

Archeologie fotografie

Jaroslav Anděl, *Myšlení o fotografii I: průvodce modernitou v antologii textů*. Praha: Nakladatelství múzických umění 2012.

Kniha Jaroslava Anděla *Myšlení o fotografii I* (s podtitulem *Průvodce modernitou v antologii textů*) má velmi zajímavý osud: počátky její koncepce sahají až do poloviny 70. let 20. století, kdy chtěl Anděl vytvořit dílo analogické k *Myšlenkám moderních malířů* od Miroslava Lamače a k *Myšlenkám moderních sochařů* Zdenky Volavkové-Skořepové. V souvislosti s politickou situací však vydání takové publikace nebylo možné, Anděl ale na knize pracoval dál celá desetiletí. Od prvotní myšlenky uspořádání textu po vzoru výše zmíněných *Myšlenek* se však stále více odchyloval s ohledem na odlišnost specifik média jeho zájmu. Fotografie totiž vyžaduje, už stran data svého vzniku, poněkud jiný přístup než dva tradiční umělecké obory, jakými jsou malba a výtvarná tvorba (s. 11). V důsledku toho se také značně rozrostl původní plánovaný rozsah a nyní se tedy po více než třiceti letech dostává čtenáři do rukou monumentální dílo, které je na téměř pěti stech stranách rozděleno do dvaceti kapitol a osmdesáti podkapitol (a to se jedná zatím o první díl). Důvod, proč se vůbec rozhodl seskupit takové penzum různorodých textů o fotografii, Anděl pregnantně shrnuje v úvodu knihy: „Téma fotografie se pro řadu teoretiků a kritiků stalo klíčovým, fotografie se přesunula z okraje do centra akademického zájmu v disciplínách, jako jsou kritická teorie, vizuální a genderová studia, kulturní historie, antropologie ad. (...) digitální technologie přinesla podstatnou transformaci fo-

tografie, která umožnila její ještě větší integraci a pronikání do rozmanitých oborů i do každodenního života“ (s. 13). Nakolik se Andělovi povedla reflexe těchto pohybů a přesunů, je otázkou předložené recenze.

I.

Protože se jedná o *Myšlení o fotografii I*, zcela logicky začíná publikace historickými kořeny fotografie. Anděl zde podotýká, že vznik fotografie lze pojmut jako výsledek spojení camery obscury a poznatků o citlivosti látek ke světlu. První detailnější popis camery obscury (ačkoliv byl mechanismus známý již v antice) podal arabský učenec Alhazen v pojednání o optice, jehož latinský překlad vznikl kolem roku 1200. V Andělově textu se objevuje v souvislosti s dílem Leonarda da Vinci. Da Vinciho úvahy jsou přitom podle Anděla důležité zejména proto, že „jako první dospěl k názoru, že světelné paprsky se při průchodu otvorem camery obscury a zornicí oka kříží, a tak antipoval nejen častá pozdější podobná srovnání, včetně přirovnání fotografického přístroje k lidskému oku, ale také myšlenku přirozenosti obrazu vytvořeného camerou obscurou. Tato myšlenka (...) se stala přímým předchůdcem názoru, že camera obscura či fotografický přístroj dávají obraz, kterým se reprodukuje sama příroda“ (s. 21). V 17. a 18. století se camera obscura stala důležitou pomůckou užívanou při krajinomalbě a portrétu. Tato poznámka je velmi důležitá: když

došlo, v souvislosti s průmyslovou revolucí, která nepřímou vedla k využívání fotochemické technologie, k vynálezu fotografie a k jejímu postupnému zdokonalování, současně se objevily názory na povahu tohoto média, jež lze, při vědomí jistého zjednodušení, rozdělit do dvou protikladných kategorií. Jedni fotografii hodnotí pozitivně, poukazují na její sílu zachytit „realitu samu“ a tím tak obohatit klasickou malbu o nové kvality, ba dokonce argumentují tím, že se nejedná pouze o sféru umění, do níž fotografie přináší zásadní změnu (při pozorování lupou lze zachytit detaily prostým smyslovým vnímáním nerozlišitelné), ale také o vědu jako takovou. Fotografie působí jako prostředek k dosažení vědeckých pokroků, umožňuje přechovávat a zachycovat informace z různých věd (archeologie, topografie, atd.) a tím tak urychlit jejich vývoj. Schopnost archivace viděného vede také k lepšímu uspořádání a koordinaci jednotlivých věd a pro 19. století, jež je založeno na myšlence neustálého pokroku, na neustálém překračování hranic lidských schopností, je fotografie ztělesnění této ideje. Druhým je však fotografie trnem v oku zejména kvůli přesvědčení, že jejím vznikem je „malířství mrtvé“.

Přednáška astronoma a fyzika F. J. D. Aragy pro francouzskou Akademii věd z roku 1839, v níž Araga rozpoznal možný přínos tzv. daguerrotypie (vynálezu J. L. M. Daguerra; tj. prvního prakticky užívaného složitějšího fotografického procesu), vedla k odkoupení této nové pomůcky státem. Díky tomu došlo k hromadnému rozšíření daguerrotypie, a tedy i fotografie. Článek „Daguerrotyp“ reflektuje Aragovu přednášku a zaznívají v něm, jak Anděl tvrdí, postřehy typické pro počátky myšlení o fotografii. V textu, jehož autorem je J. Janin, se předpovídá nepřetržitá reprodukovatelnost, jež „obsáhne celou zeměkouli se všemi přírodními i lidskými výtvoři včetně uměleckých děl. Daguerrotyp tak vytvoří novou paměť, která bude pro obraz znamenat to, co pro slovo znamená knihtisk“ (s. 52). Otázka autentičnosti a reprodukovatelnosti a jejího vztahu k umění je tím, co fotografii provází již od jejích počátků. Foto-

grafie se pokusila zachytit vnější skutečnost tak, jak je „doopravdy“, ovšem toto „doopravdy“ lze mechanicky reprodukovat. Z jednoho jediného momentu se vytvoří multiplicita momentů, nikoliv jedinečnost, ale šílené dění kopií. Umělecká sféra je v šoku z této možnosti. Jakkoliv malíři (častokrát tajně) používali kameru obscuru při vlastní tvorbě, najednou jsou daguerrotypem zděšeni. Umění, které se snaží zachytit v jednotlivém to obecné, je zaplaveno možností neustálé reprodukovatelnosti, kdy již není rozpoznatelný originál od nápodoby. Vznik fotografie tak reflektuje změnu v „obrazu myšlení“ původně založeném na principu identity tím, že přichází s neredukovatelnou mnohostí. Fotografie však nezasahuje pouze sféru umění (a vědy), nýbrž také každodenní život, tedy oblast sociální. S rozšířením (a následným dalším zdokonalováním) se dostáváme také v sociální fotografii či vztahu mezi pornografií a fotografií. Nejedná se však pouze o kuriozity, ale o reprezentaci jistého historicko-sociálního uspořádání a procesu jeho vyrovnávání se s novou technologií.

II.

Stručné nastínění obsahové stránky antologie nás přivádí k jejím formálním náležitostem. Není totiž zcela běžné, aby antologie textů obsahovala „pouze“ výňatky z děl vybraných myslitelů, filozofů, umělců, ale mnohem častěji se setkáváme s tím, že jsou čtenáři předloženy celé (zároveň však kratší) texty, které jsou formálně uzavřenější a strukturně přehlednější. Ilustrativním příkladem mohou být pasáže z Benjaminova eseje *Umělecké dílo ve stavu své technické reprodukovatelnosti* a Kracauerova stať nazvaná jednoduše *Fotografie*. Benjamin v této stati varuje před negativními možnostmi reprodukovatelnosti a v souvislosti s filmem a fotografií mluví o fašizujících tendencích: „Fašismus se pokouší zorganizovat nově vznikající zproletarizované masy. (...) Znasilňování mas, které jsou kultem vůdce sráženy k zemi, koresponduje ono nakládání s aparaturou, kterou chce fašismus zapojit do služeb kul-

tu¹⁾ Oproti tomu se Kracauer zabývá časovými trhlinami a zastavením přítomnosti. Ve fotografii se zastavuje čas, jsme stále v obraze, který zachytila, sama je nicméně „mrtvá“ a do popředí vystupuje jiný její aspekt: „Vědomí stále zajaté v přírodě nedokáže rozpoznat svůj základ. Je úkolem fotografie prokázat zatím neviděný přírodní základ. Poprvé v dějinách vynáší na povrch celou přírodní schránku, poprvé se v ní zpřítomňuje netečný svět ve své nezávislosti na člověku“ (s. 407). Jakkoliv přítomnost textů Benjamina, Kracauera a vlastně celá jedna podkapitola věnovaná vztahu mezi fotografií a politickou propagandou odhaluje mnohem hlubší rovinu uvažování, zejména tedy spjatost mezi fotografickým zachycením reality a jeho schopností realitu samotnou uvést do chodu, vysvítá v této pasáži problematický moment Andělovy publikace z hlediska formální stránky: jakkoliv je zcela jistě vhodné uvést každou podkapitolu historickými poznámkami a stručně představit texty následující, zdá se mi to poněkud málo. Jak je vidno z reference o obsahové části knihy, Anděl postupuje chronologicky, což je v jistém ohledu změna perspektivy, než která byla uplatněna v Andělově jiné (ale v mnohém podobné) antologii *Stále kinema*, připravené spolu s Petrem Szczepanikiem.²⁾ *Stále kinema* sice začíná Purkyněho dizertací *Beiträge zur Kenntniss des Sehens in subjectiver Hinsicht* (O zření v ohledu subjektivním) z počátku devatenáctého století, ale další texty jsou řazeny tematicky, a nikoliv chronologicky. V *Myšlení o fotografii* je mnohem větší část věnována právě historii fotografického média, teprve potom je antologie rozčleněna tematicky; stále je zde však zachován, byť ne příliš viditelně, ráz chronologický. To ale není předmětem kritiky. Mnohem spíše se jedná o to, co bychom mohli nazvat „povrchovým efektem“, jenž je vyvolán četbou *Myšlení o fotografii*, kdežto *Stále kinema* působí koherentněji.

Je nutné zdůraznit, že ukázek z textů je opravdu velké množství. Tendence k „rozprostraněnosti“ a snaha zachytit v co nejširším měřítku vliv fotografického média na utváření moderního myšlení napříč odlišnými socio-kulturními úrovněmi a poli ovšem funguje kontraproduktivně: vede ke „zploštění“ tématu vztahu mezi moderním myšlením a fotografií, přičemž Anděl si je problematickosti svého přístupu částečně vědom. Základní hypotéza jeho publikace zní, že moderní myšlení je neoddelitelně formováno a zároveň reflektováno skrze fotografické médium. Nejedná se však o implikaci, ale mnohem spíše o ekvivalenci. Jedině posun k modernímu způsobu myšlení umožnil masové rozšíření fotografie jako takové. Anděl vychází od hlediska makroskopického, jak byla fotografie reflektována na různých kontinentech, ale toto „makro“ hledisko reprezentuje jednotlivými texty, tj. hlediskem mikroskopickým, které ono makroskopické utváří.

Odlišnost jednotlivých úryvků z vybraných textů vede k dalšímu problematickému bodu. Ke každému úryvku a jeho autorovi je připojena krátká charakteristika, která text povětšinou stručně interpretuje. Na co je ale, podle mého názoru, často zapomínáno nebo je vynecháno, je důslednější odhalení předpokladů, z nichž ten který úryvek vychází. Čtenář tak velmi snadno může nabýt dojmu, že jsou si předložené texty velmi podobné a liší se pouze v detailech, zatímco jsou teoretické předpoklady jejich geneze odlišné. Forma publikace důkladnější ponoření se do jednotlivých přístupů k fotografii neumožňuje, nechává teorii mluvit pouze úryvky textů. Na jednu stranu je to samozřejmě plus; čtenář je vybranými texty naveden a nasměrován na témata, která lze dále rozvíjet, na stranu druhou se mu nevyhne pocit ztracenosti a zahlcenosti; materiálu je tolik, že je složité se v něm s přehledem orientovat. K tomu samozřejmě také přispívá fakt, že každý

1) Zde s. 410–413. Též: Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 17–47.

2) Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl, *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu, 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv 2008.

v Andělově antologii prezentovaný autor má své vlastní pojmosloví, kterým nazývá specifické problémy fotografie a popřípadě je vztahuje ke svému myšlení jakožto více či méně koherentnímu celku. I proto je vytvořit antologii formou úryvků z textů, a nikoliv texty samotnými, velmi problematické (a nejenom z čistě edičního pohledu). Otázkou totiž vždy je, co bylo v Andělově subjektivním výběru z dílčích textů vynecháno či zda by se nenašly u daného autora jiné pasáže, které by byly zajímavější. Anděl se snaží tomuto dilematu vyhnout pomocí kvantitativní, a to na úkor koherence antologie. Mnohem více místa by stálo za to věnovat teoreticko-reflexivnímu zamyšlení se nad problémem média zprostředkujícího a také deformujícího realitu a jeho vztahu k danému historicko-společenskému uspořádání. Není tomu tak, že by podobné úvahy chyběly, jsou však nadmíru stručné a vyvolávají dojem ornamentů, což vyplývá z povahy struktury publikace. Jak bylo řečeno, Andělova kniha má téměř pět set stran, tudíž je téměř nad lidské síly ke každé podkapitole napsat detailní rozbor daného tématu. Proto se zdá mnohem logičtější řešením sledovat jednu linii, jedno úzce definované téma. Publikace by se pak stala přehlednější, otevřenější a také detailnější či mnohem více interpretační.

III.

Pro naše účely jsou nadmíru důležité pasáže, které jsou věnovány vztahu mezi fotografií a kinematografií.

Doplňme, že i problematika vztahu mezi fotografií a filmem či literaturou ilustruje problematiku momenty Andělovy knihy. Zásadní se mi zdá přítomnost poznámek o filmu od Henriho Bergsona. Bergson v knize *Hmota a paměť* z roku 1896 představuje koncepci založenou na multiplicitě obrazů. Trvání tvoří naši realitu a náš život, směřování od minulého přes přítomné k budoucímu pojímá jako tvořivý vývoj. V naší zkušenosti vnímáme obrazy, které navzájem pů-

sobí a reagují na sebe. Soubor obrazů Bergson nazývá universem — tělesné věci jsou obrazy, mozek je obrazem, neboli není rozdíl mezi obrazy, věcmi a pohybem. Bergson dále přichází, v knize *Vývoj tvořivý*, s pojmem kinematografická iluze, který spočívá v tom, že navykly schematicismus našeho vnímání funguje podle předpokladu, že pohyb lze obnovit nehybnými řezy v prostoru. Takto se však nikdy nepodaří přiblížit dva okamžiky a pohyb je právě tím, co se odehrává mezi okamžiky, dospíváme pouze k falešnému pohybu (viz s. 186–187). Je na první pohled zvláštní zdůraznit Bergsonův přínos ke kinematografii, když uvádíme zároveň jeho kritiku. Ovšem Bergsonova díla se později chopil francouzský filosof Gilles Deleuze, který se pokusil o vytvoření taxonomie filmových obrazů. Deleuze tvrdí, že Bergson velmi přesně vystihl, díky koncepci obrazu, proměnu myšlení, jež kinematografie podnítila. Každé médium vzniká v kontextu určitého problému, stejně jako každý pojem je výrazem pokusu o řešení tohoto problému. Filmový obraz odpovídá na otázku, která zní: Jak uvést statické obrazy do pohybu? Odpovědí se stal obraz-pohyb. Není tomu tedy tak, že by se pohyb podřazoval obrazu, že by pohyb byl pouhým akcidentem obrazu. Filmový obraz sám je obrazem-pohybem, film je tvorbou samopohybu obrazu. Fotografie je oproti tomu kadlubem reality založeném na principu odlévání, zatímco filmová modulace konstituuje kadlub proměnlivý, plynoucí, časový — jedná se o čistý pohyb kadlub.³⁾ Kritika filmu ze strany Bergsona je pádná, avšak Deleuzova aplikace koncepce obrazu-pohybu umožňuje zachytit, i přes Bergsonovy námitky vůči kinematografii, to, co je na jeho pojmu novátorského. Deleuze totiž Bergsonovi oponuje tím, že film byl zpočátku nucen, jako nově vzniklé médium, napodobovat přirozené vnímání (lépe řečeno iluzivní představu toho, jak vnímání probíhá), než se osamostatnil, k čemuž došlo díky rozpohybování kamery a střihu. Zpočátku tedy film napodobuje iluzi

3) Gilles Deleuze, *Film I. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 35.

vnímání, poté se však emancipuje a vytváří novou pedagogiku vnímání. Stejnou situaci lze vysledovat při vzniku fotografie. Ta také konstruuje určitý obraz myšlení, jak již bylo ukázáno, a také ve svém počátku vyvolávala řadu protichůdných reakcí. Je škoda, že Anděl tomuto tématu nevěnuje poněkud více místa.

Další podkapitola Andělovy monografie je dále věnována reflexi fotografického média v literatuře. Nechybí samozřejmě *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta. Více místa by ale mělo být věnováno zejména tomu, že Proust se účastnil přednášek Henriho Bergsona a důkladněji se pokusit rozvést vztah mezi Bergsonovým pojetím čistě vzpomínky a vnímání a Proustovým dílem či jaký je podle Prousta vztah fotografie a umění, popřípadě jakou roli pro Prousta zastává. Jiným spisovatelem, který je v *Myšlení o fotografii* obsažen, je Franz Kafka. Anděl cituje pasáže věnující se fotografii, ale znovu by bylo mnohem zajímavější pokusit se o hlubší interpretaci motivu fotografie v Kafkově díle. Příkladem takto vedeného výkladu může být například společná kniha G. Deleuze a F. Guattariho (*Kafka. Za menšinovou literaturu*),⁴⁾ v níž je fotografie pojata spolu s portrétem jako jistý typ výrazu, který se opakovaně objevuje v Kafkových textech. Pokud je v antologii obsažena i esej Waltera Benjamina, proč není důkladněji upozorněno na fakt, že se Benjamin Kafkou (samozřejmě také Marcelem Proustem) zabýval; zcela jistě by mohlo být poukázáno, jak Kafka reflektuje moderní dobu (plakáty, kino) a na kterých místech se s Benjaminem setkává. Úvodní stručné shrnutí předložených textů na počátku každé kapitoly a podkapitoly se mi zdá v mnoha případech jako přehlížení potenciálu, které v sobě dané téma či kapitola obsahuje.

IV.

Na Andělově publikaci je třeba ocenit zejména výběr různorodých textů a jejich tematickou pestrost, přičemž se však poněkud zastírá jejich vzájemná propojenost. Čtenář je zaplaven velkým množstvím úryvků, které jsou sice vždy doprovázeny stručným Andělovým komentářem, ale výsledný dojem působí spíše tak, že ulpívá na povrchu. Stejně tak programový souhrn umístěný do předmluvy se zdá být nenaplněn. Je jistě nutné nejdříve, znovu zdůrazněme, že se jedná o první díl, osvětlit „archeologii fotografie“, ovšem i zde lze nacházet jisté mezery, jak již upozornil ve své recenzi Tomáš Matras.⁵⁾ Naprosto chybí sémiotické a sémiologické diskuze o povaze fotografie, ačkoliv je zřejmé, že pokusy sémiologické interpretace jsou spojeny zejména s nástupem tzv. francouzského strukturalismu v 60. letech 20. století (a nutno podotknout, že fotografie se vždy sémiologii dosti svérázným způsobem „vzpírá“), tak sémiotický potenciál analýzy fotografie by jistě stál za zmínku. To jsou však jen poznámky, které mají spíše doplňující formu. A jsem přesvědčen o tom, že ve druhém díle se dočkáme právě vztahu sémiologie a fotografie či konstituce tzv. „picture theory“. Andělova kniha je tak zajímavým počinem, který lze doporučit k četbě i s ohledem na filmové médium. Ukazuje se, jak důsledně jsou spolu fotografie a filmový obraz spojeny, jak jedno médium odpovídá na otázku, která vyplývá ze vzniku druhého. Je nutné také vyzdvihnout vztah mezi modernitou a myšlením o fotografii. Jako by se jednalo o dvě heterogenní řady, které se ale navzájem podmiňují, ba dokonce ilustrují; alespoň takový dojem Andělova kniha na čtenáře činí. Neboli; reflexe fotografického média se stává zároveň reflexí modernity či moderního obrazu myšlení jako takového. Toto zrcadlení — není to právě náhodou moderní obraz myšlení, který umožňuje reflexi specifického média? —

4) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Kafka. Za menšinovou literaturu*. Praha: Hermann a synové 2001.

5) Tomáš Matras, *Fotografie jako Babel modernity*. Dostupné online: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/31037/andel-jaroslav-mysleni-o-fotografii-i>>, [cit. 8. 7. 2014].

v sobě obsahuje také pokrok technologický, ale je spojen s mnoha dalšími fenomény, které v sobě obsahují další a další „mikrosvěty“ a odkazy. Například problém jasného a zřetelného zachycení davu na fotografii je zcela jistě spjat s průmyslovou revolucí, která vedla k rostoucí hustotě obyvatelstva v městském prostoru. Ale nejen to; díky rostoucímu počtu obyvatel vznikají specifické dělnické čtvrti a postupně se konstituují i typ fotografie reflektující tuto problematiku. A tak by bylo možné pokračovat. Fotografické médium tedy působí jako jeden možný vchod do prostoru modernity, jako vchod, bez kterého, jak se alespoň zdá, je moderna těžko myslitelná. V tomto ohledu dává podtitul publikace velmi dobrý smysl.

Martin Charvát