

Už jen samotný osud knihy Jaroslava Anděla nazvané *Myšlení o fotografii I* (s podtitulem *průvodce modernitou v antologii textů*) je velmi zajímavý. Publikace totiž svým vznikem sahá až do poloviny 70. let 20. století, kdy Anděl chtěl vytvořit dílo analogické k *Myšlenkám moderních malířů* od Miroslava Lamače a k *Myšlenkám moderních sochařů* Zdenky Volavkové-Skořepové. V souvislosti s politickou situací však její vydání nebylo možné, Anděl ale na knize pracoval dál celá desetiletí. Ovšem od prvotní myšlenky uspořádání textu po vzoru výše zmíněných *Myšlenek* se Anděl stále více odchyloval v důsledku odlišného vybraného média. Fotografie totiž vyžaduje, díky datu svého vzniku, poněkud jiný přístup, než dva tradiční umělecké obory jakými jsou malba a výtvarná tvorba (Anděl 2012: 11). V důsledku toho se také značně rozrostl původní plánovaný rozsah a nyní se tedy po více než třiceti letech dostává čtenáři do rukou značně monumentální dílo, které je na téměř pětiset stranách rozděleno dvaceti kapitol a osmdesát podkapitol (a to se jedná zatím o první díl). Důvod, proč se vůbec rozhodl k sesbírání všemožných textů o fotografii, Anděl pregnantně shrnuje v úvodu knihy: „Máme-li shrnout hlavní změny, k nimž došlo v uplynulých desetiletích, lze říci, že postavení fotografie se změnilo ve čtyřech základních ohledech. Za prvé došlo k začlenění fotografie do uměleckých institucí a trhu s uměním (muzea, galerie, aukční síně, školy, ediční činnost, atp.). Většina dostupné literatury před čtyřiceti lety byla technického charakteru a jen její malá část se věnovala otázkám tvorby, estetiky, historie. Za druhé – téma fotografie se pro řadu teoretiků a kritiků stalo klíčovým, fotografie se přesunula z okraje do centra akademického zájmu v disciplínách, jako jsou kritická teorie, vizuální a genderová studia, kulturní historie, antropologie ad. Za třetí – digitální technologie přinesla podstatnou transformaci fotografie, která umožnila její ještě větší integraci a pronikání do rozmanitých oborů i do každodenního života. Za čtvrté – digitální technologie spolu s geopolitickými změnami urychlily globalizaci, v níž se fotografie rozvíjí na půdě jiných kulturních tradic, čímž její témata a otázky získaly nová lokální i globální měřítka“ (Anděl 2012: 13). Nakolik se Andělovi povedla reflexe těchto pohybů a přesunů, je otázkou předložené recenze.

I.

Protože se jedná o *Myšlení o fotografii I*, zcela logicky začíná publikace historickými kořeny fotografie. Anděl zde podotýká, že vznik fotografie lze pojmout jako syntézu dvou odlišných procesů či poznatků, kterými jsou citlivost látek ke světlu a camera obscura. Camera obscura, jejíž první detailnější popis (ačkoliv byl mechanismus známý již v antice) podal arabský učenec Alhazen v pojednání o optice, jehož latinský překlad vznikl kolem roku 1200, se

v Andělově textu objevuje v souvislosti s dílem Leonarda da Vinci. Da Vinciho úvahy jsou důležité zejména proto, že „jako první dospěl k názoru, že světelné paprsky se při průchodu otvorem camery obscury a zornicí oka kříží, a tak anticipoval nejen častá pozdější podobná srovnání, včetně přirovnání fotografického přístroje k lidskému oku, ale také myšlenku přirozenosti obrazu vytvořeného camerou obscurou. Tato myšlenka (...) se stala přímým předchůdcem názoru, že camera obscura či fotografický přístroj dávají obraz, kterým se reprodukuje sama příroda“ (Anděl 2012: 21). V 17. a 18. se camera obscura stala důležitou pomůckou užívanou při krajinomalbě a portrétu. Tato poznámka je velmi důležitá, když došlo, v souvislosti s průmyslovou revolucí, která nepřímo vedla k využívání fotochemické technologie, k vynálezu fotografie a k jejímu postupnému zdokonalování, současně se objevily názoru na povahu tohoto média, jež lze, při vědomí jistého zjednodušení, rozdělit do dvou protikladných kategorií. Jedni fotografii hodnotí pozitivně, poukazují na její sílu zachytit „realitu samu“ a tím tak obohatit klasickou malbu o nové kvality, ba dokonce argumentují tím, že se nejedná pouze o sféru umění, do níž fotografie přináší zásadní změnu (při pozorování lupou lze zachytit detaily prostým smyslovým vnímáním nerozlišitelné), ale také o vědu jako takovou. Fotografie působí jako prostředek k dosažení vědeckých pokroků, umožňuje přechovávat a zachycovat informace z různých věd (archeologie, topografie, atd.) a tím tak urychlit jejich vývoj. Schopnost archivace viděného vede také k lepšímu uspořádání a koordinaci jednotlivých věd a pro 19. století, jež je založeno na myšlence neustálého pokroku, na neustálém překračování hranic lidských schopností, je fotografie ztělesnění této ideje. Druhým je však fotografie trnem v oku zejména kvůli přesvědčení, že jejím vznikem je „malířství mrtvé“.

Přednáška astronoma a fyzika F. J. D. Arago pro francouzskou Akademii věd z roku 1839, na něhož se obrátil samotný J. L. M. Daguerre po neúspěšném pokusu prodat daguerrotypii (první prakticky užívaný složitý fotografický proces), v níž Araga rozpoznal možný přínos Daguerrova vynálezu, vedla k odkoupení daguerrotypie státem a k hromadnému rozšíření daguerrotypie a tedy i fotografie. Článek „Daugerrotyp“ reflektuje Aragovu přednášku a zaznívají v něm, jak Anděl tvrdí, postřehy typické pro počátky myšlení o fotografii. V textu, jehož autorem je J. Janin, se předpokládá nepřetržitá reprodukovatelnost, jež „obsáhne celou zeměkouli se všemi přírodními i lidskými výtvoři včetně uměleckých děl. Daugerrotyp tak vytvoří novou paměť, která bude pro obraz znamenat to, co pro slovo znamenal knihtisk“ (Anděl 2012: 52). Otázka autentičnosti a reprodukovatelnosti a jejího vztahu k umění je tím, co fotografii provází již od jejích počátků. Fotografie se pokusila zachytit vnější skutečnost tak, jak je „doopravdy“, ovšem toto „doopravdy“ lze mechanicky reprodukovat. Z jednoho

jediného momentu se vytvoří multiplicita momentů, nikoliv jedinečnost, ale šílené dění kopií. Umělecká sféra je v šoku z této možnosti. Jakkoliv malíři (častokrát tajně) používali camera obscura při vlastní tvorbě, najednou jsou daguerrotypem zděšení. Umění, které se snaží zachytit v jednotlivém to obecné, je zaplaveno možností neustálé reprodukovatelnosti, kdy již není rozpoznatelný originál od nápodoby. Vznik fotografie tak reflektuje změnu v „obrazu v myšlení“ původně založeném na principu identity tím, že přichází s neredukovatelnou mnohostí. Fotografie však nezasahuje pouze sféru umění (a vědy), nýbrž také každodenní život, tedy oblast sociální. S rozšířením (a následným dalším zdokonalováním) se dostáváme také v sociální fotografii či vztahu mezi pornografií a fotografií. Nejedná se však pouze o kuriozity, ale o reprezentaci jistého historicko-spoločenského uspořádání a procesu jeho vyrovnávání se s novou technologií. V tomto ohledu je Andělova kniha, dle mého názoru nejzajímavější (stejně jako když jsou vybrány texty týkající se reflexe fotografie v umělecké literatuře). Kapitoly o dělnické fotografii v Německu či proletářské fotografii v SSSR jsou velmi povedené.

II.

Pro naše účely jsou nadmíru důležité pasáže, které jsou věnovány vztahu mezi fotografií a kinematografií. Nemůže chybět proslulá stať Waltera Benjamina, která reflektuje problematiku reprodukovatelnosti a umění, nazvaná *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. Benjamin v této stati varuje před negativními možnostmi reprodukovatelnosti a v souvislosti s filmem a fotografií mluví o fašizujících tendencích: „Fašismus se pokouší zorganizovat nově vznikající zproletarizované masy (...) Znásilňování mas, které jsou kultem vůdce sráženy k zemi, koresponduje ono nakládání s aparaturou, kterou chce fašismus zapojit do služeb kultu“ (Benjamin 1979: 39, Anděl 2012: 410 – 413). V Andělově výběru je také obsažen text Sigfrieda Kracauera *Fotografie*, který se zabývá časovými trhlinami a zastavením přítomnosti. Ve fotografii se zastavuje čas, jsme stále v obraze, který zachytila, ale sama je jaksi mrtvá, ovšem zdůrazňuje se jiný její aspekt: „Vědomí stále zajaté v přírodě nedokáže rozpoznat svůj základ. Je úkolem fotografie prokázat zatím neviděný přírodní základ. Poprvé v dějinách vynáší na povrch celou přírodní schránku, poprvé se v ní zpřítomňuje netečný svět ve své nezávislosti na člověku“ (Anděl 2012: 407). Kracauerovo zaujetí fotografií a její spjatost s kapitalismem je zřetelné i v eseji *Ornament masy*, kde tvrdí, že místo, jež zaujímá daná epocha v „dějinném procesu, je třeba důrazněji určovat z analýzy jejích neklamných povrchových projevů než ze soudů epochy o sobě samé“ (Kracauer 2008: 66). Ostatně tento postoj se ukazuje v jeho knize o filmu. Kracauer

zdůrazňuje, že film v sobě „odráží psychologické dispozice – tyto hluboké vrstvy společenské mentality, která zasahuje více nebo méně pod rozměry vědomí“ (Kracauer 1958: 9). Stejně tak i fotografie užitá v rámci nacistické ideologie spadají do stejné kategorie jako například filmová produkce L. Riefenstahlové. Ostatně vznik strojové estetiky v rámci umělecké avantgardy ve 20. letech 20. století dává filmu a fotografii mnohem větší pole k uplatnění, které těmto médiím dostalo již za 1. světové války. Význačnou postavou je zcela jistě Fernand Léger, který byl přesvědčen, že válečná zkušenost byla „důležitým podnětem pro objevování stroje jako uměleckého tématu a inspiračního zdroje“ (Anděl 2012: 263). Dále také zdůrazňuje spjatost dopravních prostředků a proměnu vnímání, kterou samozřejmě fotografie a film, každý po svém způsobu, reflektují. László Moholy-Nagy v textu *Malířství fotografie film* poukazuje na důsledky fotografie a filmu a mezi nejhlavnější řadí, že v případě fotografie a filmu máme v rukou nesrovnatelně „lépe fungující výtvarný prostředek pro zobrazení než v manuálním postupu dosud známého zobrazujícího malířství“ (Anděl 2012: 287). V tuzemsku byl zcela jistě průkopníkem, v oblasti avantgardy a teoretické reflexe moderní fotografie a kinematografie, Karel Teige. Jeho stať „Foto Kino Film“ je jedním z prvních manifestů oslavujících pokrok v umění a technologii. Mezi dalšími jsou v Andělově souboru obsaženy také texty Josefa Čapka či Jindřicha Štýrského.

Osobně se mi však zdá mnohem zásadnější přítomnost poznámek o filmu od Henriho Bergsona. Bergson v knize *Hmota a paměť* z roku 1896 představuje koncepci založenou na multiplicitě obrazů. Trvání tvoří naši realitu a náš život, směřování od minulého přes přítomné k budoucímu pojímá jako tvořivý vývoj. V naší zkušenosti vnímáme obrazy, které navzájem působí a reagují na sebe. Soubor obrazů Bergson nazývá universem – tělesné věci jsou obrazy, mozek je obrazem, neboli není rozdíl mezi obrazy, věcmi a pohybem. Bergson dále přichází, v knize *Vývoj tvořivý*, s pojmem kinematografická iluze, který spočívá v tom, že navyklý schematismus našeho vnímání funguje podle předpokladu, že pohyb lze obnovit nehybnými řezy v prostoru. Takto se však nikdy nepodaří přiblížit dva okamžiky a pohyb je právě tím, co se odehrává mezi okamžiky, dospíváme pouze k falešnému pohybu (Anděl 2012: 186 – 187). Je na první pohled zvláštní zdůraznit Bergsonův přínos ke kinematografii, když uvádíme zároveň jeho kritiku. Ovšem Bergsonova díla se později chopil francouzský filosof Gilles Deleuze, který se pokusil o vytvoření taxonomie filmových obrazů. Deleuze tvrdí, že Bergson velmi přesně vystihl, díky koncepci obrazu, proměnu myšlení, jež kinematografie podnítila. Každé médium vzniká v kontextu určitého problému, stejně jako každý pojem je výrazem pokusu o řešení tohoto problému. Filmový obraz odpovídá na otázku, která zní: Jak uvést statické obrazy do pohybu? Odpovědí se stal obraz-pohyb. Není

tomu tedy tak, že by se pohyb podřazoval obrazu, že by pohyb byl pouhým akcidentem obrazu. Filmový obraz sám je obrazem-pohybem, film je tvorbou samopohybu obrazu. Fotografie je oproti tomu kadlubem reality založeném na principu odlévání, zatímco filmová modulace konstituuje kadlub proměnlivý, plynoucí, časový – jedná se o čistý pohyb kadlub (Deleuze 2000: 35). Kritika filmu ze strany Bergsona je pádná, avšak Deleuzova aplikace koncepce obrazu-pohybu umožňuje zachytit, i přes Bergsonovy námitky vůči kinematografii, to, co je na jeho pojmu novátorského. Deleuze totiž Bergsonovi oponuje tím, že film byl zpočátku nucen, jako nově vzniklé médium, napodobovat přirozené vnímání (lépe řečeno iluzivní představu toho, jak vnímání probíhá), než se osamostatnil, k čemuž došlo díky rozpořívání kamery a střihu.

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

III.

Hodnocení Andělovy publikace je nesnadné. Je třeba ocenit zejména výběr různorodých textů a jejich tematická pestrost, přičemž se však poněkud zastírá jejich vzájemná propojenost. Čtenář je zaplaven velkým množstvím úryvků, které jsou sice vždy doprovázeny stručným Andělovým komentářem, ale výsledný dojem působí spíše, že se ulpívá na povrchu. Stejně tak programový souhrn umístěný do předmluvy se zdá být nenaplněn. Je jistě nutné nejdříve, znovu zdůrazněme, že se jedná o první díl, osvětlit „archeologii fotografie“, ovšem i zde lze nacházet jisté mezery, jak již upozornil ve své recenzi Tomáš Matras (Matras 2012). Naprosto chybí sémiotické a sémiologické diskuze o povaze fotografie, ačkoliv je zřejmé, že pokusy sémiologické interpretace jsou spojeny zejména s nástupem tzv. francouzského strukturalismu v 60. letech 20. století (a nutno podotknout, že fotografie se vždy sémiologii dosti svérázným způsobem „vzpírá“), tak sémiotický potenciál analýzy fotografie by jistě stál za zmínku. To jsou však jen poznámky, které mají spíše doplňující formu. A jsem přesvědčen o tom, že ve druhém díle se dočkáme právě vztahu sémiologie a fotografie či konstituce tzv. „picture theory“. Co potěší, jsou pasáže věnované fotografii a kinematografii, stejně jako ohlas fotografie v našich zemích. Andělova kniha je tak zajímavým počinem, který lze doporučit k četbě i s ohledem na filmové médium. Ukazuje se, jak důsledně jsou spolu fotografie a filmový obraz spojeny, jak jedno médium odpovídá na otázku, které vyplývá ze vzniku druhého.

Benjamin, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti in *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, překl. V. Saudková, s. 17 – 47

Deleuze, Gilles. 2000. *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, překl. J. Dědeček, P. Maydl, Č. Pelikán

Kracauer, Sigfried: *Ornament masy*, Praha: Academia, 2008, překl. M. Váňa

Kracauer, Sigfried. 1958. *Dějiny německého filmu (Od Caligariho k Hitlerovi)*. Praha: Akademie musických umění v Praze, překl. B. A. Poslušný

Tomáš Matras: *Fotografie jako Babel modernity*

<http://www.iliteratura.cz/Clanek/31037/andel-jaroslav-mysleni-o-fotografii-i>