

Kaleidoskopické dějiny fotografie z pera doyena operativní fotografie

Nadar, *Když jsem byl fotografem*. Praha: NAMU 2018.

„Když se rozšířila zpráva, že se dvěma vynálezci podařilo zachytit na postříbřené destičky každý obraz, který se před nimi objeví, vyvolalo to všeobecný údiv. Takový, že si to dnes již ani nedokážeme představit, protože jsme na fotografii už dlouhá léta zvyklí a otupělí z její popularizace. Byli tací, kteří se vzpírali a nechtěli uvěřit. Jde o běžný jev, protože jsme od přírody nedůvěřiví vůči každé myšlence, která znejišťuje to, co známe, a narušuje naše zvyky“ (s. 5). Takto začíná biografie Gasparda-Félix Tournachona, známého pod pseudonymem Nadar, která vyšla v roce 1900 (respektive první vydání je datováno do roku 1899, ovšem bez závěrečného textu, jak podotýká v doslovu Tomáš Dvořák). Kniha rozhodně není nesena klasickou biografickou formou, kdy se postupně dozvídáme o dětství autora, jeho dospělém životě a nakonec o stáří. Nadarova kniha je koncipována jako soubor textů vznikajících v různých obdobích, které můžeme chápat jednak jako sondy do historie fotografického média, jednak jako analýzy fyziognomie pařížského života cca od roku 1830 do konce století (Nadar se pohybuje zejména kolem roku 1885).

Jak je vidět z úvodní citace z první kapitoly nazvané „Balzac a daguerrotypie“, očitáme se přímo *in medias res*, jsme vhozeni do vyprávění, které má charakter reflexivní a klade důraz na vnitřní zkušenost autora. Nadar se přitom nebojí hodnotit svět kolem sebe: je vypravěčem, který nestojí mimo popisované události, ale je v nich vždy osobně zainteresován, a právě tento interes dodává Nadarově výkladu specifický rytmus a pohyb. Schválně hovořím o vyprávění, protože pro Nadarův styl je typická tendence k narativitě: jednotlivé kapitoly jsou podány ve formě příběhů, díky nimž získává biografie kaleidoskopický charakter. Čtenáři je tak předložen svěží vhled do různých oblastí vývoje fotografického média, jenž je téměř prost detailního popisu technických zdokonalení (a pokud přítomen je, tak znovu s ohledem na vyprávěný příběh), přičemž Nadar se ponejvíce zaměřuje na peripetie své profese (od každodenních střetů se zákazníky až k obtížím při pokusech o první arieální fotografie).

Vraťme se však k úvodnímu textu. Po poznámce ohledně „novosti“ daguerrotypu a jeho pozvolného přijetí se dostáváme ke konkrétní ilustraci lidské tendence vzpírat se všemu novému a neznámému — vybírá si příklad Balzaca, který sám k Nadarovi docházel, aby získal portrétní fotografie. Jak Nadar píše:

[I]gnoranti a nevzdělanci nebyli ve své podezřívavé a jakoby pověřivé váhavosti sami. Touto nákazou prvotního odstupu bylo zasaženo i mnoho vynikajících duchů. Aby-

chom uvedli jednoho z největších, ani Balzac se před novým zázrakem necítil ve své kůži a neubráníl se špatnému pochopení Daguerrova počínu [...] Podle Balzaca je [...] v přírodě každé tělo složeno z nekonečně mnoha příznaků, jež jsou na sebe navrženy v nesmírně tenkých vrstvách, a to ve všech směrech, jimiž je zrak schopen tato těla vnímat. Člověk nikdy nemůže dosáhnout stvoření, to znamená ze zjevení, z nepostižitelného vytvořit něco pevného, neboli z *ničeho* učinit *něco*; takže každý Daguerrovův snímek překvapí, oddělí, zadrží a nepustí jednu z vrstev nebohého těla. Při každé další operaci tedy tělo nepochybně přichází o další ze svých příznaků, to znamená o část své konstitutivní podstaty (s. 8).

Nadar následně uzavírá poznámkou, která je charakteristická pro jeho styl, ale absolutně prostá resentimentu (Nadar téměř nikdy na nikoho ve svých pamětech explicitně neútočí a podobné výroky jsou ukázkou jeho humoru): „Balzac mohl na těchto ztrátách jen vydělat, jeho mohutná tělesná konstituce i další dispozice mu umožňovaly přízraky příliš nešetřit“ (s. 9).

Anekdoticky laděným stylem (jak jej označuje Tomáš Dvořák) se však nesmíme nechat zmást, protože k tématu recepce mediální technologie se Nadar vrací v dalším textu nazvaném „První fotografie“. Ten je (nejen historicky) nesmírně významný, neboť jsou v něm předstřeny črty hlavních fotografů 19. století a zároveň v něm vystupuje do popředí Nadarova výjimečná pozice v dějinách fotografie, již on sám často velmi rád zamlčuje (na několika místech například píše, že co se týče jeho objevů, tak se jedná o dílo náhody, že zrovna on může být chápán za průkopníka — mohl jím být kdokoli jiný). Jak Nadar v úvodu studie podotýká, tak možná nebude „pro specializované výzkumníky minulých časů bez zajímavosti, když jim zanechám několik spíše stručných zmínek o našich prvořadých pionýrech fotografie, kteří stáli přímo u jejího zrodu a které jsem znal nebo se s nimi alespoň setkal. Mám tu nepříliš záviděníhodnou výhodu, že jsem se dožil tolika let, až se ze mne dnes stal doyen operativní fotografie, takže mi připadl tento úkol a musím jej splnit, dokud je ještě trochu času“ (s. 134).

Mezi oněmi zmíněnými črtami nacházíme také poznámky o Disdérii, jež jsou jedny z mála, v nichž je vidět Nadarovův odstup od určité osobnosti. Nadar nijak nezastírá fakt, že Disdéri byl velmi obratný obchodník; „objevil se Disdéri a jeho fotografické vizitky. Za pouhých dvacet franků byl schopen vyrobit deset portrétů, když předtím se platilo padesát až sto franků za jeden jediný. To znamenalo naprostý rozvrat“ (s. 143). Jedním z důvodů, proč Nadar, který se stejně jako Disdéri věnoval portrétům, pociťuje určitý resentiment vůči Disdériimu, může být skutečnost, že Disdériho portréty jsou spíše reprezentací určitých lidských typů, zatímco v případě Nadara lze hovořit o značné umělecké kvalitě a jedinečnosti. Ostatně jak sám Nadar dále pokračuje: „Zmínil jsem Disdériho. Ale mám-li se na chvíli zastavit u tohoto jména, které po čtvrt století vzbuzovalo větší rozruch než kdejaký generál nebo dobrodinec, zmocňují se mne pochyby a ptám se sám sebe, zda tyto retrospektivní poznámky o osobnostech, které již nejsou mezi námi, ale mají zde své místo, i když jsou často druhořadé, mohou zajímat i někoho jiného než odborníky — a koho“ (s. 144). Disdéri šel cestou otevření fotografického média masám a získal značný majetek, byť skončil osamocen, hluchý a slepý, bez jediného franku. Disdériimu obchodní um zajistil jmění, ale jak Nadar naznačuje, fotografické médium pro něj bylo spíše praktickým nástrojem než předmětem vědecké vášně. Rozmařilý způsob života nakonec zapříčinil jeho krach, na straně druhé je neodmyslitelně spjat s rozšiřováním fotografie ve společnosti. Ovšem, jak píše Nadar: „Jak nás však učí moudří předkové, takto se pevný dům nestaví [...] Tak rychlý byl Disdériho vzestup a do takových výšin, až se nechal oslnit. Byl uhranut svým úspěchem a dlouho odmítal dále sledovat vývoj fotografie, již vděčil za všechno“ (s. 147).

Tyto poznámky nás ostatně vedou k tématu každodenního provozu fotografického studia. Tomu se Nadar věnuje zejména ve dvou textech: „Zákaznice a zákazníci“ a „Profesionální tajemství“. Víme již, že mezi Nadarovy zákazníky často patřily věhlasné postavy dané doby. Nadar ale zmiňuje především rutinní styky s běžnými zákazníky a současně zdůrazňuje svoji profesionální čest. Například dvěma důstojníkům a jedné dámě odmítá prodat portrétní fotografie, o nichž ví, že budou nekvalitní. Jakkoli zákazníci naléhají, Nadar je neoblomný: „Vaše peníze jsou dobré, to nelze nijak zpochybnit: práce, kterou jsem výměnou za tyto peníze odvedl, by měla být rovněž dobrá a nezpochybnitelná, obojí by si mělo být rovno — jinak se podnik, do něhož jste vstoupili, nemůže považovat za poctivý a já bych v něm vůbec nepracoval. Nemohu než vám znovu vyjádřit svou lítost“ (s. 103). Byť byla pro Nadara v jeho začátcích nabízená suma dvou set franků obrovská, tak přesto zakončuje tento příběh tak, že „jinak se *dobrý podnik vybudovat nedá*, a vždycky si za tím budu stát“ (s. 104).

Nadar také nabízí několik postřehů týkajících se zejména mužských zákazníků a vůbec práce s nimi: za prvé je důležité, aby si fotograf sám potvrdil, že daný výsledek je opravitelný, neboť tak může být nespokojený zákazník často ukonejšěn. Druhou strategií je, že výsledky své práce má fotograf prezentovat nikoliv jednomu zákazníkovi, ale ideálně i tomu, s kým zákazník studio navštívil: druhá osoba je s fotografií ve většině případů nadmíru spokojena, a zákazník tak může být zvklán ve svém názoru. To ale nemá znamenat, že by Nadar nabízel snímky, které jsou nekvalitní, hovoříme mnohem spíše o narcismu zákazníků: jeden z nich Nadara urputně prosil, zda by nešlo udělat ještě jedno sezení, protože se mu nelíbí, jak mu na fotografii trčí jeden jediný vlas (dokonce z toho celý večer nemohl spát). V tomto kontextu Nadar zmiňuje novou „módu“ ve stylizaci sebe sama, a to pózu. Marnivost mužů je mu znakem nejistoty a odmítá ji, mimo to ovšem zmiňuje i jiné humorné historky: dva zákazníci byli nadšeni z fotografií, které právě obdrželi, Nadar však při bližším zkoumání zjistil, že drží v rukou vzájemně prohozené fotografie. Když je na tento fakt upozorní, oba se rozesmějí a odcházejí.

Humorné příhody následně vystřídá reflexe vlivu fotografie na masové mínění (používáme tento termín spíše v přeneseném slova smyslu). Nadar zmiňuje příběh chudého lékárníka, jeho ženy a v ekonomických potížích se zmiňujícího návštěvníka nálevny, s nímž se lékárník poznal a vzal jej za svého asistenta. Milostný trojúhelník na sebe nenechá dlouho čekat: lékárník zavraždí asistenta a jde se udat na policii, kdy, podle dobových tradic, neočekává velký trest. Tělo oběti je ovšem posléze vyplaveno na břeh řeky a záhy i vyfotografováno: „Nejdříve z policejní prefektury nařídili celou tu hrůzu vyfotografovat. Snímky se záhy ocitly v celonárodních novinách, které musí být všude a ve všem první, takže ve dvoraně *Figaro* se tísň davy lidí, vystřídá se tam půl Paříže“ (s. 50). Všichni začínají vykřikovat, že vrahovi (a jeho ženě) má být uložen trest smrti s tím, že takto „zřídí“ mladého muže je nehumánní. Nadar ovšem tuto perspektivu odmítá, vždyť právě tento mladý muž byl tím, kdo byl činitelem zla: „Celou svou bytostí jsem odmítal spoluúčast na nespravedlivém rozsudku, vynuceném za všeobecného nadšení povykujícím davem zahrnujícím obžalované divokými kletbami, a co je ještě horší, zraňující ironií [...] Avšak FOTOGRAFIE tomu tentokrát chtěla takto...“ (s. 52).

Obrátíme se ještě k poslednímu tématu, které je v biografii předloženo, a tím jsou Nadarovy zásluhy v experimentování s fotografickým médiem. Za prvé se jedná o arieální fotografie. Nadar popisuje, jak se potýkal s celou řadou problémů, které byly nakonec úspěšně vyřešeny. Jeho příklon k letu balónem byl dán fascinací možnostmi vzdušné dopravy, ale také ekonomickými důvody: předvádění letu balónem bylo zdrojem značného zisku, z něhož mohl financovat své bádání a také výzkum společnosti, již založil. Jak ovšem Nadar konstatuje, všechny peníze, které vydělal, rychle zmizely. Arieální fotografie — kromě prestižního prvenství v této oblasti, jež Nadara pohánělo (spolu s jeho touhou po posouvání hranic fotografického zachycování reality) —, se mohla uplatnit při katastrálním měření,

ovšem ani to nevyšlo. A tak Nadar, s humorem sobě vlastním, konstatuje: „Má vrozená a naprostá zabeďněnost vůči exaktním vědám mi ztěžovala pochopení jeho explikace [plukovníka Laussedata, který Nadarovi vysvětlil, proč se jeho představy míjejí se skutečností], ale před jeho autoritou a přesvědčivostí výkladu jsem se sklonil — a toho se stále držím“ (s. 70–71). Za druhé se jedná o slavné fotografie z pařížského podzemí, katakomb. Nadar znovu zmiňuje celou řadu překážek, které musel překonat, aby se nakonec setkal s úspěchem. I tyto pokusy jsou uvedeny specifickým narativem, kdy vyprávěč hovoří k neznámé ženě a provází ji podzemím, načež se věnuje samotnému popisu katakomb a nutnosti vypořádat se, mimo jiné, s dlouhou expoziční dobou. Fotografie se staly velice slavnými v rámci dějin fotografie a i v současnosti si udržují nezaměnitelnou sílu (ne náhodou Nadar odkazuje na Hugův popis podzemí z *Bídníků*, a je možno říci, že podzemní Paříž do značné míry formovala i myšlení například Waltera Benjamina).

Z výše řečeného je myslím zřejmé, že knihu nelze než doporučit. Považuji za obdivuhodný krok, že byla připravena a vydána v tuzemském prostředí. Editor knihy Tomáš Dvořák navíc obohatil Nadarovo dílo nejen pečlivým zpracováním, nýbrž i skvělým doslovem. Dvořák jednak připomíná, že Nadar se autobiografii, respektive „žánru memoárů“, „věnoval průběžně“ (s. 211): v 50. letech 19. století vydal vzpomínky na svůj studentský život a o deset let později i na památný let balónem. Dále také Dvořák odkazuje na proměnu Paříže a situuje ji do kontextu Nadarova života, kdy dodává, že Nadar „nebyl pouze fotografem a fotografii nepovažoval za nejdůležitější ze svých povolání“, „označoval [se] spíše za literáta, umělce a průkopníka letectví“ (s. 214). V neposlední řadě také doslov předkládá čtenáři něco z Nadarových znalostí dobových „pseudovědeckých nauk“, mezi něž patřily „Lavaterova fysiognomie a Gallova frenologie“ (s. 222), což ostatně znovu vede k Nadarově původní profesi karikaturisty. Dvořák tak podává bryskní vhled do Nadarova životního osudu a poskytuje další vodítka k možnému čtení předložené biografie.

V závěru tedy konstatujeme jedno: „Dějiny“ fotografie z pera Nadara je nutno číst. A je nutno se k nim opakovaně vracet.

Martin Charvát