

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav českých dějin

Historické vědy - české dějiny

F i l i p W i t t l i c h

**Fotografický obraz a jeho význam pro
historické poznání**

The Photographic Image and Its Meaning for
Historical Knowledge

Disertační práce

vedoucí práce - Prof. PhDr. Zdeněk Beneš, CSc.

2010

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze.....

.....

Filip Wittlich

PODĚKOVÁNÍ

Chtěl bych především poděkovat všem svým kolegům a učitelům, kteří mě na mé dosavadní odborné, ale i lidské dráze svým rozhledem, znalostmi, radami, nezištnou pomocí a obecně svým přístupem a příkladem významně ovlivnili. Z nich především náleží můj dík + prof. PhDr. Otto Urbanovi, CSc. Zvláště pak děkuji svému školiteli prof. PhDr. Zdeňku Benešovi, CSc. za vstřícnost, porozumění a také trpělivost.

Dále můj velký dík patří také mé rodině, přátelům a blízkým za podporu, bez níž by jen stěží bylo možné tuto práci dovést k cíli.

OBSAH

ÚVOD.....	5
První kapitola	
OBRAZY A FOTOGRAFIE.....	8
1. Lineární a cyklický čas.....	9
2. Zobrazovací tradice.....	12
3. Vynález fotografie.....	17
4. Fotografie a společnost.....	28
Druhá kapitola	
FOTOGRAFIE MEZI VĚDOU A UMĚNÍM.....	39
1. Co je fotografie?.....	42
2. Fotografie a dějiny umění.....	45
3. Fotografie a vizuální studia.....	49
4. Fotografie a historická věda.....	54
Třetí kapitola	
FOTOGRAFIE JAKO PRAMEN.....	64
1. Nepsané prameny.....	64
2. Klasifikace podle informační struktury.....	67
3. Fotografie jako pramen z dokumentačně informačního hlediska.....	75
4. Typologie fotografie jako pramene.....	81
5. Pramenná základna fotografie.....	86
Čtvrtá kapitola	
KRITIKA FOTOGRAFIE.....	98
1. Metody kritické analýzy fotografie.....	98
2. Analýza fotografického obrazu.....	105
Pátá kapitola	
INTERPRETACE FOTOGRAFIE.....	130
1. Interpretace fotografie.....	130
2. Die letzten Tage der Menschheit.....	135
ZÁVĚR.....	156
LITERATURA.....	159
ABSTRAKT.....	177
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	182

ÚVOD

Obraz provází lidstvo od nejstarších počátků jeho existence. Před znalostí písma zprostředkovával přenos informací a umožňoval základní mezilidskou komunikaci. Současnou dobu lze charakterizovat mnoha přívlasky. Jedním z nich je, že společnost po staletích dominance textových informačních zdrojů vstoupila do období, kdy stále větší roli hrají opět obrazy. Důkazy takového tvrzení lze nalézt doslova na každém kroku, obrazům se nelze vyhýbat, zprostředkovávají značnou část informací, které získáváme o okolním světě. Především jde o televizi, která se stala přímo symbolem průniku médií do fyzického i psychického soukromí napříč všemi sociálními skupinami ve společnosti. Pozadu však nezůstávají ani tradiční média, jako je periodický tisk. Ještě před pár lety byly noviny především tiskovým zpravodajstvím, doplňovaným černobílými fotografiemi. Dnes je stále více stran barevných, fotografie jsou větší a poměr mezi textem a obrazem je často téměř vyrovnaný. Statické obrazy však přitom neslouží pouze k informování, podávání vysvětlující vizuální informace o podobě toho, co představují. Ve stále vyšší míře jsou publikovány s cílem ovlivňovat naše názory a ve svém důsledku i jednání. Typickým vyhoceným příkladem je reklama, která nás oslovuje, přesvědčuje a nakonec často donutí k činu - koupi konkrétního produktu, návštěvě doporučeného místa, volbě vychvalovaného politika.

Potud se jedná o vlastnost, která je obrazům vcelku vlastní a přirozená. Rozdíl od předchozí doby není pouze v množství produkce, ale především v některých nových postupech, kterými tvůrci obrazů dosahují svého cíle. Zásadním problémem je však to, že obrazy při svém množství, snadnosti vytváření a účelovém užívání, produkuje další a další obrazy. Ty již nevznikají jako odraz skutečnosti

okolního světa, ale jako nové obrazy, jako kopie původních. Jinými slovy vzniká určité nebezpečí, že tvůrci obrazů nezprostředkovávají reálný odraz skutečnosti, ale jsou ovlivňováni tím, co již vytvořili - již existujícími obrazy. Z historického hlediska by bylo možné, při vědomí určité spekulativnosti, hledat paralelu takového stavu v inflaci nacionálně propagandistických textů druhé poloviny 19. století. V momentu, kdy se vlastenectví přetavilo na stránkách novin do nacionalistických výpadů, začaly texty do značné míry fungovat samostatně a myšlenky, vytržené z původních souvislostí, začaly žít svým vlastním životem, aby přinesly neblahé ovoce lidské nesnášenlivosti a zloby. Můžeme zde hovořit o „moci obrazů“.

Vlastní život obrazů je umožněn jejich snadnou manipulovatelností, způsobenou vyjádřením v digitální podobě. Fotografie byly odjakživa upravovány, retušovány a manipulovány. Možnosti zásahů však byly mnohem omezenější a zůstávaly po nich stopy, například ve formě upravených negativů. Digitální fotografie je fotografií bez rodokmenu, není rozlišitelné, zda se jedná o originál či kopii, veškeré zásahy nejsou prováděny na obraze, ale přímo v obraze.

Je otázkou, nakolik se uvedené změny statutu zobrazení dotýkají historikovy práce. Dovolují si však tvrdit, že mají zásadní význam, a to z několika důvodů. Především utváří historikovo mentální nastavení, akcentují určité osobnostní rysy, hodnotové žebříčky a postoje vůči světu, aby pak vystupovaly i při hodnocení světa minulého v historické reflexi. Jedná se samozřejmě o stopová množství, neměřitelné vlivy. Jejich principem však je postupná modifikace primárních modelů chování. To, co platí pro současné obrazy, útočící na naše vnímání, platí i pro historickou vědu. Zobrazení doprovází historické publikace ve zvýšené míře od dob, kdy začala stoupat společenská poptávka po ilustracích jako takových. V posledních desetiletích postupně vzrůstá

podíl obrazového doprovodu historiografických textů. Jsme-li svědky zvyšujícího se zájmu o dějiny 20. století, musíme si klást otázku, nejen jaké obrazy mají takové dějiny ilustrovat a doprovázet, ale i do jaké míry tyto obrazy výklad dějin ovlivňují. Z toho plyne stále stoupající potřeba obrazům porozumět, aby to nebyly ony, které mají nad historikem moc. Z tohoto důvodu získává téma fotografie, stojící dnes téměř za všemi obrazy, zásadní naléhavost. A čím více se historiografický zájem posunuje k současnějším tématům, tím více vzrůstá potencionální množství obrazového materiálu.

Přes aktuálnost tématu je třeba konstatovat, že fotografie nepatří v české historiografii k frekventované problematice. Ve srovnání se západoevropskou nebo americkou historiografií nejsou zatím v České republice etablovaná specializovaná pracoviště zabývající se vizuálními obrazy z hlediska historiografie. Je to pochopitelné vzhledem k poměrně omezenému počtu institucí, které se historickému výzkumu věnují. Bohužel však není k dispozici ani specializované periodikum, na jehož stránkách by se vytvořila možnost odborné diskuze. Poslední pokus o vyjádření soustavnějšího zájmu o fotografii skončil v roce 2009 zánikem sborníku *Historická fotografie*, vydávaném Národním archivem ČR a Muzeem východních Čech v Hradci Králové. V současnosti se lze s tématem fotografie setkat spíše v diskurzech příbuzných oborů. Živý zájem o fotografii projevují dějiny umění, na významu získávají stále více i mezioborové proudy, v poslední době stále častěji směry zabývající se vizuálními aspekty kultury.

Předkládaná práce si klade za cíl nahlédnout možnosti, jakými jsou způsoby fotografického zobrazení reflektovány v historické vědě a dalších humanitních oborech, a jaká jsou východiska pro zapojení obrazů do historikovy práce.

První kapitola

OBRAZY A FOTOGRAFIE

Potřeba zobrazování prostřednictvím plastiky, pomocí malby, kresby nebo rytiny a posléze i fotografie, je člověku dána od nepaměti. Zahrnuje-li projevy, které se snaží napodobit skutečnost, jedná se o mimetické vyjádření vizuální skutečnosti okolního světa.

Počátky malířství a sochařství našly své symbolické vylíčení v knize *Naturalis historia XXXV*, Plinia Staršího (23 - 79) příběhem o objevu umění kresby. Vyprávění pojednává o dceři hrnčíře Dibútada, jenž obtáhla obrys stínu obličeje milovaného mladíka vržený lampou na zeď. Její otec pak vyplnil kresbu hlínou, a tak vznikl první reliéf. Přesvědčení, že na počátku kresby, a tedy i ostatních oborů výtvarného umění, stojí obtažení siluety, se stalo základem výkladu mimetického umění a představovalo oblíbený ikonografický námět, zejména ve francouzském malířství 17. a 18. století.

Na rozdíl od Pliniova vyprávění, které poskytuje poetické zdůvodnění a je zajímavé mimo jiné proto, že mimetické umění spojuje s příběhem, tedy textem, jsou skutečné důvody mnohem praktičtější. Výklad nejstarších dochovaných jeskynních obrazů prehistorického původu je zpravidla spojován s náboženskými rituály nebo s potřebou zaznamenat příběhy nebo návody spojené s lovem. Obrazy vytvářel člověk ještě dávno před vynálezem písma, z potřeby zachytit to, co považoval za důležité vymezit ze skutečnosti, která jej obklopovala.

1. Lineární a cyklický čas

V této souvislosti nabývá zásadního významu kategorie času představující jednu ze základních dimenzí, v níž se člověk nachází. Čas v souvislosti s filozofickou reflexí, fyzikální teorií, historií a dalšími aspekty představuje natolik rozsáhlou problematiku, že zde na ní může být pouze upozorněno. Pro účely této práce je důležitý především fakt, že vnímání času je již na úrovni jednotlivce nejméně samozřejmou složkou poznávání. Narozdíl od jiných procesů vnímání nemá totiž člověk zvláštní orgán, který by čas vědomě rozeznával a přistupuje k němu tedy teprve na základě získané zkušenosti. Tato nesamozřejmost se do jisté míry promítá jako nerovnost mezi individuálními schopnostmi chápání času jednotlivců vůči průměrné úrovni celé společnosti. Jinými slovy takový stav umožňuje, aby se v dané společnosti vyskytovali jednotlivci i skupiny, kteří se liší vnímáním času a v důsledku toho i vztahem k obrazům. Z tohoto pohledu je možné rozlišovat dvě základní pojetí chápání - **cyklický**, neohraničený čas věčného návratu a opakovaný, **lineární** čas ubíhající od bodu k bodu, z minulosti do budoucnosti.

Předhistorické pojetí času bylo cyklické, založené na věčném koloběhu přírody. Staré kultury sice využívaly astronomické kalendáře a dovedly tak určit důležité svátky, hrající ústřední roli v životě komunity, měření času v dnešním slova smyslu však neprováděly. Princip jejich přístupu spočíval ve sledování bodů obratu, ve věčném opakování a návratu, jehož předobrazem byly střídající se přírodní cykly, samy o sobě neměnné a věčné. Rytmus nejstarších kultur se proto vztahoval pouze k základním astronomickým jevům, slunovratům, rovníkostí, případně k úkazům jako bylo zatmění slunce, které však budily zděšení právě pro svoji nahodilost vymykající se z řádu přírody.

Protikladem cyklického prožívání času je lineární, historický čas, chápaný jako dění, kauzální proces příčin a následků, jako přímočarý pohyb, směřování od jednoho bodu k druhému, bez možnosti návratu. Změna v pojmání času byla dlouhodobá a je většinou přičítána paralelám mezi životem a smrtí, vydělování se z přírody nebo prostému faktu, že narůstal počet lidských událostí vytvářející zkušenost a kauzalitu. Lineární čas ve všech třech rozměrech (minulost - přítomnost - budoucnost) se objevil v židovském náboženství ve Starém zákoně v knize Genesis, kde Hospodin přislíbuj Abrahámovi, že z židovského kmene učiní velký národ. Lineární čas znamenal měřitelnou veličinu. Začátky jeho měření, zejména denního času pomocí hodin, jsou však mnohem mladšího data. Skutečné přesné určování času v dnešním pojetí přinesly až přístroje vycházející z principu měření času jako pohybu. Jejich předchůdci, staroegyptské gnómy, zdokonalené sluneční hodiny, vodní nebo přesýpací hodiny byly pouze více či méně přesné pomůcky v rukou úzké skupiny obyvatel. Běžný osobní život většiny populace se odvíjel mezi východem a západem slunce ještě v 19. století.

Na protiklad časové lineariry vůči cykličnosti poukázal v souvislosti s mýtem a rituálem rumunský regionalista a filozof Mircea Eliade (1907 - 1986), který také upozornil na souběžnost obou časů a na skutečnost, že oba typy se mohou vyskytovat v jistém paralelním souběhu. Ve světle uvedeného pohledu, tj. paralelní podoby času, hrají obrazy ve společnosti důležitou roli - a to nejen reprezentační, ale i rozlišovací. Jsou totiž produkovány a vnímány jednotlivci, kteří tak činí v jednom z uvedených časů. Jsou tak nejen součástí charakteristiky dané společnosti jako celku, ale zároveň i ukazatelem vzájemných vztahů mezi jejími složkami i jednotlivci, kteří toto společenství tvoří.

Na obdobném půdorysu cykličnosti a lineariry vystavěl své pojetí komunikace Vilém Flusser (1910 - 1991), jehož dílo

se v devadesátých letech 20. století stalo jedním z důležitých východisek českého myšlení o fotografii a vizuální komunikaci. Základem Flusserovy teorie je teze, že původní cyklický čas spojený s obrazy jako komunikačními prostředky byl nahrazen lineárním časem, vyvolaným lineárními texty, popisujícími svět poté, co se obrazy staly příliš mnohoznačné a nedostačující. Přechod k textu označil za "*neslýchaný skok z imaginace do kalkulace, ze scény do příběhu*".¹ Podstatou teorie je však tvrzení, že fotografie znovu nastolila převahu obrazů, které jsou však podle Flussera vytvářeny na jiném principu, než klasické obrazy. Proto o nových obrazech hovoří jako o technických obrazech, představujících zcela novou kategorii.

Otázka prožívání času souvisí velmi těsně s gramotností - čím vyšší je její stupeň, tím více ve společnosti, ale i u jednotlivce, převládá pojetí lineárního času. Přesto se tím nevylučuje vzájemný souběh. Ještě hluboko v 19. století byla nemalá část obyvatelstva negramotná, a ačkoliv její vnější podmínky života určoval lineární historický čas, její vnitřní život, zejména v menších komunitách, probíhal často velmi odlišně. Typickým příkladem je venkovské prostředí, kde čas určovaly více sezónní práce a obyčeje, než hodiny v okresním městě, kam venkovan zajížděl spíše výjimečně.

Uvedené souvislosti mezi gramotností, časem a způsobem zobrazování a vnímáním obrazů, představují pouze základní univerzální tendence, možnost výkladu. Učinit obrazy hodnotícím průmětem společnosti nemůže samozřejmě postihnout všechny aspekty a motivace vztahů uvnitř jejího organismu. Výhoda naznačeného postoje spočívá podle mne v možnosti lépe uchopit různé typy obrazů, a to v celé šíři produkce jedné doby. V tomto duchu chápu jako příznačné výroky německého filosofa Waltera Benjamina (1892 - 1940) o povaze obrazů a

¹ Vilém FLUSSER, *Komunikológia*. Bratislava: Media Institute 2002, s. 62.

odlišném přijímání jejich různých druhů: "Povaha obrazu je taková, že se nikdy nemohl stát předmětem kolektivní recepce, jak tomu bylo po všechen čas v případě architektury, jak to kdysi platilo pro epos a dnes pro film. A jakkoli malou roli může hrát tato okolnost při závěrech o společenském charakteru malířství, přece jen padá velice na váhu v okamžiku, kdy se obraz ve zvláštních podmínkách, a jistým způsobem i proti duchu své povahy, konfrontuje přímo s masami. Ve středověkých kostelech a kláštorech stejně jako na knížecích dvorech až do konce XVIII. století neprobíhala kolektivní recepce malířských výtvorů simultánně, nýbrž je rozličně odstupňována a hierarchizována. Pakliže došlo ke změnám, vyjadřuje se v nich zvláštní konflikt, do kterého bylo malířství vtaženo prostřednictvím technické reprodukovatelnosti obrazu. A přestože se pořádaly malířské výstavy v galériích a salónech, nebyla to přece jen cesta, kterou by se mohly masy samy k takovéto recepci organizovat a kontrolovat. Tak musí stejné publikum, které v pokrokovém duchu reaguje při filmové grotesce, zůstat před surrealismem."²

2. Zobrazovací tradice

Vlastní počátky evropské zobrazovací mimetické tradice jsou spatřovány v Řecku, které převzalo základní umělecké formy z Egypta. Řecké dědictví, prostředkované Římem, hluboce ovlivnilo vývoj celé západní civilizace. Staroegyptské umění se vyznačovalo sevřeností, bylo konceptuální a schematické, utvářené v tradici jednoduché a jasné formy, dodávající uměleckým dílům nadpozemský rámeček. Přes svůj vyhraněný kánon

² Walter BENJAMIN, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: *Labyrint revue*. r.. 2008, č. 23-24 (2008), s. 166-174. (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, poprvé otištěno francouzsky 1936).

však v sobě obsahovalo i řadu světských, naturalistických motivů. V knize *Umění a iluze* předkládá Ernst Gombrich hypotézu o vzniku iluzivního mimetického malířství, jenž nazývá řeckou revolucí v zobrazování.³ Za hlavní impuls ke vzniku malby napodobující realitu pomocí iluzivních prostředků, který proběhl v šestém až třetím století před naším letopočtem, pokládá změnu metody znázorňování. Ta je podle něj založena na způsobu čtení homérských textů a nové formě řeckého vyprávění, které malíři přizpůsobili svoji malbu tak, aby zobrazovala víc to, jak jsou věci popisovány, než co je popisováno. Tím se postupně otevřel prostor pro individuální zobrazování, které se odpoutalo od vzorů egyptského umění, založeného převážně na konvenci: "*Narativní umění nutně vede k prostoru a probádání vizuálních efektů; chápání těchto efektů vyžaduje zase jiný druh "mentálního nastavení" než chápání magické runy s její setrvalou potencí.*"⁴ Takové umění vedlo ke stále větší iluzivnosti, navozující dojem reálného obrazu. Součástí takového zobrazování jsou i vynechávky, jež jsou nezbytné pro vznik iluze: "*Celkem vzato není nikterak přehnané porovnat řecké "dobývání prostoru" s vynálezem létání. Také řečtí vynálezci museli překonat jistý druh gravitace - psychologickou přitažlivost rozlišovacího "konceptuálního" zobrazení, které do té doby převládalo, a které musíme všichni překonávat, když se učíme dovednosti v mimesis.*"⁵ Řecké malířství se dochovalo v římských kopiích, ve formě fresek a mosaik. To znamenalo mimo jiné, že obraz se vymanil ze svého praktického kontextu.

Proč nebylo iluzivní řecké a římské malířství dále rozvíjeno, spatřuje Gombrich v hlubších příčinách, dostávajících se do sporu s náboženským požadavkem: "*Jedno*

³ Ernst Hans GOMBRICH, *Umění a iluze, Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*, Praha 1985.

⁴ Ernst Hans GOMBRICH, *Umění a iluze*, s. 152.

⁵ Tamtéž, s. 156.

však následovat muselo: v narativní ilustraci není možné dodržovat rozdíl mezi "co" a "jak". Obraz stvoření světa vám jenom nepoví - jak to činí Svaté písmo -, že "na začátku Bůh stvořil nebe a zemi". Umělec chtě nechtě musí do svého díla pojmout i bezděčnou informaci o tom, jak Bůh postupoval a dokonce jak Bůh a svět v den stvoření "vypadali"⁶

Zobrazování tedy začalo od Augustovy doby namísto mimetického iluzionismu zvolna ustupovat v podstatě staršímu, schematickému modelu a na "adresu zobrazení se již nekladla otázka "jak" a "kdy"; vše se zredukovalo na "co", na neosobní výpověď. A tak jako divák již nekladl zobrazení otázky, přestal se i umělec ptát přírody."⁷ Schematické znázorňování odtržené od přímého pozorování dominovalo uměleckému projevu téměř tisíc let - od 3. do 13. století a bylo nahrazeno až v renesanci návratem ke klasickému mimetickému zobrazování s použitím iluzivních prvků. Základním rysem iluzivního zobrazování je předložit divákovi obraz tak, aby se cítil přímým svědkem zobrazované scény. Proto popisoval italský humanista a teoretik umění Leon Battista Alberti (1404 - 1472) v knize o malířství (*De pictura*, 1435-6) rám obrazu jako okno, jímž divák pozoruje svět uvnitř obrazu. Jelikož bylo ovšem nutné něco iluzivně zobrazovat, objevila se nová témata, případně nový pohled na stará. Zájem se soustředil na lidské tělo nebo podoby prostředí obklopujícího člověka. Na místě plochých středověkých pozadí se na renesančních obrazech začaly objevovat věrně zachycené části interiérů, průhledy do krajiny, která nabyla členitosti a jejich detaily. Zhruba od poloviny 16. století lze hovořit o vysokém podílu individuálního zobrazování osob společně s tendencí realistického zobrazení ostatních námětů. Portréty pak, na rozdíl od středověku, mají zpravidla individuální rysy a je nastoupena cesta k vcelku věrnějšímu vyobrazení krajiny, měst

⁶ Tamtéž, s. 144.

⁷ Tamtéž, s. 161.

a předmětů. Prosazení takových tendencí však nebylo samozřejmé, platilo pouze, a to ještě s výjimkou, pro profesionální výtvary vysoké umělecké úrovně. V běžné produkci obrazů přetrvávala schematičnost, která se zvláště v lidovém umění udržela ještě do 19. století.

Přijetí mimetického iluzivního zobrazování mělo za následek, že schémata, podle kterých se konstruovaly postavy a prostor obrazu, již nebyla účinná. Nastalo období hledání zákonů projektivní geometrie, nazývané perspektiva. Zpočátku byly používány složité výpočty a metody, časem se objevily první návody, jak konstruovat perspektivní obraz za pomoci odpovídající speciálních pomůcek. Jedny z prvních - založené na průhledu skleněnou deskou velikosti obrazu - konstruovali Leonardo da Vinci (1452 - 1519) a Albrecht Dürer (1471 - 1528). Usnadnění spočívalo v předsazení skleněné desky, na kterou byl obkreslován průmět zobrazovaného předmětu, případně - pro vylepšení - byla scéna překreslována pomocí čtvercové sítě a speciálního nastavitelného okuláru. Přesné konstrukce lineární perspektivy byly opuštěny ve prospěch vzdušné, která není geometricky přesná a pracuje s barevnými přechody. Jednotlivé předměty a postavy znázorněné v perspektivní zkratce již nemohly být kresleny, stejně jako středověká schémata, jelikož takovéto zobrazení způsobuje deformaci předmětu v ploše. Požadavek kreslení v perspektivě dal vzniknout nepřebornému množství sborníků předloh a učebnic, plnících roli konceptů, podle nichž byly jednotlivé součásti obrazu vytvářeny.

V důsledku změněných podmínek se těžiště výuky výtvarných umění přeneslo z cechů do akademií. Hlavní náplní zde byla výuka kreslení podle klasických vzorů, jejichž kopírováním si měl umělec osvojit způsoby jak znázorňovat model v ideální formě a proporci. Teprve po dokonalém zvládnutí vzorců kopírováním klasických předloh mohlo nastat úspěšné vyrovnání se s jednotlivostmi reálné předlohy, viděné

ovšem v optice ideálního předobrazu, vzoru. Umělec vyškolený v akademii se tak podle Gombricha formoval na pozadí sporu mezi nominalismem a realismem, kdy *"umělec, na rozdíl od obyčejných smrtelníků, je obdařen božským darem vnímání, a to nikoliv nedokonalého a měnícího se světa jednotlivin, ale věčných vzorů jako takových. Musí očistit svět od hmoty, vymýtit jeho kazy a přiblíží ho ideji. V tom mu pomáhají jak vědomosti o zákonech krásy, které jsou zákony harmonických jednoduchých geometrických relací, tak i studium těch starobylých vzorů, které představují "idealizovanou" skutečnost, to znamená tu, která se již přiblížila platónským ideám."*⁸

Akademický pohled, upřednostňující výstavbu konkrétního zobrazení na ideálním modelu, se od druhé poloviny 18. století začal vyčerpávat a nakonec se ocitnul v konfliktu s názory, hlásajícími bezprostřední pozorování jako prvotní zkušenost. Nový pohled vycházel z myšlenek o přírodě a přirozenosti člověka, tak jak je formuloval Jean Jacques Rousseau (1712 - 1778), požadující v knize *Emil čili O výchování* (1762) konec napodobování lidských děl náhradou za zobrazování přírody, nejvyššího zdroje inspirace. Přijetí takových principů a hledisek mělo dalekosáhlé důsledky. Umění se stejně jako společnost ocitlo na prahu moderní doby, v dilematu mezi tradicí a volnou tvorbou. V okamžiku, kdy byl následkem filosofických úvah bezprostřednímu přirozenému vnímání prisouzen rovnocenný nebo i privilegovaný podíl na zobrazování světa, vyvstala celá řada možností, jak se s tímto úkolem vyrovnat. Zároveň ale vznikl vážný rozpor jak a do jaké míry lze tento požadavek naplnit. Důvod, proč *"svět nemůže nikdy vypadat jako obraz, kdežto obraz může vypadat jako svět"*,⁹ a proč nelze kreslit pouze to, co malíř vidí, spatřuje Gombrich v uvědomění si faktu, že obraz se skládá

⁸ Tamtéž, s. 174.

⁹ Tamtéž, s. 440.

vždy nejen z toho, co zříme, ale i z toho co známe, že je tak současně konstruován ale i dešifrován.

Na počátku 19. století se klasické umění malby a kresby nacházelo v situaci, kdy jednak začínala slábnout síla myšlenek akademického umění, zároveň však stále více stoupala poptávka po obrazech. V oblasti portrétu se módní záležitostí stala silueta, obkreslovaná často za pomoci kamery obskury. V oblasti tisku vedla snaha o zvýšení produkce obrazových předloh k vynálezu litografie, která byla skutečně revolučním pokrokem v šíření obrazu v grafických technikách. Leptaný tiskový kámen a tím více i pozdější zdokonalené postupy umožnily lacinější a rychlejší produkci. V obou technikách, siluetní tvorbě i litografii, lze spatřovat určitý vývojový předstupeň fotografie. To byla situace, ve které se tradiční malířství nacházelo v době objevu fotografie. Společně se staly hlavním zobrazovacím prostředkem. Ačkoliv malířství řešilo od poloviny 19. století řadu problémů vyplývajících z vnitřních potřeb i ze vztahu ke společnosti, v podstatě se nikdy neobešlo bez reflexe ve fotografii.

3. Vynález fotografie

Fotografie byla bezesporu podmíněna uvedenou mimetickou iluzivní tradicí. Přejala z ní řadu formálních postupů, mimo jiné rámování obrazu, perspektivní zobrazení, komponování záběru. Ne náhodou byly například první snímky měst pořizovány ze stejných stanovišť, která si předtím oblíbili vedutisté. Převzala také náměty - již uvedenou vedutu, žánrové scény, krajinu a zejména portrét. Díky zobrazovací tradici byli lidé schopni vnímat zobrazení v ploše jako samozřejmé. To, že fotografie nebyla barevná, neudivovalo, protože taková byla i grafika, kterou znali. Z těchto důvodů byla fotografie přijata jako jeden z druhu obrazů. To, co

však diváky fascinovalo, byla shoda mezi předlohou a vyobrazením, to, že snímek vznikal automaticky v jednom okamžiku, namísto toho, aby byl postupně vytvářen. Zrcadlovost fotografie byla pokládána za hlavní přednost oproti klasické kresbě. Uvedený rozdíl přesně vyjadřuje užívání slova otisk pro portrét v počátcích fotografie. Stejného druhu je i "snímek", odkazující ke snímání, tedy opět k činnosti, která zachovává podobu zobrazeného. Této vlastnosti fotografie využila v pozdějších letech věda a našla uplatnění i v takových oblastech, jako je například policejní fotografie.

Fotografie byla také jasným důkazem toho, že fotograf byl na místě. Ve chvíli kdy ho nahradil divák, jako by sám byl svědkem události. Z tohoto důvodu byly první fotografie fascinující. Druhou oblastí, kterou se fotografie od kresby odlišuje, byl časový prvek obsažený ve snímku. Fotografie nejen, že podává pravdivý obraz toho, co zobrazuje, hlavně tak činí v čase, který se na fotografii nemění. Lidé fotografovaní před léty na fotografiích nestárnou. Zdánlivě zcela triviální konstatování, ale do jaké míry je dnešní absence údivu dílem toho, že je naším kulturním kódem? Kdyby tomu tak nebylo, jevila by se jako úsměvná poznámka na jedné z prvních anoncí a to, že expozice portrétu trvá stejně dlouho, bez ohledu na to kolik lidí je portrétovaných. Této zjevné a charakteristické vlastnosti si všimli později i teoretikové fotografie. Teoretik Roland Barthes (1915-1980) zdůrazňoval, že zázračnost fotografie nespočívá ani tolik v tom, že kopíruje realitu, jako především v tom, že vyzařuje minulou realitu. Proto hovoří francouzský filmový kritik André Bazin (1918 - 1958) o schopnosti času balzamovat a Edgar Molin (1921) v této souvislosti napsal: *"Zemřeli otcové a matky, bratr zabitý ve válce se dívá v rámu, stráží a chrání dům jako domácí bůžkové. V každém obytném sídle zaujímají fotografie místa dávných sošek nebo předmětů, okolo*

*kterých byl celebrován kult zemřelých... Podle výše zmíněného způsobu nazírání může fotografie získat přesný název těsně odrážející její podstatu: památka.*¹⁰

Vynález fotografie vyžadoval spojení praktických i teoretických poznatků z oblasti výtvarného umění, chemie a fyziky. Většina potřebných poznatků přitom nebyla zásadně nová a při bližším pohledu je patrné, že se do značné míry jednalo o kombinaci dílčích známých postupů a prostředků. Pojmy "fotografie", „negativ - pozitiv" a "snímek" použil poprvé patrně matematik, astronom a chemik John Herschel (1792 - 1871), který oběma hlavním vynálezci fotografie, Daguerrovi a Talbotovi, poskytl důležité informace, zejména své poznatky umožňující zdokonalit způsoby ustalování fotografií.

Princip fotografického přístroje, kamery obskury, temné místnosti, ve které úzký paprsek světla zvenčí vykresluje zrcadlově obrácený obraz, byl popsán opakovaně již ve starověku a středověku. Na prahu novověku byla kamera obskura detailně popsána ve spisu Giovanni Della Porty (1535? - 1615) *Magia naturalis* (1568) a hrála významnou úlohu při hledání a konstruování perspektivy. Od 16. století byla běžně používána a průběžně vylepšována, až se stala samozřejmou pomůckou při kreslení - jak pro profesionální, tak i příležitostné kreslíře. Ve druhé polovině 18. století zdomácněla nejen jako pomocník při výrobě siluet, nahrazujících náročnější portréty, ale i v exteriérech, kdy ji používali první cestovatelé.¹¹

¹⁰ Stefan WOJNECKI, *Fotografie a pojmání času*, In: Listy o fotografii 3, Acta photographica Universitatis Silesianae Opaviensis. 2001, č.3, s. 12.

¹¹ Vedle kamery obskury byla počátkem 19. století sestrojena kamera lucida, která sloužila jako lehká kreslířská pomůcka tvořená optickým hranolem, umožňujícím vidět současně předlohu i kresbu. Velmi variabilní použití měla laterna magika, oblíbená již v 17. a 18. století. Umožňovala promítání obrázků buď přímo nebo na zadní projekci na plátno. Stala se základem panorámat.

Citlivost určitých látek (především solí stříbra) na světlo byla objevena již středověkými alchymisty a rozvíjena prvními chemiky. Dílčí pokusy spočívající v osvětlování světlocitlivých látek, které v pozdějších letech prováděli například německý profesor Johann Heinrich Schulze (1687 - 1744) nebo Jacques Alexandre César Charles (1746 - 1823), byly chápány spíše jako ověřování experimentů vlastností použitých látek. V jiných případech nemělo bádání v tomto směru praktické využití. Zájem o chemické látky se zvýšil až v souvislosti s hledáním lacinějších a levnějších kopírovacích způsobů při zhotovování obrazových předloh. Velkým impulzem v pátrání byl úspěch rakouského herce a vynálezce Aloise Senefeldera (1771 - 1834), který ve snaze zlevnit a urychlit množení divadelních textů vynalezl v roce 1798 litografii, neboli chemický tisk. Nelze v této souvislosti zapomínat, že chemickému kopírování rytin věnoval první léta svých pokusů i vynálezce fotografie Nicéphore Niépce (1765 - 1833).¹² Podobné experimenty prováděli v Anglii Thomas Wedgwood (1771 - 1805) a Humphry Davy (1778 - 1829), kteří v roce 1802 impregnovali papír a bílou kůži dusičnanem nebo chloridem stříbrným a na zcitlivěnou plochu pak kladli listy rostlin nebo jiné plošné předměty, které vystavovali účinkům světla. Vzniklé obrazy, fotogramy však neuměli ustálit.

Uveřejnění vynálezu fotografie předcházela dlouhá cesta, na níž celá škála badatelů řešila řadu praktických problémů. Ačkoliv samotné vyhlášení vynálezu je spojováno hlavně se jménem Jean Louis Mandé Daguerra (1787 - 1851), jsou s objevem pevně spojena ještě minimálně jména Josepha Nicéphore Niepce a Williama Henry Fox Talbota (1800 - 1877). O charakteru vynálezu vypovídají spory, jež vypukly následně po jeho uveřejnění. Autorství bylo totiž uplatňováno i dalšími

¹² Jeho prvním úspěšným pokusem byla v roce 1822 kopie rytiny francouzského kardinála Georgese D'Amboise.

osobami, které více či méně dospěly k podobným výsledkům.¹³ Z věcného hlediska by bylo správnější hovořit o objevu metody.

Jako první z uvedené trojice se fotografickým procesům věnoval bývalý důstojník a penzionovaný rentiér Joseph Nicéphore Niépce. Příznačně, jak bylo u tohoto druhu soukromých učenců obvyklé, se zabýval širokou škálou oborů - sestrojil například vlastní jízdní kolo nebo spalovací motor. K chemickým kopírovacím pokusům Niépce přivedla snaha zdokonalit litografii, kde chtěl nahradit poměrně drahý litografický kámen. Výsledkem jeho pokusů byla technika heliografie, spočívající v kopírování předloh na zcitlivělé papíry nebo sklo. Po zdokonalení používal Niépce také cínové nebo zinkové desky, které po osvitě a vyvolání leptal, tak aby vytvořil tiskařský štoček. Jeho pokusy s upravenou kamerou obskurou vedly postupně k zachycení přímého obrazu v kameře. První dochovanou fotografií vzniklou exponováním na cínové desce pokryté asfaltovou vrstvou je *Pohled z okna na dvůr* z roku 1826.¹⁴ Pro zhotovení obrazu však byl nutný osmihodinový osvit, což činilo výsledek prakticky nepoužitelný. Na zdokonalení metody se Niépce proto v roce 1829 spojil s pařížským kolegou, majitelem diorámy Daguerrem.

Jean Louis Mandé Daguerre pracoval na zdokonalení heliografie i po Niépceově smrti. Poté, co se mu podařilo postupně vyřešit ustalování snímků a zkrácení doby expozice, dosáhl mimo jiné díky svým stykům toho, že fotografický proces byl 7. ledna 1839 veřejně oznámen a pojmenován daguerrotypie. Téhož roku byl vynález odkoupen francouzskou

¹³ Za jednoho z vynálezců fotografie je všeobecně považován například Hippolyte Bayard (1807 - 1887), který mj. zorganizoval první veřejnou výstavu fotografií a je také prvním autorem tzv. zinscenované fotografie. Dalším průkopníkem byl francouzsko - brazilský malíř a vynálezce Antoine Hercule Romuald Florence (1804 - 1879).

¹⁴ *Pohled na dvůr* nebo *Pohled z okna v Le Gras* byl dlouho uváděn jako první dochovaný fotografický snímek. Jedná se o fotografii rozměrů 20x25 cm, vytvořenou na cínové destičce pokryté živicí a exponované po dobu osmi hodin. V roce 2002 byla nalezena o rok starší heliografická kopie rytiny mladého chlapce vedoucího koně.

vládou a 19. srpna 1839 předán k veřejnému využití. Daguerrotypii se tak uvolnila cesta do světa a vynález se rychle šířil.

Daguerrovou hlavní zásluha spočívala v tom, že jako první zhotovil fotografii, která měla praktické využití. Nevýhodou z hlediska dalšího vývoje naopak bylo, že exponovaná postříbřená destička nešla kopírovat a výsledný obraz byl originálem. Daguerrotypie byly velmi citlivé, proto musely být chráněny sklem. Zpravidla byly adjustovány ve speciálních pouzdrech, podobně jako miniatury. Z pohledu dalšího směřování fotografie je patrné, že daguerrotypie představovaly slepou uličku dalšího vývoje. Zásadní nevýhoda procesu spočívala v nemožnosti zhotovovat kopie snímků. Vzniklé originály byly navíc velmi citlivé na mechanické poškození a obrazová vrstva musela být chráněna před poškozením. Nejčastější řešení představovalo zasklívání a zasazování do ochranných zdobených ráků. Daguerrotypie, užívaná především pro zhotovování portrétů, se tak ve své konečné podobě blížila funkci portrétní miniatury.

Éra daguerrotypií byla poměrně krátká. Vrcholila v průběhu čtyřicátých let 19. století a delší dobu se udržela pouze ve Spojených státech, kde dominovala ještě v šedesátých letech 19. století. Prosadila se zejména v portrétních snímcích, které však mohly být ve větší míře zhotovovány až od roku 1841, kdy začal být používán Petzvalův¹⁵ objektiv s vyšší světelností. Jeho použitím se zkrátila doba expozice pod jednu minutu, zatímco dříve byla nepoměrně delší. Přes uvedená omezení však tyto inkunábule fotografie představují jedny z nejpůsobivějších záznamů dokumentujících dobu svého vzniku. Zejména v portrétech je oceňován těžko definovatelný neopakovatelný výraz, způsobený nejspíše dlouhou expozicí a soustředěním fotografovaného subjektu.

¹⁵ Josef Maximilián Petzval (1807 - 1891) byl slovenský matematik, fyzik a vynálezce. Významné byly především jeho objevy ve fyzikální optice.

Za vynálezce fotografie v dnešním slova smyslu, především z hlediska dalšího vývoje fotografie, je nutné považovat anglického vynálezce Williama Henryho Foxe Talbota, jehož postup jako první umožnil rozmnožování snímků dvoustupňovým procesem negativ - pozitiv. Podobně jako Daguerre pracoval již od roku 1835 na vylepšení svého vlastního procesu, nazývaného *fotogenické kresby* (*Photogenic Drawing*) a po ohlášení Daguerrova vynálezu se neúspěšně pokoušel o uznání svého prvenství. Výsledkem neúspěšných sporů bylo, že Talbot v roce 1841 přihlásil vlastní patent na *kalotypii*, což byla v podstatě vylepšená fotogenická kresba. Kalotypické negativy byly exponované papíry napuštěné citlivou látkou umožňující po zprůhlednění následné kontaktní kopírování v libovolném počtu. Jejich výroba byla oproti daguerrotypickým podstatně jednodušší, a přestože díky struktuře papíru neměly tak jemnou a detailní kresbu, velkou předností bylo jejich širší uplatnění. Kalotypie tak byly jako první fotografie vlepovány do knih, kde sloužily jako ilustrace.

Daguerrotypie po několik let soutěžila s Talbotovou kalotypií. Každá z těchto metod měla své přednosti a nevýhody. Daguerrotypie vedle zmíněné nemožnosti reprodukování kopií poskytovala ostrý obraz, zároveň ale vyžadovala náročnou přípravu zcitlivělé desky. Kalotypie byla lacinější a jednodušší. Od 50. let umožňovala i přípravu zásoby zcitlivělého papíru, takže za vhodných podmínek (tma a chlad) vydržel materiál dva týdny. Z toho důvodu se kalotypie prosadila zejména při fotografování v exteriérech a na cestách.

Skutečný obrat ve fotografii nastal v padesátých letech 19. století, kdy roku 1851 Frederic Scott Archer (1813 - 1857) uveřejnil metodu "mokrého procesu", spočívající v pokrytí skleněné desky vrstvou kolodia (nitrocelulózy) s obsahem světlocitlivých halogenidů stříbra. Nevýhodou tohoto

tzv. mokrého procesu, jenž dominoval fotografii následujících třicet let, byla nutnost připravovat zcitlivělé desky těsně před expozicí. Fotograf tak musel být vybaven přenosnou černou komorou zařízenou na přípravu a následně také bezprostřední vyvolání a sušení negativu. Zejména fotografování v exteriéru představovalo značný problém. Kladlo nároky na fyzickou zdatnost fotografa a v praxi vyvolávalo i často nevíтанou pozornost. Kolódiový proces však přes své nedostatky znamenal velký pokrok ve fotografii, především v nastoupení definitivní cesty vzniku snímku na základě průhledného negativu a výsledné pozitivní kopie na papíře. Umožnil také zhotovovat přesnější a detailnější snímky, do jisté míry i zachycení časově omezených jevů, jako byl kouř nebo pohyb vodní hladiny.

Náročné nakládání s kolódiovými deskami odstranil až roku 1871 objev suché želatinové desky, připisovaný nejčastěji britskému fotografu Richardu Leach Maddoxovi (1816 - 1902), který fixoval světlocitlivé látky ve vrstvě želatiny. Hlavním přínosem nové metody byla především možnost začít připravovat desky předem do zásoby a zahájit tak záhy i jejich tovární výrobu, která se plně rozvinula již v letech 1875 - 1880. Tím byla k fotografii otevřena cesta novým zájemcům, především z řad střední vrstvy obyvatelstva. Na konci osmdesátých let byl tento proces urychlen zavedením celuloidových desek a následně celuloidového pásu.¹⁶ Tímto

¹⁶ Jak komplikované je detailní vyličení okolností provázejících prosazení značné části fotografických novinek vypovídá příklad svitkového filmu : První patentovaný film z celulózy jako substrátu vyrobil v roce 1868 John Wesley Hyatt ve Spojených státech. Zdokonalený celuloidový film vyvinul v roce 1887 americký reverend Hannibal Goodwin pro Thomase Edisona, a také jej patentoval jako metodu na výrobu transparentního pružného svitkového filmu, který spočíval v principu vrstvy želatiny bromidu stříbrného na celuloidu (nitrocelulóze). Dne 2. května 1887 reverend Goodwin po dlouhé řadě pokusů a testů patent přihlásil. Patent byl však na jedenáct let zdržen kvůli nejasně sepsané a podané přihlášce. Nakonec mu byl po dlouhých soudních sporech s firmou Eastman Kodak uznán 13. září 1898, kdy dostal označení *Patent číslo: 610861*. George Eastman

krokem byl v hrubých rysech dokončen vývoj negativního procesu. V období fotografování na desky byl používán deskový fotoaparát, nejvíce rozšířený mezi lety 1850 - 1880. Přejít na svitkové filmy přinesl skříňové fotografické kamery, které byly používány od konce osmdesátých let do doby po druhé světové válce.

Následná zdokonalení vývoje fotografického procesu spočívala jednak ve vylepšeních fotografického aparátu, jednak výsledného produktu, tj. samotné fyzické fotografie v papírové podobě. Od konce osmdesátých let 19. století vznikala postupně fotografický průmysl, který v konkurenčním boji o zákazníka nabízel stále jednodušší a dokonalejší přístroje i vybavení. Synonymem tohoto přístupu se staly závody George Eastmana, které pod značkou Kodak zahájily masovou výrobu fotoaparátů a dalšího vybavení. Ve střední Evropě se prosazovala spíše německo-belgická Agfa, nebo menší regionální výrobci. V českých zemích byla první továrnou na fotografické papíry firma Neobrom, která zahájila činnost v roce 1914. Svitkové filmy, podobně jako desky, byly vyráběny v různých formátech a jejich rozměr odpovídal výslednému pozitivu, protože pozitivy byly zhotovovány většinou kontaktním způsobem. Moderní historii klasické fotografie po první světové válce otevřely fotoaparáty Leica, které se staly vzorem dalších přístrojů. Kasetový film (35mm) užívaný v těchto fotoaparátech se stal standardním fotografickým materiálem až do současnosti, kdy začala převládat digitální fotografie. Poměrně malé pole tohoto negativu vedlo ke zhotovování pozitivů na zvětšovací přístrojích. Malé rozměry svitkových a zejména kasetových fotoaparátů umožnily od dvacátých let 20. století nebývalý rozvoj reportážní fotografie.

existující patenty ignoroval, a vedl dlouhý soudní proces, za což byl odsouzen k vysoké pokutě vyplácené Goodwinovi.

Samostatné odvětví fotografického vývoje představovaly stereoskopie, dvojice fotografií vytvářející prostorový efekt. Byly pořizovány speciálními fotoaparáty a měly odlišný formát od ostatních fotografií. Vytváření stereosnímků mělo z fotografického hlediska tu výhodu, že vzhledem ke svému malému formátu (okénko mělo rozměr zpravidla 7,5 x 7,5 cm) se pro ně používaly objektivy, které při stejné expoziční době snižovaly oproti tehdy běžným profesionálním přístrojům formátů 13 x 18 cm a 18 x 24 cm riziko rozostření pohybujícího se objektu. Navíc se jednalo o menší a tedy i pohotovější přístroje, vhodné kupříkladu k zaznamenávání prvních sportovních událostí. Prohlížení stereofotografií uspořádaných do cyklů představovalo oblíbenou zábavu, provozovanou často jako veřejná atrakce. Svým způsobem se jednalo o fotografickou obdobu oblíbených panoramat, které byly předchůdcem filmových představení.

Zvláštní kapitolou v dějinách fotografie jsou snahy o zachycení přirozených barev. Je zajímavé, že v komentářích o objevu fotografie je na jedné straně poukazováno na přesnost a věrnost daguerrotypií vůči předlohám, a přesto byla bez výjimky akceptovaná jejich monochromaticnost. Ačkoliv možnost dosažení fotografie v přirozených barvách byla poměrně dlouho popíraná, byly určité dílčí pokusy podnikány již během druhé poloviny 19. století. Veškeré výsledky však byly jednak neuspokojivé, jednak prakticky nepoužitelné. Průlomovým okamžikem se stalo až představení autochromu, jehož výrobu zahájili bratři Lumiérové roku 1907. Desky pro autochrom byly však poměrně drahé, navíc viditelné jen proti světlu. Proto se objevovaly jen zřídka a nedosáhly masového rozšíření. Barevná fotografie se výrazněji prosadila až těsně před druhou světovou válkou, ale ještě dlouho poté se jednalo o exkluzivní materiál používaný spíše výjimečně. Běžnou praxí naopak bylo kolorování pozitivů, které tak suplovaly požadavek barevného fotografického zobrazení. Jejich úroveň

však byla velmi kolísající a často se přibližovaly spíše barevným ilustracím, než reálné barevnosti předlohy.¹⁷ Určitou náhradní funkci barevné fotografie měly ve své době ušlechtilé tisky (pigmentový tisk, gumotisk, olejtisk, bromolejtisk), které byly tónově zabarvené. Tvořily zvláštní skupinu kopírovacích technik, využívající vlastností chromovaných klihových látek a jejich citlivosti na světlo. Jejich užívání je nejvíce spojováno se secesním piktorialismem, hlavním výrazovým prostředkem fotografů, kteří od přelomu století do první světové války usilovali o přiblížení fotografie klasické umělecké tvorbě, zejména grafické.¹⁸

Jednou ze základních vlastností fotografie je možnost jejího reprodukování. Nejjednodušším způsobem je použití fotografických postupů, jeho nevýhodou však je malý počet kopií a pracnost. Rozmnožování fotografií tiskem obstarávaly "reprodukční závody", jejichž úkolem bylo přenést fotografický obraz na vhodný podklad určený k tisku. Jednu ze základních reprodukčních technik představovala zinkografie, pomocí které se reprodukovaly kontrastní perokresby. Pro fotografie obsahující vedle světel a stínů i celou stupnici polostínů byla určena autotypie. Postup spočíval ve fotografování předlohového pozitivu přes autotypickou mřížku na nový negativ ve velikosti tiskařského štočku. Výhodou autotypie byla jednoduchost, rychlost a možnost počtu kopií v

¹⁷První fotografický barevný komerčně vyráběný materiál byl autochrom („automaticky barevný“), objevený bratry Augustem a Louisem Lumièrovými roku 1904. Skleněné desky autochromů byly pokryty směsí drobných zrněk bramborového škrobu, zbarvených v základních barvách - červeně, zeleně a modře, které působily jako separační filtry. Na tuto vrstvu byla nanesena panchromatická emulze. Nejpočetnější kolekce starých fotografických technik jsou uloženy v Národním technickém muzeu a v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze.

¹⁸ Termín piktorialismus vychází z práce Henry Peach Robinsona (1830-1901) *Pictorial Effect in Photography*, vydané v Londýně roku 1869. Je širším označením pro fotografickou tvorbu s uměleckými ambicemi, směřující pomocí ušlechtilých tisků ke sblížení s výtvarnými technikami.

řádu desetitisíců. Nevýhodou byl vznik zrnění, způsobený rozkladem na jednotlivé body. Tento nedostatek nebyl při pečlivém provedení a kvalitním papíru na závadu, jakmile však nebyly splněny tyto podmínky, docházelo k velmi silnému zhoršení reprodukce. Vedle zinkografie a autotypie existovala řada reprodukčních technik používaných při malém nákladu nebo při požadavku na mimořádnou kvalitu. Oblíbený byl například světlotisk, spočívající v přenesení negativu na tlustou skleněnou desku potaženou citlivou želatinou, která po osvitě a vymytí sloužila jako štoček. Světlotiskové reprodukce se nemohly provádět společně se sazbu. Tiskly se zvláště na speciální papíry, které se vkládaly do knih a časopisů jako přílohy. Nákladnější a dokonalejší způsob reprodukce představovala heliografie (heliogravura), vycházející z diapozitivu v rozměru tisku. Vynález hlubotisku (1878) umožnil masové reprodukování fotografií a rozšíření ilustrovaných časopisů, ve kterých byly do té doby používány xylografie. Na počátku 20. století doplnil hlavní reprodukční techniky ofset, který nahradil litografický kámen tenkou ohebnou plechovou deskou, která po upnutí do válce umožnila rychlý rotační tisk.

4. Fotografie a společnost

Průmyslová revoluce a hospodářský rozvoj, který přineslo 19. století, znamenaly nástup celé série objevů v přírodních vědách. Osou vývoje se stala stále zdokonalovaná technika, která zpětně ovlivňovala lidské myšlení. Nebylo patrně jediného oboru lidské činnosti, jenž by neprošel zcela zásadní změnou. Také vynález fotografie představuje důležitou součást v procesu proměny společnosti, jenž je charakteristický pro toto období. Do značné míry je sám také

jejím odrazem, neboť se promítnul se do všech oblastí života a našel uplatnění jak ve veřejném, tak i v soukromém životě.

Zlomový předěl nastal také ve vizuálním zobrazování. Po předešlé, kterou představoval vynález litografie, nastala éra fotografie, v níž získala společnost zcela nový druh obrazu. Ten byl ve své podstatě založen na stejných principech jako doba sama - kdy vynálezce objevuje princip, inženýr konstruuje stroj a dělník jej obsluhuje, aniž nutně zná jeho podstatu. Dalo by se říci, že mechanismus zobrazování skutečnosti prostřednictvím fotografie takové schéma kopíruje. Řada autorů zabývajících se dějinami fotografie poukazuje na fakt, že vynález fotografie byl zveřejněn v době, kdy pro společnost přestaly být tradiční obrazy dostačující. Skutečně samotný fakt, že objev fotografie nebyl dílem jedince, ale směřovalo k němu několik na sobě nezávislých badatelů, naznačuje, že nový způsob zobrazování vycházel z hlubších změn a potřeb.

Není také náhodou, že objevy byly uskutečněny v nejrozvinutějších zemích - ve Francii a Velké Británii, ačkoliv samotná jejich povaha nebyla nutně závislá na technickém nebo ekonomickém zázemí. V tomto směru by pak byla platná vcelku rozšířená teze německé fotografky Gisele Freund (1908? - 2000) v knize *Fotografie a společnost*,¹⁹ že původcem fotografie byly potřeby reprezentace vzrůstající nové společenské třídy buržoazie. Lokalizace do nejvyspělejších zemí s nejpočetnějším zastoupením této skupiny by pak byla logická. Vysvětlení vzniku fotografie pouze z praktických potřeb jedné společenské skupiny však není zcela přesné, jelikož fotografie našla širokou odezvu napříč všemi společenskými skupinami. Výstižnější je patrně stanovit mezi hlavní podmínky vzniku fotografie všeobecnou, celospolečenskou potřebu nového média, které by bylo schopné

¹⁹ Gisèle FREUND, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil 1974.

přinést efektivní a objektivní záznam skutečnosti. Požadavek objektivní pak může spočívat v základech proměny pohledu na přírodu, jak bylo poznamenáno v souvislosti s účinkem Rousseauovy filozofie. V tomto ohledu zapadala fotografie do konceptu objektivního zobrazení, tedy požadavku pohledu "nevinného oka" a výroků typu "*Fotografie tot' příroda sama*". Konečně i kniha Foxe Talbota z roku 1844, v níž propagoval svůj vynález kalotypie, nesla příznačný název *Tužka přírody (The Pencil of Nature)*.

O tom, jaký ohlas od samého počátku vyvolala fotografie ve společnosti, svědčí mimo jiné i rychlost šíření znalosti fotografického procesu. To lze dobře ilustrovat i v českém prostředí - netrvalo ani měsíc a o uveřejnění vynálezu referovala den 7. 1. 1839 *Bohemia*, následovaná zprávou v *Pražských novinách*. První obsáhlé pojednání uveřejnila Česká včela 8. března 1839. Poprvé byly daguerrotypie (zhotovené v Berlíně) veřejně vystaveny v listopadu 1839 v Praze, dva měsíce po vystavení Daguerrových originálů ve Vídni.²⁰ První české a moravské snímky vznikaly od podzimu 1839. Do roka od uveřejnění vynálezu byly v Čechách a na Moravě vydány podrobné popisy metody. První přinesl pražský fyzik Ferdinand Hessler (1803 - 1865) v *Jahrbuch für Fabrikanten und Gewerbtreibende*, druhý vyšel v kalendáři *Jurendův Vlastenecký poutník* v Brně.²¹

²⁰ Jednalo se o snímky, které Daguerre věnoval rakouskému císaři a jeho kancléři Metternichovi. Snímek zátiší si kancléř pověsil do svého letního sídla na zámek Kynžvart, kde byla daguerrotypie uložena až do současného dlouhodobého zapůjčení Národnímu technickému muzeu.

²¹ *Jahrbuch für Fabrikanten und Gewerbtreibende, Physiker, Chemiker, Techniker, Pharmacenten, Oekonomen u.s.w.*, na rok 1840 (II. díl, ročník 1839) ve stati nazvané "Daguerre's Verfahren bei Fixirung der Bilder in der Camara obscura" obsahující i šest schematických náčrtek. První odborný popis daguerrotypického procesu v češtině je možno považovat heslo v učebnici *Silozpyt čili fysika*, vydané v Praze roku 1842, napsané profesorem gymnasia v Plzni a známým buditelem Josefem Františkem Smetanou. Pravděpodobně nejstarší doložení termínu "daguerrotyp" v odborné knize v českém jazyce je v

Živnostenská fotografie

Největšímu ohlasu a pozornosti se od počátku těšil fotografický portrét. Velmi záhy se stal doménou profesionálních fotografů, kteří od šedesátých let 19. století zakládali ateliéry koncipované často jako luxusní salony. Podle Živnostenského řádu z roku 1859 byla fotografie svobodnou živností, nepodléhala tedy prokazování způsobilosti, pouze platila povinnost účasti v živnostenském společenství.²² Portrétní fotografie se hned od počátku stala prestižní záležitostí. V padesátých letech nastal její prudký rozvoj, související především se zavedením vizitkového formátu podobizny. Úspěch spočíval ve vybavení fotoaparátu více objektivy, které při současné expozici vytvořily negativ o několika polích. Kopírováním a nalepením na tuhou papírovou podložku velikosti navštívenky byla získána poměrně málo nákladná fotografická podobizna. Vizitky byly ukládány do alb, která zejména ve středních vrstvách představovala důležitý prostředek společenské reprezentace. Vedle vizitkového byly nejužívanějším formátem o něco větší tzv. kabinetky, zaváděné od roku 1863.

Kromě portrétu se kabinetky a vizitky uplatnily v exteriérové fotografii zaměřené na motivy významných měst, památek, lázní a letovisek. Byly vydávány ve velkých sériích a pro svou poznávací a upomínkovou hodnotu se staly vyhledávaným obchodním artiklem v souvislosti se vzrůstajícím

Promyslném poslu. Spisu všenaučném pro obecný lid Karla Slavoje Amerlinga, vydaném v Praze roku 1840.

²² Živnostenský řád obsahoval císařský patent z 20. prosince 1859, „jímžto se vydává a od 1. května 1860 ve skutek uvádí řád živnostenský“, obsažený v zákoníku říšském, oddělení I., částka XLII., č. 237. Tento stav trval až do roku 1911, kdy byla portrétní fotografie vyhlášena za řemeslnou živnost. Zákoník říšský, zákon č. 226 ze 14. prosince 1911. Po první světové válce byly činěny pokusy o zřemeslnění celé fotografie. Od r. 1926 byla zřemeslněna celá fotografická živnost. Sbírka zákonů a nařízení státu československého, zákon č. 140 z 1. července 1926.

cestovním ruchem. Podobně jako portréty byly zařazovány do alb. Éru místopisných vizitek a kabinetek ukončilo až rozšíření světlotiskových pohlednic v polovině devadesátých let 19. století.²³

Oba nejrozšířenější typy fotografií byly adjustovány na papírových kartonech, jejichž úprava podléhala módnímu vývoji a poskytuje vodítko pro základní datování snímků. V šedesátých letech 19. století byly vizitky nejprve nalepovány na hladký tenčí bílý karton s ostrými rohy, opatřený z rubové strany jménem a městem fotografického ateliéru. Počátkem šedesátých let vycházely kartony ještě z klasické navštívenky (vizitky), byly bílé s ostrými rohy, na rubové straně se střízlivým tiskem jména fotografa a jeho sídlem. Koncem šedesátých let už bylo běžné používat tlustší kartony s kulatými rohy, na reversech se objevily jemné rytiny a stylizované názvy ateliérů. Během sedmdesátých let se začaly používat barevné rámečky kolem fotografií a opět se vrátily ostré rohy. Od osmdesátých let se pak objevily černé lesklé kartony doplněné zlatým potiskem. Také v tomto případě se adjustace fotografií přizpůsobovala dobovému vkusu. Černá a zlatá odpovídala velmi oblíbenému elegantnímu novorenesančnímu nebo klasicistnímu nábytku. Na přelomu

²³ Fotografické zobrazování krajiny a měst patří nerozlučně již k samotným počátkům fotografie, v následujících letech však bylo zastíněno ateliérovou portrétní tvorbou. Zájem fotografů o exteriéry se opět zvýšil s celkovým směřováním umění k realistickému projevu a zejména po roce 1854 se vznikem fotografické vizitky. V tomto patentu využil francouzský fotograf André Adolphe Eugene Disdéri nápad nalepovat na navštívenky malý fotografický portrét, s nímž přišel o tři roky dříve Louis Dederó v Marseille, ve spojení s využitím kamery s několika objektivy a posuvnou kazetou, kterou vyzkoušel v témže roce londýnský fotograf Antoine F. Claudet. Technická novinka zlevnila fotografickou tvorbu, a tak během krátké „vizitkománie“, která nastala v Paříži v roce 1859 poté, co se dal takto spodobnit i císař Napoleon III., rozšířila se vizitka po celém světě a zpřístupnila fotografii širokým vrstvám společnosti. Zlidovění fotografické vizitky (cca 6,5 x 10,5 cm) a po roce 1866 také kabinetky (cca 11 x 17 cm) vedlo k vžití tohoto formátu.

století se zase prosadila secese s jemnými, světlými odstíny a typickou ornamentální, později geometrickou výzdobou.

Amatérská fotografie

Přitažlivost a úspěch si fotografie mimo jiné získala nezávislostí na náročném individuálním kreslířském školení. Ačkoliv mezi prvními fotografy byl z pochopitelných důvodů velký podíl malířů, poprvé nastala situace, že srovnatelných výsledků dosahovali bez předchozí přípravy také laikové. Z toho vyplývala velká obliba fotografie u neprofesionálů a již od počátku se proto mezi prvními fotografy setkáváme s autory, kteří nebyli umělci, ale profesoři, duchovní či úředníci. V době tzv. mokrého procesu provozovali fotografii v drtivé většině živnostníci. Od osmdesátých let 19. století vznikaly jedny z nejhodnotnějších fotografických prací v prostředí fotografického amatérského hnutí, které se vytvářelo na širším sociálním základu od šlechty, duchovenstva, po přírodovědce a úředníky. Postupem času se hnutí rozšiřovalo do početnější základny, organizující se v prostředí fotografických klubů.²⁴ Amatérskou fotografii umožnila dostupnější a jednodušší fotografická technika, která se ovšem také stala základem lidové, domácí a rodinné fotografie, charakteristické téměř výhradní převahou anonymních autorů a zaměřením na nenáročnou dokumentaci bezprostředního okolí. Tato masová produkce bez zjevných uměleckých ambicí byla fotoamatéry odmítána a vedla k jejich sblížování s profesionálními fotografy. Proces vzniku amatérského i diletantského zájmu o fotografování se odehrával jako součást fenoménu tzv. momentní fotografie. Jednalo se o exteriérovou fotografii, která spočívala v pohotové expozici nearanžovaných objektů. Její rozšíření umožnilo používání suchých desek a nových typů lehčích

²⁴ Petr TRNKOVÁ, *Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890 - 1914*, Brno 2008.

fotoaparátů, mezi nimž se osvědčovaly zejména tzv. detektivky, umožňující na svojí dobu nenápadné pořízení snímků. Počátky momentní fotografie v Čechách zaznamenal básník a fotograf amatér Josef Václav Sládek v roce 1886, jenž zároveň vystihnul s humorným nadhledem tehdejší poměry a obtíže, s nimiž se fotografové neprofesionálové setkávali: "Fotografie momentní jest více než každá jiná způsobilá býti nevyčerpatelným zdrojem zábavy každému přírody milovnému člověku. „Strnulost“, která právem vytýká se většině fotografických obrazů staršího druhu, zde přestává. Lidé, jsou-li staffaží krajiny, nepotřebují více státi jako dřevěné loutky vytřeštující oči do aparátu; zvířata nemají pět hlav a místo noh splývající do sebe neurčitou hmotu; stromy i při větru nejsou více černými skvrnami, ale zachovávají svůj přirozený tvar. Nelze upříti, že se musíme při fotografiích momentní ozbrojiti značnou dávkou lstivosti, zejména vůči svým lidským obětem, chceme-li je zachytit na př. v poli v jich práci. Objev se s fotografickým aparátem a všechno má hned ruce v klínu a oči obráceny do objektivu; vše domlouvání, aby pracovali jako jindy, je marné; nech je tedy i tak, učiň nějaký hokuspokus před aparátem a řekni že je vše hotovo; teprv když jsou přesvědčeni, že jejich vzácné podobizny jsou již vyfotografovány, dají se opět do svého; stiskneš péro záklopky a odcházíš pak spokojeně domů.

Fotografické aparáty začínají se v poslední době také u nás šířiti, kasta dilettantův se rozmáhá. Bohužel jest většinou výzbroj jejich tak bídný, že na obraz dobrého zrna téměř ani pomysleti nelze. Aparáty jsou většinou hračky pro děti. S takovým zbožím nesvede se ničeho. Neodůvodněnou jest tušíme jakási zvláštní žehravost, s kterou u nás hledí fotograf z povolání na dilettanta. Dilettant fotografu neublíží. Portraitování zvláště na tom stupni dokonalosti, kteréhož dospěli mnozí pražští mistři fotografie, zůstane pro dilettanta vždy knihou zavřenou několikerou pečetí;

*fotografování osob pod širým nebem s malebným a harmonickým pozadím a s náležitým stínováním ve tváři předpokládá kouska důvtipu a krasocitu, jakého si ne každý dilettant osvojití dovede. Takového jednoho ze sta mohou pak fotografové klidně přijati do svého cechu, čím více pak bude jeviti se zvláště na portraítech krasochutí, tím více hledáni budou i praví fotografové umělci a rozliční ti adepti černého umění, kteří potulující se po venkově tvář přírody i lidí hyzdí, vyhynou sami sebou."*²⁵

Reportážní fotografie

Momentní fotografie nesloužila pouze jako módní zábava nebo ušlechtilá činnost. Technický rozvoj dovolil fotografovi reagovat rychle na konkrétní událost, a tak známe např. sérii daguerrotypů z roku 1842, na nichž Hermann Biow (1804? - 1850) a Carl Ferdinand Stelzner (1805 - 1894) zachytili požár Hamburku. Reportážní fotografie se velice brzy uplatnila v celé škále lidských činností a už od osmdesátých let 19. století se fotografie uplatňují jako obrazová příloha novinových článků. V českém prostředí je za nejstarší doloženou událostní fotografii považován snímek profesora fyziky Beřicha Franze z 10. června 1841, která zachycuje slavnost Božího těla na Zelném trhu v Brně. Mezi první průkopníky skutečně novinářské fotografie v Čechách patřil Rudolf Bruner Dvořák (1864 - 1921), autor první fotografické reportáže, kterou byl zachycen dramatický let balonu Kysibelka na Jubilejní výstavě roku 1891. Samostatnou kapitolu tvoří pak válečné zpravodajství, jež mělo divákům zprostředkovat jak hrůzy války, tak případná vítězství posilující víru ve spravedlivý boj. Od první zdokumentované Krymské války v letech 1853 - 1856, získala válečná fotografie obrovský ohlas a stala se tak nejen pro

²⁵ Josef Václav SLÁDEK, *Fotografie momentní*, in: Lumír 1886, č. 27, s. 431-432.

současníky, ale i pro budoucí badatele nepostradatelným zdrojem informací.

Společným atributem reportážní, novinářské nebo též reportážní fotografie, jak je dnes běžně tento obor označován, je její informační, výpovědní hodnota. Diváka nemá bavit, ale především informovat nebo vhodně doplňovat publikovaný text. Právě s vynálezem fotografie našla snaha o zobrazení pravdivé skutečnosti svůj nový nástroj.

Dokumentační fotografie

Na druhou stranu dokumentační fotografie dovoluje autorovi vlastní subjektivní pohled na skutečnost a předpokládá jistou míru jeho osobního přístupu či zaujetí. Fotograf tak legitimně prezentuje vlastní názor, a to i stylizací nebo využitím emočního potenciálu budoucího diváka.

Tento typ fotografie se stal velmi oblíbeným mezi cestovateli a milovníky památek a slouží dnes za cenný pramen poznání v oblasti ochrany památek, místopisu, etnografie apod. Mezi nejvýznamnější představitele dokumentární fotografie v Čechách patří bezesporu Jindřich Eckert (1833 - 1905) který, podobně jako většina tehdejších fotografů, začínal jako fotoamatér a portrétní fotograf. Především snímky památek určených k asanaci jsou dnes považovány za neocenitelný zdroj poznání architektonického vývoje hlavního města Prahy. Skutečně světoznámým se stal další z českých fotografů František Fridrich (1829 - 1892). Jeho fotografická kariéra byla velice pestrá, ale již od roku 1864 se zaměřuje převážně na exteriérovou místopisnou fotografii a z jeho díla jsou dnes ceněny především snímky ze stavby a požáru Národního divadla a fotografie lázeňských měst. Méně známým, a dnes téměř zapomenutým, dokumentaristou byl kolínský fotograf František Krátký (1851 - 1924). Původně malíř pokoušel se sice vyznačovat aranžováním scén s lidskými postavami, ale

jako cestovatel zachytil velké množství venkovských památek, krojů a reálií z lidových tradic.

Dokumentační fotografie se záhy ukázala jako významný pomocník v boji proti sociálním nerovnostem a společenským nešvarům, jako je práce dětí, chudoba, imigrace apod. Za její „zlatý věk“ jsou považována první dvě desetiletí 20. století, kdy došlo díky moderním tiskařským technologiím k masovější distribuci fotografických snímků. Jedním ze zakladatelů tohoto typu fotografie byl americký reportér a reformátor dánského původu Jacob August Riis (1849 - 1914). Ten svou knihou *Jak žije druhá polovina* a sérií článků doplněných fotografiemi chudinských čtvrtí a nocleháren dokázal ovlivnit postoj úřadů a dosáhnout významných pozitivních změn.²⁶ Snímky amerického sociologa Lewise Hine (1874 - 1940), pořízené v průběhu deseti let pro organizaci *National Child Labor Committee* pak pomohly prosadit zákon o zákazu dětské práce.

I když slepá víra v to, že co je na fotografii, je pravdivé (objektiv = objektivní zobrazení), byla zpochybňována již v samotných počátcích její existence, ani v dnešní době není její výpovědní hodnota otřesena.²⁷ Zatímco retušování fotografií chápeme jako pozitivní u portrétní fotografie, kdy je záměrem zvýšit estetický dojem výsledného snímku, v oblasti reportážní fotografie se může jednat o záměrnou manipulaci. Je uplatňována tam, kde fotografie hraje roli agitační a jejím cílem je ovlivňovat veřejné mínění. Ačkoli je tento úkaz mnohokrát prokázán a vždy odsuzován, nezbyvá než vysoká míra kritičnosti. Reportážní fotograf může také vytvářet vlastní obraz reality, kdy skutečné události „obohacuje“ o vlastní aranžmá, případně ho ovlivňuje výběrem zobrazovaného. Proto byly a jsou kladeny vysoké nároky na

²⁶ Jacob Augustus RIIS, *How the Other Half Lives*, kompletní text a fotografie. The Authentic History Center, rev. 2008-03-27, [cit. 2009-02-10].

²⁷Jeden z prvních příkladů mystifikačního užití fotografie je spojen se zneuznaným Daguerrovým konkurentem fotografem Hippolytem Bayardem, který zinscenoval svůj portrét jako údajnou sebevraždu.

etickou a osobní zodpovědnost fotografa a při posuzování výpovědní hodnoty je potřeba zvýšené opatrnosti vždy tam, kde se fotografie stává nástrojem propagandy.

Zneužívání fotografie k propagandistickým účelům je pak spojené především s totalitními režimy, jejichž sama podstata nedovoluje objektivní pohled na svět. Nechvalně známé jsou ve dvacátém století manipulace, jejichž cílem bylo udržení a prosazení moci nacistického a komunistického režimu. Fotografie, stejně jako ostatní média, se pak stávají nástrojem moci.

Druhá kapitola

FOTOGRAFIE MEZI VĚDOU A UMĚNÍM

Postavení fotografie a její vymezení v rámci zažitých kategorií, jako jsou věda nebo umění, není, podobně jako u řady jiných kulturních fenoménů, jednoznačné. Tato nejednoznačnost vyplývá nejen z historického vývoje a dobové podmíněnosti vnímání těchto kategorií, ale, a to především, ze samotné podstaty fotografie. O fotografii hovoříme jako o vynálezu, tedy výsledku pokroku vědy, jako o umění nebo společenském jevu. Fotografie se ve všech svých uměleckých projevech, ve svém působení na společnost i jako prostředek komunikace a v tom, jak popisuje svět, opět stává předmětem vědy nebo je využívána jako její prostředek.

Dalším nezanedbatelným aspektem je samotné vymezení pojmů věda a umění. Jakkoli dnes chápeme rozdíl mezi vědou a uměním jako mezi racionálním a emocionálním, při bližším pohledu se pomyslné hranice mezi těmito oblastmi velice přibližují, ne-li stírají. A je nepochybné, že kreativita, vize a fantazie jsou oběma společné. Z řecké mytologie známe múzy, bohyně tvůrčí inspirace, družky a průvodkyně boha Apollóna. Každá zosobňovala a v podstatě inspirovala určitou oblast a tak v nich můžeme spatřovat předobraz některých současných uměleckých nebo vědních oborů - například v Kleió s knihou nebo svitkem dějepis, v Thálii s maskou dramatické umění, v Uránii s kružítkem či hvězdným globem pak astronomii. Antické múzy, podobně jako jiné mytologické postavy, nezmizely se zánikem starověkého světa, zaujaly naopak v kulturním vesmíru západní evropské civilizace své místo jako určité symboly. V 19. století byly častým námětem nejen v malbě, ale i v architektuře, kde jejich vyobrazení upomínalo k účelu stavby. A právě toto racionální století, libující si na druhé straně v alegoriích a symbolech, přijalo

Apollóna v podobě slunečního boha Héliá jako patrona fotografie.²⁸

Od středověku bylo umění chápáno v širokém slova smyslu jako Sedmero svobodných umění (*septem artes liberales*), rozdělených na trivium (gramatika, dialektika a rétorika) a kvadrivium (aritmetika, geometrie, hudba, astronomie), tvořících základ výuky na artistických fakultách středověkých univerzit.²⁹ Tato umění byla svobodná (*liberales*), protože věnovat se jim bylo hodné svobodného člověka (*homo liber*), na rozdíl od služebných umění spočívajících v manuální či řemeslné zručnosti. Dvojí chápání pojmu a jeho užívání v širokém slova smyslu umožňovalo tedy označovat za umění vedle malířství nebo sochařství jakékoliv další činnosti, např. lékařství, válečnictví, ale i kuchařství, pokud byly vykonávané s patřičnou dovedností a zručností.

Od 17. století dochází k postupnému rozpadu jednotného pojmu umění, jak byl chápán ve středověku či v antice. Na významu získávalo racionální poznání, začínaly se formovat základy moderní vědy. Také v oblasti vzdělanosti, odklánějící se od rozlišování sedmera svobodných umění, vzrůstal podíl racionálního přístupu a poznání. Postupně se konstituovaly jednotlivé vědní obory, které již neměly atributy múz.³⁰ Umění začalo být chápáno čím dál víc jako tvořivá činnost, jako krásná umění, zaměřená na estetický dojem, nebo užitná, uspokojující lidské potřeby. Když na konci 18. století vznikla romantická představa zvláště nadaného, geniálního jedince, zrodila se postava umělce tak, jak je v podstatě obecně chápána dodnes. Užitná umění se ovšem své uměleckosti, ve smyslu zručnosti a dovednosti nezřekla, našla výraz v

²⁸ Zobrazení boha Héliá obsahuje například záhlaví časopisu *Fotografický obzor* od Jana Konůpka z r. 1909. Viz SKOPEC obr. 253.

²⁹ Systém navrhl Martianus Capella ve svém díle *De nuptiis philologiæ et Mercurii* (Svatba Filologie s Merkurem) kolem roku 415. Popisuje zde sedm základních umění jako kombinaci trivia a kvadrivia.

³⁰ Antickou múzu Kleió nahradila od renesance Historie, zpodobňovaná jako žena píšící do knihy, opřená často zády o Praotce Času.

uměleckořemeslném hnutí druhé poloviny 19. století. V dobách nejprudšího rozvoje fotografie, ve druhé polovině 19. století, se pak definitivně rozpadl systém artistických fakult a vznikaly filozofické fakulty zaměřené na společenskovědní obory. Hlavní podíl na konstituování podoby věd však měly přírodovědné obory, které stvořily "hrdinský" model vědy, jenž *"ztotožňoval vědu s rozumem: věda byla v jeho pojetí nezaujatá, nestranná, a pokud se jí člověk důsledně držel, byla zárukou pokroku ve světě. Věda za svou povahu vděčila samotné přírodě, o níž se předpokládalo, že se skládá výhradně z hmoty v pohybu, a je tudíž ‚neutrální‘."*³¹

Přesto pojem umění nebyl ani v 19. století zcela jednoznačně vyhraněný. Vyznačoval se zátěží podvojného významu zděděného historickým vývojem. V tomto kontextu není překvapující, že výraz umění ve spojení s fotografií byl užíván značně nejednotně a někdy odmítán. Charakteristickým dokladem tohoto přístupu je komentář Františka Harlase (1865 – 1947): *"Také jsem zaslechl, že nazývali fotografii 'uměním'. To platí ovšem ve smyslu středověkém aneb podle náhledu drážďanského majitele továrny na deštníky, který na posměšnou otázku, jakým že 'umělcem' jest, rozhorleně odpověděl: Jakže, fabrikace deštníků není žádným uměním? Nuže, zhotovte tedy deštník!"*³²

V průběhu 20. století byl model „hrdinské vědy“ otřesen objevy z oboru fyziky, do té doby hlavní představitelky vědního pokroku a řádu. Pracně vybudovaný mechanistický systém byl narušen objevem radioaktivity, nespojitosti energie a teorií relativity, která „předefinovala fyziku jako studium vztahů mezi pozorovatelem a jevy, ne pouze mezi jevy navzájem. Jak se nyní tvrdilo, to, co bylo pozorováno, a co se tedy stalo, záviselo na místě pozorovatele a jeho pohybu

³¹ Joyce APPLEBYOVÁ - Lynn HUNTOVÁ - Margaret JACBOVÁ, *Jak říkat pravdu o dějinách*, Brno 2004, s. 19.

³² František Xaver HARLAS, *Doba a umění*. Praha 1900, s.197.

vzhledem k jiným událostem. Absolutní prostor byl fikcí." ³³ Zkoumání lineární povahy času podnítily výzkumy v přírodních vědách, zejména v oblasti kvantové fyziky, které zpochybnily absolutní platnost klasického fyzikálního mechanistického pohledu na svět a přinesly otázky týkající se prostoru, času, hmoty a jejich vzájemného vztahu.³⁴ Z těchto pozic vyšlo i uvažování o novém nastolení jednoty přírodních a společenských věd. Termodynamika přinesla do vědy dimenzi času, vznikání, zánikání, nevratnost změn a vyvolala otázku rozpadu rovnovážných stabilních systémů a případně nového uspořádání z chaosu.³⁵

Hluboké změny v oblasti přírodních věd nezůstaly bez důsledku v ostatních vědních oborech. Obdobně, jako fyzika získala nové obory v kvantové mechanice nebo fyzice částic, došlo ve společenských vědách, včetně historických, ke vzniku alternativních přístupů a pohledů, jejichž společným jmenovatelem je vědomí více možností.

1. Co je fotografie?

Tuto - zdánlivě jednoduchou - otázku si od samého počátku existence fotografie klade řada badatelů. V zásadě na ni lze odpovědět pouze víceméně banální povšechnou odpovědí, charakterizující fotografii jako proces záznamu světla na fotocitlivý materiál.³⁶ S takovou odpovědí si však

³³ Jednota českých matematiků a fyziků, Historie vědy, http://www.jcmf.cz/lib/i_hvedy.html#20

³⁴ David BOHM, *Rozvíjení významu*, Praha 1992.

³⁵ Ilya PRIGOGINE - Isabelle STENGERS, *Řád z chaosu.*, Praha 2001.

³⁶ Encyclopaedia Britannica uvádí pod heslem fotografie: Method of recording the image of an object through the action of light, or related radiation, on a light-sensitive material. The word, derived from the Greek *photos* ("light") and *graphein* ("to draw"), was first used in the 1830s. Encyklopedie Larousse doplňuje ještě působením světla a snímač na polovodič v případě digitální fotografie Technique permettant d'enregistrer l'image des objets par action de

nevystačíme, půjdeme-li nad rámec technického procesu a jeho výstupu. To, že se k fotografii vyjadřují výtvarní umělci, stejně jako vědci, spisovatelé i samotní fotografové značí, že si tato otázka klade vyšší cíle, že si vyžaduje spíše vyjádření toho, co fotografie představuje, co je jejím účelem, jaká je její povaha.

Odpovědi na uvedenou otázku pak z větší části představují kladnou nebo zápornou reakci na to, zda je fotografie umění, přičemž se zde nezbytně projevuje duální charakter termínu umění. Je vcelku pochopitelné, že názory a pohledy na fotografii se mění v průběhu času. Významný je přitom fakt, že téma bylo a je pocitováno jako důležité napříč společnostmi. A tak krátce po zveřejnění vynálezu píše - fascinován pokrokem - spisovatel a lékař Václav Staněk (1804 - 1871): *"Co posud jen básníci ve svém nadšení tušili, to naše století ve skutek uvádí. K železným drahám, k parním vozům, k parním lodím, ku předení lnu na strojích připojil pan Daguerre svůj vynálezek čarodějného téměř malování."*³⁷ O čtyřicet let později fotograf a vynálezce Jakub Husník (1837 - 1916), stále ještě okouzlen možnostmi, které fotografie nabízí, hovoří o ní jako o odvětví umění, vědy, ale dokonce i průmyslu: *"Fotografie jest veliká v malém; ona přispěla nesmírně ku probuzení krasocitu obecenstva, je mocnou pákou pokroku ve všech odvětvích umění, vědy a průmyslu, a uvážíme-li, že vše to je dílem naší doby a našeho věku, dílem, jež nás naplňuje obdivem, tož můžeme s myslí povznešenou vstříc hleděti dalšímu, snad ani netušenému rozvoji fotografie v budoucnosti."*³⁸ Téměř současník - výše citovaný malíř, spisovatel a výtvarný kritik František Harlas, reprezentuje názorovou skupinu odmítající umělecký charakter fotografii

la lumière sur un support rendu photosensible par des procédés chimiques ou sur un capteur photosensible à semi-conducteur.

³⁷ Zpráva Václava Staňka vyšla v periodiku Česká Včela 8.3.1839. Citováno podle Rudolf SKOPEC, Dějiny fotografie v obrazech, s. 38.

³⁸ Zpráva Jakuba Husníka vyšla v periodiku Beseda učitelská r. 1880. Citováno podle Rudolf SKOPEC, Dějiny fotografie v obrazech, s. 39.

vůbec přiřadit. A Karel Teige (1900 - 1951) o ní v roce 1948 píše: *"Novorozené umění fotografie... demokraticky otevřelo dokořán bránu obecné laické tvořivosti, že oprostilo schopnost vise a obrazu, vrozenou všem, od cechovních zábran malířského mistrovství a řemesla; dovoluje malovat bezrukým Raffaelům a dříve či později postaví nás před nový fakt nesmírné kulturní a sociální závažnosti, že totiž spojí dva sobě tragicky odcizené světy, svět lidu a svět umění, nikoliv bludnými stezkami lidovými a tzv. umělecké osvěty, nýbrž živoucím, tvořivým činem: a stane se jednou z předzvěstí nového, lidového umění, lidové a lidem vytvářené obrazné poesie."*³⁹

Uvedené citáty charakterizují určitý základní posun ve vnímání fotografie. Od úžasu zpravodaje z nového, přes neotřesitelné sebevědomí a víru vynálezce 19. století, po avantgardní vizi Karla Teigeho, který z fotografie, jako nového druhu obrazového písma, hodlal učinit básnický prostředek měnící svět. Nevznikly jako výsledek teoretické reflexe, ale jako výraz žité praxe, vyjádření toho, co jejich autoři od fotografie očekávali, nebo co pro ně znamenala. Otázka uměleckosti přitom nebyla samoučelná. Hrála zásadní roli v tom, jak má být fotografie chápána ve vztahu k zobrazovanému světu. Podvědomě šlo zejména o vymezení hloubky takového vztahu, zakládajícího nárok fotografie na rozhodčí postavení vůči realitě.

V současnosti lze odpověď na to co je, nebo představuje fotografie v diskursu různých disciplín. Dominantní postavení mají dějiny umění, které fotografii vykládají z pozice oboru zabývajícího se dějinami zobrazování. Takový pohled je nejbližší veřejnosti, je všeobecně přijímán jako norma. V posledních desetiletích je ovšem tento pohled narušován

³⁹ Karel TEIGE: *Cesty československé fotografie*. In: Blok II, 1948, č. 6, příloha P, s. 77 - 82. Teige pokládal fotografii coby světelný zápis za nový druh obrazového písma, zaznamenávající zpravodajské sdělení, soukromý záznam, popis vědeckého výzkumu stejně jako básnickou myšlenku. Ta část fotografie, která je uměním, staví se do služeb básnické imaginace.

přístupy a dílčími příspěvky z oblasti mediálních, kulturních a především vizuálních studií. Společným jmenovatelem těchto novějších přístupů vůči fotografii je, že se soustředí na vymezování souvislostí okolo fotografie a ne na konstruování dějin fotografie. Jejich typickým rysem pak je, že nepokládají otázku "co" ale "jak". Teoretik fotografie Kamil Nábělek v recenzi stejnojmenného sborníku *Co je fotografie* uvažuje: „Možná je (otázka co je fotografie) ve svém zaměření dokonce matoucí; kdybychom ji sledovali důsledně, vedla by nás nejspíše k jistému formalistickému pohledu, k hledání „esence“ nebo „předmětného smyslu“ fotografie. Mohlo by se stát, že hledání „podstaty“ fotografie, by zakrylo „podstatnější“ otázky, např. jak fotografie funguje, jak fotografii vymezujeme, jak o ní hovoříme atd, tj. otázky, v nichž se už otevírá možnost rozlišování mezi fotografickým obrazem a fotografickým médiem, otázky, v nichž se ukazuje, že nejde jen o zhotovování fotografií a jejich prohlížení, ale i o jejich fungování v rovině praktické a symbolické.“⁴⁰

2. Fotografie a dějiny umění

V oblasti humanitních věd je málo oborů, které by byly tak úzce spjaty s fotografií, jako jsou dějiny umění. Spojení vzniklo z praktických důvodů, jelikož rozvoj oboru zabývajícího se vizuálními zobrazeními byl přímo úměrný možnostem pracovat s předmětem svého zájmu v obrazovém kódu. Fotografie, a zejména její reprodukční vlastnosti, umožnily zprostředkovat umělecká díla odborníkům, ale i uměnímilovné veřejnosti. Před vynálezem fotografie měly velmi omezené prostředky sdělování předmětu svého studia. V jistém slova

⁴⁰ Kamil NÁBĚLEK, recenze na Karel, CÍSAŘ, *Co je fotografie*, in: *Fotograf* č. 6, 2005. s. 25.

smyslu jde říct, že fotografie pomohla dějiny umění vytvořit jako samostatný obor.

Jelikož fotografie i tradiční umění vytváří obrazy, zapojili se historikové umění zcela přirozeně velmi brzy do diskuze o povaze fotografického obrazu a o vztahu mezi fotografií a uměním.⁴¹ Jejich úhel pohledu byl pochopitelně užší, často nezahrnoval všechny aspekty fotografie, zejména vědecké a průmyslové. Hodnocení fotografie bylo prováděno z estetického hlediska a vycházelo z vnější příbuznosti obou obrazů. Perspektiva, rám, světlo, žánr, byly všechno důvěrně známé kategorie kresby nebo malby. Současně vzrůstaly umělecké ambice fotografů, piktorialistické tisky přelomu století byly jen začátkem, ve dvacátých a třicátých letech si část fotografie, nazývaná umělecká, vytvořila vlastní estetiku. V tomto smyslu bylo potřeba na její existenci reagovat, což vyjádřil jako jeden z mnoha Antonín Matějček (1889 - 1950) v předmluvě k publikaci fotografií Jindřicha Vaňka (1888 - 1965): *"Od svého zrození je vázána fotografie estetikou malířského umění a sdílí s jeho vývojem, chtít nechtít, všechny proměny slohového cítění a nazírání. Fotograf, pokud není pouhým řemeslníkem, byl a jest podnes žákem malíře, který mu razí cestu výtvarného nazírání na svět, který ho učí konstrukci obrazu...Zdálo by se, že fotografie mohla sledovati na této cestě jen ten umělecký proud, jehož podstatou je realistické nazírání na uměleckou úlohu, ale vývoj fotografie posledních dvaceti let dokládá, že nechybí jí ani odvaha vniknouti za malířstvím do oblasti obrazotvornosti a tvořivosti od reality značně odpoutané. Přes tyto zajímavé výpady za hranici vlastních možností jest a zůstane fotografie prostým interpretem skutečnosti a v tomto směru kynou jí umělecké možnosti tím větší, že moderní*

⁴¹ Poprvé byla fotografie jako samostatné téma "účel fotografií a reprodukcí" diskutována na mezinárodního umělecko-historického kongresu, konaném v roce 1873 ve Vídni.

*malířství samo vyklízí od let toto pole, ponechávajíc je fotografii jako její vlastní působiště."*⁴²

Situace se změnila v průběhu druhé poloviny 20. století - původní pojetí fotografie jako technického obrazu ve službách umění bylo nahrazeno fotografií chápanou jako konkrétní umělecké dílo. Autor - fotograf se v tomto pojetí stal tvůrcem, umělcem a géniem, běžně užívaným pojmem se stalo označení umělecká fotografie. Součástí přiblížení k dějinám umění bylo také přijetí základních pojmů dějin umění, kategorií žánrů, stylů a estetických hodnocení. Výsledkem tohoto pojetí pak byl výklad vývoje fotografie paralelně s dalšími oblastmi výtvarného umění. Zaměření na avantgardní postupy a estetiku vedlo k potlačení fotografie jako kulturního fenoménu a upřednostnění fenoménu originality.

V českém prostředí zahájil proměnu vztahu dějin umění k fotografii první svazek legendární edice *Umělecká fotografie*, ve kterém roku 1958 vyšla programová studie historičky umění Anny Fárové o Henri Cartier-Bressonovi, zakladateli světoznámé fotografické agentury Magnum.⁴³ Začátek textu je vyznáním autorky o fotografii a nevyhlášeným programem celé ediční řady. Vychází z charakteristiky doby (rok 1958) jako "věku obrazů", kdy převládá zběžné čtení a slovo "kapituluje před obrázkem", všudypřítomné a srozumitelné fotografie. Poukazuje ovšem i na její konvenční podstatu "nese v sobě odlesk našich myšlenek, naší představy o tomto světě, svým výběrem námětů a způsobem, jak reaguje na události."⁴⁴ Nejdůležitější při vzniku fotografie byl pro Fárovou autor, u kterého požadovala vyhraněné vlastnosti, osobnost, názor vyjadřovaný prostředky dané doby a pravdivou výpověď a svědectví o této době. V edici *Umělecká fotografie* vyšlo do

⁴² Antonín MATĚJČEK, *Apotheózy*, Praha 1932. (Přetištěno in: *Listy o fotografii* 1994, č. 1, s. 30 - 33. ITF FPF SU, Opava 1994).

⁴³ Anna FÁROVÁ, *Fotografie. Henri Cartier.Bresson*, Praha 1958. Drobná knížka, vydaná ve vysokém nákladu sedmi tisíc kusů změnila způsob vnímání fotografie v Československu.

⁴⁴ Anna FÁROVÁ, *Fotografie. Henri Cartier.Bresson*, s. 9.

konce osmdesátých let více než čtyřicet titulů, zaměřených převážně monograficky na významné české a světové fotografy. Obdobnou monograficko ediční základnu založenou na konceptu fotografa-osobnosti a jeho díla získal umělecko-historický pohled současnosti až v novodobé ediční řadě *FotoTorst*, která od roku 2000 dosáhla 32 titulů.

Součástí strategie zařazení fotografie do uměnovědného diskursu v šedesátých a sedmdesátých letech bylo zahájení budování fotografických galerijních sbírek. Tak vznikly dvě největší a nejobsáhlejší sbírky v Moravské galerii a v Umělecko-průmyslovém muzeu v Praze. Ilustrací změny přístupu k fotografii je, že pražská sbírka vznikla ze souborů fotografií navrácených z Národního technického muzea, kam byly původně převedeny koncem padesátých let v rámci delimitací sbírkových fondů.⁴⁵ Obě největší domácí sbírkové instituce se podílely na rozvíjení umělecko-historického pojetí fotografie především prostřednictvím rozsáhlých monografických i přehledových výstav doprovázených často obsáhlými katalogy. Výstavní forma posilovala širší vnímání fotografie jako uměleckého díla. Do obecného povědomí se tak jejich prostřednictvím dostala jména fotografů (zejména František Drtikol, Josef Sudek) ale i jednotlivých směrů, jako je např. fotografická moderna, avantgardní fotografie nebo piktorialismus.⁴⁶

Vyvrcholením adopce fotografie do umělecko-historického diskursu bylo poměrně silné zastoupení fotografie v rámci jednotlivých dělů reprezentativní akademické publikace *Dějiny českého výtvarného umění*.⁴⁷ Umělecko-historický přístup k fotografii se zde zakládá na tezi, že fotografické techniky vznikaly v kontextu výtvarného umění a završily tradici mimetického zobrazování. Jakkoliv je takový pohled z hlediska

⁴⁵ Jednalo se zejména o rozsáhlou pozůstalost Františka Drtikola, kterou autor věnoval Umělecko-průmyslovému muzeu v roce 1940.

⁴⁶ *Česká fotografie 1840 - 1950. Příběh moderního média*, Praha 2004.

⁴⁷ *Dějiny českého výtvarného umění*. díl I/1, 2. od svazku III.

oboru legitimní, je patrné, že konstrukce modelu umělců a směrů vlastně nejvíce vyhovuje až pro fotografii dvacátého století, kde má oporu ve výtvarné fotografii, zatímco pro starší dobu je nutné v mnoha případech nově interpretovat statut díla, které původně nevznikalo a nebylo jako umělecké chápané, což je v publikaci uváděný příklad fyziognomických fotografických studií Jana Evangelisty Purkyně (1787 - 1869).⁴⁸

Zejména ve fotografii 19. století dějiny umění splývají do jisté míry se starší tradicí psaní o fotografii, která byla zaměřena především na vývoj média z hlediska technických změn používaných prostředků a postupů. Hlavní osou tohoto pohledu je studium fotografických technik a výklad jejich užití. Hledisko autora zde nemá takovou váhu, což je pochopitelné, uvědomíme-li si, že značná část produkce byla anonymní nebo ateliérová. Technické dějiny fotografie tak do určité míry mají vůči umělecko-historickému pohledu obdobné postavení, jako pomocné vědy historické vůči historiografii. Z publikací zaměřených na technicko-historicko-umělecký vývoj fotografie je zásadní dílo Rudolfa Skopce (1913 - 1975) *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, z roku 1963, které zůstalo do dnešní doby nepřekonané, zejména kvůli množství obrazového materiálu, jenž autor shromáždil.

3. Fotografie a vizuální studia

Od osmdesátých let 20. století dochází k dalšímu významnému posunu ve vnímání a hodnocení fotografie. Aniž je opuštěn v té době již dominantní a paralelně se rozvíjející uměnovědný diskurs, začíná se v souvislosti se stíráním hranice mezi vysokým uměním a populární kulturou projevovat zájem o fotografii v rámci mezioborového zájmu v prostředí

⁴⁸ *Dějiny českého výtvarného umění*. díl I/1, 2., III/1 s. 418.

mediálních, kulturních a vizuálních studií. Nový proud vyvolala především ohromná expanze obrazů napříč společnostmi a rozpad elitního pojetí západní kultury. Vizuální studia však spíše reagovala na situaci, kdy se začalo projevovat, že obory tradičně spojené se zobrazováním nemají dostatečné odborné vybavení na práci s novými formami obrazů, jako jsou například komiksy, digitálně upravované fotografie, webové prezentace nebo design výrobků. Primární zájem o vizuální skutečnost tak byl vyvolán potřebou zaujmout postoj k současným vizuálním projevům. Vzhledem k tomu, že v přítomnosti je vždy obsažena i minulost a současné obrazy obsahují souvislosti s minulými, stala se předmětem zájmu vizuálních studií vcelku logicky všechna zobrazení bez ohledu na dobu svého vzniku.

Vizuální studia přitom nepředstavují jednoznačně etablovaný samostatný vědní obor. O jeho uznání se vedou spory a názor není jednotný, přestože ve Spojených státech, Francii a Německu je studium integrováno v samostatných programech a pracovištích na řadě univerzit. Všeobecně přijímaný názor pojímá vizuální kulturu jako *"mnohavrstvý, interdisciplinární vědecký zájem o objekty, u nichž je vizuální charakteristika z určitého důvodu důležitá"*⁴⁹, což ovšem nebrání ve vytváření vlastní specifické terminologie, nebo modifikace tradičních termínů a kategorií.

Vizuální studia do značné míry čerpala a čerpají ze starších názorů. Vedle poststrukturalistického pojetí, které se zabývá především otázkami moci a rozlišuje ve "vizuálním poli" "vizuální reprezentace" jako sociální a politické texty, jsou výrazně zastoupeny i přístupy orientované na sémiotický výklad zobrazení prostřednictvím sémiotické analýzy, interpretující přímo vizuální znaky a vztahy mezi nimi. Původní využití v lingvistickém prostředí tak bylo

⁴⁹ Marta FILIPOVÁ - Matthew RAMPLEY, *Možnosti vizuálních studií*, Brno 2007, s. 8.

rozšířeno na oblast kultury, a to již v klasických textech Rolanda Barthes⁵⁰ z padesátých let 20. století. Současně se však užívají i další přístupy - v pestré směsi od fenomenologie po gender studies - ve snaze najít k různorodému předmětu zájmu odpovídající prostředky a osvětlit tak základní otázku vztahu mezi zkoumaným obrazem a společností. Je přitom zřejmé, že takové tématické rozpětí a metodologická nejednotnost vedou v řadě případů ke spekulativním výsledkům a dávají vizuálním studiím spíše charakter inspirativního souboru přístupů.

Pro fotografii je ve vztahu k vizuálním studiím podstatné, že je znovu, po uměnovědném diskursu, otevřena možnost vnímání fotografie jako kulturně historického fenoménu, který zasahuje do všech oblastí společenského života. Namísto konstruování uměleckých dějin fotografie tak může být fotografie zkoumána jako produkt určitého prostředí a jako činitel, který toto prostředí ovlivňuje a spoluutváří. V tomto chápání se hledisko uměleckosti fotografie stává jen jedním z hodnotících kritérií. Z mnohem širšího úhlu se zde otevírá pole pro novou integraci poznatků a metod celé řady samostatných oborů, od dějin umění, historie, sociologie, psychologie, literární vědy apod. Ze stejného myšlenkového prostředí pochází také řada zásadních teoretických textů, jejichž společným jmenovatelem je, že vznikaly mimo proudy akademických oborů. Spíše než soustavná pojednání jsou to filozofické eseje, které začaly fotografii nahlížet v souvislostech času, paměti nebo moci.

Zásadním textem, se kterým se všechny další úvahy vždy svým způsobem vyrovnávají, je esej Waltera Benjamina z roku 1936 *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, v němž se autor zamýšlí nad důsledky mechanické reprodukce ve vztahu k uměleckému dílu. Objevil se zde poprvé pojem aura, označující autentičnost a jedinečnost díla v jeho původní

⁵⁰ Roland BARTHES, *Mytologie*, Praha 2004.

podobě. Zásadní myšlenka spočívá v tom, že tato aura jedinečnosti je prostřednictvím tiskové reprodukce (fotografie) ztracena a odtržené dílo se dostává do jiných, odlišných kontextů, proměňuje se ve zboží. Benjamin, jako levicový intelektuál, v tomto směru chápal fotografii jako demokratizační prostředek, současně však v ní spatřoval určitý destruktivní potenciál. Na Benjaminu volně navázala Susan Sontag, která se v knize *O fotografii* (1973) zabývala především mechanismem fotografického procesu, v němž spatřovala projev moci. Vycházela již ze samotného fotografického názvosloví, konotací fotografie s lovem, snímkem jako výstřelem, trofejí nebo prostředkem získání převahy a ovládnutí. Hlavním motivem knihy, podobně jako Benjaminovy eseje, byl zájem o to, jak fotografie působí na společnost. Rozborem fotografických postupů a motivací dospěla k popisu, jak mocenské techniky tohoto média ovládají společnost. Mezi nejvýznamnější esejistické knihy věnované fotografii patří bezesporu *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Světlá komora/poznámka k fotografii) Rolanda Barthesa vydaná roku 1980. Fotografie je zde nazírána ze dvou základních pozic: jako projev kultury, se kterým Barthes spojuje pojem *studium*, zároveň však jako výraz údivu, fascinace pronikání reality skrze fotografii, pojící se s termínem *punctum*. Mísí se zde starší Barthesův sémiotický přístup analýzy kódů (znakové studium) s novějším poststrukturalistickým a fenomenologickým pohledem (senzuační punctum). Barthesova světlá komora se stala vedle Benjaminovy eseje jedním ze základů teoretických úvah o fotografii v českém prostředí. Silný vliv však má i dílo Viléma Flussera, který o fotografii uvažoval v rovině aparát, program, informace a svoji teorii založil na způsobech, jak člověk v tomto vztahu vystupuje, do jaké míry jedná či nejedná ve funkci aparátu a jeho programu. Flusserova práce o fotografii představuje v domácím prostředí určitou výjimku, jelikož dílo

bylo českému čtenáři v podstatě kompletně předloženo v několika překladech. Tento zvýšený zájem o jeho dílo je dán autorovým pražským původem a životními osudy, a také se promítnul do určitého nepoměru mezi tím, jak je Flusser přijímán v Čechách a v mezinárodním měřítku.

Současné úvahy o fotografii vzešlé z prostředí vizuálních studií v mnohém překračují rámec tvořený výše uvedenou překladovou literaturou. Stále více se pozornost věnuje ne konkrétní fotografii, ale jejímu původnímu významu a široké možnosti kontextů, ve kterých fotografie vzniká a funguje, a která mohou její význam zcela zásadně proměňovat. Součástí takových úvah jsou i jazykové kontexty - jakým jazykem je fotografie popisována a vyjadřována. Projevuje se zde určitá roztržitost, daná už samotným předmětem zájmu, mnohočetnými variantami podob fotografie a tím i nepřeborných kombinací a permutací teoretických textů.

Přesto však dochází k určité obecně přijímané shodě, která vychází z triadického výkladu znaků Charlese S. Peirce (1839 - 1914), dělícím jednotlivé reprezentace na ikony, indexy a symboly. Obrazy jsou v tomto pojetí ikonami, zpřítomňujícími určitou skutečnost na základě podobnosti, analogie. Fotografie však není pouhou analogií, protože vzniká jako odraz konkrétního objektu, referentu. V sémiotické terminologii podle Peirce je takový případ nazýván indexem neboli příznakem, důkazem. Fotografie tak má dvojí povahu: ikonicko-indexovou, které odpovídá dvojí vytvářené vazba mezi referentem a znakem. Spojuje je ikonická podobnost, ale zároveň i příznaková kauzalita, v čemž je spatřována odlišnost mezi fotografií a výtvarným dílem.

V českém prostředí nejsou vizuální studia přímo institucionalizovaná v rámci univerzitního studia. Objevují se pouze jako dílčí přednášky a cvičení na některých vysokých

školách.⁵¹ Spíše okrajově jsou pěstována v rámci humanitních a společenských věd, zejména dějin umění, mediálních studií, filmové vědy a nových médií, což jim umožňuje vlastní interdisciplinární povaha. Přesto je tomuto zajímavému přístupu věnována poměrně široká pozornost. Zásadními příspěvky pro diskuzi o vizuálních studiích se staly sborníky *Vizuální teorie* z roku 2005 a *Možnosti vizuálních studií/obrazy, texty, interpretace*, (2007). Druhý sborník přinesl vedle překladových studií zhodnocení dosavadního stavu a perspektiv oboru na domácí půdě.⁵²

4. Fotografie a historická věda

Fotografie ve službách historické vědy

Historická věda přichází do kontaktu s fotografií v zásadě dvojím způsobem. Na prvním místě je fotografie předmětem odborného historiografického zájmu a souvisí s tvorbou a vznikem historiografických prací, na druhém pak tvoří prostředek, který slouží zpracování, šíření a uchování vědeckého poznání. Jakkoliv je používání fotografie pro reprodukční a provozní účely historické vědy důležité, hlavní význam a smysl spočívá v užití fotografie jako součásti historického textu nebo přímo jako historického pramene. Tento zásadní způsob se prosadil relativně velmi pozdě, jednak kvůli technické nedostatečnosti fotografie, jednak kvůli tomu, že historiografie byla dlouho zaměřena na středověké a raně novověké dějiny a i poté, co se do jejího zorného pole dostala doba pro roce 1839, byl hlavním zdrojem

⁵¹ Dílčí seminární výuku má zařazenu Masarykova univerzita/Filozofická fakulta, UJEP/FF/katedra žurnalistiky/Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně/Fakulta multimediálních studií.

⁵² KESNER, Ladislav, *Vizuální teorie*, Jinočany 2005; Marta FILIPOVÁ - Matthew RAMPLEY, *Možnosti vizuálních studií*, Brno 2007.

informací především archivní písemný materiál, životopisy a tisky.

Význam fotografie jako pomocníka historiografie byl naznačen již v úvodním slovu Françoise Araga (1786 - 1853), které pronesl na slavnostním zasedání francouzské akademie u příležitosti představení vynálezu daguerrotypie, když akcentoval především velké možnosti fotografie ve vědecké práci, konkrétně v rychlém, snadném a věrném zhotovování snímků staroegyptských hieroglyfů.

V roli pomocného zobrazovacího prostředku se fotografie po svém průběžném zdokonalení, a dále pak po aplikaci v grafickém průmyslu, skutečně prosadila už v průběhu druhé poloviny 19. století ve všech vědních odvětvích od přírodních věd, lékařství, matematiky, fyziky, práva až po humanitní vědy. Pro některé obory měla její existence zcela zásadní význam, řada objevů v oblasti fyziky nebo lékařství byla učiněna pouze za pomoci fotografického záznamu. Podobně, i když ne takovým zásadním způsobem, těžily z fotografie také humanitní disciplíny, jejichž prameny neměly vyhraněně písemnou podobu. Vedle již zmíněných dějin umění to byla především archeologie a národopis, který na přelomu 19. a 20. století ve velkém dokumentoval zejména projevy lidové hmotné kultury a uplatňoval fotografii při sběru dat v terénu.

Zde je ovšem nutné připomenout zvláštní vlastnost fotografie, která se projevuje právě ve spojení s vědními obory. Přesnost fotografie totiž může být nejen výhodou, ale i zásadním omezením v požadované přehlednosti obrazu. Z toho důvodu nebyla v řadě případech překonána vědecká ilustrace, umožňující přesnější resp. názornější orientaci v tom co je zobrazováno. Typickým příkladem jsou nálezové situace archeologických lokalit, kde je fotografie zahlcena vedlejšími informacemi. Kresba je schopna naopak podat rychlý přehled o podstatném.

V oblasti historiografie se používání fotografií v užším slova smyslu prosazovalo poměrně pomalu. Jako první fungovala fotografie coby pomocný prostředek k reprodukci písemných památek a materiálu spadajícího do oblasti pomocných věd historických. S rozvojem grafických reprodukčních technik se rozšířilo vydávání edic písemných památek a dokumentů, které byly zprvu zhotovovány ve fotografických kopiích.⁵³ Vedle písemných dokumentů vycházela ještě řada fotografických edic památek, často ucelených souborů z majetku vznikajících muzeí. V poslední třetině 19. století měla muzea už běžně své vlastní fotoateliéry, případně spolupracovala s živnostenskými závody.

Ilustrace - dokument - důkaz

Minulé události, z nichž historická věda čerpá v procesu historického bádání své poznatky, jsou prostředkovány nejen tradičními dominantními písemnými prameny, ale ve velké míře i dalšími druhy dokumentů, mezi kterými mají významné zastoupení prameny vizuální povahy. Jejich postavení má zvláštní povahu. Způsob, jakým se ustanovila historiografie a historická věda v průběhu posledních dvou století z nich na jedné straně vytvořil kategorizované historické prameny s oficiálně uznanou a potvrzenou výpovědní hodnotou, na druhé straně tak vznikla skupina pramenů, z níž je pro poznání a hodnocení minulosti čerpáno až druhotně a víceméně doplňkově.

⁵³ Například Kapitula sv. Víta vydala k 900. výročí založení pražského biskupství roku 1873 světlotiskové faksimile kodexu *Scriptum super Apocalypsim cum imaginibus (Wenceslai Doctoris)*. Fotografické předlohy zhotovil Jindřich Eckert a byl za ně oceněn na Světové výstavě a posléze i Voigtländrovu medailí od Fotografické společnosti ve Vídni. Viz: Pavel Scheufler: *Fotografie Pražského hradu v letech 1856 - 1900* In: Eliška FUČÍKOVÁ (ed.), *Pražský hrad ve fotografii 1856-1900 Prague Castle in photographs 1856-1900* /, Praha 2005, s. 35. Řada památek byla od r.oku 1926 reprodukována v edici Monumenta Bohemiae typographica, od r. 1967 též v ediční řadě *Cimelia Bohemica*..

Přítom v mnoha oblastech historické vědy jsou obrazy jako prameny využívány poměrně běžně. Jedná se však o starší dějiny, zejména o dobu raného a vrcholného středověku, kdy jsou iluminované rukopisy, obrazy nebo nástěnné malby v řadě případech jediným dokladem historických událostí nebo reálií. Z tohoto pohledu vznikly výjimečné práce, které ve světové historiografii představují díla historiků jako byl Jacob Burckhardt (1818 - 1897), Johan Huizinga (1872 - 1945), Phillipp Ariès (1914 - 1984) a řada dalších. Souhrnné studie zabývající se touto problematikou vynikají i v současné době.⁵⁴ V domácím prostředí reprezentuje práci s obrazovým materiálem především průkopnická kniha *Homo faber*, ve které se autoři věnovali vyobrazení pracovních nástrojů a názorně tak ukázali, jak může obrazová informace nahradit neexistující písemný pramen. Zásadní zpracování obrazů jako historického pramene však v české historiografii nebylo provedeno, téma se zatím objevilo jen jako součást dílčích příspěvků.

Ani zájem o mladší historickou tematiku - tedy o období, kdy jsou obrazové prameny čím dál tím hojnější - nepřinesl v tomto ohledu zásadní změnu a pozornost je stále věnována především písemným pramenům. Zde historická věda zatím pramennou základnu o fotografický materiál příliš nerozšířila, stejně jako nevyužila možností, které jí v metodologické, ale i teoretické oblasti nabízejí ostatní disciplíny - od dějin umění, oborů filosofie, jazyka, literatury, antropologie, etnologie, ale i interdisciplinární mediální nebo vizuální studia.

Vzrůstající zájem o historii devatenáctého a zejména dvacátého století nastolil nová témata a jejich zkoumání z nových úhlů pohledu. V rozšiřující se paletě historických

⁵⁴ Francis HASKELL, *Die Geschichte und ihre Bilder*. München, 1995. Peter BURKE, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. London, 2001.

přístupů se tak vedle již tradičních událostních, hospodářských a sociálních pohledů objevily další směry výzkumu. Vzhledem k fotografii představují nejvýznamnější oblast kulturní dějiny, které reagují na všeobecnou potřebu tematizovat a zpracovávat okolnosti, formující vývoj člověka i společnosti nezávisle na makro historických skutečnostech. Zájem odpovídá obdobnému zkoumání, jemuž je podrobována současná kultura, resp. společnost. V tomto směru kulturní dějiny přesahují svůj historický rámec a na společných tématech se potkávají s kulturními studii, v oblasti obrazů pak především s vizuálními studii. Z toho důvodu se významným nástrojem přístupu k fotografii stává sémiotická analýza, která umožňuje dešifrovat sociokulturní rozměr snímků a nabízí nové pohledy na historickou skutečnost. Souhrnně lze tedy říct, že fotografie v historiografii má důležité poslání, ale její potenciál není historickou vědou plně využíván.

Zájem historiků o "dobu fotografickou" byl z logiky historické práce mnohem pozdější a soustavnější studium lze konstatovat až v meziválečné době. Většina publikací pojednávajících o 19. století neměla navíc zpočátku přísně vzato charakter vědecké práce. Jednalo se většinou o populárně naučná vypsání politických dějin. Přehledové práce zpravidla obsahovaly portréty aktérů, klíčové lokality nebo kopie dokumentů. Postupem času se vyhranilo několik výraznějších tématických okruhů: rok 1848, Karel Havlíček Borovský, Božena Němcová, rok 1866, Národní divadlo, devadesátá léta. Využití fotografie pro událostní a politické dějiny naráželo na neexistenci vhodných snímků, které by zachycovaly klíčové scény a na nichž mohl být budován historický výklad. Mnohé z výše uvedených okruhů navíc nebylo vůbec možné spojit s dostatečným fotografickým materiálem. Dílem z důvodu nevyspělosti fotografických technik a postupů, dílem proto, že se snímky nedochovaly: *"Proto nemáme bohužel*

fotografickým dokumentem zachyceny nejdůležitější národní manifestace v Praze mezi lety 1860 až 1880 (mimo slavnost položení základního kamene k Národnímu divadlu 1868), nemáme na př. fotografií pohřbů Karla Havlíčka (1856), ani Boženy Němcové (1862), ani Josefa Mánesa (1872), nemáme až na nepatrné výjimky snímků pražské ulice v hlavních bodech a za různé doby denní, lidových typů a zábav, církevních a vojenských průvodů atd...Zdá se, že se mnoho dokladů pro tuto činnost pro nedbalé uschování nebo vůbec nezájmem zničilo, protože aspoň u některých ilustrací, v tehdejších časopisech publikovaných, je třeba předpokládati, že se kreslíř nebo dřevorytec opíral o fotografii jako předlohu."⁵⁵

Kromě vysloveně technických obtíží, znemožňujících provedení fotografií, existovaly také omezující faktory vyplývající z dobové mentality a zvyklostí. Z malého počtu pořizovaných záběrů, z nichž dnes máme dochován navíc pouze zbytek, nemá většina přímou obrazovou vazbu ke konkrétní historické události. Nejdramatičtější události druhé poloviny 19. století, jakou jsou válečné konflikty, nejsou proto buď vůbec zaznamenány, nebo se jedná o aranžované snímky. V českém prostředí tak nejsou k dispozici, a patrně také ani nikdy nebyly vytvořeny, například přímé snímky prusko - rakouské války roku 1866, přestože teoreticky by takové snímky byly možné. Pripomínka dramatických okamžiků tak zůstává zachována jen v kresbách, malbách a rytinách. Fotografie k nim přidává pouze svědectví série liduprázdných snímků, zhotovených s několikátýdenním odstupem Josefovským fotografem Josefem Lorenzem (1846 - 1914).⁵⁶

Vycházíme-li z toho, jak se fotografie objevuje v historiografických publikacích, dospějeme ke zjištění, že vztah obrazu a textu se realizuje ve třech základních polohách:

⁵⁵ WIRTH, Zdeněk, *Stará Praha*, Praha 1941, s. 37.

⁵⁶ Jiří ZIKMUND, *Fotografie a válka*, in: *Revue Fotografie* 4/1993, s. 56-58.

1/ Fotografie je k textu přiřazována jako **ilustrace**, doprovází zpravidla narativní formu historického líčení a slouží čtenáři jako podklad pro lepší představu děje. Při zmíněné neexistenci fotografického zobrazení klíčových událostí dochází k tomu, že požadovaná zobrazení jsou poskytována prostřednictvím tradičních obrazů, které navíc mohly být barevné a tedy i atraktivnější z pohledu kupce knihy. Ilustrace historického textu je důležitý úkol, protože umožňuje nejnázornější představu o popisované látce. Zároveň se však jedná o složitý úkol, jelikož fotografie umožňuje různé způsoby své interpretace, a protože nemá jako ilustrace jasnou vazbu s textem, toto nebezpečí se silně zvyšuje. Vlastní podstata fotografie a její výlučný vztah k reálně zobrazenému objektu jsou zde potlačovány ve prospěch obecnější výpovědi.

2/ Druhým způsobem, jak se fotografie v rámci historiografických textů využívají, je jejich přiřazení k textům ve funkci **dokumentů**. Není tím vyloučena jejich ilustrativní funkce, která zůstává zachována, rozdíl spočívá v tom, že u dokumentu neexistuje mezi textem a obrazem libovolná vazba. Fotografie je tak využívána jako ikona. Typickým příkladem jsou portréty, zobrazující konkrétní aktéry popisovaných událostí, přičemž ilustrativní povaha fotografie - dokumentu nadále umožňuje získat i představu o dobovém oblečení portrétované osoby.

3/ Variantou dokumentačně ilustračního snímku jsou fotografie, které jsou čtenáři předkládány jako **důkaz** textových tvrzení. Rozdíl od dokumentu je v míře provázanosti a v tom, že jsou voleny tak, aby přesvědčovaly. Jedná se zpravidla o fotografie s vysokým emočním nábojem a jejich úkolem je na diváka zapůsobit, vzbudit jeho reakci.

Důležitou roli, která může zcela měnit smysl vyznění snímku má popis fotografie. Zpravidla podává mnohem lepší informaci o tom, co chtěl jeho autor snímkem říct, než o tom,

co snímek zobrazuje. Vedle zcela neutrálního popisu je tak řada titulků, které umožňují přiřazovat jednu a tu samou fotografii v různých kontextech. Při užívání fotografií se kontexty mění podle záměru autora titulku, což odpovídá tomu, jak jedna a ta samá fotografie může vystupovat v různých rolích, aniž by tak ztrácela svojí vypovídací hodnotu. Zároveň však v řadě případů může docházet k záměrné či nezáměrné dezinterpretaci.

Ve srovnání se zahraničím se postavení fotografie v české historiografii zásadně neliší. Je možné konstatovat, že problematika zobrazování a fotografií nepatří ani v řadě jiných zemí mezi prioritní zájmy oboru. Teprve v posledních letech dochází k určitým posunům často vyvolaným vnějšími okolnostmi. Zajímavým příkladem je stav nám teritoriálně i metodologicky nejbližší německé historiografie. Metodologické ticho zde rozpoutala debata o podstatě fotografie, která vznikla v souvislosti s putovní a velmi medializovanou výstavou *Zločiny Wehrmachtu*, uspořádanou v roce 1995 Hamburským institutem pro sociální vědy (Hamburger Instituts für Sozialforschung). Fotografie zobrazující drastické scény, převážně z okupovaného území na východní frontě ukázaly, že válečných zločinů se účastnily nejen speciální oddíly policie a SS, ale i řadové jednotky armády. Fotografie otevřely citlivé téma, jedno z tabu německé válečné minulosti, už z toho důvodu, že každý z návštěvníků měl v německé armádě během druhé světové války někoho příbuzného. Skutečný problém se však ukázal, když začala být zpochybňována autenticita některých vystavených fotografií. V důsledku toho byla výstava stažena, za účasti historiků přepracována a v nové verzi rozšířena o téma fotografie jako pramen. Při této příležitosti se došlo k zajímavému zjištění, a to, že práce s fotografií není pro historiky tak samozřejmá, jak by se na první pohled zdálo. Zejména byla narušena představa bezproblémového přejímání toho, co je na fotografii

zobrazeno. Diskuze dospěla ke zjištění, že historici vlastně nemají k dispozici metodologické nástroje, se kterými by mohli fotografie analyzovat a interpretovat. Přepracovaná verze výstavy spočívala ve stažení špatně určených fotografií a opatření zbytku výstavy rozsáhlými komentáři.

Neexistence jasnější metodologie pro práci s fotografií se ukázala jako jedna z příčin, proč historikové nepracují s fotografií jako pramenem. Důležitým poznatkem také bylo, že metodologické postupy pro výtvarná díla a tisky vlastně nepostačují pro fotografii, pokud má být zkoumána její výpovědní hodnota ve vztahu k realitě, jež je na snímku předváděna. Jinými slovy se ukázalo, že mezi výtvarným obrazem a fotografií je rozdíl v tom, jakou výpovědní hodnotu jí pozorovatelé přikládají. To, co "projde" na výtvarném obraze, je na fotografii zkoumáno a přijímáno jinak. Tento fakt a vlastnost fotografie se silně projevily právě u válečných drastických fotografií v kombinaci s citovou angažovaností návštěvníků výstavy. Snad zde bylo zraněno barthesovské punktum, charakterizované zcela příznačně jako zásah.

Přitom fotografie nepředstavovaly nový pramen v historikově práci. Pomineme-li starší tradici ilustračně - dokumentárního užívání v rámci publikací, nejpozději od konce sedmdesátých let stoupal zájem o fotografii jako prameně - dokumentární předmět. Velkou zásluhu na tom měla vzrůstající důležitost studia hospodářských a sociálních dějin. V momentu, kdy se na počátku osmdesátých let začala pozornost historiků soustředit na dějiny všedního dne, vzrostl význam obrazového materiálu a fotografie na nejvyšší míru. Na rozdíl od písemných pramenů bylo najednou možné sledovat, jak byli lidé oblečení, jaké používali nástroje, jak bydleli. Fotografie byla schopná zprostředkovat jiný pohled, než většina dochovaných úředních písemností, popisujících

zkoumané skupiny obyvatelstva svým vlastním pohledem a jazykem.

Metodologicky na ní byla kladena v zásadě stejná hlediska jako na klasický obrazový pramen. Na první pohled dostačující metoda však v sobě skrývala určité nedocenení pravé podstaty fotografie, její vnitřní odlišnost od tradičního obrazu. Opomenutí kontextu a podcenění příčinné provázanosti snímku s realitou (příznakovosti) fotografie vedlo ve svém důsledku k chybné interpretaci.

Jedním z důvodů, proč v české historiografii není fotografie předmětem rozsáhlejšího metodologického zájmu, může být absence výraznějšího impulzu, podobně jak tomu bylo v Německu. Teoreticky mohla zájem historiků vyvolat výstava *Praha objektivem tajné policie*, doprovázená publikací vydanou Ústavem pro studium totalitních režimů v roce 2009, kde bylo uveřejněno přes 200 sledovacích fotografií z desítek tisíc dochovaných snímků. Nejedná se sice o kontroverzní téma rozměrů německého případu, přesto by se dalo předpokládat, že bude v domácích podmínkách rezonovat. To, že kniha zůstala bez velkého ohlasu, je možné spatřovat jednak v celkem tradiční otupělosti společnosti, mnohem více však v samotné podstatě zpřístupněných fotografií. Důvodem je, že na fotografiích není zachycena žádná akce, tudíž se divák stává pozorovatelem, voyeurem. Chybí zde již zmíněné punktum, divák není šokován, pouze se stává účastníkem, ve své podstatě stejně neangažovaným jako fotograf. To, co je na snímcích nejceněnější - nezáměrné, bezděčné zobrazení šedi normalizační Prahy sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století nestačí k tomu, aby vzbuzovalo účast.⁵⁷

⁵⁷ V Německu může být za obdobnou publikaci pokládána kniha Karin HARTEWIG, *Das Auge der Partei/Fotografie und Staatsicherheit*, Berlin 2004. Je zde reprodukováno na 300 fotografií pořizovaných východoněmeckou Stasi. Německé archivy obsahují 1,4 milionu sledovacích fotografií.

Třetí kapitola

Fotografie jako pramen

1. Nepsané prameny

Historická věda přistupuje ke zkoumání minulosti na základě postupů aplikovaných na informační zdroje nazývaných souhrnně historické prameny. Způsob vytěžování této pramenné základny, používání metod a metodických postupů, kterými jsou získávány historická a historiografická fakta, do značné míry spočívá na konkrétním typu materiálu, z nichž historik čerpá. Z tohoto důvodu byla roztržidění historických zdrojů/pramenů věnována značná pozornost již v počátcích vzniku historické disciplíny.

Hlavním předmětem zájmu historiků byly a dodnes jsou především písemné prameny, zahrnující širokou paletu materiálu vyjádřeného písmem. Nauka o pramenech proto vždy zcela přirozeně inklinovala k jejich detailnímu zpracování a přesné klasifikaci. Výhodou písemných materiálů je jednotnost principu na kterém vznikají, spočívající v existenci nosiče textu, psací látky a písma zaznamenaného ve znakové podobě. Klasické písemné prameny jsou navíc většinou produktem institucionálního prostředí, které ve své podstatě vždy směřuje k formální jednotnosti svých výstupů. Potřeba vyrovnat se s vývojovými odlišnostmi a specifiky při práci s písemnými prameny vyvolala postupný vznik samostatných disciplín nazývaných souhrnně pomocné vědy historické.

Okruh historického zájmu a bádání je ovšem mnohem širší a sahá daleko za hranice písemných pramenů. Pomineme-li celou škálu fyzicky dochovaných předmětů, přírodních pozůstatků, tradic, legend, orálních, auditivních a jiných svědectví a záznamů, můžeme jako velmi důležitou vyčlenit skupinu, která

zachycuje minulost prostřednictvím obrazu, zachyceného výtvarnými nebo technickými prostředky. Jedná se o vyobrazení, která se liší v námětech či účelech, pro něž byla zhotovena, technikách a způsobu provedení, umělecké úrovni i v mnoha dalších ohledech. Vytvářejí značně heterogenní skupinu obrazových pramenů, zahrnující vedle malovaných obrazů, kresby, grafiky i fotografie a filmové záznamy. Jejich společným jmenovatelem je, že jsou lidskými výtvoři a v určité, někdy velmi zprostředkované formě, odrážejí vztah svých tvůrců k okolnímu světu.

Významným důsledkem klasifikace pramenů je vedle ryze praktického významu pro organizaci práce to, že odráží aktuální směřování historické vědy, vypovídá o stavu historiografie v určitém časovém období. V evropské a české historiografii je otázka klasifikace pramenů tradičně řešena zpravidla prostřednictvím učebních vysokoškolských textů, formulovaných jako úvody do studia historie. Tyto příručky mívají zpravidla delší časovou platnost a formují profesní vědomí někdy i několika generací historiků. V tomto směru získávají vůči nauce o pramenech paradigmatické postavení.

Lehrbuch der historischen Methode

Nauku o pramenech v době všeobecného přijetí klasického empiriokritického modelu historické vědy během druhé poloviny 19. století reprezentuje ve středoevropském prostředí především teorie německého historika Ernsta Bernheima (1850 - 1942) publikovaná poprvé v roce 1889 v knize *Lehrbuch der historischen Methode*⁵⁸, vycházející v některých částech ještě ze staršího pojetí J. G. Droysena (1808 - 1884).

⁵⁸ Ernst BERNHEIM: *Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie. Mit Nachweis der wichtigsten Quellen und Hilfsmittel zum Studium der Geschichte*. Ve frankofonních oblastech plnila obdobnou roli publikace Charles-Victor LANGOIS - Charles SEIGNOBOS, *Introduction aux études historiques*, 1897.

Bernheimova práce se stala základním dílem nauky o pramenech a byla šířena v řadě vydání, včetně překladů. Pro praktické potřeby uceleného učebního textu vznikla v roce 1905 její varianta zvaná „malý Bernheim“, podávající přehled látky v redukovaném rozsahu. V českém, upraveném a mírně doplněném překladu, vyšel tento výbor v roce 1931 jako první, samostatně pojatý, úvod do studia dějepisu.⁵⁹

Historické prameny jsou v Bernheimově úvodu rozděleny na skupinu přímých pozůstatků minulosti a skupinu pramenů, tvořenou zprávami (tradicemi) a památkami - tedy vším, co lidé zachovali vědomě pro paměť jako připomínku. Za součást tradic považuje Bernheim i zvláštní "obrazovou tradici", která zahrnuje předměty výtvarného umění, jmenovitě malbu, plastiku a kresbu. Fotografii však do takto pojeté obrazové tradice nepočítá. V tom se projevuje její dobové chápání jako nezakreslené podání reálií okolního světa a zobrazení přírody samo od sebe.

Pozice fotografie a její vymezení vůči ostatním obrazům je vyjádřena v samostatné kapitole *Bezprostřední pozorování a vzpomínka*, řazené na stejnou úroveň jako jsou kapitoly *Zprávy (tradicice)* a *Pozůstatky*. Pozorování a vzpomínka jsou pro Bernheima pozoruhodné svojí bezprostředností, tím, že :
"dějinná látka má tu zvláštnost, že ji možno přímo pozorovati toliko jedenkrát, a každý viděný příběh zůstává, jakmile se odehrál a vymkl se našemu smyslovému pozorování, toliko vzpomínkovým obrazem v našem duchu... .sebe bezprostřednější názor a vzpomínka nepodávají ovšem příběhy s fotografickou věrností... týž příběh může být různými pozorovateli rozličně zachycen a pojat, poněvadž duševní pochody ... jsou závislé

⁵⁹ "Obor historické metodologie leží u nás dosud úhorem a české vzdělání menší příručky Bernheimovy má za úkol vyplniti aspoň zčásti tuto velmi citelnou mezeru." Citát úvodu českého překladu, září 1931, dr. Václav Líva. Překlad byl vytvořen z tzv. malého Bernheima, který vyšel v němčině poprvé v roce 1905.

na povaze našich čidel, duševních schopností a dispozic"⁶⁰ Fotografie však není s pozorováním přímo ztotožněna: "Zcela zvláštní formu pozorovaného materiálu nám poskytují fotografie a fonografie, které se liší jak od pozorování, tak od "obrazové tradice" zevně mechanickou, na osobním pojetí nezávislou reprodukcí látky."⁶¹

Fotografie je tedy v Berheimově pojetí chápána jako výsledek objektivního pozorování, odosobněného ve své mechanické formě. Charakteristika se však omezuje pouze na stručné konstatování, aniž jsou z ní vyvozovány další teoretické závěry. Zajímavým vkladem k problematice přímého pozorování je- oproti původnímu vydání - rozšiřující poznámka z roku 1931 reagující na rozvoj filmu a zvukového záznamu, kdy je konstatováno, že "uvažujeme-li o dalekosáhlém použití fotografických snímků pro filmová představení, nepřipadá nám fantastickým pomýšletí na systematické pořizování a sbírání takových snímků, aby jich bylo použito jako historického pramene."⁶² Tím je v zásadě anticipován dokumentární film jako potencionální pramen, ovšem stále ve smyslu nestranného fungování fotografie.

2. Klasifikace podle informační struktury

Poslední, ucelené a doposud obsahově nepřekonané úvody do studia dějepisu jsou texty editované Josefem Petráněm a Miroslavem Hrochem v první polovině osmdesátých let dvacátého století. Podobně jako ostatní úvody jsou to syntetická kompendia obsahující vedle nauky o pramenech také základní metodologické a historiografické přehledy. Jedná se o dva

⁶⁰ Arnošt BERNHEIM, *Úvod do studia dějepisu*, Praha 1931, s. 100-101

⁶¹ Tamtéž, s. 103.

⁶² Tamtéž, s. 103.

ediční tituly.⁶³ Petráňova skripta vyšla roku 1983 v rámci několikosvazkové řady studijních textů pro posluchače historie a nahradila starší příručku vypracovanou Jaroslavem Charvátem.⁶⁴ Ve zhuštěné formě se o dva roky později objevil původně obsáhlejší text o teorii historického pramene a nepísemných pramenech v *Úvodu do studia dějepisu* editovaném Miroslavem Hrochem.

Petráňovo zpracování teorie historického pramene a zvláště kapitola o nepísemných pramenech přineslo vedle souhrnu předchozího vývoje především nový pohled spočívající v zapojení poznatků a přístupů specializovaných historických disciplín do klasifikace nepsaných pramenů. "Přizvání" dějin umění, archeologie a etnografie k definování nového pohledu na statut a funkci historického pramene se metodologicky opíralo především o práce polského historika Jerzy Topolského (1928 - 1998). Ve výsledku tak předložené pojetí nepsaných pramenů vycházelo z hlediska jejich informační struktury vůči jednotlivým specializovaným disciplínám. Tradičnější dělení pramenů podle formálních znaků, původu nebo typu ustoupilo do pozadí, ale nebylo, až na výjimku materiálového členění, striktně odmítnuto. Předností celého pojetí bylo funkční nedogmatické chápání historického pramene, odmítající formální nebo samoučelové třídění.

Informační struktura pramene

V záměru dělení podle informační struktury vycházel Josef Petráň z požadavku revidovat nahlížení pramenů ovlivněné stále ještě empiriokritickou historiografickou tradicí pozitivistickými stanovisky osmdesátých let 19. století. Teorie založené na Bernheimově pojetí považoval pro současný stav vědy za nevyhovující a nedostatečné. Hlavní

⁶³Josef PETRÁŇ (et al.), *Úvod do studia dějepisu. III. Nauka o historických pramenech*, Praha 1983. ; HROCH, Miroslav (et al.), *Úvod do studia dějepisu*, Praha 1985.

⁶⁴ Jaroslav, CHARVÁT, *Úvod do studia dějepisu*, Praha 1974.

slabinu spatřoval v tom, že teorie založená hlavně na písemných pramenech není schopná plnohodnotně reagovat na kvantitativní nárůst různorodého materiálu přinášného dalšími historickými disciplínami a současně také na změnu vědeckého myšlení, které v průběhu 20. století zaznamenalo přesun od intuitivních postupů směrem k exaktně logickým, čímž stoupl podíl analýzy a potřeba přesnějšího definování metod a termínů. Neudržitelnost tradičního Bernheimova vymezení spatřoval Petrán nejvíce u nepsaných pramenů, kde jednotlivé obory vytvořily vlastní klasifikace a terminologie, jako např. archeologický nebo ikonografický pramen. Přijetí těchto podnětů pro klasifikaci historického pramene tedy pro Petráně znamenalo, že *"klasifikační systém, spočívající na základech z osmdesátých let minulého století se rozpadne, protože kritéria nové klasifikace nedovolují v něm pouze "opravovat"."*⁶⁵

Výsledkem těchto kritických úvah byla formulace nového dělení a klasifikace pramenů, která upustila od dřívějšího statického materiálového vymezení pramenů jako stopy nebo produktu ve prospěch dynamického pojetí pramene vymezeného *"spíše jako soubor vlastností tohoto materiálu, tvořící určitou informační strukturu, konstituovanou na základě historikových otázek"*.⁶⁶ Tradiční jádro historických pramenů, tvořené písemnými prameny, zůstalo ovšem navrhovanou změnou přístupu nedotčeno. Důvodem bylo zejména mnohem silnější metodologické podchycení a samotná povaha tohoto materiálu, tvořícího dominantní základ historické práce. Východiska nového pohledu na nepsané prameny, *"které kdysi nepatřily k těm, o něž by se historické bádání nějak zvlášt' opíralo, stávají se v mnoha dnešních tématech základního výzkumu prvořadými apod."*⁶⁷ se proto nejvíce uplatnila v úvodní kapitole *K teorii historického pramene*. Logicky se zvolený

⁶⁵ Josef PETRÁN, *Úvod do studia dějepisu*, s. 9.

⁶⁶ Tamtéž, s. 15.

⁶⁷ Tamtéž, s. 28.

přístup odrazil i v chápání historické skutečnosti, vedle které byl zdůrazněn význam historiografického faktu, jako výslednice jeho spojení s mimopramenným poznáním.

V souvislosti s vymezením základních pojmů věnoval Petrůň pozornost vztahu mezi pramenem a památkou, chápanou jako zvláštní druh historického pramene. Jako hlavní vymezující kritérium památky je uveden akt rozhodnutí individuálního nebo institucionálního uchovatele (ochránce) o zachování předmětu. Důvody tohoto jednání, charakterizované Petrůňem jako široká škála motivací od ryze subjektivních (osobní, rodinné památky) přes sběratelské záliby (starožitnosti) po celospolečenský zájem (kulturní dědictví, archivní fondy) způsobují, že rozhodující obecná kritéria "památnosti" neexistují.⁶⁸

Ačkoliv fotografie zde není explicitně jmenována, ze souvislostí je patrná její příslušnost k této kategorii. Nastíněný pohled na vznik památky plně odpovídá procesu pořizování, výběru a uchování fotografií, které skutečně nejen vznikají, ale také jsou zachovávány na stejném principu, a to v podobě od zcela privátních rodinných alb až po fotografie celospolečensky přijímané a identifikované jako ikony národních dějin.

Právě v souvislosti s památkou Petrůň poukazuje na důležitou úlohu historického povědomí skupiny nebo národa v procesu konstituování památky, umožňující její následnou transformaci do podoby památky historické, vytvářené na základě historického vědomí, tj. racionálního poznání. Současně však upozorňuje na to, že památky tvoří jen součást mnohem širší kategorie historických pramenů.

Dokumentačně reprodukcční prameny

Přímé zmínky o fotografii obsahuje kapitola *Nepsané prameny*. Je zde také plně rozvinuto dynamické pojetí pramene,

⁶⁸ Tamtéž, s.32.

kdy klasifikace vychází z potřeby zohlednit specializované disciplíny, jmenovitě uváděné dějiny umění, archeologii a etnografii, kterým v tomto pojetí Petrůň vyhrazuje základní zpracování pramene pomocí jejich vlastního oborového přístupu, přejímaného historiografií jako určující a primární.

V tomto smyslu jsou nepsané prameny tříděny na pět základních skupin podle funkce: a/ památky b/ archeologické prameny c/ etnografické prameny d/ lingvistické prameny e/ tradice f/ dokumentačně reprodukcční prameny. V rámci těchto uvedených základních skupin jsou následně rozlišovány ještě tři úrovně vypovídací hodnoty pramene, odvozené ze způsobu a míry dochování. Nejvýše jsou hodnoceny ucelené soubory pramenů a informací, následované skupinami dokumentovaných izolovaných nepsaných součástí minulosti. Nejnižší výpovědní hodnotu mají pak izolované soubory památek, které nebyly kriticky rekonstruovány a jsou bez dokumentace.

V rámci nepsaných pramenů je fotografie Petrůňem řazena do skupiny dokumentačně reprodukcčních pramenů, které *"dokumentačním způsobem jinak než umělecké památky" reprodukují mechanickou cestou (geometrickým měřením a zakreslováním, fotograficky, na magnetofonový pásek, v kopiích aj.) symptomy společenského vývoje, prostředí atd., jako neadresné anebo adresné prameny.*"⁶⁹ . Charakteristickým rysem této skupiny pramenů je, *"že už při jejich zhotovení nebyl kladen důraz na umělecké ambice zobrazení, ale na dokumentační přesnost reprodukce. Účel jejich zhotovení bývá vysloveně praktický, někdy bývají přiloženy k pramenům písemným jako jejich nedílný doplněk."*⁷⁰ .

Fotografie je ve skupině nazývána „fotomechanickou reprodukcí“ a společně s filmem je dělena na "a/ dokumentační, jejichž hlavním účelem je věrně reprodukovat

⁶⁹ Tamtéž, s.50.

⁷⁰ Tamtéž, s.50.

*objekt (podobizna, fotokopie obrazu nebo jiného uměleckého díla, architektury aj.) b/ reportážní, které mají zachytit nějakou událost nebo jev za účelem publicistickým.)"*⁷¹ Současně Petrůň upozorňuje, že *"je potřeba při kritice dbát, zda jsou záběry původní, dodatečně neupravované (koláže, retuše aj.) a zda byly snímány v původním prostředí nebo uměle dodatečně inscenovány. Nebývá to snadné zjistit."*⁷²

Umělecké památky

Zařazení fotografie do skupiny dokumentačně reprodukčních pramenů je relativizováno poukazem na možnost řadit fotografie také do kategorie uměleckých památek: *"Je třeba si uvědomit, že tu překračujeme hranici pramene uměleckého, a přihlížet k metodám jejich kritiky a interpretace."*⁷³ Umělecké památky považuje Petrůň za zvláštní skupinu nepsaných památek a dělí je na vizuální (výtvarná díla obrazová, skulpturální, architektonická, film) a auditivní. U vizuálních památek připomíná jejich bývalé materiální řazení mezi ikonografické prameny, zahrnující i vizuální dokumentační prameny (mapy, plány). Celkově je kategorie charakterizovaná jako *"soubor výtvorů umělce, který chtěl společnosti něco říct, něco vyjádřit, a to jinými prostředky než konvenčními znaky písma a často i bez použití řeči"*.⁷⁴ Fotografie není přímo zmiňována, její příslušnost k uměleckým památkám se dá však odečíst z předchozího poukazu na úzkou hranici mezi uměleckým a dokumentačně reprodukčním pramenem.

Zajímavé a metodologicky podnětné pro kritiku a interpretaci uměleckých památek je v této souvislosti navržené rozlišení tří informačních struktur umělecké památky, obsahující: 1/prostředky vyjádření 2/ vyjádřený

⁷¹ Tamtéž, s. 51.

⁷² Tamtéž s. 51.

⁷³ Tamtéž s. 51.

⁷⁴ Miroslav HROCH, *Úvod do studia dějepisu*, s. 140

obsah 3/ vyjádřený smysl. Toto dělení odkazuje na Jerzy Topolského, jenž v podstatě vychází z ikonologické metody, jejímž významným představitelem byl německý historik umění Erwin Panofsky (1892 - 1968). Panofsky v ní upouští od tradičního členění díla na formu a obsah a rozlišuje nadále tři vrstvy, resp. tři hlediska pohledu na umělecké dílo.

Za prostředky vyjádření je považováno vše, co umělec užívá, aby mohl dílo uskutečnit - vedle materiálu, nástrojů a technických pomůcek je to například styl, žánr, forma a další výrazové prostředky. V tomto smyslu je umělecká památka neadresným pramenem, výsledkem určité techniky, vkusu a dobových konvencí. Její strukturu interpretují především metody historiků umění jako prvotní neboli přirozený význam uměleckého díla.

Vyjádřený obsah je pak to, co dílo, resp. umělecká památka znázorňuje - například bitevní scéna, portrét nebo krajina. Z tohoto pohledu ji lze využít jako zdroj informace o konkrétních předmětech, atmosféře, či o reáliích - dobovém oblečení, vojenské technice, životním stylu apod. Z hlediska dějin umění je studium obsahu předmětem ikonografických metod, jejichž nezbytným předpokladem je znalost dobových typů, alegorií a symbolů.

Hlavní přínos pro historické poznání viděl Petrůň především ve třetí, syntetické rovině, která klade důraz na významovou stránku. Dílo je vnímáno neoddělitelně od prostředí, ve kterém vzniklo. Předmětem zkoumání jsou principy prozrazující názorová východiska autora. Významné jsou zde momenty ideové, politické, sociální a jiné. Vyjádřený smysl pojímaný jako komunikovaná struktura znamená to, co chce dílo prostřednictvím předešlých dvou struktur povědět. Z tohoto úhlu je pramen adresný, a třebaže ne vždy vědomě, sděluje svému příjemci obsah. Dešifrovat toto sdělení je předmětem ikonologie, neboli interpretativní ikonografie. Z hlediska badatelského úsilí se jedná o velice náročný úkol,

neboť jeho předpokladem je nejen znalost tradičních uměnovědných metod, ale též historického, sociálního a společenského kontextu, v němž dílo vzniklo. Z tohoto důvodu mohou být umělecké památky pochopeny jen na základě kulturní způsobilosti příjemce a znalosti kontextu doby. Ačkoli Petráň upozorňuje na obtížnost této metody, předpokládá, že *„při dokonalejší metodické výzbroji slibuje hlubší proniknutí do skrytých rovin lidské kultury.“*⁷⁵

Další úvody do dějepisu

Vymezení nepsaných pramenů v Úvodu Josefa Petráně a jejich dělení podle informační struktury se stalo jedním ze základních přejímaných poznatků i v dalších obdobně zaměřených publikacích, které vycházely v posledních dvou desetiletích⁷⁶. Souhrnně lze říct, že je nadále posilována tendence k většímu otevření se historické vědy pluralitnímu uvažování o klasifikaci a funkci pramene. Vcelku je zastáván názor, že vyčerpávající definice pramene je obtížná a *"podat jednoznačnou odpověď na tuto otázku je velmi složité."*⁷⁷ Z hlediska vývoje a potřeb to navíc není nutné, protože variabilita názorů umožňuje lepší postižení podstaty věci. Takové pojmání umožňuje navíc reflektovat i velký nárůst informačních zdrojů a nových způsobů komunikace. Nově se tedy diskutují i pojmy jako dokument a informace, včetně jejich vzájemného vztahu. Z hlediska klasifikace fotografie nové učební texty nepřinášejí bližší informace. Vzhledem k nárůstu obrazového materiálu se většinou omezují na konstatování typu *"Pro novější dobu nabývají stále většího významu nové druhy pramenů, zvláště prameny obrazové a zvukové... Pro historika je důležité, aby rozlišoval dokumentární a estetickou hodnotu*

⁷⁵ Josef PETRÁŇ, *Úvod do studia dějepisu*, s.55.

⁷⁶ Václav BŮŽEK, a kol.: *Úvod do studia historie*, 1994;

Karel ŠTEFEK, *Úvod do studia historie*, 2000; Josef BARTOŠ, *Nauka o historických pramenech*, 2005; Jaroslav VACULÍK, František ČAPKA, *Úvod do studia dějepisu a historický proseminář*, 2004.

⁷⁷ Václav BŮŽEK, *Úvod do studia historie*, s. 37.

*těchto pramenů, která u uměleckých děl převažuje. ... zda jde o bezprostřední původní dokument nebo o velmi zprostředkované a k působení v širší veřejnosti určené dílo"*⁷⁸

Vedle klasických postupů a metod jsou více zmiňovány další varianty přístupu k historickému prameni, omezují se však spíše na konstatování a obrazovým pramenům, ani fotografii, zde není věnována větší pozornost: *"Na historické prameny se vztahují všechny základní principy sémiotiky, která je nejčastěji definována jako obecná teorie znaků a znakových systémů. Je očividné, že prostřednictvím různých, zejména jazykových znakových systémů, je předávána a získávána naprostá většina těch informací v historických pramenech, kde vystupuje mezi minulou historickou skutečností a historika další osoba, zprostředkovatel (dokumentátor); v tomto případě je totiž možný přenos informace (až na výjimky) jen kódováním. Podobně je tomu u některých pramenů obrazových i zvukových."*⁷⁹

3.Fotografie jako pramen z dokumentačně informačního hlediska

Klasifikace nepsaných pramenů v podání Josefa Petráně je svým přístupem v českém prostředí zásadní z hlediska komplexního způsobu uchopení problematiky pramenů. Její význam spočívá především v tom, že nepsaným pramenům byla věnována dosud nevídaná pozornost a poprvé byly v tomto rozsahu představeny jako plnohodnotný a do té doby spíše opomíjený zdroj historického poznání. Jednalo se o předvídavý krok, předznamenávající v domácím prostředí teprve zvolna nastupující vlnu zájmu o nová historická témata, opírající se v pramenné základně o alternativní informační zdroje.

⁷⁸ Josef BARTOŠ, *Nauka o historických pramenech*, Olomouc 2005, s. 43.

⁷⁹ Tamtéž, s. 48.

Z dnešního hlediska je však pohled z počátku osmdesátých let 20. století nutně zatížený dobovými možnostmi a omezeními v přístupu ke klasifikovanému materiálu. Nástup sémiotických impulzů v dané oblasti zde mohl být pouze předznamenán, stejně jako vznik a rozvoj rozsáhlých databází ikonografického materiálu, které ovšem již nevznikají výhradně na půdorysu numerického třídění, jak bylo předpokládáno. Současně v původním textu nemohl být předjímán zcela bezprecedentní celkový nárůst metadatových informací v elektronických databázích.

Začlenění fotografie v Petráňově třídění a klasifikaci nepsaných pramenů je vzhledem k současné době a poznání nedostačující. Důvodů tohoto stavu je několik a odvíjí se do značné míry z výše uvedeného časového odstupu. V první řadě nelze pominout, že komplexní zaměření Petráňova Úvodu muselo nutně zohledňovat širokou paletu všech ostatních nepsaných pramenů, a proto bylo nezbytné často pouze naznačovat bez mnohdy potřebného bližšího rozvádění. Druhým důvodem bylo zaměření autora, který se v oblasti nepsaných pramenů specializuje především na dějiny hmotné kultury, což se odráží ve skutečnosti, že klasifikace je provedena hlavně na příkladech archeologického, případně etnografického materiálu. Fotografie je zde proto pojímána víceméně okrajově, bez rozšiřujících příkladů. Posledním a klíčovým důvodem je skutečnost, že text vzniklý na počátku osmdesátých let dvacátého století nemohl počítat s rychle stoupajícím nárůstem významu role obrazu ve společnosti. Petráňův text proto nutně nezahrnuje změny, které nastaly v oboru dějin umění, jimž je v rámci jeho koncepce vyhrazeno rozhodčí postavení vzhledem k obrazům. Rozvolněním hranic toho, co je a není považováno za umění a narušením výsadního postavení oboru dějin umění na výklad obrazu nástupem vizuálních studií, se přinejmenším zproblematizoval pojem umělecké dílo, stojící v základech pojmu umělecká památka.

Fotografie/pramen jako umělecké dílo

V klasifikaci fotografie jako typu umělecké památky bylo tradičně hlavním přiřazovacím kritériem "*umělecké provedení*". Z tohoto hlediska je fotografie často konfrontována s ostatní výtvarnou produkcí a autorovi je přisuzován určitý vědomý a záměrný přístup a více či méně zdařilý způsob vyjádření zobrazené reality. Z interpretačního hlediska se jedná bezpochyby o zcela legitimní faktor, který významně ovlivňuje výpovědní hodnotu snímku. Je ovšem otázkou, zda toto interpretační kritérium má kompetenci zakládat samostatnou třídící skupinu a zda tím není vznášen na historika požadavek subjektivního hodnocení, kterého není v řadě případů ani schopen.

Požadavek hodnocení uměleckého provedení snímku vyvolává otázky, podle kterých kritérií by mělo být takové rozhodnutí provedeno. Jedná se o fotografie profesionálně školeného fotografa, fotografujícího umělce, amatéra, poučeného laika s estetickým cítěním, nebo o záměr a vyznění konkrétního snímku, bez ohledu na autora?

Z dějin fotografie nevyplývá na tyto otázky jednoznačná odpověď už proto, že fotografie neprošla stejným vývojovým procesem jako výtvarné umění, kde lze, alespoň pro starší dobu, vycházet z umělecké tradice a rámcově definovat umělce jako profesionála školeného v soukromém nebo veřejném systému škol a akademií. Ztotožnění osoby fotografa s profesionálně školeným institucionalizovaným umělcem by například na jedné straně vylučovalo celé amatérské hnutí přelomu devatenáctého a dvacátého století, fenomén vyznačující se nesporně uměleckými ambicemi a výsledky,⁸⁰ na druhé straně by udělovalo

⁸⁰ Petra TRNKOVÁ: *Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890 - 1914*. Brno 2008.

statut uměleckého díla zcela běžným snímkům z fotoaparátu v rukou umělce.⁸¹

Pokud bude hodnotícím kritériem čistě záměr nebo výsledek bez ohledu na kompetence fotografa, a zde již překračujeme výchozí vymezení stávající definice v rámci umělecké památky, vzroste subjektivní podíl historika-hodnotitele na interpretaci díla. Z hlediska výpovědní hodnoty fotografie, jež je především předmětem historikova zájmu, není tedy otázka uměleckosti výsledného obrazu zásadní.

Fotografie/pramen jako dokument

Obdobné potíže nastávají při snaze třídit fotografii podle účelu pro jaký byla vytvořena, jak se děje v případech dokumentačně reprodukcí pramenů. Zde, pokud má být položen důraz na dokumentační přesnost a ryze praktický účel, splňuje toto hledisko pouze omezené množství fotografií⁸². V mnoha případech pak dochází k opakujícím se potížím definovat praktický charakter fotografie. Výsledkem úvah je, že při takovém způsobu posuzování narážíme více na hodnocení kontextů, ve kterých byly snímky vytvořeny, případně užity, než na fotografie samotné. Často lze fotografii totiž chápat odlišně, ve zcela různých souvislostech. Příkladem mohou být snímky fotografů zahrnovaných do uměleckého směru *Nové věcnosti*, Karla Blossfeldta (1865 -1932) nebo Augusta Sander (1876 - 1964), jejichž fotografie alespoň z části nevznikaly vědomě jako umělecká díla, ač jsou jako taková dnes vysoce hodnocená. Blossfeldtem vytvořené makrosnímky rostlin, publikované v knize *Urformen der Kunst (Pratvary umění)* roku 1928 nebo Sanderovy portréty německé společnosti *Antlitz der*

⁸¹ Pomínám otázku do jaké míry určuje výsledek fotoaparát. Např. v pojetí Viléma Flussera je role fotografa umenšena poukazem na jeho roli jako operátora přístroje, pracujícího podle programu.

⁸² Užívaný pojem fotomechanická reprodukce není zcela přesný, zahrnuje materiál různé povahy od skutečně fotomechanických (xerokopie) po optickofotochemické (diapozitiv, fotografie).

Zeit (Tvář času) z roku 1929, mohou být stejně tak galerijními exponáty jako dokumentární předlohou. Znovu se tak zde setkáváme s obtížemi spojenými s vymezením tvůrčího podílu na vzniku fotografie. Uvedený problém lze shrnout konstatováním, že předchozí umělecké hledisko autora přeceňuje, dokumentačně reprodukcí ho nedoceňuje.

Fotografie zařazené v Úvodu mezi dokumentačně reprodukcí prameny nabízí narozdíl od umělecké památky ještě další podrobnější dělení, a to na dokumentární a reportážní fotografii. Pokud vyloučíme výše uvedené rozhodování o umělecké kvalitě snímku, které i zde může řadit fotografii mezi umělecké památky, zůstává zde zásadní problém nejednoznačné zařaditelnosti pouze do jedné z kategorií.

Samostatnou otázkou je i to, jak samotní autoři snímku nahlíželi svoji roli. Mnozí fotografové se za umělce nepovažovali a teprve později měnili své postoje. Ještě ve třicátých letech odmítal přední dokumentární fotograf Karel Hájek (1900 - 1978) umělecké ambice s tím, že *"Práce fotoreportéra je především práce kronikáře. Musí zaznamenat skutečnost. Je to činnost mnohotvárná a nedá se přesně definovat ani naplánovat. Cokoli se stane, to noviny zaznamenají. Noviny si nemohou naplánovat vichřici nebo povodeň, požár Národního divadla, kdy ztratí důvěru vláda... Žádná zpráva, žádné psané slovo nemůže zachytit okamžik pravdivěji než fotografie..(...)..Fotografie je jasný dokument, neboť vyvolává jen jednu představu, a to správnou."*⁸³

Celkově lze konstatovat, že pro fotografii navržené třídění na dokumentačně reprodukcí prameny a umělecké památky nevyhovuje. Začlenění fotografie do uvedeného dělení pramenů podle informační struktury lze naplnit jen s velkými obtížemi, za cenu mnoha nepřesností a z praktického hlediska nepřináší nakonec jednoznačný výsledek. Rozlišování mezi

⁸³ Josef MOUCHA, in: *Fotograf* č. 7, 2006, s. 22.

fotografií/dokumentem a fotografií/uměleckým dílem je v dnešní době mnohem obtížnější, než v době, kdy byl pojem umělecká fotografie konstituovaný jako předmět dějin umění a fotografie pak víceméně přejímána jako již zhodnocené dílo mezi prameny obecné historiografie.

Zajímavým doplňkem ke vztahu díla a jeho tvůrce může být srovnání z jiného úhlu pohledu, a to s platnými právními normami, jmenovitě autorským zákonem,⁸⁴ který zajímavě oba pojmy odráží v současné situaci. Zákon rozlišuje dílo literární, umělecké a vědecké, které je "*jedinečným výsledkem tvůrčí činnosti autora a je vyjádřeno v jakékoliv objektivně vnímatelné podobě*"⁸⁵. Zákon definuje dílo výčtem, kde je zahrnuto i dílo fotografické, ve způsobu výčtu oddělené od díla výtvarného (malířské, grafické, sochařské).⁸⁶ Originalita uměleckého díla je specifikována v §17, kde je charakterizován originál uměleckého díla coby dílo vytvořené samotným umělcem, případně rozmnoženina.⁸⁷ Pro fotografie je

⁸⁴ Zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, a některé další zákony.

⁸⁵ § 2 Autorské dílo (1) Předmětem práva autorského je dílo literární a jiné dílo umělecké a dílo vědecké, které je jedinečným výsledkem tvůrčí činnosti autora a je vyjádřeno v jakékoli objektivně vnímatelné podobě včetně podoby elektronické, trvale nebo dočasně, bez ohledu na jeho rozsah, účel nebo význam (dále jen "dílo").

⁸⁶ §2 Dílem je zejména dílo slovesné vyjádřené řečí nebo písmem, dílo hudební, dílo dramatické a dílo hudebně dramatické, dílo choreografické a dílo pantomimické, dílo fotografické a dílo vyjádřené postupem podobným fotografii, dílo audiovizuální, jako je dílo kinematografické, dílo výtvarné, jako je dílo malířské, grafické a sochařské, dílo architektonické včetně díla urbanistického, dílo užitého umění a dílo kartografické.

⁸⁷ Vystavováním originálu nebo rozmnoženiny díla se rozumí zpřístupňování díla v hmotné podobě umožněním shlédnutí nebo jiného vnímání originálu nebo rozmnoženiny díla, zejména díla výtvarného, díla fotografického, díla architektonického včetně díla urbanistického, díla užitého umění nebo díla kartografického.

(3) Originálem díla uměleckého podle odstavce 1 se rozumí výtvarné dílo, zejména obraz, kresba, malba, koláž, socha, rytina, litografie či jiná grafika, fotografie, tapiserie, keramika, sklo a autorský šperk, a to za předpokladu, že jsou zhotoveny samotným umělcem nebo jde o rozmnoženiny, které se považují za originál uměleckého díla. Rozmnoženinami, které se považují za originál

důležité ustanovení, které vztahuje autorské právo na dílo dokončené, ale také na jeho jednotlivé vývojové fáze a části. Výslovně se však v zákoně nehovoří o umělci (vyjma výkonného), ale o autorovi, což může být inspirativní i pro jiná hodnocení a například i pro klasifikaci pramenů.

4. Typologie fotografie jako pramene

Problematiku uměleckého zhodnocení fotografie je nutné řešit odděleně od klasifikace pramene, jelikož se jedná o kritérium, které nabývá platnosti až ve fázi kritiky a interpretace. Akceptování pluralitní povahy pramenů pro jednotlivé dílčí historické obory znamená, že fotografie se může účastnit diskursu různých oborů, ve kterých bude zdrojem specifických poznatků odpovídajících na různé otázky. V dějinách umění tak bude převládat hledisko umělecké, v historiografii pak především vztah k reálně zobrazovaným skutečnostem. To neznamená, že umělecké hledisko ztratí na významu. Stane se pouze jedním z mnoha kontextů v posuzování fotografie jako historického pramene.

Z tohoto důvodu se pro fotografii jeví nejvíc praktické řazení fotografie mezi vizuální obrazové prameny, tvořené všemi potencionálními i efektivními prameny, vyjadřujícími se prostřednictvím obrazu. Takto široce vymezené vizuální obrazové prameny je však nutné dále dělit a rozřazovat. Dílčí skupiny mohou tvořit prameny a/výtvarné, b/fotografické, c/filmové. Je ovšem otázka, zda by takové členění mohlo samo o sobě sloužit jako základ pro kritiku a interpretaci pramenného materiálu. Podle mého názoru je takové členění funkční pouze pro stanovení jednotlivých druhů vizuálních

uměleckého díla, jsou takové rozmnoženiny, které byly zhotoveny v omezeném počtu samotným autorem nebo pod jeho vedením a jsou očíslovány, podepsány nebo umělcem jinak řádně prohlášeny za pravé.

obrazů a zahrnuje hlavně materiální předpoklady za kterých vznikly, aniž by plně reflektovaly jak působí a jaký je rozdíl v jejich vyprávěcích schopnostech.

Upřesnění po materiálové stránce by bylo navíc úkolem přesahujícím možnosti této práce a nutně by muselo obsahovat komplexní řešení včetně digitálních obrazů. To ovšem představuje velmi komplikovaný úkol, který nelze patrně ani bezesbytku splnit. Digitální prostředí nemá, alespoň podle řady dnešních názorů, stejný poměr k zobrazované realitě jako klasické analogové obrazy. Problém představitelný a snad řešitelný u digitální fotografie, která ještě probíhá procesem zhruba odpovídajícím klasické fotografii, se totiž komplikuje zejména v možnostech dalšího zpracování digitálního obrazu a vrcholí u syntetických obrazů vytvářených přímo v počítači. Podstatou potíží s digitálním obrazem je tedy přerušování ontologického vztahu realita-fotografie, na kterém je postavena důvěra v klasickou analogovou fotografii.⁸⁸

Následující charakteristika je tedy vedena hlavně snahou stanovit vymezení ne jakými prostředky vizuální obraz skutečnost zobrazuje, ale na základě toho, jak se jako pramen vztahuje k realitě a jaká je míra této výpovědi. V oblasti vizuálních obrazů jsou za typické rysy **výtvarných obrazů** považována díla vytvořená hlavním podílem práce ruky, což platí zejména pro tradiční malby, kresby nebo grafiky. Jejich vztah k realitě je tedy **ikonický**, jsou její nápodobou. I nejrealističtější iluzivní malba je vždy výsledkem subjektivního pohledu malíře, který prostřednictvím svého díla prezentuje svoji představu. Ta však zpravidla není plně ověřitelná se skutečností. **Fotografické obrazy** zahrnují obrazy vytvořené na základě fotografických postupů, analogovou opticko-fotochemickou technologií, případně

⁸⁸ Luděk JANDA, *Digitální obraz*, In: Cinepur, č. 44, březen 2006, s. 30.

dalšími mechanicko-chemickými tiskovými prostředky. Jejich vztah k realitě je **indexový**, jsou stopou - příznakem reality, fotografie představují **referenční vztah** mezi reálným objektem a výsledným obrazem. Fotografie, jakkoliv aranžovaná a manipulovaná, vždy v zásadě vypovídá o tom, co se nalézalo před objektivem aparátu ve chvíli expozice.

Filmové obrazy, ačkoliv jsou ve svém principu sledem fotografií, jsou chápány jako samostatná kategorie - nejen vzhledem k jeho silné vazbě na auditivní prostředky, ale především pro odlišný způsob vnímání. Výjimku tvoří jednotlivá filmové pole, která je možné za určitých specifických okolností považovat za fotografie, ovšem vždy za předpokladu že se jedná o zvláštní případ, jelikož snímek vzniká za jiných okolností, než fotografie, a tím se mění i jeho interpretace.

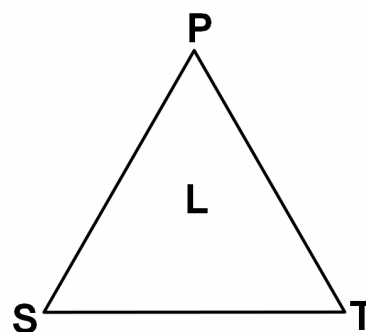
Zůstaneme-li nadále u pojmu fotografický obraz, je třeba ho dále specifikovat a zjistit, jak se v něm jeho indexová povaha projevuje. Již z ryze praktických důvodů je nutné zejména určit, co je v užším slova smyslu předmětem zájmu historika. Především potřeba vycházet ze základní otázky - k čemu historikovi fotografie slouží, co je na fotografii z jeho pohledu podstatné. Historik umění přistupuje k fotografii jako k uměleckému dílu, zajímá ho estetická kvalita, sběratel oceňuje snímek jako předmět. Historik se zajímá především o to, co je na fotografii zobrazeno. Jeho hlavním zájmem je tedy fotografický obraz, lépe řečeno situace, referenty a konfigurace na tomto obrazu zachycené. Zajímavé je, že se v historické literatuře zpravidla hovoří o fotografii, aniž je blíže specifikováno, co je pod tímto označením přesně myšleno, resp. v jaké formě je snímek prezentován. Takový postoj svědčí o intuitivním chápání klíčového významu fotografického obrazu, ve skutečnosti je dokladem toho, jak fotografie působí na naši psychiku svojí zdánlivou bezprostředností a jednoduchostí.

Fotografické obrazy

Vzhledem k potřebě přesnějšího popisu fotografického obrazu, a tím i zjemnění typologie fotografie, je nutné rozlišovat jednotlivé formy fotografických obrazů. Ačkoliv je mezi původní snímanou skutečností a výsledným obrazem příčinná souvislost, prochází zobrazení řadou od sebe oddělitelných návazných kroků, které jsou významnými mezníky, v nichž je a nebo může být měněn vztah mezi předlohou a právě vznikající formou obrazu. Jednotlivé kroky, kterými fotografický obraz prochází od svého vzniku až do konečné podoby naznačuje přiložené schéma.

čtyři typy fotografických obrazů:

1. L - latentní fotografický obraz
2. P - primární fotografický obraz
3. S - sekundární fotografický obraz
4. T - terciální fotografický obraz



Latentní fotografický obraz je jediným obrazem, se kterým se historik nesetká přímo. Vzniká v momentu dopadu světla na světlocitlivou podložku, zpravidla na negativ. Přesto je jeho role pro vznik zobrazení zásadní. Projevují se v něm všechny podmínky, které musely být splněny, aby se fotografický proces uskutečnil.

Primární fotografický obraz vzniká chemickou reakcí, zviditelněním latentního obrazu. Je prvním rozpoznatelným obrazem, ze své podstaty je jedinečný. Podle použité techniky může být finálním produktem procesu, zpravidla však stojí na počátku kopírovacího procesu jako negativ. Jako emanace latentního obrazu je primární fotografický obraz nejdůležitějším zdrojem informací. Drtivou většinou

primárních fotografických obrazů jsou negativy z procesu negativ/pozitiv, dochované na skleněných deskách a celulózových nebo celuloidových podložkách. Spíše výjimečně je primární obraz finálním produktem fotografického procesu.

Sekundární fotografický obraz je odvozen od primárního fotografického obrazu, zpravidla jako výsledek kopírovacího procesu. Bývá v běžné řeči nejčastěji ztotožňován s fotografií a pokládán za originál, jelikož u procesu negativ-positiv je prvním viditelným stranově nepřevráceným a barevně odpovídajícím obrazem. Spojení sekundárního obrazu s realitou je ze své podstaty volnější, než u negativu. Jedná se o kopii, a tudíž z principu nutně dochází k určitému kvalitativnímu posunu zobrazení v detailu. Důležitější však je, že na zhotoveném pozitivu již nejsou patrné retuše provedené na negativu. Navíc může být z původní předlohy vytvořen výřez, zvětšený detail, který nezachycuje leckdy podstatné informace zachycené ještě na negativu. Jedná se o kopii, a tudíž z principu nutně dochází k určitému kvalitativnímu posunu zobrazení v detailu.

Terciální fotografické obrazy mají ze všech typů nejvíce možností vzniku a nejvolnější vazbu k původní reálné předloze obrazu. Představují nejpestřejší směs fotografií, nejčastěji tištěných reprodukcí v knihách, v periodickém a neperiodickém tisku, pohlednicích, plakátech apod. Podle použitého typu tisku, nejčastěji z výšky, hloubky nebo plochy jsou zhotovovány v někdy mnohonásobném procesu přenosu obrazu. V průběhu tisku se často dramaticky mění celkový vizuální dojem fotografie, která nemusí být ani záměrně upravovaná. Všeobecně mizí řada detailů, tiskový obraz je předkládán ve velikosti, která neumožňuje větší studium jednotlivých zobrazených součástí. Nejvíce je to patrné při pozorování reprodukce lupou, kdy je viditelný rozklad obrazu na prvky odpovídající použité technice. Ze všech fotografických obrazů proto vykazují nejvolnější vztah k původní předloze.

Přes tato omezení jsou terciální fotografické obrazy jedním z nejdůležitějších vizuálních historických pramenů. Prostředkují veškerá reprodukováná klasická zobrazení, včetně těch, která by ani nebylo možné spatřit. Sémiotickým termínem vytvářejí společenskou ikonosféru.⁸⁹ V této podobě je uchováváno velké množství fotografických obrazů, které již neexistují. Zejména na stránkách ilustrovaných časopisů se nachází neodhadnutelné množství fotografií, dnes nenávratně ztracených a nedostupných. Otevírá se zde možnost téměř nekonečnému studiu obrazového materiálu.

5. Pramenná základna fotografie

Pramenná základna fotografie je neobyčejně široká a dosud ne zcela zmapovaná. Zůstává neustále otevřená možnost nových a zásadních objevů, a to jak technologických, tak i

⁸⁹ Právě fotografie a další obrazová média masového charakteru (např. plakáty) položily základ diskursu, který v padesátých letech 20. stol. přivedla k dokonalosti televize. Díky rozšíření těchto médií a využití obrazu i v pouliční reklamě apod. vzniká každodenní ikonosféra, která nás obklopuje v podobě takřka totalitní - obrazy, ať už statické či dynamické, jsou všude kolem nás a zásadním způsobem ovlivňují naše životy. Rozvíjejí se rozmanité postupy produkce, cirkulace a recepce obrazů, což značně limituje jakoukoli snahu o obecné vymezení podstatných rysů, rovněž pokusy o klasifikaci se stávají velmi obtížnými. Výzkum obrazů je tak spíše v počátcích, alespoň v té podobě, která uvedené proměny reflektuje, tedy v té, která vznikla po metodologické proměně zkoumání obrazu a znamenala posun od studia výtvarného umění ke studiu vizuální kultury/komunikace (visual studies) (Reifová a kol., 2004, s. 169). Viz: Martin FORET, *O interpretaci vizuálního textu*. In: BOČÁK, Michal; RUSNÁK, Michal (ed.): *Media a text II*. Prešov 2008, s. 36-49.

věcných. Do značné míry jsou i proto poznatky o české fotografii stále kusé a zůstávají otevřené novým objevům a upřesněním.

Sbírkové fondy fotografií se převážně nacházejí v institucích, jejichž posláním je uchovávání, zpracování a zpřístupňování národního kulturního dědictví. V zásadě je jejich výskyt předpokládán v muzeích a v galeriích, kde jsou - velmi obecně řečeno - uloženy sbírky uměleckých fotografií, v archivech pak sbírky dokumentačního charakteru. Toto vymezení je však nutné chápat jako rámcové, neboť jak již bylo výše naznačeno, z hlediska výpovědní hodnoty je v mnoha ohledech obtížné zařazení fotografií do takto vymezených kategorií. Určitým vodítkem je institucionální zařazení fotografických sbírek do sbírkového nebo archivního fondu a s tím související způsob jejich evidence jako uměleckých sbírkových předmětů nebo archiválií. V řadě institucí není tento problém dostatečně vyřešen a otázkou zůstává, zda je vůbec řešitelný například v případě, kdy archivní fond obsahuje osobní pozůstalost autora uměleckých fotografií - a tedy zároveň uměleckou sbírku.

Ve velkém množství jsou fotografie také součástí jiných badatelských pracovišť, např. v odborných ústavech Akademie věd ČR, Státním památkovém ústavu, Památníku národního písemnictví apod. Významný zdroj pak poskytuje Česká tisková kancelář, která je od vzniku Československé republiky v roce 1918 nejvýznamnějším poskytovatelem obrazových dokumentů zpravodajského či reportážního charakteru. Někde jsou fotografie součástí podnikových archivů či vzorkoven. Dále můžeme fotografie v podobě sběratelských kolekcí nebo rodinných památek nalézt v soukromém držení. Mnoho fotografií je uloženo v knihovnách.

Lze říct, že roztržitost fotografického materiálu má několik hlavních důvodů, které jsou jednak historické, jednak vyplývající z povahy fotografie jako druhu materiálu, ale i z

dlouholeté praxe a způsobu nakládání s nimi. Mezi historické důvody patří především tragické období po roce 1948, kdy byly v rámci znárodnění zlikvidovány fotografické živnostenské ateliéry, nakladatelství a tiskárny. Nejvíce byly postiženy soubory primárních fotografických obrazů, skleněných negativů, které byly zničeny buď záměrně nebo z provozních důvodů, pro uvolnění místa. Jedním z mnoha příkladů bylo vyvezení dvou a půl milionu negativů pražského ateliéru Langhans na odpadní skládku.⁹⁰

Archivní fondy fotografií

Podobně jako u písemných pramenů jsou hlavní základnou pro badatele v oblasti fotografického materiálu archivy. Vedle ucelených fotografických sbírek a archivních fondů se nachází velké množství fotografií v osobních fondech nebo fondech vzešlých z činnosti institucí.⁹¹ Archivní fondy a sbírky jsou spravovány v souladu se Zákonem č. 499/2004 Sb., o archivnictví a spisové službě a věcně spadají do agendy Ministerstva vnitra ČR. Archivní zákon detailně definuje povinnost základní evidence archivních fondů a sbírek, jejichž soupis je pak v elektronické podobě dostupný na internetových stránkách ministerstva.⁹² Přestože databáze obsahuje 313 záznamů fotografických sbírek, je patrné, že není podchycena celá pramenná základna. V tomto směru je pak badatel odkázán na studium v jednotlivých archivech, což - vzhledem k nedostatečné prezentaci sbírek především na internetových stránkách jednotlivých archivů - představuje časově poměrně náročný úkol. Například Národní archiv, který je nejrozsáhlejším fotografickým archivním úložištěm, a je v

⁹⁰Nález části fotoarchivu pražského ateliéru Langhans v roce 1998 a 2000.

⁹¹Například Sběrka fotografií z originálů 11.-20. století, fond Fotodokumentace 1897-1975, Fotoarchiv K.H. Franka v Národním archivu v Praze, fond HÁJEK Karel - Fotoarchiv, Tetřev - Fotoagentura v Archivu NM aj.

⁹² Viz: <http://www.mvcr.cz/clanek/archivni-fondy-a-sbirky-v-ceske-republice.aspx>

něm uchováváno přes 1000 metrů fotografických fondů,⁹³ prezentuje na svých webových stránkách - vedle osobní pozůstalosti Františka Drtikola - fotografické sbírky pouze ve velmi hrubých obrysech: „Ze sbírek fotografických dokumentů lze uvést alespoň: **Druhá světová válka**, která obsahuje několik tisíc fotografií především německých tiskových agentur; **Květnové povstání 1945** je soubor cca 10 000 fotografií (profesionálních i amatérských), dokumentujících květnové události roku 1945 především v Praze nebo sbírku **Fotodokumentace**, což je nesourodý soubor fotografií zachycující každodenní život, ale i významné politické a kulturní události od konce 19. století do poloviny sedmdesátých let 20. století. Sbíрка označená názvem **Sbíрка Klement Gottwald (1906-1953)** skýtá tisíce fotografií a negativů, na nichž je zachycena nejen osoba vrcholného představitele komunismu, ale především celá řada událostí v uvedeném časovém rozmezí - sokolský slet, festival mládeže 1947, sjezdy KSČ, přijetí zahraničních návštěv atd.“⁹⁴ Podobně strohé jsou informace o fotografických sbírkách Archivu hlavního města Prahy⁹⁵ nebo Archivu Národního muzea, kde se přehled fondů v současné době pouze připravuje.⁹⁶

Fotografické materiály se nacházejí ve všech depozitářích archivní sítě. Převážnou část z nich tvoří sekundární fotografické obrazy - pozitivy. Skleněné negativy, ale i filmy, představovaly často problém při ukládání a uchovávaní, a z toho důvodu byly nejednou zničeny. Soukromě zhotovené negativy se zpravidla neuchovávaly, jelikož pro

⁹³ Sbířky fotografií jsou uloženy v 8. oddělení foto-, fono-, kinodokumentů a služeb veřejnosti, které vzniklo po v roce 2002 po přestěhování archivu do nové budovy v Praze na Chodovci

⁹⁴ Národní archiv, Průvodce po fondech a sbírkách, <http://www.nacr.cz/C-fondy/pruv.aspx>, [cit. 23. března 2010].

⁹⁵ Archiv hlavního města Prahy, Sbířky obrazového materiálu, fotografií a negativů <http://www.ahmp.cz/index.html?wstyle=2> [cit. 23. března 2010].

⁹⁶ Archiv Národního muzea <http://www.nm.cz/historicke-muzeum/archiv.php> [cit. 23. března 2010].

jejich původce byly podstatně většinou pouze pozitivní kopie. Pokud ale nebyly skartovány, dochovaly se často jako rozsáhlé soubory. Problémem však jsou nezpracované a nepřístupné fondy.

Nepřehlednost pramenné základny je předně projevem toho, že fotografie nebyla dříve chápána jako rovnocenný pramen písemnostem, případně hmotným pramenům. Již ve spisové službě tvořily fotografie přívažek spisovému materiálu a často ani nebyly podchyceny v procesu archivace. Pokud se tak stalo, často byly - i dodatečně - vyřazovány v rámci skartačního řízení. Archivy, orientované na textové dokumenty, neměly, a v podstatě dodnes nemají, vyvinutou metodiku pro práci s fotografií. Jistým pokrokem jsou ustanovení archivního zákona z roku 2004, který je definuje jako archiválie.⁹⁷

Sbírky fotografií v muzeích a galeriích

Muzejní sbírky fotografií pokrývají - podobně jako archivy - celé území České republiky. V tom spočívá určitá výhoda, jelikož v rámci menších institucí jsou často podchyceny lokální fotografické zdroje. Přehled o fotografických sbírkách byl v posledních letech alespoň rámcově umožněn zavedením centrální evidence sbírek ČR, kde bylo ke konci roku 2009 evidováno 74 dílčích fotografických sbírek.⁹⁸ Nakládání s nimi podléhá Zákonu č.122/2000 Sb. o ochraně sbírek muzejní povahy a věcně spadají do kompetence Ministerstva kultury ČR. Na rozdíl od archivního zákona, tato právní norma termín fotografie neobsahuje. To lze vysvětlit

⁹⁷ Podle archivního zákona ze dne 30. června 2004 č. 499/2004 jsou za archiválie považovány fotografické záznamy vzniklé do roku 1920 a za první kategorii kresby, grafické listy a fotografie zpodobující místa, města, významné osoby, historicky významné události, kroje a nástroje mimořádné dokumentární hodnoty nebo cenné z hlediska uměleckého či technického provedení nebo svou ojedinělostí.

⁹⁸ Centrální evidence sbírek - CES, dostupné na Internetu <http://ces.mkcr.cz/> [cit. 23. března 2010].

pravděpodobně i tím, že zákon čítá - na rozdíl od poměrně obsáhlé a do detailu propracované archivní právní normy - pět stran. V této souvislosti je třeba zmínit i aktuální diskusi o vymezení kompetencí mezi archivy a muzei právě v souvislosti s evidencí sbírek, a tak i určením jejich charakteru.

Mezi největší fotografické sbírky patří sbírka Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Moravské galerie v Brně a Národního technického muzea v Praze, která obsahuje vedle fotografií i fotografickou techniku. Důležitá kolekce fotografií druhé poloviny 19. století, jež je unikátním zdrojem informací například pro badatele - etnology, je uložena v Náprstkově muzeu.

Sbírka fotografie Uměleckoprůmyslového muzea v Praze obsahuje asi 55 000 pozitivů a 30 000 negativů. Zachycuje počátky a vývoj české fotografické tvorby v kolekci daguerrotypií, souborech vizitek a kabinetek ateliérové produkce 19. století. Obsahuje také jedinečné fotografické studie Alfonse Muchy. Z fotografie 20. století jsou mezinárodního významu pozůstalosti Františka Drtikola a Josefa Sudka. Bohatě je zastoupena také česká fotografická avantgarda. Druhá polovina 20. století je dokumentována mimo jiné i diplomními soubory absolventů pražské FAMU. Podchycena je i reklamní fotografie.

Sbírka Moravské galerie byla založena v roce 1962, patří tedy k nejstarším evropským sbírkám umělecké fotografie v muzeích umění. Přes 25 000 sbírkových předmětů pokrývá celou historii média fotografie na území dnešní České republiky a zčásti i Slovenské republiky. Z doby před rokem 1918 je ve vlastnictví sbírky přes 5000 fotografických prací z celého světa, především z území bývalého Rakouska - Uherska. Z doby po roce 1918 vlastní sbírka kolem 300 fotografií zahraničních autorů.

Ve světle současného trendu komerčního zájmu o fotografii jako sběratelský artefakt je patrné, že rozšiřování fotografických sbírek soustředěných na uměleckou fotografii je problematické, jak o tom svědčí nemožnost vybudování skutečné obsahově bohaté sbírky v Národním muzeu fotografie v Jindřichově Hradci. Přesto jsou aukční síně a antikvariáty místem, kde je možné zachytit důležité soubory nebo jednotlivé snímky.

V souvislosti s muzejními sbírkami je potřeba konstatovat, že jsou v nich uloženy téměř výhradně pouze sekundární fotografické obrazy. Primární fotografické obrazy ve formě negativů jsou většinou nezpracované, mimo jiné i z důvodů, že instituce nemají odpovídající technické vybavení. Obecně, podobně jako u archivů, je v muzeích náročný přístup k fotografiím jako sbírkovým předmětům. Orientaci badatele ztěžuje nutnost znalosti způsobu uspořádání fondu nebo sbírky, jelikož materiál může být členěn podle staršího pertinenčního i podle provenienčního způsobu. Určitou nadějí na zlepšení do budoucna lze vidět v digitalizaci, která umožňuje jednak vedle jednoduššího přístupu k informacím také šetrnější zacházení s fotografickým dědictvím.

Sbírky v soukromém držení

Zcela neprobádanou oblastí jsou fotografie v soukromém držení. Z nejvýznamnějších fotoarchivů v soukromém sektoru je nutné jmenovat *Fotoatelier Seidl* v Českém Krumlově, obsahující rodinný archiv fotografů Josefa (1859 - 1935) a Františka Seidla (1908 - 1997). Osud Seidlova fotoateliéru je příznačný pro většinu fotografických živností - v roce 1949 byl komunisty zrušen a část archivu zabavena. Podobné osudy měl i fotoateliér rodiny Šechtlů, jehož zakladatel, Ignác Schächtl (1840 - 1911) založil svůj podnik roku 1876 v Táboře. Sbírku 900 negativů portrétních fotografií obsahuje archiv *Atelieru Langhans*, který v letech 1880 - 1948 sídlil

ve Vodičkově ulici v Praze a dnes zde má svou vlastní galerii. Podobně jako Langhans, prezentují své sbírky i oba výše zmíněné archivy, a to jak na webových stránkách, tak v kamenných muzeích, kde je návštěvník seznámen i s dobovým vybavením ateliéru apod. Z tohoto úhlu pohledu je na první pohled patrný rozdíl v prezentaci soukromých a státních sbírkových fondů a jejich komerční využití.

Kromě uvedených archivů, které své sbírky prezentují s ohledem na komerční využití, nelze pominout soukromé sbírky využívané pouze příležitostně, například za účelem výstav nebo jejich publikování. Mezi takové představitele bychom mohli zařadit sběratele a teoretika fotografie Pavla Scheuflera. O tom, že nás na poli historické fotografie čeká ještě řada objevů a překvapení, svědčí nedávno uspořádaná výstava fotografií údajně neznámého vojína *Pěšky první světovou válkou*.⁹⁹ Vedle všeobecně známých sbírek existují významné soubory, uchovávané jako osobní nebo rodinné památky. Mnohé z nich nebyly dosud objeveny, a přitom i alba nebo jednotliviny z rodinných archivů mohou být zajímavým dokladem především každodenního života.

Česká tisková kancelář

Samostatnou kapitolu pramenné základny fotografického materiálu tvoří tiskové a informační agentury, jejichž úkolem bylo nejen psané, ale i obrazové zpravodajství. V českém prostředí je nejznámější Česká tisková kancelář, jejíž počátky spadají do období před první světovou válkou.

⁹⁹ Výstava *Pěšky první světovou válkou / Objektívem neznámého vojáka*, Pražský Hrad 10.4.2009 – 19.7.2009, kurátoři: teoretička fotografie Daniela Mrázová, fotograf Jaroslav Kučera a vojenský historik Jan Haas. Záhy po jejím zahájení se k fotografiím přihlásil jejich pravý majitel – vnuk „neznámého“ vojína, který soubor fotografií před lety zapůjčil ke studijním účelům spolužákovi z univerzity a považoval jej za nenávratně ztracený. Z hlediska výpovědní hodnoty byla nutná jejich reinterpetace na základě dochovaných poznámek samotného autora – plukovního fotografa Jindřicha Bišického.

Oficiálně byla založená v den vzniku Československé republiky 28. října 1918 a její fotografický archiv se začal konstituovat ve 20. letech 20. století. Obsahuje 5 milionů snímků a patří tak mezi nejvýznamnější správce fotografického materiálu v České republice. Prostřednictvím webových stránek je možné vyhledávat z téměř 700 000 digitalizovaných snímků od počátku 20. století.¹⁰⁰ Historické fotografie české provenience lze pochopitelně dohledat i v databázích největších světových agentur, jako jsou Corbis a Getty Images.

Knihovny

Neobyčejně důležitým zdrojem terciálních fotografických pramenů jsou knihovny. Vedle obrazového doprovodu v publikacích jsou to především reprodukce fotografií v periodickém tisku. Význam těchto fotografií je zcela zásadní, protože velmi často jde o jedinou dochovanou formu snímku. Z tohoto úhlu se otevírá pohled na část nenávratně ztraceného fotografického bohatství zaniklých nakladatelských a vydavatelských archivů. Výhodou a zároveň slabinou tohoto typu pramene je jeho úzká provázanost s ideovým záměrem vydavatele.

Obdobně cenným zdrojem terciálních fotografických obrazů jsou pohlednice, které představují významný pramen v řadě směrů bádání, nejen pro místopis. Podobně jako u časopiseckých snímků, jsou pohlednice pramenem, ve kterém je obraz významně spojený s textovou informací. Pohlednice tvoří součást archivních fondů, muzejních sbírek, mimořádně cenné jsou soukromé filokartické sbírky.

¹⁰⁰ V roce 1992 byla ČTK ustanovena na základě zákona 517/1992 Sb. jako veřejnoprávní organizace.

Fotobanka ČTK. <http://multimedia.ctk.cz/cs/foto/> [cit. 23. března 2010].

Pro předplatitele je přístup na zvláštní stránky: <http://ib.ctk.cz/infobanka/>) [cit. 23. března 2010].

Evidence fotografických sbírek

Jak již bylo výše naznačeno, bariérou badatelskému úsilí je poměrně omezený přístup k pramenné základně. Příčin tohoto neutěšeného stavu je v zásadě několik. Především fotografický materiál po dlouhá léta nebyl v popředí zájmu historické vědy a fotografie byla v naprosté většině studována v diskursu dějin umění.

Do nedávné doby upřednostňovali archiváři při zpracování archivních fondů písemné prameny. Fotografické sbírky nebyly zpracovávány vůbec, případně byl pořízen pouze jejich soupis (např. dle zobrazených osobností) bez bližšího upřesnění. Charakteristickým jevem v tomto směru jsou i fotografie uložené v osobních fondech, kde je většinou uveden pouze počet dochovaných fotografií. O tom, co je na fotografiích zobrazeno informuje jejich rámcové zařazení (fotografie rodinné, z veřejného života apod.), někdy ani to ne. Badatel je tak odkázán na pomocnou ruku archivářů.

Otázkou ovšem zůstává, jak k evidencím fotografií přistupovat. Zde se dostáváme k poměrně složitému úkolu, jenž stojí před archiváři a kurátory sbírek. Jestliže Josef Petráň píše v roce 1983, že *„... historikové budou čekat dlouhou dobu než budou moci pracovat s databankami takových údajů v muzeích a jiných institucích.”*¹⁰¹, zřejmě netušil, že ani za téměř třicet let nebude situace o mnoho lepší. Požadavek jednotné evidence sbírek je stále pouze předpokladem. Zásadním problémem a nezbytným předpokladem k dosažení tohoto cíle je vytvoření jednotného systému primární klasifikace. V tomto směru jsou jak muzea, tak archivy v České republice pouze na začátku dlouhé cesty.

Za srovnání stojí, jak si v tomto ohledu vedou další paměťové instituce - knihovny. Přestože jejich úkolem je, podobně jako u muzeí, galerií či archivů, shromažďovat, uchovávat (evidovat, zpracovávat) a zpřístupňovat národní

¹⁰¹ Josef PETRÁŇ, *Úvod do studia dějepisu*, s. 43

kulturní dědictví, pracovníci knihoven kladou mnohem větší důraz na zprostředkování informací směrem k příjemci, tj. na jejich zpřístupnění. Od počátku devadesátých let budují elektronické knihovní katalogy na základě precizně propracovaného systému katalogizace a evidence knižních fondů. To jim umožňuje vytvářet sdílené databáze¹⁰² a prostřednictvím internetových stránek pak uživatelsky velice komfortní prostředí pro vyhledávání požadovaného dokumentu (knihy, články apod.). Knihovnická sdružení¹⁰³ a úzká spolupráce knihoven znamená zároveň mnohem efektivnější využívání finančních prostředků a koordinaci zásadních projektů i v oblasti digitalizace takových fondů, jako jsou například staré rukopisy a tisky.

Moderní technologie (digitalizace, sdílené databáze, webové prezentace, sociální sítě aj.) nejsou sice neznámým prvkem ani v prostředí muzeí a knihoven, nicméně rozdíl v přístupu je na první pohled patrný i laikovi. Vzájemně nekompatibilní databáze Janus (převážně užívaný v archivech) a Demus (muzea, galerie) a nespočet dalších roztráštěných databázových systémů, často vytvářených bez ohledu na možnost širšího propojení, jsou jen jedním faktorem. Druhým pak neexistence třídících kritérií, na základě kterých by archivní či muzejní soubory měly být evidovány a zároveň vyhledávány. Hlavní problém spatřuji v téměř nulové koordinaci, jejíž částečnou příčinou může být mnohem variabilnější sbírkový fond muzeí a archivů, než je tomu v knihovnách, které navíc často evidují totožné dokumenty. Pro rozvoj studií fotografie z hlediska historického pramene je pak tento nedostatek zásadní brzdou.

¹⁰² Např. CASLIN, SKC-Souborný katalog české republiky, http://sigma.nkp.cz/F/?func=file&file_name=find-b&local_base=skc

¹⁰³ Např. SKIP, Svaz knihovníků a informačních pracovníků České republiky. <http://skip.nkp.cz/>

Samostatnou kapitolu vztahující se k pramenné základně fotografie představuje problematika restaurátorských a konzervátorských přístupů.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Václav ZIKMUND, *Český muzejník a ochrana fotografických sbírek*, In: *Umění a řemesla*, 1999, č.1, s. 57.

Čtvrtá kapitola

KRITIKA FOTOGRAFIE

1. Metody kritické analýzy fotografie

Fotografické prameny jsou tvořeny jednotlivými hmotnými předměty, nosiči fotografických obrazů. Fotografie dosud byly a stále ještě jsou většinou používány jako ilustrace k znázornění faktů, konstruovaných na základě textů. Takový mechanismus používání fotografií, ale i jiných vizuálních obrazů, vyplývá z tradičních opozic mezi pozorováním (obrazy) a rozuměním (texty), nebo myšlením (text) a představou (obraz). K tomu se pojí ještě skutečnost, že popisování nebo interpretace obrazů se odehrává na pozadí jazyka. Fotografie byla zpravidla zahrnována mezi dále nespecifikované obrazové prameny a z toho vyplývaly způsoby práce, společné pro celou skupinu. Původní přístup nebyl vlastně nijak detailně metodologicky řešen. Snahy stanovit pro vizuální obrazy přesnější pravidla užívání a interpretace, respektive zahájit debatu o vztahu historie a obrazů, se objevily mezi světovými válkami. Jednalo se však pouze o počátek zájmu směřujícího k historické ikonografii výtvarného umění. Fotografie byla stále pokládána za pomocný prostředek, případně užívána jako dokladový materiál. Z metodologického pohledu lze tedy hovořit o nespecifikovaném přístupu zahrnujícím období zhruba do poloviny 20. století.

Obecná kritika pramene

Obecnou kritikou pramene je míněn přístup, používaný společně pro písemné i nepsané prameny tak, jak je zpravidla formulován v základech historikova školení. Tradičně převažující zaměření na písemné prameny bývá přitom uplatněno i na prameny obrazové. Základním principem historické kritiky

je určit výpovědního hodnotu pramene a posoudit jeho možné využití pro naše poznání minulosti. Pomineme-li náznaky kritických metod v antické či středověké historiografii, za počátek kritického pohledu na historii lze považovat 17. století, kdy se konstituovaly první metodologické systémy, tzv. pomocné vědy historické. Zádní uplatnění nalezla kritika pramene v pozitivistickém přístupu historiografie 19. a počátku 20. století. Důraz na pravdivost kladl vysoké nároky na analýzu pramene a především v metodologii práce. V nakládání s písemnými prameny mají dodnes nezastupitelné místo postupy, jejichž základy nacházíme právě v pozitivistické historiografii. Metodologické stanovisko, kladoucí důraz na ověřitelná fakta, bylo do značné míry přínosem pro rozvoj technik historikovy práce, do značné míry však omezovalo možnosti interpretace a analýzy pramene. Důsledná aplikace pozitivistického přístupu a odmítání spekulativních teorií neodpovídá totiž na otázku „proč“, ale zůstává u otázky „jak“. To, že předmětem historikovy práce není pouhá rekonstrukce historických událostí a věrné podání minulosti, je dnes samozřejmě přijímaným východiskem. Rozvoj interdisciplinárních přístupů a moderních teoretických pohledů však neznamená podhodnocení kritického hodnocení pramene, které patří k základní výbavě profesionálního badatele.

Všeobecně bývá kritika pramene rozlišována na vnější, zaměřenou na pravost, autentičnost, časový, autorský původ a vnitřní, zkoumající obsah, včetně motivů a faktorů obsah ovlivňujících. Předmětem vnější kritiky je v zásadě zjištění, zda je pramen pravý - autentický a za jakých okolností vznikl. Zahrnuje především veškerá zjištění vztahující se k datu a místu, autorovi a k původci pramene. Je to kombinovaný komparativní materiálový a obsahový přístup, směřující k určení vypovídací hodnoty pramene, jejíž omezení je odstupňováno od plně autentického pramene, přes falza,

padělané prameny až po mylná určení, přičemž je rozlišováno mezi úmyslem a omylem. Cílem je rekonstruovat pramen v původní podobě a rozlišit jednotlivé modifikující zásahy. Vnitřní kritika určuje shodu pramenné informace s historickou realitou, jakým způsobem ji odráží, kompetenci pramene pro řešení dané otázky. Jelikož určuje míru kompetence, zkoumá poměrně detailně osobu autora, jeho věrohodnost, způsob, jakým jeho prostřednictvím může být informace deformována. Nerozlišuje zásadní rozdíly mezi typy pramenů, zda se jedná o písemné nebo znakové nepsané. Obě složky kritiky jsou vzájemně provázené a nelze je od sebe striktně oddělovat.

Obecná kritika je značně variabilní a pružná. Z hlediska běžných nároků historikova zájmu umožňuje univerzální kritická metoda charakterizovat a verifikovat všechny základní kategorie obrazu, se kterým pracuje obdobně jako s textem a pracovat se zobrazením v rámci svých potřeb a požadavků. Nevýhodou je, že poměrně široké pojetí vede k tendenci ověřovat obrazovou informaci vzhledem k textu, například z popisu uvedeného v titulu obrazu. Při studiu fotografie jako historického pramene můžeme, s přihlédnutím k určitým specifikům, v zásadě vycházet z metod historické kritiky aplikovaných na všechny znakové, tj. písemné a obrazové prameny. Zároveň je nutné přihlédnout k přístupům dalších vědních disciplín, jako je ikonologie a novější sémiotické teorie.

Ikonograficko-historická metoda

Vzhledem ke vzrůstajícímu zájmu o nepsané znakové prameny začalo být považováno za účelné doplnit metodologii historické vědy v oblasti kritiky a interpretace o jemnější nástroje pro práci s nepsanými vizuálními prameny. Vcelku logicky se potom nabízela možnost využití poznatků blízkého historického oboru, dějin umění. Ikonograficko-ikonologický přístup umožňuje organické začlenění poznatků do historické

vědy, vychází ze stejných základů historicko empirického a narativního způsobu podání předmětné látky.¹⁰⁵

Podnět z oblasti dějin umění byl ve vztahu k historicko-ikonografickému přístupu rozpracován zejména v německém prostředí. Jeden z čelních reprezentantů Rainer Wohlfeil, vypracoval na jeho základě triadickou metodu práce s obrazovými prameny, spočívající v dělení ikonologické analýzy na tři základní stupně: **předikonografický popis** (popis předmětu, jeho podoba, stavba, vztahy elementů, textové souvislosti), **ikonograficko-historickou analýzu** (přiřazení díla k jeho historickému kontextu) a **interpretaci** (zpřístupnění díla v jeho historicko-dokumentárním smyslu).

Základní zkoumání obrazu probíhá ve fázi ikonograficko-historické analýzy (rozkrytí motivů, alegorií, srovnání s dalšími díly umělce, texty, interpretace v užším smyslu, vysvětlení "sekundárního smyslu", intence výpovědi autora, "soudobé poselství", vysvětlení historicko-společenských souvislostí obrazu aj.). V oblasti původu díla a autorství je třeba určit, zda autor byl profesionální umělec, jaký byl případný podíl objednavatele nebo mecenáše díla, sledovat místo vzniku a čas, určovat techniku a to, zda se jedná o originál nebo kopii díla. Pro analýzu je významná oblast společenských a mentalitních struktur, a postavení umělce nebo objednavatele díla je zkoumáno vzhledem k sociálním vztahům, politickému zakotvení a názorům, ale i podle vzdělání a znalostní úrovně. Další významnou oblastí analýzy je samotný obraz jako komunikační prostředek. Zde je předmětem zájmu účel sdělení, jaký mělo zobrazení v době vzniku, kdo byl adresátem, jaká byla funkce obrazu, zda liturgická, didaktická, propagační apod., zda se jednalo o širší obrazový program nebo o jednotlivé dílo a zda byl obraz

¹⁰⁵ V oboru dějin umění jsou vedle ikonograficko-ikonologického přístupu rozeznávány ještě další, mezi nejvýznamnější patří znalecký, stylově-kritický a formálně-analytický, stylově-historický, funkčně-receptivní, kulturně-historický.

reprezentativní pro svoji dobu. Interpretační krok vychází z předpokladu, že výpověď díla prochází skrze vyjádření umělce, který je produktem sociálního prostředí, zakotveného v tradicích. Obraz je tedy výrazem mentality a je tak čten a vyhodnocován. V posledním okruhu otázek je sledováno působení obrazu v kontextu jeho dalšího působení a následného kontextu, zejména otázky kdo obraz viděl, jeho rozšíření, pozdější interpretace, názory na něj nebo zda byl kopírován, falšován apod.

Dnešní, v podstatě dominantní, nazírání se formulovalo na pozadí uměnovědné ikonograficko-ikonologické metody¹⁰⁶ do historicko-ikonografického pohledu a nalezlo přijetí zejména v okruhu kulturní historie. Ikonograficko-historický přístup využívá pevného zázemí umělecko-historické vědy a je poměrně snadno aplikovatelný do metodologie používané jinak pro převážně písemné prameny. Díky tomu je schopen podílet se na řešení rozsáhlých úkolů, pojímat do jednoho celku obrazy společně s písemnými prameny, ale plnit i důležitou úlohu v zprostředkujícím didaktickém poslání historiografie. Zůstává zde však jedna zásadní nevyřešená otázka, do jaké míry zapadá fotografie do tohoto systému. Nelze totiž přehlédnout, že přejímaná metoda práce s obrazem vychází především z výtvarných oblastí, kde vznikly základní postupy hodnocení malby, kresby a plastiky. Na tomto materiálu jsou plně rozvinuty možnosti analýzy, založené na bohatém srovnávacím materiálu a vývojovém přehledu, vytvořeném v prostředí jiné (uměnovědné) historické disciplíny. V případě fotografie však umělecko-historický přístup nemá ono silné teoretické zázemí, jelikož dějiny umění se fotografií jako předmětem svého bádání zabývají poměrně krátce, až od šedesátých let 20. století.

¹⁰⁶ Na formulaci metody měli zásadní podíl historici a teoretici umění Aby Warburg (1866_1929) a Erwin Panofsky (1892-1968).

V souvislosti s výhradním přijímáním ikonograficko-ikonologické metody, osvojitelné historikem v plné šíři jen s velkými obtížemi, může pro historickou vědu v oblasti vizuálních obrazů vznikat nebezpečí zaujetí generického postavení vůči sice příbuznému, ale plně samostatnému oboru dějin umění, což by ve svém důsledku vedlo k rezignaci na vlastní osobitý výklad celé jedné pramenné oblasti. Předložený okruh otázek nabízí širokou paletu pohledů a možností uchopit a následně interpretovat obraz. Na základě tohoto přístupu je možné vytvářet kulturně historické texty, historicko-ikonografické přehledy, ale také prezentovat výtvarná díla v historickém kontextu výstavní formou.

Sémiotický přístup

Myšlenka využít při výkladu fotografie přístupy a poznatky sémiotiky se objevila v souvislosti s potřebou formulovat postavení fotografie v bádání na pomezí klasických disciplín kulturních a mediálních studiích. Společně se strukturalistickým pohledem slouží tyto přístupy k myšlení o fotografii, pomáhají vymezovat její základní povahu a vztahy k ostatním médiím. V rovině kritiky fotografie pro potřeby historického poznání se přitom uplatňuje jeden ze zásadních momentů, které sémiotický přístup přinesl. Jde o již zmíněný pojem indexu a jeho chápání ve vztahu k fotografii.

Myšlenka, že fotografie není pouze ikonická, tj. podobná, ale je indexem-stopou, má pro kritiku fotografie zásadní význam. Připustíme-li totiž indexovou povahu fotografie, pak takové tvrzení vede k tomu, že fotografie je zcela rozdílným obrazem od ostatních, skutečně ikonických obrazů. Indexovost znamená, že mezi referentem a výsledným fotografickým obrazem je pevná příznaková vazba. Pak je ovšem zcela zásadním požadavkem sledovat tuto příznakovost od výchozího zkoumaného obrazu, až k hranici latentního obrazu, který vznikl přímým otiskem reality do fotografického média.

Pojímání fotografie jako indexu se ovšem nevyklučuje s chápáním fotografie jako ikony, tedy lze ji také pojímat jako dvojitou znakovou strukturu, s tím, že má funkci ikonickou (podobnost) a zároveň povahu indexu (příznakovost).

Určité řešení takového stavu se nabízí v sémiotickém výkladu znaku Charlese S. Peirce, převedeném z původní jazykové oblasti do oblasti vizuální. Tímto směrem se ubírají studie vizuální kultury, které odmítly uměleckohistorický výklad. Poukazují především na to, že fotografie není jen ikonou (analogií) zobrazeného referentu. Vycházejí spíše z pojetí fotografie jako indexu (příznaku), to jest z příčinné souvislosti mezi fotografií a tím, co bylo v době fotografování před kamerou. Vznik fotografie jako indexu je charakterizován tím, že světlo působící na fotocitlivou plochu v ní zanechává stopu a trvalým zachycením této stopy, světelné situace, vzniká fotografie, zobrazení v momentu jeho sociálního využití. V myšlení o fotografii se vytvořil směr, který *"prosazuje myšlenku, že fotografie udržuje s rodnou skutečností vztah, jenž je spíše než na znaku založen na indexu (ve smyslu, který mu dal Charles Sanders Peirce, podle něžž je index výsledkem přirozeného vztahu ke svému referentu). Pro tyto teoretiky je fotografie indexem také v časové rovině: čas je v ní uzavřen, fotografie balzamuje minulost "jako mouchy v jantaru" (Peter Wollen), "navěky nám ukazuje prstem, co bylo a co už není"(Christian Metz)." ¹⁰⁷*

Z hlediska historické vědy je tato myšlenka mimořádně zajímavá, jelikož fotografii uděluje mnohem větší vypovídací hodnotu, než jaká je založena na pouhé analogii. Jedná se o mnohem silnější provázanost mezi minulostí a přítomností. Uvedené přístupy koexistují v rámci historiografie, každý z nich má své přednosti a nevýhody.

¹⁰⁷ Jacques AUMONT, *Obraz*, s. 165.

2. Analýza fotografického obrazu

Navrhovaná analýza vychází z potřeby stanovení základních, výchozích informací o analyzované fotografii. Zakládá se na propojení přístupů univerzální kritiky pramene a ikonograficko-historické metody s přihlédnutím k indexové povaze fotografie. Jedná se o upřesnění a stanovení hierarchie jednotlivých kroků směřujících od kritiky k interpretaci.

Univerzální kritika pramene je výchozím stanoviskem, půdorysem celého procesu, jelikož vychází z existence pramene definovaného historickou vědou. Z tohoto pramene vytváří na půdorysu historiografie prostřednictvím kritiky a interpretace historiografická fakta. Jedná se tedy o zajištění koherentního postupu při tvorbě poznání v rámci oboru. Fotografie je tak stále klasifikována jako nepsaný znakový pramen, rozdíl spočívá pouze ve stanovení přesnější posloupnosti jednotlivých kroků analýzy a respektování specifických vlastností fotografie.

Historicko-ikonografická metoda se do analýzy fotografie zapojuje především tím, že akcentuje analogovou povahu pramene a pracuje více než metoda písemných pramenů s jejím ikonickým vyjádřením. Projevuje se to důrazem na limitující technické podmínky vzniku fotografie a kontextuální souvislosti fotografie v komunikaci s příjemci. Kombinace uvedených dvou přístupů, univerzální historické kritiky a ikonograficko-historické analýzy, jsou do značné míry shodné, liší se spíše v akcentování jednotlivých složek kritiky.

Sémiotický pohled se v rámci kritické analýzy projevuje přijetím indexové povahy fotografie, aniž je však podceňován její ikonický charakter. Lze tedy říct, že fotografie (nepsaný znakový pramen) je analyzována na základě podobnosti se zobrazovaným objektem (ikona), ale zároveň je její provázanost s tímto objektem plně akceptována (index). Z toho

plyne, že hlavní pozornost je věnována tomu, co je na fotografii zobrazené (referent), aby, v určité konfiguraci, vytvářelo vnímatelnou konfiguraci jednotlivých prvků a jejich vztahů (scénu).

Typologická východiska

Prvním, základním krokem kritické analýzy fotografie je stanovení, o jaký typ fotografického obrazu se jedná, zda jde o primární, sekundární nebo terciální obraz. Při zběžném prohlížení fotografií často nevnímáme, v jaké formě si snímek prohlížíme. Pozornost je soustředěna na to, co fotografie představuje, vizuální informace je zpracovávána téměř současně se zrakovým vjemem. V tom je veliký rozdíl oproti vnímání textu, který je vstřebáván postupně po řádcích v delším časovém úseku a jehož přijímání je procesem interakce s čtenářovou myslí. Výsledný fotografický obraz se může velmi výrazně odlišovat od toho, jak byla předloha zaznamenána fotoaparátem. Musíme tedy zjistit, jaká je "genealogie" obrazu, který je předmětem kritiky a stanovit podle ní důvěryhodnost předkládaného snímku. Patrně zcela zřídka budeme mít možnost porovnávat jednu fotografii ve všech možných formách fotografického obrazu, z nichž každý má rozdílnou vypovídací hodnotu, neboť v každém dochází v procesu průmětu reality do obrazu k rozdílnému zkreslování

K dispozici jsou v zásadě tři typy fotografických obrazů - primární, sekundární a terciální. Latentní obraz, jako neviditelný otisk předlohy nemůže být předmětem zkoumání, je pouze jeho předpokladem.

Primární fotografický obraz je nejvěrnějším a nejpůvodnějším zdrojem informací, nejvýznamnějším průmětem reality do scény, jež je předmětem našeho zkoumání. V některých případech je primární obraz také konečným výsledkem fotografického procesu. To je případ daguerrotypií, Talbotových fotogenických kreseb, ambrotypií, ferrotypíí.a

panotypií. Z hlediska četnosti výskytu se jedná o výjimky, spojené převážně se staršími dějinami fotografie. Drtivou většinu primárních fotografických obrazů tvoří negativy z procesu negativ/pozitiv dochované na skleněných deskách a celulózových nebo celulooidových podložkách. Na negativech jde nejlépe kontrolovat, zda je záznam v původním stavu, nebo zda na něm byly provedeny dodatečné úpravy pomocí retuší¹⁰⁸.

Prvotní úlohou retuše bylo napravování nedokonalostí vzniklých při expozici, převodu plastické skutečnosti do plochého obrazu. Pomocí tužky a štětce tak byly zdůrazňovány světla, stíny a kontury, včetně odstranění rušivých skvrn a teček. Zároveň však velmi záhy byly tyto ruční zásahy používány na vylepšení výsledného dojmu fotografie, což se nejvíce projevilo u fotografického portrétu, kde někdy docházelo k celkové změně výrazu portrétované osoby. Zpravidla byly odstraňovány drobné charakteristické rysy jako vrásky, pigmentová znaménka, korigován účes, vousy, tvar rtů apod. Retuš sloužila často k vykrývání celých ploch, zejména pozadí, tak, aby byly odstraněny všechny prvky, pokládané za rušivé. Zcela samostatnou kapitolu manipulace s negativem představuje retuš prováděná záměrně s cílem uvádět v omyl širší okruh příjemců fotografie.¹⁰⁹ Modelovým příkladem je obecně známé zneužívání retuše pro politické účely, odstraňování nevhodných osob, detailů, vykrývání částí snímků, tak aby nedocházelo k nevhodným konotacím.

Zásahy do negativu ovšem nemusí být nutně pozměňovací. Do citlivé vrstvy podložky byla často vyškrabávána pořadová čísla jednotlivých záběrů, která jsou jednak dokladem o tom, že jde o profesionální snímek, jednak ukazují na existenci dalších předcházejících nebo následujících záběrů. Nevýhodou

¹⁰⁸ Slovo retuš pochází z francouzského *retouché*, znovu se dotýkat. Z bohaté literatury existuje řada návodů a rozborů technik retuší. Viz: Rudolf SKOPEC, *Negativní a pozitivní retuš*, Praha 1959 nebo Rudolf SKOPEC, *Retuš a opravy negativů*, Praha 1946.

¹⁰⁹ O tomto např. Hana ŘEHÁKOVÁ - Dušan VESELÝ, *Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK*. Praha : X-Egem 1999.

negativu je jeho inverzní zobrazení tmavých a světlých tónů. Po přiložení na černé pozadí však dochází k převrácení barevnosti a tím i zviditelnění negativu jako pozitivu. Na tomto principu byly zhotovovány ambrotypie, ferrotypie a pannotypie v principu negativy podkládané černým papírem, kovem nebo plátnem.

Sekundární fotografický obraz je nečastější formou, se kterou se historik setkává jako s "originálem". Jedná se o pozitivní zvětšeniny zhotovené z negativů. Nejvíce se zde projevuje autorský přístup, zpravidla je rozeznávána autorská rozmnoženina, provedená přímo fotografem v malém časovém odstupu od expozice, pozdější autorská rozmnoženina a snímky vytvořené z původního negativu třetí osobou. Fotografie, považované za umělecká díla jsou podepisovány autory a považovány za vintage print, tj. raritní jednotliviny.¹¹⁰

Na pozitivu lze nalézt řadu důležitých údajů. Jelikož se jedná většinou o papírovou podložku je zdrojem informací rub i líc. Vizitky a kabinetky obsahují údaje o fotoateliéru, zpravidla tištěné na obou stranách. V samotné fotografii přilepené na podložku bývá někdy slepotiskové razítko autora, doplněné případně rokem. Zadní strana u novějších fotografií bývá značená razítkem. Velmi cenné jsou všechny dobové i pozdější přípis, které zde zanechali jak autor, tak i pozdější komentátoři. Může se jednat jak o pracovní poznámky, tak i o soukromá vysvětlení. Poznámky na rubu fotografií jsou často opomíjeny a zejména při reprodukování snímku se tak vytrácí řada podstatných souvislostí.

Terciální fotografické obrazy představují nejpestřejší směs fotografií, nejčastěji tištěných reprodukcí v knihách, v

¹¹⁰ Vladimír Birgus v rozhovoru o výstavě Česká fotografie 20. století prohlašuje: „Já často vidím zásadní rozdíly mezi dobovou zvětšeninou a pozdní zvětšeninou, nemluvě o posmrtné zvětšenině, kterou už autor nemohl jakkoliv korigovat. Důraz na dobové originály ostatně kladou při podobných fotografických výstavách všechna seriózní americká nebo západoevropská muzea.“ in: Petr VOLF, Plynulá cesta, Časopis Reflex 35/2005.

periodickém a neperiodickém tisku, pohlednicích, plakátech apod. V podobě terciálních fotografických obrazů je uchováváno velké množství fotografických obrazů, které již neexistují. Zejména na stránkách ilustrovaných časopisů se nachází neodhadnutelné množství fotografií, dnes nenávratně ztracených a nedostupných. Otevírá se zde možnost téměř nekonečnému studiu obrazového materiálu.

Z terciálních fotografických obrazů jsou pro historika nejdůležitější fotografie v periodickém tisku. Obraz je zde více či méně provázán s textem a extrémně svázán s podmínkami, za kterých titul vycházel. Dochází zde k největšímu množství zkreslení, fotografie jsou retušovány, pozměňovány a vylepšovány. Použití fotografie v tisku má nespornou výhodu v přesném datování horní hranice vzniku snímku - nemůže být mladší, než je datum vydání listu kde byl uveřejněn.

Doprovodné titulky fotografií nelze přes všechnu obezřetnost odmítat, protože ve své většině obsahují reálné informace napomáhající určení fotografie. Je nutné vycházet z toho, že média jakkoli s čtenářem manipulují, usilují zároveň o to, poskytnout mu správné informace. Významový posun se mnohem silněji než v popisu fotografií odehrává na pozadí celkového vyznění článku, vydání, politického zaměření periodika i charakteru doby.

Scéna a referent

Nevyhraněný metodologický přístup historické vědy k fotografii, v oblasti kritiky a následně i interpretace, je projevem obtíží spojených s povahou média, ve způsobu jakým je realita zobrazována. Kritika fotografie představuje její čtení a porozumění, převod obrazových znaků do slovního popisu a tím dosažení výchozích informací o fotografii. Není ale vždy zcela jasné, co fotografie přesně znamenají nebo co mohou znamenat. Jelikož fotografie nejsou prostou reprodukcí

skutečnosti, setkáváme se při snaze o jejich posouzení s několika problémovými okruhy, které je nutné brát v úvahu.

Zobrazené osoby před kamerou ve většině případů pózují, což se nemusí týkat pouze portrétní fotografie. I v běžných situacích lidé, často nevědomky, zaujmají určité postavení a spolupracují na podobě výsledného obrazu. Typickým příkladem těchto reakcí je úsměv, který nemusí vypovídat o konkrétní situaci víc, než že se jedná o automatickou konvenční reakci. To samé platí o předmětech, které jsou často aranžované. Výsledkem toho je, že zobrazené **referenty** fotografie nemusejí vytvářet situaci, tak jak by odpovídala přirozenému pohledu. Takto uzpůsobená realita je navíc předmětem jednoho statického záběru, fotografie je pouze výsečí, ve většině případů není známo, co jí předcházelo, co následovalo. Z tohoto faktu vyplývá závažný problém pro interpretaci snímku. Vedle toho, že je fotografie pouhou vizuální výsečí, redukovanou do perspektivně konstruovaného plošného obrazu, chybí v ní informace o dalších složkách smyslového poznání, například zvukové nebo čichové.

Kritika fotografických obrazů musí respektovat specifické podmínky fotografií, lišící se od obecně znakových i výtvarně obrazových pramenů. Odlišnost a výsadní postavení fotografie od ostatních obrazů spočívá především v tom, že je pevně svázaná s referentem, tj. skutečným objektem nebo jevem a jeho zobrazením na snímku. Podstatou fotografického záběru je, že expozice probíhá bez možnosti zásadního zásahu fotografa. Ten může výrazněji ovlivnit pouze jisté podmínky, například volbou clony, ohniskové vzdálenosti, ale ne samotný proces, který probíhá automaticky. Fotoaparát zachytí to, co je před ním.

Zřídka se fotografický obraz skládá pouze ze zobrazení jednoho předmětu. Zpravidla poskytuje informace o řadě dalších předmětů a osob, které na zobrazené **scéně** vytvářejí různé vazby. To je důležité především pro interpretaci

fotografie. Svoji roli tento fakt hraje ale už při kritice, jelikož obě činnosti se do určité míry doplňují či občas splývají. Na fotografii se může objevovat řada referentů. Snímek sám o sobě neurčuje, který z nich je hlavní. Přesto nejsou referenty nahodilé, fotografický obraz podléhá také výtvarným pravidlům, například volbě úhlu záběru. Někdy fotografie je opatřena popisem, ten však velmi často ukazuje především na způsob čtení fotografie. V případě většiny obrazů má historik volnost zaměřit se na referent, který ho zajímá, v praxi tak využívá jen jednotlivé dílčí obrazové informace.

Při analýze fotografie je zapotřebí určit základní informace, které lze zjistit přímo z fotografie. Předběžné údaje, zjištěné na základě písemných zmínek na fotografiích nebo v doprovodných textech, případně z dalších fotografií z jedné série, je nutné porovnat a ověřit se scénou zachycenou na analyzované fotografii.

Jako první je nutné stanovit výčtem jednotlivé referenty vyskytující se na snímku. Je potřeba stanovit spíše vyšší počet, neomezovat se na hlavní referent, který vyplývá většinou z kompozice snímku. Rozsáhlejší výčet referentů umožňuje zvýšit vypovídací schopnost snímku i pro další vyhodnocení a navrhnout různé způsoby jejich čtení (dekódování). Výčet závisí na zkoumané fotografii, v některých případech bude možné stanovit referenty na úrovni jednotlivých osob nebo věcí, jindy budou referentem hromadná označení jako například dav, město nebo doprava. Stanovení referentů snímku není konečné, patrně vždy bude možné najít další. Mělo by ovšem být funkční, přiměřené tomu, co od fotografie očekáváme. Jednotlivé referenty jsou základem k vyhodnocování dalších kategorií.



[OBR. 4.01.]



[OBR. 4.02.]

Příklad zjištění referentů:

Anonymní fotografie představuje pohled na Pražský hrad a refektář v bývalé Jezuitské zahradě v Praze. Datování snímku je odhadováno mezi léty 1860 a 1870. Zobrazené referenty: řeka, nábřeží, lodě, město, Pražský hrad, Jezuitská zahrada, dům, věž, plovárna, památky.

Zvolené referenty jsou lodě a vory přistavené k říčnímu břehu. Jsou dokladem rozvíjejícího se průmyslu, obchodu a výstavby, se kterými v průběhu 19. století souvisela i zvýšená spotřeba dřevní hmoty. Díky velké poptávce dřeva v Praze a zejména pak v Sasku vzniknul velký rozvoj těžby dřeva v jižní části Čech, zejména na Šumavě. O rozvoj voroplavby se zasloužil lodmistr Adalbert Lanna (1805-1866), který vytvořil pro voroplavbu žádoucí podmínky na Vltavě, Labi a jejich přítocích. Lodě zobrazené v popředí jsou patrně celodřevěné "šífy", které sloužily pouze jen pro dovezení nákladu na dlouhé trasy po proudu do cíle, kde většinu čekala demontáž a dřevo se využilo stavebně či jako topivo. V době expozice snímku se vltavská lodní doprava nacházela na svém vrcholu, brzy poté však její význam upadl v souvislosti se zahájením železničního provozu mezi Českými Budějovicemi a Prahou. Vltavské lodní dopravě zbyla pouze úloha zásobování pražských staveb.

Lokace

Na základě stanovených referentů je možné přistoupit k lokalizaci zobrazené scény. Každá fotografie byla exponována na konkrétním místě, které lze v mnoha případech přesně určit. Místa, ze kterých se fotografovalo (a fotografuje) lze nejlépe rozpoznat v případě exteriérových záběrů. Interiéry naopak v nejvyšší míře podléhají změnám, takže je více pravděpodobné, že objekt, pokud nejde o známé veřejné místo, již nestojí, případně zcela změnil svoji podobu a funkci. Obecně lze stanovit, že míra možnosti určení lokality fotografie je úměrná četnosti objektů lidské činnosti. V čistě přírodním prostředí je určení fotografie téměř neřešitelné, pokud není dostupný žádný lokalizovaný srovnávací materiál. Možnosti určení narůstají s rostoucí zástavbou a zalidněností. Nejvyšší jsou v městském prostředí, kde napomáhají určení mimo jiné nápisy, transparenty, vývěsní štíty obchodů, které lze dohledat například v dobových adresářích. Nejpřesněji lze fotografie lokalizovat podle vlastní znalosti a vizuální zkušenosti, možné je i srovnání s jinými současnými nebo historickými snímky. Srovnávací fotografie je oblíbeným tématem publikací, zábavou i pracovní pomůckou. Nejrozsáhlejším projektem posledních let v Čechách byla publikace *Letem českým světem*, jejíž autoři v roce 1998 nově fotografovali záběry vydané ve stejnojmenné knize roku 1898.¹¹¹

¹¹¹ Jaroslav BÁRTA (ed.), *Letem českým světem*, s. 639.

Pavel Scheufler v doslovu publikace *Letem českým světem* uvádí, že podobně jako projekt nepřináší zodpovědný autorský průřez soudobou místopisnou fotografií, není ani korektní po stránce časové, neboť vedle snímků zhotovených v letech vydávání díla prezentuje i fotografie vytvořené před deseti - dvaceti lety. Tvrzení možno doložit rozbořením stavebních detailů zachycených památek, ojediněle i dochovanými datovanými originály - například Eckertovy Říčany jsou asi z roku 1878, snímky ze Šumavy pak asi z roku 1882. Naopak snímky Brunera-Dvořáka ze severní Moravy a Slezska byly zřejmě pořízeny těsně před vydáním, stejně jako snímky z nakladatelství Vilímek. Projekt podchytil i díla těch, kteří se v době vydání již fotografií vůbec nezabývali (Böttinger). V případě retrospektivních



[OBR.4.03.]

Příklad určení lokace:

Anonymní fotografie interiéru hostince, kterou nelze lokalizovat bez dalších upřesňujících znalostí. V knize Praha 1848-1918 je uváděna jako interiér nezjištěné pivnice, pořízený od neznámého autora při magnéziovém osvětlení. Náhodným objevem bylo zjištěno, že snímek byl publikován v časopise *Český svět* r. 1905 a označen jako Černý pivovar na Karlově náměstí. Pro potvrzení lokace však bylo nutné další šetření. V místě dnešního domu Černý pivovar na Karlově náměstí postaveném v letech 1933 - 1934 pro pojišťovnu Riunione Adriatica di Sicurta stávaly původně dva domy - jeden z nich patřil vyšebrodskému klášteru, ve druhém domě byl novoměstský pivovar s pivnicí, který nesl domovní znamení a jméno Zlatý lev. Jeho klasicistní fasáda měla velmi tmavou barvu, a tak se mu říkalo také Černý pivovar. Někdy je název patrně nesprávně vysvětlován i tak, že se zde vařilo jen černé pivo, nebo dokonce že se pivo vařilo načerno. Při bourání staré budovy byly objeveny nástěnné malby, obraz znaku sladovnického cechu, znaky Čech, Moravy, Slezska a Slovenska i obraz historika a buditele Jana Erazima Vocela a některých dalších spisovatelů a básníků. Část maleb byla sejmuta a uložena v Muzeu hlavního města Prahy. Z druhého

pohledů můžeme postrádat osobnost Františka Fridricha, vůbec největšího vydavatele místopisných pohledů v letech 1865-1885.

bouraného domu byl v muzeu uložen původní pozdně renesanční malovaný trémový strop. Podle projektu architekta Karla Kotase byl na pozemku o šířce 63 m a hloubce 44 m vystavěn funkcionalistický nájemní dům s restaurací a bufetem. Na novou budovu byl přenesen reliéf Zlatého lva ze zbouraného domu i název Černý pivovar.

Hostince a restaurace procházely postupným vývojem. Jedním z velmi rozšířených typů byla německá pivnice, charakteristická tmavým dřevěným obložením stěn doplněným v horní části dekorovanou tapetou nebo různou tematickou výzdobou či výmalbou. V českém prostředí čerpaly náměty výzdoby z české mytologie, a historie, stylizované postavy Čechie, Libuše, motivy lva a Svatováclavské koruny. Zařízení pivnice doplňovaly dřevěné masivní stoly, lavice a židle a výčepní pult s mosaznou výčepní stolicí. Vedle samotného výčepu mívaly větší podniky samostatné místnosti pro pořádání společenských akcí. Vedle nápojů se v hostincích podávalo jídlo, hrály se zde karty, v některých podnicích byly venkovní kuželníky. Model tradičního hostince, určeného pro delší posezení a trávení volného času byl v meziválečném období ve velkých městech nahrazován v řadě případů novějšími typům restaurací, případně levnějšími automatům. Často se tak dělo, podobně jako v případě Černého pivovaru v souvislosti s požadavkem nové účelnější zástavby na drahých pozemcích uvnitř města.

Dodatečným šetřením, jež ale v mnoha případech představuje velmi podrobné studium jak literatury, tak archivních pramenů a velmi často si vyžaduje terénní průzkum, lze dospět k potvrzení - či vyvrácení - předpokládané lokace.

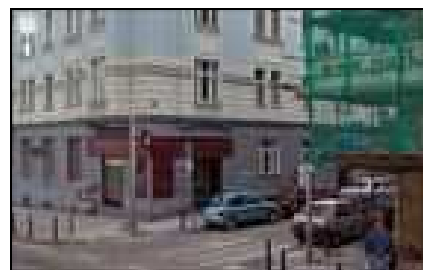
Velice cenným pomocníkem v určování lokalit jsou moderní technologie. Konkrétně mám na mysli Mapy Google s funkcí Street View, které, alespoň pro městské prostředí, mohou

během poměrně krátkého okamžiku prokázat domněnku o možném umístění zobrazované lokality.¹¹²

Na fotografii znázorňující stavbu barikády v květnu r. 1945 je uliční značení Rösslerova, protektorátní název dnešní Haškovy ulice v Holešovicích. Kolmo navazující ulice však již rozpoznatelná není. Poměrně snadným způsobem lze na Google map nalézt totožný pohled a přesně určit roh ulic Haškovy a Veletržní.



[OBR. 4.04.]



[OBR. 4.05.]

Datace

Ze znalosti referentů, lokality a jejich vzájemných vztahů lze odečítat čas, ve kterém byl snímek exponován. Klíčovým znakem jsou především zobrazení lidé a lidské výtvořiny. Jedná-li se o známé osoby, jsou někdy vodítkem již při stanovování lokality. Osobnosti na fotografiích jsou poměrně často zmíněny v připojených textech, v titulcích nebo v přípisech přímo na fotografiích. Častěji jde tedy spíše o jejich ověřování, než určování, případně o stanovování jednotlivých členů zobrazené skupiny. Fotografie sloužící ke srovnání jsou většinou rozesety na stránkách periodik, nejtypičtěji u zpráv k životním výročím a úmrtí. Často bývají součástí archivních fondů, zejména osobních, kde tvoří bohužel až závěrečné "dodatky" k písemnostem.

¹¹² Google Street View je část Google Maps a Google Earth, která nabízí panoramatické pohledy v rámci 360° horizontálně a 290° vertikálně po ulicích v různých částech světa. Pohledy jsou snímány z výšky přibližně 2,5 metru asi každých 10 metrů. Street View byl uveden 25. května 2007 v několika městech USA, postupně se rozšířil do mnoha států.

Nejpřístupnějším zdrojem jsou monografie osobností, obsahující ilustrační doprovod a speciální obrazové publikace zaměřené na portréty. Pro druhou polovinu 19. století představuje nejlepší zdroj Vilímkovo *Národní album* z roku 1899, pro první desetiletí první republiky *Album representantů všech oborů*, kulturní osobnosti uvádí též obsáhlý *Literární atlas* z roku 1938.

Ve spojení s osobami na fotografiích je dobrou datovací pomůckou oděv, zejména dámská móda, která na rozdíl od pánské v mnohem větší míře podléhala změnám a byla výraznější i v nižších sociálních skupinách.¹¹³ Ikonografie módy 19. a 20. století v tomto směru navazuje na ikonografii předcházejících období, kde je historický oděv důležitou součástí určování datace.

Časové rozpětí snímku lze určovat podle různých dalších vlastností referentů. Vedle staveb, zmíněných již při lokalizaci fotografie, jsou to například technické prostředky. Počet jejich zobrazení vzrůstá, jednak díky rozvoji techniky, jednak z důvodu zlepšování fotografického záznamu, který od osmdesátých let 19. století mohl poměrně kvalitně zachycovat i pohybující se objekty. V oblasti techniky jsou významné především dopravní prostředky. Lokomotivy, automobily a veřejná doprava představují přesné typy, dobře datovatelné, jelikož tento obor dopravy se těší značnému zájmu odborné i širší veřejnosti.¹¹⁴ Datování však umožňují i mnohem méně nápadná technická zařízení jako jsou například sloupky veřejného osvětlení.

¹¹³ Robert SPEYCHAL, *Československé stejnokroje na fotografiích z let 1918-1939*(1) In: *Historická fotografie 2004*, s. 53-63. Zdena LENDEROVÁ, *Datování fotografií podle oděvu : od poloviny 19. století do roku 1918*. In: *Historická fotografie, 2002*, s. 59-65.

¹¹⁴ Řadu příkladů lze nalézt např. v časopise *Dráha*. Měsíčník o rozsahu 44 stran, z toho 24 barevných a 20 černobílých, zabývající se historií a současností drážní (tj. především železniční, ale také tramvajové, trolejbusové a lanové) dopravy u nás i v zahraničí.

Znovu platí, že ve městech je datování usnadněno velkým výskytem určitelných referentů. Provádění přesného datování je u fotografie závislé na konkrétním snímku a na účelu, k jakému bude fotografie využita. Není neobvyklé, že datování fotografie určené přesně na den jde podle vržených stínů dopočítat na velmi přesný časový údaj. Jedná se však o extrémní možnost připadající v úvahu pouze u velmi omezeného počtu snímků. Nejrozšířenější je naopak datování do určitého roku, v případě zobrazení významné události k patřičnému kalendářnímu dnu.



[OBR. 4.06.]

Příklad datování fotografie

Fotografie zobrazuje pohled na stavbu Strakovy akademie na levém břehu Vltavy v oblasti Klárova. Snímek byl exponován zhruba z prostoru dnešní staroměstské paty Čechova mostu. K datování není možné použít zobrazené osoby, které jsou v běžném oděvu a oproti světlejšímu pozadí bez čitelných detailů. Při dataci snímku je potřeba vycházet pouze ze zobrazené stavební situace, zatím nedokončené novostavby akademie a budovy bývalého jezuitského refektáře. Pozemek, parcela č. p. 128-III, tzv. jezuitská zahrada byla zakoupena zemským výborem v letech 1875-1878 pro potřeby stavby budovy Strakovy akademie. V té době se jednalo o odlehlejší část Prahy, refektář sloužil jako výletní tančírna a hostinec. K oživení místa došlo až po výstavbě železné lávky, spojující od roku 1869 staroměstský a malostranský břeh. Veřejnou

soutěž na stavební plány Strakovy akademie vyhrál Václav Roštlapil (1856–1930), který roku 1891 předložil podrobnější plány zamýšlené stavby. Rozvedl na nich svoji představu monumentální, účelné a solidní budovy, tvořící důstojný protějšek „domu umělců“ – Rudolfinu. Budovu akademie ve stylu klasicistního baroka francouzského pojetí zasadil v pohledu z pravého břehu citlivě do panoramatu Malé Strany, ve kterém hmota stavby z pohledu od Vltavy koresponduje s táhlým letenským vrchem a tvoří zároveň protiváhu dominantě Pražského hradu na horizontu. Jelikož budova byla navržena v první řadě jako internát pro maximálně 112 osob, nenacházelo se zde tolik místností, jak by se z impozantního zevnějšku na první pohled zdálo. Stavební práce probíhaly v letech 1893 – 1896 a jejich celkový náklad 1 080 000 zlatých představoval ekvivalent přibližně 650 kg ryzího zlata. Dne 29. března 1893 převzala firma staveniště a již 4. dubna byly zahájeny výkopové práce. Podle původního záměru měla být budova do konce roku 1893 pod střechou s tím, že termín definitivního dokončení byl stanoven na 31. srpna příštího roku. Do Vánoc r. 1893 však bylo dosaženo pouze podlahy v přízemí. Na dokončení bylo nutné počkat až do 12. září 1896, ačkoli se na stavbě pracovalo nepřetržitě vyjma nedělí a velkých svátků. Nečekané obtíže provázející rozsáhlou stavbu způsobil již v počátcích nehomogenní stavební pozemek. Slavnostní otevření budovy se konalo dne 18. listopadu 1896 po vysvěcení ústavní kaple. Bývalý refektář sloužil po celou dobu jako zázemí stavební kanceláře, a teprve po dokončení prací byl stržen a pozemek upraven na zahradu. Na základě těchto znalostí lze poměrně přesně datovat fotografii, neboť snímek zachycuje jak Strakovu akademii, tak jezuitský refektář – tedy přibližně do roku 1895.

Autor

Zatímco první krok kritické analýzy spočíval ve vytvoření a vyjasnění východisek a ve druhém byly zjišťovány skutečnosti ověřitelné z toho, co bylo na snímku přímo viditelné, na třetím místě nastupuje otázka postavení autora a způsobů jak, a za jakých podmínek, byla fotografie vytvořena. Tato analýza je pak završená stanovením, v jakých kontextech se fotografie objevuje, v čemž se přibližujeme na samou hranici interpretace. Ta je sice svým způsobem přítomná i v předchozí kritice, ovšem zde její potlačení představuje mnohem těžší úkol. Ať pozorovatel sebevíc chce, není v jeho silách potlačit hodnotící složku svého vědomí, založenou na daném hodnotovém, společenském nebo estetickém hledisku. Pohled na fotografii vytváří konotace zcela automaticky, což znovu poukazuje k příznakovosti média. Historik zde tedy mnohem více musí oddělovat své dvě vzájemně provázané role - příjemce a hodnotitele. Přes všechnu snahu o nezáužaté hodnocení však nelze obě stránky zcela oddělit. Ze sémantického hlediska se v popisu analýzy fotografie projevuje rozdíl užitím slova určení a zjištění. Narozdíl od zjištění, které je chápáno jako objektivní konstatování, je určení pojímáno jako mnohem subjektivnější typ hodnocení.

Zmiňovaný poukaz na indexovou povahu fotografie odsunul fotografa snímku zdánlivě do pozadí. Neděje se tak z neúcty k autorovi, ale z důvodu, že jeho určení je poměrně komplikované a u běžných dokumentárních fotografií není podepřeno žádnými důkazy plynoucími přímo ze snímku. Autorství fotografií je naopak nejoceňovanější kategorií, podle které je fotografie začleňována v uměleckohistorickém výkladu. Ovšem i zde toto pojetí, jak již bylo poukázáno, vykazuje určité slabiny, a to zejména u fotografií z období 19. století, kdy je umělecký aspekt někdy komplikovaně konstruován, jak svědčí *"přehledová literatura typu "slavné ikony" nebo naddimenzované reprodukce zpravidla sériově*

produkovaných snímků formátu vizitky, v literatuře ovšem představované naopak s nádechem unikátnosti."¹¹⁵

Kategorii autora, který ač neviděn, je předpokladem snímku, chápeme v analýze historické fotografie ve smyslu konstatování Susan Sontag, že *"jakmile však lidé zjistili, že neexistují dva stejné snímky jednoho předmětu, ustoupil předpoklad, že aparát podává neosobní objektivní obraz, názoru že fotografie jsou svědectvím nejen toho, co je, ale i toho, co jedinec vidí; že jsou nejen záznamem, ale i hodnocením.*"¹¹⁶ Je-li tedy fotografie zároveň záznamem a hodnocením, věnoval se výklad do této chvíle záznamu a sféra hodnocení zůstala vyhrazena autorovi a okolnostem, za kterých fotografie vznikla. Hlavním předpokladem je, že fotograf vytváří snímek vědomě, s cílem zachytit určité skutečnosti, které vyvolaly jeho zájem. Za tímto účelem volí pokud možno nejvhodnější stanoviště, technické nastavení aparátu a okamžik, kdy je expozice uskutečněna.

Stanoviště, odkud byl snímek exponován, je do značné míry ovlivněno konkrétní situací. Fotograf nemohl, tak jako malíř nebo kreslíř, volit ideální postavení využívající například nadhled nebo větší odstup. Byl nucen vyhledávat postavení, které je možné fyzicky zaujmout, navíc velmi často fotografovat z předem vykázaného místa. Z toho důvodu nabývaly postupně význam menší fotoaparáty, které zejména od dvacátých let 20. století umožňovaly pořizovat snímky z různých, rychle se proměňujících stanovišť. Jejich rozšíření mělo mimo jiné přímý vliv na rozvoj fotografické reportáže, protože umožňovalo získat sérii snímků jedné události. Současně dovolovaly fotografovi být stále méně nápadným a nevyvolávat pozornost svého okolí.

Důležitým hlediskem při vzniku fotografie je, zda autorem byl profesionál nebo amatér. U historických

¹¹⁵ Petra TRNKOVÁ, *Fotografie po dějinách umělecké fotografie*, s. 105.

¹¹⁶ Susan SONTAG, *O fotografii*, Praha, Litomyšl 2002, s. 83

fotografií se většinou nejedná o zásadní rozdíl v technickém vybavení a zpracování, amatérské fotografie mohou být dokonce často mnohem pečlivěji zpracovány, pokud vznikly jako autorova záliba. Samozřejmě na vysloveně příležitostných snímcích bývá rozdíl kvality patrný, především v procesu vzniku snímku, rámování scény, celkovém vyznění. Průměrné profesionální reportážní snímky na druhou stranu trpěly často rutinním přístupem, kdy autor více než na invenci spoléhal na zavedený způsob své práce.

O tom, za jakým účelem byla fotografie pořízena, bez ohledu na samotný zobrazený námět, vypovídá do značné míry komponování snímku. Zakázkové nebo pamětní fotografie byly často velmi pečlivě aranžovány. Fotograf před expozicí snímku uspořádal scénu tak, aby výsledek co nejvíce odpovídal představám zadavatelům, pro které byla fotografie určena. Charakteristickým rysem při takovém postupu bývá pohled snímaných osob do fotoaparátu a celkové ustrnutí scény v momentu expozice. Naopak osoby v pohybu, či rozmazané tváře, svědčí o vyšší míře improvizovanosti fotografování.

Naskýtá se samozřejmě otázka, zda to, co vidíme jako výslednou exponovanou scénu, bylo přesným záměrem fotografa. Při rozhodnutí lze jako vodítko použít fakt, že posuzujeme dochované fotografie, které autor ponechal a patrně jim tedy jistou váhu musel přisuzovat. Podíl objednavatele fotografie na výsledek práce autora snímku byl vždy velmi výrazný, a to zejména u živnostenského ateliérového portrétu, kde se zejména průměrný fotograf zcela podřizoval přání zákazníka. Jak popisuje například Josef Pekař svůj zážitek z návštěvy v domácnosti ministra a historika Antonína Rezka, zhotovení vlastní podobizny představovalo často velmi osobní záležitost: *"Ukazovala [manželka A. Rezka, pozn. F.W.] fotografie, jednu Slávčinu velmi hezkou s překrásnýma očima ...Vypravovala s roztomilou naivností, že ji dali fotorg. nejdříve u Tomáše a že tam Sl. vypadala jako pí R. sama - "no*

ne jako já teď, ale jako když mi bylo 25 let. To víte, tu fotografii jsme nechtěli a tak se dala Sl. fotografovat u Eckerta" ".¹¹⁷

Jak vyplývá z předchozích poznámek o úloze autora fotografie, zásadní podmínku kritiky představuje respektování kontextů, které dílo ovlivnily. Nejde přitom jen o podmínky, za nichž byla fotografie vytvořena. Zachycený okamžik je přijímán a hodnocen nejen bezprostředně po vzniku snímku, ale také opakovaně v delším časovém odstupu. A to nejen původními tvůrci, diváky a objednateli, ale i dalšími generacemi, které v něm vidí stále silněji doklad minulých událostí. Zde se již nemusí názor na to, co fotografie představuje, krýt s původní představou, naopak může být často vnímán tak, jak se proměňuje všeobecný náhled na zobrazenou osobu, předmět nebo událost.



[OBR. 4.07.]

Příklad určení autora

Na vyobrazení je jedna z nejfrekventovanějších fotografií českých dějin, zachycující příjezd německých vojsk do Prahy 15. března 1939. Patří k nejznámějším položkám archivu České tiskové kanceláře (ČTK). Byla opakovaně použita a v průběhu let získala doslova ikonické postavení. ČTK vznikla 28. října 1918, tehdy pod názvem Československá tisková kancelář. ČTK byla až do devadesátých let 20. století

¹¹⁷ Josef PEKAŘ - Jaroslav GOLL, *Listy úcty a přátelství*, Praha 1941, s. 111, dopis Josefa Pekaře ze září r. 1897.

státní agenturou a její dějiny jsou úzce spojeny s osudy československého státu. Podařilo se jí vybudovat na svou dobu moderní tiskovou agenturu. Od dvacátých let se rozvíjelo vedle tiskového také obrazové zpravodajství. Protože snímky byly evidovány bez uvedení autorů, je dnes fotografie přisuzována třem fotografům.

V březnu 1939 dochází k obsazení Československa nacistickým Německem. Zprávu o této události přečetl prostřednictvím rozhlasového zpravodajství ČTK herec Zdeněk Štěpánek. Po zřízení protektorátu byla ČTK obsazena nacisty a obrazové zpravodajství, stejně jako textové, přísně cenzurováno. V roce 1998 byla fotografie v knize *Zakázané dějiny* připsána Josefu Muchovi (1909 - 1974) na základě nároku reportérova syna, rovněž zaměstnance ČTK, který spontánně vzpomínal, jak mu otec líčil okolnosti vzniku záběru. Muchovo jméno užil také historik Jaroslav Anděl pod příslušným exponátem přehlídky *Česká fotografie 1840-1950. Příběh moderního média* prezentované roku 2004 v pražské Galerii Rudolfinum.

Do té doby byl snímek tradičně připisován Karlu Hájkovi (1900 - 1978), autorovi jiné známé fotografie z 15. března 1939 nazvané „Škaredý den“. Hájkovo autorství bylo udáváno od šedesátých let až do konce let devadesátých.¹¹⁸ Za dalšího, již třetího autora, byl označen Josef Novák (1908-?)¹¹⁹,

¹¹⁸ Např. Pavel Háša (1929-2009), ve filmovém dokumentu *Reportér* (1963), Blanka CHOCHOLOVÁ, Karel Hájek : archiv 1925-1978, Opava 1998.

¹¹⁹ Životní osudy Josefa Nováka nejsou známy. Josef Moucha uvádí: "Datum a místo úmrtí Josefa Nováka ČTK neeviduje. Poslední zmínka o fotografovi v její databázi je vázána k šedesátinám, kdy působil v Památníku národního písemnictví. ČTK s ním rozvázala pracovní úvazek 31. 10. 1953. Přestože ho uznávala jako velmi dobrého fotoreportéra, portrétistu i výborného retušéra, byl roku 1951 sesazen na laboranta pracujícího na zvětšeninách. V nečitelně podepsaném posudku vedoucího fotoslužby ČTK z 10. 8. 1953 je vysvětlena Novákova služební degradace: „Stalo se tak pro jeho záporný postoj k lidově demokratickému zřízení, pro který nemohl nadále pracovat na politickém místě fotoreportéra.“ In: Josef

fotograf a reportér tiskové agentury Centropress, který po sloučení agentur negativ předal dokumentačnímu oddělení ČTK v roce 1946. Novákovo autorství bylo diskutováno od poloviny šedesátých let, naposledy mu bylo přiznáno na výstavě Česká fotografie 20. století v roce 2005.

Ve skutečnosti však autorství není dodnes plně vysvětleno, jelikož negativ fotografie je v ČTK evidován od 15. března 1939, kdy ovšem Karel Hájek ani Josef Novák nebyli zaměstnanci agentury. Navíc ze záznamů ČTK vyplývá, že sloučení s Centropressem neznamenovalo pro archiv ČTK žádný přírůstek záběrů z 15. 3. 1939. Reportáž z příjezdu německých vojsk do Prahy navíc obsahuje další záběry pražských Němců vítajících přijíždějící kolony. Vzhledem k tomu, že neexistují žádné bližší doklady, kontaktní snímky nebo pracovní kopie, je celá série třiceti pěti záběrů nabízena ČTK bez uvedení jména autora, podobně jako bylo zvykem v době expozice.

Přesto, že autora snad nejslavnější české fotografie není možné s bezpečností určit, výpovědní hodnota snímku tím netrpí. Právě v tom spočívá jedna z charakteristických vlastností fotografie oproti ostatním obrazům, a to, že v určité situaci může mít z historického hlediska stejnou vypovídací hodnotu bez ohledu na autora snímku.

Kontext

V souvislosti s určením kontextů fotografie významně stoupá důležitost určení typu fotografického obrazu, tak jak je naznačené v úvodu kritické analýzy. Veškeré fotografie vznikaly, byly a jsou přijímány za určitých podmínek. *"Fotografie se proměňuje podle kontextu, ve kterém je vnímána. (...) Jak v případě slov ukázal Wittgenstein, jejich význam je určen jejich užitím - což platí pro každou*

MOUCHA, *Fotografie s tajemstvím*, in: *Fotograf*, roč. 2005, č. 6, s. 22.

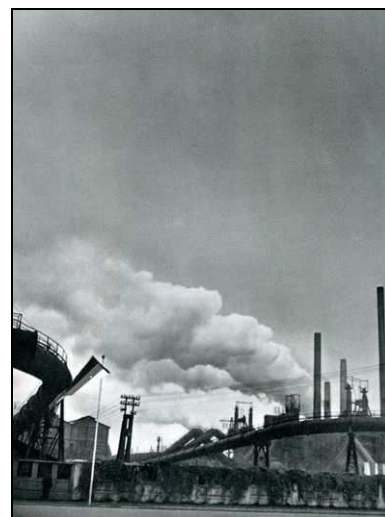
fotografii."¹²⁰ Stanovení jednotlivých rámcových kontextů představuje poslední fázi kritické analýzy fotografie. Při ní je potřeba vymezit jednak souvislosti podmínek vzniku fotografované scény, autorova omezení a dispozice, ale i kontexty, ve kterých byla fotografie přijímána a hodnocena. Jednotlivých kontextů vázaných k fotografii je celá řada – vedle autorova sociálního postavení a jeho uměleckých ambicí je třeba zvažovat, o jaký druh fotografie se jedná – novinářskou, reportérskou, oficiální, propagandistickou, reklamní, portrétní, památeční, rodinnou, turistickou, uměleckou, či například zcela náhodnou.

Institucionálním kontextem novinářské a reportážní fotografie jsou masová média. Oficiální fotografie vznikly v kontextu reprezentace státních, politických náboženských nebo podobně utvářených formací, a jako takové je nutné je vnímat. Propagandistické fotografie jsou velmi vyhraněnou manipulativní technikou vzniklou v kontextu ovlivňování obyvatelstva, reklamní zas plní svoji roli v kontextu hospodářského a sociálního života. Jednotlivé kontexty se překrývají, fotografie vzniklá v jednom, může být užívána nebo chápána ve zcela odlišném. Tak například turistická fotografie neodkazuje pouze k volnému času, ale i ke sportovnímu, spolkovému kontextu, případně může být publikována také v kontextu propagandistickém, s poukazem na krásy státu a jeho výjimečnost. I u čistě soukromých portrétních či rodinných snímků hraje kontext významnou roli. Jedná se především o sociální manifestaci, sebepotvrzení v rámci hierarchie rodiny, přátel nebo i širšího okolí určité komunity.

Významným hlediskem je i materiálový kontext. Je třeba vzít v potaz, zda se jedná o samostatnou fotografii nebo zda je součástí širší série dalších snímků. Jiný význam má portrét v rodinném albu, jiný jednotlivina. To samé platí i o

¹²⁰ Susan SONTAG, *O fotografii*, s. 98

dalších případech, kde fotografie nefigurují jako jednotliviny, ale soubory. Zařazení fotografie do alba, knihy nebo časopisu vyplývá vždy z určitého kontextu, v němž se snímek vyskytuje. V tomto kontextu je také vnímán, což může napomáhat jeho porozumění, ale i zásadně měnit způsob jeho čtení. U terciálních obrazů je kontext zpravidla nejkomplikovanější, jelikož je jednak předpokládán významný podíl vydavatele na výběru fotografie, ale i to, že oficiální uveřejnění snímku podléhalo zákonným omezením či zájmům skupin nebo jednotlivců.



[OBR. 4.08.]

Příklad určení kontextu

Anonymní snímek *Moravská Ostrava* byl uveřejněn jako jedna z ilustračních fotografií v knize *Kde domov můj?* vydané v srpnu 1940. Fotografie sama o sobě nemá velkou vypovídací hodnotu - zobrazuje blíže neidentifikovatelnou část průmyslového areálu s charakteristickými znaky průmyslové výroby, s dýmem továrních komínů, potrubím, dráty a ohradní zdí. Její výskyt v publikaci lze vnímat v několika kontextech. Na protějščí straně publikace je fotografie *Zlín*, představující pohled na město s výrobními halami přes rozsáhlé hřiště plné dětí. Obě fotografie tvoří vzájemný

kontrast, který je vyjádřen v komentáři: "Nejvýznačnější dva typy našich průmyslových měst dokumentujeme fotografiemi. Batův Zlín je světově reprezentativní výkon naší organizační a budovatelské schopnosti a zároveň průkopnický útvar urbanistický. (...) Protiklad moderního Zlína a starší Ostravy je také v různé povaze jejich průmyslu. Zachmuřený ostravský motiv zde reprodukováný dává tušit za průmyslovou fantastikou scenerie ostravské její uhelné podsvětí, žár vysokých pecí, hřmot železáren a smutek hald - ovzduší práce a života uhelného a železářského kraje, kraje Bezručova."¹²¹ Fotografie v knize předkládají čtenáři v zásadě stereotypní pohled na dvojí tvář průmyslového zázemí země. Ostravská fotografie souvisí s dědictvím 19. století, jeho sociální a národnostní problematikou hraničářského města a cizího kapitálu v protikladu se Zlínem, představujícím vlastní národní schopnosti. Protiklad reprezentuje také zmínka o Tomášovi Baťovi, prototypu českého podnikatele a Petru Bezručovi, národním básníkovi, jehož *Slezské písně* natrvalo ovlivnily vnímání charakteru kraje.

Samotnou knihu, do které byla fotografie zařazena, je ovšem potřeba vnímat v kontextu doby jejího vydání. V první fázi Protektorátu Čechy a Morava, v období let 1939-1941, se okupační úřady snažily ještě udržovat zdání samosprávného postavení českého národa. V této době se česká společnost semknula kolem základních národních hodnot a opora nového postavení, znovuvytvoření identity národního společenství, byla hledána v kulturní historii a jazykové oblasti. Kniha *Kde domov můj* vznikla v kontextu celé vlny vnějškově apolitických publikací, zaměřených na postavení českého národa a jeho kultury.¹²² V situaci okleštěné a porobené země

¹²¹ *Kde domov můj? Památník věnovaný naší vlasti a hymně národa českého.* Praha: Čin 1940, s. 242.

¹²² Publikace podobného druhu a zaměření představují např. tituly Vilém MATHESIUS, *Co daly naše země Evropě a lidstvu*, Praha 1939-

představoval poukaz na kulturní vyspělost a starobylost mimo jiné i opodstatnění existence národa.

Uveřejnění fotografie Ostravy tak lze vnímat v různých kontextech - od průmyslového vývoje, přes vlastivědně místopisný, až po národně obranný. V širším slova smyslu lze však zobrazenou fotografii vnímat i v kontextu formování stereotypů vnímání průmyslové krajiny a životního prostředí.

1940, Jan KVĚT, *Má vlast, česká krajina v díle našich malířů*, Praha 1940, *Věčný Mácha, památník českého básníka*, Praha 1940.

Pátá kapitola

INTERPRETACE FOTOGRAFIE

1. Interpretace fotografie

Interpretace fotografie je především výkladem toho, jak lze fotografické obrazy pochopit a dále vyhodnotit. Jak bylo zmíněno v předchozích kapitolách, předmětem interpretace nemá být pouhé konstatování, co fotografie zobrazuje a jak ji lze použít - např. v podobě ilustrace textu nebo jako dokumentaci historických vývodů. Takové užívání fotografie zohledňuje pouze ikonickou složku fotografického obrazu a přesto, že je legitimním způsobem názorného zobrazování reálií, nevyužívá plně vlastnosti fotografie, které lze uplatnit při detailnějším pohledu na soubor informací, které snímek obsahuje, a které při povrchním pohledu mohou zůstat skryté.

Při interpretaci fotografického obrazu se snímek stává přímým účastníkem tvorby historiografických faktů. Odpovídá na historikovy otázky, současně však představuje také prostředek, který je vyvolává. V první řadě je nutné položit si otázku, co fotografie zobrazuje a jakým způsobem to činí. Další otázka s tím spojená je, proč to zobrazuje a proč je toto zobrazení používáno, jinými slovy, jaké byly důvody pořízení snímku a jak je snímek přijat ve společnosti. V praxi se všechny typy otázek často doplňují. Jejich společným jmenovatelem je, že se vždy jedná o hledání určitého kontextu.

Fotografie představuje pramen, který má bezesporu silnou vazbu k tomu co bylo. Ve své univerzálnosti se dotýká všech oblastí, které mohou být předmětem historického bádání. Zahrnuje širokou škálu zobrazení, od úzce osobních výpovědí po oficiální propagandu, od privátních témat k nejširším

lidským otázkám. Variabilita fotografických obrazů je stejně široká, jako jsou lidské činnosti - zobrazuje konkrétní předměty, osoby, jejich prostředí i širší vztahy a vazby. Přesto je však nutné položit si otázku, do jaké míry je možné po fotografii, jako historickém pramenu, žádat soustavnější ucelenou výpověď. Sdělení fotografie totiž nefunguje a nepůsobí totožně ve všech situacích, výpověď není univerzální a neměnná. Nejblíže je podávané svědectví patrně přímo autorovi snímku, případně jeho blízkému okolí - lidem, kteří buď důvěrně znají zobrazené reálie, nebo jsou sami na snímcích zachyceni. Fotografie tak působí jako uchovaná vzpomínka, fixovaný okamžik, jenž je možné kdykoliv znovu vyvolávat z paměti, zařazovat do proudu osobních prožitků. Zcela jinak se však fotografie chová, jakmile je vytržena z tohoto kontinua a předložena divákům, kteří neznají její původní účel a souvislosti. Protože právě jen prostřednictvím lidí je fotografie vykládána, pouze jejich prostřednictvím nabývá svého konkrétního významu. Pokud vycházíme z premisy, že historiografie je ve své podstatě záznamem a výkladem událostí či jevů vytvořených lidmi, a přijmeme, že je postavena především na zprávách ve formě textů, jaké je potom postavení fotografie k historii jako celku? O čem může vyprávět fotografie jako jednotlivina a jak se mění situace, máme-li k dispozici série snímků? Jaký je její obecný vztah k textům? Tyto a další problémy si uvědomuje moderní historiografie v souvislosti se všemi druhy nepísemných pramenů: *"Písemně zachycená reflexe historické skutečnosti je nám natolik "přirozenou", že všechny ostatní možné způsoby jejího zachycení a komunikování považujeme buď za méně hodnotné, anebo je dokonce vysouváme za hranice historické vědy a přikládáme jim význam popularizační anebo dokonce jenom "zábavný".*¹²³

¹²³ Zdeněk BENEŠ, *Historický text a historická kultura*, Praha 1995, s. 96.

Klíčem k odpovědi na tyto otázky je porozumění tomu, co fotografie znamená vzhledem k ostatním událostem, textům i jiným pramenům. Osamocená fotografie, ke které není možné přiřadit žádné další snímky, a k níž se neváží ani texty, které by byly v nějakém vztahu k tomu, co je zobrazeno, má většinou velmi malou vypovídací schopnost. Pokud zobrazuje dostatečný počet referentů nebo strukturovanou scénu, je možné ji podrobovat zkoumání, jak bylo uvedeno v kapitole o kritice pramene. Výpověď však většinou koresponduje pouze s již předem získanými poznatky a s předpoklady, se kterými k fotografii předstupujeme, s tzv. vizuální kompetencí příjemce. V tomto smyslu lze pohled na fotografii chápat v Barthesově pojetí, podle kterého každé vyobrazení oslovuje člověka dvěma způsoby. Za čistě subjektivní hodnocení označuje **punktum** („to, co se do mne vbodne“).¹²⁴ Zde má na mysli skutečně osobní prožitek, závislý na dispozici každého příjemce. Snímek, často spíše detail, zasáhne podle něj na základě vzpomínky, zkušenosti, pocitu. Jedná se o individuální prožitek a často nemá racionální základ. Na druhou stranu **studium** se dovolává racionálního zájmu, vnímá fotografii jako kulturní produkt, který sice může působit na emoce, ale jen zprostředkovaně, skrze racionální, politický, morální diskurs všeobecně přijímaného systému, jako svědectví zasazené do kontextu, který očekáváme a ve kterém ho i přijímáme pro svoji lepší informovanost. Tomuto čtení fotografie napomáhají žánry a styly, ve kterých jsme fotografii schopni, třeba s rozhořčením nebo údivem vnímat, každopádně ale zařadit do souboru jiných podobných nám známých obrazů. Studium je zprostředkované: *"Rozpoznat studium znamená vycházet vstříc intencím fotografa, harmonovat s nimi, schvalovat je anebo neschvalovat, avšak vždy jim rozumět, v duchu o nich diskutovat: neboť kultura (k*

¹²⁴ Roland BARTHES, *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Praha 2005, s. 45.

níž *studium náleží*) je smlouva uzavřená mezi tvůrcem a konzumenty."¹²⁵

Barthesovo „studium“ je přístupem, který odpovídá předpokladům a zájmům historické vědy. Hledání referentů, rozklíčování scén, nalézání souvislostí a následný výklad jsou totožné s rozkrýváním textů, na kterých historie spočívá. Fotografie sama o sobě nemůže texty při tvorbě historie nahradit. Nelze tvořit historii z fotografií bez textu, který alespoň v minimální míře usměrňuje příjem a výklad obrazů. Historie tvořená pouze obrazy je nemožná. Dokonce i v případě, že by se s velkou námahou pro konkrétní případ připravila série obrazů - vyvstává neřešitelná otázka, jak by byly obrazy uspořádány. V řadě za sebou, nebo jako skupina, shluk? Jistě by musely být seskupeny podle nějakého řádu nebo klíče - podle systému, aby vytvořily to, co nazýváme historií. Současně by však tato linka musela být vystavěna na základě alespoň elementární znalosti děje a souvislostí. Krátce řečeno, fotografie nejsou schopny, na rozdíl od textů, vytvářet souvislé výpovědi samy o sobě, mohou se jich pouze účastnit, vstupovat do nich nebo je iniciovat. Mohou být ikonickým textem ve smyslu, že obraz se skládá z popsatelných a tedy vyložitelných znaků, které lze převádět z vizuálního kódu do písemného popisu, a tím začlenit do souvislého historického diskursu. Takové chápání umožňuje vyjádřit nejen to, co obraz ukazuje, ale i to, co fotografie svým obsahem sděluje. Cílem historikovy práce s fotografií proto je, po předchozím kritickém zhodnocení, zasadit fotografii do historického kontextu, nebo pro daný snímek příslušný kontext vybudovat. Lze toho docílit na základě předchozího rozboru pomocí slovního popisu, srovnáním s jinými fotografiemi, nebo začleněním do souvislého textu snímků a výjevů.

¹²⁵ Tamtéž s. 33.

Začlenění fotografie do kontextu je velmi výstižně formulováno například v knize britského spisovatele a kritika Johna Bergera *O pohledu*. Berger se zde věnuje způsobu, jakým lze s fotografií nakládat tak, aby se co nejvíce uplatnila její výpovědní hodnota, obsažená v tom, co v minulosti zachytil fotoaparát jako svědectví o uplynulé skutečnosti. "Oproti všem ostatním vizuálním obrazům fotografie svůj objekt nezpodobňuje, nenapodobuje a neinterpretuje, nýbrž podává jako stopu"¹²⁶, což vyjadřuje, že fotografie není souvislou výpovědí, je pouze prostředkem k fixaci událostí, které je nutné znovu vyvolávat. Autor vychází ze srovnání fotografického procesu s pamětí, na jejíž schopnost zachycovat obrazy fotografie v určitém slova smyslu navázala: "Co plnilo funkci fotografie před vynálezem fotoaparátu? Standardní odpověď' mědirytina, kresba, malba. Ovšem poučenější je odpovědět: paměť."¹²⁷ Rozdíl mezi fotografiemi a pamětí však vidí v tom, že fotografie "samy o sobě nezachovávají smysl"¹²⁸. Takové tvrzení je klíčové pro jejich užívání. Barthes i Berger tak fotografii udělují postavení záznamu reality, který je potřeba konstruovat na základě naší vzájemné interakce se snímkem. Berger navíc rozlišuje dva způsoby využívání fotografií, a to vzhledem k funkci paměti. Fotografie se tak podle něj zařazují buď do soukromé zkušenosti, kde mají obdobné poslání jako paměť, anebo mají veřejné využití, kde je snímek odtržen od původního kontextu a přenechán různým výkladům. Na základě rozboru knihy Susan Sontag *O fotografii*, která médiu viděla především nástroj moci, sloužící v moderní kapitalistické společnosti k ovládnutí mas, hledá Berger východisko v opětovném začlenění fotografie do kontextu osobní i společenské zkušenosti. Požaduje proto respektování zákonitostí paměti, která není jednosměrná, ale "paprskovitě se rozbíhá, rozvíjí se v

¹²⁶ John BERGER, *O pohledu*, Praha: Agite, Fra 2009, s. 66.

¹²⁷ Tamtéž s. 66.

¹²⁸ Tamtéž s. 67.

nesmírně četných asociací, které všechny směřují k téže události."¹²⁹ Bergerův inspirativní způsob přiřazování obsahu fotografií na základě kontextů odpovídá asociativní metodě známé z psychologie. Důležitou výchozí myšlenkou nalézání kontextů tvoří předpoklad, že nic z toho, co je uchováno v paměti, není vyložitelné pouze jedním způsobem. Vzpomínka není nikdy izolovaná a její hodnocení není neměnné. Její hodnotící statut, to, za co je považována, je někdy momentální, jindy trvalejší výsledek řady duševních pochodů, asociací a průběžného přehodnocování. Předmět paměti se může účastnit neohrazeného, stále se rozšiřujícího nebo zužujícího počtu úsudků. Berger z tohoto pojmání vztahu paměti a fotografie vyvozuje, že kolem snímku je nutné "vybudovat paprscitý systém, díky kterému lze fotografii vnímat způsobem, ve které splývají osobní, politické, ekonomické, dramatické každodenní i historické aspekty."¹³⁰



[OBR.5.01.]

2. Die letzten Tage der Menschheit

Na konci května roku 1922 vyšlo ve Vídni nejrozsáhlejší dílo spisovatele Karla Krause (1874-1936), absurdní apokalyptické nikdy neprovozované drama *Die letzten Tage der Menschheit* (*Poslední dnové lidstva*), "jehož rozsah by podle

¹²⁹ Tamtéž s. 80.

¹³⁰ Tamtéž s. 80.

pozemských měřítek vyplnil asi 10 večerů"¹³¹. Téměř osmi set stránkový text Kraus napsal postupně v letech 1915-1919 jako reakci na první světovou válku, jejíž nesmyslnost a krutost vylíčil prostřednictvím dialogů desítek fiktivních osob, tvořících koláž dobových názorů a promluv: "nejnepravděpodobnější činy, které tu jsou hlášeny, staly se skutečně; já jsem jen maloval, co ostatní dělali. Nejnepravděpodobnější rozhovory, které se tu vedou, byly doslovně promluveny; nejkřiklavější smyšlenky jsou citáty."¹³² Kniha popisuje rozklad a ztrátu úcty k nejzákladnějším lidským hodnotám, včetně nejvyšší, úcty k lidskému životu. Kraus tím nemíní přímé válečné utrpení na frontách, zabíjení v bojích, ale celkové otupení a zcyničtění, vydání jednotlivce na pospas zvrácenému systému.

Ve frontispisu prvního vydání je bez bližšího upřesnění umístěna zvláštní, znepokojující fotografie. Důvodem není až tak její makabrózní charakter, spíše to, že bez jakéhokoliv bližšího komentáře nebo vysvětlení vyvolává otázku, na co se divák ve skutečnosti dívá. Fotografie představuje skupinu civilistů a vojáků pózujících před tělem oběšeného muže v kostkovaných plandavých šatech. Celkový dojem z fotografie je však rozporuplný, není patrné, zda se jedná o skutečný výjev nebo aranžovanou scénu. Zobrazené typy jsou totiž natolik výrazné, že celý snímek na první pohled vypadá jako výjev z nějakého podivného, nám neznámého představení, jehož aktéři se nechali vyfotografovat. Zároveň však jsou jednotlivé osoby - až příliš živé - jakousi typologií víceméně odpudivých personáží. Odulý muž s prasečím obličejem a baňatým nosem, kterému z vesty příliš nápadně vykukují hodinky na silném řetězu, druhý typ osoby z polosvěta, s vyžilou tváří a zchytralým úsměvem. Důstojník vlevo jakoby ztělesňoval vojenskou omezenost, druhý, kterému není vidět do obličeje,

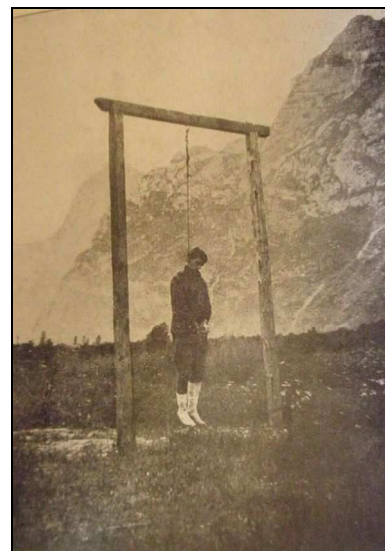
¹³¹ Karl KRAUS, *Poslední dnové lidstva. Tragedie v pěti dějstvích s předehtou a epilogem*. Praha, Družstevní práce 1933, s. 5.

¹³² Tamtéž, s. 5.

vystrkuje do záběru své plné břicho. Matoucím dojmem působí i téměř dobrácká tvář důstojníka stojícího nejbližší šibenici, který se naklání tak, aby v záběru byla jeho tvář.

Celému panoptiku pak dominuje urostlá postava bodře se usmívajícího muže, který vypadá jako režisér tohoto - nám nepochopitelného - dramatu. Fotografie je zarážející patrně proto, že je matoucí. K divadelnosti přispívá retušované ploché pozadí, které celý výjev vytrhuje ze souvislostí, nabízejících případnou pomoc při vyhodnocení snímku. Snímek neodpovídá běžnému návyku, neumožňuje rozpoznávat doslova na první pohled o co se jedná. Nevíme komu nebo čemu se shromážděná skupinka směje a divák může být dokonce v podezření, zda se postavy nebaví jeho zmatkem a pochybnostmi. Nejasnost vnímání fotografie umocňuje, že kniha je divadelní hrou a ačkoliv vnímáme určitou souvislost mezi titulem a fotografií, jsme zmateni, co si máme myslet. Fotografie totiž přes svoji panoptikálnost působí zároveň příliš věrohodně. A to hned ze dvou důvodů. Jednak tím, že se jedná o fotografii, tudíž je chápána jako reálná scéna, zadruhé zobrazení oběšence je velmi realistické, nebo, lépe řečeno, působí věrohodně.

Je jasné, že při pokusu interpretovat tuto podivnou víceznačnou fotografii nebude dostačující pouhá analýza toho, co je přímo zobrazeno. Rozhodnutí, zda jde o pouhou hříčku s divákem, informativní momentku nebo závažné sdělení, bude muset být učiněno na základě jiných informací, než které jsou obsaženy přímo v samotném snímku. Klíčem k jejímu dešifrování se budou muset stát jiné fotografie, texty nebo samotné Krausovo drama.



[OBR. 5.02.]

Válečné poprav

Jedním z nejvýraznějších případů, kdy fotografie nabývají v souvislosti s historií naléhavou výpovědní hodnotu, jsou snímky z přelomových období, zpravidla bohužel spojených s válečnými nebo jinak násilnými událostmi. Při jejich zobrazování, zejména v případě sledování vypjatých drastických scén, je divák díky bezprostřednímu působení fotografie přímo vtahován do středu děje, stává se sám jakoby účastníkem události. Dějiny 20. století jsou podobných událostí plné a existuje celá řada fotografií, které dokumentují tyto dramatické události. Jedny z prvních snímků spojených s českými dějinami jsou fotografie připomínající osudy vojáků z první světové války. Velké skupiny tvoří fotografie z povstání roku 1945, boje československých jednotek za druhé světové války.

Při vzniku Československé republiky v roce 1918 hrála jednu z klíčových rolí vojenská účast českých a slovenských dobrovolníků na straně dohodových spojenců. Dobrovolné sbory, které se konstituovaly v Rusku, Francii a Itálii, měly význam politický a v případě Ruska i vojenský. Jejich existence podpořila pozice politické emigrace, která dosáhla nejen uznání samostatnosti nového státu, ale i začlenění mezi jednu

z vítězných mocností. Legionářské spolky a organizace tvořily jednu z opor československé státní myšlenky, aktivně se účastnili meziválečného politického života. Součástí legionářské tradice bylo uctívání památky zemřelých bratří, jak se mezi sebou členové legií oslovovali.

Popravy vojáků i civilního obyvatelstva byly za první světové války rozšířené a nabyly do té doby zcela nevídaných rozměrů. Události 20. století, zejména hrůzy druhé světové války, do značné míry převrstvily pohled na toto tragické období a v obecném povědomí je tak první světová válka často vnímána ještě jako válka vedená podle určitých pravidel. Bádání v této oblasti, zaměřené na fotografické prameny, prostředkuje v posledních letech poněkud jiný obraz. Například zajímavé práce rakouského historika Antona Holzera *Die andere Front Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg* a *Das Lächeln der Henker/Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914-1918* přinesly fotografická svědectví z řady archivů, dokumentující zásahy vojenské moci vůči civilnímu obyvatelstvu. Zejména svědectví fotografií z Haliče a Srbska dokládá masové represe, vykonávané často podle libovůle tamních velitelů. Autor přičítá fenomén popravování civilního obyvatelstva do značné míry rozšířené hysterii hledání špionů a zrádců. Jejich objevení a potrestání bylo vnímáno jako akt spravedlivé pomsty a na stvrzení toho fotografováno. V tom dává za pravdu Holzerovi i Krausův Škarohlíd z uvedeného dramatu: *"Tvořily se skupiny. A to, nejen aby byli při jedné z nejzvířetějších poprav, nýbrž také, aby při ní zůstali; a všichni ukazovali přívětivou tvář. Tato tvář, tvář rakouská, jeví se také na jiné pohlednici, které mezi mnoha jinými podobnými přísluší nemenší kulturně historický význam, v četných vojenských typech, které mezi dvěma visícími Rusínkami bok po boku natahují krky, jen aby byly zvěčněny na tomto dokumentu. Bůh sud', pro jaké ďábelské ujímání některého generála, kterého*

snad obžerství na vepřových hodech naladilo k furiosnímu vypracování rozsudku "Jest vykonati", zemřely obě ty nešťastné ženy."¹³³

Zajímavě tomuto Krausovu líčení odpovídají pasáže z románu Jaroslava Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka*, popisující Švejkovo zatčení po převleku do ruské uniformy. Román, chápaný většinou jako satirický a humoristický, nabývá v kontextu Krausova dramatu a uveřejněných fotografií nových možností interpretace. Je potřeba mít na paměti, že Hašek poměry v Haliči osobně poznal jako rakouský voják (do své dezerce v září roku 1915). Do jisté míry je proto možné číst Švejkovy peripetie jako autentickou výpověď: "Kdyby ho byli chytili a objevili hned za bojištěm, tak by ho byli vyslechli a také hned pověsili a nedělali by s ním také žádných caviků. Ostatně přece snad ví pan hejtman, že velitel ve válečném území, jakýkoliv velitel od hejtmana nahoru má právo všechny podezřelé lidi věšeti. Major Wolf si to ovšem trochu popletl, pokud se týká pravomoci vojenských hodností na věšení. Ve východní Haliči čím blíže k frontě, tím více tato pravomoc sestupovala na nižší a nižší šarže, až konečně stávaly se případy, že třeba kaprál, vedoucí patroly, dal pověsit dvanáctiletého kluka, který mu byl podezřelý tím, že v opuštěné a vydrancované vesnici vařil si v rozbořené chatě slupky od brambor."¹³⁴ Podobně pokračuje v líčení Švejkova soudce, generála Fink von Finkenstein: "Kdyby člověk chtěl být sentimentální, napsal by, že tento člověk měl na svědomí hodně tuctů lidí, zejména tam na východě, kde zápasil, jak říkal, s velkoruskou agitací mezi haličskými ukrajinci. Z jeho stanoviska nemůže však mluvit, že by měl někoho na svědomí. To u něho neexistovalo. Když dal pověsit učitele,

¹³³ Karl KRAUS, *Poslední dnové lidstva*, s. 521-522.

¹³⁴ Jaroslav HAŠEK, *Osudy dobrého vojáka Švejka*, Praha 2008, s 590-591.

učitelku, popa nebo celou rodinu na základě rozsudku svého náhlého soudu, vracel se klidně do své ubikace..."¹³⁵

Narozdíl od Haliče nebo Srbska se fotografie vojenské zvěle na jižní frontě omezovaly především na popravy dezertérů nebo vojáků, kteří přešli na stranu nepřítele a vraceli se na frontu jako členové dobrovolnických oddílů. To se týkalo především Čechů, kteří byli na italské bojiště nasazováni po špatných zkušenostech z boje proti slovanským jednotkám v Rusku. Přesto i zde docházelo k dezercím, které však nebyly natolik masové. České dobrovolnické jednotky v Itálii, rekrutované z válečných zajatců, vznikaly na rozdíl od Francie nebo Ruska poměrně pozdě, jelikož v Itálii nebyla větší česká komunita a italská vláda nebyla vytváření sborů příliš nakloněna. K formování jednotek došlo až během roku 1917 a do bojů zasáhly až v roce 1918, v poslední fázi bitvy na Piavě. Jejich hlavním úkolem, ale již i v předchozím období, bylo konat výzvědnou službu a podrývat morálku rakouské armády, která byla na jižním bojišti do značné míry tvořena českými jednotkami. Z tohoto důvodu bylo také postavení legionářů velmi nebezpečné, jelikož v případě zajetí byli souzeni jako vlastizrádci podle vojenského trestního práva, zejména § 327 pro zločin proti ozbrojené moci. Celkem bylo na italské frontě v boji za československou samostatnost popraveno zastřelením nebo pověšením přes šedesát československých legionářů. Řada těchto poprav byla fotografována, a to jak soukromě jednotlivými vojáky, tak i pro úřední dokumentaci. V Holzerově knize jsou dokumentovány popravy českých legionářů z léta roku 1918. Část fotografií sloužila jako propagační materiál proti rakouské armádě, poté co se různými cestami dostala do rukou nepřátel. Snímky představují, až na výjimky, odsouzence visící po popravě na různě improvizovaných šibenicích, často na stromech. V některých případech zastřelené vojáky, kteří byli oběšeni

¹³⁵ Tamtéž, s. 599.

dodatečně. Někteří popravení mají na krku zavěšeny cedule s německým, českým a maďarským nápisem „vlastizrádce“. Popravy byly nejen aktem pomsty na odsouzenci, ale měly i preventivní funkci - proto byly mrtvoly vystavovány veřejně podél cest jako odstrašující příklad pro ostatní vojáky.

Po skončení války byli zavraždění legionáři oslavováni jako mučedníci *"Šibenice, které jim postavil nepřítel, jsou ukazateli nových cest celým generacím."*¹³⁶ V roce 1921 byly ostatky čtyřiceti dvou legionářů převezeny do Čech. Slavnostní pohřeb se konal 24. dubna ze Staroměstského náměstí, odkud byly ve velkolepém průvodu převezeny na vojenský hřbitov na Olšanech. Nejvyšší poctou hrdinům padlým na frontách první světové války v boji za československou samostatnost mělo být vybudování monumentálního Patheonu československých legií v Praze na Vítkově.¹³⁷



[OBR. 5.03.]

¹³⁶ Josef LOGAJ, *Oběti*, Praha 1921, s. 9.

¹³⁷ Návrh vystavět v Praze důstojný památník padlým příslušníkům československých legií vznikl v roce 1919 z podnětu příslušníka italských legií akademického malíře Jana Angelo Zeyera (1878-1945). V poradním sboru pro postavení památníku se sdružovala řada předních umělců a kulturních pracovníků (Z. Wirth, V. V. Štech, J. Gočár, P. Janák, A. Zeyer, L. Šíma, V. Špála, O. Španiel, B. Mathesius). V souvislosti s potřebou dokumentovat činnost legií byl založen též Památník odboje, který se věnoval vydavatelské, propagační, archivní a výstavní činnosti. Jeho samostatná budova byla postavena na úpatí Vítkova v letech 1927-1929. Stavba Patheonu byla zahájena roku 1928 podle plánů ruského legionáře arch. Jana Zázvorky (1884-1963). K jejímu dokončení však došlo až po druhé světové válce, kdy byla budova využita zcela jiným způsobem. K naplnění myšlenky legionářského památníku tak v průběhu 20. století již nedošlo.



[OBR.5.04.]

Fotografie poprav Césare Battisti

Fotografie ve frontispisu Krausova románu je popsána v rozhovoru dvou osob - *Optimisty* (Der Optimist) a *Škarohlída* (Der Nörgler). Je zde jednou z epizod tohoto absurdního dramatu. Zobrazuje nejznámější, svým způsobem prominentní civilní popravu, která se konala dne 12. července 1916 v severoitalském Trentu, tehdejším Tridentu, hlavním středisku rakouských Jižních Tyrol. Její obětí byl italský vlastenec, místní rodák, sociálně demokratický poslanec říšského sněmu Césare Battisti (1875 - 1916), významný příslušník italského iredentistického hnutí. Čtrnáct dní po vyhlášení války mezi Rakouskem a Srbskem uprchl do Itálie, kde se podílel na propagandě proti Rakousko-Uhersku. Po zapojení Itálie do války vstoupil jako dobrovolník do Alpského sboru a účastnil se bojů v oblasti Trenta. Během rakouské ofenzívy v květnu až červenci 1916 byl dne 10. července zajat, převezen do Trenta a zde, o dva dny později, společně se svým spolubojovníkem Fabio Filzim (1884 - 1916), popraven.

Battistova exekuce měla oproti řadě tehdy prováděných poprav výjimečný charakter - k jejímu vykonání byl povolán vídeňský kat, což mohlo odsouzeným poskytnout alespoň částečnou útěchu v tom, že je nečekalo utrpení improvizovaných poprav. Jedním z důvodů, proč tato poprava neupadla do zapomnění, byla skutečnost, že během výkonu rozsudku byla pořízena řada fotografií. Ty pak hrály významnou roli v dalším tradování odkazu umučených vlastenců. Některé z nich byly bezprostředně po exekuci dokonce šířeny

jako pohlednice a upomínky, jejichž účelem byla odstrašující manifestace potrestání veřejně známého velezrádce.

Fotografie zobrazující vykonání popravu je skupinovým portrétem kata, dvou pomocníků, důstojníků a oběšence. Battista je zde oblečen v občanském oděvu, který si vyžádal, aby nebyla zneuctěna jeho uniforma. Fotografie zabírá i pozadí snímku - tvoří ji kamenná zeď vnitřního dvora hradních kasáren. Zde se, za přítomnosti velké části posádky, konala poprava. Provedení popravu principiálně odpovídalo ustanovením trestního řádu, kde byla procedura popravu specifikována v paragrafech 403 a 404 trestního řádu. Podle jejich znění měla být vykonána uvnitř věznice nebo na uzavřeném místě, v přítomnosti komise, protokolárního zapisovatele, státního zástupce a soudního lékaře. Z dalších osob přítomných popravě byli jmenováni obhájce, duchovní, zástupci obce, a pokud bylo možno, i další vážené osoby. Popravu se nevykonávaly v neděli, o svátcích nebo ve sváteční den podle náboženství popravovaného. Battistova exekuce se konala ve středu, samostatně od druhého odsouzeného Filsiho. Po exekuci byl sepsán protokol, který stanovil dobu smrti na 19.14, tedy osm a půl minuty po začátku exekuce.¹³⁸

Mistr popravčí

Ústřední postavou fotografie je bezpochyby vídeňský kat Josef Lang (1855-1925), činný ve svém úřadu od roku 1900, kdy byl jmenován úředním katem pro Rakousko, vyjma České království a okupované území Bosny a Hercegoviny. Lang pocházel z vídeňského předměstí Simmering, kde byl všeobecně známý a oblíbený, především jako člen dobrovolného hasičského sboru. Ke svému řemeslu se dostal prostřednictvím svého

¹³⁸ Průběh popravu neprobíhal na území monarchie stejným způsobem. Vycházel z kulturních zvyklostí daných geografických oblastí. Například v Haliči bylo tělo odsouzence ponecháváno na šibenici po dobu 24 hodin a teprve poté pohřbíváno za zvýšené opatrnosti, tak aby nedošlo k jeho možnému exhumování a zneuctění na základě různých rozšířených pověr.

předchůdce, Karla Sellingera, kterému asistoval ještě v dobách, kdy provozoval menší předměstskou kavárnu ve svém rodišti. V období před první světovou válkou neměl příliš mnoho práce, jelikož popravu zločinců byly spíše výjimečným jevem. Postavení kata nevyvolávalo v Rakousku takové opovržení, jako například v anglosakých zemích, kde kat stál na okraji společenského žebříčku. Josef Lang byl státním zaměstnancem a úředníkem, a když přijížděl popravovat do provinčních měst, jednalo se o veřejnou událost a senzaci. Byl očekáván na nádraží, místní noviny o něm psaly, často i s uveřejněnou fotografií. S vědomím váženosti popravoval Lang obyčejně v černém obleku, na hlavě obyčejně nosil cylindr, polocylindr nebo buřinku, na ruku glacé černé rukavice, které po popravě nechával pod šibenicí. Také jeho pomocníci byli zpravidla oblečeni do černých šatů a podobně jako jejich nadřízený neměli žádné odznaky nebo označení, které by vypovídaly o jejich zaměstnání. Popravčí profese byla ovšem vnímána také jako jistá, trochu morbidní pikanterie, Lang byl údajně dokonce zván na večírky vídeňské "lepší" společnosti, kde ochotně vyprávěl o svých zážitcích. Také jeho úspěchy v dámském světě prý byly legendární. Po rozpadu monarchie a dočasném zrušení trestu smrti v roce 1918 byl Lang penzionován a s malou rentou pracoval jako domovník ve Vídni. Když roku 1925 zemřel, sledovalo prý pohřeb posledního císařského kata na deset tisíc lidí.¹³⁹

Šibenice

Na fotografii Battistovy popravu je vyobrazena rakouská šibenice, oceňovaná ve své době jako jeden z pokročilých způsobů zbavování života. Skládala se z dřevěného kůlu nebo

¹³⁹ Téma je poměrně široce zpracováno v internetovém prostředí, kde jsou hodnotné informace např. http://www.todesstrafe.at/scharfrichter_%20Josef_Lang.htm. V knižní formě je řada údajů v publikaci Anton HOLZER: *Das Lächeln der Henker. Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914-1918*. Darmstadt 2008.

fošny, s nahoře umístěným hákem pro zachycení smyčky. Zezadu kůlu byly schůdky s plošinou, ze které popravčí mistr vykonával celou exekuci. Dva pomocníci měli za úkol přivést spoutaného odsouzeného těsně k šibenici a vyzdvihnout ho podél čelní strany prkna do výše, tak aby kat mohl popravovanému navléknout na krk smyčku, upevněnou z druhého konce k háku. Poté co se tak stalo, byl odsouzenec spuštěn vlastní vahou dolů a strangulací došlo k přerušení dýchání a oběhu krve. Pokud měla být poprava co nejrychlejší a utrpení co nejmenší, zatěžovali katovi pomocníci odsouzenecovo tělo tahem, přičemž kat zakrýval umírajícímu hlavu, aby nebyl vidět jeho smrtelný zápas. K usmrcení mělo dojít do jedné minuty, delší dobu pokládal Lang podle svých slov za obyčejné "odpravení", nikoliv za řádnou popravu. Jeho metoda strangulace trvala v průměru kolem čtyřiceti sekund a vzbuzovala ve svém provozovateli pocit uspokojení nad takřka vědeckým přístupem. Z toho důvodu Lang neuznával a opovrhoval anglosaským způsobem věšení pomocí pádu odsouzenec do propadliště. Ačkoliv šlo v principu o rychlé zlomení vazy, ve skutečnosti se odsouzení často dusili dlouhé minuty, bezmocně zavěšeni na příliš krátkém provazu. Zcela řídká však nebyla ani krvavá jatky, kdy příliš dlouhý pád vedl k utržení hlavy.

Fotograf

V Krausově románu je samotnému aktu fotografování věnována značná pozornost. Rozhovor dvou fiktivních postav se k němu stáčí při diskuzi o popravách. Dotýká se jak samotného fotografického zaznamenávání, tak i následného užívání a publikování. Postava Optimisty obhajuje popravu zrádce s poukazem na obdobné případy na straně nepřítelů, například na případ Rogera Casemata (1864 - 1916), irského revolucionáře, který byl popraven za přípravu povstání Irů proti Britům v dubnu roku 1916. Na to mu odpovídá Škarohlíd, *"Nemám žádné pohlednice o tom případě. ...nebyly asi při popravě"*

Casematově, již Anglie přece neoslavovala jako posvícení, provedeny úřední fotografie. Obrazy, které zvětšují nejen šibeniční procedur, nýbrž také bestiální asistenci při ní jako triumf, obrazy, které ukazují rozzářeného kata v kruhu animovaných nebo blaženě hledících důstojníků, nebylo možno sehnat ani ve vlasti barevných Angličanů. Já bych však chtěl vypsát speciální cenu na vypátrání strašlivého c. a k. oficírského cvoka, který se postavil přímo před visící mrtvolu a nastrčil fotografovi svou beznadějnou vizáž, a také oněch usmrkaných fešáků, kteří jsou tu družně shromážděni jako na nároží u Sirka nebo přibíhají s kodaky, aby se nejen v pozorovatelském, ne, také ve fotografujícím postoji dostali na obraz... Neboť tehdy se lidé nejen věšeli, nýbrž také se stavěli do posice; a fotografovány byly nejen popravy, nýbrž také diváci, ano dokonce i fotografové."¹⁴⁰

Kontext rakouský

V momentu expozice fotografie působí jako památeční snímek, čemuž nasvědčují výrazy zúčastněných, z nichž vyzařuje uspokojení nad vykonaným dílem, odstraněním nebezpečného nepřítele. Langův úsměv je v tomto směru výrazem člověka, vědomého si dobře odvedené práce, mistra užívajícího vlastní pokrokovou metodu, na kterou je patřičně pyšný. Vnímání popravy jako spravedlivého trestu je patrné i z ochotného pózování, dokonce snahy dostat se do "záběru", jak nasvědčuje postava důstojníka vystrkujícího hlavu mezi šibenicí a katovým pomocníkem. Při snaze pochopit příčiny výrazu zúčastněných vojáků není nepodstatné uvážit podíl zaujetí automatické pózy při fotografování, ale i to, že těsně před popravou, pár minut před expozicí snímku, vykřikl Battista svá poslední slova: "Ať žije italské Trento, ať žije

¹⁴⁰ Karl KRAUS, *Poslední dnové lidstva*, s. 524.

Itálie!"¹⁴¹ Současně je potřeba mít na paměti, že v době expozice snímku probíhaly v oblasti v rámci již téměř dva měsíce trvající rakouské ofenzívy tuhé boje. Takto chápaná fotografie se pak snadno stala manifestací rakouského vítězství a jako taková byla rozšiřována mezi účastníky coby upomínka.



[OBR. 5.05.]

Kontext italský

Fotografie Trentské popravky se poměrně záhy dostaly do rukou Italů. Nacházely se u zajatých nebo padlých vojáků, případně dezertérů. Další z možností, jak se fotografie dostaly na druhou stranu fronty, byla cesta přes neutrální Švýcarsko. Italská strana chápala snímky ze zcela pochopitelných důvodů opačně. Fotografie byly kopírovány a znovu dávány do oběhu, tentokrát ale jako doklad hrdinné smrti národních mučedníků, odpravených bez milosti krutou a ponižující smrtí. Výklad rakouských násilností mohl v italském prostředí navázat na poměrně dlouhou tradici, sahající v severní Itálii nejméně do poloviny 19. století. Rakouští vojáci zde byli již od časů maršála Radeckého považováni nejen za tvrdé nepřátele na bojišti, ale i za utlačovatele civilního obyvatelstva. Italská propaganda proto využívala tradičních stereotypů, zformovaných už od roku 1848 a válek v padesátých a šedesátých letech 19. století. Césare Battista tak mohl jako neohrožený bojovník za Itálii vstoupit

¹⁴¹ La Grande Guerra. The Italian Front 1915 - 1918. <http://www.worldwar1.com/itafront/battisti.htm>

do národního panteonu. Po skončení války se jeho jméno objevilo nejen v názvech mnoha ulic a náměstí, hory Monte Corno Battisti, kde byl rakouskými oddíly zajat, ale i velkém pomníku obětem války, zbudovaném v rodném městě na Doss Trento v roce 1935.

Výpovědní síla protirakouské agitace byla zesílena tím, že mohla použít autentický nepřátelský materiál, jak Karl Kraus zcela přesně popsal: *"A zvláštní efekt naší ohavnosti spočívá v tom, že ona nepřátelská propaganda, která, místo aby lhala, prostě reprodukovala naše pravdy, vůbec nemusila fotografovat naše činy, protože k svému překvapení našla na místě činu naše vlastní fotografie našich činů, tedy nás samy, v celé naší nevinosti... Neboť ne to, že zabíjel, také ne to, že fotografoval, nýbrž že při tom fotografovali sebe sama; a že se vyfotografoval, jak fotografuje - to činí z jeho typu nepomíjející světelný obraz naší kultury. ... Ale po katovi musel přijít i fotograf. Ne, skupiny sestavené pro C. a k. válečný archiv, zatěžují vzpomínku na Rakousko poskvrněnou, která na věčnosti nevybledne!"¹⁴²*

¹⁴² Karl KRAUS, *Poslední dnové lidstva*, s. 524.



[OBR. 5.06.]

Kontext český

V době popravы Césare Battisty končil ve Vídni rozsáhlý monstrproces s poslanci Karlem Kramářem a Aloisem Rašínem, redaktorem *Národních listů* Václavem Červinkou a úředníkem Josefem Zamazalem, zahájený již v prosinci roku 1915. Snaha o exemplární potrestání, zejména tehdy nejvýznamnějšího českého politika Karla Kramáře, byla výsledkem vzrůstající moci vojensko-byrokratického aparátu. Vyšetřování a i samotný proces probíhaly v atmosféře vzrůstajícího tlaku armádního velení na politický a veřejný život. Ještě před vypovězením války Srbsku byl dne 28. července 1914 v souvislosti s rozpuštěním říšské rady suspendován nařízením vlády zákon o všeobecných občanských právech. Následovalo zrušení porotních soudů a civilní osoby, provinivší se proti válečné moci státu, spadaly pod vojenskou soudní pravomoc. Dne 18. září 1914 byla zrušena i poslanecká imunita. Vojenské soudy pracovaly velmi tvrdě i v zázemí. Jen do konce prvního roku války skončily v jejich rukou v českých zemích stovky osob zatčených pro politické delikty. Na konci října, byl podle rozsudku vojenského velitelství v Moravské Ostravě popraven první Čech, úředník Slavomír Kratochvíl z Přerova. Důvodem bylo rozšiřování protirakouských letáků s antimilitaristickou

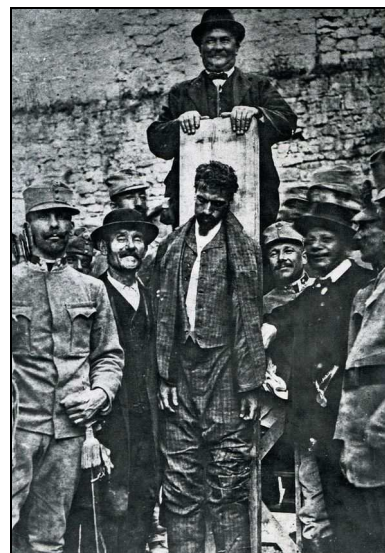
básní. Podobně byl krátce nato na základě rozhodnutí vojenského soudu zastřelen redaktor Josef Kotek z Prostějova. Popravy v zázemí nenabývaly masového charakteru, jednalo se spíše o ojedinělé exemplární případy, vyvolané neúspěšnými boji v Haliči a rusofilskou náladou v letech 1914-1915.

Obžaloba českých politiků neobsahovala konkrétní činy, skládala se pouze z indicií a předpokladů. Dne 3. července 1916 byli všichni výše jmenovaní shledáni vinnými ze zločinu velezrady a vyzvědačství a odsouzeni k trestu smrti provazem. Za hlavu velezrádné skupiny byl označen Karel Kramář. Po skončení odvolacího řízení, které se konalo 13.- 20. listopadu 1916 u Nejvyššího zeměbraneckého soudního dvora, byl trest smrti potvrzen pouze nejvýznamnějšímu obžalovanému, Karlu Kramářovi. Aby mohl být trest smrti vykonán, naléhalo vojenské velení na co nejrychlejší potvrzení rozsudku panovníkem. Tomu však zabránil císařův osobní lékař dr. Kerzl, který nedovolil předložení listiny k podpisu již umírajícímu Františku Josefu I. Vnitropolitické změny po nástupu císaře Karla vedly nejprve k zmírnění trestu na dlouholetý žalář a posléze, v červenci roku 1917 k úplnému omilostnění.

Ačkoliv byli všichni zúčastnění nakonec osvobozeni, nejednalo se zdaleka o samozřejmý výsledek. Případ poslance Césare Battisti ukázal, že vojenskobyrokratický aparát představuje nebezpečnou sílu, která je schopna převzít rozhodování nejen ve věci jednotlivých občanů, ale ve svém důsledku i záležitostech celého státu. Militarizace občanského života a poměrů sice nebyla pro odpor civilních složek státní správy a vzhledem ke změně poměrů na bojištích uskutečněna do důsledků, ukázala však, jak snadno mohou být ohroženy základy občanské společnosti.

Podobně jako Battistova poprava, byl proces a rozsudek nad Karlem Kramářem a jeho společníky využit propagačně v zahraničí jako důkaz rakouského útlaku. Ve svém důsledku

významně dopomohl - jako potvrzení existence domácího odporu - k uznání československého odboje a v konečném výsledku i ke vzniku samostatného Československého státu.



[OBR. 5.07.]

Kontext válečného traumatu

První světová válka znamenala hluboký otřes všech dosavadních hodnot, které vyznávala doba před rokem 1914. Diskontinuita mezi "zlatým věkem jistoty", jak jej v pozdních vzpomínkách popsal Stefan Zweig (1881 - 1942) a poválečnou bídou hospodářsky i morálně rozvráceného světa, byla pocitována zejména ve Vídni, která přestala být hlavním městem mnohonárodnostní říše a ztratila svůj předválečný císařský lesk. Rozsáhlou freskou reflektující válečné trauma je zmíněné Krausovo drama, kde Battistova fotografie hraje roli vstupního obrazu, uvozujícího absurditu a krutost celé doby.¹⁴³ V textu jsou pak předmětem Krausova zájmu tváře, zejména katova smějící se tvář, která na první pohled připomíná boдрého chlapíka, snad typického zpěváka z nějakého

¹⁴³ Kraus podobně jako u jiných scén vycházel jednak z fotografie, zároveň však i z dalšího materiálu. Zde z novinového článku otištěného deníkem *Der Abend* v listopadu 1918 pod šifrou *Alpheus*.

vídeňského podniku, ve skutečnosti je však nejděsivějším dokladem zvrácenosti doby: *"Rakouská tvář. ...není taková jako pruská tvář, ačkoli se každému podobá a je vším možným, jen právě ne tím, co o ní pění a zvěstují fejetonisté. Především však je to tvář katova. Tvář vídeňského kata, jenž na pohlednici, která ukazuje mrtvého Battistiho, drží své pracky nad hlavou popraveného, triumfující bůžek ukojené bodrosti, jenž se jmenuje - My jsme my. Šklebící se tváře civilistů a těch, jichž posledním statkem je čest, tísní se kolem mrtvoly, aby se jen všichni dostali na pohlednici. Optimista: Jakže? Taková pohlednice existuje? Škarohlíd: Byla zhotovena úředně, na místě činu byla rozšiřována, v zázemí ji ukazovali zasvěcení intimním známým, a dnes je jako skupinový obraz c. k. lidstva vystavena ve výkladech všech nepřátelských měst, pomník šibeničnímu humoru našich katů, přehodnocený ve skalp rakouské kultury.¹⁴⁴*

Krausovo hodnocení fotografie je na rozdíl od ostatních pohledů svým způsobem výjimečné. Především je sebereflexí určitého kulturního společenství, které intelektuální Vídeň představovala. Pokouší se vyrovnat se s otřesem hodnot, s náhlým, až šokujícím uvědoměním si animální blízkosti všeho společenského bahna, rozvířeného válečnými událostmi. Když Kraus hovoří o rakouské tváři, o tváři své vlastní společnosti, jakoby popisoval znetvořený obličej, skrývaný do té doby pod líbivou maskou.

Proměna kontextů

V předcházejícím výkladu různých kontextů, které poprava italského vlastence, poslance a mučedníka nabývala, jsem se pokusil na pozadí jedné fotografie nastítnit možné interpretace, které se historikovi nabízejí. Fotografie se v tomto případě stala do značné míry stimulací poznávacího procesu a postupným rozkrýváním hlubších významů dovolila

¹⁴⁴ Karl KRAUS, *Poslední dnové lidstva*, s. 521.

nahlédnout do celé škály historických jevů a souvislostí. Na první pohled „nečitelný“ pramen postupně odhaloval svá tajemství a nechal rozehrát síť příběhů, jejichž provázanost nás dovedla ke konkrétním historickým faktům. Za pomoci dalších - písemných i obrazových - pramenů jsme mohli sledovat osudy účastníků válečných událostí, dobové nálady, ale i konkrétní reálie. V kontextu italských, rakouských a českých dějin jsme na této fotografii posuzovali její různý způsob výkladu a hodnocení z odlišných úhlů pohledu.

Jestliže historik obvykle vyhledává vhodná vyobrazení ke svému textu, aby dokladoval nebo ilustroval svá tvrzení, byl v tomto případě zvolen postup opačný. Výchozím bodem se stal fotografický obraz, na němž bylo možné oživit část postav tak, aby vypověděly svůj příběh. Tento příklad interpretace historické fotografie je jen jedním z mnoha. Ukazuje však, že cesty historického bádání jsou otevřené, ničím neomezené, a že vedle textových pramenů, které ovšem nepřestanou hrát svou výsadní roli, mohou svým osobitým způsobem přispět k poznání naší minulosti.

Od momentu, kdy byly fotografie popravy Césare Battisty pořizeny, začaly postupně nabývat různého, odlišného významu. Aniž přestaly zobrazovat stále to samé, měnil se jejich účel, podle toho, do jakých kontextů byly zařazovány. Příjemci snímků se neomezovali na jejich pasivní recepci, naopak aktivně se podíleli na modifikaci výkladu, pramenící z rozdílných sociálních, politických i morálních předpokladů. Vnímání fotografie se tak stalo součástí diskursu jednotlivých skupin pozorovatelů, kteří fotografie obdařovali významem - jednak na základě svých subjektivních postojů a možností, jednak podle toho, z jakého širšího společenství pocházeli. Sledování procesu postupného nabývání odlišných významů v závislosti na střídání různých úhlů pohledu se omezilo víceméně na dobu bezprostředně následující po zhotovení snímku. Jelikož interpretace fotografií není svým

způsobem nikdy uzavřena, podobně jako interpretace textů, je pravděpodobné, že "nejslavnější" poprava první světové války v Itálii nepřestane být předmětem historického zkoumání i nadále.

ZÁVĚR

Cílem mé práce bylo zjistit, do jaké míry má fotografický obraz, jako součást nepsaných vizuálních pramenů, možnost uplatnění v historické vědě. Ačkoliv se zdá, že tato otázka je nadbytečná, jelikož fotografické obrazy jsou zakotveny v předmětu historického studia, jejich poměrně malé využívání oproti jiným pramenům svědčilo, že se nejedná o zcela samozřejmou záležitost.

Důvodů, proč jsem zvolil téma Fotografické zobrazení a jeho význam pro historické poznání bylo několik. Můj zájem o studium historie byl od počátků inspirován obrazovými přílohami ze starých knih a časopisů. Fotografie uložené v archivech, kde jsem během své profesní dráhy působil, ale i obrazové publikace z 19. a první poloviny 20. století, mi dovolily nahlédnout do dávno zapomenutých příběhů a často umožnily porozumět své době více než psané prameny. Byla to vyobrazení dnes již často neexistující architektury, technických památek, ale především atmosféra ulic, tržišť a lidí „ze starých časů“, co ve mně vzbuzovalo nutkání jít dál za pouhý pohled a odkrývat jejich tajemství. Se zájmem sleduji i současnou produkci - snažím se pochopit, proč autor vybral právě tu kterou fotografii, jak zapadá do kontextu psaného textu a zda odpovídá jeho obsahu. A to byl právě druhý důvod, který mě také přivedl na téma mé práce.

Nejčastěji se s obrazovými přílohami setkáváme v časopisech a knihách určených široké veřejnosti. Zde plní obvykle ilustrační roli a jsou vybírány především s ohledem na estetický dojem. Mnohem méně se s reprodukcemi setkáváme v odborných, specializovaných časopisech - a pokud ano, jejich smyslem není pochopitelně upoutat pozornost nebo pobavit, ale doložit konkrétní fakt či východiska autora. V tištěných médiích se výskyt obrazových příloh za poslední desetiletí

zmnohonásobil. Příčinou jsou nejen technické možnosti, které umožňují reprodukování barevných obrázků s vynaložením poměrně nízkých nákladů, ale především mentální nastavení současného čtenáře, související s čím dál větší závislostí na vizuálním příjmu informací. I když je tento trend částečně veden komerčním ziskem vydavatelů, vizualizaci textů vnímám jako pozitivní, neboť čtenáře upoutá k textu, který by jinak zůstal třeba bez povšimnutí. O to více je však nutné dbát, aby zkratkovitá sdělení měla jasný obsah. Obecně se však zdá, že čím více fotografií je zveřejňováno, o to méně zodpovědnosti je s jejich publikováním spojeno.

Nejde ani tak o běžný text reportéra, který využívá pro ilustraci to, co je snadno dohledatelné na internetu, v první řadě mám na mysli přístup školených historiků - odborníků. Pro ilustrace historických textů jsou vybírány často stejné (okoukané) snímky, není respektováno časové období, do jehož kontextu jsou zařazovány, někdy jsou dokonce matoucí. Nakládání s fotografiemi je nesystematické a jejich užití v textu je spíše výsledkem náhodného výběru redaktora. Výrazným nedostatkem je pak jejich popis. Obvykle není rozpoznat, zda se jedná o kopii z novin či archivního fondu nebo o fotografie v soukromém držení. Málokdy je uveden zdroj, či místo uložení, natož jejich autor. Jako by text končil odevzdáním rukopisu do redakce. Je až s podivem, jak nedostatečně je s fotografií nakládáno v porovnání s pramenem písemné povahy. Zatímco u textového zdroje je vždy dbáno na uvedení zdroje, autora, signatury apod., u fotografie jako by tento řád neplatil.

Tyto a další důvody mě vedly k zamyšlení jak tedy s fotografií nakládat, a odtud pak k přemýšlení o samé podstatě fotografie, jako média. Kládl jsem si řadu otázek, od té nejzákladnější: „co je fotografie?“ až po ty, které se ptaly: „co na ni vidím?, jak to vidí jiní? a jak to viděli jiní?“. Na tyto a další otázky jsem se pokusil hledat odpověď ve své

práci. Často jsem se ocitl na samé hranici historiografické vědy a někdy ji překročil, abych s pomocí nástrojů jiných relevantních oborů mohl pochopit a popsat vzájemné souvislosti a příčiny. Zvláště vizuální studia a využití sémiotické metody se mi jeví jako vhodný nástroj pro přiřazení fotografie k pramenné základně historické vědy. Těžištěm celé práce je pak argument, že fotografie tvoří zvláštní skupinu pramenů a vyžaduje - přes svoji příbuznost s ostatními znakovými prameny - specifické přístupy typologického třídění, kritiky i interpretace.

Jak již bylo naznačeno, otázek spojených s tématem fotografie je celá škála, a ne vždy bylo možné na ně nalézt odpověď. Záměrně jsem se například nevěnoval digitální fotografii, která je podle mého názoru samostatným tématem. Pouze okrajově jsem se dotknul tzv. politické fotografie a její role v oblasti propagandy a manipulace prostřednictvím masových médií. Stranou mé pozornosti zůstala například i problematika související s psychologickou stránkou vnímání a působení fotografie, s funkcí vytváření stereotypů, které jsou často klíčem k chápání našeho jednání.

Zcela závěrem je třeba konstatovat, že oblast zkoumání historické fotografie jako svébytného vypovídacího pramenu je stále ještě na samém počátku dlouhé cesty, na níž nás čeká mnoho objevů a překvapení.

LITERATURA

ABOUT, Ilsen; CHÉROUX, Clément.: *L'histoire par la photographie*. In: *Études photographiques*, 2001, č. 10, s. 8-33.

Album representantů všech oborů veřejného života československého. Praha: Umělecké nakladatelství Josef Zeibrdlich, 1927, 1202 s.

Alois Rašín. Texty ze semináře z 19. února 2003, na němž vystoupili Václav Klaus, Marta Ehlová, Jana Čechurová a Robert Holman, a doplňkové texty Petra Macha a Ilony Bažantové. Praha 2003, CEP, Sborník č. 24, 100 s.

APPLEBYOVÁ, Joyce; HUNTOVÁ, Lynn; JACOBOVÁ Margaret: *Jak říkat pravdu o dějinách*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 1994, 273 s.

ARISTOTELÉS: *Fyzika*. Přeložil a poznámkami opatřil Antonín Kříž. Praha: Petr Rezek, 2010, 365 s.

AUERBACH Erich (fotografie); MRÁZKOVÁ D.; REMEŠ, V. (text): *Volá Londýn / London Calling. Československá vláda v exilu 1939 - 1945*. Praha: Czech Photo, o.p.s. 2005, 64 s.

AUMONT, Jacques: *Obraz*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění 2005, 327 s.

BAATZ, Willfried: *Fotografie*. Praha: Computer Press 2004, 192 s.

BAATZ, Willfried: *Malá encyklopedie fotografie*. Brno: Computer Press 2004

BAIER, Wolfgang: *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*. Leipzig: Fotokinoverlag 1977, 703 s.

BARTHES, Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán 2004, 170 s.

BARTHES, Roland: *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Praha: Fra 2005, 123 s.

BARTOŠ, Josef: *Nauka o historických pramenech*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2005.

- BAXANDALL, Michael: *Stíny a světlo. Umění a vizuální skutečnost*. Brno: Barrister & Principal 2003, 207 s.
- BEČKOVÁ, Kateřina: *Zmizelá Praha. Hradčany a Malá Strana*. Praha: Schola Ludus - Pragensia 2000, 238 s.
- BEČVÁŘ, J.; FUCHS E. (ed.): *Člověk, umění, matematika. Sborník přednášek z letních škol Historie matematiky*. Praha: Prometheus 1996, 186 s.
- BEČVÁŘ, J.; FUCHS E. (ed.): *Matematika v 16. a 17. století. Sborník přednášek z letních škol Historie matematiky*. Praha: Prometheus 1999, 321 s.
- BEDRNOVÁ, Jitka: *Česká teorie fotografie. 40. - 60. léta 20. století*. Bakalářská práce. Vedoucí práce Alena Lábová. Praha: Fakulta sociálních věd UK 2007, 112 s.
- BĚLIČOVÁ, Milena (et al.): *Hradní fotoarchiv. Pargue Castle Photographic Archives 1918 - 1933*. Praha: Národní muzeum 2008, 191 s.
- BELTING, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München: C. H. Beck 1995 (české vydání *Konec dějin umění*, Praha: Mladá fronta 2000, 244 s.)
- BENEŠ, Zdeněk: *Historický text a historická skutečnost. Studie o principech českého humanistického dějepisectví*. Praha: Karolinum 1993, 178 s.
- BENEŠ, Zdeněk: *Historický text a historická kultura*. Praha: Karolinum 1995, 224 s.
- BENEŠ, Zdeněk (ed.): *Rozumět dějinám: vývoj česko-německých vztahů na našem území v letech 1848-1948*. Praha: Gallery 2002, 304 s.
- BENEŠ, Zdeněk: *Fakt, slovo, znak. (Pět tezí ke vztahu sémiologie a historie)*, In: *Verba et historia. Igoru Němcovi k 80. narozeninám*. Editoři Petr Nejedlý, Miloslava Vajdlová za spolupráce Borise Lehečky. Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky, 2005, s. 21-29.

- BENJAMIN, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: *Labyrint revue*. Roč. 2008, č. 23-24 (2008), s. 166-174.
- BERGER, John: *O pohledu*. Praha: Agite, Fra 2009, 225 s.
Bilder, die lügen. Begleitbuch zur Ausstellung Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bonn: Bouvier 2003, 100 s.
- BERNHEIM, Arnošt: *Úvod do studia dějepisu*, Praha, Jan Laichter 1931, 158 s.
- BERNHEIM, ERNST: *Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie*. Leipzig 1903.
- BIRGUS Vladimír; MLČOCH, Jan: *Česká fotografie 20. století. Průvodce*. Praha: UPM, Kant 2005. 163 s.
- BIRGUS, Vladimír; SCHEUFLER, Pavel: *Fotografie v českých zemích 1839-1999*. Praha : Grada 1999, 215 s.
- BOČÁK, Michal; RUSNÁK, Michal (ed.): *Media a text II*. Prešov: Prešovská univerzita 2008, 290 s.
- BOHM, David: *Rozvíjení významu*. Praha: Unitaria 1992, 169 s.
- BURKE, Peter: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Book Ltd. 2001. s. 224.
- BŮŽEK, Václav a kol.: *Úvod do studia historie*. České Budějovice: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity 1994, 88 s.
- CARTIER - BRESSON, Henri: *Fotografie*. Úvodní stať Anna Fárová. Praha: SNKLHU 1958, 54 s.
- ČÍSAŘ, Karel (ed): *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové 2004, 365 s.
- ČERNÝ, Jiří; HOLEŠ, Jan: *Sémiotika*. Praha : Portál 2004, 363s.
Česká fotografie 1840 - 1950. Příběh moderního média. Katalog výstavy, red. Jaroslav Anděl. Praha: Galerie Rudolfinum 2004, s. 94
- Český člověk : fotografie z let 1982-1996*. Foto Jan Malý, Jiří Poláček, Ivan Lutterer, text Anna Fárová a Kristián Suda. Lomnice nad Popelkou: Studio JB 1997, 206 s.

DARRAS, Bernard (ed.): *Image set sémiotique. Sémiotique pragmatice et cognitive*. Paris: Publication de la Sorbone 2006, 156 s.

Dějiny českého výtvarného umění. díl I/1, 2. Od počátků do konce středověku. 1984-1989. 2 sv. (683 s.) -- díl II/1, 2. Od počátků renesance do závěru baroka. 1989. 2 sv. (905 s.) -- díl III/1, 2. 1780/1890. 2001. 2 sv. (469, 407 s.) -- díl IV/1, 2. 1890/1938. 1998. 2 sv. (393, 478 s.) -- díl V. 1939/1958. 2005. 525 s. -- díl VI/1,2. 1958/2000. 2007. 2 sv. (526 s., s. 537-1140.) Praha: Academia

DEJMAL, Ivan (et al.): *Letem českým světem : obraz proměny českých zemí v odstupu století 1898-1998*. Fotografie Jaroslav Bárta (et al). Lomnice nad Popelkou: Studio JB, 1999, 667 s.

DOUBRAVOVÁ, Jarmila: *Sémiotika v teorii a praxi. Proměny a stav oboru do konce 20. století*. Praha: Portál 2002, 159 s.

Dr. Edvard Beneš ve fotografii : historie velkého života. Slovem uvádějí F.X. Šalda a Hubert Ripka. Praha: Orbis 1947 17 s., 96 s. obr. příl.

DUBOIS, Philippe: *L'acte photographique et autres essais*. Paris: Nathan-Université 1990, 309 s.

DARRAS, Bernard: *Images et sémiotique : sémiotique pragmatique et cognitive*. Paris: Publications de la Sorbonne 2006. 156 s.

DUFEK, Antonín (ed.): *Stopadesát fotografií : Fotografická sbírka Moravské galerie*. Katalog výstavy, Brno 15. 6.-27. 8. 1989, Hodonín 15. 11.-30. 12. 1989. Brno: Moravská galerie, 1989, 93 s.

ECO, Umberto: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta 2002, 445 s.

ECO, Umberto: *Mysl a smysl. Sémiotický pohled na svět*. Praha: Moraviapress 2000, 183 s.

ECO, Umberto: *Meze interpretace*. Praha: Karolinum 2004, 330 s.

- EDER, Franz X.: *Das Gerede vom Diskurs - Diskursanalyse und Geschichte*. Innsbruck: Studien Verlag 2005, 152 s.
- EFMERTOVÁ, Marcela: *České země v letech 1848 - 1918*. Praha: Libri 1998, 463 s.
- ELIADE, Mircea: *Mýtus o věčném návratu - archetypy a opakování*. Praha: OIKOYMENH 1993.
- ELIADE, Mircea: *Mýty, sny a mystérie*. Praha: OIKOYMENH 1998, 195 s.
- FÁROVÁ, Anna: *Eugen Wiškovský*. Praha: SNKLU 1964, 28 s., 63 s. fot.příl.
- FÁROVÁ, Anna: *Werner Bischof 1916-1954*. Praha: SNKLHU 1960 17s., 55 s. fot. příl.
- FEYERABEND, Paul K.: *Rozprava proti metodě*. Praha: Aurora 2001, 430 s.
- FILIPOVÁ, Marta; RAMPLEY, Matthew: *Možnosti vizuálních studií. Obrazy, texty, interpretace*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu, Barrister & Principal, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění 2007, 254 s.
- FLUSSER, Vilém: *Do universa technických obrazů*. Praha: Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění 2001, 162 s.
- FLUSSER, Vilém: *Komunikológia*. Bratislava: Media Institute 2002, 253 s.
- FLUSSER, Vilém: *Moc obrazu. Výbor filosofických textů z 80. a 90. let*. In: *Výtvarné umění 3 - 4*, 1996, 251 s.
- FLUSSER, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek 1994, 75 s.
- Führer durch die Ausstellung Photomechanischer Reproduktionsverfahren*. Brün: Verlag des Maehrishen Gewerbe-Museums 1905, 30 s.
- FOUCAULT, Michel: *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové 2002, 318 s.
- FOUCAULT, Michel: *Slova a věci*. Brno: Computer Press 2007, 309 s.

- FRANZ, Margit (et al.): *Mapping contemporary history : Zeitgeschichten im Diskurs*. Wien: Böhlau 2008, 436 s.
- FREUND, Gisèle: *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil 1974, 221 s.
- FRYNTA, Emanuel: *Jan Lukas: Fotografie*. Praha, SNKLU 1961, 12 s., 64 fot. příl.
- FUČÍKOVÁ, Eliška (ed.), *Pražský hrad ve fotografii 1856-1900 Prague Castle in photographs 1856-1900 /*, Praha: Kant 2005.
- GADAMER, H. G., *Text a interpretace*. In *Reflexe*. Praha: OIKOYMENH, 2000/21.
- GOMBRICH, Ernst Hans: *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon 1985. 534 s.
- GRULICH, Josef: *Zkoumání "maličkování" (okolnosti vzniku a významu mikrohistorie)*. ČČH, 2001, č. 3, s. 519-547.
- HALL, James: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta 1991, 517 s.
- HANUŠ, Jiří; VLČEK, Radomír: *Historik v proměnách doby a prostředí 20. století*. Brno: Historický ústav AV ČR 2009, 395 s.
- HARLAS, Fr. X.: *Doba a umění*. Praha: Jos. R. Vilímek. 254 s.
- HARTEWIG, Karin: *Das Auge der Partei: Fotografie und Staatssicherheit*. Berlin: Links Verlag, 2004. 272 s.
- HARTMAN, Christian; HURTER, Johannes; JUREIT, Ulrike: *Verbrechen der Wehrmacht : Bilanz einer Debatte*. München: Verlag C.H. Beck 2005, 230 s.
- HASKELL, Francis aus dem Englischen übersetzt von Michael Bischoff: *Die Geschichte und ihre Bilder: die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*. München: C.H. Beck 1995. 588 s.
- HAŠEK, Jaroslav: *Osudy dobrého vojáka Švejka*. Praha, Euromedia Group k. s. 2008, 653 s.
- HATAŠ, Vladimír: *Historická fotografie a její místo v soustavě názorného vyučování dějepisu. Část 1. Kandidátská*

- disertační práce. Strojopis Dis1565. Praha: Pedagogická fakulta UK, Katedra vyučovací techniky 1976.
- HAVELKA, MILOŠ (Ed.): *Spor o smysl českých dějin*. Praha , Torst 1995, 867 s.
- HAWKINS, Stephen W.; PENTOSE, Roger: *Povaha prostoru a času*. Praha: Academia 2000, 137 s.
- HAWKINS, Stephen W.: *Stručná historie času: od velkého třesku k černým dírám*. Praha: Mladá fronta 1991, 186 s.
- HLAVÁČ, Ľudovít: *Dejiny fotografie*. Martin: Osveta 1987
- HLAVÁČEK, I.; KAŠPAR, J.; NOVÝ, R.: *Vademecum pomocných věd historických*. Praha: Svoboda 1988, 495 s.
- HOCH, Karel: *Dr. Alois Rašín: život a politické dílo*. Brno, Moravský legionář 1933, 55 s.
- HOJDA, Zdeněk: *Historická ikonografie - pomocná věda historická?* AUC-Phil. et Hist. 1996/1 (Z pomocných věd historických XIII), s. 145-154.
- HOLZER, Anton: *Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg*. Darmstadt: Primus Verlag 2007, 368 s.
- HOLZER, Anton: *Das Lächeln der Henker/Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914-1918*. Darmstadt: Primus Verlag 2008, 208 s.
- HORSKÝ, Jan: *Dějepisectví mezi vědou a vyprávěním : úvahy o povaze, postupech a mezích historické vědy*. Praha: Argo 2009, 339 s.
- HROCH, Miroslav (ed.): *Úvod do studia dějepisu*. Praha: SPN 1985, 304 s.
- HUGHES, Stuart H.: *Historie jako umění a jako věda*. Praha: Svoboda 1970, 158 s.
- HUIZINGA, Johan: *Homo ludens - o původu kultury ve hře*. Praha: Dauphin 2000, 297 s.
- HUIZINGA, Johan: *Ve stínech zítřka. Diagnóza kulturní choroby naší doby*. Praha: Paseka 2000, 161 s..
- HUSA, Václav (ed.): *Homo faber. Pracovní motivy ve starých vyobrazeních*. Praha : Academia 1967, 223 s.

- CHARVÁT, Jaroslav: *Úvod do studia dějepisu*. Určeno pro posluchače filosofických fakult. Praha: SPN 1974, 53 s.
- CHATEAU, Dominique: *Le cinéma comme langage : Ouvrage publié avec le concours du Centre national des Lettres*. Paris : AISS-IASPA 1986, 221 s.
- CHOCHOLOVÁ, Blanka: *Karel Hájek : archiv 1925-1978*. Opava: Institut tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity 1998. 12 s.
- CHOCHOLOVÁ, Blanka: *Karel Hájek*. Praha: Asociace fotografů 1999, 68 s.
- IGGERS, Georg: *Dějepisectví ve 20. století. Od vědecké objektivitý k postmoderní výzvě*. Praha: Lidové noviny 2002, 177 s.
- JÄGER, Jens: *Fotografie und Gesichte*. Frankfurt am Main/New York: Campus 2009, 230 s.
- JAKL, Tomáš: *Fotografie jako historický pramen na příkladu vojenských operací ve středních Čechách v květnu 1945*. Diplomová práce. Praha: FF UK 1997, 134 s.
- JENÍČEK, Jiří: *Fotografie jako zření světa a života*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1947, 275 s.
- JIRÁK, Jan - KÓPPLOVÁ, Barbara: *Média a společnost. Stručný úvod do studia médií a mediální komunikace*. Praha: Portál 2003, 207 s.
- JOST, Francois: *Realita/Fikce - říše klamu*. Praha: Akademie múzických umění v Prage 2006, 108 s.
- KÄMPFER, Frank: *Ikonographie - Imaginarium. Anfänge und Prinzipien bildkundlicher Forschung* In: Frank Kämpfer: *Propaganda. Politische Bilder im 20. Jahrhundert, Bildkundliche Essays*. Hamburg 1997, s. 8-19.
- Kde domov můj? Památník věnovaný naší vlasti a hymně národa českého*. Praha: Čin 1940, 247 s.
- KESNER, Ladislav (ed.): *Vizuální teorie: současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany: H & H 2005, 372 s.

- KRAUS, Karl: *Die Letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*. Wien; Leipzig: Die Fackel 1922, 792 s.
- KRAUS, Karl: *Poslední dnové lidstva. Tragedie v pěti dějstvích s předehrou a epilogem*. Praha, Družstevní práce 1933, 795 s.
- KŘIVÁNEK, Ladislav: *Barevná fotografie*. Praha: Orbis 1953, 169 s.
- KUČERA, Karel: *Historie & historici*. Praha: Karolinum 1992, 253 s.
- KUNEŠ, Aleš; POSPĚCH, Tomáš (ed.): *Čítanka z teorie fotografie*. Opava: Slezská univerzita 2003, 71 s.
- McLUHAN, Marshall: *Jak rozumět médiím*, Praha: Odeon 1991, 348 s.
- McLUHAN, Marshall: *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno: Jota 2000, 415 s.
- LÁBOVÁ, Alena; LÁB, Filip: *Soumrak fotožurnalistu. Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Karolinum 2009, 155 s.
- LENDEROVÁ, Milena: *Kulturní dějiny? Kulturní dějiny!* In: *Theatrum historiae 2*, s. 7 - 26, Pardubice 2007. Digitální knihovna Univerzity Pardubice.
- LENDEROVÁ, Zdena: *Datování fotografií podle oděvu : od poloviny 19. století do roku 1918*. In: *Historická fotografie*, 2002, s. 59-65
- Letem českým světem. Půl tisíce fotograf. pohledů z Čech, Moravy, Slezska a Slovenska*. Praha, J.R. Vilímek 1898, 502 s.
- LOEWENSTEIN, Bedřich: *Víra v pokrok. Dějiny jedné evropské ideje*. Praha: OIKOYMENH 2009, 559 s.
- LÉVIS-STRAUSS, Claude: *Mýtus a význam*. Bratislava 1993.
- LOGAJ, Josef: *Oběti*. (vstup napsal Vincenc Charvát). Praha: Čin 1921, 58 s.
- LOGAJ, Josef: *Československé legie v Itálii 1915-1918*. Praha: Památník odboje 1922, 147 s.

- LOUBAL, František: Josef Kudrna, oběť rakouské soldatesky. Brno, Družstvo Moravský legionář 1929, 15 s.
- LYOTARD, Jean-François: O postmodernismu. Základní filozofické texty. Postmoderno vysvětlované dětem. Postmoderní situace. Praha, Filosofický ústav AV ČR 1993, 206 s.
- MACEK, Josef: *Historická sémantika*. Český časopis historický, 1991, roč. 89, č. 1, s. 1-30.
- MARCO, Jindřich (fotografie); BIRGUS, Vladimír (text): *Hořká léta. Evropa 1945-1947*. Praha: Orbis 1995, 148 s.
- MAREK, Jaroslav: O historismu a dějepisectví. Praha, Academia 1993, 254 s..
- MAREK, Jaroslav; ŠMAHEL, František: *Škola Annales v zrcadle českého dějepisectví*, ČČH, 1999, č. 1, s. 1-18.
- MAREK, Jaroslav: *Historie a postmoderna*. ČČH, 92/1994, s. 477-495.
- MAREK, Jaroslav: Historie mezi literaturou a vědou. *Revue Proglas*, 2001, č. 1, s. 32-35.
- MAREK, Jaroslav: *Historie mezi teorií a praxí*. ČČH, 96/1998, s. 779-802.
- Masaryk ve fotografii. Momentky z posledních let*. Slovem uvádí Karel Čapek. Praha: Orbis 1931, 96 s.
- MATĚJČEK Antonín: *Apotheózy*. Praha: Vladimír Žikeš 1932. Přetištěno In: *Listy o fotografii* 1994, č. 1, s. 30 - 33.
- MATĚJŮ, Martin - ŠTOLL, Martin: *Praha dokumentární*. Praha: Malá Skála 2006, 160 s.
- MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastimil: *Znaky, obrazy a stíny slov. Úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. Praha, Akademie múzických umění 2009, 374 s.
- MIHALOVIČOVÁ, Naďa: *Kniha věnovaná vzpomínce na zakladatele české reportážní fotografie Karla Hájka : u příležitosti 30. výročí úmrtí (+31. března 1978-2008)*. Praha: Credit 2008, 54 s.

- MIŠÍKOVÁ, Katarína: *Mysl a příběh ve filmové fikci. O kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Praha: Akademie múzických umění 2009, 270 s.
- MONACO, James: *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií. Umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros 2004, 735 s.
- MOUCHA, Josef: *Zážitek arény. Eseje o historii fotografie a technických obrazech*. Praha: Fotofo 2004, 140 s.
- MRÁZKOVÁ, Daniela (ed.): *Co je fotografie. 150 let fotografie*. Praha: Credit Praha 1989, 391 s.
- MRÁZKOVÁ, Daniela: *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 17.
- MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír: *Cesty československé fotografie : Vyprávění o historii čs. fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů vybraných osobností a mezních vývojových okamžiků*. Praha: Mladá fronta 1989, 359 s.
- Národní album. Sbírka podobizen a životopisů českých lidí prací a snahami vynikajících i zasloužilých*. Praha: Jos. R. Vilímek 1899, 120, 280 s.
- MRÁZKOVÁ, Daniela (ed.): *Pěšky 1. světovou válkou : World War One on Foot*. Praha: Jakura 2009, 142 s.
- NEJEDLÝ, Petr; VAJDLOVÁ, Miloslava (ed.): *Verba et historia. Igoru Němcovi k 80. narozeninám*. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR 2005, 399 s.
- NINGER, Michal - KOLIŠ, Jiří: *Český sport 1862-1914*. Kladno: Nezávislý novinář (IV) 2003, 303 s.
- NOVÁK, Vladimír: *Fotografie ve vědě a praxi. Šest přednášek, provázených pokusy a demonstracemi světelných obrazů*. Praha: J. Otto 1908, s. 127.
- Opomíjení a neoblíbení v české kultuře 19. století : úředník a podnikatel*. Sborník příspěvků z 26. plzeňského symposia k problematice 19. století. Plzeň: 23.-25. února 2006. Praha: KLP-Konias Latin Press 2007, 384 s.

- PANOFSKY, Erwin: *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon 1981, 372 s.
- PAUL, Gerhard (ed.): *Das Jahrhundert der Bilder 1900 bis 1949*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG 2009, 822 s.
- PAUL, Gerhard (ed.): *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG 2006, 379 s.
- Péče o obraznost. Sémiotické přístupy k výtvarnému umění a ve výtvarné výchově*. Praha, Národní galerie v Praze 2006, 154 s.
- PETRÁK, Jaroslav: *Žeň světla a stínu : problém umělecké fotografie v theorii a praxi s uměleckými přílohami*. Praha, B. Kočí 1910, 98 s.
- PETRÁŇ, Josef (et al.) : *Dějiny hmotné kultury. II/1, Kultura každodenního života od 16. do 18. století*. Praha: Carolinum 1995, 468 s.
- PETRÁŇ, Josef (et al.): *Dějiny hmotné kultury. I/1, Vymezení kulturních dějin. Kultura každodenního života od pravěku do 15. století*. Praha: SNP 1985, 478 s.
- PETRÁŇ, Josef (et al.): *Úvod do studia dějepisu III. Nauka o historických pramenech*. Praha: SNP 1983, 207 s.
- PETRÁŇ, Josef: *Dějepis na sklonku století*. ČČH, 98/2000, s. 119-123.
- PETŘÍČEK, Miroslav: *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*. Praha: Herrmann & synové 2009, 201 s.
- Praha objektivem tajné policie. Prague Through the Lens of the Secret Police*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů 2009, 288 s.
- PLINIUS STARŠÍ: *Kapitoly o přírodě. (Naturalis Historia)*. Praha: Svoboda 1974, 352 s.
- POPPER, R. Karl: *Bída historicismu*. Praha: ISE 1994, 130 s.
- President Dr. Edvard Beneš*. Soubor fotografií z let 1938 - 1945. Praha: Melantrich 1946

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle: *Řád z chaosu. Nový dialog člověka s přírodou*. Praha: MF 2001, 316 s.

PROKOP, Dieter: *Boj o média. Dějiny nového kritického myšlení o médiích*. Praha: Karolinum 2005, 409 s.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Emil, čili O vychování*. Přel. Antonín Krecar. Olomouc: R. Promberger 1926, 419 s.

RÝPAR, Vladimír: *Karel Hájek*. Praha : SNKLU 1963 31 s.

ŘEHÁKOVÁ, Hana; VESELÝ, Dušan: *Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK*. Praha: X-Egem 1999, 214 s.

SCHEUFLER, Pavel: *Praha 1848 - 1914. Čtení nad dobovými fotografiemi*. Praha: Panorama 1984, 293 s.

SCHEUFLER, Pavel: *Pražské fotografické ateliery 1839 - 1918*. Acta musei pragensia 87, Praha 1987.

SCHEUFLER, Pavel: *Historické fotografické techniky*. Praha: IPOS ARTAMA, Plzeň, Společnost IF Plzeň 1993, 58 s.

SCHEUFLER, Pavel; HOZÁK, Jan: *Krásné časy. Rudolf Bruner - Dvořák. Momentní fotograf*. Praha: Grafoprint-Neubert 1995, 187 s.

SCHEUFLER, Pavel: *Teze k dějinám fotografie do roku 1914*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní 2000, 76 s.

SCHEYBAL, Josef V.: *Senzace pěti století v kramářské písni. Příspěvek k dějinám lidového zpravodajského zpěvu*. Hradec Králové: KRUH 1990, 388 s.

SITENSKÝ, LADISLAV(foto.); KIRSCHNER, Z. (předml.): *Ladislav Sitenský*. Praha: Dita 1997, 255 s.

SITENSKÝ, LADISLAV (et al.): *Z válečného deníku*. Praha: Naše vojsko 1991, 381 s.

SKOPEC, Rudolf: *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha: Orbis 1963 (Polygrafia 1), 501 s.

SKOPEC, Rudolf: *Fotografie v našich službách*. Praha: Naše vojsko 1956, 149 s.

SKOPEC, Rudolf: *Negativní a pozitivní retuš*. Praha: Orbis 1959, 77 s.

SKOPEC, Rudolf: *Retuš a opravy negativů*. Obrázky Jana Posselta, Bohumila Štastného, autorovy a kresby Václava Bubeníčka. Praha: Jaroslav Spousta 1946, 75 s.

SKOPEC, Rudolf: *Fotografické vizitky*. Fotografie roč. 1971, č. 10., s.320-355.

SONTAG, Susan: *O fotografii*. Praha; Litomyšl: Paseka; Brno : Barrister & Principal 2002, 181 s.

SPEYCHAL, Robert: *Československé stejnokroje na fotografiích z let 1918-1939(1)* In: *Historická fotografie*, 2004, s. 53-63.

STLOUKAL, Karel: *O studiu dějepisu*. Praha: Historický klub 1947, 156 s.

Sto let české fotografie 1839 - 1939. Katalog výstavy, Praha: Umělecko-průmyslové muzeum 1939, 87 s.

STRAUS, Jiří; VEVERA, František: *Začátky uplatnění fotografie v kriminalistice*. In: *Kriminalistický sborník*, 2009, roč. 53, č. 4, s. 54 - 55.

STŘEDOVÁ, Veronika: *Počátky formování konceptu dějin mentalit v české historiografii*. Praha: Scriptorium 2008, 161 s.

SUDEK, Josef : *Reklama*. Úvodní studii napsal Vojtěch Lahoda, stručný životopis autora Anna Fárová. Praha: Torst 2008,84 s.

SZTOMPKA, Piotr: *Vizuální sociologie. Fotografie jako výzkumná metoda*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON) 2007, 168 s.

ŠEBEK, Jiří: *Malíř a litograf František Šír 1804 - 1864*. Nové Město nad Moravou: MNV a Horácké muzeum 1964, 11 s.

ŠETŘILOVÁ - ČECHUROVÁ, Jana: *Alois Rašín. Dramatický život českého politika*. Praha: Argol1997, 173 s.

ŠINDELÁŘ, Bedřich: *Úvod do studia historie*. Brno: Univerzita J.E. Purkyně 1981, 104 s.

ŠINDELÁŘ, Dušan: *Vědecká ilustrace v Čechách*. Praha: Obelisk 1973, 133 s.

ŠMOK, Ján: *Za tajemstvími fotografie*. Martin: Osveta 1982, 274 s.

- ŠTEFEK, Karel: *Úvod do studia historie*. Hradec Králové: Gaudeamus 2000, 97 s.
- ŠUSTA, Josef: *Dějepisectví. Jeho vývoj v oblasti vzdělanosti západní ve středověku a době nové*. Praha: Historický klub 1933, 222 s.
- ŠVÁCHA, Rostislav: *Vývoj dějepisu umění I.*, Praha: Příloha věstníku ČFVU Panorama 1980, 32 s.
- TEIGE, Karel: *Cesty československé fotografie*. In: Blok II, 1948, č. 6, příloha P, s. 77 - 82. Znovu publikováno v *Československé fotografii v průběhu roku 1968* a In: Karel Teige, *Osvobozování života a poezie: studie ze 40. let*. Praha : Aurora 1994.
- TMEJ, Zdeněk: *Totaleinsatz*. Praha: Torst 2001, 154 s.
- TRNKOVÁ, Petra: *Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890 - 1914*. Brno: Barrister & Principal; Masarykova univerzita 2008, 247 s.
- TŘEŠTÍK, Dušan: *Dějiny jako dějiny společností nebo jako dějiny kultur*, *ĎaS*, 2001, roč. 23, č. 4, s. 29-33.
- TŘEŠTÍK, Dušan: *Konec paradigmatu? Poznámky k postmoderní situaci nejenom v dějepisectví*. In: K poctě Jaroslava Marka. Sborník prací k 70. narozeninám prof. dr. Jaroslava Marka. Historický ústav, Praha 1996, s. 247-255.
- TŘEŠTÍK, Dušan: *Myslití dějiny*. Praha , Paseka 1999, 222 s.
- TUREK, Pavel: *Angematika a současný stav fotografie*. Diplomová práce. Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd. Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Praha: 2002, 89 s.
- URBAN, Otto: *Česká společnost 1848 - 1918*. Praha: Svoboda 1982, 691 s.
- Úvod do studia dějepisu II. část 1. Kapitoly z dějin historiografie*. Učební text pro posluchače dějepisu na pedagog. fak., České Budějovice: Pedagogická fakulta 1981, 109 s.

- VACULÍK, Jaroslav - ČAPKA, František: *Úvod do studia dějepisu a historický proseminář*. Brno: Masarykova univerzita 2004, 104 s.
- VACULÍK, Jaroslav - ČAPKA, František - ZWETTER, Otto: *Úvod do studia dějepisu a technika historikovy práce*. Brno: Masarykova univerzita 1996, 119 s.
- VÁVRA, Jaroslav: *Fotografický humor a vtip*. Praha: Jaroslav Spousta 1947, 24 s.
- VAVROUŠEK, Bohumil (ed.): *Literární atlas československý. Obrazová historie naší literatury*. sv.1. Praha ; Bratislava : J. Otto, 1931, 12 l. s.
- VAVROUŠEK, Bohumil (ed.): *Literární atlas československý. Obrazová historie naší literatury*. sv. 2. Praha: Prometheus 1938, 343, s.
- Verbrechen der Wehrmacht: Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944*. Ausstellungskatalog / Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.). Hamburg: Hamburger Edition 2002, 768 s.
- VILÍM, J. K.: *Fotomechanické způsoby reprodukční*. Praha: UNIE 1906, 63 s.
- VOGT, Fabian R.: *Litografie - kamenotisk. Vznik, vývoj a postup práce*. Praha: Veleslavín 1936, 12 s.
- VONDRÁČEK, Radim: *Fantasmagorie: zapomenutý zdroj imaginace*. In: *Opomíjení a neoblíbení v české kultuře 19. století. Úředník a podnikatel*. Praha: KLP-Konias Latin Press 2007, s. 311-324 .
- WIRTH, Zdeněk: *Stará Praha. Obraz města a jeho veřejného života v 2. polovici XIX. století podle původních fotografií*. Praha: J. Otto 1941.
- WOHLFEIL, Rainer: *Das Bild als Geschichtsquelle*. HZ 243, 1986, s. 91-100.

WHITE, Hayden: *Historicismus, historie a figurativní obraznost*. *Reflexe*, Filozofický časopis 16, 1996, s. 2 (1-23). 1986, s. 91-100.

ZEMAN, Josef (ed.): *Československá fotografie 1949*. Praha, Československé filmové nakladatelství 1949, 64 s.

INTERNETOVÉ ZDROJE A DATABÁZE

Archiv hlavního města Prahy, Projekt hromadné digitalizace Ad fontes.

<http://www.ahmp.cz/index.html?mid=24&page=adfontes/adfontes.html>

Archiv hlavního města Prahy, Sbírkový obrazový materiál, fotografie a negativy

<http://www.ahmp.cz/index.html?wstyle=2> [cit. 23. března 2010].

Archiv Národního muzea - Fotografická databáze

<http://fotoarchiv.nm.cz/anm/>

Archivní fondy a sbírky v České republice

<http://www.mvcr.cz/clanek/archivni-fondy-a-sbirky-v-ceske-republice.aspx>

Asociace profesionálních fotografů České republiky

<http://www.asociacefotografu.com/osobnosti.php?id=23>

Centrální evidence sbírek - CES

<http://ces.mkcr.cz/>

Česká tisková kancelář

<http://multimedia.ctk.cz/cs/foto>

Digitální archiv Šechtl & Voseček

<http://sechtl-vosecek.ucw.cz/index.html>

Divadelní ústav. Databáze on-line, Fotografové

<http://www.divadelni-ustav.cz/Photographs.aspx>

Josef Šechtl & Jan Voseček

<http://sechtl-vosecek.ucw.cz/>

Langhans Archiv

<http://www.langhansarchiv.cz/cz/>

Museum Fotoatelier Seidel

http://www.seidel.cz/docs/cz/seidel_home.xml
Národní archiv, Průvodce po fondech a sbírkách
<http://www.nacr.cz/C-fondy/pruv.aspx> [cit. 23. března 2010].
Národní filmový archiv - archivní fondy
<http://www.nfa.cz/archivni-fondy.html>
Národní muzeum fotografie
<http://www.nmf.cz/home/>
The National Collection of Aerial Photography
<http://aerial.rcahms.gov.uk/> [cit. 23. března 2010].
Pavel Scheufler - Internetové stránky sběratele a teoretika fotografie
<http://www.scheufler.cz/>
Zmizelá Kutná Hora. Historické obrazové prameny města
<http://www.zmizelakutnahora.cz/cs/>

ABSTRAKT

Fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání.

Tématem disertační práce je zatím poměrně málo sledovaná oblast nepsaných vizuálních historických pramenů, tvořená fotografickými obrazy. Vlastní práce je rozdělena na pět částí. První se zabývá vybranými okolnostmi a předpoklady, které vedly ke vzniku fotografie. Vedle poukazu na odlišné vnímání cyklického (přírodního) a lineárního (historického) času, jako významného předpokladu pro různé způsoby zachycení minulosti, je pozornost věnována iluzivní mimetické obrazové tradici, jenž je charakteristická pro zobrazování skutečnosti v západní kultuře. Na základě této zobrazovací tradice - ve spojení s poznatky z oblasti přírodních věd - vznikla fotografie jako produkt společenské potřeby zobrazování. Pozornost je věnována základní faktografii vynálezu fotografie a tomu, jak bylo nové zobrazování používáno a rozvíjeno ve společnosti.

Druhá kapitola je věnována proměnlivému obsahu pojmu umění oscilujícímu mezi činností a věděním, dále pak důsledkům tohoto rozporu v posuzování fotografie. Na základě definování postavení fotografie mezi vědou a uměním je věnována pozornost třem nejvýraznějším oborům, které ve svém diskursu reflektují fotografii ve vztahu ke společnosti. Je zmiňováno využití fotografie v oboru dějin umění a následné vytváření fotografie jako uměleckého díla. Dále je zmíněn přístup vizuálních studií, které za pomoci sémiotické metody vykládají fotografii v celospolečenských souvislostech jako produkt kultury a vyzdvihují nejen ikonické, ale současně i indexové chápání fotografie. Závěr kapitoly je věnován vztahu historické vědy k fotografii - od využívání jako reprodukčního prostředku, přes její zahrnutí do historické ikonografie, po vzrůst zájmu o specifickou roli fotografii jako historického pramene.

Třetí kapitola se soustředí na postavení fotografie ve stávající struktuře dělení historického pramene. Vyrovnává se s platnou typologií stanovenou pro nepsané prameny, kategoriemi památka, umělecká památka, dokumentačně - reprodukční pramen. Na základě sémiotického přístupu je akcentována příznaková vazba mezi fotografií a zobrazenou skutečností, která zakládá výkladovou kompetenci fotografie jako pramene, odlišného od tradičních, ručně zhotovovaných, zobrazení. Proto je navržena typologie fotografického obrazu, která vychází ze sledování kvality průmětu reality mezi předlohou a výsledným fotografickým obrazem. Z tohoto důvodu jsou rozlišovány latentní, sekundární, primární a terciální fotografické obrazy, z nichž každý má odlišnou míru vypovídací schopnosti vůči zobrazované realitě. Závěr kapitoly je věnován dochování a uložení fotografických pramenů u jednotlivých subjektů i v rámci paměťových institucí.

Čtvrtá kapitola pojednává o způsobech kritiky fotografie jako historického pramene. Je zde rozebrána kritika písemných pramenů a ikonograficko-historická metoda používaná pro tradiční vizuální obrazové prameny. Znovu je připomenut význam chápání fotografie jako zobrazení reality. Poukazuje se na význam referentů a jejich umístění ve fotografické scéně. V rámci kritiky fotografie je postupně na příkladech rozpracováno určení nejvýznamnějších prvků, které ovlivňují výpovědní hodnotu fotografie: referentů, lokality, datace, autorství a kontextů.

Pátá kapitola je věnována interpretaci a užití fotografie. Hlavní význam je spatřován ve sledování způsobů vnímání fotografií, jehož rámce vytváří příjemci a distributoři obrazů. Je zde kladen důraz na proměnlivý charakter fotografie, která nabývá odlišných významů podle zvolených kontextů a diskursivních rámců. Kapitulu uzavírá shrnutí o užívání fotografie v historiografickém textu

Těžištěm celé práce je argument, že fotografie tvoří oproti tradičním obrazům odlišnou skupinu pramenů a vyžaduje přes svoji příbuznost specifické přístupy typologického třídění, kritiky i interpretace. Odlišnost fotografie je spatřována v tom, že realitu zobrazuje nejen na základě podobnosti jako ostatní obrazy, ale je zároveň i jejím přímým otiskem. Tento příznakový charakter zakládá význam pro historické poznání.

ABSTRACT

The Photographic Image and Its Meaning for Historical Knowledge.

The topic of the PhD thesis is the thus far relatively seldom pursued area of unwritten visual historical sources created by photographic images. The thesis itself is divided into five parts. The first chapter examines selected circumstances and assumptions which led to the creation of photography. Aside from reference to differing perceptions of cyclical (natural) and linear (historic) time as an important assumption for various methods of capturing the past, attention is given to the illusive mimetic pictorial tradition which is characteristic for depicting reality in Western culture. On the basis of this illustrative tradition - in connection with knowledge from the natural sciences - photography was created as a product of a societal need for depiction. Attention is given to the basic factography of the inventors of photography and to how the new depiction was used and developed in society.

The second chapter is devoted to the changeable content of the term of art oscillating between activity and knowledge, and further to the results of this conflict in assessing photography. On the basis of defining the position

of photography between science and art, attention is given to the three most pronounced fields which in their discourse reflect photography in relation to society. The use of photography in the field of art history and the resulting creation of photography as a work of art is mentioned. Furthermore, the approach of visual studies is mentioned, which, with the help of semiotic method, explains photography in society-wide connections as a product of culture and emphasises not only the iconic but also simultaneously understanding of the indices photography. The conclusion of the chapter is devoted to the relationship of historical science to photography - from its use as a means of reproduction through its inclusion into historic iconography to increased interest in the specific role of photography as a historical source.

The third chapter concentrates on the position of photography in the current structure dividing historic sources. It measures up to a valid typology set for unwritten sources, categories of monuments, artistic monuments and documentational-representational sources. On the basis of a semiotic approach, the symptomatic bond between photography and the reality depicted is accented; it establishes photography's expository competency as a source, differing from traditional handmade depiction. For this reason, a typology of photographic images is proposed which is based on monitoring the quality of projection of reality between the model and the resultant photographic image. For this reason latent, primary, secondary and tertiary photographic images are distinguished, of which each has a differing level of explanatory power with regard to depicting reality. The conclusion of the chapter is devoted to the preservation and storage of photographic sources for individual entities as well as within the framework of memorial institutions.

The fourth chapter deals with the means of criticism of photography as a historical source. Criticism of written sources and the iconographic-historical method applied to traditional visual pictorial sources is analysed here. Again the importance of understanding photography as a depiction of reality is recalled. It demonstrates the significance of the references and their placement on the photographic scene. The definition of the most important elements which influence the expository value of photography is gradually developed as part of photographic criticism: reference, locality, dating, authorship and context.

The fifth chapter is dedicated to the interpretation and usage of photography. The main importance is considered in the monitoring of the methods of perceiving photography, whose framework creates receivers and distributors of images. Emphasis is placed here on the variable character of photography, which acquires differing meanings according to the selected contexts and discursive frameworks. The chapter ends with a summary of photography's use in historiographic texts.

The focal point of the entire thesis is the argument that, as opposed to traditional images, photography creates a differing group of sources and requires, through its affinity, specific approaches to typological classification, criticism and interpretation. The distinction of photography is considered in that reality is depicted not only on the basis of similarity to other images, but is also its direct imprint at the same time. This symptomatic character establishes the importance for historical knowledge.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

- 4.01. - Neznámý autor, Jezuitská zahrada s Hradem, kolem 1860, Muzeum hl. města Prahy inv.č. 173742, reprodukce Bečková, Zmizelá Praha, s. 143.
- 4.02. - Rudolf Bruner Dvořák, Nákladní lodi na schwarzenberském panství, 1907-1910, negativ 24x30, Národní technické muzeum, reprodukce Scheuffler, Krásné časy, s. 143.
- 4.03. - Neznámý autor, Interiér pivnice v Černém pivovaru v Praze, před 1905, reprodukce Scheuffler, Praha 1848-1918, s. 134.
- 4.04. - Neznámý autor, Stavba barikády na rohu Veletržní a Haškovy ulice, 5.-6.5. 1945, soukromá sbírka.
- 4.05. - Identifikační snímek Street View křižovatky Veletržní-Haškova, 2009.
- 4.06. - Jindřich Eckert, Jezuitský dům a Strakova akademie, kolem r. 1895, Muzeum hl. města Prahy inv.č. 10993/1, reprodukce Bečková, Zmizelá Praha, s. 143.
- 4.07. - Neznámý autor (Josef Novák), Příjezd německých vojsk do Prahy, 15.3. 1939, ČTK.
- 4.08. - Neznámý autor, Moravská Ostrava, před r. 1940, reprodukce *Kde domov můj*, obr. 94.
- 5.01. - Die Letzten Tage der Menschheit, Frontispis a titulní list, Wien-Leipzig, 1922.
- 5.02. - Neznámý autor, Poprava Aloise Štorcha 5.7.1918, Itálie, Riva del Garda, reprodukce Logaj, Oběti, nestr.
- 5.03. - Rudolf Bruner Dvořák, Pohřeb ostatků popravených čs. legionářů přivezených z Itálie, 24. 4. 1924, Archiv Národního muzea v Praze, reprodukce Hradní fotoarchiv, s. 74.
- 5.04. - Neznámý autor, Poprava Césare Battisti, 12. 7. 1916, Itálie, Trento, Castello del Buonconsiglio, Vojenský archiv Praha, reprodukce Holzer, Das Lächeln, s. 94.
- 5.05. - Poslední okamžiky C. Battisti, Italská propagační pohlednice, Archivio E. Sturani, Rom reprodukce Holzer, Das Lächeln, s.26.
- 5.06. - Poprava českých legionářů, Ovoce rakouské kultury v Itálii. Popravení čeští legionáři., Piavon, 16. červen 1918, Soukromá sbírka, reprodukce Holzer, Das Lächeln, s. 42.
- 5.07. - Poprava Césare Battisti, 12.7.1916. Itálie, Trento, Castello del Buonconsiglio Oesterreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, Wien, reprodukce Holzer, Das Lächeln, s. 24.



4.01. - Neznámý autor, Jezuitská zahrada s Hradem, kolem 1860, Muzeum hl. města Prahy inv.č. 173742, reprodukce Bečková, Zmizelá Praha, s. 143.



4.02. - Rudolf Bruner Dvořák, Nákladní lodi na schwarzenberském panství, 1907-1910, negativ 24x30, Národní technické muzeum, reprodukce Scheuffler, Krásné časy, s. 143.



4.03. - Neznámý autor, Interiér pivnice v Černém pivovaru v Praze, před 1905, reprodukce Scheufler, Praha 1848-1918, s. 134.



4.04. - Neznámý autor, Stavba barikády na rohu Veletržní a Haškovy ulice, 5.-6.5. 1945, soukromá sbírka.



4.05. - Identifikační snímek Street View křižovatky Veletržní-Haškova, 2009.



4.06. - Jindřich Eckert, Jezuitský dům a Strakova akademie, kolem r. 1895, Muzeum hl. města Prahy inv.č. 10993/1, reprodukce Bečková, Zmizelá Praha, s. 143.



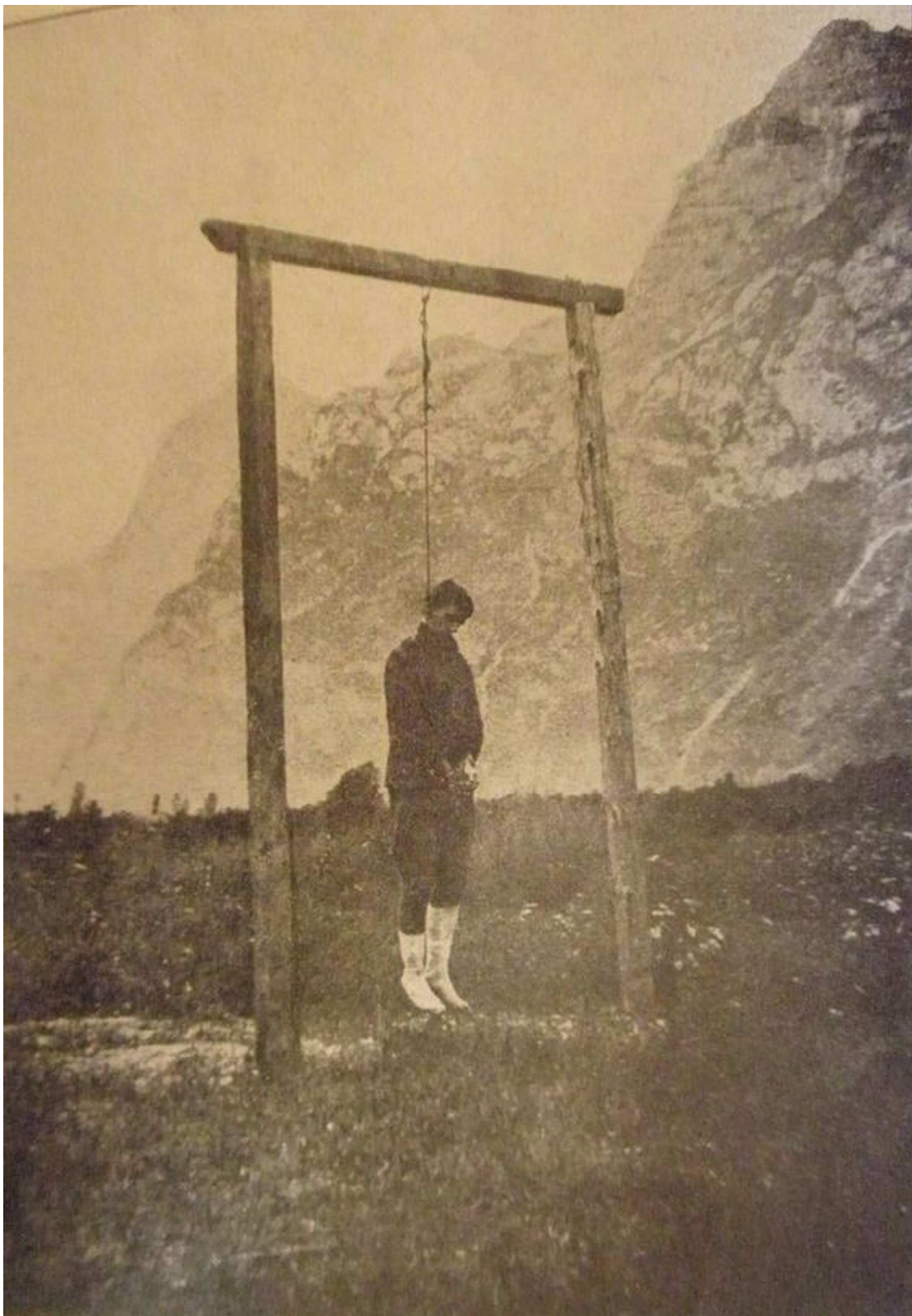
4.07. - Neznámý autor (Josef Novák), Příjezd německých vojsk do Prahy, 15.3. 1939, ČTK.



4.08. - Neznámý autor, Moravská Ostrava, před r. 1940, reprodukce *Kde domov můj*, obr. 94.



5.01. - Die Letzten Tage der Menschheit, Frontispis a titulní list, Wien-Leipzig, 1922.



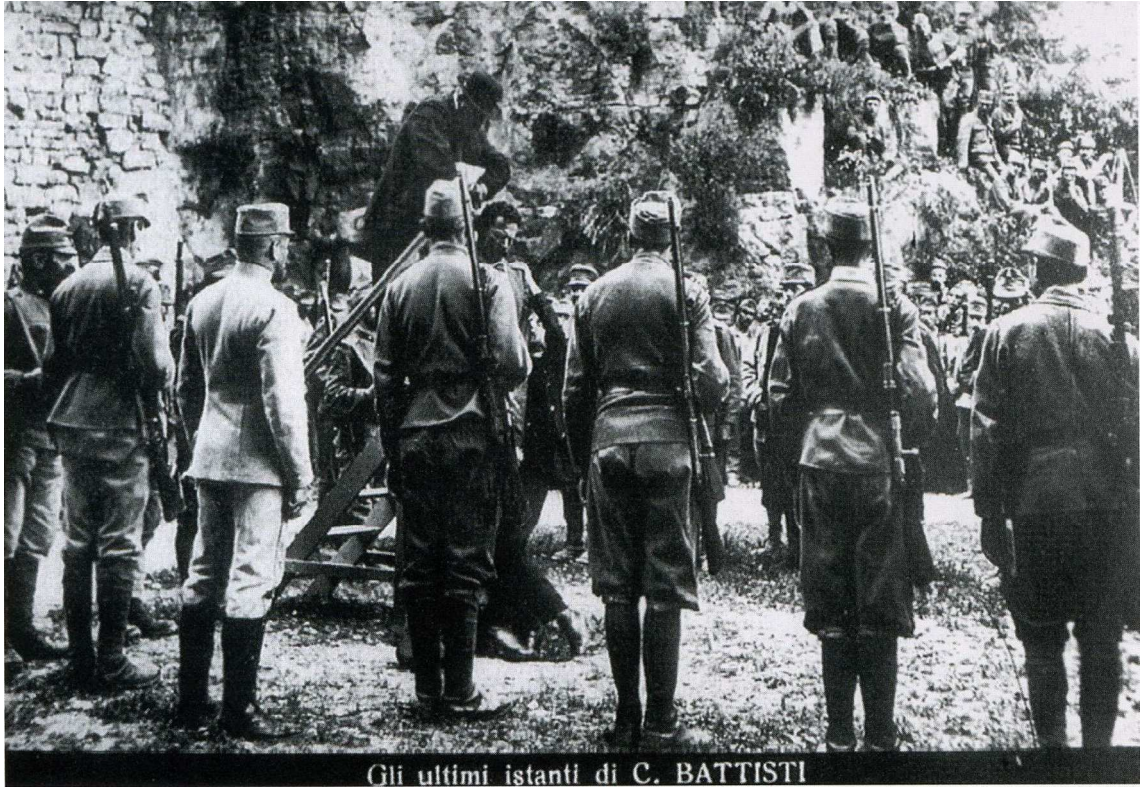
5.02. - Neznámý autor, Poprava Aloise Štorcha 5.7.1918, Itálie, Riva del Garda, reprodukce Logaj, Oběti, nestr.



5.03. - Rudolf Bruner Dvořák, Pohřeb ostatků popravených
čs. legionářů přivezených z Itálie, 24. 4. 1924,
Archiv Národního muzea v Praze, reprodukce Hradní
fotoarchiv, s. 74.



5.04. - Neznámý autor, Poprava Césare Battisti, 12. 7. 1916, Itálie, Trento, Castello del Buonconsiglio, Vojenský archiv Praha, reprodukce Holzer, Das Lächeln, s. 94.



5.05. - Poslední okamžiky C. Battisti, Italská
propagační pohlednice , Archivio E. Sturani, Rom
reprodukce Holzer, Das Lächeln, s.26.



Ovoce rakouské ~
~ kultury v Itálii.
Popravení čeští legionáři.

- 5.06. - Poprava českých legionářů, Ovoce rakouské kultury v Itálii. Popravení čeští legionáři., Piavon, 16. červen 1918, Soukromá sbírka, reprodukce Holzer, Das Lächeln, s. 42.



5.07. - Poprava Césare Battisti, 12.7.1916. Itálie, Trento, Castello del Buonconsiglio
Oesterreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, Wien, reprodukcce Holzer, Das Lächeln, s. 24.

