

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra Elektronické kultury a sémiotiky



Bc. Martina Frídová

**Konstrukce a svědectví: dvojí přístup
k fotografii v díle Didi-Hubermana**

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Martin Charvát, Ph.D.

Praha 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28.června 2019

.....

Bc. Martina Frídová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Martinu Charvátovi, Ph.D. za odborné a trpělivé vedení práce, cenné rady a konzultace.

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá tématem fotografie a jejího vztahu ke skutečnosti v díle francouzského filozofa a historika umění Georgese Didi-Hubermana. Je členěna do dvou hlavních částí. První teoretická část obsahuje seznámení se základními pojmy Didi-Hubermanova myšlení a následné teoretické analýze fotografie skrze jeho vybraná díla. Její součástí je i porovnání s myšlenkami dalších autorů, kteří se problematikou fotografie zabývali, například Rolanda Barthese. Cílem je identifikovat možné roviny uvažování Didi-Hubermana vzhledem k fotografii a ověřit předpoklad dvojího přístupu k fotografii, z hlediska tématu fotografie jako konstrukce a fotografie jako svědectví. Druhá praktická část práce si klade za cíl aplikování Didi-Hubermanových myšlenek na vybraných fotografiích v rámci soudobého kontextu.

Klíčová slova

Didi-Huberman, fotografie, konstrukce, svědectví, přežívající obrazy

Abstract

This thesis deals with topic concerning photography and its relation to reality in work of French philosopher and art historian Georges Didi-Huberman. The thesis is divided into two main chapters. The first main part includes introduction to Didi-Huberman's approach and familiarization with his terms as well as theoretical analysis of photography through his work. This part also includes comparison with approach of the other authors, for example with Roland Barthes. The goal of this thesis is to identify possible ways thinking about photography, from the perspective of photography as a construct and photography as a testimony. The goal of the second main part is to use Didi-Huberman's approach and apply it on several selected photographs within contemporary context.

Key Words

Didi-Huberman, photograph, construction, testimony, surviving images

Obsah

Úvod.....	8
<i>TEORETICKÁ ČÁST</i>	10
1. POJMY V TVORBĚ DIDI-HUBERMANA	10
1.1. UVAŽOVÁNÍ DIDI-HUBERMANA O OBRAZECH, ČASU A DĚJINÁCH UMĚNÍ	10
1.2. EUCHRONISMUS	12
1.3. ANACHRONISMUS	13
1.4. PŘEŽÍVÁNÍ A PATHOSFORMEL.....	15
1.5. SYMPTOM	16
1.6. PAMĚŤ	17
1.7. DIALEKTICKÝ OBRAZ	17
1.8. APERÇUES	18
2. POČÁTKY FOTOGRAFIE	20
2.1. RANÉ DĚJINY FOTOGRAFIE	20
2.2. FOTOGRAFIE V SALPÊTRIÈRE.....	22
2.3. KONSTRUKCE FOTOGRAFIE	27
2.4. AURA A PORTRÉTNÍ FOTOGRAFIE	29
3. AFEKTIVITA FOTOGRAFIE	31
3.1. AFEKTIVITA A NINFY	31
3.2. AFEKTIVITA A BODNUTÍ	34
3.3. TRAUMA.....	39
4. FOTOGRAFIE A SVĚDECTVÍ.....	41
4.1. OBRAZY VZDOR VŠEMU	41
4.2. FOTOGRAFIE JAKO OTISK.....	46
4.3. FOTOGRAFIE JAKO TRHLINA	47
4.4. FOTOGRAFIE JAKO SVĚDECTVÍ	48
<i>PRAKTICKÁ ČÁST</i>	53
5. ANALÝZA VYBRANÝCH FOTOGRAFIÍ.....	53
5.1. METODA KOLOROVÁNÍ	53
5.2. TVÁŘE OSVĚTIMI	54
5.3. APLIKACE DIDI-HUBERMANOVA MYŠLENÍ.....	59

5.3.1. Kolorované fotografie z Osvětlemi	59
5.3.2. Fotografie Lewise Powella	62
5.4. PŘED FOTOGRAFIÍ	64
Závěr.....	67
Použitá literatura.....	71
Elektronické zdroje	74

Úvod

Tato diplomová práce se zabývá fotografií a jejím vztahem ke skutečnosti v dílech předního francouzského filozofa, historika umění a teoretika obrazu Georgese Didi-Hubermana. Z hlediska Didi-Hubermanovy tvorby jsem v práci primárně vycházela z jeho děl *Vynález hysterie (Invention of Hysteria)*, *Obrazy vzdor všemu (Images In spite of All)*, *Ninfa moderna: Esej o spadlé draperii a Před časem*. Všechna zmíněná díla reprezentují určitý způsob pohledu na vztah fotografie k realitě, k okamžiku zachycení obrazu a k samotnému využití fotografie, což je hlavní oblastí zájmu této diplomové práce.

Cílem teoretické části práce je v první řadě identifikovat možné roviny uvažování Didi-Hubermana v souvislosti s fotografií a ověřit předpoklad dvojího možného přístupu k fotografii a skutečnosti: z hlediska vnímání fotografie jako konstrukce a svědectví, přičemž právě tyto linie budu v jeho vybraných dílech sledovat. Dalším záměrem této práce je pokusit se ověřit předpoklad, že koncepty a postupy vytvořené Didi-Hubermanem jsou aplikovatelné v kontextu dnešní doby a nadále představují využitelné přístupy k rozboru fotografií v současnosti. Tento předpoklad bude ilustrován v praktické části práce v rámci analýzy vybraných fotografických portrétních snímků osvětimských vězňů, nedávno kolorovaných brazilskou umělkyní Marinou Amarel.

Práce je členěna do dvou hlavních částí, teoretické a praktické. První část obsahuje celkem čtyři kapitoly, jejichž cílem je pojednat o možných způsobech analýzy fotografií skrze Didi-Hubermanova vybraná díla, a to i v souvislosti s myšlenkami a přístupy dalších autorů, kteří se tématem fotografie rovněž zabývají. První kapitola teoretické části je věnovaná seznámení se základními pojmy Didi-Hubermanova myšlení. Jsou jimi především pojmy anachronismus, přežívání, pathosformel, symptom a paměť. Dále následuje kapitola věnovaná raným počátkům fotografie a jejího využití v pařížském ústavu v Salpêtrière koncem devatenáctého století, kde se začala používat pro dokumentaci hysterického jevu. V této době byla fotografii přisuzována významná pravdivostní hodnota a zobrazované bylo vnímáno jako pravdivý otisk reality. Ve třetí kapitole jsem se zabývala vztahem fotografie a afektivity. Její součástí je i porovnání

s dalším představitelem podobného přístupu, Rolandem Barthesem. V této části práce nejzřetelněji vystupuje Didi-Hubermanovo chápání přežívajících obrazů, které jsou důležitou koncepcí pro nahlížení na fotografii, využitou zejména pro praktickou část této diplomové práce. Ve čtvrté kapitole jsem se věnovala tématu svědectví fotografie s odkazem na, do jisté míry kontroverzní, výstavu čtyř fotografií, které byly pořízeny v koncentračním táboře v Osvětimi a které byly vystavené v Paříži v roce 2001.

Cílem teoretické části je tedy poskytnout ucelenější interpretaci myšlení Didi-Hubermana s ohledem na vytyčené téma práce a využít tyto koncepty a přístupy v části následující. V praktické analýze se pokusím tyto koncepce aplikovat na vybrané fotografie, které tematicky zapadají do dané problematiky, a ilustrovat na nich Didi-Hubermanův přístup k fotografii v kontextu dnešní doby.

TEORETICKÁ ČÁST

1. Pojmy v tvorbě Didi-Hubermana

V první kapitole této práce se zaměřím na přiblížení několika klíčových pojmů, se kterými francouzský filozof Didi-Huberman¹ ve svých dílech pracuje. Především Didi-Hubermanovo dílo *Před časem* mi poskytlo základní vhled do jeho myšlení a seznámení se s jeho metodologií. Pro lepší porozumění jeho pohledu na fotografii, která se stane ústředním tématem této diplomové práce, je důležité alespoň nastínit jeho základní myšlenky a uvažování o obrazech. S tím jde ruku v ruce i jeho specifické vnímání časovosti a jistá tendence k přehodnocení dějin umění.

1.1. Uvažování Didi-Hubermana o obrazech, času a dějinách umění

První věta ze zmíněného díla *Před časem* začíná těmito slovy: „Před obrazem jsme vždy před časem,“ (Didi-Huberman, 2008a, s. 7). Didi-Huberman přistupuje k obrazům velice osobitým způsobem, díky němuž se řadí dle Josefa Fulky, který je autorem doslovu k jeho druhé knize přeložené do češtiny, *Ninfa moderna: Esej o spadlé draperii*², do nepočetné skupiny důstojných pokračovatelů velké generace myslitelů z šedesátých a sedmdesátých let³ a jeho komplexní způsob uvažování z něj činí jednu z nejzajímavějších postav na scéně současného francouzského myšlení (Fulka in Didi-Huberman, 2009, s. 157). Mezi předměty jeho zájmu patří zkoumání například antických náhrobků, posmrtných masek,

¹ Georges Didi-Huberman, narozený v roce 1953, působí na *Vysoké škole sociálních věd (École des hautes études en sciences sociales)* v Paříži, kde ve svých přednáškách rozvíjí experimentální přístupy v oblasti vizuálních teorií, historie či filozofie. Od roku 2015 je také držitelem prestižní ceny *Theodora Adorna*. Je známý pro své specifické vnímání časovosti a osobitému přístupu k dějinám umění, který se prolíná skrze jeho obsáhlou monografii, čítající více než třicet prací.

² První kniha dostupná v češtině byla *Před časem* (Didi-Huberman, 2008a).

³ Jedná o představitele francouzského strukturalismu a poststrukturalismu, mezi něž se řadí například Roland Barthes, Jean-François Lyotard, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michael Foucault a další.

renesančních fresek, draperií nebo fotografií hysterických pacientek doktora Charcota či dochovaných fotografických materiálů z koncentračního tábora v Osvětimi. Didi-Hubermanovi jsou v jeho dílech inspirací myšlenky a práce hned několika autorů. Jsou jimi především Walter Benjamin, Aby Warburg, Sigmund Freud, Carl Einstein, George Bataille nebo Michael Foucault, k nimž se opakovaně vrací. Nejedná se však pouze o převzetí jejich myšlenek a metodologie, ale o nové čtení těchto autorů. Didi-Huberman od nich částečně přebírá jejich teoretické prvky a staví na nich svou vlastní metodologii.

V knize *Před časem* vychází primárně z tvorby Sigmunda Freuda a jeho německých současníků, jejichž myšlenky jsou mu užitečné v jeho vlastních úvahách. Jsou jimi již zmínění Aby Warburg, Walter Benjamin a Carl Einstein. Proč si vybral Didi-Huberman právě tyto myslitele? Sigmund Freud ho inspiruje především psychoanalýzou a Didi-Huberman se zaměřuje především na pojmy psyché, nevědomí a symptomu, kterému se budu více věnovat později. Ostatní si Didi-Huberman vybral z toho důvodu, že tito tři myslitelé⁴ rozpracovali vlastní teorie, které se vyznačují tím, že do středu svých prací, týkajících se historické praxe a teorie dějinnosti, postavili právě obraz a vyvodili z něj koncepci času (Didi-Huberman, 2008a, s. 49). Obraz a čas jsou dvěma klíčovými pojmy v uvažování Didi-Hubermana. Ve zmíněném díle vypracovává pojetí času, které se staví proti kontinuálnímu chápání časovosti v dosavadních dějinách umění, tak jak s nimi pracují historikové a ptá se po předmětu dějin a po dějinnosti. Přesné vymezení z hlediska určitého místa a času na časové ose se v jeho myšlení nesetkává s uznáním a Didi-Huberman hledá novou metodu historie. Takovou, která bude postupovat proti „proudu dějin“⁵, tj. proti spontánnímu pohybu, ve kterém historik obvykle dějinnost svých předmětů výzkumu konstituuje (Didi-Huberman, 2008a, s. 86). Pro vodní tok⁶ je charakteristické plynutí. Stejně tak fungují dějiny umění. Jako dynamika toho, co plyne.

⁴ Pozn. Aby Warburg, Walter Benjamin a Carl Einstein

⁵ Didi-Huberman sám používá metaforu toku či řeky (Didi-Huberman, 2008a, s. 81). Zabývá se otázkami, zdali prameny (základní informační zdroje historického bádání) vyčerpávají daný obraz.

⁶ Pokud bychom se ptali po počátku dějin umění či obrazu, Didi-Huberman si pomáhá touto metaforou toku. Kromě Aby Warburga vychází i z myšlenek Waltera Benajmina a jeho představě víru, který se může objevit v takovém plynoucím toku řeky, kdykoli a je tudíž nepředvídatelný

V rámci takového hledání přehodnocuje Didi-Huberman dějiny umění a zaujímá k nim poměrně radikální postoj. Používá spojení „hladit dějiny proti srsti“, které přebírá od Waltera Benjamina, a které dobře vystihuje jeho přístup. Walter Benjamin toto spojení zmiňuje ve své práci *O pojmu dějin*: „Historikovou povinností je proti srsti kartáčovat příliš hladký kožich historie.“ (Benjamin, 2011, s. 343) Uchopit historii proti srsti, tedy znamená převrátit hledisko, jakým byla historiky zkoumána minulost (Didi-Huberman, 2008a, s. 101). Spojení „před časem“ tudíž znamená ocitnout se tváří v tvář času, nikoliv nacházet se před nějakým časem, po kterém následuje na časové ose další.

1.2. Euchronismus

Didi-Huberman přichází s takovým pojetím času v rámci dějin, kdy je možné přeskakovat mezi jednotlivými epochami. Kritizuje tzv. euchronické chápání dějin, a to už od myšlenek italského malíře a historika umění šestnáctého století Giorgia Vasariho až po německého historika umění dvacátého století Erwina Panofského. Každý z nich operuje „magickými slovy“⁷, jak je nazývá Didi-Huberman v jeho knize *Před obrazem*. Dle Panofského je každý humanista historikem, když studuje zprávy, které po sobě zanechali lidé a které se vynořují z proudu času (Panofsky, 2013, s. 16). Pokud například datujeme obraz či zprávy v podobě uměleckých děl⁸ do určité epochy, je nutné je časově a místně určit. Vědět, kde byly v této epoše vytvořeny, v rámci jakého uměleckého směru či umělecké školy, a kdy (Panofsky, 2013, s. 18). Pokud by chtěl historik zkoumat například určitý předmět, musí vzít dle Panofského v potaz i dobové prameny, které vznikly ve stejném čase a místě jako jeho předmět zkoumání. Takové prameny mohou být zkoumány a interpretovány v rámci obecného pojetí dějin⁹

(Didi-Huberman, 2008a, s. 83). Pokud si tedy klademe otázku původu, je třeba brát v potaz tuto představu víru. Prameny, stejně jako plynoucí toky, nám nedovolí vycházet z historické kontinuity.

⁷ Pro Erwina Panofského jsou takovými slovy například humanismus a ikonografie, pro Giorgia Vasariho například idea (Fulka, 2009, s. 161).

⁸ Člověkem zhotovený předmět, který vyžaduje estetickou konzumaci (Panofsky, 2013, s. 22).

⁹ Vytvořenou na základě jednotlivých případů.

a je třeba klasifikace, podle které jsme schopní zkoumané dílo vůbec někam zařadit (Panofsky, 2013, s. 20). Zde je patrné kontrastní stanovisko Didi-Hubermana, který se vyhrazuje proti kategorizování děl do uměleckých slohů, přesného zařazení na časové ose a popírá názor, že to, co umělci říkají o svých vlastních dílech, nemusí být vždy interpretováno pouze ve světle takových děl.

1.3. Anachronismus

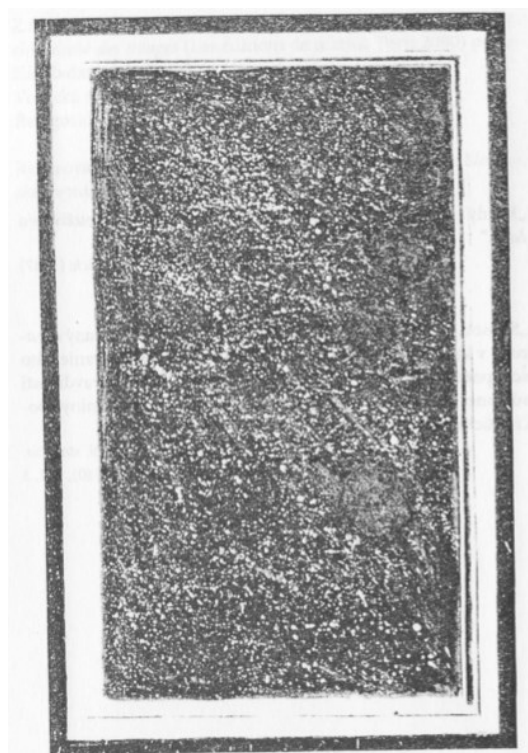
Didi-Huberman se tedy distancuje od výše vysvětleného euchronického chápání dějin a navrhuje koncepci anachronismu. Co myslí tímto pojmem? V uvažování o obrazech a jejich časovosti, ovlivnila Didi-Hubermana jedna jeho zvláštní osobní zkušenost¹⁰ s freskou nazvanou *Madona stínů*, která se nachází v klášteře San Marco ve Florencii. Jejím autorem je pravděpodobně dominikánský mnich Fra Angelico a její původ se datuje přibližně mezi léta 1440–1450. Tato freska¹¹, jak sám Didi-Huberman podotkl, zastavila jednoho dne jeho kroky, když se procházel v chodbách kláštera San Marco ve Florencii (Didi-Huberman, 2008a, s. 9). Byla to událost, která nadále ovlivnila jeho uvažování o dějinnosti, čase obrazu a odvětví dějin umění. Na této fresce, konkrétně v její dolní části, se totiž nachází náhodné skvrny barvy, zřejmě vržené z určité dálky, které vypadají, jako kdyby konceptuálně nijak nezapadaly do celé fresky. Didi-Huberman si před ní uvědomil jejich na první pohled paradoxní podobnost s uměním amerického malíře Jacksona Pollocka, které objevil před mnoha lety. Tato zkušenost, která ho donutila zastavit se před freskou, ho ovlivnila na mnoho dalších let a Didi-Huberman se k ní nadále vracel. Vrchní část fresky lze za pomoci historických pramenů velmi dobře analyzovat. Spodní část fresky s barevnými skvrnami ale takovými prameny dokážeme vysvětlit jen stěží. Právě to, že Didi-Huberman spatřil fresku Fra Angelica a vzpomněl si na obraz *No. 5* Jacksona Pollocka je příkladem typické anachronické situace. Anachronismus¹² je vázán na nečasovost,

¹⁰ Zde je důležité povšimnout si pojmu zkušenost, ke kterému se vrátím dále.

¹¹ Viz obr. 1.

¹² Pojem anachronismus není pojmem, se kterým by poprvé přišel sám Didi-Huberman. Existoval už dříve v debatách mezi historiky a poukazyval na historické zkreslení. Didi-Huberman tento pojem přejímá také z debat s Pierrem Fédidou, jejich společných seminářů, ve kterých se odkazují na spojení „passé anachronique“ | „the anachronic pass“ jakožto překladu Freudova pojmu zeitlos,

kteřá se vymyká určitému času umístěnému na časové lince. Je to časový způsob, ale takový, který v sobě obsahuje pluralitu časů. Vyjadřuje nadbytek, složitost, mnohonásobné determinovanosti¹³ obrazů (Didi-Huberman, 2008a, s. 13), je tvořen montáží všech přítomných časů vyskytujících se v obraze.



Obr. 1 Spodní část fresky *Madona stínů* (zdroj: Didi-Huberman, 2008a, s. 6)

Objevuje se zde však určitý paradox. Na jedné straně stojí názor, že provozovat historii znamená nedopustit se anachronismu, na straně druhé zase ten, že provozovat historii bez anachronismu nelze (Didi-Huberman, 2008a, s. 30). Euchronismus interpretuje minulost kategoriemi minulosti. Abychom dle euchronismu porozuměli nějakému dílu, je třeba hledat dobové prameny, které se stanou nástroji k porozumění takovému dílu. Tohoto konceptu anachronismu by

který odkazuje k nevědomému, nečasovému. Příkladem mohou být nevědomé duševní pochody, které mohou neočekávaně vpadnout do kteréhokoli okamžiku našeho vědomého myšlení a překvapit nás.

¹³ Determinovanost obrazu popisuje jako verifikovatelnou hru zdrojů, výpůjček a explicitních přejímek, která v procesu přežívání ustupuje předeterminovanosti, kterou vysvětluje jako odchýlení návazností, dlouhých nevědomých časových úseků a podpovrchových vlivů (Didi-Huberman, 2009, s. 141).

se měl historik vyvarovat a neměl by se nechat ovlivnit vlastními pojmy, vkusem, či hodnotami (Didi-Huberman, 2008a, s. 11). Všechny odpovědi na otázky nalezneme historik v minulosti. Ideálně v minulosti zkoumaného objektu. Dle Didi-Hubermana se však s tímto postupem nemůžeme spokojit. Co když takový pramen chybí? Jak vysvětlíme barevné cákance na fresce Fra Angelica? Z toho se jeví Didi-Hubermanovi zřejmé, že nemůžeme určité umění nahlížet jen z hlediska echronického, je nutné přistoupit k anachronickému pojetí, zejména pokud se minulost ukazuje jako nedostačující k porozumění (Didi-Huberman, 2008a, s. 17).

1.4. Přežívání a Pathosformel

Pojem přežívání přebírá Didi-Huberman od Warburga, u kterého se vyskytuje pod názvem *Nachleben*. Přežívání odkazuje k anachronismu, který se nečekaně vynořuje v nepředvídatelném čase. Principem přežívání se stává patos. Pojem patosu se opět objevuje u Warburga v podobě *pathosformeln*, formulí či vzorcem patosu. Je mu vlastní určitá výrazová kvalita obrazu, díky níž se pak v čase může vynořit, a tudíž obsahuje i vnitřní dynamiku. Například fotografie ninf či draperií chodníků, které Didi-Huberman analyzuje v díle *Ninfa moderna: Esej o spadlé draperii*, přežívají v čase a jsou symptomem toho, co se odehrálo v minulosti. Ondřej Váša v příspěvku *Die! Materiál a distance v kontextu myšlení Georgese Didi-Hubermana*, vysvětluje pojem přežívání takto: „*Nachleben*, které lze kromě ‚přežívání‘ přeložit i ve smyslu ‚druhého života‘ či ještě lépe ‚života zemřelého v paměti pozůstalých‘, tak v první řadě znamená znovuobjevování kulturních forem, figur, uměleckých praktik či vzorců patosu, *Pathosformeln*, které však v momentě svého opětovného vynoření, přesunu, dynamicky mění význam, aniž by však ztrácely souvislost s předchozími momenty svého vynoření. Souvislost nikoliv kauzální.“ (Váša in Borecký, 2011, s. 204) Dle Váši je dále pro přežívání charakteristické určité vrstvení časů, respektive časových rovin, detailů a symptomů v obraze. Skrze symptomy se k nám vrací potlačené prvky z našeho nevědomí a přežívání tak může být chápáno jako trhlina ve vědomí. Tyto prvky v daném čase nemusejí dávat smysl, avšak tím spíše otevírají obraz ku prospěchu anachronismu (Váša in Borecký, 2011, s. 204).

1.5. Symptom

Didi-Huberman chápe anachronismus coby symptom. Jako určitou výjimku z pravidla, něco neočekávaného, něco, co nefunguje, co může být až nepříjemné. „Anachronismus se nejprve vynořuje přesně na místě přehybu rozhraní mezi obrazem a dějinami historií: jistěže obrazy mají svoji historii, ale to, čím jsou, pohyb, který je jim vlastní, jejich specifická moc, to vše se v dějinách projevuje jako symptom-nevolnost, více či méně násilné popření či pozdržení.“ (Didi-Huberman, 2008a, s. 23) Patologický nádech pojmu symptom, převzatý od Freuda, je použit záměrně. V takovém chápání symptom evokuje nějakou nemoc, nevolnost, blížící se katastrofu, která však může být klamavá. Příkladem je hysterický symptom, který se vyskytuje v Paříži v devatenáctém století.

Anachronismus je také určitou nehodou a nevolností a skládá se ze symptomů. V obraze přežívá něco znepokojujícího, co tam nepatří, je vytěsněné¹⁴, ale vrací se na povrch. Symptom se vždy vynoří proti proudu času. Podobně jako se vrací velmi stará nevolnost a obtěžuje naši přítomnost či jako když se vytěsněné nevědomí promítá do vědomí, se symptom nečekaně zjevuje a přerušuje tak normální průběh věcí (Didi-Huberman, 2008a, s. 39). Je paradoxem časovým i vizuálním. Co může být symptomem? To, co přitáhne naši pozornost k vizuálnímu paradoxu, například barevná skvrna. Projevuje se skrze nějaký detail. Může se objevit bez patrné logiky, nevhod a ruší nás (Didi-Huberman, 2008a, s. 39). Obraz je dle Didi-Hubermana nutné chápat jako symptom, který se vynořuje z našeho nevědomí, plného vytěsněných obsahů (Fišerová, 2015, s. 87). Symptom je spojený s traumatickým zážitkem, který stál na počátku jeho formování, a který se nachází v nevědomí (Fulka, 2008, s. 55).

¹⁴ Freud používá tento pojem v rámci své metody psychoanalýzy coby jeden z ochranných mechanismů, kdy jsou psychické obsahy, spojené s negativními pocity, vytěsněny z oblasti vědomí do oblasti nevědomí (Nakonečný, 2017).

1.6. Paměť

Didi-Huberman mimo jiné zmiňuje, že dějiny umění je třeba nahlédnout z hlediska paměti. Co se ale míní pod pojmem paměť? Paměť lze obecně chápat jako schopnost naší nervové soustavy uchovávat informace na základě předchozí zkušenosti a opět je použít. Didi-Huberman však zmiňuje i jiný druh paměti. Takový, který je vlastní nějakému předmětu, obrazu, nebo dokonce městu, a která se vynořuje zcela nečekaně. Například v podobě povlávajících draperií ninf nebo třeba jako chodníkové draperie válejících se hadrů v ulicích Paříže¹⁵. V knize *Ninfa moderna: Esej o spadlé draperii*, Didi-Huberman píše, že když se bahno vyvalí z hlubin Paříže, vynoří se v přítomnosti v podobě cáru nebo hadru, je to sama paměť Paříže, která se vylévá na její ulice, je to dlouho pohřbená minulost, která se objeví v přítomnosti a vystupuje v ní sama pravda, ač třeba dlouho zapomenutá, jako takový symptom (Didi-Huberman, 2009, s. 69-70). V tomto smyslu paměti Paříže, hovoří o paměti města, paměti, která je plná stop minulosti a je nositelem pravdy. V obou případech však paměť¹⁶ manipuluje s časem a nikdy není zcela přesná. Je zanesená naší minulostí, zkušeností, ale i přítomným okamžikem. Nikdy si nevzpomeneme například na nějakou událost úplně stejně, jako jsme si už jednou vzpomněli. Nehledě na to, když o stejné události mluví například více svědků.

1.7. Dialektický obraz

Didi-Huberman se opět odkazuje k Walteru Benjaminovi a jeho pojetí obrazu coby zastavené dialektiky, kde se Kdysi¹⁷ setkává s Nyní (Didi-Huberman, 2008a, s. 118-119). Když se naše myšlení na chvíli zastaví, objevuje se dialektický obraz, kterému je vlastní pohyb, protože nepřerušuje rytmus heterogenních časů,

¹⁵ Obojí zmíním později, v kapitole o afektivitě.

¹⁶ Kromě individuální paměti a paměti určitého předmětu se můžeme setkat ještě s kolektivní pamětí, kterou Susane Sontagová definuje jako stanovenou dohodu, že je právě toto důležité a že se daná událost udála určitým způsobem, což se vztahuje i k obrazům, nejedná se tedy o formu vzpomínání (Sontagová, 2011, s. 78).

¹⁷ V českém překladu *Před časem* je tento pojem přeložen, tak jak jej zde uvádím tj. Kdysi.

nýbrž otevírá možnost protirytmu (Didi-Huberman, 2008a, 119). Otevírá se tak cesta možností. Jako u aperçues (u postřehů) se pro nás cosi, na základě naší předchozí zkušenosti stává náhle viditelným. Přerušuje náš rytmus. Vzápětí nám vyvstane v mysli otázka, či se podnítí naše touha. Vytvořit dialektický obraz znamená odvolat se na Kdysi, akceptovat šok paměti a nepodrobit se minulosti, dekonstruovat a kritizovat (Didi-Huberman, 2008a, s. 248). Principem dialektického obrazu je montáž. Jak už bylo řečeno anachronismus je tvořen montáží všech přítomných časů vyskytujících se v obraze a je vlastní samotným předmětům. Montáží v tom nejjednodušším vysvětlení může být chápáno jako smontování či dání dohromady. Montáž se pro Didi-Hubermana stává operací ahistorického¹⁸ poznání, smontovává a rozmontovává historii a zároveň předběžně rozebírá to, co konstruuje (Didi-Huberman, 2008a, s. 123–125).

1.8. Aperçues

Anachronismus v Didi-Hubermanově pojetí vychází ze zkušenosti. Právě díky ní se zastavil Didi-Huberman před freskou Fra Angelica. Chápání zkušenosti hraničí v myšlení Didi-Hubermana až s jistou tělesností. Obraz se nás dotýká, jsme jím ve fyziologickém smyslu zasaženi, poraněni. Ke zkušenosti a zasažení obrazem se v této práci ještě vrátím, a to v úvahách o fotografii, afektivitě a touze. Nicméně bych zde ještě krátce zmínila myšlenku, kterou Didi-Huberman rozvíjí v úvaze *Postřehnout: Mezi vyjevováním a mizením*. Didi-Huberman mluví o postřezích, které se rozhodl nazývat „aperçues“ (tento název pochází ze slova apercevoir, tedy postřehnout), a které jsou útržky věcí či událostí, které mu krátce mihnou před očima (Didi-Huberman in Svatoňová, Krtinová, 2017, s. 21). „Postřehnout znamená zachytit letmo v realitě cosi, co se střetlo s naší touhou – ať že ji v tomto okamžiku stvrdilo, ať popřelo.“ (Didi-Huberman in Svatoňová, Krtinová, 2017, s. 23) Tyto postřehy v něm zanechají stopu, vzpomínku, přání nebo touhu. Opět je zde zapojená tělesnost: „Moje tělo čelí tělu obrazu, anebo dokonce tímto jinými (minulý, zmizelým) tělem, jehož obraz přivolával počitek anebo způsobil, že jsem si přivolal počitek,“ (Didi-Huberman in Svatoňová, Krtinová, 2017, s. 25)

¹⁸ Ahistorickou metodou je zde myšlená nová metoda chápání dějin umění, které se Didi-Huberman snaží dobrat a pro kterou používá metaforu „hlazení proti srsti“.

a propojuje ji s metaforou tance. Tancem chápe „psychický pohyb našich reálných a imaginárních těl“ (Didi-Huberman in Svatoňová, Krtinová, 2017, s. 26). Tanec, coby tanec našich pohledů a myšlenek, se tedy odehrává před obrazem a je mu vlastní určitý rytmus.

Téma rytmu se objevuje v tvorbě Didi-Hubermana častěji a je více či méně rozpoznatelné. Rytmus v běžném chápání implikuje určitou pravidelnost. Ve spojení s metodologií Didi-Hubermana by se však rytmus dal chápat paradoxně, jako prolnutí pravidelného s nepravidelným, rytmem s protirytmem. Přežívání obrazů by se dalo považovat za specifický rytmus časovosti vlastní obrazům. To, co upoutá naši pozornost, ať už nás zaujme nebo zraní, přeruší tento rytmus přežívání a paradoxně vyvolá další, a to rytmus zjevování se symptomů či detailů. S myšlenkou rytmu se tak prolínají právě pojmy jako anachronismus, symptom a přežívání.

2. Počátky fotografie

Předchozí část se zabývala seznámením s pojmy, které se vyskytují v dílech Didi-Hubermana, a které v rámci svého myšlení používá. V této diplomové práci se budu zabývat především tím, jakou roli hrála fotografie a její vnímání vzhledem ke skutečnosti v dílech Didi-Hubermana, proto bych na začátku následující kapitoly, alespoň stručně přiblížila její rané dějiny. Didi-Huberman se velmi často odkazuje na Waltera Benjamina, tak se nabízí začít s Benjaminovou úvahou nad dějinami fotografie *Malé dějiny fotografie*. A dále prozkoumala pojetí a využívání fotografie v jejích raných počátcích, zejména skrze dílo *Vynález hysterie*.

2.1. Rané dějiny fotografie

Walter Benjamin tvrdí, že přesně určit počátky fotografie je poněkud obtížné, protože tímto vynálezem a touhou zadržet obrazy v camera obscura¹⁹ se zabývalo více lidí (Benjamin in Císař, 2004, s. 9), avšak oficiálně se to podařilo až dvěma francouzským vynálezci Nicéphoru Niépcemu a Jacquesovi Daguerrovi. Ačkoli byla většina zásluh připsána Daguerrovi a jeho fotochemickému vynálezu „daguerrotypii“, který spočíval v zachycení obrazu na stříbrné destičky, za pomoci jódových a rtuťových výparů a solné lázně, první známá fotografie spatřila světlo světa v roce 1822 a podařilo se to Daguerrovu spolupracovníkovi, zmíněnému Niépcemu (Anděl, 2012). Tato fotografie se však nedochovala. Niépce se ovšem o její zhotovení pokusil před svou smrtí v roce 1833 ještě několikrát a dnes je považována za nejstarší dochovanou fotografii fotografie chlapce, vedoucího koně z roku 1825. Známější je však fotografie, na které je vidět pohled z okna Niépceho

¹⁹ Princip *camery obscury*, temné místnosti, skrze jejíž malý otvor pronikalo světlo a vrhalo stín předmětu, který se nacházel před tímto otvorem, na protilehlou stěnu, byl popsán arabským vědcem Alhazenem (Hassan ibn Hassan) v první polovině jedenáctého století, přičemž tohoto jevu si povšiml už Aristoteles v polovině čtvrtého století. V době renesance se stala *camera obscura* opět předmětem zájmu a zmínky o ní najdeme i u Leonarda da Vinciho. Začala se pomalu měnit v přenosný fotografický přístroj, přibyla k ní optická čočka a byla zavedena clonka, která zlepšovala ostrost obrazu.

domu, která se datuje o rok později. V roce 1839 je vynález „daguerrotypie“ uznán i poslaneckou sněmovnou, o což se zasloužil především fyzik François Arago, který apeloval na spojení tohoto vynálezu se všemi oblastmi lidské činnosti, od možnosti focení přírody až po vědecko-technické a astrofyzikální objevy, avšak to znamenalo i fakt, že tento vynález připadl státu a stal se věcí veřejnou, přičemž Daguerrovi a Niépcemu byla vyplácena doživotní renta (Benjamin in Císař, 2004, s. 9). S dalším zásadním objevem týkajícím se fotografie přišel britský vynálezce William Talbot přibližně ve stejné době jako Daguerre, přičemž Talbotovo využití procesu negativ-pozitiv k množení fotografií bylo uznáno až o několik let později. Do té doby byla fotografie a to, co zobrazovala, unikátem, obestřeným magickým charakterem, který ji vyčleňoval vůči klasickému výtvarnému umění. Fotografie se tak přirozeně dostala do střetu s malířstvím, přičemž zpočátku byla pro některé malíře jen technickou pomůckou, díky níž produkovali umělci další obrazy, ale později vedla k mnoha debatám ohledně jejího postavení vůči výtvarnému umění. Ostatně sám Daguerre byl původně malířem.

Když zůstaneme u vynálezu „daguerrotypie“ a „talbotypie²⁰“ v devatenáctém století, fotografie sehrála zásadní roli ve vědeckém paradigmatu. Jak bude popsáno dále, fotografie nahradila portrétní malbu a její využití našlo své místo i v lékařství, například coby dokumentace hysterického jevu v Salpêtrière. Fotografie byla v tomto období chápána jako objektivní, jako zpráva bez kódu, která řekla více než jakýkoli popis (Didi-Huberman, 2003, s. 32). Malba mohla být zmanipulovaná, lidé byli odkázáni věřit malíři, že zachytil danou osobu, věc, či výjev tak, jak skutečně vypadala, přičemž tomu tak mnohdy nebylo. U fotografie se o tom, v tehdejší společnosti, ale nedalo pochybovat. Fotoaparát už nebyl extenzí lidské ruky, jako tomu bylo právě u malby, nýbrž oka. Podobné úvahy zahrnul do své práce i Talbot. Je autorem vůbec první publikované knihy ilustrované fotografiemi, která nese název *Tužka přírody (The Pencil of Nature)*. Skládala se z dvaceti čtyř tabulek s popisky, ve kterých Talbot popisuje nejen co na fotografiích vidíme, ale vysvětluje i princip fotografického procesu. Talbot přisuzoval fotografickým zobrazením specifické vlastnosti, jako například možnost zmenšovat či zvětšovat

²⁰ Zmíněném procesu negativ-pozitiv. Původně tuto metodu rozmnožování fotografií pojmenoval Talbot „kalotypie“.

předlohu a zachytit jevy neviditelné pro lidské oko (Anděl, 2012, s. 44). Tvrdil, že jednou z výhod vynálezu fotografického umění bude možnost vnést do obrazu vícero detailů, které přidají na pravdivosti a skutečnosti reprezentace, avšak se kterými by si žádný umělec nedal tu práci, aby jimi věrně napodobil přírodu (Talbot, 1884). Zpočátku totiž převládal názor, že fotografickými obrazy se reprodukuje sama příroda (Anděl, 2012, s. 21). U fotografie se „často setkáváme s přípisem ‚podle přírody‘, který může značit zachycení přírody, její zrcadlení, překlad, ale jednoduše i důkaz, že obraz vznikl ‚podle skutečnosti‘“ (Trnková, 2013, s. 9). Proto byl fotografický přístroj zpočátku přirovnáván k lidskému oku, ale později se ukázalo, že příroda hraje ve vztahu k fotoaparátu trochu jinou roli než ve vztahu k oku. Příroda je protkaná nevědomím ale fotografie a její možnosti, jako například zvětšení či zmenšení, toto optické nevědomí odkrývají (Benjamin in Císař, 2004, s. 11).

Nicméně ve svých počátcích byla fotografie považována za objektivní důkaz něčeho, co v danou chvíli nepopíratelně existovalo a nacházelo se před fotografickým přístrojem. Zpočátku si lidé ještě dost dobře nedokázali vysvětlit tento fenomén fotografie a zprvu chovali ke snímkům přirozenou nedůvěru. První fotografické snímky se exponovaly několik hodin a před fotografickým přístrojem se lidé styděli, na prvních portrétních fotografiích například jejich pohled většinou nesměruje do fotoaparátu (Benjamin in Císař, 2004, s. 11). Postupně ale fotografii začali důvěřovat, a to až do té míry, že se stala důležitou pomůckou v lékařské diagnóze. Takové užití fotografie se stává předmětem zkoumání Didi-Hubermanovi prvotiny *Vynález hysterie (Invention Of Hysteria)*, kdy fotografie sehrála ve francouzském ústavu Salpêtrière významnou roli ve zkoumání hysterie, což bude předmětem další kapitoly.

2.2. Fotografie v Salpêtrière

Salpêtrière byl ústav pro choromyslné ženy v Paříži. V sedmnáctém století bylo toto místo nejdříve vojenskou zbrojnicí, poté ženským vězením a podobu ústavu určeného pouze ženám nabylo až v devatenáctém století. Umístěno zde bylo na pět tisíc pacientek – žebraček, tulaček, žen, které se chovaly jako děti, žen, které byly označovány jako „staré panny“, žen s fyzickým postižením, epileptiček,

šilených žen apod. Často bylo toto místo nazýváno „ženské peklo²¹“ anebo „noční můra uprostřed pařížské Belle Époque²²“ (Didi-Huberman, 2003, s. xi). Neodmyslitelnou postavou, Césarem či Dantem v tomto lékařském prostředí, jak byl často nazýván, se díky svým praktikám stal lékař Jean-Martin Charcot.

Charcot působil v Salpêtrière v druhé polovině devatenáctého století a zaměřil se na ženy vykazující příznaky hysterie. Na základě zkoumání symptomů hysterie ji oddělil od epilepsie. Chtěl dokázat, že hysterie je reálný jev, nikoliv pomyslný psychický jev či že by byla simulovaná. Jeho „úterní lekce“ se staly natolik proslulými, že jeho další „páteční kurzy“ navštěvovali představitelé vyšší třídy, elity z řad lékařů, politiků, známých umělců, architektů, spisovatelů, či policejních příslušníků, dokonce i kardinálové a oxfordští studenti jej citovali při závěrečných zkouškách spolu s Hippokratem (Didi-Huberman, 2003, s. 18) a mezi jeho slavné žáky²³ patřil i Sigmund Freud.

Charcot se svými žáky prováděl pravidelné konzultace s pacienty, většinou v úterý ráno, odtud název „úterní lekce“. Každá pacientka se po příchodu do Salpêtrière musela podrobit vstupní prohlídce – observaci. Nejdříve byly pacientky personálem či stážisty rozděleny na dvě kategorie (ty, které už na nějakých

²¹ Pozn. přeloženo z výrazu „feminine inferno“.

²² Pozn. přeloženo ze spojení „nightmare in the midst of Paris´ s Belle Epoque“.

²³ Jedním z jeho posledních žáků byl i český lékař MUDr. Ladislav Haškovec, spoluzakladatel oboru neurologie v Československu, který ve svých zápiscích z Paříže o Charcotovi píše:

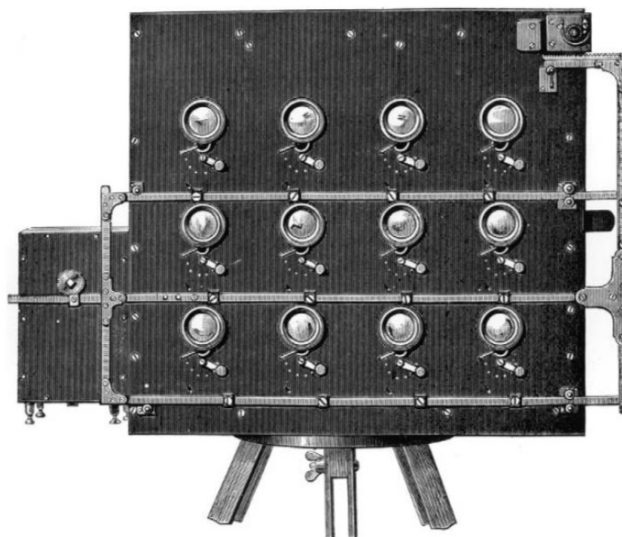
„Poprvé viděl jsem prof. Charcota v úterní jeho přednášce na podzim r.1892. Za úplného ticha vstoupil do posluchárny sledován asistentem a přednosty jednotlivých laboratoří klinických, interny, hosty a cizími doktory. Prostřední, složité postavy a poněkud shrben, ubíral se Charcot ke křeslu umístěnému vlevo na přední straně estrády. Pohled jeho byl chladný, přísný a známky stáří i dlouholeté práce zaryly se hluboce do vrásek a bledé, hladce oholené jeho tváře. Avšak chlad i přísnost z jeho tváře zmizely, jakmile Charcot v proudu přednášky se ocitl. Examen předvedených nemocných, jich výpovědi, každý pohyb a pokyn Charcotův tvořily dohromady tak ladný, zaokrouhlený, harmonický celek, že v prvním momentu nemohl jsem se ubránit dojmu ‚teatrálnosti‘. Nebyl jsem jediný, kdož v prvé chvíli dali se strhnouti k úsudku tak nespravedlivému. Ale byl jsem šťasten, že mají příležitost s Charcotem blíže se seznámiti, poznal jsem záhy, jak velice jsem se klamal... Čím dál tím více klonil jsem se v neobmezené úctě před věhlasem a geniem Charcotovým, obdivuje se jeho vlídnosti, skromnosti a roztomilosti.“ (Haškovec, nedat., s. 5-6)

konzultacích byly a léčily se, a na ty, které přišly poprvé) a následně byl sestaven seznam. Charcot si pak vybral ty „případy“, které vypadaly na první pohled jako nejvíce zajímavé, a které by mu poskytly „materiál“ pro jeho další lekce. Často chtěl po pacientkách, aby se nějak pohnuly, promluvíly, zkoušel jejich reflexy apod. Charcotův personál pak sepsal podrobnou zprávu o historii pacientky a o jejím současném stavu. Charcot se na své pacienty leckdy jen mlčky díval, tento jeho dlouhý klinický pohled se pro něj stal typickým a často se u něj, aniž by promluvil slovo, vystřídal několik pacientů za sebou (Didi-Huberman, 2003).

Nicméně pro většinu onemocnění byly postoj a tvář natolik charakteristické, že fotografie posloužila jako lepší dokumentace, která mnohdy řekla více než zdlouhavá deskripce. Proto se postupně stala nedílnou součástí těchto lékařských záznamů. Především u projevů hysterie a epilepsie, bylo třeba zachytit specifické postavení těla a výraz ve tváři, které se měnily příliš rychle, než aby stačila k přesné analýze pouze přímá observace. V takových případech by byla pouhá deskripce a observace nedostatečná. Navíc bylo důležité zaznamenat jakékoli změny v případě pacientky, tzn. znovu vyfotografovat nové viditelné symptomy, aby se mohl lépe sledovat vývoj nemoci. Charcotova metodologie tak spočívala v pozorování a klasifikaci symptomů hysterie především na bázi vizuální (Fulka, 2008, s. 21) a právě snaha o klasifikaci těchto symptomů vedla k fotografické dokumentaci, která se stala zásadní v určování diagnózy pacientů.

Charcot založil v osmdesátých letech devatenáctého století v Salpêtrière fotografické oddělení, do jehož čela najal fotografa Alberta Londeho. Londe se věnoval chronofotografii. Za pomoci fotoaparátu s devíti čočkami uspořádanými do kruhu byl schopen snímat nepředvídatelné fyzické a svalové pohyby pacientů, a to i těch, kteří trpěli epilepsií (Hannavy, 2008, s. 869). V takovém případě by pouze lidské oko nebylo dost dobře schopné zachytit všechny polohy těla. Později tento fotoaparát ještě vylepšil na dvanáct čoček uspořádaných ve třech řadách po čtyřech²⁴.

²⁴ Viz obr. 2.



Obr. 2 Fotoaparát Alberta Londeho s dvanácti čočkami (zdroj: Didi-Huberman, 2003, s. 47)

Fotografie sloužila v Salpêtrière lékařům jako pomůcka při studiu, diagnóze a léčbě jednotlivých případů. Fotografie však nebyly určeny jen lékařům a jejich studentům. V letech 1877-1879 začaly vycházet *Fotografické ikonografie ze Salpêtrière (Iconographie photographique de la Salpêtrière)* s fotografiemi hysterických žen, na kterých byly zachyceny v různých pózách, záchvatech, plačící či ve stavech extáze a deliria. Jednou z částí *Fotografické ikonografie ze Salpêtrière* byla část nazvaná *Částečná epilepsie (Partial Epilepsy)*, v níž byly popsány jednotlivé druhy epilepsie a druhá část byla nazvaná *Deskripce hystericko-epileptických záchvatů (Description of hysteric-epileptic attacks)* a obsahovala nové poznatky a širší informace o takových záchvatech (Didi-Huberman, 2003, s. 284-285). Tyto ikonografie sloužily jako názorné ilustrace potvrzující existenci jevu hysterie a byly určeny pro širokou veřejnost, a především pro skeptické kritiky Charcotovi práce. *Fotografické ikonografie ze Salpêtrière* byly také součástí novin *Fotografický deník z pařížských nemocnic (Photographic Journal of the Hospitals of Paris)*, které představovaly ty nejzvláštnější případy z pařížských ústavů.



Planche XII.
ATTAQUE
PÉRIODE TONIQUE



Planche I.
ATROPHIE CÉRÉBRALE : ÉPILEPSIE PARTIELLE
HÉMIPLÉGIE DROITE

Obr. 3 Ukázky z Fotografické ikonografie ze Salpêtrière
(zdroj: <https://archive.org/details/iconographiephoooregngoog/page/n271>,
<https://archive.org/details/iconographiephoooregngoog/page/n247>)

Tento způsob fotografických ilustrací byl pro využití a vzdělávání v oblasti medicíny nový. Měl sloužit k přesnější klasifikaci mentálních chorob. Didi-Huberman nicméně upozorňuje na paradox fotografie coby „paradox velkolepého důkazu²⁵“. Popisuje tento paradox tak, že hysterie nabízí všechny symptomy, mimořádnou hojnost symptomů, které ale z ničeho nevycházejí, nemají žádný organický základ (Didi-Huberman, 2003, s. 74). Problémem hysterie bylo, že nikdo pořádně neobjevil její příčinu. Charcot zpočátku oddělil hysterii od epilepsie, ale nepředložil její skutečné symptomy ani odkud se vzala. Charcot se vlastně téměř vůbec svých pacientů neptal, nesnažil se je vyslyšet. Občas dal povel, aby se pacient pohnul, ale spíše jen mlčky pozoroval. Didi-Huberman se zamýšlí nad tím, jestli se Charcot nesnažil dívat tak dlouho, dokud neviděl, co vidět chtěl. Charcot tvrdil, že nic neobjevuje, ale dívá se na věci tak jak jsou a fotografuje je, resp. nechává je fotografovat (Didi-Huberman, 2003, s. 29), přesto se často objevují názory, že nutil své pacientky pózovat před fotoaparátem, a pod hypnózou či pohrůžkami elektrošoků anebo tělesnou manipulací vyvolával „příznaky“ hysterie

²⁵ Pozn. přeloženo z anglického výrazu „paradox of spectacular evidence“.

u svých pacientek. Charcot toužil vidět hysterii, o jejíž existenci se spekulovalo, přinejmenším však existovala alespoň v jeho očích.

2.3. Konstrukce fotografie

Hysterie byla konstruovaná jako viditelná podívaná. Charcot v pátečních lekcích v amfiteátru všem zúčastněným předváděl ty nejzajímavější případy specifického nemocnění, které pro lekci vybral. Jeho vystoupení se podobalo představení. Chodil od jednoho pacienta k druhému a poukazoval na jejich symptomy. Sám občas mimicky napodoboval příznaky a zapisoval na tabuli poznámky, aby pomohl svým posluchačům pochopit lékařskou problematiku daného jevu (Didi-Huberman, 2003, s. 282). Jak již bylo zmíněno, jedním z Charcotových žáků byl i Sigmund Freud. Freud se však naopak ubíral od viditelného do sféry nevědomí. „Charcot se soustřeďuje na viditelné aspekty hysterie (a pokud do jeho zkoumání vstupuje řeč, má charakter věcného dotazování), Freud se postupně dopracovává k přesvědčení, že viditelné hysterické symptomy jsou posunutou a deformovanou podobou jakéhosi sdělení, které samo viditelné není (a které je především skryto i samotnému subjektu), a má-li být vyneseno na světlo, musí do hry vstupovat řeč, a to především ta řeč, v níž se formuluje ‚osobní archeologie‘ samotného pacienta.“ (Fulka, 2008, s. 26) Freud se pak uchyluje k metodám psychoanalýzy a k spíše poslechové analýze, kdy zpovídá své pacienty, a naopak hledá významy v odpovědích, které zdánlivě nesouvisí se zkoumaným jevem. Přesouvá se do sféry nevědomí a vytěsněných vzpomínek a osoby s hysterií pak dle něj reprodukuje vlastní traumatickou vzpomínku. Hysterik či hysterička tak trpí určitým afektem spojeným s traumatickou vzpomínkou (Fulka, 2008, s. 27-29).

V díle Didi-Hubermana *Vynález hysterie* se objevuje ještě další zvláštní paradox, a to paradox „vidět a být viděn“ a určitá dvojí touha, která tento paradox provází. Touhu pacientek být vidět a touhu Charcota vidět hysterii. Jednak se Didi-Huberman snaží ukázat zapojení samotných pacientek do procesu konstrukce hysterie, a to právě díky fotografii, před kterou pózovaly a sehrávaly hysterické záchvaty. Patientky věděly, že jsou fotografované, a ve fotografiích se odráží jejich touha být vidět, či, jak se domníval Freud, reprodukovat nějakou dramatickou

vzpomínku. Taková touha však mohla vést (a často vedla) jen ke zhoršení jejich nemoci, na což Didi-Huberman upozorňuje hned v úvodní kapitole.

Za druhé upozorňuje na to, že Charcot byl zase posedlý vizuálními symptomy a touhou vidět hysterii. Fotografie mu napomohla nejen dokumentovat jeho práci, ale přispěla i ke konstruování hysterického jevu. Důležité je vzít v potaz i určitou estetičnost a teatrálnost, které hysterii provázely. Ať už to byly Charcotovy přednášky v amfiteátru anebo hysterické záchvaty pacientek. V tomto smyslu pak hysterii přirovnává ke klinické podívané, která byla ztotožňována s uměním blízkým k divadlu či malbě (Didi-Huberman, 2003, xi). Avšak reprodukce vizuálních symptomů a realizace fantazie lékařů pacientkami netrvaly věčně. Někdy pacientky odmítly následovat scénář svého vystoupení a lékaři se pak uchýlili k extrémnějším metodám, což prohloubilo vzájemné napětí a případné zhoršení jejich stavu.

Snímky ze Salpêtrière nebyly prvními snímky podobného charakteru. Dr. Hugh Diamond fotografoval šílené ženy v anglickém ústavu v Surrey, Alphonse Bertillon zase fotografoval vězně v jedné z věznic v Paříži, italský sociolog, který pořizoval snímky psychicky labilních žen, či Dr. Hippolyte Baraduc, který se pokoušel zachytit lidskou duši a auru. Všechny tyto snímky se také objevovaly společně s *Fotografickou ikonografií ze Salpêtrière*.

Fotografie byla v Salpêtrière používána jako důkaz. Zachycovala extrémní viditelné příznaky hysterie a dokazovala, že jev hysterie existuje. Byla považována za nositele pravdy a byl to ideální způsob, jak dokázat, že hysterie je lékařskou diagnózou. Dalo by se říci, že psychiatrie se tak stala fotografií posedlou (Didi-Huberman, 2003, s. 44). Didi-Huberman ale silně zpochybňuje objektivitu takových fotografií a poukazuje na jiný aspekt manipulace, než jsou zásahy do negativu. Didi-Huberman tvrdí, že fotografie byla v Salpêtrière vykonstruovaná. Přesto však ve chvíli jejího pořízení přece jen zachycovala skutečnost. Skutečnost, která se odehrávala před fotoaparátem, skutečnost, že konstruovaná zde byla především hysterie.

2.4. Aura a portrétní fotografie

V dílech Didi-Hubermana se setkáme ještě s jedním důležitým pojmem a tím je aura. Věnuje jí celou druhou polovinu knihy *Vynález hysterie*. „Pojem aury se v Didi-Hubermanových textech objevuje nejprve v souvislostech malby, konkrétně pak v rámci důsledně dialektizovaných motivů povrchu, blízkosti, distance či barvy. Ty se stávají jedním z ohnisek nejen pozoruhodného pojetí obrazu z hlediska jeho nestability, ale zároveň i bodem kritiky a související nestability v dějinách umění,“ píše Ondřej Váša v eseji *Die! Materiál a distance v kontextu myšlení Didi-Hubermana*. (Váša in Borecký, 2011, s. 200)

Didi-Huberman vychází při pojetí aury opět z myšlenek Waltera Benjmaina. Pokud se ptáme, co je to aura, Benjmain ji popisuje jako: „Mimořádné předivo prostoru a času: jedinečný zjev z dálky, ať je jakkoliv blízko.“ (Benjmain, 2004, s. 15) Jak již bylo zmíněno, fotografie si ve svých počátcích uchovávala jistý magický nádech, především co se týče portrétních fotografií. Obklopovala je aura, kterou Benjamin chápe jako „médiu, které dávalo jejich²⁶ pohledu, pokud jej prostoupilo, plnost a jistotu“ (Benjamin in Císař, 2004, s. 13). Díky dlouhé expoziční době byla každá fotografie unikátem, první fotografické portréty byly „auratické“, to se však změnilo s technickým zdokonalením fotografie a s možností její reprodukce²⁷, která unikátnost fotografie rozbourala, stejně tak jako auru. Fotografii dělala jedinečnou právě dlouhá doba jejího pořízení, při němž model musel vydržet dlouho před fotografickým přístrojem, což se dle Benjmaina odrazilo v jeho pohledu. Reprodukce fotografie s sebou naopak přináší prchavost a opakování (Benjamin in Císař, 2004, s. 15). Aura souvisela i s otázkou viditelného, hrou se světlem a stínem, které byly důsledkem zmíněné dlouhé expozice. Didi-Huberman zmiňuje fotografa Dr. Hyppolyte Baraduca a jeho fotografii dvou malých chlapců, které vyfotil v momentu, kdy si hráli a on je okřikl,

²⁶ Pozn. „jejich pohledu“ autor pravděpodobně myslí pohled osob, které byly fotografovány.

²⁷ Později se objevila snaha „auratické“ fotografie napodobit, například přidáním šedého tónu v secesi. V dnešní době bychom za takovou snahu možná mohli považovat například černobílé filtry, skrze které můžeme na sociálních sítích upravit své fotografie.

příčemž oba dva ztuhli. Na fotografii se objevil jakýsi světelný závoj, aura, kterou odhaluje právě expoziční čas (Didi-Huberman, 2003, s. 94). Pro Charcota byla aura naopak takovým záchvěvem, který předcházel hysterickému záchvatu. Tato „aura hysterica“ je momentem těsně před tím, než tělo pacientky upadlo do bolesti (Didi-Huberman, 2003, s. 100). Jeho hlavní hvězdou se stala patnáctiletá dívka Augustine, na které se takové stavy projevovaly třeba tím, že začala být podrážděná a podobně. Aura hysterica byla dalším teatrálním představením, které mělo potvrdit přicházející hysterický záchvat.

Ovšem aura se postupně vytrácí, upadá. Ve věku technické reprodukovatelnosti hyne. „Pravost nějaké věci je souhrnem všeho, co si s sebou od vzniku nese, od jejího materiálního trvání až po historické svědectví. Protože ono druhé má původ v prvním, je v reprodukci, v níž lidem uniká hmotné přetrvávání, otřeseno rovněž historické svědectví věci.“ (Benjamin, 1979, s. 20)

3. Afektivita fotografie

V následující části se budu zabývat vztahem vizuálního obrazu a afektivity a pokusím se jej propojit do vztahu s fotografií. Žijeme v době přehlcené digitálními a mediálními obrazy. Obraz však byl vždy součástí lidské kultury. Jak říká Panofsky: „Člověk je jediný živočich, který po sobě zanechává zprávy,“ a zároveň je jediným živočichem, jehož produkty vyvolávají v jeho mysli myšlenky, které jsou odpoutané od hmotné existence takových předmětů. (Panofsky, 2013, s. 16) V tvorbě Didi-Hubermana a Rolanda Barthesa obrazy, respektive fotografie, vyvolávají nejen vizuální obrazy v naší mysli, ale i emoce.

3.1. Afektivita a Ninfy

V kapitole o *Přežívání a Pathosformel* bylo zmíněno, jak jeho význam vysvětluje Aby Warburg, který ovlivnil Didi-Hubermana v jeho vlastních úvahách nejen o patosu. Obrazu je vlastní patos, síla, která nás zasáhne tehdy, když nejsme na takové zasažení připraveni, a vyvolává v nás, coby v divákovi určitou odpověď. Když Warburg rozebírá obrazy Boticelliho, konkrétně *Primaveru* a *Zrození Venuše*, jeho pozornost spočine na pohybujiících se objektech, ať už jde o povlávající vlasy Venuše, či vlnící se draperie. Všimá si tohoto pohybu a určitého napětí, které oba obrazy provází a skrývá se pod jejich povrchem. Jako kdyby v obrazech přežívalo něco, co do nich nepatří, ale přesto se to dralo na povrch. Renesance se toto napětí snažila překrýt různými idealizujícími symboly. Oba obrazy jsou protkány množstvím pramenů, čehož si Warburg všimá, a nesou si svoje vlastní dějiny, to znamená i to, že obsahují anachronismus. Skrze povlávající objekty, zmíněné napětí přesto proniká na povrch. Tyto „doplňky v pohybu“ se stávají tím, pro co Warburg používá pojem „pathosformel“, tj. formule patosu, které jsou takovými dějinami lidských emocí. Jsou to přežívající formy, které se vynořují v čase. Jsou spíše psychické, latentní, archaické a nevědomé²⁸, než fyzické. Právě ve zmíněných renesančních dílech takto objevuje Warburg *Ninfu*, která se pak o několik let později objeví i na deskách jeho *proslulého Atlasu*

²⁸ Tímto se vlastně ve stejné době zabývá i Sigmund Freud, když zkoumá nevědomí.

Mnemosyné, coby *Ninfa moderna*, která je důkazem přežívání paměti a touhy v čase.

Warburg se dívá na obrazy z hlediska lidských emocí a snaží se je skrze ně také vyložit. V roce 1924 vytváří montáž z fotografií, zmíněný *Atlas Mnemosyné*, složený z šedesáti tří dřevěných tabulí pokrytých černou látkou, na kterých jsou přišpendlené černobílé fotografie, novinové ústřížky, poštovní známky, pohlednice, reprodukce uměleckých děl, reklamní letáky nebo například mapy²⁹. Warburgovým záměrem bylo vytvořit atlas zachycující kolektivní paměť, traumata, emoce, ale i vášně. Tabule se snažil tematicky uspořádat, ale nenajdeme na nich žádné popisky, které by je vysvětlovaly. Tyto tabule se často považují za pokračování Warburgovy světoznámé knihovny³⁰. Warburg je průběžně měnil, reorganizoval a přeskupoval až do své smrti v roce 1929, podobně jako knihy ve své knihovně. Jak píše Tomáš Dvořák v knize *Sběrné suroviny: texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*, Warburg využil fotografické reprodukce hned několika způsoby. Nejprve jednotlivé artefakty sjednocené ve formě fotografií rozmístil na dřevěné tabule, následně je vyfotografoval³¹ a každý z tabulových panelů se stal samostatným obrazem, který měl být později součástí jeho plánované knihy (Dvořák, 2009, s. 60). *Atlas Mnemosyné* zajímá i Didi-Hubermana. Dle jeho slov Warburg při tvoření *Atlasu* popustil uzdu své fantazii a jako kdyby zavřel oči a nechával k sobě přicházet obrazy, stejně tak jako skrze ně nechával vyplouvat intimní a skryté vztahy a analogie (Didi-Huberman, 2009, s. 145-147). Zajímá ho právě fakt, že Warburg, skládá své obrazy jako montáže, bez jakéhokoli přesnějšího historického určení. Warburg pochopil, že „dějiny obrazu žijí v rytmu vytěsnění a návratů vytěsněného“ (Didi-Huberman, 2009, s. 141). Zde je opět odkaz na Freuda a nevědomí, které je v koncepci Didi-Hubermana, nezbytnou součástí.

²⁹ Dodnes jsou tyto fotografie vystaveny v The Warburg Institute v Londýně a údajně chtěl vytvořit sedmdesát až dvě stě takových tabulí.

³⁰ Rozsáhlou sbírku knih, které Warburg střídal už od svých třinácti let, a která se postupně transformovala ze soukromé knihovny do veřejné instituce, coby extenze rodinného podniku do vědecké a vzdělávací sféry, a která měla dveře otevřené pro všechny zájemce o nejrůznější vědní obory. Vyznačovala se specifickým klasifikačním systémem, založeném na řazení dle témat.

³¹ Tabule byly v době jejich vzniku od roku 1924 až do roku 1929 fotografovány celkem třikrát (The Warburg Institute, 2018).

Skutečnost, že obraz pracuje s formou patosu, ukazuje i Didi-Huberman. Pathosformel interpretuje v rámci psychické symptomatologie. Je to princip přežívání charakteristický dynamikou, která je typická pro umělecká díla a jejich schopností cestovat napříč časem a přežívat v obrazech. Tak je tomu například u zmíněných draperií ninf. Pathosformel je vzorec patosu stojící někde mezi zapomínající přítomností a pominulou přítomností. Je to jistá výrazová kvalita vlastní obrazu, díky níž se pak v určitém čase může vynořit. Ninfám věnuje celou knihu *Ninfa moderna: Esej o spadlé draperii*. Ninfy zde popisuje jako: „krásná zjevení oděná do zřasených rouch, přicházející bůhví odkud, kráčejí v poryvech větru, vždy dojímavá, ne vždycky nějak zvlášť rozumná, téměř vždy erotická, občas zneklidňující“ (Didi-Huberman, 2009. s.11). Ninfa je ztělesněním touhy i času zároveň a symbolizuje věčný návrat, zjevuje se v přítomnosti. Didi-Huberman se zabývá tím, kde všude se může ninfa schovávat, v co se v průběhu času dokáže proměnit. Vzorcem neboli formou patosu je tedy tělo ninfy, které přežívá od čtrnáctého století ve vyobrazení ninf na malbách nebo v sochařství, kdy v centru jeho zájmu bylo tělo vyobrazené ninfy, postupně si ale začal všimát jejího oděvu, draperie, která se postupně oddělovala od těla, povlávala až skončila na zemi, kam směřoval i pohyb těla ninf, které padají k zemi, kde je draperie opět přijme. Didi-Huberman si představuje tento pozvolný pád ninfy, coby pomyslný hypotetický film, který uvádí do pohybu jednotlivé ikonografické vyobrazení ninf. Pokud bychom si je promítali rychle za sebou, zjistíme, že ninfa vždy padá k zemi. Díky fotografiím si můžeme tento pohyb domyslet.

Tělo ninfy však přežívá i v draperii. Didi-Huberman sleduje formuli patosu až do ulic Paříže, kde se povalují cáry hadrů, ve kterých spatřuje spadlou draperii antické ninfy a které mu evokují její tělo. Všimá si jich například na fotografiích od maďarského malíře a fotografa Lázsló Moholy-Nagyho³², fotografky Denise Colombové, na obrazech *Půdní krajiny (Paysages du sol)* od Alaina Fleischera či na sérii padesáti devíti barevných fotografií zveřejněných na výstavě Steva McQueena *Hráze (Barrage)*. Žmolky nasáklé vodou vyjadřují symbolickou hodnotu, patos. Forma patosu je zároveň formou přežívající. Didi-Huberman se nezabývá tím, co je mrtvé a co je živé, nýbrž tím, co přežívá. Draperii objevuje i na

³² Lázsló Moholy-Nagy byl představitelem školy Bauhaus, založené roku 1919, která mimo jiné postavila do popředí svého zájmu fotografii.

fotografii *Pokoje, kde byl spáchán zločin* z roku 1929, na které jsou vidět zkrvavená prostěradla, která jsou důkazem hrůzného činu vraha Crépina, který si poté chce prostřelit hlavu, nicméně přežije a poraněnou část obličeje má převázanou, čím jiným než kusem hadru, draperie, kterou můžeme vidět na fotografii *Vrah Crépin před porotou v Oise*³³ ze stejného roku.



Obr. 4 Vrah Crépin před porotou v Oise (zdroj: Didi-Huberman, 2009, s. 113)

Tento příklad je další ukázkou anachronismu a toho, o čem Didi-Huberman hovoří jako o „hlazení dějin proti srsti“. V této fotografii vidí přežívající prvek draperie. Přežívání jako kdyby plnilo funkci něčeho, co se zjevuje či vyvolává něco nesnesitelného (Didi-Huberman, 2009, s.116). Draperie omotaná okolo hlavy Crépina odkazuje na zločin, kterého se dopustil a jeho následný pokus o sebevraždu a zároveň při pohledu na něj vyvstává nepříjemná otázka, co se s ním bude dít dál. Prolíná se zde heterogenost časů, typická pro anachronismus, který popírá kategorizování do určitého času.

3.2. Afektivita a bodnutí

³³ Viz obr. 4

V další části bych se chtěla věnovat myšlení Rolanda Barthesa a jeho pojetí fotografie a ukázat určité shody a odlišnosti obou autorů a jejich přístupu k afektivitě. Rolanda Barthesa také cosi zaujme, když se dívá na fotografie. Dle něj se ale díváme na něco, co už je mrtvé, i když to vlastně svým způsobem přežívá. Barthes však nepracuje s formami patosu jako Didi-Huberman. Ve Světlé komoře dává přednost jisté intenci času a setkávání se se smrtí, čímž se bude zabývat další část této kapitoly.

Každému z nás se snad již stalo, že když jsme se dívali na nějaké obrazy, něčím nás upoutaly, rozvířily naše emoce, vyvolaly v nás nějakou reakci, ať už pozitivní nebo negativní, nějakým způsobem nás zasáhly, něco se v nás pohnulo. Vzpomněli jsme si možná při tomto „dívání se³⁴“ na nějakou dávnou vzpomínku, milovanou osobu, zkušenost nebo zážitek, který jsme prožili. Mohly v nás však vzbudit i traumatické pocity, strach nebo nechuť a podobně. Zkrátka vyvolaly v nás nějakou emoci.

Když se Roland Barthes dívá na obraz, respektive na fotografii své zesnulé matky, jak coby ještě dítě stojí se svým bratrem v *Zimní zahradě*, je z Barthesova textu zřejmá jeho bolest, smutek a utrpení, které se derou na povrch, když se dívá na tento snímek, a od kterých se odvíjí i jeho další úvahy o fotografii. Tato fotografie je pro něj klíčová a jak píše ve svém asi nejznámějším díle zabývajícím se fotografií *Světlá komora*, dala mu pocit stejně přesný jako vzpomínka (Barthes, 2005, s. 68). Co to znamená? Že s ní cestuje časem směrem nazpět³⁵. Od pořízení matčina posledního snímku z léta před její smrtí, se vrací až do doby jejího útlého mládí. Tento snímek je pro něj natolik osobní a důležitý, zřejmě natolik bolestivý, že jej ve *Světlé komoře* nenajdeme. Vysvětluje, že nám ho nemůže ukázat, protože existuje jen pro něj, pro nás by byl jen lhostejnou fotkou, nemohl by nás sám o sobě nijak zranit (Barthes, 2005, s. 72). Barthes se rozhodl

³⁴ V první části této práce jsem zmiňovala úvahu o postřezích tzv. aperçues u Didi-Hubermana. V této úvaze si stanovuje pracovní hypotézu a zamýšlí se nad pojmy vidět a dívat se. Vidět dle něj znamená: „užívat oči, abychom poznali cosi reálného. Dívat se znamená včlenit naše vidění do ekonomie touhy.“ (Didi-Huberman in Svatoňová, Krtinová, 2017, s. 23).

³⁵ Na rozdíl například od Řeků, kteří „vstupovali do Smrti pozadu, co měli před sebou, to byla jejich minulost“ (Barthes, 2005, s. 70).

zkoumat právě takové fotografie, které u něj vyvolaly jistou přitažlivost. Nikoliv estetickou, ale v tom smyslu, že v něm vyvolaly zájem. Jeho teoretický přístup k fotografii je založen na dvou prvcích, které je nutné zmínit. Prvním je určité pole či rozloha snímku, kterou vnímá jako vědění zprostředkované kulturou, ať už morální nebo například politickou. Takové snímky budí všeobecný zájem, budí pozornost k něčemu či náklonnost pro někoho, tudý prochází jejich emotivností, a to skrze zprostředkovanou afektivnost. Barthes si pro pojmenování tohoto prvku půjčuje latinský název *Studium*. Takové snímky mohou být stylizované, může se v nich projevit schopnost fotografa zachytit to či ono. Jsou kódované a díky kódu, který jsme schopni rozkódovat, například na základě kulturní vzdělanosti, můžeme fotografii přečíst tzv. konvenčním způsobem. Rozumíme tomu, co vidíme, a buď se ztotožníme s intencemi fotografa, anebo naopak. Máme tu tedy fotografa, který pořizuje snímek, Barthes ho označuje jako Operátora, diváka Spectatora, který si prohlíží pořízené snímky, objekt, který je fotografován a pozorované Spectrum (Barthes, 2005, s. 16-17).

Druhým prvkem je to, co nás zasáhne jako šíp, to, co nás bodne, zanechá ránu a jizvu, to, co nás zraňuje. Barthes jej nazývá *Punctum*. Jde o nahodilý detail, který upoutá naši pozornost, a který se nám objeví v mysli, když zavřeme oči. Slovy Barthesovi vlastní terminologie je *Punctum* „trhlinou ve studiu“ (Fulka, 2008, s. 220). Zraňuje nás a traumatizuje. Překvapí nás, nepodléhá našemu očekávání nebo znalosti kódu a schopnosti dešifrovat fotografické snímky. Spíše než šokem je *Punctum* překvapením (Barthes, 2005, s. 29-31). *Punctum* je vlastně velmi podobné symptomu. Může se podobně jako symptom objevit až po delší době. Jako kdyby mělo schopnost přežívat v obraze. Můžeme si myslet, že nás na fotografii upoutaly třeba boty s přezkou fotografované osoby, ale až později si uvědomíme, že to nebyla zvláštní obuv, nýbrž nápadný náhrdelník, který nás zasáhnul. Abychom mohli vnímat *Punctum* není nám tedy k užítku žádná analýza. Každého z nás může na fotografii nebo obraze oslovit něco jiného. Právě proto nám Barthes fotografii své matky nikdy neukáže. Kdybychom se na ní dívali, mohla by pro nás tato fotografie být zajímavá snad jen z hlediska *Studia*, mohli bychom na ní zkoumat dobové oblečení, fotogeničnost postav a tak dále, ale nijak by nás nezranila.

Punctum je detail, který paradoxně vyplní celý snímek. Přitáhne celou naši pozornost. Punctum můžeme a nemusíme rozpoznat, ale ve snímku je vždy přítomné, je v něm sice navíc, vždy ho k snímku přidáváme, ale vždy v něm je (Barthes, 2005, s. 58). Pokud Studium není protnuto šípem Punctum, tj. nezpůsobí nám žádnou bolest nebo nás nijak nepřitahuje, pak se jedná o tzv. unární fotografii. Příkladem unární fotografie může být fotografie reportážní. Dle Barthes si z ní nedokážeme vybavit žádný detail, je banální, může nám způsobit šok, ale nijak nás nezraní.

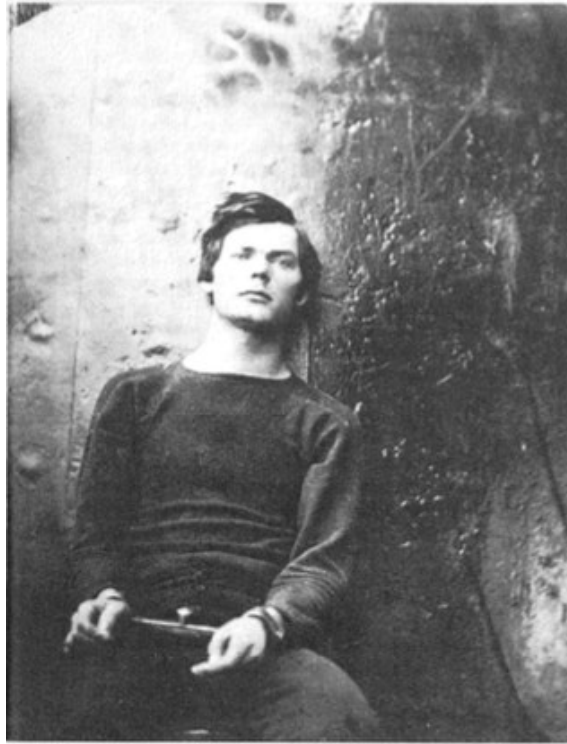
Barthes tedy zajímají snímky, které v něm probouzejí radost či pohnutí, které v něm vyvolávají reakci, a takové se stávají předmětem jeho zkoumání. Zájem o určité snímky nazývá dobrodružstvím, něco se přihodilo tady a tady zase ne. Barthes otázku fotografie prozkoumal z pohledu zraněného. Fotografii prostupuje touha, odpor, nostalgie, či euforie. Její součástí je afekt. Punctum vyvolává touhu po něčem, co je mimo pořízený snímek. Když bychom měli jmenovat příklady Punctum, znamená to vlastně, jít trochu s vlastní kůží na trh, dát všanc sami sebe (Barthes, 2005, s. 25-26). Kdy se však pro nás stává snímek zajímavým? Když nevíme, proč byl zhotoven, jaký byl jeho motiv a zájem. Je svědectvím, ale pomíjivým (Barthes, 2005, s. 74-88). Minimálně dokládá přítomnost Operátora, který snímek pořídil.

Ve fotografii je pro Barthes totiž přítomná esence „toto bylo“. Fotografie nemůže popřít, že tu nějaká reálná věc či osoba, tj. referent, byla a nacházela se v okamžiku pořízení fotografie před objektivem. Pro Barthes je fotografie živým obrazem mrtvé věci, navrácením mrtvého. Fotografie však neříká, co již není, ale co bylo. Ukazuje, co bylo reálné v minulosti. Zde není patrný žádný pohyb dopředu, do budoucnosti, čas je ve fotografii znehybněný, jako kdyby uvízlý. To ovšem neznamená, že by fotografie nedala do pohybu emoce.

Při dívání se na fotografické snímky si Barthes uvědomuje, že kromě detailu, který nás bodne, upoutá naši pozornost a vyvolá nějakou vnitřní reakci, který nazývá Punctum, existuje ještě jedno Punctum, které souvisí s časem. Uvědomuje si toto nové Punctum, když se dívá na fotografii vězně³⁶, čekajícího na smrt. Mladík

³⁶ Viz obr. 5

je pohledný tj. Studium, ale zemře tj. nové Punctum. Současně si tak uvědomuje, že „toto bylo“, ale i „toto bude“, tedy smrt, která už ale vlastně nastala. Ten snímek je předzvěstí nadcházející smrti a vyvolává v něm mrazení z katastrofy, která již nastala (Barthes, 2005, s. 90). Barthes si při psaní *Světlé komory* uvědomil, že příště musí sledovat fotografii z hlediska lásky a smrti.



Obr. 5 Fotografie Lewise Powella čekajícího na smrt (zdroj: Barthes, 2005, s. 91)

Otázkou však zůstává, co nás donutí si něčeho všimnout. Odpovědí by mohla být podobnost. Podobnost s naší minulou vzpomínkou. Toto téma se objevilo i u Didi-Hubermana, který také odkazuje na vliv vzpomínky nebo naší zkušenosti na pozdější vnímání obrazu. Když se Didi-Huberman zastavil před freskou *Fra Angelica*, vybavila se mu podobnost s obrazem *No.5* Jacksona Pollocka. To není jediná paralela mezi Barthesem a Didi-Hubermanem. Jak již bylo zmíněno výše, Punctum nás dle Barthesa zasahuje, dokonce zraňuje. Didi-Huberman má podobný, v jistém smyslu „tělesný“, přístup k obrazům, které nás též zasahují, zraňují, dotýkají se nás, jsme jimi dojatí. Když se procházel chodbami kláštera San Marco, skvrny na již zmíněné fresce na něj měly takový účinek, že zastavily jeho kroky.

V Didi-Hubermanově díle se taktéž objevuje určité prolínání časů, jako tomu bylo u příkladu s vrahem Crépinem. Anachronismus je vlastně tvořen montáží přítomných časů v obraze. U Rolanda Barthese můžeme nalézt podobnou analogii právě v prolínání „toto bylo“ s „toto bude“, taktéž na pozadí nadcházející smrti, v případě fotografie

Zvláštní analogií, která se objevuje u obou autorů je „zavírání oka“. Rolandu Barthesovi si při zavření očí vybaví v mysli detail, ono Punctum, které zaujalo jeho pozornost, když se díval na fotografii a vyvolalo v něm určitou vnitřní reakci. Stejně tak si Didi-Huberman všímá posunu v tvorbě Abyho Warburga při vytváření *Atlasu Mnemosyné*, že Warburg zavírá oči a nechává k sobě přicházet obrazy, díky nimž se mu odkrývají skryté vztahy. Vytěsněná či zapomenutá složka našeho nevědomí se tak opět dostane do popředí naší pozornosti. U Didi-Hubermana je tedy nutné oči zavřít proto, abychom lépe pochopili, o čem o obraz je a mohli jej lépe interpretovat. U Rolanda Barthese zavřeme oči proto, abychom poznali Punctum.

3.3. Trauma

Dívání se a vidění je u člověka, jak již bylo uvedeno, spojeno s jeho emocemi. Barthes vnímá ve *Světlé komoře* fotografii a její detail, který nás zasáhne a zraní, a v některých případech nás traumatizuje. Fakt, že obraz může být traumatický a v extrémním případě dosáhne afektivity nejvyššího stupně a vede až k (románové) smrti, se objevuje v asi nejznámějším díle Marcela Prousta *Hledání ztraceného času*. Pozornost románové postavy upoutá malá žlutá skvrna, zaujme ho, vytrhne z normálního průběhu věcí a postava vzpomíná na dávnou zkušenost, vrátí se vzpomínka a následně postava umírá. V takové chvíli se propojuje tělesnost s obrazem do takové míry, že způsobuje smrt románové postavy. Žlutá skvrna je znepokojivým symptomem, který se vynořil naprosto nečekaně a narušil řád věcí.

Pokud se přesuneme z románového světa Marcela Prousta do toho současného, nabízí se otázka, proč vytváříme obrazy, když nás traumatizují? Když to, co je viditelné, nás může zranit, proč má člověk potřebu neustále produkovat obrazy? Takovou otázku si položil i německý filozof Hans Jonas a přichází s odpovědí, že člověk je *Homo Pictor*, jehož specifickým lidským výtvozem je právě

tvoření obrazů. Skrze tvoření obrazů se projevuje svoboda člověka. Nejde jen o to, že do obrazu přenese skutečnost světa, kterou v tu chvíli vnímá. Jonas tvrdí, že obraz se vždy váže ke skutečnosti světa, ve kterém žijeme, a právě skrze obraz si ji osvojujeme. Svoboda člověka spočívá v nekonečné svobodě ztvárnění výtvarné skutečnosti. *Homo Pictor* se nechává vést svojí vnitřní představou, kterou uskuteční jeho ruka. Je to tvor tvořivý (Jonas, 1962). I Panofsky zmiňuje jedinečnou schopnost člověka produkovat a zanechávat po sobě zprávy, stejně tak jako představit si v mysli nějaký objekt, který je odpoutaný od jeho hmotné existence (Panofsky, 2013, s. 16).

Jonas sice hovoří o výtvarné svobodě, ale zmiňuje důležitou věc, a to potřebu člověka zachytit skutečnost. Takové potřeby si všímá Didi-Huberman na čtyřech snímcích pořízených v koncentračním táboře v Osvětimi členy Sonderkomanda, kteří riskovali svůj život proto, aby zachytili hrůzy nacistického světa. Z těchto fotografií je patrná hrozba smrti, která se nad nimi vznáší a kterou si ten, kdo si je prohlíží velmi dobře uvědomuje. V takovém případě snad na zmíněnou otázku: *Proč vytváříme obrazy, které nás traumatizují?* můžeme odpovědět tím, že člověk vytváří obrazy proto, aby něco uchoval. Podrobněji se tímto tématem zabývá následující kapitola.

4. Fotografie a svědectví

V roce 2001 se v Paříži v muzeu Hôtel Sully konala poměrně kontroverzní výstava dokumentárních fotografií *Paměť národů (Mémoire des camps)*. Na této výstavě se sešli historici holokaustu s historiky filozofie, aby společně uvažovali a diskutovali o zvláštním statutu vizuální dokumentace nacistických vyhlazovacích táborů. Dle Didi-Hubermana koncepce výstavy vyšla ze dvou konstatování. Prvním je, že dochované snímky, přibližně půl milionu snímků, které jsou různě roztroušené po archivech, jsou zároveň přežívajícími obrazy, jež jsou jen střípkem z dokumentace nacistického světa, která byla později, před koncem druhé světové války samotnými nacisty systematicky ničena. Druhým konstatováním je, že tyto přežívající obrazy jsou dnes špatně viděné a pojmenované (Fišerová, 2015, s. 11). Tato výstava, stejně tak jako tehdy souběžně vycházející text Didi-Hubermana ve stejnojmenném příspěvku *Paměť národů. Fotografie z koncentračních a vyhlazovacích nacistických táborů (Mémoire des camps. Photographies de camps de concentration et d'extermination natis (1933-1999))*, rozpoutala vášnivou debatu a vyvolala vlnu kritických reakcí (Fišerová, 2015, s. 12). Didi-Hubermanův text totiž komentoval čtyři fotografie, které byly pořízeny členy speciálního nacistického komanda v srpnu roku 1944 v Osvětimi. Proti tomuto textu se výrazně ohradili francouzští historikové, především Gérard Wajcman a Elisabeth Pagnouxová, kteří se dovolávali nepředstavitelnosti a nezobrazitelnosti hrůz holokaustu a Didi-Huberman byl obviněn z přílišné fetišizace fotografie. Reagoval na to monografií *Obrazy vzdor všemu (Images In spite of All)* které se budu věnovat dále.

4.1. Obrazy vzdor všemu

Dílo *Obrazy vzdor všemu* (Didi-Huberman, 2008b) vzniklo, jak již bylo zmíněno výše, jako reakce na výstavu fotografií v Paříži. Jednu její část tvoří text, který doprovázel zmíněnou výstavu a který zvedl vlnu kritiky, a druhou tvoří komentář Didi-Hubermana k této kritice. V první části Didi-Huberman detailně rozebírá a popisuje čtyři fotografie, jež vznikly tajně v osvětimském táboře v roce 1944. Tyto čtyři fotografie byly pořízeny dvěma členy Sonderkommanda alias „zvláštního komanda“, kteří šli opravovat střechu krematoria. Sonderkommando

mělo na starost ty nejhroživější práce v Osvětimi. Pod každodenním tlakem a výhrůzkami byli nuceni obsluhovat plynové komory a krematoria, přihlížet smrti, a následně vyklízet lidské ostatky z plynových komor a krematorií, pohřbívat těla mrtvých či je exhumovat a zahlazovat stopy. Byli svědky toho nejhoršího, co se v Osvětimi dělo, posledních okamžiků lidského života. Neustálé výhrůžky, pokud by jen naznačili obětem koncentračního tábora, co je čeká a vědomí toho, že každým dnem mohou být nahrazeni dalším Sonderkommandem³⁷ a toho, že je nevyhnutelně potká stejný osud, jakému museli přihlížet, ne-li horší, například být zaživa upálen v peci, pokud se snažili někoho varovat, je časem vedlo k “otupění“ a byli popisováni i změnou ve výrazech a fyziognomii. Dle svědků měli surové či šílené výrazy. Jediné, co jim bylo povoleno byl alkohol. Sonderkommanda byla držena v absolutní izolaci, a to i v případě nemoci. Nikdo nesměl vědět, čemu musela přihlížet a co bylo jejich prací, nikdo nesměl vědět, co se skutečně děje v plynových komorách. Nacisté si hleděli toho, aby byly stopy jejich činů dobře zamaskovány. To však vedlo k ještě výraznějšímu nutkání vězňů pokusit se informovat svět venku o tom, co se v Osvětimi odehrává a zachovat o tom alespoň nějaké důkazy.

V koncentračních táborech jako byla Osvětim visela na zdech a plotech upozornění, která hlásala zákaz fotografování a zákaz vstupu pod hrozbou okamžitého zastřelení. Paradoxem však bylo, že v samotném koncentračním táboře se fotografie pořizovaly. A velmi často právě samotnými aktéry vyvraždování, tedy členy jednotek SS. Velitel Rudolf Höss tak například neváhal ukázat ministru spravedlnosti Ottu Thierackovi celé fotografické album, pořízené v Osvětimi, které na jedné straně hraničilo s pornografií zabíjení, na druhé straně potvrzovalo přísnou nacistickou administrativu, která s pýchou a byrokratickým narcismem zaznamenávala vše, co se dělo v koncentračním táboře (Didi-Huberman, 2008b, s. 24). V Osvětimi se dokonce nacházely dvě fotografické laboratoře. V první laboratoři pod dohledem SS pracovalo deset až dvanáct vězňů a zde většinou probíhala produkce fotografií nežádoucích osob či politických vězňů. Ve druhé laboratoři se nacházel archiv snímků a dalších dokumentů o Osvětimi, spolu

³⁷ Jedno Sonderkommando nahrazovalo po pár měsících druhé, přičemž jedním z jejich prvních úkonů bylo spálit těla svých předchůdců.

s hrůznou dokumentací experimentů Josefa Mengeleho. Koncem války se nacisté samozřejmě snažili zbavit všech důkazů, ve všeobecném zmatku to ale znamenalo příležitost zachránit a schovat co se dalo.

Dvěma členům zmíněného Sonderkommanda se však přeci jen podařilo vyfotografovat pomocí propašovaného fotoaparátu s kouskem prázdného filmu čtyři snímky. Fotoaparát měli schovaný ve vědru, v ruce či v kusu oblečení. Kvůli špatné kvalitě fotografií to nemůžeme s přesností určit, jen se domnívat a je zjevné, jak moc oba dva riskovali. Snaha podat svědectví o hrůzách koncentračního tábora však byla silnější a o to víc podtrhuje to, co Didi-Huberman ještě několikrát zmíní, jejich zoufalou snahu zachytit peklo panující v Osvětimi. Ostatně o tom svědčí nejen samotný akt pořízení fotografií, ale též vzkaz, který je doprovázel v tubě od zubní pasty propašované z tábora ven. Na jeho rádcích autor píše o své snaze pořídit více takových fotografií a ukázat světu alespoň zlomek zla, k němuž v koncentračním táboře docházelo a píše, aby se fotografie šířily dál.

Na prvních dvou snímcích jsou vyfotografovaná mrtvá lidská těla, poházená na zemi a členové zvláštního komanda, kteří stojí nad nimi a rozhodují se, co s těly udělat. Je vidět kouř ze spalovacích pecí, lze určit jeho směr, jakým foukal vítr a suchou zem, která značí úmorné horko. První dvě fotografie ukazují stejný pohled. Jedna je focená z větší dálky a je rozmazaná. Autor ji zřejmě pořídl ve značném spěchu a paradoxně pravděpodobně stál v plynové komoře či krematoriu, protože je na fotografii vidět rám dveří. Musel v tu chvíli být vyděšený k smrti. Druhý snímek je ostřejší, jako kdyby se jeho autor na chvíli zklidnil, strach z přistižení a jisté smrti ustoupil silnější potřebě podat svědectví o tom, co se před ním odehrávalo. Snímek je širší a focený již z menší vzdálenosti, neboť jeho autor zřejmě postoupil o krok dopředu, směrem ke dveřím, přičemž v té chvíli samozřejmě nesmírně riskoval. Třetí snímek pořídl jeho autor, když procházel okolo konvoje do naha svlečených žen čekajících před vstupem do plynové komory. Zřejmě velmi spěchal, ani neostřil, prostě jen zmáčkl spoušť. Snímek proto není ostrý a zdá se, že je vyfocený z pozice směrem od země. Zřejmě byl provizorní fotoaparát umístěný v jakémsi vědru, či kýblu, kusu látky, či oděvu dotyčného. Čtvrtý snímek je silně rozmazaný a je téměř nerozpoznatelné, co je na něm zachyceno. Můžeme se jen domýšlet, co je na něm vyobrazeno, snad koruny stromů a kousek nebe nad osvětimským peklem?

Zdá se, že Didi-Huberman popisuje tyto čtyři snímky ze širšího pohledu. Jako kdyby vykročil ze samotného obrazu a odprostil se jen od popisu toho, co je na nich vidět. Zabývá se celým kontextem, příběhem jednotlivých fotografií a zamýšlí se nad tím, co všechno jejich autor riskoval. Co viděl, co dělal, co prožíval a jaká byla jeho role. Kdo mu pomáhal, jak vše společně naplánovali a uskutečnili. Dívá se na tyto čtyři fotografie jako na dokument, který svědčí o konkrétní události, jako na montáž čtyř obrazů. Poukazuje na to, že z fotek můžeme cítit strach a zároveň nutkání zachytit hrůzy holocaustu a ukázat je světu. Zachytit důkaz nepředstavitelného.

Didi-Hubermana tyto čtyři fotografie zajímají právě z důvodu, že zobrazují něco, co je označováno jako nepředstavitelné. Apeluje na nutnost se na ono nepředstavitelné dívat a pochopit jej, přiznat si jej a pokusit se o alespoň nějakou interpretaci. Nesmíme se dle Didi-Hubermana odvolávat na to, že je něco nepředstavitelné. Musíme se snažit fotografie pochopit a nabídnout to na oplátku za to, že vězni riskovali svůj život a vystavovali se hrozbě krutého mučení a jisté smrti kvůli jejich porizení. Nesmíme dovolit, aby došlo k neuvěření v něco jen proto, že je to příliš nepředstavitelné, nesmíme dovolit, aby taková nespravedlnost, která provází přeživší a se kterou se potýkají, převládla (Didi-Huberman, 2008, s. 20). Didi-Huberman není jediný, kdo naráží na téma zobrazitelnosti nepředstavitelného a vypořádání se s tímto nelehkým tématem. Ve stejném roce, kdy vydává Didi-Huberman *Obrazy vzdor všemu*, tedy v roce 2003, vydává dílo *S bolestí druhých před očima* i Susane Sontagová, která se obdobným tématem také zabývá. „Fotografie jsou prostředkem k tomu, aby se stalo skutečností (nebo „skutečnějším“) to, čeho by si lidé s výsadami a ti, kteří žijí prostě jenom v bezpečí, možná nejraději nevšíkali“ (Sontagová, 2011, s. 12). Sontagová reaguje na úvahy o podstatě války v díle *Tři guineje* od Virginie Wolfové a zabývá se mimo jiné i svědectvím a inscenováním fotografie. „Člověk může cítit povinnost prohlédnout si fotografie zaznamenávající velké krutosti a zločiny. Měl by však také cítit povinnost přemýšlet o tom, co toto prohlížení znamená, o schopnosti skutečně vstřebat to, co ukazují.“ (Sontagová, 2011, s. 86)

Čtyři fotografie z Osvětimi jsou fotografickým svědectvím. Dle Didi-Hubermana jsou důkazem toho, co se v Osvětimi dělo. Existují však i takové

názory, které zpochybňují existenci holocaustu a dávají prostor nejružnějším spekulacím a teoriím, stejně tak jako zpochybňují dochované fotografické dokumentace o koncentračních táborech a výpovědi svědků. Považují je za nedostatečné či nevěrohodné. Podrobněji se tímto tématem zabývá například americká historička Deborah E. Lipstadová v knize *Popírání holocaustu: sílící útok na pravdu a paměť*. Jedním z takových popíračů je například Francouz Robert Faurisson, který popírá existenci plynových komor a zastává názor, že jediný, kdo by mohl dokázat existenci plynové komory je ten, kdo by jí prošel. Nikdo takový však není. Mlčení obětí tak dle Faurissona vyvrací existenci plynových komor. Na toto popíračství reaguje i francouzský filozof Jean-François Lyotard v díle *Rozepře*, ve kterém se zabývá dokazováním určitého fenoménu a zastává opačné hledisko. Právě mlčení obětí je důkazem jejich existence. V *Rozepři* rozlišuje mezi při a rozepří, přičemž pře je konflikt vznikající mezi dvěma stranami, pro jehož řešení existuje pravidlo souzení aplikovatelné na argumentaci té i oné strany, aby se rozhodlo, jak napravit určitou újmu, kterou jedna ze stran utrpěla. Rozepře je pak případem konfliktu mezi dvěma stranami, který nelze rozřešit spravedlivě, chybí zde pravidlo souzení pro obě strany. Pokud bychom aplikovali pravidlo diskurzivního žánru na obě strany, jeho aplikací bychom změnili utrpěnou újmu v křivdu (Lyotard, 1998). Co se týká holocaustu, nemůžeme tak hovořit o při, protože jedna ze stran, která je obětí zločinu, byla zbavena práva svědčit o tom, co se jí stalo. Mlčí, svědci jsou mrtví. Proto by v takovém případě byla pře neřešitelná, a jedná se tedy o otázku rozepře. Tato úvaha je zajímavá hned z několika hledisek. Když zůstaneme u tématu svědectví, vyvstane otázka, jestli je důležité to, že nějaký svědek o něčem vypovídá nebo stačí jako svědectví fotka či dokonce fotka bez popisu?

Pokud má fotografie sloužit jako svědectví, je například dle Sontagové podstatné, aby byla fotografie správně označena. Zajímavým příkladem takové myšlenky je výstava *Tady je New York*, kterou zmiňuje v *S bolestí druhých před očima*. Jednalo se o výstavu, již pořádali Gilles Peresse a James Nachtweye. Ti požádali veřejnost, aby jim poslala své fotografie ze září 2001, které pak bez jakýchkoli popisků a anonymně vyvěsili po teroristických útocích na výstavě na Manhattanu. Fotky mohl zaslat kdokoli, nezáleželo na tom, jestli to byl fotografický amatér nebo profesionál. Vystavené fotografie neobsahovaly popisky. Teprve po

jejich zakoupení se kupec dozvěděl, kým byla fotografie pořízena. Popisků nebylo třeba, všichni dobře věděli, na co se dívají. Ale Sontagová se domnívá, že jednoho dne budou popisky nutné a fotografie budou čelit chybným čtením, falešným vzpomínkám a novým ideologickým využitím těchto snímků (Sontagová, 2011, s. 29-30). „Ať už se fotografie chápe jako naivní předmět či jako dílo zkušeného řemeslníka, její význam stejně jako reakce toho, kdo se na ně dívá, závisí na tom, jak se daný snímek (správně či chybně) označí – čili na slovech“ (Sontagová, 2011, s 30).

Čtyři fotografie z Osvětlemi doprovázel také vzkaz, který byl vložený do tuby od zubní pasty, a který svědčí o nutkání vězňů, kromě fotografií zaslat i jejich popis. Otázka jestli se nemá stát popisem u fotografie její podstatnou součástí, napadá i Benjamin. V *Malých dějinách fotografie* takto končí svou úvahou a zároveň píše: „Analfabetem budoucnosti nebude ten, kdo neumí číst a psát, ale ten, kdo nerozumí fotografii.“ (Benjamin in Císař, 2004, s.19)

Jak již bylo zmíněno výše, ne všichni uznávají pravdivost a věrohodnost fotografické dokumentace. Příčiny zpochybňování jsou dle Didi-Hubermana hned dvě. První je, že se moc ptáme. Snímky zachycují jen některá těla, jen několik členů SS a žen, a to v porovnání s tím, co dnes víme o počtu obětí. Jsou nepřesné, nevidíme, jak byly ženy donuceny ke vstupu do plynové komory, a nemůžeme nikoho identifikovat. Druhým problémem je paradoxně opak. Málo se ptáme a ihned snímky zaškatulkujeme jako simulaci nebo dokument, oddělujeme je od jejich vlastní výjimečnosti. Tohle všechno vysvětluje nepozornost vlastní fotografiím, která je provází (Didi-Huberman, 2008b).

4.2. Fotografie jako otisk

Ve třetí kapitole byla zmíněna práce Rolanda Barthes *Světlá komora: Poznámka k fotografii*. Fotografie chápe jako nezvratitelný důkaz *toho, co bylo*. Otevírá bezprostřední přítomnost ve světě, vypovídá o tom, co bylo, ne co již není (Barthes, 2005). Barthes (*Světlá komora*), Sontagová (*O fotografii*) i Didi-Huberman (například v díle *Otisk-L'Empriente* nebo *Oko dějin – L'Oeil de l'histoire*) se shodují na tom, že fotografie je otiskem. Dle Barthes vynalezli fotografii chemici, díky nimž světelné paprsky otiskly předmět na papír (Barthes,

2005, s. 77). Sontagová zase vyjadřuje myšlenku, že fotografie není jen pouhým zobrazením skutečnosti a interpretací reality, ale i jejím otiskem (Sontagová, 2002).

„V dnešní době jsme přímo obklíčeni nepřerušovanými sledy obrazů (televizí, videem na internetu, filmy), ale když dojde na to, uchovat si něco v paměti, fotografie se zarývá mnohem hlouběji, [...] V době, kdy jsme přetížení informacemi, nám fotografie poskytuje rychlý způsob, jak něčemu porozumět, a hutnou formu, která se dobře pamatuje. Fotografie je jako citát, maxima nebo přísloví. Každý z nás ve své mysli uchovává stovky fotografií, jež si může okamžitě vybavit.“ (Sontagová, 2011, s. 24) Z tohoto popisu Susane Sontagové je zřejmé, že člověk zkrátka vnímá svět v obrazech. A to i v případě, že nemusí přemýšlet nad tím, proč tomu tak je a jak si má v mysli vytvořit obraz toho, co vidí a vnímá.

Didi-Huberman taktéž uvažuje o fotografii jako o otisku světla ve spojení s mocí, kterou otisku připisujeme a s rolí kontaktní magie (Fišerová, 2015, s. 23). Snímek, coby otisk světla, je prostoupen touto kontaktní magií a odkazuje k jisté pravdivosti fotografie. To však k potvrzení pravdivosti nestačí, musíme vzít v potaz individuální přístup jejího recipienta a jeho imaginaci (Fišerová, 2015, s. 24). To vede k debatám, jestli fotografie mluví pravdu či jestli je nepravdivá a klame. Ve zmíněném díle *Světlá komora* od Rolanda Barthesa za pravdivostí obrazu stojí nepopiratelné „toto bylo“, ačkoli ve svých dalších dílech, například *Mytologie* zastává spíše opačný názor.

4.3. Fotografie jako trhlina

Josef Vojvodík píše v knize *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*: „Didi-Huberman však trvá na nutnosti zobrazení, na překonání platónského chápání obrazu jako zahlcujícího závoje, překonání mimetické iluze. Tato zahalující iluze musí být protržena: nikoliv obraz jako závoj, nikoliv jako předmět niterné meditace, nýbrž obraz jako trhlina, jejímž prostřednictvím poznáváme. Didi-Huberman zde postuluje obraz jako dění, které se musí uskutečnit, jako akt, obraz s jeho patickou silou, jíž jsme zasaženi, kterou utrpíme jako punctum, jako rána, jíž se dotýkáme.“ (Vojvodík, Langerová, 2014, s. 22) Nabízí se tedy přemýšlet o fotografii jako o trhlíně. Ve fotografii může

přežívat cosi znepokojivého, cosi, co se vynoří v nečekané chvíli a zasáhne nás. Trhlina se nachází právě mezi vědomím a nevědomím. Ostatně tuto myšlenku najdeme už u Rolanda Barthesa, kde se v jeho textu, jak si všímá Fulka, objevuje popis Punctum coby „trhlina v kódu a v symboličnu.“ (Fulka, 2008, s. 220). V knize *Filozofie en noir* se tohoto tématu dotýká i Miroslav Petříček. Píše o Didi-Hubermanově díle *Obrazy vzdor všemu*, že žádný obraz není celý, ale proměňuje se setkává-li se s jinými obrazy či texty (Petříček, 2018, s. 305). Každý obraz tak vlastně stojí na počátku další řady obrazů, v nichž se intenzifikují a Petříček dále podotýká, že je třeba si představovat, abychom dosáhli vědění, které spočívá v montáži: „Cílem montáže není překrývající krytí prvků, zahlazování růzností mezi podobným, nýbrž konstelace střetů. V takto vznikajících trhlinách, mezerách či diferenciacích, může problesknout to, co ještě zbývá. Tedy navzdory nemožnosti nevyslovitelné, nepředstavitelné, nereprezentovatelné.“ (Petříček, 2018, s. 305-306)

4.4. Fotografie jako svědectví

Při uvažování o fotografii, v rámci otázky pravdivosti či objektivitu, se nabízí hned dvě možnosti, jak fotografii chápat. Může se o ní uvažovat jako o očitém, přímém svědkovi nějaké události, kdy je fotografie určitým důkazem a bezprostředně zachycuje nějaký pravdivý a skutečný okamžik. V takovém případě fotografie vypovídá, ukazuje a zachycuje, považuje se za momentku, se kterou nebylo nijak manipulováno. Předkládá nám pravdu, případně nám skrze svůj komentář sděluje, co představuje a nabízí nám určitý interpretační klíč. Vyvolává pocit, že jí můžeme důvěřovat, avšak pak může být náš důvěřivý přístup zneužit. Druhou možností je vnímání fotografie jako určité inscenace, montáže, která může projít celou řadou úprav a změn, o kterých leckdy ani nevíme, a které vedou ke zvýšení její estetické hodnoty až k manipulaci.

Příkladem prvního přístupu mohou být právě zmíněné čtyři fotografie pořízené v koncentračním táboře v Osvětimi, které byly dle Didi-Hubermana pořízené za účelem podání svědectví o existenci koncentračních táborů a jejich fungování. Didi-Huberman i Jean-François Lyotard zacházejí v uvažování o svědectví fotografie ještě hlouběji a vlastně se oba shodují v tom, že je v případě

holocaustu dokonce možné reprezentovat nereprezentovatelné. Přinejmenším, alespoň ukázat světu dokumenty, které o nich svědčí. Cílem je v takovém případě zajistit, že lidé nezapomenou na minulost.

Didi-Huberman se nezabývá pouze cílem autora, který pořídil tyto čtyři fotografie, zachytit tamní realitu. Reaguje i na to, jak bylo s těmito čtyřmi fotografiemi, pořízenými členem Sonderkommanda, později pracováno. Zmiňuje dva způsoby určité nepozornosti spojené s obrazy. V prvním případě je to nadměrná snaha udělat z fotografií ikony teroru, snahu vidět ve fotografii všechno. Z těchto důvodů je fotografie upravována s cílem umožnění její lepší prezentaci, což ale znamená provést v ní změny a manipulovat s ní. Příkladem je jedna z fotografií³⁸ která zachycuje čekající skupinu svlečených žen před plynovou komorou. Jak je vidět, fotografie byla pořízená ve spěchu a je rozmazaná. Úprava spočívala v jejím oříznutí, zostření, a dokonce vykonturování obličeje a postav dvou žen v popředí. Tyto absurdní změny, o nichž nevíme, kdo je provedl, poukazují dle Didi-Hubermana na nutkavost „dát tvář“ tomu, co je na fotografii rozostřeno a je nejasné. Didi-Huberman ve své kritice dokonce zachází tak daleko, že tvrdí, že ten, kdo fotografii pořídil a upravil obličeje dvou žen, do nich mohl promítnout třeba rysy své manželky (Didi-Huberman, 2008b, s. 34).



³⁸ Viz obr. 6.

Obr. 6 Přiblížený detail fotografie pořízené v Osvětimi, která byla vystavená na výstavě *Paměť národů* v Paříži (zdroj: Didi-Huberman, 2008b, s. 36)

Kromě výstavy *Paměť táborů*, byly fotografie použity i v publikaci *Osvětim: Historie ve fotografii (Auschwitz: A History in Photography)*, avšak i zde byly fotografie upraveny a některé jejich části byly oříznuty a fotografie přiblíženy tak, aby ukazovaly jen určitý „výřez“, který nabízí pohled na další členy komanda stojícími nad mrtvými těly³⁹. Dalšími úpravami bylo oříznutí a natočení fotografií. V případě snímku, který je pořízený přímo z plynové komory, vidíme po stranách dva černé pruhy, které jsou pravděpodobně dveřmi do komory. Celý záběr je pořízený z větší vzdálenosti, protože se ten, kdo jí pořídil, schovával. Didi-Huberman považuje černé pruhy za viditelné části plynové komory a jsou pro něj klíčové pro popis této fotografie, a tudíž i pro svědectví, o kterém vypovídají. Proto Didi-Huberman striktně odmítá jakýkoli zásah do těchto fotografií. Dle něj to, že ořízneme tyto části, jež se mohou zdát jako esteticky zbytečné, je nemyslitelné. Právě díky černým pruhům po stranách fotografie si při pohledu na ní uvědomíme podmínky jejího pořízení. Jak se asi její autor cítil a co všechno riskoval? Pokud tyto části odstraníme a fotografii upravíme, jako kdybychom dle něj urazili jejího autora a znevážili nebezpečí, kterému se vystavoval jen proto, aby tento okamžik zachytil (Didi-Huberman, 2008b, s. 35-37).

³⁹ Viz obr. 7.



Obr. 7 Upravená fotografie pořízená členem Sonderkommanda (zdroj: Didi-Huberman, 2008b, s. 37)

V druhém případě bychom se měli vyvarovat toho, vidět ve fotografii pouze „dokument hrůzy“. Právě oříznutím byly zmíněné fotografie transformovány v rozporu s původním záměrem do pouhých informativních důkazů. Autor jimi chtěl zřejmě zachytit viditelný důkaz informací a toho, co mu probíhalo před očima. Oříznutí části plynové komory jsou dle Didi-Hubermana téměř zneuctěním jejich autora. Černé okraje nejsou „vadou na kráse“, nýbrž částí plynové komory, která autorovi fotografie, ve chvíli, kdy fotografii pořizoval, paradoxně zachraňovala život, protože v ní nebyl spatřen. Stejně tak si nemůžeme dovolit tvrdit o poslední z fotografií, na které není rozpoznatelné skoro nic a je skoro celá černá, že byla k ničemu. Takovým tvrzením bychom popřely všechno to, co jejich autor riskoval, co prožíval, když patrně běžel s fotoaparátem hnán strachem a zároveň touhou pořídit alespoň několik snímků, aniž by v tu chvíli věděl, co přesně fotografuje. Právě tím se stává fotografie jedinečnou a též určitým gestem.

Pokud se zabýváme tím, zdali je nějaká fotografie upravená či nikoliv, můžeme si položit otázku, proč se fotografie vůbec upravují. Nejčastějším důvodem je vytvoření fotografie s vyšší esteticou hodnotou, odstraněním nežádoucích rušivých prvků, oříznutí, změna jasu, kontrastu a barev. Susane

Sontagová upozorňuje, že „pokud jde o fotografie různých hrůz, lidé vyžadují váhu svědectví, jež nebylo poskvrněno snahou o uměleckou kvalitu, kterou ztotožňují s neupřímností a vykonstruovaností“. Fotografie se zdají být autentičtější, když nepůsobí jako výsledek vhodného nasvícení, kompozice, ideálně když je fotograf amatér anebo tomu jeho styl odpovídá (Sontagová, 2011, 28).

Do jaké míry takové úpravy ovlivňují výsledné sdělení fotografie ukázal i Didi-Huberman na manipulaci se čtyřmi fotografiemi z Osvětimi. Pokud však uvažujeme o fotografii jako o svědkovi určité události, pojí se s tím několik dalších úskalí. V případě fotografií z Osvětimi, které rozebírá Didi-Huberman, takovou manipulací s fotografií ve smyslu oříznutí či konturování vlastně manipulujeme se samotným svědectvím.

PRAKTICKÁ ČÁST

5. Analýza vybraných fotografií

V návaznosti na teoretickou část, ve které jsem se zabývala hlavními myšlenkami a koncepty Didi-Hubermana v souvislosti s obrazy a fotografií, je následující část práce věnována analýze několika fotografií, které se objevily v českých i světových médiích v roce 2018 a které prošly jistou technikou úpravy fotografií tzv. kolorováním. Záměrem je na těchto fotografiích ilustrovat to, čím se zabýval Didi-Huberman a aplikovat podobné myšlenky v kontextu aktuální doby. Cílem této analýzy je zhodnotit myšlenky Didi-Hubermana v soudobém kontextu a ukázat nadčasovost jeho přístupu k fotografii. Nicméně je důležité upozornit na skutečnost, že interpretace je vždy zatížena subjektivitou a vychází z vnímání a zkušeností toho, kdo danou interpretaci provádí.

Příklady v této analýze se týkají kolorování černobílých historických fotografií, které byly převedeny za pomoci speciální techniky do barevných odstínů. Jsou jimi především fotografie, které kolorovala a zveřejnila brazilská umělkyně Marina Amaral. Kolorovaných fotografií v dnešní digitální době stále přibývá a na internetu najdeme stále více snímků, které jsou upraveny ať už profesionály či amatéry se zálibou v této metodě úpravy fotografií. Snímky Mariny Amaral však získaly pozornost především proto, že se jednalo o kolorované fotografie vězňů z koncentračního tábora v Osvětimi. Tato skutečnost vedla mimo jiné k rozhodnutí tyto fotografie zařadit do praktické části této diplomové práce a navázat tak na teoretickou část, ve které byly jedním z témat i čtyři fotografie pořizené členy Sonderkommanda v Osvětimi a sledování jejich dalšího použití. Cílem této praktické části je propojit ji s uvažováním Didi-Hubermana a nalézt případné další analogie s jeho metodologií a smýšlením o fotografiích.

5.1. Metoda kolorování

Nejprve je nezbytné alespoň krátce představit samotnou metodu kolorování fotografie. Tato metoda se zakládá v přidávání barvy do černobílých fotografií či jiných obrázků. Klasická metoda kolorování spočívala v ručním nanášení barev či

olejů na povrch fotografií, například štětcem či prstem, případně v namáčení fotografie do chemických roztoků a roztoků soli. Výsledkem bylo, že každý obraz byl originálem, který nešlo nijak zkopírovat. Digitální kolorování probíhá skrze použití editovacích programů jako je například asi nejznámější a nejrozšířenější program, Adobe Photoshop. Druhou uvedenou variantu používá například již zmíněná brazilská umělkyně Marina Amaral, která se této technice věnuje od roku 2015. Příklady dalších kolorovaných fotografií najdeme například u amerického umělce Joachima Westa či ruské umělkyně Olgy Širninové, s jejichž pracemi jsem se při hledání podobných fotografií také setkala. V České republice tuto metodu využívá například známý fotograf Jan Saudek nebo Jarek Plesar⁴⁰.

5.2. Tváře Osvětimi

Právě projekt brazilské umělkyně Mariny Amaral si získal největší pozornost celosvětových médií a sociálních sítí v roce 2018. Do podvědomí společnosti se tato umělkyně dostala především díky fotografii čtrnáctileté holčičky, která byla vězněna v koncentračním táboře v Osvětimi a kterou Amaral zveřejnila v roce 2016. Na základě této fotografie začala pracovat na projektu s názvem *Tváře Osvětimi (Faces of Auschwitz)*, který vznikl ve spolupráci s památníkem a muzeem v Osvětimi, přičemž v rámci tohoto projektu kolorovala okolo dvaceti dalších fotografií⁴¹. Cílem tohoto projektu, na kterém se podílela i značná část odborníků, novinářů či dobrovolníků, není jen uctít památku obětí holocaustu, ale znovu připomenout jeho hrůzy, kdy dle tvůrců projektu v dnešní době pomalu dochází k úpadku povědomí o těchto událostech druhé světové války, jež se zároveň stává poněkud abstraktním a vzdáleným. Kromě kolorování tváří osvětimských obětí je dalším cílem tohoto projektu především odvyprávět příběh těch, kteří jsou na nich zobrazeni (*Faces of Auschwitz*, cit. 2019⁴²). Fotografie v galerii tohoto projektu jsou interaktivní, tažením šipek směrem doprava se z černobílé fotografie okamžitě odkrývá její kolorovaná barevná verze, tažení

⁴⁰ V tomto případě se jedná o ruční techniku kolorování.

⁴¹ Celá galerie fotografií je online dostupná k prohlédnutí na stránkách projektu *Tváře Osvětimi*: <https://facesofauschwitz.com/gallery/>

⁴² Pozn. vzhledem k tomu, že na stránkách nebylo uvedené datum publikování, uvádím v závorce datum citace této stránky.

doleva opět ukazuje původní černobílou fotografii. Pro pozorovatele je tak snadné současně porovnat obě varianty.

Příkladem tohoto projektu je fotografie již zmíněné čtrnáctileté polské holčičky, jménem Czesława Kwoka, která byla do Osvětimi deportována v roce 1942. Byl to právě tento snímek, který po svém kolorování vzbudil značný zájem médií, po jeho kolorování. Na černobílé fotografii⁴³ vidíme nakrátko ostříhanou, viditelně otřesenou, velmi mladou dívku. Je zřejmé, že je dívka vystrašená, což se odráží v jejím pohledu a že je evidentně v šoku. Je oblečená do příliš velkého, nepadnoucího vězeňského oblečení. Je vyfocena ze tří stran, z profilu, tváří směrem do objektivu a s šátkem na hlavě⁴⁴ a pohledem směřujícím vzhůru. Toto schéma tří vězeňských portrétů bylo typickou a povinnou rutinou nacistické administrativy, stejně jako vytetování čísla na paži každého vězně. Za její hlavou vidíme mechanismus, který měl zajistit správnou polohu hlavy, aby byly všechny fotky stejného formátu. Dívka byla do Osvětimi přivezena z Polska společně se svou matkou Katarzynou Kwoka, jejíž kolorovanou fotografii taktéž najdeme v galerii projektu *Tváře Osvětimi*. Jak Czesława, tak i její matka v Osvětimi zahynuly. Czesława údajně na smrtící fenolovou injekci vbodnutou přímo do srdce a o měsíc později než její matka (Faces of Auschwitz, cit. 2019).

⁴³ Viz obr. 8.

⁴⁴ V Osvětimi se běžně ženy fotografovaly s šátkem na hlavě, muži s čepcem.



Obr. 8 Černobílá fotografie čtrnáctileté dívky jménem Czesława Kwoka (Auschwitz Memorial, zdroj: <https://twitter.com/auschwitzmuseum/status/973123162203402240>)

Právě tato fotografie a osud dívky na ní vyfotografované zaujaly Marinu Amaral, která chtěla oživit smutný příběh Czesławy a rozhodla se fotografii v roce 2016 kolorovat. Nejprve kontaktovala příslušné knihovny či národní archivy, které shromažďují historické fotografie, požádala je o svolení fotografie použít a za pomoci historiků a odborníků v dané problematice se poradila ohledně dobové situace, v níž byly fotografie pořízeny, aby přesněji určila například barvy uniforem vojáků, kteří jsou zachyceni na jejích jiných fotografiích a podobně (Lauder, cit. 2019⁴⁵). Nejprve tudíž bylo třeba seznámit se s širším kontextem vzniku fotografií. Pak už jí čekala několikadenní práce, která se mohla protáhnout až do řádu měsíců, zasvěcená přímo technice digitálního kolorování, na základě pečlivého výzkumu, historického kontextu a respektu k zachování každého detailu (Amaral, cit 2019⁴⁶). Fotografie byla následně zveřejněna například i na Mariině sociální síti Twitter, kde vyvolala ohromnou vlnu reakcí. V současnosti je zveřejněna také v portfoliu fotografií na webových stránkách umělkyně⁴⁷.

⁴⁵ Pozn. vzhledem k tomu, že na stránkách nebylo uvedené datum publikování, uvádím v závorce datum citace této stránky.

⁴⁶ Pozn. vzhledem k tomu, že na stránkách nebylo uvedené datum publikování, opět uvádím v závorce datum citace této stránky.

⁴⁷ Celá galerie a portfolio autorky je online dostupná na jejích webových stránkách: <https://marinamaral.com/portfolio/>

Když přistoupíme k samotnému snímku, který byl předmětem kolorování⁴⁸, můžeme si na něm lépe povšimnout, že má dívka roztržený ret. Údajně byla těsně před pořízením fotografie vystavena bití jedné z dozorkyň. Alespoň taková informace se dochovala ze svědectví Willhelma Brasse, který fotografii pořídil (iDnes.cz, © 2018).



Obr. 9 Stejná fotografie po užití metody digitálního kolorování (autor: Marina Amaral|Auschwitz Memorial. zdroj: <https://twitter.com/auschwitzmuseum/status/973123162203402240>)

Dále vidíme daleko zřetelněji jak špinavé bylo její oblečení, na kterém je umístěn červený trojúhelník, kterým se označovali „političní vězni“. V jejím obličejí jsou dokonce patrné i stopy podlitin, které na černobílé fotografii nemusí být tak snadné rozpoznat. Barva tudíž zvýraznila její rysy, stejně tak jako špinavý obličej, ve kterém se ještě zřetelněji odráží šok a strach a nelidské podmínky, ve kterých se Czesława nacházela. Její viditelný šok a strach zdá se přežívá v černobílé fotografii a v barevné se s ještě větší naléhavostí dere na povrch, ve vší své síle.

Údajně byly tyto fotografie pořízeny vězněm Willhelmem Brassem, který fotografoval ostatní vězně pro nacistickou dokumentaci. Když se blížil konec války, nacisté se snažili zahltit veškeré stopy a velká část dokumentace byla ničena. Přesto se však některým vězňům podařilo zachránit alespoň několik fotografií a dokumentů, jako tomu bylo i v tomto případě. Brassovi a dalším vězňům z jeho jednotky bylo nařízeno, ať fotografie spálí. Místo toho pokryli vězni pece

⁴⁸ Viz obr. 9.

navlhčeným fotografickým papírem, což umožnilo zadrženi většího množství kouře v pecích a vedlo rychlejšímu pálení dokumentace. To ale znamenalo i to, že se ne vše skutečně spálilo a Brass a další vězni pak mohli zachránit zbylé nezničené fotografie (Amaral, 2019, *Faces of Auschwitz*, cit. 2019). Muzeum v Osvětimi dnes díky tomuto činu archivuje téměř čtyřicet tisíc zachovaných fotografií, které byly pořízeny mezi lety 1941 a 1945 ve fotografické laboratoři Erkennungsdienst (*Faces of Auschwitz*, cit. 2019). Na stránkách projektu *Tváře Osvětimi* se píše o procesu pořizování registračních fotografií. Původním záměrem nacistů bylo údajně vytvořit vizuální album, které by pomohlo identifikovat případné uprchlé vězně anebo ty, jejichž identita a přítomnost v táboře musela být hlídána. Kvůli nelidskému a krutému chování se však výraz, rysy i celé tělo vězňů velmi rychle po nástupu změnilo takovým způsobem, že je mnohdy nebylo možné dle pořízených fotografií identifikovat (*Faces of Auschwitz*, cit. 2019). Zde je patrný jistý paradox, na který upozornil už Didi-Huberman. Pokud byl v Osvětimi tak přísný zákaz fotografování⁴⁹, proč nacisté vůbec pořizovali fotografie, které mnohdy dokumentovali i brutální metody, které na vězních praktikovali? Stejně tak, proč se přímo v Osvětimi nacházely dvě fotografické laboratoře? Dle Didi-Hubermana tomu bylo na jedné straně proto, aby mohli dozorčí podat zprávu vyšším představitelům o chodu koncentračního tábora, jako například Rudolf Höss Ottu Thierackovi a za druhé tuto skutečnost přisuzoval německému smyslu pro pořádek a precizní administrativu (Didi-Huberman, 2008b, s. 23-24).

Didi-Huberman ve svém díle *Obrazy vzdor všemu* upozorňoval na tento paradox, který provázel fotografie v Osvětimi, a na touhu vězňů informovat svět o nacistických praktikách a chodu koncentračního tábora. Toto téma bylo předmětem čtvrté části této práce. Paradoxem byl výše zmíněný přísný zákaz fotografování na jedné straně a fotografická dokumentace pořizovaná samotnými členy SS na straně druhé. Jednou z takových portrétních fotografií je i snímek Czesławy, který je na rozdíl od čtyř fotografií rozebíraných v díle *Obrazy vzdor všemu* určitým způsobem inscenovaný s přesným řádem a kompozicí, jak se měl snímek pořídit, tj. ve třech úhlech. Přesto podává svědectví o chodu a byrokracii

⁴⁹ V Osvětimi se na zdech nacházely cedule s takovými nápisy a hrozbou okamžitého zastřelení při jejich porušení.

koncentračního tábora v Osvětimi a následné touze vězňů fotografické snímky zachovat jako důkaz.

5.3. Aplikace Didi-Hubermanova myšlení

5.3.1. Kolorované fotografie z Osvětimi

Ve spojení s analyzovanými fotografiemi je možné nalézt hned několik analogií s myšlením Didi-Hubermana a pokusit se na ně aplikovat základní aspekty jeho metodologie. Didi-Huberman ve svých dílech v rámci uvažování o anachronismu a přežívání věnuje pozornost nevědomému, ve kterém se schovává cokoli vytěsněného či potlačeného, co se může nečekaně objevit coby symptom času. Ve spojení s kolorovanými fotografiemi z Osvětimi se tak nabízí otázka, zdali se tyto kolorované fotografie také neobjevují jako určitý symptom. Didi-Huberman si ve svém díle *Před časem* položil otázku, co může být takovým symptomem a s odkazem na první kapitolu této práce, symptomem může být to, co přitáhne naši pozornost k vizuálnímu paradoxu, ať už to bude například barevná skvrna či zanedbatelný detail, který se může objevit bez patrné logiky či nevhod (Didi-Huberman, 2008a, s. 39). V první řadě by se mohlo jednat o rovinu uvažování o barevných fotografiích jako takových, které ihned upoutají naši pozornost, pokud se objeví mezi fotografiemi černobílými. V takovém případě by se dalo říci, že barva přežívá pod povrchem fotografie a čeká na vhodný okamžik, který se jí naskytne a určitým způsobem nás poté, co vidíme kolorované fotografie zasahuje či šokuje. Černobílé fotografie mohou být vnímány jako něco nereálného, vzdáleného či historického. Díky přidání barev do fotografií se snímky opět stávají aktuálními, blízkými a pro některé pozorovatele možná autentičtějšími. Nepochybně toto vnímání určité distance skrze černobílé fotografie bylo jedním z důvodů, které vedly Marinu Amaral k pokračování v kolorování fotografií: „Černobílé fotografie dělají věci vzdálené a nepřítomné, jednodušeji stravitelné, je to trvalý předmět minulosti, který nemusí být konfrontován.“ (iDnes.cz, © 2018) Barevné fotografie se tak mohou pro mnohé z nás stát lépe představitelnými. V rámci uvažování o snímcích z Osvětimi Didi-Huberman vidí nutnost představit si nepředstavitelné nebo se o to alespoň pokusit, čímž se poněkud radikálně distancuje od názoru představování si monstrozity násilí za druhé světové války jako jisté zrady a

odklonění se od respektování nereprezentovatelnosti (Fulka in Didi-Huberman, 2009, s. 170).

Nabízí se tedy možnost uvažovat o barvě jako o symptomu. Díky ní si můžeme všimnout na první pohled nenápadných detailů, které představují druhou rovinu možného uvažování o symptomu. Například na kolorované fotografii to může být roztržený ret dívky či látkový trojúhelník červené barvy umístěný na jejím oděvu. Barva trojúhelníků, byla dalším charakteristickým znakem nacistické byrokracie. Jednotlivé barvy odkazovaly k určitému statusu či národnosti. Červená barva označovala politické nepřátele, fialová barva Svědky Jehovovi, růžová barva homosexuály, modrá barva emigranty nebo například hnědá barva, která byla určena Romům (Faces of Auschwitz, cit. 2019). Pokud byl trojúhelník umístěn na druhém žlutém trojúhelníku, vytvářel hvězdu, která byla povinným označením pro Židy. Pokud se podíváme na černobílou fotografii tento detail můžeme zcela přehlédnout, na barevné fotografii je však poměrně výrazným detailem, díky kterému je okamžitě jasné, k jakému statusu byla dívka přiřazena.

Dalším příkladem propojení s uvažováním Didi-Hubermana je paměť a přežívání. V kapitole o paměti bylo zmíněno, že Didi-Huberman zastává názor nutnosti nahlížet na dějiny umění z hlediska paměti, a to především z hlediska paměti, která je vlastní předmětům anebo obrazům. Blíže bylo takové pojetí rozvedeno ve třetí kapitole, která se zaměřovala na afektivitu ve fotografii. Například v díle *Ninfa moderna: Esej o spadlé draperii* ukazuje Didi-Huberman příklad paměti města Paříže, která se dle něj vynořovala v přítomnosti skrze cáry hadrů či bahna a znovu vynášela na povrch dlouho zapomenutou pravdu tohoto města. V díle *Ninfa moderna: Esej o spadlé draperii* sleduje Didi-Huberman tuto problematiku na příkladu úpadku ninfy a jejích draperií a tématu přežívání a přežívajících forem patosu. Sleduje ninfy nejprve v obrazech a malbách a postupně si začíná všimnout jejich povlávajících kusů oblečení, které se od nich pomalu oddělují a padají spolu s nimi směrem k zemi. Pro ninfy je typické, že se zjevují v přítomnosti a přežívají právě ve zmíněných draperiích, které mohou nabývat různé podoby. Didi-Huberman tak vidí ninfy například v již zmíněných hadrech válejících se v ulicích Paříže, v cárech hadrů omotaných okolo obličeje Crépina, ale i ve velmi temné stránce úpadku draperií v podobě hromad oblečení

valících se z přeplněných skladů šatstva v Osvětimi (Didi-Huberman, 2009, s. 126-127), které odkazují především k úpadku lidské paměti, jíž se nepodařilo vzpamatovat se z hrůz první světové války a vyvarovat se jejich dalšímu opakování, a naopak vedlo k jejímu otupění. Je tedy zřejmé, že Didi-Huberman vidí ninfy i na těch místech, kde jsou objektivní historické souvislosti upozaděny a převažuje spíše míra jeho vlastní fantazie, avšak je třeba si zároveň uvědomit, že Didi-Huberman sleduje vzorce patosu, formule přežívání, které jak upozorňuje Fulka v doslovu k dílu *Ninfa moderna: Esej o spadlé draperii*, „[...] nemusejí mít nic společného s explicitní ‚podobností‘ či dějinnou ‚návazností‘.“ (Fulka, 2009, s. 169) Když se tedy díváme na fotografii osvětimských vězňů, a především na fotografii mladé Cseżawy můžeme si povšimnout právě tohoto vězeňského oblečení, které je dívce příliš velké a odstává jí od těla hned na několika místech. Při pohledu na kus oděvu se tedy nabízí další spojení v rámci výše uvedeného uvažování Didi-Hubermana. Tento špinavý cár oblečení jako kdyby odkazoval právě k přežívajícím formám draperie, které se nečekaně vynořují v čase.

Z výše uvedeného je tedy patrné propojení s Didi-Hubermanovým uvažováním o anachronismu, kdy ve fotografii vidíme přežívající prvek draperie a uvědomujeme si prolínání časů, kdy se zároveň díváme na fotografii mladé dívky, která zemře. Objevuje se zde motiv nadcházející smrti, podobně jako když se díváme na fotografii vězně Lewise Powella, čekajícího na popravu, která bude předmětem druhého analyzovaného příkladu.

Po předchozích úvahách a četbě Didi-Hubermanova díla *Obrazy vzdor všemu* je samozřejmě k zamyšlení, jestli tato technika a vůbec proces kolorování fotografií z Osvětimi, či ostatních snímků, není ona zmíněná manipulace se svědectvím. V jistém smyslu se jedná o manipulaci s fotografií a taková otázka by mohla směřovat i k určité estetičnosti obrazu, nicméně se lze domnívat, že vytažení barev fotografie nemění poselství fotografie v tak radikálním smyslu, jako je tomu například u oříznutí černých pruhů po stranách jedné z fotografií z Osvětimi, které svědčí o existenci plynové komory, ve níž se fotograf právě nacházel. Didi-Huberman apeloval na představení si nepředstavitelného v jeho skutečné podobě. Autorka kolorovaných fotografií uvedla, že přidáním barev do fotografií chtěla především zvýšit edukaci u široké veřejnosti a znovu probudit příběhy obětí

(Amaral, 2019). Proto je důležité poznamenat, že se nejedná z její strany pouze o kolorování fotografií, ale o záměr opět oživit příběhy osvětimských obětí a povědomí o hrůzách koncentračních táborů. Na sociálních sítích se jí tento zájem fotografiemi skutečně podařilo vyvolat, o čemž svědčí i množství reakcí na jejím profilu na sociální síti Twitter. Bylo by však jistě zajímavé, jak by se na problematiku kolorování fotografií díval Didi-Huberman.

5.3.2. Fotografie Lewise Powella

Tváře Osvětimi nejsou jediným zmíněným projektem Mariny Amaral. Na svých webových stránkách zveřejnila mnoho dalších podobných fotografií⁵⁰. Najdeme mezi nimi kolorované fotografie historických osobností jako například Marie Curie Skłodowské, nebo krále Jiřího V., Abrahama Lincolna či Alberta Einsteina, stejně tak jako historické fotografie zachycující válečné konflikty, fotografie Titanicu či trosk Hirošimy. Ke každému snímku je umístěn krátký popis s informací, co je na snímku zobrazeno. Mezi těmito snímky se nachází i fotografie Lewise Powella⁵¹, který sedí ve vězení a čeká na svoji popravu, protože se pokusil zavraždit státního sekretáře Williama Henryho Stewarda. Tento snímek popisuje ve své knize *Světlá komora* i Roland Barthes. Je to snímek⁵², který upoutal jeho pohled a který se pro něj stal jedním z příkladů *punctum*, jež v sobě skrývá jistou časovost a vědomí nadcházející smrti. Při pohledu na snímek, který Roland Barthes popisuje, si uvědomuje, že se zde prolíná čas „toto bylo“ s časem „toto bude“ a díváme se tedy na smrt, která zároveň nastala a zároveň přichází. Takový snímek nás proto může traumatizovat. Tento snímek byl pro účely analýzy vybrán právě z toho důvodu, že se v něm odráží téma traumatu, které bylo takéž součástí teoretické části této práce o uvažování o fotografii.

⁵⁰ Celá galerie a portfolio autorky je online dostupné na jejích webových stránkách: <https://marinamaral.com/portfolio/>

⁵¹ Viz obr. 10.

⁵² Respektive jeden z několika snímků, které byly pořízené, viz obr. 5. Fotograf Alexander Gardner, který pořizoval snímky, zachytil snímků více. Rolanda Barthese zaujal především ten z nich, na kterém se Powell dívá přímo do objektivu.



Obr. 10 Srovnání černobílé a kolorované fotografie vězně Lewise Powella (autor: Marina Amaral | Library of Congress, zdroj: <https://www.respekt.cz/denni-menu/byli-to-lide-jako-my-autorka-kolorovanych-fotek-nabizi-cestovani-casem>)

Na černobílé fotografii vidíme fotografovaného Lewise Powella⁵³, jak s pouty na ruku sedí v cele. Evidentně odmítá spolupracovat na pořízení fotografie, protože jeho pohled směřuje mimo objektiv a v jeho tváři vyčteme poněkud odmítavý a nesouhlasný výraz. Nad jeho pravým ramenem je vidět lehce rozmazaná část fotografie, jako kdyby jeho ruka byla v tu chvíli v pohybu. Můžeme se jen domnívat, jestli to bylo zapříčiněno dlouhou expoziční dobou fotoaparátu a tím, že se vězeň pohnul anebo protože zrovna v tu chvíli potřásl ramenem na znamení nesouhlasu s fotografováním. Barevná fotografie zostřila jeho rysy a prohloubila jeho pohled. Opět se zdá, že barva přidala na určité reálnosti fotografie. Najednou je snazší si představit, že se jednalo o skutečného člověka, který čeká na svou vlastní smrt. A v tu chvíli může dojít ke zvýšení afektivity a míře traumatizovaného napětí, stejně tak jako k otázce, proč byl vězeň v takovou chvíli fotografován.

⁵³ Pozn. také známý jako Lewis Payne či Lewis Paine.

V díle Didi-Hubermana lze nalézt propojení traumatického s fotografií už od samého počátku používání fotografického aparátu. Zdá se, že fotografie byly pořizovány a zveřejňovány proto, aby daly viditelnost a prostor traumatickému, které v nich přežívá. Právě v pařížském ústavu v Salpêtrière se začala fotografie používat k dokumentaci hysterie a zaznamenávala pacientky vykazující její příznaky. Takové fotografie byly v tehdejší době považovány za pravdivé. Naopak tím, že údajně zachycovaly „realitu“, měly vyvrátit pochybnosti společnosti či skeptických lékařů. Přestože se později ukázalo, že byly většinou inscenované a skrze fotografii zde docházelo ke konstrukci hysterického jevu. Pokud se na černobílé fotografie hysterických pacientek podíváme dnes, mohou se nám zdát natolik vzdálené v minulosti, až ztrácejí dojem reálného, nemusíme jim proto věnovat tolik pozornosti. V dnešní době, kdy jsme zahlcení množstvím obrazů a kdy jsme poněkud podezřívaví k pravdivosti fotografie by bylo jistě zajímavé, jak bychom se na takové fotografie dívali, pokud by byly taktéž kolorované. V současnosti většinou společnost díky technologickému pokroku a digitální fotografii, stejně jako snadnému upravování fotografií, počítá s jistou mírou možnosti, že fotografie neodráží skutečnost, přesto jí však většinou věří.

Fotografie nás mohou traumatizovat a zraňovat, protože v nich přežívá cosi vytěsněného, co se jako symptom, tedy to, co je nepříjemné či „nehodící se“, vynoří, když to nejméně čekáme. Při pohledu na fotografii Lewise Powella zjišťujeme, že to může být například nepatrný detail pout okolo jeho zápěstí či jeho odmítavý pohled, který nás zasáhne a uvědomíme si při něm, v jaké situaci se dotyčný nacházel a co ho čeká.

5.4. Před fotografií

Dnešní doba se zdá být dobou obrazu, každodenně jsme zahlcení množstvím obrazů a informací. Na tento typický rys dnešní digitální doby upozorňovala i Susan Sontagová: „V dnešní době jsme přímo obklíčeni nepřerušovanými sledy obrazů (televizí, videem na internetu, filmy), ale když dojde na to, uchovat si něco v paměti, fotografie se zarývá mnohem hlouběji [...]“ (Sontagová, 2011, s. 24) Z přehlčení obrazy mimo jiné plyne i obava, že se zapomene na minulost. Na tuto možnou problematiku ostatně apeluje také projekt *Tváře Osvětlemi*, jenž si klade za cíl, mimo jiné, oživit slábnoucí povědomí společnosti o Holocaustu. Tuto potřebu

cítila i Marina Amaral, která se proto rozhodla pokračovat v kolorování fotografií a tímto způsobem napomoci společnosti v opětovném vzdělávání se o událostech naší minulosti (Amaral, 2019).

Černobílé fotografie by mohly být vnímány jako něco méně reálného, spíše abstraktního, vzdáleného či historického, barva je však opět činí aktuálními, blízkými a pro některé pozorovatele možná autentičtějšími a snáze představitelnými. Čím více se fotografie podobá tomu, jak bychom zobrazené viděli ve skutečnosti, tím vyšší hodnotu pravdivosti jí obvykle budeme přisuzovat. Na uvedených příkladech bylo v rámci analýzy záměrem ilustrovat potenciály techniky kolorování, která nabízí možný „nový“ pohled na fotografie a umožňuje zapojení naší představivosti „novým“ způsobem.

Je možné, že kolorované fotografie v nás vyvolají také silnější emoce. Nepříjemné, šokující, nepředstavitelné či traumatické se stane více viditelným. To může na druhou stranu může vést ke zvýšení našeho zájmu o danou problematiku, dané snímky. Při pohlížení na fotografii se ocitáme před určitým časem, který přežívá, před afektivitou, která díky obrazu, detailu či snad také barvě upoutává naši pozornost a probouzí náš zájem. Ocitáme se před novým prahem toho, co v nás takový obraz či fotografie dále vyvolává. Pokud bychom měli nejprve předchozí zkušenost s černobílou variantou určité fotografie, její barevné provedení by mohlo vést k novému vidění či nové interpretaci.

Pro Didi-Hubermana je důležité, aby každý sám neustále obrazy rozkládal a zase skládal, snažil se jim porozumět, rozpoznal, čím se ho dotýkají a co v něm vyvolávají. Obrazy umožňují zpřítomňovat minulost skrze formy přežívání a zároveň umožňují představit si nepředstavitelné.

Za použití nových technologií a podmínek zachování pravdivosti obsahu a sdělení se pak takové snímky stávají dostupnější dnešní společnosti, ve které čím dál větší část populace tráví čas v prostředí internetu, a přizpůsobují se tak požadavkům doby. Kromě oživení těchto snímků a povědomí o příbězích, které je doprovázejí, se nabízí zmínit myšlenku Didi-Hubermana, kterou uvádí právě v souvislosti s anachronismem: „Zdá se, že před umělcem se zde rýsuje jistý úkol:

nechávat anachronicky přežívat paměťové obrazy pro bezprostřední aktualitu dějinné skutečnosti [...]“ (Didi-Huberman, 2009, s. 126)

V rámci analýzy kolorovaných fotografií, jsem také chtěla poukázat na to, že určitá manipulace s fotografií, ve smyslu vizuální úpravy, nemusí vždy nutně znamenat negativní zásah. U příkladu kolorovaných fotografií portrétů osvětimských vězňů se autorce pomocí této techniky podařilo zaktualizovat a oživit téma reprezentace holocaustu. Neoživila však jen dění na fotkách jako takových, ale i zájem veřejnosti, což vedlo až ke vzniku projektu *Tváře Osvětimi* a její spolupráci s památníkem a muzeem v Osvětimi. Je zde patrná podobnost autorčina záměru s Didi-Hubermanovým stanoviskem – oba považují za důležité, aby se na takové události nezapomínalo. Didi-Huberman navíc apeluje na alespoň nějaký pokus interpretovat dané události.

Didi-Huberman se v rámci úvah o čtyř fotografiích z Osvětimi zamýšlel i nad tím, jak bylo s obrazy dále pracováno a upozorňuje na vyskytující se snahu vidět ve fotografii všechno, včetně toho, co tam není, což vedlo ke snaze udělat z fotografií ikony teroru. Zvláště pak kritizoval oříznutí, přiblížení či zostření fotografií, stejně jako fakt, že mnohdy nevíme, kdo tyto úpravy udělal a co do fotografií stylizoval a přenášel. V případě kolorovaných fotografií portrétů vězňů v Osvětimi se však zdá, že jde o trochu jiný případ a je třeba si uvědomit, že se nejednalo o úpravu fotografií Marinou Amaral se záměrem zvýšit jejich estetickou hodnotu. V tomto případě totiž nechybí vyjádření toho, kdo fotografii upravoval a jeho jasný záměr a komentář. Z toho plyne, že v případě dalšího digitálního kolorování podobných fotografií je tudíž nezbytné, aby podobné fotografie doprovázel korektní popis toho, jak vznikaly, za jakým účelem a jak jsou dále používány. Tímto by se vyhnuly spojováním s estetizací, která alespoň v příkladu kolorovaných fotografií Mariny Amaral, nebyla záměrem.

Závěr

Tématem této diplomové práce bylo sledovat vztah fotografie vzhledem ke skutečnosti v díle francouzského filozofa Georgese Didi-Hubermana a v praktické části ilustrovat jeho přístup v kontextu dnešní doby.

Cílem této diplomové práce bylo identifikovat možné roviny uvažování Didi-Hubermana vzhledem k fotografii a zároveň se pokusit o vlastní aplikaci a interpretaci konceptů Didi-Hubermanova myšlení. Zároveň bylo mým cílem ověřit další předpoklad této práce, který spočíval ve využití těchto myšlenek a přístupů v souvislosti s vybranými fotografiemi. Záměrem bylo doložit aktuálnost přístupu Didi-Hubermana na pozadí dnešní doby, pro kterou je charakteristická informační i obrazová zahlcenost.

V první kapitole této diplomové práce jsem se snažila přiblížit základní pojmy, se kterými Didi-Huberman ve svých dílech pracuje, a které bylo nezbytné zmínit pro další analýzu jeho děl. Těmito pojmy byly euchronismus a anachronismus, přežívání a pathosformel, symptom, paměť, dialektický obraz a aperçues neboli postřehy. V jeho dílech je patrný silný odkaz na myšlenky dalších významných myslitelů jako například na Abyho Warburga, Waltera Benjamina nebo Sigmunda Freuda, jejichž přístupy Didi-Huberman často interpretuje a staví na nich svou vlastní specifickou metodologii. Pro jeho myšlení jsou charakteristické ještě další pojmy jako zkušenost, vzpomínka, přežívání obrazů, montáž či vzorec patosu, které se postupně prolínají jeho tvorbou.

Ve druhé kapitole jsem se věnovala raným dějinám fotografie a jejímu využití pro „lékařské“ účely v sedmnáctém století v ústavu pro choromyslné ženy v Paříži. Nejslavnější lékař tohoto zařízení Jean-Martin Charcot nechal fotografovat ženy, které dle něj trpěly hysterií a vykazovaly její symptomy. Fotografie se zde používala coby pomůcka při konstruování hysterického jevu a ve svých počátcích byla chápána jako objektivní důkaz reality. Didi-Huberman zpochybňuje objektivitu takových fotografií a poukazuje na jiný aspekt manipulace, než jsou případné zásahy do fotografie. Manipulací, na kterou Didi-

Huberman odkazuje v tomto kontextu rané fotografie, je myšlena skutečnost, že konstruované bylo především dění před fotoaparátem. Konstruovaná zde tedy byla hysterie. V této části práce se ukázalo, že důležitou roli v konceptu konstrukce fotografie hraje touha. V případě fotografické dokumentace v Salpêtrière to byla touha dvojího charakteru „vidět a být viděn“. Taková touha vedla ke přílišnému zviditelňování hysterie, jak ze strany pacientek, které chtěly být viděny, tak ze strany lékařů, kteří chtěli vidět.

Tématem třetí kapitoly byl vztah fotografie a afektivity, který odkazoval k tomu, že obraz není jen ikonologií, ale především formou patosu, afektem či touhou, které se nečekaně vynořují v čase a vyvolávají v nás určité emoce. Zde figuruje stěžejní pojem pro tuto práci, kterým je přežívající obraz. Tím je takový obraz, kterému je vlastní anachronismus a určitá heterogenost časů a může se jako symptom či doplněk v pohybu nečekaně vynořovat a odkazovat na jemu vlastní dějinnost. V této části jsem zmínila také myšlenky Rolanda Barthes, který se ve svém pravděpodobně nejznámějším díle o fotografii *Světlá komora* také zabýval tématem afektivity a obrazů, které nás traumatizují. Při porovnání obou dvou přístupů bylo možné nalézt určité podobnosti v souvislosti se smýšlením o obrazech obou autorů. První podobností je přístup k fotografii coby cestování v čase. Jako druhou analogií se nabízí pojem vzpomínky, u Didi-Hubermana spíše zkušenosti, díky které nás fotografie mohou oslovit. Třetí analogií je téma traumatu, smrti a čehosi znepokojivého, co je obrazům vlastní.

V poslední kapitole teoretické části jsem se věnovala Didi-Hubermanově zamyšlení nad čtyřmi fotografiemi z Osvětimi a myšlenkou zobrazení nepředstavitelného. Fotografie je zde chápána coby svědectví vypovídající o hrůzách, které se odehrávaly v osvětimském koncentračním táboře. Didi-Hubermana zajímal nejen popis těchto fotografií, ale také určitá povinnost každého, kdo se na tyto obrazy dívá, pokusit se alespoň nějakým způsobem interpretovat toto svědectví. Tento pokus o interpretaci dle Didi-Hubermana dlužíme obětem Holocaustu. Dále ho zajímalo i následné zacházení s takovými fotografiemi a jejich případná manipulace. Ačkoliv se například oříznutí fotografie mohlo zdát méně zásadní, mělo dle Didi-Hubermana fatální důsledek na výpovědní hodnotu takové fotografie.

Z první teoretické části se tedy ukázalo, že první předpoklad chápání fotografie coby konceptu konstrukce se propojuje v určité míře s touhou vidět. Jak již bylo zmíněno v případě fotografické dokumentace v Salpêtrière, byla to touha zviditelnit hysterii. Tento prvek touhy vidět se však promítá i do problematiky týkající se svědectví fotografií z Osvětimi, kdy přílišná snaha vidět ve fotografii více, než v ní je, vede k tomu, že z obrazů vzniknou upravované ikony teroru, avšak na úkor svědectví. Manipulujeme-li s takovou fotografií, pak manipulujeme i se svědectvím samotným.

Na základě identifikování stěžejních pojmů této práce a jistých rovin Didi-Hubermanova myšlení o fotografii z hlediska konstrukce, svědectví a do jisté míry i afektivity, jsem přistoupila k praktické části. Analýza se věnovala několika fotografiím, které se objevily v českých i světových médiích v roce 2018 a které prošly jistou technikou úpravy fotografií, tzv. kolorováním. Pozornost byla zaměřena na aspekt barevnosti fotografie a jejího vztahu k zobrazování skutečnosti.

Mým záměrem v rámci analýzy, praktické části práce, bylo ilustrovat myšlenky a koncepty Didi-Hubermana na kolorovaných fotografiích Mariny Amarel, které získaly na publicitě v roce 2018. Původní černobílé historické fotografie politických vězňů v Osvětimi byly Amarel za pomoci speciální techniky převedeny do barevných odstínů. Tyto fotografie jsem pro analýzu vybrala s ohledem na zobrazované téma i jejich nedávnou aktualizaci. Mým záměrem bylo poukázat na skutečnost, že určité vizuální úpravy, které nejsou prováděny za účelem estetizace, nemusí nutně představovat manipulaci se svědectvím, ale jejich význam může být pozitivní.

Nejprve jsem se věnovala rozboru kolorované portrétní fotografie polské dívky Czesławy. V tomto případě vystupuje aspekt barevnosti zejména s ohledem na možné nové vnímání zobrazovaného jako aktuálnějšího blízkého či autentičtějšího. Černobílé fotografie mohou působit spíše vzdáleně, historicky a méně reálně, proto se nabízí uvažovat o barvě jako o symptomu, který se znovu vynořuje z minulosti. V souvislosti s myšlenkami Didi-Hubermana je zde možné přemýšlet také o paměti a přežívání a analogii s úpadkem ninfy a její drapérie.

Toto je patrné například v souvislosti s vězeňským oblečením vyfotografované dívky. Propojuje se tak rovina uvažování o anachronismu, kdy ve fotografii spatřujeme přežívající prvek draperie s uvědomováním si prolínání časů. Zároveň zde vystupuje motiv nadcházející smrti, který diváka traumatizuje. I na druhé kolorované fotografii, která zobrazuje vězně Lewise Powella, se opět setkáváme s oním nepříjemným či nehodícím se v podobě zpočátku nenápadného detailu.

Přestože Didi-Huberman odmítá manipulaci s fotografií vztahující se ke změnám výpovědí svědectví, mým záměrem bylo upozornit na skutečnost, že v případech, kdy tyto změny nevedou k prvoplánové či ideologické manipulaci nebo čisté estetizaci, nemusí se jednat vždy o negativní zásah. S využitím kolorovaných fotografií Mariny Amarel bylo mým záměrem poukázat na opačný efekt, na možnost oživit minulé, v tomto případě oživit příběhy osvětimských vězňů, které mohly být zapomenuty. Provedená metoda kolorování neměla za cíl estetizaci, její využití však umožnilo nový způsob pohledu na fotografie, které se tímto znovu objevily a mohou tak v pozorovateli vyvolávat silnější emoce. Nepříjemné či nepředstavitelné se tudíž může stát zřetelnějším a viditelnějším. Ocitáme se tak před novým prahem toho, co v nás takový obraz či fotografie dále vyvolává.

Nicméně je důležité upozornit na skutečnost, že interpretace je vždy zatížena určitou subjektivitou a vychází z vnímání a zkušeností toho, kdo danou interpretaci provádí. Tato analýza je tudíž jen jednou z možností, jak k dané problematice přistupovat, jejím limitem je subjektivní vnímání, kterému každý z nás podléhá. V každém z nás tak mohou obrazy vyvolat jiné reakce, stejně tak jako nás mohou zasáhnout a zranit jiné symptomy fotografie.

Použitá literatura

ANDĚL, Jaroslav, 2012. *Myšlení o fotografii*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění ve spolupráci s Grantovou agenturou České republiky. ISBN 978-80-7331-235-0.

BARTHES, Roland, 2005. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra. ISBN 80-86603-28-8.

BENAJMIN, Walter, 2004. Malé dějiny fotografie. In: CÍSAŘ, K, ed. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & Synové, s. 9-19. ISBN 80-239-5169-6.

BENJAMIN, Walter, 2011. *Výbor z díla*. Přeložil Martin RITTER. Praha: OIKOYMENH. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-456-5.

BENJAMIN, Walter, 1979. *Dílo a jeho zdroj*. Přeložila Věra SAUDKOVÁ. Praha: Odeon.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2003. *Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*. Cambridge, Mass.: MIT Press. ISBN 0-262-04215-0.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2008a, *Před časem*. Přeložil Martin HYBLER. Brno: Společnost pro odbornou literaturu-Barrister & Principal. Dějiny a teorie umění. ISBN 978-80-87029-41-1.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2008b. *Images in spite of all: four photographs from Auschwitz*. Chicago: The University of Chicago Press. ISBN 978-0-226-14816-8.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2009. *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*. Přeložil Josef FULKA. Praha: Agite/Fra. Edice vizuální teorie. ISBN 978-80-86603-80-3.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2017. Postřehnout. Mezi vyjevováním a mizením. In: SVATOŇOVÁ, Kateřina a Kateřina KRTOLOVÁ, ed. *Mizení: fenomény, mediální praktiky a techniky na prahu zjevného*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum. Myšlení současnosti. ISBN 978-80-246-3660-3.

DVOŘÁK, Tomáš, 2009. *Sběrné suroviny: texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofia. ISBN 978-80-7007-304-9.

FIŠEROVÁ, Michaela, 2015. *Obraz a moc: rozhovory s francouzskými mysliteli*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum. ISBN 978-80-246-2635-2.

FULKA, Josef, 2008. *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha: Herrmann. ISBN 978-80-87054-11-6.

FULKA, Josef, 2009. Obraz a jeho útroby. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*. Praha: Agite/Fra. Edice vizuální teorie. ISBN 978-80-86603-80-3.

HANNAVY, John, 2008. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Taylor & Francis Group. ISBN 0-415-97235-3.

HAŠKOVEC, Ladislav, (nedatováno). *Profesor Jan Martin Charcot, J. Otto* Praha.

JONAS, Hans, 1962. *Homo pictor and the Differentia of Man*. Social Research, Vol. 29.

LYOTARD, Jean-François, 1998. *Rozepře*. Přeložil Jiří PECHAR. Praha: Filosofia. Základní filosofické texty. ISBN 80-7007-119-2.

PANOFSKY, Erwin, 2013. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern. ISBN 978-80-87580-37-0.

PETŘÍČEK, Miroslav, 2018. *Filosofie en noir*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum. Myšlení současnosti. ISBN 978-80-246-3917-8.

SONTAGOVÁ, 2002. *O fotografii*. Přeložil Pavel VANČÁT. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9.

SONTAG, Susan, 2011. *S bolestí druhých před očima*. Přeložil Petr FANTYS. Praha: Paseka. ISBN 978-80-7432-092-7.

VÁŠA, Ondřej, 2011. Die! Materiál a distance v kontextu myšlení Georgese Didi-Hubermana. In: BORECKÝ, Felix. *Rozum, nerozum a přesvědčivost [sic] obrazů*. Praha: Togga. Vita intellectiva. ISBN 978-80-87258-73-6.

VOJVODÍK, Josef a Marie LANGEROVÁ, 2014. *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-1115-6.

TALBOT, William Henry Fox, 1844. *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans.

TRNKOVÁ, Petra, 2013. *Podle přírody!: fotografie a umění v 19. století: příklady z českých a moravských sbírek*. Brno: Barrister & Principal. ISBN 978-80-210-6772-1.

Elektronické zdroje

AMARAL, Marina, 2019. I add colour to Auschwitz registration photos to educate people about the Holocaust. In: *Metro.co.uk* [online]. 27. ledna 2019 v 9:30 [cit. 2019-06-10]. Dostupné z: <https://metro.co.uk/2019/01/27/i-add-colour-to-auschwitz-registration-photos-to-educate-people-about-the-holocaust-8395685/?ito=article.desktop.share.top.twitter>

AMARAL, Marina. [online]. Marina Amaral [cit. 2019-06-10]. Dostupné z: <https://marinamaral.com>

FACES OF AUSCHWITZ. [online]. Faces of Auschwitz [cit. 2019-06-10]. Dostupné z: <https://facesofauschwitz.com>

Kolorované fotky dívky z Osvětimi, které píchli jed do srdce, zaujaly veřejnost, © 2018. In: *iDnes.cz* [online]. 22. března 2018 v 19:30 [cit. 2019-06-01]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/zpravy/zahranicni/polsko-holokaust-zide-polaci-czes-awa-kwokova-koncentracni-tabor-osvetim-kolorovane-fotografie.A180322_121453_zahranicni_dtt

LAUDER, Silvie. Byli to lidé jako my. Autorka kolorovaných fotek ukazuje cestování časem. In: *Respekt* [online], Denní menu. 27. března 2018 v 15:34 [cit. 2019-06-10]. © Economia, a.s. ISSN 1801–1446. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/denni-menu/vyhosteni-spionu-putin-je-zaskocen-tvrdou-reakci-a-solidaritou-zapadu>

NAKONEČNÝ, Milan, © 2017. Vytěsnění. In: *Sociologická encyklopedie* [online], posl. změna 11. 12. 2017 v 18:04 [cit. 2019-06-18]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Vytěsněn%C3%AD>

THE WARBURG INSTITUTE, School of Advanced Study, University of London, © 2018. *Online BilderAtlas Mnemosyne* [online]. London: The Warburg Institute, School of Advanced Study, University of London, [cit. 2019-06-01]. Dostupné z: <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne>