ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 18, številka 4, 2014 · ISSN 1408-2969

FILMSKA TEORIJA

Gregory Currie

Mit iluzije in Vtis narave

prevedel Božidar Kante

Citiranje: Gregory Currie, »Mit iluzije in Vtis narave«, *Analiza: časopis za kritično misel* 18, št. 4 (2014): 87–122.

Prevod. Licenca Creative Commons, ki velja za arhiv revije, za prevode ne velja; pravice izvirnika pripadajo njegovim imetnikom.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je bila leta 2026 rekonstruirana iz izvirnih stavnih datotek in preverjena s tiskano izdajo. Številke strani ustrezajo tiskani izdaji; prelomi strani znotraj prispevka se lahko nekoliko razlikujejo.

Gregory Currie
Prevedel Božidar Kante

Prvo poglavje

MIT ILUZIJE

Film daje hkrati učinek dejanskega dogajanja in slike.

Rudolf Arnheim

Arnheim je zgolj eden od mnogih, tako danes kot v njegovem času, ki pravi, da film ustvarja iluzijo. Kot drugi tudi on omili trditev, rekoč, da je iluzija delna. Jaz pravim, da film ne dela take stvari; ne ustvarja iluzije, delne ali sicer. Film ima znatne moči, da pritegne in prepriča, toda te moči niso razložene v okviru iluzije. V drugem delu bom dokazoval, da so razložene v okviru domišljije. V tem poglavju bomo videli, da obstajajo različne vrste iluzij in da so trditve, da film povzroča iluzijo, lahko bolj ali manj sprejemljive, odvisno od tega, za kakšno vrsto iluzije gre. Razlikoval bom dve vrsti iluzij, za kateri je mogoče reči, da jih utegne povzročiti film, in sklenil, da ne povzroči nobeno od njih. Preden pridem do tega, moram razlikovati trditve o iluzorni naravi filma od drugih trditev, ki so včasih narejene.

1.1 Prozornost, podobnost in iluzionizem

Naj začnem z razlikovanjem treh naukov o filmu; vsi so bili imenovani »realizem« in vsak v neki meri zasluži to ime. Vendar so kajpada povsem različni in da bi podčrtal njihovo različnost, bom vsakemu dal drugačno ime.

Najprej je trditev, da film, kjer uporablja fotografsko metodo, reproducira, ne pa zgolj predstavlja realnega sveta, ker fotografije zajamejo same objekte, ne pa podobnosti z njimi ali njihove predstave. To gledišče je najbolj opazno povezano z Andre Bazinom. Sledeč Kendallu Waltonu bom to imenoval nauk *prozornosti*: film je prozoren v tem, da vidimo »skozenj« v realni svet, kot vidimo skozi okno ali leče.[1] Naslednja je ideja, da se izkustvo gledanja filma približuje normalnemu izkustvu zaznavanja realnega sveta. To bom imenoval *Podobnost;* pravi, da izkustvo filma je ali je lahko podobno izkustvu realnega sveta.[2] Ta nauk je spet

[1] Glej Kendall Walton »Prozorne slike«. »Prozornost« drugi avtorji uporabljajo v drugačnih pomenih. Včasih se nanaša na določeno vrsto domnevno nevidne naracije (glej, na primer, Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, str. 84). Bralec mora biti pazljiv, da razlikuje moj (waltonovski) pomen od teh drugih.

[2] Torej je »Podobnost« z veliko začetnico ime teze, namreč teze, da izkustvo filma je ali je lahko podobno izkustvu realnega sveta, medtem ko je »podobnost« tu uporabljena v svojih običajnih pomenih: (i) kvaliteta biti podoben (nečemu) in (ii) nekaj, kar je podobno nečemu (kot v »podobnosti«).

zatrjeval Bazin v povezavi s slogom dolgih, globoko fokusiranih kadrov. Toda kot bom dokazoval, je ta vrsta realizma zadeva stopnje in slog dolgih kadrov je v tem smislu bolj realističen kot, recimo, montažni slog. Naposled, obstaja trditev, da je film realističen v svojo zmožnosti, da v gledalcu povzroči iluzijo realnosti in prisotnosti portretiranih fikcijskih likov in dogodkov. To gledišče bom imenoval *iluzionizem.* Vanj široko verjamejo. Studijski reklamni pisci, marksistični kritiki hollywoodskih filmov kot tudi bolj konvencionalne figure, kot je Arnheim, ga stalno zatrjujejo.

Veliko zgodovine filma in filmske teorije je mogoče rekonstruirati kot razpravo o odnosih med temi tremi nauki. Nekateri teoretiki – mislim na zgodnje montažiste – so dokazovali, da prozornost od nas zahteva, da omalovažujemo podobnost, ki jo film omogoča; mehanistično zavezujočnost filma do realnosti je treba nadomestiti z vizualnimi slogi, ki nam dajejo vizualna izkustva, ki niso podobna vizualnim izkustvom realnega sveta. Drugi, kot Bazin, pravijo, da prozornost *zahteva*, da filmski ustvarjalec izkoristi možnosti, da v filmu reproducira naše vizualno izkustvo sveta; film prikazuje realni svet, torej bi moral to početi na način, ki se kolikor je mogoče tesno približuje našemu izkustvu tega sveta. In mnogi teoretiki so se strinjali, da prozornost pripomore k iluzionizmu; tesneje kot se izkustvo gledanja filma približuje izkustvu gledanja realnega sveta, učinkoviteje film v gledalcu povzroča iluzijo, da on ali ona gledata realnost. Tisto, o čemer se ne strinjajo, je, ali je to zaželen cilj. Drugi teoretiki so dokazovali, da so sami pojmi podobnosti, zvestosti in realizma sumljivi ali celo nekoherentni.

Kakršnakoli nesoglasja so že obstajala med posameznimi teoretiki o teh vprašanjih, pa obstaja splošno soglasje o resni povezavi med temi tremi nauki; prozornostjo, podobnostjo in iluzionizmom. Jaz po drugi strani menim, da so ti trije nauki neodvisni drug od drugega. Ko privzamemo kateregakoli od njih, smo svobodni prevzeti ali zavrniti druge. V tem prvem delu knjige poskusno zavračam prozornost, trdno zavračam iluzionizem in sprejemam podobnost.

Prozornost in podobnost sta nauk, o katerih razpravljam kasneje. O iluzionizmu, ki je predmet tega poglavja, dokazujem dve stvari. Prvič, dokazoval bom, da je to zmoten nauk. Drugič, želim razlikovati med dvema različicami iluzionizma: gledišče, da film ustvari iluzijo prisotnosti realnosti fikcijskih dogodkov, ki jih prikazuje, in gledišče, da osnovni mehanizem filma ustvari iluzijo gibanja. Torej obstajata, kot sem naznanil na začetku tega poglavja, dva nauka o iluzionizmu. Njuno razvrščanje bo zahtevalo razliko med kognitivnimi in zaznavnimi iluzijami.

Obstaja še druga vrsta realizma o filmu, ki je bila zgodovinsko pomembna in o

kateri ne bom razpravljal: gledišče, da je filme mogoče umestiti vzdolž razsežnosti realizma v skladu s tem, ali in v kakšnem obsegu predstavljajo pomembne družbene odnose.[3] Za fikcijski film je mogoče reči, da je v tem pomenu realističen zato, ker portretira fikcijske like, kot da so v družbenih odnosih, ki so pomembni za določanje izidov medosebnih vzajemni delovanj v realnem življenju, in prikazuje izide vzajemnih delovanj med liki kot (povečini) določenih s tem, da so v teh odnosih. To se mi zdi popolnoma razumljiv pomen realizma. Vprašanje, ali obstajajo taki odnosi in, če je tako, kaj so ti odnosi, je pomembno – nemara najbolj pomembno – vprašanje družbene teorije. Puščam, da to vprašanje rešijo družbeni teoretiki, katerih veščine in vednost so povsem drugačni od tistih, značilnih za filmske teoretike in filozofe.

1.2 Kognitivne iluzije

Trditev, da film povzroča kognitivne iluzije je naslednja: gledanje filma na nek sistematičen način in kot del normalnega procesa vpletenosti gledalca povzroča, da ima gledalec zmotno verjetje, da so prikazani fikcijski liki in dogodki realni.[4]Strogo govoreč, obstajata šibkejša in močnejša različica te teze. Šibkejša različica zgolj pravi, da gledalec filma pride do verjetja, da je tisto, kar je predstavljeno n zaslonu, realno. Močnejša različica tudi trdi, da gledalec verjame, da on ali on. gledata realne dogodke. Po šibkejši različici se tisto, kar se dogaja na zaslonu jemlje za tisto, kar realno je, namreč predstava, iluzija pa pride, ko rečemo, da je gledalec jemlje za predstavo realnih dogodkov. V skladu s tem gledišče film ne deluje bistveno drugače od, recimo, romana. Iluzionizem glede romana pravi, da bralec jemlje dogodke, opisane v romanu, za realne, vendar nihče ne bi resno zatrjeval, da bralci mislijo, da *so* besede na straneh, ki jih berejo, tisti dogodki. Kolikor lahko vidim, večina ljudi, ki mislijo, da je film iluzionističen, zavzamejo močnejše gledišče. Mislijo, da ima film zmožnost, da gledalca pripravi do mišljenja, da on ali ona dejansko gledata realne dogodke.

Morda obstaja pomen, v katerem gledalec filma gleda realne dogodke. Če je teza prozornosti pravilna, potem ko gledam film, v katerem igrata Cary Grant in Ingrid Bergman, dejansko vidim te ljudi; ne vidim zgolj njunih predstav, kot bi jih videl, če bi gledal sliko ali risanko, ki ima za svoj predmet Bergmanovo ali Granta. Toda prozornost je nekaj, česar se lotevam v naslednjem poglavju, saj

[3] Tu sem hvaležen Georgu Couvalisu.

[4] »V filmu je popolnoma možno verjeti, da človek lahko leti« (John Ellis, *Visible Fictions*, str. 40); »Vemo, da gledamo film, vendar verjamemo, če že, da je to domišljijska [sic] realnost« (Maureen Turim, *Flashbacks in Film*, str. 17); »Okoliščine filmanja in narativne konvencije dajejo gledalcu iluzijo, da gleda v zasebni svet« (Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, str. 806,); »Kamera postane mehanizem za ustvarjanje iluzije renesančnega prostora« (ravno tam, str. 826). To gledišče je zdaj bolj ali manj standardno; glej, na primer, Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema*, str. 38.

stoji na eni strani moje sedanje skrbi. Močnejša različica pravkar označenega iluzionizma ni trditev, da vidimo in verjamemo, da vidimo realne igralce na prizorišču in lokacijah, kjer naturalistično igrajo svoje vloge. Če je prozornost pravilna, potem ne bi bilo nobene iluzije, vključene v imetje tega verjetja, saj bi bilo verjetje resnično. Močnejša različica iluzionizma prej zatrjuje, da ko vidim film, kjer igrata Bergmanova in Grant, verjamem, da gledam fikcijske dogodke, ki jih film predstavlja: dejavnosti, recimo, protiobveščevalnih agentov ZDA, ki se spopadajo s povojno spletko v Južni Ameriki.

Iluzionizem je le redko izčrkovan v močnih izrazih, ki sem jih pravkar uporabil. Včasih so omenjene različne kvalifikacije, od katerih bom nekatere obravnaval. Toda močnejše gledišče se udobno ujema še z veliko drugim, kar pravijo filmski teoretiki, posebno s tistim, ki zadeva vlogo kamere in gledalčevo dejanje identifikacije. Standardna teorija se zdi podobna naslednjemu: iluzija, posebna za film, je, da je gledalec prisoten pri dogodkih zgodbe in gleda s položaja, ki ga dejansko zaseda kamera, o kateri gledalec razmišlja kot o svojem ali njenem položaju. Tako Bela Balázs: »V filmu kamera pelje gledalca v samo filmsko sliko. Vse vidimo tako rekoč od znotraj in je obkroženo z liki filma«.[5] Erwin Panofsky pa: »Estetsko je [gledalec] nenehno v gibanju, ker se njegovo oko poistoveti z lečami kamere«.[6]

Ne zanikam, da je za film možno, da povzroči te vrste iluzijo na strani gledalca. V skladu z dovolj liberalnim gledišèem glede možnosti, je za vsako stvar možno, da ustvari iluzijo česarkoli drugega. Vendar ne gre za to zgolj možnost, ko ljudje trdijo, da je film iluzionističen; nasprotno, trdijo, da je standarden mehanizem, s katerim film zaposluje gledalstvo, iluzionističen, da je ustvarjanje iluzije realnosti standardna značilnost prenosa med filmom in gledalcem. To je tisto, kar zanikam.

Obstajata dva resna ugovora ideji, da film vzbuja iluzijo, da so fikcijski dogodki realni in da jim je gledalec neposredno priča. Prvi je, da se gledalci filma preprosto ne odzivajo na način, na katerega bi se odzvali ljudje, ki so verovali v realnost fikcijskih dogodkov, ki jih prikazuje film.[7] Morate zgolj premisliti za trenutek, kako bi se odzvali, če bi videli ali mislili, da ste videli grozečo pošast, ali da ste mislili, da ste sami v hiši z morilcem s sekiro, ali da ste mislili, da

[5] Béla Balázs, *Theory of the Film*, str. 48.

[6] Erwin Panofsky, »Style and Medium in the Motion Pictures«, str. 218. Glej tudi Paul Weiss: »Film se dopolni z gledalci pred njim; film jih preoblikuje v zasedbenike dela sveta, ki ga film naredi vidnega« *(Cinematics*, str. 5; navedeno v lan Jarvie, *Philosophie of the Film*, str. 131–132). V 4. poglavju bom preiskal način, kako vzeti trditve Balázsa, Panofskega in drugih, ki jih ne zavezuje iluzionizmu.

[7] To je dobro argumentirano v Walton, *Mimesis as Make-Believe*, 5. poglavje. Filmi so mogoče mišljeni, da bi promovirali verjetje na drugi ravni, kot da zadevajo, na primer, pravilnost zadeve, in lahko dejansko dosežejo ta rezultat. Vendar se običajno ne primeri, da so mišljeni za to, da bi gledalstvo verjelo v realnost fikcijskih likov in dogodkov, ki jih prikazujejo.

gledate nekoga, ki ga bo napadel morilec s sekiro, da bi videli, da je vaše obnašanje v kinu povsem drugačno od obnašanja nekoga, ki je dejansko verjel v realnost predstavljene fikcije.

Obstajajo znani primeri gledalcev, ki se odzivajo na film tako, kot da bi bili v prisotnosti stvari, ki jo prikazuje, čeprav tega, ali ti primeri sodijo v zgodovino ali zgolj v folkloro filma, ne vem. Rečeno je, na primer, da je leta 1895 pariško gledalstvo v grozi bežalo med prikazovanjem filma bratov Lumiere, ki je prikazoval prihod vlaka.[8] Če se je to res zgodilo, je to treba razložiti v okviru tega, da gledalstvo ni seznanjeno z medijem; ne meče nobene luči na naš standard in mišljen odziv na filmske fikcije.

Ta primer tudi ni primer, kjer se gledalstvo odziva na fikcijske dogodke, kot da bi bili ti realni; film je realno pokazal prihod vlaka. Primeri te vrste ne morejo biti uporabljeni za podporo kakršnekoli splošne hipoteze o varljivih močeh filma, še posebej ko gre za fikcijski film.

Odzive, ki sem jih opisal kot manjkajoče na strani normalnega filmskega gledalca, so odzivi obnašanja; rekel sem, da se ljudje, ki gledajo filme, ne obnašajo kot ljudje, ki verjamejo v realnost fikcij, ki jih gledajo. Temu je mogoče ugovarjati na podlagi tega, da je to behaviorizem kot diskreditiran nauk; toda dejansko argument ni odvisen od behaviorizma. Behaviorizem je gledišče, da so mentalna stanja, kakršno je verjetje, zadeve obnašanja ali, v bolj sofisticirani različici, da so nagnjenja do obnašanja. Samemu ni treba sprejeti te obnašanjske identifikacije za mišljenje, da je obnašanje pomembno za vprašanje, ali je kdo v nekem mentalnem stanju. Ko naredim trditev o mentalnem stanju osebe, je relevantno zastaviti vprašanja o obnašanju, saj je obnašanje pomemben vir evidence za hipotezo o mentalnem stanju. Upravičeni smo biti skeptični o trditvi, da neka oseba veruje v Boga, če se oseba nikoli ne vplete v nobeno obnašanje, za katerega mislimo, da je značilno ali eksemplarno za verovanje v Boga. Podobno, obstaja zelo malo evidence na podlagi obnašanja, da gledalci filma verjamejo fikcijam, ki jih vidijo. Razlage naših odzivov na filmske fikcije v okviru verjetja delujejo le tako dolgo, dokler ne vzamemo resno povezave med verjetjem in obnašanjem. Mi kajpada ne potrebujemo psihološke razlage naših včasih zelo intenzivnih odzivov na film. V odsotnosti razlage v drugih okvirih se zdi razlaga, ki se sklicuje na verjetje, privlačna, kljub vsem njenim slabim stranem. V II. delu bom dal razlago naših odzivov na fikcije v okviru domišljanja.

Prvi ugovor iluzionizmu torej navaja evidenco iz obnašanja. Drugi navaja evidenco iz introspekcije. Iluzionizem se prepira z velikim delom izkustva gledanja filma.

[8] Glej, na primer, Metz, *Imaginary Signifier*, str. 73.

Oglejmo si, kaj bi bilo vključeno, če bi gledalec filma verjel, da je gledal realne dogodke. Gledalec bi moral domnevati, da je njegova perspektiva perspektiva kamere, da je umeščen v in se giblje skozi filmski prostor, kot je umeščena in se giblje kamera. Obstajajo izdelani poskusi dokazovanja, da se gledalec poistoveti s kamero.[9] Toda poistovetenje s kamero bo pogosto od nas zahtevalo, da o sebi razmišljamo na posebnih ali nemogočih lokacijah in se lotevamo gibanj, ki niso v skladu z naravnimi omejitvami naših teles in posebno nevidna likom. Zdi se, da nič od tega ni del običajnega izkustva gledanja filma. V poskusu povezave kamere z nekim opazovalcem znotraj sveta dejanja, s katerim se gledalec lahko poistoveti, so filmski teoretiki pretirali obseg, v katerem lahko o kadrih znotraj filma razmišljamo kot o kadrih z nekega gledišča, in so včasih postulirali, povsem *ad hoc*, nevidnega naratorja, s čigar položaja je prikazano dejanje in s katerim se gledalec lahko poistoveti. Bolje bi bilo priznati, da so filmski kadri zgolj redko s psihološkega gledišča in opustiti tezo, da se gledalec poistoveti z inteligenco, katere gledišče je kamera.[10]

Povedal sem že, da se filmski teoretiki včasih poskušajo oddaljiti od močnejše različice iluzionizma, ki sem ga opisal z dodajanjem raznih kvalifikacij. Včasih je trditev, da gledalec verjame, da je fikcija realna, okvalificirana tako, kot da predlaga, da je verjetje delno ali pa manjše intenzitete od tiste, ki jo dobimo iz realnega življenja.[11] To ničesar ne rešuje, gledalec filma se ne obnaša kot nekdo, ki zgolj sumi ali pa veruje do določene stopnje, da je on ali kdorkoli drug v smrtni nevarnosti, ali kot nekdo, v katerem je verjetje v napetosti s hkratno nejevero. Če bi celo nejasno sumil, da je pošast na svobodi, bi takoj zapustil teater in poklical policijo. Niti ni v izkustvu gledanja filmov kakršnakoli evidenca, da sumimo ali delno verjamemo ali smo nagnjeni verjeti, da letimo skozi prostor ali da visimo s stropa.

1.3 Film in sanje

Obstaja različica iluzionizma, za katero se utegne zdeti, da se izogne težavam, ki sem jih pravkar nakazal. Sanje vključujejo fantastične pojave, ki jih nekritično sprejemamo, ko sanjamo, in ki ne zbudijo veliko odzivnega obnašanja, še več, za sanje se zdi, da imajo vizualno kvaliteto na način, ki jo ima gledanje filma – četudi je odnos med sanjami in mentalnimi podobami, dejansko bolj sporen, kot

[9] »[Gledalec] se mora gotovo poistovetiti ..., če se ni, bo film postal nedojemljiv« (Metz, *Imaginary Signifier*, str. 46). Glej tudi Nick Browne, *The Rhetoric of Filmic Narration*, 1. poglavje.

[10] Za več o tem glej 7. poglavje, razdelek 7.2.

[11] Christian Metz, na primer, razpravlja, kako film ustvari »neko stopnjo *verjetja v* realnost domišljijskega sveta«. Pravi tudi, da »nekje v samih sebi verjamemo, da so [dogodki fikcije] pristno resnični« *(Imaginary Signifier*, str. 118 in 72, poudarek v izvirniku). Jean Comolli pravi, da »želimo, da [nas film] ... tako ima za norca, kot nima za norca« (»Machines of the Visible«, str. 759).

se zdi, da mnogi pisci o filmu ocenjujejo. Pogosto naletimo na zaupne trditve v pomenu, da se pri gledanju filma gledalec približa okoliščinam sanjača in da je cilj filma dejansko povzročiti te okoliščine.[12] V tem primeru bo kamera ustrezala domnevno »notranjemu očesu«, s pomočjo katerega zaznavamo podobe sanj.

Analogija s sanjami je bila močna spodbuda za razvoj psihoanalitičnih teorij filma in filmskega izkustva. Dejansko se analogija, kot je pokazal Noči Carroll, nadaljuje s sistematičnim neuspehom, da bi primerjala podobno s podobnim. Če naj bi bilo filmsko izkustvo podobno sanjam, je tisto, kar se zgodi v sanjah, pomembno in v naših sanjah smo gotovo motivirani, da se izognemo nevarnosti, čeprav sanje znano običajno naredijo to strašljivo težko. Le malo nas čuti enako obupno nujo, da delujejo, ko gledajo film, razen če ni preprosto zapustitev teatra. Druga disanalogija: v sanjah je osrednji lik značilno sebstvo, čigar dejanja in trpljenja so osrednja skrb. Toda gledanje filma je znano po svoji zmožnosti, da *zatre* zavest sebstva v prid fikcije, in celo tisti, ki trdijo, da nas film »postavi v prostor dejanja« ne bodo, domnevam, trdili, da si zamišljamo sami sebe, da smo dejavni udeleženci v prikazanih dogodkih. To, da se tako sanjanje kot gledanje filma pogosto dogajata v temi, je še drug nepomemben premislek; tema ni značilno del izkustva sanjanja, čeprav značilno spremlja izkustvo gledanja filma. Poleg tega, če bi bili ljudje zvedeni na okoliščino sanjačev s strani filma, potem ne bi bili hrupni sobesedniki, ki se mi zdijo pogosto tako vznemirjajoči.

Nemara je gledanje filma nekako podobno sanjam; morda je vse na nek način podobno vsemu drugemu. Zdi se, da ni nobene bistvene, sistematične podobnosti med filmskim izkustvom in sanjami, ki daje upanje resnih razlagalnih dobitkov.

1.4 Zaznavni iluzionizem

Različica iluzionizma, ki sem jo doslej obravnaval, je zelo močna; iluzionista zavezuje reči, da so gledalci filma sistematično pripravljeni do tega, da imajo zmotna verjetja. Zanimivo je dokazovati, da je močnejše gledišče resnično, vend: manj zanimivo dokazovati, da je zmotno, kot sem storil jaz. Močnejša gledišča s po definiciji verjetnejša, da so zmotna, kot šibkejša gledišča. Ali utegne obstaja neka šibkejša, očitno bolj sprejemljiva različica iluzionizma? Če obstaja in če lahko pokažem, da je ta šibkejša različica tudi zmotna, bo to rezultat nekega zanimanja. Verjamem, da obstaja šibkejša, bolj sprejemljiva različica iluzionizma in bom argumentiral proti njej.

[12] Tako Sally Flitterman: »Izgled ... je integralen del filmske strukture. Filmski aparat je načrtovan, da ustvari izgled in da v gledalcu ustvari občutek, da je ona/on tisti, ki ustvarja izgled, da sanja te podobe, ki se pojavljajo na zaslonu« (»Woman, Desire, and the Look: Feminism and the Enunciative Apparatus in Cinema«, str. 243). Christian Metz poudarja številne razlike med filmom in sanjami, vendar sklene, da »je med različnimi režimi budnosti filmsko stanje eno tistih, ki so najmanj nepodobni spanju in sanjam, sanjajoče spanje« (*Imaginary Signifier*, str. 128).

Gledišče, da film povzroči zmotna verjetja, sem imenoval *kognitivni iluzionizem.* Gotovo obstajajo kognitivne iluzije raznih vrst. Ko vidite dve črti enake dolžine, vendar s puščičnimi osmi, ki kažejo v različne smeri, tako da se črti zdita, da sta različnih dolžin (kot v tako imenovani Müller-Lyerjevi iluziji), utegnete verjeti, da sta črti različnih dolžin. Potem ste podvrženi kognitivni iluziji. Vendar niso vse iluzije kognitivne. Lahko veste, da sta dve črti enake dolžine in ste še vedno podvrženi Müller-Lyerjevi iluziji: črti sta preprosto *videti*, kot da sta različne dolžine. Skupna značilnost mnogih vrst vizualnih iluzij je, da so, po besedni zvezi Zenona Pylyshyna, »kognitivno nepredirljive«: verjetje ne naredi nobene razlike glede načina, kako je videti iluzorni pojav.[13]

Iluzija te vrste, kar bom imenoval *zaznavna iluzija*, se pojavi, ko izkustvo predstavlja, da je svet na določen način, ko dejansko ni na tak način in subjekt dejansko ne verjame, da je na tak način. Moje izkustvo dveh črt lahko predstavlja dve črti, kot da sta neenake dolžine, čeprav vem, da to izkustvo zmotno predstavlja odnos med dvema črtama.[14]

Kdo bi utegnil trditi, da je film iluzionističen v tem zaznavnem smislu, ne pa v kognitivnem smislu, ki sem ga obravnaval vse doslej. Moji argumenti, ki sem jih doslej predstavil proti iluzionizmu, so neučinkoviti proti zaznavnemu iluzionizmu zato, ker so mišljeni, da kažejo, da nimamo verjetij, nujnih za potrditev trditve o kognitivnem iluzionizmu. Potrebujem drugačne argumente, če bom nasprotoval zaznavnemu iluzionizmu. Ponudil bom nekatere. Toda imejte v mislih že narejeno poanto: zaznavni iluzionizem je značilno šibkejša teza o filmu od kognitivnega iluzionizma in taka, da ima povsem drugačne posledice. Obstaja težnja k domnevi, da (domnevna) resnica zaznavnega iluzionizma nekako podpira trditev kognitivnega iluzionizma. Morda je zaznavni iluzionizem trojanski konj, s pomočjo katerega zagovorniki kognitivnega iluzionizma o filmu upajo pridobiti svojo zrnato.[15] Treba je torej reči, da zaznavni iluzionizem, četudi je resničen, sam na sebi ne ponuja argumenta za kognitivni iluzionizem, čeprav bi utegnil to storiti v povezavi z drugimi premisami. Za moje nasprotovanje

[13] Glej Zenon Pylyshyn, »Computation and Cognition: Issues in the Foundations of Cognitive Science«, str. 111–132. Glej tudi Jerry Fodor, »Observation Reconsidered«. Ta način postavljanja razprave o iluzijah v filmu – v okviru razlikovanja med kognitivnimi in zaznavnimi iluzijami – bo zadostoval za naše domneve. Nekateri pisci so skeptični glede te razlike in trdijo, da so naši sistemi zaznavanja kognitivno predirljivi vse do čutnega obrobja (glej, na primer, Paul M. Churchland, »Perceptual Plasticity and Theoretical Neutrality: A Reply to Jerry Fodor«, posebej str. 183–185). Največ, kar taki argumenti kažejo, verjamem, je, da obstaja kontinuum med visoko kognitivnimi mentalnimi sistemi, znotraj katerih se tvorijo verjetja na osnovi drugih verjetij, in zgolj obrobno kognitivnimi sistemi, na katere verjetja lahko nekoliko vplivajo. Tisto, kar tu imenujem kognitivne in zaznavne iluzije, ki jih ustvarja film, bo potem ustrezalo nasprotnim skrajnostim tega spektruma. Argumenti, ki jih tu obravnavam, so robustni v premikih okvira od modela dihotomije k modelu kontinuuma. Model kontinuuma je dobro dokazan v W. M. Davies, *Experience and Content: Consequences of a Continuum Theory.*

[14] Glej Christopher Peacocke, *Sense and Content*, str. 5–6.

[15] Glej, na primer, Jean-Louis Baudry, »Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus«.

kognitivnemu iluzionizmu ni bistveno, da nasprotujem tudi zaznavnemu iluzionizmu. Ne trdim, da sem ga zmožen zavrniti; v najboljšem primeru bom zasejal semena dvoma o njem.

Najbolj splošna različica trditve, da film povzroča zaznavno iluzijo, pravi, da film povzroča zaznavno iluzijo gibanja – da se zdi, da vidimo gibanje na zaslonu, vendar ga realno ne vidimo. Do tega bom še prišel. Preden to storim, želim obravnavati skrb, ki jo utegnejo imeti nekateri ne zgolj o realnosti gibanja znotraj filmske podobe, temveč tudi o realnosti same filmske podobe.

1.5 Realnost filmskih podob

V Uvodu sem rekel, da je film slikovni medij. Kdo bi utegnil dvomiti, ali so slike, ki jih uporablja film, same realne. Zdi se, da obstaja razlika med *snovnimi* slikami, s katerimi stopimo v stik, ko gledamo sliko ali fotografski tisk, in nesnovnimi slikami filma – podobami na zaslonu. Glede slike – slika, ki jo vidimo, je trajajoči fizični objekt. Medij slike je barva na površini in ko gledamo sliko, je tisto, kar gledamo, natanko barva na površini. Glede filma obstaja neskladnost med kvalitetami fizičnega materiala – trakom celuloida, ki gre preko projektorja -, in kvalitetami, ki jih zaznavamo, ko gledamo film. V filmu gledamo podobe. Toda te podobe niso sami trakovi celuloida. Kdo bi lahko rekel: »Celuloid in vse drugo aparata je realno, toda podoba ni; je produkt duha«. Želim dokazati, da je ta dihotomija zmotna. Obstaja pomen, v katerem je podoba, ki jo vidimo na zaslonu, produkt duha, vendar to ni pomen, ki bi upravičil naše reklo, da podoba ni realna. Tisto, kar vidimo, ko vidimo film, je vzorec barve na površini, običajno zaslonu. Ta vzorec barve je, trdim, realno tam. (V zdajšnje namene obravnavam črno, be in odtenke sive kot barve).

Nekateri filozofi na splošno mislijo, da barve niso »realno tam« na površini, in (smo takrat, ko naše izkustvo predstavlja objekt na površini, kot da ima neko barvo, tako podvrženi iluziji, kajti tam ni nobenih barv.[16] Bilo bi odvračanje, če bi se tu globoko vpletli v razpravo; naposled poskušamo videti, ali obstajajo *posebne* težave, povezane z idejo filmskih podob. Lahko bi preprosto nadaljevali z zanemarjanjem ontoloških vprašanj povsem o barvi in preprosto domnevali, da so barve, karkoli so že, realne stvari. Kajpada bo koristno nekaj na splošno povedati o naravi barve, kajti kar povem o tem, bo koristno, ko obravnavamo naravo filmskega gibanja. Dokazoval bom, da so filmske podobe realne v natanko enakem pomenu, kot so barve realne; tako je bolje ugotoviti, kakšen je ta pomen.

[16] Glej Paul S. Boghossian in J. David Velleman, »Colour as a Secondary Quality«. Glej tudi C. L. Hardin, »Color Subjectivism«.

Menim, da so barve lastnosti površin, vendar lastnosti, ki jih te površine imajo zaradi tega, ker so standarden ali normalen vzorec odziva na te površine s strani čutečih opazovalcev. Barve so, po besedah Marka Johnstona, *od odziva odvisne*

lastnosti in v tem se razlikujejo od lastnosti, kakršne so biti kvadrat, biti visok in biti deset milj od Cambridga.[17] Te tri zadnje lastnosti niso odvisne od odziva zato, ker jih noben objekt nima zaradi zmožnosti tega objekta, da vzbudi nek psihološki odziv. Od teh treh lastnosti je prva *intrinzična* lastnost: če hočete povedati, ali je nekaj kvadrat, vam ni treba pogledati dlje od same stvari. Zadnji dve sta ekstrinzični lastnosti: to, ali ste visoki, je odvisno od višine stvari, ki so druge od vas samih, in kako daleč ste od Cambridga, ni mogoče spoznati, ne da bi upoštevali Cambridge. Vse od odziva odvisne lastnosti so ekstrinzične, vendar obratno ni res, saj biti visok in biti deset milj od Cambridga nista od odziva odvisni lastnosti, čeprav sta ekstrinzični. Biti zabaven je od odziva odvisen pojem in je zato ekstrinzičen; stvari so zabavne v skladu s tem, kako se ljudje nanje odzivajo, čeprav ni lahko natanko reči, kateri odzivi štejejo za osnovo reka, da je stvar, na katero se odzivamo, zabavna.

Zdaj lahko vidimo, kako so barvne lastnosti drugačne od mnogih drugih vrst lastnosti, ko dopuščamo, da so realne lastnosti stvari. Obstaja neko stremljenje, da bi izrazili posebnost barv, rekoč, da so manj realne kot druge lastnosti, vendar se mi zdi težko osmisliti idejo, da realnost dopušča stopnje. Bolje jih je postaviti v okvir razlike med tistim, kar je intrinzično, in onim, kar je na razne načine ekstrinzično. Če ljudje rastejo, ne bom več visok, čeprav se moja višina ne spreminja; in če komet prizadene naše organe vida, tako da se nam zdijo vse stvari drugače obarvane, bodo drugače obarvane, čeprav se notranje ne spremenijo. Biti visok in biti rdeč sta ekstrinzični lastnosti stvari, medtem ko sta biti šest čevljev visok in imeti tako in tako konstitucijo molekul na svoji površini intrinzični lastnosti; spremembe teh lastnosti bodo vključevale spremembe v nas. Toda ekstrinzične lastnosti so lahko ravno tako realne kot intrinzične.

Da bi dognali realnost filmskih podob, ni zadostno dognati realnost barv na splošno, saj filmske podobe utegnejo predstavljati poseben primer, kjer se zdi, da so barve, vendar jih realno ni. In dejansko se zdi, da obstaja razlika med podobo na filmskem platnu in podobo na sliki. Okoliščine za prisotnost barv v dveh primerih so precej drugačne in znatno bolj negotove v primeru platna. Barve slike so tiste, ki jih ima za vsako osebo z normalnim vidom v okoliščinah, ki se v grobem približujejo dnevni svetlobi. V našem okolju ter okoliščine pogosto držijo. Toda tisto, kar se zahteva za filmsko platno, da ima tisti vzorec barv, ki jih prepoznamo kot filmsko podobo, je, da morajo biti filmski trak, projektor in vir

[17] Glej Mark Johnston, »Dispositional Theories of Value«. Glej tudi Philip Pettit, »Realism and Response-Dependence«. Še posebej sem zahvalen Pettitovi razpravi.

svetlobe v pravem, precej kompleksnem odnosu s platnom, to pa se zgodi zgolj takrat, ko zaidemo v znatne težave, da storimo tako. Te zahteve naredijo barve platna bolj ekstrinzične od barv slike, saj niso odvisne zgolj od naše zmožnosti kot opazovalcev, da se nanje odzovemo na določen način, temveč od prisotnosti in aktivacije vse relevantne filmske tehnologije. Barve na zaslonu so, lahko rečemo, ekstrinzično podprte, medtem ko so tiste na sliki intrinzično podprte – kar jih podpira, je okoliščina samega platna. Še enkrat, tega ne smeli obravnavati kot osnovo za zanikanje, da so barve, ki jih vidimo, barve na zaslonu. Vsa barva je ekstrinzična v obsegu, da je odvisna od odziva. Ni nobene take stvari kot popolnoma intrinzične barve. Je zgolj to, da so barve na zaslonu ekstrinzične v večji meri kot barve na platnu.

Filmske podobe so slike posebno prehodne in negotove vrste. Njihova negotovost dela nadaljnjo razliko med njimi in tistim, kar konvencionalno imenujemo slike. Za sliko ali risbo lahko naredimo razliko med samim delom in mišljenimi, standardnimi ali idealnimi okoliščinami gledanja dela. Sliko je mogoče najbolje videti iz oddaljenosti štirih čevljev, v višini oči, v dobro razpršeni svetlobi; toda ista slika, z istimi barvami v istem vzorcu na njeni površini, je še vedno tam, ko je videna iz oddaljenosti dvajsetih jardov v slabi svetlobi ali pod temnim obokom. Toda okoliščine projiciranja za film so do določene mere zanj bistvene. Če so v znatni meri neugodne – kot v primeru, ko je močna ambientalna svetloba ali ko je zaslon zelo slabo odbijajoča površina – filmske podobe preprosto sploh ni, čeprav ni ostre meje med sprejemljivimi in nesprejemljivimi okoliščinami. Moja trditev je preprosto, da – ko tiste posebne okoliščine, nujne za prikaz filma, držijo – potem je filmska podoba dejansko tam.

1.6 O gibanju podob

Naj zdaj uvedem idejo gibanja, ki je tako odločilna za razumevanje narave in realnosti filmskih podob. Obstaja široko zatrjevano verjetje, da je to gibanje iluzorno. Ko je govoril o pojavu gibanja v filmu, je Hugo Münstenberg dejal: »Ne vidimo objektivne realnosti, temveč produkt svojega lastnega duha, ki veže slike skupaj«.[18] Francis Sparshott pa piše: »film je niz negibnih podob, projiciranih na zaslon tako hitro, da v duhu vsakogar, ki gleda zaslon, ustvarijo vtis nenehnega gibanja« – vtis, ki ga bo Sparshott poimenoval »temeljna iluzija gibanja«.[19] Verjamem, da je to sprejemljivo gledišče zmotno. V filmu ni iluzije

[18] Hugo Münstenberg, »The Means of the Photoplay«, str. 332.

[19] Francis Sparshott, »Basic Film Aesthetics«, str. 284. Glej tudi Haig Khatchadoutian, »Remarks on the ‘Cinematic/Uncinematic Distinction in Film Art«, str. 134: »film je ... *nujno* sosledje vizualnih podob, ki ustvarja iluzijo gibanja« (poudarek v izvirniku). Jacques Aumont in njegovi soavtorji govorijo o »preprosti iluziji gibanja« in sklenejo, da »psihološko govoreč film ne eksistira v filmskem skladišču ali na zaslonu, temveč zgolj v duhu« (Aesthetics of Film«, str. 184).

gibanja; obstaja realno gibanje, realno zaznano.[20]

Preden bom to dokazoval, želim pripomniti, da tu realno ni na voljo očitno privlačna pozicija. Ne moremo reči, »Dejansko obstajajo filmske podobe, vendar realno ni vpletenega nobenega gibanja, ko se take podobe projicirajo na filmsko platno«. Če zavrnete realnost gibanja, potem morate zavrniti tudi realnost podobe. Oglejte si podobo, ki traja nekaj sekund in kjer je očitno dober del gibanja, morda gibanja množice ljudi, ki tekajo sem ter tja. Odvzemite gibanje in kaj ostane, kar lahko tvori realno podobo? Če ni nobenega gibanja, mora biti realna podoba statična. Toda podoba česa potem je? Nič, bomo domnevali, ni bilo stacionarnega na fotografirani sceni. Podoba je lahko le stežka podoba ljudi, ki se *ne* gibljejo. Ali je podoba nediferencirana praznina, brez reprezentacijskih značilnosti? Potem ni podoba. Lahko utegnete trditi, da – ko na podobi ni celo nobenega očitnega gibanja (fiksiran bližnji posnetek statičnega objekta, na primer) – potem je podoba realna. Vendar je stežka verjetno, da ko gledam statično filmsko podobo, nisem podvržen iluziji, vendar postanem podvržen iluziji takoj, ko se pojavi gibanje. Ker je dejansko le malo filmskih podob statičnih, bo tudi mala tolažba za realista v trditvi, da so statične filmske podobe realne. Če hočete biti realist o filmskih podobah, mora biti realist o filmskem gibanju.

Zavzemam gledišče, da je filmsko gibanje iluzorno, da bi bila različica gledišča, da film vključuje zaznavno, ne pa kognitivne iluzije. Kdo bi utegnil dokazovati, da je ta domnevna iluzija filmskega gibanja kognitivna, ne pa zgolj zaznavna iluzija, kajti večina ljudi, ki gleda filme, dejansko verjame, da gledajo gibljive podobe; le ko premišljate o tehničnih mehanizmih filma, ugotavljate, da to ni res. To utegne biti res, vendar je dejstvo, da videz filmskega gibanja ne izgine za tiste ljudi, ki sami sebe prepričajo, da je dejansko iluzija. Če je filmsko gibanje iluzorno, potem je v bistvu zaznavna iluzija in zgolj naključno kognitivna. Zato jo bom obravnaval kot (domnevno) zaznavno iluzijo.

Preden obravnavam argumente o realnosti gibanja v filmskih podobah, je bolje razjasniti, kaj natanko menim, ko govorim o »gibljivih podobah«. Strogo govoreč, filmska podoba je celotno področje razsvetlitve na filmskem platnu med projekcijo. Vsi se strinjamo, menim, da se to ne giblje, razen če se – zaradi neke mehanske napake – oprema za projekcijo ne začne premikati naokrog. Tisto, kar se giblje, ko obstaja gibanje podobe, je del ali deli te podobe; če gledamo posnetek človeka, ki se sprehaja po ulici, se bo del podobe, ki predstavlja

[20] Moj argument tu je predstavljen v okviru primera filmske predstave gibanja, vendar bi ga lahko zlahka spremenili, da se nanaša proti tistim, ki zanikajo, da obstaja realno gibanje, opaženo na televizijskem zaslonu ali video prikazovalniku, kjer je tehnični mehanizem, ki ustvari videz gibanja, drugačen od tistega v filmskem primeru.

človeka, gibal od ene strani filmskega platna na drugo. Gibanje te vrste, kar je tisto, s čimer se tu ukvarjam, je treba razlikovati od gibanja, ki se pojavlja kot rezultat nenehne spremembe v položaju kamere med enim samim kadrom; človek utegne biti statičen glede na ozadje, medtem ko se kamera giblje glede nanj. Ta zadnja vrsta gibanja vpelje nekako kompleksne obravnave, s katerimi se tu ne bom poskusil ukvarjati. Gibanje, ki me tu zanima tudi ni radikalno diskontinuirano gibanje, za katerega je mogoče reči, da se pojavlja med kadri, na primer, ko vidimo podobo človeka na enem mestu na filmskem platnu v enem kadru in na drugem mestu na filmskem platnu v naslednjem kadru. Vse, kar tu trdim, je, da realno obstaja gibanje v enem samem kadru, posnetem s fiksne perspektive. To je očitno dovolj za izpodbijanje trditve, da je gibanje v filmu iluzija, ki jo ustvarja protipostavljanje statičnih podob.

Bolje je tudi reči besedo o metafizičnem ozadju. Argumenti o gibanju in o spremembi na sploh včasih zastavljajo globoka vprašanja o tem, kaj sta dejansko gibanje in sprememba. O tem obstajata dve osnovni in vzajemno nezdružljivi gledišči. Eno, ki ga bom imenoval tridimenzionalizem, pravi, da se sprememba dogodi, ko ima stvar lastnost v enem času, ki jo ista stvar v drugem času nima. Drugo gledišče, štiridimenzionalizem, pravi, da se sprememba dogodi, ko ima neka časovna stopnja lastnost, druga časovna stopnja pa je nima, kjer te stopnje tvorijo časovne stopnje istega objekta. Ne verjamem, da je v našem splošnem verjetju o spremembi karkoli, kar bi odločilo tako ali drugače med dvema teorijama in nič, kar bom tu povedal o filmskem gibanju ni mišljeno, da bi vnaprej presodilo, katero gledišče je pravilno.[21] Torej, medtem ko bom govoril o našem filmskem izkustvu kot tistem, ki nam predstavlja, da se podoba giblje iz enega mesta do drugega, je to treba vzeti kot nevtralno med gledišèem, da obstaja ena stvar, ki je na enem mestu v enem času in na drugem mestu v drugem času, in gledišèem, da obstajajo različni, vendar primerno povezani časovni deli na različnih mestih. Za oba konstrukta menim, da nista konsistentna z gledišèem, da dobesedno ne obstaja nobeno gibanje podobe na filmskem platnu.

En način dokazovanja, da obstaja realno gibanje filmskih podob, bi bil privzetje zelo liberalnih meril za realnost. Še posebej, če bi lahko prepričali sebe, da ni jasnega razlikovanja med tistim, kar je koristno reči, in onim, kar je resnično reči, bi bilo zlahka osnovati realnost filmskega gibanja. Obstaja naposled korist, če film opisujemo s sklicevanjem na gibanje podob, ki nam jih predstavlja. Daniel Dennett je pred kratkim zagovarjal blažji, prijaznejši realizem, ki nam dopušča reči, da so vse vrste stvari realne na račun svoje koristnosti.[22] V Dennettovem

[21] Glej Frank Jackson, »Metaphysics by Possible Cases«.

[22] Daniel Dennett, »Real Patterns«, str. 27–51. Jerroldu Levinsonu sem hvaležen, da je pritegnil mojo pozornost na to delo in za dragoceno razpravo o temi tega poglavja.

primeru Smith in Jones trdita, da odkrivata različne vzorce v istem vizualnem razporedu; razlika med njima je razložena z različnimi razmerji med signalom in šumom, za katera trdita, da jih odkrivata; oba sta dokaj dobra pri napovedovanju razširitev razporeda in dajeta na kredo svoje različne vzorce neuspeha pri svojih ustreznih domnevah o šumu. Kdo ima prav? Oba, pravi Dennett in tako ima prav tudi kdorkoli drug, ki lahko opravi primerljivo dobro z odkritjem še drugega vzorca v razporedu. Ni dobro reči »Da, vem, da vsi delajo denar iz svojih sistemov, toda kdo ima prav?« To je po Dennettu simptomatično za nefleksibilen, neoprostljiv in zunaj mode realizem, ki ga hoče preseči – lahko bi ga imenovali »realizem na prvi mah«. Medtem ko je Dennettov argument kompleksen in fascinanten, sem ob njegovem zaključku še vedno želel ohraniti razliko med koristnostjo in resnico na področjih, kjer se mi je zdelo, da Dennett zamegljuje to razliko. Zato ne bom dokazoval realnosti gibanja filmskih podob preprosto na podlagi, da je za nas koristno misliti in govoriti, da realno obstaja tako gibanje, čeprav je koristnost tega načina mišljenja in govorjenja gotovo razlog, zakaj nas zanima, ali je ta vrsta gibanja realna. Torej ostajam realist na prvi mah. Kot bomo videli, smo celo mi jastrebi zmožni ontološke velikodušnosti.

Dejansko ne bom iskal pozitivnega argumenta v prid realnosti filmskega gibanja. V razpravah o tem, ali je neka vrsta izkustva iluzorna, je teža dokaza ali nemara zgolj argumenta na strani, ki trdi, da je zadevno izkustvo iluzorno, kot je v primeru, ko kdo trdi, da je neko verjetje zmotno. V obeh primerih – verjetja in zaznavanja – imamo osnove, da obravnavamo veridična in neveridična stanja asimetrično, kajti stanja verjetja in zaznavanja so stanja, ki jih imamo zato, *ker* stremijo biti veridična. V tem primeru bi morali trditi, da je filmsko izkustvo gibanja veridično, razen če obstaja pomenljiva teža evidence in argument proti tej ideji.

Velja kajpada pokazati, da je s perspektive nekoga, ki privzame tisto, kar sem imenoval prozornost, težko zanikati realnost filmskega gibanja, za katerega se zdi, da ga vidimo.[23] Teza prozornosti – ki jo bom nekoliko podrobneje ocenil v naslednjem poglavju – trdi, da ko vidim filmsko podobo Caryja Granta, realno in dobesedno vidim Caryja Granta. Nekomu, ki se drži tega gledišča, se bo zdelo težko zanikati, da je gibanje, za katero se zdi, da ga vidimo na filmskem platnu, realno gibanje. Če je bil Grant posnet, ko se je premikal iz enega mesta na drugega in ga film predstavlja, kot da se giblje, in če realno vidim Granta, ko vidim film, potem ga gotovo vidim kot gibajočega se. V tem primeru videz gibanja ne more biti iluzija gibanja. Ta argument kajpada pretehta zgolj pri nekomu, ki sprejema prozornost, ne pa pri komu drugemu, zato mu tu ne bom dal velike teže.

[23] Ta poanta je vzniknila med razpravo z Grahamom Nerlichom.

Kakšen je argument za to, da rečemo, da izkustvo filma vključuje zaznavno iluzijo gibanja? Jasne ugotovitve argumenta je težko pridobiti. Imam vtis, da se argument včasih sklicuje na dejstvo, da ni nobenega gibanja na samem filmskem traku, temveč prej sosledje statičnih podob. To je res, vendar ne stori nič, da bi osnovalo nerealnost filmskega gibanja. Ko naposled poslušamo magnetofonski trak, ni zvoka na samem traku, temveč zgolj vzorec selektivne magnetizacije. Na podlagi tega ne bi sklenili, da smo – ko poslušamo magnetofonski trak glasbe –, podvrženi slušni iluziji. Trditev zaznavnega iluzionizma je, da ni nobenega gibanja *na filmskem platnu;* kajti to je, naposled, kjer se zdi, da vidimo gibanje.

Argument, za katerega bi se lahko zdelo, da je v prid zaznavnega iluzionizma, je naslednji: domnevno gibanje na filmskem platnu je produkt našega zaznavnega sistema in zanj ni mogoče misliti, da eksistira neodvisno od njega. Domnevajmo, da opisujete dogodke na filmskem platnu z nekakšnega objektivnega gledišča, ki ga poskušamo zasesti v fizikalni znanosti: izčrpno opišete vpliv delcev ali valov svetlobe na filmsko platno in tako opišete vse relevantne fizične dogodke na tej površini. Vendar ne opišete nobenega gibanja tiste vrste, za katerega trdimo, da ga tam opazimo; ne opišete nobenega objekta, kot da se giblje iz enega mesta na filmskem platnu na drugo. Torej tam preprosto ni nobenega gibanja, ker objektiven opis zajema vsa relevantna fizična dejstva, vendar ne opiše nobenega gibanja. Gibanje vstopi v vašo zgodbo zgolj tedaj, ko zavzamete subjektivno gledišče in vključite v opis gledalčevo subjektivno izkustvo filmskega platna.

To je slab argument. Je vzporeden razredu drugih argumentov, ki bi osnovali iluzorno naravo vseh naših izkustev tistega, kar se imenuje drugotne kvalitete. Oglejmo si spet primer barve; objekt izčrpno opišemo s fizičnega gledišča, vključno z vsem o spektralno-odsevnem profilu njegove površine, vendar ne povemo ničesar o tem, kako je videti; barva vstopi v naš slovar zgolj tedaj, ko v zgodbo vključimo opazovalčevo subjektivno gledišče. Torej realno ni nobenih barv. Obstajajo tisti, ki dobrodošlo pozdravljajo ta sklep in pravijo, da je izkustvo barve res iluzorno; izkustvo predstavlja stvari, kot da imajo barvne lastnosti, ko jih dejansko nimajo.[24] Toda v celoti se filozofi upirajo takim močno revizionističnim sklepom in jih spremljajo. Tisto, kar bi realist o barvi moral reči, je ono, kar sem že rekel: barve in druge drugotne lastnosti so realne, od odziva odvisne lastnosti stvari. In tako je tudi, tako trdim, z »navideznim gibanjem« projiciranih filmov; to je realno, od odziva odvisno gibanje.

Morda je največji vir upora ideji, da so filmske podobe realne, ideja, da navidezno gibanje podobe ne »spremlja« nobeno primerljivo gibanje fizičnega objekta. Kot sem rekel, preko filmskega platna se ne giblje noben delec ali val,

[24] Boghossian in Velleman, »Colour as a Secondary Quality«.

ko (se zdi), da se podoba Caryja Granta giblje preko njega. Toda normalno, ko rečemo, da se nekaj giblje, lahko prepoznamo koreliran gibajoč se fizični objekt – ali pa imamo vsaj dober razlog za verjetje, da obstaja. Če se oseba giblje, potem se giblje tudi njeno telo; če se avto giblje, je masa molekul, iz katerih je avto zgrajen, tista, ki se giblje. Še več, gibanje osebe ali avta temelji na gibanju podstatnega fizičnega objekta; gibanje osebe logično zahteva gibanje njenega telesa – podobno z avtom in njegovimi sestavnimi molekulami. Gibanje, ki sem ga zahteval za filmske podobe, ni podobno temu. Toda to je razloženo v okviru temeljne razlike med osebami in avti na eni strani in filmskimi podobami na drugi strani. Avti in osebe imajo sorazmerno stabilne fizične sestavine, medtem ko jih podobe nimajo. Gibanje podobe temelji na vzorcu svetlobnih delcev, ki zadenejo filmsko platno. Toda podoba ima lastnosti, ki jih nima noben fizični objekt in dogodek, na katerega se sklicujemo pri njeni razlagi: še posebej, ima gibanje. Na prav enak način so barve na površini razložljive v okviru fizičnih lastnosti tistih površin in končno v okviru njihovih podatomskih sestavin. Toda barva ima lastnosti, ki jih nima nobena taka sestavina; zelenost barve ni mogoče najti v nobeni zelenosti njenih podatomskih delov.

Tako pravim, da je del vsebine filmskega izkustva to, da obstaja gibanje podob in da tako gibanje realno obstaja. Vidimo filmsko podobo človeka in vidimo, da je na enem mestu na filmskem platnu, kasneje pa vidimo, da je na drugem mestu; res, vidimo da se podoba na filmskem platnu premakne iz enega mesta na drugo. Te podobe ne gre poistovetiti z nekim posebnim fizičnim objektom. Ni kot podoba na sliki, ki sestoji iz neke konglomeracije fizičnih pigmentov, vsaj sorazmerne stabilne skozi čas. To je podoba, ki jo ohranja neprekinjen vpliv svetlobe na površino filmskega platna in noben poseben svetlobni val ali delec ni več kot neznatno konstitutiven zanjo. Kljub temu je ta podoba posebna stvar in stvar, ki se giblje.

Reči, da obstaja gibanje, je reči, da je neka stvar na nekem mestu v enem času in na drugem mestu v drugem času (ali, v skladu s štiridimenzionalnim gledišče m, da je časovni del objekta na enem mestu in drug časovni del na drugem mestu). Gibanje zahteva ponovno identifikacijo tistega, ki se giblje, v času. Toda kaj nam dovoljuje reči, da je podoba na enem mestu filmskega platna v enem času enaka kot podoba na drugem mestu filmskega platna v drugem času?[25] En začeten sprejemljiv odgovor je, da podobe dobijo svoje okoliščine identitete iz svojih vzročnih predhodnikov: ta podoba zdaj in tista takrat sta obe filmski podobi istega človeka, torej sta ista podoba. Toda ta odgovor je nezadovoljiv. Predvsem, jaz bi oblikoval isto trditev za identiteto podobe v času v animirani risanki. To je, trdil bi, da vidimo realno gibanje podobe Miki Miške iz ene strani filmskega

[25] Spomnite se, da je to vprašanje treba vzeti za nevtralno med tri- in štiridimenzionalizmom.

platna na drugo. Toda v tem primeru nam argument iz istosti vzročnih predhodnikov ne bo dovolil ponovno identificirati podob v času, ker ni nobenega Miki Miške, da bi bil skupen vzročni predhodnik podobe, ki jo vidim na enem mestu in podobe, ki jo vidim na drugem. Lahko bi rekli, da je istost vzročnega predhodnika zadosten, vendar ne nujen pogoj za identiteto med podobami. Boljše merilo za identiteto filmskih podob v času je dano z njihovim odnosom do mentalnih stanj gledalca. Ta podoba je zdaj ista kot podoba takrat, ker ju normalni gledalci v normalnih okoliščinah obe identificirajo kot podobi istega posameznika. To pa je res tako za podobo Miki Miške kot podobo Caryja Granta. Tu spet, kot z barvo, je pojem, na katerega se sklicujemo, odvisen od odziva. Identiteta med podobami je sama od odziva odvisen pojem, ker se na vprašanja o tem, kako ponovno identificirati podobe v času, odgovarja s sklicevanjem na dejstvo o psiholoških odzivih gledalca na te podobe. Toda kot z barvami je ta odvisnost od odziva združljiva z realnostjo zadevnih podob.

1.7 Dva načina ali trije?

Pri argumentiranju proti zaznavnemu iluzionizmu sem vztrajal, da je filmsko gibanje realno, uporabljajoč ta termin, da bi ga primerjal, dovolj naravno, z »iluzornim«. Lahko si mislite, da ta taksonomija ni zadostno prefinjena. Naposled, običajno primerjamo realnost z videzom. Moja dihotomija nas bo potem prisilila identificirati tisto, kar sodi na področje zgolj videzov, z onim, kar je iluzorno. To se zdi težko na videzih. Mora biti prostor za stališče, ki pravi, da barve in druge drugotne lastnosti sodijo na področje videzov, vendar ki zanika, da je izkustvo barve iluzorno.[26] (Morda se bo na koncu to stališče izkazalo za nekoherentno; na tej stopnji ga preprosto ne želim izključiti). V skladu s tem stališčem se realno primerja z iluzornim in navideznim. Enakovredno bi lahko rekli, da obstajata dva pomena »realnega«: šibek pomen, ki ima za dopolnilo svoje ekstenzije iluzorno, in močnejši pomen, ki ima za dopolnilo svoje ekstenzije iluzorno in navidezno, kar lahko potem zmečemo v en koš kot nerealno. Če prevzamemo to taksonomijo, je moje gledišče preprosto to, da je filmsko gibanje realno v šibkem pomenu. Potem lahko soglašam, da bi morali biti v močnem, metafizičnem pomenu antirealisti glede filmskega gibanja (razmišljati o njem kot o nerealnem) in morda tudi o barvi. Toda morali bomo narediti razliko med – na eni strani – antirealističnimi pojmi, ki ji je mogoče nanesti na področje zgolj videzov in – na drugi strani – antirealističnimi pojmi, ki jih je mogoče nanesti na področje iluzije. Kakršenkoli je vaš pogled na barvo, gotovo, na primer, obstaja razlika med pripisom modrine poštnemu nabiralniku ZDA in pripisom zelenosti (dejansko belim) progam, prikazanim v

[26] Pogovor z Brianom Medlinom me je napeljal k temu stališču.

McCulloughovemu poizkusu kasnejšega rezultata.[27] Razlika je, trdim, da smo v drugem primeru, ne pa v prvem, podvrženi iluziji. Torej, če vas moja vzporednica med filmskim gibanjem in barvo ne prepriča, da ste močan realist glede filmskega gibanja, utegne biti še vedno dovolj, da spodkoplje iluzionizem glede njega.

Da bi podčrtali to zadnjo poanto, upoštevajte značilnost od odziva odvisnih poj mov, za katero se včasih misli, da je razlog za biti *antirealist* glede teh pojmov Realisti včasih poudarjajo korenito zmotljivost naših verjetij o vsakem področju za katerega trdijo, da nanj nanaša realizem; če je za nas mogoče, celo v epistemološko idealnih okoliščinah, da se motimo v naših verjetjih o tem področju, je to znak, da smo na področju realnosti. Toda z nekaterimi vrstami od odziva odvisnih pojmov je radikalna zmotljivost izključena.[28] Če normalen opazovalec v normalnih okoliščinah sodi, da je nekaj rdeče, potem je rdeče; podobno, če oseba z normalnim vidom, sedeča v zatemnjeni kinodvorani na primerni razdalji in pozorna na filmsko platno, ko se projektor vrti, sodi, da se filmska podoba premika, potem se premika. To utegne biti, kot pravim, razlog za zavračanje metafizičnega realizma o barvi in o filmskem gibanju. Vendar ne more biti razlog za mišljenje, da je filmsko gibanje iluzija. Tam, kjer ni nobene možnosti napake, tam ne more biti nobene iluzije.

Če naj imenovanje filmskega gibanja z »navideznim« v pomenu, ki se primerja za iluzornim, ima sploh kak pomen, bi morali biti zmožni pokazati na pojave, ki so iluzorni, ne pa navidezni; razlika videz-iluzija ne bi bila veliko vredna, če je ekstenzija iluzornega prazna. Res, ena običajna in naravna misel v odzivu na mojo trditev, da filmsko gibanje ni iluzorno, je, da je to trditev mogoče podpreti le za ceno redukcije, domala na nič, razreda pojavov, ki štejejo za iluzorne. Vredno je videti, da to ni tako.

Kdo bi utegnil trditi, da z argumentom, ki je vzporeden argumentu, ki sem ga dal za realnost filmskega gibanja, lahko ugotovimo, da je izkustvo, ki ga povzroči Müller-Lyerjev pojav, veridično. V tistih primerih izkustva, ki so razločeni kot uprimerjanja Müller-Lyerjeve iluzije, moramo reči, da je tisto, kar izkustvo predstavlja, da med dvema črtama velja odnos *biti daljši* kot*, kjer dolžina* ni metrična lastnost objektov, ki jih merimo z rigidnimi palicami, temveč prej od odziva odvisna dolžina: dolžina, ki je do metrične dolžine v enakem odnosu kot je od odziva odvisno gibanje, ki ga zagovarjam za filmske podobe, do gibanja, ki ga merimo s sledenjem fizičnim objektom skozi prostor. V tem primeru ni

[27] McCulloughov učinek ustvarja iluzijo zelenih ali rdečih prog tam, kjer so dejansko bele proge. To, za katero barvo se zdi, da ustvarja, je odvisno od orientacije prog (horizontalnih ali navpičnih) na kartah, predstavljenih pred indukcijo iluzije. Zato je imenovan »orientacijsko poseben barvni kasnejši učinek«.

[28] Glej Richard Holton, »Intentions, Response-Dependence and Immunity from Error«.

nobene iluzije, vključene v Müller-Lyerjev pojav, temveč zgolj veridično izkustvo, da je ena črta »daljša* kot« druga.

Ta ugovor spodleti. Naše izkustvo Müller-Lyerjeve iluzije predstavlja črti, kot da sta v odnosu »daljši kot«, ne pa v odnosu »daljši* kot«. Vidna pojavnost črt predlaga, da če bi ju merili na konvencionalen način, bi rezultat bil, da bi bila ena merljivo daljša od druge. Zato je to pravi primer iluzije, ne pa veridično izkustvo od odziva odvisne lastnosti. Z izkustvom gledanja zaslona pa je kajpada dvomljivo, ali je gibanje, ki ga naše izkustvo predstavlja, kot da se dogaja, take vrste, da bi ga spodkopale neodvisne preverbe, analogne meritvenim preverbam, ki jih lahko izpeljemo v primeru Müller-Lyerjeve iluzije. Naše izkustvo gledanja zaslona tega nima za svojo predstavno vsebino: »obstajajo fizični objekti, ki jih je mogoče znova prepoznati in se gibljejo pred našimi očmi« (vsebino, katere zmotnost je mogoče ugotoviti z neodvisnimi preverbami). Nasprotno, njegova vsebina je: »obstajajo *podobe* fizičnih objektov, ki jih je mogoče znova prepoznati in se gibljejo pred našimi očmi«. V tem pogledu se zdi, da izkustva filmskega gibanja ne spodreže informacije iz drugih virov in da torej ni bistveno drugačno od tistega, ki ga povzroča Müller-Lyerjeva struktura.

Kdo bi lahko tudi ugovarjal, da ima moje sklicevanje na odvisnost od odziva zmotno posledico, da ni nobene iluzije, vpletene v naše zaznavanje gibanja vala.

Naše zaznavanje pojava vala predlaga, da je nekaj, namreč val, ki se giblje navzven iz središča motnje. Toda če preučimo zadevo pobliže, odkrijemo, da ni nobenega fizičnega objekta – nobenega enkratnega, znova prepoznatnega telesa vode – ki se širi navzven, ko se pojavi gibanje vala. Obstaja zgolj prenos energije iz ene molekule na naslednjo, ko se lahko ugotovi, če postavimo prosto plavajoč objekt na površino vala in vidimo, da ostaja pri miru glede na horizontalno os. Vendar se bo zdelo, da se moj argument za realnost gibanja filmske podobe v enaki meri nanaša na gibanje vala; v tem primeru bi morali reči, da naposled ni nobene iluzije gibanja v primeru vala, to pa zdi napačno.

Vendar spet, obstaja razlika med filmsko podobo in valom. V primeru vala, ne pa v primeru filmske podobe, obstaja fizični objekt, namreč telo vode, ki nam ga zaznavanje predstavlja, kot da se giblje navzven, ko se val »širi«. Toda naše zaznavanje gibanja filmskih podob ne predlaga, da obstaja nek poseben fizični objekt, ki se giblje, ko se giblje filmska podoba. Zato obstaja zaznavna iluzija ali vsaj zaznavna napaka v zaznavanju gibanja vala, vendar ne zaznavanju filmskih podob.

Obstajajo številna druga navidezna gibanja, ki so normalno razvrščena kot zgolj iluzorna in ki po moji razlagi ohranjajo svoj status kot iluzije. Na primer, psihologi govorijo o *povzročenem* gibanju, pojavu, opaznemu, ko vidimo oblake,

ki se ženejo preko obraza Lune; če se oblika ženejo počasi proti levi, se zdi, da se Luna žene proti desni. Podobno, visoke zgradbe, videne od spodaj na ozadju premikajočih se oblakov, se zdijo, da padajo.[29] V teh in podobnih primerih imamo zaznavno iluzijo gibanja; izkustvo predstavlja nekaj, kot da se giblje, ki se ne giblje, kot bi ugotovile neodvisne preverbe. Obstajajo celo vrste gibanja, ki nam jih film včasih daje in ki so ali lahko so iluzorne, ne pa realne. Na primer, filmi v treh dimenzijah kažejo iluzijo globine; naše izkustvo gledanja treh dimenzij je tako, da so objekti zaznani, kot da se gibljejo proti ali od gledalca, ko to ni res. Filmske gibanje, za katerega trdim, da je realno, ni te vrste; sodi k vrsti, ki jo psihologi imenujejo »gibanje v čelni ravnini«.

Toda celo znotraj tega omejenega razreda pojavov gibanja lahko naredim razlike, saj ne bo vse gibanje v čelni ravnini štelo za realno v mojih očeh. Dobro je, na primer, znano, da če gledamo v točko svetlobe v sicer temnem okolju, se bo zdelo, da se točka giblje naokrog, ko dejansko ostaja na miru. Razlaga se zdi, da je, da videz gibanja povzroči naključno gibanje očes, ki ni nadoknadeno, ker gledalec nima nobenega vidnega referenčnega okvira razen samega vira svetlobe.[30]Zdaj predpostavimo, da gledalec – namesto da bi neposredno gledal v vir svetlobe – gleda njegovo podobo, projicirano na filmsko platno. Potem se bo za projicirano podobo zdelo, da se giblje naokrog, kot bi se gibal sam vir svetlobe. To pa je, trdim, primer iluzornega, ne pa realnega gibanja na filmskem platnu. Kajti naslednje je nujen pogoj, da bi obstajalo pravo gibanje podobe: da bi na vsakem mestu na filmskem platnu, ki ga zaseda podoba, ko se giblje, morala na tem mestu (in v ustreznem času) obstajati razsvetljava na filmskem platnu. Toda v primeru, ki ga obravnavamo, bo na filmskem platnu osvetljeno zgolj eno fiksirano in nespremenljivo mesto, in na mnogih mestih na platnu, kjer se zdi, da je podoba, ne bo nobene osvetljave. Tako se tu zdi, da vidimo gibanje podobe, kjer ni nobenega gibanja. Toda v primeru tistega, kar se običajno imenuje gibljiva podoba filma, je na mestih, na katera se zdi, da se giblje podoba, dejansko osvetljava na filmskem platnu.

Filmske podobe niso take kot, recimo, podobe slike; so začasne, odvisne od odziva in ekstrinzične na načine, kot podobe slike niso. Vendar so filmske podobe realni objekti. Ki je mogoče znova prepoznati v času in zasedajo različne položaje v različnih časih med gledanjem posnetka. Ali – za tiste, ki vztrajajo pri tripartitni razliki med realnim, navideznim in iluzornim – so to navidezni, neiluzorni objekti. Osnovni mehanizem filma naposled ni utemeljen na iluziji. Niti ne verjamem, da obstaja kak drug bistven, zanimiv pomen, v katerem je film

[29] Glej Stuart Anstis, »Motion Perception in the Frontal Plane: Sensory Aspects«.

[30] Tu sem hvaležen Sue Feagin in Danu Dilmanu, da sta mi pomagala videti pomen tega pojava za mojo teorijo, in Michaelu Whitu, ki mi je razložil podrobnosti. Opisana iluzija se imenuje »avrokinetično gibanje«. Glej E. L. Brown in K. Deffenbacher, *Perception and Senses*, str. 412–415. André

medij, ki ustvarja iluzije. Gotovo, dejansko ne značilno deluje, da bi ustvarjal kognitivno iluzijo, da je tisto, kar je predstavljeno na filmskem platnu, realno in prisotno pred gledalcem. Realizem je pojmovanje, ki je bilo za trenutek neprijetno za filmske teoretike. V 3. poglavju bom dokazoval, da je bil napačno razumljen in da je neizogibno orodje za razumevanje narave filma. Iluzija je, po drugi strani, nekaj, brez česar lahko dobro shajamo.

Sklepi tega poglavja presegajo filmsko teorijo, da bi zajeli splošno metafiziko. Tradicionalno je, da se gibanje obravnava kot paradigmatska prvotna kvaliteta v primerjavi s tistimi drugotnimi kvalitetami, ki so v nekem smislu odvisne od opazovalca, kakršna je barva. Če je tisto, kar sem tu rekel o filmskem gibanju, pravilno, bomo morali priznati neko vrsto gibanja, ki zavzema mesto med drugotnimi kvalitetami.

2. poglavje

VTIS NARAVE

Slika je svet; fotografija je o svetu.

Stanley Cavell

Obstajajo ljudje, ki pravijo, da daje fotografska metoda filmu ne le moč predstavljanja sveta, temveč rudi moč, da ga naredi prisotnega. Kaj natanko to pomeni, morda ni jasno; poskusil bom to pojasniti. Vendar bodite pozorni, da se ta trditev (imenoval jo bom *teza prisotnosti)* in argument, ki ga spočne, pojavita pred filmom; prvič se pojavita v povezavi z negibno fotografijo. To trditev bom začel obravnavati zgolj za primer negibne fotografije. Kasneje bom vprašal, ali je trditev sprejemljivejša, ko se nanaša na gibljive podobe filma. Večina ljudi, ki dokazujejo tezo prisotnosti, omejuje svojo trditev na fotografske podobe, ki niso bile podvržene bistvenemu prikrojevanju po osvetlitvi. V tem jim bom sledil.

En vir zmede je treba takoj razvozlati. V Uvodu sem pokazal na reprezentacijsko dvojnost filma. Ko vprašamo, kaj je predstavljeno na filmskem platnu, obstajata dve možni vrsti odgovorov: »Ingrid Bergman in Cary Grant, ki igrata na prizorišču« ali »dva vohuna, ki poskušata preprečiti nacistično zaroto«. Trditev, da kinematografija naredi svet prisoten, ga pa ne predstavlja, je treba razumeti kot trditev, da naredi prisoten realni svet igralcev, rekvizitov, prizorišč in lokacij, ne pa nerealnega sveta fikcijskih likov. Če je teza pravilna, nam film naredi prisotne Ingrid Bergman in Caryja Granta, ne pa like, ki ju igrata v filmu, saj ti liki ne obstajajo. Fotografija utegne imeti posebne moči, vendar nima moči, da bi nebit pretvorila v bit.

2.1 Reprezentacijski mediji in reprezentacijske umetnosti

Slika je reprezentacijski medij; ena stvar – objekt, scena ali dogodek – je predstavljena z drugo stvarjo, vzorcem barve. In slikarstvo je reprezentacijska umetnost v pomenu, da je umetniško ali estetsko vrednost slikarstva mogoče izpeljati, vsaj delno, iz reprezentacijskih značilnosti.

Nihče ne dvomi, da je slikarstvo reprezentacijski medij in le malo jih te dni zanika, da je reprezentacijska umetnost. Vendar obstajajo tisti, ki dvomijo o eni ali obeh ustrezajočih tezah, ki zadevata fotografijo, čeprav o kateri dvomijo včasih ni jasno. Dokazoval bom, da je fotografija reprezentacijska, tako kot medij kot umetnost.

Slikarstvo je reprezentacijski medij v tem, da so dela znotraj tega medija lahko –

čeprav jim ni treba biti – reprezentacijska. Vendar ne bi smeli avtomatsko domnevati, da vsi reprezentacijski mediji dopuščajo ustvarjanje del, ki so reprezentacijska dela *umetnosti;* morda obstajajo okoliščine glede medija poleg tega, da je reprezentacijski, ki jim mora biti zadoščeno, preden bo dopustil ustvarjanje umetniških del. Kakšne so te posebne okoliščine ni jasno delno zato, ker je sam pojem umetnosti nejasen. Jaz bom preprosto predpostavljal, da obstajata dve različni vprašanji, na kateri je treba odgovoriti: Ali je fotografija reprezentacijski medij in ali je fotografija reprezentacijska umetnost? Dokazoval bom, prvič, da je fotografija reprezentacijski medij, in, drugič, da je reprezentacijska umetnost. To nas bo pustilo z nalogo, da pojasnimo razliko med fotografijo in slikarstvom, za katero upam, da jo bom razjasnil na koncu tega poglavja.

2.2 Prisotnost in predstava

Predstave širijo naš epistemski dostop do stvari v svetu; če so zanesljive, nam predstave dajejo informacijo o stvareh, ko nam te stvari niso neposredno dostopne. In zaradi nekih namenov so opis, podrobna slika ali neka vrsta predstave lahko bolj informativni kot neposredno zaznavno preučevanje same stvari; primerjajte težavo bližnjega preučevanja divjega in lačnega tigra z bližnjim preučevanjem njegove primerno podrobne slike.

Druga sredstva okrepijo naš zaznavni dostop do samih stvari. Leče nam pomagajo videti podrobnost, ki ni dostopna golemu očesu. Nihče ne bo, domnevam, rekel, da nam leče dajejo predstave stvari. Nasprotno, so pomagala vida; pomagajo nam videti same stvari. Svet nam naredijo prisoten, ne pa da ga predstavljajo; svet nam preprosto naredijo prisoten bolj podrobno, kot lahko to stori golo oko.

Ali fotografije naredijo prisotnost ali predstavljajo? Neka tradicija pravi, da ustvarijo prisotnost. Toda ta tradicija v celoti gledano ni dobro delala za njene zagovornike. Rekli so stvari, ki jih je treba bodisi vzeti kot tako obskurno metaforične, da niso v nobeno pomoč, bodisi kot dobesedne trditve tistega, kar je očitno neresnično. Andre Bazin je, na primer, rekel, da »je zmotno reči, da nas filmsko platno ni zmožno postaviti ‘v prisotnost’ igralca. Tako stori na enak način kot zrcalo

.... vendar je to zrcalo z odloženim odsevom«.[31] Toda filmsko platno ni dobesedno zrcalo, niti nismo realno v prisotnosti igralca, ki gledamo na filmsko platno.

[31] Bazin, *What is Cinema?*, 1. zv., str. 97. Glej tudi Stanley Cavell, *The World Viewed*. Za pripombe, kritične za tradicijo, glej Joel Snyder, »Photography and Ontology«.

Teza prisotnosti dobiva najbolj jasno ugotovitev in svoj najbolj skrben zagovor v rokah Kendalla Waltona, katerega različica je premočrtna: Videti fotografijo *X-a* je videti *X*.[32] Vendar videti sliko X-a ne pomeni videti *X*. V prvi vrsti, slike so lahko »o« stvareh, ki ne in nikoli niso eksistirale. Lahko vidite sliko zmaja, vendar ne morete videti zmaja. Niti ne morete videti fotografije zmaja.

Medtem ko je Waltonova teza premočrtna, je njegov argument zanjo subtilen in odvisen od nekaterih strokovnih pojmov v filozofiji. V skladu s tem bom porabil nekoliko časa za razvitje argumenta in pojasnitev strokovnih pojmov. Trud bo tega vreden; argument je dober in poučen, celo če mu, kot verjamem, spodleti vzpostaviti svoj sklep.

Waltonova teza ni Bazinova, če vzamemo Bazina dobesedno. Waltonova teza ni, da je fotografija *X-a X* ali del X-a. Ni tako, da ko smo v prisotnosti fotografije *X-a,* smo v prisotnosti *X-a. Je* zgolj tako, da ko vidimo fotografijo *X-a,* vidimo *X*. Fotografije so, pravi Walton, »prozorne«; skozi nje vidimo stvari, o katerih so (to bom imenoval *teza prozornosti* in včasih zgolj »prozornost«). Argumentiral bom, da teza prozornosti ni podvržena mnogim kritikam, naperjenih proti drugim različicam teze prisotnosti. Vendar bom tudi argumentiral, da je Waltonu spodletelo vzpostaviti primer prozornosti in da je tisto, kar je v njegovem argumentu pravilno, mogoče prilagoditi z gledišče m, da so fotografije reprezentacijske, da je videti fotografijo *X-a* zadeva videnja predstave *X-a,* ne pa videnja samega *X-a.* Predstave, ki nam jih dajejo fotografije, so vrstno gotovo zelo drugačne od tistih, ki jih dobimo z risanjem in slikanjem, te razlike pa so produkt razlik med načini fotografij, kako so ustvarjene fotografije in ročno narejene podobe. Toda fotografska podoba je predstava.

Pripomba glede terminologije: da bi se izognil dolgim formulacijam, bom nekatere izraze uporabljal na poseben način. »Običajno videnje« bom primerjal z »videnjem fotografij« in včasih z »videnjem slik«. V dobesednem dejstvu tu ni nasprotja, saj vidimo fotografije in slike na ravno enak način, kot vidimo druge stvari – tako, da jih gledamo. Mišljena razlika je med videnjem objekta ali prizora na običajen način, ko je objekt pred našimi očmi, in videnjem fotografije ali slike objekta ali prizora.

2.3 Fotografije kot evidenca

[32] »S pomočjo fotografskega aparata lahko vidimo ne le okrog vogalov in tisto, kar je oddaljeno ali majhno, temveč lahko vidimo tudi v preteklost. Ko gledamo njihove prašne posnetke, vidimo zdavnaj umrle prednike« (Walton, »Transparent Pictures«, str. 252). Za podobne argumente glej Roger Scruton, »Photography and Representation«. Toda Scruton, ki ga skrbi povečini estetika fotografije, ne ponuja tako natančne razlage razlike med fotografijo in sliko. Za analizo nekaterih Scrutonovih argumentov si oglej nadaljevanje tega poglavja. Za preučevanje zgodovine tega problema glej Patrick Maynard, »Drawing and Shooting: Causality in Depiction«.

V osrednji in navdušujoči sekvenci svojega sicer nekako pretencioznega filma *Povečava* Antonioni kaže fotografa, ki z zaporedno osamitvijo in povečavo vedno manjših razdelkov fotografije odkrije evidenco, da je bil storjen umor. Njegova fotografija je zabeležila nekaj, česar se ni zavedal v času, ko jo je posnel. Predpostavimo, da pridemo do dvoma, da je tam bilo mrtvo telo, ki je v tem dnevu ležalo v živi meji in na mestu, kjer je Constable naslikal *Seneni voz*. Bilo bi nesmiselno preučevati to platno do najmanjših podrobnosti, da bi tam našli evidenco za telo; bilo bi vsaj nesmiselno misliti, da se Constable ni zavedel prisotnosti telesa. Constable bi lahko vedel o telesu in ga naslikal na tak način, da bi ga bilo težko zapaziti, razen če ne bi vedeli, kaj iščete. Toda če ne bi vedeli o telesu, ne bi našli evidence zanj na platnu, kakorkoli močno bi že gledali. Ne moremo, tako se zdi, odkriti stvari na slikah na enak način, kot jih lahko odkrijemo na fotografijah.

V Hitchcockovem *Dvoriščnem oknu* fotograf, zaradi poškodbe ujet v svoj apartma, odkrije evidenco, da je bil v zgradbi nasproti storjen umor. To ne odkrije z gledanjem fotografij, ki jih je on ali kdo drug posnel o dogodkih v tem apartmaju, temveč z gledanjem skozi okno. Fotograf bi lahko posnel fotografije in kasneje našel dokaz s preučevanjem povečav, vendar je bil to obrat zgodbe, ki ga je Hitchcock izbral, da ga bo ignoriral ali o njem ni razmišljal. Česar ne bi mogel storiti, je bilo odkritje dokaza z gledanjem slik sosednjega apartmaja, razen če slikar ne bi nameraval umestiti dokaza v svoje slike.

Povečava in *Dvoriščno okno,* med katerima obstajajo očitne povezave vpliva, sta odvisna od presenetljivo podobnih idej. En fotograf gleda fotografije prizora in odkrije dokaz zločina; drugi gleda na samo prizorišče in odkrije enako stvar. S pomočjo fotografije in vida naredita stvari, ki jih ne bi mogla narediti s pomočjo slike ali drugih točno narejenih podob.

Morda je tu začetek argumenta, da so fotografije prozorne. To je argument, ki rabi neko podporo.

2.4 Protidejstvena odvisnost

Obstajajo bogati vzorci *protidejstvene odvisnosti* med fotografijo in fotografiranim objektom. V nekaterih okoliščinah – »normalnih okoliščinah«, kot jih bom imenoval[33] – lahko pričakujemo, da bo fotografija *X-a* prikazala vidne lastnosti *X*- a na tak način, da če bi bile vidne lastnosti *X-a* drugačne, bi bila fotografska podoba ustrezno drugačna. Če bi bila fotografirana zgradba drugače

[33] »Normalno« ne pomeni »povprečnega«. Razumljivo, večina vseh kdajkoli posnetih fotografij je bila tako preveč ali premalo osvetljena, da je ustrezne protidejstvene povezave postavila pod dvom. »Normalne okoliščine« jemljem v smislu, podoben smislu Ruth Garrett Millikan: normalna okoliščina za fotografijo je okoliščina za njeno pravilno delovanje (Glej Millikan, *Language, Thought, and Other Biological Categories).*

oblikovana, bi bila podoba zgradbe na fotografiji ustrezno drugače oblikovana. To je primer protidejstvene odvisnosti med videzom *X-a* in pojavom fotografije *X-a*. Na enak način je moje vidno izkustvo, ko vidim fotografijo, protidejstveno odvisno od fotografiranega objekta: če bi bile vidne lastnosti *X-a* drugačne, bi bilo moje vizualno izkustvo ustrezno drugačno.

Običajno videnje je tudi podobno temu. Ko vidim zgradbo v normalnih okoliščinah, imam vizualno izkustvo, ki ustreza prizoru pred mojimi očmi in to delam tako zaradi povezav med prizorom in vizualnim izkustvom, ki so take, da če bi bil prizor drugačen na različne načine, bi bilo ustrezno drugačno tudi moje vizualno izkustvo.[34]

Zgolj protidejstvena odvisnost ne bo razlikovala fotografije od slike. V določenih okoliščinah bo slika *X-a* prikazala vidne lastnosti *X-a* na tak način, da če bi bile tiste vidne lastnosti drugačne, bi bila ustrezno drugačna naslikana podoba. Če bi bila zgradba drugače oblikovana, bi slikar na platno naslikal ustrezno drugačno obliko. Toda v primeru slike, ne pa v primeru fotografije, je protidejstvena odvisnost posredovana z verjetji umetnika. Pojavnost slike je protidejstveno odvisna od pojavnosti objekta, ker so podobno odvisna verjetja slikarja. Če bi slikar imel halucinacijo, misleč da je bil pred njim rožnati slon, bi njegova slika prikazovala rožnatega slona, ne pa dejanskega prizora pred njegovimi očmi. S fotografijo so zadeve drugačne. Zaradi »mehanskega« načina, kako so narejene fotografije, ni pomembno, kaj si fotograf misli, čemu je podoben objekt pred lečami; ko je enkrat fotografski aparat nastavljen in je film osvetljen, fotografski aparat posname prizor pred njim. Zamislite si, da je isti prizor zaporedoma fotografiran in skiciran. Zdaj si zamislite, da je je bil prizor videti nekoliko drugačen, *verjetja umetnika o pojavnosti tega prizora pa so ostala enaka*. V tem primeru bi bila drugačna zgolj fotografija. Taka fotografija kot skica sta za svojo pojavnost odvisna od pojavnosti prizora, toda na skici, ne pa na fotografiji, je ta odvisnost posredovana z verjetji umetnika in drugimi mentalnimi stanji.

To protidejstveno odvisnost med prizorom in fotografijo/skico lahko razširimo na podobno odvisnost med prizorom in mojim vizualnim izkustvom fotografije/skice. Če bi bil prizor drugačen, bi bilo moje vizualno izkustvo gledanja fotografije/skice drugačno. Toda če bi bil prizor drugačen in verjetja umetnika enaka, bi bilo moje izkustvo gledanja fotografije drugačno, medtem ko bi bilo izkustvo gledanja skice enako. V primeru fotografije je protidejstvena odvisnost med prizorom in gledalčevim vizualnim izkustvom, lahko rečemo, neodvisna od verjetja, toda v primeru skice ni tako. Zato na fotografiji lahko najdemo dokaz za nekaj, za kar fotograf ni sumil, da je tam, medtem ko ne bi

[34] Glej David Lewis, »Veridical Hallucination and Prosthetic Vision«. Okoliščina protidejstvene odvisnosti ne utegne biti zadostna za videnje; glej Martin Davies, »Function in Perception«.

mogli najti nobene take stvari na sliki.

Predpostavimo, da obravnavamo preprostejši primer: zgolj gledam na prizor. Torej obstaja protidejstvena odvisnost med prizorom in mojim vizualnim izkustvom. Ali je ta protidejstvena odvisnost podobna primeru s fotografijo ali podobna primeru s skico? Podobna je primeru s fotografijo. Zamislite si, da bi bil prizor, na katerega gledam, drugačen; moje vizualno izkustvo gledanja prizora bi bilo tudi drugačno, ne glede na to, ali bi verjetja ljudi ostala enaka. Moje vizualno izkustvo ni odvisno od prepričanj nikogar.[35]

Imenujmo protidejstveno odvisnost, ki jo kažeta običajno videnje in videnje fotografij »naravna protidejstvena odvisnost« ali preprosto »naravna odvisnost«.[36]Imenujmo odvisnost, ki jo kaže videnje slik, »intencionalna protidejstvena odvisnost« ali preprosto »intencionalna odvisnost«. Argument za prozornost fotografij je naslednji: tisto, kar naredi običajno videnje način zaznavanja objektov, je njeno naravna odvisnost. Ker videnje fotografij tudi kaže naravno odvisnost, je tudi to način zaznavanja objektov. Toda videnje slik kaže intencionalno odvisnost in tako ni način zaznavanja objektov.[37] Torej je fotografija prozorna, slika pa ne.

Ta argument bom preučil nekoliko podrobneje. Pred tem bom na kratko omenil še en drug argument za prozornost – in nekatere argumente proti njemu. Ti zadnji argumenti so prevladujoči, vendar niso prepričljivi.

2.5 Neprepričevalni argumenti

Zdi se, da prozornost pojasnjuje nekatere naše intuicije o in odzive na fotografije. Imamo občutek, ko gledamo fotografijo, da smo v posebno tesnem odnosu s svojim predmetom – tesnejšem kot tistem, ko gledamo sliko istega predmeta. To je vsaj tako tam, kjer imata fotografija in slika primerljivo natančnost in definicijo. Fotografije krutosti nas prizadenejo bolj kot njihove slike. In za nekoga, ki se mu zdi eksplicitna seksualnost žaljiva, je verjetneje, da ga bo žalila

[35] Tu obstajajo neke strokovne težave, povezane z argumenti vnazajšnjega sledenja. Bralci, ki jih to zanima, so povabljeni vprašati za svet Davida Lewisa, »Counterfactual Dependence and Time's Arrow«.

[36] Upoštevajte, da je moja definicija »naravne odvisnosti« delno stipulativna. Reči, da proces kaže naravno odvisnost, nima nobenih posledic, da je proces naravno pojavljajoč se, in mnogi od primerov, ki sledijo v tem besedilu, so procesi, ki se ne pojavljajo naravno, kot z delovanjem termometrov, ampermetrov in mehansko ustvarjenimi opisi.

[37] To štejem, da je Waltonov osrednji argument za »oster prelom« med sliko in fotografijo. Obstajajo tudi priložnostni namigi drugih argumentov v njegovem članku. Tako poudarja »spolzko strmino«, na kateri smo, spodaj od vida brez pomoči, skozi videnje s pomočjo teleskopov in zrcal, do videnja fotografij (glej Walton, »Transparent Pictures«, str. 252 in isti, »Looking Again Through Photographs: A Response to Edwin Martin«, posebej str. 805–806). Toda, kot so opazili drugi kritiki, lahko vprašamo, kaj pomeni nehati iti še dlje navzdol po strmini, do videnja slik. Odgovor je domnevno ta, da bi se morali ustaviti na točki, kjer se naravna odvisnost umakne intencionalni odvisnosti. V tem primeru se argument spolzke strmine opira za svojo moč na argument iz naravne odvisnosti, in vsakršno slabost v zadnjem bo podedoval prejšnji. Tako zanemarjam argument spolzke strmine.

fotografija z eksplicitno seksualno vsebino kot slika s tako vsebino (če so druge stvari enake). To vse pojasnjuje teza prozornosti: ko vidimo fotografije krutosti ali seksualnih aktov, vidimo krutosti, vidimo seksualne akte. To se ne primeri, ko vidimo slike s primerljivimi predmeti.[38]

Toda ta argument govori za in proti. Medtem ko je res, da ima fotografija nečesa žalostnega ali žaljivega večji vpliv od primerljivih slik, je tudi res, da je videnje te stvari neposredno (brez pomoči fotografije) bolj žalostno ali žaljivo kot videnje njene fotografije. Pravkar danemu argumentu ne uspe umestiti neposredno videnje in videnje fotografij v en razred in videnje slikovnih predstav v drugega. V najboljšem primeru predlaga kontinuirano lestvico fizičnih učinkov s fotografijami v sredini. Med točno narejenimi podobami in običajnim, neposredovanim videnjem. Pozneje bom to ureditev pojasnil v okviru narave fotografske predstave.

Torej enemu dodatnemu argumentu za prozornost ne uspe. Toda zmotni so tudi nekateri argumenti proti prozornosti.

Zdi se, da obstajajo jasni primeri videnja fotografij stvari, ki niso primeri videnja stvari, o katerih so fotografije. Ko vidim skrajno preveč ali premalo osvetljeno al slabo fokusirano fotografijo X-a, gotovo ne vidim *X*-a.[39] Enako lahko rečemo za vid brez pomoči, ko je moja vizualna oprema pokvarjena. Videti objekt je zadeva tega, da obstajajo bogati vzorci protidejstvene odvisnosti med mojimi vizualnimi senzacijami in videnim objektom. Da bi jaz pravilno videl X, morajo moja vizualna izkustva zrcaliti dobro število opazljivih lastnosti objekta in bita taka, da če bi bile opazljive lastnosti objekta drugačne, bi bile drugačne tudi moje vizualne senzacije. (V vsem tem je nejasnost, toda pojem videnja je nejasen, torej lahko pričakujemo, da bo realistična analiza nejasna v enaki stopnji). Nekdo, čigar oči dobijo preveč ali premalo svetlobe ali za kogar svetloba ni ožariščena z lečami, ne vidi objektov v svojem okolju. Tako je enako tudi z videnjem skozi fotografije. Če je fotografija enolično črna, njeni pojavnosti ne uspe imeti pravih vrst protidejstvene odvisnosti od pojavnosti objekta, in tako ne vidim objekta, ko gledam fotografijo.

Vendar to ne naredi nič za nastanek dvoma o prozornosti »običajnih«, dobro fokusiranih in dobro osvetljenih fotografij.[40]

Drug ugovor tezi prozornosti je, da iz nje izhaja, da zdaj lahko vidimo že dolgo mrtve ljudi zato, ker lahko vidimo njihove fotografije. Toda kako lahko zdaj vidimo ljudi, ki zdaj ne obstajajo? Temu ugovoru se ugovarja z zapažanjem, da z

[38] Glej Walton, »Transparent Pictures«, str. 247 in 255.
[39] Glej, na primer, Edwin Martin, »On Seeing Walton's Great-Grandfather«.
[40] Glej Walton, »Looking Again Through Photographs«, str. 804.

golim očesom vidimo tako oddaljene zvezde, da je svetloba, da bi prišla do sem, potrebovala milijone let – med tem časom so mnoge od njih nehale obstajati.

Nadaljnji ugovor prozornosti je, da so fotografije na razne načine odvisne od mentalnih stanj.[41] Običajno je fotografija rezultat prostovoljne osvetlitve na izbranem prizorišču, uokvirjena in fokusirana na določen način, morda z ureditvijo objektov in osvetljavo, organizirano za to priložnost. Če prizor ne bi bil videti na način, kot je bil videti za fotografa, fotograf ne bi izbral narediti posnetka. Spet, to ni ugovor prozornosti. Kajti v *tem* pomenu je običajno videnje ravno tako močno odvisno od intence. To, da organiziram pohištvo in osvetljavo v svojem študiju, skupaj z dejstvom, da sem tako estetsko občutljiv, da zavračam gledati česarkoli, kar je dezorganizirano ali s slabo osvetljavo, ne kaže, da dejansko ne vidim svojega študija in njegovih vsebin, ko izberem, da ga pogledam. Ko enkrat osredinim svoje oči v dano smer, ni od te točke naprej na meni, kaj vidim. Enako velja za fotografijo; ko je enkrat zaslonka odprta in je film osvetljen, ni na meni, kaj se pojavi na negativu.

Iz tega lahko vidimo, da argument za prozornost ni, da je fotografija popolnoma mehanska dejavnost. Torej ni relevantno proti prozornosti pokazati, da je večina umetniških človeških dejavnosti mehanska do določene točke, kot je igranje klavirja: ko enkrat pritisnite tipko, je vse drugo v procesu ustvarjanja zvoka narejeno mehansko.[42] Zagovorniku prozornosti ni treba reči, da je fotografija neustvarjalna.

Ljudje, ki oporekajo podobnosti med videnjem fotografije in običajnim videnjem včasih poudarjajo odnos med videnjem in potjo neprekinjenega svetlobnega žarka. Ko vidimo na običajen način, celo s pomočjo leč in zrcal, svetloba, ki jo odda ali ki odseva iz videnega objekta, preide v naše oči. Leča ali zrcalo zgolj zbira ali odbija svetlobne žarke. In ko vidimo tiste zvezde, ki ne obstajajo nič več, svetloba iz teh zvezd vstopi v naše oči. Toda s fotografijo so stvari drugačne. Svetloba, odbita s površine fotografije v moje oči, ni svetloba, ki je potovala od objekta k fotografski plošči. Ali bi to moralo biti razlog za rek, da si videnje fotografij in običajno videnje nista veliko v sorodu? Ne. Predvsem, svetloba ni bistvena za videnje. Res je, da se morajo sončni žarki, da bi naši organi vida delovali brez pomoči, odbiti od objekta v naše oči. Vendar bi *lahko* obstajalo videnje, v katerem sončni žarki ne igrajo nobene vloge. Richard Dawkins zbudi možnost, da utegnejo netopirji imeti vizualna izkustva, ki so kvalitativno podobna naši lastnim izkustvom, vendar jih povzročajo njihovi drugačni

[41] Takole pravi Arnheim: »Ljudje, ki se zaničljivo nanašajo na fotografski aparat kot avtomatski stroj za snemanje, morajo biti pripravljeni ugotoviti, da se celo v najbolj fotografski reprodukciji popolnoma preprostega objekta zahteva občutenje njegove narave, ki je povsem onstran kakršnekoli mehanske operacije« *(Film as Art,* str. 19).

[42] Glej Ted Cohen, »What's Special About Photography?« Glej tudi Jarvie, *Philosophy of the Film,* str. 109.

zaznavni sistemi, ki so odvisni od odbijanja zvočnih valov od trdnih objektov.[43] Razumem, da to verjetno ni res za realne netopirje,[44] vendar si lahko zamislimo netopirjem podobna bitja, dovolj zapletena, da bi to bila sprejemljiva zgodba. Njihove vizualne senzacije, če obstajajo, povzročajo zvočni valovi namesto svetlobe – čudna ideja, vendar ne zmedena. Sonar je zmožen dati informacijo o objektih v lokalnem okolju nekega bitja, ki so zadostno podrobne in najnovejše, da si bitje zgradi kompleksno mentalno predstavo svojega okolja. Ta predstava je informativna na način, kot je informativna naša vizualna predstava okolja. Super sonar netopirja je funkcionalno podoben našim organom vida; ali so predstave, ki jih daje, kvalitativno podobne našim vizualnim, tega ne moremo vedeti, vendar v načelu ni nobenega razloga, zakaj ne bi mogle biti. Morda bomo izumili napravo, ki oddaja visokofrekvenčne zvočne valove, ki se lahko prilegajo ljudem kot protetika in nam dajejo kot rezultat vizualne senzacije. Potem bi bil vid slepcev obnovljen; »videli« bi s pomočjo zvočnih valov.[45]

Lahko bi odgovorili, da medtem ko za vid ni nujno, da vključuje svetlobne žarke, mora vključevati neprekinjen prenos nekaj funkcionalno enakovrednega (vključno s smotri videnja) svetlobnemu žarku, zvočni valovi pa utegnejo opraviti to delo. Ideja *neprekinjenega prenosa je* tista, ki je pomembna, ne pa posamezna stvar, ki opravlja prenos. To, da normalno videnje in videnje skozi leče in zrcala vključuje neprekinjen svetlobni žarek, je pomembno, ker je odgovorno za nekatere informacijske značilnosti videnja, ki sem jih opisal v povezavi z netopirji in k čemur se bom še vrnil: značilnosti videnja, ki nam omogočajo umestiti sebe v prostorsko-časovne odnose z videnimi stvarmi. Ta vrsta informacije je pridobljena iz vida zato, ker je svetlobni žarek neprekinjen (čeprav obstajajo tudi drugi dejavniki, ki prispevajo k temu). In ravno ohranjanje neprekinjenega prenašanja svetlobe je tisto, ki nam omogoča sledenje objektom v času.

Toda za tisto, kar je odgovorno za bistveno ali kvazi-bistveno lastnost X-a, ni nujno, da je sama na sebi bistvena lastnost *X-a:* spomnite se funkcionalistove poante, da nevralna dejavnost ni bistvena za čuteče bitje; je zgolj tisto, kar v nas udejani tiste funkcije, zahtevane za čutečnost, funkcije, ki jih je mogoče udejaniti na druge načine. Tako bi nam lahko nekaj drugega kot neprekinjen prenos dalo vrsto informacije, ki jo običajno dobimo od vida – preprost spreminjevalec, na primer. Predpostavimo, da obstaja zaslon, ki zabeleži vzorec svetlobe na eni

[43] Richard Dawkins, *The Blind Watchmaker*.

[44] Glej Kathleen A. Akins, »What Is It Like to Be Boring and Myopic?«

[45] Velja tudi pripomniti, da obstajajo zvočni mikroskopi – vendar dopuščam, da utegnejo obstajati drugi problemi, povezani s trditvijo, da vidimo skozi take naprave. Glej lan Hacking, »Do We See Through a Microscope?«. Hackingov odgovor na to vprašanje je pritrdilen. Tu je pomemben, kot mi je pokazal Marty Davies, pojav »taktilnega vida«. Glej, na primer, G. Guarniero, »Experience of Tactile Vision«, in P. Bach-y-Rita in drugi, »Vision Substitution by Tactile Image Projection«.

strani in oddaja kvalitativno istoveten vzorec svetlobe na drugi strani – vse to je narejeno bolj ali manj v trenutku. Gledanje v zaslon bo ravno tako kot gledanje skozi okno na objekt na drugi strani. Zaslon prekine svetlobni žarek, vendar mislim, da bi morali reči, da ko gledamo nanj, vidimo objekt na drugi strani (ob domnevi, da mehanizem ohranja protidejstveno odvisnost med našimi vizualnimi senzacijami in pojavom objekta na drugi strani). Iz tega, da naš način videnja vključuje prehod neprekinjene svetlobe, ne izhaja, da morajo to početi vsi načini videnja. Razširjanje svetlobe (neprekinjene ali sicer) je en tak mehanizem; utegnejo obstajati tudi drugi.

Tako dejstvo, da obstaja prekinitev svetlobnega žarka med objektom in mojim očesom, ko vidim fotografijo objekta, samo na sebi ni argument proti trditvi, da vidim objekt, ko vidim fotografijo. Prekinitev kajpada zastavlja zapletena vprašanja, s katerimi bomo imeli opraviti kasneje.

2.6 Okoliščine zaznavanja

Glavni argument za prozornost fotografij je naslednji: videti fotografije in videti realne stvari je oboje proces, ki kaže tisto, kar sem imenoval naravna odvisnost, medtem ko slika ne kaže te značilnosti. Videnje realnih stvari je očitno prozorno: ko vidim človeka, vidim *človeka*, ne pa njegove predstave. Videnje slik ni prozorno: ko vidim sliko človeka, ne vidim človeka. Tako se zdi, kot da je naravna odvisnost test prozornosti. Videnje fotografij naredi test, torej je videnje fotografij prozorno.

Toda naravna odvisnost ni test prozornosti, ker naravna odvisnost ni niti nujna niti zadostna za prozornost.

Kot stojijo stvari ali domnevamo, da stojijo, je videnje realnih stvari proces, ki kaže naravno odvisnost. Vendar to ni nujno dejstvo o videnju. Vzemite primer, ki si ga je zamislil Kendall Walton: Slepa Helena je opremljena s protetiko, ki ji daje vizualna izkustva, ki ustrezajo prizoru pred očmi. Toda ustrezanje je intencionalno odvisno: njeni možgani so priključeni na računalnik, ki ga opravlja nevrokirurg. Z upravljanjem računalnika kirurg da Heleni vizualna izkustva, ki so ravno taka, ki bi jih imela, če bi videla normalno. Ker je odvisnost tu intencionalna, Walton trdi, da je to primer, v katerem se zgolj zdi, da Helena vidi; zanjo vidi kirurg.[46] Ne strinjam se. Primer vključuje čudno vrsto videnja s Helenine strani, vendar še vedno nekakšno vrsto videnja – vse dotlej, dokler kirurgova budnost zagotavlja protidejstveno odvisnost med Heleninim vidnim izkustvom in prizorom pred njenimi očmi.[47]

[46] Walton, »Transparent Pictures«, str. 265.

[47] Nemara naredi razliko za vaše intuicije o tem primeru, ali predpostavljate, da kirurg daje Heleni vizualna

Če pravite, da Helena v tej situaciji realno ne vidi, je to morda zato, ker si je težko zamisliti, kako bi kirurg lahko nadziral proces, da bi zagotovil ustrezno stopnjo protidejstvene odvisnosti. Drug primer, načrtovan za izključitev tega dejavnika, bo naredil mojo poanto bolj jasno. Predpostavimo, da je Malebranche imel prav in da ni pravih naravnih moči v naravnih objektih. Med prizorom in našimi vizualnimi izkustvi posreduje Bog in deluje tako, v svoji dobrohotnosti, da ohranja protidejstveno odvisnost. Pod to domnevo bi, kot pravi Malebranche, »vse stvari videli v Bogu« – vendar bi še vedno videli. Videli bi s procesom, ki kaže intencionalno odvisnost. (Če se vam zdi božja vsemogočnost prepreka, da bi mu pripisali dejanja in intence na način, kot jih pripisujemo smrtnikom, razmišljajte o Bogu kot *zelo* močnem, vendar ne vsemogočnem). Tako naravna odvisnost ni nujna za zaznavanje.

Ali je naravna odvisnost zadostna za zaznavanje? Walton kaže, da ni.[48] Stroj, ki mehansko ustvarja opise objektov, mi ne omogoča zaznavati teh objektov, celo če obstaja naravna odvisnost med značilnostmi objekta in ustvarjenimi opisi.[49] Torej kaj je tisto, kar naredi videnje fotografij za način zaznavanja objektov, vendar pa branje mehansko ustvarjenih opisov ne za način takega početja? Morda je to zadeva podobnosti med raziskovanjem stvari s preučevanjem njihovih slik (bodisi fotografij bodisi risb) in raziskovanjem, da gledamo nanje neposredno.[50] Kot opaža Walton, razlikovanja, za katera se nam zdi, da jih je težko narediti v primerih običajnega videnja in videnja fotografij, so povsem različna od tistih, za katera nam zdi, da jih težko najti pri preučevanju zapisanih opisov. Hišo je mogoče zlahka zamenjati za skedenj, fotografijo hiše je mogoče zlahka zamenjati s fotografijo skednja. Napake običajnega videnja in videnja fotografij je mogoče pojasniti z realnimi podobnostmi med stvarmi, toda napak branja ni mogoče: hiša je realno bolj podobna skednju kot mrliškemu vozu.[51] Te razlike med slikami in opisi so tiste, ki fotografijam, ne pa mehansko ustvarjenim opisom, dopuščajo, da nam dajejo zaznavni dostop do stvari.[52]

Zdaj lahko povzamemo argument za prozornost. Način dostopa do informacije o stvareh šteje za zaznavnega, če in le če (i) kaže naravno odvisnost in (ii) ohranja

izkustva v skladu s tistim, kar on (kirurg) vidi, ali pa domnevate, da ji daje vizualna izkustva, ki ustrezajo tistemu, kar bi on videl, če bi njene oči delovale normalno. Kot Walton opisuje primer, kirurg daje Heleni vizualna izkustva, »ki ustrezajo tistemu, kar on [kirurg] vidi« (»Transparent Pictures«, str. 265), in dopušča vsaj nekaj dvoma o tem, ali bi lahko za Heleno pravilno rekli, da v tem primeru vidi. Toda če so Heleni dana vizualna izkustva, ki ustrezajo tistemu, kar bi videla, če bi njena očesa delovala, je veliko jasneje, da dejansko resnično vidi, in to v okoliščinah intencionalne odvisnosti.

[48] Walton, »Transparent Pictures«, str. 271: »Proces razločevanja šteje kot zaznaven, *le* če je njegova struktura tako analogna strukturi sveta« (poudarki moji).

[49] Ravno tam, str. 270.

[50] Ravno tam, str. 270.

[51] »Opisi premešajo odnose realne podobnosti« med stvarmi, medtem ko jih vizualno izkustvo, bodisi neposredno bodisi s pomočjo fotografij, ohranja (ravno tam, str. 271).

[52] Ravno tam, str. 273.

odnose realne podobnosti. Slikam ne uspe zadovoljiti (i) in mehansko ustvarjenim opisom ne uspe zadovoljiti (ii), torej oboje ni zaznavni način dostopa. Fotografija zadovoljuje oboje, torej je zaznavni način dostopa. Videti fotografije nam omogoča, da vidimo stvari, o katerih so fotografije. Torej je fotografija prozorna.

Dokazoval sem že, da (i) ni nujen pogoj za zaznavni dostop (spomnite se malebranchevskega videnja). Niti nista (i) in (ii) skupno zadostna zanj. Višina živosrebrnega stolpca v termometru je naravno odvisna od količine ambientalne toplote. Ker pa majhne variacije v ravni toplote ustrezajo majhnim variacijam v višini stolpca, so napake razlikovanja, ki jih delamo, ko gledamo na termometer, podobne tistim, ki jih delamo, ko zaznavamo, kako toplo je nekaj z občutkom na koži; težko je delati zelo majhne temperaturne razlike bodisi z občutkom bodisi z vidom. Tako termometri ne »premešajo odnosov realne podobnosti« med temperaturami.[53] Če je občutenje (stopnje) toplote način zaznavanja toplote, potem bi – z argumentom za prozornost – videnje višine stolpca moralo biti tudi način zaznavanja toplote, kar pa ni. Kar zaznavam, je višina stolpca, iz česar sklepam na raven ambientalne toplote.[54]

V odgovor je mogoče argumentirati, da obstaja razlika med videnjem fotografij in videnjem termometrov, ki pojasni, zakaj nam fotografije omogočijo videti ljudi, vendar nam termometri ne omogočijo videti toplote. Naposled obstaja zgolj neenotno in nesistematično prekrivanje med napakami, vključenimi v oceno višine, in tistimi, vključenimi v zaznavanje toplote. Ko svetloba pojema, bom nagnjen k večjemu številu napak v oceni višine, vendar to ne bo prizadelo mojega zaznavanja toplote. Moje zaznavanje toplote bo podvrženo pomenljivim napakam, če bom imel vročino, toda moja ocena višine stolpca ne bo (vsaj ne na enak način). Ko primerjamo zaznavanje višine stolpca z zaznavanjem toplote, ugotovimo, da prekrivanje v napaki razlikovanja ni zadostno, da bi rekli, da je zaznavanje enega zaznavanje drugega. Toda v primeru videnja fotografij in običajnega videnja je prekrivanje zadostno, da rečemo, da zaznavamo objekt, ko vidimo njegovo fotografijo, ravno tako, kot ga vidimo na običajen način.

Obstajata dva razloga, zakaj ne bi smeli sprejeti tega argumenta. Prvič, nobena stopnja prekrivanja razlikovanja, kakorkoli že velika, nas ne more prisiliti k skle-

[53] Večina termometrov je oštevilčena in mi sodimo o temperaturi z ujemanjem višine stolpca s številčnim znakom. V takih primerih je branje termometra zelo podobno branju opisov. Toda če je oštevilčenje na mojem termometru obrabljeno in moram o temperaturi soditi z oceno višine, bi stežka rekli, da zaznavam toploto, ko vidim živosrebrni stolpec.

[54] Ne pravim, da *ne bi mogli* zaznavati toplote na kak drug način kot preko toplotnih receptorjev v koži. Če bi bile naše oči tako zgrajene, da bi imeli monokromatski vid in bi se stvari zdele temnejše, bolj kot bi bile tople, potem bi morda *videli* toploto (glej Paul. M. Churchland, *Scientific Realism and the Plasticity of Mind*). Kače očitno vidijo toploto (kot mi je pokazal Marty Davies; glej Peacocke, *Sense and Content*, str. 90 opomba; in E. Newman in P. Hartline, »The Infrared 'Vision' of Snakes«. Pravim zgolj, da *dejansko* zaznavamo toploto skozi našo kožo, ne pa z gledanjem na termometre.

Pu, da je videnje fotografije primer zaznavanja samega objekta. Obstajajo pari objektov *A* in *B*, za katere velja naslednje: (i) *B* kaže naravno odvisnost od A-ja; (ii) značilni vzorec napake razlikovanja, vključene v preučevanje B-ja je natanko enak kot za *A;* in (iii) zaznavanje B-ja ni primer zaznavanja *A*-ja. S pomočjo primera si oglejmo še drug primer, ki ga je navdahnil Malebranche.[55] in *B* sta dve uri. Orientacijo kazalcev *A*-ja vodijo kazalci B-ja s pomočjo, predpostavimo, radijskih signalov.[56] Gledam uro *B;* ura *A* je zunaj dosega oči. Obstaja naravna odvisnost med mojim vizualnim izkustvom ure *B* in pojavom ure *A*. Če bi kazalci ure *A* bili na drugačnem položaju ob trenutku videnja ure *B*, bi bil položaj kazalcev ure *B* ustrezno drugačen in tako bi bilo tudi moje vizualno izkustvo. Vendar ni nobene sprejemljivosti v trditvi, da vidim ali kakorkoli zaznavam uro *A*, ko vidim uro *B*.[57] Stopnja prekrivanja razlikovanja ne more biti odločilna pri tem, ali je naravno odvisen način dostopa do informacije o objektu način njegovega zaznavanja. Torej celo če bi bile napake razlikovanja, značilne za videnje fotografij, enake tistim za običajno videnje, iz tega ne bi izhajalo, da je bilo videnje fotografije objekta način samega zaznavanja objekta.

Drug razlog, zakaj ne bi smeli sprejeti tega argumenta je naslednji. Del argumenta, ki ga obravnavamo, je, da z gledišča napake razlikovanja gledanje na termometre ni zadosti podobno občutenju toplote skozi kožo, da bi rekli, da je gledanje na termometre način zaznavanja toplote. Toda vzporeden argument bo ugotovil da gledanje fotografij stvari ni način zaznavanja teh stvari. Z gledišča napake razlikovanja, koliko prekrivanja je med običajnim videnjem in videnjem fotografij Ne veliko; ne zadosti za nas, da bi soglašali, da je videnje fotografij strogo analogno običajnemu videnju. Obstajajo vrste sodb, ki jih oblikujemo v primerih običajnega videnja – sodbe, ki so podvržene raznim neuspehom razlikovanja –, ki nimajo nobenih dvojnikov v primeru videnja fotografij.[58]

Pri običajnem videnju dobimo informacijo o prostorskih in časovnih odnosih med videnim objektom in nami samimi. Ne naučimo se zgolj, da je neko možno stanje stvari aktualno, temveč da je aktualno tu in zdaj. Imenujmo to vrsto informacijske »egocentrična informacija«. To, da nam videnje preskrbi egocentrično informacijo, je povezano z dejstvom, da je videnje perspektivično. Sebe ne bi mogel umestiti v svet, če sveta ne bi videl z neke posebne perspektive.

[55] Navdahnil ga je Malebranche, vendar realno ni zelo podoben njegovemu okazionalizmu ali prestabilirani harmoniji, ki ga je ta nauk povzročil. Tu ena ura vodi drugo, raje kot da bi obe vodil skupen vzrok. Primer sem prilagodil tako, da bi ga privedel bližje primeru fotografije. Objekt in fotografija nista povezana zgolj s skupnim vzrokom; objekt je eden od vzrokov fotografije.

[56] Predpostavimo, da je vse to storjeno z mehanskim procesom in ne vključuje nobenega intencionalnega stanja.

[57] Drugi primeri, ki ustrezajo enakim pogojem, pridejo zlahka na misel. Replikacija molekul DNK (s procesom, ki kaže naravno odvisnost) povzroča dve »hčerini« molekuli, ki sta kvalitativno istovetni z izvirno molekulo. Pri preučevanju ene od hčera ne zaznavamo starša.

[58] O teh in drugih razlikah razpravlja Nigel Warburton v »Seeing Through Photographs«.

In s katere perspektive vidim stvari, je odvisno od lokacije mojega telesa – ali vsaj mojih oči – glede na stvari, ki jih vidim.

Pri videnju pogosto naredimo napake o egocentrični informaciji. Zlahka se je zmotiti o oddaljenosti zvezde (pomislite na Ptolemajeve ocene), in majhne napake o oddaljenosti in smereh veliko bližjih objektov so običajne. Napake, ki zadevajo časovno egocentrično informacijo, je težje narediti; težko se je motiti o tem, ali neke neposredno vidne okoliščine držijo *zdaj*. Toda za astronomske razdalje smo pripravljeni zmotno misliti, da nam tisto, kar vidimo, pove, kako je viden objekt zdaj.[59] Fotografije, po drugi strani, ne sporočajo egocentrične informacije; videnje fotografije nam ne pove nič o tem, kje je fotografirani objekt v odnosu name. Ker fotografije ne sporočajo nobene egocentrične informacije, ni nobenega vprašanja glede mojega neuspeha, da bi primerno razlikoval, kar zadeva egocentrično informacijo, ki jo sporoča neka fotografija.[60]

Običajno videnje nam tudi omogoča slediti objektom in procesom v času. Dokler vidim objekt, se bodo spremembe v njegovem položaju in vidni pojavnosti zrcalili v spremembah v mojem vizualnem izkustvu le-tega. Obstajajo napake razlikovanja, ki smo jih nagnjeni narediti v procesiranju te vrste informacije. Utegnemo misliti, da so bile potrebne tri minute, da se jajce skuhalo, medtem ko je bilo dejansko potrebnih tri minute in štiri sekunde. Lahko smo v zmoti o tem, kaj se je natanko zgodilo v časovnem intervalu in mislimo, da je objekt spremenil svojo obliko, barvo ali položaj na en način, medtem ko se je spremenil na nekoliko drugačen način. Nič do tega nima kakršnegakoli dvojnika v fotografiji, saj nam fotografije ne dajejo časovno razširjene informacije.[61]

Ko dosežemo primerno perspektivo na niz napak razlikovanja, značilnih za vid, odkrijemo zgolj ozko prekrivanje med običajnim videnjem in videnjem fotografij. Prekrivanje ni večje kot prekrivanje med napakami razlikovanja, značilnih za zaznavanje toplote, in videnjem termometrov.[62] Tu ni nobenih osnov za to, da bi rekli, da je zaznavanje fotografije zaznavanje fotografiranega objekta.

[59] Razen če, kot predlaga David Lewis, »zvezde, kot jih vidim zdaj, niso naravnost pretekle; kajti svetlobi podobna povezava ima ravno tako dobro trditev kot hkratnost-v-.mojem-ostalem-okviru, da je legitimen dedič našega pokojnega pojma absolutne hkratnosti« (»Veridical Hallucination«, str. 277 opomba).

[60] Fotografije lahko rabijo, skupaj z informacijo iz drugih virov, za sklepanje na egocentrično informacijo. Če vem, kje in kdaj je bil narejen posnetek in kje sem zdaj (in koliko je zdaj ura), lahko sklepam, da je prikazan prizor v nekem prostorkočasovnem odnosu z mojo sedanjo časovno rezino. Toda egocentrična informacija, na voljo v običajnem videnju, ni pridobljena s sklepom iz vizualnega izkustva skupaj z drugo informacijo. Jasno, obstajajo vse vrste sklepalnih poti do egocentrične informacije, ki ne štejejo za zaznavne poti.

[61] Fotografije – posebej niz fotografij – lahko rabi, da nas informira o časovni spremembi, ki jih kombiniramo z informacijo iz drugih virov. Toda kot z egocentrično informacijo, sklepalne poti niso zaznavne poti.

[62] Poučno je primerjati primer protetičnega vida preko kirurga (razdelek 2.6) z naslednjim primerom. Kirurg mi daje vizualna izkustva, vendar ne zagotavlja ustrezanja med mojimi vizualnimi izkustvi in prizorom pred mojimi očmi. Nasprotno, daje mi vizualna izkustva, ki ustrezajo zbirki fotografij, ki jih je posnel v raznih časih in krajih in so povsem nepovezane s časom in mestom, ki ga zdaj zasedam. Nikakor nisem nagnjen reči, da je v tem primeru moj vid bil obnovljen.

V tem primeru fotografije realno niso podobne lečam in zrcalom. Smisel razlike med lečami in zrcali na eni strani in fotografijami na drugi strani dobimo, če primerjamo položaj bitja, ki ima, po darilu narave, leče ali zrcala kot pripomočke za vid, s položajem bitja, ki ima vizualna izkustva, ki se približujejo okoliščinam nekoga, ki vidi fotografije. Predpostavimo, da obstajajo bitja, ki so razvile male teleskope pred (ali morda kot del) svojih oči, ali da živijo v nenehno temnem okolju, ki pa so razvile periskope, ki sežejo do ravni, kjer je uporabna svetloba. Le težko bi dvomili, da bi ta bitja lahko videla. Niti ne bi dvomili, da dejansko vidijo v okoliščinah, normalnih za njihovo pravilno delovanje; ne bi rekli, da imajo zmožnost vida, vendar jim je onemogočeno početi tako s prisotnostjo njihovih biološko narejenih leč in zrcal. Predpostavimo, na drugi strani, da obstajajo bitja, ki so namesto oči razvila kamere. Namesto sprejemanja nenehnega toka vizualne informacije iz njihovih okolij imajo napravo, ki posname posnetek lokalnega okolja; »ga natisne« na fotografski analogon retine in pošlje vizualno informacijo možganom, ki potem – s procesom, ki je v njih tako skrivnosten, kot je v nas vid – ustvari vizualno izkustvo, izkustvo statične podobe, ki lahko traja, recimo, pet minut, preden odmre. (Da bi naredili organe teh bitij bolj podobne našemu izkustvu fotografij, bomo morali domnevati, da ni nobene neposredne korelacije med tem, kdaj in kje je bil posnetek narejen, in kdaj pride do zavesti tega bitja: predpostavimo, da so fotografske podobe pomešane tako, da utegne biti vizualno izkustvo bitja zdaj v enaki meri rezultat posnetka, narejenega pred petimi minutam ali pred petimi leti, in da v samem vizualnem izkustvu ni ničesar, kar bi povedale bitju, za katere gre. In moramo tudi predpostaviti, da bi lahko posnetek bil posnetek nečesa, česar sedaj ni v lokalnem okolju bitja, temveč nečesa, kar je v oddaljenem delu sveta).

Ali to drugo bitje vidi stvari v zunanjem svetu? Mislim, da ne. Ima vizualne vtise. Toda vizualni vtisi, ki jih ima, ne povezujejo tega bitja s svetom na način, ki bi upravičeval, da bi rekli, da to bitje vidi svet. Je podobno osebi, ki vidi zgolj fotografije stvari, ne pa samih stvari. Fotografske podobe kljub temu, da z običajnim videnjem delijo protidejstveno odvisnost, sodijo v zelo drugačen medij kot leče in zrcala; torej imamo dober razlog reči, da so leče in zrcala prozorna, medtem ko fotografije niso.