

Karel Císař ed.  
Co je to fotografie?

Texty vybral, uspořádal, k vydání připravil, ediční poznámkou  
a biografickými údaji doprovodil Karel Císař

Z anglických, francouzských a německých originálů přeložili

Ěva Klimentová, Ljubomír Oliva, Miroslav Petříček, Martin Pokorný a Martin Ritter

Přebal s použitím vlastní fotografie, vazbu a grafickou úpravu navrhla

a sazbu zhotovila Markéta Othová

Vydalo nakladatelství Herrmann & synové jako svoji 97. publikaci

Vytiskl PB Tisk, Příbram

Vydání první

Praha 2004

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 jen 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 zachraňovaly i přímo v realitě smrti, v smrti z kostí a masa. První egyptskou sochou byla mumie člověka, vyloučeného a ztuhlého v natronu. Jenomže pyramidy ani labyrint chodeb neposkytovaly dostatečnou záruku proti případnému zneuctění hrobu, a proto bylo nutné zajistit se proti náhodě ještě něčím navíc, zmnožit vyhlídky na uchování. A tak se spolu s pšenicí, aby měl mrtvý co jíst, kladly k sarkofágu též sošky z vypálené hlíny, jakési náhradní mumie, které by zaujaly místo těla, kdyby bylo náhodou zničeno. A tak se v náboženských pramenech sochařství objevuje jeho prvořadá funkce: zachránit bytost podobností. A za jiný aspekt téhož záměru, chápaného ve své aktivní modalitě, lze nesporně považovat hliněného medvídka pokrytého šípky v prehistorické jeskyni – čarodějnou náhražku, ztotožňovanou se živou šelmou a podporující zdar lovu.

Je samozřejmé, že souběžný vývoj umění a civilizace zbavil výtvarné umění těchto magických funkcí (Ludvík XIV. se nedal balzamovat, nýbrž se spokojil se svým portrétem od Lebruna). Tuto nepotlačitelnou potřebu zažehnávat čas však mohl vývoj pouze sublimovat a přizpůsobovat logickému myšlení. Dnes již nevěříme na ontologickou totožnost modelu a portrétu, ale připouštíme, že portrét nám pomáhá rozpomenout se na model, tudíž jej zachránit před druhou – duševní smrtí. Výroba obrazů se dokonce oprostila od jakéhokoliv antropocentrického utilitarismu. Už nejde o to, aby byl člověk zachován naživu, nýbrž obecněji o vytváření ideálního světa k obrazu skutečna, obdařeného svébytným pozemským osudem. „Jak marnivé je malířství“ – pokud se pod naším absurdním obdivem neodhalí původní potřeba přemoci čas trvalostí tvaru! Dějiny výtvarného umění nejsou jen dějinami jeho estetiky, nýbrž především dějinami psychologie, tedy v podstatě dějiny podobností, nebo chcete-li, realismu.

Jestliže situujeme fotografii a kinematografii do těchto sociologických perspektiv, objasníme si tím zcela přirozeně velkou duchovní i technickou krizi moderního malířství, která začala v polovině minulého století.

André Malraux v článku „Vzlet“ napsal, že „film je pouze nejvyvinutějším projevem výtvarného realismu, jehož princip se objevil v renesanci a našel svůj krajní výraz v barokním malířství“.

Je pravda, že světové malířství nastolilo různé způsoby rovnováhy mezi symbolismem a realismem tvarů, avšak v 15. století se začali západní malíři odvracet od duchovní reality, vyjadřované svébytnými prostředky, jako od jediné a nejvyšší snahy a její vyjádření spojovali s více či méně uceleným napodobováním vnějšího světa. Rozhodující událostí byl nesporně vynález prvního vědeckého a v jistém smyslu také již mechanického systému: perspektivy (da Vinciho *camera obscura* předznamenávala *cameru obscuru* Niépceovu). To umělci umožnilo vytvořit iluzi trojrozměrného prostoru, kde předměty mohly zaujímat totéž místo jako v našem bezprostředním vnímání.

Od té chvíle bylo malířství rozpolceno mezi dvojí úsilí: jedno ryze estetické – výraz duchovních realit, kde je model přetvořen symbolismem tvarů – a druhé, které není ničím jiným než veskrze psychologickou touhou nahradit vnější svět jeho dvojníkem. Tato potřeba iluze, rychle se zesilující svým sebeuspokojováním, postupně pohltila výtvarné umění. Jelikož však perspektiva vyřešila jen problém tvarů, ale nikoliv problém pohybu, musel realismus docela přirozeně pokračovat hledáním dějového projevu v jediném okamžiku, jakési psychické čtvrté dimenze schopné vdechnout život do pokroucené nehybnosti barokního umění.<sup>1</sup>

Velcí umělci samozřejmě odjakživa dospívali k syntéze obou tendencí: zavedli v nich hierarchii, přičemž zvládli realitu a roztavili ji do umění. Zůstává zde však fakt, že máme před sebou dva zásadně rozdílné jevy, které by objektivní kritika měla dokázat od sebe odloučit, aby pochopila vývoj obrazu. Od 16. století potřeba iluze ustavičně vnitřně utváří malířství. Je to zcela duševní potřeba, sama o sobě neestetická, a její zdroj bychom mohli najít pouze v magické mentalitě; je to však potřeba působivá, jejíž přitažlivost hluboce porušila rovnováhu ve výtvarném umění.

Spor o realismus v umění vyplývá z tohoto nedorozumění, že zaměňování estetiky za psychologii, že zaměňování skutečného realismu, což je potřeba vyjadřovat konkrétní a zároveň podstatně důležitý význam světa, s pseudorealismem, který klame pohled (či ducha) a spokojuje se s iluzí tvarů.<sup>2</sup> Proto také například středověké umění podobným konfliktem zřejmě netrpělo: bylo přísně realistické a zároveň nanejvýš spirituální, takže neznalo toto drama, jež pak odkryly technické možnosti. Dědičným hříchem západního malířství byla perspektiva.

Niépce a Lumière byli spasiteli od tohoto dědičného hříchu. Tím, že fotografie zničila barok, osvobodila výtvarné umění od napodobovací posedlosti. Malířství se totiž vlastně marně snažilo poskytnout nám iluzi. Ta iluze sice postačovala pro umění, ale fotografie a kinematografie jsou objevy, jež uspokojují posedlost po realismu s konečnou platností a svou samotnou podstatou. Ať byl malíř jakkoliv zručný, jeho dílo bylo vždy podmíněno nevyhnutelným subjek-

tivismem. Protože existoval živý člověk, byl obraz pochybný. A to do té míry, že v přechodu od barokního malířství k fotografii nespočívá podstatný jev v pouhém hmotném zdokonalení (fotografie bude ještě dlouho mít zpoždění za malířstvím v napodobování barev), nýbrž v psychologickém faktu: v naprostém uspokojení naší chuti po iluzi prostřednictvím mechanické reprodukce, z níž je člověk vyloučen. Řešení nebylo ve výsledku, nýbrž ve zrodu.<sup>3</sup>

Proto je tedy konflikt stylu a podobnosti poměrně moderním jevem, jehož stopy téměř nenajdeme před vynálezem citlivé desky. Je zřejmé, že Chardinova uchvacující objektivita je něco zcela jiného než objektivita fotografa. V 19. století vlastně začala ta krize realismu, jejímž mýtem je dnes Picasso a která uvádí v pochybnost jak podmínky tvarové existence výtvarného umění, tak i jeho sociologické základy. Moderní malíř, zproštěný komplexu podobnosti, přenechává tento komplex lidu,<sup>4</sup> jenž se nyní přiklání jednak k fotografii, jednak pouze k takovému malířství, jež o takovou podobnost usiluje.

Původnost fotografie ve vztahu k malířství tkví tudíž v její zásadní objektivitě. A tak se plným právem skupině očí, 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 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. Působí na nás jako „přírodní“ jev, jako květina nebo sněhová vločka, jejichž krása je neodlučitelná od jejich rostlinného či nerostného původu.

Tento automatický zrod naprosto převrátil psychologii obrazu. Objektivita fotografie mu dává takovou věrohodnost, jakou nenajdeme v žádném malířském díle. Navzdory jakýmkoli námitkám našeho kritického ducha musíme uvěřit v existenci znázorňovaného objektu, který je doopravdy zpřítomněn v čase i prostoru. Fotografie má schopnost přenášet realitu z věci na její reprodukci.<sup>5</sup> Velice věrná kresba nám toho o modelu sice může říct více, ale nikdy nebude mít, přes veškerý kritický duch, iracionální sílu fotografie, která uchvacuje naši důvěřivost.

A tak se malířství rázem stává jen druhořadou napodobovací technikou, náhražkou reprodukčních postupů. 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 oproštěný od dočasných nahodilostí. I když je obraz rozostřený, zkreslený, bezbarvý, bez dokumentární hodnoty, přece jen stále svým zrodem pochází z ontologie modelu; je to přímo model. Odtud pramení půvab fotografií v rodinném albu. Tyto šedivé či nahnědlé, přízračné, téměř nerozpoznatelné stíny, to již nejsou tradiční

3 Bylo by přesto namístě prozkoumat psychologii druhořadých výtvarných žánrů, jako je oděvání posmrtných masek. V těchto žánrech se rovněž projevuje v reprodukci určitá automaticčnost. V tomto smyslu bychom mohli považovat fotografii za odlietek, za obtisk předmětu prostřednictvím světa.

4 Je však opravdu „lid“ jako takový u pramenů rozluky mezi stylem a podobností, té rozluky, kterou dnes považujeme za nespornou? Nepřekrývá se spíše s nástupem „buržoazního ducha“, zrozeného současně s průmyslem a sloužícího umělcům 19. století jako kontrast – toho ducha, jež lze poznat podle toho, že redukuje umění na jeho psychologické kategorie? Právě tak ani fotografie není historicky bezprostřední následovnicí barokního malířství a Malraux správně poznamenává, že fotografie se zpočátku jen snažila „napodobovat umění“ tím, že prostoduše kopírovala obrazový styl. Niépce a většina průkopníků fotografie se ostatně tímž způsobem snažili kopírovat rytiny. Snili o tom, že by umělecká díla mohli jako obtisky vytvářet neumělci. Byl to typický a zásadně buržoazní záměr, který ale jenom potvrzuje naši tezi tím, že ji uvádí v jednoznačné podobě. Bylo přirozené, že fotografovi se zpočátku jako vzor nejhodnější pro napodobení jevil takový umělecký předmět, který již sám v jeho očích napodoboval přírodu, „jenomže lépe“. Bylo zapotřebí určité doby, než se fotograf stal sám umělcem a dospěl k poznání, že může kopírovat pouze přírodu.

5 Zde by bylo zapotřebí zmínit se o psychologii ostatků a „památek“, které rovněž vycházejí z přenesení reality, jež má původ v komplexu mumie. Poznamenejme alespoň, že svate plátno turínské dospívá k syntéze ostatku a fotografie.

1 Bylo by zajímavé sledovat z tohoto hlediska soutěžení fotografické reportáže, tenkrát ještě v začátcích, s kresbou v ilustrovaných časopisech v letech 1890 až 1910. Kresby uspokojovaly především barokní potřebu dějovosti (srov. *Le Petit Journal illustré*). Smysl pro fotografický dokument se prosazoval jen pomalu. Můžeme si ostatně všimnout, že po dosažení určitého stupně saturace dochází k návratu k dějové kresbě typu „Radar“.

2 Zejména komunistická kritika, místo aby přikládala takový význam realistickému projevu v malířství, by snad měla nejprve přestat mluvit o malířství tak, jak to bylo možné v 18. století, před nástupem fotografie a filmu. Asi na tom příliš nezáleží, že Sovětský svaz má špatné malířství, jestliže má dobrý film: jejich Tintorettem je Eizenštejn. Naopak však záleží na tom, jestliže se nás Aragon snaží přesvědčit, že jejich Tintorettem je Repin.

rodinné portréty, nýbrž znepokojuje přítomnost životů zadržovaných v trvání, oproštěných od svých osudů nikoliv kouzlem umění, nýbrž zásluhou necitelného mechanismu; fotografie totiž netvoří věčnost jako umění, nýbrž balzamuje čas, pouze jej zachraňuje před jeho vlastním rozkladem.

Z tohoto pohledu nám připadá kinematografie jako završení fotografické objektivnosti v čase. Film se již nespokojuje tím, že by pro nás uchovával objekt zabalený do jeho okamžiku jako hmyz z dávných dob uchovaný v jantaru, nýbrž vymaňuje barokní umění z křečovitě strnulosti. Poprvé je obraz věcí rovněž obrazem jejich trvání, je něčím jako mumii změny.

Kategorie<sup>6</sup> podobnosti, které definují fotografický obraz, stanoví také jeho estetiku ve vztahu k malířství. Estetické schopnosti fotografie spočívají v objektivování skutečna. Odraz na mokřém chodníku, gesto dítěte, nezáviselo na mně, aby to všechno bylo rozpoznáno v tkáni vnějšího světa; jenom necitlivost objektivu, který oprostil objekt od návyků a předsudků, od veškerého duševního nánosu, jimž jej obalovalo moje vnímání, mohla ten odraz či gesto přiblížit v jeho neposkvrněné podobě mé pozornosti, a tudíž mému zalíbení. Na fotografii, přirozeném obrazu světa, který nedokážeme či nemůžeme vidět, příroda konečně činí něco víc, než že by napodobovala umění: napodobuje umělce.

Může dokonce i předstihnout jeho tvůrčí sílu. Malířův estetický svět je cizí vůkolnímu světu. Rámec obkličuje podstatně a zásadně odlišný mikrokosmos. Existence fotografovaného objektu se naopak podílí na existenci modelu jako otisk prstu. Tím se skutečně připojuje k přírodní tvorbě, místo aby tuto tvorbu nahrazovala jinou.

To vytušil surrealismus, když vytvářel svou výtvarnou teratologii za pomoci želatiny citlivé desky. Pro surrealismus je totiž estetický záměr neodlučitelný od mechanické působivosti obrazu na naše myšlení. Rozumové rozlišování mezi imaginárním a reálným se začíná odstraňovat. Každý obraz musí být pocíťován jako objekt a každý objekt jako obraz. Fotografie tedy byla tou nejlepší technikou pro surrealistickou tvorbu, jelikož buduje obraz podílející se na přírodě: je to vlastně pravdivá halucinace. Důkaz opakem poskytuje používání iluze reality a úzkostlivá péče o detaily v surrealistickém malířství.

Fotografie se tedy nesporně projevuje jako nejvýznamnější událost v dějinách výtvarného umění. Poskytla vykoupení a zároveň dovršení, umožnila západnímu malířství zbavit se s konečnou platností realistické posedlosti a najít svou estetickou svébytnost. Impresionistický „realismus“ se svými vědeckými alibi je protikladem iluze reality. Barva mohla ostatně pohlit tvar až tehdy, kdy již neměl napodobovací význam. A když se s Cézannem potom tvar znovu ujme nadvlády na obrazovém plátně, nedojde k tomu rozhodně v duchu iluzionistické geometrie perspektivy. Tím, že mechanický obraz postavil proti malířství soupeře, jenž šel za barokní podobnost a dosáhl ztotožnění s modelem, přinutil malířství, aby i ono se proměnilo v objekt.

Nyní je již marné pascalovské zatracování, protože fotografie nám dovoluje obdivovat jednak ve svých původních reprodukcích to, co by si náš zrak nebyl dokázal oblíbit, a jednak v malířství obdivovat ryzí objekt, jehož oprávněním již není vztah k přírodě.

Jinak je film také řeč.

(1960)

<sup>6</sup> Používám termínu „kategorie“ v tom smyslu, jaký mu přisuzuje M. Gouhier ve své knize o divadle, když odlišuje dramatické kategorie od estetických. Právě tak jako dramatické napětí není ještě zárukou uměleckých hodnot, ani dokonalost napodobení není totožná s krásou; znamená pouze surovinu, do níž se pak vryje umělecký fakt.