

Posudek vedoucího práce na diplomovou práci Bc. Michaely Žabžové Zikmund Reach a jeho fotografická sbírka.

Na úvod dlužno napsat, že autorka si zvolila téma velmi obtížné. Již sám název evokuje, že by mělo jít o Zikmunda Reacha jako sběratele fotografie. Ve skutečnosti jde o něco daleko komplikovanějšího: o vztah pražského antikváře, obchodníka s fotografiemi a tisky, ale také amatérského fotografa k fotografii druhé půle 20. století, zaměřenou na Prahu a některé další lokality, v práci jmenované, a na další témata. Sběratelství je zdá se jen jednou z faset Reacha. Z toho vyplývá, že je důležité nalézt nějaký klíč, jak přistupovat k Reachovi: jako k sběrateli fotografie, nebo jako k fotografovi, který do svých alb vkládal fotografie jak cizích fotografů, tak své, nebo z hlediska tematiky, tj., staré Prahy?

Obávám se, že se Micheala v tomto metodologickém labyrintu poněkud ztratila. Její zájem o téma byl upřímný a jistě i nadstandardní. Bohužel však nedokázala tento entuziasmus prosadit do textu. Začíná historií fotografie v 19. století, což je kapitola redundantní, poněvadž se rozumí samo s sebou, že půjde o historii fotografie druhé půle 19. a počátku dvacátého století. Když už byla nastíněna, mělo být ukázáno, jak jsou některé technické formy fotografie (pohlednice, bromofotografie) zastoupeny v Reachovských souborech. Ale to se bohužel zde nedozvíme. Podobně je to i se sběratelstvím fotografie (s. 13-18). Autorka se zde ovšem zabývá více dílem Eugena Atgeta než sběratelstvím. Cituje mj. Molly Nesbit *Atget's Seven Albums* (Yale University Press, New Haven-London 1993). Právě v této práci mohla být oslovena revizionistickým postupem autorky: ta chápe Atgetovy fotografie a jejich řazení do tematických celků jako součást dokumentačně obchodní strategie. Chápe je jako zboží, jako „commercial picture“, což byl nejspíše i případ Reacha: nikoliv sběratel v klasickém slova smyslu, ale obchodník s fotografiemi dle určitého klíče, dokonce auteur-editeur, jak Nesbit označuje Atgeta. Vůbec otázka autorství, anonymity a dokumentární fotografie jsou v kontextu práce důležité a vlastně neřešené. V kapitole o sběratelství vyznívá naivně dodatek o „analýze dobových fotografií“, přičemž není úplně jasné, co tím autorka myslí. Jak se popisují a zpracovávají fotografie 19. století? Její návod je velmi bazální a natolik mechanický, že snad nemělo smysl jej uvádět (viz. Např. zjišťování lokality fotografovaného snímku, což je pochopitelně zcela základní úkon interpreta, s. 17). Spíše by stálo za to uvažovat nějakou sofistikovanější formu hermeneutiky fotografie, jakou je např. Barthesova teorie „punctum“.

Třetí kapitola ukazuje na strukturální roztržitost a nejasnost koncepce. Jsou zde uvedena hlavní témata fotografií Reacha (myšleno fotografií ze sbírky, tj. ne pouze autorských): Pražská asanace je rozepsána nejdetailněji, na Portréty a ostatní stačí jen několikařádkové odstavce. Pak ovšem nepřilíh logicky přichází život Zikmunda Reacha, snad měl být na začátku, a Zikmund Reach a jeho dílo, což je po zmíněné kapitole hlavních témat Reachových fotografií opět nelogické: celkové dílo by mělo asi předcházet tématům. Autorka zde uvádí již zmíněnou komplikaci, tj. že Reach nejen používal své vlastní fotografie, ale také jiných autorů, a tomu „dnes říkáme Reachova fotografická sbírka“. Pro autorku je toto konstatování vlastně tečkou za problémem vlastního autorství, sesbíraných fotografií a zjišťování jejich autorství. Přitom zde konkrétně uvádí dataci prvního alba (1911), vydaného ve dvou sériích (kopiích, tj. dvě vydání?). V celé diplomové práci se bohužel k údajům o vnočení, počtu výtisků a případné struktuře (co bylo Reacha a co bylo od dalších fotografů) vyjadřuje buď na přeskáčku, anebo spíše vůbec nevyjadřuje. Lze pochopit, že zejména autorství je obtížné určit, ale nesevědí to o tom, že fotografie zde byla chápána jako zboží, jako objekt prodeje? Ostatně rok po vydání knihy od Nesbitové vydala Elisabeth Anne McCauley v témže vydavatelství publikaci *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris 1848-1871*, sledující silnou vlnu komercializace a „dokumentace“ fotografie v 19. století: Reach je pochopitelně výhonkem této „horečky“ fotografie jako komodity.

Kapitola Reachovo album Zmizelé Prahy je velmi nepřesná: v názvu je singulár, v textu se píše o čtyřech albech, která se ovšem autorka nepokusí nějak odlišit a pracovně vročit, třebaš i v nějakém katalogu jako appendixu. To je neuralgický bod celé práce: to, co se zdá být jádrem textu, alba Zmizelé Prahy, čtenář musí pracně dolovat na různých úsecích práce. Vročení 1839 autorka dobře pochopila jako nesprávné, v té době nebyl Reach ani na světě, a odhalila, že šlo o číslo ulice obchodu v Tyršově ulici. Tu a tam popisuje vydané fotografie, ale bez zřetelného důvodu, proč si je vybírá a k čemu má popis sloužit. Že stejnou fotografii vytvořil ateliér Beuronské umělecké školy v Emauzském klášteře? To je jistě zajímavé, ale výsledek je potřeba dotáhnout: co z této informace pro autorku vyplývá: je to náhoda, nebo to svědčí o atraktivnosti a malebnost některých koutů Prahy?

Navíc informace o Zmizelé Praze se prolínají s vyzdvihováním sbírek, které jednotlivá alba uchovávají. Má-li NTK sedm fotografických alb Zmizelé Prahy, opět nejsou samostatně popsány, pracovně označeny a datovány. Většinou

autorka vybírá některé snímky a popíše je. Je to systém velmi nepřehledný: snad by bylo lepší sledovat jednotlivá alba po sobě, aby si čtenář mohl vytvořit početní i ikonografickou představu. Každý svazek mohl být popsán, jaké fotografované lokality obsahuje, případně zda se tam objevují autorské fotografie.

Podobná strukturace by neškodila i pražským typům, nevíme, kolik fotografií existuje. Srovnání s vídeňskými typy posunuje celou problematiku do regionu střední Evropy a ukazuje na možné kořeny cyklu. Navíc by bylo možné pražské typy napojit na vztah fotografie a antropologie, což je téma, o němž psala již zmíněná Nesbit. Současně by se mohla sledovat obliba takových „typů“: mají souvislosti s literaturou a s „pražskými figurkami“ Ignáta Herrmanna nebo Jana Nerudy z Povídek malostranských? To jen na okraj, jak některé subtéma práce může vykvést do zajímavé intelektuální kulturně-historické či sociologické analýzy.

Reach pražské typy prodával po jednotlivých kusech. A co architekturu? Tu prodával jen v albech?

Uznávám, že u Reacha je leccos nejasné už ze samé podstaty věci. Nicméně autorka ty nejasné oblasti jeho sbírky a aktivit příliš neprojasní. Problematickou otázkou je autorství fotografií v jeho sbírce. Jak autorka píše, Reach nepovažoval jména fotografů za podstatná. (s. 46). Na druhé straně cituje Marii Příkrylovou, že si poznamenával jména fotografů, od nichž snímky koupil. (s. 58) Ve svém souboru měl Reach i fotografie malířských děl s pražskou tematikou, nebo mezi portréty osobností: tato zvláštní okolnost reprodukční fotografie není zmíněna. K tomu lze odkázat na stránky <http://zikmund-reach.webnode.cz/>.

Řada konstatování je velmi otevřených. „Díky celkovému zmapování Reachovy sbírky je možné doplnit chybějící informací (...) a pokusit se sestavit strukturální vzorec, podle kterého pracoval Zikmund Reach.“ Jaký, jak vypadá takový vzorec?

Co postrádám nejvíce: přehlednou strukturu alb, jejich datování, byť pracovní, případně ca., to vše jako základ komparace.

Autorka napsala práci o tématu zajímavém a dle mého soudu potřebném, byť ne jednoduchém na uchopení. Psala ji jistě se zaujetím, možná větším, takže si neuvědomila, že taková práce vyžaduje neustálou reflexi a korekci. Myslím ovšem, že autorka zásadně podcenila přípravu a hnala diplomovou práci

překotně, aniž by brala na vědomí, že vyžaduje promýšlení kapitol, a následkem toho výrazné korekce a nezbytné změny. V předkládané podobě práce k mé lítosti neodpovídá nárokům kladeným na diplomovou práci a bohužel ji nemohu doporučit k obhájení.

V Praze 28.1. 2015

Prof. Vojtěch Lahoda