

Rozhovor

MALÍŘSTVÍ, FILM A POHYB IMAGINACE

*Rozhovor Rudolfa Fily s Miroslavem Petříčkem
za účasti Petera Michaloviče, Martina Kaňucha a Petra Szczepanika*

Úvod Petera Michaloviče

Možno si čitateľ položí otázku, prečo boli práve maliar **Rudolf Fila** a filozof **Miroslav Petříček** vyzvaní, aby viedli rozhovor o vzťahu výtvarného umenia a filmu? Jednoduchá odpoveď by bola tá, že Rudolf Fila a Miroslav Petříček už spolupracovali na knihe *Obraz a slovo* (Bratislava, L.C.A., 2003). Titul knihy je natoľko signifikantný, že každý komentár sa v tomto prípade zdá byť zbytočný.

Nechcem však čitateľa odbiť jednoduchou, povedzme si pravdu, že aj príliš zjednodušujúcou odpoveďou, a preto sa pokúsim o výstižnejšiu odpoveď.

Rudolf Fila je umelec, ktorý svoje obrazy tvorí vždy v dialógu s dejinami umenia, v dialógu s celou sférou súčasnej vizuálnej komunikácie. Rád cituje diela či fragmenty diel svetoznámych maliarov, ktoré interpretuje svojimi intervenčnými gestami. Jeho gestá sa menia od jednej interpretácie k druhej. Raz majú podobu masívnych „farbotokov“ či „farbopádov“, inokedy sú asketické, dokonca tak asketické, že sa sústreďia do jedného jediného bodu alebo tenkej priamky. Intervenčné gestá tak dynamizujú obrazy, vnášajú do nich (virtuálny) pohyb, neodmysliteľne spätý s pohyblivými obrazmi filmu.

Rudolf Fila rád využíva aj fotografie a reprodukcie. Recykluje knižné ilustrácie, obrázkové kalendáre, fotografie aktov z bulvárnych časopisov, reprodukcie malieb starých majstrov. Priatelia vedia o tejto jeho vášni, a preto mu radi prinášajú „obrazovú surovinu“. Z nich rád vytvára výtvarné cykly, ale taktiež série, ktoré sú tvorené identickým podkladom a diferencovaným intervenčným gestom. Keď sú zoradené za sebou, tak ich možno vnímať ako políčka virtuálneho filmu. Pozadie síce ostáva rovnaké, avšak intervenčné gestá rozohrávajú buď nejakú akciu, alebo vyznačujú afekt. Okrem toho treba pripomenúť jeden dôležitý fakt. Rudolf Fila vyše tridsať rokov pôsobil ako pedagóg, napísal niekoľko kníh o umení, ktoré preukázali jeho intímnu znalosť dejín výtvarného umenia.

Filozofa Miroslava Petříčka vari ani netreba čitateľovi predstavovať. Dovolím si o ňom povedať len toľko, že je tým typom filozofa, ktorého zaujímajú nielen abstraktné filozofické pojmy, ale aj filozofické obrazy. V jeho názoroch a filozofických textoch sa často potvrdzuje lyotardovská téza, že každý diskurz má vo svojom strede oko. Filozofovo oko prejavilo svoju citlivosť voči nehybnému alebo pohyblivému obrazu veľakrát. Známe sú Petříčkove exkurzy do oblasti výtvarného umenia, zaujímavé sú jeho interpretácie filmov, ktoré okrem iného boli publikované aj na stránkach časopisu *Illuminace*. Myslím, že erudícia a kvalifikácia, ako aj vzájomný rešpekt a sympatie

Rudolfa Filu a Miroslava Petříčka sú natoľko evidentné, že túto voľbu nemusím ďalej detailnejšie vysvetľovať, a preto už uvoľňujem miesto pre zaujímavý rozhovor.

* * *

P. S.: Kdy se podle vás v dějinách malířství rodí pohyblivý pohled?

R. F.: Možná už v pravěku. Ale to by se muselo analyzovat velice vážně a já to tady mohu jen nadhodit. V pravěkých kresbách je pohyb zachycován takovým způsobem, že to není momentka, jedna fáze, ale naznačuje se tam cosi, co bychom mohli charakterizovat jako rozfázování.

Pak hlavně v manýrismu v 16. století. Tam se vyskytuje silná imaginativní složka, která takřka fázovitě rozhýbává pevnou, fixovanou renesanční perspektivu, o které se dá říct, že je zobrazením člověka a vůbec světa jedna k jedné v objektivním pohledu. Příklady můžeme hledat v pražské škole u Sprangera nebo von Aachena a pak především v italském manýrismu. Nadproporčnost neboli disproporčnost, která se tam projevuje, by se dala považovat i za chybu, za nahodilost, ale ve skutečnosti je zcela uvážená. Mění se proporce jedna k jedné a s figurou se manipuluje způsobem, který předjímá rozfázované pohyby. Za anticipaci filmu můžeme považovat i zájem manýristů o světlo. Jejich světelnost je naprosto umělá. Není to světlo přirozené, svítí z více zdrojů a v tak fázovaných zřetelích na celou scénu, jak to vidíme například u Pontorma, že figura se najednou může začít prolínat nebo odhmotňovat. Obdobu manýristické práce se světlem později nacházíme v nakládání s reflektory ve filmu.

P. S.: Když mluvíte o rozfázování, týká se to asi spíše kumulace a rozkladu časových fází pohybu v prostoru. Vedle toho bychom ještě mohli odlišit projevy pohyblivého pohledu, který se v malířství projevuje tak, že kompozice nezachycuje všechno důležité uvnitř obrazu, ale že obraz je spíše zachycením pohledu, který putuje, třeba krajinou. O této změně pohledu se psalo v souvislosti s přírodními studiemi 19. století, které se pokoušely o zachycení bezprostřednějšího vnímání krajiny, vnímání malíře, který prochází krajinou a kreslí jakoby rychlé snímky této krajiny, v nichž není vyvážená kompozice, ale zato je tam bezprostřední dojem.

R. F.: Ale i toto má své předky a já je vidím v kresbách malířů z manýristického období, kteří vytvářeli záznamy z krajiny, mohli bychom říct jakési rychlovky, bleskové, několika-vteřinové kresby. Tyto kresby jsou založeny na zkratce, v níž se kumuluje prohlížení krajiny nebo cesta napříč krajinou, můžeme to nazvat různě, ale důležité je, že se tam projevuje pohyb, který běžně ve fyzickém provedení zaznamenáváme až ve filmu, v 19. století.

M. P.: Mistr Fila upozornil na něco velmi důležitého. Problém pohybu nemůžeme omezovat jen na oko, které se pohybuje, a na otázku, jestli malířství je prostorové a nečasové umění. Manýrismus je pro mě zajímavý tím, že je schopen malířskými prostředky zaznamenat změnu – ne změnu odněkud někam, ale změnu samu. Jsou tam proměny, anamorfózy, řízená deformace, ale všeho. V tomto smyslu je zajímavé sledovat ilustrace k Ovidiovým *Metamorfózám*, protože malíři se zpočátku soustřeďovali buď na výchozí stav,

nebo na konečný stav proměn. Ale s vývojem malířství se začali snažit zachycovat i samotnou změnu. Například Picassovy ilustrace k *Metamorfózám* jsou právě ilustracemi proměny. To je zvláštní druh pohybu. Pohyb není to, že předměty setrvávají a oko po nich klouže, to by byla příliš jednoduchá představa pohybu jako pohybu z místa na místo. Pohyb je složitější, je určitým vývojem. Když je malířství schopno naznačit, že to, co je reprezentováno, je měnící se, vzniká obrovská dynamika obrazu. Kdyby tato dynamika nebyla zvládnuta malířskými prostředky, vzbudila by dojem chaosu, protože jsme zvyklí na předměty, jak jsou ve své statické, stabilní podobě. Tady nám najednou odpadá problém, jestli je malířství prostorové, nebo časové, protože změna je jedno i druhé, současně. Film by v tomto ohledu nebyl zas takové novum, protože v malířství je to ještě složitější.

R. F.: Principiální posun ve vidění nastal skutečně již v manýrismu, protože do té doby malba zaznamenávala znaky, byla znaková a někdy se minimalizovala skutečně až skoro na písmo. V manýrismu nastává opačná výchylna, kdy obraz shrnuje prostorové, časové momenty do jednoho záznamu, jak to vidíme například na Parmigianinově *Autoportrétu v zrcadle*, který tento geniální malíř dělal skoro jako dítě. Zachytil sám sebe ve vypouklém zrcadle a já vidím v deformaci, která tímto zakřivením kumuluje prostor, úžasné proctví pro množství moderních výtvarných postupů, třeba i pro kubismus a surrealismus. Manýristický posun vidění se projevuje i v prostorově světelném pojetí u Rossa Fiorentina, kde cítíme jakoby práci reflektorů, protože světlo se vůbec nepodobá přirozenému osvětlení. Světelné rozfázování jde ruku v ruce s pohybovým a zjednodušování figur je na hranici kubismu. V italském a pražském manýrismu vidím první optické předzvěsti filmu a fotografie.

M. P.: K tomuto vyčerpávajícímu výkladu bych dodal jen drobnost. Je třeba si uvědomit, že i přirozené světlo bylo symbolem. To, že svítí z jednoho místa, bylo symbolem, který měl kořeny u Platóna a pak se rozvíjel v novoplatonismu a ještě v renesanci byl velmi silný. Tím se zpochybňuje představa, že věc osvětlená z centrálního bodu je osvětlená přirozeně. Je to přirozené, ale zároveň symbolické. Třeba klasický film, když chtěl dosáhnout přirozeného světla, k tomu používal minimálně tři reflektory, včetně jednoho zezadu, aby figura nebyla příliš nápadná, aby ji světlo nevytrhlo z prostředí. Takže problém světla je do jisté míry vždy již kompozičním principem.

R. F.: Můžeme se podívat také na to, jak se v moderních výtvarných objektech z konce 20. století odhaluje to, co načasal manýrismus: objekt se exponuje zdrojem světla v podobě přístroje, který promítá obraz na stěnu, případně je v projekci obsažen i pohyb, obraz se fází a získává časový průběh. Zdá se mi, jako by se tito tvůrci odvolávali na Rossa. Oni by s tím, co zde tvrdím, samozřejmě asi nesouhlasili, ale v jejich instalacích přesto vidím to, co senzitivní umělci dokázali předjímat dávno v minulosti. V současných instalacích se tyto principy realizují technicky, světelnou projekcí. Škála těchto objektů je dnes široká, od velmi střízlivých až po romantizující, některé prostřednictvím fázování rozvíjejí i určitý epický děj.

Jinou zajímavou polohu reprezentuje sochař a malíř Alberto Giacometti. V jeho malbách, kresbách a dokonce i sochách je pravidlem určité strnutí, fixování, figury stavěné

čelně. U portrétů je to ještě pochopitelné, ale u celých figur to již vypadá jako strnutí. V tom vidím jakousi tvrdohlavou opozici: důsledné fixování bez jakékoli ambice dostat figuru do pohybu. Své figury klade jako vykřičník proti divákovi. Představuje tedy úplně kontrastní polohu oproti manýristům, kteří všechno rozhýbávají.

M. P.: Já mám pocit, že když Giacometti nechával fotografovat své objekty, vždy je vědomě uřízl tak, aby nebylo vidět, kde je konec toho objektu. Takže on vlastně oko směřuje vertikálou, nechá ho pokračovat dál, protože konec nevidí. Ale je to právě jen zdůraznění této vertikály. Je to metafyzický pohyb, ne pohyb reálný. Je to transcendence.

Na manýrismu je zajímavé i to, že nejen výtvarné umění, ale i metafyzická poezie, která patřila do stejné doby, mluvila explicitně a často o disociaci senzibility. Jednou ze zásad manýristické estetiky bylo, že nejpůsobivější estetický účinek vzniká tehdy, když se podaří spojit věci velmi vzdálené, které spolu na první pohled nesouvisí. Jako by se v tom naplňoval princip střihu. Montáž provedená v jediném obraze nebo básni je vlastně již tím, čemu manýristé říkali *conchetto* nebo metafora. Současně jsou to ale principy modernistické estetiky vůbec, nejen filmu.

R. F.: Ano, *conchetto* má skutečně důležitou, možná úplně nejzásadnější roli pro moderní umění, protože tam je duchovní koncentrace, která vše předznamenává a drží pohromadě, i ty největší pohybové a světelné vylomeniny, všechny improvizace. Začínají zde fungovat skutečně improvizované pohyby nemyslitelné ve skutečnosti, ale možné ve filmu nebo ve fotografii, která dokáže shrnout a fázovat.

M. P.: A taky zpomalovat a zrychlovat... Ty obrazy jsou často paradoxní. Film se nemůže takto zastavit. Je to jakoby fáze před pádem. Ten pohyb musí pokračovat, stabilita figury v této podobě je nemožná.

R. F.: Giacometti dokáže zmrazit fázování do jednoho pohledu a jeho expresivita... vypadá to všechno strašně paradoxně, pro nepřipravené vnímatele to může být nepřijatelné. Slyšel jsem i reakce, že je to násilník, že nemá rozpaky nad rozkladem. A on svou životosprávou a životem těmito názorům nahrával. Ale jeho syntéza je neslýchaná. Dokáže spojit nespojitelné a komentovat nekomentovatelné.

Je to něco, co má možná protějšek v začátcích filmu, v Muybridgových snahách rozebrat pohyb. V jeho chronofotografiích je patrná cílevědomá práce s modelem, kterou vidím i u Francise Bacona...

M. P.: Jeden Baconův obraz se jmenuje *Jet čili Výtrysk* nebo *Exploze*.¹⁾ Paradox je v tom, že se snaží dělat momentku něčeho, co tryská. Ve fotografiích, které ještě nejsou filmem, ale jen analýzou pohybu, jde přesně o tento problém. Technika dokáže v uvozovkách vidět něco, co nevidí oko. To je na tom nejzajímavější: do jaké hloubky pohybu jsme schopni přirozenou percepcí vstoupit a co ještě zbývá za ní. Zrychlený, zpomalený pohyb filmu. To všechno odhaluje paradoxní život v hloubce naší percepcie. My to nevidíme, my žijeme určitou rychlostí, takže ten infra-čas, nebo jak to nazvat, vidět nemůžeme.

1) *Jet of Water* (1988).

R. F.: Mě připadá, že u Muybridge nejde ani tak o rozfázování ve smyslu řazení momentek, ale spíše o analýzu lidské figury. Tato analýza se projevuje ve fázích, vyznačuje určité možnosti nebo i nesmyslnost, absurditu pohybu. V tomto smyslu Muybridge zapůsobil na moderní umění, přinejmenším na kubismus a ještě více na futurismus, který má více dynamických prvků, zatímco kubismus se zaměřuje spíše na prostorové vztahy.

M. P.: Já se přiznám, že mě se malířsky nelíbí slavný *Akt sestupující ze schodů*, protože není analýzou, ale pouhým grafismem. To není pohyb, pohyb je tam jen v těch fázích, jakoby *matematická* analýza pohybu, jakýsi rozpis do souřadnic v tom smyslu, že jakoby vynecháme vteřinu a další vteřinu tam namalujeme a budeme mít pohyb. To je sice velmi efektní, ale není to skutečná analýza percepce.

R. F.: Tento Duchampův akt se určitě nedá chápat jako jedna z momentek zachycených Muybridgem, protože tam jde spíš o prostor než o pohyb. Duchamp se s těmito fenomény vyrovnával, aby nakonec mohl úplně opustit malířství. A zmíněný akt je jednou fází, jedním stadiem tohoto vyrovnávání se. Takže je to možná blíže tomu šachu, jeho šachové figuře a šachovému myšlení, kterému se pak věnoval po zbytek života. Jakoby v jeho aktu již byl přítomný tento šachista.

P. S.: Ona existuje ještě druhá tradice chronofotografie, vedle Muybridge je důležitý také Marey, který rozkládal pohybové fáze vedle sebe do jediného obrázku. Takže Duchamp je možná podobnější Mareyovi...

M. P.: Úvahy tohoto typu problematizují tu schematickou představu, že film se odvíjí buďto z tradice Lumièra, nebo od Mélièse. Buď je to záznam reality, nebo fiktivní manipulace s realitou. Mélièsovská linie je pro nás, kteří jsme si již zvykli na film, paradoxně přirozenější než filmový realismus vzešlý od Lumièrů. A Lumièrovy filmy byly již pro raného diváka mnohem méně přijatelné, protože zatímco Méliès se podobal divadlu, tak lumièrovská linie, ty vlaky, které se na nás řítí, nás děsí. Tato věc mě nesmírně zajímá, protože mluvit o tom, že máme přirozené vnímání, je strašně podezřelá věc.

P. S.: Při slavné projekci filmu *PŘÍJEZD VLAKU*, kterou jste zmínil, se implicitně překračovala hranice obrazu, protože se aktivovala hloubková osa. Já bych na to navázal otevřením dalšího tématu, které by nám mohlo pomoci rozkrýt vztahy malířství a filmu: tématu mimoobrazového pole, což je jeden ze základních pojmů filmového stylu a teorie. Kdy se v dějinách malířství vynořuje problém prostoru mimo rám, prostoru, který je implicitně přítomný, ale není viditelný?

Souvisí s tím i otázka takzvaného odrámování, kdy rám obrazu se jakoby dostává do centra pozornosti, protože to, co je důležité, je jím rozřezáno vejplů, a my díky tomu máme potřebu uvažovat o tom, co je skryto, co je vně rámu. Všímáme si i samotného rámu a vnímáme jeho potenciální překročení.

R. F.: To se týká především impresionistů, konkrétně Degas má takovéto řezy. Nelítostná hranice obrazu u něj vypadá jako schválnost, záměrné naznačování toho, co dělá film,

například rozfázování. Vypadá to jako paradox, ale tento paradox je nesmírně vitální a má ohromnou sílu, protože tím, co vypadlo, naznačuje vážnost věcí. Historie měla k impresionismu výhrady, že dělal momentky, ale neoprávněně.

M. P.: Roland Barthes má pozoruhodnou úvahu o realistickém románu a o tom, co to znamená popis. Říká, že každý realistický autor, když začne popisovat, se jakoby dívá z okna, ale ne proto, aby lépe viděl, nýbrž proto, že potřebuje rám. Jinak řečeno jako by se díval na přírodu tak, že chodí s tím rámem před sebou a teprve tehdy, když ji zarámuje, je schopný ji jazykem popsat. K tomu můžu dodat, že to neznamena, že potřebuje kompozici, ale spíše určitou eliminaci, protože v krajině, na kterou se dívám bez toho rámu, odevšud přichází samé „atakdále“. Já svým okem pořád někam jdu. S tím musím něco udělat. Ale ne libovolně. S rámem se toto „atakdál“ ztratí a naopak se jakoby vrátí do středu obrazu. A pak můžu popisovat. A můžu popisovat libovolně – tak, že si vyberu jedno místo a z toho chodím, nebo nějak jinak, to už je jedno. Důležité je, že jsem provedl eliminaci, ale ne věcí. Jenom té elementární chaotičnosti každé krajiny, na kterou se dívám. Rám je tedy velmi složitá věc.

Analogie mezi fotografií a obrazem jsou často povrchní, protože fotografie nemá rám. U fotografie je rámem objektiv, film. To je něco jiného. Malířství je naopak schopné s rámem pracovat. Ve dvacátém století se rám jakoby zapojuje do obrazu, může si hrát se vztahem zarámovaného a rámu, rám deformovat a zbavovat se ho, nebo naopak, upozorňovat na něj nebo dokonce vystavit jenom rám. Ve fotografii je rám spíše technickým problémem, protože nelze mít fotografii, která by nebyla omezena rámem. V malířství to neplatí.

P. S.: Ale v malířství taky vždycky nebyly rámy. Nejdříve bylo období fresek a rám se rodil až pak...

R. F.: Nebo rám mohl být integrální součástí obrazu, jako je tomu na ikonách a různých religiózních objektech. Religiozita zřejmě vede k tomu, že takovýmto způsobem se věci vyjímají z banality, že se dostávají do vyšších sfér, kde platí určitá závazná, precizně formulovaná pravidla, jako to známe z ikonomalby. Tím se možná dostáváme na opačnou stranu od našeho tématu, kde je vztah k fotografii a filmu eliminován.

P. S.: Ve filmu je na rozdíl od fotografie vždy patrný potenciál fyzického překročení rámu, i když to je statický záběr. Přítomnost prostoru, který je mimo, je zde velmi naléhavá.

M. P.: Ano, jenomže mimoobrazové pole, jak se o něm mluví ve filmu, je označení, které předpokládá, že máme přirozený sklon vidět film tak, že si představujeme kameru, která vidí jenom část a něco nutně nevidí, a proto prostor za rámem pokračuje dál. Ale to je proto, že my víme, jak se filmy dělají. Zajímavější je situace, kdy se režisér snaží, aby náš předpoklad, že za rámem pokračuje prostor stejným způsobem, neplatil. Většina Hitchcockových hrůz je způsobená právě tímto. Nemáme ani potuchy, jaké děsivé věci se skrývají v mimoobrazovém poli. Stačí, aby se tam postava podívala, a nás mrazí.

M. K.: Tak ako maliarstvo, aj film dokáže rôznymi spôsobmi pracovať s rámom vo vnútri obrazu, dokáže ho rôzne tematizovať v rámci pohybu obrazu – spomeňme kmene stromov ktoré sa stávajú hranicami obrazových polí pri dlhej jazde popri ceste v Godardovom filme WEEKEND (1967). Využívanie ďalších rámov v obraze komplikuje jednoznačnú hranicu medzi tým čo vidíme „v obraze“ a tým čo ostáva skryté. Napadá ma príklad z filmu Jorisa Ivensa – myslím, že to bol DÁŽĎ (1929) – kde v jednom zábere snímanom zvnútra idúceho vozu sledujeme cez zadné upršané okno, pripomínajúce zaoblený tvar okienka perforácie na kinofilme, dianie na ulici. Filmárom, ktorý sa dokonca programovo venuje otázke rámovania a (ne)viditeľného, obrazov v obrazoch, je rakúsky experimentátor Peter Tscherkassky. Nakoniec, aj v maliarstve môžeme objavovať mnohorakosť využívania rámov vo vnútri obrazu – zoberme si len obdobie renesancie. Stĺporadia, steny ruín, okná budov, cez ktoré sa pozeráme na rôzne krajiny, nielen členia viditeľné a odkrývajú perspektivitu videnia, ale tvoria aj slepé miesta, poukazujú na dianie ktoré nám ostáva viac alebo menej skryté, ktoré si môžeme predstavovať...

P. S.: Myslíte, že ten pocit nerovnováhy v obraze, ktorý nachádzime u Degase, pocit, že niečo z obrazu uniká ven, nebo do něj naopak má vstoupit, se rodil v jeho době, nebo to má starší kořeny?

R. F.: Já bych to nespojoval jenom s filmem, mě se to jeví spíše jako princip filozofického původu. Degas byl natolik vzdělaný člověk, že ovládal všechny dosavadní kompoziční postupy. U něj nelze mluvit o přešlapu či náhodě. Něco jiného je ale skica. Mohlo by se zdát, že každá jeho skica je již obrazem, ale není tomu tak. Kreslil věci v kontaktu se skutečností takovým způsobem, že se nedá říci, že by to mělo utilitární vztah k malířskému dílu.

Já bych teď rád uvedl příklad z vlastní tvorby. V roce 1984 jsem dělal úpravy knížek takovým způsobem, v němž se uplatňuje něco, o čem tady mluvíme [R. F. ukazuje knihu fotografií krajin, v níž je na každé stránce část vyobrazení vyříznuta a skrz otvor lze vidět stránky následující]. Jedna stránka promalovává druhou. Otáčení stránek v knize, což je podmínka, jak si knihu vůbec osvojit, se tady zneužívá k jakýmsi zvláštním prolínačkám. Já jsem jindy knihy přemalovával štětcem, ale tato se pomocí skalpelu promalovává sama. Vznikají někdy málo nápadné, ale často dost překvapivé zvraty, v nichž se ukazuje, co se najednou v krajině může odehrát. Na snímcích krajin se to dá udělat lépe, protože jejich prostor, otevřenost a velikost tohoto prostoru se k tomu přímo nabízí.

P. S.: Takže vzniká mimoobrazové pole uprostřed obrazu...

R. F.: No jistá souvislost s filmem se v tom asi najít dá...

M. P.: Je to flashback. Nebo prolínačka.

R. F.: Já toto názvosloví neovládám, takže to neumím pojmenovat. Vznikají tady prostorové zvraty. Jednotlivé snímky mají různé prostorové dimenze a jejich pronikání je někdy překvapivé. Díky otáčení stránek to má i časový průběh.

P. S.: Rád bych se zeptal na další téma – na poměr mezi obrazem a divákem. Film byl médiem, které velmi přísně architektonicky organizovalo vztah mezi prostorem obrazu a pozicí diváka. Kolem této jeho schopnosti vznikla řada teorií. Mohli bychom se podívat na to, jak se tento vztah diváka a prostoru obrazu vyvíjel v dějinách malířství? Na obrazy, které jsou příliš velké a staví diváka do pozice někoho, kdo je ohromený, nebo na obrazy, které nás nutí obcházet je, přibližovat se a vzdalovat, nebo naopak na obrazy, které nás fixují do jedné konkrétní pozice, z níž bychom neměli odejít, pokud chceme vnímat iluzi trojrozměrného prostoru. Mohou tyto přechody naznačit souvislosti s moderními technickými médii?

M. P.: Tohle je složitá věc. Samozřejmě, že existuje estetika, která určuje privilegované místo, z něhož je třeba se dívat na obraz, a všechna ostatní místa jsou špatná. To souvisí s perspektivou, která konstruuje místo diváka.

R. F.: Nejen s perspektivou, ale i se situací obrazu. Obraz je většinou součástí architektury a tam již začínají platit jiná pravidla, než když je to přenosný obraz a musí fungovat v jakémkoli prostředí. Vázanost malířství na architekturu je strašně důležitá. Většinou se řešila nějakým harmonickým souzněním, ale někdy vznikalo i napětí.

P. S.: Otázka přenosnosti souvisí s problémem reprodukce, protože do určité doby velká část populace neměla vůbec žádnou možnost obrazy vidět. Byly vázány na konkrétní prostor jako například dům mecenáše. Až mechanická reprodukce umožnila, aby si i chudí lidé obraz koupili a pověsili si jej doma na stěnu, což úplně změnilo vztah mezi divákem a obrazem. Myslíte, že je to pro dějiny malířství důležité?

R. F.: Mechanická reprodukce je dědicem grafické reprodukce. Grafické reprodukce plnily tuto službu celá staletí a nedají se posuzovat jako mechanismus přenosu, ale spíše jako překlad. Věci s komplikovanou barevností a celou řadou dalších aspektů je třeba přeložit tak, aby se mohly objevit na desetinovém nebo setinovém formátu – extrémním případem je známka.

M. P.: Je to taky otázka sociologie, která se neomezuje jen na malířství. Já bych se neodvážil odpovědět na otázku, jestli potřeba mít doma reprodukci slavného obrazu je potřebou vycházející z toho, kdo si obraz věší, nebo jestli je to cosi, o čem jsme přesvědčeni, že to do bytu patří. To jsou dvě různé věci.

Zajímavější je otázka překladu z média do média. Při každé technické reprodukci se něco ztrácí, protože překládání z média do média znamená, že na jedno médium se uvalují zákonitosti média jiného. Může se stát paradoxní věc, jak na to upozornil už Walter Benjamin, že my si uvědomíme, co na obraze vlastně bylo, teprve tehdy, když se to ztratí reprodukcí. Předtím jsme to ale neviděli. Tak proč si stěžujeme, že jsme něco ztratili?

P. S.: Zůstaňme ještě chvíli u otázky techniky. Na prvním obrázku ve vaší knize prořezávaných fotografií je vidět vzducholoď. To mi připomíná, že dějiny kinematografie,

zvláště jejího zrodu, bývají spojovány s tehdy novými vizuálními zkušenostmi, které přinesl vlak, letadlo nebo i vzducholoď. To znamená zkušenost odpoutání se od fyzické zakotvenosti ve světě, od prostoru, v němž se pohybuje lidské tělo, jisté odcizení mezi pohledem diváka a okolním světem. Myslíte, že v malířství druhé poloviny 19. století můžeme vnímat určitou reflexi těchto problémů?

R. F.: Těžko bychom zjistili, do jaké míry to působilo na jednotlivé umělce. Impresionisté se nedají charakterizovat jen analýzou pohledu nebo analýzou barev. Takové zjednodušení by jim ublížilo a odebralo by jim jejich specifika. Už jsme mluvili o Degasovi. Dalším příkladem by byl Monet a jeho posedlost malířskou analýzou, která ho dovedla až k obrovským formátům a jakýmsi momentkám, které jsou ale velmi pracně namalovanými momentkami, což je sám o sobě krásný paradox. To, co podnikal, je cosi jako hledat perpetuum mobile, když to řeknu v karikatuře. V jeho zájmu o vizuální obecnost, o světlo nebo o moment, bychom asi mohli hledat společného jmenovatele, ale daleko zajímavější je to, jak se jednotliví impresionisté k těmto obecnostem chovají.

P. M.: Ja by som k tomu mal len malú poznámku. Významný slovenský historik a teoretik literatúry Oskár Čepan v knihe *Kukučínove epické istoty* v kapitole *Nová miera neznámych krajov* interpretuje dva pohľady na Patagóniu.²⁾ Spisovateľ Antoinovi Saint Exupérymu opisuje Patagóniu z pohľadu aviatika, ktorého podmienené reflexy letca podľa Čepana neopúšťajú ani vtedy, keď opisuje niečo ako chodec. Martin Kukučín opisuje Patagóniu vždy ako človek, ktorého zaujímajú skôr pragmatické, vecné aspekty krajiny a preto si často veľmi presne všíma aj to, čo leží pod povrchom krajiny. Oskár Čepan tvrdí, že Kukučínove opisy sa miestami dajú čítať ako komentáre ku geologickej mape Patagónie.

M. P.: Já do toho vstoupím trochu drze. Z antické literatury je dochovaný známý krátký text pod názvem *Scipionův sen*. Scipionovi se zdá, že se jakoby vznese ze svého těla a dívá se pod sebe na zem a vidí to, co se tam děje, z výšky. Jsme v antice, takže žádné vzducholoď, žádná letadla. Ale je to myšlenkový experiment: „Co by se stalo, kdybych se díval z takové výšky?“ Já si myslím, že imaginace není odkázána na to, až přijde technika a vymyslí nějaký aparát. Samy aparáty jsou výsledkem našeho „co by se stalo, kdyby“. „Co by se stalo, kdybychom se pohybovali tak strašně rychle?“ Že potom jezdí rychlá auta, to je v pořádku, je to pohodlné, ale imaginace byla ve většině případů napřed. Ona to jaksi už věděla, a proto vznikaly zajímavé věci. Pak možná vznikaly zajímavé věci i v oblasti techniky, ale technika to ochuzuje. Imaginace z té výšky není omezena technickými prostředky, například kamery snímající z letadla. Ona vidí současně hloubku i detail, což kamera nevidí. Proč by tedy mělo být přirozené, že pohled z výšky je pohledem z letadla? Imaginace dokáže vidět celky i detaily ze sta metrů. Technika za ní pokulhává.

R. F.: Kdyby nebylo toho, o čem mluvíte, tak by nestálo za to malovat. Co by člověk získal? Jen ukojení zvědavosti, aby ho ta zvědavost nezabila.

2) Oskár Čepan, *Kukučínove epické istoty*. Bratislava 1972.

P. S.: Na druhé straně třeba vlak byl v tehdejší kultuře vnímán jako určitý šok. Vzpomínám si například na Dostojevského *Idiota*, kde je postava vykladače *Apokalypsy* a ten přirovnává hvězdu Pelyněk k síti železnic, která se rozprostřela po Evropě.

M. P.: Ano, to můžeme najít i u Andreje Platonova, který popisuje železnici jako sílu revoluce.

(Výchozí tematické okruhy navrhl a rozhovor přepsal Petr Szczepanik. Setkání proběhlo 22. listopadu v bratislavském ateliéru Rudolfa Fily.)

Citované filmy:

Děšť (Regen; Joris Ivens, 1929), *Příjezd vlaku* (Arrivée d'un train; Louis Lumière, 1895), *Weekend* (Jean-Luc Godard, 1967).