

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Katedra Elektronické kultury a sémiotiky

**Bc. et Bc. Vladimír Černý, DiS.**

**Problém autenticity fotografie:  
svědectví a dějinné vědomí**

*Diplomová práce*

Vedoucí práce: **Mgr. Michaela Fišerová, Ph.D.**

Praha 2013

## **Prohlášení**

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

V Praze dne 28. června 2013

Vladimír Černý

## **Poděkování**

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucí práce Michaela Fišerové za podnětné komentáře během společných konzultací a dále přátelům, konzultantům a korektorům Haně Černé, Zdeňce Hudcové, Radce Kočudákové, Pavlu Kozohorskému, Radimu Nevyhoštěnému a Tereze Slukové. Všem děkuji za podporu.

# OBSAH

ABSTRAKT .....	6
ÚVOD .....	7
0 POJMY .....	13
1 PEIRCE.....	29
1.1 Úvod.....	29
1.2 Základy Peirce .....	30
1.3 Redukce Peirce .....	31
1.4 Fotografie a Peirce .....	33
1.5 Základní pojetí fotografie dle Peirce .....	36
1.6 Shrnutí.....	37
2 POZADÍ AUTENTICITY FOTOGRAFIE .....	38
2.1 Realita .....	38
2.1.1 Peircova Prvost .....	41
2.1.2 Fotografie jako ikón.....	42
2.1.3 Manipulace Reality .....	43
2.2 Vztahy .....	46
2.2.1 Peircova Druhlost.....	47
2.2.2 Fotografie jako index .....	47
2.2.3 Manipulace obrazu (negativu a fotografie).....	48
2.3 Kontext a komentář.....	50
2.3.1 Peircova Třet'ost.....	51
2.3.2 Fotografie jako symbol .....	52
2.3.3 Metamanipulace fotografie .....	53
3 POPÍRÁNÍ HOLOCAUSTU .....	56
3.1 Význam pro fotografii .....	56
3.2 Úvod.....	57
3.3 Postmoderní doba .....	61
3.3.1 Postmoderna.....	61
3.4 Cíle a metody popírání holocaustu .....	66
3.4.1 Cíle.....	66
3.4.2 Metody .....	67

3.5 Pluralita a rozepte	68
3.5.1 Konsensus	68
3.5.2 Konsensus a univerzálnost fotografie	69
3.5.3 Pluralita	70
3.5.4 Rozepte	70
3.5.5 „Objektivita“ fotografie	73
3.5.6 Dĕjinné vĕdomí	74
3.5.7 Rozepte s popírači?	75
ZÁVĚR	76
LITERATURA A DALŠÍ PRAMENY	78

## **ABSTRAKT**

Diplomová práce poukazuje na negativní jev popírání holocaustu, objektivní hlediska svědectví, autenticitu fotografie a východiska dějinného vědomí v kontextu postmoderní situace. I přes potřebu objektivního svědectví fotografie, jako pádného argumentu proti popírání holocaustu, je zpochybněna autenticita fotografie. Možnosti manipulace fotografie, jak obsahové, tak významové, jsou zkoumány prostřednictvím Peircovy sémiotiky, především skrze trichotomii ikón, index a symbol. Jako možné východisko zkoumání historických pramenů, včetně fotografie, v dnešní pluralitní době je navrhováno dějinné vědomí.

### **Klíčová slova**

fotografie, autenticita, manipulace, Peirce, dějinné vědomí, holocaust

## **ABSTRACT**

The thesis points to the negative phenomenon of Holocaust denial, objective viewpoint of testimony, authenticity of photograph and background of historical consciousness in the context of postmodern situation. If we wanted to use objective testimony of photograph as a valid argument against Holocaust denial, we would have to declare the authenticity of photograph is invalid. The options of its manipulation, both content and meaning, are examined through semiotics of Peirce, mainly through trichotomy icon, index and symbol. In today's pluralistic time, the historical consciousness is proposed as a possible starting point of examination of historical sources, including photograph.

### **Key words**

Photograph, authenticity, manipulation, Peirce, historical consciousness, Holocaust.

## ÚVOD

V minulosti jsem se zabýval tématem fotografie několikrát.<sup>1</sup> Obecně odmítavé platónské pojetí obrazu jako *simulakra*<sup>2</sup>, které lidskou společnost ohrožuje, se mi po dokončení práce sice jevilo jako „slepé dogma“, ale k názoru, že fotografie je naprosto věrná předloze a snad proto *simulakrem* není, jsem se samozřejmě přiklonit také nemohl.

Je zřejmé, že obraz svým odkazem částečně zakrývá původní objekt. Nemusí to být však problém, bereme-li tento vztah odkazu v potaz a tušíme-li, či dokonce hledáme-li za obrazy objekty, ke kterým se vztahují. Jednoduše, necestujeme-li světem v atlase, ale díky atlasu ve světě samotném.

Dnešní obecně rozšířený postmoderní přístup k pravdě, potažmo naší realitě, která plně neodpovídá *realitě*<sup>3</sup>, jež je založen na možnosti nekonečné relativizace, zakládá prostor pro hledání měřítek, která by tuto relativizaci mohla pádným argumentem „zastavit“ a pravdu představit bez možnosti další relativizace.

Subjektivní charakter lidského vnímání světa je pro relativizaci živnou půdou. Zásadním měřítkem se proto stává objektivita, jež by jako nadřazená úroveň mohla všem subjektům „pod ní“ poskytnout stejnou pravdivou informaci. Jak se s ní vyrovná subjekt by pak bylo vcelku nepodstatné, důležité je, že by zůstala nějaká obecně sdílená verifikovaná objektivita.

Za objektivní „měřítko“ jsem pokládal fotografii, sic se na její tvorbě podílí lidský subjekt. Velkou roli totiž hraje stroj – fotoaparát – a chemicko-fyzikálně-technologický proces zachycení, ustálení a vyvolání fotografie.<sup>4</sup>

Poté, co jsem dle Peircovy sémiotiky zkoumal, jak fotografie funguje jako znak, jsem si uvědomil řadu problémů, které objektivitu fotografie rovnou autenticitě fotografie značně devalvují. V tomto názoru jsem se utvrdil i během studia nejrůznějších teoretických a filozofických přístupů k fotografii.<sup>5</sup>

Postupně jsem se tedy začal blíže zajímat o problémové momenty, které s fotografií souvisí. V první řadě jsem se zamýšlel nad tím, co fotografie zachycuje a jaký je vztah

---

<sup>1</sup> Konkrétně ve své bakalářské práci s názvem *Obraz jako zobrazení reality* (HTF UK), kde jsem se na fotografii soustředil především.

Černý Vladimír, *Obraz jako zobrazení reality*, Praha : HTF UK, 2012.

<sup>2</sup> Platón, *Sofisté*, Praha : Oikoymenh, 2009.

<sup>3</sup> Pojem *reality* a *reality* viz kapitola 0.

<sup>4</sup> Samozřejmě i fotoaparát i chemicko-fyzikálně-technologický proces jsou výtvorem člověka.

<sup>5</sup> Během mého studia na EKS FHS UK jsem se paralelně seznamoval s teorií fotografie a jejím filosofickým chápáním a Peirceovo sémiotikou a filosofií, na základě toho jsem sepsal semestrální práci *Sémiotická analýza fotografie*, v níž jsem zpracoval stručnou sémiotickou analýzu fotografie dle Peirce, a to v obecné rovině. Zde se fotografie a Peirce v mém myšlení setkali poprvé.

mezi ní a zachyceným. Zaujala mě problematika autenticity fotografie, tedy to, zda fotografie může být brána za přímého svědka určité události, kterou zachycuje, zda lze fotografii bez výhrad přiznat pravdivostní hodnotu.

Peircova sémiotika vychází z metafyzických kategorií *Prvosti, Druhosti a Třetosti*<sup>6</sup> (zjednodušeně řečeno „kvalita“, „existence“, „pravidlo“). Tyto kategorie se projevují v každém znaku hned v několika různých rozměrech. Určují, jak znak vzniká, jak je utvářen, na základě čeho značí, jak může být v rámci této sémiotiky charakterizován a zařazen, či jak se může změnit ve znak jiný.<sup>7</sup> Právě toto dle mého názoru může pomoci problém autenticity fotografie poodhalit. Skrze Peircovu sémiotiku se mi totiž v několika směrech naskytl nový pohled na jevy provázející fotografii, především, co se vzniku obrazu fotografie a možnosti ověření jeho autenticity<sup>8</sup> týče. Tento nově otevřený směr bych zde chtěl zkoumat.<sup>9</sup>

Důvěra společnosti v autenticitu fotografie, potažmo pravdivost fotografie, svědectví fotografie apod. je obecně rozšířeným jevem – diskursivní očekávání. Dnešní přístup k fotografiím komerčním může být více kritický, nemění to však nic na víře ve svědectví fotografií ostatních, například fotografií dokumentárních. Právně možná lze fotografii přiznat dokonce důkazní hodnotu, z teoretického hlediska je však její autenticita (diskurzivní očekávání autenticity) podryvána manipulovatelností skutečnosti, výsledného obrazu, jejího kontextu, potažmo významu (komentář). Jako velmi zásadní, a na tom je autenticita fotografie mimo jiné vystavěna, vidím schopnost fotografie „být pamětí“ – vzpomínkou obrazu, podobně jako umí text zapsáním uchovat myšlenku. Tento společný jev uchování paměti, vzpomínky, příběhu – jevů minulých (ale i v minulosti smyšlených, v případě fotografie aranžovaných) – staví text i fotografii bok po boku do tradice *dějinného vědomí*<sup>10</sup>. Fotografie a text však nemusí „jít“ v rámci tradice každý svou cestou. Naopak! Jako velmi zásadní se pro mě ukazuje jejich „aktivní kooperace“.

---

<sup>6</sup> Pojmy *Prvosti, Druhosti a Třetosti* jsou dále vysvětleny v kapitole 1.

Palek Bohumil, *Sémiotika*, Praha : Karolinum, 1997.

<sup>7</sup> Tamtéž.

<sup>8</sup> Rozdíl pojmů autenticita a autenticita viz kapitola 0.

<sup>9</sup> Palek Bohumil, *Sémiotika*, Praha : Karolinum, 1997.

<sup>10</sup> Pojem *dějinného vědomí* dle výkladu H.-G. Gadamera.

Gadamer Hans-Georg, *Pravda a metoda*, Praha : Triáda, 2010.

Gadamer Hans-Georg, *Problém dějinného vědomí*, Praha : Filosofia, 1994.



Částečné personifikace textu a fotografie používám záměrně. Vždyť právě fotografie byla prostřednictvím komentáře vězně z Osvětimi zanechána, respektive vyslána(!) jako svědek utrpení, které autor fotografií nepřežil, jak sám předpokládal.<sup>11</sup>

Fotografie „svědčí“, fotografie „vypráví“, fotografie „ukazuje“, fotografie „zachycuje“, fotografie „uchovává“... Bez komentáře je však interpretace jejího obrazu velmi problematická, a to jak interpretační proces samotný, tak i výsledek interpretace, protože přes zde použitý aktivní tvar slovesa, fotografie zůstává pasivní existencí – jevy, které s ní spojují jsou opět výsledkem diskursivního očekávání, jež se s fotografií pojí.<sup>12</sup>

Interpretace (a to platí i pro interpretaci textu) je závislá jen na kontextu, zkušenostech, konvencích, konsenzu, na diskurzu a z něj plynoucím diskursivním očekávání, na subjektivní i sdílené tradici<sup>13</sup>, na – řekněme – *před-rozumění*<sup>14</sup>, které však můžeme jen těžko nazvat zcela pravdivým, neopírá-li se o kritickou snahu zkoumání skutečnosti, kterou zachycuje.<sup>15</sup>

Pokud jednou nechá nedokonalá interpretace vzniknout neverifikovanému komentáři a dojde k jeho rozšíření ruku v ruce s danou fotografií, dochází k zařazení do *tradice* („paměti diskurzu“), ovlivnění diskurzu, z kterého tento komentář již nelze vyjmout, natož aby jej šlo úplně vymazat – a to jakkoliv je třeba i společensky absolutně nepřijatelný.

Téma holocaustu bych tu proto nechtěl zmínit jen s ohledem na výše vzpomínané fotografie z Osvětimi, ale také v rámci popírání holocaustu, které přesně dle výše popsaného vzorce „infikovalo“ náš diskurz.

Jistě je vhodné *tradici* v rámci *dějinného vědomí* neustále obohacovat o nové kritické myšlenky, které tak dle požadavku dnešní postmoderní doby přinesou další a další rozšíření našich horizontů. Společensky nebezpečné popírání holocaustu však musí zůstat okrajovou záležitostí. Chtěl jsem v tomto směru podpořit hlas proti popírání právě svědectvím fotografie, poněvadž se domnívám, že text jako jazyk (ať už v podobě myšlenek, mluvených slov anebo sepsaných knih apod.) není pramenem, který by mohl v boji s dnešní typickou relativizací všeho, co má reprezentovat pravdu, obstát. Bohužel ani fotografie z mého pohledu neobstojí. Může to být právě závislostí na komentáři, anebo,

---

<sup>11</sup> Didi-Hubermann Georges, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, Chicago and London : The University of Chicago Press, 2008.

<sup>12</sup> Flusser Vilém, *Za filosofii fotografie*, Praha : Hynek, 1994.

<sup>13</sup> Pojmy subjektivní tradice a sdílená tradice viz kapitola 3.

<sup>14</sup> Gadamer Hans-Georg, *Pravda a metoda*, Praha : Triáda, 2010.

<sup>15</sup> Tamtéž.

Flusser Vilém, *Za filosofii fotografie*, Praha : Hynek, 1994.

jak se budu snažit také ukázat, na základě možnosti její manipulovatelnosti či na jejím původu.

Ke konceptu této práce kromě Peirce přispěly například podnětné myšlenky Jean-François Lyotarda, který oproti Immanuelu Kantovi spatřuje zobrazování *vznešeného*<sup>16</sup> jako možné a nutné, na což v podstatě výstavou fotografií holocaustu v konkrétní podobě naráží Gorges Didi-Hubermanna. Zatímco dle Katovy teorie selhává při setkání člověka se *vznešeným* představivost a rozumově jsme pak vjem schopni určitým způsobem pojmout, Lyotard říká pravý opak: při setkání se *vznešeným*, tedy jakousi alteritou, selhává právě rozum, který nezvládá zpracovat produkty naší představivosti.<sup>17</sup>

Didi-Hubermannův spor s odpůrci výstavy však spočívá také v obavě z bagatelizace holocaustu. „Drobné střípky“ („pár fotografií“) nezachycují holocaust v celé jeho hrůzné šíři, a tak jeho význam dle odpůrců Didi-Hubermanna chtě nechtě snižují.<sup>18</sup>

Zamýšlel jsem se proto, zda tato možná devalvace holocaustu může být horší, než zapomnění, které by mohla jeho vizuální nereprezentace přinést. Zde přichází Gadamer s principem *dějinného vědomí* a určitou ukázkou toho, že lidé mohou být zapomnětliví. Podnětná je i teorie Susan Sontagové, která poukazuje na postupné otupování diváka při prohlížení „šokujících“ fotografií.<sup>19</sup> To samotné by také mohlo vést k banalizaci holocaustu.

Jako podstatné však shledávám především to, že dokonce může dojít k jakési podpoře zapomnění a relativizaci pravdy (příp. lži), snaze diskurzem pohnout a snad jako v Orwellově románu *1984* pomocí přepisování *tradice* diskurz totálně zmanipulovat, o čemž píše D. E. Lipstadvová v rámci spisu *Popírání holocaustu*. Omezení extremistických ideologií pak komplikuje postmoderní relativizace a v podstatě nutná a mnohdy slepá touha po pluralitě – jakési svobodě slova. Svobodou slova a svobodou projevu se popírači ohánějí velmi často, aby si přisvojili právo na pravdu a vrhli stín na protistranu.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Pojem *vznešeného* dle výkladu I. Kanta.

Kant Immanuel, *Kritika soudnosti*, Praha : Odeon, 1975.

<sup>17</sup> Tamtéž.

<sup>18</sup> Didi-Hubermann Georges, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, Chicago and London : The University of Chicago Press, 2008.

<sup>19</sup> Gadamer Hans-Georg, *Pravda a metoda*, Praha : Triáda, 2010.

Gadamer Hans-Georg, *Problém dějinného vědomí*, Praha : Filosofia, 1994.

Sontagová Susan, *O fotografii*, Praha/Litomyšl : Paseka/Barrister & Principal, 2002, s. 25.

<sup>20</sup> Gadamer Hans-Georg, *Pravda a metoda*, Praha : Triáda, 2010.

Gadamer Hans-Georg, *Problém dějinného vědomí*, Praha : Filosofia, 1994.

Lipstadvová Ester Deborah, *Popírání holocaustu: Sílící útok na pravdu a paměť*, Praha : Paseka, 2001.

Orwell George, *1984*, Praha : Levné knihy, 2009.

Základní otázkou mé práce je autenticita fotografie. Tedy, zda může být fotografie obecně přijímána jako přímý svědek určité události. Můj náhled je skeptický. Předpokládám, že ji v některých případech můžeme akceptovat jako přímého účastníka, zda je však i svědkem, respektive čeho je svědkem už zůstává problematické, závislé pouze na víře v pravdivost, v tomto případě víru ve fotografa, nebo osobu, která fotografii předkládá, uvádí do kontextu nebo nám dokonce předkládá interpretační klíč v podobě komentáře.

V průběhu studia širokého spektra literatury vážícího se k tématům vztahujícím se k zaměření mé práce se rozpadla původní struktura několika okruhů striktně oddělených po kapitolách. Někdy až překvapující provázanost jednotlivých témat mě donutila vytvořit takovou strukturu, kde se budou jednotlivá témata „potkávat“, aby byla tato komplexnost zachycena v té nejširší podobě.

Na prvním místě této práce se budu snažit konstituovat pojmový aparát – v některých případech jen konkretizuji to, v jakém významu budu určitý pojem využívat, v případech dalších se pokusím o definici vlastních pojmů. To pomůže práci sjednotit a ulehčí tak čtenáři orientaci v textu.

Je nutné poznamenat, že se ve své práci budu zabývat pouze fotografií analogovou a to s ohledem na charakter snímků z doby holocaustu a také s ohledem na to, že digitální fotografie nebyla ani současníkem Peircovým a navíc přináší řadu dalších problémů, které v rámci tématu práce nechci rozebírat v širším kontextu.

Autenticitu nejprve prozkoumám ve vztahu k realitě a poté pomocí Peircových kategorií popíšu jednotlivé úrovně manipulace, ke kterým mě dřívější rozbor dle Peirce přivedl. Stručně se zaměřím na základní pojmy Peircovy sémiotiky, které ve své práci využiji.

Na jevu popírání holocaustu bych rád prostřednictvím Lyotardovy *rozepře*<sup>21</sup> a Gadamerova *dějinného vědomí* ukázal, jak nebezpečná může být postmoderní relativizace, ke které se paradoxně připojují skeptickým přístupem k autenticitě fotografie.

Témata, kterým se ve své práci věnovat nebudu, jsou další aspekty fotografie (historie, estetická hodnota, zda je uměním, kdo je autorem atp.). Nebudu rozšiřovat ani téma samotného holocaustu, postmoderny, hermeneutiky anebo dokonce fenomenologie. Speciálně se nezaměřím ani na dokumentární fotografii, kterou s ohledem na můj

---

<sup>21</sup> Pojem *rozepře* viz kapitola 3.  
Lyotard Jean-François, *Rozepře*, Praha : Filosofia, 1998.

skeptický přístup, jak bude vysvětleno později, neshledávám v řadě „žánrů“ fotografií nijak výjimečnou oproti ostatním.

## 0 POJMY

### Úvod

Přípravnou fází před psaním této práce bylo samozřejmě seznámení s velkým množstvím literárních zdrojů. Jejich autoři se buď shodují v užívání určitých termínů, nebo každý zavádí termíny vlastní. V některých případech jsem odhalil jevy, nebo skutečnosti, které buď nemají ustálený název, anebo nemají název žádný, a pojmu, který by je vystihoval, nejsou podřízeny. Pojmy, které se úzce vážou k používání jedním určitým autorem, budu uvádět v kurzívě, v případě prvního užití uvedu autora a případně i dílo v poznámce pod čarou (viz *Úvod*).

Z mého pohledu je nutné vyjasnit, v jakém významu budu autory předem dané pojmy užívat, tedy zúžit, anebo rozšířit jejich obsah s ohledem na text mé práce. Dále si dovolím pojmy užívané autory podrobit určité selekci a využít z celé řady pojmů jen jeden, který považuji za nejvýstižnější, případně praktičtější.

Často jsem došel k závěru, že je nutné vytvořit vlastní pojem, a to především, když mi takový scházel (nebo jsem se s ním doposud nesetkal). Tento fakt zakládá celou řadu pojmů v různých spojeních a různých rámcích hierarchizace. Přišlo mi důležité určité jevy (pojmy) subsumovat jednomu pojmu, který je zastřeší a jako takový vytvoří „zkratku“, s níž bude možné rozvíjet další teoretické otázky, aniž by bylo nadále třeba subsumované jevy dokola jednotlivě opisovat.

Doufám, že úvodní kapitola *Pojmy* usnadní čtenáři této práce orientaci v mých myšlenkových pochodech, asociacích a spojeních, jež by bez osvětlení pojmů, které někdy zakládají zcela nový pohled, mohla být komplikovaná.

Jednotlivé pojmy jsou řazeny abecedně a jsou zde vložena schémata, která graficky zjednodušují vztahy mezi souvisejícími pojmy.

Upozorňuji, že výklad pojmů není jen základním východiskem pro tuto práci, samy výklady již obsahují zásadní teoretická východiska, a tak jsou v této práci pojmy využívány bez jejich dalšího výkladu. Jsou zde však soustředěny proto, aby se k nim čtenář případně mohl vrátit z jakékoliv části textu.

### Autenticita

Pro práci s pojmem autenticita doporučuji přednostně věnovat pozornost mému osvětlení pojmu realeta a realita v této kapitole.

Autenticita je tím, co pro nás fotografii činí „pravdivou“. Je to zaběhlé diskursivní očekávání. Pravidlo, s kterým k fotografii přistupujeme *apriori*<sup>22</sup>. To, co na fotografii vidíme, je pro nás vždy realita, respektive pravda. Fotografie je pro nás v tomto ohledu veskrze sama autenticitou, pravdou, skutečností...

Autenticita fotografie je postavena na lidské paměti. Pamatujeme si původní (respektive autentické) objekty, místa a situace, které jsme schopni s obrazy fotografií ztotožňovat. Realitu na fotografii prostě rozpoznáme, a to i když jsme se v konkrétní situaci nikdy nenacházeli. A jako takovou fotografii shledáváme reálnou – autentickou.

Autenticita je jakýmsi nejbližším krokem k realitě. Znamená původnost, a tak logicky fotografie jako odraz reality odkazuje ke svému původu – k realitě. Autenticita je téměř totožná s realitou, která je utvářena na základě znaků reprezentujících realitu, znaků, jež navzájem přirozeně sdílíme.

Autenticita se však problematizuje ve chvíli, kdy si uvědomíme, že realita je manipulovatelná. Například aranžované fotografie nejsou odrazem reality v pravém slova smyslu. Zakládají pseudoautenticitu. Samozřejmě nevytváříme realitu, tu jen aranžujeme, ale vytváříme tak aranžovanou realitu, scénu pro realitu fotografie. Realitu fotografie, která by pravděpodobně samovolně nevznikla. Jedná se tedy o manipulaci reality – pseudoautenticitu, autenticitu druhého stupně.

Dalším problémem, který autenticitu fotografie podryvá, je možnost manipulace negativu (popř. fotografie samotné). Tak může být realita aranžována nepřímo, v podstatě již jen na rovině obrazu. Dochází-li k manipulaci obrazu, nelze fotografii považovat ve vztahu k realitě za autentickou, i přestože se jako autentická jeví – i zde by se uplatnil pojem pseudoautenticity – autenticita třetího stupně.

Fotografie je tak v obou případech manipulace autentická/původní, ale protože neodráží realitu „přirozeně“, tak tyto dva typy autenticity (druhého a třetího stupně) označují souhrnně jako pseudoautenticitu.

„Pravá“ autenticita (podtržené „a“; autenticita prvního stupně) tedy dle mého názoru postihuje nejen původnost (aranžovaná fotografie je v určitém slova smyslu původní, protože v realitě existovala), ale také pravdivostní hodnotu fotografie, která je v tomto případě původnosti nadřazena:

---

<sup>22</sup> Pojem I. Kanta *apriori* (a priori) využívám v dnes již obecně chápaném významu. Kant, Immanuel, *Kritika čistého rozumu*, Praha : Oikoyomenh, 2001.

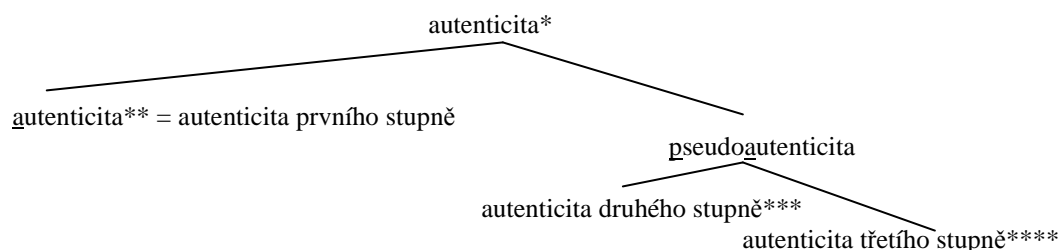
- a) fotografie je autentická/pravdivá – obraz fotografie vznikl jako momentka bez jakékoliv přípravy<sup>23</sup> či manipulace,  
 b) fotografie je pseudoautentická/nepravdivá – obraz vznikl díky určité přípravě<sup>24</sup>, pod vlivem manipulace.

Pro srovnání: je samozřejmé, že manipulovaná fotografie může působit autenticky (pseudautenticita; nepravdivá), ale to neznamená, že autentická (autenticita; pravdivá) je, což ovšem(!) může platit i naopak. Teoretička fotografie Susan Sontagová o fotografii napsala: „Je samozřejmé, že to, co sledujeme, fotograf viděl, a pokud nedojde<sup>25</sup> k nějaké manipulaci, je to bezesporu i pravda.“<sup>26</sup>

Resumé: Autenticita fotografie je diskursivní očekávání směřující k autenticitě. Pseudautenticita tato očekávání naplňuje částečně, protože není pravdivou. Autenticita tato očekávání naplňuje plně.

Detailní specifikace druhů autenticity (viz *Schéma 01*) je podstatná pro jednodušší zkoumání autenticity samotné (autenticity prvního stupně). Diferenciace pojmu autenticity na autenticitu a pseudautenticitu (autenticitu druhého a třetího stupně) pomáhá konkretizovat a zpřehlednit pole mého bádání a zúžit tak profil fotografií, které lze prohlásit za autentické. Toto činím bez ohledu na to, zda budou všechny autenticitě subsumované pojmy dále využívat, nebo zůstanou zmíněny jen zde.

### Schéma 01 – Autenticita



\* diskurzivní očekávání autenticity, které však mezi autenticitou a pseudautenticitou nerozlišuje

\*\* možnost fotografie odrážet realitu a působit autenticky

\*\*\* možnost fotografie odrážet manipulovanou realitu a působit autenticky

\*\*\*\* možnost fotografie působit autenticky, přestože je manipulován její obraz

<sup>23</sup> Viz pojem *Kompozice*...

<sup>24</sup> Viz pojem *Kompozice*...

<sup>25</sup> Osobně bych použil vyjádření „nedošlo nebo nedojde k nějaké manipulaci, je to bezesporu i pravda“.

<sup>26</sup> Sontagová Susan, *S bolestí druhých před očima*, Praha/Litomyšl : Paseka, 2011, s. 44-45.

## **Divák**

Divákem zde budu primárně označovat člověka, který je schopný vnímat obraz fotografie.

Sekundárně pak člověka, který je z lidské podstaty schopen obraz fotografie také uchopit prostřednictvím vlastní interpretace, případně prostřednictvím komentáře, jež nabízí interpretační klíč k fotografii, a který je schopný určitého kritického přístupu jak ke komentáři, tak k vlastní interpretaci.

## **Dokumentární fotografie**

Dokumentární fotografie je obrazem určité události, nebo pro historii důležitého výseku reality. V dnešní době bychom jí pravděpodobně přiřkli název novinářská fotografie, protože fotografové žurnalisté ji tvoří především. Ale může být vytvářena například historiky, anebo i amatéry.

Dokumentární fotografie je specifickým žánrem, který si osobuje právo na autenticitu. To znamená, že je vytvářena s cílem autenticky zachytit určitou událost bez zkreslení a jako taková její obraz zprostředkovat široké mase diváků. Jako nearanžovaná momentka má být svědkem a nahradit tak svědectví člověka samotného. Autor dokumentární fotografie jako svědek určité události tedy fotí se záměrem nechat za sebe „promlouvat“ svou fotografií. Objektivizuje tak svůj subjektivní vjem.

Diskursivní očekávání autenticity spojené konkrétně s dokumentární fotografií je v dnešní době velmi důležité. Zatímco některé žánry fotografie (komerční, propagandistické, pokud jsou jako takové rozpoznány, atd.) již podléhají kritičtějšímu přístupu, co se autenticity týče, dokumentární fotografie si diskursivní očekávání autenticity zachovává. Z tohoto důvodu zde dokumentární fotografii zmiňuji speciálně, a to i přestože, nebo možná právě proto, že můj skeptický přístup k ověřitelnosti autenticity fotografie platí obecně a zahrnuje tak i fotografie dokumentární.

## **Fotografický proces\***

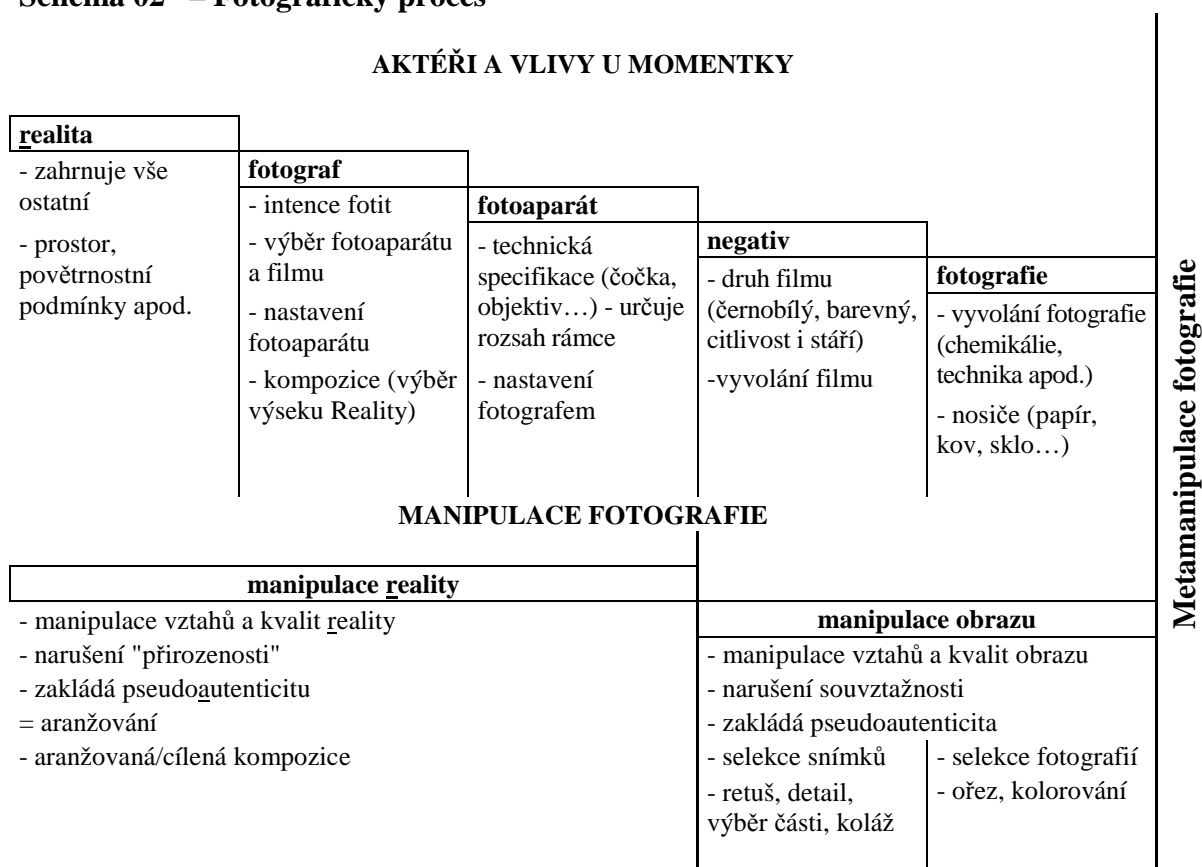
Pod tento pojem zahrnuji genezi obrazu fotografie (viz *Schéma 02*). Ta je započata záměrem fotografa pořídit fotografii, založena v unikátní konstelaci scény fotografie (širší část reality, než je zachycena výslednou fotografií), kde fotograf nastaví vše potřebné, vybere kompozici, která je ohraničena rámcem fotoaparátu, a zmáčkne spoušť, čímž způsobí osvětlení negativu.



Fotografický proces zahrnuje například nastavení fotoaparátu a to jak manuální, tak automatické, jakožto i technické, tovární. Zásadní je pak i vyvolání negativu a vyvolání samotné fotografie, kterou nese například papír, a to se všemi možnými konsekvencemi, které výsledný obraz fotografie ovlivní. Kromě samovolných konsekvencí, může v průběhu fotografického procesu vstoupit do hry jeho cílená manipulace.

Význam fotografie, který se projeví v tvorbě komentáře, během interpretace fotografie atd. a může být předmětem metamanipulace fotografie, která není již součástí fotografického procesu.

### Schéma 02\* – Fotografický proces



\* Výklad pojmu „Fotografický proces“ jen naznačuje základní perspektivy a vztahy geneze fotografie, ani jeho schéma nezahrnuje veškeré aspekty tohoto procesu, jakožto i možnosti manipulace zde nejsou vyčerpány.

### Fotografie

Tak označuji v této práci analogovou fotografii, která vznikla procesem vyvolání z negativu, jejíž obraz nese papír, sklo, kov, nebo jiné médium.

Digitální fotografii zde nechávám stranou. S ohledem na to, že digitální fotografie není Peircovým současníkem a také proto, že uvádím příklad fotografií z Osvětlemi, kde se rovněž jedná pouze o analogové fotografie.

Mnohé aspekty jsou však pro analogovou a digitální fotografii stejné; snad jen, že některé druhy manipulace jsou u digitální fotografie jednodušší a dostupnější, jakožto i nekonečné množství kopií, které lze jak vytisknout, tak vyvolat jako obraz na monitoru či jiném zobrazovacím zařízení.

Fotografie je tedy souhrnem obrazu fotografie převedeného z negativu a nosiče, na kterém je obraz fotografie exponován (viz níže *Schéma 03*).

### **Komerční fotografie**

Jako komerční fotografii označuji druh fotografie využívané k reklamním, marketingovým a podobným účelům. Komerční fotografie na diváka působí prostřednictvím pseudoautenticity. Během fotografického procesu se u ní projevuje celá řada manipulací, které výsledný obraz činí dokonalým, tento je však předkládán jako autentický.

V jistém slova smyslu jsou komerční fotografie hyperreálné, a to jak ve smyslu dokonalejšího zobrazení reality (paradox), tak ve smyslu Baudrillardovy *hyperreality simulaker*<sup>27</sup>. Dnešní diváci jsou na příliš dokonalé retuše citlivější, a tak je čím dál častějším trendem obrátit k přirozenějšímu dojmu, což s sebou nese méně dokonalou úpravu. Na obličejích starších osob tak například po úpravě zůstává alespoň jedna vráska.

### **Kompozice – aranžovanost – manipulace**

Je nutné si uvědomit, že fotografie je vždy komponovaná. A to i v případě, jedná-li se o momentku, která ze své podstaty není nijak aranžovaná, ani manipulovaná, a jako taková je autentická.

Manipulace pracuje již s hotovými produkty (negativ, fotografie, komentář) anebo se překrývá s aranžováním. Aranžování je manipulací samotné reality do „tvaru“, kterým chceme vytvořit konkrétní umělou scénu. Z této scény následně vybereme takovou kompozici orámovanou výhledem, jež je fotoaparát pomocí objektivu schopen zachytit, která bude odražena v obrazu fotografie.

---

<sup>27</sup> Baudrillard Jean, *Dokonalý zločin*, Olomouc : Periplum, 2001.

Kompozice je tedy výhradně prací fotografa<sup>28</sup>, který ať už si uvědomuje, nebo neuvědomuje omezení fotoaparátu, hledá takový výsek reality, jehož kompozice je dle jeho subjektivního pocitu nebo předem daného záměru vyhovující. Kromě samotného výseku je pak na fotografovi, z jakého úhlu, vzdálenosti atd. fotografii pořídí.

Momentka tedy také vzniká kompozicí. I přestože její pořízení je otázkou sekund, fotograf se neubrání tomu, že skrze objektiv (hledáček) hledá vhodné zachycení, anebo pokud nehledá, stejně vždy „vybere“ určitý výsek, i když jen nahodile. Sontagová říká: „Vždycky jde o výjev, který někdo zvolil, neboť fotografování znamená „orámovat“ určitý prostor, a to zase znamená něco vyloučit.“<sup>29</sup>

Aktivně aranžovaná realita stejně jako pasivní realita nearanžovaná vždy nakonec pasivně podléhají momentu kompozice.

## Kvalita

V rámci Peircovy sémiotiky se kvalita pohybuje na „dvou“ úrovních.

Na úrovni *Prvosti* jako možnost kvality, např. hranatost („tvar“), červenost („barva“).<sup>30</sup> Možnost kvality je její „virtuální“<sup>31</sup> přítomnost, již nejsme schopni vnímat, jež se však může aktualizovat<sup>32</sup>. K aktualizaci dochází tím, že „virtuální“ možnost určité kvality dostane konkrétní podobu ve formě její reálné existence.

Na úrovni *Druhosti* se projevuje kvalita svou existencí, takže jsme schopni reflektovat její výskyt našimi smysly, nejen teoreticky, tak jako je tomu u její „virtuální“ podoby.<sup>33</sup>

Pokud budu pojem kvality zmiňovat, bude to především ve druhém slova smyslu – „aktualizovaná virtuální“ podoba kvality, existence kvality. Tato forma je tím, co fotografie zachycuje.

---

<sup>28</sup> Možnost samočinných záznamových zařízení nechávám stranou, protože jejich záběr, nebo automatizace záběru je beztak naprogramována člověkem – „fotografem“.

<sup>29</sup> Sontagová Susan, *S bolestí druhých před očima*, Praha/Litomyšl : Paseka, 2011, s. 45.

<sup>30</sup> Palek Bohumil, *Sémiotika*, Praha : Karolinum, 1997.

<sup>31</sup> Pojem *virtuální* ve smyslu výkladu P. Lévyho.

Lévy Pierre, *Kyber kultura*, Praha : Karolinum, 2000.

<sup>32</sup> Pierre Lévy *virtuální* realitu nepojímá jen jako umělý svět vytvořený počítačem, ale poukazuje na *virtuálnost* v přírodě: „... v semenu je virtuálně přítomen strom...“ a „Ve virtuálním je nekonečný zdroj aktualizací.“

Tamtéž, s. 45.

<sup>33</sup> Palek Bohumil, *Sémiotika*, Praha : Karolinum, 1997.

## **Manipulace**

Jakoukoliv úpravu fotografie, která proběhne během fotografického procesu, jakožto i prakticky po něm, označuji manipulací. Manipulace fotografii činí pseudoautentickou, respektive nepravdivou.

Na základě podstaty fotografie (fotografický proces) a podstaty významu fotografie („komentář“) rozlišuji tři základní druhy manipulace, které se částečně překrývají s Peircovými kategoriemi (*Prvost, Druhost, Třetost*):

- a) manipulace reality, tedy aranžmá bezprostřední scény fotografie, respektive stavu věcí před osvětlením negativu,
- b) manipulace obrazu skrze manipulaci negativu – manipulace předobrazu vlastního obrazu fotografie, ale i manipulace vyvolané fotografie (např. ořezem) manipulace před tím, než fotografii předložíme divákovi,
- c) manipulace komentáře k fotografii, tzv. metamanipulace fotografie, jež zásadně ovlivňuje výsledný význam fotografie pro diváka.

Jakákoliv manipulace fotografie (včetně metamanipulace) vždy vede k manipulaci diváka.

## **Objektiv**

Tento pojem zde zmiňuji proto, že je zajímavé zamyslet se nad jeho etymologií. Objektiv nějaký subjektivně vnímaný výsek reality objektivizuje a přináší tak tento subjektivní vjem širšímu obecnstvu a činí jej „objektivním“:

Objektiv objektivizuje objekty<sup>34</sup>.

Tento princip se projevuje při vzniku každé fotografie. Zásadním se stává, pokud se jedná například o svědectví fotografie, jež objektivitu jako záruku nezkreslenosti určitého situace vyžaduje. Zásadní je tak i pro dokumentární fotografii, která má být formou svědectví.

## **Obraz fotografie**

Obraz fotografie je výsledkem výběru scény, kompozice, pořízení fotografie a jejího vyvolání – tedy výsledkem tzv. fotografického procesu. Je výsledkem převodu světelného

---

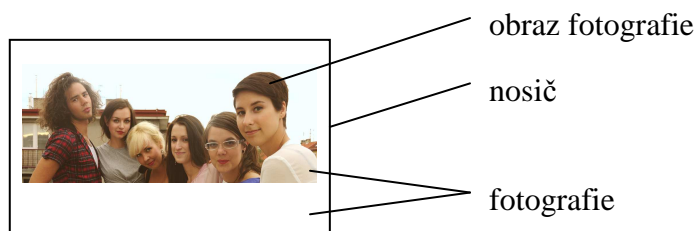
<sup>34</sup> Potažmo i subjekty, pokud jsou objektem fotografování.

odrazu scény před objektivem fotoaparátu do obrazové podoby. Jako takový je na fotografickém procesu plně závislý.

Význam obrazu fotografie pro diváka je závislý na kontextu a komentáři. Ty význam utváří mimo fotografický proces bez zásahu do obrazu, je zde ale prostor pro metamanipulaci fotografie.

Obraz fotografie, tedy obrazová (ikonická) podstata fotografie, je to, co běžně nazýváme fotografií, respektive je to způsob zobrazení, díky kterému určitý obraz identifikujeme jako obraz fotografický (viz *Schéma 03*).

### Schéma 03 – Obraz fotografie



### Podstata fotografie

Podstatou fotografie je obraz, jež je odrazem výseku reality, který vznikl během fotografického procesu.

Pokud obraz fotografie autenticky bez manipulace (aranžování) odráží realitu (tj. momentka) je pak podstatou fotografie realita sama (autenticita). Pokud obraz fotografie odráží manipulovanou (aranžovanou) realitu, nebo byl během fotografického procesu jakkoliv manipulován, je podstatou fotografie „fikce“ (pseudoautenticita).

Význam fotografie nemusí být na podstatě fotografie závislý.

### Podstata významu fotografie

Podstata významu fotografie by se sice primárně měla odvíjet od podstaty fotografie, zásadním způsobem však diváka ovlivňuje kontext. Do toho může být divák uveden nahodile, anebo komentářem. Komentář může k fotografii dále poskytnout i interpretační klíč, který jde i za hranice kontextu.

Kontext a komentář mohou význam fotografie změnit úplně.

## **Propagandistická fotografie**

Propagandistická fotografie má několik různých rovin původu.

Fotografii aranžovanou, která však na rozdíl od aranžované fotografie komerční neusiluje o hyperreálné zobrazení dokonalého, které by předkládalo jako přirozené. Spíše vytváří „umělé přirozené“ zobrazení – smutek se stává radostí, nikoliv veselím, chudoba se stává dostatkem, nikoliv však blahobytem; manipulace reality.

Propagandistická fotografie si musela poradit i s fotografiemi, které již byly na světě a byly známy, avšak jejich podoba byla z politických důvodů již více neúnosná. Nevyhovující negativy těchto fotografií byly ořezávány a retušovány, aby mohly vzniknout fotografie politicky vhodné; manipulace obrazu.

Propaganda si někdy vystačila jen s komentářem, který totálně změnil význam fotografie tak, jak bylo politickou reprezentací požadováno; metamanipulace fotografie.

## **Realita**

Slovem *realita* („r“ bez podtržení) označují vnímaný okolní svět (a tento svět v našich vědomích), bude to například i *realita* fotografie. Slovem *reality* (podtržené „r“) označují svět, který nám není přímo dostupný.

Naše *realita* je od *reality* oddělena znaky (dobrým příkladem necht' je tato definice se svými pojmy).

Veškeré „*reality*“ a to například i *realita* fotografie, *hyperrealita* a *virtuální realita* vychází z *reality*, neboť jsou vytvářeny v jejím prostředí, jsou tak její součástí.

Autenticita (diskurzivní očekávání *autenticity*) je výsledkem souboru vzpomínek na *realitu* vnímanou jako *realitu*. Tyto vzpomínky nám zpětně umožňují určité jevy – např. fotografie – identifikovat jako autentické (*autentické* i *pseudoautentické*).

## **Realita fotografie**

*Realita* fotografie je konstituována obrazem fotografie. Zatímco se kvality a vztahy v *reality* mění, na fotografii zůstávají beze změny. Vzniká zde určitá forma „*virtuální reality*“. Fotografie nese dávno minulou konstelaci *reality* a může kdykoliv zprostředkovat setkání s touto konstelací. Vztahy a kvality dávno minulé jsou na fotografii stále přítomné.

Význam reality fotografie je přímo podřízen interpretaci významu obrazu fotografie, je závislý na konvenčním vnímání fotografie, respektive diskursivním očekávání, kontextu a případně komentáři k fotografii.

K realitě fotografie reprezentující realitu přistupujeme skrze realitu – užíváme tedy takových pojmů/znaků k popsání reality fotografie, jaké jsou nám dostupné v realitě pro popsání reality. Fotografie nás bohužel k realitě blíže neposouvá. Spíš naopak. Nelze říct, že „když v ruce držíme fotografii, držíme v ruce realitu“.

### **Scéna fotografie**

Obraz fotografie je odrazem konkrétního výseku části reality, tedy zachycením jednoho jejího momentu. Scéna fotografie nemá konkrétní rámec, protože nemůžeme udělat ostrou hranici mezi realitou a scénou samotnou. Scénu fotografie si můžeme představit jako obraz fotografa, který zrovna fotí (viz *Schéma 04*). „Rámec scény“ však daleko přesahuje i tento obraz (proto čára ve schématu není plná). Konsekvence kauzálních souvislostí a) vedoucích k intenci fotografa fotit, b) vedoucích k výběru konkrétního výseku reality (scéna, kompozice), c) vedoucí k unikátní konstelaci reality jsou nedožrnné. Jednoduše řečeno, scéna fotografie zahrnuje kromě scény – fotografem vybraného výseku reality před fotoaparátem, který bude zachycen obrazem fotografie –, také samotného fotografa, fotoaparát s jeho nastavením, jakožto třeba i stativem. Součástí scény fotografie jsou tak kromě objektů také veškeré „povětrnostní“ podmínky participující na osvětlení negativu.

Osvětlení negativu vždy zachycuje unikátní konstelaci, a to i ve chvíli, kdy je fotografie aranžovaná v ateliéru. Jiný bude obraz dnes, jiný bude zítra, i přestože bude oba dny snaha aranžovat scénu stejně.

Vzniká zde zvláštní paradox unikátnosti osvětlení scénou fotografie v protikladu k teoretické možnosti nekonečné multiplikovatelnosti obrazu fotografie.

Walter Benjamin říká, že oproti tradičním (*syntetickým*) obrazům fotografie pozbývá *auru*<sup>35</sup>. Tedy dle Benjamina její obraz díky nekonečné multiplikovatelnosti nemá originál. Benjamin však v pojmu *auru* zohledňuje jen techniku vzniku obrazu.<sup>36</sup>

Něco jako *auru* fotografie bychom mohli hledat v její autenticitě. Aranžované umělecké fotografie jsou sice pseudoautentické, ale jejich aranžovaná scéna je originální. A momentka, jako autentická fotografie, má jistě stejně zajímavý původ, jako originál

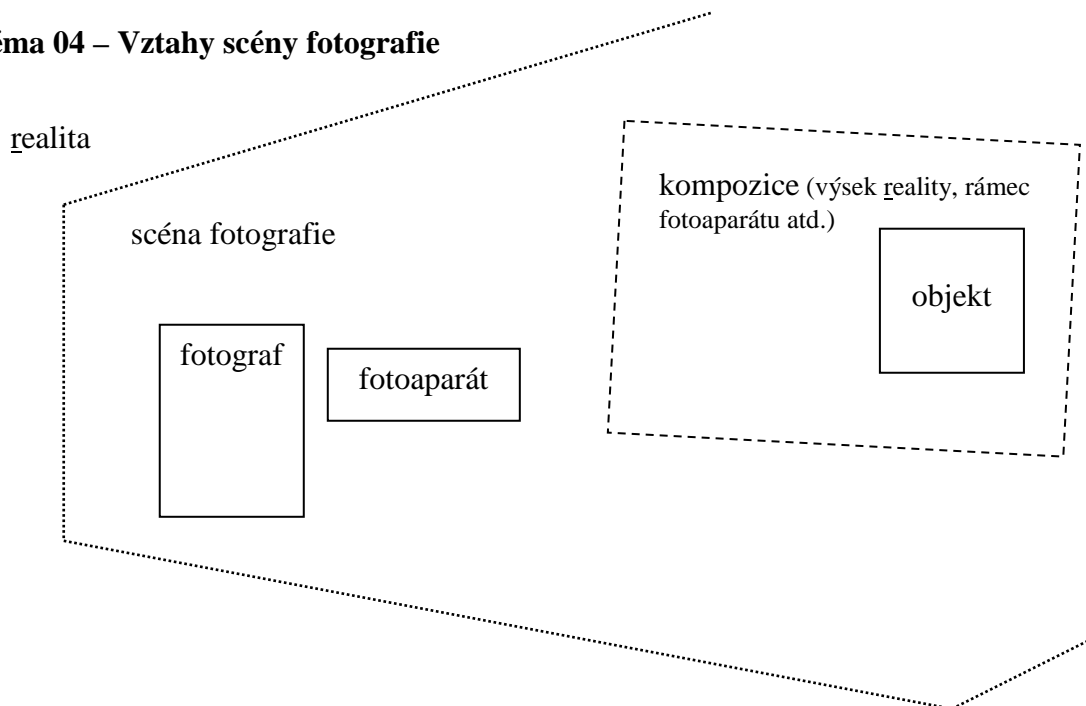
---

<sup>35</sup> Benjamin Walter, *Illuminácie*, Bratislava : Kalligram, 1999.

<sup>36</sup> Tamtéž.

malby, který je jeden jediný. Zatímco malba je jedinečná, fotografie zachycuje jedinečnost. Opakováním sice fotografie jaksi na své autenticitě v očích diváka ztrácí, ale autentická zůstává i tak.

#### Schéma 04 – Vztahy scény fotografie



#### Svědectví

Svěddek je chápán jako člověk, který byl přítomen určité události, již je schopen jako takovou popsat a předat tak o ní své svědectví.

Svědectví je pak například v rámci soudního jednání považováno za objektivní. Čím více svědků určitou událost popíše, tím objektivnější je vytvořen „obraz“ dané události.

Očitě svědectví má však svá specifika, která vznášejí pochyby. Prvním problémem je subjektivita svědectví. Nejenže není člověk schopen komplexního zapamatování všech detailů události, ale jeho náhled je určován jeho pohledem, tedy, kde se v dané situaci nacházel. To co by mohl vidět daleko před sebou, mu zůstává utajeno. Ve svědecké výpovědi hraje svou roli i interpretace, skrz kterou svědek situaci nahlížel a případně dodatečně nahlíží. Dalším problémem je lež. I přes slib před soudem, může být podáno křivé svědectví.

Fotografie si s očitým svědkem nezádá. Jediným rozdílem je, že je schopna komplexního zachycení situace, včetně detailů. Pozastavení momentu dané situace.



Zajímavým momentem pak může být zvětšení fotografie – zatímco svědek v dálce nevidí, co se děje, na zvětšenině fotografie můžeme objevit nečekané.<sup>37</sup> Tak dochází k objektivizaci, jejíž interpretace je posunuta od svědka (očitého svědka a v tomto případě i pasivní fotografie) k divákovi.

Například dokumentární fotografie je považována za přímého svědka události, kterou zachycuje. Stejně tak náhodné momentky kolemjdoucího mohou mít svědeckou hodnotu. Svědkem je fotografie i v případě narozeninové fotografie – i přestože je fotografie aranžovaná (celá rodina si stoupla do řady k dortu, spontánně by taková chvíle nenastala) má pro rodinné příslušníky hodnotu svědectví o narozeninové oslavě.

Fotka z narozenin je banální spotřební fotografie, která primárně nemá případného diváka o ničem přesvědčovat (nemá, ale přesvědčuje) – jako taková je snadno interpretovatelná – jde pravděpodobně o narozeniny člověka, který se ztrácí za dortem.

Zásadní problém svědecké hodnoty však nastává u fotografie, která je svým způsobem angažovaná. Například fotografie z demonstrace, již máme nějakým způsobem interpretovat, abychom například porozuměli kontextu. Nejsme schopni ověřit, zda je fotografie momentkou a dostala se nám do rukou bez jakýchkoliv zásahů (manipulací) a zda podávaný komentář popisuje realitu samotnou, nebo jen realitu fotografie pravdivě, anebo nepravdivě. Nemluvě o tom, že si nemůžeme být jisti tím, zda fotografie není obrazem úplně jiné události.

Je samozřejmé, že existují autentické fotografie, které SNAD nebyly manipulovány ani na jedné úrovni. Mohou to být například fotografie z války ve Vietnamu (viz *Fotografie 01*), o kterých se zmiňuje Susan Sontagová: „... děsivý snímek Huynh Cong Uta z roku 1972, na němž děti z vesnice právě zkropené americkým napalmem běží po cestě a křičí bolestí, patří do sféry fotografií, které snad ani hrané být nemohou.“<sup>38</sup> Ale i zde musí zazní ono „snad“.

---

<sup>37</sup> *Zvětšenina*, 1966 [Blowup] [film]. Režie Michelangelo ANTONIONI. USA.

<sup>38</sup> Sontagová Susan, *S bolestí druhých před očima*, Praha/Litomyšl : Paseka, 2011, s. 54.

## Fotografie 01 – Napalm attack



(Zdroj: <http://theslideprojector.com/>)

### Symbol

Pojmu symbol budu užívat ve smyslu jeho původního významu, který využívá pro svou sémiotiku Peirce – zjednodušeně znak, který reprezentuje na základě společenské dohody na obecné rovině. Příkladem může být slovo „Slunce“ označující vesmírné těleso – slovo ani objekt si nejsou vizuálně (natož zvukově) podobní. Zřejmě se však od Peircova pojetí místy jemně odchýlím, a tak na rozdíl od *ikónu* a *indexu*<sup>39</sup>, nebudu symbol označovat kurzívou jako vyloženě Peircův pojem.

Konvence, arbitrárnost, shoda, konsenzus... to jsou momenty, které symbol utvářejí na jedné straně. Na straně druhé je to opakování, které určitý znak rozšíří do obecného povědomí a tak jej v podstatě učiní konvenčním.

---

<sup>39</sup> Pojmy *ikón* a *index* jsou blíže specifikovány v kapitole 2. Palek Bohumil, *Sémiotika*, Praha : Karolinum, 1997.

Fotografie ve smyslu symbolu funguje právě na principu opakování. Možnost její nekonečné reprodukce umožňuje masové rozšíření, až se její obraz stává konvenčním. Stává se tak symbolem. Symbol je dle Peirce otázkou obecnosti, což se může projevit i v určité psychologické rovině odcizení – divák, který obraz přijímá jako něco, co je sice na první pohled autentické, pojímá danou fotografii právě jako obecný symbol, jako takový obraz fotografie ztrácí pro diváka svou původní podstatnou souvztažnost a jakákoliv autenticita se tak potažmo ztrácí.

Fotografie může na symbolické rovině působit i díky existujícím symbolům, které sama zachycuje.

Symbolický charakter fotografie vytváří i kontext a komentář, který fotografii doprovází a je „opakován“ společně s ní.

## **Tradice**

Pojem *tradice* využívám ve vztahu ke Gadamerovu pojmu *dějinného vědomí*. Tedy jako jakýsi soubor tradovaných „vědomostí, paměti atp., jakýsi *virtuální* archiv“.<sup>40</sup>

S ohledem na rozlišení subjektivního a objektivního vnímání světa jsem si pro své potřeby specifikoval dva typy *tradice*:

- a) sdílenou tradici, což je vlastně Gadamerova „objektivní“ *tradice*,
- b) subjektivní tradici, která kombinuje prvky vyjmuté ze sdílené tradice, s nimiž se subjekt setkává a určitým způsobem si je zvnitřňuje, a prvky jež si vytváří subjekt sám, například na základě vlastní zkušenosti, interpretace, analýzy prvku či syntézy prvků.

Sontagová k zaznamenávání fotografiemi a jejich uchovávání píše: „Usiluje-li člověk o trvalý život vzpomínek, nevyhnutelně to znamená, že se musí zhostit úkolu vzpomínky neustále obnovovat a vytvářet – především za pomoci účinku ikonických fotografií.“<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Gadamer Hans-Georg, *Pravda a metoda*, Praha : Triáda, 2010.

Gadamer Hans-Georg, *Problém dějinného vědomí*, Praha : Filosofia, 1994.

<sup>41</sup> Sontagová Susan, *S bolesti druhých před očima*, Praha/Litomyšl : Paseka, 2011, s. 80.

## **Vztah**

Slovo vztah v mé práci vyjadřuje chápání reality skrze Peircovu *indexikální* rovinu. Jedná se tedy především o souvztažnost mezi kvalitami, objekty ale i jinými vztahy.

Kvality svými vztahy definují objekty – materiál, tvar, barva apod. Objekty jsou navzájem ve vztahu přítomnosti – koexistence na určitém místě. Vztahy mezi jednotlivými objekty definují vztahy mezi jinými objekty, respektive dítě houpající se na jedné houpačce, se v tu samou chvíli nehoupá na jiné houpačce apod.

Pro fotografii jsou tyto tři vztahy zásadní, protože utvářejí scénu fotografie. Zde se projevují další vztahy v rámci fotografického procesu:

- a) fotografova intence fotit,
- b) nastavení fotoaparátu (manuální, či automatické),
- c) rozpoložení fotograf – fotoaparát – výsek reality.

Další rovinou vztahů týkajících se fotografie jsou jednotlivé podprocesy fotografického procesu – vztahy typu *realita* – objektiv, objektiv – negativ, negativ – obraz fotografie... *realita* – *autenticita*, *manipulace* – *pseudoautenticita* apod.

# 1 PEIRCE

## 1.1 Úvod

Již v úvodu jsem napsal, že dle mého názoru může rozbor fotografie skrze Peircovu sémiotiku značně odhalit podstatu problémů, které jsou spojeny s jejím původem – autenticitou, s tím, čeho je referentem, s tím, v jakém jsou tyto charakteristiky a pojmy vztahu, zda opravdu nese odraz reality, zda a kdy je pravdivá.

Peircovy znaky jsou děleny na základě „metafyzických charakteristik“, které se k vlastnostem znaku vztahují. Definice charakteru fotografie je ztížena průběhem fotografického procesu. Je nutné zahrnout všechny prvky, aktéry, podprocesy a vlivy vzniku obrazu fotografie – od unikátní konstelace reality, přes výběr jejího výseku (scény fotografie, rámce, kompozice), po umístění nastavení a technické možnosti fotoaparátu atd.

Fotografie – *vysokodefiniční médium*<sup>42</sup> – nese jako znak velké množství informací. Je totiž ve své podstatě znakem zachycujícím „nekonečné“ množství kvalit objektů, celé řady jejich vztahů, ale i přírodních podmínek a zákonitostí. Zachycené kvality vnímáme skrze předem dané znaky reality, stejně jako skrze ně vnímáme realitu.

Fotografie je doslova mnohoznačná, a to jak ve smyslu obsahu, tak ve smyslu významu, případně potenciálu pro různé významy. Fotografie sama je obrazem kvalit zachycených na základě kontaktu s objekty – obrazem odrazu – a sama vzniká na základě určitých zákonů – fyzikálních, chemických a technických, tedy na základě vědeckých poznatků.

Tyto charakteristiky, nebo jim podobné, jsou zohledňovány v rámci Peircovy sémiotiky. Bylo pro mě velmi zásadní uvědomit si, kde se v určitých momentech určitá část fotografického procesu shoduje s konkrétní úrovní v rámci hierarchizace Peircovy sémiotiky (viz výše *Schéma 02*). To co bylo zřejmé na první pohled – jasná *ikoničnost* fotografie – s sebou neslo další konsekvence – uvědomění, že fotografie je i *indexikální*. K tomu Rosalind Kraussová, která s Peircovými pojmy pracuje, napsala: „Fotografie je ikonou (neboli vizuálním zachycením podoby) zvláštního druhu, ikonou, která ke svému referentu vykazuje indexický vztah.“<sup>43</sup> Invenčně tak kombinuje dvě citace Peirce, které uvádím níže.

---

<sup>42</sup> McLuhan Marshall, *Jak rozumět médiím: extenze člověka*, Praha : Mladá fronta, 2011.

<sup>43</sup> Kraussová Rosalind: *Obraz, text, a index: poznámky k umění 70. let in Císař Karel, Co je to fotografie?*, Praha : Hermann & synové, 2004, s. 257.

Po tom, co jsem si sám shledal fotografii i *indexikální*, vyvstala otázka, zda je čistě *indexikální*, zda se nemůže uplatnit také na rovině symbolické.

V rovině *indexikální* jsem spatřoval prostor, kde lze bezpodmínečně určit pravdivostní hodnotu fotografie na základě styku fotografie a *reality* (potažmo negativu a *reality*). Můj skeptický přístup – *autenticitě* cizích fotografií lze dle mého názoru jen plně důvěřovat, těžko ji však můžeme prověřit s určitostí – však podpořil posun fotografie do roviny symbolické. Zde cizí fotografii podrobujeme vlastní interpretaci (na základě pravidel diskurzivních očekávání), která může být mylná, případně na základě kontextu, nebo dokonce komentáře následujeme jejich interpretační klíč (obojí „pravidlo“ vážící se k symbolu), který rovněž může být zavádějící. I na *autentičnost* fotografie je pak vždy nutně vržen stín pochybnosti.

Peircovo triadické členění našlo v mém myšlení své druhy základní manipulace, které se později rozrostly o další možné druhy manipulace, a také potřebu konkretizovat pojem *autenticity* (viz výše v kapitole 0).

## 1.2 Základy Peirce

Při studiu Peircovy sémiotiky je třeba mít na paměti všeprostopující triádu kategorií *Prvosti*, *Druhosti* a *Třetosti*. Pro mě je podstatné, že z ní vychází základní typologie vlastností znaků – tři trichotomie.<sup>44</sup>

Další podstatný jev Peircovy sémiotiky spočívá ve vztazích vně základní triády. Bohumil Palek píše: „Filosofickým podkladem Peircovy koncepce jsou kategorie *Prvosti*, *Druhosti* a *Třetosti*... Podle filosofické zásady těchto kategorií, nějaké *Druhé* předpokládá *Prvé*, a nějaké *Třetí* předpokládá *Druhé* a tím rovněž *Prvé*.“<sup>45</sup>

Hierarchie a vztahy mezi kategoriemi (*Prvostí*, *Druhostí* a *Třetostí*) vychází z logiky charakterizace kategorií samotných:<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Základní triáda se na základě jejího vlastního principu dělí na úrovni *Prvosti* na *qualisignum* (*Prvost Prvosti*), *sinsignum* (*Druhost Prvosti*) a *legisignum* (*Třetost Prvosti*). Na úrovni *Druhosti* se dělí na známější trichotomii *ikón* (*Prvost Druhosti*), *index* (*Druhost Druhosti*) a *symbol* (*Třetost Druhosti*). Třetí trichotomie, tedy úroveň *Třetosti* se dělí na *réma* (*Prvost Třetosti*), *dicisignum/dicentní signum* (*Druhost Třetosti*) a *argument* (*Třetost Třetosti*).

Logickou kombinací jednotlivých vlastností znaků vymezuje Peirce 10 tříd znaků, které zde však nebudu samostatně podrobněji rozebírat.

Palek Bohumil, *Sémiotika*, Praha : Karolinum, 1997.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>46</sup> Tamtéž.

- 1) *Prvost* je otázka možnosti „kvality“ – např. tvaru, barvy apod. Jako pouhá možnost je neuchopitelná. Je možností pro existenci – tou je pak *Druhost*.<sup>47</sup>
- 2) *Druhost* je tedy existence kvality, otázka reálného výskytu a také jedinečnosti. Jako taková je uchopitelná – vnímatelná smysly. Vychází z *Prvosti* – dává obecné možnosti konkrétní podobu. Tak se zprostředkovaně „dozvídáme“ o *Prvosti*, respektive o jedné z jejích podob. *Druhost* v podstatě konstituuje *Třetost*.<sup>48</sup>
- 3) *Třetost* je zákon. Jako taková je určena jistou shodou, konvencí, pravidlem apod.<sup>49</sup>

Z výše uvedeného je zřejmé, že triáda i jednotlivé trichotomie jsou prostoupeny charaktery jednotlivých stupňů a jejich vztahy. Tyto vztahy utvářejí nejen celou hierarchii, ale přesně definují i její jednotlivé znaky. Musíme mít neustále na paměti, že by nebylo *sinsigna* (existence, *Druhosti*) bez *qualisigna* (potenciální kvality, *Prvosti*). Z toho jednoduše vyplývá, že *index* svým způsobem obsahuje *ikón* atd.<sup>50</sup>

### 1.3 Redukce Peirce

Před redukcí myšlenkových systémů varovali už antičtí myslitelé. Například Platón, který svými obecně známými podobenstvími poukazoval na nutnost (nikoliv však nutnou/reálnou možnost) dojít úplného poznání. Je proto myslím dobré poznamenat, aniž bych tím chtěl tuto mou vlastní redukci Peirce ospravedlňovat, že se zde snažím představit z Peircovy sémiotiky jen ty aspekty, které jsou v rámci mého tématu poplatné. Ne, že bych ty ostatní, s kterými jsem se seznámil, chtěl ignorovat.

Peircova sémiotika pro mne totiž byla a je nástrojem, díky jemuž jsem dospěl k neurčitým závěrům, a tak jsem našel problémy, které by bylo třeba zkoumat dále. K tomu, už jsem však často Peircovu sémiotiku nepotřeboval. Spíš jsem pak zpětně zamýšlel, na jaké úrovni se problém nachází u Peirce. Každopádně zde jeho sémiotiku představuji jen na té nejzákladnější úrovni.

---

<sup>47</sup> Tamtéž.

<sup>48</sup> Tamtéž.

<sup>49</sup> Tamtéž.

<sup>50</sup> Tamtéž.

Častá redukce Peircovy sémiotiky pouze na druhou trichotomii ikón, index, symbol, které se částečně nevyhnu ani já, je však nasnadě, protože první trichotomie je neuchopitelná (ani fotografii nejsem na této úrovni schopen rozebrat) a třetí trichotomie zakládá spíše zákonitosti a typy, než určité existující znaky, případně jde o jejich konkrétní repliky. S ohledem na tato fakta zkoumám fotografii na úrovni druhé trichotomie, ale s vědomím trichotomie první, v rámci níž z uvedených důvodů zkoumat nelze, ale je třeba z ní vycházet.<sup>51</sup>

Druhá trichotomie zahrnující *ikón*, *index* a *symbol* se v pojetí znaku zakládá na vztahu *vehikula*<sup>52</sup> a objektu. Fotografie je v tomto případě *vehikulum*, které působí svým obrazem (*ikonicky*) na náš rozum. Je ve vztahu s objektem, konkrétně je jeho odrazem (*indexikálnost*).

Abych se na další stránkách této práce neustále neopakoval, musím zde upozornit na jednoduchý peircovský princip, který popisuje i výše zmíněná citace B. Palka: o stupeň vyšší charakter znaku, obsahuje charakteristiky znaků předchozích:

- *sinsignum* obsahuje *qualisignum*<sup>53</sup>,
- *index* obsahuje *ikón*,
- symbol obsahuje *index*,
- druhá trichotomie je založena na první apod.<sup>54</sup>

Tento princip se přeneseně „uplatní“ i v mé práci. Peircova teorie jako výběr kvalit, které se vyjevují a zakládají zákony jeho sémiotiky (*Prvost*) promítnuté na konkrétní rovině na obraze fotografie, vztahu fotografie a „významu“ fotografie (*Druhost*) ukazují své fungování na rovině zákonitosti obecného fungování fotografie samotné (*Třetost*).<sup>55</sup>

### **Konkrétní redukce**

Je nasnadě, že Peircovou inspirací byl filosofický systém Platónův. Tento fakt zmiňuji proto, že jsem se setkal při studiu textu Josefa Mouchy<sup>56</sup>, který se zabývá teorií fotografie,

---

<sup>51</sup> Tamtéž.

<sup>52</sup> Vehikulum, respektive representamen je v Peircově pojetí znaku to, co značí: „... přinášející do rozumu něco z vnějška...“

Tamtéž.

<sup>53</sup> Pojmy *sinsignum* a *qualisignum* blíže viz kapitola 2.

Tamtéž.

<sup>54</sup> Tamtéž.

<sup>55</sup> Tamtéž.

<sup>56</sup> Moucha Josef, *Zážitek arény: Eseje o historii fotografie a technických obrazech*, Bratislava : FOTOFO, 2004.



se značnou trivializací, anebo možná nepochopením Peircovy sémiotiky, a v důsledku i Platónovy filosofie. Moucha píše „Od věci není srovnání tohoto návratu před platónskou jeskyni s třemi peircovskými kategoriemi v licenci Prvost, Druhost a reprezentace. Odpovídají Platónově teorii tří stupňů – tedy oblasti idejí, stínů a umění jakožto druhotných stínů.“<sup>57</sup>

V případě Platóna stačí vzpomenout notoricky známé *Podobenství o úsečce* (případně i to *O jeskyni*) a zde rozhodně nenalézáme pouhé tři stupně, jak Mucha uvádí. Rovněž redukce *Třeťosti* na „reprezentaci“ není ideální.<sup>58</sup>

Zkoumání vztahu Platóna a Peirce mi s ohledem na mé předchozí práce přijde velmi podnětné. Fotografie totiž můžeme v rámci Platónových světů zařadit do oblasti obrazů objektů. Rozhodně se tedy jedná o „nebezpečné“ *simulakrum*, které však svým charakterem předčí běžná *mimetická umění*<sup>59</sup>. Malba, básnické obrazy a divadelní drama nemají schopnost autenticity, na rozdíl od fotografie. Ony tvoří, kdežto fotografie zaznamenává odraz – odráží. Zatímco autenticita fotografie je vždy závislá na tom, co reprezentuje – je závislá na svém původu –, význam fotografie není závislý jen na tom, co fotografie „reprezentuje“ (pravděpodobně „Mouchova Třeťost“), ale také na konsensu, co reprezentuje (Peircova *Třeťost*).

Peirce zakládá tři kategorie, Platónovo dělení však triadickým neshledávám. Důsledné porovnání Platóna a Peirce by tak bylo komplikovanější, než jak jej Moucha uvedl.<sup>60</sup>

## 1.4 Fotografie a Peirce

Z několika Peircových zmínek v podstatě vyplývá názor, který zastávali jeho mnozí současníci.

Vědci fotografii využívali od počátku: „... fotografie reprodukuje přírodu s věrností „rovnou přírodě samotné“.“<sup>61</sup> Byla to právě absolutnost obrazu – zachycení každého detailu, i toho, který člověk nebyl schopný za běžných podmínek vnímat – , jež fotografii

---

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>58</sup> Platón, *Ústava*, Praha : Oikoymenh, 1996.

<sup>59</sup> Platón, *Hippias Veřejší, Hippias Menší, Ión, Menexenos*, Praha : Oikoymenh, 1996.

<sup>60</sup> S ohledem na téma této práce, však danou problematiku již rozvádět nebudu.

<sup>61</sup> Kracauer Siengfriend, *Fotografie in Císař Karel, Co je to fotografie?*, Praha : Hermann & synové, 2004, s. 28.

na vědecké úrovni nadřadila *syntetickým obrazům*<sup>62</sup>. Například Charles Darwin nahradil původní rytiny ve svém spisu „Vyjádření emocí u člověka a zvířat“ momentkami, jež oproti *syntetickým obrazům* spatřoval autentickými.<sup>63</sup>

Na jistý problém s autenticitou fotografie však nechtěně(?) narazil Oliver Wendell Holme, který shromažďoval fotografie chůze lidí. V porovnání s tím, jak chůzi vidíme vcelku – tedy porovnání pohybu a jednoho momentu pohybu chůze – působila fotografie neautenticky. Stejně to bylo s během koní. Vnímání pohybu vlastníma očima a vnímání ustrnulého „pohybu“ skrze stylizovanou malbu bylo v opozici k tomu, jak „nepřirozené“ polohy zachycovala fotografie, přestože byla autentická.<sup>64</sup> To potvrzuje, že autentická fotografie může působit neautenticky. Tento rozpor ve vnímání pohybu a vnímání „pohybu“ na fotografii přetrvává dodnes, protože zastavení chůze fotografií v určitém momentu může působit nepřirozeně, například vzhledem k poloze nohou a těžišti lidského těla. V podstatě i zde se jedná o „detail“, který člověk není schopen postřehnout. Thierry de Duve k tomuto tématu na základě Muybridgeových fotografií (viz *Fotografie 02*) napsal: „Momentka byla strnutím povrchu, příchodem bez události, smrtí, která nikdy nepřijde...“<sup>65</sup> Myslím, že „pochmurné“ zabarvení slov „strnutí“ a „smrt“ a jakéhosi až básnického oxymóronu „příchod bez události“ přesně vyjadřuje negativní pocity nad některými fotografiemi „zastaveného“ pohybu. A tak, stejně jako u malby, dochází ke stylizaci – aranžování, manipulaci – a takové fotografie jsou pak pseudoautentické.

---

<sup>62</sup> Tento pojem využívá Baudrillard pro všechny obrazy, které přírodu (realitu) syntetizují, na rozdíl od fotografie, která je jejím odrazem.

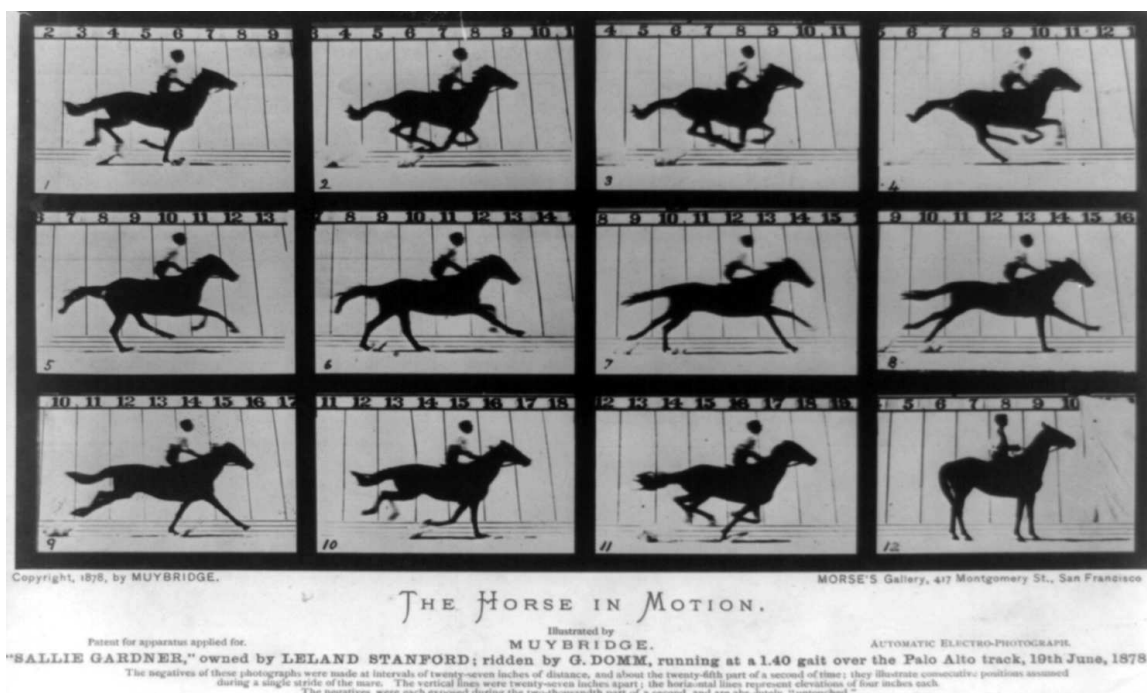
Baudrillard Jean, *Dokonalý zločin*, Olomouc : Periplum, 2001.

<sup>63</sup> Kracauer Siengfriend, *Fotografie in Císař Karel, Co je to fotografie?*, Praha : Hermann & synové, 2004.

<sup>64</sup> Tamtéž.

<sup>65</sup> de Duve Thierry, *Póza a momentka, neboli fotografický paradox in Císař Karel, Co je to fotografie?*, Praha : Hermann & synové, 2004., s. 276.

## Fotografie 02 – Běžící kůň



(Zdroj: <http://inventors.about.com>)

Lze předpokládat, že další rozvoj myšlení o fotografii, pokud by mu Peirce věnoval pozornost, by jistě ve svých dalších pracích zohlednil: „Fotografie, zejména momentky, jsou velmi poučné, protože víme, že v určitých ohledech jsou přesně podobné objektům, jež reprezentují, ale tato podobnost plyne jen z toho, že fotografie vznikají tak, že fyzikálně nutně odpovídají bod za bodem přírodě. V tomto směru tedy patří do druhé třídy znaků, znaků na základě fyzikální souvislosti.“<sup>66</sup>

Na tomto místě jen dodám, že Peirce fotografii zařadil na úrovni *Druhosti* do druhé třídy znaků, tedy považuje ji primárně za *index*. K tomu dále dodává:

„Příklady běžného DICENTNÍHO (pozn. indexikálního) SINSIGNA jsou korouhvička... a fotografie. Fotografie je, jak známo, následkem záření objektu; to ji činí indexem, a to vysoce informativním.“<sup>67</sup>

Tímto Peirce upřesňuje zařazení fotografie v rámci deseti tříd znaků:

„DICISIGNUM nutně obsahuje RÉMA, aby mohlo popsat ten fakt, na který v souladu s interpretací ukazuje.“<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Palek Bohumil, *Sémiotika*, Praha : Karolinum, 1997, s. 58

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 52

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 45

*Indexikální* charakter je založen na souvztažnosti znaku (respektive souboru znaků), kterým je v tomto případě fotografie, a objektu, příp. scény fotografie (výseku reality jako takového). Charakter *sinsigna* je v jedinečné existující formě fotografie, která zahrnuje konkrétní existující kvality (možnosti *qualisigna*) určitého objektu.<sup>69</sup>

## 1.5 Základní pojetí fotografie dle Peirce

Ve chvíli kdy zůstává fotografie osamocena, lze na ni aplikovat Peircovy charakteristiky. Pak v ní můžeme spatřovat *dicentní (indexikální) sinsignum*. Každá fotografie má však jistý kontext (nemusí být textový, nemusí to být jen komentář, jak budu nejčastěji uvádět), skrze který fotografii *apriori* interpretujeme.

Nalezneme-li na ulici maličkou portrétní fotografii – velikost fotografie (formát 35 x 45 mm) a civilní vzhled portrétovaného nám dává na vědomí, že se pravděpodobně jedná o fotografii pořízenou za účelem použití pro doklady, případně pro akt, kde je nutné, aby konkrétní osoba byla identifikována dle této fotografie. Víme, že tato průkazová fotografie pravděpodobně vznikla ve fotografickém studiu a že dle běžně zažitých konvencí jsou na světě minimálně další 3, nebo 7 kopií této fotografie. Bez ohledu na to, koho fotografie reprezentuje, jsme schopni určit spoustu potenciálních detailů – například proč má reprezentovat. Tyto interpretace se na základě asociace či konvenčního vnímání fotografie odehrávají na symbolické rovině. V tomto ohledu je takovýto typ fotografie jednoduše symbolem identifikace. Je tedy očividné, že fotografie může mít charakter obecného konvenčního znaku, symbolu, jak jej charakterizuje Peirce. Samozřejmě se v této deduktivní hře uplatnila i řada projevů indexikální souvztažnosti, z kterých byly informace o fotografii odvozeny – např. „průkazové foto“ a fotografické studio. Jako velmi podstatné vidím, že se fotografie může stát symbolem, pro což je předpokladem už to, že symbol je zakládán ostatními třídami znaků. A to fotografie sama splňuje.

Fotografie má však i další symbolické roviny, než výše uvedenou. Jednak může sama obraz symbolu nést a tak s ním být ztotožněna. Dále se může sama stát symbolem, nejen ve smyslu odkazu, když symbol nese, nebo jako v uvedeném případě malé průkazové fotografie, ale opravdu být symbolem. To s sebou však většinou nese masové rozšíření velkého množství kopií dané fotografie, ideálně v doprovodu ustáleného

---

<sup>69</sup> Tamtéž.

komentáře, a to ať už v podobě písemné, nebo ústně předávané. Tak by fotografie splňovala další vlastnost symbolu.

## 1.6 Shrnutí

Shrnu-li všechny doposad uvedené poznatky, fotografie není pouze kvalitou (*qualisignem*), ale existencí kvality (*sinsignem*). Existence kvalit odrážející kvality objektu ukazují na *ikonický* charakter fotografie, ale tyto jsou konstituovány souvztažností objektu a fotografie (*index*), tedy jejich vzájemným setkáním. Fotografie je reprezentací konkrétního jedinečného objektu (*dicisignum*). Tímto potvrzují Peircovu charakteristiku fotografie – *dicentní (indexikální) sinsignum*.

Podstatným rozměrem fotografie je však dle mého názoru i možnost pojetí fotografie jako symbolu. Z hlediska autenticity je fotografie autentická ve chvíli, kdy je odrazem reality bez jakékoliv manipulace. V tom momentě totiž odráží pravdu.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Aspirací na pravdivý, nebo nepravdivý charakter je pak znak Peircem nazývaný jako *argument*. Tamtéž.

## 2 POZADÍ AUTENTICITY FOTOGRAFIE

„Tajné kódy domovů se neskládají z vědomých pravidel, nýbrž z nevědomých zvyků. Pro zvyk je charakteristické, že si ho člověk neuvědomuje.“<sup>71</sup>

Vilém Flusser

Tak, jak se Vilém Flusser vyjadřuje k tématu zvyků ve vztahu k domovu, je třeba uvažovat o fotografii. Parafrází pak může být věta „autenticita fotografie se v očích diváka nezakládá na vědomých pravidlech, nýbrž na nevědomých diskursivních očekáváních“.

V rámci této kapitoly postupně rozeberu jednotlivé úrovně vzniku fotografie, které se kryjí s fotografickým procesem. Důraz budu klást na manipulovatelnost fotografie (respektive reality a negativu) na dané úrovni a s tím související porušení autenticity fotografie.

Do celého rozboru zahrnu i jednotlivé kategorie Peircovy sémiotiky, které mě k mým dalším myšlenkám přivedly, anebo případně proto, že jejich význam je pro samotnou úroveň vzniku fotografie zásadní.

Je samozřejmé, že fotografie sama o sobě je manipulovatelná až ve chvíli, kdy ji držíme v ruce. Na předchozích úrovních vzniku fotografie, a to v rámci fotografického procesu, se manipulace týká reality, popřípadě pak vztahů zafixovaných prostřednictvím negativu, případně s omezenými možnostmi i samotné fotografie (viz výše). Speciální postavení má pak kontext, respektive komentář, který může být otázkou metamaniplulace fotografie.

### 2.1 Realita

Realitu je nutné pojímat *apriori* jako něco, co „neexistuje“, respektive mít alespoň na paměti, že je ve své podstatě neuchopitelná. Pokud necháme stranou pojetí reality v čase, jako neustálý pohyb mezi neuchopitelným budoucím, nezastavitelným přítomným a uplynulým minulým, což už je samo velmi zásadní, musíme čelit nejistotě znaků, které ji doslova zahalují.

Lidské vnímání je založeno na smyslech. Je neoddiskutovatelné, že vjemy každého z nás jsou ryze subjektivní. A to i přesto, že například jeden květ růže většina lidí označí jako bílý. Na tomto příkladě si můžeme jednoduše ukázat, že na základě konvence sdílený

---

<sup>71</sup> Flusser Vilém, *Bezvedno*, Praha : Hynek, 1998, s. 193.

znak „bílá barva“ pro označení určité barvy, tedy pro jistý druh kvality, je dán v určitém znakovém kódu. Oprostíme-li se od fyzikálního faktu, že barvy samy jsou jen měřitelné vlnové délky světla odrážené povrchem objektů, je dobré uvědomit si, že například včela, na rozdíl od člověka, rozezná mnohem více druhů „bílých“ barvy. Je tedy zřejmé, že včela má lepší rozlišovací schopnosti, co se barevného spektra týče. Včela sice není schopna člověku svůj kód pro rozlišování barevných odstínů bílé předat, ale člověk sám nemůže konstatovat, už s ohledem na zmiňované fyzikální objevy, že existuje jen bílá a růžová, nýbrž že mezi nimi je mnoho dalších odstínů, které však není schopen smysly pojmout a proto pro ně ani nemá označení. Do charakteristiky bělosti pak spadají i barvy, které čistě bílé nejsou.

Faktem zůstává, že realita člověka je složena jen z takových kvalit, které je schopný vnímat. Oddálením od kvalit, které jsme schopni vnímat, je jejich pojmenování, určení znakem, převedení do kódu. Jednoduše řečeno je pak člověk omezen potřetí a to zavedenými znakovými kódy, které dokáže interpretovat. Vše je otázkou konsensu, který omezuje i ty, jež by třeba byli citlivějšího vnímání schopni, protože mimo kód nemají možnost svůj vjem sdělit (viz příklad včely).

Jednoduchým pojetím reality jako něčeho, co „neexistuje“, je teorie francouzského filosofa Jeana Baudrillarda. Zjednodušeně řečeno: Odráží se od základní trojice *reality* (objekt) – znak (referent/„kopie“ objektu) – kopie (kopie referentu/kopie). Pro J. Baudrillarda existuje již jen *hyperralita*. Tento apokalyptický pohled zahrnuje svět *simulaker* (kopií, kopií kopií... ad infinitum). Nejen, že je *reality* od počátku usurpována znaky, ale tyto znaky jsou kopírovány a to dokonce několikrát, a tak dochází k odklonu od *reality* k realitě, respektive i k odklonu od reality k *hyperrealitě*. Naše dnešní realita je dle Baudrillarda *realitě* vzdálena natolik, že již žijeme právě ve světě, který je *hyperreálný*. Ve světě *simulaker* několikerého řádu.<sup>72</sup>

Jako velmi zásadní se ukazuje Platónovo pojetí světa, z něhož Baudrillard vychází. Řekněme, že donedávna jsem nedosažné platónské ideje a jejich svět pojímal jako svět s pravzory, matériemi – jakousi „stolovitostí“, kterou pak obsahuje každý další stůl. Ale dnes takový princip spatřuji i ve světě viditelném. Můžeme to chápat právě jako *realitu*, mezi kterou a nás jsou vloženy znaky, jež zde dále například nápodobou kopírujeme. Tedy existuje jakýsi stůl, který však nikdy nevidíme takový jaký je *reálně*, ale jen takový jaký se nám jeví. Popíšeme jej dostupnými znaky, na základě vlastní percepce, a jsme schopni jej

---

<sup>72</sup> Baudrillard Jean, *Dokonalý zločin*, Olomouc : Periplum, 2001.

myšlenkově, slovně, výtvarně i prakticky reprodukovat – v každém případě jde od bodu naší percepce reality o kopie.

Vztah fotografie a reality je na první pohled velmi jednoduchý. Fotografie uchovává soubor kvalit reality, přesněji jakýsi výsek reality, stav reality v jeden určitý moment. Skutečností je, že plynutím času se realita jako předloha pro fotografii mění, kdežto stav kvalit na fotografii zůstává nezměněn. Pomínám stárnutí fotografie samotné, protože tím se kvality, které zachytila fakticky nemění, už jen proto, že si fotografii mohu vyvolat znovu a znovu a kvality tak učinit „čerstvými“. Tato možnost nekonečné multiplikace jednoho momentu reality pomocí fotografie je něco, co do reality patří, ale není její vlastní schopností.

J. Baudrillard píše: „Fotografie uchovává moment mizení, ...“<sup>73</sup> Musím upřesnit, nejenže fotografie uchovává soubor kvalit již minulých, nejenže je ve své podstatě odrazem kvalit výseku minulé reality, ale především vytváří novou paralelní realitu, realitu fotografie, jež může souběžně existovat vedle (přesněji v rámci) reality, která zatím plyne.

Fotografie je v tomto smyslu metaforou pro neuchopitelnost reality, protože se jí zmocňuje jen domněle.

Realita, i když ji manipulujeme, zůstává realitou – i přestože je realitou manipulovanou. Pracujeme však s prvky reality, čímž jen přeskupujeme její komponenty. V tomto momentu realitu pouze utváříme – realitu totiž nikdy nevytváříme. Co manipulací reality vytváříme, je základ pro realitu fotografie. A zde se skrývá základní problém autenticity fotografie. Nemůžeme říct, že by fotografie vytvářela realitu, protože objekty, vztahy a kvality na fotografii byly skutečně takové, jak obraz fotografie zachycuje. Fotografie vytváří realitu fotografie, kde všechny objekty, kvality a vztahy (i manipulované) reality zůstávají „virtuálně“ přítomné k pozdější „aktualizaci“. Jedná se však o jiný typ virtuální reality, než je virtuální realita digitální (pozn. proto uvozovky). Analogová fotografie schovaná v tašce nám po vyjmutí obraz zprostředkovává přímo, na rozdíl od fotografie digitální, která je uložena na médiu (paměťovém zařízení), z něhož obraz s pomocí potřebného hardwaru (zobrazovacího zařízení) a softwaru (program pro prohlížení fotografií) musíme obraz teprve „vyvolat“.

Gilles Lipovetsky napsal: „... hudbě (byly) vyhrazeny zvláštní chvíle nebo místa: koncerty, plesy, tančírny, rozhlas. Postmoderní člověk je naopak napojen na hudbu od rána

---

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 94.



do večera, jakoby chtěl neustále být někde jinde (...) jako by potřeboval (...) derealizaci světa.“<sup>74</sup> A není to jen hudba, která dokáže zprostředkovat únik do jiné reality. Dnešní všudypřítomná fotografie umožňuje únik z reality, nabízí jinou realitu. Prostřednictvím celých souborů fotografií – alb – se vracíme zpět na dovolenou, připomínáme si oslavy a znovu zažíváme bláznivé večírky. „Virtuálnost“ reality fotografie pomáhá „aktualizovat“ vzpomínky a s nimi spojené emoce přítomné v naší paměti. Fotoalba tak vytváří jakýsi „obrazový hyperreálný virtuální prostor“.

### 2.1.1 Peircova Prvost

Výše zmíněná Peircova základní triáda kategorií – *Prvost*, *Druhost*, *Třetost* – se v rámci klasifikace znaků dělí dle stejného principu – *Prvosti*, *Druhosti* a *Třetosti* – na další tři trichotomie, které si uchovávají vlastnosti jejich úrovně náležející.<sup>75</sup>

První trichotomie, tedy trichotomie na úrovni *Prvosti* je jakousi esencí *Prvosti* základní triády – tedy je pro ni charakteristická „možnost kvality“..., proto jednotlivé znaky provází neuchopitelnost. Tady vidím souvislost s neuchopitelností reality, tak jak ji pojmám já:<sup>76</sup>

- 1-1) *Prvost* je kvalita, proto *Prvost Prvosti* s názvem *qualisignum*. Musí být obsahem každého znaku, který reprezentuje potenciální (př. jednorozec – kombinace možností, reálně neexistuje), konkrétní (př. kůň Šemík – odkaz na jedno reálné zvíře) nebo obecný (př. kůň – obecné pojmenování druhu zvířat) objekt.<sup>77</sup>
- 2-1) *Druhost* je existence, proto *Druhost Prvosti* s názvem *sinsignum*. Bude obsahem každého znaku, který má určitou existenci (bude to například Šemík anebo slovo kůň, pod kterým si představíme konkrétního koně, ale nebude to už jednorozec).<sup>78</sup>
- 3-1) *Třetost* je zákon, proto *Třetost Prvosti* s názvem *legisignum*. Je obsahem znaku, který vzniká na základě pravidla/zákonu. Slovo kůň, které s podobou koně nemá nic společného, ale na základě sdílení jazykového kódu došlo

---

<sup>74</sup> Lipovetsky Gilles, *Éra prázdnoty: Úvahy o současném individualismu*, Praha : Prostor, 1998, s. 29.

<sup>75</sup> Palek Bohumil, *Sémiotika*, Praha : Karolinum, 1997.

<sup>76</sup> Tamtéž.

<sup>77</sup> Tamtéž.

<sup>78</sup> Tamtéž.

podle pravidla k ztotožnění slova kůň se zvířetem, které je v daném jazyce označováno jako kůň.<sup>79</sup>

Z druhé trichotomie, tedy trichotomie na úrovni *Druhosti*, která je založena na existenci, reálném výskytu..., a zohledňuje vztah objektu a *vehikula*, zde zmíním pro fotografii zásadní *ikón*.<sup>80</sup>

1-2) *Ikón (Prvost Druhosti)* jelikož je založen na podobnosti kvalitativní, tedy přímé analogie s realitou. A jako takový je základem obrazu fotografie.<sup>81</sup>

Význam Peircovy *Prvosti* můžeme na fotografii vidět skrze zachycené kvality objektů, jež na fotografii vidíme. O jiných možnostech kvalit může pouze přemítat. Nemůžeme vidět kvality v jejich základní čisté formě (bělost), ale pouze jejich konkrétní výskyt (bílou barvu). *Virtualitu* jiných možností však za obrazem tušíme vždy.<sup>82</sup>

Analogické zachycení reality fotografií konstituuje odrazem *ikonický* charakter fotografie.

### 2.1.2 Fotografie jako ikón

Pokud bych chtěl fotografii pojmout pomocí druhé Peircovy trichotomie klasifikace znaků, na jejíž úrovni je to možné, prohlásil bych, že fotografie je *ikón*. Objekty a jejich kvality zachycuje „věrně, bez zkreslení“ – musíme si však uvědomit určité rezervy fotografie. Objekty na fotografii ztrácí svou prostorovost, a také například barevnost (a to mluvíme-li i o barevné fotografii, protože barevnost fotografie je ve výsledku závislá na průběhu fotografického procesu, případně jeho podmínkách). Obraz fotografie je závislý nejen na původní scéně, která byla dle vůle fotografa fotoaparátem zachycena, ale i na technických vlastnostech fotoaparátu a chemicko-fyzikálních procesech, které předcházejí vyvolání negativu a vyvolání fotografie samotné.<sup>83</sup> Analogie je tedy věrná především v rozložení

---

<sup>79</sup> Tamtéž.

<sup>80</sup> Tamtéž.

<sup>81</sup> Tamtéž.

<sup>82</sup> Tamtéž.

<sup>83</sup> „Otisku reality objektu se kromě objektu samotného účastní jako první fotoaparát a film. Po expozici filmu „realitě“ vzniká jakýsi obraz, který však musí být chemicky vyvolán a ustálen. Až z filmového negativu(!) vzniká dalšími chemickými procesy pozitivní obraz, jehož výsledná podoba je dána jak typem fotoaparátu – čočky (jakožto například opotřebením, nebo naopak novostí), tak jeho nastavením při dané expozici, typem filmu (nejde jen o barevný a černobílý, ale rovněž o citlivost a kvalitu filmu), typem chemikálií, zdarem procesu vyvolání filmu, opotřebením, poškozením, nebo naopak dobrým stavem negativu, typem papíru a typem chemikálií a velikostí fotografie samotné.“ in Černý Vladimír, *Sémiotická analýza fotografie*, Praha : FHS UK, 2012, str. 15.

scény. A je to analogie vzhledu, kvalit – na rozdíl například od jazyka, který slovem pes označuje určitý druh zvířete, zvuková či písemná podoba však tomuto zvířeti neodpovídá.

B. Palek mimojiné k problematice *ikónu* uvádí: „Pokud se znak nějak podobá objektu, čili je zde ikonická podobnost s objektem, pak tuto [Peirce] nazývá vnitřním významem, neboli hloubkou výrazu.“<sup>84</sup>

Co se fotografie týká, hloubka jejího *ikonického* výrazu je tak „hluboká“, že je její vnitřní význam „přesycen“. Přesycen proto, že už jen s detaily jednoho objektu na fotografii dostáváme tolik informací, že více objektů už nás zahltní. Pak fotografie působí tak, jak napsal Paul Ricoeur: „...fotografia... zachytí všechno, ale neobsahuje nič...“<sup>85</sup>

I přes uvedené odchylky zobrazení reality je fotografie lidmi pojímána jako autentické médium. „Kouzlo“ fotografie spočívá v dojmu, že scéna, kterou zachycuje byla skutečná. Tzn. objekty ve vztazích (v polohách, v kompozici, barvách, světle...), jež fotografie zachycuje, reálně existovaly bok po boku, anebo dokonce stále existují, možná i ve stejném rozpoložení, jen o něco starší. Zatímco malířské plátno v nás dnes dojem autenticity vyvolá jen zřídka (jsem si vědom, že existují fotografie podobné *fotorealistické*<sup>86</sup> malby), fotografie, i přes širší obeznámenost populace s její manipulovatelností, tento pocit vyvolává ve většině případů stále.

Z tohoto důvodu lze pořídit výše zmiňovanou průkazovou fotografii, která zachycuje totožnost portrétovaného, a tak se může dokladem „prokázat“ a je dle něho „ztotožněn“. Obraz fotografie je pojímán jako totožný s objektem, který odráží/zachycuje. Fotografie tedy není pouze podobná (*mimetická*), ale totožná (analogická), je jakýmsi „hyperikónem“.

### 2.1.3 Manipulace Reality

Manipulovaná fotografie prostřednictvím manipulace reality manipuluje realitu. Potažmo tak manipuluje diskurz, *tradici*.

---

<sup>84</sup> Palek Bohumil, *Sémiotika*, Karolinum : Praha, 1997, str. 19.

<sup>85</sup> Ricoeur Paul, *Teória interpretácie: Diskurz a prebytok významu*. Bratislava : Archa, 1997, s. 63.

<sup>86</sup> Pojem *fotorealismus* v malbě in Kraussová Rosalind: *Obraz, text, a index: poznámky k umění 70. let in* Císař Karel, *Co je to fotografie?*, Praha : Hermann & synové, 2004.

Pokud se zamyslíme nad scénou, kterou fotografie zachytila, můžeme si klást otázku, zda daná scéna vznikla, nebo byla prostě zachycena.

Jako příklad uvedu momentku Paříže (viz *Fotografie 03*), kde právě běží cizí chlapec po schodech, kterou pořídil turista, nebo chlapce fotí jeho otec při hře, anebo je chlapec ke hře nucen, aby fotografie mohla vzniknout? Jde o náhodnou koncepci, cílenou koncepci, nebo dokonce aranžování?

### **Fotografie 03 – Náhoda, koncepce, aranžování?**



(Zdroj: vlastní archiv)

V rovině scény fotografie se skrývá velký potenciál pro vlastní invenci fotografa. Jednu možnost ilustruje běžící chlapec. Další může být celkově aranžovaná scéna.

Příkladem mohou být aranžované fotografie celých rodin, přátel, nebo jen portrétů, které vznikaly v ateliérech již od počátků rozvoje fotografie. Prostředí bylo součástí ateliéru, nikoliv reálným salónem, oblečení bylo v touze po romantickém kýči zapůjčeno

a pózy a pozice také vždy nemusely odrážet charaktery fotografovaných, ani jejich vzájemné vztahy, vše bylo ryze stylizované.<sup>87</sup>

Takovéto spotřební fotografie však nejsou ve své podstatě nebezpečné, právě svým účelem k potěše a pobavení. Vznikají v tomto kontextu a jako takové zahrnují jiná diskursivní očekávání. Nebezpečí manipulace reality se ukazuje až u fotografie komerční a propagandistické.

Komerční fotografie vždy extrapoluje. Bílá košile je po vyprání v prášku XY bělejší než košile nová, stejně jako Váš chrup po použití zubní pasty YZ bude bělejší, než zdravé zoubky dítěte. Naopak použijete-li „běžný čistící prostředek“, vaše vana bude ještě špinavější, a po užití „obyčejného šampónu“ se Vám polámou a v důsledku vypadají všechny vlasy.

Komerční fotografie také spoluutváří ideál krásy: žena hubená na kost, avšak se zdravou barvou pleti, hustými lesklými dlouhými vlasy, velkými prsy a kupodivu bez odpudivě vystupujících žeber. Anebo dokonalá mužská pleť, která je i při sebevětším zvětšení bez nerovností, prosvítajících kořínků vousů a dokonce i bez pórů, pokud ovšem nejde o poměrně nový prototyp moderního muže s hustým lesklým plnovousem. Fotografie tak utváří jakýsi symbol krásy, nebo se jej drží a jeho sílu tak podporuje.<sup>88</sup>

I přes obeznámenost široké veřejnosti s klamavým obsahem komerční fotografie, lidé v autentičnost fotografie stále věří. Někdy jejich kritičnost „vypne“ i u komerčních fotografií, to když mají dojem, že fotografie jsou naprosto přirozené a bez jakékoliv manipulace. Tyto pseudoautentické fotografie pak opět jen manipulují jejich mínění.

Na principu umělé přirozenosti staví obrazy propagandy. Běžný obyvatel Terezína je opravdu šťastný: Fotbalový zápas sice probíhá na improvizovaném plácku, ale hráči si zápas užívají a diváci si užívají hru. Kulturní večer v ghettu není nijak přehnaně okázalý. Hudebníci jsou slušně oblečení, hosté mají slavnostní róby – klasická maloměstská kulturní událost. Žádný prostor pro pochyby. Všeho je akorát, nic není umělé. (Vynucená) přirozenost výrazů je toho jasným potvrzením. Vynucenost je však to, co na fotografii nepozorujeme.

Na rovině reality je manipulace nejefektivnější a je pak už velmi jednoduché využít dalších prostředků pro další manipulaci (viz níže).

---

<sup>87</sup> Kracauer Siengfriend, *Fotografie in Císař Karel, Co je to fotografie?*, Praha : Hermann & synové, 2004.

<sup>88</sup> O symbolické rovině fotografie viz níže.

Manipulace reality aranžováním, například přesunem objektů, není jediný způsob manipulace. Zásadním se může ukázat úhel záběru, osvětlení fotografované scény, případně přidání blesku, které dávají vyvstat (nebo naopak „zapadnout“) prvkům, které v realitě považujeme za důležité, a akcent na ně se projeví až na výsledném obraze fotografie.

Zásadní je také výběr rámce – kompozice. Tímto můžeme určitou část scény vyřadit z výsledného obrazu. Což může mít význam nejen pro samotnou realitu fotografie, ale také případnou pozdější interpretaci.

Manipulace reality je realizována na samém počátku fotografického procesu, možná i proto je jako taková v určitých případech hůře odhalitelná.

## 2.2 Vztahy

Jelikož se celá tato kapitola zabývá pozadím autenticity fotografie, je nutné uvést nejrůznější vztahy, které se autenticity fotografie týkají. Především je ale nutné si uvědomit fakt, že autenticita je pojem, který se sám o sobě týká vztahu – zde primárně a zjednodušeně fotografie (obrazu fotografie, nebo ještě lépe negativu) a reality, jejímž by měl být obraz fotografie referentem na základě odrazu. Tedy vztah realita-odraz-fotografie.

Jak už bylo zmíněno, vznik obrazu fotografie provází celý (fotografický) proces, kde je s ohledem na mnoho aktérů a prvků založeno na nepřebornou řadu vztahů. Na úvod zde tedy stručně zmíním výčet alespoň těch nedůležitějších, které se autenticity týkají přímo a byly anebo budou v rámci této práce rozebírány.

Kvality určují charakter a vzhled objektů, a také vlastnosti vztahů. A vztahy kvalit například definují objekty – například kulatý gumový červený míč.

Vztahy mezi objekty určují například prostorové rozpoložení a zakládají tak možnosti pro scénu fotografie – úpravou reálných vztahů aranžujeme.

Vztahy scény fotografie jsou určující pro výsledný obraz fotografie a z něj vycházející realitu fotografie. Je to například poloha fotoaparátu vůči scéně.

Vztahy ve fotografickém procesu momentky jsou lineární. Manipulace znamená nepredikovatelné větvení s efektem redukce dalších větví.

Vztah reality a fotografie je vztahem „přítomnosti“ a „přítomné minulosti“.

Ve vztahu reality a fotografie se skrývá potenciál autenticity. Nenarušený potenciál zakládá autenticitu fotografie. Potenciál narušený (manipulací) vede k pseudoautenticitě fotografie.

### 2.2.1 Peircova Druhost

Z první trichotomie, trichotomie na úrovni *Prvosti* je relevantní zde zmínit:

2-1) *Sinsignum (Druhost Prvosti)*, které je obsahem každého znaku, který má určitou existenci.<sup>89</sup>

Význam *sinsigna* jako projevu existence je pro fotografii dvojitý. Jednak jeho zásluhou může fotografie fungovat jako znak, a druhým podstatným faktorem je, že se na ní odražené kvality objektů projevují jako znaky, z kterých je obraz fotografie složen.

Zde se ukazuje, že fotografie nám samozřejmě není schopna zprostředkovat realitu jako takovou, nicméně pouze znaky reality, které je (realitu i fotografii) zahalují.

Druhá trichotomie znaků na úrovni *Druhosti* obsahuje v předchozí podkapitole již zmiňovaný *ikón* (1-2) a dále pak:<sup>90</sup>

2-2) *Index (Druhost Druhosti)*, jehož podstatou je souvztažnost, tedy vztah koexistujících kvalit znaku a objektu. Často užívaný příklad kouře, který na základě souvztažnosti reprezentuje oheň (jež nevidíme), z kterého vychází.<sup>91</sup>

3-2) *Symbol (Třetost Druhosti)*, na nějž se více zaměřím v následující podkapitole.<sup>92</sup>

### 2.2.2 Fotografie jako index

Jak je uvedeno v kapitole *Fotografie jako ikón*, platí, že „objekty ve vztazích (v polohách, v kompozici), jež fotografie zachycuje, reálně existovaly bok po boku, anebo dokonce stále existují, možná i ve stejném rozpoložení“. Nasnadě je souvztažnost mezi realitou a výslednou fotografií. Fotografie lavičky v parku neodkazuje jen na park a lavičku, odkazuje totiž na konkrétní park a konkrétní lavičku, konkrétní lavičku v konkrétním

---

<sup>89</sup> Palek Bohumil, *Sémiotika*, Praha : Karolinum, 1997.

<sup>90</sup> Tamtéž.

<sup>91</sup> Tamtéž.

<sup>92</sup> Tamtéž.

parku. Na konkrétní park, kde se musel vyskytnout konkrétní fotograf s konkrétním fotoaparátem, s konkrétním úmyslem vyfotografovat v konkrétní čas konkrétní rozpoložení daného parku a oné lavičky. Scéna fotografie se tedy neskládá jen z parku a lavičky, které fotografie zachycuje, ale i objektu fotoaparátu a subjektu fotografa a všeho, díky čemuž mohla v daný moment vzniknout. Ve fotografii je obsažen přímý kontakt a v tom se skrývá uvedený potenciál autenticity.

Síla fotografie spočívá v tom, že *ikonické* zachycení scény fotografie se rovná souvztažnosti obrazu fotografie s objekty (aktéry) scény fotografie. Tedy vzniklá fotografie – ať už je vyvolána bezprostředně, nebo po letech – zachycuje reálný stav, který v minulosti nastal (bez ohledu na to, jestli byl aranžován, nebo se přihodil přirozeně).

Zde se názorně ukazuje Peircovo pravidlo, že není *Druhosti* bez *Prvosti*, stejně jako není *Prvosti* bez *Druhosti*.<sup>93</sup>

Je nutné si uvědomit, že díky fotografickému procesu nemůžeme říct, že jde o úplně přímou souvztažnost – obraz objektu je skrz objektiv projektován na film, jehož vyvoláním vzniká negativ, nikoliv rovnou např. na papír, který v případě analogové fotografie držíme v ruce. Prvotním médiem, které obraz zachytí je tedy film a to ještě prostřednictvím naprogramovaného fotoaparátu. Přesto, anebo právě proto vzniká obraz, který je dle našich smyslů do detailu věrný předloze. Souvztažnost je samozřejmě přímo úměrná i rozpoložení diváka fotografie – já na fotce rozpoznávám svou matku, vy jen cizí ženu, oba jsme však rozeznali, že se jedná o lidskou bytost ženského pohlaví. Právě pro toto všechno je do scény fotografie nutné řadit i fotografa a fotoaparát, i přestože se na fotografii neobjevuje. Už jen proto, že fotografem můžeme být právě my.

### **2.2.3 Manipulace obrazu (negativu a fotografie)**

Zatímco manipulace reality je otázkou počátku fotografického procesu, k manipulaci obrazu dochází v průběhu fotografického procesu.

V první řadě bych zmínil úpravu samotného negativu, jež je matricí fotografie. Jako jeho nejčastější manipulaci vidím estetickou retuš, pro účely úpravy portréту, retuš reklamní, které má povětšinou estetické a korekční cíle, a také retuš propagandistickou, která má široké uplatnění. Samozřejmě sem lze zařadit jakoukoliv další úpravu negativu, jakou je například kolorování černobílých, ale i barevných fotografií. Podstatná může být

---

<sup>93</sup> Tamtéž.



kombinace různých negativů, tedy jakási jejich koláž. Anebo také ovlivnění procesu vyvolávání za účelem dosažení určitého efektu, který se pak na fotografii projeví. Obraz z negativu může být různě zvětšován, nebo ořezáván. Zatímco na úrovni manipulace reality se selekci rovná kompozice, na úrovni negativu jde o selekci jednotlivých políček filmu, což se může projevit u již vyvolaných fotografií, například za účelem výběrů té nejhezčí fotografie, která bude ideálně reprezentovat určitý produkt. U fotografií se stejně jako u negativu může uplatnit například ořezávání.

Jak bylo zmíněno, pokud je scéna fotografie dobře naaranžovaná/připravena, manipulace obrazu je pak snazší, nebo není třeba vůbec – to platí především u portrétů, reklamních fotografií apod. U fotografií propagandy jde na jedné rovině o aranžované fotografie, které potřebují jen minimální úpravy, v rovině druhé jde o fotografie, které sice vznikly kompozicí, ale po nějaké době již nejsou svým obsahem vhodné k publikaci jako celek.

Obecně známým je pojem estetika mizení<sup>94</sup>, jež je spojován s propagandou Sovětského svazu. Z fotografií Lenina a Stalina postupem času mizeli režimu nepohodlní lidé nebo byla kompozice i jinak upravována.<sup>95</sup>

V roce 2011 byl pořízen snímek pohřbu Kim Čong-ila, vládce Severní Koreje, z něhož byl vymazán televizní štáb, který v rámci této události působil na fotografii rušivě (viz *Fotografie 04*).

---

<sup>94</sup> „Tento pojem rozebírá Paul Virilio (P. Virilio, *Estetika mizení*, Mervart : Červený Kostelec, 2010.), jedná se o retušování fotografií, respektive umazáváním celých částí fotografií, na kterých se objevuje něco nevhodného nebo někdo nevhodný. Estetika mizení je v negativním slova smyslu spojována s propagandou.“ in Černý Vladimír, *Sémiotická analýza fotografie*, Praha : FHS UK, 2012, s. 6.

Virilio Paul, *Estetika mizení*, Červený Kostelec : Mervart, 2010.

<sup>95</sup> Girardin Daniel, Pirker Christian, katalog výstavy *Kontroverze: právní a etická historie fotografie*, překl. J. Pelikán, Lausanne : Actes Sud, Musée d'Elysée, 2008, čísla stran neuvedena:

„Nikolaj Ježov se stal v roce 1936 komisařem Ministerstva vnitra a šéfem NKVD, sovětské tajné policie. V prosinci 1938 byl vystřídán Berijou, který jej dal zavřít. V únoru 1940 byl po krutém mučení zastřelen, ... fotografie ukazují postupně Josefa V. Stalina s Nikolajem Ježovem a bez něj. (Pozn.: Jedná se o totožné fotografie, na jedné jsou však tři postavy na druhé už jen dvě.) Komunistická strana kontrolovala každou stránku společenského, kulturního i politického života země. Přepisovala historii stejně jako literaturu. Byly systematicky vydávány nové edice románů, z nichž mizely řady lidí, stejně jako ve skutečnosti. Nesnaží se popírat skutečnost, spíš se jí snaží ukazovat. Stalin povýšil retušování na opravdový systém, a vynalezl tak estetiku mizení, která nevyvolávala kontroverze, nýbrž teror, drtící jakýkoliv pokus o kritický projev.“

## Fotografie 04 – Pohřeb Kim Čong-Ila



(Zdroj: AP, Reuters)

### 2.3 Kontext a komentář

Pojímám-li text jako symbolický kód, který zaznamenává jiný symbolický kód, kterým je mluvený jazyk, mohu zjednodušeně prohlásit, že je jakousi extenzí naší paměti. Zatímco mluvené slovo mizí v nenávratnu a závisí jen na lidské paměti, zda zvuk, respektive význam uchová, psané slovo zůstává na papíře, čeká na čtenáře a případnou interpretaci.<sup>96</sup>

Text má v jednom ohledu podobné postavení jako fotografie. Dle přísloví „co je psáno, je dáno“, nebo „stojí to černé na bílém“ je očividné, že je člověk ochoten se o text opírat a důvěřovat mu. Text je stejně jako fotografie záznamem již minulého – promluvy, myšlenky... Zajímavý pohled nabízí P. Ricoeur: „...[pozn. Schleiermacher a Dilthey nás] naučili dívat se na texty, dokumenty, památky jako na výrazy života zachycené písmem.“<sup>97</sup>

Text – potažmo jeho autor – má však schopnost vytvářet komentář, kterým dále může utvářet kontext, vytvářet vlastní interpretační klíč a tak pasivnímu obrazu fotografie aktivně dodat i význam, který nikdy před tím neměla. Toto vše zvládne jak v rámci sebe samotného, tak s odkazem externím (kontext). Tedy může pracovat s prvky a pojmy, které obsahuje sám, anebo k externím prvkům odkazovat a dávat je do vztahů, souvislostí, do kontextu. K tomu S. Sontagová uvádí: „... význam stejně jako reakce toho, kdo se na ni

<sup>96</sup> Možnost audionahrávky nechávám stranou.

<sup>97</sup> Ricoeur Paul: *Existence a hermeneutika* in *Život, pravda, symbol*. Oikúmené : Praha, 1993, s. 176.

[pozn. na fotografii] dívá, závisí na tom, jak se daný snímek (správně či chybně) označí – čili na slovech.“<sup>98</sup>

Je třeba speciálně upozornit i na to, že text fotografii verbalizuje. Převádí *ikonický* charakter obrazu fotografie do kódu textu (jazyka, řeči). Což čítá další posun od *reality*. V tomto posunu můžeme spatřovat princip Baudrillardovy *hyperreality*.<sup>99</sup>

U komentáře, respektive textu, jak již bylo naznačeno, se projevuje podobné diskursivní očekávání jako u fotografie. Pak tedy divák přistupuje k fotografii jako k autentickému zobrazení a ve chvíli, kdy se stává čtenářem komentáře, i tento považuje za pravdivý, respektive autenticky popisující.

V *tradici dějinného vědomí*, proto nesmí naší pozornosti tento fakt uniknout, a musíme vždy podrobit verifikaci nejen původ fotografie, ale také její komentář.

### 2.3.1 Peircova Třetost

*Třetost*, jež je „závislá na pravidle“, musí být na úrovni první trichotomie založena na *legisignu*. Z druhé trichotomie, tedy trichotomie na úrovni *Druhosti*, která je založena na existenci, reálném výskytu zde uvedu zásadní:

Symbol (*Třetost Druhosti*), který je po vzoru *legisigna*, respektive *Třetosti* založen na určitém pravidlu (např. i asociaci). Může to být například neexistující jednorožec jako symbol označující nevinnost, přičemž tento význam je obecně sdílen.

Pokud chci fotografii posunout na rovinu symbolickou, dle pravidel Peircovy sémiotiky bych musel vycházet z předpokladu, který je uveden výše, tj. fotografie by musela vycházet z *legisigna*. Musela by tedy být založena nějakým „pravidlem“.

Je zřejmé, že fotografie není jako *mimetická umění* založena na nápodobě, ale je výsledkem ryze technického procesu. Tento proces zahrnuje vynález fotografie, což zahrnuje vědecké objevy na poli chemie, fyziky atd. Vilém Flusser řadí fotografii mezi technické obrazy vzniklé na základě naprogramování – konkrétně hovoří o naprogramování fotoaparátu, ale v důsledku i jednotlivé vědecké teorie vedoucí k objevu fotografie jsou jistými druhy programů.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Sontagová Susan, *S bolesti druhých před očima*, Praha/Litomyšl : Paseka, 2011, s. 30.

<sup>99</sup> Baudrillard Jean, *Dokonalý zločin*, Olomouc : Periplum, 2001.

<sup>100</sup> Flusser Vilém, *Do universa technických obrazů*, Praha : Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění, 2001.

Jestliže se takto dostávám na rovinu symbolu otevírám tím na rovině třetí trichotomie i prostor pro *argument* (*Třeťost Třeťosti*). *Argument* je zjednodušeně znak, který je definován měřítkem pravdivosti. Na této úrovni vidím paralelu s autenticitou fotografie, která je také otázkou pravdivosti. *Argumentem* by pak mohla být například dokumentární fotografie, již vystihuje diskurzivní očekávání autenticity. S ohledem na mou definici dokumentární fotografie, tak *argument* nebudu v této práci dále rozebírat.

(Pozn. slova *argument* v ostatních případech (bez kurzívy) užívám v práci v obecném slova smyslu.)

### **2.3.2 Fotografie jako symbol**

#### **Fotografie odráží symboly**

Prvním případem, kdy má fotografie symbolický charakter, je situace, kdy její obraz odráží symboly společensky již známé a užívané. Jako taková je na základě odražených symbolů interpretována. Fotografii nápisu (tedy souhrnu písmen – symbolů) pak identifikujeme jako obraz nápisu, případně jako kopii nápisu, nebo dokonce jako nápis samotný.

Na této rovině „kalkulují“ především umělci, kteří aranžováním reality a „soustředěním symbolických významů“ dodávají fotografii „vnitřní“ symbolický význam, anebo invenčně vytváří nový symbol – viz níže.

#### **Fotografie symbol vytváří**

Druhou symbolickou variantou fotografie, která je velmi zajímavá, je moment, kdy fotografie obsahuje objekty (mohou mít opět i ony samy symbolický význam), jejichž kompozice „uvnitř“ fotografie vytvoří určitý symbol, který se projeví i mimo fotografii.

Tak například fotografie půlměsíce a Davidovy hvězdy může vytvořit symbol náboženské tolerance. Tak se například mohla Eiffelova věž v kompozici Paříže stát symbolem tohoto města, potažmo celé Francie. Dnes již ale Eiffelovu věž jako symbol Paříže vnímáme primárně, takže se v případě fotografie věže jedná spíše o fotografii, která „odráží symbol“.

## **Fotografie je symbolem**

Fotografie se stává symbolem v situaci, kdy její originální zobrazení, i přestože je kopírována, dostává symbolický charakter samo o sobě. Příkladem může být fotografie Marilyn Monroe jako „symbolu sex-symbolu“. Jde jen o jemný posun – samozřejmě, že sex-symbolem je Marilyn, nikoliv fotografie samotná, ale tento originální snímek je to, co je obdivováno vedle osoby Marilyn Monroe. Krása ženy je pak srovnávána s fotografií Marilyn, nikoliv s osobou Marilyn.

## **Symbolická rovina a komentář**

V prvním případě, kdy fotografie „odráží symboly“, je to komentář skrytý v pravidle, které doprovází dané symboly, jež fotografie zachycuje.

Když v druhém případě fotografie „symbol utváří“, komentář se týká vztahů a kvalit na fotografii. Příkladem jsou náboženské symboly, jejichž význam a kontext známe, proto je zde prostor pro vytvoření významu nového, který se může stát symbolickým. V tomto i prvním případě je komentář interní.

Ve třetím případě, kdy je „fotografie symbolem“ sama o sobě, komentář fotografii „zahaluje“ a vytváří jakýsi externí plášť, neboli externí pravidlo, skrz něž fotografii nahlížíme.

Fakticky, a to si musíme uvědomit především, fotografie sama je pasivní němý obraz, kterého se chápeme a dovozujeme si nejpravděpodobnější význam, tím vytváříme komentář, i když zůstane jen na mentální úrovni. Jakmile se stane komentář „doprovodem“ určité fotografie stává se symbolem, protože její interpretace je podřízena konvenčnímu pravidlu a to bez ohledu na to, zda je komentář s fotografií v souladu.

### **2.3.3 Metamanipulace fotografie**

Kdybych fotografii zarámoval, aby ji nešlo například oříznout, a „odtrhnul“ ji od fotografického procesu jako již hotový nemanipulovatelný produkt, narazil bych na metamanipulaci fotografie.

Pojem metamanipulace fotografie vyjadřuje možnost manipulace významu fotografie pomocí manipulace kontextu a nebo také dosažením falešného významu

pseudoautentickým komentářem (komentářem, který se zdá autentický, ale není autentický).

K manipulaci kontextu může dojít jakousi falešnou kontextualizací, například, že určitou fotografii předložíme divákovi v jiném kontextu, než v jakém je autentická. Například mezi fotografie svých přátel zařadím fotografii známé herečky, načež ji divák může shledat mou přítelkyní. K další manipulaci kontextu může dojít předloženým komentářem.

Manipulace kontextu fotografie pak jednoduše napomáhá manipulace dalšího významu fotografie. Pokud fotografie blízkých opatřím „titulky“ a na fotografii známé herečky napíšu „budoucí žena“, nejenže jsem kontextuálně zařadil herečku mezi blízké, ale komentářem v podobě titulku jsem z ní v očích diváka dokonce učinil svou životní partnerku.

Metamanipulace funguje na podobném principu jako manipulace reality a manipulace obrazu. Myslím to tak, že zdařilá manipulace kontextu poskytuje snadnější manipulační prostor pro manipulaci komentářem, stejně jako povedená manipulace reality nabízí jednodušší manipulaci obrazu.

Dnešní doba staví na obrazech. Proto je u článku o určité události otázkou, zda je člověk zvědavý na to, co píše autor v textu, nebo zda čtenáře zajímá spíše to, co oblékly hvězdy na červeném koberci, což uvidí na fotografiích. Text nám však může zprostředkovat informaci, že šaty byly ze sametu.

Fotografie může triviálně ilustrovat text, tzn. článek o chemickém pokusu bude doprovázen fotografií zkumavek. Ilustrace může být konkrétní, přímo z pokusu, anebo ilustrativní, bude se tedy jednat o jakoukoli fotografii zkumavek.

Ani jeden ze zmíněných projevů však není tak zásadní jako to, že komentář vždy fotografii uvádí v kontext, který většinou nejsme s to ověřit. Komentář může fotografii uvést ve falešný kontext, respektive ovlivnit vnímání fotografie a její následnou interpretaci. Když se například dozvím z titulku fotografie, že se jedná o snímek z války, nejsem schopen si ověřit, zda tomu tak je. Přitom se může jednat o záběr z filmu, anebo záběr z nějakého cvičení, případně sletu vojenských nadšenců. Podobné záměny se stávají omylem a není těžké jich zneužít. S odstupem času je verifikace těžší a těžší.

W. Benjamin hovoří o potřebě fotografie komentovat, to velmi výstižně shrnuje i S. Sontagová:<sup>101</sup> „Jednoho dne ... budou popisky bezesporu nutné a chybná čtení, falešné vzpomínky a nová ideologická využití těchto snímků leccos změnit.“<sup>102</sup> V tomto případě změnit minimálně význam fotografie, jaký to bude mít vliv například na veřejné mínění je otázkou.

---

<sup>101</sup> Benjamin Walter, *Malé dějiny fotografie in* Císař Karel, *Co je to fotografie?*, Praha : Hermann & synové, 2004.

<sup>102</sup> Sontagová Susan, *S bolestí druhých před očima*, Praha/Litomyšl : Paseka, 2011, s. 30.

### 3 POPÍRÁNÍ HOLOCAUSTU

„Fotografie se proměňuje podle kontextu, ve kterém je vnímána... tímto způsobem přispívá existence a proliferační fotografie k narušení samotné představy významu, k onomu rozparcelování jediné pravdy na pravdy relativní, které moderní<sup>103</sup> liberální vědomí pokládá za samozřejmé.“<sup>104</sup>

Susan Sontagová

#### 3.1 Význam pro fotografii

Fotografie může být kdykoliv využita k ideologickým manipulacím nebo propagandistickým účelům. Není příliš podstatné na jaké z úrovní je fotografie manipulována. Podstatný je společensky nepřijatelný efekt – fotografie má diváka oklamat.

V období druhé světové války a po ní měly propagandistické obrazy na veřejné mínění velký vliv. Během let válečných to byla nacistická propaganda, která vyzdvihovala hodnotu nordické rasy a zároveň ukazovala idylický život Židů v ghettech, popřípadě Židy hanila. V letech poválečných to byl zase režim komunistický, který spílal imperialistům a kapitalistům, a vyzdvihoval své vůdce a „úspěchy“. V těch dobách se k pravdivosti vizuálních a audiovizuálních obrazů nestavěla veřejnost zvlášť kriticky. Obrazy autenticky vypadaly a tak byly jako autentické přijímány. Možná to bylo složitostí oněch dob, možná to bylo jen technickou neznalostí toho, jak fotografie vznikají. Pochybnosti tedy nebylo kam zasadit.

Nehodlám se historií propagandistických fotografií totalitních režimů hlouběji zabývat, ale zmiňuji je zde jako jakousi paralelu, která se projevuje v dnešní době. Je to paralela manipulací, polopravd, dezinterpretací a především lží extremistických ideologů, kteří odmítají historickou realitu holocaustu – záznamy<sup>105</sup> interpretují tak, že se v případě reality holocaustu jedná o konstrukt. Holocaust někdy „jen ruší“ tím, že snižují význam záznamů – například snižují počty zabitých.<sup>106</sup>

Na jednu stranu jsou jimi fotografie vyžadovány jako důkaz, na druhou stranu jsou označovány jako nevěrohodné, nebo dokonce falešné. Popírači přetvářejí hodnověrné

---

<sup>103</sup> Respektive postmoderní.

<sup>104</sup> Sontagová Susan, *O fotografii*, Praha/Litomyšl : Paseka/Barrister & Principal, 2002, s. 99.

<sup>105</sup> Jako záznamy označují souhrn svědectví, úředních záznamů, fotografií, výtvorů vězňů (dopisy, kresby...) apod.

<sup>106</sup> Lipstadtová Ester Deborah, *Popírání holocaustu: Sílicí útok na pravdu a paměť*, Praha : Paseka, 2001.



záznamy, tak aby vyhovovaly jejich ideologii, a jako falzum označují vše, co stojí jejich ideologii v cestě.<sup>107</sup>

Z jednoho úhlu pohledu se může zdát, že tradice nahlížená popírači dostává revizionistické šrámy právem, protože o kritickou revizi by se měl snažit každý historik. *Dějinné vědomí*, vědomí dějinnosti, však funguje na principu uvědomění si vlastní pozice v rámci dějinnosti. A zde je první a zdaleka ne poslední problém „historické práce“ popíračů, protože toto hledisko vůbec nereflektují.<sup>108</sup>

Popíračské metody staví vědomě či nevědomě na postmoderní relativizaci. Naštěstí toto „nastavené zrcadlo odráží i jejich obraz“. Bohudík je tak jednodušší ověřit, že jejich „teorie“ jsou invalidní, jelikož jsou založené na reinterpetaci původních záznamů, kterou nazývají revizí.

Postmoderní „zrcadlo“ však odráží i samotnou fotografii, a díky tomu jsem došel k názoru, že autenticitu můžeme fotografii přiznat jen v případě, že jsme ji pořídili sami. Objektívni informace, kterou bychom prostřednictvím fotografie chtěli předat druhým, je závislá pouze na důvěře diváků v náš komentář. Na problému popírání holocaustu ukáží, že svědectví fotografie je bohužel problematické i v tak zásadní chvíli, kdy bychom její pomoc – autenticitu – opravdu potřebovali využít jako argument.

## 3.2 Úvod

Pro mnohé současníky je jistě nemyslitelné, že by někdo mohl popírat dějinnou událost jakou je holocaust. Vyvraždění několika miliónů Židů (a spousty lidí dalších národností) v koncentračních táborech se jeví jako nezpochybnitelné. Kromě dalších obětí války zmizeli ze světa během několika let. Díky četným historickým záznamům a statistikám jsou mnohé ztráty na životech dohledatelné. Dostupná jsou svědectví pamětníků, pozůstalých i přeživších. Stejně tak jsou doložitelné zmínky o koncentračních táborech, z kterých dokonce existují i fotografie a filmové záběry (především však z doby po jejich osvobození). Různě zachovalé ruiny koncentračních táborů dodnes stále stojí.<sup>109</sup> Stejně tak

---

<sup>107</sup> Tamtéž.

<sup>108</sup> Gadamer Hans-Georg, *Pravda a metoda*, Praha : Triáda, 2010.

Gadamer Hans-Georg, *Problém dějinného vědomí*, Praha : Filosofía, 1994.

Tamtéž.

<sup>109</sup> Osobně jsem několikrát navštívil český koncentrační tábor, který byl zřízen v Terezíně. Dnešní město, kde žijí běžní obyvatelé, stále vyvolává neurčité pocity stísněnosti. Terezínská Malá pevnost, která je neobydlená, vzhledem k lokacím, jež zahrnuje, už vyvolává pocity velmi určité stísněnosti.

jsou k dispozici plány koncentračních táborů, podobně jako například i schémata plynových komor.

Vynoří-li se nějaký nový náhled na určitou dějinnou událost je v první chvíli, především je-li opačným výkladem tradičních dějin, kontroverzní. Tuto novou verzi, která stojí kontra *tradici*, lze ověřit, upřesnit atd. A tak by tomu mohlo být i v případě popírání holocaustu, kdyby však tato kontraverze nesla pravdivé argumenty, které bychom měli být s to ověřovat. Bohužel se jedná, stejně jako u propagandistické fotografie, o manipulaci, a to především s daty a částmi textů, které jsou různě chybně citovány a vytrhovány z kontextu, tak aby vytvářely informativní hodnotu, jež si autor nových textů přeje najít. V žádném případě totiž nejde o to, že by mohla být opravdu nalezena, protože v textu není obsažena. Fakta jsou modelována do tvaru teorie. Hypotéza teorie je předem potvrzena. Další absolutně nepřijatelnou metodou založenou na manipulaci je dezinterpretace zdrojů – a to jak statistik obsahujících data, tak výpovědí pamětníků či textů historiků. Je zřejmé, že smyšlenka, či lež nemohou na vědeckém poli obstát vůbec.

Popírači brání své teorie a opírají se o jakousi revizi dějin. Z akademického hlediska jistě lze připustit revizi dějinné události, nikoliv však zpochybnění její historické reality. Tím chci říct, že jednotlivá fakta lze podrobovat zkoumání a upřesňovat například počty obětí, případně z nově nalezených původních zdrojů čerpat nové detaily. Odmítnutí historické reality dějinné události jako celku je však vskutku bezprecedentní, už jen kvůli celé řadě původních faktů, které ji do budoucna uchovávají pro další generace. Zde se ve výsledku jedná o zaměňování historické reality a znakové reality. Popírači z *tradice*, která znaky reality popisuje realitu, čerpají údaje k revizi, a následně údaje této *tradice* odmítají, jako nereálné.

Nebezpečí popírání holocaustu však nespočívá pouze v primárně viditelném překrucování dějin, ale sekundárně spočívá, jak naznačuje podtitul knihy *Popírání holocaustu* D. E. Lipstadtové, v *sílícím útoku na pravdu a paměť*. Nad míru nebezpečné je to, že probíhající přeměna – přijímání popírání jako možnosti, i přestože je falzem – je nepozorovatelná. V důsledku, odmyslíme-li si etickou rovinu celé věci, je zásadní zapomnění, které může hrůznou mašinérii zla holocaustu vrátit kdykoliv do hry. Rostoucí

---

Dvakrát jsem navštívil také Osvětim, respektive Březinku a i zde člověk cítí velmi negativní emoce, které přichází jakoby odnikud.

S vědomím toho, co se v koncentračních táborech dělo, se po nich člověk s klidem neprochází ani v prvním jarním slunečném počasí. Všudypřítomná fotografická reprezentace vězňených, zemřelých, přeživších... to vše utváří obraz táborů... každou chvíli můžete stát na místě, kde někdo zemřel násilnou smrtí. U osvětimských plynových komor je to bez debat.

otupělost vůči určitým negativním vjemům je u lidí běžná. V souvislosti s holocaustem nejsou otupělost, natož zapomnění myslitelné. Bohužel se však s ohledem na fotografii shodují se Susan Sontagovou, když říká: „... při opakovaném vystavování se obrazům se událost zároveň stává méně reálnou.“<sup>110</sup> Opakování činí obraz symbolickým. A symbolický charakter obrazu je charakterem ve skrze obecným, založeným na společné shodě. Tato shoda v očích diváka oslabuje autenticitu fotografie a činí z ní obecnou ilustraci. Tak by pak mohla být dalším negativním jevem všeobecná pochybnost nad jeho historickou existencí.<sup>111</sup>

K otupění S. Sontagová ještě říká: „V době prvních fotografií nacistických koncentračních táborů na nich nebylo nic banálního. Po třiceti letech bylo možná dosaženo bodu nasycení. Během těchto desetiletí udělala „angažovaná“ fotografie pro umrtvování svědomí nejméně tolik jako pro jeho probouzení.“<sup>112</sup>

Motivem popírání holocaustu jsou především antisemitistické a rasistické ideologie, které i přes hrůzy, jež způsobily během druhé světové války, žijí i v dnešní době svým vlastním životem, a bohužel ve stejné intenzitě. V současnosti je hrozbou možnost jejich prezentace – ať už skryté, veřejné, nebo dokonce masové.<sup>113</sup>

Na prvních stranách svého spisu *Bezdedno* Vilém Flusser popisuje, co podle jeho mínění znamenalo být mezi světovými válkami Pražanem – český, německý a židovský prvek tvořily jednotu: „A přece se tento přístup k národnostní otázce (jakkoliv byl oprávněný) nedal udržet. V Německu si začal nacismus usurpovat právo mluvit jménem německého lidu, a mnoho pražských Němců se stalo (až příliš snadno) obětí jeho demagogie. Jako reakce na to se reaktivoval jen o něco málo ušlechtilější nacionalismus český. Znamenalo to, že člověk měl zapírat svou německou komponentu? Neznamenaloby to pak přiznat nacistům právo mluvit jménem Němců? A na druhé straně: měl se člověk angažovat pro český nacionalismus? Neznamenaloby to pak přijmout nacismus s obráceným znaménkem? Ale nějak přece musel brát na vědomí že v bezprostřední blízkosti usiluje obzvlášť nebezpečná a antisemitistická forma nacionalismus o jeho zavraždění.“<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> Sontagová Susan, *O fotografii*, Praha/Litomyšl : Paseka/Barrister & Principal, 2002, s. 25.

<sup>111</sup> Lipstadtová Ester Deborah, *Popírání holocaustu: Sílící útok na pravdu a paměť*, Praha : Paseka, 2001. Palek Bohumil, *Sémiotika*, Praha : Karolinum, 1997.

Tamtéž.

<sup>112</sup> Sontagová Susan, *O fotografii*, Praha/Litomyšl : Paseka/Barrister & Principal, 2002, s. 25.

<sup>113</sup> Lipstadtová Ester Deborah, *Popírání holocaustu: Sílící útok na pravdu a paměť*, Praha : Paseka, 2001.

<sup>114</sup> Flusser V., *Bezdedno*, Praha : Hynek, 1998, s. 14-15.

V souvislosti s vymezením svého „pražského židovství“ V. Flusser přichází se zajímavou myšlenkou: „Židovství není myslitelné odděleně od antisemitismu, a to je jednou z charakteristik židovské podmínky.“<sup>115</sup>

Pokud slova V. Flussera vezme za svá a zobecníme jejich význam, jednoduše musíme říct, že i další jevy nejsou možné bez svých „antijevů“. A tak jeho česko-německo pražské židovství paradoxně zahrnuje i český a německý antisemitismus. Tak je to i v případě tradice holocaustu, která nutně vytváří prostor pro anti-tradici. To ve výsledku znamená, že ve chvíli, kdy byl holocaust zahájen, byl vytvořen prostor pro jeho popírání. Tento prostor „čekal“, aby jej časem mohl kdokoliv „obsadit“. Stalo se.

Publikací argumentů proti popírání holocaustu je však založen další paradox na podobné bázi. Velkým problémem se totiž popírání stalo ve chvíli, kdy se mu dostalo „hlasu“. I přestože se objevily argumenty proti popírání holocaustu, neumlčely ho. Naopak. Jakoby „hlas“ popíračů holocaustu dostal větší prostor, aby se projevil, a to i přestože byly argumenty proti popírání negativní či odmítavé. Toto problematizuje D. E. Lipstadtová, která si sama uvědomuje, že přichází s tímto „anti-popíračským-argumentem“.<sup>116</sup>

Média – noviny i televize – nejenže zveřejnily nejrůznější scestné články a reportáže, ale bez ohledu na jejich záměr tak zařadili popírání do našeho diskurzu, kde byl holocaust pojmán jako jediná možnost. Alternativou je teď popření částí historie holocaustu, anebo dokonce popření holocaustu celého.<sup>117</sup>

Touto domnělou alternativou se popírání stává proto, že v postmoderním „demokratickém“ světě má přece každý jedinec právo vyjádřit svůj názor, vyjádřit svou myšlenku, představit svou teorii atd. Každý má právo na svobodu slova a názoru. Lipstadtová se v souvislosti s tím vyjádřila k jednomu soudnímu sporu, pro jednoho z popíračů: „... byla hlavní otázkou procesu „schopnost“ sionistů oklešťovat svobodu projevu. Přesvědčení, že nacisté za holocaustu zabili šest milionů Židů, označil za výsledek vymývání mozků a sdělil porotě, že je jeho straně bráněno klást otázky o holocaustu.“<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 207.

<sup>116</sup> Lipstadtová Ester Deborah, *Popírání holocaustu: Sílící útok na pravdu a paměť*, Praha : Paseka, 2001.

I já jsem si vědom negativního rozšiřování povědomí o popírání holocaustu prostřednictvím této práce. Jeho odmítnutí a posílení argumentů proti popírání holocaustu však vidím ve svém životě jako zásadní.

<sup>117</sup> Tamtéž.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 205.

Může nás uklidnit, že názor založený na smyšlence, nikoliv na faktech, teorie, která je souhrnem takovýchto pochybných smyšlenek, nikoliv faktů, nezakládá diskurz, který by se s naším mohl měřit – nezakládá totiž vůbec žádný diskurz, jen se snaží parazitovat v rámci toho našeho.

D. E. Lipstadvová si uvědomuje, že napsáním knihy o popírání holocaustu, se podílí na „legitimizaci“ tohoto hlasu popíračů, podobně, jako to činila média, za což byla autorka značně kritizována. Je však třeba si uvědomit, že částečná legitimita hlasu popíračů je již neoddiskutovatelná, na rozdíl od jejich lží, jež nelze nechat bez povšimnutí, s kterými není třeba polemizovat, protože je možné a především je nutné je rázně odmítnout. Kniha Lipstadvové je právě tímto sebevědomým odmítnutím:<sup>119</sup> „... setkávala jsem se u kolegů a přátel s... skepticismem a podivem, že „beru takové blázný [pozn. popírače] vážně“.<sup>120</sup> „Poté co uznal [pozn. recenzent] svou chybu, prohlásil knihu [pozn. *Popírání holocaust*] za dílo „nejvyššího významu.“<sup>121</sup>

### 3.3 Postmoderní doba

#### 3.3.1 Postmoderna

V českém překladu Lyotardovy *Rozepře* nalezneme předmluvu Jiřího Pechara, který zmiňuje zásadní rozdíl mezi pojetím postmoderny zakladatelem pojmu Charlesem Jencksem a Jean-François Lyotardem. Zatímco architekt Jencks odmítal liberalitu funkční strohosti a požadoval návrat ke konzervativní estetické zdobnosti, Lyotard na základě selhání moderního projektu a delegitimizovaných *metanarací*<sup>122</sup> zakládal „projekt *plurality*<sup>123</sup>“, jež se nikam nevrací, ale naopak postupuje kupředu, o čemž se dočítáme v rámci české publikace *O postmodernismu*, která zahrnuje dva Lyotardovy texty *Postmoderno vysvětlované dětem* a *Postmoderní situace*.<sup>124</sup>

Odlíšný přístup však mají Jencks a Lyotard jen k budoucímu směřování. V otázce přínosu postmoderny se oba nalézají na negativní straně spektra. Jencksovův důvod je zřejmý

---

<sup>119</sup> Tamtéž.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>122</sup> Pojmem *metanarace*, nebo také meta-vyprávění, velké vyprávění označuje Lyotard například „velká“ náboženství.

Lyotard Jean-François, *O postmodernismu*, Praha : Filosofia, 1993.

<sup>123</sup> Pojem *plurality* viz níže.

Tamtéž.

Lyotard Jean-François, *Rozepře*, Praha : Filosofia, 1998.

<sup>124</sup> Tamtéž.

a Lyotard zas kritizuje například hegemonii jednoho diskurzu nad ostatními, jeho smýšlení je pak: „... kritický rozbor situace, v níž ekonomický diskurz podřizuje všechny jiné „diskursivní žánry“.“<sup>125</sup>

Ať už je začátek postmoderny vymezen jakkoliv, ať už kdokoliv polemizuje nad tím, zda tak můžeme dnešní dobu nazývat, je více než zřejmé, že doba moderny „utrpla šrámy“, které ovlivnily celé generace, a to nejen co se myslitelů týče, ale co se týče civilizace obecně. Moderní projekt založený na emancipaci člověka prostě a jednoduše selhal. A tím došlo k určitému dějinnému zvratu, který bezpochyby jednu epochu ukončil. Ztrátou *metanarací*, které držely určité části světa v křehké „mýtické“ jednotě a poskytovaly běžným lidem odpovědi na jejich existenciální anebo i ty nejobyčejnější otázky, došlo k nástupu ideologií, které ovšem nabízely velmi zhoubné odpovědi.<sup>126</sup>

Totalitní politické systémy založené na ideách nacismu a komunismu přinesly nejen obrovské ztráty na lidských životech a ireversibilní kulturní rozvraty, ale také nezměrný morální úpadek lidstva.

Postmoderna jako reakce na ztrátu *metanarací*, ale i na světové války a holocaust, mimo jiné postupně odhalila problematiku objektivnosti. K *metanaracím*, jež ve své podstatě měly „objektivní charakter“, se zařadily i ideologie, které rovněž selhaly. Lidé tak ve světě širokého spektra možností (opět) potřebovali nějaký opěrný bod, tentokrát si jako jeho náhradu našli „pravdu“, anebo spíše devalvovanou pravdu, tedy objektivní informaci, která by jejich otázky uspokojila. To vše roztržičnost světa definuje až s tragickou pachutí. Kde je ta pravda? Každý subjekt věci nahlíží jinak. Existuje něco jako objektivní pravda? Lidé jako individuální subjekty stejnou pravdu (realitu) budou vždy pojímat subjektivně i přes (sdílenou) realitu (*tradici*), protože jim jejich podstata ani nic jiného neumožňuje. Díky tomu se většina „nevědomé“ populace uchyluje (stejně jako tomu bylo dříve u ideologií) k polopravdám a pravdám, které jsou „zaručeně“ objektivní – k pravdě médií, Internetu, celebrit, politiků, autorit, vědy apod., ale bohužel také opět k nejrůznějším neo-ideologiím, sektám atd. Podobně jako tomu bylo u *metanarací*, i tyto „hlasy“ se snaží legitimizovat samy sebe. A tak to mu je i v případě „hlasů“ popírajících holocaust.

Velmi zásadním se pro objektivitu ukazuje Gadamerovo *dějinné vědomí*. Gadamer si uvědomuje, že naše historie je otázkou selekce informací. Jednak není možné zaznamenat určitou událost komplexně (viz pojem *Svědectví*), a tak jsou vybírány ty

---

<sup>125</sup> Pechar Jiří, *Několik slov k českému překladu* (předmluva) in Lyotard Jean-François, *Rozepře*, Praha : Filosofia, 1998., s. 9.

<sup>126</sup> Lyotard Jean-François, *O postmodernismu*, Praha : Filosofia, 1993.

nejdůležitější momenty, osoby, vztahy, místa... Druhou stránkou věci pak je, kdo a kdy historii zaznamenává. Současník dějinnou událost zaznamenal tak, jak ji vnímal a chápal ve své vlastní době. Tohoto už není nikdo další, kdo bude prameny historiků zkoumat později, schopen a bude událost „uchopovat“ vždy z odstupu, pod vlivem jeho vlastní doby, skrze svůj vlastní horizont. Pokud si v obou případech – současník události a pozdější historik – odmyslíme, že by snad zaznamenání události kromě subjektivního vnímání a selekce mohlo ovlivňovat určité tendenční zaznamenání události – například komunista bude stranit komunistům –, nelze opomenout subjektivní jev nazývaný *před-rozumění*, které se podílí na každém subjektivním náhledu, interpretaci.<sup>127</sup>

*Před-rozumění* se projevuje u každého subjektu na základě společensky „sdílené tradice“, jednoduše řečeno sdílených vědomostech, zkušenostech atd., a na základě „subjektivní tradice“, která je prostým souborem vlastních zkušeností subjektu s okolním světem. *Před-rozumění* neovlivňuje jen vlastní přístup, vnímání, ale také interpretaci událostí a jevů. Je předpokladem „rozumění“. Sem tak patří i pohled na dějiny z kontextu dnešní doby. Smysl pro dějiny pak vyplývá z principu *dějinného vědomí*, kterým je souběžná reflexe sebe sama, respektive reflexe vlastního chápání dějinné události skrze sebe sama.<sup>128</sup>

Obsahem „externí“ sdílené tradice může být jako „objektivizační médium“ i fotografie. A *tradice* jí pravděpodobně přiřadí komentář, který kromě kontextu ponese i její interpretační klíč. Což, jak již bylo řečeno, je ve své podstatě pro uchování významu fotografie pro další generace nutné.

Ze zkušenosti s okolním světem sice rozlišuji objekty na fotografii – rozkrývám *ikonickou* podstatu fotografie. Například dle oblečení mohu usuzovat, v jaké době fotografie vznikla. To už je však součástí mého *před-rozumění* – protože k fotografii automaticky přistupuji, jako k médiu, které zobrazuje autenticky, bez manipulace, a tudíž neodhaluji, že se jedná o dobové kostýmy, ale v podstatě jen hádám, že fotografie je dobová sama o sobě. Sdílená tradice nás však nenechává na pochybách – nabízený komentář k fotografii nás ujistí – ano, fotografie je aranžovaná v současnosti, došlo k manipulaci; ne, fotografie není aranžovaná, je dobová, k manipulaci nedošlo. Komentář nám dokonce může přinést informace, za jakých podmínek fotografie vznikla, kdo a co se na fotografii nachází, kde byla pořízena atd. Tento komentář, který je v tu chvíli

---

<sup>127</sup> Gadamer Hans-Georg, *Pravda a metoda*, Praha : Triáda, 2010.

Gadamer Hans-Georg, *Problém dějinného vědomí*, Praha : Filosofia, 1994.

<sup>128</sup> Tamtéž.

interpretačním klíčem i pro význam dané fotografie, bychom však také měli podrobit vlastnímu ověření. Respektive bychom měli „jít k věci samotné“ a tou v tomto případě není samotný komentář, jako doprovodný text, ale je jím právě komentovaná fotografie, respektive původní událost (scéna fotografie), která se za ní skrývá, kterou reprezentuje. Cestovat časem nedokážeme, a tak je ověření autenticity fotografie, momentu jejího vzniku, nemožné. Spolehnout se můžeme pouze na svědky události... po delší době zbývá jen komentář. Svědectví a komentář jsou však z hlediska autenticity problematické.

Proč nám nestačí pouhé oproštění se od svědectví a komentářů? Proč pouze nepodrobíme obraz fotografie naší „čistě“ interpretaci? Je to velmi složité, protože je vlastností interpretace, že interpretujeme něco cizího.<sup>129</sup> Není třeba interpretovat pro nás samé naše vlastní fotografie z dovolené. Cizí fotografie, které budou v tomto smyslu podobné těm našim, tak budeme interpretovat právě proto. Dojde-li k chybné interpretaci, opatří je jejich autor komentářem, který nám náhled a jejich správnou interpretaci ulehčí. Pokud však bude autor, nebo alespoň aktér z fotografie k dispozici. Nemusí však hovořit pravdu a podat komentář lživý, nebo jen chybný. „Čistá“ interpretace je skoro stejně nemožná jako ověření autenticity fotografie. Pohybujeme se v kruhu.

Na výstavě prací studentů Akademie výtvarných umění v Praze, nazvané *II. jakost*, která se zabývala především partnerskými vztahy, vystavovala Michaela Mildorfová soubor velkoformátových fotografií. Ty zobrazovaly velmi klasické výjevy turistických destinací, například bílý řecký kostelík s modrým mořem nebo nebem (viz *Fotografie 05*), holandské větrné mlýny (viz *Fotografie 06*) apod. Interpretačním klíčem byl název souboru fotografií *Z dovolené*. Svízel interpretace exponátů však spočívala právě v záměrné dezinterpretační hodnotě názvu souboru. Ve skutečnosti se totiž vůbec nejednalo o fotografie z dovolené, ale o zvětšeniny částí obalů nejrůznějších běžných potravin – v uvedených příkladech šlo například o řecký jogurt a kakao holandského typu – , které ze sémiotického hlediska splňovaly charakteristiky pro danou oblast, z které měl produkt pocházet, nebo měl alespoň tento dojem původu navodit. Například typický řecký kostelík, modrá a bílá (barvy řecké vlajky), tedy navození jakési „řeckosti“ (viz *Fotografie 05*).

Autorka exponátu ve zkráceném komentáři z obhajoby své práce říká: „Plakáty "Z dovolené" jsou apropriovanými detaily fotografií na obalech potravinářských produktů

---

<sup>129</sup> Interpretace byla původně krátký překlad, poznámka na okraji cizojazyčného textu. Postupně se slovo začalo používat pro poznámku (krátkou parafrázi) složitějšího textu. Každopádně se zachoval moment toho, že jde o reflexi něčeho zvěňčí.

Ricoeur Paul, *Existence a hermeneutika in Život, pravda, symbol*, Praha : Oikúmené, 1993.



zakoupených v supermarketu. Kuchyň potažmo lednice se přes čaje, mléko, salámy, mléko, jogurty, sýry, oleje nebo kakao stala místem plným odkazů na krajiny, kde jsme nebyli, exotické zážitky, které jsme neprožili. Vzniklé plakáty jsou kreativní výstupy z konzumace tohoto zboží, suvenýry z míst, o kterých většina lidí ve své kuchyni pouze sní.<sup>130</sup>

#### **Fotografie 05 – Z dovolené „Řecko“**



(Zdroj: Michaela Mildorfová)

#### **Fotografie 06 – Z dovolené „Holandsko“**



(Zdroj: Michaela Mildorfová)

---

<sup>130</sup> Mildorfová Michaela, *Obhajoba*, Praha : AVU, 2013, autorkou zkrácený komentář.

## 3.4 Cíle a metody popírání holocaustu

### 3.4.1 Cíle

Primárním cílem popírání holocaustu, opomineme-li samotný motiv antisemitismu, je, aby byla historická existence holocaustu prohlášena za neplatnou. Dalším zásadním cílem je očernění Židů ze lži (popírači tvrdí, že si holocaust vymysleli) a dle nejrůznějších konspiračních teorií je jím také poukázání na nadvládu „sionistického hnutí“ nad celým světem. Těchto hlavních cílů má být dosaženo dílčími úspěchy na poli historie, které mají zajistit pseudoargumenty a pseudoteorie, jež by měly potvrdit správnost jejich tvrzení.<sup>131</sup>

Jedna skupina teorií se věnuje očištění Hitlera, který dle popíračů holocaustu o konečném řešení vůbec nevěděl a nemohl o něj tedy usilovat. To samo by však nevyklučovalo existenci konečného řešení, takže i to je třeba dle popíračů jakýmkoliv způsobem vyvrátit jako možné. O to se snaží další teorie, které zpochybňují smrt *šesti miliónů*<sup>132</sup> Židů. S tím se často pojí i zpochybnění existence plynových komor, protože by nebyly společně s krematorií schopny zabít a spálit tolik lidí v tak krátké době. Což by zase nabízelo možnost, že buď plynové komory tak výkonné byly, anebo lidé zemřeli jinak, a proto přichází teorie očišťující Německo. Lidé se měli v koncentračních táborech dobře, ale tím, že spojenci zničili fungující infrastrukturu, dodávky potravin apod. pak nefungovaly a lidé v táborech strádali a umírali hlady. Spojenecké bombardování měst bylo dle popíračů samozřejmě horší než bombardování německé, bylo totiž bezprecedentní.<sup>133</sup>

Nikdo, ani Lipstadvová netvrdí, že *šest milionů* Židů zemřelo v plynových komorách. Protože je známo, že tisíce lidí byly zastřeleny, tisíce byly utýrány a mnoho lidí zemřelo na nejrůznější onemocnění vycházející z příšerných (ne)hygienických podmínek.<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> Lipstadvová Ester Deborah, *Popírání holocaustu: Sílící útok na pravdu a paměť*, Praha : Paseka, 2001.

<sup>132</sup> V případě *šesti milionů* jde o číslo/pojem, které vyjadřuje počet zabitých židů během II. světové války.

Tamtéž.

<sup>133</sup> Tamtéž.

<sup>134</sup> Tamtéž.

### 3.4.2 Metody

#### Osobnost

Jak Lipstadvová píše, rozšířeným jevem bylo vytvoření falešné identity, popřípadě i několikerá změna identity. Někdy se jednalo jen o změnu jména, někdy i o přisvojování znalostí, případně souvisejících akademických titulů, které daným popíračům nenáležely.<sup>135</sup>

Obecně využívanou technikou, jak dodat popírání vědecký punc, byla „umělá vědecká autorita“. Popírači ve svých spisech citují prověřené vědecké autority, jejichž texty sice manipulují a reinterpretují, ale dávají tak svým textům solidní základ.<sup>136</sup>

Následně se citují i navzájem, aby dále zvedli hodnotu své vědecké autority.<sup>137</sup>

#### Texty

Další skupinou metod je manipulace s texty. V první řadě jde o manipulace s čísly v textech tak, aby popírači mohli poukázat na neplatnost údaje *šest miliónů*. Tento údaj má pro popírače zásadní význam, jelikož v něm vidí základní možnost, jak snížením počtu obětí označit holocaust za neplatný.<sup>138</sup>

Další manipulaci jsou podrobovány významy textů – vytváření umělé mnohoznačnosti a přiklonění „semitistického díla“ na stranu „antisemitistickou“. S tím úzce souvisí reinterpretace částí textů, tedy vytržení určité části textu s možností použít vlastní interpretaci. Typické je taktéž „vytrhávání“ částí textů z kontextu – tyto části pak samy dávají význam, jaký popírač v rámci svého textu potřebuje.<sup>139</sup>

#### Medializace

Popírači dle Lipstadvové podávali nejrůznější inzeráty do „celonárodních“, ale třeba i lokálních, univerzitních novin.<sup>140</sup> Inzeráty většinou vznášejí nějaký zavádějící dotaz, anebo zvou k diskusi, která má ryze revizionistické popíračské téma. Případně vyhlašují

---

<sup>135</sup> Podkapitola *Metody* je většinou parafrází různých částí textu *Popírání holocaustu* D. E. Lipstadvové: Tamtéž.

<sup>136</sup> Tamtéž.

<sup>137</sup> Tamtéž.

<sup>138</sup> Tamtéž.

<sup>139</sup> Tamtéž.

<sup>140</sup> Lipstadvová píše především o médiích v USA. Tamtéž.

nejrůznější soutěže týkající se důkazů holocaustu, které jsou však pro jejich kontestanty pastí (viz níže).<sup>141</sup>

Popírači například skrze média vyzvali Lipstadtovou k debatě, ta však účast odmítla, protože se takto nechtěla podílet na legitimizaci „hlasu“ popíračů. To však, a Lipstadtová si to plně uvědomuje, vede k prostoru pro pochybnosti: proč se zastánci holocaustu neutkají s popírači, pokud mají jistotu, že holocaust se udál. Přesně toto jsou momenty, kterých popírači zákeřně využívají<sup>142</sup>

### **180 stupňů**

O „180 °“ popírači obracejí většinu faktů, významů a souvislostí. Příkladem může být výše uvedené odmítnutí účasti Lipstadtové v televizní debatě, ale také soudní spor, v němž jeden z popíračů holocaustu obžaloval Lipstadtovou. V médiích i před soudem však vystupoval, jakoby byl obětí žaloby on.<sup>143</sup>

### **Resumé**

V dnešní době je ještě velmi jednoduché podrobit výsledky práce popíračů, jakožto i jejich metody, ověření. A to jakkoliv jsou zákeřné. Jako problematické však shledávám ověření této falzifikující činnosti v budoucnu. Stejně jako se dnes popíračům daří zasévat sémě pochybnosti, protože od dob holocaustu uplynula desetiletí a očitých svědků je čím dál méně. Domnívám se, že podobně bude v budoucnu těžší ověřit, zda se v případě popíračů jednalo o lež, nebo zda jejich informace byly ryzí. Proto je třeba jejich „hlas“ odmítat.

## **3.5 Pluralita a rozepře**

### **3.5.1 Konsensus**

Liotardova obava z návratu totalitních režimů jej vedla k vymezení proti veškerým totalizujícím principům ve společnosti.<sup>144</sup>

---

<sup>141</sup> Tamtéž.

<sup>142</sup> Tamtéž.

<sup>143</sup> Tamtéž.

<sup>144</sup> Lyotard Jean-François, *O postmodernismu*, Praha : Filosofia, 1993.  
Lyotard Jean-François, *Rozepře*, Praha : Filosofia, 1998.

Jako zásadní problém viděl tendence vedoucí k jakési totalitární unifikaci. Charakteristické tak pro něj je vymezení proti pojmu konsenzu. Ten dle něho vede k umělému omezení několika možností na jednu jedinou, a to za cenu teroru, kterým utrpí strany, jejichž možnost se ve výsledném konsenzu neprojeví dostatečně, nebo se do něj dokonce nepromítne vůbec. Umělost konsenzu dle Lyotarda zakládá pozdější potřebu tento konsensus rozvrátit a případně (klidně násilně) vytvořit – na přechodnou dobu – jiný.<sup>145</sup>

Výsledkem konsenzu jsou však i zákony důležité pro fungování společnosti. Je bohužel zřejmé, že i ty mohou určitého člověka poškodit, přestože jsou tvořeny s cílem prosadit spravedlnost celoplošně, zajistit svobodu atp. Například vymezování samotné kategorie člověka v rámci lidských práv pravděpodobně vždy narazí na nějaký typ, který nezohlední, a tak jednotlivce, nebo dokonce skupinu znevýhodní.<sup>146</sup>

### 3.5.2 Konsensus a univerzálnost fotografie

Susan Sontagová poukazuje na silné momenty fotografie, které ji jako svědka nejen legitimizují, ale poukazují na její další silné stránky: „...fotografie obětí války... zdůrazňují opakováním. Zjednodušují. Agitují. Vytvářejí iluzi konsenzu.“<sup>147</sup>

Jak uvádí, pohled na fotografii z války provází jistý konsensuální efekt toho, že všichni na fotografii vidí stejná těla obětí, stejně zničené město apod. Fotografie pak „agitují“ proti válce zjednodušením situace na – utrpení, zkázu, smrt. Tento efekt pak fotografie jednoduše vyvolává masově tím, že je možno ji nekonečně kopírovat a může se tak dostat k „nekonečnu“ diváků. Navíc tyto monotematické fotografie efekt ještě umocňují obklopením a opakováním tématu v mnoha verzích.<sup>148</sup>

Ideální se fotografie stává dle S. Sontagové ve své čitelnosti: „Oproti písemnému líčení... disponuje fotografický záznam pouze jediným jazykem a potenciálně bývá určen každému.“<sup>149</sup> Tedy především je každému srozumitelný, protože mrtvola sama prostě znamená smrt, kontext je v tomto případě vedlejší. Ten nás zajímá pouze v ohledu – kdo a proč zabil, kdo a proč zemřel... K tomu abychom, tělo bez hlavy identifikovali jako mrtvolu, kontext nepotřebujeme.

---

<sup>145</sup> Tamtéž.

<sup>146</sup> Tamtéž.

<sup>147</sup> Sontagová Susan, *S bolestí druhých před očima*, Praha/Litomyšl : Paseka, 2011, s. 11.

<sup>148</sup> Tamtéž.

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 22.

Problém však nastává v podobě významu, interpretace fotografie. V tomto okamžiku se i jeden jazyk může jedné fotografii chopit pomocí velmi rozdílných komentářů – bez ohledu na původní kontext.

### 3.5.3 Pluralita

Kontrapunktem konsensu, a tedy oproti němu Lyotardem kladně přijímaným principem, je *pluralita*. Ta dle něho skýtá možnost koexistence více možností, což bych upřesnil jako koexistenci více odlišných diskurzů, a to je v dnešním multikulturním (multidiskurzivním) světě vcelku zásadní téma. Neustálé setkávání a míchání kultur, které navíc ovlivňují i kulturní rámce vzdálené, a to v rámci procesu globalizace, zakládá na celou řadu střetů, které nemusí vždy vyústit v klidné splnutí, či dokonce pozitivní obohacení, ale třeba i v ozbrojený konflikt.<sup>150</sup>

### 3.5.4 Rozepře

Ze zásady, nebo spíše potřeby *plurality* plyne Lyotardova metoda řešení vícediskursivních střetů.<sup>151</sup>

Lyotard rozlišuje dva typy střetů. Jeden, který má poměrně snadné a dostupné řešení, protože jeho účastníci pochází ze stejného diskursivního rámce. Vzhledem k tomu, že je „jazyk“ všech zúčastněných stejný, vyřešením střetu nedochází k tomu, že by byl jeden z účastníků nějak poškozen – nedochází k tomu, že by jednomu byla upřena výpověď pro jiný „jazyk“ diskurzu a celkově řešení není konsenzem, který by kohokoliv poškodil. Takový střet Lyotard nazývá *pří*.<sup>152</sup>

Druhým typem střetu je *rozepře*. Oproti *pří* se jedná o střet, ve kterém se stýkají účastníci z odlišných diskurzů. Jejich „jazyk“ je tak v rámci *rozepře* odlišný. Pokud by byl navíc stanoven „soudce *rozepře*“ těchto dvou odlišných stran, například soudce podřízený legislativním normám určitého zřízení, tedy třetí účastník s dalším „jazykem“ vlastního diskurzu, bude stín křivdy vržen buď na stranu jednu, nebo na straně druhou, anebo dokonce na strany obě.<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> Lyotard Jean-François, *O postmodernismu*, Praha : Filosofia, 1993.

Lyotard Jean-François, *Rozepře*, Praha : Filosofia, 1998.

<sup>151</sup> Lyotard Jean-François, *Rozepře*, Praha : Filosofia, 1998.

<sup>152</sup> Tamtéž.

<sup>153</sup> Tamtéž.

Zásadním problémem je pak to, že *rozepře* může být řešena jen pomocí konsenzu, což však jednoho z účastníků poškodí, nebo znevýhodní a přesně to Lyotard odmítá. Přichází tedy s požadavkem, nechávat *rozepře* otevřené. Vyhýbá se tak teroru konsenzu a využívá principu *plurality*. *Rozepře* je tak „ideální“ prevencí konsensuální unifikace, totalitarismu, válek a případného dalšího holocaustu.<sup>154</sup>

D. E. Lipstadvová uvádí situaci, kdy jeden z popíračů holocaustu vyhlásil „soutěž“ o to, kdo dokáže, „...“, že v koncentračním táboře byl zplynován alespoň jeden Žid, ...“<sup>155</sup>, jeden z přihlášených však odhalil taktiku popíračů, kteří chtěli svědky holocaustu zdiskreditovat a postavit na tom své pseudoteorie a tak: „V podepsaném prohlášení Wiesenthal vysvětlil, že se odmítá podílet na něčem, v čem má být jedna strana jak žalobcem, tak soudcem.“<sup>156</sup> Toto je extrémní příklad *rozepře*, kdy si jeden diskurz dokonce cíleně usurpuje právo rozhodovat nad druhým, s vědomím, že sobě podřazenému diskurzu od počátku odepře možnost vypovídat.

Sám Lyotard jako jeden z příkladů užívá problém s prokázáním toho, že existovaly a aktivně zabíjely plynové komory v koncentračních táborech, kde je jedné ze stran fakticky upřena možnost výpovědi:<sup>157</sup> „... aby se nějaká místnost identifikovala jako plynová komora, akceptuji jakožto svědka pouze oběť této plynové komory. Jenže podle mého oponenta tu nemůže být jiná oběť než mrtvá, jinak by tato plynová komora nebyla tím, co svědek tvrdí; plynové komory tedy neexistují.“<sup>158</sup>

K podobnému příkladu, který uvádí Lyotard ve své *Rozepři*, se vyjadřuje i Lipstadvová, když píše, že účastníci (jiné) „soutěže“ měli dokázat existenci plynových komor a pro své výpovědi měli předložit „... například deníky, které si vedli, nebo fotografie, které pořídili.“<sup>159</sup>

Požadovat po někom fotografii z plynových komor ve chvíli, kdy zabíjely, je stejně absurdní jako chtít svědectví obětí komor. Fotograf – oběť plynové komory –, který by fotografii pořídil třeba těsně před svou smrtí, by fotografii nemohl vydat. Jelikož nebylo v zájmu popravčích, aby se takový obrázek dostal ven, zůstala by fotografie „mrtvá“. Absurdní by však bylo už jen to, že by některá z obětí chtěla fotit smrt svých spoluvězňů, nehledě na to, že fotoaparát nebyl něco, čím by vězni táborů běžně disponovali. A tak

---

<sup>154</sup> Tamtéž.

<sup>155</sup> Lipstadvová Ester Deborah, *Popírání holocaustu: Sílicí útok na pravdu a paměť*, s. 180.

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 181.

<sup>157</sup> Lyotard Jean-François, *Rozepře*, Praha : Filosofia, 1998.

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 28.

<sup>159</sup> Lipstadvová Ester Deborah, *Popírání holocaustu: Sílicí útok na pravdu a paměť*, s. 179.

mohly jen těžko vzniknout fotografie, o kterých by správci táborů věděli. Fotit aktivní plynovou komoru zvenčí samo o sobě nedává smysl, protože jaksi nevydává svědectví o tom, co se děje uvnitř komory. Situace a požadavky popíračů vyznívají scestně v každém ohledu.<sup>160</sup>

Pokud bychom chtěli fotografii vzít za svědka existence koncentračních táborů, jejichž fungování alespoň někdo přežil, nasnadě jsou čtyři fotografie z *Osvětimi*<sup>161</sup>, které světu představil Georges Didi-Hubermann. Jedna z těchto fotografií se objevila i na putovní výstavě fotografií nazvané *Kontroverze*, zaměřené na problematické momenty fotografie s ohledem na *právní a etickou historii fotografie*<sup>162</sup>, jež byla k vidění i v pražském Rudolfinu. Jak zmiňuje i katalog výstavy *Kontroverze*, s Didi-Hubermannem je spojena zásadní *rozepře* o to, zda by tyto fotografie měly být vystavovány. Argumentem proti fotografické reprezentaci holocaustu je tvrzení, že tyto čtyři „střípky“ nejsou schopny vylíčit hrůzu lidských osudů ani lidské oběti, které holocaust zahrnuje: „Podle psychoanalytika Gérarda Wajcmana zde není zobrazeno vyhlazování židů v plynových komorách, nýbrž ukazují se tu pouze okamžiky před zločinem a po něm.“<sup>163</sup> Ne, že by Didi-Hubermann tvrdil opak, jen „... odmítá myšlenku, že hrůza je nepředstavitelná.“<sup>164</sup> Sontagová v tomto ohledu reflektuje Wolfovou: „Naše selhání je selháním představitivosti a empatie: nedokázali jsme si tuto realitu udržet v paměti.“<sup>165</sup>

Didi-Huberman se v podstatě shoduje s Lyotardem v tom, že je možné a – v případě holocaustu dokonce – nutné reprezentovat nereprezentovatelné. Tedy vidí nutnost, alespoň tyto zlomky svědectví ukázat světu – v jakési tiché připomínce, která nedá zapomenout. Zde leží i podstata muzeí a památníků:<sup>166</sup> „Fotografie a další memorabilia holocaustu se staly předmětem neustálého oběhu, aby se zaručilo, že na to co připomínají nebude zapomenuto.“<sup>167</sup>

---

<sup>160</sup> Tamtéž.

Liotard Jean-François, *Rozepře*, Praha : Filosofia, 1998.

<sup>161</sup> Podtitul knihy: Didi-Hubermann Georges, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, Chicago and London : The University of Chicago Press, 2008.

<sup>162</sup> Podtitul názvu fotografické výstavy *Kontroverze*.

<sup>163</sup> Girardin Daniel, Pirker Christian, katalog výstavy *Kontroverze: právní a etická historie fotografie*, překl. J. Pelikán, Lausanne : Actes Sud, Musée d'Élysée, 2008, čísla stran neuvedena, text *Anonym, Osvětim-Březina, 1944*.

<sup>164</sup> Tamtéž, čísla stran neuvedena, text *Anonym, Osvětim-Březina, 1944*.

<sup>165</sup> Sontagová Susan, *S bolestí druhých před očima*, Praha/Litomyšl : Paseka, 2011, s. 13.

<sup>166</sup> Didi-Hubermann Georges, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, Chicago and London : The University of Chicago Press, 2008.

Liotard Jean-François, *Návrat a jiné eseje*, Praha : Herrmann & synové, 2003.

<sup>167</sup> Sontagová Susan, *S bolestí druhých před očima*, Praha/Litomyšl : Paseka, 2011, s. 79.



Tento rozpor je veskrze zajímavý, ale podstatným argumentem, který zůstává oběma stranami opomenut, je, že fotografie jsou oživeny především komentářem, který je doprovází. V případě těchto fotografií, které jsou víceméně neurčité, je dokonce zásadní. Komentář je to, co mohou popírači holocaustu odmítnout a bohužel není možné jim toto odmítnutí odepřít. Bez komentáře však tyto fotografie ztrácí význam, a to jak vnitřní, tak společenský.

Většina z nás si s holocaustem spojuje fotografie s několika na kost vyhublými lidmi, stojícími v areálech koncentračních táborů, nebo naopak hromady mrtvých těl. Susan Sontagová v této souvislosti uvádí zvláštní případ fotografií koncentračních táborů, které byly pořízeny během obsazení spojeneckými vojsky a rozšířeny bezprostředně po druhé světové válce:<sup>168</sup> „To, co je na těchto obrazech tak nesnesitelné – hromady mrtvol, přeživší vyhublí na kost –, nebylo pro tato místa vůbec typické. Když totiž tábory ještě fungovaly, vězni v nich byli systematicky zabíjeni (plynem, nikoliv hladem či nemocemi) a po té okamžitě zpopelněni.“<sup>169</sup>

### 3.5.5 „Objektivita“ fotografie

Kromě diskursivního očekávání autenticity fotografie je zde stejné očekávání na rovině objektivizace reality. Autenticita je totiž v jistém smyslu spojena s určitým objektivizačním procesem, který ze subjektivního vjemu fotografa za fotoaparátem vytváří objekt, který je možno všeobecně sdílet. Tento vjem je objektivizován přístupností jednotlivým subjektům, takže může vytvářet „objektivní vjem“.

Objektivizace však probíhá i na rovině hmotné. Subjektivní vjem se průmětem na nosiče stává opravdovým objektem/předmětem, s kterým lze manipulovat.

Objektivizace však nemůže být bezbřehá. S. Sontagová ve svých esejích v souboru *S bolestí druhých před očima* nabízí zajímavý náhled na fotografii a pojetí objektivity s ohledem právě na ní v malinko jiném světle, než je pouhá informativní hodnota, interpretace... případně autenticita. Její zaměření se týká emotivního zážitku, který divák prožívá při pohledu na fotografii.<sup>170</sup>

Uvádí celou řadu fotografií jasně zobrazujících lidské utrpení – například fotografie z válek, ale také fotografie z koncentračních táborů. Píše: „Žádné „my“ by se nemělo

---

<sup>168</sup> Tamtéž.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 77.

<sup>170</sup> Tamtéž.

považovat za samozřejmost, uvažujeme-li o pohledu na utrpení druhých.“<sup>171</sup> Jako rozporuplné tak předkládá očekávání diváka, jež hledí například na fotografie zohavených lidských těl. Tento divák prožívá celou řadu emocí – hněv, strach, nechť atd. Díky velmi zvláštnímu diskursivnímu očekávání divák dochází ke ztotožnění vlastních emocí s fotografií a jakési projekci tohoto prožívání na další potenciální diváky skrze fotografii – divák totiž očekává, že další diváci by měli cítit při pohledu na stejnou fotografii to samé, co cítí on. K tomu dochází díky zvláštnímu paradoxu, který Sontagová popsala takto:<sup>172</sup> „Fotografie měly výhodu v tom, že sjednocovaly dvě naprosto protikladné vlastnosti. Osvědčení o objektivitě už bylo jejich přirozenou součástí. Zároveň však vždy nutně zaujímaly jisté stanovisko. Byly záznamem něčeho skutečného – zcela nesporně, tak, jako to žádný, ani nanejvýš nestranný, slovní popis nemohl dokázat -, neboť tuto skutečnost zaznamenával stroj. Zároveň o ní podávaly svědectví, neboť vždycky u toho musel být někdo, kdo snímky pořídil.“<sup>173</sup>

V poslední citované větě Sontagová sice fotografii přiznává svědeckou hodnotu související se scénou fotografie, ve které je nutně přítomen i fotograf a jako takové jí autenticitu přiznává, na několika místech svých esejů však potvrzuje můj názor, že fotografie může být dodatečně manipulována komentářem (viz citace výše a zde):<sup>174</sup> „Všechny snímky jen čekají na to, až je vysvětlí či zfalšují jejich popisky.“<sup>175</sup>

### 3.5.6 Dějinné vědomí

Není od věci zmínit jistou paralelu mezi Lyotardovým požadavkem *plurality*, jež je protipólem unifikace, konsenzu a teroru totality, a principem *dějinného vědomí*.

*Dějinné vědomí* monitoruje situaci, kdy je *tradice* podrobována určitému zkoumání. Jedná se o princip, jež nám klade na srdce vědomí vlastní dějinné pozice ve chvíli, kdy kritickému zkoumání podrobujeme konkrétní dějinnou událost. Podstatné je uvědomění vlastní perspektivy v tomto procesu, jakožto i projevu perspektivy, která byla vlastní dějinné události samotné. Jde o reflexi zdrojů (*tradice*) v kontextu minulém, současném, ale i budoucím.

---

<sup>171</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>172</sup> Tamtéž.

<sup>173</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>174</sup> Tamtéž.

<sup>175</sup> Tamtéž, s. 15.

*Tradice* jako konvenční soubor faktů je jistou konsezuálně utvářenou formací. *Dějinné vědomí* na základě sic uvědomělé, avšak subjektivní interpretace představuje určitou nejistotu a prostor pro potřebu *plurality*. Interpretace prostřednictvím principu *dějinného vědomí* v sobě ale neskrývá nic jiného než princip *hermeneutického kruhu*<sup>176</sup>, vztaženého k minulé události. P. Ricoeur k tomu napsal: „Tuto dialektiku můžeme vyjádřit aj ako dialektiku tradície, ktorú chápeme ako recepciu historicky sprostredkovaných kulturných dedičstiev. Pokiaľ v danej tradícii žijeme a pokiaľ zostávame v naivite prvotnej istoty, nevznikajú nijaké filozofické problémy.“<sup>177</sup>

*Dějinné vědomí* by tak mělo být východiskem i pro zkoumání fotografie, jako jevu (zdroje), který je právě vždy vztažen k minulosti. Osobně fotografii vnímám stejně jako vnímá Paul Ricoeur text: „Čítanie je pharmakon, „liek“, pomocou ktorého „zachraňujeme“ význam textu z odcudzenia odstupu a umiestňujeme ho do novej blízkosti...“<sup>178</sup>

### 3.5.7 Rozepře s popírači?

Možná v této práci doposud chyběl můj zřejmý a konkrétní postoj k popíračům.

Původně jsem chtěl Lyotardovu *rozepři* zpochybnit na základě knihy *Popírání holocaustu*, protože jsem se nemohl smířit s tím, že by „hlas“ popíračů měl být vyslyšen a zůstal by tak na stejné úrovni jako například argumenty Lipstadtové, potažmo i argumenty mé.

Při bližším zkoumání autenticity fotografie, *dějinného vědomí* i *rozepře* samotné jsem došel k jednoznačnému názoru: Popírání holocaustu, jako falzifikace minulosti, přítomnosti i budoucnosti nevytváří autonomní diskurz v rámci naší diskursivní formace, pouze na základě motivace nenávisti parazituje na diskurzu holocaustu a z této podstaty se ve střetu holocaustu a popírání holocaustu nejedná o *rozepři*, ale *při*. Popírání holocaustu tak můžeme s klidem odmítnout jako invalidní, aniž bychom popírače poškodili.

Problematika vzniku takovýchto scestných proudů je od počátku spíše problémem etickým.

---

<sup>176</sup> Pojem *hermeneutický kruh* zavádí M. Heidegger. Pro svůj princip *dějinného vědomí* jej využívá H.-G. Gadamer. Já si zde dovolím používat vlastní širší interpretaci pojmu.

Gadamer Hans-Georg, *Pravda a metoda*, Praha : Triáda, 2010.

Heidegger Martin, *Bytí a čas*, Praha: Oikoymenh, 2008.

<sup>177</sup> Ricoeur Paul, *Teória interpretácie: Diskurz a prebytok významu*. Bratislava : Archa, 1997, s. 65.

<sup>178</sup> Tamtéž, s. 64.

## ZÁVĚR

Problematika relevantního, objektivního, autentického uchování projevů reality skrze lidskou znakovou skutečnost – realitu – nese svá úskalí. Naše realita není nikdy dokonalou kopií reality (respektive je vždy jen kopií) a to ani co se týká fotografie, která je jejím odrazem. Problémem fotografie je stejně jako u reality její pasivní role. Fotografii ohledáváme stejně jako realitu pomocí sdílených znaků naší reality, znakové reality. Fotografii je tak přiřazován komentář, který ji v podstatě jako další znak zahaluje a vytváří z ní symbol, což devaluje její *indexikální* podstatu a rovinu *autenticity*. Určitá snaha znakovou (či jinou) propast překonat existuje například ve formě *dějinného vědomí* (*hermeneutického kruhu*).

Kritické *dějinné vědomí* nám za cenu počáteční nejistoty, do které nás vrhá, ve výsledku nabídne informaci, která bude blíže pravdě, podstatě. Protože je v principu i poznáním sebe sama, a tím je prospěšné především. Popírání holocaustu v této rovině selhává, protože introspekce vlastních argumentů postavených na lži by vedla k „zboření domečku z karet“. *Dějinné vědomí* předpokládá „smysl pro historii“<sup>179</sup>. Zásadním je být si vědom svého horizontu ovlivněného *před-rozuměním*, skrze něž nahlížíme nejen historii. Abychom se mohli dobrat podstaty určité dějinné události, je nutné neustále reflektovat svůj současný pohled, perspektivu přítomnosti dějinné události atd. Jde o setrvávání v *hermeneutickém kruhu*, jež nás podstatně přiblíží k cíli, kterým je pravda. Toto však cílem popíračů není. A stejně jako hledáme ve významu fotografie turistické destinace „nějakou dovolenou“ a nacházíme tak dovolenou samotnou, v popíračské teorii, někteří z nás hledají „pravdu proti Židům“, a najdou tedy pravdu antisemitismu.

*Hermeneutický kruh* není pohybem v kruhu, respektive, buď kruh mění svou kvalitu, a tak není stále stejným kruhem, i přestože jeho tvar zůstává kruhem (dovolím si parafrázovat Hérakleita<sup>180</sup> - nevstoupíš dvakrát do stejného kruhu), anebo je kruh spíše spirálou, která nás v třetím rozměru přibližuje cíli našeho poznání – v měřítku Platónovy filosofie by to byla nejvyšší idea dobra.<sup>181</sup> Na této cestě se může každý nacházet na různé úrovni, v jiné části spirály, nebo v odlišné části kruhu, či kruhu jiné kvality. Vzniká tak široké spektrum pohledů, které se někde v nekonečnu setkávají v jednom bodě, proto není

---

<sup>179</sup> Gadamer Hans-Georg, *Problém dějinného vědomí*, Praha : Filosofia, 1994, s. 8.

<sup>180</sup> Ve vztahu k *hermeneutickému kruhu* parafrázuji Hérakleitovi přisuzované rčení: „Nevstoupíš dvakrát do téže řeky.“

Hérakleitos in Kratochvíl Zdeněk, *Dělský potápěč k Hérakleitově řeči: pro ty, kdo se potápějí až do krajnosti*, Praha : Herrmann, 2006, s. 216.

<sup>181</sup> Platón, *Ústava*, Praha : Oikoymenh, 1996.

možné jeden, nebo druhý pohled diskvalifikovat, nebo dokonce jeden upřednostnit před ostatními.

Lyotardův požadavek *plurality*, která teoreticky brání nástupu jakékoliv totality, by však měl být také naplňován jen do určité míry, nikoliv totálně. Právě absurdnost vytvořeného paradoxu *rozepře* týkající se plynových komor je třeba odmítnout. Ne snad proto, že se to hodí pro podporu Lipstadtové, ale proto, že tento paradox sám je extrémně totalitární a diskvalifikuje tak sám sebe. Nehledě na to, že parazitující pseudodiskurz popírání zakládá při, jejíž řešení je invalidací popíračských pseudoargumentů lehce vyřešen.<sup>182</sup>

Lyotardův příklad soudní *rozepře* (rozkol dvou „proti-diskurzů“, které nemohou dojít rozřešení bez konsenzu) týkající se plynových komor, *rozepře*, kterou popisuje i Lipstadtová, je perfektní ukázkou, jak může být i fotografie, respektive konsekvence události, kterou zachycuje, zdiskreditována.<sup>183</sup>

Pokud přede všemi možnými zdroji informací budeme za „očitého svědka“ pokládat momentku, jež „nebyla“ manipulována a jejíž komentář „pravdivě“ uvádí fotografii do kontextu „bez tendence podsouvat“ interpretační klíč, musíme si uvědomit, že narážíme na problém autenticity, respektive autenticity fotografie.

Pojem autenticity fotografie jako běžného diskursivního očekávání diváka obrazu fotografie označuje pouze mínění tohoto diváka. Za pojmem autenticity se totiž skrývá autenticita – pojem vyjadřující to, jak autenticitu běžně chápeme – nebo pseudoautenticita, která jen dojem autenticity vytváří. Tento ideální konstrukt vedoucí k možnosti rozlišení autentických (autentických) a neautentických (pseudoautentických) fotografií však zůstává pouze teorií, protože nikdy nejsme schopni s určitostí autenticitu cizích fotografií 100% ověřit.

---

<sup>182</sup> Lipstadtová Ester Deborah, *Popírání holocaustu: Sílicí útok na pravdu a paměť*, Praha : Paseka, 2001.

Lyotard Jean-François, *Rozepře*, Praha : Filosofia, 1998.

<sup>183</sup> Tamtéž.

## LITERATURA A DALŠÍ PRAMENY

Baudrillard Jean, *Dokonalý zločin*, Olomouc : Periplum, 2001. ISBN 80-902836-7-5

Benjamin Walter, *Iluminácie*, Bratislava : Kalligram, 1999. ISBN 80-7149-248-5

Císař Karel, *Co je to fotografie?*, Praha : Hermann & synové, 2004.

Černý Vladimír, *Sémiotická analýza fotografie*, semestrální práce, Praha : FHS UK, 2012.

Černý Vladimír, *Obraz jako zobrazení reality*, bakalářská práce, Praha : HTF UK, 2012.

Didi-Hubermann Georges, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, Chicago and London : The University of Chicago Press, 2008. ISBN 978-0-226-14816-8

Flusser Vilém, *Bezedno*, Praha : Hynek, 1998. ISBN 80-85906-91-0

Flusser Vilém, *Do universa technických obrazů*, Praha : Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění, 2001. ISBN 80-238-7569-8

Flusser Vilém, *Za filosofii fotografie*, Praha : Hynek, 1994. ISBN80-85906-04-X

Gadamer Hans-Georg, *Pravda a metoda*, Praha : Triáda, 2010. ISBN 978-80-87256-04-6

Gadamer Hans-Georg, *Problém dějinného vědomí*, Praha : Filosofia, 1994. ISBN 80-7007-062-5

Girardin Daniel, Pirker Christian, katalog výstavy *Kontroverze: právní a etická historie fotografie*, překl. J. Pelikán, Lausanne : Actes Sud, Musée d'Elysée, 2008.

Heidegger Martin, *Bytí a čas*, Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 978-80-7298-048-2

Kant Immanuel, *Kritika soudnosti*, Praha : Odeon, 1975.

Kant, Immanuel, *Kritika čistého rozumu*, Praha : Oikoymenh, 2001. ISBN 80-7298-035-1

Kratochvíl Zdeněk, *Délský potápěč k Hérakleitově řeči: pro ty, kdo se potápějí až do krajnosti*, Praha : Herrmann, 2006. ISBN 80-87054-00-8

Lévy Pierre, *Kyber kultura*, Praha : Karolinum, 2000. ISBN 80-246-0109-5

Lipstadtová Ester Deborah, *Popíraní holocaustu: Sílící útok na pravdu a paměť*, Praha : Paseka, 2001. ISBN 80-7185-402-6

Lipovetsky Gilles, *Éra prázdnoty: Úvahy o současném individualismu*, Praha : Prostor, 1998. ISBN 80-85190-74-5

Liotard Jean-François, *Návrat a jiné eseje*, Praha : Herrmann & synové, 2003. ISBN 80-239-0372-1

Liotard Jean-François, *O postmodernismu*, Praha : Filosofia, 1993. ISBN 80-7007-047-1

Liotard Jean-François, *Rozepře*, Praha : Filosofia, 1998. ISBN 80-7007-119-2

McLuhan Marshall, *Jak rozumět médiím: extenze člověka*, Praha : Mladá fronta, 2011. ISBN 978-80-204-2409-9

Mildorfová Michaela, *Obhajoba*, Praha : AVU, 2013. (Autorkou zkrácený komentář.)

Moucha Josef, *Zážitek arény: Eseje o historii fotografie a technických obrazech*, Bratislava : FOTOFO, 2004. ISBN 80-85739-38-0

Orwell George, *1984*, Praha : Levné knihy, 2009. ISBN 978-80-7309-808-7

Palek Bohumil, *Sémiotika*, Praha : Karolinum, 1997. ISBN 80-7184-356-3

Platón, *Hippias Vetější, Hippias Menší, Ión, Menexenos*, Praha : Oikoymenh, 1996. ISBN 80-86005-03-8

Platón, *Sofisté*, Praha : Oikoymenh, 2009. ISBN 978-80-7298-162-5

Platón, *Ústava*, Praha : Oikoymenh, 1996. ISBN 80-86005-28-3

Ricoeur Paul, *Existence a hermeneutika in Život, pravda, symbol*. Praha : Oikoymenh, 1993.

Ricoeur Paul, *Teória interpretácie: Diskurz a prebytok významu*. Bratislava : Archa, 1997. ISBN 80-7115-101-7

Sontagová Susan, *O fotografii*, Praha/Litomyšl : Paseka/Barrister & Principal, 2002. ISBN 80-7185-471-9

Sontagová Susan, *S bolestí druhých před očima*, Praha/Litomyšl : Paseka, 2011. ISBN 978-80-7432-092-7

Virilio Paul, *Estetika mizení*, Červený Kostelec : Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-21-2

## **Film**

*Zvěščenina*, 1966 [Blowup] [film]. Režie Michelangelo ANTONIONI. USA.

## **Fotografie**

Fotografie 01:

Huynh Cong Ut. *Napalm attack*. [fotografie]. S. N. Vietnam.

Fotografie 02:

Muybridge Eadweard. Fotografie ze souboru *Animal locomotion*. [fotografie]. 1878. USA.

Fotografie 03:

Černý Vladimír. Fotografie běžícího chlapce. [fotografie]. 2008. Francie.

Fotografie 04:

Reuters. Fotografie pohřbu Kim Čong-Ila. [fotografie]. 2012. Severní Korea.

Fotografie 05:

Mildorfová Michaela. Fotografie ze souboru *Z dovolené*. [fotografie] 2013. S. L.

Fotografie 06:

Mildorfová Michaela. Fotografie ze souboru *Z dovolené*. [fotografie] 2013. S. L.