízký a důvěrný vztah k sestřenci a výtvarnici Adrieně Šimotové. Ta kromě abstraktních maleb vytvořila také sérii otisků těla (soubor *Stopy doteků* z r. 1981) či kresby jako *Nepřítomné tělo*, které lze vnímat právě v této perspektivě jako určitou projekci depersonalizace, exteriorizace těla a jeho odlamování od těla reálného.

se vztahovat k pojmu „svět-jako-obraz“,³⁶ či k světu nahrazenému obrazem (simulakrem).

Pro tuto práci je pak inspirativní, že uvedená metoda odmítá sledovat fenomény odděleně a zvnějšku. Pokud jednotlivé jevy tvoří v hloubkové struktuře jeden celek, pak je nutno k nim přistupovat právě z perspektivy této struktury. Postmediální obrazy, stejně jako obrazy mentální je třeba pojímat v jejich celistvosti a integrálním překrývání a přihlížet k jejich pozici v prostoru, který obývají. Není důležité zabývat se jednotlivými médii a abnormalitou jednotlivých vizí, ale prostorem, jímž prorůstají jednotlivé mediální motivy, a aperspektivní strukturou mentálních obrazů.

Než se začneme věnovat jednotlivým typům mentálních obrazů, je důležité zdůraznit, že sám Nevole zkoumal věnovat proces odpoutávání obrazu od svého kontextu a vytváření autonomního neukotveného obrazu – snové a halucinační percepcie či percepcie čtyřdimenzionální. Ve stati *Vidiny očí* sleduje výpovědi svých pacientů, kteří jsou pronásledováni odpoutaným, plujícím obrazem-pohledem: „Na otázku, zda měl nějaké vidiny, přiznává po chvíli zdráhavě s tajemným úsměvem, že viděl oči, které na něho působily. (To byla vidina?) ‚Ne, skutečné oči.‘ (Tedy jste viděl nějakého člověka?) ‚Ne, jen oči.“³⁷ A ve stati „O náhlém znovuprožití života ‚jako ve filmu‘ při nebezpečí smrti a o jevech podobných“ zveřejňuje výpověď raněného vojáka, který viděl v okamžiku smrtelného zranění tyto obrazy:³⁸ „Tu v mém vědomí povstalo samo sebou defilování mnohých episod mého života, oněch zvláště, jež na mne byly učinily hlubší dojem. Bylo to defilé obrazů vědomí velice jasných, určitých a ven pomítnutých, takže jsem je viděl takřka před sebou.“³⁹ Štěpení obrazů a jejich prostorů podobné *mise-en-abyme* zprostředkovávají také lucidní sny, jejichž „snovost“ si ve snu přímo uvědomujeme, a dokonce si je můžeme nechat „dosnit“,⁴⁰ a které vznikají právě v okamžiku, kdy se začínáme propadat dále do oblasti fikce subjektivních fenoménů. Oddělování jednotlivých ploch, prostorů, časů i vědomí je pak základem výzkumu depersonalizace, tedy prožitku ztráty sebe sama, odstoupení od sebe sama, pohlédnutí

³⁶ Thomas W. J. Mitchell, *What do Pictures want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press 2005, s. 14. Srov. Martin Heidegger, *The Age of the World Picture*. In: *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Harper Torchbooks 1977, s. 127–129.

³⁷ Záznam výpovědi Bedřicha Š., 46letého vrchního kontrolora s paranoidní schizofrenií. Svetozar Nevole, *Vidiny očí*. *Neurologie a psychiatrie česká*, 4, 1941, č. 4, s. 1.

³⁸ Ve své práci cituje Victora Eggera, jehož referát zveřejnil časopis *Živa*, 1896, č. 6, s. 314.

³⁹ Svetozar Nevole, *O náhlém znovuprožití života ‚jako ve filmu‘ při nebezpečí smrti a o jevech podobných*. *Časopis českých lékařů*, 82, 1943, č. 46, s. 1306.

⁴⁰ Zbyněk Havlíček, *Příspěvek k dynamice lucidních snů*. In: *Skutečnost snu*. Praha: Torst 2003, s. 172–174.

na svůj život odjinud, z boku. Nevole se v mnoha pracích soustředil právě na toto rozdvojení několika obrazů, více či méně odpoutaných od skutečnosti, a jejich vnějších (materiálních) impulsů, rozpojení osobnosti mentálního obrazu a obrazu sebe sama, tedy na simultánní existenci několika obrazů/fragmentů. Rozklížení na pohled zevnitř a pohled z vnějšku odráží bergsonovské rozštěpení (obrazu) osobnosti, jež rozpracovali zastánci fenomenologie.⁴¹ V momentě šoku, při ztrátě osvojených a automatizovaných souřadnic bytí, se jedinec rozštěpuje na jednající já a já voyeuristické, které jen pasivně přihlíží tomuto jednání, zkoumaný jedinec se často odděluje od svého těla a pohlíží na své jednání „jako na divadle“, sleduje přehlídku odpoutaných obrazů.

Nevole zkoumal všechny tyto stupně uvolňování obrazů a zaměřil se na to, jak se během tohoto odpoutávání proměňuje dimenze běžného vnímání a přidává se dimenze syrového vidění, vrstva nevázaná na kompozice perspektivních/racionálních struktur. Zkoumané mentální obrazy se tedy pohybují po stejné ose, jako tato práce, v níž sledujeme odpoutávání obrazů v rozpětí od obrazů „ještě“ zaznamenaných na materiálním médiu k obrazům mentálním, plně se odehrávajících „v očích samých“.⁴² Zatímco rorschachovské skvrny jsou ještě exteriorizovanou pomůckou pro komunikaci s pacientem, obrazy čtvrté dimenze se plně odehrávají v prostoru interface mezi aparátem a pohledem jedince, (pseudo)halucinace a podobné iluzivní vjemy jsou již zcela odpoutané.

Dialogičnost na hranici odpoutávání, tedy mezi *mentálními vjemy* a *materiálními obrazy*, je v Nevoleho práci zastoupena právě zmiňovanými projektivními obrazy tzv. Rorschachova testu.⁴³ Nevole zkoumal, jak tyto specifické, abstraktně konkrétní, významově otevřené obrazce a obrazy postupně uvolňují imaginaci a ovlivňují vnitřní vidění zkoumaného subjektu.⁴⁴ Rorschachovy testy umožňují psychickou projekci

⁴¹ Miroslav Petříček, Fikce obrazu: Bergsonova imagologie. In: Jakub Čapek (ed.), *Filosofie Henri Bergsona: Základní aspekty a problémy*. Praha: OIKOYMENH 2003, s. 40–47.

⁴² Svetozar Nevole, Pseudohalucinace. *Časopis lékařů českých*, 80, 1941, s. 1573–1576.

⁴³ Používal je proto při léčbě pacientů a snažil se i o jejich modifikace. Svetozar Nevole je autorem dvoudílné bibliografie, kde podle rozdílných kritérií třídí soupis prací věnovaných Rorschachovu testu. Rovněž se snažil o propracování této metody a o navržení českého názvosloví Rorschachovy metody. Svetozar Nevole et al., Návrh českého názvosloví a jednotné signatury Rorschachova experimentu. *Československá psychologie*, 1957, č. 1, s. 356–357. Po jeho smrti vyšel první díl jeho rozsáhlejší zamýšlené monografie o této problematice. Svetozar Nevole, *Úvod do Rorschachovy psychodiagnostiky I.: Úvodní část: Všeobecná sémiotika*. Kroměříž: MSR 1977.

⁴⁴ Svetozar Nevole, K dynamice zrakového analyzátoru: Časový rozbor geneze zrakových vjemů methodou Rorschachovou. *Neurologie a psychiatrie československá*, 1955, č. 18, s. 40–51. Svetozar Nevole, K dynamice zrakového analyzátoru II. Nový kvantitativní přístup k časovému rozboru geneze zrakových vjemů methodou Rorschachovou. *Psychiatrie*, 60, 1964, č. 5.

nevědomých sklonů do nejednoznačných podnětů, symetrických skvrn – z percepce a interpretace viděného je pak zkoumáno pacientovo nevědomí. Pro fenomenologickou psychiatrii je podstatné, že Rorschachův test se zakládá ve světě (předlingvistických) forem, dovoluje je popisovat, aniž by vyloučil rovinu obsahů, která se stala doménou psychoanalýzy. Jeho percepce se tedy váže na čistou formu, o které mluví Rosalind Kraussová,⁴⁵ tato forma se vzdává kauzality a lineárnosti, a tedy i centrálně perspektivní struktury. Podobně jako prostor obrazů je i prostor v obrazech vnitřně dynamický a jeho pravidelná struktura zrcadlících se částí obrazů vytváří „prostorový rytmus“, který považoval za klíčový již sám objevitel této metody, i časovou lupu, o které mluvil Nevole. Díky tomuto rytmu a jeho zviditelňování se mohou obrazy nadané statickou dynamikou odpoutávat, může být vytvářen časoprostor, ve kterém budou plout „abstraktní malby zrcadlíci mentální obrazy“.⁴⁶ Při percepci tak vzniká prostor interface, kterého si všímá již klinická psycholožka Nina Rausch de Trautenberg, když zdůrazňuje, že Rorschachův test není pouze vizuálním stimulem, ale je i „prostorem pro vzájemné působení“,⁴⁷ prostorem interakce, v němž se odehrávají složité psychologické procesy.⁴⁸ Oproti Benjaminem podobně popisovanému detailu a fragmentu a Kupkovým úvahám o ornamentu navazují tyto obrazy přímou komunikaci s tělem vnímatele. Již tyto rorschachovské interface naznačují vznik plně *odpoutaných interiorizovaných aperspektivních obrazů, subjektivních prožitků*.

Plně odpoutané obrazy a jejich charakteristiky lze popsat na základě zmiňovaných teorií Victora Kandinského a Karla Jasperse, kteří dělili prožitek (mentálních) obrazů na prožitek s charakterem objektivit (Leibhaftigkeit) a s charakterem subjektivit (Bildhaftigkeit).⁴⁹ Nevole zdůrazňuje, že tyto pojmy bývají

⁴⁵ Rosalind Krauss, *The optical Unconscious*. Cambridge – London: MIT Press 1994, s. 2–20.

⁴⁶ I proto tyto aspekty fascinovaly umělce, v českém prostředí třeba malíře Pavla Hokynka (Pavel Hokynek, *Momentky přeměněné*. Praha: Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových 2005.), zejména Vladimíra Boudníka, který právě pod vlivem Svetozara Nevolesho vytvořil cyklus *Variace na Rorschachův test*. Vladimír Boudník se zajímal o psychiatrické výzkumy, zejména o jejich fenomenologickou rovinu, a v korespondenci se o Nevolem i několikrát zmiňuje. Vliv Nevolesho výzkumů na jeho tvorbu je rovněž zcela patrný. V roce 1952 napsal stať „Koncept pro psychiatra“, který mu chtěl zaslat, Nevole však byl v té době vězněn, proto ho nakonec předal psychiatrovi Vladimíru Vondráčkovi. Vladimír Boudník, *Z korespondence II: 1949–56*. Praha: Pražská imaginace 1994. Vladislav Merhaut, *Grafik Vladimír Boudník*. Praha: Torst 2010.

⁴⁷ Nina Rausch de Trautenberg, The Rorschach: From Percept to Fantasm. *Rorschachiana Yearbook of the International Rorschach Society*, 1993, č. 18, s. 26–44.

⁴⁸ Nina Rausch de Trautenberg je také autorkou příspěvku „Rorschach, místo interakce“, který byl přednesený na konferenci v Barceloně, v roce 1985 vyšel ve Francii tiskem.

⁴⁹ Victor Kandinsky, *Kritische und klinische: Betrachtungen im Gebiete der Sinnstauschungen*. Friedländer und Sohn 1885. Karl Jaspers, Die Trugwahrnehmungen. *Zeitschrift für die gesamte Neurologie*

často vykládány mylně, jak o tom svědčí i jejich české překlady, které místo *prožitku* uvádějí *charakter* objektivitu/subjektivitu a asociují tak vztah k vnějšimu světu oproti ztrátě tohoto vztahu, tedy plné vědomí halucinace a iluzivnosti vnímaného obrazu oproti víře ve skutečnost těchto prožitků.⁵⁰ Nevole ukazuje, že v halucinační percepci je však tato hranice velmi nejasná (skutečný prožitek i vjem jeho iluzivnosti se dostávají i tam, kde nebyly očekávány) a že smyslová živost a přesvědčení o reálnosti vjemů jsou obvyklé u obou typů halucinačního vnímání. Nevole proto pracuje s dvěma typy iluzivního vnímání, které označuje jako halucinace a pseudohalucinace. Halucinace se vážou právě na prožitek objektivitu, protože aktivují kinestetické pocity, které si běžně neuvědomujeme, ačkoli tvoří nedílnou součást našich vjemů. Přestože tyto iluze nemají objektivní podklad, proměňují vnímání a zároveň vzbuzují patologický vztah vnímatele k těmto proměněným obrazům, jenž je tak přesvědčen o jejich spoluexistenci ve stejném časoprostoru. Pseudohalucinace na rozdíl od halucinací rozvolňují vnímání světa, vnější svět ztrácí koherenci a charakter objektivitu, vše vidíme jasně a zřetelně. Pseudohalucinace však obsahují určité prázdno, působí jako sen, který si nezdědka uvědomujeme. Pseudohalucinační percepcie často vzniká díky poruchám smyslových a nervových aparátů, nikoli díky narušené psychice. Vnímající si po celou dobu uvědomuje, že viděné obrazy nemají žádnou oporu ve vnějším světě. Tyto mentální obrazy se vynořují i v (lucidních) snech a ve stavech depersonalizace, při kterých se převrací skutečné a imaginární a viděné věci se jeví jako kulisy, svět je viděn, a přesto se ztrácí v nedostupné dálce.⁵¹ Oba typy obrazů do určité míry opouštějí skutečnost, rozhodně se pak vzdávají naučených schémat geometrické mysli (tradiční perspektivy) a eliminují veškeré prvky, které k ní patří (např. stíny, které jsou chápány jako indikátor hloubky a dálky). Jejich prostor je vnitřně dynamický a fragmentární, jednotlivé části obrazu plují volně v prostoru, překrývají se a zaplňují celé percepční pole diváka.

Vidění vázané na všeobecně přijímané fyzikální zákonitosti prostoru a dominantní percepční paradigma je zcela narušováno v případě mezkalinového vnímání. V takto pozměněném vědomí se bortí centrálně perspektivní systém, jenž povýšil kompromisní kompozici prostoru na jediný správný model reprezentace „skutečného“

und Psychiatrie, 1911, č. 4, s. 289–354. Karl Jaspers, *Allgemeine Psychopathologie* 3. Berlin: Springer 1923.

⁵⁰ Svetozar Nevole, Pseudohalucinace. *Časopis lékařů českých* 80, 1941, s. 1573, s. 1573–1576, 1610–1615, 1649–1651, 1683–1689.

⁵¹ Erwin Straus, „K vidění zrozen, k dívání povolán“. In: Josef Vojvodík – Josef Hrdlička (eds.), *Osoba a existence: Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*, Brno: Host 2009.

světa. Pokud sleduje karteziánský divák obraz, pak „nevidí“ nic mimo centrální oblast pohledu. Periferní jevy se rozmlžují a zakřivují. Pozorovatel je naučen tyto jevy přehlížet i proto, že se může otáčet pohledem na tuto dříve nepozorovanou oblast, a jevy, které byly mimo jeho kontrolu, tak dostává do kontrolovatelné zóny. Objekt pozorování „přesouvá“ z okraje percepčního pole do jeho středu, dorovnává zakřivení a zaostřuje zrak. V proměněném vidění však ztrácí tuto potřebu regulace a systematizace a sleduje, jak nepravidelné objekty přicházejí o svůj jasný význam, rozostřují se, zůstávají v periferní zakřivené oblasti a proměňují se na esteticky čisté formy/ornamenty⁵² blízké psychoplastičnosti, geometrickým a architektonickým tvarům, aniž by setrvaly v jejich statičnosti. Obrazivost mezkalinových halucinací Nevolemu sloužila ke srovnávání s uměním; zároveň odkazuje k Purkyňovým paobrazům, vnitřně se odpoutávajícím obrazům Františka Kupky i k pozdějším kinetickým uměním, dnešnímu mediálnímu umění a počítačovým virtuálním prostředím, tedy k veškerým obrazovým strukturám, které pozbývají pevných souřadnic centrálně perspektivního systému a pracují s jinak koncipovaným centrem a rámem obrazu.

Obdobné vlastnosti mentálních obrazů se projevují v jinak proměněném vnímání, ve snech, které jsou častým zájmem nejen fenomenologů (Gaston Bachelard), fenomenologicko-antropologických psychiatrů (Ludwig Binswanger), ale i postavantgardistů a surrealistů (Zbyněk Havlíček). Nevole sleduje i obrazy ve snech lucidních, tedy snech, v jejichž běhu si uvědomujeme stav snění a často máme i pocit, že halucinujeme.⁵³ Snové obrazy vykazují vlastnost synestézie („zvuk maluje, lépe řečeno kreslí domovní znamení ne ve způsobu plošném, ale ve způsobu reliéfním“)⁵⁴ a jejich senzualita dovoluje více zkoumat nejen ornamentálnost, ale i barevnost a obrazivost samu o sobě. Když zavíráme oči a noříme se do šedivosti, koncentrujeme se na subjektivní prožitek, ocitáme se podle Nevoleho obklopeni prostorovou barvou,⁵⁵ ve které je možno se pohybovat jako v tekutém barevném prostředí. Ve snech se tedy

⁵² Nevole píše: „Mam zavřené oči a dívám se na subjektivní optické jevy: barevné, měnící se ornamenty, jako po mezkalinu, velice krásné.“ Soukromý archiv Svetozara Nevoleho.

⁵³ Svetozar Nevole, O tak zvaných lucidních snech. *Časopis lékařů českých. Příloha*, 1945, č. 24, s. 1–49. Svetozar Nevole, O vidění barev a osvětlení v subjektivních jevech optických, zvláště ve snech. *Sborník lékařský*, 50, 1948, č. 2, s. 37–88.

⁵⁴ Soukromý archiv Svetozara Nevoleho.

⁵⁵ Definici barev plošných, povrchových a prostorových přejímá Nevole od Davida Katze. David Katz, *Der Aufbau der Farbwelt*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth 1930. Svetozar Nevole, O vidění barev a osvětlení v subjektivních jevech optických, zvláště ve snech, *Sborník lékařský*, 50, 1948, č. 2, s. 37–88.

můžeme setkávat s barevností, s barvami plošnými, jež nemají přesné ohraničení a do kterých se lze opět se nořit a neomezovat se odstupem našeho těla od barevné plochy, je možno integrovat svůj mentální obraz s jeho okolním kontextem. Barevné sny podle Nevoleho mají buď „barvy lomené a tmavé, připomínající zobrazení na starých obrazech“, ⁵⁶ kde převládá jedna z barev, nebo jsou „vyloženě barevné, s barvami nelomenými, ostrými, ale zároveň průsvitnými, jako promítání barevných fotografií nebo malování anilinovými barvami na průsvitném papíře“. ⁵⁷ Antinaturalistické a mimetické barvy otevírají další dimenze obrazu ⁵⁸ a zprostředkovávají zesílený emocionální zážitek. ⁵⁹ Tato vícedimenzionalita je potvrzována i vnitřním pohybem v prostoru obrazů a simultaneitou obrazových plánů, jež přispívají k halucinační percepci. Nevole píše, že vidíme „hemžící se plochy“, ⁶⁰ tedy pod transparentní barevností se ukrývají vrstvy latentní, jež různě vyplouvají na povrch. Objekty tak vystupují z „plochy“ snového světa, rozrůstají se v prostoru a splývají s tělem a lidským vědomím.

Halucinační a snové obrazy, i díky tomuto prolínání subjektivního prožitku a mentálního obrazu, jsou pak v mnoha aspektech zmiňovanými fantasmaty-otisky sejmutými ve věcech samých, jak píše Bergson. Vnitřní kompozicí, barevností a dynamikou předznamenávají čtyřdimenzionální vidění, jak naznačuje Vladimír Boudník ve svých dopisech: „Když tvoříte obraz, budujete ho na základě předchozích vlivů – ať již starších nebo bezprostředních. [...] Každý z vás si pamatuje, že si vytvářel pomocí ‚fantazie‘ z mraků, skal, z litého olova o Vánocích..., různé světské podoby. Právě tak je tomu, zahledíte-li se na omšelou zeď, nebo mramorovou desku. Vidíte ve skvrnách tváře, postavy, věci; vše se prolíná, ožívuje! Zde se vlastně vaše představy rozjitřují nakupeninou obdobných tvarů, s nimiž se setkáváte ve svém životě. Třetí – z hmatového stanoviska – rozměr nahrazujete vnitřní představou, tedy rozměrem čtvrtým... Obraz musí býti ‚filmovým pásem‘ o nesčíselném množství napětí a psychických explozí, zhuštěných do nehybné plochy a předvedených v nekonečně krátkém čase. Pohyb ‚filmového pásu‘ je zde nahrazen pohybem divákovy představivosti [...].“ ⁶¹

⁵⁶ Soukromý archiv Svetozara Nevoleho.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Max Weber, *The Fourth Dimension from a plastic Point of View. Camera Work*, 1910, č. 31.

⁵⁹ Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*. Berlin: Gebrüder Mann 1954.

⁶⁰ Soukromý archiv Svetozara Nevoleho.

⁶¹ Vladimír Boudník, *Z korespondence 2: 1957–1968*. Praha: Pražská imaginace 1994.

Popisované mentální obrazy obsahovaly vnitřní pohyb a chaotické víření jednotlivých fragmentů. Jejich obrazy se tak blíží kaleidoskopickému obrazu ve stereoskopickém provedení. Avšak ve shodě s dynamizací struktur a se zkoumáním jejich vývoje ožívají i tyto mentální prostory-obrazy časem. Subjektivní čas a jeho prožitek byly velmi častými tématy fenomenologicko-antropologické psychiatrie od dvacátých a třicátých let 20. století, například u Eugèna Minkowského⁶² či Erwina Strause.⁶³ Začíná se proto zkoumat i vliv tohoto času na jednotlivé obrazy. Percepce obrazů se tak mění od statického pohledu na tradičně zarámovaný obraz k *panoramatickému vidění*⁶⁴ a k *mobilitnímu pohledu*.⁶⁵ Tento mobilně vnímaný obraz ukazuje Nevoleho stat' „O náhlém znovuprožití života „jako ve filmu“ při nebezpečí smrti a o jevech podobných“.⁶⁶ Svět-jako-obraz se v ní přibližuje světu-jako-filmu. Jaký má tento vnitřní film vztah k času, virtualitě a aktualitě? Nevole navazuje na Bergsona, který pomocí metafory filmu ukazuje své pojetí času. Bergson píše: „Film, na němž jsou zakresleny následné stavy plně dopočítatelného systému, by se teoreticky mohl odvíjet libovolnou rychlostí, aniž by se na něm něco změnilo. [...] I když můžeme z vesmíru vykrojit systémy, pro něž je čas jen abstrakcí, vztahem nebo číslem, svědčí tato nutnost o tom, že vesmír sám je něčím jiným. Kdybychom jej mohli obsáhnout v jeho celku, jako anorganický, ale protkaný ústrojnými bytostmi, viděli bychom, jak bez přestání nabývá forem stejně nových, nepředvídatelných jako stavy našeho vědomí.“⁶⁷ Svět nahlížený skrze obraz je takto nahlížen skrze film,⁶⁸ nebo snad přesněji řečeno, skrze vnitřně rozpořhobovaný dynamický mentální obraz, který se neustále mění, je

⁶² Eugène Minkowski, *Lived Time: Phenomenological and psychopathological Studies*. Ewanston: Northwestern University Press 1970. O prožitku času pozměněného vědomí (vlivem drog, patologických proměn či ve snech) a jeho zobrazování v umění dále viz: Peter Hortocollis, *Time and Timelessness: The Varieties of Temporal Experience*. New York: International University Press 1983.

⁶³ Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne: Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. Berlin: Julius Springer 1935.

⁶⁴ Wolfgang Schivelbusch, *Railway Journey: The Industrialization and Perception of Time and Space in the 19th Century*. Berkeley: University of California Press, 1989.

⁶⁵ Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press 1993.

⁶⁶ Přepracovaná přednáška Svetozara Nevoleho pro Purkyňovu společnost pro studium duše a nervstva zkoumá výpovědi pacientů o prožitcích a zření vnitřních obrazů, které inicioval šok či smrtelné ohrožení. Svetozar Nevole, O náhlém znovuprožití života „jako ve filmu“ při nebezpečí smrti a o jevech podobných. *Časopis českých lékařů*, 82, 1943, č. 46, s. 1306.

⁶⁷ Henri Bergson, *Hmota a paměť*. Praha: OIKOYMENH 2003, s. 21.

⁶⁸ V jistých aspektech se tedy toto pojetí blíží Freudovu pojetí psychického aparátu jako projektoru, pozdějším ideologickým koncepcím filmového aparátu i současným teoriím virtuálních realit. Tedy teoretickému uvažování o člověku jako pasivním voyeuovi hledícím na filmové plátno, či o bytosti, která „odkládá své tělo“ na prahu virtuálních prostředí a vstupuje do virtuálního dobrodružství řízeného počítačovým strojem.

nezachytitelný jedním pohledem, jedním modelem, který je v psychiatrickém diskursu spojován s normalitou. Podle fenomenologicko-antropologické psychiatrie musí být tato proměnlivost zkoumána na pozadí „ontologického ‚bytí ve světě‘ a její temporální konstituce“.⁶⁹ Právě proto využívá Nevole Bergsonova pojetí a zkoumá časové řady v subjektivním obraze-filmu. Bergson píše, že „mechanismus našeho navyklého poznávání jest povahy kinematografické“.⁷⁰ Touto metaforou ukazuje, jak se proměňuje percepce světa. Podle Bergsona nový pozorovatel sleduje svět kolem sebe pouze na základě povrchních, dokonalých obrazů, pomocí okamžitě mizejících momentek-výseků z minulosti.⁷¹ Nevole používá film nejen jako percepční mod, ale i jako metaforu samotného typu obrazů. Film mu slouží k tomu, aby mohl popsat „vnitřní životní příběh“, který byl „předtočen“ v naší minulosti, a nyní, v momentě šoku, se aktualizuje a odvíjí se před našima očima. Vzpomínky před námi mohou „pádit“ závratnou rychlostí, vynořují se vedle sebe a přes sebe, nastává přehlídka zmiňovaného „vnitřního archivu obrazů“⁷² a konstrukce vnitřního filmu. Imaginacím a metaforám lidského myšlení (jak projektivním, tak introjektivním) začíná dominovat pohyblivý obraz-film, warburgovské *kinematographisch*.

Stat' „O náhlém znovuprožití života ‚jako ve filmu‘ při nebezpečí smrti a o jevech podobných“ upozorňuje na stavy šoku, při nichž tyto pohyblivé obrazy nabývají extrémních podob. Koncentrovaná reflexe se mění do mentálního obrazu či sekvence obrazů obdobně jako ve stavech patologicky změněného vnímání, ve snu či pod vlivem drog. V těchto extatických stavech a extrémních situacích dochází k proměně přirozeného časového plynutí. Připomeňme opět Bergsona: „Je tedy základní rozdíl mezi vývojem, jehož souvislé části se pronikají v určitém vnitřním narůstání, a odvíjením, jehož odlišené části se kladou vedle sebe. Když však skutečný vývoj jen nepatrně zrychlíme nebo zpomalíme, změní se vnitřně a od základu. Jeho zrychlení nebo zpomalení je právě touto vnitřní změnou. Jeho obsah spadá vjedno s trváním.“⁷³ Právě stav šoku můžeme chápat jako tuto změnu. Obraz se náhle odpoutává od časových řad a zároveň od jednoho bodu na časové ose. Subjektivní čas není souborem

⁶⁹ Petr Kouba, *Fenomén duševní poruchy: Perspektivy Heideggerova myšlení v oblasti psychopatologie*. Praha: OIKOYMENH 2006, s. 45.

⁷⁰ Henri Bergson, *Vývoj tvořivý*. Praha: Jan Laichter 1919, s. 413.

⁷¹ Henri Bergson, *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta 2003, s. 173–175.

⁷² Hans Belting, Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy: Otázka obrazu jakožto otázka těla. *Illuminace*, 21, 2009, č. 1, s. 53.

⁷³ Henri Bergson, *Hmota a paměť*. Praha: OIKOYMENH 2003, s. 20.

tvořeným neustálými střelami přítomného,⁷⁴ ale v jeho plynutí vzniká uzlové místo, které umožňuje dosáhnout překrytí těchto řad, vytvořit zmiňovanou časovou lupu. Čas se v tomto bodě smršťuje, koncentruje a jednotlivé řady nabývají simultánní podoby, jak bylo možno sledovat u jedné z pacientek: „Při tom viděla v jediné chvíli celý svůj život se všemi jeho zapomenutými příhodami, seřazenými před ní jako v zrcadle, ne postupně, nýbrž současně; a zrovna tak náhle se v ní rozvinula schopnost, aby obsáhla celek a každou část.“⁷⁵ V pohyblivém obraze tedy prorůstají jednotlivé roviny a linie do integrálnosti, které odpovídá i integrální prožitek. Zcela se vzdalují od západní tradice upínající se na lineární vývoj, a naopak se přibližují Bergsonovu pojetí času-vějíře, jehož vzorky/životní momentky lze sledovat v postupném roz/odvíjení, lze však také na ně pohlédnout i naráz, v jejich překrytí: „Vějíř, jejž rozvíjíme, je možné otevírat stále rychleji a mohl by se rozvinout okamžitě. Vždy ukáže stejný vzorek vsítý do hedvábí“.⁷⁶ Prožitky těchto „vzorků“ jsou tak bytím v bezčasí a bezrozměrnosti, jak poznamenává Nevole: „Časová ani místní orientace není vůbec žádná, ani relativní snová.“⁷⁷ Obdobný prožitek se dostavuje ve stavech patologicky změněného vědomí⁷⁸ a drogových opojeních, často se blíží dojmům ze spiritistických a okultistických seancí.

Martin Heidegger přiřazuje minulosti smysl fakticity, budoucnosti vztah ke smyslu rozumění a přítomnosti smysl bytí.⁷⁹ Divák má tedy rozpadem časových os zároveň sníženou, či zcela anulovanou schopnost posoudit fakticitu těchto obrazů a reflektovat je, má tedy oslabenou racionální mysl. Podle Bergsona v momentech vnitřní změny časového toku naše aktuální existence „zdvojuje svoji virtuální existenci prostřednictvím zrcadlového obrazu. Každý okamžik našeho života nabízí proto oba tyto aspekty: je aktuálním a virtuálním, na jedné straně vjemem, na druhé vzpomínkou.“⁸⁰ Vystupujeme z časového plynutí, pohlížíme zpět, aktivujeme paměť, abychom mohli reflektovat (jak říká Albert Schütz) archiv našich vnitřních obrazů

⁷⁴ Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press 1999.

⁷⁵ Svetozar Nevole, O náhlém znovuprožití života „jako ve filmu“ při nebezpečí smrti a o jevech podobných. *Časopis českých lékařů*, 82, 1943, č. 46, s. 1306.

⁷⁶ Henri Bergson, *Hmota a paměť*. Praha: OIKOYMENH 2003, s. 20.

⁷⁷ Osobní archiv Svetozara Nevolesho.

⁷⁸ Pacient nemocný schizofrenií líčí obdobně tuto proměnu časoprostoru psychoterapeutce a psychologe, Nevolesho studentce, Evě Syřišťové: „Puklý čas je jako chobotnice a zmocňuje se mne ze všech stran, ani osa ani úhlopříčka ani horizontála času. Brownův pohyb na hladině puklého času.“ Eva Syřišťová, *Puklý čas a smích absolutní vlády*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka 2005, s. 27–69.

⁷⁹ Martin Heidegger, *Bytí a čas*, Praha: OIKOYMENH 1996. Srov.: Petr Kouba, *Fenomén duševní poruchy: Perspektivy Heideggerova myšlení v oblasti psychopatologie*. Praha: OIKOYMENH 2006, s. 108–109.

⁸⁰ Gilles Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 106.

(podle Hanse Beltinga), který tvoří obrazy právě prožité, či obrazy zcela nové, nově konstruované. Tento virtuálně aktuální mentální obraz-„vějíř“ není jen časovým vymknutím a odlišným prožitkem času, ale na jeho povrchu se překrývají významy faktické hodnoty, bytí i rozumění. Je tedy momentem-bezčasím, ve kterém se setkává paměť, reflexe i subjektivní prožitek, a tyto složky pak tvoří vnitřně heterogenní jednotu.

Obrazy v proměněném stavu vědomí jsou tedy mentální obdobou kinetických, panoramatických či fragmentárně imersivních obrazů v bezčasí a v rozvolněném prostoru bez eukleidovského racionálního rastru. Jsou tak ze své podstaty aperspektivní a všechny jejich aspekty odpovídají Gebserově vymezení integrální mysli. Ukazují jiné vidění, které může v souladu s dobovým požadavkem odhalit jinou skutečnost. Tyto obrazy se pak mohou modifikovat do podoby, která bude vnějšímu pozorovateli viditelná, aniž by byl ve stavu šoku či měl jinak změněné vnímání světa, jak ukázu dále.

Heteroskopický čtyřrozměrný prostor

„Jestliže někdo zasvětil celý svůj život geometrii čtyřrozměrného prostoru, dovede si snad posléze čtyřrozměrný prostor i představit.“

Henri Poincaré

„Neposkytl by nám ale ten, kdo by nám přinesl obraz, pouhý obraz, všechny blahodárné účinky substance?“

Gaston Bachelard

Čtvrtá dimenze, kterou Vladimír Boudník přiřazuje vnitřním vjemům, a vícedimenzionalita prostorových barev připomínají uvažování o jiném časoprostorovém uspořádání ideálního modelu světa z počátku 20. století. Jak bylo řečeno, popisované mentální obrazy se zřikají pravoúhlé perspektivní kompozice a spojují se s časem, který již není podřízen chronologii a kauzalitě. Obrazy tak zpodobňují časoprostor. Nevole se při zkoumání vnitřních obrazů věnuje se psychologickým a psychiatrickým výzkumům percepce času a prostoru, úvahám filozofů zabývajících se povahou času a prostoru a

fyzikálními teoriemi vícedimenzionálního (čas)prostoru. V českém prostředí navazoval zejména na psychologa Viléma Forstera, psychiatra Antonína Heverocha, fyziologa a biologa Františka Herčíka, matematika Otakara Borůvku, filozofa matematiky a fyziky Karla Vorovku, fyzika a filozofa Miliče Čapka, ze světových koncepcí čerpal z výzkumů Paula Bonniera, Kurta Beringera, Luise von Karpinské, Otto Pötzla, Ernsta Macha a zejména z teorií Henri Poincarého. Bylo řečeno, že Nevole vychází ze základního předpokladu, že vše, co vidíme a slyšíme, je plně subjektivní. Při výzkumech percepce prostoru Nevole přichází s hypotézou (s níž jsme se již setkali v imaginárních médiích a jež byla v dobovém diskursu poněkud atypická), že vnímání tří dimenzí je naučené stejně jako centrálně perspektivní percepční model, a proto nemůže být spojováno s pravdivostí a objektivitou, ani s realností. Percepci jinak konstruovaného prostoru pak věnoval monografii *O čtyřrozměrném vidění. Studie z fysiopathologie smyslu prostorového, se zvláštním zřetelem k experimentální otravě mezkalinem*, která vyšla roku 1947.⁸¹

Nevole upozorňuje na to, že ještě Ernst Mach považoval vědce myslícího na více rozměrů než jsou tři a na jinou, neeukleidovskou geometrii za myslitele zasněného a odvráceného od reality. Stejně jako výzkum hyperbolického geometrického světa doprovázela debata o skutečném počtu dimenzí v prostoru a o případné povaze dimenze další, souběžně s bádáním o odlišném percepčním paradigmatu se odehrávala diskuse o povaze percepce, která zjišťovala, zda lidský jedinec vnímá skutečně tři dimenze, či zda je jeho vnímání dvojrozměrné, či vícedimenzionální. V těchto debatách se objevuje i názor, že jelikož je sítnice plochá, a nikoli strukturovaná do hloubky (jako například u vážek, rovnokřídlého hmyzu, či kýlonožců), lze za základní vjem považovat vjem plošný, dvojrozměrný. Nevole využívá důkazu psychologa Viléma Forstera,⁸² že senzace, smyslová podráždění, pocházejí z různých prostorových hloubek. Hloubka je pak řízena organickými a empirickými kritérii, která nejsou pro prostorový vjem

⁸¹ Kniha je věnována dr. Kamilu Hennerovi, který je považován za zakladatele moderní funkční klinické neurologie a za spoluzakladatele neurochirurgie. Nevole za knihu obdržel Purkyňovu cenu Spolku lékařů českých v Praze.

⁸² Vilém Forster (1882–1932) byl žákem Františka Krejčího. Vystudoval pražskou univerzitu (1918), studoval v Anglii a ve Francii. V r. 1921 se habilitoval a 1929 byl jmenován mimořádným profesorem na FF UK. V letech 1923–25 byl ředitelem Psychotechnického ústavu v Praze a od r. 1926 ředitelem Vojenského psychologického ústavu v Praze. Podle vzoru Františka Krejčího se chtěl ve svých bádáních obejít bez „duše“, podle zahraničních vzorů však kladl důraz na „biologický dynamismus“. Pokud sledujeme čtvrtou dimenzi v tomto vytyčeném rámci, není pro nás nezajímavé, že se v práci *Okultní úkazy a jejich psychologický výklad* pokusil o vědecké objasnění jasnovidectví, telepatie, mediálních úkazů a okultních jevů.

primární.⁸³ Podle Forstera vzniká iluze prostorovosti díky kooperaci centrálního reflexu s vjemem, jež zajišťuje „binokulární paralaksa a příčinné disparace obrazů vržených prostorovým bodem na obě sítnice“. Ekvivalentem dvou sítnicových podráždění v jediný mozkový reflex je pak zážitek tělesnosti, prostoru, plastického reliéfu a hloubky, tedy zážitek daný ostatními smysly. Obdobně jako se filozofové a vědci vztahovali k představě světa jako dvojrozměrné plochy, k *Flatlandu*, aby ukázali, že vnímání vícedimenzionálního prostoru brání pouze naučené představy a snaha o stabilizaci pohledu, využívá Nevole vjem dvojrozměrnosti, aby demonstroval, že pouze představivost a normativnost předurčuje, jaký vjem bude považován za přirozený a reálný.

Iluzivní vnímání podrobuje Nevole dalšímu bádání a upozorňuje na mnoho předpojatostí a omylů kognitivních věd. Kdykoli se doposud zkoumal hloubkový vjem (skutečnosti, iluzivní perspektivní malby či stereoskopické fotografie), byla zdůrazňována zásadní úloha binokulární paralaxy, jak popsala třetí kapitola. Stereoskopické, binokulární vidění bylo podle dosavadních teorií plně statické a dojem prostorovosti byl důsledkem stálých anatomických poměrů. Přesvědčivá iluze trojrozměrného, celistvého vjemu je podle těchto teorií závislá na přesné, statické konfiguraci vzájemných vztahů viděného objektu a vidoucího subjektu. Obraz se jeví jako plastický a perspektivně rozvržený jen tehdy, pokud jsou všechny body viděného předmětu promítány na správný bod sítnic obou očí, tedy tak, aby se vizuální informace z obou očí překrývaly na tzv. horopteru a vyvážely tak celistvý obraz.⁸⁴ Už Purkyně však poznamenal, že pokud by bylo oko „beze vší pohyblivosti“, byl by náš svět zrakový pouze „ploškou okrouhlou viditelnou [...], ale žádnou hloubku, žádnou blízkost nebo vzdálenost spatřiti dáno nebude“.⁸⁵ Nevole rovněž ukazuje, že pojetí trojrozměrného vidění pouze ve vztahu k paralaxám je zjednodušující. Jestliže dosavadní teorie vnímání hloubky jako statické charakteristiky prostoru jsou prokazatelně chybné, pak se nabízí otázka, jak tedy smysl pro prostor skutečně funguje a jak ho naše mysl opravdu konstruuje. Nevole navazuje na zmínky Henriho Poincarého, který se pomocí definice vidění naopak snažil odhalit povahu prostoru, a

⁸³ Vilém Forster, Příspěvky k teorii o vnímání prostoru. *Česká mysl*, 43, 1922, č. 1, s. 23–30.

⁸⁴ Množina bodů v prostoru, které tvoří konkávní oblou plochu v prostoru, kruh, jenž prochází středem obou očí. Obrazy těchto bodů se zobrazují na identických místech sítnic obou očí a spojují se tak do jednoho obrazu.

⁸⁵ Jan Evangelista Purkyně, *Sebrané spisy VII: České práce fyziologické a morfologické*. Praha: Nakladatelství Československé Akademie věd 1958, s. 129.

ukazuje, že vnímání je dynamickým procesem. Nevole popisuje oko jako aktivní „aparát“, který z paměťových stop dotváří viděné obrazy, jež se na sítnici promítají na základě konvergenčního a akomodačního úsilí čočky. Dynamice vnímání také přispívá prožívání virtuálních pohybů, jež se během lidského vývoje oddělily od pohybů reálných. Díky nim můžeme vidět třetí rozměr a sledovaný pohyb vnímáme plynule.⁸⁶ Pokud dojde k narušení této statické trojdimenzionální struktury, viděný obraz se odpoutává do prostoru. Není již reprezentací skutečnosti, ale tvoří skutečnost-obraz vlastní, obdobně jako to umožňovalo vidění v mezkalinovém opojení,⁸⁷ jenž má vlastní ideální model prostoru.

Jestliže je tedy trojrozměrné vnímání naučené a závislé na určitých fyziologicko-neurologických procesech v těle, pak je možno zprostředkovat i vidění čtyřrozměrné. Vědeckým východiskem pro uzření čtvrté dimenze byly rovněž pro Nevolesho teorie Henriho Poincarého, na něž upozornil v českém prostředí hlavně již profesor Arnošt Dittrich ve statí „O tří-rozměrnosti prostoru“.⁸⁸ Poincaré se ve svém díle zaměřuje zejména na první dynamickou složku zření, konvergenci a akomodaci, a upozorňuje, že jakmile začneme ovlivňovat konvergenci a akomodaci očí, rovnoběžné linie se začnou rozbíhat jako mimoběžky, jednotlivé obrazy začnou splývat a plout volně v prostoru. „Obraz se vznáší před našimi zraky, jako by byl skutečně bezprostředně nazírán. Možno jím, při neztenčené konvergenci bulbů, prostrkovati prsty, měřiti přesně jeho rozměry připraveným měřítkem.“⁸⁹ Na akomodačně konvergenční činnost a důsledky virtuálních pohybů a vestibulárního systému, který monitoruje polohu hlavy a její pohyby, se zaměřuje rovněž Nevole a zakládá na nich hypotetickou možnost spatřit čtyřdimenzionální obraz, jenž je stejně virtuální jako obraz s dimenzemi třemi. Tento typ odpoutaných obrazů je do jisté míry blízký takzvaným *jevům tapetovovým*.⁹⁰

⁸⁶ Předjímají tak teorii Anne Friedbergové o mobilním pohledu a jeho virtuálních podobách. Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press 1993.

⁸⁷ Není náhoda, že Petr Vopěnka komentuje své zážitky z matematického hledání zákonitostí čtvrté dimenze také jako halucinaci, jako produkt rozpadání navyklého vidění, které se blíží svou antinormativností právě drogovému experimentu: „Když jsem byl hodně do tohoto světa [tedy světa hyperbolické geometrie] ponořen, zjevovaly se mi v jakémisi mlžném oparu dvě přímky v rovině, které se neprotínaly a na obou stranách se od sebe vzdalovaly podobně jako mimoběžky v prostoru. Rovina se začala prolamovat, jako kdyby v každém svém bodě měla sedlo; tak se asi jeví těm, kteří jsou pod vlivem nějaké drogy vyvolávající halucinace.“ Petr Vopěnka, *Trýznivé tajemství*. Praha: Práh 2003, s. 137–138.

⁸⁸ Arnošt Dittrich, O tří-rozměrnosti prostoru. *Živa*, 1914, č. 24, s. 168–174.

⁸⁹ Stanislav Vomela, K problému prostorového vidění. *Praktický lékař*, 1943, č. 23, s. 144–145.

⁹⁰ Poprvé pojmenoval Herman Mayer a v našem prostředí se jím věnoval např. Bohuslav Brenner. Bohuslav Brenner, Několik fyziologicko-optických pokusů. *Rozpravy české Akademie*, 38, 1929, č. 1-6.

Tapetové vnímání se dostavuje v okamžiku, kdy pozorujeme plošný útvar, eventuálně útvar rovnoběžný s oběma očima, na němž se opakuje jeden motiv. Díky konvergenci očí, jiné než je adekvátní vzdálenosti pozorovaného útvaru, je jeden objekt viděn ve vzdálenosti příslušející přítomné konvergenci očí, tento objekt se tedy iluzivně přesouvá do místa, kde se zorné osy protínají. Akomodace zůstává a konvergence se přizpůsobuje. Objekt-ornament tak vystupuje do prostoru a pluje v meziprostoru a je blízký obrazu stereoskopu, kterému chybí technický aparát. Jestliže bude konvergence očí nezávislá na akomodaci, pak vnímaný prostor bude mít dvě hloubky, tedy hloubku akomodační a konvergenční, přiblíží se čtyřdimenzionálnímu prožitku. Zážitek by byl podobný vjemům po „otravě mezkalinem“, které popisuje Nevole takto: „Dívám se na zeď: vidím, že je zprohýbána, zvlněna. Ale nevidím to tak, jako bych mohl vidět skutečné zprohýbání nějaké plochy: vidím totiž zároveň, že zeď je rovná.“⁹¹ Vjem hloubky zůstává pod vlivem mezkalinu nepřírozeně osamostatněn, je paralelním obrazem zdánlivě trojrozměrného pozorovaného objektu.

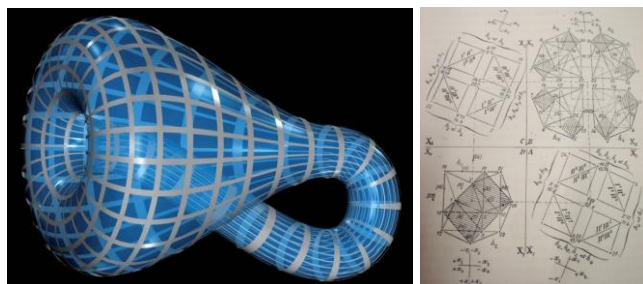
Vztah mezi trojrozměrným a čtyřrozměrným uspořádáním prostoru a obrazu, a tedy mezi dvěma virtualitami, *simulacry*, hodnotí Nevole takto: „nejde totiž o žádné skutečné vnímání nějakého zevního čtyřrozměrného světa, o žádné dokonalejší poznávání skutečnosti, o vidění objektivně daného čtvrtého rozměru, nýbrž o jev pouze subjektivní a vlastně pathologický. Nicméně – a to chceme dokázat – je tento subjektivní prožitek čtvrté dimenze u člověka možný, spočívaje v jeho organickém založení je téže psychofysiologické podstaty jako nám známé subjektivní prožitky obvyklých tří dimenzí, k nimž se jako homologický řadí. Jde proto také skutečně o (subjektivní) čtvrtý rozměr vjemů a ne o nějaký náhodný jiný prožitek.“⁹² Oproti otravě mezkalinem, kdy naše mysl netáhne k přesnému rozumovému dešifrování, například při pseudoskopii, je „to právě mocný vliv faktorů empirických, jež brání vidět předměty běžné zkušenosti v tak nemožně zvrácených poměrech prostorových.“⁹³ Mysl odmítá pochopit nové zobrazení aperspektivního obrazu, obdobně jako je pro ni nepředstavitelná tzv. Kleinova lahev, uzavřená nádoba bez vnitřku a vnějšku. V trojrozměrném prostoru nelze určit, který bod se nachází „venku“ a který „uvnitř“:

⁹¹Svetozar Nevole, *O čtyřrozměrném vidění: Studie z fysiopathologie smyslu prostorového, se zvláštním zřetelem k experimentální otravě mezkalinem*. Praha: Lékařské knihkupectví a nakladatelství 1947, s. 43.

⁹² Tamtéž, s. 9.

⁹³ Tamtéž, s. 48.

pochopení konstrukce této lahve lze pochopit teprve až v prostoru, jenž je nejméně čtyřrozměrný.



Snaha užít čtvrtou dimenzi doprovázela zkoumání ideálního prostorového modelu, jak se ukazuje právě u Poincarého. Nevole je však zaujat nejen možností uvidět jiný prostor a „čtyřrozměrné vidění [spatřované] v zázračných intoxikacích“,⁹⁴ ale chtěl tuto vícedimenzionalitu divákovi zprostředkovat. Podle něj totiž takto odlišné vidění může obohatit vnímání světa i umění, může se stát základem „moderního pojetí skutečnosti“ a může znovu objevit ztrácející se skutečnost. Tvrdí, že subjektivní zření čtvrté dimenze je tedy člověku potenciálně dáno, „pouze“ vyžaduje *reorganizaci* jeho mentální struktury. Proto připravuje projekt aparátu, nazvaného hyperstereoskop,⁹⁵ jenž by umožnil prožít toto odlišné vnímání prostoru, pochopit je a přestat ho vnímat jako patologické, nenormální. Hyperstereoskop by dovolil dvě úsilí čočky zbavit vzájemné závislosti (tedy proměňovat konvergenci, zatímco akomodace oka by zůstala stejná, či naopak), což poskytne vnímateli zcela nový zážitek pohledu do prostoru, který „nám bude připadat jako fyzické kontinuum o čtyřech rozměrech“.⁹⁶ Akomodace bude ukazovat jeden a tentýž předmět v jiné vzdálenosti, stejně tak konvergence, prostor se

⁹⁴ Nevole se pokoušel neustále čtvrtou dimenzi zahlédnout. Jak připomíná Vladimír Vondráček: „nedal si vymluvit, že člověk nemůže vidět čtyřrozměrně, alespoň pokud uznáváme Einsteinovu teorii o časoprostoru, v němž čtvrtý rozměr je čas a pátý je rozměr, do něhož je prostor zakřiven.“ Vladimír Vondráček, *Lékař dále vzpomíná (1920–1938)*. Praha: Avicenum, 1977, s. 259–260.

⁹⁵ Tento projekt zůstal nedokončen. Nevole píše v poznámce: „princip tohoto optického přístroje – stereoskopu pro čtyřrozměrné vidění – mám v podstatě již promyšlený, ale v důsledku zevních okolností jsem jej dosud nemohl realizovat. Hodlám pak o něm podat zvláštní zprávu.“ Svetozar Nevole, *O čtyřrozměrném vidění: Studie z fyziopathologie smyslu prostorového, se zvláštním zřetelem k experimentální otravě mezkalinem*. Praha: Lékařské knihkupectví a nakladatelství 1947, s. 55. Po roce 1948 však Nevole mohl vykonávat pouze psychiatrickou praxi, nemohl se věnovat další teoretické a experimentální práci na poli fenomenologicko-antropologické psychiatrie.

⁹⁶ Svetozar Nevole, *O čtyřrozměrném vidění: Studie z fyziopathologie smyslu prostorového, se zvláštním zřetelem k experimentální otravě mezkalinem*. Praha: Lékařské knihkupectví a nakladatelství 1947, s. 43.

stane hyperprostorem, vidění v něm bude „hyperplastické“ a obrazy se projeví *simultaneitou* odlišných plánů, jak už naznačovaly mezkalinové obrazy.⁹⁷

Při tomto kolísání mezi přesvědčivým prožitkem objektivně/subjektivně existujícího obrazu má zcela zásadní úlohu zdánlivě nepodstatná složka barev, a zejména stínů. Jak jsme již zmiňovali, můžeme mluvit o barevnosti povrchové, plošné nebo prostorové. Ve snech nenajdeme povrchové barvy, protože jsou přesně lokalizovány, zaujmají k nám určitou polohu a vážou se na prožitek objektivity. Stejně tak se ve snech a halucinacích neobjevují lesky, osvětlení, zrnitost povrchové struktury a stíny. Bezstínnost snů právě vede k tomu, že je vnímáme, jako by byly prázdné, jako by jim cosi chybělo.⁹⁸ V prostoru subjektivních představ se nedostavuje pocit, jenž navazuje vztah se skutečností, vzdává se prožitku charakteru objektivity, jedná se pouze o jakési „zření“. Prostřednictvím hyperstereoskopu můžeme tyto obrazy „vidět“ a tím je prožitku vtiskáván ráz objektivity.⁹⁹ V hybridním obraze hyperstereoskopu se totiž díky vstupu vnějšího světa mohou objevit jak všechny typy barev, tak i stíny a odlesky, které divákovi odnímají pocit prázdného obrazu. Nevoleho aparát na uzření čtvrté dimenze je tak velice originálním skloubením prožitku charakteru subjektivní a objektivní, jak ho sleduje fenomenologie a psychiatrie. Obraz doslova pluje mezi prožitkem *Leibhaftigkeit* a představami *Bildhaftigkeit*. Objektivní charakter prožitku určují obrazy, jež vnímající lokalizuje ve vnějším prostoru, exteriorizuje tedy pocity a projektuje je do prostoru vnějších předmětů. Oproti tomu představy charakteru subjektivního se nevymaňují z vnitřního prostoru.

Plošné barvy a barvy prostorové, které tvoří jednotlivé plány, zprostředkovávají divákovi skrze své transparentní vrstvy pohled na barvy povrchové a dodávají tak obrazu dvojitou strukturu latentně transparentní, aktuálně virtuální. Stíny (a odlesky) jsme určili jako obrazy, které jsou primárně jednodimenzionální, ne-perspektivní a tvoří vrstvu bezčasí, jejich dodáním do obrazu se původní struktura obohacuje o fluktuující

⁹⁷ Tato prostorová simultaneita je obdobou k simultaneitě časové, jak ji můžeme prožívat při zdánlivě „panoramatickém“, „kinematografickém“ znovuprožívání života, respektive při průhledu skrze paměťové stopy. Nevole tvrdí, že obrazy z minulosti se nepředstavují v řadě za sebou, ale „vybaví se všechny najednou, takže současně zaplaví mysl“, a to tak, že všechny figury se překrývají, rozpadá se časová kontinuita, čas již není uvědomován, a zcela pozbývá smyslu. Svetozar Nevole, O náhlém znovuprožití života „jako ve filmu“ při nebezpečí smrti a o jevech podobných. *Časopis lékařů českých*, 82, 1943, č. 45, s. 1306.

⁹⁸ Svetozar Nevole, O vidění barev a osvětlení v subjektivních jevech optických, zvláště ve snech. *Sborník lékařský*, 50, 1948, č. 2, s. 37–88. David Katz, *Der Aufbau der Farbwelt*. Leipzig, Johann Ambrosius Barth 1930.

⁹⁹ Didi-Huberman, *Před časem*. Brno: Barrister & Principal 2008. Srov. David Quigley, *Carl Einstein: A Defense of the Real*. Vienna: Schlebrügge 2007.

mezivrstvou, čas nabývá nové kvality a oku je přidán další objekt, na nějž se pokouší zaostřit. Dynamická struktura tak dopomáhá naplnit definici čtyřdimenzionálního odpoutaného obrazu a „experimentální dimenze pohledu“ Merleau-Pontyho. Hyperstereoskop by tak splnil to, o co se pokoušely technické obrazy v postmoderní době. Dosavadní svět objektivních vjemů by se pod těmito zážitky „bortil do subjektivní čtyřrozměrnosti“, vytvářel by řízenou „halucinací čtvrtého rozměru“.¹⁰⁰ Čtvrtý rozměr v rámci aperspektivního myšlení by tak přestal „být pouze vykonstruovanou abstrakcí, nabyt by názorných vlastností a bylo by možno si i živě představovat, jak ony pomyslné čtyřrozměrné útvary vlastně vypadají.“¹⁰¹ Ačkoli tento projekt nebyl zrealizován, značným způsobem předejmul konstrukce (aperspektivně rozvržených) virtuálních realit, které částečně naplňují vizi významného zakladatele tradice výzkumů „subjektivních jevů (nejen) optických“, Jana Evangelisty Purkyněho: „Kdybychom bezprostředně pociťovali nesmír předmětů prostorových, zaniknul by všecken rozdíl mezi blízkostí a vzdáleností, veškerá věc by nám byla prostoblízká, rozsáhlost by se ve vtažitost proměnila, nekonečný prostor v jedinou bezprostornou času dobu by zanikl, veškeré předmětenstvo ousoba by sebou zahrнула, tuť by ani paměti ani obrazů potřeby nebylo, všechno by se v názornosti prosto představovalo,“¹⁰² bylo by „sejmuto v samém nitru věci“.

Takto pojmáný pohled do neviditelného světa a snaha překročit dosavadní hranice prostoru a percepce jsou ve své podstatě velmi blízké Gebserově představě nové mysli, jež se může zrodit pouze reorganizací a restrukturalizací lidské mentální struktury. Hyperstereoskopický obraz je pokusem o započítání této restrukturalizace. Tento obraz však zároveň naplňuje požadavky odpoutaného obrazu, jak jsem je definovala na začátku této práce. Obraz, který vzniká na spojnici mezi mentálním a materiálním obrazem, se přesouvá z oblasti zájmu racionální mysli, sjednocuje fragmentárnost a diskontinuity (jednotlivých plujících objektů, rozklížené akomodace a konvergence), proměňuje časovost, obdobně jako obrazy v mezkalinovém opojení, a stává se tak atemporálním. Aperspektivní struktura sjednocující tyto prvky může být

¹⁰⁰ Mohlo by tak dojít k zrušení rámu mezi normalitou a abnormalitou, mezi dominantním a alternativním, skutečným a fantastickým i fantasmatickým. Heterotopie psychiatrické kliniky, která zastupuje realitu mimo společenskou normalitu, by tak mohla být dislokována. Michel Foucault, O jiných prostorech. In: Michel Foucault, *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann a synové 1996, s. 71–86.

¹⁰¹ Svetozar Nevole, *O čtyřrozměrném vidění: Studie z fysiopathologie smyslu prostorového, se zvláštním zřetelem k experimentální otravě mezkalinem*. Praha: Lékařské knihkupectví a nakladatelství 1947, s. 55.

¹⁰² Jan Evangelista Purkyně, *Sebrané spisy VII. České práce fyziologické a morfologické*. Praha: Nakladatelství Československé Akademie věd 1958, s. 129.

považována za projev integrální mysli. Podstatné je, že tento aparát se nepokouší o reprezentaci/fixaci odlišného vidění, která by ho tím totiž popírala,¹⁰³ ale snaží se pouze toto vidění a syrovou dimenzi pohledu iniciovat a tak ji mezi prožitkem objektivitu a subjektivitu, transparentí a latencí odpoutat/realizovat.

Ve stejné době, kdy přemýšlel Nevole o aparátu na vidění čtvrté dimenze, vznikaly technické obrazy, které realizovaly barokní touhu po efektivnosti a umožnily komplexní simulaci *hyperreality* a *virtuality*. Obrazy Josefa Svobody, Radúze Činčery a planetáří jsou modelem efektivních prostorů-simulací. Tyto modely zobrazování vytvářejí určité virtuální prostory, neexistující prostory-iluze. Při archeologickém zkoumání odpoutaných obrazů se ukazuje podstatná vazba nejen na mediální prostor naplňovaný technickými obrazy, ale i na prostor mentální. Tedy vazba na obrazy i fantasmata, hyperrealismus (ve smyslu překrytí prostoru obrazem) i transrealismus (jako možné komunikace mezi světem viditelným a neviditelným). Sjednocující komunikační a kombinační platformou se mohl stát projekt hyperstereoskopu, který spojuje vnější a mediální prostor se subjektivním, odlišným viděním/vnímáním. Zároveň vzniká v době s dominantní postmoderní myslí a obsahuje mnohé aspekty odpoutávání, které se objevovaly již v předchozích myslích – tedy aspekty mysli moderní (konkávnost, plasticitu, kinetiku) a pozdně moderní (časoprostor, vícedimenzionalitu, fragmentárnost a celistvost). Ve shodě s barokní myslí dovoluje jejich propojení do jednoho celku a umožňuje tak na jejich bázi vytvořit mysl novou, a tedy i nové percepční paradigma. Na závěr této práce se tedy ptám, zda mohou být tyto vlastnosti hyperstereoskopického zobrazování aktualizovány dalšími technickými obrazy.

¹⁰³ Rudi Visker, *Raw Being and Violent Discourse: Foucault, Merleau-Ponty and the (Dis)order of Things*. In: Rudi Visker, *Truth and Singularity: Taking Foucault into Phenomenology*. Dordrecht: Kluwer 1999, s. 91–114.

Apendix: Vnitřní obrazy ve virtualitě

„Mám zavřené oči a dívám se na subjektivní optické jevy: barevné, měnící se ornamenty, jako po mezkalinu, velice krásné. Časová ani místní orientace není vůbec žádná ani relativní snová. [...] Pak se probudím a poznávám, že jsem spal.“
Svetozar Nevole

Všechna doposud jmenovaná díla konstruuji v prostoru obrazy *diskontinuitní* a *fragmentární*, *atemporální* a *aperspektivní*. Dotýkají se rysů *imerse*, *integrace* (ve smyslu multimedialních průniků), *hypermediality*, *nonlinearity* vyprávění a *interaktivity*.¹⁰⁴ Tyto pojmy plně pokrývají právě jednu z definic počítačových virtuálních realit od Scotta Fishera, jež tyto reality charakterizuje zároveň jako nehomogenní, fragmentární, nekompletní, ale i kontinuální, hermetické a plynulé. Dosavadní jmenované obrazy pracují nejen s otevřeností, neohraničeností a neukončitelností, ale i s jistou mírou neviditelností (ať už se jedná o objekty za hranicí našeho zorného pole, mizení v meziprostorech, či neviditelnost jako základní podmínku vzniku obrazů) a nacházejí se v meziprostoru mezi ideálním a aktuálním světem, v oblasti interface. Jejich prostor se vyznačuje materiální neexistencí, rozpínavostí v prostoru bez eukleidovských souřadnic, mnohostí, neukotveností, nekonečným množstvím aktualizací, opakovatelností a abstrakcí (ve smyslu nefigurálnosti), tedy v něm se naplňuje definice *virtuality* Pierra Lévyho a Henriho Bergsona, jež je pro teoretické uvažování o virtuálním obraze mnohem podstatnější než pojetí, které virtuálním označuje vše *nové* v nových médiích. Stejně tak *digitální* je důležitější ve svém původním významu, který se vztahuje k neustálým metamorfózám obrazu, takže neznamená pouze způsob produkce obrazu. Virtuální vázané na nové technologie se pak vztahuje k odlišným možnostem zobrazování a percepce a virtuální prostor je nejvíce ze všeho teoretickým rámcem, v němž se spojují postmediální a mentální odpoutané obrazy, charakter objektivit i subjektivit, vcítění a abstrakce.

Jak je tedy pomocí nových technologií možno realizovat prostor blízký hyperstereoskopickému zobrazování? Obdobně jako postmoderní, postmediální

¹⁰⁴ Scott Fischer, *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. London – New York: W. W. Norton & Co. 2001.

fragmentárně imersivní obrazy umožňují i digitální technologie překrytí struktury obrazu a prostoru, která relativizuje stávající definice a limity, jež se na ně pojí. V prostoru obrazu se opět objevuje „příliš infikované slovo“¹⁰⁵ *médium*, ve svém původním významu *střední*, tedy ono *mezi-*, označující *prostředí*. Médium pak můžeme vnímat jako široce pojaté multidiskurzivní a multidisciplinární *prostředí*, do kterého vstupují jak jednotlivé obrazy, techniky a technologie, tak divák. Postatou těchto *médií* se stává zprostředkovávání, komunikace, nikoli konkrétní *forma* technických prostředků a sociálních systémů.

Nová média se znovu pokoušejí obraz, který již definitivně opustil rám, zarámovat a spoutat. Kompozici tvoří opakující se modely dané racionální, renesanční myslí. Současná virtuální prostředí jsou tedy často opět svazována mřížkou perspektografu a snaží se o nápodobu existujícího prostoru či konkrétního historického momentu.¹⁰⁶ Vytvářejí tak kopie, simulace a simulakra, jejichž dokonalost utvrzuje divácká tělesná participace na obraze – obrazy se otáčejí podle pohybu diváka, jsou jím utvářeny či proměňovány a případné nedokonalosti v oblasti periferního vidění se „dopočítávají“, jakmile se ocitají ve středu zorného pole.

Paralelně s těmito virtuálními spoutanými obrazy vznikají abstraktní, kaleidoskopické obrazy a obrazce, které se vzdávají potřeby nápodoby. Známým příkladem těchto fiktivních obrazů-prostředí je virtuální prostředí od Charlotte Daviesové¹⁰⁷ *Osmose* (1995),¹⁰⁸ jež ukazuje odlišný vztah mezi člověkem a přírodním prostředím. Pro nás je podstatné, že *Osmose* tematizuje problém odlišného vidění a vnímání prostoru podle symbolické formy perspektivy a lineárního času obdobně jako

¹⁰⁵ Rosalind Krauss, „*A Voyage on the North Sea*“: *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson 2000, s. 5.

¹⁰⁶ Tvůrci virtuálních prostředí velice často vyvábí kopie existujícího světa a divákovi tak umožňují vstoupit do druhého světa, do prostoru falešné reality. Málokdy pracují s novými nástroji skutečně nově a zřídka se odpoutávají od prostředí, které obklopuje virtualitu. (Jako příklad může posloužit nejen vytvoření městečka Bohemia, *druhého světa* v prostředí Second life, které kopíruje typické ikony: „V Bohemii máme nového nájemníka. Je jím Výzkumný ústav pivovarský a sladařský, a. s., který nabízí obyvatelům Bohemie ojedinělou aktivitu – možnost uvařit si vlastní virtuální pivo.“ <www.secondlife.cz> [30. 11. 2008]). Na přelomu let 2006 a 2007 získalo ČVUT digitální prostředí CAVE, jehož jedním z hlavních projektů bylo vytvořit virtuální, trojdimenzionální prostředí, které bude kopírovat architektonické dispozice hostitelské budovy.

¹⁰⁷ Její texty o virtuálních prostředích a ukázka instalace viz: <<http://www.immersence.com/>> [1. 8. 2010]

¹⁰⁸ Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge: MIT Press 2003. Laurie McRobert, *Char Davies: Immersive virtual art and the essence of spatiality*. Toronto: University of Toronto 2007. Char Davies, *Changing Space: Virtual Reality as an Arena of Embodied Being*. In: Randall Packer – Ken Jordan (eds.), *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. New York: W. W. Norton & Company 2002, s. 144–155. <<http://www.immersence.com/publications/char/2002-CD-Multimedia-Wagn-VR.html>> [5. 7. 2005].

tato práce.¹⁰⁹ Při vstupu do virtuálního prostředí je imersantovi poskytnut pohyb v karteziánské perspektivní mřížce, která ho učí orientaci v prostoru. Účastník však postupuje dále do krajiny, kde se tato (naučená) mřížka zcela rozpadá, a další prostor je již plně aperspektivní. Daviesová se pro vytvoření vnitřního prostoru této instalace inspirovala atmosférickou perspektivou a tlumenou barevností, která se neřídí centrálně perspektivním úběžníkem a horizontem, ani mimetičností. Jednotlivé obrazy tvoří polopropustné vrstvy,¹¹⁰ kontury jsou rozmlžené, a není tak zřejmé, které objekty prostoru dominují a které jsou v pozadí. Divák je nucen přeastřovat mezi jednotlivými vrstvami, mezi latencí a transparentí. Daviesová vytvořila nelineární, nepravoúhlý, trojdimenzionální prostor, krajinu, ve které se ztrácejí hlavní orientační koordináty, a už není zřejmé, kde je nahoře a kde dole, jako při pohledu do nekonečného prostoru. Divák se odpoutává stejně jako obraz a jejich prolnutí v meziprostoru pak utváří celý prostor instalace. Imersantovi je tak zprostředkován stav beztlíže,¹¹¹ halucinační prožitek čtyřrozměrného prostoru. Divákova pozornost je totiž v tomto prostředí, jež ruší karteziánské oddělení těla a mysli, obrácena k samotnému vidění a vnímání prostoru. Obrazy jsou tak zvýznamňovány právě těsnou vazbou na subjektivitu a tělesnost,¹¹² jako tomu bylo u patologicky proměněného vnímání či hyperstereoskopickém vidění.

Obdobnou halucinační percepci a tělesný prožitek „obrazů v očích samých“ přináší instalace Pavla Smetany, Ivory Diosiho a Ivana Achera¹¹³ *Lilith*,¹¹⁴ která vznikla na pomezí vědy, techniky, medicíny, psychologie a umění. Prostor této instalace i vnitřní krajiny je velmi blízký projektu *Osmose*. Tato interaktivní instalace však experimentuje s virtuální a smíšenou realitou a spojuje tak skutečné s fiktivními obrazy. Amorfní krajina obrazů instalace *Lilith* je natočená virtuální kamerou a její obraz je

¹⁰⁹ Konceptuálním rámcem této instalace jsou texty, které úzce souvisí právě s (odlišným) prožitkem časoprostorovosti, od Maurice Merleau-pontyho, Gastona Bachelarda a básníka Rainera Marii Rilkeho. Citáty z textů se pak objevují i v samotné instalaci.

¹¹⁰ *Osmose* využívá grafické prostředky, které nechávají svrchní pláště objektů a jednotlivé vrstvy prostoru průhledné. Divák tak může hledět skrz do vnitřních prostorů, obdobně jako to umožňuje rentgenové vidění.

¹¹¹ K této halucinační percepci přispívá i barevnost. Char Daviesová, abstraktní malířka, zvolila tlumené barvy, které od sebe nejsou jednoznačně odděleny, ale vpíjejí se do sebe a překrývají se. Smazávají jednotlivé hranice mezi objekty a zabraňují tak přílišné naturalizaci.

¹¹² Imersant je vybaven vestou a HMD helmou, které přenášejí jeho tělesné reakce do prostoru obrazu. Obrazy reagují na pohyb imersanta a jeho dech. Právě pomocí dechu může regulovat, zda v obraze stoupá, či klesá, obdobně jako při potápění. Opět je tak umocňován pocit bytí ve stavu beztlíže.

¹¹³ Ivor Diosi zajišťoval programovou složku trojdimenzionálního obrazu a interaktivitu a Ivan Acher zvukovou složku celého projektu.

¹¹⁴ Pro tuto práci není nezajímavé, že v roce 1895 napsal George McDonald stejnojmennou povídku, která pojednává o komunikaci s jinými světy čtvrté dimenze pomocí zrcadlových obrazů. George McDonald, *Lilith: A Romance*. Londýn: Chatto & Windus 1895.

počítačovým programem upravován na trojrozměrnou projekci. Divák je tedy obklopen trojrozměrným obrazem, není však zcela izolován od skutečného světa jako při ponoru do virtuality Char Daviesové.

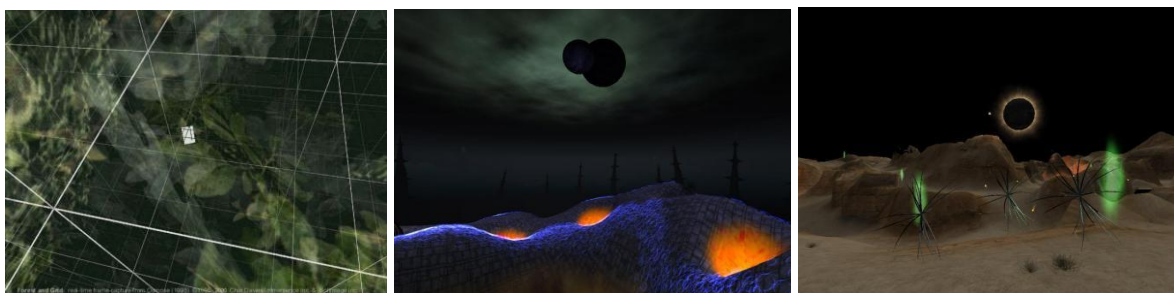
Z fenomenologicko-antropologického hlediska je podstatné, že přestože jsou jednotlivé pohyblivé obrazy prezentovány ve vnějším prostoru, řídí se plně subjektivními vjemy. Film předtočený virtuální kamerou není totožný s výsledným obrazem, ale je modifikován na základě subjektivních vjemů participanta. Na jeho tělo jsou připevněny snímače měřící jeho srdeční aktivitu (na předloktí je měřena tepová frekvence srdce EKG) a mozkové vlny (na hlavě jsou zaznamenávány elektroencefalografické signály EEG) a galvanický kožní odpor (na prstě je senzor pro sledování GSR). Na základě snímaných dat o aktuálním psychickém stavu, emocionálním prožívání a tělesném stavu účastníka, převáděných na MIDI signál, dochází k proměně prostoru a podoby virtuálního prostředí. Tak se například při zrychlení tepu zrychlí rytmus obrazu a hudby. Vytváří se tak obraz vědomí/vnímání, nikoli odtělesněného vidění. Obrazy se neustále varíují a nekonečná substituce zcela popírá stabilitu reprezentace. Veškeré fragmenty jsou opět sjednocovány v rovině virtuálního kontextu a konceptu, nikoli ve sféře aktuální re-representace.

Virtuální prostor a aperspektivitu charakterizuje zapomínání na pravoúhle komponovaný prostor a lineární čas, jak dovoluje právě tato instalace. Aby obrazy mohly obklopovat diváka, musí se konkávně stáčet, nemohou kopírovat tvar rovné plochy umístěné v distanční poloze. Tyto odpoutané obrazy postupně opouštějí limity rámu a Albertiho obrazu-okna a snaží se zbavit „trýznivé vlastnosti kubičnosti“.¹¹⁵ Obrazy ve virtuálním prostoru interface se tedy do značné míry zbavují rámu a perspektivního rozvržení. Některé obrazy simulují let industriální krajinou, která si ještě pravoúhlou perspektivní kompozici zachovává. Obrazy se však proměňují, vnitřně se deformují a vytvářejí fluidní sférické fantazijní obrazy. Konečný prostor se zbavuje souřadnic a os, podle kterých ho bylo doposud možno měřit či mapovat. Modifikuje se tak pojem *prostor* jako takový. Označuje nyní spíše konceptuální rovinu, ve které se tvoří obrazy, a stává se nekonečností, nebo intervalem, ve shodě s významy původního významu latinského *spatium*.

Právě *interval* odkazuje k časovosti celé instalace, jejíž metamorfózy se odehrávají na základě tělesného tepu a vnitřního rytmu člověka. *Lilith* tedy umožňuje,

¹¹⁵ Adolf Hildebrand, *Problém formy ve výtvarném umění*. Praha: Triáda 2004.

abychom manipulovaly s časovým tokem / vnitřní dynamikou obrazu. K zvnějšněnému subjektivnímu vidění se přidává i subjektivní čas, kterým se právě zabývala fenomenologicko-antropologická psychiatrie. Dochází tak k rozestupování jednotlivých časových řad, pohyb obrazu se rozchází s intervaly a rytmy našeho subjektivního prožitku, obdobně jako ve vnitřně prožívaném filmu ve stavu šoku v Nevolových výzkumech. Bezčasí a bezprostorovost mohou být také pojmenovány jako dynamický časoprostor, sférický, fluktuující, ohýbající se, který dovoluje divákovi prožitek vnitřní dynamiky. Čas však vstupuje do obrazu i díky simulaci pohybu. Divák ve statické poloze prolétává fiktivní krajinou a jeho pohyb potvrzují lineární osy, „pozůstatky“ perspektivního systému. Tento pohyb lze spolu s Renaudem Barbarasem označit jako *pohyb subjektivní*, který je odlišný od objektivního přemísťování v prostoru.¹¹⁶ Barbaras tento pohyb považuje za impuls k proměně subjektivity, tedy i k transformaci (subjektivního) vnímání díla.



Subjektivní pohyb spolu s obrazem a proměnami časoprostoru negují základní definici obrazu. Dělá-li obraz obrazem jeho rám,¹¹⁷ pak dojde-li k jeho zrušení, obraz pozbývá vnitřní integrity a autonomie a zároveň ztrácí teatralitu, o které mluví Michael Fried, a absorbuje diváka přímo do svého vnitřního dramatu.¹¹⁸ Tedy ani interaktivní složka obrazu není tak nezbytná, jako by byla i pro pohyb panoramatem, *cinelabyrinthem*, či volby v *kinoatomatu*, ale právě toto propojení subjektivního, vnějšího prostoru a obrazu v *prostředí* interface. Až po prolnutí všech složek vzniká obraz nový, celek blízký subjektivnímu obrazu, a přitom *hyperreálně* uvěřitelný. Obrazy, které se zřikají média a materiálu, odebírají divákovi pevné souřadnice ve vztahu k prostoru v obraze,

¹¹⁶ Renaud Barbaras, *Touha a odstup: Úvod do fenomenologie vnímání*. Praha: OIKOYMENH 2005, s. 123.

¹¹⁷ Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové 2009, s. 37.

¹¹⁸ Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press 1980.

respektive k jeho úběžníku. Pokud se však ztrácí úběžník z horizontu vidění, pak obraz ztrácí dimenzionalitu, stává se bodem, divák pak může skrze tento bod vstupovat nejen do obrazu, ale i do jiné dimenze.¹¹⁹ Obdobně jako v *Osmose* se ztrácí představa o tom, co je nahoře a dole, obraz se stává jistým druhem otevřeného kosmického prostoru, jenž umožňuje vznášet se v neustále metamorfovaném prostředí.

V prostoru interface dochází rovněž k prolnutí několika vrstev obrazu, polopropustných plánů, které nejsou dramaticky odděleny a tvoří vrstvu *latence* a *transparence*. Výsledný obraz dosahuje *transreálné* komunikace jednotlivých, vnitřně dynamických složek.¹²⁰ Latentní, virtuální vrstva může být skrze vrstvu transparentní aktualizována, stejně jako se Bergsonova čistá vzpomínka aktualizuje v prostoru mentálního obrazu. *Transparence* pak odhaluje jednotlivé časové roviny, vše, co zůstává před světem, či za ním. V takto odpoutaném obrazu je tedy plně realizováno virtuální, které je podle Deleuze „reálné aniž by bylo něčím aktuálním, ideální aniž by se stávalo abstraktním“.¹²¹ Latentní rozměr obrazu tak emanuje na povrch, ale může zůstat neviditelným, nematerializovaným a amimetickým, je „ještě neviděným bytím“, principiální skrytostí.¹²² Virtuální je tedy míněno jako popírání prostorovosti, jako extenze ne-prostorového světa, který je koncentrován do bodu interface, a jeho prostorové struktury definuje pouze divák v okamžiku vstupu do tohoto interface, který je právě místem odpoutávání. Zde se překrývají jednotlivé časy, prostory a dimenze a integrální celek můžeme nazvat *transvizualitou* Carla Einsteina, tedy určitým vizuálním kloubem mezi viděním (*sehen*) a zřením (*schauen*).¹²³

Hledání odlišné skutečnosti prostřednictvím vnitřních obrazů dospělo k možnosti hyperstereoskopického vidění, které je založeno na zkoumání jiného modelu ideálního prostoru, aniž by se zřeklo aspektů všech předchozích myslí. V postmediální a postmoderní době pak hyperstereoskop předložil model, jenž naznačuje cestu

¹¹⁹ Sean Cubbit, Film je speciální efekt. *Illuminace*, 14, 2002, č. 3, s. 90.

¹²⁰ Renate Lachmann, *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové 2002.

¹²¹ Gilles Deleuze takto definuje virtualitu za pomoci výroku Marcela Prousta. Gilles Deleuze, *Bergsonismus*. Praha: Garamond 2006, s. 116.

¹²² Maurice Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH 2004.

¹²³ Carl Einstein, *Traité de la vision, Les Cashiers du Musée national d' Art contemporain*. 1996, č. 58, s. 30–49. In: Georges Didi-Huberman, *Před časem*. Brno: Barrister & Principal 2008, s. 250.

k aperspektivnímu prožitku v současné době nových médií. Hyperstereoskop a projekt *Lilith* zprostředkovávají model obrazu, který by mohl opustit lineární myšlení a přiblížit se myšlení laterálnímu, sjednocujícímu protiklady prostoru a času obdobně jako patologicky proměněné obrazy. Simultánní vjem tak naplňuje koncepci janusovského vnímání Arthura Rothenberga¹²⁴ a holonogického vnímání Arthura Koestlera,¹²⁵ jež umožňují prožitek prostorovosti, respektive časoprostorovosti, hyperreality a virtuality. Mentální obrazy, ať už technické, či „syrové“, korespondují s požadavkem Jeana Gebsera na integrální mysl, a mohou tak prozatím být tečkou za archeologickým výzkumem odpoutaných obrazů.

¹²⁴ Arthur Rothenberg, *Goddess: The Creating Process in Art, Science, and Other Fields*. Chicago: University of Chicago Press 1997.

¹²⁵ Arthur Koestler, Beyond atomism and holism – the concept of the holon. In: Arthur Koestler – John Raymond Smythies (eds.), *Beyond Reductionism: New Perspectives in the Life Science*. New York, Macmillian 1969, s. 192–227.

10/ DOSLOVENÍ: REKONSTRUKCE PUTOVÁNÍ V APERSPEKTIVNÍM PROSTORU

*„s požitkem podléhám svým podivným zálibám
své neukojitelné zvědavosti
platím za to špatným zažíváním
teorii rudého posuvu spektra jsem už před léty strávila
kirshner mne však zaskočil
zpochybnil rychlost rozpínání a tím stáří vesmíru
navíc tvrdí že vesmír nevznikl výbuchem
v jediném místě
ale všude současně
jak dlouho trvá okamžik?
co je to všude?
není divu že mne z kirshnera tlačí žaludek
jak dlouho trvalo předkům
než se smířili s tím
že žijí na tělese tvaru koule
a že z ní nespádnou?“
Bohumila Grögerová*

„Nepopíral jsem obnovu umění: řekl jsem jen, že se musíme mít na pozoru před různými podvody a zejména před přívlastkem „nový“, který v sobě nese možná nejvíc falešných sémantémů. V umění neexistuje pokrok v tom smyslu, v jakém existuje ve vědě. Naše matematika je na vyšší úrovni než Pythagorova, ale naše sochařství není „lepší“ než v době Ramsese II. Proust karikuje ženu, která byla tak pokroková, že si myslela, že Debussy je lepší než Beethoven jenom proto, že přišel po něm. V umění není pokrok, spíše cykly odpovídající jistému pojetí světa a života. Egypťané nesochali své monumentální geometrické sochy proto, že by nebyli schopni zachytit přirozenost, jak dokazují sochy otroků nalezené v hrobkách; pro ně však byla „opravdová skutečnost“ jinde, neexistoval v ní čas, podobala se věčnosti a byla hierarchická a geometrická. Představ si dobu, kdy Piero della Francesca zavádí proporce a perspektivu: pro náboženské umění to není žádný pokrok, nýbrž pouhý projev měšťanského ducha, pro nějž je „opravdu skutečností“ skutečnost tohoto světa, je to projev ducha lidí, kteří více věří sménce než mši, spíše inženýrovi než teologovi.“

Ernesto Sabato

Na počátku této práce byly mé osobní rozpaky nad často se opakujícími konferenčními příspěvky z oboru vizuálních a filmových studií, které „analyzovaly“ nová média a

virtuální reality za pomoci pojmů a definic, jež vznikaly v době jasně určené mediální specificity, případně s využitím neologismů, které naopak všechny vazby na teoretické uvažování postrádají. Nová média pak byla zahrnována mnoha přívlastky, jež se vztahovaly k této „novosti“, a celková rétorika připomínala oslavy „nového“ osmého (?) umění na vrcholu určité pyramidy předchozích umění či konečné syntézy. Takto vymezené uvažování se pak nezměnilo ani vstupem vědeckých tezí z jiných oborů. Jednou z možností, jak proměnit takto „konzervativní“ pohled, je metoda archeologie médií. Jelikož se tento přístup zaměřil na „výzkum cyklicky se vracejících objektů a motivů, které formují mediální kulturu a na odkrývání způsobů, jak jednotlivé diskursivní tradice a formace utvářejí specifické mediální aparáty a systémy v různých historických kontextech, a tak definují jejich sociální identitu,“¹ dovolil rozvolnit jednotlivé hranice oborů a narušit ustálené rámce. V jednotlivých výzkumech se ukazuje, že vše nové není zdaleka tak nové. Archeologové médií dekonstruují chronologickou vývojovou řadu a činí z ní řadu zlomů, spirálu, stáčeující se preclík² či určitou frekvenci. Transhistorický přístup tak neguje stagnující pojmoslovné množiny a pojmy. A(na)rcheologické ohledávání si zároveň vynucuje i hledání odlišného „jazyka“ (Oliver Grau), či určitých hraničních objektů (Roy Ascott), které pomohou syntetizovat odlišné historické, disciplinární a diskursivní mody v postmediální době a dovolí zeptat se na jejich význam.

Výzkum virtuálního prostoru jsem tedy začala v tomto archeologicko-mediálně postmediálním rámci a snažila jsem se najít specifický přístup a postoje k takto mizejícímu prostoru a jeho divákovi a rozpoznat obrysy tohoto odlišného jazyka, hraničních objektů či metafor. Zásadní inspirací se mi staly některé fascinující přístupy, které jsem potkala právě v době tohoto hledání. Těmito výzkumy, které umožňují sledovat vlastnosti prostoru a jeho obyvatele z několika hledisek a napříč časem, byly: „spor o perspektivu“,³ barokně manýristický dialog vedený napříč avantgardními tendencemi,⁴ hledání bláznivých hrdinů v dějinách⁵ a zapomenutých gest,⁶ interakce

¹ Erkki Huhtamo, *Od kaleidoskomaniaka po kyberneda: Poznámky k archeologii médií. Kino-Ikon*, 6, 2002, 1, s. 91.

² Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna: Esej o spadlé drapérii*. Praha: Agite – Fra, 2009.

³ Petra Hanáková (ed.), *Výzva perspektivy: Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*. Praha: Academia, 2008.

⁴ Josef Vojvodík, *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo 2008

⁵ Petr Szczepanik – Pavel Skopal, *Za anarchoeologií médií: Rozhovor se Siegfriedem Zielinskim. Kino-Ikon*. 6, 2002, 1, s. 159–173.

mezi Caravaggiem a Francisem Baconem na pozadí barokně renesančního časoprostoru,⁷ stopování geometrického myšlení⁸ a chůze ninf po ulicích Paříže od modernity do současnosti.⁹

Obdobně jsem začala sledovat virtuální prostor s tím, že pro mě nebyl ani pouze „novou“ zobrazovací metodou, ani jen odvěkou myšlenkovou linií, kterou někteří archeologové médií pozoruhodně rekonstruují.¹⁰ Ve shodě s Anne Friedbergovou jsem zkoumala vše, co je v tomto prostoru stálé a opakující se,¹¹ a objevila jsem leitmotiv, jímž je právě *odpoutávání*. Ačkoli se ve virtuálních realitách objevují modely určené renesančním vymezením prostoru, spojené s materialitou a konceptem mimeze, už jejich paradoxní označení odkazuje spíše k unikání z tohoto rámu. Jejich realita se snaží být virtuální, snaží se odpoutat od uznávaných norem – od racionální mysli a centrálně perspektivní kompozice (obrazu i vidění).

Obrazy, které se takto vzdalují renesančnímu modelu, jsem pak nazvala *odpoutané obrazy*. Tyto obrazy unikají do prostoru a prostor se odpoutává od svých norem – vzniká virtuální prostor. Vjem se odpoutává od geometrického myšlení a splývá s tímto prostorem. Jelikož tyto obrazy opouštějí perspektivní zobrazování, proto jsem při jejich počátečním definování využila teorii Jeana Gebsera o aperspektivním prostoru/myšlení a odpoutané obrazy charakterizovala jako *diskontinuitní, fragmentární, atemporální a perspektivní*, směřující k *integrálnosti*.¹² Tyto obrazy se pro mě staly výchozím myšlenkovým rámcem, kritériem výběru materiálu a zejména *putujícím konceptem*, o kterém mluví Mieke Balová.¹³ Mieke Balová navrhuje putovní koncepty jako alternativu k ustáleným metodologickým rámcům a říká: „...koncepty nejsou stálé. Cestují – mezi disciplínami, mezi teoretiky, mezi historickými obdobími a mezi geograficky vzdálenými akademickými komunitami.“ Putující koncept odpoutaných obrazů tak pro mě byl nejen mapou, ale i putovní mřížkou při hledání vztahu mezi realitou a virtualitou v různých obdobích od počátku modernity. Putování s odpoutanými obrazy napříč historií pak ukázalo, že jednotlivé etapy myšlení ustavují

⁶ Aby Warburg, *Mnemosyne*.

⁷ Výstava Caravaggio – Bacon, Villa Borghese, Řím, 2. 9. 2009–24. 1. 2010.

⁸ Petr Vopěnka, *Úhelný kámen evropské vzdělanosti a moci: Souborné vydání Rozprav s geometrií*. Praha: Práh 2001.

⁹ Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna: Esej o spadlé drapérii*. Praha: Agite – Fra, 2009.

¹⁰ Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge: MIT Press 2003. Erkki Huhtamo, Od kybernetizace k interakci: příspěvek k archeologii interaktivity. *Teorie vědy*, 26, 2004, č. 2, s. 91.

¹¹ Anne Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press 2006.

¹² Jean Gebser, *The Ever-Present Origin*. Athens – Ohio: Ohio University Press 1986.

¹³ Mieke Bal, *Travelling Concept in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University Toronto 2002.

své vlastní vzorce, které se stávají rovněž určitým konceptem migrujícím mezi jednotlivými obdobími – definovala *jsem mysl barokní, moderní, pozdně moderní a postmoderní*. Tyto mřížky-mysli jsou utvářeny určitými sadami pojmů a jejich definic, motivů a témat, a zejména vlastními „skutečnostmi“ a ideálními prostorovými modely pro svého, (a)historického, diváka/vnímatele.¹⁴ Vlastnosti těchto konceptů (a skutečností) jsou pak určovány dobovým vědeckým diskursem a jeho hlavním zájmem.

Po vymezení putovního konceptu a základního rámce jsem se věnovala vlastním odpoutaným obrazům. Začala jsem sledovat dobu *modernity*, která radikálně proměňuje vztah k prostoru, divákovi a vazbu mezi realitou a virtualitou. Dějinný přerov je dán odlišnou společenskou situací, „znovuobjevením“ pozorovatele v nově koncipovaném prostoru a rozvojem v oblasti techniky a technologie. Abych představila moderní mysl, putovala jsem proto na Výstavu architektury a inženýrství, akci prezentující dobové novinky ve všech zmiňovaných sférách. Obrazy této doby se pokoušejí o dosažení hyperrealismu (imersivnost, trojdimenzionalita, pohyblivý obraz-záznam) a zároveň inzerují virtuální cestování a rehabilitují fantasmata a paobrazy. Ocitají se tak mezi tradičními modely a definicemi obrazu a zároveň směřují k pozdně moderním redefinicím. Prostor obrazů je zakřivován, stává se iluzivním a fantasmatickým, a vytváří interface, zároveň je ještě spoutáván centrálně perspektivním zobrazováním s hlavní osou pohledu a jedním úběžníkem. Moderní obrazy tedy ožívují některé motivy z barokní / mytické mysli a zasazují je do renesančního/racionálního rámce a připravují modely zobrazování, jež se budou objevovat i nadále. V latentní sféře však zůstávají zachovány jisté aspekty odpoutávajícího se obrazu, jako je právě *fragmentarizace, imersivnost* či *kinetika*, které „přežívají“ do dalších zobrazovacích modů.

Křivky, rozestupy a pohyb odpoutávají obraz od renesančního rámce a jeho pravoúhlého, statického prostoru-kompromisu. *Pozdně moderní* mysl začíná zvažovat, co přesně tyto odchylky od dosavadního ideálního modelu prostoru znamenají. Abych mohla sledovat postupnou redefinici geometrického modelu prostoru, musela jsem cestovat s konceptem odpoutaných obrazů do prostředí fyzikálních a matematických výzkumů. Ukázalo se, že statický model prostoru začal na přelomu století ožít časem,

¹⁴ Vycházím z teze Petra Vopěnky, která tvrdí, že západní prostor (skutečnost) je formován distinkcí mezi ideálním modelem světa a světem aktuálním. Nepochází však k tomu, že aktuální prostor by formoval teoretické postuláty, ale spíše naopak – teoretický ideální konstrukt definuje každodennost (případně dochází k prorůstání těchto dvou rovin) a proměňuje pojem skutečnosti. Jak uvádím v mottu od Ernesta Sabata, každá doba má vlastní skutečnost. Ernesto Sabato, *Abaddón zhoubece*. Brno: Host 2002, s. 123–124.

prostor stává se časoprostorem s více dimenzemi, než jsou dosavadní tři. Odlišné vědecké koncepce zpochybňují dosavadní jistoty – svět se ukazuje jako heterogenní, pluralitní a relativní. Ožívají tak mytické a magické myšlenkové koncepce, ožívuje se vztah k neviditelnému a skrytému (nejen ve spiritismu, ale i ve vědě a umění, jak ukazuje právě rentgen) a subjekt i obraz se ocitají v tomto pnutí mezi odlišnými světy.

Rozštěpení jednoty vede v *postmoderní* době ke zvýšenému zájmu o hledání skutečnosti. Na jedné straně se objevují pokusy re-konstruovat ji v duchu techniky (obdobně jako v modernitě), na straně druhé je ožívován vztah k neviditelnému, ještě neodhalenému (jako v pozdně moderní době). Putování mě tedy přivádí jednak mezi technické obrazy, které se snaží vytvořit fragmentárně-imersivní „stroj uchvácení“ a „psychoplastický prostor“, jednak k výzkumům subjektivních vjemů, jak se o to pokouší fenomenologicko-antropologická psychiatrie. Postmoderní mysl se tak vydává dvěma distinktivními cestami, které však obě nabízejí podněty pro možnost integrace v jednom prostoru-aparátu, v počítačových virtuálních prostředích. Zatímco na počátku se reálné snažilo být virtuálním, nyní se ukazuje, že virtualita se pokouší re-konstruovat realitu. Tento oblouk mě tak dovedl zpět ke sledování hranice mezi realitou a virtualitou, ke vstupním otázkám o povaze virtuálních realit a nových médiích, jejich roli a vlastnostech v postmediálním světě. Opět se objevuje otázka, co vše je obraz, virtualita a skutečnost.

Výzkum samotných odpoutaných obrazů ukazuje, že odpoutávání dostává stále více prostředků ke své realizaci a že je čím dál méně považováno za subverzivní rys zobrazování, který je nutné potlačit. Obrazy se tak uvolňují a zaplňují prostor; prostor má stále rozvolněnější hranice a konstanty a umožňuje tak paralelní či simultánní existenci více obrazů a rozdílných kompozic. Pro vztah skutečnosti a virtuality je podstatné, jak se mění vztah těchto heterogenních polí, jak se proměňuje vazba mezi skutečností a virtualitou a jaký je nyní vjem těchto prostorů. W. J. T. Mitchell se ptá, zda je v „post-fotografické“ éře mikro-chipů autentický obraz ještě vůbec možný.¹⁵ Otázkou pak je, co je autentické? Pokud nahlížíme obrazy z pozice procesualnosti, vnitřní dynamiky, fragmentárnosti, rozlehlosti, pak se možná ukazuje, že tyto obrazy zakládají svou autenticitu jinde než v mimetických a indexikálních hodnotách obrazu. I bytí v umělém světě dovoluje, aby byla realita *neutralizována*, či (*znovu*)*objevována* a

¹⁵ William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge – London 1992, s. 4.

váže se na vnitřní prožitek světa (vnitřní obrazy), na těkání povrchu (fragmentarizace obrazu), přesah vlastní zkušenosti (imersivní obrazy) a hledání různých jejích rovin (překrývání). Vnitřní obraz či virtuální prostředí neříkají, že je třeba zrušit realitu skutečnou, pouze poznamenávají, že je možné na ní pohlížet z jiného pohledu, než je pevně fixovaný bod ideálního pozorovatele. Obrazy, kterými procházíme, nemusí opakovat struktury, které cirkulují v dějinách umění, ani se nemusejí držet nápodoby, které se stává až jakýmsi nezpochybnitelným kultem. Vzorem pootočení hlediska jsou pak sledované osobnosti, které putovaly po nejrůznějších oborech, aby našly ve virtuálních prostorech jinou skutečnost: Aby Warburg narušil představu tradiční knihovny i kunsthistorického bádání a vytvořil specifický korpus paměti, Svetozar Nevoľe rozostřil svůj pohled a zahlédl tak čtvrtou dimenzi, Kupka prožil mystické vytržení a vstoupil do vědeckých laboratoří, aby mohl vytvořit palimpsest transparentních vrstev s prosvítající latencí, Josef Svoboda a Radúz Činčera vyzkoušeli nejrůznější technické prostředky, aby vytvořili psychoplastický prostor a Pavel Smetana navrhl instalaci pro vidění vlastního vnímání. Ač mnoho z takto koncipovaných obrazů je pouze zábavou a spektaklem, otočení pohledu nám dovoluje uvidět i jistý moment katarze vyvolaný právě objevitelským zahlédnutím dosud neviditelného prostoru.

V těkání mezi realitou a virtualitou je důležité nejen natáčení pohledu na skutečnost/virtualitu, ale i jejich prožitek. Původní vjem, který byl vázán na geometrickou perspektivu, je postupně rovněž pluralizován a divákovi je častěji „dovoleno“ vidět jinak. Proměňuje se tak závislost nejen na geometrickém vidění, ale i na okulocentrismu jako takovém. Do prostoru díla se může zapojit i tělesnost a odtělesněné vidění se proměňuje v komplexní vnímání včetně prostoru pro subjektivní vjemy. Odpoutané obrazy tak částečně umožňují návrat (ztraceného) těla¹⁶ a „rekonstruuji ‚těla‘ v jejich celosti a nikoliv právě jen v systému slov, barev nebo zvukových intervalů“.¹⁷ Ačkoli Josef Vojvodík ukazuje, že v dnešním „posthumánním“, virtuálním světě je obraz těla obrazem krize, je asi otázkou, jak je tento svět vytvářen. Současná rehabilitace těla a tedy znovuoživení jeho mikrokosmu se může zdát „krizové“, pokud ovšem se tato zobrazení pokoušejí dodržet stávající normy a upevnit ideální pozorovací bod. Pokud však je makrokosmos, do kterého díky odpoutaným obrazům vstupujeme, přiblížen vnitřnímu mikrokosmu (s jeho přirozeným sklonem

¹⁶ Josef Vojvodík, *Kosmos Anthropos aneb návrat (zapomenutého) těla. Slovo a smysl*, 1, 2004, 1, s. 191–206.

¹⁷ Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986, s. 12, 21, 26.

k abstrakci),¹⁸ pak se zcela proměňuje tento zážitek, aktivuje se syrové vnímání, a mizí dlouho udržovaná hranice mezi tělem a duší. Prožitek času a prostoru je u odpoutaných obrazů zcela jiný, než jsme na něj byli zvyklí z obrazu-okna. Znovu se vynořuje Paracelsova myšlenka¹⁹ o vytváření mikrokosmické analogie makrokosmu (z níž vycházejí i některé postmoderní atrakce, jako např. fragmentárně-imersivní prostor, či prostor planetária). Odpoutané obrazy dovolují zviditelnit neviditelné a umožňují realizovat neukončené struktury, otevřené a pluralitní, rodí se na základě výzkumu subjektivních jevů optických a dovolují tak vytvářet i makrokosmické analogie mikroskopických jevů (rentgen, vnitřní obrazy). V těchto obrazech-„analogiích“ je člověk součástí prostoru, vstupuje do meziprostorů a je nezbytnou součástí vzniku obrazu a jeho dokončení. Reciproční a propustný vztah mezi makrokosmem a mikrokosmem je tak realizován právě v prostoru interface, tedy mezi tělem a prostorem a obě složky tak musejí být aktivní. Aktivizaci pomáhají iniciovat umělé složky (technika, mezikalín), které však mohou být pouze nástrojem odpoutávání. Že multimediální techniky digitálních médií umožňují v nebývalé komplexnosti simulaci „hyperreality“ nebo „virtuality“ a nejrůznějších efektů je poměrně zřejmé. Ukazuje se však, že tyto efekty nemusejí zůstat pouze vyprázdněnou, odtělesněnou spektakularitou bez vazby na barokní *vznešenost*.

Migrující odpoutané obrazy mě tak provedly od moderních změn časoprostoru do současnosti a dovolily mi ohledat historii některých pojmů (obraz, skutečnost, autenticita, virtualita, prostor), které jsou nezbytné jak pro „nový jazyk“, tak pro definování (vlastní) výchozí pozice ve vztahu k obrazům/prostoru. Tento interdisciplinární přístup tak nekombinuje pouze jednotlivé koncepce, ale dovoluje pohlédnout do odlišných prostorů a disciplín právě přes mřížku putujícího konceptu (a přibližuje se tak metodě fenomenologicko-antropologické psychiatrie, která se snaží pochopit jiné vidění deformací vidění vlastního). Možná jsou pak podstatnější tyto různorodé vhledy „jinam“ a „jinak“ a zároveň jednotlivé průniky konceptů odpoutaných obrazů a myslí, než samotná přehlídka jednotlivých odpoutaných obrazů. Ta je dána

¹⁸ Rudolf Arnheim: *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press 1997.

¹⁹ Josef Vojvodík, Kosmos Anthropos aneb návrat (zapomenutého) těla. *Slovo a smysl*, 1, 2004, 1, s. 191–206.

zejména osobní fascinací, ale mohla by být naplněna i jiným obsahem. Proto i rastry odpoutaných obrazů a jednotlivých myslí mohou být nástrojem k dalšímu výzkumu.²⁰

Tato práce vznikala v době, jejíž projevy připomínají sledované přeryvy v myšlení o času a prostoru. Fotografie zachycené Hubbleovým teleskopem vytvářejí mapy viditelných částí vesmíru. 30. března 2010 vědci z Evropské organizace pro jaderný výzkum CERN spustili simulaci velkého třesku. Výsledky mohou jednak odhalit zákonitosti temné hmoty, jednak vysvětlit, proč pohyb planet na okraji galaxie má jinou rychlost, než mu přisuzují teoretické výpočty. Tento pokus nás tak virtuálně přenáší o 13, 7 miliard let zpět do historie a může nám pomoci přiblížit zákonitosti 73 procent neznámé hmoty-prostoru, která obklopuje naši planetu. Průzkumy vesmíru odhalují zcela jiný čas a prostor. Zároveň se stávají velmi populárními a navazují „intimitu s nezměrností“. Barevně upravované snímky z vesmíru se prodávají jako celoplošné tapety, NASA umožňuje poslat fotografii kohokoliv do vesmíru,²¹ lze si koupit (virtuální) pozemek na Měsíci. Opět se prosazuje trojrozměrný film a 3D technologie se začínají uplatňovat i v soukromém prostoru, na počítačích a televizích. Do každodenního života tak proniká odlišný časoprostor, jiná jeho měřítka a jiné ideální modely. Odlišné uvažování o čase a prostoru může být pouhou odchylkou, nebo oním pověstným mávnutím motýlího křídla, které započne proměnu dosavadního myšlení. Právě tato doba, zpochybňující některé ustálené jistoty, se mi zdála příhodná pro putování s odpoutávanými obrazy napříč historií a bylo mi potěšením, že pohled přes tento rozvolněný rám putujícího konceptu odpoutaných obrazů mě zavedl do tolika fascinujících časoprostorů, ve kterých se virtuální realita postupně proměňuje na reálnou virtualitu.

²⁰ Přenos této koncepce by například mohl pomoci s reflexí filmu-po-filmu, který je svým způsobem odpoutáváním od filmového média, od projekční plochy, kinosálu a jeho divák se odpoutává od stávajících zvyklostí filmového diváctví. Odpoutané obrazy by mohly být i konceptuálním rámcem pro analýzu prostoru ve filmu, experimentálních filmů zmnožujících obraz, fragmentarizujících vlastní prostor, čas (*Druhá liga*), či figury (*Sedmikrásky*), či nových blockbusterů, které pracují s aperspektivou, metamorfózami tvarů a s vnitřní dynamikou (*Speed Racer*, *Imaginarium doktora Parnase*, *Počátek*).

²¹ K dnešnímu datu se do této virtuální mise přihlásilo 212 210 účastníků, z toho 6469 Čechů.
<<https://faceinspace.nasa.gov/index.aspx>> [14. 8. 2010]

Seznam použité literatury:

- Ades, Dawn – Baker, Simon: *Undercover Surrealismus: Georges Bataille and Documents*. New York: MIT Press, 2006.
- Adorno, Theodor W.: *Estetická teorie*, Praha: Panglos 1997.
- Akce, Slovo, Pohyb, Prostor: *Experimenty v umění šedesátých let*. Praha: Galerie hlavního města Prahy 1999.
- Alberti, Leon Battista: *O malbě*. Praha: Nakladatelství Vladimíra Žikeše 1947.
- Albertová, Helena: *Josef Svoboda – Scenographer*. Praha: Divadelní ústav 2005.
- Anděl, Jaroslav – Kosínska, Dorothy: *František Kupka: Průkopník abstrakce, malíř kosmu*. Ostfildern – Ruit: Gerd Hatje 1997, s. 86.
- Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press 1993.
- Appolinaire, Guillaume: *The Cubist Painters*. Berkeley: University of California Press 2004.
- Arbes, Jakub: *Svatý Xaverius, Newtonův mozek*. Praha: Albatros 1973, s. 165.
- Arnheim, Rudolf: *Visual Thinking*. Berkley: University of California Press 1997.
- Ascott, Roy: The Architecture of Cyberception. In: *Leonardo Electronic Almanac*, 2, 1994, č. 8, MIT Press Journals.
- Asendorf, Christopher: Nervy a elektřina, *Teorie vědy* 15, 2006, č. 2, s. 25–50.
- Babbitts, Judith: Stereographs and the Construction of Visual Culture. In: Lauren Rabinovitz – Abraham Geil (eds.). *Memory Bytes: History, technology and digital culture*. Durham – London: Duke University Press 2005.
- Bačkovský, František: *Slovník cizojazyčný obsahující výklad cizích slov v češtině užívaných aneb české náhrady za ně*. Praha: Grund 1895.
- Bachelard, Gaston: *Poetika prostoru* Praha: Malvern 2009.
- Bachelard, Gaston: *Poetika snění*. Praha: Malvern 2010.
- Bakhtin, Mikhail: *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press 1981.
- Bal, Mieke: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago – London, The University of Chicago Press 1999.
- Bal, Mieke: *Travelling Concept in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University Toronto 2002.
- Barbaras, Renaud: *Touha a odstup: Úvod do fenomenologie vnímání*. Praha: OIKOYMENH 2005.
- Barthes, Roland: *S/Z*. Praha: Garamond 2007.
- Barthes, Roland: *Světlá komora*. Praha: Agite – Fra 2005.

- Bataille, Georges: *Documents*, 1929, č. 7, s. 369.
- Batchen, Geoffry: Zviditelnění elektřiny, *Teorie vědy* 15, 2006, č. 2, s. 51–76.
- Baudrillard, Jean: *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum 2001, s. 39.
- Baudrillard, Jean: *Selected Writings*. Stanford: 1988.
- Bazin, André: *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav 1979.
- Beasley-Murray, Tim: *Mikhail Bakhtin and Waltetr Benjamin: Experience and Form*. Hampshire – New York: Palgrave Macmillan 2007.
- Bělohradský, Stáňa J.: *Dějiny, původ a účel kreseb mediálních vůbec a v Čechách zvláště*. Podmoklice: Stáňa J. Bělohradský 1913.
- Belting, Hans: Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy: Otázka obrazu jakožto otázka těla. *Illuminace*, 21, 2009, č. 1, s. 53–67.
- Benjamin, Walter: *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové 1998.
- Benjamin, Walter: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979.
- Benjamin, Walter: *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH 2009.
- Benjamin, Walter: *The Arcades Project*. New York: Belknap Press 2002.
- Benjamin, Walter: *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH 2009.
- Berger, John: *O pohledu*. Praha: Agite – Fra 2009.
- Berggren, J. Lennart – Jones, Alexander: *Ptolemy's Geografy: An Annotated Translation of the Theoretical Chapters*. Princeton: Princeton University Press 2000.
- Bergson, Henri: *Hmota a paměť: Esej o vztahu těla k duchu*. Praha: Oikoymenh 2003.
- Bergson, Henri: *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta 2003.
- Bergson, Henri: *Vývoj tvořivý*. Praha: Jan Laichter 1919.
- Berkeley, George: *Esej o nové teorii vidění: Pojednání o principech lidského poznání*. Praha: OIKOYMENH 2004.
- Bernard, Jan (ed.): *Tartuská škola: Sborník filmové teorie 2*. Praha: Národní filmový archiv 1995.
- Best, Steven – Kellner, Douglas: *The Postmodern Turn*. New York – London: The Guilford Press 1997.
- Blanchot, Maurice: *Literární prostor*. Praha: Herrmann & synové 1999.
- Blecha, Ivan: *Edmund Husserl a česká filosofie*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc 2003.
- Blossfeldt, Karl: *Urformer der Kunst: Photographische Pflanzenbilder*. Berlin: Warsmuth 1928.
- Boccioni, Umberto *Plastic Dynamism*.
<http://www.391.org/manifestos/umbertoboccioni_plasticdynamism.htm> [1. 8. 2008.]
- Bohm, David: *Causality and Change in Modern Physics*. London: Routledge 1957.
- Bohn, Willard: *The Rise of Surrealism, Cubism, Dada, and the Pursuit the marvelous*. New York: State University of New York 2002.

- Bolter, Jay David – Grusin, Richard: Imediace, hypermediace, remediace. *Teorie vědy*, 14, 2005, č. 2, s. 5–40.
- Bolter, Jay David: *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale, London: Lawrence Erlbaum Associates 1990, s. 143.
- Bolton, Jonathan: *Nový historismus: New Historicism*. Brno: Host 2007
- Boudník, Vladimír: *Z korespondence I: 1949–56*. Praha: Pražská imaginace 1994.
- Boudník, Vladimír: *Z korespondence II: 1957–1968*. Praha: Pražská imaginace 1994.
- Breasted, James Henry: *Egypt through the Stereoscope: A Journey through the Land of the Pharaohs*. New York: Underwood & Underwood 1905.
- Brenner, Bohuslav: Několik fyziologicko-optických pokusů. *Rozpravy české Akademie*, 38, 1929, č. 1-6.
- Breunig, LeRoy C.: *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902–1918*. Boston – Massachusetts: MFA Publications 2001.
- Brewster, David: *A Treatise on Optics*. Chestnut Hill: Adamant Media Corporation 2005.
- Buci-Glucksmann, Christine: *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, Thousand Oaks: Sage Publications 1994.
- Buci-Glucksmann, Christine: *L'oeil cartographique de l'art*. Paris: Galilée 1996.
- Burger, Dionys: *Sphereland: A Fantasy About Curved Spaces and an Expanding Universe*, New York: Thomas Y. Crowell Co 1960.
- Burian, Jarka M.: Josef Svoboda: Theatre Artist in an Age of Science. *Educational Theatre Journal*, 22, 1970, č. 2, s. 123–145.
- Burton, Robert *Anatomie melancholie*. Praha: Prostor 2006.
- Bush, Vannevar: As We May Think <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1969/12/as-we-may-think/3881/>> [cit. 5. 7. 2010].
- Büscher, Barbara – Horáková, Jana (eds.): *Imaginary spaces. Raum, Medien, Performance*. Praha: KLP 2008.
- Carroll, Noël: Modernity and Plasticity of Perception. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59, 2001, č. 1, s. 11–17.
- Cassirer, Ernst *Philosophy of Symbolic Forms*. New Haven: Yale University Press 1953, 1955 a 1957.
- Cassirer, Ernst: *Filozofie symbolických forem. 1. Jazyk*. Praha: Oikoymenh 1996.
- Cassirer, Ernst: *Filozofie symbolických forem. 2. Mytické myšlení*. Praha: Oikoymenh 1996.
- Cieslar, Jiří: O Alfrédu Radokovi s jeho bratrem Emilem. *Literární noviny*, 1, 1990, č. 15, s. 6.
- Civjan, Jurij Gavrilovič: K symbolice vlaku v počátcích filmu. In: Jan Bernard (ed.): *Tartuská škola: Sborník filmové teorie 2*. Praha: Národní filmový archiv 1995. 64–66.

- Collins, Mabel: Okultismus proti spiritismu. *Okultistická a spiritualistická revue*, 1, 1921, č. 1, s. 55.
- Crary, Jonathan: Modernizace vidění. *Teorie vědy*, 26, 2004, č. 2, s. 37.
- Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press 1992.
- Crary, Jonathan: *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press 1999.
- Cubbit, Sean: Film je speciální efekt. *Illuminace*, 14, 2002, č. 3, s. 90.
- Čapek, Jakub (ed.): *Filosofie Henri Bergsona: Základní aspekty a problémy*. Praha: Oikoymenth 2003.
- Čapek, Josef: *Co má člověk z umění a jiné úvahy o umění*. Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy 1947.
- Čapek, Karel: Bajky z let budoucích, In: *Bajky*. Praha: Václav Palivec 1931.
- Čapek, Milič: *Bergson a tendence současné fyziky*. Praha: Filosofická fakulta university Karlovy 1938.
- Čepelák, Vojtěch: Vstupte do Říma 310 let po Kristu: A ve 3D. *Kultura. iHNed.cz*, 9. 11. 2008.
- Česálková, Lucie: Simulátor moderní percepční zkušenosti: Petřínské zrcadlové bludiště. *Illuminace*. 19, 2007, č. 2, s. 89–95.
- Česálková, Lucie: Zahrada na skleněném vršku. *Illuminace*. 16, 2004, 4, s. 71–88.
- Čupr, Karel: Panorama bitvy u Lipan, *Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 37.
- Davies, Char: Changing Space: Virtual Reality as an Arena of Embodied Being. In: Randall Packer – Ken Jordan (eds.), *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. New York: W. W. Norton & Company 2002, s. 144–155.
- Deleuze, Gilles: *Bergsonismus*. Praha: Garamond 2006.
- Deleuze, Gilles: *Film 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006.
- Deleuze, Gilles: *Pusté ostrovy a jiné texty*. Praha: Herrmann & synové 2010.
- Deleuze, Gilles: *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1993.
- Derrida, Jacques – Stieger, Bernhard: *Echographies de la télévision*, Paris: Entretiens filmés.
- Dewdney, Alexander Keewatin: *The Planiverse: Computer Contact with a Two-Dimensional World*. New York: Poseidon Press Book 1984.
- Didi-Huberman, Georges: Formy přežívají: Dějiny se otevírají. *Souvislosti*, 19, 2008, č. 4, s. 140.
- Didi-Huberman, Georges: *Ninfa moderna: Esej o spadlé draperii*. Praha: Agite – Fra 2009.
- Didi-Huberman, Georges: *Pred časom: Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava: Kalligram 2006.

- Didi-Huberman, Georges: *Před časem*. Brno: Barrister & Principal 2008.
- Dinkla, Söke: Virtual Narrations: From the crisis of storytelling to new narration as mental potentiality. <http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/narration/1/> [cit. 14. 8. 2010]
- Dittrich, Arnošt: O tří-rozměrnosti prostoru. *Živa*, 1914, č. 24, s. 168–174.
- Doane, Mary Ann: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press 2002.
- Dolanová, Lenka: Binokulární mysl: Stereoskopické umění Alfonse Schillinga a Dana Sandina. *Dějiny a současnost*, 29, 2007, 6, s. 41–43.
- Dratvová, Albína: *Hledání ztraceného kosmu*. Praha: Václav Petr 1948.
- Dvořák, Rudolf: *Ernst Mach: Fyzik a filozof*. Praha: Prometheus 2005.
- Dvořák, Tomáš: Rozptýlení jako předpoklad soustředění: Poznámky k pojetí recepce u Waltera Benjamina. *Illuminace*, 15, 2003, č. 4, s. 67–84.
- Dvořák, Tomáš: *Sběrné suroviny: Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofia 2009.
- Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Praha: Karolinum 2004.
- Eco, Umberto: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá Fronta 2002.
- Eco, Umberto: *Otevřené dílo*, <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>> [6. 7. 2010].
- Effenberger, Vratislav: *Realita a poesie: K vývojové dialektice moderního umění*. Praha: Mladá Fronta 1969.
- Einstein, Carl: *Georges Braque*. New York: E. Weyhe 1934.
- Einstein, Carl: *Traité de la vision, Les Cashiers du Musée national d' Art contemporain*. 1996, č. 58.
- Ellison, Daniel James: *Italy through the stereoscope; journeys in an about Italian cities*. New York: Underwood & Underwood 1903.
- Elsaesser, Thomas: Historie rané kinematografie a multimédia. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 113–131.
- Epstein, Jean: Dobrý den, filme. In: *Poetika obrazů*. Praha: Herrmann & synové 1997, s. 104.
- Escher, Maurits Cornelius: *Grafika a kresby*. Praha: Slovart 1999.
- Eukleidés, *Základy: Knihy I–IV*. Nymburk: Otevřeně prospěšná společnost 2007.
- Everett, Anna – Caldwell, John T. (eds.): *New Media: Theories and Practices of Digitextuality*. New York: Routledge 2003.
- Ey, Henri: Psychiatrie a surrealismus. In: Josef Vojvodík – Josef Hrdlička (eds.), *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*. Brno: Host 2009, s. 148–150.
- Fila, Emill: *Práce oka*. Praha: Odeon 1982.

- Fila, Kamil: Avatar je film, který pár let nikdo nepředčí. *Aktuálně*, 17. 12. 2009.
- Filipová, Marta – Rampley, Matthew (eds.): *Možnosti vizuálních studií: Obrazy – texty – interpretace*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu 2007, s. 155–184.
- Fink, Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha: Český spisovatel 1993, s. 77.
- Fischer, Scott: *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. London – New York: W.W. Norton & Co. 2001.
- Focillon, Henri: *The Life of Forms in Art*. New York: Zone Books 1989. Angela Ndalians, *Neo-Baroque Aesthetic and Contemporary Entertainment*. London – Cambridge: MIT Press 2004.
- Fontana, Lucio: Bílý manifest. *Výtvarné umění*, 18, 1968, č. 10, s. 448–451.
- Forster, Vilém: Příspěvky k teorii o vnímání prostoru. *Česká mysl*, 43, 1922, č. 1, s. 23–30.
- Foucault, Michel: *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové 2002.
- Foucault, Michel: *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové 2003.
- Fox, Oliver: Šišinková žláza dveřmi do astrálu, *Okultní a spiritistická revue*, 1921,
- Freeman, Frank N.: *Visual Education: A comparative Study of Motion Picture and Other Methods of Instruction*. Chicago: Chicago University of Chicago Press 1924.
- Fried, Michael: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press 1980.
- Friedberg, Anne: *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press 2006.
- Friedberg, Anne: *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press 1993.
- Galison, Peter: *Einsteinovy hodiny a Poincarého mapy: Říše času*. Praha: Mladá Fronta 2005.
- Galuška, Miroslav: *Vavříny z Montrealu*. Brno: Československý novinář 1968.
- Gardies, André: *L'Espace au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck 1993.
- Garvey, Gregory P.: The Split: Brain Human Computer User Interface. *Leonardo*, 35, 2002, č. 3, s. 310–325.
- Gebser, Jean: *The Ever-Present Origin*. Athens – Ohio, Ohio University Press, 1986.
- Georges Didi-Huberman, „Knowledge: Movement: The Man Who Spoke to Butterflies,“ In: Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the image in motion*, New York: Zone Books 2004, s. 7–21
- Gibbons, Tom H.: Cubism and „The Fourth Dimension“ in the Context of the Late Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century Revival of Occult Idealism. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, 1981, s. 130–147.
- Giboda, Michal (ed.): *Mosty a propasti mezi vědou a uměním*. České Budějovice: Tomáš Halama 2010.
- Giddens, Anthony: *Důsledky modernity*. Praha: Sociologické nakladatelství 2003.

- Giesekam, Greg: *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. New York: Palgrave Macmillan 2007.
- Goethe, Johan Wolfgang: *Schriften zur Naturwissenschaft 2*. In: *Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe*, sv. 4, Stuttgart: Eduard von der Hellen 1907.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice na Moravě: Fabula 2004.
- Goodman, Nelson: *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Praha, Academia 2007, s. 27. Nepřirozenost perspektivy ukazuje např.
- Grau, Oliver: *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge: MIT Press 2003.
- Griffin, David Ray (ed.): *The Reenchantment of Science: Postmodern Proposals*. Albany: State University of New York Press 1988.
- Griffithová, Alison: „Pohyblivé obrazy nebes“: Pohroužení do vesmírného divadla planetária. *Illuminace*, 20, 2008, č. 3, 68–106.
- Grym, Pavel: Křížovatky experimentu. *Divadlo* 18, 1967, č. 3, s. 29.
- Gunning, Tom: Estetika úžasu. Raný film a (ne)důvěřivý divák. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 149–167.
- Habermas, Jürgen: Modernity versus Postmodernity. *New German Critique*, 22, 1981, Winter, s. 3–14.
- Hájek, Václav: Propasti vidění: Závrat' a rovnováha v moderní vizuální kultuře. *Dějiny a současnost*, 29, 2007, 6, s. 33–35.
- Halada, Jaroslav – Hlavačka, Milan: *Světové výstavy: Od Londýna 1851 po Hannover 2000*. Praha: Nakladatelství Libri 2000.
- Hanáková (ed.), Petra: *Výzva perspektivy: Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*. Praha: Academia 2008.
- Hanáková, Petra: „Kola se otáčejí, ložiska kloužou, píсты pracují“: Kinetika a vizualita modernity jako průvodci raného filmu. *Illuminace*, 17, 2005, č. 74, s. 71–88.
- Hanáková, Petra: *Koloběh pohledů od renesančního pozorovatele k „mužskému“ divákovi ve feministické teorii filmu*. Disertační práce KFS FF UK Praha 2006, s. 136.
- Hanáková, Petra: *Vliv psychoanalýzy na vývoj současné filmové teorie*, <<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/psychoanalyza.pdf>> [1. 6. 2010].
- Harrison, Thomas: *The Emancipation od Dissonance*. Berkeley: University of California Press 1996.
- Harvey, David: *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell 1989.
- Hauck, Hermann Guido: *Die subjektive Perspektive und die horizontalen Curvaturen des dorischen Styls*, Stuttgart: Conrad Wittwer 1879.
- Havlíček, Zbyněk: *Skutečnost snu*. Praha: Torst 2003.
- Heck, André (ed.): *Information Handling in Astronomy: Historical Vistas*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers 2003.

- Heidegger, Martin: *Bytí a čas*, Praha: OIKOYMENH 1996.
- Heidegger, Martin: *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Harper Torchbooks 1977.
- Helmholtz, Hermann von: *Science and Culture: Popular and Philosophical Essays*. Chicago: The University of Chicago Press 1995.
- Henderson, Linda Dalrymple: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press 1983.
- Henderson, Linda Dalrymple: X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists. *Art Journal* 47, 1988, č. 4, Revising cubism, s. 323 – 340.
- Hering, Ewald: *Beiträge zur Physiologie*. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1861.
- Herman, David: *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2005.
- Higgins, Dick: Synesthesia and Intersenses: Intermedia. *Leonardo*, 34, 2001, č. 1, s. 49–54.
- Hilbert, David: *Grundlagen der Geometrie*. Leipzig: Teubner 1899.
- Hildebrand, Adolf: *Problém formy ve výtvarném umění*. Praha: Triáda 2004.
- Hilský, Martin: *Modernisté: Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst 1995.
- Hloucha, Karel: *Ostrov spokojenosti a jiné prosy*. Praha, Jos. Vilímeček 1925.
- Hokynek, Pavel: *Momentky přeměněné*. Praha: Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových 2005.
- Holton, Gerald: Henri Poincaré, Marcel Duchamp and Innovation in Science and Art. *Leonardo*, 34, 2001, č. 2, s. 127–134, s. 127–134.
- Hortocollis, Peter: *Time and Timelessness: The Varieties of Temporal Experience*. New York: International University Press 1983.
- Hubatová-Vacková, Lada: Vnitřní zrak: Jan Evangelista Purkyně, laboratoř vizuality a moderní umění, *Umění*, 53, 2005, č. 6, s. 566-585.
- Huhtamo, Erkki: Od kaleidoskomaniaka po kyberneda: Poznámky k archeologii médií. *Kino-Ikon*, 6, 2002, 1, s. 81–92.
- Huhtamo, Erkki: Od kybernetizace k interakci: Příspěvek k archeologii interaktivity. *Teorie vědy*, 26, 2004, č. 2, s. 5–24.
- Husserl, Edmund: *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I., II.*, Praha: OIKOYMENH, 2004–2006.
- Husserl, Edmund: *Karteziánské meditace*. Praha: Svoboda Libertas 1993.
- Ivanov, B. T. – Levington, A. L.: *Stereoskopičeskaja fotografija*. Moskva: Gosudarstvennoje izdatelstvo Iskusstvo 1959.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism Or, the cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Jampolskij, Michail: Film a teorie intertextuality. *Illuminace*, 12, 2002, č. 2, s. 25.

- Janeček, Václav – Kubišta, Štěpán: *Laterna Magika aneb „divadlo zázraků“*. Praha: Laterna Magika 2006.
- Jaspers, Karl: *Allgemeine Psychopathologie 3*. Berlin: Springer 1923.
- Jaspers, Karl: Die Trugwahrnehmungen. *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* 1911, č. 4, s. 289–354.
- Jay, Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 2008.
- Jeans, James: *Prostorem a časem*. Praha: Dělnické nakladatelství 1948.
- Jiří Švestka – Tomáš Vlček (eds.), *Český kubismus 1909–1925: Malířství, sochařství, architektura, design*. Praha: i3 CZ – Modernista 2006.
- Judge, Arthur W.: *Stereoscopic photography: Its Application to Science, Industry and Education*. London: Chapman & Hall LTD 1950.
- Kafka, Josef (ed.): *Výstava architektury a inženýrství: Spojená s výstavou motorů a pomocných strojů pro maloživnostníky, s přidruženou výstavou vynálezů pro živnostníky a s odbornou výstavou klempířů zemí Koruny české v Praze 1898: Hlavní katalog a průvodce*. Praha: Nákladem Výkonného výboru 1989.
- Kafka, Josef: *Hlavní katalog a průvodce: Národopisné výstavy Československé v Praze 1895*. Praha: Výkonný výbor 1895, s. 397.
- Kandinsky, Victor: *Kritische und klinische Betrachtungen im Gebiete der Sinnestäuschungen*. Berlin: Friedländer und Sohn 1885.
- Kandinsky, Wassily: *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda 2009.
- Katz, David: *Der Aufbau der Farbwelt*. Leipzig, Johann Ambrosius Barth 1930.
- Kinematograf Lumièrův, *Světobzor*, 30, 1895–1896, č. 52, s. 624.
- Kittler, Friedrich A.: *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press 1999.
- Kittler, Friedrich: *Optical media. Berlin Lectures 1999*, Cambridge: Polity Press 2010.
- Klein, Norman M.: *The Vatican to Vegas: A History of Special Effects*. New York – London: The New Press 2004.
- Klimeš, Ivan: Český kinematograf v Královské oboře 1898. *Illuminace*, 10, 1998, č. 1, s. 165–176.
- Kliver, Miroslav: *Estetika nových umění*. Praha: Svoboda 1970.
- Kluitenberg, Eric: Second Introduction to an Archeology of Imaginary Media. In: *The Book of imaginary Media: Excavating the dream of the ultimate communication medium*. Rotterdam: NAI Publishers 2006.
- Koestler, Arthur – Smythies, John Raymond (eds.): *Beyond Reductionism: New Perspectives in the Life Science*. New York, Macmillian 1969.
- Kouba, Petr: *Fenomén duševní poruchy: Perspektivy Heideggerova myšlení v oblasti psychopatologie*. Praha: OIKOYMENH 2006.
- Kracauer, Siegfried: *Ornament masy*. Praha: Academia 2008.

- Kratochvílová, Jana: *Vývoj a charakteristika Laterny magiky jako specifické kulturní instituce*. Praha: FF UK 1985.
- Krauss, Rosalind: „*A Voyage on the North Sea*“: *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson 2000.
- Krauss, Rosalind: *The optical Unconscious*. Cambridge – London: MIT Press 1994.
- Krejčí, Ferdinand: *Převychovaní: Román budoucnosti*. Praha: Ferdinand Krejčí, 1931.
- Kries, Johannes V.: *Allgemeine Sinnenphysiologie*. Leipzig: Verlag von Vogel 1923.
- Kroutvor, Josef: Čas a rozpad prostoru. *Výtvarná práce*, 16–17, 1970, č. 19–20.
- Kubišta, František: *Bohumil Kubišta*. Praha: Melantrich 1941.
- Kubovy, Michael: *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*. Cambridge: Cambridge University Press 1988.
- Kulvicki, John: *On Images: Their Structure and Content*. Oxford: Clarendon Press 2006.
- Kupka, František: *Tvoření v umění výtvarném*, Praha: S. V. U. Mánes 1923.
- Lagnyová, Michèle: Staveniště filmové historie: Sociálně-kulturní praxe. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 45–87.
- Lahoda, Vojtěch: Kubistické teorie českých malířů. In: *Český kubismus 1909–1925. Malířství, sochařství, architektura, design*. Praha: i3 CZ – Modernista 2006.
- Lachmann, Renate: *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové 2002.
- Landow, George P.: *Hypertext 2.0*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press. 1997
- Landow, George P.: Hypertext a kritická teorie: Hypertextový Derrida, poststrukturalista Nelson? In: *Biograph*, 1998, 6, s. 9–21.
- Langerová, Marie – Vojvodík, Josef (et al.): *Symboly obludnosti. Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let*. Praha: Malvern 2010.
- Lauren Rabinovitz – Abraham Geil (ed): *Memory Bytes: History, technology and digital culture*. Durham – London: Duke University Press 2005.
- Leadbeater, Charles Webster – Besant, Annie (et al.): *Thought Forms*. London: The Theosophical Publishing 1901.
- Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing 1991.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Monadologie a jiné práce*. Praha: Svoboda 1982.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon čili O hranicích malířství a poesie*. Praha: SNKLHU 1960.
- Lévy, Pierre: *Becoming Virtual: Reality in the Digital Age*. New York: Plenum 1998.
- Liehm, Antonín J.: *Ostře sledované filmy: Československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 84–85.
- Lipps, Theodor: *Ästhetik: Psychologie des schönen und der Kunst*. Leipzig: Voss 1880.

- Liotard, Jean-François: Acinema. In: Andrew E. Benjamin (ed.), *The Lyotard Reader*. Oxford: Blackwell Publishers 1989, s.169–180.
- Liotard, Jean-François: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2002.
- Liotard, Jean-François: *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem: Postmoderní situace*. Praha: Filosofický ústav AV ČR 1993.
- Macura, Vladimír: *Šťastný věk*. Praha: Academia 2008.
- Maeterlinck, Maurice: The Fourth Dimension. In: *The Life of Space*. London: Allen & Unwin 1928.
- Mach, Ernst: *Die Mechanik in ihrer Entwicklung*. Berlín: Akademie Verlag 1988.
- Málek, Petr: *Melancholie moderny*. Praha: Dauphin 2008.
- Malina, Frank J.: On the Visual Fine Arts in the Space Age. *Leonardo*, 1969, č. 3, s. 323–325.
- Manning, Henry Parker: *Geometry of Four Dimensions*. New York: The Macmillan Company 1914.
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press 2001.
- Mareš, Petr – Szczepanik, Petr (eds.): *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv 2005.
- Margolin, Uri: *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Brno – Praha: Host 2008.
- Marion Diez (ed.), *Lantern Magika: Nouvelles technologies dans l'art tchèque du XXe siècle = Lanterna Magika: New technologies in Czech art of the 20th century*. Praha: KANT 2002.
- Markoš, Anton: *Náhoda a nutnost: Jacques Monod v zrcadle naší doby*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2008.
- Maroldovo panorama Bitva u Lipan: Propagační spisek pro informaci dárců*. Praha: SIA 1932.
- McDonald, George: *Lilith: A Romance*. Londýn: Chatto & Windus 1895.
- McRobert, Laurie: *Char Davies: Immersive virtual art and the essence of spatiality*. Toronto: University of Toronto 2007.
- Meecham, Pam – Sheldon, Julie: *Modern Art, A critical Introduction*. New York: Routledge 2005.
- Merhault, Vladislav: *Grafik Vladimír Boudník*. Praha: Torst 2010.
- Merlau-Ponty, Maurice: *Eye and Mind. In The primacy of perception: and other essays on phenomenological psychology*. Evanston IL: Northwestern University Press 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH 1998.
- Michail Bachtin, *Formální metoda v literární vědě*. Praha: Lidové nakladatelství 1980.
- Michaud, Phillippe-Alain: *Aby Warburg and The Image in Motion*. New York: Zone Books 2004.

- Minkowski, Eugène: *Lived Time: Phenomenological and psychopathological studies*. Evanston: Northwestern University Press 1970.
- Mirzoeff, Nicholas: *An Introduction to Visual Culture*. London – New York: Routledge 1999.
- Mišíková, Katarína: *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha: AMU 2009.
- Mitchell, W. J. T. – Hansen, Mark B. N. (eds.), *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: The University of Chicago Press 2010.
- Mitchell, W. J. T.: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge – London: MIT Press 1992.
- Mitchell, W. J. T.: *What do Pictures want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press 2005.
- Mládková, Meda: Středoevropské vlivy v díle Františka Kupky. In: *František Kupka: Ze sbírky Jana a Medy Mládkových ve Washingtonu*. Praha: České muzeum výtvarných umění 1996.
- Mlodinow, Leonard: *Euclid's Window: The Story of Geometry from Parallel Lines to Hyperspace*. New York: Free Press 2001.
- Moholy-Nágy, László: *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda 2002.
- Monaco, James: *Jak čist film*, Praha: Albatros 2004.
- Mukařovský, Jan: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon 1996.
- Murray Bookchin, *Re-Enchanting Humanity*. London: Cassell Press 1995.
- Murray, Janet: *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge: MIT Press 1997.
- Murray, Timothy: *Digital Baroque. New Media Art and Cinematic Folds*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2008.
- Nádvořníková, Alena (ed.): *Art Brut: Sbírka abcd*. Praha: abcd 2006.
- Nakonečný, Milan: *Základy psychologie*. Praha: Academia 1998.
- Ndalianis, Angela: *Neo-Baroque Aesthetic and Contemporary Entertainment*. London – Cambridge, MIT Press 2004.
- Nechvatal, Joseph: *Immersive Ideals / Critical Distances*. Köln: LAP Lambert Academic Publishing 2009.
- Neruda, Jan: 1890: Spravedlivá povídka v nejmodernějším slohu vynalezená od Antonína Barborky. *Humoristické listy*, 20, 1878, č. 46–49.
- Neruda, Jan: Zcela věrná zpráva o tom, jak bylo 24. února 1872. In: *Žerty hravé i dravé*. Praha: F. Topič 1895.
- Nevole, Svetozar (et al.): Návrh českého názvosloví a jednotné signatury Rorschachova experimentu. *Československá psychologie*, 1957, č. 1, s. 356–357.
- Nevole, Svetozar: Delirium tremens. *Zdravý lid*, 1947, č. 27, s. 43–46.
- Nevole, Svetozar: K dynamice zrakového analysátoru: Časový rozbor genese zrakových vjemů methodou Rorschachovou. *Neurologie a psychiatrie československá*, 1955, č. 18, s. 40–51.

- Nevole, Svetozar: K dynamice zrakového analyzátoru II. Nový kvantitativní přístup k časovému rozboru geneze zrakových vjem metodou Rorschachovou. *Psychiatrie*, 60, 1964, č. 5.
- Nevole, Svetozar: *O čtyřrozměrném vidění: Studie z fysiopathologie smyslu prostorového, se zvláštním zřetelem k experimentální otravě mezkalinem*. Praha: Lékařské knihkupectví a nakladatelství 1947.
- Nevole, Svetozar: O náhlém znovuprožití života „jako ve filmu“ při nebezpečí smrti a o jevech podobných. *Časopis českých lékařů*, 82, 1943, č. 46, s. 1306.
- Nevole, Svetozar: *O smyslových ilusích a jejich formální genese*. Praha: Zdravotnické nakladatelství 1949.
- Nevole, Svetozar: O tak zvaných lucidních snech. *Časopis lékařů českých. Příloha*, 1945, č. 24, s. 1–49.
- Nevole, Svetozar: O vidění barev a osvětlení v subjektivních jevech optických, zvláště ve snech. *Sborník lékařský*, 50, 1948, č. 2, s. 37–88.
- Nevole, Svetozar: Pseudohalucinace, *Časopis lékařů českých*, 80, 1941, s. 1573–1576, 1610–1615, 1649–1651, 1683–1689.
- Nevole, Svetozar: *Úvod do Rorschachovy psychodiagnostiky I.: Úvodní část: Všeobecná sémiotika*. Kroměříž: MSRV 1977.
- Nevole, Svetozar: Vidiny očí. *Neurologie a psychiatrie česká*, 4, 1941, č. 4, s. 1.
- Nietzsche, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby, čili, Hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad 2008.
- Novák, V.: Výstava fotografů amatérů československých. *Světlozor*, 31, 1896–1897, č. 45, s. 538.
- Nünning (ed.), Ansgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.
- O’Neil, John: Progress of Science: magnifying time. *New York Herald Tribune*, 15. 9. 1935, In: SC-AMHN (box 1, News Clips 1926-67).
- O’Shea, Donal, *Poincarého domněnka: Hledání tvaru vesmíru*. Praha: Academia 2009.
- Oettermann, Stephan: *The panorama: History of a mass medium*. New York: Zone Books 1997.
- Ottův Slovník naučný: Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*. Praha: J. Otto 1890.
- Ouspensky, Peter Damianovitch: The Fourth Dimension. In: *A New Model of the Universe: Principles of the Psychological Method in its Application to Problems of Science, Religion, and Art*. New York. Vintage Books edition.
- Packer, Randall – Jordan Ken (eds.): *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. New York: W. W. Norton & Company 2002.
- Pachmanová, Martina (ed.): *Mít a být. Sbírání jako kumulace, recyklace a obsese*. Praha: VŠUP 2008.
- Panofsky, Erwin: *Perspective as symbolic form*. New York: Zone Books 2002.

- Papoušek, Vladimír (et al.): *Dějiny nové moderny: Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia 2010.
- Pavlíček, Jan B.: *Základy neeukleidovské geometrie Lobačevského*. Praha: Přírodovědecké nakladatelství 1953.
- Petříček, Miroslav: Fikce obrazu, „Bergsonova imagologie“. In.: Jakub Čapek (ed.), *Filosofie Henri Bergsona: Základní aspekty a problémy*. Praha: Oikymen 2003.
- Petříček, Miroslav: *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*. Praha: Hermann & synové 2009.
- Petříček, Miroslav: Věda a umění ve věku nových médií. In: Michal Giboda (ed.), *Mosty a propasti mezi vědou a uměním*. České Budějovice: Tomáš Halama 2010.
- Philmus, Robert M.: „The Time Machine“: Or The Fourth Dimension as Prophecy. *PMLA*, 1969, č. 3, s. 530–535.
- Plecháč, Miroslav: *Spiritismus v Podkrkonoší*. Praha: Vydavatelské oddělení Ymky 1931.
- Poincaré, Henri: *New Methods of Celestial Mechanics*. New York: American Institute of Physics 1993.
- Poincaré, Henri: *Science and Hypothesis*. London: Walter Scott Publishing Co. 1905.
- Pokorný, Martin: *Síly přírody a užívání jich*. Praha: I. L. Kober 1868.
- Posejpal, Václav: *Roentgenovy X paprsky*. Praha: Jednota československých matematiků a fyziků 1925.
- Pribram, Karl H.: *Mozek a mysl: Holonomní pohled na svět*. Praha: Gallery 1999.
- Prigogine, Ilya – Stengersová, Isabelle: *Řád z chaosu*. Praha: Mladá fronta 2001.
- Pruner, Rudolf: *Plastické obrazy zoologické*. Praha: Rudolf Pruner 1936.
- Pruner, Rudolf: *Prostorově viděné modely (anaglyfy) pro vyučování geometrie na hlavních a nižších středních školách*. Praha: Česká grafická unie 1943.
- Přednášky našeho cestovatele p. E. St. Vráze. *Fotografický obzor*, 6, 1898, č. 6, s. 89–90.
- Příhoda, Pavel: *Kosmorama a planetárium Praha*. Praha: Hvězdárny a planetárium hlavního města Prahy 1991.
- Ptáčková, Věra: *Josef Svoboda*. Praha: Divadelní ústav, 1984.
- Purkyně, Jan Evangelista: *Beobachtungen und Versuche zur Physiologie der Sinne: Beiträge zur Kenntniss des Sehens in subjectiver Hinsicht*. Praha: In Commission der J. G. Calve'schen Buchhandlung 1819.
- Purkyně, Jan Evangelista: Další psychologická bádání o prostorozoru. *Časopis českého Museum*, 14, 1840, č. 4, s. 130.
- Purkyně, Jan Evangelista: O ideálnosti prostoru zrakového. *Časopis českého Museum*, 11, 1837, č. 2, s. 115.
- Purkyně, Jan Evangelista: Příspěvky k poznání zraku ze subjektivního hlediska. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv 2008.

- Purkyně, Jan Evangelista: *Sebrané spisy. Svatek 7: České práce fyziologické a morfologické*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd 1958.
- Quigley, David: *Carl Einstein: A Defence of the Real*. Vienna: David Quigley 2007.
- Rakušanová, Marie: Umění „outsiderů“ a jeho historický, společenský, politický a umělecký kontext. In: Alena Nádvorníková (ed.): *Art Brut: Sbírka abcd*. Praha: abcd 2006, s. 278–295.
- Rampley, Matthew: Mimesis a alegorie. *Souvislosti*, 19, 2008, č. 4, s. 155–174.
- Rezek, Petr: *Protoarchitektura a architektonika*. Praha: Ztichlá klika, 2009.
- Riegl, Alois: *Historical Grammar of the Visual Arts*. New York: Zone Books 2004.
- Rieser, Martin – Zapp, Andrea: *The New Screen Media: Cinema/art/narrative*. London: British Film Institute – Center for Art and Media 2002.
- Riesman, David: The Zeiss Planetarium. *General Magazine and Historical Chronicle*, January 1929, s. 241.
- Riffaterre, Michel: *La Production du texte*. Paris: Seuil 1979.
- Robida, Albert: *Elektrický život*. Praha: Clinamen 2001.
- Rothenberg, Arthur: *Goddess: The Creating Process in Art, Science, and Other Fields*. Chicago: University of Chicago Press 1997.
- Rotman, Brian: *Signifying Nothing: The Semiotic of Zero*. Stanford: Stanford University Press 1987.
- Rucker, Rudy: *Spaceland*. New York: Tom Doherty Associates 2002.
- Rucker, Rudy: *The Fourth Dimension, Toward a Geometry of Higher Reality*. Boston: Houghton Mifflin Company 1984.
- Ryan, Marie-Laure: *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2001.
- Sabato, Ernesto: *Abaddón zhoubce*. Brno: Host 2002.
- Shaw, Jeffrey – Weibel, Peter: *Future Cinema*. Cambridge: ZKM – MIT Press 2002.
- Scheufler, Pavel: *Fotografické album Čech 1839–1914*. Praha: Odeon 1989.
- Scheufler, Pavel: *František Krátký: Český fotograf před sto lety*. Praha: Baset 2004.
- Scheufler, Pavel: *Stará Praha Františka Fridricha*. Praha: Náprstkovo muzeum 1995.
- Schilling, Alfons: *ICH/Auge/Welt: The Art of Vision*. Vídeň – New York: Springer – Verlag 1997.
- Schivelbusch, Wolfgang: *Railway Journey: The Industrialization and Perception of Time and Space in the 19th Century*. Berkeley: University of California Press 1989.
- Schöne, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*. Berlin: Gebrüder Mann 1954.
- Schütz, Albert: On Multiple Realities. In: *Collected Papers I.: Problem of Social Reality*. Hague: Martinus Nijhoff Publishers 1962.
- Singer, Ben: Modernita, hyperstimuly a vzestup populární senzačnosti. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 190–204

- Skružný, Josef: *Dobry den*. Praha: Jos. R. Vilímek 1923.
- Sloterdijk, Peter – Horyna, Břetislav (eds.): *Pluralita, skepse, tonalita: Studie Odo Marquarda a Petera Sloterdijka*. Brno: Masarykova univerzita 1998.
- Sobchack, Vivian: Nostalgia for a Digital Object: Regrets on the Quickening of QuickTime. In: Jeffrey Shaw – Peter Weibel, *Future Cinema*. Cambridge: ZKM – MIT Press 2002, s. 66–72.
- Sobchack, Vivien: *Screening Space: The American Science Fiction Film*. New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2004.
- Sontagová, Susan: *O fotografii*. Praha – Brno: Paseka – Barrister & Principal 2002.
- Soumar, Jaroslav: *Historie hvězdárny a planetária hl. m. Prahy: Vesmírné miniatury č. 7*. Praha: Štefánikova hvězdárna 1996.
- Staffordová, Barbara Maria: Vizualizace vědění od osvícenství k postmoderně. *Teorie vědy*, 30, 2008, č. 2, s. 15.
- Stehlíková, Eva (ed.) – Cieslar, Jiří (et. al.): *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: Akademie múzických umění – Národní filmový archiv 2007.
- Stewart, Ian: *Flatterland: Like Flatland, only more so*. Cambridge: Perseus Publishing 2001.
- Stoichita, Victor: *A Short History of the Shadow*. London: Reaktion Books 1997.
- Straus, Erwin: „K vidění zrozen, k dívání povolán“: Úvahy o vzprímeném postoji.
- Straus, Erwin: *Vom Sinn der Sinne: Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. Berlin: Julius Springer 1935.
- Suchý, Julius: „Arnošt Mach“. *Česká mysl*, 1906, č. 7.
- Sutherland, Ivan: Head-Mounted-Display, In Randall Packer – Ken Jordan (eds.), *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality* <<http://www.artmuseum.net>> [1. 8. 2008]
- Svatoňová, Kateřina: *2 ½ D: Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Casablanca 2009.
- Svatoňová, Kateřina: Jak víme, že jsme bytosti trojrozměrné? Svetozar Nevole jako solitér české psychiatrie. *Dějiny a současnost*, 31, 2009, č. 7, s. 21–24.
- Svatoňová, Kateřina: Umění zviditelnit neviditelné aneb subverzivní potenciál sbírek prachu. In: Martina Pachmanová (ed.): *Mít a být: Sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese*. Praha: VŠUP 2008, s. 109–121.
- Svoboda, Josef: Nuovi luoghi a Nuovi materiali. *Sipario*, 24, 1969, 284, s. 54–56.
- Svoboda, Josef: *Tajemství divadelního prostoru*, Praha: Odeon 1990.
- Syříšřová, Eva: *Puklý čas a smích absolutní vlády*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka 2005.
- Szczepanik (ed.), Petr: *Nová filmové historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultur*. Praha: Herrmann & synové 2004.
- Szczepanik, Petr – Anděl, Jaroslav (eds.): *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv 2008.

- Szczepanik, Petr – Skopal, Pavel: Za anarchoeologií médií: Rozhovor se Siegfriedem Zielinskim. *Kino-Ikon*. 6, 2002, 1, s. 159–173.
- Szczepanik, Petr (ed.): *Nová filmové historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004.
- Šalda, F. X.: Za Bohumilem Kubištou. *Kmen*, 1918, č. 2, s. 313–314.
- Šalda, František Xaver: *Z období zápisníků I*. Praha: Odeon 1987.
- Teige, Karel: Konstruktivismus a likvidace „umění“. *Disk 2*, 1925, s. 4–8.
- Teige, Karel: *Svět, který se směje*. Praha: Akropolis 2004.
- Teige, Karel: Vnitřní model. *Kvart: Sborník poesie a vědy*, 1945–1945, č. 4, s. 149–154.
- Teige, Karel: *Výbor z díla III: Osvobození života a poezie*. Praha: Aurora 1994.
- Toulmin, Stephen Edelston: *The Return to Cosmology: Postmodern Science and the Theology of Nature*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1982.
- Traubenberg, Nina Rausch de: The Rorschach: From Percept to Fantasm. *Rorschachiana Yearbook of the International Rorschach Society*, 1993, č. 18, s. 26–44.
- Turgeněv, I. S.: *Sočiněnija X*. Moskva – Leningrad 1930.
- Turner, Mark: *Literární mysl: O původu myšlení a jazyka*. Brno Host 2005.
- Uspenskij, Boris: *Poetika kompozice*. Brno: Host 2008.
- Uspenskij, Petr: *Tertium Organum 2: Svět vyšších dimenzí*. Bratislava: Eugenika 2006.
- Vachtová, Ludmila: *František Kupka*. Praha: Odeon 1968.
- Velinský, Ladislav: *Bizarní novely*. Žižkov: M. Kliková 1912.
- Velinský, Ladislav: *Příspěvek k řešení otázky o myšlení člověka*. Praha: Grund – Springer 1906.
- Visker, Rudi: *Truth and Singularity: Taking Foucault into Phenomenology*. Dordrecht: Kluwer 1999.
- Vojtěchovský, Miloš: Co přináší pro psychiatra pokus s halucinogeny na sobě. *Československá psychiatrie*, 62, 1966, č. 5, s. 303–308.
- Vojvodík, Josef – Hrdlička, Josef (eds.): *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*, Brno: Host, 2009.
- Vojvodík, Josef: *Imagines Corporis: Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host 2006.
- Vojvodík, Josef: Kosmos Anthropos aneb návrat (zapomenutého) těla. *Slovo a smysl* 1, 2004, č. 1, s. 191–206.
- Vojvodík, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo 2008.
- Vojvodík, Josef: První dvacetiletí aneb Fyziognomie moderny mezi tradicí a inovací, nevědomím a „přísnou vědou“, entuziasmem a uměním extrému. In: Vladimír Papoušek et al., *Dějiny nové moderny: Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia 2010, s. 55–61.

- Vološinov, Valentin N.: Slovo v životě a v poezii. In: Michail Bachtin, *Formální metoda v literární vědě*. Praha: Lidové nakladatelství 1980, s. 227–258.
- Vomela, Stanislav: K problému prostorového vidění. *Praktický lékař*, 1943, č. 23, s. 144–145.
- Vomela, Stanislav: O jevech hypneidických a hypnakusmatických při usínání a procítání. *Praktický lékař*, 1944, č. 24, s. 449.
- Vomela, Stanislav: Příspěvky k subjektivnímu výzkumu snového dění. *Časopis českých lékařů*, 1932, č. 71, s. 1593 a *Časopis českých lékařů*, 1933, č. 72, s. 67.
- Vondráček, Vladimír: *Lékař dále vzpomíná (1920–1938)*. Praha: Avicenum, 1977, s. 259–260.
- Vopěnka, Petr: *Trýznivé tajemství*. Praha: Práh 2003.
- Vopěnka, Petr: *Úhelný kámen evropské vzdělanosti a moci: Souborné vydání Rozprav s geometrií*. Praha: Práh 2001.
- Výstava architektury a inženýrství. Atrakční a zábavní podniky, *Světobzor*, 32, 1897–1898, č. 37, s. 440.
- Výstava architektury a inženýrství. *Národní listy* 38, 1898, č. 163, s. 3.
- Wade, Nicholas J. – Swanston, Michael: *Visual Perception: An Introduction*. London – New York: Routledge 1991
- Warburg, Aby: *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Center Institute Publications 1999.
- Warehime, Marja: „Vision sauvage“ and Images of Culture: Georges Bataille, Editor of Documents. *The French Review*, 60, 1986, No. 1.
- Weber, Max: The Fourth Dimension from a plastic Point of View, *Camera Work* 1910, č. 31.
- Weiss, Jan: *Dům o 1000 patrech – Zrcadlo, které se opožďuje*. Chomutov: Milenium Publishing 2001.
- Welsch, Wolfgang: *Postmoderna: Pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha: KLP 1993.
- Wertheim, Margaret: *The Pearly Gates of Cyberspace: A History of Space from Dante to the Internet*. New York: WW Norton & Co. 1999.
- Wheatstone, Charles: *Contributions to the Physiology of Vision*. <<http://www.stereoscopy.com/library/wheatstone-paper1838.html>> [1. 8. 2007]
- Wiener, Norbert: *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Cambridge: MIT Press 1965.
- Wolker, Jiří: *Těžká hodina*. Praha: Československý spisovatel 1980.
- Worringer, Wilhelm: *Abstrakce a vcítění: Příspěvek k psychologii stylu*. Praha: Triáda 2001
- Wundt, Wilhelm: *Úvod do psychologie*. Zábřeh: Malý 1923.

- Wundt, Wilhelm: *Völkerpsychologie: Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*. Leipzig: Kröner 1904.
- Zeyer, Julius: Dům U tonoucí hvězdy. Z paměti neznámého. *Květy*, 33, 1894, č. 8, s. 127–133.
- Zeyer, Julius: Dům U tonoucí hvězdy. Z paměti neznámého. Praha: F. Šimáček 1897.
- Zielinski, Siefried: *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'Actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1999.
- Zielinski, Siegfried – Wagnermaier, Silvia M. (eds.): *Variantology I: On Deep Time Relations of Arts, Sciencse and Technologies*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König 2005.
- Zielinski, Siegfried: *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge: MIT Press 2006.
- Zöllner, Johann Carl Friedrich: *Transcendental physics: an account of experimental investigations: From the Scientic Treatises*. London: Harrison 1880.