

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

OBOR: *DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ*

Věčný okamžik: fotografie a čas

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Jana Pudilová

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Ladislav Daniel Ph.D.

OLOMOUC 2009

Tuto práci jsem vypracovala sama
s použitím uvedené literatury

0.0

OBSAH

0.0 OBSAH.....	2
I.I ÚVOD.....	3
I.II EMANACE MINULÉHO: FOTOGRAFIE A LINEÁRNÍ ČAS.....	5
I.III MAGICKÝ ČASOPROSTOR: FOTOGRAFIE A CYKLICKÝ ČAS.....	8
II.I REFLEXE TEMATIKY ČASU V DĚJINÁCH FOTOGRAFIE.....	10
II.II. I WALTER BENJAMIN: MALÉ DĚJINY FOTOGRAFIE.....	11
II.II.II ANDRÉ BAZIN: ONTOLOGIE FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU.....	15
II.II.III SIEGFRIED KRACAUER: FOTOGRAFIE.....	18
II.II.IV JOHN BERGER: POCHOPENÍ FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU.....	21
II.II.V ROLAND BARTHES: SVĚTLÁ KOMORA. POZNÁMKA K FOTOGRAFII.....	23
II.II.VI THIERRY DE DUVE: PÓZA A MOMENTKA, NEBOLI FOTOGRAFICKÝ PARADOX.....	33
III.I REFLEXE PROBLEMATIKY ČASU V ČESKÉM PROSTŘEDÍ	46
III.II JIŘÍ VOSKOVEC: FOTOGENIE A SUPRAREALITA.....	46
III.III TEMPORALITA V ČESKÉ TEORII FOTOGRAFIE OD 2. POLOVINY 20. STOLETÍ DO SOUČASNOSTI.....	48
IV.I MUMIFIKACE ČASU: FOTOGRAFIE A SMRT.....	51
V.I ČASOVÁ STRUKTURA PROCESU PERCEPCE FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU.....	58
VI.I ZÁVĚR.....	62
VII. I POZNÁMKY.....	69
VIII. I LITERATURA.....	77
IX.I SUMMARY.....	80
X. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	
XI. ANOTACE	

Úvod

Fotografie je médiem par excellence dnešní doby. Její použití se v současné společnosti stalo natolik běžným úkonem, že naše kultura bývá často z vlastních řad nazývána kulturou vizuální. Skutečně žijeme ve světě přeplněném fotografickými obrazy (nebo jejich počítačově upravenými variacemi), ve světě, v němž je vizuální gramotnost stejně důležitá jako schopnost čtení a psaní. *„Fotografie, jež nás vyučují novému vizuálnímu kódu, proměňují a rozšiřují naše představy o tom, co je hodno pozornosti a co jsme oprávněni pozorovat. Jsou gramatikou, a co je důležitější, i etikou vidění. Nejgrandióznějším výsledkem fotografického projektu je nakonec dojem, že celý svět lze podržet v našich hlavách – jako antologii obrazů.“*^[1] Fotografie jsou shromažďovány a archivovány, jejich fyzické zhmotnění v lehké, levné a snadno přenositelné formě je předurčuje k multiplikaci ve všech způsobech prezentace. Schopnost čtení fotografií, jež podle výzkumů antropologů není tak automatická, jak by se na první pohled mohlo zdát^[2], je nám vštěpována od útlého dětství. Každý je schopen si fotografii prohlédnout a přečíst. Každý je tedy schopen přečíst fotografický obraz a jeho základní denotované sdělení. Čtení fotografií je však stejně jako čtení textových záznamů mnohem komplikovanější proces, který vyžaduje vedle schopnosti dedukce doslovných sdělení rovněž schopnost dedukce sdělení konotovaných, a to jak v jejich kulturní, tak i ikonické podobě.

Vedle referenčního charakteru fotografie je jedním ze základních významotvorných činitelů fotografického obrazu čas, jehož čtení je o to složitější, o co hlouběji se ve viditelných

vrstvách fotografického záznamu čas vyskytuje. Jeho působení na fotografii je však natolik významné, že se přece vždy vynoří na povrch fotografického záznamu v podobě několikerého účinku; efektu na médium samotné, na fotografovaný objekt i na divácký subjekt. Reálně v obraze totiž „*vystupuje na povrch nejen jako reference, ale rovněž jako existence.*“^[3] Tedy nejen jako odkaz k materii, ale rovněž jako trvání v čase. Pojem času je tak s fotografií nerozlučně spjat.

Tato práce si proto vytkla za cíl důkladně zpracovat tematiku času ve fotografii, především v rovině teorie fotografie. Věnovat se ovšem bude i zpracování a pojmání tohoto tématu v dějinách fotografie, tak, jak k němu přistupovali různí badatelé od počátku vzniku fotografického média.

Základní tezí, již se tato práce bude zabývat a která vyplynula z podrobného bádání v uměleckohistorické literatuře, je tvrzení, že fotografie je ze své podstaty dichotomním médiem, jenž pod celistvou slupkou koherentního působení na diváka skrývá komplikovanou strukturu vnitřní rozpolcenosti. Ovšem nikoliv takové rozpolcenosti, jež by jakkoli narušovala vnější integritu fotografického média, ale spíše rozpolcenosti, jež pokládá zajímavou otázkou v oblasti temporality fotografického obrazu. Nutno dodat, že se jedná o dichotomii, která zasahuje rovněž referenční charakter fotografie. Tato práce se bude zabývat především otázkou časovosti, i když ani oblast reference nebude pominuta. Pokusíme se důkladně prozkoumat dostupnou uměleckohistorickou literaturu a nahlédnout teze mnoha autorů prizmatem časovosti. Jak uvidíme, zdaleka ne jen polarita fotografie bude výsledkem našeho bádání.

Lze jen doufat, že se práce stane kvalitním přírůstkem

v uměleckohistorické literatuře a že svým souhrnným charakterem umožní v budoucí době snadnější dohledávání tématu, jež sleduje, v teoretických textech.

I.II

EMANACE MINULÉHO: FOTOGRAFIE A LINEÁRNÍ ČAS

Vedle fotografie prakticky neexistuje médium, jež by bylo vzhledem k technologii svého vzniku na čase natolik závislé. Z technického hlediska je to právě doba otevřené spouště fotoaparátu, jež je vedle intenzity světla tvůrčím prvkem fotografie. Právě tak podstatnou součástí procesu tvorby fotografie je i správná doba trvání osvitů při jejím vyvolávání. Pokud byla fotografie od počátku svého vývoje považována za jakýsi otisk světa, jehož vytvoření při použití jednoduchých fotografických přístrojů založených na dlouho známém vynálezu camery obscury trvalo několik dlouhých minut (v případě Niépceho heliografií dokonce několik hodin), a touto zdlouhavou a pracnou metodou se blížila grafickým technikám, pak se velice rychle díky rozvoji technologií stala otiskem bleskově sejmutým, okamžikem lapeným v toku času i prostoru. Jeden z průkopníků fotografie, William Henry Fox Talbot, si v tomto ohledu poznamenal: „*Rychlost s jakou získáváme obrazy na světlocitlivé desky, je tak velká, že ji pro sebe můžeme nazvat až momentální.*“^[4] O jedno století později se podobně vyjádřil i slavný fotograf Henri Cartier-Bresson: „*Ze všech výrazových prostředků je fotografie jediná, která se zmocňuje okamžiku v jeho průběhu. Zachycujeme pomíjivost, nenávratnost.*“^[5] Takovými výroky by bylo lze pokračovat, protože stejně jako tito dva citovaní

fotografové si i jiní uvědomovali vliv času na fotografii a obráceně, vliv fotografie na čas, tedy zachycení okamžiků, jež byly a nikdy se nevrátí. Takový je totiž jeden z aspektů fotografie s ohledem na čas: stiskem spouště zachytáváme přítomný okamžik, který se tímto gestem mění na okamžik navždy minulý.

Z této perspektivy má fotografický snímek schopnost konstatovat a rovněž i autentifikovat minulost, jejíž je součástí. Roland Barthes extrahuje tuto skutečnost ve svých poznámkách o fotografii^[6] do lakonického spojení *toto bylo* (tedy referent ve své osobní přítomnosti byl viděn a zachycen skrze hledáček fotoaparátu). Autentifikace minulosti je dosti revoluční efekt v umění, jež se vždy zabývalo pouze nápodobou reality. Jakkoli je teze o objektivnosti fotografie, neboli mýtus fotografické pravdy, dnes již překonaným názorem, schopnost fotografie verifikovat minulost je jednoduše nevyvratitelná. Nejedná se sice o verifikaci objektivní, i fotografický obraz je stejně jako jiné druhy umění zcela subjektivní interpretací dané reality, ovšem indexický charakter fotografie, tj. její bytí jakožto znaku, spjatého vztahem kontiguitu a kauzality se svým referentem^[7], jí předurčuje stát se jedním z mála druhů umění, u nichž je fabulace spíše na překážku, než naopak. Siegfried Kracauer v této souvislosti například zmiňuje (jako jednu ze čtyř afinit fotografie) její spřízněnost s neinscenovanou realitou a tvrdí, že „*fotografie, které nám připadají opravdu „fotografické“, působí, že jejich záměrem je podat skutečnou přírodu, takovou, jaká existuje nezávisle na nás.*“^[8] V tomto požadavku na dodržení autenticity fotografického záběru ostatně není osamocen. Pro pořádek však dodejme, že inscenovaná fotografie získala v průběhu 20. století v umění své nezastupitelné místo a tak se požadavky na zachycování neinscenované skutečnosti jeví v dnešní době jako

neudržitelné.

Emanace minulé reality, jež vyvěrá z fotografie, s sebou nese i jeden zajímavý dopad na psychologii vnímání subjektu, tedy diváka. Vzhledem k tomu, že jsme to my, kdo je vždy v přítomnosti, jsme rovněž vztažným bodem, ke kterému minulost promlouvá. A protože jsme to my, kdo minulost fotografie vnímá, neodbytně se do tohoto vjemu vkládá pocit nostalgie a jakési melancholie z uplynulého času. Co bylo, není a nebude, fotografický snímek si sice udržuje vlastní přítomnost, ale zcela jistě je *bez budoucnosti*. A právě v tom tkví *nostalgie* fotografie.

Obzvláštní pozornosti se nostalgickému zachycování minulosti dostalo hned v počátcích jejích dějin, neméně pozornosti jí pak bylo věnováno i v průběhu vývoje a to právě ze strany samotných fotografů. Dříve, než byla objevena schopnost fotografie zachycovat přítomnost a především její nešvary a než tak došlo k rozmachu tzv. sociální fotografie, byly fotografické záznamy pořizovány se zřetelem na uplývající čas. Jak poznamenává Susan Sontagová: „*Nejstarší surreálné fotografie tak pocházejí z padesátých let devatenáctého století, kdy si fotografové poprvé vyšli na toulku ulicemi Londýna, Paříže a New Yorku, hledající nestrojený výřez života. Tyto fotografie, konkrétní, zacílené, anekdotické (až na to, že se anekdota dávno vytratila) – útržky ztraceného času, zaniklých obyčejů-, se nám dnes zdají daleko surreálnější než kterýkoli snímek, jehož abstraktní a poetický ráz je dílem vrstvení, podexponování, solarizace a podobně.*“^[9]

Jak se ukáže dále, aspektu zachycení uplynulého času ve fotografii se v jejích dějinách věnovalo podstatné množství autorů.

Jakési začlenění fotografie do lineárně plynoucího, dějinného času, se stalo vnitřní potřebou všech, kteří se fotografií (nejen teoreticky) zabývali. Jisté interference v podobě vnitřních časových zákonitostí obrazové plochy fotografie, nebyly rovněž nikdy opomíjeny, ovšem zpracování se dočkaly až v době poměrně nedávné. My této problematice věnujeme následující kapitolu.

I.III

MAGICKÝ ČASOPROSTOR: FOTOGRAFIE A CYKlickÝ ČAS

Po vytvoření fotografie se udává velice podstatná věc. Třírozměrný prostor se čtvrtým rozměrem času se stává dvojdimenzionálním prostorem – obrazovou plochou. Takováto plocha pak oplývá vnitřními zákonitostmi, které se od interpretované reality musí vždy lišit. U fotografie je tento aspekt tím více zatlačen do pozadí, čím více se díky jejímu indexickému charakteru vtírá myšlenka na „realističnost“ fotografického obrazu.

Plošnost fotografického obrazu je zvláštním tématem teorie fotografie. Ve dvou vektorových osách vzniká prakticky dokonalá iluze reality a její lineární perspektivy – takto propracované iluze nemůže malířství nikdy dosáhnout (i když se o to v různých dobách pokoušelo, ať už vzpomeneme renesanční perspektivu, barokní techniku *tromp l'oeil* nebo realismus 19. století). Fotografie dosahuje vysokého stupně realističnosti svou technikou vzniku, při níž se referent zdánlivě automaticky otiskuje na povrchu fotografického obrazu. To znamená, že fotografie se

zdánlivě nacházejí na téže úrovni skutečnosti jako jejich význam, tedy indexický znak, který představují. Referenční charakter fotografie tak dodává této ploše validitu znaku. „*Povrch fotografie není možné extrahovat z reality, která ji zrodila, anebo jej od ní beze zbytku abstrahovat. Budu jej nazývat povrchovou sérií, abych naznačil, že znak je ve spojení se svým referentem*^[10].“ Takovýmto způsobem Thierry de Duve konstatuje tuto specifickou povahu fotografického média. Povrch fotografického média tak značí jistý výřez reality.

Vytvořením fotografie jako obrazové plochy však vzniká nový dvojrozměrný prostor, v němž vzniká i nová kvalita času. Tím, že ve fotografickém snímku čas jakoby uvázl či strnul, získává snímek čas svůj, čas sobě vlastní. Referent i zachycený okamžik fotografie je oním jednoduchým „cvak“ vydělen z lineárního toku dějin a stává se novým bytím, které nemá jen schopnost konstatovat minulost, ale i obsahovat přítomnost. Neboť ve fotografii je navždy (nebo alespoň tak dlouho, jak bude její fyzická konstituce – například papír, na němž je vyvolána - odolávat zubu času) zachována přítomnost onoho okamžiku, v jakém byla vytvořena. Sejmutím „masky“, sejmutím otisku té či oné situace nebo toho kterého člověka a jeho vyvoláním zpět do života (s nadsázkou lze říci do života věčného) v podobě obrazového materiálu je vytvořen jakýsi pomník, nyní už nenávratně minulé reality, skrze nějž k nám tato realita promlouvá.

Na rozdíl od reality naší vlastní přítomnosti se však jedná o promluvu stále tutéž, o nekonečné opakování jednoho jediného okamžiku minulosti, o nekonečnou reprodukci toho, co se stalo pouze jednou. Toho si všiml i Roland Barthes: „*Fotografie je mechanickým opakováním toho, co se nikdy opakovat*

nemohlo.“^[11] A právě tímto věčným opakováním vzniká cyklický čas obrazové plochy. To ostatně předpokládá i Vilém Flusser, když ve své knize za filosofii fotografie uvádí: „*tento časoprostor, který je obrazům vlastní, není ničím jiným než světem magie, v němž se všechno opakuje a v němž má vše svůj podíl na jakési závažné souvislosti celku. Takový svět se strukturálně odlišuje od historické lineárnosti, v níž se neopakuje nic a v níž má vše své příčiny a následky.... Význam obrazů je magický. Dešifrujeme-li obrazy, nesmíme pustit ze zřetele jejich magický charakter. Je tedy nesprávné, chceme-li v obrazech vidět „zmrazené události“. Spíše nahrazují události věcnou konfigurací a převádějí je do výjevů. Magická moc obrazů spočívá v tom, že jsou plochami; jejich vnitřní dialektiku, jejich vnitřní rozpornost musíme vidět ve světle této magie.*“^[12] Plošností fotografického záznamu, věcnou konfigurací událostí, tedy dochází k vnitřní dialektice obrazové plochy a vzniku cyklického času věčně se opakujícího okamžiku.

II. I

REFLEXE TEMATIKY ČASU V DĚJINÁCH FOTOGRAFIE

Jak jsme již uvedli, čas je jedním z významotvorných prvků ve fotografii. Jako takový byl vždy reflektovaným tématem v člancích, esejích i odborných studiích, které vznikaly od počátků dějin fotografie. Ve starších textech a zejména v textech samotných fotografů není nicméně problematice času věnována nijak velká pozornost. V úplných začátcích dějin fotografie se fotografie především snažila dosáhnout podobného uznání jako malířství, k čemuž předpokládala použití podobných prostředků.

Proto v této době (v 50. a 60. letech 19. století) bují piktorialismus, jenž je již provázen publikacemi, např. knihou *Pictorial Effect in Photography* z roku 1869.^[13] Ve stejné době je i jiný důvod k určitému opomíjení tohoto tématu nasnadě: fotografové, a spolu s nimi i další, kteří se zhostili úkolu reflektovat nově vznikající médium, se opájí především onou zatím nevídanou realističností nového umění. Ona zdánlivá objektivita fotografie se na jejích počátcích jeví jako nepopiratelný fakt, jenž je patřičně vyzdvihován a opěvován. Tento aspekt fotografie, spolu s rozrůstajícím se sporem o „uměleckost“ fotografie na dlouhou dobu zcela přehlušuje jakékoli jiné snahy o reflexi fotografie.

Ani v evropském prostředí 1. poloviny 20. století nebyla tematika času ve fotografii příliš akcentována. K podrobnějším studiím této problematiky došlo až v 70. letech a později a to především v návaznosti na rozmach sémiotických studií. Ovšem již v první polovině 20. století nacházíme, stejně jako v českém prostředí, některé ojedinělé studie z oblasti teorie fotografie se zřetelem na časovou dimenzi fotografického záznamu. Mezi ně jistě patří článek Waltera Benjamina.

II.II.I

WALTER BENJAMIN: MALÉ DĚJINY FOTOGRAFIE^[14]

Walter Benjamin se ve svém článku z dějin fotografie věnuje především reflexi portrétní fotografie na počátcích jejího vývoje, v době daguerotypie a době nemálo pozdější. Svým odhmotněným stylem, tak nečekaným u marxistického literárního kritika a filozofa, a téměř mystickým pojetím prvních fotografií líčí krajinu raných fotografických portrétů, exponovaných na

stříbrných deskách, „*které se musely obracet sem a tam, dokud jste na nich za správného osvětlení nerozeznali jemně šedý obraz.*“^[15] Tematicke času se Benjamin v této stati věnuje spíše okrajově, a to v podobě popisu pózy portrétovaných osob. U prvních portrétních snímků bylo, vzhledem k nesmírně dlouhému expozičnímu času, nutné snímané osoby určitým způsobem na tuto dobu fixovat v jedné poloze. Zpočátku proto bylo vyhledáváno klidné prostředí s pokud možno nehybným pozadím, které by požadavku dlouhé expozice vyhovovalo. Vedle ateliérů nebylo vhodnějšího místa než hřbitovů, jež svou nehybností a odloučeností od okolního prostředí poskytovaly tolik potřebnou státnost místa. Jejich drobná architektura, navozující dojem zvláštního interiéru, pak naplňovala tento účel.

Benjamin komentuje tyto zvláštní okolnosti vzniku prvních fotografií s přitakáním. Dlouhá doba fotografické expozice podle něj vede k vytvoření jedinečných obrazů, na nichž je lidská tvář i její okolí zaznamenána v čase, jenž dovoluje, aby v jediném snímku, v téměř perfektní ostrosti, vznikl záznam doby, v níž se výraz tváře nutně mění. Syntéza možných výrazů tváře, vynucená okolnostmi, je důvodem, proč tyto fotografie působí mnohem trvalejším dojmem nežli novější fotografie. „*Samotný postup přiměl modely k tomu, aby nežily z okamžiku, nýbrž vžívaly se do něj; během dlouhého trvání tohoto procesu takřka vrůstaly do snímku. Vstoupily tak do rozhodného kontrastu vůči jevům na momentkách, které odpovídají onomu světu, v němž, jak trefně poznamenal Kracauer, na stejném zlomku vteřiny, po nějž trvá exponování, závisí, „zda se sportovec stane tak slavným, aby jej fotografové osvětili na objednávku obrázkových magazínů“. Na těchto prvních snímcích bylo vše určeno k tomu, aby trvalo: nejenom nedostižné skupinky, do nichž se lidé seskupovali..., i záhyby šatů na těchto obrázcích drží déle.*“^[16] Takto výstižně

charakterizuje Benjamin časovost pózy ve fotografii – ani v pozdějších studiích věnovaných přímo problematice času nenajdeme poetičtější popis tohoto pólu fotografie. Póza, kterou zaujímají fotografovaní, její trvání v čase a otisk tohoto trvání na obrazovou plochu fotografie, to vše je jednoduchým shrnutím jedné části komplikované struktury fotografie, kterou se zde budeme pokoušet odkrývat. Teoretikové fotografie, kteří se ve svých esejích dotknou problematiky časovosti, se totiž, ať už vědomě či nevědomě, pokouší tuto oblast postihnout příklonem k jednomu z pólů fotografické temporality, totiž buď k pólu, jenž pro jednoduchost můžeme nazvat pózou, nebo k pólu momentky. *Póza a momentka, neboli Fotografický paradox* je názvem teoretického eseje francouzského kritika Thierry de Duve. Právě jeho esej je základem pro tezi autorky o dichotomní povaze fotografie. De Duveova brilantní analýza vnitřní struktury fotografického média je výchozím bodem této práce, ve které se budeme tématu temporality věnovat. Není ovšem bodem ústředním.

Dichotomie fotografie, projevující se růzností časových struktur svých dvou krajních případů, totiž pózy a momentky, je tématem teorie fotografie, které si stále znovu vynucuje pozornost. Benjamin, který se v textu soustředí na „trvající“ portrétní fotografii, přednáší rovněž básnickou ideu aury, jejíž zachycení v obraze má vyplývat z onoho dlouhého prostoje před kamerou. „*Obklopovala (portrétované) je aura, médium, které dávalo jejich pohledu, pokud jej prostoupilo, plnost a jistotu....Co je vlastně aura? Mimořádné předitivo prostoru a času: jedinečný zjev dálky, ať je jakkoli blízko.*“^[17] Skrze tuto ideu aury pak Benjamin dochází znovu k oné rozpolcenosti fotografie, kterou výstižně konstatuje: „*Dennodenně se stále neodbytněji prosazuje potřeba zmocnit se*

předmětu z nejbližší blízkosti v obraze, či spíše v reprodukci. A obraz se zřetelně liší od reprodukce, kterou tak v hojné míře poskytují ilustrované noviny a týdeníky. Jedinečnost je v obraze svázána s trváním stejně pevně jako v reprodukci prchavost s opakovatelností. Vyloupenutím předmětu z jeho schránky, zničení aury, je signaturou vnímání, kde smysl pro všechno, co je na světě stejnorodé, vzrostl tak, že prostřednictvím reprodukce dosahuje až k jedinečnému.^[18] Na jedné straně tedy jedinečnost v trvání, na druhé pak prchavost v opakovatelnosti, dvě strany téže mince, dva pohledy na jedinou fotografii. Benjamin, a není sám, spojuje kvalitu s trváním, tomu přisuzuje hodnotu jedinečnosti a nazývá vzniklé dílo obrazem. S absencí trvání přichází prchavost a opakovatelnost, kterou v sobě nese reprodukce. Není to ale v dějinách fotografie jediný názor při hodnocení kvality obrazu, ve dvacátém století se mnohokrát prosadí opačná tendence – zachycení prchavosti, utíkajícího okamžiku se stane nejvyšší metou mnohých fotografů, nejen z oblasti reportážní fotografie.

Dalším podstatným příspěvkem k teorii fotografie se stal článek francouzského filmového kritika André Bazina *Ontologie fotografického obrazu*. Poprvé vyšel v roce 1945 jako součást knihy *Problèmes de la peinture* v Paříži. Přetištěn byl později v prvním svazku rozsáhlém čtyřsvazkovém výboru z Bazinova díla *Qu'est-ce que le cinéma?*, *Ontologie at Langage* v roce 1958 a v Čechách vyšel v roce 1979 ve výboru *Co je to film?* a ve zrevidovaném překladu Ljubomíra Olivy i v roce 2004 v knize esejí *Co je to fotografie?*,^[19] jejímž editorem je Karel Císař.

II.II.II

André Bazin se ve své studii věnuje fotografii jako projevu archetypální lidské potřeby rituální nápodoby bytí. Stejně jako starověká egyptská kultura uspokojovala jednu ze základních lidských potřeb snahou o hmotné zachování těla, kterým naplňovala odvěkou lidskou touhu „zachovat uměle tělesnou podobu bytosti a tak vyrvat tuto bytost z toku času, zachránit ji na břeh života“, tak i výtvarná umění obecně považuje Bazin za v první řadě mimetická v jediné snaze: „zachránit bytost podobností a přemoci čas trvalostí tvaru“. S rozvojem civilizace se tato potřeba různě modifikovala, avšak její intenzita s vývojem technologií neoslabovala, spíše naopak.

Postupně se vzímající realismus v umění, který vrcholil v devatenáctém století, lze částečně přičíst na vrub této magické mentalitě. Avšak malířský realismus byl vždy jen na první pohled rozeznatelnou iluzí, jež nemohla nikdy zcela uspokojit touhu po věrném napodobení. A tak Bazin považuje vznik fotografie za osvobození malířství od napodobovací posedlosti a naplnění lidské potřeby realistického zpodobení skutečnosti, protože z výtvarných umění má, vedle filmu, fotografie jediná „schopnost přenášet realitu z věci na její reprodukci“.

André Bazin patří mezi zastánce toho názorového proudu, který fotografii považuje za objektivní umění, za automatickou reprodukci. Jak sám píše: „Poprvé se utváří obraz vnějšího světa automaticky bez tvůrčího zásahu člověka, v duchu přísného determinismu. ... Působí na nás jako „přírodní jev, jako květina nebo sněhová vločka, jejichž krása je neodlučitelná od jejich rostlinného či nerostného původu.“^[20] Bazinovo přesvědčení o mechanistické povaze fotografie tak zároveň určuje i jeho názor na časovou strukturu fotografického záznamu, jenž nepovažuje

za výtvor schopný v otázce temporality ničeho jiného než zadržení času. „*Tyto téměř nerozpoznatelné stíny (fotografické portréty v rodinném albu), to již nejsou tradiční portréty, nýbrž znepokojujivá přítomnost životů zadržených v trvání, oproštěných od svých osudů nikoliv kouzlem umění, nýbrž zásluhou necitelného mechanismu; fotografie totiž netvoří věčnost jako umění, nýbrž balzamuje čas, pouze jej zachraňuje před jeho vlastním rozkladem.*“^[21]

Bazin tak dochází k tehdy tradičnímu postoji „objektivní fotografie“ jaksi z opačného konce, než tomu bývá u jiných. Nejprve totiž vnímá magické smýšlení o nápodobě a z něho teprve uvozuje, že pokud je tedy fotografická realita dostatečně věrná, pak je vlastně přírodou samou a tudíž musí být uměním ryze objektivním. Obvyklá dialektika takového postoje je opačná: shledání fotografie jakožto zdánlivě objektivního média, jež stojí na technologických pilířích přírodních zákonů (jakými optický jev odehrávající se ve fotografickém přístroji a chemický jev působení solí na světlocitlivou desku bezesporu jsou), vede k domněnce, že fotografický záznam je jakýmsi otiskem reality. A takovýto otisk reality pak nemůže být než přírodou samou. Od této myšlenky je jen krůček k magickému smýšlení o fotografiích jakožto artefaktech, jenž vytrhávají smrtelníka z běžného toku času a uchovávají jej provždy „mumifikovaného“ v čase okamžiku pořízení snímku. Tak se otevírá velká kapitola o fotografii a smrti, kapitola, jež je součástí téměř každého teoretického textu o fotografii. V této práci budeme tematice smrti ve fotografii věnovat rovněž pozornost, pro tuto chvíli však pouze ilustrujme Bazinův postoj výrokem jiného známého „realisty“ (tedy příznivce názoru o fotografii evidenční, o fotografii jakožto v zásadě objektivním vidění světa) Rolanda Barthes: „*Realisté, mezi něž patřím a mezi něž jsem patřil již tehdy, když jsem tvrdil, že fotografie je*

obraz bez kódu, jakkoli jisté kódy zjevně její čtení zakřivují, neberou fotografický snímek jako kopii „reality“ – nýbrž jako emanaci minulé reality: tedy nikoli jako umění, nýbrž jako magii.“^[22]

Zde je nutno podotknout, že v době před a po druhé světové válce bylo téměř přirozeností kritiků či teoretiků fotografie zaujímat postoj „objektivní fotografie“ (je na místě vyzdvihnout značnou prozíravost Jiřího Voskovce, který jako jeden z prvních odmítá mýtus objektivní fotografie, a to již v roce 1929!).

Ostatně spor o objektivitu fotografie trvá i dnes, avšak z našeho hlediska se jeví tento mýtus jako jednoznačně zavádějící. To, že indexický a referenční, nikoli tedy objektivní, charakter fotografie prokázaly už semiotické studie v 60. letech 20. století (a po nich ještě několikrát jiné filosofické disciplíny zabývající se uměním, např. fenomenologie) považujeme za dostatečně průkazný důvod k odmítnutí takového stanoviska. Mýtus o fotografické pravdě lze opravdu přičíst na vrub magické mentalitě, archetypální touze po dokonalém napodobení, avšak právě proto jej považujeme pouze za mýtus. Fotografie je interpretací světa, nikoli její pouhou reprodukcí. Ostatně se zdá, že fotografie si s sebou nese jakési velké tajemství, ukryté hluboko pod svým povrchem; vždyť i fenomenolog Thierry de Duve, známý svým „anti-objektivistickým“ postojem dochází na konci své studie, kterou se rovněž budeme zabývat, k volání po nové estetice fotografie, po estetice transcendentální fotografického obrazu. Zdá se, že ačkoli dnes víme, že objekt zachycený na fotografii je pouze jejím referentem, nikoli, že *„je to objekt samotný, jenomže oproštěný od dočasných nahodilostí“*, jak se domnívá André Bazin, má tento v umění specifický charakter fotografie jakousi magickou podstatu, která je sice lehce postřehnutelná, ale velice složitě popsatelná. Ale snad to je

právě tím, že fotografie má své specifické kouzlo. A kouzlo a jistá magie je ze své podstaty zřejmě slovně neuchopitelná, jakkoli se tomu naše dnešní doba, vyrůstající z podhoubí pozitivizmu 19. století může vzpírat.

II.II.III

SIEGFRIED KRACAUER: FOTOGRAFIE^[23]

Stať Siegfrieda Kracauera *Fotografie* vyšla jako součást knihy *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* roce 1960 současně v Londýně, Oxfordu a New Yorku. O několik let později byla publikována i v Čechách ve skriptech FAMU *Studijní materiály dramaturgie II. Teorie filmu* (Praha 1968). Nově byla zařazena rovněž do sborníku *Co je to fotografie?* (Praha 2004). Patří tak mezi tři články zmiňované v této práci, jež vznikly jako úvodní články k teorii filmu, která s teorií fotografie úzce souvisí.

Kracauer se v eseji pokouší zjistit povahu fotografického média, nikoli však metodou semiotické či fenomenologické studie, ale pomocí empirické analýzy historického vývoje názorů ve fotografii. Vychází přitom z předpokladu, že pokud by se myšlenky průkopníků fotografie i moderních fotografů soustředily na přibližně stejné problémy, potvrzovalo by to tezi, že fotografie má specifické vlastnosti a že tyto vlastnosti jsou bez ohledu na vývoj technologií i uměleckých tendencí v podstatě neměnné. Po srovnání raných názorů ve fotografii a současných tendencí (z Kracauerových současníků mezi fotografy jmenujme Edwarda Westona nebo Andrease Feiningera) dochází Siegfried Kracauer k názoru, že tendence a sporné otázky, které ovlivnily počátky fotografie, se v jejím průběhu příliš nezměnily. Stejně jako před 150 lety, i dnes „zůstává aktuální velké téma devatenáctého

století, zda fotografie je, či není umělecké médium, nebo zda se v ně může vyvinout. ... Stejně jako za starých časů formativní nutkání stále soupeří s realistickými záměry".^[24] Fotografii tak Kracauer považuje za dichotomní v oblasti otázky uměleckého média a tato situace v něm vyvolává estetické otázky, na které se následně zaměřuje. Z historické analýzy vyplývá, že specifickou vlastností fotografie je její realističnost a protože vycházíme z předpokladu, že *„úspěchy v rámci konkrétního média jsou esteticky uspokojivější, pokud staví na jeho specifických vlastnostech“*, pak se *„v estetickém zájmu musí fotograf za každých okolností držet realistické tendence“*. Realistickou tendencí však Kracauer nemyslí naivně realistický přístup ve fotografii, spíše realismus vyzdvihuje coby vhodný *fotografický přístup*, jenž s povahou fotografického média koresponduje více než přístup experimentální (tímto výrazem je v článku označován přístup popírající realistický charakter fotografického média, např. fotografie Man Rayovy). Jak demonstruje Kracauer dále, je si velice dobře vědom naivity názoru o dokonalé objektivnosti fotografie, neboť píše: *„Fotografie jen nekopírují přírodu, ale metamorfují ji při převodu trojrozměrných jevů do plochy, přetínají jejich vazby k okolí a nahrazují daná barevná schémata černou, šedou a bílou.“* Proto je i fotografický záznam vždy strukturovaný (dnes bychom spíše použili termínu kódovaný) a to nejen ze strany fotografovy volby snímaného prostoru a času, ale také ze strany divákovy percepce obrazu. Formativní tendence, jimiž je zde označován tvůrčí postup ve fotografii, tak tedy nemusí být ve sporu s tendencí realistickou.

Tento logický myšlenkový postup je určitou přípravou čtenáře i badatele k vyvrcholení celého článku v podobě ustanovení čtyř *afinit fotografického média*, které souvisí nejen s Kracauerem nastolenou otázkou uměleckosti fotografie a podmínkami, při

jejichž dodržení umělecká fotografie vzniká, ale i s naším tématem času ve fotografii.

„Za prvé, fotografie je přímo spřízněna s neinscenovanou realitou. ... Fotografie, které nám připadají opravdu „fotografické“, působí, že jejich záměrem je podat skutečnou přírodu, takovou, jaká existuje nezávisle na nás“.

Za druhé, jelikož se fotografie zabývá nezinscenovanou skutečností, má tendenci zdůrazňovat nahodilost. Námětem momentek jsou především náhodné události.

Za třetí, fotografie vytváří dojem nekonečnosti. ... Její rám vyznačuje dočasnou mez; její obsah odkazuje na další obsahy vně tohoto rámu; a její struktura znázorňuje cosi, co nelze pojmout – fyzickou existenci.

A nakonec za čtvrté, fotografické médium tíhne k neurčitosti. ... Tudíž jsou (fotografické záznamy) nevyhnutelně obklopeny okruhem nejasných mnohočetných významů.“^[25]

Především v postulované třetí a čtvrté afinitě se Kracauer věnuje problematice zachycení lidské existence v daný okamžik na daném záznamu. Autorovým typem fotografie je především momentka, a tak, i když ve své afinitě neustanovuje obecně platný princip povahy fotografického média, velice dobře vymezuje časový charakter momentky, jenž je odvislý od vydělení okamžiku z toku času; stává se tak rámem pro jakési jedno políčko z filmu života, jenž svou existencí odkazuje k tomu, co na fotografii už nebo ještě není, spíše než k tomu, co na ní je. To potvrzuje i John Berger, když píše: *„Ačkoli fotografie zaznamenává spatřené, ze své povahy odkazuje k tomu, co je nespatřené. ... To, co ukazuje, evokuje to, co ukázáno není“.*

John Berger tak touto větou posouvá a rozvádí postuláty, jež načrtl Siegfried Kracauer. Ve svém článku *Pochopení fotografického obrazu*, z něhož pochází i citovaný výrok, se

podrobněji věnuje obsahu fotografického obrazu a jeho běžného chápání. Jeho analýza se zaměřuje nikoli na percepci fotografického obrazu diváckým subjektem a na fenomenologický popis tohoto procesu, ale spíše se soustředí na rozbor fotografie z takřikajíc druhé strany. Analyzuje totiž obsah fotografie jako konkrétní naplnění lidské volby. Bergerův článek poprvé vyšel pod názvem *Understanding a Photograph* v knize *Selected Essay and Articles: The Look of Things* v Londýně roku 1972, v roce 2001 byl přetištěn ve výboru *John Berger: Selected Essays* a jeho český překlad nalezneme v knize *Co je to fotografie?* z roku 2004.

[26]

II.II.IV

JOHN BERGER: POCHOPENÍ FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU

Pokud jsme uvedli, že John Berger analyzuje obsah fotografického snímku z pozice snímku samotného, tedy z pozice konkrétní fotografovy volby, můžeme toto tvrzení ilustrovat autorovým výrokiem, k němuž po popisu fotografie dospívá: *„Dekódované sdělení v nejjednodušší podobě znamená: Rozhodl jsem se, že to, co vidím je hodno zaznamenání.“* A Berger se dále ptá: co způsobuje, že toto minimální sdělení je závažné a působivé? Odpověď je pak podle autora nasnadě. Fotografie vypovídá o uskutečnění lidské volby. *„Nejde o volbu, zda vyfotografovat x, nebo y, ale o to, zda fotografovat v okamžiku x, nebo y. ... Opravdový obsah fotografie je neviditelný, protože je odvozen od hry – nikoli s formou, ale s časem. ... Rozdíl je v intenzitě, s níž si díky fotografii uvědomujeme polaritu absence a přítomnosti. Mezi těmito dvěma póly nachází fotografie svůj pravý význam. (Fotografie bývá s obzvláštní oblibou užívána jako*

memento, jako připomínka toho, co je nepřítomné.)^[27]

Takto Berger komentuje onu dichotomní vlastnost fotografie, jež je připomínána stále znovu tehdy, chce-li se kdo věnovat času ve fotografii. Polarita časové struktury fotografického obrazu, rozložená do absence a přítomnosti, do referentu zadržného v obraze a referentu „mumifikovaného“ ve věčně se opakujícím trvání; polarita dvou způsobů zobrazení ve fotografii, totiž momentky a pózy.

Připomeňme, že trvání pózy již analyzoval Walter Benjamin ve stati *Malé dějiny fotografie a schopností „balzamovat čas“* se zabýval André Bazin v *Ontologii fotografického obrazu*. Na druhé straně se působení momentky věnoval Jiří Voskovec v článku *Fotogenie a suprarealita* a Siegfried Kracauer ve *Fotografii*.

Ukazuje se tedy, že reflexe problematiky času ve fotografii, opakovaně naráží na podobný problém, kdy se při snaze analyzovat působení času ve fotografickém obraze badatelé dostávají k určitému limitu. Limitem je v tomto případě nemožnost deskripce fotografie jako celku; fotografický záznam se zdá být vždy jaksi rozdělen, vždy se lomí do dvou různě se chovajících částí. Pokud se chceme věnovat fotografii, měli bychom tuto polaritu fotografie akceptovat jako jednu ze základních vlastností fotografie.

Autoři textů se často polarity fotografie spíše dotýkají, aniž by jí vědomě reflektovali. Tak tomu je i u Rolanda Barthese, autora knihy *Světlá komora. Poznámka k fotografii*.

II.II.V

ROLAND BARTHES: SVĚTLÁ KOMORA. POZNÁMKA K FOTOGRAFII^[28]

Barthes, jako významný představitel francouzské sémiotiky, ustanovil ve své knize na dlouhou dobu platný „návod na čtení fotografií“. Jeho naprosto přesný pohled na fotografický záznam, vědecké pojednání spojené s intuitivní citlivostí a v neposlední řadě i metafyzický přesah textu, činí z tohoto díla (rozsahem spíše dílka) jeden z nevlivnějších textů v oblasti teorie fotografie, s nímž je konfrontován každý historik fotografie. Jistě lze vytknout tomuto explozivnímu sdělení noemat fotografie jisté nedostatky, ty se však nacházejí v rovině formální (jako například určitá nedůslednost v struktuře textu a z ní plynoucí nemožnost dospět k nabízejícím se závěrům), v obsahové rovině je řečeno téměř vše a je to řečeno nikoli složitě se vyjadřujícím, vědeckým jazykem, ale jazykem znalého autora, jenž skrze ryze osobní prožitek dochází k hlubšímu poznání fotografie jako obrazového záznamu, fotografie jako zvěčněného okamžiku. Barthesova „zkušenost“ s fotografií, a je to opravdu prožitek zakoušejícího, je natolik privátním sdělením o čtení Fotografie (neboť v jeho pojetí jde vždy o Fotografii s velkým písmenem na začátku), že bychom si mohli pouze přát, aby takovýmto způsobem byl schopen „zažít“ ten zdánlivě automatický otisk světa každý historik umění.

Jistou zvláštností Barthesova textu je, že ačkoli sám je sémiotikem, badatelem ve věci znaku, fotografii jako takové znakovost, resp. kódovanost, nepřiznává. Z dnešního pohledu se jedná o pozici poněkud překonanou, pozdější sémiotická i fenomenologická analýza fotografického záznamu dospěla k jednoznačné shodě o kódovanosti fotografického obrazu, jehož referenční charakter je jen jiným způsobem záznamu znaku. I přes tento posun ve vnímání fotografie zůstává Barthesovo dílo

zcela aktuálním i dnes.

Z jeho vědeckého založení totiž vyplývá metodika analýzy fotografického obrazu. Barthes jako sémiotik ustanovuje metodu „čtení“ fotografie, kdy vychází ze semiotické analýzy jakéhokoli uměleckého díla jakožto rozklíčovatelného na principu textu. Metoda textualizace přístupu k uměleckému dílu je v dnešní době běžně používaným vědeckým postupem k rozkrytí všech vrstev obrazového záznamu. Ozývají se sice hlasy proti^[29], nicméně nelze než konstatovat, že tato vize díla je v dnešní praxi teorie umění dominantní.

Knihy Rolanda Barthesa vyšla ve francouzském originálu pod názvem *La chambre claire. Note sur la photographie* v Paříži v roce 1980, tedy ve stejném roce, v němž její autor tragicky zahynul. Ve vynikajícím českém překladu filozofa Miroslava Petříčka vyšla v roce 1994 v Bratislavě a v druhém vydání pak v roce 2005 v Praze.

Roland Barthes v textu v první řadě postuluje referenční podstatu fotografie. „*Jakoby by Fotografie nosila svůj referent stále s sebou a jako by uprostřed světa v pohybu obojímu náležela táž zamilovaná či pohřební nehybnost*“^[30]. Toto zdánlivě jednoduché konstatování přináší do teorie fotografie konečné rozetnutí onoho gordického uzlu, jenž byl po dlouhou dobu jedním z předmětů sporů. Referent ve fotografii totiž není kopií reality, není pouhým otiskem skutečnosti, jak se snažili tvrdit příznivci „mýtu fotografické pravdy“, ale zároveň není ani vyfabulovanou interpretací reality, jak tomu je v „klasických“ uměleckých disciplínách. Referent je součástí fotografie, bez referentu by nebylo fotografie, jakkoli referent není „důvodem“ fotografie –

fotografie jako obrazový záznam vzniká vždy jako interpretace reality a referent je její součástí z podstaty.

Referenční charakter fotografie, který bude později rozveden do charakteru indexického, se tak stává ústředním bodem Barthesova vztahu k Fotografii, bodem, z něhož lze vycházet v další analýze. Jestliže v první části knihy tak autor zkoumá pozici referentu ve fotografii a psychologický proces vnímání fotografického obrazu, jemuž se budeme věnovat v samostatné kapitole, neboť jde o oblast úzce s časem spojenou, pak v druhé části Roland Barthes přechází na provázání referentu s časem, což se děje plynulým logickým vývodem: *„Především jsem musel pochopit, tedy je-li to možné, přesně říci (zdánlivě je to velice prosté), nakoř Referent Fotografie není totéž, co referent jiných systémů reprezentace. Fotografickým „referentem“ míním nikoli fakultativně reálnou věc, k níž odkazuje obraz nebo znak, nýbrž věc reálnou nutně, tu, jež stála před objektivem a bez níž by nebylo snímku. Malba může předstírat skutečnost, aniž jí viděla. Mluva kombinuje znaky, jež nepochybně mají nějaké referenty, avšak ty mohou být, a nejčastěji také jsou, „chimérami“. Na rozdíl od těchto imitací nemohu v případě Fotografie nikdy popřít, tato věc tu byla. Spojuje se zde tedy dvojí klad: skutečnosti a minulosti. A protože tato podmínka platí pouze pro Fotografii, lze ji reduktivně pokládat za samu její esenci, noema. ... je to Reference, jež je zakládajícím řádem Fotografie. Jménem noematu Fotografie je tedy „toto bylo“; je to cosi nepojednatelného.“^[31]*

Tak vyslovuje Barthes svoji tezi o noematu fotografie. *Toto bylo*: objekt se nacházel ve své hmatatelné přítomnosti před objektivem a byl zaznamenán. Objekt potvrzuje své bytí v minulosti a minulost potvrzuje bytí objektu. Nejde však jen o minulost krátkodobou, chvilkovou, jde o i o minulost trvající. *„Mohl*

jsem to vyjádřit jinak: povahu Fotografie zakládá póza. Nezáleží na jejím fyzickém trvání; dokonce i v miliontině vteřiny (kapka mléka od H.D. Edgertona) je určitá póza, protože póza není postoj cíle ani technika Operátora, nýbrž je to to, k čemu míří „intence“ četby: když se dívám na snímek, nevyhnutelně zahrnuji do svého pohledu myšlenku tohoto okamžiku, ať jakkoli krátkého, v němž se reálná věc nehybně nacházela před okem. Projektují tedy nehybnost přítomného snímku do minuvšího záběru, avšak právě toto zadržení je základem pózy.“^[32]

Barthes tedy z konstatování noematu *toto bylo* vyvodí povahu takového bytí, a to povahu pózy. Póza pak je trvání v čase, zvěčněná přítomnost, nikoli nepodobná té, kterou vzývá Walter Benjamin ve svých Malých dějinách fotografie. Avšak Benjamin ustanovuje za základ pózy skutečné trvání objektu v čase, tj. bytí objektu po delší dobu před objektivem, kdy se nehybnost snímaného ve fotografii odráží vznikem jakési aury, oparu věčné přítomnosti. Barthes naproti tomu za pózu ustanovuje jakýkoli okamžik, který se dle něj sám stává trváním; už jen tím, že je zadržen fotoaparátem a navždy pak na snímku zůstává. Toto trvání je spojeno rovněž s existenciálním opakováním: ve fotografii se navždy mechanicky opakuje to, co se ve skutečnosti nikdy opakovat nemohlo. Fotografie je věčným opakováním minulého.

Snímek má vždy schopnost konstatovat a toto konstatování „se netýká prostoru, ale času“.^[33] Snímek je podle Barthes doslova emanací minulé reality. „Z reálného těla, které bylo tam, vyšly paprsky, jež se dotkly mne, který jsem zde. Nezáleží na délce trvání tohoto přenosu; snímek mrtvé bytosti se mne dotkne stejně jako opožděné paprsky nějaké hvězdy. Jakási pupeční šňůra svazuje tělo fotografované věci s mým pohledem: světlo, jakkoli nehmátatelné, je tu tělesným médiem, je to kůže, kterou

sdílím s tím, či s tou, kdo byli vyfotografováni.^[34] Takovéto „uchování těla“ se skutečně podobá mýtickému zpracování lidské existence ve snaze uchovat život: mumifikaci lidského bytí, tak jak jej předestírá André Bazin v Ontologii fotografického obrazu. Milované tělo je zde učiněno nesmrtelným prostřednictvím vzácného kovu – stříbra. Stříbro - kov, z něž je vytvářen rodinný poklad počínaje sadou příborů a konče rodinným fotoalbem. Kov, jenž je z pohledu alchymie živý. Fotografie z rodinného alba (a je to právě fotografie Barthesovy matky, jež prochází zkoumáním) se tak stává nezastupitelnou památkou, jenž zcela hmatatelně doplňuje (dávno i nedávno) ztracenou přítomnost. A doplňuje ji téměř dokonale, je to reálno ve stavu minulosti: současně minulé i reálné. *„To, čím fotografie živí mého ducha, vyvolávají krátké otřesení, je prosté mystérium spolubytí.*^[35] Bytost, jejíž nadmíru věrný obraz byl vytvořen, s námi i přes svou fyzickou neexistenci sdílí stejný prostor. Pocit spolubytí je tak dosažením maxima v oné magické snaze o nápodobu lidské existence i v její nepřítomnosti, vrcholným projevem „komplexu mumie“ podle André Bazina. Takovéto spolubytí, pocit reálné existence, toho, co reálně zde není, vytváří i dojem přítomnosti všeho, co fotografie může zachytit. A to je z reálného světa vše. Tak vzniká katalogizace světa kolem nás, kdy se ve fotografiích zrcadlí zdánlivě veškerá skutečnost. *„Je jisté, že Fotografie víc než jakékoli jiné umění otevírá bezprostřední přítomnost na světě – sou-přítomnost;...“* A pokud obrátíme pokračování Barthesovy věty, tato sou-přítomnost není jen z řádu metafyziky, ale také z řádu politiky. Zdá se, že fotografie, která původně mohla sloužit jako obraz, prostřednictvím něhož se lze podílet na současných událostech, se ve své vulgarizaci změnila na obraz, jenž realitu spíše úspěšně předstírá a od skutečných událostí nás naopak vzdaluje. Lépe řečeno: přechásto se dnes mystérium spolubytí

mění na banalizované výjevy, jejichž nadužívání vede k ignoraci. Uvedme jen konkrétní příklad válečných snímků, jenž v počátcích budily upřímné zděšení (právě v intencích sdílené soupřítomnosti), zatímco dnes jsou často přecházeny bez většího zájmu.

Pokud se vrátíme „do řádu metafyziky“, pak nelze než konstatovat s Rolandem Barthesem, že *„každá fotografie je certifikát přítomnosti“*, lhostejno, zda přítomnosti minulé či současné. To, co vidíme na fotografii, kdysi skutečně bylo; fotografie především ratifikuje minulost, kterou přenáší do současnosti. Fotografií není vytvořen *„ani obraz, ani skutečnost, ale opravdu nové bytí: realita, jíž se nelze dotknout.“* Fotografií tak vzniká obraz schopný konstatovat minulost a obsahovat přítomnost, plocha, na níž se sváří časy, vyvolávajíc chiasmatický dojem nezařaditelnosti a zároveň všeobsažnosti. *„Znehybnění času se ve Fotografii nedává jinak, než excesivním, monstrózním způsobem: Čas tu jakoby uvázl“*. Fotografie tak vždy obsahuje samu esenci zastavení, vždy je jaksi neaktuální a zároveň věčná.

Roland Barthes dále pokračuje ve zkoumání podstaty fotografického obrazu, když říká, že fotografie se vyznačuje totalitou obrazu. Nejen proto, že snímek je již sám o sobě obrazem, spíše proto, že tento obraz se sám dává jako úplný. Z takovéto úplnosti plyne další modus času: čas předbudoucí.

Fotografický snímek totiž se svou schopností konstatovat minulost a tak ji autentifikovat je zcela odvislý od minulého. Přesto však vždy víme, že tato minulost byla v toku času následována další budoucností. Existují snímky, na nichž se tato skutečnost odráží velice zřetelně. Jeden z nich je i námětem Barthesova rozjímání. Lewis Payne, jenž se v roce 1865 pokusil

zavraždit amerického státního sekretáře W. H. Stewarda, byl v cele při čekání na popravu vyfotografován Alexandrem Gardenerem. Na povrch fotografie tak vystupuje onen zvláštní předbudoucí čas: tento mladík je mrtvý (nyní, z časoprostorového vnímání diváka) a zemře (tehdy, z časoprostorového úhlu snímku a fotografa). „*Současně tedy čtu: toto bude a toto bylo; s hrůzou pozoruji předbudoucí čas, v němž jde o smrt. Předváděje mi absolutní minulost pózy, říká mi tento snímek o smrti v budoucnosti. ... jako Winnicottův psychotický pacient cítím mrazení z katastrofy, která již nastala. Bez ohledu na to, je-li subjekt fotografie mrtvý či nikoli, je každý snímek tato katastrofa*“.

^[36] Opět se tedy fotografický snímek dotýká smrti, a to nejen vzdáleně a nejen u jiných, vždyť fotografie obsahují rovněž imperativ naší vlastní budoucí smrti. I my, zachyceni na stříbrných snímcích, zaujímáme pózu existencí, které již zemřely (jejich *tehdy*, tehdejší osobnost, oblečení i nálada) a zcela jistě zemřou.

Tento dotyk smrti ve fotografii není náhodným Barthesovým postřehem. Je úzce svázán s Bazinovou tezí „komplexu mumie“^[37] a oba badatelé rozhodně nejsou jediní, kteří instanci Smrti ve fotografii zmiňují. Protože jde o poměrně obsáhlé téma, budeme se mu, jak již bylo řečeno výše, věnovat ve zvláštní kapitole.

Roland Barthes zakončuje svou knihu shrnutím zásadních poznatků, k nimž dospěl. Zde nechme promluvit samotného autora: „*Noema fotografie je prosté, banální; žádná hloubka: „Toto bylo“*. ... *Fotografie je rozšířená, nabitá evidence, která jakoby karikovala nikoli podobu toho, co reprezentuje, nýbrž samu svou existenci. ... až dodnes mi žádná reprezentace nebyla s to dát jistotu o minulosti nějaké věci jinak než zprostředkovaně, avšak*

jakmile je tu Fotografie, je tato moje jistota bezprostřední; nikdo mne nedokáže vyprostit z klamu. Fotografie se tak pro mne stává bizarním médiem, novou formou halucinace: je nepravdivá na rovině percepce, pravdivá na rovině času: tedy halucinace nějak uměřená, skromná, sdílená (na jedné straně „toto tu není“, na straně druhé „toto bylo“): bláznivý obraz, který je načichlý realitou.“^[38]

Vcelku banální konstatování „toto bylo“ v sobě zahrnuje značnou část směrů, jimiž je možno se dále zabývat, jak autor sám činí. Jak už bylo řečeno, referenční charakter fotografie, tak úzce provázaný s časem, se stává ústředním bodem, z něhož se spolu s Barthesem vydáváme na průzkumné cesty oblastí teorie fotografie. Tyto cesty, vývody, mají svůj logický řád, kdy vychází jedna ze druhé, avšak oproti jiným badatelům mají poněkud zvláštní posloupnost. Barthesovým prvním vývodem z referenční skutečnosti se totiž stává ustanovení pózy za základ fotografie, aby po mnoha peripetiích došel k poznání momentky jako esenci zastavení času. Tento poněkud opačný postup od trvání k zastavení, od věčnosti k minulosti, od pózy k momentce je spolu s několika odbočkami zvláštností tohoto textu a navozuje dojem jisté neuspořádanosti, jenž je však neodůvodněný. Barthesova metoda je totiž metoda syntetická, Barthes se mnoha parabolickými myšlenkovými obchvaty snaží postihnout jedno – resp. jednu; podstatu fotografie. Jednu, jedinou a základní charakteristiku. Tu shrnuje do svého sousloví „toto bylo“, ze kterého, jak se snaží dokázat, vychází veškeré odpovědi na další otázky.

Tato snaha o jednotu je jistě obdivuhodná a zcela pochopitelná, ontologické hledání podstaty se ani nemůže

odebírat jinou cestou, avšak vzhledem k už několikrát předestřeným skutečnostem nemůžeme v naší práci s Rolandem Barthesem v této otázce souhlasit. Tato práce vyjadřuje přesvědčení, že povaha fotografie je právě z ontologického hlediska dichotomní, polaritní. Že fotografie je ze své podstaty rozdělena do dvou extrémních poloh, mezi nimiž jednotlivé snímky neustále extrapolují, a že tato polarita se projevuje prakticky ve všech aspektech fotografie jako média. Již pokud si samostatně shrneme Barthesovy poznatky, dospějeme k nevyhnutelnému přesvědčení, že teze „toto bylo“ je jen jednou z charakteristik fotografie jako média. Obsahuje-li totiž fotografie čas minulý, který verifikuje, a zároveň čas přítomný, který certifikuje, pak vyjádřením jejího noematu nemůže být pouhé „toto bylo“. Ačkoli Roland Barthes jedinečným způsobem provádí čtenáře po krajině metafyziky fotografie a jeho myšlenky zcela vyčerpávajícím způsobem vystihují popisované aspekty tohoto média, je konečný výrok, snažící se v úplnosti postihnout podstatu fotografie, nekompletní. Zdá se, že polarita fotografie je reálnou součástí její podstaty.

Tím nemáme na mysli jen problematiku času ve fotografii, zde se polarita fotografie projevuje obzvláště zřejmým způsobem různých časů pózy a momentky. Protikladnost fotografie je dobře patrná i na objektivních a subjektivních tendencích při jejím vzniku, vyvstává na povrch v otázce snímání reality a způsobu jejího zachycení a projevuje se dokonce i v nejsvětějších problému, jímž se může historik umění zabývat, totiž v otázce hodnoty uměleckého díla; fotografie jsou dnes prodávány jako hodnotná umělecká díla, což je zcela v protikladu k papírovému (v podstatě lacinému) provedení. Jiným příkladem může být otázka jedinečnosti uměleckého díla v protikladu k téměř nekonečné reprodukční schopnosti fotografie. A tak bychom mohli

pokračovat i dále.

Toho, že Barthes při svém vyčerpávajícím zpracování filosofie fotografie poněkud opomíjí dichotomní aspekt fotografického média, si všiml i historik umění Thierry de Duve, jehož článek *Póza a momentka, neboli Fotografický paradox* navazuje ve studiu času na barthesovské „toto bylo“ a rozvádí je. Právě díky článku Thierryho de Duvea můžeme určit jistý důvod Barthesova neakcentování polaritý fotografie. Ačkoli se Roland Barthes snaží o důkladný rozbor fotografie jako takové, i jemu se, jako mnoha badatelům před ním, stal příkladem pro fotografii pouze jeden její typ. Barthesovou Fotografií je póza. A sám autor, aniž si je vědom, že zdůrazňuje charakteristické znaky pouze tohoto modu fotografie, rozebírá její působení na diváka, zejména v otázce času. To ostatně provádí s bravurou sobě vlastní. Jisté rozpory, kterých si v textu nelze nevšimnout, pak plynou právě z neuvědomělého jednostranného přístupu k fotografii, kdy kontemplací nad fotografiemi pózy dochází k závěrům o zvěčněném čase, jenž lze kdykoli nekonečně evokovat a opakovat. Tato charakteristika pak musí nutně poněkud selhávat, když je konfrontována s momentní fotografií, jejímž principem je zachycení okamžiku, vytvoření znaku, který již v realitě není a tak, jak je formován na snímku, ani v realitě nebyl, neboť v plynutí času měl zcela jinou podobu.

Podrobněji se působení momentky a pózy budeme věnovat na následujících řádcích.

II.II.VI

THIERRY DE DUVE: PÓZA A MOMENTKA, NEBOLI FOTOGRAFICKÝ PARADOX^[39]

Esej belgického profesora dějin umění Thierry de Duvea vyšla pod názvem „*Pose et instantané, ou Le paradoxe photographique*“ v knize *Essais datés I., 1974-1986* v Paříži v roce 1987. V českém překladu Miroslava Petříčka pak vyšla v knize *Co je to fotografie?* v roce 2004.

Jak již název naznačuje, Thierry de Duve se v eseji zhostil úkolu podrobně analyzovat působení dvou modů fotografie, jenž jsou vyjádřením celého fotografického protikladu. Vychází přitom na jedné straně ze sémiotiky Piercovské a ze sémiotického rozboru fotografického obrazu Rolanda Barthesa a na straně druhé se chápe studia také z pohledu fenomenologického, jenž, jak sám uvádí, je s fotografickým obrazem nerozlučně spjat. Je-li totiž fotografie dle sémiotiky indexem, tedy znakem, spjatým vztahem kontiguitu a kauzality se svým referentem, pak platí, že „*fotografický znak ze své povahy indexu neumožňuje, aby byl teoreticky uchopen v sémiotice, aniž by se k němu takřkajíc nepřilepovalo cosi fenomenologického, a dokonce i existenciálního. Reálně v obraze vystupuje na povrch nejen jako reference, tam, ale rovněž jako existence, zde*“.^[40] Jinak řečeno, fotografický obraz má schopnost konstatovat minulost a obsahovat přítomnost. De Duve chápe fotografii jako plochu, v níž se sváří nejen dva časy, ale také dvě různé řady či série, povrchová a referenční. Povrchovou řadou nazývá de Duve spojení znaku, jenž je na ploše fotografie vytvořen, se svým referentem. Referenční řadou je pak míněno reálně denotované fotografií. Fotografický obraz tyto dvě řady spojuje i odděluje zároveň, je instancí jejich chiasmatu. „*Fotografie se totiž chápe dvěma způsoby, které se vzájemně vylučují. Bud' jako živé svědectví, jako stojící čas, jako zadržovaný život a zadržaná smrt,*

jako imanentní příroda, avšak potom je to, co mimo sebe designuje v tomto gestu designace samém, smrtí referentu, je to uplynulá minulost, uskutečněný nehybný čas. Anebo se chápe jako spoutání života, jako suspendování času, jako čas zachycený a nenavrácený, jako cosi umělého. Pak ale naznačuje, že vně ní život pokračuje, že čas plyne a že zachycený předmět je současně předmětem, který nebyl dostižen“.^[41] Modely těchto chápání představují určité typy fotografií, obecně řečeno patří póza k prvnímu typu, momentka k druhému. Ve skutečnosti oba tyto typy koexistují v různé mocnosti v každé fotografii, v každé póze lze najít něco z momentky a v každé momentce najdeme něco z pózy. Již proto je pro de Duvea fotografie paradoxní a „figurou tohoto paradoxu je chiasmus. ... Paradoxem je dvojí funkce, chiasmatem figura, jež pouze neklade dva termíny do vzájemného protikladu, ale je zkřížením čtyř. Musíme tedy odhalit model se čtyřmi momenty a čistě pragmaticky přitom vyjdeme ze dvou aspektů, které nabízí intuice: z pózy a momentky“.

Protiklad pózy a momentky, tedy dichotomie dvou různých časů, kterou jsme poměrně složitě zjistili při ohledávání fotografie, se tedy de Duveovi zdá být pouze obecným chápáním těchto dvou časových modů, pouze povšechně vnímaným způsobem této problematiky. Jeho rozdělení fotografie do dvou různých řad, povrchové (vážící se ke znaku) a referenční (vážící se k reálnu) komplikuje působení časů ve fotografii na kombinaci čtyř různých figur, jejichž vzájemný chiasmus, tedy křížové postavení, je ve fotografii přítomen.

Momentka

Momentka, jejímž typickým příkladem jsou dnes snímky sportovní reportáže, má označovat přirozený pohyb, plynulost žitého času. Výsledkem je však zkamenělá živá bytost. *„Zevnitř ukazuje neuskutečněný pohyb, zvnějšku nemožnou pózu. Paradox spočívá v tom, že pohyb je vně, ale nerealizován je zevnitř; že póza je uvnitř, ale zvnějšku je nemožná.“*^[42] Demonstrace takového rozkolu je dobře viditelná na příkladu snímků Eadwearda Muybridge, na nichž je zachycen koňský cval rozložený na jednotlivé etapy pohybu. Tyto fotografie, jež se v Evropě a Spojených státech začaly šířit kolem roku 1880, vyvolaly ve své době vedle nadšení, jež pramenilo ze zviditelnění dotud nepostřehnutelných pozic koňského těla při cvalu, také jistý odpor. Důvod tohoto odporu může plynout právě ze zachycení paradoxního působení dvou strukturních řad v momentní fotografii. Obě řady jsou sice ve fotografii zachyceny, avšak jejich vnímání je rozloženo do dvou různých ohnisek, jež není možné registrovat zároveň. *„Fotografie buď registruje událost, která nemá počátek“*, protože v realitě je součástí plynutí času, neexistuje žádný konkrétní bod vynoření, nevytváří formu. *„Anebo dává fotografie vyvstat události na povrchu, kde se vynořuje a vytváří formu, ale nikdy sem nepřichází a setrvává bez počátku a bez diachronie“*.^[43] Bud' tedy vnímáme na momentní fotografii věc, resp. její znak, tedy cval koně, ale v referenční řadě (tedy v realitě samé) tento znak jako takový neexistuje, protože „cval“ není možný, možné je pouze, že kůň cválá, tedy pohybuje se v čase. *„Anebo se domníváme, že zachycujeme proud, pohyb, sloveso, ale povrchová řada obsahuje pouze stasis, Gestalt, jméno.“*^[44]

Momentka tedy funguje na principu smrti povrchu: z vnějšku,

z referenční řady nabírá život, který vevnitř, v řadě povrchové usmrcuje. „Spoušť, která ji připojuje k toku času, vytváří v prostoru snímku pouze strnutí prostoru smrti, která si přisvojila život, na nějž nemá právo, protože jej nedokáže tlumočit“.^[45]

Póza

„Póza je cosi pohřebního, to jest monumentálního“. Typickým příkladem pózy je portrétní fotografie, přičemž ve své celistvosti se paradox působení dvou strukturních řad vyjevuje při představě fotografie z doby Muybridgeových zkoumání pohybu, kdy, jak už jsme popisovali výše, byli lidé na portrétech zachycováni v trvání času, neboť doba otevřené závěrky byla mnohonásobně delší, než je tomu dnes. Takováto extrémní poloha pózy odhaluje její účinky nejlépe, nicméně paradoxní protiklad najdeme ve všech fotografiích, jež můžeme za pózu označit. Fotografie pózy opětují uplynulý čas, který je v nich předkládán ke kontemplaci, nikoli tedy jako zaznamenáníhodná a datovaná událost, nýbrž jako zvěčněné trvání, které lze po libosti evokovat. „Ať už je portrétovaná osoba mrtvá či nikoli, čas v němž zaujímá pózu, je vždy časem mrtvým, který však póza ukazuje jako nesmrtelný“. Paradox pózy je tak obráceným paradoxem momentky. Zatímco momentka zasahuje do pohyblivého toku života, do referenční řady, z níž vytrhuje referent, který ve své povrchové řadě zmrtvuje, póza naopak čas referentu v referenční řadě monumentalizuje a označuje jako čas mrtvý, čas bez plynutí, aby v povrchové řadě formovala čas cyklický, navracející se čas vzpomínky. Mezi oběma mody fotografie tak funguje jistá reciprocita, která vychází z jejich opačných paradoxů. Podle de Duvea pak fotografický paradox „zná dva životy a dvě smrti: život hloubky, který je životem momentky, unášený podobou živého času, přítomnosti, která uplývá; život povrchu, který je životem

pózy, oživovaný podobou cyklického času, jeho systoly a diastoly; smrt hloubky, která je smrtí pózy, označenou jakožto tuhnutí času, jeho nepřítomnost, jeho absolutní nula; a smrt povrchu, která je smrtí momentky, zastavené v ustrnutí rozštípeného okamžiku, vždy již minulého a ještě nikoli budoucího. Fotografické chiasma by tedy nakonec bylo formou dvakrát rozštípené časovosti.^[46]

Jak již poznamenal Roland Barthes, fotografie se nespokojuje s tím, že otrásá běžnými kategoriemi času. Vytváří novou kategorii časoprostoru, kdy se ve fotografii „odehrává alogické spojení mezi zde a tehdy“.^[47] Barthes o tomto spojení říká, že je to ten typ vědomí, který je implikován fotografií. De Duve k tomuto dodává, že tedy jde o způsob, jímž psychologický subjekt řeší záhadu fotografie, protože mu umožňuje, aby se její paradox stal čitelným a snesitelným. Jedním dechem ovšem doplňuje, že Barthesovo *zde-tehdy* jen neúplně shrnuje fotografické chiasma a samo o sobě představuje pouze jednu polovinu paradoxu. Druhým takovým alogickým spojením by podle de Duvea mělo být *ted'-tamhle*, aby bylo možno popsat i druhou polovinu paradoxu. *Zde-tehdy* a *ted'-tam* ukazují fotografické chiasma jakožto reprezentaci. „Sledujeme-li každou řadu o sobě, pozorujeme od momentky k póze komutaci prostoru v čas a obráceně: v povrchové řadě zde momentky odpovídá ted' pózy, v referenční řadě pak tehdy momentky odpovídá tamhle pózy. Zde neodpovídá tamhle v tomtéž paradigmatu, ani ted' nekoresponduje s tehdy.“

Tyto prostorové a časové termíny nejsou tedy podle de Duvea homogenní, každý z nich označuje zcela jinou kvalitu času a prostoru. Zatímco *zde* momentky označuje neobyvatelné místo, protože událost se v něm neuskutečňuje, *tamhle* pózy označuje neobývané místo, protože je to vždy již „bývalost věci“, stav

uplynulý. Ani dva časové termíny nemají stejnou mocnost: *ted'* pózy neoznačuje přítomnost v aktu, ale ireálnou moc reprezentace, *tehdy* momentky označuje minulost, jejíž aktuální přítomnost je stále imaginárním bodem úběžníku. „A konečně připustíme-li, že každou fotografií lze chápat střídavě jako pózu a jakožto momentku, lze dospět k závěru, že fotografické chiasma nelze zahladit a že paradox není možné redukovat na žádný jednoduchý protiklad“.^[48] Tedy, že fotografie neobsahuje pouze jednoduchý protiklad pózy a momentky jako dvou modů fotografického obrazu, ale že je vždy přítomno fotografické chiasma dvou prostorových a dvou časových kvalit.

Protože toto chiasma je poměrně složité i pro uvědomělého „čtenáře fotografií“ s odborným zázemím, redukuje se v mysli subjektu na zjednodušené, nechiasmatické *zde/ted' – tam/tehdy*. Což v důsledku přináší pouze banální vědomí o uplynulém času, v němž cosi jakoby stále kolidovalo. Subjekt, tedy divák, čtenář fotografie, si je obecně vědom zvláštního rozkolu v působení fotografie, tedy ve schopnosti konstatovat minulost i obsahovat přítomnost, což samo o sobě je již značným zjednodušením fotografického chiasmatu, avšak pro zjednodušení svého vnímání, které probíhá ve zlomcích vteřin, přijímá nejčastěji kontradikci alogického spojení *zde-tehdy* a reflektuje tak simplifikovaný paradox.

V dalších kapitolách se Thierry de Duve zabývá zajímavou psychologickou charakteristikou jednotlivých modů fotografie, tak, jak působí na divácký subjekt a jak je jim zároveň dáno působit ze své podstaty časoprostorově paradoxních snímků.

Trauma

Ideálem momentky je vyostření. Vyostření momentní fotografie

se děje způsobem již popisovaným výše, kdy se fotografický obraz cele soustředí na jeden bod z plynulého toku času, který vytrhává z běžného životního prostoru a umrtvuje jej v povrchu snímku. Vyznačuje tak rám fotografického obrazu, který je možno si představit rovněž jako jedno políčko filmového pásu, na němž je zaznamenán život. Toto pole, tento rám musí nutně zachycovat pouze malý díl celé skutečnosti, jakkoli je ideálem momentky snaha o vystižení okamžiku. Jak již de Duve poznamenal, skutečná událost, tedy referenční řada fotografie se odehrává mimo snímek, mimo obraz; v její povrchové řadě zůstává pouze znak, který k události odkazuje. Jinými slovy popisuje fotografické působení momentky John Berger v již citovaném výroku z článku Pochopení fotografického obrazu: *„Ačkoli fotografie zaznamenává spatřené, ze své povahy odkazuje k tomu, co je nespapřené. ... To, co ukazuje, evokuje to, co ukázáno není“*.^[49] Podobně reflektuje vytvoření jednoho dílku skutečnosti i Siegfried Kracauer ve svých čtyřech afinitách fotografického média, když ve své druhé a třetí afinitě stanovuje postuláty platné pro působení momentek: *„Za druhé, jelikož se fotografie zabývá nezinscenovanou skutečností, má tendenci zdůrazňovat nahodilost. Námětem momentek jsou především náhodné události.... Za třetí, fotografie vytváří dojem nekonečnosti. ... Její rám vyznačuje dočasnou mez; její obsah odkazuje na další obsahy vně tohoto rámu; a její struktura znázorňuje cosi, co nelze pojmout – fyzickou existenci“*.

Zmrazený okamžik, jak bývá fotografie (a my víme, že je myšlena fotografie momentní) nazývána, se tak stává obrazem, jenž více skrývá než ukazuje. Obrazem, jenž spíše než by nechával vidět, dává pouze nahlédnout nebo přímo odkazuje k neviděnému.

A právě z toho vychází traumatické působení momentky.

Thierry de Duve uvádí trauma momentky na příkladu fotografie z vietnamské války zachycující popravu příslušníka Vietkongu šéfem saigonské policie, tedy okamžik těsně před smrtí popravovaného. Traumaticnost fotografie by jistě mohla vycházet především z jejího námětu samého, avšak nejen z něj. Rovněž je symptomatickým příkladem působení času v momentní fotografii. Protože, jak píše de Duve, „*nesnesitelnost této fotografie spočívá právě v chiasmatickém časoprostoru. Je-li strašné účastnit se smrti člověka, je nesnesitelné vědět, že se odehrála, a přitom stále přichází ve výstřelu, jenž padne. Vždy jsme v realitě příliš pozdě a vzhledem k obrazu příliš brzy, než abychom mohli vidět provedení této vraždy a než abychom jí, a fortiori, mohli zabránit.*“^[50] Právě v tom spočívá traumatický smysl fotografie: naše zde a teď je vzhledem k fotografii vždy již pozdě, neboť událost již minula, a vzhledem k momentu, jež snímek zachycuje, jsme ještě příliš brzy, neboť událost ve skutečnosti pokračovala a dosáhla svého vrcholu (jak je tomu v případě zaznamenání vraždy) nebo prostě jen pokračovala (jak je tomu v případě běžných momentek). Zde nelze nezpomenout Rolanda Barthese a jeho analýzu podobné fotografie, která byla v této práci rovněž zmíněna; totiž fotografii Alexandera Gardenera, na níž je zachycen Lewis Payne, vrah amerického státního sekretáře. I zde se divák setkává na fotografii s někým, kdo je z jeho pohledu již mrtvý, ale z úhlu času fotografie teprve (a velice brzy) zemře. Barthes nazývá tento čas „předbudoucím“. De Duve tento modus času nazývá „rozeklaným časem“. Takovýto rozeklaný čas přináší do fotografie jistou vulgarizaci vzhledem k neurčitosti, jež je součástí jeho působení. Existuje nicméně jedno východisko této situace, jakkoli se nejedná o východisko z podstaty, ale o estetické působení na diváka. Tímto kvazi-řešením je dokonalé vystižení události v okamžiku, kdy se zdá, že kulminuje. Tak tomu

bývá u vynikajících reportážních fotografií a není náhodou, že právě Henri Cartier-Bresson hlásá tezi „rozhodujícího okamžiku“. Právě v kulminaci události lze spatřit proměnu traumatu na význam. *„Je-li i pro něho (Cartier-Bressona) momentka punktální, pak v tom smyslu, že prvním úkolem fotografa je současnost s událostí, s níž se setkává, a to téměř na zlomek sekundy. Za této podmínky pak vrchol pohybu shrnuje a kondenzuje celý pohyb a potencionálně restituuje tragičnost i vznešenost.“*^[51] Zdá se, že právě vystižením dokonalého okamžiku může dojít k potření onoho neurčitého účinku rozeklaného času momentky a znovunastolení jisté vznešenosti. Zde by snad dobrým příkladem konkrétní takové fotografie (budeme-li se držet válečných snímků podobných již analyzované fotografii) mohla být ta, jejímž autorem je Robert Capa a jež pod názvem *Smrt španělského republikána* z roku 1936 oběhla celý svět. Zde je zachycena smrt španělského bojovníka již v tom absolutně nevystiženějším okamžiku, ve kterém už neexistuje žádné potom, alespoň ne pro vojáka. Takže jakkoli se vzhledem k obrazu nacházíme *příliš pozdě*, alespoň vzhledem k události nejsme *příliš brzy*. Snad právě takovéto vystižení bodu kulminace okamžiku částečně zmírňuje traumatické působení momentky a navrácí jí jistou tragickou vznešenost.

Truchlení

Ideálem pózy je lehké rozostření. Jedná se o postup zcela protikladný estetice vyostření u momentky. Velcí portrétisté 19. století jako Cameron, Nadar či Steichen, všichni praktikovali estetiku rozostření. I dnes evokuje mírné rozostření krajiny či portrétu splývavost malířské tradice, které je předobrazem estetiky rozostření u portrétní fotografie. *„Nebot' splývavost pózy*

je fotografickým ekvivalentem sfumata a šerosvitu. I ono je časovostí prostoru a figury“.^[52] Estetika rozostřeného a splývavého uvolňuje plastický rastr fotografie, takže pohled může po obraze cirkulovat, nesoustředí se na jediný bod. Plocha obrazu poskytuje pohledu diváka místa tenze a místa klidu, místa plnosti a místa prázdna. Zatímco v případě momentky jsme plně zaujmutí bodem děje a vše ostatní je *studium*, v případě extrémní polohy pózy jsme zaujmutí celou plochou obrazu a bodem vjemu, *punctum*^[53], je v tomto případě sám čas. Forma se v póze oproti momentce neodráží od pozadí, ale vynořuje se ze základu, do něhož může každým okamžikem klesnout, střídavě vyvolávána a odvolávána pohledem. Pohled tak získává schopnost jakéhosi archeologického vidění, jež může vyvolávat k životu různé části fotografie pózy. A skutečně póza má s časem specifický vztah, jak již bylo naznačeno výše. *„Každá póza je tedy monument buď uchovávaný pod dějinami, které se odehrály, nebo exhumovaný dějinami, které připomínají“*. Avšak náš „archeologický pohled“ je vždy nucen volit. *„V teď, které přísluší povrchové řadě, se rozehrává schopnost vzedmout z celého imaginárního života nepatrný fragment vytržený z tamhle referenční řady, ale zároveň musí v této řadě potlačovat jeho reálné mizení“*.^[54]

Tak přináší fotografie pózy s sebou vtíravý pocit jisté melancholie, jenž je pro de Duvea jedním z možných obecnějších forem truchlení. *„Avšak tak, jako je traumatický účinek imanentním způsobem svázán spíše s prostoročasovými charaktery momentky než s tím, co představuje, stejně tak je proces truchlení imanentně spojen s prostoročasovými charaktery pózy a jen málo závisí na jejím obsahu a významu. A tak jako trauma nabývá na síle a překvapivosti, jestliže okamžik, který momentka zachycuje, není okamžik rozhodující – například ten, který těsně předchází smrti, stejně i póza působí truchlení a*

vyvolává vzpomínky, jestliže stav, k němuž odkazuje, není ten, v němž zesnulý lies in state – jak se říká anglicky – na svém smrtelném loži, nýbrž ukazuje-li něco z jeho života“.^[55]

Intimní výjevy ze života ukazují osobu či věc s jejich fyzickými statky, jimiž jsou obklopeny, zobrazují referent s jeho náležitostmi. Ať už jsou to šaty, domácí zařízení či předměty běžné potřeby u osoby nebo rozložení lesů, polí a domů u fotografií krajín, vždy jsou zachyceny ony stopy, které sémiotik Peirce řadil mezi „znaky na základě fyzické konexe“, tedy znaky, jež vytyčují indexický charakter fotografie.

Indexická povaha tak fotografii předurčuje k truchlení a dává jí onu velice zvláštní emocionální sílu, kterou nemá ani obraz ani socha. Truchlení, zvláštní zármutek vyvěrá z podstaty fotografie, jakkoli i nejtěšnější z póz si zachovává cosi z traumatické moci momentky. Stejně jako u fotografie nemůže být nikdy přerušena její fyzická konexe se znázorňovanou skutečností, nemůže být ani popřeno, že *toto bylo*. Ve fotografii se proto vždy slučuje truchlení pózy a trauma momentky.

Běžné vnímání diváckého subjektu však nerozlišuje mezi vahou a mírou těchto dvou poloh, kteréžto vnímání by nám umožnilo přesnější náhled na psychologický vjem subjektu pozorovatele. Proto jako „čtenáři fotografií“ často propadáme při prohlížení fotografií *melancholii* či *nostalgii*. Melancholie vyvěrá ze přetěžování dvou podstat fotografie, indexické povahy a autentifikace skutečnosti. Zapomínáme, že vyjevené na fotografii je pouze znakem a klademe důraz na autentifikovanou minulost. Protože právě póza ve fotografii dává připomenout minulost ve své celistvosti, působí takovéto fotografie na naši potřebu melancholie vždy nejsilněji. „*Byť by byl snímek půvabný, póza je vždy depresivní povahy; je to hořko-sladký pocit zkroceného truchlení. A jestliže vzbuzuje radost, je v ní cosi manického; je to*

poněkud nucený výskot šíleného smíchu na pohřbu“.^[56]

Manicko-depresivní technologie

a transcendentální estetika

Veškeré uvedené závěry dovádí Thierryho de Duvea k tvrzení, že fotografie „*neustále přebíhá mezi mánií a depresí*“. Manický pól je spojen s fenomenologickým aspektem momentky, s jejím traumatickým působením, zatímco depresivní pól je spojen s aspektem pózy. Právě tak, jak se v manicko-depresivní psychóze střídají dva póly nemoci, tak i v každé fotografii se střídají a navzájem vyžadují dva aspekty pózy a momentky. „*Fotografie je cyklothymní technologie*“. Pokud jsme do této doby shledávali při analýzách fotografického obrazu jednotlivých badatelů, že fotografie vždy jaksi osciluje mezi dvěma různými póly, pak Thierry de Duve dovádí toto zjištění do metaforické roviny dvou poloh časté psychické poruchy a předvádí nám tak fotografii jako extrémně extrapolované umělecké médium. Manicko-depresivní pudový dispozitiv fotografie, jak jej prosazuje de Duve nás pak přivádí k pojmům zhmotněného nevědomí, vycházejících z freudovské psychoanalýzy. A právě v tomto oboru pak Thierry de Duve shledává oporu pro své volání po nové, transcendentální estetice. Jestliže totiž vynález fotografie jakožto indexického psaní přinesl do estetiky dekonstrukci tradičních teorií, pak v základu zbývá právě teorie nevědomí a její kontaktáž s moderní estetikou smyslovosti. „*Moderní podezíravost se vždy obrací k transcendentální estetice. Ale fotografie, její dva paradoxní časoprostory, její alternativní aspekty momentky a pózy, klinický manicko-depresivní obraz jejího pudového dispozitivu, ukazují paradoxní a zcela novou estetiku, kterou by bylo třeba vzít aktivně na vědomí, a nikoli jen jako zlom, ztrátu či dekonstrukci hic et nunc. Byla by to transcendentální estetika, ale*

byla by datována. ... Aspekty póza a momentka, které patří k fotografii, nabízejí hmatatelné symptomy, na jejichž základě je možno postulovat novou transcendentální estetiku.^[57] V námi rozebíraném eseji však najdeme jen odkaz a možno říci základy takovéto transcendentální estetiky, bohužel nikoliv její podrobnější zpracování.

III. I

REFLEXE PROBLEMATIKY ČASU V ČESKÉM PROSTŘEDÍ

Je zřejmě příznačné, že v českých zemích zcela naplno diskuze o podstatě fotografie propuká až v době po první světové válce, zapojuje se do ní ovšem prakticky celá umělecká společnost. Také zde brzy vzniká spor o mechanickou resp. uměleckou fotografii. Zastánci obou táborů tento konflikt bouřlivě řeší na stránkách umělecky zaměřených periodik a odborných časopisů, jichž v této době již vychází značné množství (jmenujme např. odborně zaměřené časopisy *Fotografický obzor*, *Fotograf* a pozdější *Československou fotografii*, umělecká periodika *Devětsil* a *Volné směry*, almanach *DISK* a časopisy *Světobzor* a *Žijeme*)^[58]. Jakkoli tak vznikají kvalitní odborné články z pera českých nestorů fotografie, jejich orientace je obvykle vedena pouze tímto jedním směrem.

Jedním z článků, které se přece jen vymykají tehdejší linii a který podrobněji zpracovává estetiku fotografie, je článek Jiřího Voskovce *Fotogenie a suprealita*, jenž je publikován v roce 1925 v almanachu *DISK 2*.

III.II

Jiří Voskovec: FOTOGENIE A SUPRAREALITA^[59]

V málo známé stati formuluje Voskovec myšlenky, které nepochybně předběhly svoji dobu. Primárně tuto stať Voskovec nevěnuje teorii fotografie, ale chce se zabývat estetikou filmu. Protože ale estetické kvality filmu z fotografického obrazu vycházejí, podrobuje Voskovec nejdříve estetické působení fotografie důkladnějšímu rozboru, aby tak získal seriózní argumenty pro svoji následující úvahu o estetice filmu. A tak, jakoby mimochodem, vzniká jeden z pozoruhodných textů české moderní teorie fotografie. V této souvislosti nelze nepřipomenout jiné dva texty z pozdější doby, které mají podobný původ.

Esej francouzského filmového kritika André Bazina *Ontologie fotografického obrazu* vznikla jako samostatný text už v roce 1945, ale později vyšla rovněž jako součást výboru z Bazinova díla, zabývajícího se teorií filmu, pod názvem *Qu'est-ce que le cinéma?* v roce 1958 a jako český výbor pod názvem *Co je to film?* v roce 1979. Bazin se v ní snaží o vystihnutí podstaty fotografického média a to ze stejného důvodu jako Jiří Voskovec, kdy seriózní analýza fotografického obrazu má být základem pro podrobnější práci o filmu.

Podobně i stať německého teoretika filmu Siegfrieda Kracauera *Fotografie* vznikla rovněž jako zevrubný estetický rozbor fotografie, jenž je úvodním článkem v knize o teorii filmu. Stať byla publikována v knize *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* v roce 1960, tedy o více než 30 let později, a dodnes je jednou z výchozích statí o teorii fotografie.

Voskovec ve svém článku vyznačuje dvě nutné podmínky –

prvním elementem fotogenie je pro něj fyzikálně-chemický fotografický proces a jeho dokonalé řemeslné zvládnutí, druhým určujícím elementem fotogenie je pak suprarealita, která teprve dává fotografii její emotivní sílu. Jako jeden z prvních poukazuje na zdánlivou objektivnost fotografie: „Říká se, že foto je nejménějším obrazem skutečna, že je dokonalým realismem. To je omyl ... Naše oko nikdy nevidí svět v podobě fotografie ... Film destiluje z normální reality světelný alkohol suprareality ... Realita filtrovaná pracím aparátem stává se vždy suprarealitou, optickou recensí skutečna...“^[60]

Ve svém výčtu důkazů suprareality zmiňuje rovněž efekt momentky, jenž pokládá za emotivní stimul spočívající v zastavení času a vytržení okamžiku z jeho nezadržitelného běhu. Je tedy přívržencem tehdy rozšířené teorie „zmrazeného okamžiku“ a fotografie jakožto dílku lineárního času.

Z dalších odborných článků se podobnému rozboru estetiky fotografie věnují pouze některé články Jaromíra Funkeho z let 1925-1928 a podobné pojetí specifických výrazových prostředků fotografie se objevuje i v úvaze Eugena Wiškovského *O obrazové fotografii* z roku 1929^[61].

V poměrně hojném počtu článků o fotografii v českém prostředí nenacházíme v meziválečné době další podobně odborně orientované články, neboť tehdejší produkce byla zaměřena především na již zmiňovanou obhajobu fotografie coby umění. K české fotografické teorii se proto vrátíme až spolu s druhou polovinou 20. století.

III.III

TEMPORALITA V ČESKÉ TEORII FOTOGRAFIE OD 2. POLOVINY 20. STOLETÍ DO SOUČASNOSTI

Česká teorie fotografie rozhodně nepatří mezi kvantitativně nejchudší. Množství textů, jež vznikly v druhé polovině 20. století, je co do počtu poměrně hojný. Nicméně, jak výstižně shrnul Antonín Dufek v textu *O dvou koncepcích fotografie „česká estetika fotografie může připomínat tibetský modlitební kolovrátek, ... v němž se omlely až k beztvarosti problému tzv. umělecké fotografie“*.^[62] Antonín Dufek ve svém článku popisuje dvě koncepce fotografie, tak jak spolu soupeřily v 20. století a které byly předmětem sporu pro všechny české teoretiky umění. Jedná se o koncepci tzv. umělecké fotografie. Již od předválečné doby se datuje celý tento spor o uměleckou fotografii, provázený otázkou „*Je fotografie umění?*“ V odpovědi na tuto otázku a v obraně fotografie tak vznikají kapitoly jako *Informativní fotografie a Emotivní fotografie* v skriptech Jána Šmoka (určených pro posluchače FAMU) *Skladba fotografického obrazu*.^[63] Tak razí prof. Šmok novou terminologii ve starém sporu o uměleckost fotografie, kdy je termínem emotivní fotografie nazývána fotografie „umělecká“, zatímco pod názvem informativní fotografie se skrývá fotografie „dokumentační“. Tuto terminologii pak přebírají i jiní teoretikové, setkáváme se s ní v knihách Ladislava Noela *Fotografické videnie a zobrazovanie* a *Dva póly fotografie*.^[64] Poněkud jiným způsobem se zaobírá fotografií estetik Václav Zykmond v knize *Umění, které mohou dělat všichni?*^[65], ve které se věnuje například podílu subjektu a objektu ve fotografii, fotografii jako odrazu skutečnosti nebo logice pojmové a logice

obrazné. Ani Zykmund se ve své knize nevyhne kapitole nazvané *Kdy se stává fotografický portrét uměleckým dílem*, avšak otázce uměleckosti ve fotografii se věnuje pouze okrajově.

Česká estetika fotografie se opravdu cele věnovala problematice umění ve fotografii, aniž by prakticky jakkoli jinak reflektovala teoretické otázky v tomto oboru.

Práce, které se věnují problematice času ve fotografii, jsou v českém prostředí zcela ojedinělé.

V roce 1985 byla v Obvodném kulturném a společenském středisku v Bratislavě uspořádána fotografická výstava *Fotografia a čas*, jejíž kurátor Antonín Dufek posléze editoval sborník textů *V čase: miniantológia vybraných textov o čase*.^[66] Předmluvu tohoto sborníku napsal Jiří Valoch, který se v ní zabývá verifikací plynutí času a rozvojem moderního dějinného vědomí v závislosti na rozvoji fotografie. Valoch zde k tématu poznamenává: „*Jestliže přijmeme charakteristiku moderního dějinného vědomí jako vědomí jedinečnosti historických jevů situovaných v určitých časových a prostorových souborech, pak fotografii lze označit za objektivizaci dějinného vědomí na poli zobrazování, neboť jedinečnost spjatá s určitým místem a chvílí je u fotografie dána již její technologií.*“ Další texty jsou však spíše výběrem poezie a lyrické prózy, které se tak či onak dotýkají tematiky času, než teoretickými texty o fotografii. Výstava pak byla reprízována v roce 1986 v chebské Galerii 4 a sborník prací k této výstavě vyšel pod zkráceným názvem *V čase*.

Již z 21. století je pak článek Stefana Wojneckiho *Fotografie a pojmání času*, který vyšel v *Listech o fotografii* v roce 2001.^[67] Wojnecki ve stati rozebírá především působení fotografií na diváka a vjem času, jak jej mění právě fotografický záznam. Konstatuje že vnímání času se od dob vzniku fotografie

proměnilo, a to i její zásluhou. Pokud totiž fotografie dokáže zachytit to, co je lidským okem neviditelné nebo to, co je v realitě příliš vzdáleno, pak nutně mění pohled na prožívanou přítomnost. „Pokud jsme si zvykli, že nám fotografie vyplňuje černé díry mezi díly žitého času, musíme se konsekvantně smířit i s tím, že při dostatečně dlouhé expozici fotografie nepoukazuje na všechno, co vidíme holým okem a současně dovede zaznamenat to, co nemůžeme spatřit bez ní. ... Rozmytí hranic mezi současností, minulostí a budoucností doprovází zvýšení důrazu na právě probíhající moment, na kladení akcentu na bytí tady a teď.“^[68]

Silně subjektivním a poetickým způsobem se pak působení času ve fotografii dotýkají různí autoři textů uvedených v katalogích výstav, neboť díky úzké provázanosti s časem se fotografové této problematice věnují poměrně často. Připomeňme například průvodní slovo Martiny Pachmanové ke katalogu výstavy Infinity fotografa Pavla Baňky v Rudolfinu v roce 2001. Protože Baňkovy fotografie se nejen v případě cyklu Infinity úzce zabývají problematikou času ve fotografii, i Martina Pachmanová ve své stati několikrát naráží na tuto otázku. V tomto případě se však jedná poeticky vyjádřené, jakkoli velice trefné postřehy z oblasti naší problematiky, které však vzhledem ke svému původu v autorském textu ke katalogu výstavy nemohou vykazovat snahu o podrobnější vhled do teorie fotografie. Příkladů, kdy se kurátoři výstav a autoři textů ke katalogům výstav věnují okrajově i tematice času ve fotografii, bychom mohli jmenovat mnohem více. Nicméně se nejedná o ucelené postřehy z námi zkoumané oblasti, proto se jim na těchto stránkách nebudeme věnovat.

Čistě filozoficky se problematice času v 2. pol. 20. století věnovalo i několik filozofů, kteří nicméně nezdůrazňovali námi žádaný akcent na čas ve fotografii. Spíše se zabývají teorií

temporality obecně, v čemž navazují zvláště na kultovní dílo Martina Heideggera *Bytí a čas*. Jmenujme například knihu Jiřího Peška *Proměny času ve vztahu k bytí a jeho možnému smyslu* nebo knihu Miloše Ševčíka *Umění jako odkaz na realitu času (v myšlení Henriho Bergsona a Emmanuela Lévinase)*.

Ojedinělou zůstává kniha Vlastimila Zusky *Čas v možných světech obrazu s podtitulem Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*, ve které se autor podrobně a velice odborně věnuje právě procesu percepcie uměleckého díla divákem. Tato estetická studie je v této práci akcentována v pozdější kapitole.

Jinak v českém prostředí nenajdeme výraznější publikace, které by se naší tematikou zabývali.

IV.1

MUMIFIKACE ČASU: FOTOGRAFIE A SMRT

Při zkoumání reflexí problematiky času ve fotografii jsme v této práci velice často naráželi na srovnávání fotografie a smrti v různých postaveních. Zvláštní pozornosti se tematice smrti ve fotografii dostává v dílech Rolanda Barthese a Thierryho de Duvea.

Téma smrti ve fotografii vystupuje na povrch téměř v každém aspektu jejího zkoumání, její všudypřítomnost nás ujišťuje o zvláštním postavení této instance ve fotografickém umění.

Veškerá umění, jak se v západní společnosti traduje již od Aristotela, mají z antropologického hlediska mimetickou funkci. Člověk je jaksi puzen k vytváření nápodob skutečného světa

kolem sebe ve specifické formě uměleckého díla. Dílo pak skrze transformaci, kterou prochází pod lidskýma rukama, přestává být jednoduše odráženou realitou a metamorfuje do podoby interpretované reality, tedy způsobu reprezentace skutečnosti. A skutečnost je opravdu „zastupována“; je vytvořena nápodoba reality, přičemž míra permutace je určována charakteristickými zvyklostmi doby a kultury. Vždy tedy vzniká mimesis přírody, ačkoli stupeň realističnosti uměleckého díla záleží na podmínkách svého vzniku. Tak vznikají sochy pravěkých Venuší ve své ikonické podobě i hyperrealistické obrazy amerických malířů 70. let.

Psychoanalýza lidského puzení vytvářet nápodoby reality, její interpretace, nachází kořeny takového jednání ve snaze o uspokojení jedné ze zásadních potřeb lidské psychologie: v obraně proti času. *„Zachovat uměle tělesnou podobu bytosti znamená vyrvat tuto bytost z toku času, zachránit ji na břeh života“.*^[69] Vydělení se z běžného toku času přisuzuje lidská mentalita schopnost vstoupit do jakéhosi věčného života, jenž je ve svém vznešeném trvání zcela protikladný ke každodenní lidské zkušenosti zmaru a zániku. Potřeba uměle balzamovat čas v podobě trvalosti tvaru je jistě dána pozůstatky magické mentality v lidském jednání.

André Bazin nazývá tuto potřebu záchrany lidské bytosti podobností jako „komplex mumie“ a jakkoli se jedná o nadsazené označení, můžeme s ním jistě souhlasit.

Veškeré umění se vždy v různé míře snažilo o realističnost svého výrazu, jakkoli tato potřeba iluze skutečnosti měla v různých obdobích různou podobu. V druhé polovině 19. století, v době, kdy vrcholí realistické tendence v malířství, sochařství i literatuře, se k tradičním uměleckým disciplínám přidává i nová

forma interpretace reality: fotografie. Její do této doby nevídanou schopnost věrně reprodukovat skutečnost jsme již rozebírali v průběhu této práce, takže se jí nyní nebudeme věnovat. Podotkněme pouze, že vysoký stupeň realističnosti zcela vychází vstříc lidské potřebě iluzivního zpodobení skutečnosti a jak víme z dnešního pohledu, dovoluje malířství, aby se osvobodilo od dosavadního břemene reality a věnovalo se reprezentaci s možnostmi cele využívajícími jeho technologického zázemí.

Fotografie se tedy na počátku svého vývoje zdála být dokonalým prostředkem k zachycení reality v její nejautentičtější podobě. Avšak již brzy vysvitlo na povrch, že zadržení času se ve fotografii děje poněkud podivným způsobem. Její schopnost „balzamovat čas“ je podobně přímočará jako její obrazivo; je takřkajíc „až příliš“ věrná. Víme z líčení historiků, že první setkání s fotografií probíhala podobně bojácně ze strany diváků jako pozdější setkání s filmem. *„Zprvu jsme si netroufali dlouho si prohlížet obrázky, které zhotovil. Lekali jsme se jasnosti člověka a domnívali se, že malinké tvářičky postav na obrázku dokáží vidět nás samé. Tak ohromujícím způsobem působila na člověka neobvyklá jasnost a nezvyklá věrnost prvních daguerrotypií“*.^[70] Schopnost fotografie působit na nepoučeného diváka tak, že považuje zobrazené za skutečnost je jednou z jejích zvláštností. Referenční charakter fotografie dává vzniknout obrazu nápadně připomínajícímu skutečnost a působení na diváka se tak naprosto liší od tradičních druhů umění. Ostatně, poučený divák či nikoli, vždy se fotografovaný dívá na svoji fotografii jako na obraz sebe sama. To je oproti tradičnímu umění zcela zásadní posun, neboť například malířství nebo sochařství takovýto pohled neumožňuje; na plátně se divák nebude dívat na svůj obraz jakožto na sebe sama, bude se na obraz dívat jako na interpretaci sebe sama, tedy nikoli jako na kopii, ale jako na znak.

Fotografický portrét oproti tomu mění lidskou bytost na obraz a již v tomto momentě začíná zvláštní setkání fotografie se Smrtí. Fotografie totiž proměňuje subjekt v objekt a tak podle Rolanda Barthese vytváří Smrt. „*Fotografie (ta, kterou míním – míněna je fotografie Barthese samotného, pořízená francouzským žurnalistou) představuje imaginárně onen velice subtilní okamžik, kdy vlastně nejsem ani subjekt, ani objekt, nýbrž subjekt, který cítí, že se stává objektem: prožívám tedy mikrozkušenost smrti (parenteze): a vskutku se stávám přízrakem.*“^[71] Jakmile se vidíme na výsledku fotografování, jakmile zjistíme, že jsme se stali obrazem, jsme zbaveni části sebe a tak je vytvořena naše Smrt. Není to snad podobný přístup k fotografii, jako měli původní Indiáni v Severní Americe 19. století, když se odmítali nechat fotografovat, protože byli přesvědčeni, že fotografie ukradne jejich duši a uzamkne ji v obraze? A fotografický obraz skutečně „bere duši“, alespoň se tak děje u opravdu dobrých portrétů, které dokáží vystihnout podobu člověka s jeho vlastní identitou, takového, „*jak je věčností proměněn do sebe sama.*“^[72]

Podle Thierryho de Duvea má vznik této smrti příčinu v dvakrát rozštěpené časovosti fotografického obrazu. Duve v souladu se svou teorií pózy a momentky postuluje ne jednu, ale dvě smrti fotografie: smrt hloubky, která je smrtí pózy, neboť nechává čas ztuhnout do posmrtné masky, do nehybného pomníku minulosti, vlastně do bezčasí; a smrt povrchu, která je smrtí momentky, jež usmrcuje zachycený okamžik v rozštěpení toho, co již uplynulo, ale na fotografii teprve má uplynout.^[73] Pokud Roland Barthes požaduje, aby dobrý fotografický portrét zachycoval člověka tak, jak je věčností proměněn do sebe sama, pak jeho požadavek vychází z principu smrti pózy. Póza fotografického obrazu mění čas na bezčasí, přítomnost na věčnost, život na smrt. Smrt ve formě pomníku, kamenného menhiru či mohutné pyramidy, jenž

vytrhuje fotografovaného z běžného toku času a dává mu možnost být uchován navždy, být bazinovsky mumifikován. Snad i proto připadá Barthesovi fotografie bližší spíše divadlu než malbě. *„Víme již dnes o původním vztahu divadla a kultu Mrtvých: první herci se od společenství oddělili tím, že hráli úlohy Mrtvých; líčit se znamenalo označovat tělo jako současně mrtvé i živé ... Stejný vztah jsem našel i na fotografickém snímku; jakkoli se jej snažím chápat jako živý (ale tento zápal pro „oživování“ snímku je patrně mýtické popírání smrtelné nemoci), snímek je jako primitivní divadlo, je jako tableau vivant, figurace nehybné a zamaskované tváře, pod kterou vidíme mrtvé.“*^[74] Fotografie se tak pro Barthes stává jakousi maskou, pod níž je živý (ale i dávno mrtvý a přece kdysi živý) člověk či věc. Masky jako „význam v absolutně čisté podobě“, masky jako zdroj něčeho jiného, přechod od života ke smrti, od bytí k věčnosti.

Pokud nadto uvážíme způsob percepce uměleckého díla, zjistíme, že divadlo a fotografie mají opravdu společnou základní povahu: oživují totiž „mrtvé“ a oduševňují je. Jako divadlo oživuje papírové postavy, zapomenutá díla a mrtvé autory, tak i fotografie oduševňuje diváka svým obsahem. *„Měl bych tedy onu přitažlivost, která mu (fot. snímku) dává existenci, pojmenovat právě takto: oduševňování, animace, oživování. Snímek sám nic oduševnělého není (na živé snímky nevěřím), ale oduševňuje mne; v tom je celé dobrodružství tohoto přiházení“*^[75].

Zde si ovšem dovolíme s Rolandem Barthesem nesouhlasit. V tomto bodě lze vnímat, že Barthes přehlíží druhou polovinu časovosti fotografického snímku, stejně jako přehlíží druhý pól fotografie v podobě momentky. Barthes totiž „nevěří na živé snímky“, čímž prakticky popírá život snímku jako takového. My však již víme, že stejně jako fotografický obraz obsahuje smrt, tak obsahuje i život. Stejně jako divadlo oživuje svůj obsah pomocí

svých specifických výrazových prostředků, kdy na jevišti vytváří nově interpretovanou realitu, tak i fotografie oživuje svůj obsah tím, že jej zároveň s umrtvením do nehybnosti přesune do jiné kategorie života, do jiné kvality bytí, jímž je jakýsi věčný život obrazu. Thierry de Duve pak přičítá fotografii dokonce dva způsoby života v intencích rozštípené časovosti. Je to „*život hloubky, který je životem momentky, unášený podobou živého času, přítomností, která uplývá; a život povrchu, který je životem pózy, oživovaný podobou cyklického času, jeho systoly a diastoly*“.^[76] V souladu s de Duveovou teorií je tedy věčný život pouze životem fotografie pózy, která obsahuje život povrchu a dává vyvstat magickému času věčného návratu téhož. Naproti tomu je v momentní fotografii život skryt pod povrchem, je ukryt v referenční řadě, tj. v reálné podobě bytí, kde uplývá jako podzemní řeka; na povrchu momentní fotografie vše strnulo v nehybnosti jako v království Šípkové Růženky, kde čas stojí, zatímco v okolních zemích běží život bez přerušení.

Tak se znovu vyjevuje paradoxní podstata fotografie jako takové, její dichotomie, její rozštípenost. Tak jako fotografie obsahuje smrt, dokonce v několikeré podobě, tak obsahuje i život a to rovněž v několikerém vydání. Polarita fotografie tak vyvstává na povrch s přímo existenciální naléhavostí.

Pokud se ještě jednou vrátíme k Rolandu Barthesovi a jeho důraznému akcentu na smrt ve fotografii, nalezneme v textu knihy *Světlá komora* ještě jiný aspekt smrti ve fotografii. Barthes totiž vnímá fotografii jako specifický sociologický prostředek k zachycení smrti v současné společnosti: „*To je způsob, jakým naše doba přijímá Smrt: pod zapírajícím alibi náramné životnosti, jejíž profesionálem je v jistém smyslu právě fotograf. Fotografie má totiž historicky vzato cosi společného s onou „krizí smrti“*“.

kteřá začíná v druhé polovině 19. století; byl bych proto, abychom si namísto toho, že budeme stále hledat místo zrodu Fotografie v jejím společenském a ekonomickém kontextu, položili rovněž otázku po antropologické souvislosti Smrti a tohoto nového obrazu. Smrt přece musí někde ve společnosti být; není-li již (anebo jen slabě) v náboženské oblasti, musí být jinde: možná právě v tomto obraze, který vytváří Smrt, když chce uchovat život“.^[77] Vystává tak před námi zvláštní spojení smrti ve fotografii a krize smrti, spojení, které na jedné straně můžeme považovat za nadsazené, protože vychází z myšlenky, jež byla v této práci již vyvrácena: totiž z myšlenky, že fotografie obsahuje pouze smrt, nikoli život.

Na straně druhé lze toto tvrzení podpořit texty Viléma Flussera, jež fotografii nepovažuje za běžný obraz, nýbrž za obraz technický. Tyto technické obrazy pak mají specifický původ, jenž vychází z textů a také specifickou funkci, kterou Flusser popisuje takto: *„Funkcí technických obrazů je magicky osvobodit jejich adresáty od nutnosti pojmového myšlení tím, že historické vědomí nahrazují magickým vědomím druhého stupně a pojmovou schopnost imaginací druhého stupně“.*^[78] Je-li pak historické vědomí nahrazeno vědomím magickým, snadno si dokážeme představit, že se do takového vědomí vlévá i vliv smrti. *„Neboť všechno chce zůstat v paměti věčně a být věčně opakovatelné. Všechno dění dnes směřuje na obrazovku, na filmové plátno, na fotografii, aby se tak stalo věcnou konfigurací. Tím však zároveň každé konání ztrácí historický charakter a stává se magickým rituálem a věčně opakovatelným pohybem“.*^[79] Tento Flusserův názor pak zcela koresponduje s Barthesovým přesvědčením o tom, že spolu s rozvojem fotografie se dnešní společnost vzdala monumentu – protože *„proměnila smrtelnou fotografii v obecného a jakoby*

přirozeného svědka toho, co bylo“, zatímco staré společnosti se snažily, aby vzpomínka, jakožto náhražka života, byla nesmrtelná. Zde ovšem Barthes opomíjí jinou téměř neuvěřitelnou schopnost fotografie, kterou Vilém Flusser naopak vyzdvihuje: nekonečnou reprodukovatelnost fotografického obrazu. Tím se pro něj fotografie stává smrtelnou, zatímco pro Flussera figuruje jako nesmrtelné vědomí.

Smrt je tak ve fotografii přítomna stejně jako nesmrtelnost, fotografie je na jedné straně smrtelná a pomíjivá (z hlediska materiálu, na kterém je vyvolána), na straně druhé je nesmrtelná a věčná (z pohledu téměř skandální schopnosti nekonečné reprodukce), je mrtvá i živá, je oduševnělá i oduševňující. Fotografie jako *pictus mundi*.

V.I

ČASOVÁ STRUKTURA PROCESU PERCEPCE FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU

„Hloubka obrazu není dána vizuálními jevy přímo, ale především jako časová struktura vjemu“.^[80] Vladimír Petřík

Časová dimenze percepce fotografického obrazu je další kapitolou ve zkoumání času ve fotografii. Obrazová plocha fotografie je totiž prostorem, který nelze z pohledu diváckého subjektu pojmout v jeden jediný okamžik a uchopit jako celek bez ohledání a prostudování, ať už vědomě důkladného či podvědomě momentního, čímž dochází k časovému rozfázování percepce fotografické plochy. Fotografická plocha jako

dvourozměrná abstrakce třírozměrné reality je prostorem, v němž jsou „ploše“ zakódovány symboly vnějšího světa, které se divák s větším či menším úsilím pokouší dešifrovat. Schopnost číst symboly zakódované v obraze, tedy zrekonstruovat abstrahované dimenze reality, je založena na možnosti (a dodejme též nutnosti) bedlivě ohledat obrazovou plochu. Vilém Flusser toto ohledávání nazývá termínem *scanning* a označuje tak časovou fázi, při níž pohled diváka „*sleduje komplexní cestu, která je utvářena jednak strukturou obrazu, jednak intencí pozorovatele.*“^[81] V průběhu scanningu se tak odkrývá význam obrazové plochy, jenž je syntézou obou těchto intencí, tedy té, která se projevuje v obraze a té, která je vlastní divákovi. Právě to je Flusserovi důkazem, že obrazy jsou konotativními komplexy symbolů, jež nabízejí prostor pro interpretaci.

Velice podobným způsobem postuluje časový charakter percepce obrazové plochy i Vlastimil Zúška v knize *Čas v možných světech obrazu*, ve které jinými slovy popisuje stejný jev jako Vilém Flusser. Zúškovou vstupní hypotézou pro rozbor procesu uchopení obrazové plochy je teze, že „*čas, resp. časová konfigurace fází recepčního procesu neboli kvalitativní proměny vnitřního časového vědomí vnímatele jsou konstitutivní složkou výsledného procesu komplexního osvojení uměleckého poselství neseného obrazem. Na straně uměleckého díla se tato skutečnost objeví v podobě konceptu „časově-konstitutivního vzorce“ jako součásti umělecké informace; na straně recipienta jako charakteristickým způsobem modifikovaný „změněný stav vědomí.*“^[82]

Tak je tedy dešifrován význam obrazové plochy: na jedné straně informace, kterou nese dílo a na straně druhé vědomí, se kterým přichází k dílu pozorovatel. Roland Barthes nazývá tento proces animací, tj. oduševňováním. Fotografie oduševňuje

pozorovatele, který oduševňuje fotografii. Také Barthes si je vědom procesu ohledávání fotografie, i když jej uchopuje spíše senzitivně, skrze lidské afekty. Kontakt s fotografií, její ohledání pak nazývá *studium*: „*To, co k těmto snímkům cítím, má svůj původ ve zprostředkovaném afektu, téměř v drezuře. Nenacházím ve francouzštině slovo, jež by jednoduše vyjádřilo tento druh lidského zájmu, ale myslím, že v latině toto slovo existuje: je to studium, které neznamená, alespoň ne bezprostředně, „učení“, ale pozornost k něčemu, náklonnost pro někoho, jakýsi všeobecný zájem, který je sice starostlivý, ale nikterak akutní.*“^[83] Zatímco však Roland Barthes ponechává časovou složku při studiu fotografie stranou, my se jí v této kapitole budeme dále věnovat. Neboť podrobnější rozbor způsobu ohledání obrazového povrchu je z hlediska času zajímavým příznakem časovosti fotografie.

Zatímco totiž pohled ohledávající obrazovou plochu zachycuje jeden prvek po druhém, vytváří mezi nimi časové vztahy. Může se vracet k již viděnému prvku obrazu, a tak se z „předtím“ stává „poté“. Tím jsou mezi jednotlivými prvky obrazu vytvářeny důležité významotvorné vztahy. Pohled diváka se může vracet ke specifickému obrazovému prvku opakovaně, čímž jej povýší na nositele základního významu obrazu, zatímco ostatní obrazové prvky se stávají jaksi podružnými. Tak vznikají komplexy významů, které se vzájemně podporují a prolínají. Při ohledání fotografie tak vzniká zcela jedinečný časoprostor, který je prostorem vzájemně propůjčovaného významu. „*Tento časoprostor, který je obrazům vlastní, není ničím jiným, než světem magie, v němž se vše opakuje a v němž má vše svůj podíl na jakési závažné souvislosti celku. Takový svět se strukturálně odlišuje od historické lineárnosti, v níž se neopakuje nic a v níž má vše své příčiny a následky. ... Dešifrujeme-li*

obrazy, nesmíme pustit ze zřetele jejich magický charakter. Je tedy nesprávné, chceme-li v obrazech vidět „zmrazené události“. Spíše nahrazují události věcnou konfigurací a převádějí je do výjevů. Magická moc obrazů spočívá v tom, že jsou plochami: jejich vnitřní dialektiku, jejich vnitřní rozpornost musíme vidět ve světle této magie.“^[84]

A magie obrazové plochy, tak, jak ji popisuje Vilém Flusser není ničím jiným, než výsledkem času cirkulujícího pohledu. To Flusser potvrzuje, když píše: „Čas rekonstruovaný scanningem je časem věčného návratu téhož.“^[85]

Pohled cirkuluje po obrazové ploše a neustále se vrací, myšlenka cirkuluje vědomím a metamorfuje ve význam.

Cirkulace pohledu po ploše fotografie se dotknul i Thierry de Duve ve své charakterizaci fotografie pózy: „Cirkulaci pohledu, na níž spočívá čas pózy, je třeba chápat jako časovou pauzu, přetíženou potencionálem aktualizace, kterou uskutečňuje řeč anebo vzpomínka jako vnitřní promluva. Estetika rozostřeného a splývavého uvolňuje plastický rastr fotografie, podržuje pohled, aniž by vedla jeho zkoumající pohyb, poskytuje mu místa plnosti a prázdna, zastavení a úniky. ... To, co vykonává pohled v diastole, když amplifikuje figuru a dovoluje jí vyvstat v rovném povrchu obrazu přiměřeném krouživým pohybům oka, je přetížení povrchové řady pózy. A naopak to, co vykonává pohled v systole, když potlačuje figuru a rozpouští ji v minulém stavu ukončené reality, je odlehčení referenční řady.“^[86]

Percepce fotografie se tak stává procesem probíhajícím v čase, ale nejen to. Jak podotknul Vlastimil Zuska^[87], oscilace pohledu po obrazové ploše způsobuje proměnlivost mentálního Nyní. Postup zpracovávání informací, jež získáváme z plochy fotografie, vytváří vícero zdánlivých přítomností v procesu percepce a tato oscilace zdánlivé přítomnosti tak vytváří další

konstitutivní faktor, který je vedle samotné obrazové plochy sám o sobě důležitým činitelem v průběhu *studia* obrazové plochy. Řečeno se Zuskou: „*Vidíme, že procesy ve světě probíhají nejen v čase, nýbrž i pomocí času*“^[88] Čas strávený *scanningem* obrazové plochy se tak stává významotvorným činitelem v celkovém procesu percepce uměleckého díla. Obrazová hloubka, jež je nám sugerována iluzivně realistickou perspektivou fotografie se stává součástí časové struktury vjemu. Ohledávání fotografie, v níž se skrývá rozšířená časovost, se samo udává jako konstitutivní faktor a docela obyčejné prohlížení fotografie tak získává několik časových dimenzí.

Spolu s badateli, zmíněnými v této práci, si tak můžeme uvědomit, že kvalitativní změny vnitřního časového vědomí, jež vyplývají z povahy „ohledávání“, zřetelně mění náhled na umělecký koncept, jenž je prohlížen. A na druhou stranu můžeme spolu se Zuskou konstatovat, že „*jedině rezonance mezi „oživeným“ dílem a recipientem umožňuje přijmout komplexní umělecké poselství, modifikovat osobnostní strukturu vnímatele a na bázi temporality rozšířit imaginativní, emotivní a kognitivní horizont příjemce poselství.*“^[89]

VI. I

ZÁVĚR

Tato práce si za své téma zvolila zkoumání poměrně úzké oblasti temporality ve fotografii. Za svůj cíl si vytkla nejen podrobné bádání v uměleckohistorické literatuře, která se tohoto tématu jakýmkoli způsobem dotýká, ale rovněž bylo jejím cílem vytvoření alespoň základního postulátu v otázce časových struktur ve fotografii. Spolu s trpělivým čtenářem jsme se snažili o získání takových poznatků od renomovaných autorů, které by nám, ať už metodou komparace či metodou analýz jednotlivých

textů, dovolily v závěru učinit souhrn dosavadního vědění o naší problematice, a to s přispěním komentářů a názorů autorky.

V první řadě musíme konstatovat snad evidentní časový charakter fotografie. Pokud by se totiž na první pohled mohlo zdát, že fotografický obraz je pouhou plochou bez časové struktury, jejíž povrch a iluzivní perspektiva oplývá určitými znaky a jejíž referenční charakter je nositelem významu, pak bychom jako „čtenáři“ fotografií zůstali ochuzeni o dobrou polovinu z celkové charakteristiky fotografie. Časová struktura fotografie se udává méně nápadně než její referenční kolegyně, avšak pro pochopení souhrnného charakteru fotografie je stejně nezbytná. Reálně, podmíněné obrazovou plochou, totiž nevystupuje pouze jako reference, ale rovněž jako existence. Tedy nejen jako odkaz k znaku, jenž zastupuje, ale rovněž jako odkaz k času, jež zachycuje.

Vytvořením snímku, jednoduchým cvaknutím spouště fotoaparátu, vytváříme navždy uplynulou minulost, jež k nám posléze promlouvá. Fotografie vždy vyděluje svůj referent z lineárního toku dějin a stává se novým bytím, které nemá jen schopnost autentifikovat minulost, ale rovněž obsahovat a certifikovat přítomnost.

Sama autentifikace minulosti je v umění dosti revolučním efektem, který do oblasti fotografie přinesl staletý spor o její objektivní či subjektivní povahu. Mýtus „fotografické pravdy“ již sice padl, ale schopnost reference fotografie zůstává, neboť je její součástí z podstaty. Konstatování minulosti, ono Barthesovské „toto bylo“, tedy že objekt se nacházel ve své hmatatelné přítomnosti před objektivem a byl zaznamenán, je jednoznačným potvrzením bytí objektu v minulosti.

Avšak vytvořením obrazové plochy fotografie vzniká rovněž nová kvalita času. Nejde již jen o minulost, kterou zachycuje, ale

rovněž o přítomnost, kterou evokuje. Převedením třírozměrného prostoru se čtvrtou dimenzí času do dvojrozměrné plochy fotografie vzniká i nový čas, čas věčně se opakující události, tak, jak se ve skutečnosti nikdy opakovat nemohla. Čas zvěčněného bytí, magický čas věčného návratu téhož. Fotografií není vytvořen „*ani obraz, ani skutečnost, ale opravdu nové bytí: realita, již se nelze dotknout.*“⁹⁰ Se slovy Rolanda Barthesa tak můžeme říci, že fotografií vzniká obraz schopný konstatovat minulost a obsahovat přítomnost, plocha, na níž se sváří časy, vyvolávající chiasmatický dojem nezařaditelnosti a zároveň všeobsažnosti.

Právě tohoto sváru si všiml belgický teoretik umění Thierry de Duve, který na základě postřehnutého rozkolu rozvedl Barthesovské „toto bylo“ na model fotografického paradoxu, jehož figurou je chiasmus, tedy křížení dvou časových a dvou referenčních řad. „*Fotografie se totiž chápe dvěma způsoby, které se vzájemně vylučují. Buď jako živé svědectví, jako stojící čas, jako zadržovaný život a zadržaná smrt, jako imanentní příroda, avšak potom je to, co mimo sebe designuje v tomto gestu designace samém, smrtí referentu, je to uplynulá minulost, uskutečněný nehybný čas. Anebo se chápe jako spoutání života, jako suspendování času, jako čas zachycený a nenavrácený, jako cosi umělého. Pak ale naznačuje, že vně ní život pokračuje, že čas plyne a že zachycený předmět je současně předmětem, který nebyl dostižen*“⁹¹. Modely těchto chápání představují určité typy fotografií, obecně řečeno patří póza k prvnímu typu, momentka k druhému. Ve skutečnosti oba tyto typy koexistují v různé mocnosti v každé fotografii, v každé póze lze najít něco z momentky a v každé momentce najdeme něco z pózy. Paradox pózy je tak obráceným paradoxem momentky. Zatímco momentka zasahuje do pohyblivého toku života, do referenční řady, z níž vytrhuje referent, který ve své povrchové řadě zmrtnuje, póza

naopak čas referentu v referenční řadě monumentalizuje a označuje jako čas mrtvý, čas bez plynutí, aby v povrchové řadě formovala čas cyklický, navracející se čas vzpomínky. Mezi oběma mody fotografie tak funguje jistá reciprocita, která vychází z jejich opačných paradoxů. Podle de Duvea pak fotografický paradox zná dva životy a dvě smrti: život momentky, tedy přítomnosti, která uplývá a život pózy, oživovaný podobou cyklického času; smrt pózy, označenou jakožto nepřítomnost času a smrt momentky, zastavené v ustrnutí rozštípeného okamžiku, vždy již minulého a ještě nikoli budoucího. Fotografické chiasma by tedy nakonec bylo formou dvakrát rozštípené časovosti.

Jak již poznamenal Roland Barthes, fotografie se nespokojuje s tím, že otrásá běžnými kategoriemi času. Vytváří novou kategorii časoprostoru, kdy se ve fotografii „odehrává alogické spojení mezi zde a tehdy“. Barthes o tomto spojení říká, že je to ten typ vědomí, který je implikován fotografií. De Duve k tomuto dodává, že tedy jde o způsob, jímž psychologický subjekt řeší záhadu fotografie, protože mu umožňuje, aby se její paradox stal čitelným a snesitelným.

Subjekt, tedy divák, čtenář fotografie, si je obecně vědom zvláštního rozkolu v působení fotografie, tedy ve schopnosti konstatovat minulost i obsahovat přítomnost, což samo o sobě je již značným zjednodušením fotografického chiasmatu, avšak pro zjednodušení svého vnímání, které probíhá ve zlomcích vteřin, přijímá nejčastěji kontradikci alogického spojení *zde-tehdy* a reflektuje tak simplifikovaný paradox.

Oba póly fotografie mají specifický vztah jednak s časem, jenž zachycují a rovněž i s divákem, se kterým komunikují. Stejně jako se mění časová struktura ve fotografii, mění se i účín na diváka. Zatímco momentní fotografie se snaží postihnout vyostřenou událost, ačkoli spíše vytrhává jeden dílek času, pak póza se snaží

vystihnout minulost ve své celistvosti, vystavět pomník uplynulému. Při prohlížení fotografií jsme tak vystaveni rozdílnému působení fotografických obrazů, jež vyvolává rovněž rozdílné emoce diváckého subjektu. Toho si všiml jak Roland Barthes, tak i Thierry de Duve a oba komentují tuto skutečnost v podstatě stejně. Zatímco momentní fotografie má na diváka v zásadě traumatický účín, pak fotografie pózy vyvolává melancholii, již de Duve nazývá truchlením.

Momentka, která vytrhává událost z toku života, nemůže být s to zachytit událost samou v její celistvosti, neboť realita mezitím pokračovala, tj. referenční řada fotografie se odehrává mimo snímek, mimo obraz; v její povrchové řadě zůstává pouze znak, který k události odkazuje. Právě v tom spočívá traumatický smysl momentní fotografie: naše zde a teď je vzhledem k fotografii vždy již pozdě, neboť událost již minula, a vzhledem k momentu, jež snímek zachycuje, jsme ještě příliš brzy, neboť událost ve skutečnosti pokračovala.

Melancholie pózy pak vyplývá z přetěžování dvou podstat fotografie, její indexické povahy a schopnosti autentifikace skutečnosti. Zapomínáme, že vyjevené na fotografii je pouze znakem a klademe důraz na autentifikovanou minulost. Melancholie tak vyvěrá z opěťování uplynulého času, který je předkládán ke kontemplaci, nikoli tedy jako zaznamenání-hodná a datovaná skutečnost jako u momentky, nýbrž jako zvěčněné trvání, které lze po libosti evokovat.

Další významnou kapitolou v oblasti temporality fotografie je pak její spojení s instancí smrti. Vydělení se z běžného toku času přisuzuje lidská mentalita schopnost vstoupit do jakéhosi věčného života, jenž je ve svém vznešeném trvání zcela protikladný ke každodenní lidské zkušenosti zmaru a zániku. Potřeba uměle

balzamovat čas v podobě trvalosti tvaru je jistě dána pozůstatky magické mentality v lidském jednání. André Bazin v námi zmiňovaném článku nazývá tento princip „komplexem mumie“. Psychoanalýza lidského puzení vytvářet nápodoby reality, její interpretace, nachází kořeny takového jednání ve snaze o uspokojení jedné ze zásadních potřeb lidské psychologie: v obraně proti času. Řečeno se slovy Viléma Flussera: *„Neboť všechno chce zůstat v paměti věčně a být věčně opakovatelné. Všechno dění dnes směřuje na obrazovku, na filmové plátno, na fotografii, aby se tak stalo věcnou konfigurací. Tím však zároveň každé konání ztrácí historický charakter a stává se magickým rituálem a věčně opakovatelným pohybem“*⁹² Fotografie s tématem smrti souvisí i jinými způsoby, které jsou podrobně popsány v příslušné kapitole.

Poslední závažnou kapitolou související s otázkou času ve fotografii je časová struktura procesu percepce fotografického snímku. Schopnost číst symboly zakódované v obraze, tedy zrekonstruovat abstrahované dimenze reality, je založena na možnosti (a dodejme též nutnosti) bedlivě ohledat obrazovou plochu. Vilém Flusser toto ohledávání nazývá termínem *scanning* a označuje tak časovou fázi, při níž pohled diváka *„sleduje komplexní cestu, která je utvářena jednak strukturou obrazu, jednak intencí pozorovatele“*⁹³. tedy na jedné straně informace, kterou nese dílo, na straně druhé intence, s níž přichází divák. Také Barthes si je vědom procesu ohledávání fotografie; kontakt s fotografií, její ohledání pak nazývá *studium*. Zatímco totiž pohled ohledávající obrazovou plochu zachycuje jeden prvek po druhém, vytváří mezi nimi časové vztahy. Může se vrátet k již viděnému prvku obrazu, a tak se z „předtím“ stává „poté“. Tím jsou mezi jednotlivými prvky obrazu vytvářeny důležité významotvorné vztahy. Tak vznikají komplexy významů, které se

vzájemně podporují a prolínají. Při ohledání fotografie tak vzniká zcela jedinečný časoprostor, který je prostorem vzájemně propůjčovaného významu.

„Čas rekonstruovaný scanningem, je časem věčného návratu téhož.“⁹⁴

Pokud jsme tuto práci začali se slovy Susan Sontagové o proměně světa s příchodem fotografie, o změně našeho vnímání a o nové etice vidění, pak snad na závěr naší práce lépe pochopíme smysl našeho snažení. Porozumění fotografii, porozumění tomuto novému médiu, jež náš běžný život tak nepozorovaně a v podstatě nenápadně ovlivňuje, je důležité nejen pro běžného „čtenáře“ fotografií, ale zejména pro odbornou obec historiků umění. Tato práce se pokusila o malou exkurzi do teorie fotografie, u níž exponovala nevelkou oblast temporality. V tomto výzkumu jsme mohli jednoznačně potvrdit časovou strukturu fotografie, a to v dichotomní, chiasmatické podobě fotografického paradoxu. Tato extrapolarizace nám umožnila nahlédnout problém fotografické časové rozšířenosti v jasných barvách. Jsme si nicméně vědomi, že v běžných fotografiích se oba póly spíše prolínají a vytváří tak komplexní časovou strukturu fotografie.

Fotografie jako dílo živé i oživující, smrtelné i pomíjivé, stejně jako nesmrtelné a věčné. Fotografie, v níž se kloubí momentka i póza, čas strnutí i čas zadržení. Fotografie, na jejímž povrchu se skví nekonečně se opakující chvíle, onen *věčný okamžik*.

VII. I

POZNÁMKY

[1] Susan Sontagová, *O fotografii*, Praha 2002.

[2] Antropolog Melville Herskovits ukázal ženě z buše momentku jejího syna. Žena však nedokázala rozpoznat žádný obraz, dokud jí nebyly zdůrazněny podrobnosti na fotografii. Žena se tak musela nejprve naučit „číst“ fotografii, aby si mohla prohlédnout syna na obrázku. Srov. Allan Sekula, O vynalezení fotografického významu, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 67-88, cit. s. 68.[]

[3] Thierry de Duve, Póza a momentka, neboli Fotografický paradox, in: Císař, *Co je to fotografie?* (pozn. 2), s. 273-293, cit. s. 273.

[4] Citát in: Stefan Wojnecki, Fotografie a pojmání času, *Listy o fotografii*, 3/2001, Opava 2001, s. 14-17, cit. s. 14.

[5] Henri Cartier-Bresson, Svět Henri Cartier-Bressona (1968), in: Aleš Kuneš – Tomáš Pospěch (ed.), *Teorie fotografie*, Opava 2003, s. 34-35, cit. s. 34.

[6] Roland Barthes, *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, Praha 2005, cit. s. 85.

[7] Srov. Duve, Póza a momentka (pozn. 3), s. 273.

[8] Siegfried Kracauer, Fotografie, in: Císař, *Co je to fotografie* (pozn. 2), s. 27-44, cit. s. 40.

[9] Sontagová, O fotografii (pozn. 1), cit. s. 53-54.

[10] Duve, Póza a momentka (pozn. 3), cit. s. 273.

[11] Barthes, Světlá komora (pozn. 6), cit. s. 13.

[12] Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, Praha 1994, cit. s. 9.

[13] Henry Peach Robinson, *Pictorial Effects in Photography*, London 1869, převzato z: Wolfgang Kemp, *Obrazy rozpadu: Fotografie v tradici malebného*, in: Císař, *Co je to fotografie* (pozn. 2), s. 103-127, cit. s. 107.

[14] Walter Benjamin, *Malé dějiny fotografie*, in: Císař, *Co je to fotografie* (pozn. 2), s. 9-19.

[15] Ibidem, cit. s. 10.

[16] Ibidem, cit. s. 12.

[17] Ibidem, cit. s. 14-15.

[18] Ibidem, cit. s. 15.

[19] André Bazin, *Ontologie de l'image photographique*, In: *Problèmes de la peinture*, Paris 1945. Přetištěno in: *Qu'est-ce que le cinéma?, Ontologie at Langage*, Paris 1958. Česky *Ontologie fotografického obrazu*, in: *Co je to film?*, Praha 1979, s. 13-19. Přetištěno in: Císař, *Co je to fotografie* (pozn. 2), s. 21-25.

[20] Ibidem, cit. s. 23.

[21] Ibidem, cit. s. 23-24.

[22] Barthes, Světlá komora (pozn. 6), cit. s. 85.

[23] Siegfried Kracauer, Fotografie, in: *Studijní materiály dramaturgie II. Teorie filmu*, Praha 1968, s. 39-59. Rovněž in: Císař, *Co je to fotografie* (pozn. 2), s. 27-44.

[24] Ibidem, cit. s. 32-33.

[25] Ibidem, cit. s. 40-41.

[26] John Berger, Understanding a Photograph, in: *Selected Essay and Articles: The Look of Things*, London 1972, s. 178-182. Přetištěno in: Geoff Dyer (ed.), *John Berger: Selected Essays*, London, New York 2001, s. 215-218. Česky Pochopení fotografického obrazu, in: Císař, *Co je to fotografie* (pozn. 2), s. 63-65.

[27] Ibidem, cit. s. 64.

[28] Roland Barthes, *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, Praha 2005.

[29] Srov. Josef Moucha, *Zážitek arény*, Bratislava 2004, s. 68-74.

[30] Roland Barthes, Světlá komora (pozn. 33), cit. s. 14.

[31] Ibidem, cit. s. 47-75.

[32] Ibidem, cit. s. 76.

[33] Ibidem, cit. s. 85.

[34] Ibidem, cit. s. 78.

[35] Ibidem, cit. s. 79-81.

[36] Ibidem, cit. s. 90.

[37] Srov. Bazin, *Ontologie fot. obrazu* (pozn. 24), s. 23-24.

[38] Roland Barthes, *Světlá komora* (pozn. 33), cit. s. 107-108.

[39] Thierry de Duve, *Póza a momentka, neboli Fotografický paradox*, in: Cisař (ed.), *Co je to fotografie?* (pozn. 2), s. 273-293.

[40] Ibidem, cit. s. 273.

[41] Ibidem, cit. s. 274.

[42] Ibidem, cit. s. 274.

[43] Ibidem, cit. s. 275.

[44] Ibidem, cit. s. 275.

[45] Ibidem, cit. s. 275.

[46] Ibidem, cit. s. 276.

[47] Roland Barthes, *Rétorika obrazu*, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 51-61, cit. s. 57.

[48] De Duve, *Póza a momentka* (pozn. 44), cit. s. 278.

[49] John Berger, *Pochopení fotografického obrazu*, in: Císař, *Co je to fotografie* (pozn. 2), s. 63-65, cit. s. 64.

[50] De Duve, *Póza a momentka* (pozn. 44), cit. s. 284.

[51] Ibidem, cit. s. 286.

[52] Ibidem, cit. s. 287.

[53] Srov. Roland Barthes, *Světlá komora* (pozn. 33), s. 31.

[54] De Duve, *Póza a momentka* (pozn. 44), cit. s. 288.

[55] Ibidem, cit. s. 288.

[56] Ibidem, cit. s. 289.

[57] Ibidem, cit. s. 291-292.

[58] Srov. Evžen Sobek, *Teoretické práce české fotografické avantgardy* (magisterská diplomová práce), Institut tvůrčí fotografie FPF SU, Opava 2004.

[59] Ibidem, s. 19.

[60] Ibidem, s. 19.

[61] Eugen Wiškovský, O obrazové fotografii, *Foto*, 1929, s. 183-187.

[62] Antonín Dufek, O dvou koncepcích fotografie, in: *Listy o fotografii*, 1/1994, Opava 1994, s. 28-29, cit. s. 28.

[63] Ján Šmok, *Skladba fotografického obrazu*, Praha 1985.

[64] Ladislav Noel, *Fotografické videnie a zobrazovanie*, Martin 1983; L. Noel, *Dva póly fotografie*, Martin 1976.

[65] Václav Zykmond, *Umění, které mohou dělat všichni?*, Praha 1964.

[66] Antonín Dufek (ed.), *V čase: miniantológia vybraných textov o čase...: metodický materiál k výstave Fotografia a čas*, Bratislava 1985.

[67] Stefan Wojnecki, Fotografie a pojmání času, *Listy o fotografii* 3/2001, Opava 2001, s. 14-17.

[68] Ibidem, cit. s. 15-16.

[69] André Bazin, Ontologie fot. obrazu (pozn. 24), cit. s. 21.

[70] Walter Benjamin, Malé dějiny fotografie (pozn. 19), cit. s. 11.

[71] Roland Barthes, Světla komora (pozn. 33), cit. s. 21.

[72] Ibidem, cit. s. 97.

[73] Srov. Thierry de Duve, Póza a momentka (pozn. 44), s. 276.

[74] Barthes, Světlá komora (pozn. 33), cit. s. 36.

[75] Ibidem, cit. s. 26.

[76] De Duve, Póza momentka (pozn. 44), cit. s. 276.

[77] Barthes, Světlá komora (pozn. 33), cit. s. 88.

[78] Flusser, Za filosofii fotografie (pozn. 12), cit. s. 16.

[79] Ibidem, cit. s. 18.

[80] Vladimír Petřík, Vztah výtvarných oborů k prostoru a času, *Filozofický čas* XXX, 1982, č. 3, s. 490-495, převzato z Vlastimil Zuska, *Čas v možných světech obrazu*, Praha 1994, cit. s. 68.

[81] Flusser, Za filosofii fotografie (pozn. 12), cit. s. 8.

[82] Vlastimil Zuska, *Čas v možných světech obrazu*, Praha 1994, cit. s. 28.

[83] Barthes, Světlá komora (pozn. 33), cit. s. 31.

[84] Flusser, Za filosofii fotografie (pozn. 12), cit. s. 9.

[85] Ibidem, cit. s. 8.

[86] De Duve, Póza a momentka (pozn. 44), cit. s. 287-288.

[87] Zuska, Čas v možných světech obrazu (pozn. 82), s. 72.

[88] Ibidem, cit. s. 72.

[89] Ibidem, cit. s. 74.

⁹⁰ Barthes, Světlá komora (pozn. 33), cit. s. 84

⁹¹ De Duve, Póza a momentka (pozn. 44), cit. s. 274

⁹² Flusser, Za filosofii fotografie (pozn. 12), cit. s. 18

⁹³ Ibidem, cit. s. 8.

⁹⁴ Ibidem, cit. s. 8

VIII.I

LITERATURA

Jacques Aumont, *Obraz*, Praha 2005

Pavel Baňka, *Infinity* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum v Praze 2001

Alexandr Baran, *The Potential of Photography or Prolegomena*, Praha 2001

Alexandr Baran, Ludvík Baran, *Obraz jako dialog s časem*, Praha 2007

Roland Barthes, Rétorika obrazu, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 51-61.

Roland Barthes, *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, Praha 2005.

André Bazin, *Co je to film?*, Praha 1979.

Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979

Vladimír Birgus, Jan Mlčoch (ed.), *Česká fotografie 20. století*, Praha 2005

Vladimír Birgus (ed.), *Listy o fotografii 1/1994*, Opava 1994

Vladimír Birgus (ed.), *Listy o fotografii 2/1998*, Opava 1998

Vladimír Birgus (ed.), *Listy o fotografii 3/2001*, Opava 2001

Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha 2004

Antonín Dufek (ed.), *V čase: miniantológia vybraných textov o čase...: metodický materiál k výstave Fotografia a čas*, Bratislava 1985.

Mirca Eliade, *Mýtus o věčném návratu*, Praha 2003.

Vilém Flusser, *Do univerza technických obrazů*, Praha 2001.

Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, Praha 1994.

Vilém Flusser, *Fotokritika, Výtvarné umění*, 1996, č. 3-4.

Vilém Flusser, *Moc obrazu, Výtvarné umění*, 1996, č. 3-4.

Pierre Francastel, *Umělecké dílo a věčné umění, Výtvarné umění XV*, 1965, č. 3, s. 97-101.

Ernst Hans Gombrich, *Umění a iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*, Praha 1985

Aleš Kuneš – Tomáš Pospěch (ed.), *Teorie fotografie*, Opava 2003.

Siegfried Kracauer, *Studijní materiály dramaturgie II. Teorie filmu*, Praha 1968

Josef Moucha, *Zážitek arény. Eseje o historii fotografie a technických obrazech*, Bratislava 2004.

Ladislav Noel, *Fotografické videnie a zobrazovanie*, Martin 1983

Ladislav Noel, *Dva póly fotografie*, Martin 1976

Allan Sekula, O vynalezení fotografického významu, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 67-88.

Pavel Scheufler, *Teze k dějinám fotografie do roku 1914*, Praha 2000

Evžen Sobek, *Teoretické práce české fotografické avantgardy* (magisterská diplomová práce), Institut tvůrčí fotografie FPF SU, Opava 2004.

Jan Sokol, *Čas a rytmus*, Praha 1996

Susan Sontagová, *O fotografii*, Praha 2002.

Ján Šmok, *Skladba fotografického obrazu*, Praha 1985.

Ján Šmok, *Úvod do teorie sdělování*, Praha 1983

Ján Šmok, *Teorie umění a obsahové jednání člověka*, Benešov u Prahy 1994

Miroslav Vojtěchovský, *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*, Praha 1985.

Eugen Wiškovský, K psychologii fotografického účinku, *Fotografie IV*, 1948, č. 1, s. 1-3.

Eugen Wiškovský, O obrazové fotografii, *Foto*, 1929, s. 183-187.

Eugen Wiškovský, Tvar a motiv, *Fotografický obzor*, 1940, č. 10, s. 109-113.

Stefan Wojnecki, Fotografie a pojmání času, *Listy o fotografii*, 3/2001, Opava 2001, s. 14-17.

Vlastimil Zuska, *Čas v možných světech obrazu*, Praha 1994.

Josef Zvěřina, *Výtvarné dílo jako znak*, Praha 1971

Václav Zykmund, *Umění, které mohou dělat všichni?*, Praha 1964.

Václav Zykmund, Výtvarné dílo jako znak, *Výtvarné umění XV*, 1965, č. 10, s. 486-489.

,

IX. I

Summary

The dissertation is concerned with temporality in photography. It examines present art-historical research in the task of time structure of photographic picture to summarize the definition with contributed opinion of the author.

The result of this research is primarily a statement of fact of the temporal structure of photography, beside the referential character of this medium.

Through the analysis of texts by theoreticians Thierry de Duve and Roland Barthes and also many others, the author comes to the figure of photographic paradox, in other words to the definition of twofold delaminated temporality in photography. Dichotomy of the figure of pose and candid photography produces various effects on the spectator, concretely trauma and melancholy. It is a symptomatic sign of the process of perception in photography. Chiasmatic extrapolarization of time in photography was a subject of further examination.

The inherent capital of this work is the relation between photography and the death, as an accomplishment of human desire to separate from the flow of history and to create a mimetic imitation in a permanent shape in the effort to convert it into eternal life. This „complex of mummy“ is in photography totally fulfilled. Told by words of Vilém Flusser: *„Because everything wants to stay eternally in the memory and to be eternally repeatable. Every happening today leads to TV screen, film screen or photography in the effort to become substantive configuration.“*

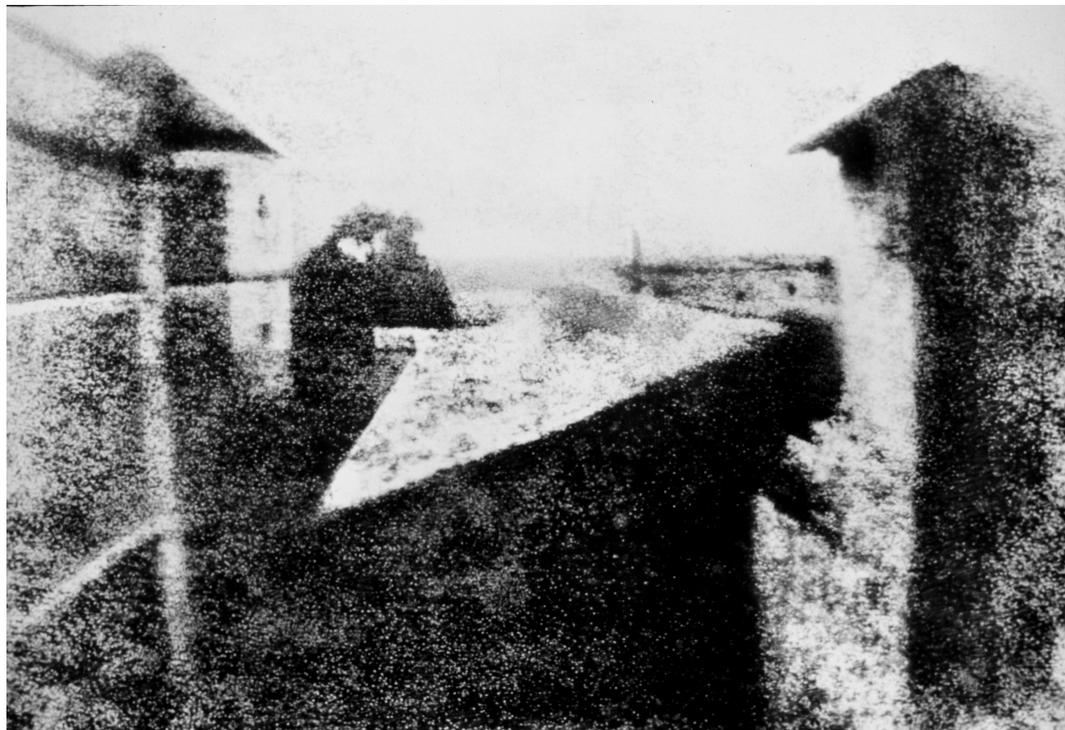
The last chapter examines a temporal perception of photographic picture and its structure. Because while the sight of spectator, examining the picture surface, picks up one element after another, creates amongst them temporal relations. The sight can return to already seen element and this is the way how „before“ turns in „afterwards“. In this way originate complexes of connotations, which support and diffuse each other. So during the „scanning“ of photography originates absolutely unique space-time, which is a space of reciprocally grantable connotation.

Photography as a piece of work, which is alive as well as vitalizing, mortal as well as immortal, ephemeral as well as eternal. Photography, in which is combined candid photography as well as the pose, the time of paralysis as well as the time of retention. Photography, on which surface is depicted endlessly repeating point, those eternal moment.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Jana Pudilová
Katedra:	Dějiny výtvarných umění
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.
Rok obhajoby:	2010
Název práce:	Věčný okamžik: Fotografie a čas
Název v angličtině:	The Eternal Moment: Photography and Time
Anotace práce:	Práce se zabývá problematikou temporality ve fotografii. Zkoumá dosavadní uměleckohistorické bádání v otázce časové struktury fotografického obrazu, aby dospěla k souhrnému postulátu s přispěním názorů autorky. Obsahuje rovněž kapitolu o časové struktuře procesu percepce.
Klíčová slova:	Fotografie, čas, teorie fotografie, teorie umění, smrt, nápodoba, percepce uměleckého díla
Anotace v angličtině:	The dissertation is concerned with temporality in photography. It examine present art-historical research in the task of time structure of photographic picture to summarize the definition with contributed opinion of the author. It contents the chapter about time structure in the proces of perception.
Klíčová slova v angličtině:	Photography, time, theory of photography, theory of art, death, mimetic art, perception of art
Přílohy vázané v práci:	Obrazová příloha
Rozsah práce:	82 stran
Jazyk práce:	čeština

Obr. 1
Joseph Nicéphore Niepce , *Pohled z okna ateliéru*, 1826



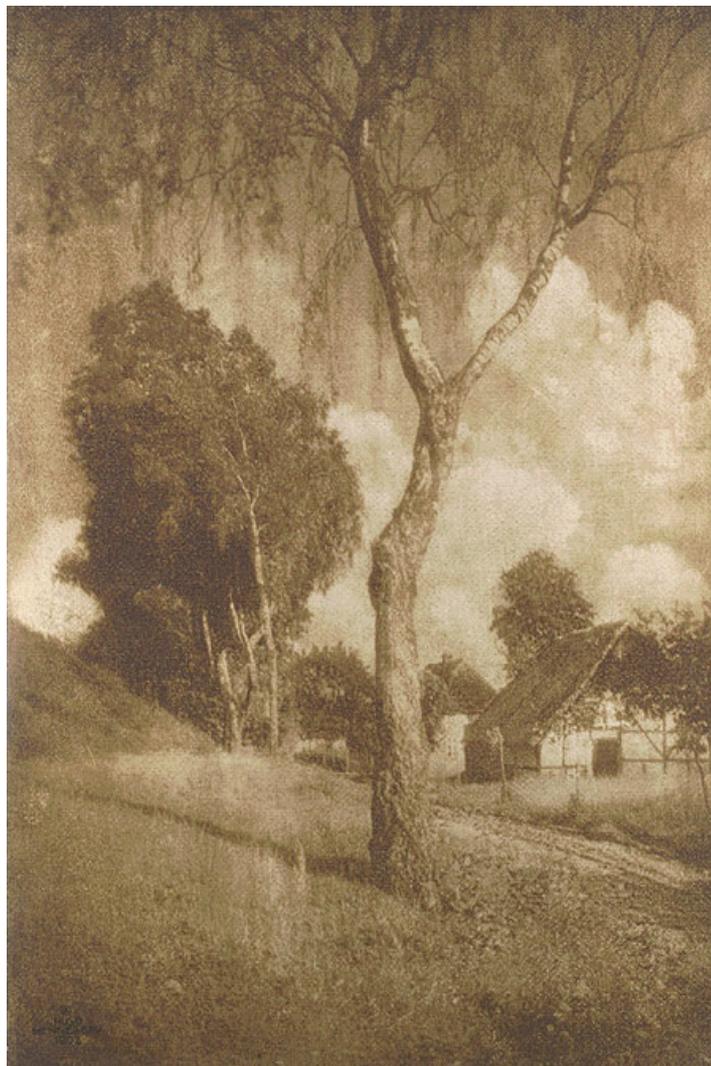
Obr. 2
John Moffat, *William Henry Fox Talbot*, 1864



Obr. 3
Henri-Cartier Bresson, *U nádraží St. Lazare*, 1932



Obr. 4
Hugo Hennnerberg, *Motiv z Pomořanska*, 1895-96



Obr. 5
Edward Weston, *Výmluvný akt*, 1927



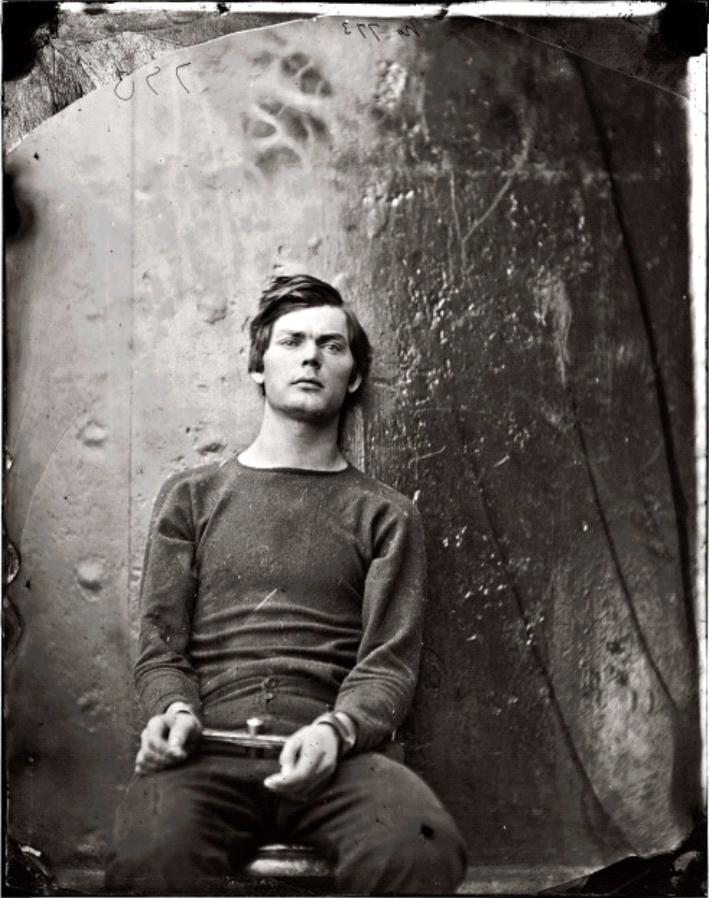
Obr. 6
Andrea Feininger, *Demonstrace síly nové plastické folie*, 1954



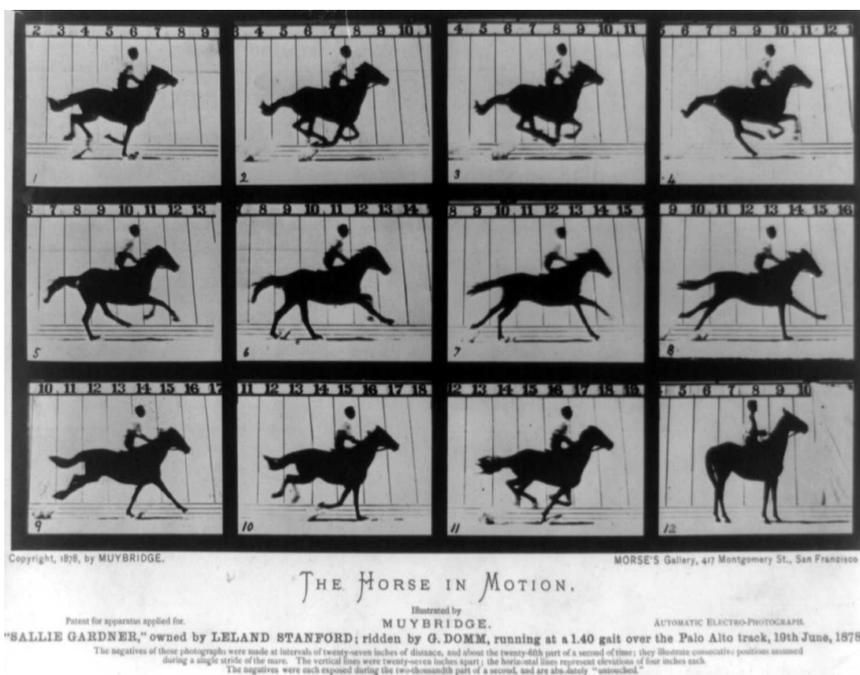
Obr. 7
Man Ray, *Les Champs Délicieux*, 1925



Obr. 8
Alexander Gardener, Lewis Payne, 1865



Obr. 9
 Edweard Muybridge, *Pohyb koně*, 1878



Obr. 10
Robert Capa, Smrt španělského republikána, 1936

