

POHLED JAKO NARUŠENÍ OBRAZU

Mezi mimézí a mimikry

Bernhard Siegert

1. Plátno jako okno

Teorie nových médií rozvíjejí v rozmanitých variantách jeden apokalyptický topos: že s obrazy elektronických médií končí dějiny miméze. „Se simulací mizí veškerá metafyzika,“ napsal Baudrillard. „Neexistuje už žádné zrcadlo bytí a fenoménů, Reálna a pojmu Reálna.“¹⁾ Podobně se vyjádřili Flusser či Bolz. Jak píše Bolz, „mimézis hraje při elektronických simulacích stále menší roli [...] Hybridní skutečnosti na monitorech [screens] počítačů už nenapodobují. Realita už není za obrazy, nýbrž pouze v nich.“²⁾ Také nově vznikající dějiny estetiky se prezentují – pod tituly typu *Od miméze k simulaci* – jako vyprávění o konci miméze.³⁾ Diskusi o konci miméze odpovídá stejně apokalyptická diskuse o záplavě obrazů, jejíž sémantiku determinuje obraz potopy světa. Zdá se, že konec miméze deteritorializuje obrazy. Mým úmyslem vůbec není popřít samotný stav míněný tvrzením o konci miméze ani načrtnout obraz archy, která by nás snad mohla zachránit před utonutím v záplavě obrazů. Jde mi spíše o to, zpochybnit myšlenkovou figuru dějinnosti, jež je spjata s apokalyptickým diskursem. Podle ní by bylo třeba pojímat konec miméze jako konec dějinný – jako konec, který v sobě zároveň už zahrnuje konec dějin.

Proti tomu si dovoluji tvrdit, že „vynálezem“ konstrukce obrazu z centrální perspektivy na počátku 15. století byla mimézis jako taková už vztažena ke svému konci, ba že ji toto vztažení k vlastnímu konci navíc *zakládá*. *Screen* nepředstavuje něco, co dekonstruuje mimetickou reprezentaci teprve v epoše elektronických médií, v epoše elektronických médií je jen deteritorializován, technicky diferencován a učiněn autonomním. Ontická nebo externí mimézis vztažená k napodobení fenoménu,⁴⁾ jejímž triumfem se zdá být dílo Brunelleschiho, je fundována relací k jinému, jež ve scéně reprezentace zapojuje logiku

1) Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*. Berlin: Merve-Verlag 1978, s. 8.

2) Norbert Bolz, *Chaos und Simulation*. München: Fink 1992, s. 125.

3) Srov. Werner Jun, *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*. Hamburg: Junius 1995.

4) K různým dimenzím novodobého pojmu miméze srov. Thomas Metzger: Ästhetik und Mimesis. In: Týtět al., *Mimesis und Ausdruck*. Köln: Dinter 1999, s. 9–190, a to s. 40.

clony⁵⁾ – to je funkce pohledu. Imaginární mimetického znázornění nemůže *nebýt* vztaženo k Reálnu pohledu, ať je forma tohoto vztažení jakákoliv: potlačení, skrytí nebo odhalení. Obrazy jsou vždy hybridní, či lépe řečeno komplexní skutečnosti, znázornění a clona se v nich navzájem kříží.

Vyjdu z filmového příkladu: Film se nejednotlivějšími způsoby vyrovnával se svým vztahem k dějinám perspektivy. Klasický případ představuje film Alfreda Hitchcocka OKNO DO DVORA z roku 1954. Zdá se, že OKNO DO DVORA demonstrativně wpisuje sledování filmu v kině do tradice technik centrální perspektivy; už v titulu se přece objevuje Albertiho základní metafora týkající se obrazu vytvářeného podle pravidel *costruzione legittima*. Příběh známe: Fotoreportér Jeffries (hraný Jamesem Stewartem), který kvůli noze v sádře nemůže opustit svůj byt, pozoruje oknem vedoucím na dvůr, co se děje v protějším bytě, jež obývá manželský pár, a dospívá k závěru, že muž (jménem Thorwald) během noci svou ženu zavraždil. Film nám skoro neumožňuje pochybovat o tom, že okno je třeba chápat jako sebereferenci plátna. Film začíná pohybem kamery, jež směřuje přímo k oknu a zastavuje se přesně nad jeho parapetem, takže střední rám křídlového okna doslova pokrývá plátno. Pohled na filmové plátno se v tomto okamžiku zcela identifikuje s pohledem z okna; James Stewart je ve filmu dvojníkem diváka.⁶⁾

S výjimkou jediné scény na konci je celý film natáčen z této perspektivy voyeuristického oka. Sám Hitchcock poukázal na to, že pokoj znehybněného fotografa funguje jako camera obscura: To, co se odehrává před oknem, je převráceným obrazem toho, co se děje za oknem na druhé straně dvora v bytě Thorwaldových: „Ve dvojici Stewart – Kellyová on leží s nohou v sádře a ona má volnost pohybu, zatímco přes dvůr je nemocná žena připoutána na lůžko a manžel přichází a odchází.“⁷⁾ Jeffriesova přítelkyně Lisa (Grace Kellyová) přechází přes dvůr, aby pronikla do bytu Thorwaldových, Thorwald přechází přes dvůr, aby pronikl do Jeffriesova bytu. Jakožto camera obscura představuje ale pokoj – na základě analogie etablované od Descarta – navíc metaforu samotného oka.⁸⁾ Spolu s Jamesem Stewartem zaujímáme místo subjektu z Descartovy *Dioptriky*, který se nachází ve zcela temném prostoru (obr. 1), transcendentální místo *res cogitans*.

Když Hitchcock interpretuje filmové plátno jako okno, jež se otvírá na scénické dění za ním, přenáší na ně klasickou metaforu pro obrazy konstruované podle centrální perspektivy. Jak je známo, Leon Battista Alberti jako první definoval – ve svém pojednání *De Pictura* (italsky: *Della pittura*) z roku 1435 – rovinu obrazu jako řez pyramidou vidění a takto definovanou rovinu obrazu porovnal s otevřeným oknem:

5) Výraz *clona* je v překladu používán jako protějšek německého slova *Schirm*, jež zase odpovídá francouzskému slovu *écran*, s nímž operuje Jacques Lacan. Je nutno říci, že jde o řešení z nouze; uvedené cizojazyčné výrazy disponují širší škálou významů, které se v určitých výskytech mohou prosazovat: „clona“, „stínítko“, „maska“, „zástěna“, ale také „plocha, na níž se objevuje obraz“ (pozn. překl.).

6) Už v PRAŽSKÉM STUDENTOVÍ Hannse Heinze Ewerse (Německo 1913) se studentova milénka jeví – v té míře, v jaké se stává prvním ženským detektivem v dějinách filmu – jako dvojnice filmové divačky. Osa dvojníků na rovině subjektu výpovědi se tak protíná s osou dvojníků na rovině subjektu vypovídání.

7) Alfred Hitchcock, in: *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha: Čs. filmový ústav 1987, s. 123; přel. Ljubomír Oliva.

8) Srov. k tomu a také k následujícím pasážím: Miran B o ž o v i č, Der Mann hinter seiner eigenen Netzhaut. In: Slavoj Ž i ž e k e t a l., *Der Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Hitchcock*. 2. vyd. Wien: Turia und Kant 1998, s. 148–165, a to s. 149.

První věc, kterou udělám, když mám malovat na nějaké ploše, je to, že na ni vykreslím pravoúhelník tak veliký, jak se mi líbí, jenž je mi jakýmsi otevřeným oknem [*aperta fenestra*], jímž se má viděti výjev [*historia*].⁹⁾

Nakreslený rám propůjčuje malbě status okna, které odděluje pozorovatele od světa, do něhož nahlíží. Zatímco stojí v bezpečném interiéru domu, stává se i dálka vnějšího světa ovladatelnou, tj. stává se scénou.¹⁰⁾ Panofsky vsunul Albertiho okno do centra své definice perspektivy. Napsal, že perspektiva je

schopnost znázornit určité množství předmětů spolu s částí prostoru, v němž se nacházejí, takovým způsobem, že je představa materiálního nosiče plně potlačena představou průhledné roviny, skrz niž, jak se nám zdá, nahlížíme do imaginárního prostoru umisťujícího veškeré předměty zdánlivě za sebou a neohrazeného okraje obrazu, nýbrž pouze vyřiznutého.¹¹⁾

Podle komentáře Louise Marina se reprezentace jako mimézis ustavuje jen tímto popřem materiálního nosiče obrazu.¹²⁾ Vzhledem k tomu, že Hitchcock scénu navíc předvádí jako „grafickou anticipaci“ karteziánské *res extensa* a bod očí jako anticipaci *res cogitans*, stává se OKNO DO DVORA téměř jakýmsi filmovým převodem Panofského interpretace centrální perspektivy.¹³⁾

2. Pohled a clona (Fakta mimikry)

To všechno je ale jen poloviční pravda, pokud jde o Albertiho i o Hitchcocka. Nikdy nepoznáme, o co v Hitchcockových filmech jde, budeme-li jeho filmy obecně a OKNO DO DVORA speciálně chápat z hlediska objektivizace vidění a oka. Celá logika okna je spíše právě onou pastí, do níž má být vlákán voyeurismus teoretického vidění – „zírání“, jak říká s despektem Heidegger. To, co Hitchcock předvádí, není jen ona ošepaná pravda, že pohled filmového diváka je voyeuristický. Místo toho konfrontuje voyeur s vlastním pohledem v obraze. Scéna, která se otvírá před oknem do dvora, se přece sama skládá z otevřených, polootevřených a temných oken, a implikuje tak stále reverzibilitu pohledu. Nikoli: Vidím své vlastní vidění, nýbrž: Něco vidí mé vidění, uplatňuje se logika Jinného. Okno je rozštěpeno na sebe sama a na pohled za ním, mimo ně, na skvrnu v ok-

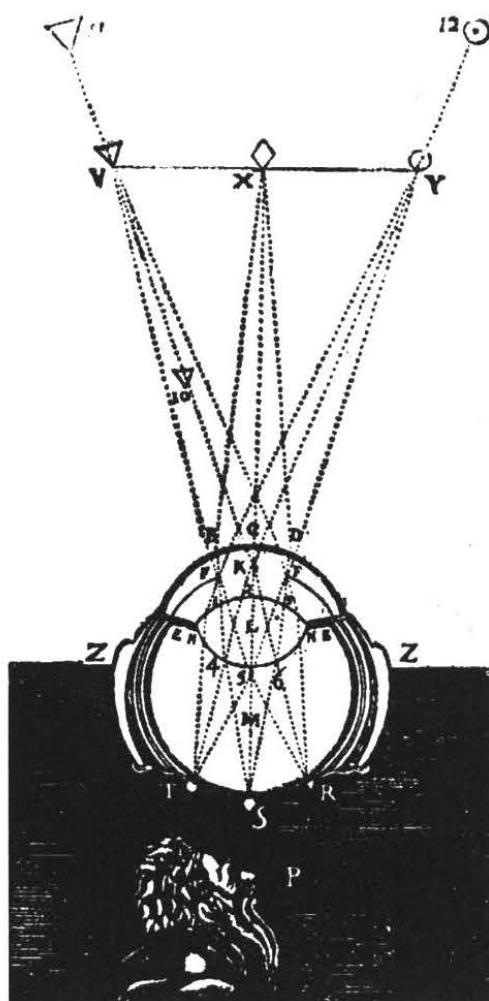
9) Leon Battista Alberti, *Tři knihy o malbě a pojednání o soše (Della pittura, Della scultura)*. Praha: Vladimír Žikeš 1947, s. 41; přel. F. Topinka.

10) Srov. Hans-Christian von Herrmann, *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*. Paderborn – München: Fink 2005, s. 34.

11) Erwin Panofsky, Die Perspektive als „symbolische Form“. In: Týž, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Spiess 1998, s. 99–167, a to s. 127, pozn. 5.

12) Louis Marin, Représentation et simulacre. In: Týž, *De la représentation*. Paris: Gallimard – Seuil 1994, s. 305.

13) Srov. k tomu též: Alex Müller, Albertis Fenster. Gestaltwandel einer ikonischen Metapher. In: Klaus Sachs-Hombach – Klaus Rehkämper (eds.), *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Wiesbaden: DUV 1998, s. 173–183, a to s. 181n.



1. Optický experiment s okem vola. In: René Descartes, *Dioptrik*. Meisenheim am Glan: Westkulturverlag 1954, s. 92.



2. a 3. Lišaj v normální klidné pozici na kmeni stromu (1). Zastrásování útočníka odhalením velkých očních skvrn na dolních křídlech (2). In: Denis Frank Owen, *Camouflage and Mimicry*. Oxford: Oxford University Press 1980, s. 90, 91.

ně.¹⁴⁾ Pastva pro oči, jíž bylo *cogito* svedeno k dívání se, byla návnadou obrazové pasti. V OKNĚ DO DVORA se schéma převrací v okamžiku, kdy Grace Kellyová v protějším bytě za svými zády vystavuje pohledu Jamese Stewarta snubní prsten zmizelé paní Thorwaldové. Je to gesto, jehož si povšimne Thorwald (ztvárněný Raymondem Burrerem), a jeho pohled nejprve doslova vpadá Lise do zad a pak se ze scény obrací přímo na pozorovatele. Jeffries je vsazen do obrazu a to znamená, že vypadává z okna – zcela doslova, totiž na konci filmu, kdy jej Thorwald z okna vyhodí, skrz filmové plátno. Vypadnout z okna znamená padnout do obrazu, do hry, na níž se pasou oči všech ostatních. Agresivní dimenze pohledu se odhaluje ve scéně, v níž vrah jako odpoutané *trompe l'oeil* překonává transcendentální distanci mezi výjevem (*Historia*) a bodem očí a objevuje se na místě subjektu. V tomto momentě se představující vidění převádí do válečné logiky, do logiky

14) Srov. M. B o Ź o v i ě, d. cit. v pozn. 8, s. 155.

mimikry. Proti chtivému pohledu útočníka je možno se chránit jen zacloněním, a to tak, že je útočník konfrontován s tím, co je z antropologie známo jako „zlý pohled“. Aby si Thorwalda udržel od těla, fotografuje jej Jeffries opakovaně pomocí blesku. Světla blesku představují – použijeme-li pojem z lepidopterologie – Jeffriesovy „ocelli“. Jeffries se stává hmyzem, motýlem, který roztahuje křídla a zastrašuje útočníka náhlým objevením se *ocelli* jeho nejhoršího nepřítele. Je-li lišaj ponechán v klidu, pak svá vnitřní křídla skrývá (obr. 2). Když se však blíží útočník, najednou je odmaskuje, takže jsou vidět dvě velké oční skvrny (obr. 3). Myslel sis, že by sis mohl dopřát něco, co se ti jako pastva pro oči nabízí mimo rovinu obrazu, ale najednou se tvoje potrava mění v útočníka – a ty sám jsi potravou. „*Ocellus*“ pochází sice z latinského *oculus*, většinou se ale používá tehdy, když se mluví o očích i tam, kde žádné nejsou. Například *Ocellati lapilli* jsou oka na kostce. Termín *ocellus* se tedy zakládá už na rozštěpení oka a pohledu, jež má rozhodující platnost pro každou teorii pohledu a jež bylo zavedeno Sartrem ve slavné kapitole o pohledu z *Bytí a nicoty*:

To, co *nejčastěji* manifestuje pohled, je právě tato konvergence dvou očí směrem ke mně. Ale pohled se dává i při jiných příležitostech: při zapraskání větví, při šumu kroků, po němž následuje ticho, při otevření okenice nebo lehkém pohybu záclony.¹⁵⁾

Lacan převzal od Sartra diferenci mezi vnímáním/okem a pohledem a radikalizoval ji: Pohled je ve vnějšku – tam, kde klasický řád vidění lokalizuje objekty. Pohled je objekt *malé a*, jenž se odštěpil z primární separace subjektu a jenž je v klasickém řádu obrazu, založeném na centrální perspektivě, přiveden ke zmizení. Zmizení pohledu má pacifikační funkci, protože souvisí se strachem z kastrace. S objevením se pohledu se status obrazu radikálně mění. Na místě albertiovského okna nebo dürerovských „dvířek“ se objevuje clona.¹⁶⁾ Na ní se rozvíjí hra založená na umožňování vidět, která je současně také hrou skrývání a ohrožování. Rozlišování mezi okem/mimézí a pohledem/mimikry se tak dá využít k tomu, aby se od sebe oddělily historické logiky obrazu, jež se organizují podél difference mezi státním aparátem a válečným strojem, rozvinuté Deleuzem a Guattarim.

Lacanova teorie pohledu je ovšem něco více než fenomenologie převedená do psychoanalýzy. Nesmíme přehlédnout, že Lacanův rozhodující krok v *Semináři XI* spočívá v tom, že konfrontuje fenomenologické analýzy pohledu Merleau-Pontyho se surrealistickou recepcí výzkumu mimikry. Lacan zde odkazuje na knihu Rogera Cailloise *Méduse et Cie*, vydanou v roce 1960. Ve skutečnosti však Caillois uveřejňoval v surrealistickém časopise *Minotaure* příspěvky o mimetismu (*mimétisme*) už v letech 1934 a 1935.¹⁷⁾ Caillois

15) Jean-Paul S a r t r e, *Bytí a nicota. Pokus o fenomenologickou ontologii*. Praha: OIKOYMENH 2006, s. 315; přel. Oldřich Kuba, zvýraznil Sartre.

16) Srov. k tomu známá trojúhelníková schémata in: Jacques L a c a n, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar XI*. Olten: Walter 1980, s. 97, 112 [fr. originál s. 85, 97]. Srov. též Lacanův odkaz na Dürerova „dvířka“, resp. „vrátka“. Tamtéž, s. 93 [fr. originál s. 81].

17) *Minotaure* byl časopisem, v němž publikoval i Dalí a v němž Lacan uveřejnil své první příspěvky o paranoie.

rozlišuje tři formy mimikry – travestii, kamufláž a intimidaci, přičemž funkce apotropického *oculus invidiosus* se projevuje v intimidaci (zastrašování). Tak si například domorodci z brazilského deštného pralesa přišpendlují na dveře svých chýší motýla Caligo, který imituje hlavu sovy pálené (obr. 4): Jeho *ocelli* realizují zlý pohled, který je schopen také chránit místo toho, aby škodil.¹⁸⁾ Účinek *ocelli* spočívá ovšem nikoli v jejich podobnosti s očima – to by byl antropomorfický výklad – nýbrž ve funkci pohledu, kterou je třeba odlišit od funkce oka. Oči fascinují podle Cailloisovy argumentace jen proto, že se vztahují k *ocellus*, jenž sám o sobě může být realizován také jako skvrna, odraz světla nebo jako blesk.¹⁹⁾

Vztah k lepidopterologii ani nemusíme do Hitchcockova OKNA DO DVORA vnášet zvnějšku, lze jej najít ve filmu samém. Jeffries, karteziánský subjekt, se na paralelní metaforické rovině objevuje jako motýlí kukla. „Čekám na den,“ říká Jeffries s ohledem na svou sádku, „kdy se budu moci vylíhnout z tohoto kokonu.“ Podle Aristotela je kukla, která nepřijímá potravu a leží strnule a bez pohnutí, právě tím, co říká její řecké jméno: *nekydallos*, malou mrtvolou.²⁰⁾ Jeffries čeká na svou metamorfózu, na den, kdy bude moci rozlomit hrob-vězení svého kyklopského bytí a jako motýl – řecky *psyché*, latinsky *imago* – bude moci vstoupit do válečné logiky mimikry kamufláže a zastrašování, jež už nezná žádné pevné stanoviště. Funkcí pohledu, která ruší představu filmového plátna jako transparentní tabule, je zde oslnění. Oslněn je sám divák, cogito na sedadle kina. Červená barva, která se šíří po plátně jako paobrazový efekt blesku, nechává vyvstat samo oko či samu tabuli. Tabule albertiovského okna je červeně tónovaná, stává se semitransparentní: Je ještě průhledná, ale současně se v obraze objevuje ona sama a s ní filmové plátno jako neprůhledná plocha.

Myšlenku objektu na plátně, opatřeného okny a fungujícího jako pohled, rozvíjel Hitchcock už ve dvacátých letech v souvislosti se svým prvním [významným – pozn. překl.] filmem PŘÍŠERNÝ HOST. Hitchcockova představa filmového plátna není tedy od počátku představou albertiovského okna, nýbrž představou okna, jež je současně pohledem. Řečeno s Lacanem: „V obraze se s jistotou vždy manifestuje něco pohledového.“²¹⁾ Jak vyprávěl Hitchcock Truffautovi, v jednom záběru mělo být zezadu vidět auto rozvážející noviny (obr. 5):

[...] protože okénka jsou oválná, je vidět, jak vpředu sedí dva muži, šofér a jeho spolujezdec. Okénky z nich vidíte jen temena hlavy[,] a jak se autíčko natřásá, vzniká dojem obličejů s očima, které se dívají sem a tam.²²⁾

V dekoracích, které zhotovil Dalí pro snovou sekvenci v ROZDVOJENÉ DUŠI, se nachází rovněž stěna pokrytá *ocelli*. A v PSYCHU vyvolává houpající se žárovka ve sklepe dojem, jako

18) Srov. Roger C a i l l o i s, Mimétisme et psychasthénie légendaire. *Minotaure. Revue artistique et littéraire* 7, 1935, s. 5–10, a to s. 6.

19) Srov. Roger C a i l l o i s, *Méduse et Cie*. Paris: Gallimard 1960, s. 118.

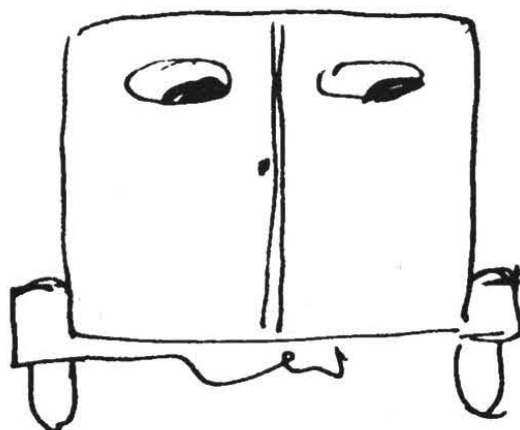
20) Srov. M. B o ů o v i ě, d. cit. v pozn. 8, s. 161.

21) J. L a c a n, d. cit. v pozn. 16, s. 107 [fr. originál s. 93].

22) *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*, d. cit. v pozn. 7, s. 30. Srov. Též M. B o ů o v i ě, d. cit. v pozn. 8, s. 154.



4. *Caligo eurilochus*.



5. Alfred Hitchcock, kresba k filmu *PŘÍŠERNÝ HOST*. In: *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha: Čs. filmový ústav 1987, s. 30.

by se sem a tam dívaly mrtvé oči matky Normana Batese. Jak se zdá, jsou tedy Hitchcockovy filmy od počátku operacionalizovány rozštěpením mezi okem a pohledem.

3. Brunelleschi a skrytý pohled

Tak jako se ve scéně za oknem, které nám je v *OKNĚ DO DVORA* předkládáno jako metafora plátna, stále nacházejí tyto dvě houpající se oči, které nás sledují/oslňují bleskem, vztahuje se také znázornění podle centrální perspektivy, jemuž první učebnici věnoval Alberti, k vyloučenému pohledu. Už slavný experiment architekta Filippa Brunelleschiho, o němž nás informuje jeho biograf Antonio Manetti, implikuje pozoruhodným způsobem moaré bodu očí a pohledu, scény a clony. Podle Manettiho zprávy vytvořil Brunelleschi v roce 1425 na malé dřevěné desce (*tavolettě*) znázornění vnější podoby chrámu svatého Jana (*San Giovanni*) ve Florencii – tak jak ho vidíme, když stojíme asi tři lokte uvnitř středního portálu dómu Panny Marie Květů (*Santa Maria del Fiore*). Jen z tohoto místa bylo možno pozorovat baptisterium tak, jak bylo namalováno. Aby se to dokázalo, vyvrtal Brunelleschi do *tavoletty* otvor, který měl vpředu velikost čočky a vzadu velikost dukátu. Pozorovatel měl jednou rukou přiložit zadní stranu desky k oku a ve druhé ruce měl držet rovinné zrcadlo, které odráželo obraz, takže když jednooký pozorovatel stál na správném místě, viděl namalované baptisterium na místě baptisteria skutečného.²³⁾

Není možné a není nutné zabývat se zde různými interpretacemi experimentu, které byly zčásti předmětem kontroverzních diskusí mezi badateli. Na první pohled vidíme v Brunelleschiho experimentu uspořádání vztahu mezi reprezentací a pravdou, které staví na

23) Antonio di Tuccio M a n e t t i, *Vita di Filippo Brunelleschi*. Milano: Il polifilo 1976, s. 57–59.

hlavu Platónovu kritiku miméze. *Skiagraphia*, stínové obrazy, které byly od roku 460 před Kristem zahrnovány do divadelních představení (*opsis*), odpovídaly pro Platóna sofistické řeči: Jako tato řeč byly prý vypočítány jen na efekt, a tudíž stály v protikladu k filozofické řeči pravdy. Brunelleschi ovšem prokázal, že perspektivní zobrazení je „pravdivá“ reprezentace. Mimézis triumfuje prostřednictvím geometrizace rétoriky. Rétorické názorné představení se stává před-stavením, které může zaujmout místo věci a nahradit je. Když se namalovaný úběžník (ve vstupním portálu baptisteria) shodoval s bodem očí pozorovatele, vznikla iluze, že namalované baptisterium je baptisterium skutečné, „il proprio vero“, jak píše Manetti.²⁴⁾

Avšak obraz, který použil Brunelleschi, měl v sobě, jak uvádí Manetti, jednu zvláštnost. Nebe Brunelleschi nenamaloval a místo toho kolem perspektivně nakreslených zdí baptisteria pokryl *tavolettu* lesklým stříbrem: „messo d'ariento brunito, acciò che l'aria e' cieli naturali vi si spechiassono drento, e così e' nugoli, che si veggono in quello ariento essere menati dal vento, quand'e' trae.“²⁵⁾ Hubert Damisch přisoudil ve své *Teorii obla-ku* (*Théorie du nuage*) tomuto zrcadlu hodnotu epistemologického emblému, protože nechalo perspektivu, aby se vyjevila jako struktura vyloučení.²⁶⁾ Jak vykládá Alberti ve spise *De pictura*, perspektiva zná jen věci, které zaujímají určité místo a jejichž obrys může být definován liniemi. Od počátků působí v mimetickém aktu konstrukce centrální perspektivy relace, která vztahuje symbolickou formu perspektivy k nesymbolizovatelnému, k něčemu, co vzdoruje geometrizaci prostoru.²⁷⁾ Proto ale obraz funguje nikoli jako okno, nýbrž spíše jako intarzie, která se zapojuje do světa jako realita druhého řádu.

Tato intarzie ovšem skrývá pohled. Vedle evidentně zamýšleného způsobu, jak má být experiment realizován, totiž tak, že za pomoci střídavého přidržování a odnímání zrcadla vidíme triumf reprezentace nad reprezentovaným, implikuje Brunelleschiho experiment ještě také apokryfní možnost realizace. Místo zrcadla je rovněž možno střídavě držet před sebou a odkládat desku s obrazem (stejně jako to dělá lišaj se svými vnějšími křídly). V zrcadle pak vidíme vlastní obličej, který stále znovu mizí, když se nám ukazuje baptisterium. Tento apokryfní experiment, který je v Brunelleschiho uspořádání implikován jako reziduální přebytek, ukazuje, že triumf miméze se zakládá na eskamotáži s pohledem na straně obrazu. Teprve operace s absencí a přítomností (*Fort-Da*) desky obsahující obraz vede k uvědomění si toho, že obraz baptisteria v tomto experimentu je více než pouhý obraz, že má zároveň funkci clony. Tematizujeme-li *tavolettu* jako clonu, dostává se do popředí ten význam „perspektivy“, jež jí dal Dürer a jehož se znovu chopil Damisch ve své knize o původu perspektivy. Damisch nově položil otázku týkající se Brunelleschiho experimentu: „Jak je možno dívat se do zrcadla, *aniž* bychom tam viděli

24) Tamtéž, s. 59.

25) Tamtéž, s. 58. „[...] to všechno bylo leskle postříbřeno, tak aby se v tom vzduch a obloha zrcadlily; a také mraky, které se v tom stříbřeném poli vidí jakoby hnané větrem, když táhne.“ Poznámky. In: L. B. Alberti, d. cit. v pozn. 9, s. 190–191; přel. F. Topinka. Srov. Hubert D a m i s c h, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris : Seuil 1972, s. 169.

26) H. D a m i s c h, d. cit. v pozn. 25, s. 171.

27) Srov. Joseph V o g l, *Lovebirds*. In: Claudia Blümle – Anne von den H e i d e n (eds.), *Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Blicktheorie*. Zürich – Berlin: Diaphanes 2005, s. 51–63.

sami sebe? Leda s pomocí kukátka, *per-spective*, či jak řekl Dürer, prohlédnutí (*Durchsehung*).²⁸⁾ Deska s obrazem nejen ukazuje baptisterium, ale také zároveň zakrývá pohled, který nicméně zůstává v platnosti jako jakési permanentní narušení obrazu. Zacloňování pozorovatele uvolňuje – v souladu se sartróvským rozštěpením oka a pohledu – pohled, který se v obraze objevuje jako skvrna. Antonio Averlino, zvaný Filarete, měl na mysli toto obrácení pohledu na sebe sama, když ve svém *Trattato di architettura* (napsaném mezi lety 1460 a 1464) řekl o bodu, k němuž se sbíhají ortogonály obrazu, že „questo punto é a similitudine del tuo occhio, e queste linee sono i razzi del tuo occhio“ [„tento bod se podobá tvému oku a tyto čáry jsou paprsky tvého oka“].²⁹⁾ Kužel pyramidy vidění, který vychází z albertiovského oka, se na opačné straně zdvojuje jako kužel, který na něj vyzařuje zpět od úběžníku. Právě tento pohled, jenž se manifestuje v obraze, postihl Norman Bryson v *Mariině sňatku* od Rafaela: objevil ho v prázdném otvoru ve středu chrámu. Jak uvádí Bryson, úběžník

vyznačuje vřazení principu radikální alterity do obrazu. Něco vidí mé vidění: pohled, jehož pozici nikdy nemohu zaujmout a jehož výhled si mohu představit jen tehdy, když převrátím vlastní perspektivu [...]. Žádný jiný pohled není mému více protichůdný než pohled pravoúhlé, jasné prázdnoty na horizontu. Hledisko, které není hlediskem jiné osoby, nýbrž neosobního uspořádání, jež ze samotného pozorovatele činí reprezentaci.³⁰⁾

Týž Manetti, který nám podal zprávu o Brunelleschiho experimentu, je autorem novely, jež ukazuje Florencii jako dějiště nikoli z perspektivy malíře, nýbrž z perspektivy tohoto pozorovatele, který je „neosobním uspořádáním“, jehož vynálezcem je Brunelleschi, učiněn reprezentací. Stejně jako v popisu experimentu vystupuje v *Novele o tlustém dřevorezci* Filippo Brunelleschi jako „uomo di maraviglioso ingegno“ [„člověk s neobyčejným nadáním“], u něhož se sbíhají všechny *razzi* či vlákna. Protože se tlustý dřevorezec Manetto neobjevil na jedné hostině, stane se obětí krutého žertu: Brunelleschi zorganizuje spiknutí, které má tloušťka přivést k tomu, aby uvěřil, že je někdo jiný, jistý Matteo.³¹⁾ Přestože se na této frašce má podílet jen okruh přátel tloušťka a Brunelleschiho, zdá se, že postupně je do spiknutí vtaženo celé město a jeho instituce. Důležitost přitom získává naprostá absence zrcadel ve vyprávění: Neexistuje jednoduchá možnost, že by se člověk ujistil o své identitě pohledem do zrcadla. Dřevorezec si o sobě samém nemůže udělat žádný obraz kromě vjemu zprostředkovaného pohledem ostatních, jež pro něj inscenují Brunelleschi a jeho pomocníci. Manettiho novela odhaluje paranoii implikovanou v experimentu se zrcadlem a činí ji základem pro zakoušení kontingence vlastní identity: „Jsem někdo jiný.“ Brunelleschi se zde objevuje nikoli jako subjekt umístěný na geometrickém bodě ve vrcholu pyramidy vidění (jak je tomu v experimentu se zrc-

28) Hubert D a m i s c h, *The Origin of Perspective*. 3. vyd. Cambridge, Mass. – London: The MIT Press 2000, s. 126.

29) Antonio A v e r l i n o (Filarete), *Trattato di architettura*. Cit. podle: *Filarete's Treatise on Architecture*. Sv. 1. New Haven – London: Yale University Press 1965, s. 303.

30) Norman B r y s o n, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*. München: Fink 2001, s. 137.

31) Antonio M a n e t t i, *Die Geschichte vom dicken Holzschnitzer*. Frankfurt a. M.: Fischer 1993.

dlem), nýbrž jako nekonečně mnohotvárný pohled, který je skryt za všemi fasádami a figurami ve Florencii. Novela se zaměřuje právě na onu „preexistenci pohledu“, jemuž podle Jacquesa Lacana podléhá subjekt v momentě svého vzniku: „Dívám se jen z jednoho bodu, jsem ale ve své existenci viděn odevšad.“³²⁾

4. Zrakový klam a hypermimézis

Louis Marin poukázal ve svých textech o mimézi a reprezentaci v umění na ty sebereferenční vlastnosti perspektivy, které lze označit jako „manýristické“, avšak v nichž se mimézis v rámci vlastních hranic obrací sama proti sobě: na anamorfózu a *trompe-l'oeil*. Mimézis zde jakoby přesahuje sama sebe. Jestliže prostor znázorněný v pravoúhelníku obrazu je oknem otevřeným vůči světu a zrcadlem, jež jej odráží, pak podle Marina obraz využívající *trompe-l'oeil* zatemňuje zrcadlo, zavírá okno.³³⁾ *Trompe-l'oeil* odhaluje v rámci reprezentace tajemství reprezentace tím, že ho obrací proti ní samé. Nechá nás během okamžiku oscilovat mezi prospektem a aspektem (řečeno s Poussinem) a zviditelňuje v tomto okamžiku transparentnost clony, povrch zrcadla, tabuli okna, materiální nosič obrazu.

Na zátiších s ovocem, s květinami, s loveckými a kuchyňskými motivy od nizozemských mistrů 17. století se nezřídka objevují mouchy a další hmyz. Pokud jsou přitahovány zápachem zahnívajícího ovoce či zvěřiny, představují malé, ale nepochybné symboly pomíjivosti, *vanitas*. Nacházíme je proto také na mementech mori a na prostých alegoriích *vanitas*.³⁴⁾ Avšak vedle tohoto ikonografického významu, který se obrací na čtoucí oko pozorovatele obrazu, mají mouchy na zátiších často hrát ještě jinou, performativní úlohu. Fungují nejen jako znaky, které „čtenáři“ obrazu zprostředkovávají symbolicky zašifrované poselství, ale také něco *dělají*, fungují například na *Květinové váze a misce s ovocem* (1626) od Johanna Bosschaerta (obr. 6), na *Kohoutovi a zajíci* (1661) od Willema van Aelsta, na *Loveckém zátiší s mrtvým zajícem* (1692) od Jana Weenixe nebo na *Koši s ovocem* (kolem 1610–1619) od Daniela Soreaua jako operátory zrakového klamu.³⁵⁾ Tyto mouchy, často znázorněné ve větší velikosti, než by odpovídalo měřítku imanentnímu ob-

32) J. L a c a n, d. cit. v pozn. 16, s. 78 [fr. originál s. 69].

33) L. M a r i n, d. cit. v pozn. 12, s. 310.

34) Srov. např. anonymní vestfálskou *Vanitas*, vzniklou někdy po roce 1610, v Muzeu umění a kulturních dějin města Dortmundu na zámku Cappenberg. In: Gerhard L a n g e m e y e r – Hans-Albert P e t e r s (eds.), *Stilleben in Europa* (výstavní katalog). Münster – Baden-Baden: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte – Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1979, s. 209: Uvádající kytice, kosti a lebka; na lebce moucha; znázornění *vanitas* od Simona Renarda de Saint-André ukazuje, že vztah mezi alegorikou *vanitas* a mouchou byl podložen hnilobným zápachem. Jako na vysvětlenou je za lebku, na níž sedí moucha, vidět otevřenou knihu – *Le tombeau de delices de ce monde* od Pugeta de la Serre –, v níž je možno číst titul kapitoly: „LE TOMBEAU DES PLAISIRS / De l'Odorat“. Srov. tamtéž, s. 217.

35) Na italských, španělských a francouzských zátiších se mouchy, navíc jako *trompe-l'oeil*, nacházejí mnohem řidčeji než na zátiších nizozemských, což ale neznamená, že zde občas nezpůsobují spektakulární efekty – např. na *Misce s jahodami* od Du Melezeta (kolem 1630–1640), kde v nejzazším popředí obrazu právě přelézá moucha přes hranu okraje, která jako by z obrazu vyčnívala. Srov. Claus G r i m m, *Stilleben. Die italienischen, spanischen und französischen Meister*. Stuttgart – Zürich: Belser 1995, s. 186.



6. Johannes Bosschaert, *Květinová váza a miska s ovocem*, detail, olej na dřevě, 37×58 cm, 1620, soukromý majetek.

razu, sedí na místech, kde vyvolávají efekt *trompe-l'oeil* – frontálně na zaoblení ovoce, na hřebínku kohouta nebo na namalovaném rámu obrazu.³⁶⁾ U mnoha mistrů – např. na zátiších Johanna Goedaerta,³⁷⁾ Ambrosia Bosschaerta mladšího,³⁸⁾ Jana van Ose a dalších – se ovšem neobjevuje jen jedna moucha, nýbrž nejméně dvě. Jako odůvodnění by bylo možno uvést, že mouchy jsou *plurale tantum*, a byla by to pravda. Ale plurál k mouchě je v jádře zdvojení. Dvě mouchy jsou totiž nutné, ale také postačující k tomu, aby se zahájila operace oscilování mezi scénou a clonou. Obraz občerstvení (obr. 7) od altonského umělce Georga Hinze, vyškoleného v Nizozemsku, předvádí operaci zdvojené mouchy s exemplární čistotou.³⁹⁾

Na kulatém dřevěném prkénku s bílým křenem sedí moucha (moucha č. 1). Evidentně se nachází v imaginárním obrazovém prostoru „za“ řezem pyramidou vidění, její pozice

36) Znal Gore Verbinski, režisér amerického remaku japonského hororu RINGU (KRUH, USA 2002), tuto tradici much jako *trompe-l'oeil*? Skoro se zdá, že ano, neboť v KRUHU vstupuje moucha klamající zrak do světa elektronických médií a jako halucinační materializace proniká obrazovkou televizoru.

37) Srov. Johannes Goedaert: *Květinová váza*, signováno, dřevo, 28×22 cm, polovina 17. století, soukromá sbírka. In: Claus G r i m m, *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister*. 2. vyd. Stuttgart – Zürich: Belser 1993, s. 103.

38) Srov. Ambrosius Bosschaert mladší: *Ovocné zátiší s kobyolkou*, signováno, dřevo, 49×59 cm, kolem 1635–1640, soukromý majetek (Obchod s uměním Hans M. Cramer, Den Haag). In: C. G r i m m, d. cit. v pozn. 37, s. 110.

39) Na základě skromnosti zobrazeného občerstvení je možno předpokládat souvislost s typem obrazů znázorňujících postní hostiny. Srov. např. podobné téma a kompozici obrazu v *Postní hostině* Pietera Claesze, kde se rovněž ukazuje pivní sklenice a talíř, na němž leží slaneček, prototyp nizozemského postního pokrmu. Srov. C. G r i m m, d. cit. v pozn. 37, s. 212.

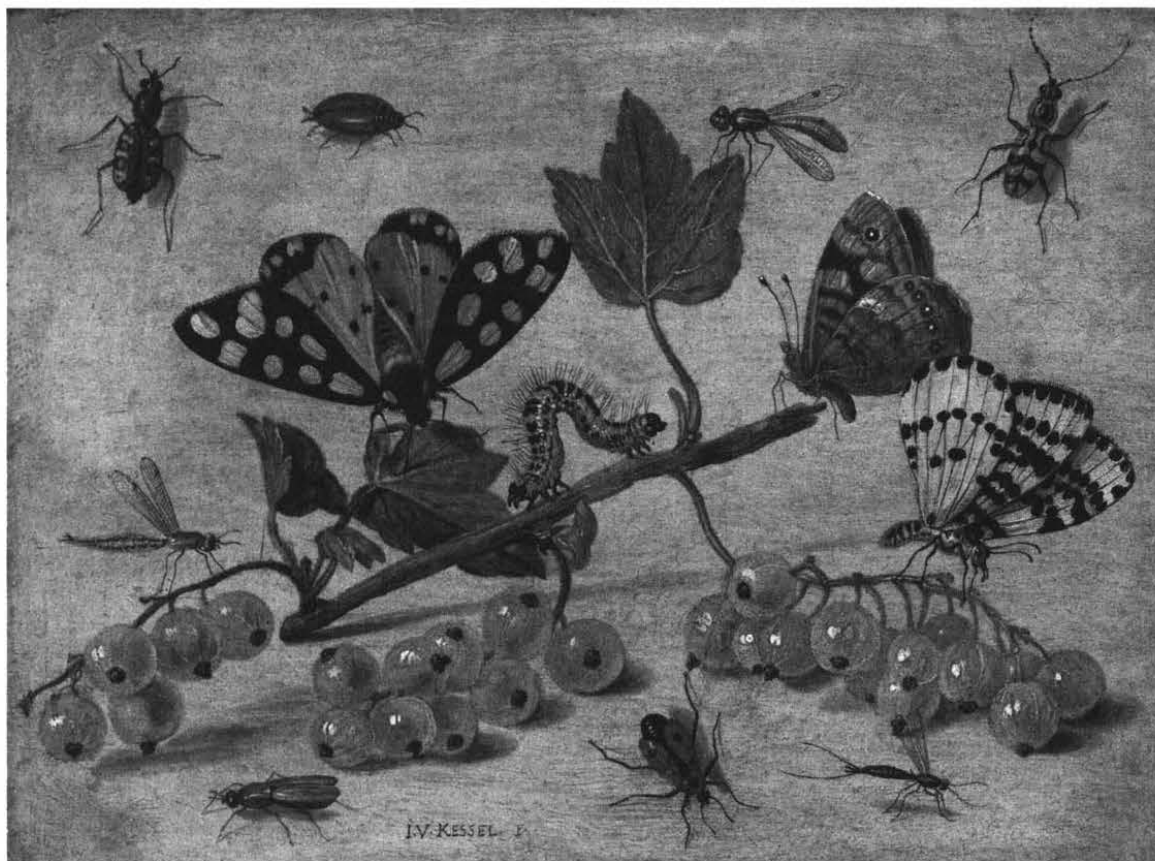


7. Georg Hinz, *Obraz občerstvení*, olej na plátně, 39,5×55 cm, přibližně 1665–1670, galerie Koller, Zürich.

na vodorovné rovině stolu stejně jako její stín nepřipouští žádné iritace spojené se zrakovým klamem. Jinak je tomu s mouchou na sklenici s červeným pivem (moucha č. 2). Usadila se na onom bodě skleněného válce, jež je třeba určit infinitezimálně a jímž paralelně k ploše obrazu probíhá tangenta přiléhající k válci. Vedle toho se nachází velmi blízko k centrálnímu zakovému paprsku, který vede od bodu očí a dopadá kolmo na plochu obrazu. Je to jediná pozice, v níž může moucha vyvolat dojem, že sedí nikoli *v* obraze, nýbrž *na* obraze. Jde tu o „praktickou kritiku vidění“, o to, abychom si prostřednictvím klamu *trompe-l'oeil* uvědomili klamavost miméze?⁴⁰⁾ Nebo jde o více? Louis Marin napsal o *trompe-l'oeil* toto:

Jeho reliéf, jeho třetí dimenze, jejíž vytvoření na ploše plátna představuje triumfální naplnění miméze, hraje neužitečnou a excesivní roli. Věc vyčnívá z plátna, jev se ukazuje zraku, dvojník zvláštním způsobem rozřezává povrch plastické clony. Přítomna je halucinace zrodu. Sledujme zátiší, na němž sedí moucha, po němž stéká kapka vody, tekutá jako slza. Kde sedí, kde stéká? Na květu, po boku zná-

40) To uvádí Sebastian Leikert, Lacan und die Oberfläche. Zu einem Spiegelstadium ohne Spiegel. In: Claudia Blümle – Anne von den Heiden (eds.), *Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Blicktheorie*. Zürich – Berlin: Diaphanes 2005, s. 91–101. Leikertovi je rovněž nutno připsat tu zásluhu, že na jednom z van Aelstových zátiší objevil mouchu klamající zrak a její výskyt interpretoval.



8. Jan van Kessel, *Hmyz a plody*, přibližně 1636–1679, Amsterdam, Rijksmuseum.

zorněné lahve? Je to zvláštní váhání, neboť pro můj pohled, který se omezuje na vidění, nesedí na vrcholu květiny, nýbrž na povrchu plátna, nestéká z křišťálu karafy, nýbrž z diafánní roviny tavoly.⁴¹⁾

Zdvojenost mouchy vyznačuje dva momenty obrazu: otevřené a zavřené okno – scénu a clonu. Dvě mouchy vyznačují dva póly oscilace mezi mimézí a hypermimézí. Zatímco jeden muší signifikant označuje jako metasignifikant Imaginární reprezentace, druhý muší signifikant vyvolává v okamžiku, kdy je zaměněn s věcí samou, se svým referentem, rozštěpení mezi prostorem obrazu a nosičem obrazu, a tím materializaci nosiče obrazu. Podívejme se na *Hmyz a plody* od Jana van Kessela v amsterodamském Rijksmuseumu. Na ploše z krycí běloby jsou jako quodlibet rozptýleni větévka s rybízem, motýl, housenka, komáři a různí brouci. Jak ale máme vidět plochu, na níž hmyz sedí? Část hmyzu totiž na ní sedí, jako by to byla plocha sahající horizontálně do imaginární hloubky obrazu (vidíme to také podle stínů), druhá část naopak na ní sedí tak, jako by to byla vertikálně postavená plocha (obr. 8). Buď je prostor u van Kessela v sobě zakřiven, nebo jedna část hmyzu sedí v imaginárním obrazovém prostoru, druhá naopak na reálném obraze. Moucha, která zdánlivě sedí nikoli v obraze, nýbrž na obraze (moucha č. 2) převádí umělce mimézí (příslušnou pro mouchu č. 1) do mimikry obrazu. Něco na Hinzově

41) L. M a r i n, d. cit. v pozn. 12, s. 309.

pivní sklenici, na Bosschaertových jablcích, na Goedaertových květech, na van Osových broskvích a na van Kesselových bobulích rybízu působilo jako past na „reálnou“ mouchu. Ta se tak jeví jako menší, opovrhlivější a opovržení působící materializovaný duch oněch ptáků, kteří se podle antické anekdoty usadili na Zeuxidových namalovaných vinných hroznech, a tak doložili mistrovství malíře, schopné oklamat dokonce i přírodu. Ale jestliže se ve vztahu mezi pivními sklenicemi, jablky či broskvemi a mouchou rekapituluje Zeuxidův obraz, který dokázal oklamat přírodu, pak se ve vztahu mezi mouchou vyvolávající *trompe-l'oeil* a pozorovatelem rekapituluje Parrhasiova opona, která dokázala oklamat nikoli zrak ptáků, nýbrž zrak samotného Zeuxida.⁴²⁾

Jestliže moucha nechává na místo iluze, na místo transparentního obrazu nastoupit „vzpornou temnotu přítomnosti“, která spíše může být jen temnotou halucinace,⁴³⁾ způsobuje, že se v obraze objevuje pohled, který vyznačuje vidění pozorovatele zátiší jako toužící vidění, jako nenasytný pohled. Působí tu nikoli kontemplace, nýbrž *appetitus*. A právě *appetitus* zaměňuje obraz s předmětem. Tak jako jsou mouchy přitahovány ovocem a pivem, ulpívá náš pohled na tom, co naše nenasytnost touží brát jako věc samu. To je konec umění (jehož želel Schopenhauer).⁴⁴⁾ Nikoli však konec obrazu. Můžeme totiž udělat ještě jeden krok, krok, který definitivně vede k řádu mimikry: Když moucha jako operátor zrakového klamu denuncuje naše vidění jako apetit, náš pohled jako toužící pohled, ponechává na zátiší vše ostatní – květiny, ovoce, vinnou nebo pivní sklenici, zajíce a kohouta atd. – v pozici pasti na pohled. Obraz se stává clonou, která útočníkovi předkládá něco k vidění proto, aby před tím strnul, aby deponoval svůj pohled v obraze a setrval přesně tam, kde ho chce mít ON nebo ONA, vynořující se za jeho zády.⁴⁵⁾

Je úběžná přímka, na níž se nachází zrakový klam zátiší, totožná s tou, kterou popisuje Lacan, když se zřetelem k Parrhasiově namalované oponě uvádí, že záleží na tom, „že se zrakový klam malířství vydává za něco jiného, než je“? Otázka zní: Rivalizuje malířství využívající *trompe-l'oeil* s působením (platónské) filosofie, která chce odhalit zdání jako zdání, když se – pokud se před obrazem zcela lehce pohneme – samo prohlašuje za zdání, které vyvolává zdání? Mění tedy zátiší s *trompe-l'oeil* pozorovatele ve filosofa-kritika miméze, který odhaluje hru klamavého ukazování se a který si přitom užívá toho, že je vládcem nad rozdílem mezi myšlenkou a zdáním?⁴⁶⁾ Nebo je tomu spíše tak, že zátiší s *trompe-l'oeil* uvolňuje v pozorovateli perverzní (protože fetišistickou) touhu pokládat obraz za věc samu, že ho zátiší nalepuje na obraz jako mouchu na lepkavou pivní sklenici a v okamžiku, kdy se před obrazem pohne a pozná, že byl ošálen zrakovým klamem, ho nechá ustrnout hanbou – a mohlo by to znamenat něco jiného než to, že se na něj zaměřil pohled? Zátiší postuluje subjekt pohledu mezi perverzí a psychózou: Pokud se při-

42) Srov. J. L a c a n, d. cit. v pozn. 16, s. 109 [fr. originál s. 95].

43) Pierre C h a r p e n t r a t, Le trompe-l'oeil. *Nouvelle revue de psychanalyse* 4, 1971, s. 161–168, a to s. 162.

44) Srov. S. L e i k e r t, d. cit. v pozn. 40.

45) Srov. J. L a c a n, d. cit. v pozn. 16, s. 107 [fr. originál s. 93].

46) K tomuto soudu rychle dospívá i Harald Marx. Srov. Harald M a r x, *Stilleben als Augentäuschung: Trompe-l'oeil*. Leipzig: Seemann 1985, s. 3: „[Malby] zkoušejí oklamat pozorovatelův zrak, současně ale apelují na jeho schopnost usuzovat a varují ho, aby nedával přednost povrchnímu zrakovému dojmu před zkoumavým pozorováním.“

kloníme k Charpentratovi, podle něhož objekt *trompe-l'oeil* může mít pouze status halucinace,⁴⁷⁾ znamenalo by to, že ona moucha či ono něco, jež se tu zdánlivě materializuje na řezu pyramidou vidění, je signifikant v Reálnu, doklad neuznání trhliny v bytí.⁴⁸⁾ Ale jak zdůrazňuje Lacan ve své kritice teorie halucinace podané Henrim Eyem, pozoruhodné není to, že subjekt v psychóze neuznává své vlastní výtvořiny jako své, nýbrž že se k pozorovateli vrací onen objekt *malé a*: tím, že na něj pohlíží a přistihuje ho a zahanbuje/nicuje jako nositele perverzní touhy. Realita halucinací není oddělená, ani to není „duchovní výzva“ k „zkoumavému pozorování“,⁴⁹⁾ spíše zaměřuje na subjekt pohled:

Mnohem více rozhodující příznak pro realitu, kterou subjekt těmto fenoménům přikládá, [...] je totiž to, že všechny tyto fenomény, o které tu může jít, halucinace, interpretace, intuice, a bez ohledu na to, s jakou vnějškovostí a cizostí jsou jím prožívány, jej osobně pozorují: zdvojují jej, odpovídají mu, vracejí mu ozvěnu, čtou v něm, tak jako on je identifikuje, vyptává se jich, vyvolává je a dešifruje je.⁵⁰⁾

Nakonec by bylo třeba chápat tato zátiší jako velká fetišová kouzla, jež pozorovatele obrazu usvědčují z fetišistického pohledu, který je veden nenasytnou touhou po náhradním objektu. Nesmíme totiž zapomínat, že se na zátiších setkáváme s náhradními objekty ve dvojím smyslu: na jedné straně je to ikonografická metafora, která v obrazovém objektu reprezentuje ženský falus – sem patří například cukrový meloun na obraze od Juana Sancheze-Cotána, jenž je rozříznut v tupém úhlu (a navíc má takřka podobu oka) a mezi jehož růžovými „stehny“ na pozorovatele pohlíží ohanbí⁵¹⁾ –, na druhé straně fetišistický přesun, který bere přesunutou reprezentaci věci jako věc (falus nebo bytostné manko) samu (obr. 9).⁵²⁾

Prominentní příklad, který odhaluje *trompe-l'oeil* jako nástroj politické moci, představuje *Escalier des Ambassadeurs* ve Versailles, které spojilo efekt *trompe-l'oeil* se zahanbu-

47) Srov. P. C h a r p e n t r a t, d. cit. v pozn. 43.

48) K vynoření signifikantu v Reálnu (na příkladě *večerního klidu*) srov. Jacques L a c a n, *Die Psychosen. Seminar III*. Weinheim – Berlin: Quadriga 1997, s. 166 [fr. originál s. 157]; k halucinaci jako tomu, co vstupuje na místo nejmenovatelného objektu zavrženého v Reálnu, srov. Jacques L a c a n, *Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht*. In: T ý ž, *Schriften II*. Olten: Walter 1975, s. 67 [fr. originál s. 535]; ke vztahu halucinace k zavržení kastrace (na příkladu „vlčího muže“) srov. Jacques L a c a n, *Zur „Verneinung“ bei Freud*. In: T ý ž, *Schriften III*. Olten: Walter 1980, s. 205n. [fr. originál s. 385n.]; k zavržení jako fundamentálnímu mechanismu na bázi bludu srov. t ý ž, *Die Psychosen*, s. 178n. [fr. originál s. 171: „Il s'agit du rejet d'un signifiant primordial dans les ténèbres extérieures, signifiant qui manquera dès lors à ce niveau“].

49) H. M a r x, d. cit. v pozn. 46, s. 3.

50) Jacques L a c a n, *Vortrag über die psychische Kausalität*. In: T ý ž, *Schriften III*, d. cit. v pozn. 48, s. 141 [fr. originál s. 166].

51) „Ke genitálnímu musíme přiřadit i prsy, které jako větší polokoule ženského těla bývají znázorňovány jablky, broskvemi a plody vůbec.“ Sigmund F r e u d, *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy*. In: T ý ž, *Vybrané spisy I*. Praha: Avicenum 1991, s. 7–326, a to s. 116; přel. Jiří Pechar, zvýraznil Freud. Jak ukazuje cukrový meloun Sancheze-Cotána, ovocné plody nemusí znázorňovat pouze prsy.

52) Srov. Sigmund F r e u d, *Fetišismus*. In: *Sebrané spisy Sigmunda Freuda. Spisy z let 1925–1931. Čtrnáctá kniha*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství 2007, s. 243–250; přel. Miloš Kopal. Zdá se, že dvojí význam německého slova „Scham“ (česky: *hanba/ohanbí*) vede přímo do centra těchto dialektických spletení. „Scham“ je zároveň na obraze i v pozorovateli.



9. Juan Sanchez-Cotán, *Zátiší s plody*, přibližně 1600, olej na plátně, San Diego, Fine Art Gallery.



10. Gilbert, *Richmannův konec*, mědirytina, přibližně 1753. In: Harry Robin, *Die wissenschaftliche Illustration. Von der Höhlenmalerei zur Computergraphik*. Basel – Boston – Berlin: Birkhäuser 1992, s. 116.

jící-nicující funkcí pohledu. Jak říká název, po *Escalier des Ambassadeurs* vstupovali vyslanci cizích vládů na dvoře Ludvíka XIV. do audienčního sálu. Malovaná dekorace schodiště pocházela od Charlese Le Bruna a byla dokončena v roce 1679. V roce 1752 bylo schodiště na rozkaz Ludvíka XV. zničeno; proto nemáme žádný jeho obraz.⁵³⁾ Na základě návrhů ovšem víme, že Le Brun namaloval na zadní stěnu dvě široké lodžie, které byly plné kurtizán pozorujících ty, kdo scházeli po schodech. Zdálo se, že před nimi visí koberec s temnými záhyby, zakrývající balustrádu, což byl preferovaný motiv malířství využívajícího *trompe-l'oeil*, s nímž se pojila řada narážek. Vyslanec a cizí král, který byl podle starého pojetí ve vyslanci reálně přítomen, jsou při sestupu ze schodů sledujícími a fixujícími pohledy oloupeni o svou moc.⁵⁴⁾ Vyslanec se při své aktivitě vidícího a mluvícího subjektu stává podívanou, či lépe řečeno: stává se divákem vlastního představení. Při vstupu ke králi se mění v obraz.

5. Pohledy světla blesku

Jsou-li obrazy reflektovány ze strany pohledu, který se v nich uplatňuje, pak do popředí vystupují stroje a média pohledu, technické substráty, na něž se váže Reálný pohledu: kukátka, okna, zrcadla, světla blesku. Ale tak jako by kulturní dějiny okna musely ukázat podmínky, které Albertimu umožnily ve vši vážnosti porovnávat obraz s otevřeným

53) Srov. ale: Musée national du château de Versailles (ed.), *Charles Le Brun, 1619–1690. Célébration du tricentenaire de la mort de l'artiste: le décor de l'escalier des Ambassadeurs à Versailles*. 19 novembre 1990–10 février 1991. Réunion des Musées Nationaux 1991.

54) Srov. Brigitte J a n s e n, *Der Grand Escalier de Versailles*. Diss, Bochum 1981.

oknem, musí také dějiny vědy ukázat, že se možnost, že se *ocelli* pohledu realizují ve světle blesku, naplňuje teprve tehdy, když se blesk stal „epistemickou věcí“.

Epistemický emblém těchto dějin tvoří mědirytina, která znázorňuje smrt profesora fyziky na Akademii věd v Sankt-Petěrburgu Georga Wilhelma Richmanna (obr. 10). Šestého srpna 1753 vstoupil Richmann v doprovodu akademického mědirytce Sokolova do své pracovny, v níž se nacházela neuzemněná železná tyč pro odvádění vzdušné elektřiny, a byl zabit bleskem.⁵⁵⁾ To, co Richmanna stálo život, byla teorie Benjamína Franklina, podle níž je blesk totožný s elektrickou jiskrou, respektive experiment, který Franklin navrhl, aby tuto teorii dokázal, a který Richmann stejně jako mnozí další badatelé poloviny 18. století zkoušel. Vlevo vidíme železnou tyč, která odvedla blesk. Osoba ve středu obrazu je Richmann; v ruce drží „gnómon“, nástroj pro měření elektrického náboje. Diagram mezi tyčí, gnómonem a Richmannovou hlavou je blesk. Na konci čáry vidíme něco, co lze pokládat za kulovitý objekt. Vycházelo se vždy z toho, že je to kulový blesk, který vyskočil z tyče, což je ovšem fyzikálně zcela nemožné. De facto není toto něco koule, nýbrž pouze prázdný kruh, který se nachází zhruba tam, kde se v Brunelleschiho znázornění baptisteria nacházel otvor. Je to projekce bodu očí, postavená ortogonálně k ploše obrazu; znázornění a původ znázornění se v něm ztotožňují. Z Brunelleschiho otvoru, jímž pozorovatel zíral sám na sebe, se stalo světlo elektrického blesku, *ocellus*, který upřeně zírá na pozorovatele obrazu a který definuje obraz jako časový řez.

Epistemickým emblémem pro řád pohledu v epoše elektrických médií se však obraz stává teprve na základě paradoxu, který znázorňuje. Tento paradox realizuje druhá osoba na obraze, jež může znázorňovat pouze samotného mědirytce Sokolova. Všechny prameny ujišťují, že Sokolov byl jediným svědkem nehody, navíc na kreslíře a mědirytce akademie nepochybně poukazují kreslicí čtvrtky, které padají k zemi. Sokolov se tedy na této mědirytině, kterou buď zhotovil, nebo nechal zhotovit na základě vlastní zprávy (rytina je opatřena signaturou „Gilbert“), sám zobrazil při plnění své povinnosti doložit Richmannovy experimenty a demonstrace. Dokládá tím však, že nemůže doložit právě to, co dokládá obraz. Sokolov byl přece v okamžiku, který obraz znázorňuje, sám v bezvědomí – to obraz také dokládá. Sokolov to rovněž sám později uvedl do protokolu. Otázka tedy zní: Kdo nebo co je subjektem, respektive zdrojem tohoto znázornění? Existuje jen jedna možná odpověď: Je to medúzí pohled světla blesku zachyceného na obraze. Znázorněný blesk je sám důvodem vlastního znázornění. Karteziánská *res cogitans* imploduje do obrazu, do prostoru *res extensa*. Tak se sama plocha záznamu stává subjektem záznamu. Vypadá to, jako by se měď nenadále změnila ve vrstvu citlivou na světlo. Nebo jinak řečeno: Sokolovova mědirytina simuluje fotografický snímek s pomocí světla bles-

55) „Ačkoliv byla vyvíjena velká snaha o oživení nešťastného Richmanna, už se u něho žádná známka života neprojevila. Na čele měl červenou skvrnu, kde z potních pórů vytrysklo několik kapek krve. Levá bota byla spálená a proděravělá. Když byla noha obnažena, byla na ní nalezena modrá skvrna. Z toho se usoudilo, že blesk vstoupil do těla hlavou a vyšel z něho nohou.“ Karl Gottlob Kühn, *Geschichte der medizinischen und physikalischen Elektrizität und der neuesten Versuche, die in dieser nützlichen Wissenschaft gemacht worden sind*. Sv. 1. Leipzig: Weygand 1783–1785. Kühnovo líčení je překladem zprávy, která vyšla anonymně v *Philosophical Transactions* Royal Society. Srov. An Account of the Death of Mr. George William Richman, Professor of experimental Philosophy, a Member of the Imperial Academy of Sciences at Petersburg. Translated from the High-Dutch. *Phil. Trans. Roy. Soc.* 49, 1775, č. 1, s. 67.

ku *avant la lettre*, přičemž objekt záznamu, elektrická jiskra, vyvolává svou vlastní registraci na citlivé vrstvě.

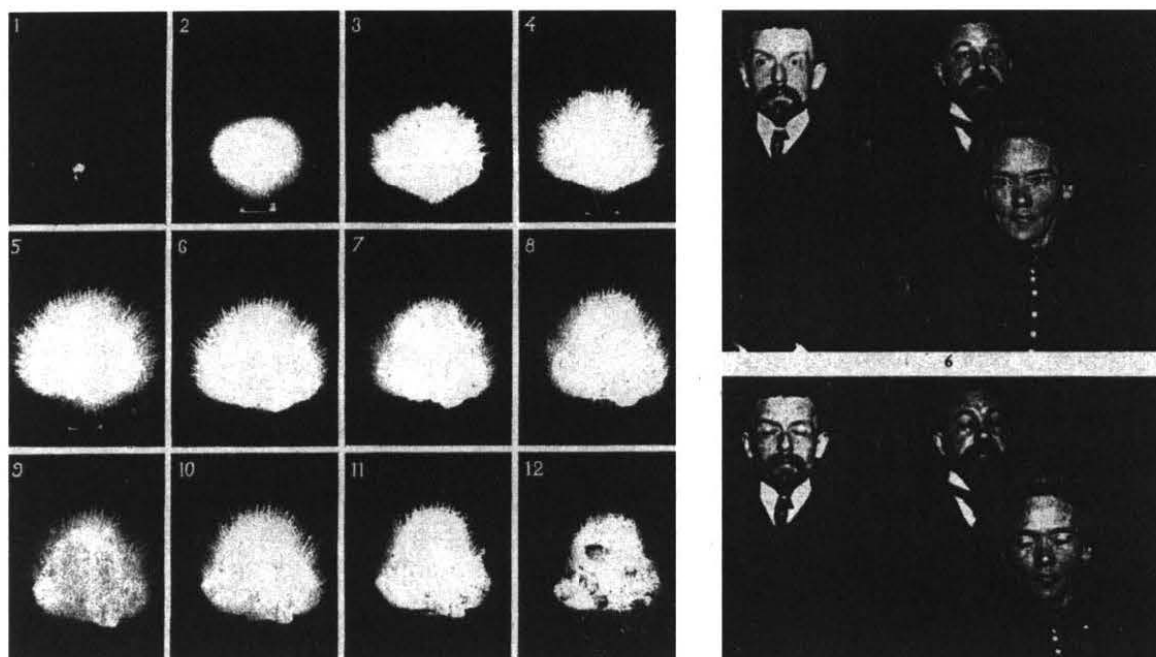
Mezi lety 1902 a 1905 věnoval Albert Londe, vedoucí fotografických služeb v Salpêtrière, tomuto světlu blesku samostatnou řadu chronofotografických pokusů. Tyto pokusy tvoří mediálně historický most mezi Sokolovovou mědirytinou a světly blesku na konci Hitchcockova OKNA DO DVORA. Při pokusech, které Londe prováděl v devadesátých letech s cílem nahradit Mareyovu metodu chronofotografie vyvoláváním blesků, které následují rychle po sobě, se ukázalo, že trvání magnéziových blesků rozhodně není mžikové.⁵⁶⁾ Londe potom učinil předmětem chronofotografie samotný blesk. Ve fotografii samotného fotografického aktu obrátil Londe technifikovanou mimézi proti sobě a analyzoval s pomocí aparátu, který sám vynalezl a který měl dvanáct objektivů, jež byly v intervalech trvajících setinu sekundy uváděny do činnosti, fáze magnéziového blesku, tak jako jindy analyzoval fáze hysterického záchvatu (obr. 11). Londe konstatuje, že blesk vzniká, existuje a pomíjí. Když Londe takto získal informace o fázích blesku a o době vyhoření různých práškových přípravků, obrátil se k blesku opět zády a testoval reakční dobu osob, které se staly obrazovými objekty snímku fotografovaného s bleskem. Ze série dvanácti momentek vzniklých během trvání blesku ukazuje Londe první a sedmý snímek (obr. 12). Reakční čas reflexního pohybu víček tedy činí sedm setin sekundy. Teprve na sedmém obraze jsou oči portrétovaných zavřené, na prvních šesti obrazech zírají lidé na oslnující blesk v očekávání události, která už nastala.⁵⁷⁾ Rozštěpení oka a pohledu nemohlo být provedeno techničtěji než těmito dvěma komplementárními řadami pokusů: Na jedné straně *ocelli* světla blesku, funkce pohledu realizovaná v magnéziovém blesku, na druhé straně oči, které jsou absolutně bez pohledu a které prázdně zírají směrem ke svému oslnění. Zde tedy nacházíme prascénu oné scény oslnění, jíž vrcholí OKNO DO DVORA. Chronofotografický snímek ukazuje onen obraz, který byl u Hitchcocka vynechán: obraz našeho dvojníka, *cogito*, v momentu jeho oslnění, my sami jsme před zavřeným oknem filmového plátna, které se stalo jediným reflexem. Zdá se, že Hitchcockův film poukazuje v kontextu dějin světla blesku na tezi, že oslnění je inherentní samotnému kinematografickému vidění jako nevědomé trauma, které v subjektu instaluje voyeuristický modus vidění primárně jako mechanismus potlačení. Kinematografické před-stavení obrazu je neustálá dodatečná záchrana před prvotním zraněním oka.

6. Kamufláž

Od Williama Crookese, Wilhelma Röntgena a Ferdinanda Brauna – máme-li jmenovat jen tři nejprominentnější vědce, jimž vdčíme za vynález elektronické obrazové trubice – náš pohled už nepodléhá geometrické optice centrální perspektivy, nýbrž vojenskému

56) Srov. Albert L o n d e, Contribution à l'étude de l'éclair magnésique. Analyse de l'éclair. Photographie instantanée et chronophotographie pendant la durée de l'éclair. *Bulletin de la Société de Photographie* 18, 1902, s. 425–431, a to s. 430 (poděkování Peteru Geimerovi).

57) Srov. Peter G e i m e r, Ein Projektil und sein Selbstporträt: Räume der Selbstauflösung um 1887. In: Peter B e r z – Christoph H o f f m a n n (eds.), *Über Schall. Ernst Machs und Peter Salchers Geschosß-fotografien*. Göttingen: Wallstein-Verlag 2001, s. 335–355, a to s. 347.



11. a 12. In: Albert Londe, Contribution à l'étude de l'éclair magnésique. Analyse de l'éclair. Photographie instantanée et chronophotographie pendant la durée de l'éclair. *Bulletin de la Société de Photographie* 18, 1902, s. 430.

zpracování signálů. Obrazy na obrazovce radaru, předchůdci našich počítačových monitorů, dokumentují tuto operační logiku pohledu. Jde například o britskou metodu shazování hliníkových proužků (německy označovaných „Düppel“), jejímž cílem bylo vyvolávat na obrazovkách německých radarů nesčetné odrazy, za nimiž se mohla skrýt vlastní letadla (obr. 13). Je zvláštní, že britská armáda dala tomuto opatření protismyslný název „Window“. Už samotný název je maskováním toho, co označuje a co se za ním skrývá, neboť toto „Window“ je přesná negace albertiovského okna. Jeho optika se zakládá nikoli na světelném paprsku, jež si představujeme jako geometrickou přímku, nýbrž na světle jako luminiscenci, tj. tato optika tematizuje odrazy, oblaky, transparence, maskování, zastrašování – všemožné způsoby mimikry. Daná optika rozděluje prostor na časové řezy a frekvence.

Linda Dalrymple Hendersonová ukázala v práci *The Fourth Dimension* a ve své knize o Duchampovi,⁵⁸⁾ v jaké míře bylo umění avantgardy, jež kladlo transparence a povrchové fenomény na místo předmětnosti a centrální perspektivy, částí kulturní scény, která se na konci 19. století seskupila kolem nových elektrických a elektronických médií. Christoph Asendorf upozornil před časem ve své knize *Super Constellation* na nemalou řadu umělců, kteří se v první světové válce zabývali vojenskou maskovací malbou. Chtěl bych však na závěr zmínit obraz, který stojí právě na hranici mezi reprezentační mimézí a operativním mimikry: *La condition humaine* od René Magritta (obr. 14). Na jedné straně

58) Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press 1983; též, *Duchamp in Context. Science and Technology in the Large Glass and Related Works*. Princeton: Princeton University Press 1998; srov. též: též, X-rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp and the Cubists. *Art-Journal* 47, 1988, s. 323–340.



13. „Window“, radarový obraz. In: Reginald Victor Jones, *Most Secret War. British Scientific Intelligence 1939–1945*. London: Hamish Hamilton 1978.



14. René Magritte, *La condition humaine*, olej na plátně, 100×81 cm, 1933, Washington, D. C., National Gallery of Art.

Magrittova malba přímo naráží na albertiovskou metaforu okna, tematizuje obraz, jenž se jako brunelleschiovská intarzie zapojuje do znázorněné skutečnosti, coby triumf míméze. Na druhé straně však tuto metaforu dekonstruuje: Iluze, že lze rozlišovat mezi znázorněním prvního a druhého řádu, je rozrušena na místě, které by nebylo možno historicky lokalizovat precizněji, totiž tam, kde oblak přesahuje přes okraj obrazu v obrazu dále do obrazu – onen oblak, který Brunelleschi v roce 1425 ještě nechtěl reprodukovat, nýbrž jen nechat zrcadlit, ono nesymbolizovatelné, k němuž se perspektiva jako symbolická forma vždy vztahovala. V tomto bodě se triumf míméze obrací proti samotnému obrazu. Metafora okna kolabuje. Obraz je nikoli okno, nýbrž clona, respektive kamufláž.⁵⁹⁾ Místo krajinné scenerie vidíme dokonale maskovaný nosič obrazu. Zatímco obraz na první pohled svádí k tomu, aby bylo malířství zapojeno do tradice renesance a epochy reprezentace, je přiřazeno k zcela jinému řádu pohledu – k válečnému řádu kamufláže. Krajinná scenerie má u Magritta stejný operační status jako „krajinné scenerie“, které umožňují, aby se letadla neodlišila od pozadí.

59) Srov. k tomu též: Michel Foucault, *Die Malerei von Manet*. Berlin: Merve-Verlag 1999, s. 28n. Plocha obrazu už není u Maneta místem, kde se manifestuje něco viditelného, je clonou: „je to místo, které garantuje neviditelnost toho, co vidí figury na rovině obrazu.“ Tamtéž, s. 27.



15. Kamufláž.

Ať jde o formu maskování nebo o formu zastrašování, operace clonění nespočívá v tom, aby se něco zakrylo nebo skrylo. Obraz sovy pálené není clonou v tom smyslu, že by se za ní motýl Caligo skrýval, neboť není žádné „za“. Jak napsal Caillouis v roce 1935, „morfologický mimetismus by tedy mohl být opravdovou fotografií, avšak fotografií formy nebo reliéfu, fotografií na rovině objektu a nikoli na rovině obrazu“.⁶⁰⁾ To, že se realita nenachází za obrazy, nýbrž v nich, není tedy příznakem posthistorie po konci dějin miméze, jak tvrdí teorie médií. Spíše vztahení miméze k jejímu jinému, k jejímu překročení, od doby Brunelleschiho stále působí v evropských dějinách mediálních diapozitivů vidění a pohledu jako efekt fundamentální ambivalence Imaginárna a Reálna.

Přeložil Petr Mareš

Přeloženo z německého originálu: Bernhard Siegert, *Der Blick als Bild-Störung. Zwischen Mimesis und Mimikry*. In: Claudia Blümle – Anne von den Heiden (eds.), *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Blicktheorie*. Zürich – Berlin: Diaphanes 2005, s. 103–126.

Citované filmy

Kruh (Ring; Hideo Nakata, 1998), *Kruh* (The Ring; Gore Verbinski, 2002), *Okno do dvora* (Rear Window; Alfred Hitchcock, 1954), *Pražský student* (Der Student von Prag; Stellan Rye, Hanns Heinz Ewers, 1913), *Příšerný host* (The Lodger; Alfred Hitchcock, 1926), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Rozdvojená duše* (Spellbound; Alfred Hitchcock, 1945).

60) R. C a i l l o i s, d. cit. v pozn. 18, s. 7.