

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra žurnalistiky

Vývoj zobrazování smrti ve fotografii se zaměřením na tvorbu

Jamese Nachtweye

(Development of Displaying Death in Photography focused on James Nachtwey's Work)

Bakalářská diplomová práce

Marika VESELSKÁ

Vedoucí práce: Ing. Petr Zatloukal

Olomouc 2014

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně na základě uvedené literatury a zdrojů.

Přesný počet znaků: 79 724

V Olomouci dne 14. 4. 2014

.....
Marika Veselská

Poděkování:

Na tomto místě bych chtěla poděkovat panu Ing. Petru Zatloukalovi za podporu a odborné vedení této bakalářské práce.

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se zabývá zobrazováním smrti ve fotografii. Práce vychází z teoretického rámce tvořeného vymezením problematiky vzniku fotografie a počátků zobrazování smrti ve fotografii.

Práce popisuje vybrané fotografie představující smrt od vynálezu fotografie až po současnost.

Závěrečná část práce je analýzou části tvorby Jamese Nachtweye. Práce obsahuje fotografie s explicitním, ale i latentním zobrazením smrti.

Hlavním cílem je zodpovědět otázku, zda je správné smrt fotografovat a tyto fotografie publikovat.

Klíčová slova:

fotografie, smrt, fotožurnalistika, válečná fotografie, James Nachtwey

Abstract:

This bachelor thesis deals with displaying death in photography. The thesis is based on a theoretical framework composed of defining the beginnings of photography and beginnings of displaying death in photography.

This thesis describes selected photos representing death from the invention of photography to the present.

The final part is an analysis of James Nachtwey's work. Thesis includes photographs with explicit, but also latent display of death.

The main goal is to answer the question whether it is right to make photographs of death and to publish these photographs.

Key words:

photography, death, photojournalism, war photography, James Nachtwey

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Smrt jako téma uměleckých děl.....	7
3. Vynález fotografie	10
3.1 Vznik fotografie a její vývoj	10
3.2 Rozšíření fotografie jako média	16
3.3 Novinářská fotografie – dokumentární a reportážní.....	17
4. Smrt ve fotografii	20
4.1 Přirozená smrt – fotografie post mortem na přání pozůstalých	20
4.2 Násilná smrt.....	22
4.3 Smrt jako předmět odborného zkoumání	24
4.4 Zobrazování smrti ve válečné fotografii	25
4.4.2 Prolamování tabu – počátky běžného zobrazování smrti.....	26
4.4.3 Smrt ve fotografiích z americké občanské války 1861-1865	28
4.4.4 Fotoreportáž ve stínu smrti.....	30
4.4.5 Smrt ve fotografii v první světové válce	33
4.4.6 Zachycení okamžiku smrti	33
4.4.7 Smrt ve fotografii v druhé světové válce	35
5. James Nachtwey	37
5.1 Dílo Jamese Nachtweye	38
5.1.1 Válečná fotografie	38
5.1.2 Fotografie přírodních katastrof.....	43
5.1.3 Fotografie drogově závislých a smrtelně nemocných	44
6. Závěr.....	47
7. Zdroje	49
8. Seznam použitých fotografií.....	52

1. Úvod

Tato bakalářská práce se zabývá tématem zobrazování smrti ve fotografii a má několik cílů. Jedním z nich je zmapovat vývoj zobrazování smrti ve fotografii. Pro naplnění tohoto cíle pokládáme za důležité připomenout i samotné počátky fotografie. Vracíme se tedy v historii do první poloviny 19. století, kdy vznikaly první formy fotografií. Exkurz do tohoto období je pro naši práci nezbytný, protože, jak uvádíme níže, fotografie se se smrtí pojí už od svého vynálezu.

K popsání fotografických počátků provádíme rešerši dostupné česky, slovensky, anglicky a německy psané literatury. Nápomocná nám byla především díla Rolanda Barthese, Karla Císaře, Nicholase Mirzoeffa a Jaye Rubyho.

Zobrazení smrti ve fotografii je ústředním tématem, které prostupuje všemi kapitolami této práce. Přes popis posmrtných fotografií, z období vynálezu fotografie, se tak plynule dostáváme ke znázorňování násilné smrti, k prvním fotoreportážím a válečným fotografiím. V následující části práce přecházíme až do současnosti, když se zaměřujeme na významného amerického fotožurnalistu Jamese Nachtweye a analyzujeme část jeho tvorby, která je s tématem smrti neodmyslitelně spjata.

Hlavním úkolem práce, je pokusit se zodpovědět otázku, zda je správné zobrazovat smrt ve fotografii a následně tyto snímky publikovat.

Součástí práce jsou detailní popisy řady konkrétních fotografií, které pro lepší představivost a ucelenost práce vkládáme přímo do textu. Jejich seznam je k nalezení na posledních stranách této práce.

Než přistoupíme k tématu, tedy ke vzniku fotografie a zobrazování smrti v ní, pokusíme se pomocí rešerše odpovídající literatury stručně přiblížit vnímání smrti a počátky zobrazování smrti v uměleckých dílech. Vycházíme tu z předpokladu, „že lidé od počátků zkoušeli zaplňovat prázdná místa, která po sobě zanechávali zemřelí, skrze vytváření obrazům které je měly zastoupit“.¹

Pro ucelení teoretického kontextu práce pokládáme za vhodné zmínit se o způsobech nahlížení na okamžik smrti. Podle filozoficko-teologického slovníku se smrt dá připodobnit k bráně, skrz kterou procházíme k novému narození a až poté se stáváme pravým člověkem. Z křesťanského pojetí vyplývá, že současný člověk, homo sapiens sapiens, je před-člověkem

¹ KÖNIG, Ina. Die objektiven Toten: Leichenfotografie als Spiegel des Umgangs mit den Toten. Diplomica Verlag: Hamburg, 2008, s. 9. (v originále: „wie die Menschen von Anfang an versucht haben, die Leerstelle, welche ein Toter hinterlässt, durch die Erschaffung eines Bildes, eines Stellvertreter, zu füllen.“)

a smrtí a následným novým stvořením se stává pravým člověkem.² Filosofický slovník³ nabízí druhý názor, se kterým se ztotožňují materialisticky založení filosofové, a to ten, že smrt je definitivním koncem lidské bytosti.

Otázku „Co je to smrt?“ pokládá i Scherer hned v úvodu své knihy *Smrt jako filosofický problém*.⁴ Smrt jako konec bytí, nebo smrt jako přechod do jiné formy bytí? Jediné, čím si jsme stoprocentně jisti, je to, že smrt je nevratná změna, která způsobuje konec veškerých lidských projevů. „Je smrt zlo, jehož se máme obávat, nebo příslib osvobození člověka?“⁵ Jednoznačná odpověď neexistuje už kvůli samotné povaze smrti. Smrt je vždy záležitostí jedince, ať už je to smrt přirozená, kterou je završen proces stárnutí, nebo smrt předčasná způsobená například nemocí nebo nehodou. A právě skutečnost, že člověk prožívá svou smrt vždy sám, je důvodem, proč se odpověď nikdy nedozvíme. O poznání smyslu smrti by mohli mluvit pouze ti, kteří smrt prožili, ale ti už mluvit nemohou, neboť zemřeli.

Umírání o samotě se lidé snažili zabránit už od pradávna, protože právě samoty v okamžiku smrti se báli mnohem více než samotné smrti. Až do konce 19. století bylo umírání veřejnou záležitostí, na umírajícího jedince se mohl přijít podívat kdokoliv, i lidé, kteří jej vůbec neznali.⁶ V současnosti bychom na podobný obřad narazili jen těžko.

Smrt byla brána jako součást lidského života, jako jeho zakončení, nebo přerušení před životem posmrtným, většinou nebyla chápána negativně.

S trochou fantazie se dají dokumentární fotografie umírajících a zemřelých považovat za moderní obdobu veřejného rituálu z dob minulých. Můžeme je vnímat jako rozloučení, které umírající provádí skrze fotografa.

2. Smrt jako téma uměleckých děl

Než se zaměříme na zobrazování smrti v současných dílech (fotografiích), podnikneme exkurz do dávných dob, kdy smrt začala fungovat i jako téma uměleckých děl.

Nelze přesně určit, od kdy se umělecká díla inspirovala tématem smrti, ale jasné je, že své místo měla smrt v umění již v antice. V literárních a ikonografických dílech se

² TRESMONTANT, Claude. *Otázky naší doby: Filozoficko-teologický slovník*. Paříž: Barrister & Principal, 2004, s. 391-392.

³ FLOSS, Pavel a HORYNA, Břetislav. Smrt. In: BLECHA, Ivan et al. *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1998, s. 372.

⁴ SCHERER, Georg. *Smrt jako filosofický problém*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2005, s. 7.

⁵ SCHERER, Georg. *Smrt jako filosofický problém*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2005, s. 8-9.

⁶ ARIÉS, Philippe. *Dějiny smrti I*. Praha: Argo, 2000, s. 32-33.

zobrazování smrti začalo objevovat pravděpodobně již v 11. století. Jedním z původních děl je báseň *Vado mori*, ve které poprvé zazněla otázka „*Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?*“, tedy „*Kde jsou ti, kteří tu byli před námi?*“. Dalším z původních děl je legenda *Dit des trois morts et des trois vifs* (*O třech mrtvých a třech živých*). Corvisier ve své publikaci *Tance smrti* uvádí, že tato legenda vypráví o setkání tří živých se třemi mrtvými. Mrtví zde živé upozorňují na všudypřítomnou a nevyzpytatelnou smrt prostřednictvím sdělení „*Jací jste vy dnes, takoví jsme bývali; jací jsme dnes my, takoví budete.*“⁷

Velkým zlomem v historii zobrazování smrti v umění bylo přenesení do obrazové podoby. Do té doby se k většině lidí smrt v uměleckých dílech dostávala pouze přes třetí osobu, a to přes kazatele. Od doby, kdy byla smrt vypořádána, mohla působit i na lid z chudých vrstev, který neuměl číst a psát. Corvisier trefně podotýká, že obraz je knihou chudých.⁸ Cílem obrazových sdělení bylo samozřejmě, aby se dostaly k co největšímu počtu lidí, proto ideálním místem pro jejich realizaci byly fresky na zdech kostelů.

Původně byla smrt v 11. století zobrazována jako žena, kterou doprovázel ďábel. Od 12. století pak byla smrt plně personifikována, už neměla podobu ani muže, ani ženy. V různých kulturách měla různou podobu. Od 13. století se začíná používat postava se srpem, sekerou a později kosou. Jako postavu s kosou známe smrt i dnes, v širokém měřítku se toto zobrazení začalo používat v období renesance. Do té doby se ještě vystřídal několik podob, jako například lovec se sítí, lukem a šípy, hudebník s houslemi, hrobař s lopatou či rakví. Ve 14. století byla smrt zobrazována jako mrtvé tělo v rozkladu.

Výše zmíněné legendě *Dit des trois morts et des trois vifs* se díky zobrazení ve freskách dostalo hned několika podob, které se od sebe výrazně liší, základním rozpoznávacím znakem je ale vždy rozdělení postav na dvě skupiny – tedy na mrtvé a živé.

Podle Bazina se už od dávných dob lidé snaží zachytit osobu a její podobu před smrtí, tak aby se na ni nezapomínalo. „Psychoanalýza výtvarného umění by mohla považovat za základní fakt jeho zrodu balzamování. U zdrojů malířství i sochařství by našla „komplex“ mumie. V egyptském náboženství, zcela zaměřeném proti smrti, bylo zachování života závislé na hmotném zachování těla. Tím uspokojovalo jednu ze zásadních potřeb lidské psychologie: obranu proti času. Smrt je vítězstvím času. Zachovat uměle tělesnou podobu bytosti znamená vyrvat tuto bytost z toku času, zachránit ji na břeh života. Bylo přirozené, že se tyto podoby

⁷ CORVISIER, André. *Tance smrti*. Praha: Volvox globator, 2002, s. 10.

⁸ CORVISIER, André. *Tance smrti*. Praha: Volvox globator, 2002, s. 31.

zachraňovaly i přímo v realitě smrti, v smrti z kostí a masa.“⁹ Vždyť, jak Bazin dále popisuje, první socha vytvořená v Egyptě byla mumie člověka. Mluví i o vytváření jakýchsi náhradních mumií vypálených z hlíny, které měly uchovávat podobu člověka v případě zneuctění či zničení jeho opravdové mumie.

Jistou formou uchování podoby člověka se začalo stávat i malířství, například Ludvík XIV. se podle Bazina spokojil se svým namalovaným portrétem. I portrét nám totiž pomáhá vzpomenout si na člověka, který je na něm vyobrazený.

Podle Hytycha a jeho publikace *Smrt a nesmrtelnost* tvrdí autoři, kteří se zaměřují na současnou západní kulturu, že se smrt dostává v současnosti mimo oblast veřejného prostoru společnosti.¹⁰ Diskuze o smrti, umírání a umírajících, která byla například v 60. letech ve Spojených státech velmi aktuální, pomalu utichá.¹¹

V následujících kapitolách se odpoutáme od tematiky smrti, abychom si přiblížili samotný vynález fotografie.

⁹ BAZIN, André. Ontologie fotografického obrazu. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004, s. 21.

¹⁰(Ariés 2000, Glaser & Strauss 1965, Haškovcová 1998, Hillman 1997, Jung 1994, Kübler-Rossová 1992, Littlewood 1993, Mellor 1993, Přidalová 1998)

¹¹ HYTYCH, Roman. *Smrt a nesmrtelnost: Sociální reprezentace smrti*. Praha: Triton, 2008, s. 20.

3. Vynález fotografie

3.1 Vznik fotografie a její vývoj

Pokusy o nalezení rychlejšího a přesnějšího způsobu zobrazování než nabízí tradiční vizuální umění, trvaly několik desetiletí. O vzniku fotografie se dočítáme v Císařově knize v kapitole *Malé dějiny fotografie* Waltera Benjamina. „Mlha, vznášející se nad počátky fotografie, není vůbec tak hustá jako ta, která přikrývá počátek knihtisku; ale možná je znatelnější, jelikož nadešel čas vynálezu fotografie a vycítilo to více lidí; mužů, kteří nezávisle na sobě směřovali k témuž cíli: zadržet obrazy v camera obscura, jež byla známá už od Leonarda. Když se to Niépceovi a Daguerrovi po bezmála pětiletém usilování nakonec ve stejné době podařilo, chopil se věci stát, jemuž napomohly obtíže s patentovým právem, na něž vynálezci narazili, a po jejich odškodnění udělal z fotografie věc veřejnou.“¹²

Vynálezem původní formy fotografie, daguerrotypie, byla funkce malby výrazně poznamenána.¹³ Už v roce 1839 po spatření první daguerrotypie prohlásil francouzský malíř Paul Delaroche „Ode dneška je malba mrtvá!“¹⁴, pokud bychom brali jeho výrok doslovně, museli bychom se přiklonit k názoru, že se zmýlil, i po vynálezu prvního typu fotografie se totiž malba rozvíjela dál. Delaroche však svými slovy nechtěl říci, že už se nikdy nebude malovat, nýbrž to, že malba ztrácí svou pozici jediného prostředku zachycení reality. I přes nízkou kvalitu prvních fotografických děl, bylo patrné, že toto prvenství brzy získá právě fotografie. Vždyť i malba se koncem 18. století pokoušela zachytit realitu s fotografickou přesností, proto se dalo očekávat, že vynalezení fotografie, tedy vyšší úrovně zobrazování, odsune malbu do pozadí. O tom hovoří i filosof a literární a umělecký kritik Walter Benjamin. „Věci se vyvíjely tak rychle, že se již kolem roku 1840 převážná část nespočetných malířů miniatur stala fotografy z povolání, zprvu jen vedle malování, brzy však výlučně. Hodily se jim přitom zkušenosti z původního zaměstnání, a za vysokou úroveň jejich fotografických výkonů vděčíme nikoli jejich umělecké, nýbrž řemeslné průpravě.“¹⁵

¹² BENJAMIN, Walter. *Malé dějiny fotografie*. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004, s. 9.

¹³ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 9.

¹⁴ MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha, Academia, 2012, s. 89.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Malé dějiny fotografie*. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004, s. 12-13.

Malíř se sice snažil zachytit přesnou podobu objektu, ale přesto bylo výsledné dílo vždy ovlivněno jeho subjektivismem, záleželo jenom na něm, jak obraz na plátno přenesl. Podle Bergera se subjektivismus promítal i do fotografie. Tvrdil, že fotografie: „vypovídají o lidské volbě, uskutečněné v dané situaci. Fotografie je výsledkem fotografova rozhodnutí, podle něhož je hodno zaznamenání, že tato konkrétní událost či tento konkrétní objekt byly spatřeny. Pokud by se vše, co kdy existovalo, neustále fotografovalo, pak by všechny fotografie postrádaly smysl. Fotografie není oslavou samotné události ani samotné schopnosti vidět. Je již sdělením o události, kterou zaznamenává. Naléhavost sdělení nezávisí plně na naléhavosti dané události, ale zároveň na ní nemůže být zcela nezávislá. Dekódované sdělení v nejjednodušší podobě znamená: Rozhodl jsem se, že to, co vidím, je hodno zaznamenání.“¹⁶ S přítomností subjektivismu ve fotografii nesouhlasí André Bazin, který tvrdí, že největší výhodou fotografie oproti malířství je právě její absolutní objektivita. „Původnost fotografie ve vztahu k malířství tkví tudíž v její zásadní objektivitě. A tak se plným právem skupině čoček, jež tvoří fotografické oko nahrazující lidský zrak, říká „objektiv“. Poprvé se mezi výchozí objekt a jeho znázornění nestaví nic než jiný objekt. Poprvé se utváří obraz vnějšího světa automaticky bez tvůrčího zásahu člověka, v duchu přísného determinismu. Fotografova osobnost vstupuje do hry jen volbou, zaměřením, pedagogikou jevu; jeho osobnost, ať je jakkoliv znatelná ve výsledném díle, se v něm nevyskytuje z téhož titulu jako osobnost malířova. Všechny druhy umění jsou založeny na přítomnosti člověka; jenom ve fotografii je nám dopřáno jeho nepřítomnosti.“¹⁷ Díky objektivitě fotografie získává tedy obraz takovou věrohodnost, kterou žádné malířské dílo nikdy nezíská. Objekty jsou ve fotografii zpřítomněny v čase i prostoru. „Fotografie má schopnost přenášet realitu z věci na její reprodukci. Velice věrná kresba nám toho o modelu sice může říci více, ale nikdy nebude mít, přes veškerý kritický duch, iracionální sílu fotografie, která uchvacuje naši důvěřivost.“¹⁸ Logicky bylo malířství vytlačeno na druhou kolej a prvenství v napodobovací technice právem připadlo fotografii. „Pouze objektiv nám poskytuje obraz objektu schopný „vyprostit“ z hloubi našeho nevědomí onu potřebu nahradit objekt něčím lepším než přibližným obtiskem: je to objekt samotný, jenomže oprostěný od

¹⁶ BERGER, John. Pochopení fotografického obrazu. : CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004, s. 64.

¹⁷ BAZIN, André. Ontologie fotografického obrazu. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004, s. 23.

¹⁸ BAZIN, André. Ontologie fotografického obrazu. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004, s. 23.

dočasných nahodilostí. I když je obraz rozostřený, zkeslený, bezbarvý, bez dokumentární hodnoty, přece jen stále svým zrodem pochází z ontologie modelu; je to přímo model.¹⁹

Z praktického hlediska byl značnou výhodou fotografie oproti malbě čas, za který byla zhotovena. Malba pochopitelně vznikala během dlouhého časového období, na druhé straně expozice fotografie už ve 30. letech 19. století trvala jen několik minut, a brzy se čas exponování snížil na pouhých pár vteřin.²⁰ Vzruch, jaký tento vynález způsobil, zachytil i Théodor Maurisset ve své litografii nesoucí název *Daguerrotypomanie*.



Obr. 1.: Daguerrotypomanie - Théodor Maurisset, 1839

Maurissetovu litografii ve své knize popisuje i Mirzoeff. „Vidíme na ní velký dav, který se srotil u fotografických stánků zasazených v anonymní krajině zaplněné symboly modernity. Jako zvěstovatelé nové éry, již fotografie definitivně zahájila, se tu v pozadí objevuje balon, parní lokomotiva a parník. Lidé ve frontách čekají, než na ně přijde řada, a za třináct minut si budou moci odnést hotový portrét. Kombinace rychlosti a nízké ceny odsoudila k zániku všechna ostatní reproduktivní média, což satiricky komentuje nápis

¹⁹ BAZIN, André. Ontologie fotografického obrazu. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004, s. 23.

²⁰ MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha, Academia, 2012, s. 90-93.

nabízející „pronájem šibenic pro rytce“. Chlapík bohémského vzezření zde nabízí také „aparát pro cestovatele“, jako by věděl, že v této souvislosti se fotografie začne používat snad nejčastěji.“²¹

První fotografický proces nese název podle svého vynálezce scénografa Loïse Jacquese Mandé Daguerra. Daguerre se snažil od roku 1824 přijít na způsob zachycení obrazů pomocí camery obscury²², podařilo se mu to až po uzavření spolupráce s Josephem Nicéphorem Niépce²³. „Daguerrovy světelné obrazy byly jodované a v camera obscura exponované stříbrné desky, které se musely obracet sem a tam, dokud jste v nich za správného osvětlení nerozeznali jemně šedý obraz. Byly to unikáty; v roce 1839 se za jednu desku platilo průměrně 25 zlatých franků. Nezřídka se přechovávaly v pouzdru jako šperky.“²⁴

O vynálezu daguerrotypie píše i sociolog a filmový kritik Siegfried Kracauer: „Bystře uvažující lidé s příchodem daguerrotypie velmi dobře rozpoznali specifické vlastnosti nového média. Jednohlasně je specifikovali jako jedinečnou schopnost fotografického přístroje zaznamenávat a odhalovat viditelnou či potenciálně viditelnou hmotnou skutečnost. Všichni se shodovali na tom, že fotografie reprodukuje přírodu s věrností „rovnou přírodě samotné“.“²⁵

Nejstarší dochovaná daguerrotypie pochází z roku 1837, detaily vynálezu byly veřejnosti představeny o dva roky později, 19. srpna 1839. Výsledkem Daguerrotypie byl neobyčejně přesný, originální obraz vytvořený na měděné destičce pokryté chemikáliemi citlivými na světlo. Jeho povrch byl velice náchylný na poškození, proto byly obrazy zasazovány do prosklených rámečků. Daguerrotypii nebylo možné reprodukovat, což bylo její zásadní nevýhodou. Vedle daguerrotypie se ve fotografických počátcích objevovaly další fotografické postupy jako například ambrotypie nebo ferrotypie²⁶, která se udržela až do třicátých let dvacátého století.²⁷

²¹ MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha, Academia, 2012, s. 92.

²² Camera obscura byla zatemněná kabina, která sloužila jako pomůcka při kreslení. V 17. století pak získala podobu skříňového aparátu opatřeného čočkami, se zrcadly uvnitř. Dovnitř vnikalo otvorem denní světlo, které vytvářelo věrné zobrazení na protilehlé stěně. Obraz byl přenášen na skleněnou desku na horní straně, ze které mohl kreslíř obraz pohodlně kopírovat. (BAATZ, Wilfried. *Fotografie*. Brno: Computer Press, 2004, s. 11, 15.)

²³ Niépce byl autorem první fotografie na světě. Pořízena byla v roce 1826 a její expozice trvala 8 hodin.

²⁴ BENJAMIN, Walter. *Malé dějiny fotografie*. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004, s. 10.

²⁵ KRACAUER, Siegfried. *Fotografie*. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004, s. 27-28.

²⁶ Ambrotypie a ferrotypie byly modifikace techniky mokrého kolódiového procesu. Podkladem pro citlivé vrstvy bylo u ambrotypie sklo a u ferrotypie černě nebo hnědě lakovaný železný plíšek. (BIRGUS, Vladimír, Pavel SCHEUFLEER. *Fotografie v Českých zemích 1839 – 1999*. Praha: Grada Publishing, 1999, s. 206-207.)

²⁷ WITTLICH, Filip. *Fotografie – přímý svědek?!* Praha: Lidové noviny, 2012, s. 28.

Dvoustupňový proces negativ/pozitiv pro rozmnožování snímků objevil poprvé anglický vynálezce William Henry Fox Talbot, který si v roce 1841 nechal patentovat fotogenickou kresbu pod názvem kalotypie²⁸. Výhodou kalotypie oproti daguerrotypii byla jednodušší a méně nákladná výroba a široké uplatnění například i jako první ilustrace v knihách. Zásadním rozdílem byla možnost kopírování, která daguerrotypii chyběla. V kvalitě zobrazení si ale vedla lépe daguerrotypie, která nabízela ostrý a přesný obraz.²⁹ O ostrosti daguerrotypií se zmiňuje i Walter Benjamin, když píše, že lidé měli při pohledu na ně pocit, jako by se tváře vyfocených lidí koukali přímo na ně, měli pocit, že je lidé z fotografií pozorují.³⁰

Talbot rád fotografoval slavné stavby jako je oxfordská Queens College, svými snímky chtěl ukázat, jak je fotografie užitečná při reprodukci architektury. „Volí proto takové stanoviště, které by nikdy nezaujal žádný malíř architektury. Když Talbot komponuje ostentativně malířské scény, chápe své počínání jako pokračování v práci Holanďanů, resp. anglických malířů, kteří se vyznamenali v pitoreskním oboru. Svou studii Otevřené dveře – ukazuje koště opřené o omšelou kamennou obezdívku dveří – Talbot výslovně srovnává s holandskou školou, která chtěla být upoutávána věcmi, na nichž obyčejný smrtelník nemůže najít nic pozoruhodného. Nahodilý sluneční paprsek, stín křížem přes cestu, rozpraskaný dub anebo mechem pokrytý kámen mohou probouzet asociace a pocity, vyvolávat malebné představy.“³¹

Talbotův vynález posunul fotografii na zcela jinou úroveň, zanikla s ním jedinečnost nereprodukovatelné fotografie, vlastnost spojená s výsledky daguerrotypie. Daguerrotypie byla propojena s mnohými tajemstvími a domněnkami. Obyčejní lidé neměli tušení, jak fotografický proces probíhá, proto si například mnohé fotografované ženy myslely, že objektiv záměrně přitahuje jejich oči. Dalším příkladem jsou těla mrtvých dětí, která byla fotografována, jako by spaly – z toho vznikala domněnka, že daguerrotypie dokáže přivést mrtvé zpět.³² Těla mrtvých se mnohokrát aranžovala i do jiných poloh, vznikaly tak portréty celých rodin, na kterých jsou některá těla podepřena speciálními stojany a ruce mají většinou kvůli stabilitě položené na živých jedincích. Snadno se řešil i problém s očima, když po smrti

²⁸ Používají se i výrazy calotypie nebo talbotypie.

²⁹ WITTLICH, Filip. *Fotografie – přímý svědek?! Praha: Lidové noviny, 2012, s. 28.*

³⁰ BENJAMIN, Walter. *Malé dějiny fotografie.* In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?.* Praha: Hermann a synové, 2004, s. 11.

³¹ KEMP, Wolfgang. *Obrazy rozpadu: Fotografie v tradici malebného.* In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?.* Praha: Hermann a synové, 2004, s. 106-107.

³² SEKULA, Allan. *O vynalezení fotografického významu.* In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?.* Praha: Hermann a synové, 2004, s. 75.

nezůstaly otevřené, tak se jednoduše domalovaly. Takovéto fotografie byly typické pro lidi z chudších vrstev, kteří si nemohli dovolit luxus, kterým byla spousta snímků dokumentující celý život. Lidé často mívali pouze dvě, tři fotografie. Mnoho dětí za svůj krátký život nemělo dokonce žádnou fotografii, proto je logické, že právě ony se stávaly nejčastějšími objekty posmrtných fotografií. Byl to v podstatě jediný způsob jak uchovat vzpomínku na milovaného, předčasně zesnulého potomka. Posmrtně se fotografovaly i významné osobnosti jako například spisovatel Adam Mickiewicz nebo Victor Hugo. Největší slávu zažívala fotografie tohoto typu koncem 19. století, tou dobou vznikaly i firmy specializující se výhradně na posmrtné fotografie. Úspěch slavila v Evropě a ve Spojených státech, dochovaly se například aranžované fotografie z New Yorku, Paříže, Londýna, nebo Moskvy. Ruby se zmiňuje o existenci amerických profesionálních fotografů, kteří se zabývali focením zesnulých příbuzných už od 40. let 19. století. Tento typ fotografie byl oblíbený, protože dokázal pomyslně zastavit smrt. V jedné fotografii je zachycen paradox života a smrti. Posmrtné fotografie byly vnímány jako součást života, nabídky od různých fotografů byly běžně k vidění v reklamách a v novinách. V odborných časopisech se dokonce poskytovaly návody, jak správně komponovat takovéto scény.³³

S fotografování těl post mortem podle výtvarného umělce a kritika Sekuly souvisí i funkce fotografie, které se dělí na primárně emotivní a primárně informační. Odvíjí se vždy od kontextu, jakou funkci konkrétní fotografie plní. Například u výše zmíněných daguerrotypií mrtvých dětí rozhodně převládá funkce emotivní. Informační funkce je pak tou funkcí, díky které může fotografie být i právním důkazem, její základ je tedy v empirismu. Jako příklad zde autor uvádí pařížskou policii, která fotografie používala v třídním boji tak, že fotila tváře komunardů, kteří přežili.³⁴

Další zásadní změnu ve světě fotografie přinesl vynález „mokrého procesu“³⁵. Metoda Frederica Scotta Archera disponovala možností vytvořit neomezený počet kopií. Tento objev s sebou přinášel nové možnosti. Fotografové mohli konečně zachycovat objekty daleko od svých vybavených ateliérů. Vznikaly tak dosud nevídané fotografie, po kterých veřejnost toužila. Představovaly totiž vedle stručných textů a pózovaných kreseb novou a mnohem záživnější formu získávání informací. Zásadní nevýhodou tohoto postupu byla náročná

³³ RUBY, Jay. *Secure the shadow: death and photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995, s. 52-55.

³⁴ SEKULA, Allan. O vynalezení fotografického významu. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004, s. 75.

³⁵ Pod pojmem „mokrý proces“ se skrývá metoda pokrývání skleněné desky vrstvou kolodia s obsahem světlocitlivých halogenidů stříbra. Deska se následně ihned osvítlí a vyvolá. (WITTLICH, Filip. *Fotografie – přímý svědek?!* Praha: Lidové noviny, 2012, s. 29.)

manipulace s kolódiovými deskami. Fotograf si je musel připravovat těsně před expozicí, proto s sebou musel mít vždy přenosnou černou komoru, měl tak velmi ztížené podmínky především při práci v terénu. Tento problém vyřešil v roce 1871 vynález želatinových desek, které si mohl fotograf připravit do zásoby. Dalším pokrokem bylo zavedení celuloidových desek a pásu, čímž v podstatě skončil vývoj negativ/pozitiv.³⁶

3.2 Rozšíření fotografie jako média

Už při vynálezu daguerrotypie existoval předpoklad širokého uplatnění fotografie. Francouzský fyzik François Arago očekával rozmach fotografie především v oblasti přírodních věd.³⁷ Jeho očekávání byla naplněna a mnohonásobně překonána, fotografie zaujala důležitou pozici ve všech oblastech lidského konání.

Ne všichni však byli z vynálezu fotografie nadšení, ve Francii bylo mnohými vnímáno novinářství a fotografie jako nepřátelé umění. K novému fenoménu se vyjádřil i Charles Baudelaire: „V dnešní smutné době se objevil nový vynález, který nemálo pomohl utvrdit sebevědomí hlouposti a zničit to vznešené, co snad ještě zůstalo z francouzského ducha. Modloslužebný dav žádal ideál jemu odpovídající a samozřejmě přizpůsobený jeho povaze. Krédem lidí ze společnosti, zvláště z francouzské společnosti [...] je dnes pro výtvarné umění asi toto: „Věřím v přírodu a jen v přírodu (mám k tomu své důvody). Věřím, že umění je a může být jen věrnou reprodukcí přírody. [...] A tak absolutním uměním by byl vynález, který by nám dovolil naprosto věrně zachytit přírodu.“ Bůh mstítel vyslyšel přání davu. Daguerre se stal jeho Mesiášem. A tu si dav řekl: „Protože nám fotografie zaručuje naprostou přesnost (oni tomu věří, ti šílenci!), je fotografie uměním.“ Celá společnost se splasila a od té chvíle se zhlíží jako Narcis ve své vlastní hrubé podobě na desce. [...] Nějaký demokratický spisovatel v tom asi viděl snadný prostředek, jak vzbudit v lidu nechuť k dějinám a k malířství.“³⁸

Novinářství a fotografie, tedy takzvaní nepřátelé umění, se přes toto označení rozvíjely a stávaly se čím dál větším fenoménem.

Není snadné jednoznačně rozdělovat fotografie do stálých kategorií, přesto se jich postupně několik vytvořilo. Pro účely této bakalářské práce jsou nejdůležitější dvě

³⁶ WITTLICH, Filip. *Fotografie – přímý svědek?!* Praha: Lidové noviny, 2012, s. 29-30.

³⁷ WITTLICH, Filip. *Fotografie – přímý svědek?!* Praha: Lidové noviny, 2012, s. 38.

³⁸ SEKULA, Allan. O vynalezení fotografického významu. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?!* Praha: Hermann a synové, 2004, s. 77.

z nich – fotografie dokumentární a fotografie reportážní, kterým se bude věnovat následující kapitola.

3.3 Novinářská fotografie – dokumentární a reportážní

„Žurnalistická fotografie zachycuje momenty podílející se na naší historii, poslání je vždy stejné, informovat, podat zprávu, přiblížit událost čtenáři, ať už se stala tisíce mil daleko nebo v jeho ulici.“³⁹

Už od svých počátků byla fotografie chápána jako čistě dokumentární médium, jehož úkolem je zprostředkovávat skutečnost objektivním způsobem, neplnila žádnou uměleckou funkci a její autoři byli bráni jako obyčejní novináři, ne jako umělci. Fotografie⁴⁰ dokumentární i reportážní mají za cíl nějakým způsobem zachycovat nebo reprodukovat jakoukoli skutečnost.

Zykmund definuje pojem reportážní fotografie jako takovou fotografii, která má funkci věcné informace a je objektivním záznamem. S názorem, že v reportážní fotografii je absence subjektivního postoje fotografa, ale Zykmund nesouhlasí.⁴¹ Fotograf sice zvětšuje skutečnost, vždy má ale možnost zaměřit pouze na její části, které předávají různá poselství. A právě toto zaměření na konkrétní detaily je promítáním autorova subjektivního názoru.

Subjektivní je i interpretace fotografie. Barthes v každé fotografii vidí smrt. Fotografie podle něj znázorňuje neopakovatelný moment, který byl a už se nikdy nevrátí. Proto v něm i fotografie jeho matky jako malého veselého dítěte, vzbuzuje smutné pocity, protože si je vědom toho, že takto už to nikdy nebude. Každá fotografie v něm probouzí myšlenku na jeho vlastní smrt.⁴²

Zykmund se zmiňuje v souvislosti se subjektivitou o pojmu redundance, tedy o zkreslení, které vzniká cestou fotografie od autora k příjemci. Vyjadřuje tím fakt, že příjemce a autor (odesílatel) nejsou totožní, a proto se informace vyslaná autorem bude logicky lišit od konečné informace, kterou příjemce z díla získá.⁴³

³⁹ HORTON, Brian. *The Associated Press. Photojournalism Stylebook. The News Photographer's Bible*. New York: Addison-Wesley, s. 16.

⁴⁰ Fotografie je sama o sobě dokumentem, protože disponuje jeho základní vlastností – autentičností. Podle filosofa Charlese Sanderse Pierce je fotografie indexem, protože je vázána k nějakému místu a nějaké chvíli a právě tento fakt z ní tvoří historický dokument. (ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. Praha: Akademie múzických umění, 2012, s. 158.)

⁴¹ ZYKMUND, Václav. *Umění, které mohou dělat všichni?* Praha: Orbis, 1968, s. 108-109.

⁴² BARTHES, Roland. *Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 1994, s. 84-86.

⁴³ ZYKMUND, Václav. *Umění, které mohou dělat všichni?* Praha: Orbis, 1968, s. 89-90.

Wittlich používá pojem dokumentační⁴⁴ fotografie v souvislosti s dokumentací technických a průmyslových památek. Zmiňuje zde nejstarší album mapující oblast průmyslových podniků z roku 1867. Kvůli fotografiím z příbramských stříbrných dolů řadí do této kategorie Wittlich i významného fotografa Františka Drtikola. Do dokumentární fotografie patří podle něj i fotografie kriminalistická.⁴⁵ Gregorová chápe dokumentární fotografii obecněji. Vysvětluje, že do této oblasti spadají všechny fotografie, které zastupují nějakou realitu z důvodu identifikace a evidence reality. Dokumentární fotografie podle Gregorové slouží především k vylučování pochybností o pravosti předmětů a zamezuje tak záměně předmětu za jiný.⁴⁶ Vymezením dokumentární fotografie se zabýval i Willfried Baatz, jehož vysvětlení se ztotožňuje s chápáním Gregorové. Baatz spojuje dokumentární fotografii se vznikem zpravodajské fotografie, kterou my označujeme i jako fotografii reportážní. Jaroslav Anděl ve své knize reportážní fotografii popisuje jako „fotografickou praxi, která zaznamenává události a reálné příběhy za účelem jejich zveřejnění v novinách nebo časopisech“⁴⁷. Na rozdíl od Baatze Anděl jasně rozlišuje pojmy reportážní a dokumentární fotografie. Podle Anděla klade reportážní fotografie důraz na „časový sled událostí, vyprávění příběhu kombinované s dalšími formami zpravodajství, snahu o objektivitu, pohotovost a aktuálnost“⁴⁸. Baatz se zmiňuje o roce 1842, kdy ještě pomocí daguerrotypie informovali H. Biow a C. F. Stelzner o požáru v Hamburku.

Skutečnosti, které mohli fotografové zachytit a zprostředkovat, byly značně omezené. Museli se vypořádávat s komplikovanou a těžkou technikou a limitováni byli také zdlouhavými chemickými procesy, bez kterých se fotografie vytvořit nedala. Dokumentování se nutně soustředilo pouze na statické objekty, protože zachycení objektů, které se pohybovaly, bylo považováno za nemožné.

S postupujícím vývojem fotografických technik bylo pak mnohem jednodušší zachytit ten správný okamžik.⁴⁹ Formování historie zpravodajské fotografie představuje Baatz na výčtu několika významných událostí a jmen fotografů. Zmiňuje se o fotografu Howlettovi, který zachytil v roce 1857 stavbu největšího parníku Great Eastern nebo o Robertsonovi, který fotografoval pád Sevastopolu. Vývoj fotografické techniky umožnil i vznik speciálního odvětví fotografie – fotografie válečné, které se budeme věnovat v následujících kapitolách

⁴⁴ Pojem dokumentační můžeme pro naše účely chápat stejně jako námi užívaný pojem dokumentární.

⁴⁵ WITTLICH, Filip. *Fotografie – přímý svědek?!* Praha: Lidové noviny, 2012, s. 45-46.

⁴⁶ GREGOROVÁ, Anna. *Fotografická tvorba*. Martin: Osveta, 1977.

⁴⁷ ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. Praha: Akademie múzických umění, 2012, s. 354.

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ BAATZ, Willfried. *Fotografie*. Brno: Computer Press, 2004, s. 47.

v souvislosti se zobrazováním smrti. Právě válečná fotografie byla totiž veřejností vřele přijímána, a to především proto, že si podle ní mohla utvořit vlastní představu o jinak vzdáleném válečném prostředí. Válečnou fotografii si oblíbili i samotní fotografové a také v neposlední řadě politické mocnosti, které ji využívaly k vyvolávání soucitu nebo obdivu. Nedílnou součástí fotografií z oblastí konfliktů byla od počátků smrt, která diváky provokovala z každé fotografie, přestože na ní nebyla přímo zobrazena. Právě smrti ve fotografii se budeme věnovat v následujících kapitolách této bakalářské práce.

4. Smrt ve fotografii

Stejně jako Barthes mluví o přítomnosti smrti v každé fotografii⁵⁰, tak i Ruby vidí jasnou spojitost mezi fotografií a smrtí. Ten říká, že počátky fotografování mrtvých se řadí do stejného období jako vznik samotné fotografie.⁵¹ S tímto výrokem nemusíme souhlasit, většina pramenů totiž uvádí jako první díla naprosto odlišné snímky. Nesmíme ale zapomínat na to, že není v moci literatury zachytit a popsat úplně všechny fotografie. Dějiny fotografie nám překládají díla fotografů, která nějakým způsobem splňují kvalitativní nároky, rozhodně ale neukazují veškeré fotografické prvotiny.

O počátcích zobrazování smrti ve fotografii se zmiňuje i Mirzoeff v *Úvodu do vizuální kultury*. „Fotografie se zrodila v době hluboké společenské změny, která se dotkla i přístupu k mrtvým a samotné smrti. Podílela se tudíž na nových konfiguracích smrti a zároveň mohla smrt každý den připomínat. Zkušenost masové průmyslové společnosti vedla k desakralizaci smrti, která již nebyla prožívána jako veřejný náboženský obřad, ale proměnila se v soukromý medicínský případ.“⁵²

Zobrazování smrti ve fotografii a vnímání výsledných snímků se liší podle toho, o jakou smrt se jedná. Proto se v následující části zaměříme zvláště na smrt přirozenou a zvláště na smrt násilnou.

4.1 Přirozená smrt – fotografie post mortem na přání pozůstalých

Jak už jsme zmiňovali v předchozích kapitolách, fotografové nabízející služby v oblasti posmrtné fotografie existovali už ve 40. letech 19. století. Fakt, že nejstarší dochovaná daguerrotypie pochází z roku 1839, jenom potvrzuje Rubyho výše zmiňovaný výrok, že zvyk fotografovat mrtvé je stejně starý jako fotografie sama.

V dnešní době se fotografie tohoto typu téměř nepožizují, a když ano, tak se na ně lidé dívají s nepochopením, či dokonce znechucením. To, že byly dříve požizovány a přijímány bez ostychu souvisí i s obdobím, v jakém se to dělo. V 19. století byla smrt vnímána jinak než dnes, na smrt i na zemřelé se nahlíželo jako na něco krásného. Podle Ariése nepanovala v této

⁵⁰ viz. kapitola Prolamování tabu – počátky běžného zobrazování smrti

⁵¹ RUBY, Jay. *Secure the shahodow: death and photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995, s. 50.

⁵² MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha, Academia, 2012, s. 99.

době ani obava z pekla, protože do něj se dostávali pouze opravdoví vyvrženci, a nikdy ne zbožní křesťané.⁵³ K tomuto období se vyjadřuje i Mirzoeff: „Smrt ještě v 19. století byla natolik přítomnou součástí každodenního života, že je to pro současného západního člověka těžko představitelné. Umíralo se doma spíše než v nemocnici, často šlo o veřejný výjev za účasti přátel a rodiny. Kvůli vysoké úmrtnosti dětí a malé vyhlídce na dlouhý život poznala ztrátu každá rodina. Fotografie se tak stala hlavním médiem zachycujícím obraz zesnulých a nahradila tak voskové posmrtné masky či rytiny zobrazující člověka na smrtelném loži.“⁵⁴ Změna ve vnímání přišla už v následujícím století. „Dvacáté století na smrt sice úplně nezapomnělo, ale odsunulo ji do rohu, aby se na ni nemuselo myslet více, než bylo bezpodmínečně nutné.“⁵⁵

Velkou výhodou, díky které se mohla posmrtná fotografie v 19. století rozmáhat, byla i technická nenáročnost. Fotilo se doma u zákazníků a v ateliérech, tedy pouze na místech, kde nebyla překážkou časová náročnost aranžování scény ani dlouhá expozice, která byla nepřitelem fotografů v terénu.

Ruby v souvislosti s posmrtnou fotografií rozlišuje tři různé způsoby zobrazení – Last Sleep (Poslední spánek), Alive, yet Dead (Živý, a přeci mrtvý) a třetí způsob bez speciálního označení.⁵⁶

Už název *Poslední spánek* napovídá, že se jedná o fotografie, na kterých jsou mrtví zasazeni do kompozice takovým způsobem, aby vypadali, že spí. Snímky se pořizovaly většinou v domácím prostředí, zesulí leželi na posteli nebo na pohovce v přirozené poloze, která v pozorovateli evokuje klidný odpočinek. Na fotografii je většinou vidět pouze mrtvé tělo, objektivy se záměrně vyhýbaly focení zbytku interiéru a také rekvizit, jako jsou oblíbené hračky, květiny, svíčky a podobně. Tento typ fotografií se vyskytoval do konce 19. století, ve 20. století pak vymizel.

Název nám výrazně napovídá i u druhého Rubyho typu posmrtných fotografií. Fotografiím spadajícím do této kategorie předcházela složitější příprava. Nestačilo položit mrtvého na pohovku a předstírat, že spí. Fotografové měli za úkol vyfotit mrtvého tak, aby vypadal jako živý. Zesulí se kvůli důvěryhodnosti aranžovali do vertikálních poloh, buď seděli v křeslech, nebo dokonce stáli, podepření speciálními držáky. Kromě mrtvého bývali často na snímku i pozůstalí, tyto fotografie se dají tedy považovat za posmrtné rodinné

⁵³ ARIÉS, Philippe. *Dějiny smrti II.: Zdivočelá smrt*. Praha: Argo, 2000, s. 214.

⁵⁴ MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha, Academia, 2012, s. 99.

⁵⁵ KÖNIG, Ina. *Die objektiven Toten: Leichenfotografie als Spiegel des Umgangs mit den Toten*. Diplomica Verlag: Hamburg, 2008, s. 55.

⁵⁶ RUBY, Jay. *Secure the shodow: death and photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995, s. 63-75.

portréty. Oblíbenost těchto portrétů jsme si popisovali už v předchozích kapitolách. Mluvili jsme o nedostatku finančních prostředků k tomu, aby vznikalo více fotografií za život. Nyní jenom pro úplnost doplníme, že i přesto, že si fotografii nemohl dovolit každý, byla stále snazším a levnějším způsobem než dřívější malba nebo rytina. „Fotografie byla běžně k vidění i na náhrobních kamenech. Smrt tak přestala být pouhou metaforou, která pomáhala pochopit moc fotografie, a naopak byla povýšena na jedno z jejích hlavních témat.“⁵⁷

Třetí typ posmrtné fotografie Ruby nijak nepojmenovává, je to jedna z více vlastností, kterými se tento typ liší od předchozích dvou. Hlavním rozdílem je, že zde se již fotografové nesnaží o zamaskování smrti, nýbrž o zachycení truchlících pozůstalých. Zesnulí jsou foceni v rakvích, na fotografiích je vidět i interiér, který je často vyplněn květinami nebo svícemi a je celkově aranžován tak, aby vypadal jako smuteční síň. Spíše než o zachycení detailu mrtvého těla se tu začíná projevovat snaha o zachycení atmosféry v celé místnosti. Existovaly samozřejmě i detailnější snímky, na kterých byla vidět polovina rakve a tvář zesnulého.⁵⁸

Možná existovalo více typů posmrtných fotografií, ale mapování tohoto vývoje bylo značně znesnadněno tím, že se fotoaparáty začaly objevovat v rukou stále většího počtu lidí. Už v 90. letech 19. století byla fotografická technika poměrně dostupná, takže lidé už nepotřebovali profesionálního fotografa, ale vytvářeli si posmrtné fotografie sami v rodinném kruhu. Tento ústup z veřejnosti nesouvisí pouze s dostupností fotografické techniky, nýbrž i se změnou myšlení. Dříve běžné a vyhledávané umírání na veřejnosti se pomalu začalo odsouvat do soukromí. A stejně jako smrt zmizely z veřejného prostoru i posmrtné fotografie.

Ruby uvádí, že se v 80. letech 20. století posmrtná fotografie vrátila ve formě snímků mrtvých nemluvňat, které pořizovali zaměstnanci nemocnic, aby pak pomocí těchto fotografií pomohli rodičům lépe překonat jejich ztrátu.⁵⁹

4.2 Násilná smrt

Smrt násilná je úzce spojena s výše uvedenou kapitolou o novinářské fotografii. A zároveň souvisí i s následující rozsáhlou částí práce, která se zaměřuje především na válečnou fotografii.

⁵⁷ MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha, Academia, 2012, s. 100.

⁵⁸ RUBY, Jay. *Secure the shodow: death and photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995, s. 75-80.

⁵⁹ RUBY, Jay. *Secure the shodow: death and photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995, s. 180-181.

U fotografií post mortem jsme několikrát zdůrazňovali, že byly vytvářeny už krátce po vynálezu samotné fotografie. Násilná smrt se ve fotografii začala vyskytovat až o poznání později. Podle odborníků existuje hned několik důvodů, proč tomu tak bylo. Jedním z nich je nedokonalá technika, kterou bylo obtížné přemísťovat, a pro práci v terénu byla tak absolutně nevhodná. Než se fotograf dopravil na místo činu, tak už tam dávno nebylo nic k vidění. Tomuto typu fotografie nesvědčila ani dlouhá expozice, která mohla být v exteriérech velkým problémem.

Podle Wolfové byla hlavním důvodem, proč se násilná smrt nezobrazovala, tehdejší společenská situace. Tvrdí, že pro fotografy bylo nepřijatelné fotografovat oběti násilných činů a že ani veřejnost o takové snímky nestála. Tento výrok je u Wolfové uveden v souvislosti s nevinými oběťmi.⁶⁰ I ona ale přiznává existenci výjimek a uvádí zde jméno Alexandera Gardnera a fotografie vyfocené jeho týmem během Americké občanské války v 60. letech 18. století. Jeden z Gardnerových snímků z nejkrvavější bitvy v americké historii přikládáme níže. Během bitvy u Antietamu bylo 23 tisíc osob zabito, zraněno nebo pohřešováno. Na snímku je vidět osamocený mrtvý voják ležící v trávě na bitevním poli. Gardner navštívil bitevní pole u Antietamu hned dvakrát, nejdříve dva dny po bitvě a podruhé o dva týdny později v době, kdy na místo činu zavítal i prezident Abraham Lincoln. Gardnerovy kontroverzní snímky nebyly otisknuty v novinách, ale vystaveny v Bradyho galerii v New Yorku. A reakce na ně byla negativní. V New York Times se dokonce psalo, že Gardner sice nepřinesl mrtvá těla a nepoložil je lidem na prahy jejich domů, ale že svými fotografiemi udělal něco hodně podobného.⁶¹ My se o Gardnerovi a jeho fotografickém díle budeme ještě podrobněji zmiňovat v dalších kapitolách.

⁶⁰ WOLF, Herta. *The Tears of Photography*. *Grey Room*: New German Media theory, 2007, č. 29, s. 72.

⁶¹ National Park Service: Photography of Antietam. [online]. 2014-03-20 [cit. 2014-04-09]. Dostupné z: <http://www.nps.gov/anti/historyculture/photography.htm>



Obr. 2.: Dead Confederate Soldier – Alexander Gardner, 1862

4.3 Smrt jako předmět odborného zkoumání

Odbočíme od válečné fotografie, protože považujeme za důležité zmínit se i o odborných fotografiích zobrazujících smrt, kterými jsou především lékařské a policejní snímky. Na mysli máme především poškozená těla z prostředí piteven, která byla fotografována pro vědecké účely a rozhodně ne pro veřejnost.

Do této kategorie spadají i fotografie těžkých nehod nebo brutálních útoků, ale takové snímky se kvůli své nevhodnosti nepublikují. Paradoxem je, že přestože jsou tyto snímky považovány za nepřijatelné, vždy se nějakou cestou dostanou na veřejnost a vzbuzují poprask. Ač si to spousta lidí jistě nepřizná, přesně toto jsou snímky, které vždy upoutají naši

pozornost. Stejně jako dříve upoutávaly pozornost vystavená těla popravených. Sontagová dává této pozornosti ještě další rozměr, a to když ji přirovnává k erotické přitažlivosti.⁶²

4.4 Zobrazování smrti ve válečné fotografii

4.4.1 Počátky válečné fotografie

V této kapitole se zaměříme především na válečnou fotografii, protože právě válečná oblast je místem, kde se vyskytovala jak mrtvá těla, tak fotografové snažící se zachytit situaci tak, aby mohli informovat i ty, kteří se války přímo neúčastnili.

V počátcích válečné fotografie se fotografové museli potýkat s technickým vybavením, které s sebou přinášelo celou řadu komplikací. Kvůli velkým rozměrům fotoaparátu a náročným chemickým procesům bylo nutností nejdříve vše naplánovat a pak až fotografovat. Jak už jsme zmiňovali v předchozích kapitolách, fotografování osob a objektů v pohybu ze začátku vůbec nepřicházelo v úvahu. Přesto už v dobách kolodiového mokrého procesu začala ze stran novin a časopisů narůstat poptávka po fotografiích.

Pro průkopníky válečné fotografie byla smrt tabu. Fotografové pečlivě vybírali statické scény a vyhýbali se zvětčování mrtvých těl na bojištích, protože jejich fotografování bylo chápáno jako zneuctění památky. Dalším důvodem bylo i to, že fotografové byli podřízeni válečným velitelům, kteří si rozhodně nepřáli, aby se svět dozvěděl o krutých stránkách války. Válečná fotografie byla totiž vedle informačního prostředku pro ty, kteří se na válečných bitvách přímo nepodíleli, i prostředkem propagandy politické moci. Za tímto účelem probíhalo aranžování vojáků do hrdinných póz a ukrývání všech válečných krutostí. O inscenacích záběrů, tedy záměrných úpravách skutečnosti, hovoří i Anděl⁶³ a Lábová s Lábem, kteří zmiňují příklad z pozdějších dob, kdy Alexander Gardner při fotografování americké občanské války použil jedno tělo zabitého ostrostřelce pro dva různé snímky na dvou různých místech.⁶⁴

S politickou propagandou a inscenací záběrů souvisí i dílo Angličana Rogera Fentona, který byl mimo jiné fotografem Britské královské rodiny a oficiálním fotografem Britského muzea. Pro naši práci je ale podstatné dílo, které souvisí s jeho reportáží o rusko-turecké válce na Krymu, kam se Fenton vypravil se svou pojízdnou laboratoří na přípravu kolodiových

⁶² SONTAGOVÁ, Susan. *S bolestí druhých před očima*. Praha: Paseka, 2011, s. 86.

⁶³ ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. Praha: Akademie múzických umění, 2012, s. 160.

⁶⁴ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?*. Praha: Karolinum, 2009, s. 37-38.

desek.⁶⁵ Baatz totiž Fentona označuje jako prvního fotografa, který podával systematické válečné zpravodajství.⁶⁶ Ani on však neprolomil tabu zobrazování smrti. Od britské vlády dostal jasný úkol – potlačit negativní mínění veřejnosti na britskou účast ve válce. Na jeho fotografiích se neobjevila žádná těla mrtvých vojáků, žádní civilisté nakažení cholerou a ani žádný náznak krvavých bitev. Fentonovo dílo je některými historiky chápáno jako první válečná reportáž. Z tohoto chápání tedy jasně vyplývá, že historicky první válečné reportáže byly značně zmanipulované a skutečnost, kterou zachycovaly, byla výrazně odlišná od opravdové situace na bojišti.

Za důležité považujeme poukázat na skutečnost, že důsledná manipulace fotografií dokazuje, že už v této době byla známá schopnost fotografie měnit nálady a názory příjemců.

Zájmy mocností nebyly však jediným důvodem pro vytváření falešných obrazů. V běžném životě se rozmáhala posmrtná fotografie, post mortem, kdy byla mrtvá těla aranžována do takových póz, aby vypadala jako živá. Takové fotografie měly fungovat především jako rodinná vzpomínka na zesnulého. Posmrtná fotografie zobrazovala přirozenou smrt, kdežto zobrazování mrtvých zohyzděných těl vojáků na bitevním poli bylo považováno za neuctivé a nepřijatelné.

4.4.2 Prolamování tabu – počátky běžného zobrazování smrti

Barthes ve své knize *Světlá komora* vysvětluje spojení fotografického obrazu se smrtí. A tím nemá na mysli pouze fotografování mrtvých těl, ale jakékoliv fotografování. Podle něj fotografie „představuje onen velice subtilní okamžik, kdy vlastně nejsem ani subjekt, ani objekt, nýbrž subjekt, který cítí, že se stává objektem: prožívám tedy mikrozkoušenost smrti“⁶⁷. Paradoxem je, že stejně tak, jak se živé subjekty podle Barthesa fotografováním mění na neživé objekty, tak se i fotografované mrtvé objekty mohou pomyslně měnit na živé.

„[...] stává-li se fotografie v tomto případě děsivou, je to proto, že ujišťuje, lze-li to tak říci, o tom, že mrtvola je živá jakožto mrtvola: je to živý odkaz mrtvé věci. Neboť nepohyblivost fotografického snímku je jakoby výsledek perverzní záměny dvou pojmů: Reálného a Živého: [...]“⁶⁸

Barthes v souvislosti s fotografií a smrtí zavádí termín *punctum*, kterým označuje reakci, již v divákovi snímek vyvolává. Proti pojmu *punctum* stojí termín *studium*, pod

⁶⁵ SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha: Orbis, 1963, s. 274.

⁶⁶ BAATZ, Wilfried. *Fotografie*. Brno: Computer Press, 2004, s. 48.

⁶⁷ BARTHES, Roland. *Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 1994, s. 17.

⁶⁸ BARTHES, Roland. *Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 1994, s. 71.

kterým se skrývá poznání jakéhokoliv diváka. Barthes uvádí konkrétní příklad, kdy on sám našel punctum při pohledu na fotografii své, tou dobou už mrtvé, matky z dětství. Díky punctu vnáší divák do konkrétní fotografie vlastní pohled a přisuzuje jí různé významy, o kterých neměl fotograf nejmenší tušení. Podle Mirzoeffa vyplývá z Barthesovy teorie jasné sdělení. „Nejvýznamnější a zároveň nejobtížnější definovatelná jedinečnost fotografie spočívá v tom, že nás dokáže prostřednictvím puncta spojit s říší mrtvých.“⁶⁹

Předchozí kapitolu zakončovala zmínka o válečném fotografu Rogeru Fentonovi, nyní se v práci zaměříme na Felice Beata, který byl spolupracovníkem Fentonova nástupce Jamese Robertsona.

Právě Beato je důležitým průkopníkem v zobrazování smrti ve fotografii. Je považován dokonce za prvního fotografa, který bez ostychu zachytil mrtvá těla ve válečných oblastech. Podobné fotografie byly zcela určitě zhotovovány už dříve někým jiným, ale až Beatovo dílo se dostalo do obecného povědomí, bylo rozmnožováno a diskutováno. Stejně jako fotografové zmínění v předchozích kapitolách, i Beato rád aranžoval objekty před tím, než je vyfotografoval. Své inscenace ale prováděl přesně opačným způsobem. Jeho předchůdci mrtvá těla a vše, co by mohlo nějakým způsobem pohoršovat, pečlivě schovávali. Beato naopak takové objekty nosil i tam, kde původně nebyla, aby dodal svým snímkům hrůznější nádech. K jeho nejznámějším snímkům patří fotografie paláce Sikandar Bagh v Lakhanu, před který nanosil kosti indických bojovníků, které Britové zavraždili. Snímek neměl poukazovat na surovost britských vojáků, nýbrž měl zobrazit zasloužený trest, který následoval po vzbouření domorodců.

Beato se zaměřoval zásadně na fotografování mrtvých těl nepřátel, na žádné jeho fotografie nenajdeme mrtvé vojáky z vojsk, se kterými spolupracoval. A tak například na fotografiích zachycujících oběti druhé Opiové války z roku 1860 vidíme celou řadu mrtvých, mezi kterými nenajdeme ani jednoho Evropana, všichni jsou Asiaté. Ačkoliv o sobě Beato tvrdil, že je nezávislým svědkem, který bez emocí dokumentuje skutečnost⁷⁰, tak jeho naaranžované snímky ukazují, že tato skutečnost byla do značné míry zmanipulovaná.

⁶⁹ MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha, Academia, 2012, s. 99.

⁷⁰ HARRIS, David. *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China*. Santa Barbara: Museum of art, 1999.



Obr. 3.: Interior of the Sikandar Bagh – Felice Beato, 1858

4.4.3 Smrt ve fotografiích z americké občanské války 1861-1865

Dalším významným fotografem zachycujícím smrt a utrpení byl Mathew Brady, který v 19. století dokumentoval občanskou válku, která probíhala v letech 1861-1865 a byla prvním konfliktem, u kterého se vyskytovalo na 1500 různých fotografií. Právě Mathew Brady patřil k těm nejvýznamnějším z nich, se svým týmem čítajícím dvacet fotoreportérů vytvořil kolem 8000 snímků. Záběry z občanské války se od těch z předchozích konfliktů lišily tím, že ukazovaly těla padlých bez inscenací. Fotografové se nezabývali politickými požadavky a zaměřovali své objektivy i na zubožená mrtvá těla, která se následně stávala varováním pro následující generace. Spolupracovníkem v Bradyho týmu byl i výše zmíněný Alexander Gardner, který své fotografie vydal ve dvoudílné knize *Gardner's Photographic Sketch Book of the War*. V Gardnerově knize se objevuje i jeden z nejznámějších snímků z občanské války, fotografie s názvem *Žeň smrti* (*Harvest of the Death*) fotografa Timothyho O'Sullivanova. Gardnerova záliba v aranžování dokumentovaných objektů, o které jsme mluvili v předchozí kapitole, se projevila i u O'Sullivanova snímku. Ve skutečnosti se na něm

nachází mrtví vojáci Unie, avšak Gardner se o nich ve své publikaci zmiňuje jako o vojácích Konfederace.⁷¹



Obr. 4.: Harvest of the Death – Timothy O’Sullivan, 1863

Timothy O’Sullivan, který byl součástí Bradyho týmu, vytvořil snímek *Sklizeň smrti* (*Harvest of the Death*) v roce 1863 u Gettysburgu, a to po jedné z nejhrůznějších bitev celé občanské války. Na snímku jsou vidět napuchlá mrtvá těla vojáků v nepřírozených polohách. Všechna těla jsou si svým způsobem podobná, leží v obdobných pozicích – na zádech, nohy do široka roztažené, kolena pokrčená. Do tváře vidíme pouze vojáka v prvním plánu, jeho doširoka otevřená ústa jsou vzpomínkou na jeho poslední výkřik a dodávají snímku strašidelný nádech. Těla padlých mužů rozpoznáváme až na okraj horizontu, fotografie tak působí dojmem, že záplava mrtvých těl pokračuje do nekonečna. V dálce jsou vidět živé postavy, které jsou však značně rozostřené, proto nepřitahují pohled tak jako mrtvá těla v popředí.

Tato doba, tedy šedesátá léta 19. století, byla zlomem v zobrazování smrti ve fotografiích. Fotografové neznázorňovali už pouze to, co si žádala ideologie, nýbrž opravdové

⁷¹ ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. Praha: Akademie múzických umění, 2012, s. 160.

projevy smrti. Jejich fotografie začaly sloužit jako dokument, ale také jako varování. Cíle těchto fotografií nebyly vždy naplněny, o tom se zmiňuje i Sontagová. „Snímky, které posílali Mathew Brady a jeho kolegové a kterými se snažili ukázat strašlivost bitevních polí, vůbec lidi neodrazovaly od dalšího vedení americké občanské války.“⁷²

4.4.4 Fotoreportáž ve stínu smrti

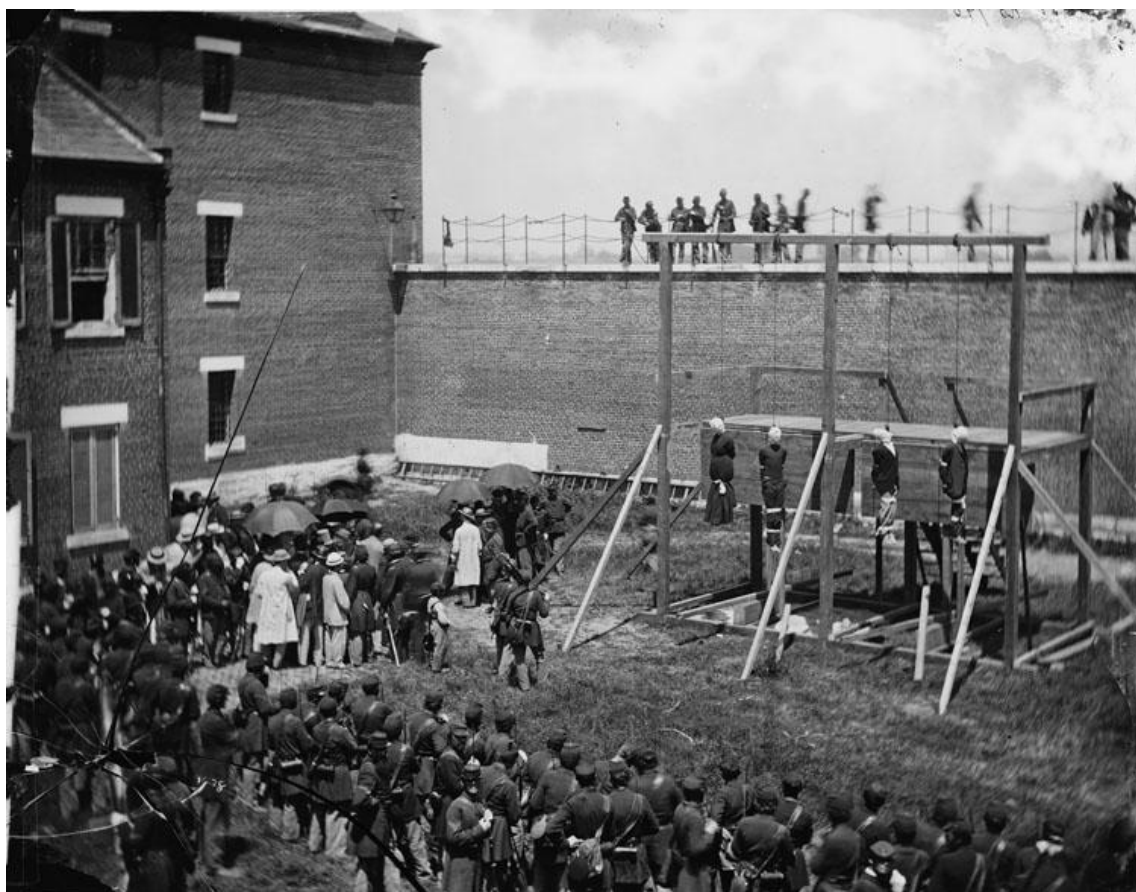
Za předzvěst dnešní fotoreportáže se dá považovat dílo již zmiňovaného Alexandera Gardnera, který byl za občanské války spolupracovníkem Mathewa Bradyho. Někteří historici přičítají prvenství Rogeru Fentonovi⁷³, který však fotografoval pouze skutečnosti, které nijak neškodily britským vojákům, jak už jsme zmiňovali v kapitole *Počátky válečné fotografie*. Ať už je za prvního fotoreportéra považován Fenton, nebo Gardner, jasné je to, že v základech fotoreportáže má důležitou funkci smrt, která byla jedním z prvních témat.

Gardnerovy fotografie z občanské války zachycují mrtvá těla v hrůzostrašných podobách, stejně jako tomu bylo u fotografie Sklizeň smrti Timothyho O'Sullivanova. Výše zmíněná Gardenerova předzvěst reportáže ale nepochází z bitevního pole. Fotoreportáž byla vytvořena roku 1865 a jsou v ní zvětšeni tři muži a jedna žena, kteří byli obviněni z přípravy atentátu na Abrahama Lincolna. Série fotografií zachycuje spiklence s pouty na rukou v jejich věžeňských celách s plesnivými zdmi v pozadí, kde čekali na vykonání trestu, tedy na jistou smrt. Sedmého července pak Gardner fotografoval průběh celé poprav, vznikla tak série, na které je vidět vše od stavění šibenice, přes čtení rozsudku a příchod obviněných, uvázání oprátek, pověšení až po vykopené hroby, které celou sérii ukončují. Fotografování poprav dostalo v reportážní fotografii důležité místo, a to i proto, že mělo sloužit jako odstrašující příklad pro všechny, kteří by se chtěli postavit proti zákonu. Dříve tomuto účelu sloužily veřejné popravky a následné vystavování popravených tak, aby si je každý mohl prohlédnout. Tyto praktiky však byly ve většině amerických států ve 40. letech 19. století zakázány. Nedá se s jistotou určit, zda toto konání opravdu plnilo svůj účel a odstrašovalo potenciální zločince, jisté je jen to, že toto téma přitahovalo zraky mnoha lidí, ať už byla jejich motivace jakákoliv.⁷⁴

⁷² SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Praha: Barrister & Principal, 2002, s. 25.

⁷³ BAATZ, Wilfried. *Fotografie*. Brno: Computer Press, 2004, s. 48.

⁷⁴ FEARNOW, Mark. *Theatre for an Angry God: Public Burnings and Hangings in Colonial New York, 1741*. 1996, roč. 40, č. 2, s. 16-17.



Obr. 5.: Poprava – Alexander Gardner, 1865

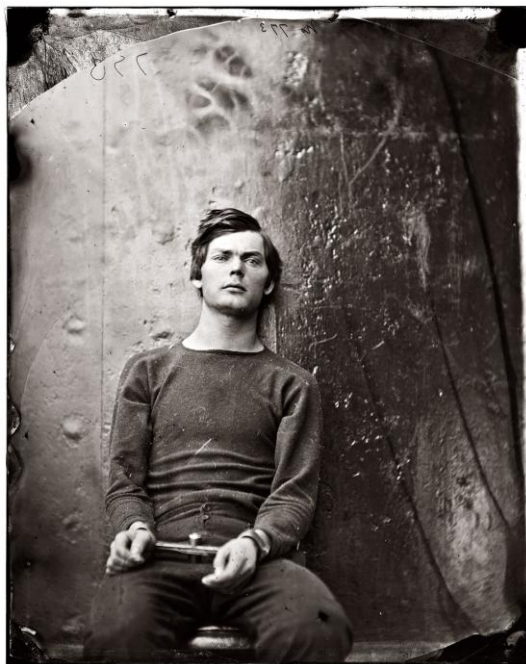
Větší emoce než fotografie samotné popravy, kde jsou vidět zástupy diváků pozorujících visící mrtvá těla spiklenců, nebo jámy připravené na uložení mrtvých těl, vyvolávají fotografie z úplného začátku série – portréty obviněných čekajících na smrt. Proč příjemce nejvíce přitahuje portrét obviněného Lewise Payna nelze určit se stoprocentní jistotou. Jednou z hypotéz je, že v divácích vzbuzuje pohled do odsouzencových očí soucit a zároveň je láká a vzrušuje představa blížící se nevyhnutelné smrti. O portrétu Payna se rozepsal v své publikaci i Roland Barthes. „Alexander Gardner vyfotografoval atentátníka v cele, jak čeká na popravu. Krásný snímek, studie pohledného mladíka. A zároveň je zde ono punctum – on zanedlouho zemře. Při pohledu na fotografii se můžeme ocitat v jejím časovém kontextu, ale zároveň si už uvědomovat smrt, která má teprve přijít. S hrůzou si uvědomujeme ten minulý a budoucí čas, jehož cenou je smrt. Přidáním „absolutní minulosti“ prózy (aorist) nám fotografie vypráví o smrti v čase budoucím. Tím, co mne vzrušuje, je objev této rovnováhy.“⁷⁵

⁷⁵ BARTHES, Roland. *Světla komora: Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 1994, s. 84-85.

Pojem punctum jsme si už v této práci vysvětlovali, pro ucelení ale znovu připomeneme, že punctum je reakce, kterou v konkrétním divákovi vyvolává konkrétní snímek, nebo také detail, který upoutává jeho pozornost. Divák pak na základě puncta připisuje fotografii vlastní významy a vyvozuje z ní vlastní skutečnosti a určuje tak hodnotu fotografie.

Za punctum u Gardnerova snímku spoutaného Lewise Payna se dá považovat čas, který uběhl od pořízení fotografie do doby, než se dostala do rukou diváka. Gardner fotografoval spoutaného mladíka v cele, který tou dobou čekal na smrt. Divák, který se na fotografii později zadíval, sice také viděl mladíka, který čeká na smrt, ale zároveň v něm viděl člověka, který už nežije. Právě to činí tyto fotografie ze začátku Gardnerovy reportáže tak fascinujícími, předávají nám totiž dvě zásadní informace najednou – že člověk na fotografii brzy zemře a že člověk na fotografii už dávno nežije.

Opět se tedy projevuje Barthesovo tvrzení, probírané v kapitole *Prolamování tabu*, podle kterého je každý snímek spojený se smrtí, protože v okamžiku vyfotografování se objekt již stává minulostí. Stejně chápe fotografii i Sontagová. „Všechny fotografie jsou memento mori. Fotografovat znamená účastnit se smrtelnosti, zranitelnosti, nestálosti někoho (či něčeho) jiného. Právě vyjmutím tohoto momentu a jeho znehybněním vypovídají všechny fotografie o neúprosném plynutí času.“⁷⁶



Obr. 6.: Lewis Payne, obviněný v cele – Alexander Gardner, 1865

⁷⁶ SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Praha: Barrister & Principal, 2002, s. 20-21.

4.4.5 Smrt ve fotografii v první světové válce

O významu první světové války v dějinách nemá smysl dlouze hovořit, její role je zde nezpochybnitelná. Z hlediska zobrazování smrti ve fotografii se v ní však neodehrálo téměř nic revolučního. Zvětčňování mrtvých těl a fotoreportáže vznikaly už o několik desetiletí dříve. Ve fotografiích se objevovaly postupy a zvyklosti známé už z válek devatenáctého století. Neobvyklými byly snímky mrtvých civilistů v rozbombardovaných městech, ale takových snímků se mnoho neobjevovalo. Někteří fotoreportéři se snažili hrůzostrašnost války vyjádřit metaforicky, vznikl tak například snímek neznámého fotografa, kde ležel padlý německý voják v těsné blízkosti padlého francouzského vojáka. Fotografie byla pořízena v roce 1916 a ukazuje dva vojáky, kteří bojovali každý za svou zem a oba při tomto boji zemřeli a nyní leží vedle sebe téměř v objetí. Smrt je spojila nehledě na to, který z nich zastupoval dobro, a který zlo. Konkrétně tato fotografie z francouzského Combles se objevila v říjnu roku 1916 na titulní straně listu *Le Mirroir*. Vzruch ve světě fotografie přišel o několik let později, kdy se svými válečnými fotografiemi proslavil i maďarský fotograf Robert Capa.

4.4.6 Zachycení okamžiku smrti

Fotograf Robert Capa své dílo zaměřil kromě bitev a vojáků i na trpící civilní obyvatelstvo, nejvíce se ale proslavil fotografií umírajícího republikána. Robert Capa, vlastním jménem Endre Friedmann, odjel po vypuknutí občanské války v roce 1936 do Španělska, kde při pohledu na trpící obyvatele sbíral inspiraci pro svou první obrazovou knihu s názvem „*Když se dělá smrt*“, v níž se nachází i světoznámá fotografie *Padající republikán zachycující okamžik smrti*.⁷⁷ Právě fotografie postřeleného republikánského vojáka patří k nejznámějším válečným fotografiím a váže se k ní diskuze plná protichůdných názorů. Vedle výroku, že se jedná o dokonalý snímek pořízený v boji, který jasně dokazuje výjimečnost a um Roberta Capy, existuje také názor, že fotograf snímek záměrně naaranžoval při vojenském cvičení. Snímek byl poprvé otištěn v časopise *Vu* 23. září 1936 a spekulace o jeho pravosti se objevily hned následující den. Kvůli *Padajícímu republikánovi* vznikla celá řada studií, jednotný názor však dodnes neexistuje. Snímek rozděluje diváky na dvě skupiny, kde jedna tvrdí, že se Robertu Capovi podařilo vyfotit republikána přesně ve chvíli, kdy bylo jeho tělo zasaženo kulkou. Podle stoupenců tohoto názoru se Capovi podařilo zachytit okamžik smrti, a právě kvůli tomu se fotografie stala tak slavnou. Druhou skupinu diváků

⁷⁷ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 140-141.

tvoří ti, kteří věří, že Capa celou scénu pečlivě naaranžoval a vojákovi přikázal, jak má padat. Při pohledu na snímek zaujme diváka na první pohled propracovaná kompozice, čistý obraz, kde jediným objektem je umírající republikán na horizontu. Mužova tvář nenese žádné známky překvapení, strachu nebo bolesti. Za jeho tělem se vytváří dokonalý ostrý stín, jeho oblečení nebylo střelbou vůbec poškozeno, nikde není vidět žádná krvavá stopa. Všechny tyto detaily vypovídají proti teorii, že Capa fotografii pořídil náhodným a instinktivním stisknutím spouště fotoaparátu.

O Capově diskutované fotografii se zmiňuje i Mirzoeff: „V roce 1966 jakýsi historik oznámil, že našel důkaz o jedné smrti na republikánské straně v onen den. Sestra oběti byla stále naživu a potvrdila, že Capova fotografie opravdu zachycuje jejího bratra. Kdo ale může posoudit, zda ji v odstupe šedesáti let už neklamala paměť?“⁷⁸

Ať už snímek vznikl manipulací nebo štěstím, jedno je jasné, je na něm zachycená přesně ta chvíle, kterou si přáli všichni vidět, Capovi předchůdci fotografovali okamžiky před smrtí a okamžiky po smrti. Capa ale zachytil okamžik smrti. Právě proto je snímek Padajícího republikána tak slavný. K jeho slávě navíc bezpochyby přispěla i nekonečná diskuze, kterou vyvolal a stále vyvolává.

Robert Capa se mimo jiné proslavil i fotografickou agenturou Magnum Photos, kterou založil v roce 1947 společně s Henrim Cartier-Bressonem, a která stále funguje, a také svou prací pro časopisy LIFE, Time, Picture Post a Vu.⁷⁹

⁷⁸ MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha, Academia, 2012, s. 102.

⁷⁹ BAATZ, Wilfried. *Fotografie*. Brno: Computer Press, 2004, s. 114-115.



Obr. 7.: Padající republikán – Robert Capa, 1936

4.4.7 Smrt ve fotografii v druhé světové válce

Z hlediska fotografií je rozdíl mezi první a druhou světovou válkou zcela zásadní. V souvislosti s první světovou válkou jsme nemohli mluvit o žádných změnách, protože v oblasti fotografie první světová válka téměř žádné změny nepřinesla. Fotografické reportáže z druhé světové války se v tomto zásadně liší.

Revoluci ve fotografickém průmyslu přinesl vynález kinofilmového přístroje, díky kterému bylo fotografování jednodušší než dříve. Rok 1913 přinesl velkou revoluci ve světě fotografie. Konstruktor společnosti Leitz v Německu Oskar Barnack vynalezl kinofilmový fotoaparát – přístroj nesrovnatelně menších rozměrů než bylo obvyklé, který využíval 35mm kinofilm. Díky menší velikosti a tedy i snadnějšímu manipulování s přístrojem, se fotografování stalo jednodušším. Autoři se mohli k objektům více přiblížit a stát se tak přímými účastníky akce. Fotografie se rozšířila do celého světa a její role byla čím dál větší, začaly vznikat fotografické agentury a magazíny se snažily sehnat pro své titulní strany co nejzajímavější snímky, protože už tenkrát věděli, že právě fotografie nejvíce upoutá pozornost čtenářů.

Všechny plusy nově vynalezeného přístroje se projevily i ve druhé světové válce. Fotoграфové už nestáli o statické a aranžované fotografie zobrazující pořád stejné obrazy. Chtěli příjemce informovat o opravdovém válečném dění, proto se sami zdržovali a své životy riskovali přímo na frontových liniích. Tímto způsobem vznikaly snímky zachycující krutost a nevyzpytatelnost války.

Fenomén kontroverzní válečné fotografie pokračuje i v současnosti. A protínat bude i následující kapitolu, ve které se zaměříme na amerického fotografa Jamese Nachtweye, jehož neotřelá a mnohdy kontroverzní díla jsou hojně diskutována.

5. James Nachtwey

„Jsem svědkem a mé fotografie jsou mou výpovědí. Události, které jsem zachytil, by neměly být zapomenuty a nesmí se opakovat.“⁸⁰

Přesto, že tato práce není monografií Jamese Nachtweye, pokládáme za důležité zmínit se i o jeho životě, nejen o jeho fotografickém díle.

James Nachtwey je americký fotograf narozený v roce 1948 a v současnosti pracující pro magazín Time. V letech 1986 až 2001 byl členem výše zmiňované fotografické agentury Magnum Photos. Za svou kariéru pracoval například i pro noviny Albuquerque Journal nebo pro newyorskou fotografickou agenturu Black Star.⁸¹

Nachtwey fotografuje v různých koutech světa, kde vyhledává sociálně silné příběhy. Drogová závislost, AIDS, válka, sirotčince, vězení – to je jen úzký výběr ze všech témat, kterými se Nachtwey zabývá. Více než polovinu roku tráví Nachtwey pravidelně mimo domov, většinou se pohybuje tam, kde probíhá válka nebo nějaký konflikt.⁸² „Cestuje na místa, ze kterých ostatní lidé zoufale prchají, nebo už je ve spěchu opustili, nebo už je nikdy neopustí.“⁸³ Fotografův život byl nespočetněkrát v ohrožení, počátkem ledna 2014 byl dokonce postřelen během fotografování thajských protestů.

Za své dílo získal během svého života dlouhou řadu různých ocenění včetně Zlaté medaile Roberta Capy, kterou obdržel už pětkrát.⁸⁴

„Fotograf je médiem, jehož prostřednictvím jsou vysílané obrazy.“⁸⁵

⁸⁰ V originále: „I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated.“ James Nachtwey. [online]. [cit. 2014-02-19]. Dostupné z: <http://www.jamesnachtwey.com/>

⁸¹ ROTH, Mitchel P. *Historical Dictionary of War Journalism*. Westport: Greenwood Press, 1997, s. 216.

⁸² FEINSTEIN, Anthony. *Journalists under Fire: The Psychological Hazards of Covering War*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006, s. 36.

⁸³ WENDERS, Wim. Wim Wenders Presents the Dresden Peace Prize to James Nachtwey. [online]. [cit. 2014-04-09]. Dostupné z: <http://lightbox.time.com/2012/02/20/dresden-prize-to-james-nachtwey/#1> (v originále: „He travels, in principle, in the direction of places that other are only desperately leaving from, or have already left in a hurry, or can't leave anymore.“)

⁸⁴ James Nachtwey. [online]. [cit. 2014-02-19]. Dostupné z: <http://www.jamesnachtwey.com/>

⁸⁵ DANCHEV, Alex. *On art and War and Terror*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009, s. 38. (citace Jamese Nachtweye z rozhovoru s filmařem Christianem Friem z filmu War Photographer v originálním znění: The photographer is a medium through which images are channelled.)

Cílem Nachtweye je prostřednictvím fotografií informovat ty, kterým jsou tyto oblasti a události v nich vzdálené. Hlavním posláním je však, jak i fotografovo krédo, zmíněné na začátku kapitoly, napovídat, vyprovokovat jednání, které by vedlo ke změně tak, aby se utrpení zachycené v jeho snímcích už nemuselo opakovat. Nachtwey upozorňuje na problémy a hrozby, kterými jsou nemoci AIDS nebo například odolný kmen tuberkulózy, a doufá v reakci, která pomůže zlepšit život nakažených. Dokumentoval válečné konflikty a sociální nedostatky ve více než třiceti zemích celého světa.

5.1 Dílo Jamese Nachtweye

5.1.1 Válečná fotografie

Nachtweyovy fotografie se nachází na hranici mezi fotografií dokumentární a uměleckou, ale účel, za kterým své snímky pořizuje, nám dovoluje řadit je do oblasti zpravodajské fotografie.

Zobrazení smrti v Nachtweyově dokumentární fotografii není vždy explicitní, ale vždy se v ní nějakým způsobem vyskytuje. Pokud na Nachtweyovy fotografie aplikujeme Barthesovu teorii, stane se zobrazení smrti zřetelnějším. Například u snímků osob z oblasti hladomoru byly sice osoby v době fotografování naživu, ale je velice pravděpodobné, že v současnosti jsou už mrtvé. Proto se i tyto fotografie dají považovat za zobrazení smrti.



Obr. 8.: Bosnia and Herzegovina - James Nachtwey

Pokud bychom měli vybrat obsahově nejsilnější fotografie Jamese Nachtweye, tato z Balkánských válek by mezi nimi rozhodně nechyběla. Na snímku vidíme nákladní auto, které právě vykládá svůj náklad tvořený náradím a hlavně několika těly mrtvých Srbských vojáků, kteří padli v boji a tímto nedůstojným způsobem jsou převáženi z bitevního pole. Snímek zachycuje moment těsně před pádem těl do vyhloubené jámy, kterou sice na fotografii nevidíme, ale je nám jasné, kde se pravděpodobně nachází.

V prvním plánu fotografie si nelze nevšimnout dlaně s palcem směřujícím k zemi, která částečně zakrývá objektiv. Může to znamenat, že se někdo snažil zabránit Nachtweyovi, aby situaci fotografoval, ale pravděpodobněji je to pouze ruka člověka stojícího před fotografem, který ukazuje řidiči, kam má náklad vyložit. Řidič, který celý proces sleduje ze dveří auta, nemá v tváři nijak vystrašený výraz. Celá situace působí dojmem, že se jedná o častou a nacvičenou činnost.

Z fotografie lze rozpoznat, že ve chvíli, kdy Nachtwey stiskl spoušť, nebyl fotoaparát před jeho obličejem, nýbrž podstatně níž. Z toho vyplývá, že byla fotografie pořízena rychle, hrozilo, že se muž, jehož dlaň vidíme, otočí, nebo že těla spadnou dříve, než stihne Nachtwey situaci zdokumentovat. Proto zvolil rychlejší variantu a snímek vytvořil, aniž by se díval

zblízka do hledáčku. Další pozoruhodnou okolností vzniku fotografie je vzdálenost, ve které se autor nacházel. Nachtwey je známý tím, že se přibližuje na dosah k místům, která fotografuje a vystavuje tak často svůj život nebezpečí. I v tomto případě se nacházel přímo v centru děje.⁸⁶ I díky tomu se při pohledu na fotografii můžeme cítit, jako bychom se vyskytovali v bezprostřední blízkosti a byli tak součástí scény.



Obr. 9.: Chechen War - James Nachtwey

Snímek pocházející z poloviny 90. let z Čečenské války zachycuje ženu, která šla pro zásoby a cestou byla zabita minometným granátem. Fotografie je ukázkou dokonalé kompozice. Vidíme vysoký dřevěný plot, u kterého na zasněžené zemi leží mrtvá žena v zimním kabátě. Pohled přitahují její nohy v popředí fotky. Především pak levá noha, která je zkroucená v nepřirozeném úhlu. V pravém horním rohu snímku spatřujeme další ženu, podle popisku fotografie se jedná o sousedku, která tělo objevila. Z výrazu její tváře můžeme vyčíst zděšení a zvědavost, její oči sledují tělo mrtvé ženy. V pozadí pak vidíme jednoduchý dům se střechou, na které chybí krytina.

⁸⁶ WENDERS, Wim. Eulogy for James Nachtwey at the occasion of the Dresden Prize. [online]. [cit. 2014-04-09]. Dostupné z: <http://www.burnmagazine.org/in-the-spotlight/2012/02/wim-wenders/>

Celá fotografie působí až neskutečně dokonalým dojmem a její největší kouzlo je v tom, že nebyla naaranžovaná. Nachtweyovi se zde podařilo zachytit sousedku přímo ve chvíli, kdy tělo našla.⁸⁷ Díky tomu, že se sám opět vyskytoval v bezprostřední blízkosti fotografované scény, se stal její součástí, stejně jako se její součástí stává každý divák ve chvíli, kdy se na výslednou fotografii podívá.

Fakt, že sousedka na fotografii nevnímá Nachtweyovu přítomnost, ale soustředí se výhradně na tělo na zemi, fascinuje i odborníky. Wenders si situaci vysvětluje tak, že Nachwey musel být na místě přítomný ne jako fotograf, ale jako další kolemjdoucí, který právě uviděl tělo a je stejně zmatený jako postarší žena. Jedině tak je podle Wenderse možné, že ho žena vnímala jako stejně rovného a nevšimla si jeho fotoaparátu.⁸⁸



Obr. 10.: Rwandan Genocide - James Nachtwey, 1994

⁸⁷ WENDERS, Wim. Eulogy for James Nachtwey at the occasion of the Dresden Prize. [online]. [cit. 2014-04-09]. Dostupné z:<http://www.burnmagazine.org/in-the-spotlight/2012/02/wim-wenders/>

⁸⁸ WENDERS, Wim. Eulogy for James Nachtwey at the occasion of the Dresden Prize. [online]. [cit. 2014-04-09]. Dostupné z:<http://www.burnmagazine.org/in-the-spotlight/2012/02/wim-wenders/>

V roce 1994 se Nachtwey vydal do Rwandy, aby nafotil následky místní genocidy. Fotografie vlevo ukazuje tělo v pokročilém stádiu rozkladu – pozůstatek brutálního vyvraždění před katolickým kostelem a školou. Zavražděno zde bylo několik stovek Tutsiů, včetně spousty dětí. Oběť na fotografii má široce rozkročené nohy, jako by se ještě snažila doběhnout do bezpečí, kterým může být budova kostela v pozadí. Právě poloha, ve které se bezvládné tělo nachází, dodává snímku nádech zoufalství, bezmoci a nakonec i odevzdání.

Na fotografii vpravo vidíme ukázkou masového hrobu v Zairu. Na snímku je tolik propletených těl, že je nemožné je všechny spočítat. Nutno podotknout, že toto je jen malý zlomek ze všech zavražděných, v podobných hrobech zde byly pohřbeny tisíce obětí.

Celkem bylo během rwandské genocidy během pouhých tří měsíců zavražděno minimálně půl milionu lidí. Nejčastěji uváděný počet obětí je 800 tisíc.⁸⁹

Následující fotografie byla pořízena 11. září 2001 při útoku na World Trade Center, zveřejněna byla ale až o deset let později v časopisu Time.

V den nárazu dvou letadel do budov Světového obchodního centra, známých jako Dvojčata, se v New Yorku vyskytoval i James Nachtwey. Krátce poté, co z okna svého bytu zahlédl hořící věže, vyrazil směrem k nim, aby celou situaci zdokumentoval. Ačkoli je ze své práce zvyklý na násilí všeho druhu, zažíval tentokrát mnohem intenzivnější pocity, protože se útok týkal přímo jeho domova. Přesto i tentokrát mířil tam, odkud všichni ostatní utíkali.

Na fotografiích se mu podařilo zachytit jedinečnou atmosféru, o které sám říká, že mu připomínala místo natáčení sci-fi filmu. Mezi kusy železa a betonu se pohybují hasiči, kteří se neúnavně snaží najít někoho živého, a při tom sami vystavují své životy v nebezpečí.

Podle Nachtweye byla nejhorší absence mrtvých těl, nikde nebyl nikdo, koho by mohl zachránit. To znamenalo jediné: „Všichni byli pod troskami, a všichni byli mrtví.“⁹⁰

⁸⁹ NACHTWEY, James. *When the World Turned Its Back: James Nachtwey's Reflections on the Rwandan Genocide*. [online]. [cit. 2014-04-09]. Dostupné z: <http://lightbox.time.com/2011/04/06/when-the-world-turned-its-back-james-nachtweys-reflections-on-the-rwandan-genocide/?iid=lb-gal-viewagn#6>

⁹⁰ LEVI STRAUSS, David. *Revisiting 9/11: Unpublished Photos by James Nachtwey*. [online]. [cit. 2014-04-10]. Dostupné z: <http://lightbox.time.com/2011/09/07/revisiting-911-unpublished-photos-by-james-nachtwey/#8> (v originále: „They were all underneath the wreckage, and they were all dead.“)



Obr. 11: September 2001 – James Nachtwey, 2001

5.1.2 Fotografie přírodních katastrof

Součástí Nachtweyovy tvorby jsou i fotografie z míst zasažených přírodními katastrofami. I v těchto oblastech vyhledává Nachtwey obrazy, od kterých většina ostatních odvrací zrak.

Následující fotografie ukazuje oběti ničivé vlny tsunami, která v roce 2011 zasáhla Japonsko. Záchranáři procházejí ruiny, nacházejí bezvládná těla, a opatrně je snášejí dohromady, aby je mohli identifikovat, popřípadě předat do rukou pozůstalých, aby se s nimi mohli rozloučit.

Na této konkrétní fotografii nese pět policistů mrtvé tělo. Na první pohled se zdá, že jsou jen čtyři, protože z pátého vidíme pouze nohy, zbytek těla zakrývá muž v popředí. Muži zabírají přibližně polovinu snímku. Druhou, levou, polovinu věnoval Nachtwey čtyřem mrtvým lidem, kteří leží na podmáčené zemi a jsou zakryti bílými plachtami, které právě svou barvou přitahují pozornost na jinak poměrně tmavé fotografii. V pozadí pak vidíme trosky, které sem zanesla voda, a které kontrastují s klidně vyhlížejícími kopci rýsujícími se v dálce.



Obr. 12.: Tsunami - James Nachtwey, 2011

Vlastními slovy vyjádřil své dojmy Nachtwey takto: „Nejdříve jste šokováni – nevěříte, tomu, co na vlastní oči vidíte. [...] Obrovské lidmi vytvořené objekty jsou poházené kolem, jako by to byly hračky, které tu odhodilo rozzuřené dítě.“⁹¹

Z fotografie vyzařuje krutost a nekompromisnost přírody, ale zároveň i lidskost a ochota navzájem si pomáhat.

5.1.3 Fotografie drogově závislých a smrtelně nemocných

Další sférou, kterou se James Nachtwey ve velké míře zabývá, je život drogově závislých. Fotograf se s nimi dokáže sžít natolik, že si před ním bez ostychu vpravují drogy do žil a vůbec se svou závislost nesnaží skrývat. Nachtwey si získává jejich důvěru v takové míře, že se mu dokonce svěčují se svými příběhy. Dozvídáme se tak například o dvacetiletém

⁹¹ NACHTWEY, James. Dispatch from Japan: James Nachtwey's Impressions in Words and Pictures. [online]. [cit. 2014-04-09]. Dostupné z: <http://lightbox.time.com/2011/03/17/devastation-james-nachtweys-pictures-from-japan/#4> (v originále: „First there is shock – disbelief at what you are witnessing with your own eyes. [...] Huge man-made structures were swept away like toys toled about by a furious child.“)

mladíkovi z Afghaništanu, který je bývalým vojákem. Poté co byl zraněn, začal užívat heroin, aby vydržel bolest a brzy si vypěstoval závislost, které už se nezbaví.⁹²

Stejně jako na drogově závislé zaměřuje Nachtwey často svůj objektiv na smrtelně nemocné. Navštěvuje centra pro pacienty s nevyлéčitelnými chorobami a pořizuje v tomto prostředí dojemné snímky, na kterých má smrt své neoddiskutovatelné místo.



Obr. 13.: Afghanistan, Kabul - James Nachtwey, 2010

V této fotografii se opět projevil autorův vytříbený smysl pro kompozici. Úhlopříčně ležící muž na fotografii není mrtvý, jak by se na první pohled mohlo zdát. Právě si do břicha injekcí aplikoval dávku heroinu a krátce padl na záda a usnul. Rukama stále přidržuje injekci u těla. Na snímku se tedy nenachází ani jedna mrtvá osoba, přesto ale fotografie s tématem zobrazování smrti úzce souvisí. Všichni lidé, které na fotografii vidíme, ať už je to muž v popředí, nebo skupinka drogově závislých lidí v levém horním rohu, čekají na blížící se smrt. Smutné na této fotografii je to, že objekty, které na ní vidíme, jsou vším, co tito lidé k životu potřebují – jejich nejcennějším majetkem jsou zápalky, injekční stříkačky a drogy.

⁹² MOTLAGH, Jason. The Lost Souls of Kabul: Photographs by James Nachtwey. [online]. 2011 [cit. 2014-04-09]. Dostupné z: <http://lightbox.time.com/2011/05/03/the-lost-souls-of-kabul-photographs-by-james-nachtwey/#6>

Drogová závislost je v Afghánistánu velkým a zatím neřešitelným problémem. Počet závislých vzrůstá. Podle magazínu Time užívala drogy v roce 2011 pravidelně až desetina obyvatelstva. Zásadním problémem je nedostatek léčebných center, Nachtwey uvádí, že dle průzkumů se léčby dočkalo pouze 10% dotázaných, ačkoli nutnost léčby přiznalo až 90%.⁹³

Fotografování těchto lidí a líčením jejich osudů chce Nachtwey poukázat na tragickou situaci, jejíž zlepšení je v nedohlednu.



Obr. 14.: Tuberculosis ward in Mumbai – James Nachtwey, 2012

Snímek vyfotil Nachtwey při návštěvě centra pro pacienty trpící tuberkulózou v Mumbai. Zachycuje ženu sedící na posteli a truchlící za svého manžela, který nemoci podlehl. Podle mužova vyhublého těla lze usuzovat, že pro něj poslední okamžiky byly utrpením a smrt vysvobozením. Nachtwey tento pár vyfotografoval, aby upozornil na problém, kterým jsou nebezpečné formy tuberkulózy odolné vůči veškerým lékům. Stejně jako u výše popisovaných fotografií je i z tohoto snímku vyčíst autorův postoj a cíl, kterého chtěl dosáhnout – zdokumentovat situaci, informovat veřejnost a přispět k řešení problému.

⁹³ MOTLAGH, Jason. The Lost Souls of Kabul: Photographs by James Nachtwey. [online]. 2011 [cit. 2014-04-09]. Dostupné z: <http://lightbox.time.com/2011/05/03/the-lost-souls-of-kabul-photographs-by-james-nachtwey/#6>

6. Závěr

Hlavním úkolem práce bylo odpovědět na otázku, kterou jsme si položili v úvodu, zda je správné vytvářet a publikovat fotografie představující smrt. V práci jsme rešerší a kompilací vytvořili teoretický rámec, ze kterého jsme dále vycházeli. Z kontextu vzniku fotografie a počátků zobrazování smrti vyplývá, že fotografie zobrazující smrt sloužila a stále slouží různým účelům. Původně se smrt zachycovala z důvodu zachování podoby mrtvého, fungovala jako pomyslné balzamování, které zabraňuje rozkladu těla. Dalším neméně podstatným úkolem fotografie bylo zachovávání rodinných vzpomínek, jak jsme zmiňovali v části pojednávající o fotografiích přirozené smrti. Nedílnou součástí vývoje smrti ve fotografii bylo i využívání snímků k prosazování ideologií a manipulaci, nebo jako prostředku ponižování umírajících. Důležitou, a pro naši práci stěžejní, složkou fotografií zachycujících smrt byla funkce dokumentární.

Účelů, za kterými fotografie vznikají, je tedy celá řada, a k tomu, abychom dokázali určit, zda je snímek vhodný k publikaci, je nutné znát a chápat okolnosti jeho vytvoření a především postoj fotografa k zachycované situaci.

V práci bylo použito celkem čtrnáct fotografií, z toho sedm historických, které posloužily k názorné ukázce konkrétních problematik probíraných v kapitolách o vzniku a vývoji fotografie představující smrt. Zbylých sedm fotografií bylo z tvorby Jamese Nachtweye. Tyto fotografie se nachází ve druhé polovině práce věnované Nachtweyovi a jsou předmětem naší analýzy. Seznam fotografií je k dispozici na konci práce.

Po zanalyzování vybraných fotografií a nastudování okolností, které provázely jejich vznik, jsme zaujali jasné stanovisko, které nás přiblíží k odpovědi na původní otázku této bakalářské práce. Nachtweyovy fotografie mohou vyvolávat různé emoce a mohou být důvodem střetu mnoha rozdílných názorů, ale jejich primární funkce je nezpochybnitelná. Je to funkce dokumentární. Fotograf nevytváří snímky pro své potěšení, nýbrž aby informoval veřejnost o brutalitě, nespravedlnosti a dalších světových problémech.

Stejně jako si rodiče uchovávali pomocí fotografie vzpomínky na své zesulé děti, uchovává Nachtwey své vzpomínky na oběti konfliktů, přírodních katastrof nebo smrtelných nemocí. S tím rozdílem, že neukládá své snímky do rodinného alba, ale publikuje je, snaží se je dostat do povědomí široké veřejnosti za účelem vyvolání pozitivní změny.

Na otázku, zda je vhodné/správné fotografie zobrazující smrt publikovat, nemůžeme jednoznačně odpovědět, pokud ji ponecháme v obecné formě bez zaměření na konkrétního

autora. Odpověď se odvíjí od okolností vytváření fotografie, bez jejichž znalosti nebudeme kompetentní fotografie posuzovat. Pokud budeme konkrétní a budeme odpovídat v rámci výše analyzované tvorby Jamese Nachtweye, bude naše odpověď kladná. Nachwey cestuje po světě a zastavuje se na místech, která i jeho samotného děsí. Cítí se jako svědek, jehož posláním je předat lidem své zkušenosti a ukázat jim, co přesně viděl. Ať už se budeme bavit o jeho fotografiích z oblastí válečných konfliktů, z míst zničených nekompromisními přírodními živly, nebo z léčeben pro nevléčitelně nemocné a drogově závislé, budeme bez váhání tvrdit, že publikování jeho snímků má pro veřejnost velký význam. Zastáváme názor, že tyto příběhy mnohdy zbytečných smrtí je důležité zaznamenávat a upozorňovat tak na krutosti, které se mezi lidmi v celém světě odehrávají. Pro nás všechny je důležité si takovéto fotografie prohlédnout a uchovat je v paměti. Tím, že se nad snímky zamyslíme a pochopíme jejich naléhavost, zvýšíme šanci na zlepšení situace.

7. Zdroje

ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. Praha: Akademie múzických umění, 2012.

ARIÉS, Philippe. *Dějiny smrti I.: Doba ležících*. Praha: Argo, 2000.

ARIÉS, Philippe. *Dějiny smrti II.: Zdivočelá smrt*. Praha: Argo, 2000.

BAATZ, Willfried. *Fotografie*. Brno: Computer Press, 2004.

BARTHES, Roland. *Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 1994.

BERGER, John. Pochopení fotografického obrazu. : CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004.

BIRGUS, Vladimír, Pavel SCHEUFLER. *Fotografie v Českých zemích 1839 – 1999*. Praha: Grada Publishing, 1999.

BLECHA, Ivan, Radim BRÁZDA, Jan BŘEZINA, Karel FLOSS, Pavel FLOSS, Břetislav HORYNA, Jiří KUČÍREK, Richard KULA, Jozef MATULA, Pavel ŠARDÍN, Jan ŠTĚPÁN, Lubomír VALENTA a Josef ZUMR. *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1998.

BOYLE, David. *Druhá světová válka ve fotografiích*. Praha: Rebo Productions, 1999.

CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Herman a synové, 2004.

CORVISIER, André. *Tance smrti*. Praha: Volvox globator, 2002.

DANCHEV, Alex. *On art and War and Terror*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

FEARNOW, Mark. *Theatre for an Angry God: Public Burnings and Hangings in Colonial New York, 1741*. 1996, roč. 40, č. 2, s. 16-17.

FEINSTEIN, Anthony. *Journalists under Fire: The Psychological Hazards of Covering War*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

GREGOROVÁ, Anna. *Fotografická tvorba*. Martin: Osveta, 1977.

HARRIS, David. *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China*. Santa Barbara: Museum of art, 1999.

James Nachtwey. [online]. [cit. 2014-02-19]. Dostupné z: <http://www.jamesnachtwey.com/>

KÖNIG, Ina. *Die objektiven Toten: Leichenfotografie als Spiegel des Umgangs mit den Toten*. Diplomatica Verlag: Hamburg, 2008.

LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalistu?*. Praha: Karolinum, 2009.

MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha, Academia, 2012.

MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1985.

MOTLAGH, Jason. The Lost Souls of Kabul: Photographs by James Nachtwey. [online]. 2011 [cit. 2014-04-09]. Dostupné z: <http://lightbox.time.com/2011/05/03/the-lost-souls-of-kabul-photographs-by-james-nachtwey/#6>

National Park Service: Photography of Antietam. [online]. 2014-03-20 [cit. 2014-04-09]. Dostupné z: <http://www.nps.gov/anti/historyculture/photography.htm>

ROTH, Mitchel P. *Historical Dictionary of War Journalism*. Westport: Greenwood Press, 1997.

RUBY, Jay. *Secure the shadow: death and photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995.

SCHERER, Georg. *Smrt jako filosofický problém*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2005.

SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha: Orbis, 1963.

SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Praha: Barrister & Principal, 2002.

SONTAGOVÁ, Susan. *S bolestí druhých před očima*. Praha: Paseka, 2011.

TRESMONTANT, Claude. *Otázky naší doby: Filozoficko-teologický slovník*. Paříž: Barrister & Principal, 2004.

WENDERS, Wim. Wim Wenders Presents the Dresden Peace Prize to James Nachtwey. [online]. [cit. 2014-04-09]. Dostupné z: <http://lightbox.time.com/2012/02/20/dresden-prize-to-james-nachtwey/#1>

WENDERS, Wim. Eulogy for James Nachtwey at the occasion of the Dresden Prize. [online]. [cit. 2014-04-09]. Dostupné z: <http://www.burnmagazine.org/in-the-spotlight/2012/02/wim-wenders/>

WITTLICH, Filip. *Fotografie – přímý svědek?!*. Praha: Lidové noviny, 2012.

WOLF, Herta. *The Tears of Photography*. Grey Room: New German Media Theory. 2007, č. 29, str. 67–89.

ZYKMUND, Václav. *Umění, které mohou dělat všichni?*. Praha: Orbis, 1968.

8. Seznam použitých fotografií

- Obr. 1.: Daguerrotypomanie - Théodor Maurisset, 1839
- Obr. 2.: Dead Confederate Soldier – Alexander Gardner, 1862
- Obr. 3.: Interior of the Sikandar Bagh – Felice Beato, 1858
- Obr. 4.: Harvest of the Death – Timothy O’Sullivan, 1863
- Obr. 5.: Poprava – Alexander Gardner, 1865
- Obr. 6.: Lewis Payne, obviněný v cele – Alexander Gardner, 1865
- Obr. 7.: Padající republikán – Robert Capa, 1936
- Obr. 8.: Bosnia and Herzegovina - James Nachtwey
- Obr. 9.: Chechen War - James Nachtwey
- Obr. 10.: Rwandan Genocide - James Nachtwey, 1994
- Obr. 11.: September 2001 – James Nachtwey, 2001
- Obr. 12.: Tsunami - James Nachtwey, 2011
- Obr. 13.: Afghanistan, Kabul - James Nachtwey, 2010
- Obr. 14.: Tuberculosis ward in Mumbai – James Nachtwey, 2012