

Články

NEPŘEDMĚTNOST OBRAZU

Josef Moucha

Je jasné, že pravdu, respektive pravdivou skutečnost předmětů lze čerpat pouze z evidence a že je to jediné ona cesta, jejímž prostřednictvím má pro nás skutečně jsoucí, pravdivý, pravoplatný předmět jakékoliv formy či druhu smysl, a to se všemi těmi určeními, jež mu pro nás patří pod titulem pravdivé takovosti. Každé právo pochází odsud, pochází z naší transcendentální subjektivity samotné, každá adekvace, již si lze vymyslet, vzniká jako naše ověření, je naší syntézou, má svůj poslední transcendentální základ v nás.

Edmund Husserl¹⁾

Článek *Nepředmětnost obrazu* komentuje kapitolu o fotografii z publikace *Teorie filmu. Znázornění fyzické reality* Siegfrieda Kracauera. Psaní vedla snaha vyjádřit kritickou distanci od aktivního přžívání názoru, který Siegfried Kracauer vyznačuje hned druhou částí titulu své knihy. Nikoli jen ojedinělá současná prohlášení či texty totiž reaktivují diskutabilní výklad fotografie co způsobu mechanického zmnožení věčné stránky skutečnosti. Odkazy na Edmunda Husserla a Martina Heideggera mají ukázat, že fenomenologie objasňuje vznik obrazů natolik, aby se rozdílů technologií jejich tvorby přestaly zdát nepřekročitelnou propastí. Odlišná média zároveň představují rozličné způsoby přemítání o vědomí existence našich prožitků. I když podstaty různých prostředků nelze ztotožňovat, protože žádné podstaty předmětně neexistují, jsou docela dobře myslitelné v podobě paralel mezi našimi ideály.

I

Dne 28. října 1927 publikoval Siegfried Kracauer ve Frankfurter Zeitung esej *Die Fotografie*.²⁾ Pominu řadu dílčím způsobem zajímavých momentů, abych vytkl základní zaměření článku: Kracauer zde chápe fotografii jako prostředek odkazující zejména k vnějškovosti: „Neboť v uměleckém díle se význam předmětu stává prostorovým zjevem, zatímco ve fotografii je prostorový zjev předmětu významem předmětu.“³⁾ Z kontextu jasně plyne, jak je teze myšlena. Umělec (a Kracauerovi je příkladem malíř) oproti fotografovi neguje vnější podobnost dosahovanou fotografií – podobnost ukazující „ke vzhledu, který bez dalšího neprozrazuje, jak se předmět ukazuje poznání: avšak umělecké dílo prostředkuje

1) Edmund Husserl, *Karteziánské meditace*. Praha 1993, s. 59.

2) Český překlad viz Siegfried Kracauer, *Fotografie*. „Illuminace“ 7, 1995, č. 2, s. 101 – 110.

3) Tamtéž, s. 104.



Jiří Lehovec: *Park s tamaryšky (San Sebastian, 1935)*

právě jen transparentci předmětu⁴⁾. Že fotografii i napříště zůstavil takto pojatému hledisku, signalizuje titulem knihy *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*.⁵⁾ V opozici k shora citované pasáži sám Kracauer uvádí: „Americký spisovatel a lékař Oliver Wendell Holmes byl mezi prvními, kteří dokázali využít vědeckých možností fotografického aparátu. V raných 60. letech minulého století zjistil, že pohyby lidí při chůzi, zachycené momentkami, se výrazně odlišují od toho, jak si je dosud umělci představovali. Na základě těchto pozorování pak provedl kritiku konstrukce protězy, používané tehdy v široké míře veterány občanské války, jimž amputovali nohu.“⁶⁾

Kracauer se ptá: „Ale jak lze vystihnout povahu fotografického média? Fenomenologický popis, vycházející z vnitřního nazírání, nám zřejmě nepomůže odhalit skutečné jádro věci. Historický vývoj nelze uchopit prostřednictvím koncepcí, vycházejících, tak říkajíc, ze vzduchoprázdna.“⁷⁾ Namísto toho navrhuje – a svým způsobem i provádí – analýzu rozličných okolností, aby uzavřel: „Lze tedy prohlásit, že názory a trendy, které se objevily v počátcích fotografie, se během procesu její evoluce příliš

4) Tamtéž.

5) Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press 1960.

6) Siegfried Kracauer, *Teorie filmu*. Praha 1968. Práce vyšla jako Studijní materiály dramaturgie II (v koprodukcii Akademie múzických umění a Filmového ústavu). Zde je citována (až na výjimku v pozn. 36) z nového překladu, za jehož poskytnutí děkuji Stanislavu Ulverovi; s. 2 rukopisu.

7) Tamtéž, s. 1.



Jiří Lehovec: *Z Novoměstské radnice* (Praha, 1935)

nezměnily.⁸⁾ Nakonec se Kracauer přimlouvá za „rozšíření pojmu umění“ nejen „pro volné kompozice experimentálních fotografů, jejichž dílo se nachází v jistém smyslu mimo oblast vlastní fotografie“.⁹⁾

Srovnání předpokladu a vyústění stati ukazuje rozpor. Zvolenou metodou, totiž záměnou subjektu pozorovatele za iluzorní stanovisko jakéhosi vnějšího nazírání, se zcela zřejmě nepodařilo nalézt hledanou podstatu: díla experimentátorů se volky nevolky vymykají z rámce vymezeného fotografování Kracauerem, odsuzujícím fotogenii do zajetí převzaté estetiky: „Tím, že pronikají do neznámých nebeských končin a k tajemstvím hmoty, dosahují [snímky] velice často tvarů, které jsou krásné samy o sobě.“¹⁰⁾ Mimochodem: Jean Cocteau roku 1923 v souhlasně moderním duchu prorokoval: „Dokud se veškerá vynalézavost nesoustředí na kameru, dokud nebude objektiv pokládán za živoucí osobu, schopnou vidět, jak my vidět nemůžeme, do té doby zůstane film ve slepé uličce.“¹¹⁾

Rádoby neosobní perspektiva moderní éru podivuhodně přežila. Pod titulkem *Co nejméně člověka*, jenž je citátem Valéryho textu *Leonardo a filosofové*, uveřejnil v létě 1998 Karel Thein článek k výstavě *Odveta Veroniky – Od Man Raye po Matthewa Barneyho*.

8) Tamtéž, s. 8.

9) Tamtéž, s. 18.

10) Tamtéž, s. 17.

11) Jean Cocteau, *Cesta kolem světa za 80 dní*. Praha 1937, s. 192. Původně: Frédéric Lefèvre, *Une heure avec...* Paris 1925 – 1934. Soustavně k věci promlouvá R. Arnheim, *Film als Kunst*. Berlin 1932.



Alexandr Hackenschmied: fotoska k Zapomenuté vesnici (Mexiko, 1940)

O fotografii se tu dočteme: „Není barevnou stopou nebarevné a pohyblivé ruky, ale přímou stopou světla jakožto součásti přírody. Opakuje povrch světa, jehož není člověk autorem.“¹²⁾ Proto také za motto Theinovy úvahy posloužila Valéryho slova: „Pokud jde o Pravdu, fotografie ukázala její odvahu a její meze: zachycení jevů skrze ryzí působení jich samých, vyžadující co nejméně člověka, taková je ‚naše Pravda‘.“¹³⁾ Karel Thein, ježmuž Valéry poskytuje zdánlivě tak příhodnou průpověď, neváhá ani s takovýmto prohlášením: „[...] jedině uznání smrti a nadvlády neživého světa umožňuje s jistotou odlišit obraz od toho, co bylo jeho předobrazem. Vedle prachu je právě proto druhým rámcem výstavy samo světlo. Obojí úzce souvisí. Prach, materiál z hlediska kultury nejnižší a z hlediska fyziky nejjemnější, činí světlo viditelným a umožňuje mu procházet různými rovinami živého a neživého.“¹⁴⁾ Vedle toho Kracauer: „Vědomí zajaté přírodou nedokáže zahlédnout své podloží. Je úkolem fotografie, aby poukázala na *přírodní fundament* doposud ještě nezkoumaný. Poprvé v dějinách odvrhuje celou tu naturální slupku, poprvé se skrze ni zpřítomňuje mrtvý svět ve své nezávislosti na člověku.“¹⁵⁾

12) Karel Thein, *Co nejméně člověka*. „Respekt“ 9, 1998, č. 36, s. 18.

13) Tamtéž.

14) Tamtéž, s. 19.

15) S. Kracauer, *Fotografie*, s. 109.



Alexandr Hackenschmied: fotoska k Zapomenuté vesnici (Mexiko, 1940)

Reakci na uvedené podněty ponouká již to, že ani konec 20. století nezavršil rozpravy, do nichž svého času Kracauer zasáhl; je přece samo o sobě pozoruhodné, když i nadále platí: „Znamé diskuse o tom, je-li či není [fotografie] uměleckým médiem (nebo může-li se jím alespoň stát), které probíhaly v XIX. století, neztratily nic na své aktuálnosti“.¹⁶⁾ Celý problém však působí o to naléhavěji, že Kracauer koneckonců hledal jádro fotografie, aby mu „potvrdilo, že podobnou specifickou povahu mají i ostatní média“¹⁷⁾. Tím spíše, že si krach při hledání podstaty fotografie neuvědomoval, nelze nechat neúspěch bez povšimnutí.

Fotografie sice svým způsobem opakuje povrch světa (aniž by vynechávala člověkem stvořené součásti), nicméně autorství tohoto opakování je lidské. To probleskuje i u Cocteaua, mluví-li o vynalézavosti: bez ní by nebylo parametrů objektivu (ani valéryovského vymezení Pravdy). Vypadá to ale, že fotografa obvykle není příliš vidět. Roland Barthes vysílá k námětům, jež mu padly do oka, paprsky svého intelektu a zároveň sbírá a reflektuje odrazy vlastního signálu, aby tento proces zachytil (mimo jiné) v textu s podtitulem *Vysvětlivka k fotografii*. Zrovna tak si počínají fotografové – ač vybaveni

16) S. Kracauer, *Teorie filmu*, s. 7.

17) Tamtéž, s. 1.

jinou mechanikou záznamu než pisatel. Jenomže Barthes si zakládá na tom, že zkušenost fotografujícího nepoznal: „[...] nemohl jsem se tedy připojit k (nejpočetnější) kohortě těch, kdo se zabývají fotografickým snímkem – podle fotografa.“¹⁸⁾ Je to ovšem paradox: v důsledku subjektivního náhledu stojí Barthes s fotografií v jedné linii.

Vzdor Kracauerově podcenění může fenomenologie na cestě za společnou podstatou médií dospět dál, než je Kracauer ochoten připustit. Edmund Husserl originálně prohloubil zájem o akt poznávání, přičemž jej rozhodně vzdálil pomyslné neosobnosti;¹⁹⁾ v případě fotografie mějme tedy na paměti vědomí vidění a jeho záznamu. Kracauerův pohled na fotografii nejčastěji přejde – raději se rovnou vztáhne k tomu, k čemu se obracel fotograf. Barthesa občas přiměje nějaký ten detail, aby se u fotografie – nositelky zajímavůstky zvané *punctum* – alespoň pozastavil. Bývá mu však pouhým rozhraním, v němž neshledává přiměřenou míru předchozí lidské vůle.²⁰⁾

Pozorně nastolená fenomenologie nemůže vynechat autoritu fotografa či kameramana – pohled (nebo obecněji vztah), který snímku předcházela. Při poznávání procesu zprostředkovávání vizuality je nutné abstrahovat od dojmu, že to, čemu přihlížíme, je bezprostřední původnost nerozlišeného světa. Pak teprve lze pojímat fotografování a filmování jakožto od základu sebevědomou tvůrčí činnost, tedy jako aktivní způsob vyjadřování. Proto mohou výsledky uvedených disciplín figurovat jinak než objekt práva. Dílo vystupuje ve světle autorského zákona co *emanace subjektu* čili psychosociální výraz osobnosti tvůrce.²¹⁾

Filmař skládá snímky poněkud jinými postupy než fotograf, ale rozhodně není flusserovsky pozadu: „Předně bych chtěl říci, že každé stanovisko je chybné, protože je stanoviskem. To je důležitý bod: jsem si zcela jist tím, že úkolem myslících lidí je akumulovat hlediska, mít větší počet hledisek. Zajímám se o fotografii, protože fotografická kamera je prvním přístrojem, který byl sestaven k tomu, aby skákal od hlediska k hledisku. Neklouzat! Nejsem oslněn filmem. Skákat!“²²⁾ Je absurdní, že by měl film diváka zajímat o to méně, o častěji exponuje kameraman po sobě následující okénka návazně! Ostatně přetržitost fotografických záběrů nijak samovolně nepodmiňuje změnu stanoviště...

Tak jako fotografovi, záleží i filmaři na podání informací. Výmluvné a nevýmluvné záběry se liší vzezřením – jenomže to nezakládá prosté nakupení exponovaných prvků, nýbrž uspořádání. Sestava informací je variabilní i v rámci fotografického záběru – proto hned fotografický analogon reality může mít svéráznou výpovědní hodnotu, odlišnou od spontánního projevu reálu, byť mu má být atributem.²³⁾

Tak jako kinematografická syntéza odděleně zachycených hledisek, spočívá i genetická informace ve sledu: význam dává určitá posloupnost prvků. Jakkoli je nositelem materie, nepostačí bez uspořádání k tomu, aby udala patřičný význam. Myšlení je v případě vizuální kultury kódováno obrazově (eventuálně v kombinaci s jiným systémem). I když

18) Roland Barthes, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava, 1994, s. 14.

19) Srov. Jiří Vysloužil, *Diskurs o „krásnu“ a hudbě podle Husserlových Logische Untersuchungen (1913)*. „Estetika“ 24, 1987, č. 1, s. 52 – 56.

20) Srov. R. Barthes, c. d., s. 54 – 56.

21) Srov. Karel Knap, *Autorský zákon a předpisy související – komentář*. Praha 1996, s. 15nn.

22) Vilém Flusser, *Zwiesgespräche. Interviews 1967 – 1991*. Göttingen 1996, s. 108.

23) Srov. Jan Bernard, *Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy*. Praha 1995, s. 126.

je schopna přetrvání autora, zůstává šifra přístupná výhradně vnímání živého adresáta: bez něj je jakékoli odlišení obrazu a předobrazu nemyslitelné. Byť je tedy snímek zakládán co nadosobní mimopaměťový rezervoár informací a třebaže se při tom vskutku opírá o prvky, které činí viditelnými světlo, ba i přesto, že možnost vnímání záznamu znovu vyžaduje přítomnost světla – není žádný snímek „přímou stopou světla jakožto součásti přírody“²⁴⁾. V přírodním slova smyslu lze přímé světelné vlivy pozorovat na dynamice rostlinstva anebo třeba tam, kde slunko zeslabí sytost barev. Začnou-li ovšem Egypťané psát na světle tmavnoucím roztokem dusičnanu stříbrného, půjde o kulturní projev, nikoli o prapůvodní svět člověkem nepoznamenané přírody. Náš současník, filosof Karel Thein vlastně propůjčuje echo myšlenky, pocházející od vynálezce negativu Williama H. Foxe Talbota, který kolem poloviny minulého století v albech originálních fotografií *The Pencil of Nature* a *Sun Pictures in Scotland* uváděl: „Poznámka čtenáři. Tabule přítomného díla byly získány působením samotného světla, bez jakékoli spoluúčasti umělcovy tužky. Jsou to vlastní obrazy sluneční a nikoli imitace rytin, jak by si mnozí mohli představovat.“²⁵⁾

Konfrontací díla a materie se inspirovaně zabýval Martin Heidegger. V poznámce k českému vydání přednášky *Věk obrazu světa* je charakterizován význam nepředmětlosti ve sporu s „pouze (pseudo)filosofickým ospravedlněním obrazu světa koncipovaného z hlediska mocenských nároků člověka na ovládnutí světa, přírody i dějin. V rámci tohoto obrazu světa chápe nakonec člověk i sebe sama předmětně, jako disponovatelnou skutečnost.“²⁶⁾ (V Kracauerovi stojí: „Nejsme obsaženi v ničem a fotografie sbírá fragmenty kolem ničeho.“²⁷⁾) Přednáškou z poloviny třicátých let *Zrození uměleckého díla* Heidegger překlene dvojdomost přírodní a kultivované přirozenosti. Činí tak s poukazem na mínění Albrechta Dürera: „Umění se zmocní ten, kdo je zná vytrhnouti z přírody, kde umění opravdu vězí.“ Heidegger komentuje citát následovně: „Vytrhnout znamená zde vynést výraz z hloubi a narýsovat jej redisperem na rýsovacím prkně.“²⁸⁾ Třebaže Heidegger myslí v jiných příměrech, než představuje foto- a kinematografie, přece jeho poukazy jasně proniká obecnost rozdílu mezi náměty, prostředky výrazu a kontemplací: nehledě na zvolené médium, umělecké dílo rozevírá, ba ustavuje vědomí světa, lze vyčíst z Heideggera. „To neznamena, že je zde něco správně znázorněno a reprodukováno, nýbrž že se jsoucí jako celek uvádí v neskrytost a je v ní drženo.“²⁹⁾

Kracauerovo odmítnutí fenomenologie znamená vyloučení optiky dovolující propracovat se k hlubinné souhlasnosti malby a fotografie. Kracauerovi zkrátka uniká nepředmětlost rozvrh fotografování („[...] jestliže nějaké médium skutečně zaujímá opačný pól než malířství, je to zákonitě právě fotografie. [...] různé přístupy [malířství] jsou zřejmě nejméně závislé na materiálních a technických faktorech“³⁰⁾).

24) K. Thein, c. d.

25) André J a m m e s, William H. Fox Talbot. *Ein grosser Erfinder und Meister der Photographie*. Luzern – Frankfurt a. M. 1972, obr. 51.

26) Anonym, *Redakční poznámka*. „Orientace“ 4, 1969, č. 5, s. 51.

27) S. Kracauer, *Fotografie*, s. 106.

28) Martin Heidegger, *Zrození uměleckého díla*. „Orientace“ 4, 1969, č. 1, s. 89.

29) Martin Heidegger, *Zrození uměleckého díla*. „Orientace“ 3, 1968, č. 6, s. 82.

30) S. Kracauer, *Teorie filmu*, s. 9.



Ladislav E. Berka: *Moto Jawa* (Praha, 1929)

V úsilí přijít fotografování na kloub, nevykládá Kracauer nasazení příslušné membrány jako důsledně tvůrčí. Heideggerova diagnóza je jasná: „Ať pídíme po niterném stavu díla sebeusilovněji, jeho skutečnosti se přece mineme, pokud nedospějeme k tomu, abychom dílo považovali za ‚udělané‘.“ Neboť „nelze z toho, co plyne z povahy věci, určovat to, co plyne z povahy díla“.³¹⁾ Heideggerovou pravdou je husserlovský způsob, jakým nastává prozření, neskrytost. Že nemusí být vědomí dvojjedinnosti významu fotografování a snímku nijak mimořádné, nechť doloží reproduktované ukázky. Totiž: „Je-li tomu tak, pak musíme mít také možnost výslovně na díle zakusit, že je tvořeno.“³²⁾ Zrovna v této poloze si Kracauer není jistý; jím samým vyslovenou (ale teprve zde kurzívou podtrženou) maximu si příliš nepřipouští: „Proust nepochybně zveličuje neurčitost fotografie stejně jako její neosobní charakter. Ve skutečnosti fotograf obdařuje své snímky strukturou a významy tím, že je podřizuje záměrnému výběru. Jeho snímky přírodu registrují, zároveň však i reflektují jeho pokus osvojit si ji a dešifrovat. Stejně jako v případě, kdy zdůrazňuje fotografovo odcizení, má Proust v zásadě pravdu i tentokrát, neboť ať už jsou fotografie předmětem jakéhokoliv výběru, nelze popřít jejich tendenci k neorganizovanosti a difúznosti, která je pro ně jako pro záznamy reality typická.“³³⁾

31) M. Heidegger, c. d. viz pozn. č. 28, s. 84, 89.

32) Tamtéž, s. 87.

33) S. Kracauer, *Teorie filmu*, s. 15 – 16.



Ladislav E. Berka: Noční tramway (Praha, 1929)

II

Veškeré citace v *Nepředmětnosti obrazu* respektují původní autorství v potaz braných myšlenek; na druhé straně asi nebude sporu o to, zda s jejich pomocí vzniká nepřevzatý text. Nezpůsobilosti aplikace literárně běžného postupu citování se pro případy obrazu věnoval v jedné ze svých soudniček mezinárodně působící znalec jurisprudence, píšící pod signaturou Lex: „[...] praxi malého citátu nelze podle názoru mnoha právníků přenášet do oboru fotografie. Každý snímek – ať otištěný jako samostatné dílo či vyňatý z většího, tematicky uzavřeného cyklu – představuje obrazový celek. A uveřejnění celku není malým citátem. Čili – jinými slovy – malý obrazový citát je jakožto koncepce vyloučen. Je to protiprávní přetisk – pokud není proveden se souhlasem autora či instituce mající autorská práva.“³⁴⁾

Problém vkladu kameramanů je obdobné povahy jako problém výkonu fotografů. Obvykle se na výsledné obrazy pohlíží jako na samozřejmost, prosté zprostředkování scenerie. Za myšlení je považována kombinační schopnost, a ta není ve vizualizaci pokaždé spatřována – viz platný autorský zákon, který kameramany nezmiňuje. Je-li pohromadě scenárista a režisér, zdá se o tvůrčí složky postaráno... Stačí se však pozastavit u spektra interakcí filmové suroviny se zářením různých vlnových délek, abychom nahlédli pestrost škály možného ladění – a tudíž i vyznění – záběrů. A to zde obracíme příkladný zřetel

34) Jerzy Sawicki, *Tajemství paragrafů*. Praha 1970, s. 186.

toliko na posuny barevnosti – pohybujeme se tedy po jediné z tak mnoha proměnných souřadnic stavby obrazu...³⁵⁾

V Kracauerově pojetí nabývá film a fotografie duchovního smyslu prazvláštní cestou. Tato vzdálená oklika modernismu nachází překvapivé doznívání v jen obtížně překonaném předsudku vůči neokázalému fotografování: „Filmy se dotýkají pouze povrchu věcí. Zdají se být o to kinematictější, oč méně se dotýkají přímo vnitřního života, ideologie a duševních pochodů. Proto také mnozí lidé, kteří jsou silně kulturně založeni, pohrdají filmem. Obávají se, že nepopíratelný sklon filmu pro vnější věci by nás mohl svádět k tomu, abychom zanedbávali naše největší aspirace v kaleidoskopu pomíjejících vnějších jevů. Film, praví Valéry, odvádí diváka od jádra svého bytí. I když toto tvrzení se zdá být pravdivé, připadá mi nehistorické a povrchní, protože neposuzuje správně lidské podmínky naší doby. Jsou snad podmínky takové, že se nemůžeme přiblížit prchavé podstatě života, leda když si přizpůsobíme zdánlivě nepodstatné? Vede snad cesta dnes od tělesného k duševnímu a skrze ně? A pomáhá nám snad film dostat se – ze zdola – nahoru? Dovoluji si tvrdit, že film, jako náš současník, má rozhodný vliv na epochu, do které se narodil; že uspokojuje naše niterné potřeby tím, že odhaluje – vlastně vůbec poprvé – vnější realitu a tím prohlubuje, abych použil slov Gabriela Marcela, náš vztah „k tomuto světu, jenž je naším domovem“.³⁶⁾

Husserlova fenomenologie vysvětluje, že chápání je vnímáním smyslu, jenž se vynořuje v myšlenkových relacích; přestože vědomí není předmětné a nelze je tudíž předložit co preparát, zůstává myslitelné ukázat je. Bez ohledu na látku média, zjevuje se vědomí v nepředmětném rysu veškeré obrazotvornosti – je událostí psychického odrazu. Vytváříme vizuální metafory v onom duchu, v jakém říkáme, že člověk byl stvořen k obrazu Božímu. *Pars pro toto*, část za celek. Vazby mezi vědomím a univerzem příkladně ilustruje vidění; je percepcí, neboli aktem, který odhaluje dané, zároveň ale předpokladem konstituce, čili uštědření smyslu. V tomto ohledu se pak jeví rozhraní umění a reportáže jako pomyslné a tudíž nikoli nepřekročitelné.

Takto koncem roku 1982 odpověděl Brassai na otázku, zda ještě fotografuje: „Zřídka. Už nemám tu životní sílu, ačkoli často velice lituji, že jsem nechal aparát doma. To si pak v představě fotografuji, co vidím. A ty záběry nevidí nikdo jiný. Jaká svoboda!“³⁷⁾

Josef Moucha (1956)

Vystudoval fakultu žurnalistiky UK v Praze (obor periodický tisk a filmová a televizní žurnalistika). Po absolutoriu (1980) mj. zaměstnán jako odborný asistent v oboru fotožurnalistiky na FŽ UK a v redakcích časopisů *Architektura ČSR* a *Revue Fotografie*. V současnosti působí ve svobodném povolání.

(Adresa: Lukešova 36, 142 00 Praha 4)

35) Srov. Siegfried Kracauer, *Teorie filmu. Znázornění fyzické reality*. „Film a doba“ 40, 1994, č. 4, s. 202 – 207.

36) Siegfried Kracauer, *Teorie filmu*. Praha 1968, s. 4.

37) József Vinkó, *Brassaiovo oko*. „Tükör“ 1983, č. 1. Cit. dle *Človek, ktorý má viac ako dve oči*. „Výber zo svetovej a československej tlače“ 16, 1983, č. 10, s. 10.

SUMMARY

NON-OBJECTIVITY OF AN IMAGE

Josef Moucha

The article contains notes on a chapter on photography of Siegfried Kracauer's book *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. The impulse to write this essay was the outlived view which Kracauer expresses straight in the title of his book; various contemporary articles contain relapses of this debatable perception of photography – photography as a means of portrayal of the objective aspect of reality. The article quotes example of Czech provenance.

Siegfried Kracauer sought to find a way of expressing the nature of the medium of photograph. Although he did not admit his failure to discover the substance of photograph, his defeat was quite a serious one: Kracauer actually tried to find an answer that would confirm to him that all the other media, too, shared a similar specific nature. Kracauer rejects phenomenological description which draws on subjective observation. However, the method chosen by him, i.e. substitution of an intrinsic experience of the observer by an illusory stance of some kind of extraneous observation, has quite certainly not helped him to find the sought substance of the visual media. Painting and photography, in his view, are opposites.

References to Edmund Husserl and Martin Heidegger show that phenomenology is capable of approximating the creation of images to such a degree that the contradiction between painting and photograph no longer has the effect of an insurmountable obstacle. Different media represent different ways of reflecting the awareness of the existence of our experience. Let media be understood, simply, as an expression of human thought. They differ in technology, of course, but the bond of mutual affinity is deeper. Although the substances of different media cannot be made identical – since no substances, in fact, exist – they can be quite easily perceived as lying in the position of parallels between our ideals.

The question of the input by camera-operators to cinematography is of a similar nature to the performance of photographers. The resulting film images are usually perceived as something that is self-evident, as simple facilitation of a scene. The ability to combine – which is not always observed in the visualisation – is perceived as thought. This has practical consequences – the current copyright legislation in the Czech Republic, for instance, does not at all mention camera operators.

Reproductions are proof that even an image of a technical nature must be “created” in the Heidegger sense of the word. Neither photograph, nor – especially – film are mere mechanical reproductions of the objective aspect of reality.

Translated by Nad'a Abdallaová