

Karel Cisař ed.  
Co je to fotografie?

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 vycitilo 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. Tím se vytvořily podmínky pro neustále se zrychlující rozvoj, který po dlouhou dobu vylučoval jakýkoli pohled zpět. Tak se stalo, že historické, či chcete-li filosofické otázky, k nimž zavdával podnět vzestup a pád fotografie, zůstaly po desetiletí nepovšimnuty. A pokud si je dnes začínáme uvědomovat, pak to má přesný důvod. Nejnovější literatura navazuje na markantní skutečnost, že rozkvět fotografie – působení Hilla a Cameronové, Huga a Nadara – spadá do prvního desetiletí její existence. To je však desetiletí, které předcházelo industrializaci fotografie. Ne že by se již v této rané době trhovci a šarlatáni nepokoušeli zmocnit nové techniky za účelem zisku; docházelo k tomu dokonce masově. Ale spíše než průmyslu se to podobalo jarmarečnímu umění, kde je ostatně fotografie dodnes jako doma. Průmysl dobyl fotografii až vizitkovými snímky a je příznačné, že se jejich první výrobce stal milionářem. Nebylo by vůbec překvapivé, kdyby fotografické praktiky, které dnes poprvé obrazejí pozornost zpět k onomu předindustriálnímu rozkvětu, skryté souvisely s otřesem kapitalistického průmyslu. Proto však není o nic snazší zužitkovat kouzlo oněch obrázků, které byly otištěny v nedávno vydaných krásných publikacích starších fotografií,<sup>1</sup> a získat skutečné vhledy do jejich podstaty. Pokusy o teoretické zvládnutí této věci jsou nadmíru rudimentární. A jakkoli se v minulém století vedly mnohé debaty, v zásadě se nedokázaly osvobodit od skurilního schématu, v souladu s nímž si jistý šovinistický plátek, *Leipziger Anzeiger*, myslel, že musí závčas vystoupit proti d'ábel-skému francouzskému umění. „Zachovat pomíjivé obrázky,“ praví se zde, „není jen nemožné, jak ukázal důkladný německý výzkum, nýbrž již jen chtít něco takového znamená rouhat se Bohu. Člověk byl stvořen k obrazu Božímu, a Boží obraz nelze zachytit žádným lidským přístrojem. Nanejvýš božský umělec, inspirovaný nebeským vnuknutím, si z vyššího příkazu svého génia a bez jakékoli pomoci stroje troufne reprodukovat božské rysy člověka.“ S plnou vahou své nejasnosti zde vystupuje šosácký pojem „umění“, jemuž je cizí jakákoli technická úvaha a který cítí, že s provokujícím zjevem nové techniky nadešel jeho konec.

<sup>1</sup> Helmut Theodor Bossert, Heinrich Guttman, *Aus der Frühzeit der Photographie. 1840-70. Ein Bildbuch nach 200 Originalen*, Societäts-Verlag, Frankfurt am Main 1930; Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie. mit 80 Bildtafeln*, Insel-Verlag, Leipzig 1931.

Přesto se teoretikové fotografie snažili téměř po století vypořádat právě s tímto fetišistickým, od základu antitechnickým pojmem umění, aniž by ovšem dospěli k tomu nejmenšímu výsledku. Nešlo jim totiž o nic jiného, než postavit fotografa právě před onu soudní stolicí, kterou povalil. Zcela jiná nálada vane z exposé, s nímž vystoupil fyzik Arago coby zastánce Daguerrova vynálezu 3. června 1839 před poslaneckou sněmovnou. Na této řeči je krásné, že se stýká se všemi stránkami lidské činnosti. Ji načrtnuté panoráma je dost velké na to, aby se jevilo bezpředmětným pochybné osvědčení fotografie před maliřstvím, jež ani zde nechybí, a aby se tu mohlo rozvinout tušení o skutečném významu tohoto vynálezu. „Pokud vynálezci nového nástroje,“ říká Arago, „tento nástroj využijí k pozorování přírody, pak je to, co si od něho slibovali, pouze maličkostí ve srovnání s řadou následujících objevů, jímž byl počátkem.“ Tato řeč velikým obloukem obepíná oblast nové techniky od astrofyziky až k filologii: vedle výhledu na fotografie hvězd stojí myšlenka zachytit korpus egyptských hieroglyfů.

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. Nežřídka se přechovávaly v pouzdru jako šperky. V rukou některých maliřů se však proměnily v technickou pomůcku. Tak jako o sedmdesát let později vytvořil Utrillo své fascinující pohledy na Paříž nikoli podle přírody, nýbrž podle pohlednic, byla základem fresky prvního všeobecného synodu skotské církve v roce 1847 od ctěného anglického portrétního malíře Davida Octavia Hilla řada portrétních snímků. Tyto snímky však pořídil sám. A jsou to právě tyto nenáročné, k interním účelům zamýšlené pomůcky, jež zajišťují jeho jméno místo v dějinách, ačkoli jako malíř již dávno zapadl. Hluběji než tyto řady portrétních hlav ovšem do nové techniky uvádějí některé studie: obrázky bezejmenných lidí, nikoli portréty. Takové hlavy byly na obrazech již dávno. Zůstávají-li v rodinném vlastnictví, ptáme se tu a tam po zobrazeném. O dvě, tři generace později však tento zájem umkne: obrazy, pokud trvají, jsou pouze svědectvím umění toho, kdo je namaloval. V případě fotografie se však setkáváme s něčím novým a zvláštním: v oné prodavačce ryb z New Haven, která s tak nedbalým, svůdným ostychem hledí k zemi, zůstává cosi, co se nerozplývá ve svědectví Hillova fotografického umění, cosi, co nemá být umlčeno, vzpurně se dožadujíc jména té, která zde žila, která je ještě zde skutečná a která nikdy nebude chtít úplně vejít do „umění“. „A já se ptám: jak se tyto vlasy zdobily / a pohled tento objímal svět dřívější, / jak tyto rty zde líbaly, k nimž touha / nesmyslně jak dým bez ohně se kadeří!“ Nebo narazíme na snímek fotografa Dauthendeye, otce stejnojmenného básníka, z doby fotografických zasnub s onou ženou, kterou pak jednoho dne, krátce po narození jejich šestého dítěte, našel v ložnici svého moskevského domu s přeřezanými tepnami. Vidíme ji vedle něho, zdá se, jako by ji zadržoval; její pohled však směřuje mimo, upřeně vsává zlověstnou dálku. Pokud se zahloubáme do snímku dosta-

tečně dlouho, poznáme, nakolik se i zde stýkají protiklady: nejpřesnější technika dokáže dát svým výtvorům jistou magickou hodnotu, kterou už pro nás nemůže mít namalovaný obraz. Navzdory veškeré obratnosti fotografa a plánovitosti v postoji jeho modelu divák neodolatelně cítí nutkání hledat v takovém obrázku maličkou jiskřičku náhody, Tady a Teď, jímž skutečnost jako by prohloubila obrazný charakter; objevit nepatrné místo, ve kterém, v plně konkrétnosti oné dávno uplynulé minuty, ještě dnes a tak výmluvně hnízdí budoucí, takže to hledíce zpět dokážeme odhalit. Neboť ke kameře mluví jiná příroda než k oku; jiná především tím, že na místo prostoru protkaného člověkem a jeho vědomím vstupuje prostor protkaný nevědomě. Je ostatně běžné, že si např. dokážeme udělat hrubou představu o tom, jak lidé chodí, ale nevíme nic určitého o jejich postoji v okamžiku „vykročení“. Fotografie se svými pomůckami – zpomalenými záznamy, zvětšeninami – nám to odkrývá. O tomto optickém nevědomí se dozvídáme teprve jejím prostřednictvím, tak jako se o pudově-nevědomém dozvídáme prostřednictvím psychoanalýzy. Strukturní vlastnosti, tkáň, s níž pracuje technika, medicína, to vše je s objektivem původně spřízněnější než náladou prostoupená krajina či oduševnělý portrét. Fotografie však v tomto materiálu zároveň otvírá fyziognomické aspekty, obrazné světy, které dří v nejmenším, vykladatelné a dostatečně skryté, aby našly přístřeší ve snech bdění, nyní však, když se staly velkými a formulovatelnými, ukazují, že diference techniky a magie je veskrze dějinná proměnná. Tak Blossfeldt<sup>2</sup> svými podivuhodnými fotografiemi rostlin odhalil nejstarší formy sloupů v přesličkách, biskupskou berlu v trsu ka-pradí, totemické stavby v desetkrát zvětšených kaštanových a javorových výhoncích, gotickou kružbu v jednom druhu bodláku. Proto ani modely takového Hilla nejspíše nebyly daleko od pravdy, když jim byl „fenomén fotografie“ ještě „velkým, tajuplným zážitkem“; třebaš nešlo o víc než o vědomí, že „stojí před aparátem, který v nejkratší době dokáže stvořit obrázek viditelného okolí, jež působí tak živě a pravdivě jako příroda sama“. O Hillově objektivu se říkalo, že zachovává diskrétní zdrženlivost. Ale neméně rezervované jsou i jeho modely; je jim vlastní jistý ostych a hlavní zásada jednoho pozdějšího fotografa z doby rozkvětu, „nedívej se do objektivu“, by se dala odvodit z jejich chování. Nebylo tím ovšem míněno ono „zvířata, lidé, děti, podívejte se!“, které se tak nečistým způsobem vnucuje zákazníkovi a jemuž se nelze vzepřít lépe než obratem, jímž starý Dauthendey hovoří o daguerrotypii: „Zprvu jsme si netroufali,“ sděluje nám, „dlouho si prohlížet první obrázky, které zhotovil. Lekali jsme se jasností člověka a domnívali se, že malinké tvářičky postav na obrázku dokáží vidět nás samé. Tak ohromujícím způsobem působila na člověka neobvyklá jasnost a nezvyklá věrnost prvních daguerrotypii.“

Tito první reprodukováni lidé vstoupili do zorného pole fotografie bez úhony, či lépe řečeno nepopsání. Noviny dosud byly luxusní zbožím, které se jen zřídka-kdy kupovalo, spíše se pročitely v kavárnách; fotografický postup se ještě nestal jejich nástrojem, jen málo lidí vidělo své jméno vytištěno. Lidskou tvář obestí-

<sup>2</sup> Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, Ernst Wasmuth, Berlin 1926.

ralo mlčení, ve kterém pohled spočíval. Krátce řečeno, všechny možnosti tohoto portrétního umění se zakládají na tom, že dosud nedošlo k setkání mezi fotografií a aktualitou. Mnoho Hillových snímků vzniklo na hřbitově Greyfriars v Edinburgu – nic není pro tuto ranou dobu příznačnější než to, že na něm byly jeho modely jako doma. A skutečně, sám tento hřbitov je podle jednoho Hillova snímku cosi jako interiér, odloučený, uzavřený prostor, kde opřeny o požární zdi vystupují z trávy náhrobky, jež vydlabány jak komíny ukazují ve svém vnitřku tahy písma místo ohnivých jazyků. Tento prostor by však nikdy nemohl nabýt své působivosti, kdyby jeho volba neměla technický důvod. Malá citlivost vůči světlu si u prvních desek vynucovala dlouhé exponování. Proto se jevilou žádoucí umístit snímanou osobu v co možná největším odloučení na místě, kde nic nestojí v cestě klidnému soustředění. „Syntéza výrazu obličej, vynucená tím, že modely musely dlouho vydržet v klidu,“ praví Orlik o prvních fotografiích, „je důvodem, proč tyto snímky působí při své prostotě, podobně dobře nakresleným či namalovaným obrázkům, pronikavěji a mnohem trvaleji nežli novější fotografie.“ Samotný postup přiměl modely k tomu, aby nežily z okamžiku, nýbrž žily se do něj; během dlouhého trvání tohoto procesu takřka vrůstaly do snímku. Vstoupily tak do rozhodného kontrastu vůči jevům na momentkách, které odpovídají onomu světu, v němž, jak trefně poznamenal Kracauer, na stejném zlomku vteřiny, po němž trvá exponování, závisí, „zda se sportovec stane tak slavným, aby jej fotografové osvětili na objednávku obrázkových magazínů“. Na těchto prvních snímcích bylo vše určeno k tomu, aby trvalo: nejenom nedostížné skupinky, do nichž se lidé seskupovali – a jejich zmizení je jedním z nejzřetelnějších symptomů toho, k čemu ve druhé polovině století ve společnosti docházelo –, i záhyby šatů na těchto obrázcích drží déle. Pohledme na Schellingův kabát: není pochyb o tom, že i on může získat nesmrtelnost; tvary, jichž nabývá na svém nositeli, jsou hodny vrásek v jeho tváři. Krátce řečeno: všechno hovoří pro to, že byla správná domněnka Bernarda von Brentana, podle níž „fotograf z roku 1850 byl na stejné úrovni jako jeho nástroj“ – poprvé a na dlouhou dobu naposledy.

Máme-li si ostatně v úplnosti zpřítomnit mocné působení daguerrotypie v době jejího vzniku, je třeba vzít v úvahu, že plenérová malba tehdy začala odkrývat těm nejpokrokovějším malířům zcela nové perspektivy. S vědomím skutečnosti, že právě v této věci převzala fotografie štafetu od malířství, pak Arago v dějinném ohlednutí za prvními pokusy Giovanni Battisty Porta říká výslovně: „Co se týče působení, které závisí na nedokonalé průhlednosti naší atmosféry (a které se označovalo nepřesným výrazem ‚vzdušná perspektiva‘), ani zkušenosti malíři nedoufají, že jim *camera obscura*“ – miní se kopírování v ni se ukazujících obrazů – „může pomoci, aby vytvářeli přesně stejné obrazy.“ V okamžiku, kdy se Daguerrovi podařilo fixovat obrázky v *camera obscura*, se v tomto bodě malíři s technikem rozloučili. Skutečnou obětí fotografie však nebyla krajinomalba, ale portrétní miniatury. Věci se vyvíjely tak rychle, že se již kolem roku 1840 pře-

vážná 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 přípravě. Tato přechodová generace mizela velmi zvolna, ba zdá se, že na oněch prvních fotografech spočívalo jakési biblické požehnání: Nadar, Stelzner, Pierson, Bayard, všichni se dožili skoro devadesáti či jednoho sta let. Nakonec ale mezi profesní fotografy odevšad pronikli obchodníci a když se později staly zcela běžnými retuše negativů, jimiž se špatní malíři mstili fotografii, nastal prudký úpadek vkusu. V této době se začala plnit alba. V nejstudenějších částech bytu, na konzolích či stolicích v přijímacím pokoji se objevovala nejraději: kožená alba s odpudivým kovovým tepáním a na prst tlustými zlatě lemovanými stránkami a v nich rozmístěné bláznivě draperované nebo sešněrované figury – strýček Alex a teta Riekchen, Trudička, když byla ještě malá, tatínek v prvním semestru – a aby té hanby nebylo málo, my sami: jako jódlující salónní Tyrolák, mávající kloboukem namalovanému ledovci, nebo jako švarný námořník opírající se o naleštěnou podpěru a správně nakročený. Stafáž těchto portrétů s jejich podstavci, balustrádami a oválnými stolkami ještě pamatuje dobu, kdy modely kvůli dlouhé expoziční době potřebovaly opěrné body, aby zůstaly v klidu. Pokud se lidé zprvu spokojili s „držákem hlavy“ a „svorkami kolen“, pak brzy následovaly „další pomůcky, které byly známé ze slavných obrazů, a musely proto být ‚umělecké‘. Nejprve sloup a závěs.“ Schopnější muži se museli obrátit proti těmto zlořádům již v šedesátých letech. Tak čteme v jednom anglickém odborném listu: „Na namalovaném obraze má sloup jisté zdání možnosti, ale způsob, jak se používá ve fotografii, je absurdní; obvykle totiž stojí na koberci. A přitom každý ví, že základem mramorového nebo kamenného sloupu nebývá koberec.“ Tehdy vznikaly ony ateliéry s drapériemi a palmami, s gobelíny a malířskými stojany, které tak dvojznačně stojí kdesi mezi popravou a reprezentací, mezi mučirnou a trůnním sálem, a z nichž pochází *otřesné svědectví* jednoho snímku malého Kafky. Přibližně šestiletý chlapec v těsném, jaksi ponižujícím dětském obleku přeplněném lemovkami, zde stojí v jakési zimní zahradě. V pozadí trčí palmové listy. A jako by bylo třeba, aby tyto polstrované tropy byly ještě dusnější a tíživější, model svírá v levici přespříliš velký klobouk se širokou krepou, jaký nosí Španělé. Kdyby nesmírně smutné oči neovládly tuto krajinu, do které byly zasazené, model by se zcela jistě v tomto aranžmá ztratil.

Tento obrázek je ve svém bezmezném žalu pandánem prvních fotografií, na nichž lidé ještě nehleděli do světa tak ztraceni a opuštěni jako tento chlapec. Obklopovala je aura, médium, které dávalo jejich pohledu, pokud jej prostoupilo, plnost a jistotu. A rovněž zde je nasnadě technický ekvivalent tohoto jevu: spočívá v absolutním kontinuu od nejjasnějšího světla po nejtemnější stín. Ostatně také zde se osvědčuje zákon předzvěsti novějších vymožeností ve starší technice, pokud někdejší portrétní malba vyvolala před svým úpadkem jedi-

nečný rozkvět ryteckého umění. V procesu rytí šlo ovšem o reprodukční techniku, která se teprve později sloučila s novou technikou fotografickou. Stejně jako na rytinách, také u Hilla se světlo pracně prodírá z temnoty: Orlik hovoří o „syntetizující kontinuitě světla“ způsobené dlouhou expoziční dobou, jež dává „těmto raným světelným obrazům jejich velikost“. A mezi současníky tohoto vynálezu již Delaroche postřehl „dosud nedosažený, skvostný klid hmot ničím nenarušující“ celkový dojem. Tolik o technické podmíněnosti auratického jevu. Zvláště některé skupinové snímky ještě zachycují vzletnost společného bytí, jež se tu na moment zjevuje na desce, dříve než vezme za své v „originálním snímku“. Právě tento duchovní oblouk je někdy tak krásně a smysluplně vykroužen dnes již staromódním oválným výřezem obrázku. Proto je nesprávně vykládat tyto fotografické inkunábule tak, že se v nich zdůrazňuje „umělecké završení“ nebo „vkus“. Tyto obrázky vznikly v prostorách, kde v osobě fotografa stál před každým zákazníkem technik nejnovější školy, a pro fotografa byl zákazník představitelem vzestupující třídy s aurou, která vězela dokonce i v záhybech jeho měšťanského kabátu nebo lavalieri. Ona aura totiž není pouhým výtvozem primitivní kamery. V této rané době si naopak objekt a technika odpovídají právě tak jasně, jak se v následující době úpadku rozestupují. Pokročilá optika totiž záhy disponovala nástroji, které úplně přemohly temnotu a zaznamenávaly jevy jako zrcadlo. Fotografové po roce 1880 ovšem spatřovali svou úlohu spíše v tom, aby auru, která, byla (díky daleko citlivějším objektivům vypuzujícím temnotu) z obrazu zcela vytlačena právě tak, jako ji z reality vyhnala postupující degenerace imperialistického měšťanstva, simulovali veškerým uměním retuše, zvláště ovšem takzvanými gumotisky. Obzvláště v secesi byl módní šedý tón přerušovaný umělými odrazy; ale navzdory pološeru byly stále jasnější rysy oné pózy, jejíž ztuhlost svědčí o bezmoci této generace tváří v tvář technickému pokroku.

Ve fotografii však rozhoduje právě vztah fotografa k jeho technice. Camille Reichtová to vyjádřila hezkým obrazem: „Houslista,“ říká, „musí tón nejprve vytvořit, musí ho hledat, bleskurychle najít, kdežto klavírista zmáčkne klávesu: a zazní tón. Jak malíř, tak fotograf mají k dispozici nástroj. Malířově kresbě a barvám odpovídá houslistovo tvoření tónů, fotograf má před sebou stejně jako klavírista stroj, podléhající omezujícím zákonům, jejichž nátlaku není houslista vůbec vystaven. Žádný Padarewski nikdy nedobude slávu, kterou sklídl Paganini, nezpůsobí ono téměř bájně očarování, jako to dokázal Paganini.“ Existuje však, abychom zůstali v obraze, Busoni fotografie, a tím je Atget. Oba dva byli virtuóзовé, zároveň ovšem předchůdci. Spojuje je bezpříkladné proniknutí do věci spojené s nejvyšší přesností. Dokonce mají i příbuzné rysy. Atget byl herec, který si znechucen svým řemeslem setřel masku, a pak se snažil odlišit i skutečnost. Žil v Paříži chudý a neznámý, své fotografie rozdával znalcům, kteří sotva mohli být méně excentričtí než on; zemřel nedávno a zanechal za sebou dílo čítající více než čtyři tisíce snímků. Berenice Abbotová z New Yorku sesbírala tyto listy a výběr z nich se právě nyní objevil ve velice pěkné knize, kterou vydala Camille

Reichtová.<sup>3</sup> Soudobá publicistika „nevěděla vůbec nic o člověku, který se svými snímky obcházel ateliéry, prodával je pod cenou za pár grošů, často jen za cenu pohlednic, na kterých okolo roku 1900 vypadaly tak pěkné obrázky měst nořících se v modrou noc s retušovaným měsícem. Dosáhl na vrchol nejvyššího mistrovství, ale v zaryté skromnosti velkého umělce, jenž stále žije ve stínu, tam opomněl vztyčit svůj prapor. Jen proto si mnozí mohou myslet, že objevili vrchol, na kterém Atget stanul již před nimi.“ A skutečně: Atgetovy pařížské fotografie jsou předchůdci fotografie surrealistické; předvoje jediné opravdu široké kolony, kterou surrealismus dokázal uvést do pohybu. Jako první dezinfikoval dusivou atmosféru, kterou šířila konvenční portrétní fotografie úpadkové epochy. Pročistil tuto atmosféru, ba vyčistil ji: nastoluje osvobození objektu od aury, jež je nejméně zpochybnitelnou zásluhou nejranější fotografické školy. Jestliže *Bifur* či *Variété*, časopisy avantgardy, přinášejí pod popiskem „Westminster“, „Lille“, „Antwerpen“ či „Breslau“ pouze details, kousek balustrády anebo holou korunu stromu, jehož větve mnohokrát přetínají plynovou pouliční lampu, jindy požární zeď nebo kandelábr se záchranným kruhem, na kterém stojí jméno města, není to než literární pointování motivů odkrytých Atgetem. Vyhledával to, co je zapadlé a ztracené, a tak se takové obrázky obracejí proti exotickému, nablýskanému, romantickému hlaholu městských názvů; ze skutečnosti vysávají auru jako vodu z potápějící se lodi. – Co je vlastně aura? Mimořádné předivo prostoru a času: jedinečný zjev dálky, ať je jakkoli blízko. Za letního poledne poklidně sledovat pásmo hor na horizontu nebo větev, která na pozorovatele vrhá stín, dokud se okamžik či hodina podílí na jejich jevu – to znamená vdechovat auru těchto hor, této větve. Současný člověk projevuje snahu přiblížit věci sobě, či spíše masám, a stejně vášnivě se snaží překonat to, co je v každé situaci jedinečné, prostřednictvím reprodukce. Dennodenně se stále neodbytněji prosazuje potřeba zmocnit se předmětu z nejbližší blízkosti v obraze, či spíše v reprodukci. A obraz se zřetelně liší od reprodukce, kterou v tak hojně míře poskytují ilustrované noviny a týdeníky. Jedinečnost je v obraze svázána s trváním stejně pevně jako v reprodukci prchavost s opakovatelností. Vyloupení předmětu z jeho schránky, zničení aury, je signaturou vnímání, kde smysl pro všechno, co je na světě stejnorodé, vzrostl tak, že prostřednictvím reprodukce dosahuje až k jedinečnému. Atget skoro vždy ponechával bez povšimnutí „velké pohledy a takzvané symboly“, neminul však dlouhou řadu kopyt na boty, ani pařížské dvory, kde od rána do večera stojí v řadě příruční vozíky, nebo vyjedené stoly s neumytým nádobím, jakých bylo v té době na tisíce, ani bordel v rue... č. 5 s onou obrovitou pětkou, která září na čtyřech různých místech fasády. Je pozoruhodné, že téměř všechny tyto obrázky jsou liduprázdné. Prázdná Porte d'Arcueil v městském opevnění, prázdná honosná schodiště, prázdné dvory, prázdné terasy kaváren, prázdné, jak se sluší, Place du Tertre. Nejsou osamělé, ale bez nálady; město na těchto obrázcích je vyklizené jako byt, který ještě nenašel nového nájemce. Právě v těchto výtvořech připravuje surrealistická

fotografie léčivé odcizení mezi člověkem a okolním světem. Politicky vyškolenému pohledu odkrývá pole, kde odpadají všechny intimnosti ve prospěch objasnění detailu.

Je nasnadě, že tento nový pohled sklízel nejméně tam, kde to jinak bývá nejsnazší: v reprezentativních portrétních snímcích na objednávku. Na druhou stranu, pro fotografii je ze všeho nejnemožnější zřít se lidí. A kdo to nevěděl, toho poučily nejlepší ruské filmy o tom, že rovněž prostředí a krajina se otevrou teprve takovému fotografovi, který je dokáže uchopit v bezejmenném jevu, jež mají ve tváři. Možnost tohoto zachycení je ovšem znovu do značné míry podmíněna tím, kdo je snímán. Generace, která nebyla posedlá touhou po tom, aby na snímcích dospěla k potomstvu, se vzhledem k takovým podnikům spíše ostýchavě uchýlovala do svého životního prostoru (tak jako Schopenhauer do hlubin svého křesla na frankfurtském obrázku z roku 1850); právě tím však umožnila, aby se na fotografické desce objevil i tento životní prostor: své ctivosti však neodkázala. Proto až ruský hraný film poprvé po desetiletích poskytl příležitost, aby se před kamerou objevili lidé, jimž vzniklá fotografie nebyla k užítku. A lidská tvář okamžitě vstoupila na fotografickou desku s novou, nezměrnou významností. Už to však nebyl portrét. Co to bylo? Je znamenitou zásluhou jednoho německého fotografa, že tuto otázku zodpověděl. August Sander sestavil řadu portrétů, jež v ničem nezaostává za mocnou fyziognomickou galerií představenou Ejzenštejnem či Pudovkinem; a učinil tak z vědeckého hlediska. Jeho souborné dílo je vystavěno v sedmi skupinách, které odpovídají stávajícímu společenskému řádu, a má být vydáno ve zhruba pětácti svazcích vždy po dvanácti obrazech.<sup>4</sup> Zatím máme k dispozici výběrový svazek s šedesáti reprodukcemi, jenž poskytuje nevyčerpatelnou látku k pozorování. „Sander vychází od rolníků, lidí, jež jsou svázáni se zemí, provádí pozorovatele všemi vrstvami a druhy profesí až k reprezentantům nejvyšší civilizace, a zpět až k idiotům.“ Autor k tomuto ohromnému úkolu nepřistoupil jako učenec, neradil se u rasových teoretiků nebo u společenských vědců, nýbrž, podle slov vydavatele, vyšel „z přímého pozorování“. Toto pozorování bylo jistě bez iluzí, ba bylo smělé, zároveň ale jemné, zcela ve smyslu Goetheových slov: „Existuje jemná empirie, která se s předmětem nejnítterněji ztotožňuje, a tím se stává samotnou teorií.“ Proto je naprosto v pořádku, že takový pozorovatel, jako je Döblin, naráží právě na vědecký moment v tomto díle a poznamenává: „Stejně jako existuje srovnávací anatomie, na jejímž základě se teprve dospívá k pochopení povahy a vývoje orgánů, tak tento fotograf provozoval srovnávací fotografii, a vydobyl si tím pozici vědeckého stanoviska nadřazeného fotografům detailu.“ Bylo by smutné, kdyby hospodářské poměry zabránily dalšímu zveřejnění tak výjimečného korpusu. Kromě tohoto zásadního povzbuzení však můžeme poskytnout vydavateli ještě jedno, přesnější: díla, jako je Sanderovo, mohou přes noc získat netušenou aktuálnost. Přesuny moci, které se u nás již projevují, přispívají k tomu, že se školení, ostření fyziognomického vnímání může stát životní nutností. Můžete

4 August Sander, *Anlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Kurt Wolff/Transmare Verlag, München 1929.

přicházet zprava nebo zleva – ale každý si musí zvyknout, že se přihlíží k tomu, odkud kdo pochází. Každý to bude muset sám za sebe pozorovat na druhém. Sanderovo dílo není jen obrázkovou knihou: je to učební atlas.

„V naší době není žádné jiné umělecké dílo sledováno tak pozorně jako portrétní fotografie vlastního já, nejbližších příbuzných a přátel, milovaných,“ napsal již roku 1907 Lichtwark, čímž posunul zkoumání z oblasti estetických distinkcí na pole sociálních funkcí. Jedině odtud můžeme jít dále. Je opravdu příznačné, že debata povětšinou ustrnula na estetické otázce „fotografie jako umění“, a přitom se téměř nevěnovala pozornost mnohem nespornější společenské skutkové podstatě „umění jako fotografie“. A přece má působení fotografických reprodukcí uměleckých děl mnohem větší význam, pokud jde o funkci umění, než více či méně umělecké utváření fotografie, pro niž se zážitek stal „kořisti fotoaparátu“. Amatér, který se vrací domů se svou spoustou originálních uměleckých snímků, neskýtá o moc utěšenější pohled než myslivec, vracející se z čekané s hromadou zvířiny, kterou by mohl využít jedině obchodník. A skutku se zdá, že je již za dveřmi den, kdy bude existovat více ilustrovaných časopisů než obchodů se zvířinou a drůbežáren. Tolik o „focení“. Ale akcenty se zcela obracejí, pokud se od fotografie jako umění přesouváme k umění jako fotografii. Každý se může přesvědčit, o čem snadněji než ve skutečnosti lze fotografií zachytit obraz, ale především plastiku, a nyní i architekturu. Je opravdu velmi svůdné, přisuzovat to bezesobnosti úpadku uměleckého citu, selhání současníků. Ale tomuto pokušení se staví do cesty poznání, že se přibližně zároveň s vývojem reprodukčních technik proměnilo chápání velkých děl. Již je nemůžeme pojímat jako výtvarné jednotlivců; staly se z nich kolektivní útvary, a to tak výrazně, že jejich asimilace je přímo svázána s podmínkou, že budou zmenšena. V konečném důsledku jsou mechanické reprodukční metody technikou zmenšení a dopomáhají člověku k onomu stupni panství nad díly, bez něhož by se již nikdy neupotřebila.

Jestliže něco charakterizuje dnešní vztahy mezi uměním a fotografií, pak je to nesnesitelné napětí, jež mezi ně vstoupilo skrze fotografii uměleckých děl. Mnozí z těch, kteří dnes coby fotografové určují tvář této techniky, vyšli z malířství. A obrátili se k němu zády po pokusech posunout jeho výrazové prostředky k živoucí, jednoznačné souvislosti se soudobým životem. Čím bdělejší byl jejich smysl pro signaturu času, tím problematičtější se poznenáhlu stával jejich výchozí bod. Neboť stejně jako před osmdesáti lety, i dnes převzala fotografie štafetu od malířství. „Tvůrčí možnosti toho, co je nové,“ říká Moholy-Nagy, „bývají většinou zdoluhavě odhalovány starými formami, starými nástroji z tvůrčích oblastí, jež byly s objevem nového sice již v zásadě vyřízeny, ale pod tlakem nového, které se chystá, se ženou do euforického rozkvětu. Např. futuristická (statická) malba přinesla pevně narýsovanou problematiku simultaneity pohybu, utváření momentu času, problematiku, která ji samotnou později zničila; a to v době, kdy byl film sice již znám, ale ještě dlouho nepochopen [...] Stejně

tak můžeme – s jistou opatrností – některé z dnešních malířů, pracujících popisně-předmětnými prostředky (neoklasicisté a veristé), považovat za předchůdce nově popisně optické tvorby, jež bude záhy využívat jen mechanického, technického prostředku.“ A Tristan Tzara roku 1922: „Když bylo stíženo dnou všechno to, co se nazývalo uměním, zažehl fotograf svou svítilnou o síle tisíce svíček a jeho papír citlivý na světlo postupně absorboval černě některých předmětů denní potřeby. Odhalil dosah jemného, nedotčeného záblesku, důležitějšího než všechny konstelace, jež se nabízely k potěše našich očí.“ Ti, kteří přešli od výtvarného umění k fotografii nikoli z oportunistických důvodů, nahodile či z pohodlnosti, tvoří dnes avantgardu mezi kolegy z oboru, ježto se postupem svého vývoje do jisté míry zaštitili proti největšímu nebezpečí soudobé fotografie, proti umělecko-průmyslovému zabarvení. „Fotografie jako umění,“ praví Sasha Stone, „je velmi nebezpečná oblast.“

Pokud se fotografie vymanila ze souvislosti, do nichž ji zasadili Sander, Germaine Krullová či Blossfeldt, pokud se emancipovala od fyziognomických, politických, vědeckých zájmů, pak se stává „tvůrčí“. Věcí objektu je „shrnutí v celek“; nastupuje fotografický šmok. „Duch překonávající mechaniku vykládá její exaktní výsledky jako podobenství života.“ Čím hlouběji zasahuje krize soudobého společenského uspořádání, čím urputněji jeho jednotlivé momenty navzájem vstupují do mrtvolné protikladnosti, tím více se ono tvůrčí – ze své nejhlubší podstaty variující: protiklad jako jeho otec a nápodoba matka – stává fetišem, jehož rysy vděčí za svůj život jen změně módního nasvícení. Co je na fotografování tvůrčí, je jeho odevzdanost módě. „Svět je krásný“ – přesně to je jeho deviza. V ní si strhává masku onen fotografický postoj, který montuje do veškerenstva každou plechovku konzervy, ale nedokáže zachytit ani jednu lidskou souvislost, v níž se nachází, a tak je tato konzerva i ve svém nejzastřenějším syžetu spíše předchůdcem své prodejnosti než svého poznání. Jelikož je však pravou tvářící této fotografické tvořivosti reklama anebo asociace, je jejím legitimním protějškem demaskování anebo konstrukce. Neboť situace se podle Brechtových slov „zkomplikovala natolik, že prostá ‚reprodukce reality‘ vypovídá o skutečnosti mnohem méně než kdy dřív. Fotografie Kruppových závodů či A. E. G. o těchto institucích skoro nic neřekne. Vlastní realita sklouzla do funkčnosti. Zvěcnění lidských vztahů, tedy např. továrna, již tuto funkčnost nevyjevuje. Jde tedy opravdu o to ‚něco vystavět‘, něco ‚umělého‘, ‚sestavěného‘.“ Je zásluhou surrealistů, že vychovali pionýry takové fotografické konstrukce. Další etapu v této rozmišce mezi tvůrčí a konstruktivní fotografií představuje ruský film. Nebudeme přehánět, řekneme-li, že největší výkony jeho režisérů byly možné jen v zemi, kde fotografií nejde o púvab a sugesci, ale o experiment a ponaučení. V tomto smyslu, a jedině v tomto smyslu, dnes můžeme vykládat ono impozantní uvítání, s nímž roku 1855 pozdravil fotografii neohrabaný ideový malíř Antoine Wiertz: „Před několika lety se nám, ke slávě naší doby, narodil stroj, jenž jest dennodenně k údivu našeho myšlení a k úděsu našich očí. Dříve než

uplyne století, bude tento stroj štětcem, paletou, barvami, dovedností, zručností, trpělivostí, agilností, neomylností, barvitostí, lazurou, vzorem, završením, extraktem malířství [...] Nemysleme si, že daguerrotypie umění zabíjí [...] Jakmile daguerrotypie, toto olbřímí dítě, vyroste, až se rozvinou všechny její dovednosti a síly, pak ji ruka génia naráz chytne za šíji a nahlas vykřikne: Ty tam, teď mě poslouvej! Budeme pracovat společně!“ Jak chladně, ba pesimisticky znějí oproti tomu slova, jimiž o čtyři roky později ve svém „Salónu roku 1859“ oznámil čtenářům tuto novou techniku Baudelaire. Ani tyto věty dnes již nemůžeme číst bez lehkého posunu důrazu. Poněvadž ale představují protějšek slov výše zmíněných, podržely si svůj dobrý smysl coby nejpřísnější obrana vůči všemu uzurpování umělecké fotografie: „V dnešní smutné době se objevil nový vynález, který nemálo pomohl utvrdit sebevědomí hlouposti, [...] že umění může být jen věrnou reprodukcí přírody. [...] Bůh mstitel vyslyšel přání davu. Daguerre se stal jeho Mesiášem.“ A dále: „Bude-li fotografii dovoleno, aby nahradila umění v některých jeho funkcích, brzy je vystrnadí úplně nebo je zkaží za pomoci svého přirozeného spojence – hlouposti davu. Je proto třeba, aby se vrátila ke svému skutečnému úkolu, jímž je sloužit vědě a umění.“<sup>5</sup>

Jednu věc však tehdy nepochopil ani jeden, ani Wiertz, ani Baudelaire: pokyny, které spočívají v autenticitě fotografie. Nadále již nebude možné obejít je reportáží, kde klišé působí jen tím, že se v pozorovateli jazykové asociují. Kamera je stále menší, stále připravenější zachytit prchavé a tajemné obrazy a jimi způsobený šok zastavuje asociační mechanismus pozorovatele. Na tomto místě musí nasadit popisek, který zahrne i fotografii: do literarizování všech oblastí života, bez něhož by veškerá fotografická konstrukce nutně zůstala vězet u přibližnosti. Ne náhodou se Atgetovy fotografie přirovnávaly k snímkům z místa činu. Není však každý kout našich měst místem činu? A každý kolemjdoucí pachatel? Nemá fotograf – potomek augurů a haruspexů – odhalit na svých obrázcích vinu a provinilé? Říká se, že analfabetem budoucnosti nebude ten, kdo neumí číst a psát, nýbrž ten, kdo nerozumí fotografii. Nemáme však považovat za analfabeta také fotografa, který neumí číst své vlastní obrázky? Nestane se popisek podstatnou součástí snímku? To jsou otázky, v nichž se uvolňují historická napětí odstupu devadesáti let, jež oddělují současníky od časů daguerrotypie. Právě záření těchto jisker však působí, že první fotografie vystupují z temnot doby praotců tak krásné a nepřístupné.

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, „Salón roku 1859“, in: *Úvahy o některých současných*, přel. Jan Vladislav, Odeon, Praha 1968, s. 382 a 384.