

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií



Otázka vztahu mezi fotografií a koncepcí poznání
v moderním okultismu

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Václav Hájek, Ph.D.

Autorka: Eva Sinkovičová

Praha 2016

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci vypracovala samostatně, všechny použité prameny a literaturu jsem řádně ocitovala a uvádím je v bibliografii. Práce nebyla použita k získání jiného či stejného titulu.

V Praze dne 3.5. 2016

.....

podpis

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu bakalářské práce PhDr. Václavu Hájkovi, Ph.D. za pomoc, cenné rady a příjemnou spolupráci při vzniku této práce.

Obsah

ÚVOD	1
1. UVEDENÍ DO PROBLEMATIKY MODERNÍHO OKULTISMU A RANÉ KONCEPCE FOTOGRAFIE	4
1.1 KONCEPT MODERNÍHO OKULTISMU JAKOŽTO HOLISTICKÉHO POZNÁNÍ	4
1.1.1 <i>Magnetismus/Mesmerismus</i>	7
1.1.2 <i>Od magnetismu a somnambulismu ke spiritismu a hypnotismu</i>	8
1.1.3 <i>Spiritismus, animismus a rozdíly mezi nimi</i>	9
1.1.4 <i>Okultismus a moderna.....</i>	12
1.1.5 <i>Okultismus, monismus a materialismus</i>	13
1.1.6 <i>Vývoj okultismu od tradičního k modernímu</i>	14
1.2 JAK BYLO ROZUMĚNO FOTOGRAFII V RANÉM OBDOBÍ.....	15
2. OKULTNÍ FOTOGRAFIE A OKRUHY S NÍ SOUVISEJÍCÍ	27
2.1 VIDITELNO A NEVIDITELNO VE FOTOGRAFII	27
2.1.1 <i>Neviditelno.....</i>	27
2.1.2 <i>Viditelno.....</i>	32
2.2 FOTOGRAFIE JAKO DŮKAZ (STOPA)?	41
2.2.1 <i>Dokument, dokumentární fotografie.....</i>	42
2.2.2 <i>Fotografie a její pravdivost a objektivita, může fungovat jako důkaz - názory některých teoretiků fotografie.....</i>	44
2.3 ČAS, PAMĚŤ A SMRT VE FOTOGRAFII	49
2.3.1 <i>Čas</i>	50
2.3.2 <i>Paměť</i>	52
2.3.3 <i>Smrt a pomíjivost prostřednictvím fotografie.....</i>	55
2.4 DOKONALOST FOTOGRAFIE, JEJÍ CITLIVOST A PŘESNOST.....	64
2.4.1 <i>Momentková fotografie.....</i>	65
2.4.2 <i>Piktorialistická fotografie</i>	66
2.4.3 <i>Ostrost a neostrost ve fotografii.....</i>	69
2.5 OKULTNÍ FOTOGRAFIE JAKO OBRAZ URČITÉ SKUTEČNOSTI, KTERÁ ÚDAJNĚ NENÍ VYSVĚTLITELNÁ MATERIALISMEM ANI POSITIVISMEM	79
ZÁVĚR	83
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	88
KNIŽNÍ ZDROJE.....	88
PERIODIKA A ČLÁNKY.....	91
INTERNETOVÉ ZDROJE	92
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	92

Úvod

Tato práce se bude zabývat otázkou role okultní fotografie v rámci moderního konceptu „tajných nauk“, které se v kontradikci k „positivismu“ snažily o staro/nové „holistické poznání“. K čemu mohla fotografie v tomto kontextu sloužit? Lišilo se zde pojetí fotografie od dalších odstínů jejího raného chápání? Může technický obraz sloužit jako smyslové vehiculum „neviditelná“? Otevírají se tu bazální otázky vztahu mezi fotografií a vírou, pravdou, reprezentací, smyslovostí atd. Moje výzkumná otázka zní: „Může okultní fotografie hrát podstatnou roli v rámci dobového holistického konceptu poznání?“ ergo „Může vůbec fotografie ze své „podstaty“ posloužit okultním snahám o ‚celostní‘ poznání?“ Není to vzhledem k nutně fragmentární a „objektivní“ povaze fotografie „*contradictio in adjecto*“? Fotografie oblíbeného ducha byla pro některé dobové diváky natolik lákavá, že veškeré jejich pochyby a myšlenkové rozpory hravě přebila.

Zabývám se moderním okultismem jako kulturně historickým fenoménem v duchu současných studií kultury viz např. Peter Burke „*Co je kulturní historie?*“, Simon During „*The cultural studies reader*“, Lawrence Grossberg a spol. „*Cultural studies*“, Jeff Lewis „*Cultural studies: the basics*“ atd.¹

Svou práci jsem rozdělila do dvou hlavních kapitol, které jsou rozděleny na konkrétní podkapitoly. První kapitola se skládá z představení konceptu moderního okultismu, čtenář se zde dozví o jeho vzniku, z jakých oblastí se skládal, čím se lišil od okultismu tradičního, jak zapadal do své doby. Druhá část první kapitoly náleží fotografii, snažím se nastínit, jak byla fotografie vnímána v raném období a jaká zásadní témata související s fotografií byla rozebírána veřejností. Představuji zde první kritiky i zastánce fotografie, názory výrazných osobností té doby na tento vynález. Prostřednictvím této podkapitoly se čtenáři utváří představa, jakou pozici měla fotografie ve svém raném období. První kapitola tedy slouží jako uvedení do problematiky, kterou jsem se rozhodla zabývat, zasazuje konkrétnější druhou kapitolu do určitého kontextu.

¹ BURKE, Peter. *Co je kulturní historie?*. 1. vyd. v českém jazyce. Praha: Dokořán, 2011. Bod (Dokořán); DURING, Simon. *The cultural studies reader*. 3rd ed. New York: Routledge, c2007; GROSSBERG, Lawrence, Cary NELSON a Paula A TREICHLER (eds.). *Cultural studies*. New York: Routledge, 1992; LEWIS, Jeff. *Cultural studies: the basics*. 2nd ed. Los Angeles: Sage Publications, 2008.

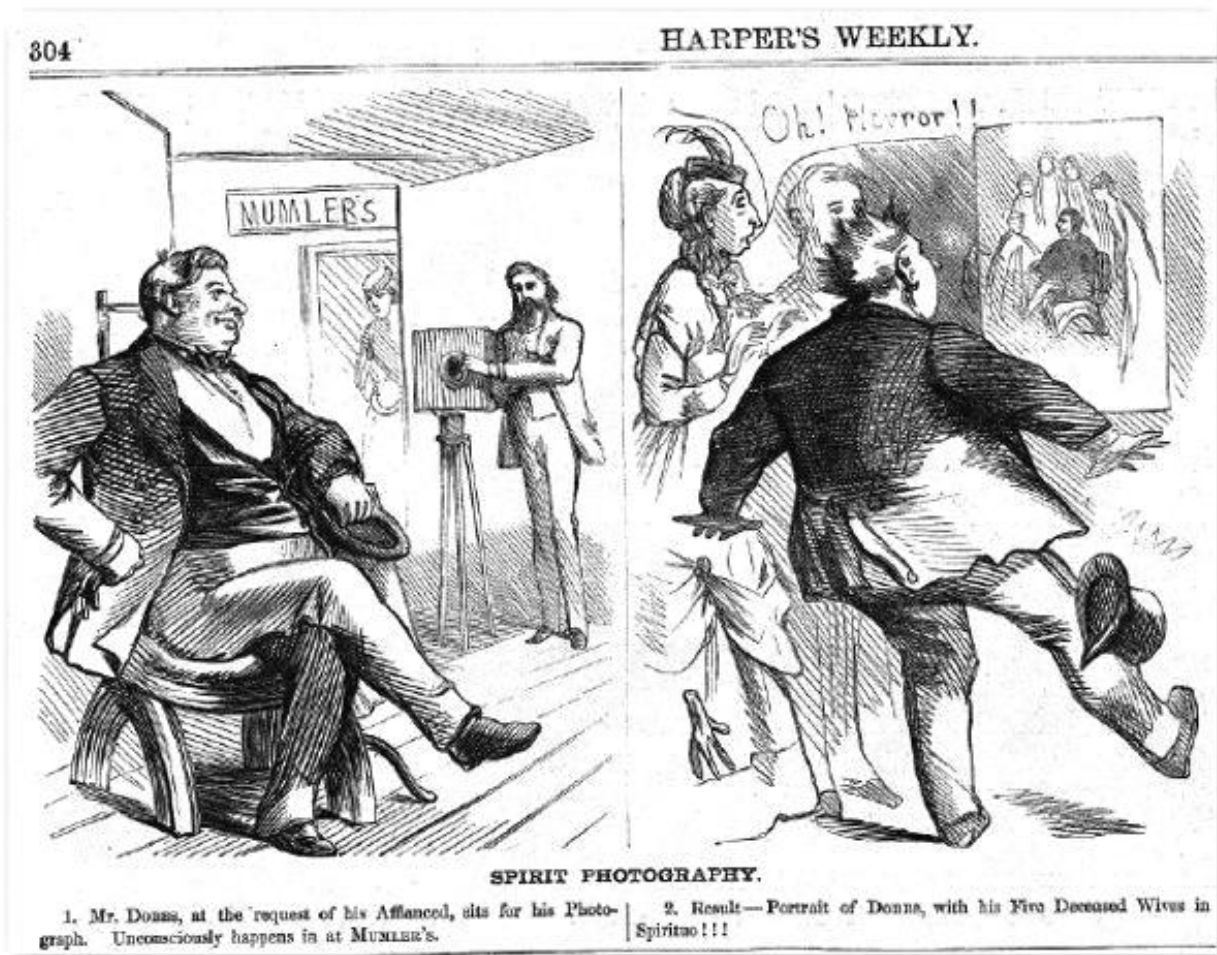
Druhá kapitola se skládá z pěti podkapitol, v jejichž rámci nahlížím na pět okruhů, které jsem zvolila jako stěžejní pro téma své práce. S pomocí dobové literatury, teoretických publikací a obrazového materiálu rozebírám tyto okruhy a jejich prostřednictvím se snažím nalézt odpověď na svou výzkumnou otázku. V průběhu těchto podkapitol se také odkrývají odpovědi na některé další otázky, které si zde v úvodu kladu a díky kterým jsem se také tímto tématem začala zabývat. Jedná se o tyto okruhy – viditelnost a neviditelnost ve fotografii, fotografie jako důkaz (stopa), čas, paměť a smrt ve fotografii, dokonalost fotografie, její citlivost a přesnost a okultní fotografie jako obraz určité skutečnosti, která údajně není vysvětlitelná ani materialismem ani pozitivismem. Skrze dobovou literaturu a citací z ní ukazují čtenáři konkrétní příklady předchozího teoretického nastínění. Pro přesnější představu pak slouží obrazová příloha, kterou vždy několika řádky okomentuji a ukážu na ní čtenáři některé znaky, postupy atd., o kterých se výše zmiňuji. Po představení těchto okruhů se v závěru nachází prostor k zodpovězení výzkumné otázky.

Zájem moderního okultismu o „celostní“ poznání přesahující údajně „fragmentárnost“ exaktních věd se mohl odrazit v posunech dobového chápání fotografie a tím pro ni samotnou otevřít nové pole: jak v oblasti forem, estetického působení, v oblasti jejího pojetí jakožto uměleckého oboru, tak ve sféře měnících se koncepcí fotografie jakožto média sdělení, významů, obsahů.

Obrazová příloha

1. Karikatura znázorňující zákazníka spiritistického fotografa Williama Mumlera

Autor a rok neznámý



Zdroj: http://www.luminous-lint.com/_phv_app.php?/f/humour_nineteenth_century_illustrations_01/

[cit. 2016-04-16]

1. Uvedení do problematiky moderního okultismu a rané koncepce fotografie

V první části své práce nejprve nastíním termín okultismus a poté zmapuji vývoj okultismu moderního, kterým se zabývá moje práce. To zahrnuje představení jednotlivých podoblastí (spiritismus, animismus, parapsychologie atd.), které zahrnuje moderní okultismus. Pokusím se také ukázat, co mají tyto podoblasti společného a v čem se naopak odlišují. V závěru první části kapitoly uvedu nejvýraznější rozdíly mezi okultismem moderním a tradičním. V druhé části kapitoly komentuji fotografii v jejím raném období, uvažuji, co fotografie tehdy znamenala pro laiky či profesionály a jak se měnil názor na ni.

1.1 Koncept moderního okultismu jakožto holistického poznání

Nejprve bych ráda komentovala pojmy, které jsem použila pro název této kapitoly. Začnu s vymezením termínu okultismus. Termín okultismus je odvozený z latinského slova „occultus“ = tajemný, záhadný, značí různé formy lidského zabývání se tajemnem, s fenomény, které se na základě široce sdíleného stavu vědění nedají vysvětlit, s tzv. nadpřirozenými fenomény a zkušenostmi. Základní myšlenkou okultismu je, že vedle materiální (hmotné), přírodní reality existuje další rovina, která není moc dobře slučitelná s empiricky ověřenými poznatky vědeckého výzkumu (občas zcela neslučitelná) a lidé k ní ve svém běžném životě nemají bezproblémový přístup.² Nicméně např. v období renesance se vztah okultismu, přírodních věd, náboženství atd. hodnotil odlišně.

Pokus o terminologické určení je ovšem spojen se spoustou problémů, neboť ani okolo roku 1900, ani dnes nemáme k dispozici jednotné porozumění tomuto výrazu. Často se „okultismus“ užívá jako celkové označení pro velké množství heterogenních oblastí. Především prostřednictvím vydání antologie expresionistické lyriky („*Menschheitsdämmerung*“³, 1919, Kurt Pinthus) se shromáždilo pod tímto termínem všechno to, co se v průběhu století označovalo jako „magie, gnosticismus, mystika, alchymie, kabalistické učení, spiritismus, teosofie, tajemná učení“ a stejně tak veškeré fenomény, které jakožto manifestace neznámých podstat (sny, předtuchy, zjevení a další) poukazují na

² PYTLIK, Priska. *Okkultismus und Moderne: ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Paderborn: Schöningh, 2005, s. 9; (dále *Okkultismus und Moderne*).

³ PINTHUS, Kurt (ed.). *Menschheitsdämmerung: ein Dokument des Expressionismus*. Leipzig: Ph. Reclam jun., 1968. Reclams Universal-Bibliothek.

skutečnost nadpozemského světa. Stejně jako tendence a vědění tajemných řádů a bratrstev, jejichž počínání je spjato s tajemným a strašidelným a probíhá skrze všechny epochy lidstva. Méně konkrétně, ale zaměření na široce uchopenou definici, se vyjadřují okolo roku 1900 také experti na okultismus Karl Kiesewetter a Wilhelm Hübbe - Schleiden. Toto porozumění termínu se vyskytuje i dnes, a to tak, jak jej stanovil v Lexikonu parapsychologie a jejích okrajových oblastí Werner F. Bonin – okultismus jako souhrnný výraz pro všechny učení a praktiky, které se zabývají nadpřirozenými a nadsmyslovými silami. V protikladu k tomu stojí názory, které se svou definicí snažily o oddělení okultismu od spiritismu. Jeden z vědců zkoumajících okultismus po roce 1900, Albert von Schrenck – Notzing, se v rámci tohoto vymezení ujišťoval o vědeckém charakteru svých experimentálních zkoumání, případně se také vracel zpět k označení „parapsychologie“. Právě na tento aspekt, kterým je tíhnutí k vědeckým paradigmatům ze stran „moderního okultismu“, klade zvláštní důraz v jednom zveřejněném příspěvku o aktuální pojmové diskuzi literární vědkyně Bettina Gruber. Snaží se vyhledat charakteristické znaky pojmových kategorií „mystika“, „esoterika“ a „okultismus“ a oddělit je od sebe s cílem vytvořit funkční pojmový aparát. Na této práci jsou zajímavé hlavně rozdíly mezi okultismem a esoterikou, které autorka nastínila. Zatímco okultismus prý získává poznatky v první řadě z praxe prostřednictvím experimentu a „metapsychické“ hledá prostřednictvím vědecké empirické metody, tak esoterika se chopí diskurzivně předávaného vědění a navazuje na tradované okultní duševní vlastnictví. V důsledku toho „okultismus“ ve svých specifických charakteristikách pojímá v první řadě oblasti jako je spiritismus, mediumismus a parapsychologie, zatímco teosofie Heleny Blavatské, stejně tak antroposofie Rudolfa Steinera mají být zařazeny do esoteriky.⁴

Základy pro specifické charakteristiky moderního okultismu byly vytvořeny již na konci 18. století. Patří sem především dva aspekty, které označení „moderní okultismus“ ospravedlňují jakožto nové způsoby zacházení s oborem „nadpřirozena“. Za prvé se zájem koncentroval na psychické procesy a jejich důsledky. Otázka týkající se okultních sil lidí zásadní pro spiritistický a mediumistický charakter moderního okultismu byla úzce spjata s „metafyzickým názorem na nevědomí“, což bylo příznačné již pro romantismus. Za druhé

⁴ *Okkultismus und Moderne*, s. 23-25; GRUBER, Bettina: *Mystik, Esoterik, Okkultismus: Überlegungen zu einer Begriffsdiskussion* In: BAßLER, Moritz a CHÂTELLIER, Hildegard. *Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*. Strasbourg, 1998, s. 27 – 39.

vedlo využití empirických postupů během 19. století k „vědeckému“ pozorování a zkoumání nadpřirozených jevů. Cílem bylo mimo jiné získat důkazy, které by dokázaly přesvědčit skeptický svět vědy o existenci nadpřirozena a zvláštních sil nevědomí. Tyto snahy o uznání ze strany akademických věd se však neseťkaly s úspěchem. Okultnu zůstávala nálepka něčeho tajemného, nevysvětlitelného a skrytého, a to proto, že sféře nadpřirozena stále chyběl vědecký výzkum. Okultisté se snažili, aby okultismus nebyl spojován se šarlatánstvím, ale prosáknul do vysvětlitelného světa moderní vědy, čehož chtěli dosáhnout tím, že svůj předmět podrobí detailnímu „empirickému“ výzkumu, jehož intencí bylo tzv. „odkouzení“ okultního světa a jeho zdůvodnění pomocí racionalitou vedené vědy o nadpřirozenu.⁵

V devatenáctém století se objevuje intenzivní zájem o duševní život, který nakonec dosáhl svého vrcholu v psychoanalýze založené Sigmundem Freudem. Nastíním vývojovou linii, do které se moderní okultismus vřadil během debaty o povaze nevědomí. Východiska stanovil Franz Anton Mesmer a jeho učení o „animálním magnetismu“. Zatímco Mesmer stavům transu, které nastávaly často při léčení jeho pacientů, nepřikládal význam, přesunul okultismus svůj zájem související se vznikem „umělého somnambulismu“⁶ na nezvyklé psychické procesy, které se během hypnóz vyskytly. V souvislosti s umělým somnambulismem došlo k výraznému zvratu v psychologii. Došlo zároveň k uvolnění cesty k výzkumu hypnózy a cesty k modernímu okultismu.⁷ V jaké míře se kolem roku 1900 okultismus chápal jako předmět zkoumání lidského duševního života, objasní názorně následující poznámka spisovatele Oskara Panizy z roku 1891: „*Occultismus' umfaßt alle nicht offenkundig zu Tage liegenden Äußerungen, Kräfte und Beziehungen der menschlichen Seele. Und diese stehen mitten im Tages – Interesse.*“⁸ Spiritismus, který je jednou z podoblastí okultismu, nastínil duševní model, který hájil témata jako nesmrtelnost duše nebo i možnost zahájení kontaktu s oním světem. Zatímco se spiritismus odvolával na magnetismus a somnambulismus, aby tím zdůvodnil své názory, teorie hypnózy se distancovala od mystifikací a vysvětlovala vše, co se vyskytovalo při hypnóze, např. neobvyklé schopnosti hypnotizovaných, jako důsledek přirozeně vysvětlitelných psychických

⁵ *Okkultismus und Moderne*, s. 26-27.

⁶ Somnambulismus – česky náměsíčnost je spánková porucha, při které postižený během spánku vstane a může vykonávat různé činnosti. KIESEWETTER, Karl. *Franz Anton Mesmer's Leben und Lehre: nebst einer Vorgeschichte des Mesmerismus, Hypnotismus und Somnambulismus*. Leipzig: Spohr, 1893.

⁷ *Okkultismus und Moderne*, s. 27.

⁸ PANIZZA, Oskar cit. In: KIESEWETTER, Karl. *Geschichte des neueren Occultismus: Geheimwissenschaftliche Systeme von Agrippa von Nettesheym bis zu Carl du Prel*. Leipzig: W. Friedrich, 1891, s. 857.

procesů, jako je sugesce či autosugesce. V hypnotismu jde proto o moc sugesce, jako i o vztah hypnotizéra a hypnotizovaného, ve spiritismu se ustanovuje naproti tomu stav transu tím, jaké spojení je navázáno mezi mediem a říší duchů.⁹ V následujících odstavcích této kapitoly bych ráda představila některé oblasti, které zahrnuje termín moderní okultismus. A jelikož magnetismus a somnambulismus vytvořily základy pro vývoj spiritismu a hypnotismu v moderním okultismu, představím je jako první.

1.1.1 Magnetismus/Mesmerismus

Franz Anton Mesmer (1734-1815), který ve Vídni studoval medicínu a také tam později pracoval jako lékař, vyvinul ve druhé polovině 18. století speciální metodu léčby nemocí, dnes charakterizovaných jako psychické a psychosomatické. Nejprve při terapiích pracoval s magnety a magnetizovanými předměty, vypracoval učení o moci „minerálního magnetismu“. Brzy však objevil, že již aplikace tzv. magnetických čar byla pro uzdravení pacienta dostačující. Tyto čáry rozvedl prostřednictvím svých rukou po celém těle pacienta. Léčba údajně spočívala v tom, že magnetizér přenesl na pacienta veškerou vnitřní sílu - tzv. magnetické fluidum a tak zahájil uzdravující proces. V tomto případě mluví Mesmer o působení „animálního magnetismu“. Mesmer zavedl nejen léčebnou metodu, ale také teorii, s jejíž pomocí se pokoušel vysvětlovat své terapeutické postupy. Učení o animálním magnetismu se zakládalo na přesvědčení, že všechny živé organismy, příroda a nebeská tělesa se neustále vzájemně ovlivňují, tohoto vlivu je dosaženo skrze existenci magnetického fluida. Mesmer předpokládal existenci síly, která naplňuje celý vesmír, obývá každý lidský organismus a proniká všemi věcmi. Člověk tedy v tomto smyslu vděčí za svou životní sílu mimo jiné přenosu magnetického fluida. V roce 1778 emigroval Mesmer do Paříže, kde se v lepších kruzích společnosti stala jeho léčebná metoda velmi populární. Mnoha učenci byl však silně kritizován. Jeho snažení o přijetí do francouzské Akademie věd zůstalo bez odezvy. Zájem o magnetismus začal postupně slábnout. Ale již v roce 1812 byl mesmerismus znovu objeven v Německu profesorem Karlem Christianem Wolfartem, který na univerzitě v Berlíně přednášel o léčebném magnetismu. Na univerzitách v Berlíně a Bonnu byly zřízeny katedry výhradně pro studium magnetismu. Léčebný magnetismus byl v důsledku toho po roce 1800 v Německu brán částí mediků naprosto vážně, přijímali ho a aplikovali. Dnes se mesmerismus

⁹ *Okkultismus und Moderne*, s. 28.

vnímá jako předchůdce hypnotismu, což je zcela pochopitelné, zvláště za předpokladu, že se u mnoha magnetizovaných pacientů vyskytly stavy transu. Této okolnosti ale Mesmer nepřikládal zvláštní význam, poněvadž jeho hlavní zájem byl medicínsko – terapeutický a jeho koncept se nezaměřoval na teorii duševního života. Až jeho žák a spolupracovník hrabě Puysegur se začal zaměřovat na somnambulní stavy. U magnetizovaných si všiml enormního duševního výkonu (např. telepatie či věštění). Tyto osoby byly prý také schopny diagnostikovat něčí onemocnění a následně vyhodnotit správnou medikaci. Somnambulové tedy dokázali určovat nemoci bez jakéhokoliv medicínského vzdělání. Byli nazýváni „duševní lékaři“.¹⁰

1.1.2 Od magnetismu a somnambulismu ke spiritismu a hypnotismu

Tím, že umělý somnambulismus tíhl k nadpřirozenu, se vydal cestou vedoucí k modernímu spiritismu. Moderní spiritismus se začal prosazovat v polovině 19. století a na začátku 20. století se stával stále populárnějším. Vývojovou linii od animálního magnetismu přes somnambulismus až k modernímu spiritismu si můžeme nejlépe představit s pomocí díla „*Seherin von Prevorst*“. Autorem tohoto spisu, který byl poprvé publikován v roce 1829, je Justinus Kerner, který byl současně přírodovědcem a praktikujícím lékařem a dnes je známý jako jeden ze zástupců raného německého výzkumu okultismu¹¹. Ve svém díle „*Věštkyňe*“ referuje o nadpřirozených schopnostech své pacientky Friedericke Hauffe, která se vyjadřovala ve formě věštění, telepatie, odhalování diagnóz atd.¹² Za prvé je na základě tohoto spisu patrné, že Kerner ve své funkci lékaře používal Mesmerem vyvinutý léčebný magnetismus k léčbě svých pacientů. Za druhé ale tvořily centrum jeho pozornosti právě somnambulní zjevení jeho pacientky, které s přesností dokumentoval. Za třetí se Kerner pokoušel mnoha příklady ve druhé části svého spisu doložit, že svět duchů existuje a v pozemském světě může vyjít najevo. Tento krok od zájmu o somnambulismus přes nadpřirozené fenomény, které vyšly na povrch, k založení duchařské teorie vyjadřuje spojitost mezi somnambulismem a spiritismem. Autoři a zastánci spiritistického světové

¹⁰ *Okkultismus und Moderne*, s. 28 – 30.

¹¹ BAUER, Eberhard: Spiritismus und Okkultismus In: APKE, Bernd, LOERS, Veit, WITZMANN, Pia a EHRHARDT, Ingrid. *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian, 1900-1915 : Schirn Kunsthalle Frankfurt*. Ostfildern: Edition Tertium, c1995, s. 63.

¹² KERNER, Justinus. *Die Seherin von Prevorst: Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hereinragen einer Geisterwelt in die unsere*. 6. Aufl. Stuttgart: J.G. Cotta, 1892.

mínění začínajícího v 19. století se opakovaně odvolávali na pozorování somnambulismu. Carl du Prel, který byl předním teoretikem spiritismu, poukazuje ve svém spise „*Spiritismus*“ (1893) na to, jak velký význam má somnambulismus pro moderní spiritismus, když píše: „*Der Spiritismus darf nicht isoliert studiert werden, sondern nur in Verbindung mit dem Somnambulismus.*“¹³ Pro du Prela jsou pozorování somnambulismu zásadní, neboť potvrzují nadpřirozené schopnosti člověka a projevují se proto jako užitečné při koncepci duše přetrvávající tělesnou smrt.¹⁴

Od mesmerismu však nevede vývojová linie jen přes somnambulismus k modernímu spiritismu, ale také k hypnotismu. Již v roce 1819 popřel Francouz Abbé Faria existenci magického fluida a hájil názor, že umělý somnambulismus je vyvolán psychickým procesem. Aby osoby uvedl do změněného stavu vědomí, praktikoval metodu verbální sugesce. Abbé Faria může být považován za zakladatele sugesce. Označení „hypnotismus“ zavedl anglický lékař James Braid, který své pacienty uváděl do stavu transu především skrze fixaci očí na třpytivé předměty. V dalším vývoji hypnotismu se však etablovala sugesce jako vedoucí metoda k vyvolání hypnotického stavu. Nejvýznamnějšími evropskými centry pro výzkum hypnózy byly Paříž a Nancy. Společné linie hypnotismu, okultismu či spiritismu vycházejí z toho, že se tyto směry zabývají neobvyklými jevy, které se dají pozorovat právě během hypnotického transu. Ve výzkumu hypnózy se mluví o hypnotizovaných, v okultismu o mediích. Do jisté míry se cítí představitel obou pracovních oblastí vázán stejným úkolem a to vyřešením záhady duševního života. Pro odůvodnění svých názorů se okultisté i spiritisté vždy zajímali o výsledky výzkumu hypnotismu. I když z dnešního pohledu je hypnotismus většinou považován za součást psychologie, je důležité mít na paměti, že má s okultismem společné kořeny v magnetismu a somnambulismu.¹⁵

1.1.3 Spiritismus, animismus a rozdíly mezi nimi

V předchozích odstavcích bylo řečeno, že to, co není vysvětlitelné exaktní vědou, řadí se do okultních nauk. Spiritismus a animismus jsou tedy jednotlivé podoblasti, které dohromady spolu s dalšími tvoří okultismus. Spiritismus a animismus se sice vyjadřují

¹³ DU PREL, Karl. *Der Spiritismus*. Leipzig: Reclam, [1893]. 97, [i] s. Universal-Bibliothek; Nr. 3116, s. 10.

¹⁴ *Okkultismus und Moderne*, s. 30 – 31.

¹⁵ *Tamtéž*, s. 30 – 33.

k podobným věcem, ale každý jinak. Hlavním rozdílem je, že centrem zkoumání je u spiritistů spirit (duch zemřelého), který je podle nich původcem veškerých nadpřirozených jevů. Oproti tomu v animismu je původcem anima (duše živého člověka).

Základem spiritistického myšlení je víra v život po smrti. Spiritismus je zastáncem názoru, že zjevy paranormální jsou způsobeny vlivem duchů a že žijící se mohou se zemřelými spojit a komunikovat s nimi. Pro spiritistickou praxi je podstatná přítomnost osoby s mediálními kompetencemi, tedy média. Skrze toto médium se pak mohou vyjadřovat duše zemřelých a může dojít ke spiritistickému spojení. Tato osoba tedy funguje jako jakési spojení mezi tímto světem a světem duchů. Přítomnost média je však nutná také pro animismus. Animismus býval zpočátku zaměňován se spiritismem nebo považován za jeho ekvivalent. O jedno z prvních vymezení těchto pojmů se pokusil ruský státní rada Alexander N. Aksakov. V roce 1867 založil v Německu knihovnu spiritismu (*Bibliothek des Spiritualismus für Deutschland*¹⁶), kde byl k dispozici výběr nejnovějších anglických a amerických publikací o spiritismu. Ve spolupráci s Gregorem Wittigem se pokoušel rozšířit spiritistické duševní vlastnictví v Německu.¹⁷ Ve svém díle „*Animismus a spiritismus*“ vymezuje A. N. Aksakov spiritismus a animismus a tvrdí, že bylo velkým problémem, že po rozšíření spiritismu v Evropě byly veškeré nadpřirozené jevy – např. hýbání stolem a další připisovány duchům, či duším mrtvých. Což je přesně to, co popisuje i Priska Pytlík ve svém díle „*Okkultismus und Moderne*“, když zmiňuje zaměňování pojmů. Autor ale zdůrazňuje, že pravda je někde jinde. „*Medijní zjevy*“¹⁸ mohou být stejně tak dílem „*bezvědomé činnosti živého člověka*“¹⁹ nebo chceme – li jinými slovy živé duše. Tato bezvědomá činnost se neomezuje pouze na naše tělo, „*ale že tato může překročiti i hranice našeho těla, projevujíc se v činech netoliko fysických, ale i plastických*“²⁰. Aksakov dále konstatuje, že oblast animismu postihuje minimálně stejně velký okruh jevů jako oblast spiritismu. Autor poté popisuje koncepcce animismu i spiritismu, které bych zde nyní chtěla ve zkrácené podobě ocitovat pro přesnost a přehlednost rozlišení jednotlivých podoblastí okkultismu. Nejprve přistoupím k pojetí animismu: „*Tímto slovem označuji bezvědomé psychické zjevy, které mají*

¹⁶ *Okkultismus und Moderne*, s. 40.

¹⁷ *Okkultismus und Moderne*, s. 40-41.

¹⁸ AKSAKOV, Aleksandr Nikolajevič. *Animismus a spiritismus: kritické prozkoumání medijních zjevů a jejich vysvětlování hypotézami nervové síly, hallucinací a bezvědomého* : v odpověď E. von Hartmannovi. Praha: E. Beaufort, 1903, s. 9, (dále *Animismus a spiritismus*).

¹⁹ *Animismus a spiritismus*, s. 9.

²⁰ *Tamtéž*, s. 9.

místo vně hranic tělesné sféry media (rozumové spojení mezi lidmi – telepatie, pohyb předmětů bez doteku, telekinetie, zjevování se životních příznaků – telefonie, plastické zjevování se na vzdálenost – telesomatie, materialisace). Význam slova duše (anima) ... hodí se co nejlépe mnou přijatému pojmenování animismus. Dle spiritistických pojmů duše není individuálním já (náležejícím duchovi), ale rouškou, fluidním čili astrálním tělem tohoto já. ... v zjevích animických měli bychom projevy duše jako konkrétní substance, čímž vysvětlilo by se, že tyto projevy mohou přijímati charakter fyzický nebo plastický ... A jelikož osobnost jest přímým výsledkem našeho zemního organismu, následuje z toho ... že elementy animické (náležející organismu duševnímu) jsou také nositeli osobnosti.²¹ Zjednodušeně řečeno, pokud je původcem daných jevů duše živého člověka, jedná se o animismus. Nyní přistupme k pojetí spiritismu dle Aksakova: „Tímto slovem označují se tytéž dle zevnější formy zjevy personismu a animismu ... , když jednající příčina jich nachází se nejen mimo media, ale i mimo naší sféru životní: máme zde zemní projev individuálního já, prostřednictvím těch elementů osobnosti, které dovedly se udržeti kolem individuálního centra po jeho odloučení od těla ... spiritistické zjevy dle svých zevnějších forem ... shodují se se zjevy ... animismu a liší se ... pouze rozumovým obsahem, jenž dokazuje, že jest zde jiná, samostatná bytost.“²². Zkráceně se spiritismus zabývá jevy, které byly způsobeny duchy mrtvých (čili dle autora elementy osobnosti, které se udržely kolem individuálního centra i po jeho odloučení od těla, mimo sféru životní). Uvádí se, že kontroverze animismu a spiritismu, kterou jsem výše nastínila, byla nejvýraznější v posledních dvou desetiletích 19. století. Hlavními aktéry byl právě A. N. Aksakov a Eduard von Hartmann. Hartmann se při vysvětlování nadpřirozených jevů přikláněl k teorii, že vše způsobuje duše živého člověka, tedy k animistickému modelu. Aksakov mu právě svým dílem, které jsem uvedla výše, oponoval a tvrdil, že původci zhruba poloviny nadpřirozených jevů jsou duchové mrtvých. Tento spor však neskončil diskuzí těchto dvou mužů, později Carl du Prel ve svých spisech rozebírá oba pohledy výše zmíněných mužů a nakonec zavrhuje Hartmannův výhradně animistický úhel pohledu. Zatímco du Prel tuto problematiku rozebírá spíše z filosofického pohledu, Schrenck – Notzing se jí zabývá z medicínského a psychologického hlediska, vytváří protokoly ze seancí a jako důkaz pravdivosti tohoto fenoménu využívá fotografie.²³

²¹ *Animismus a spiritismus*, 11-12.

²² *Tamtéž*, s. 12- 13.

²³ *Okkultismus und Moderne*, s. 46-48.

1.1.4 Okultismus a moderna

Přelom 19. a 20. století se dnes vnímá jako doba krize, ale také zlomu a značí vlastní začátek moderny. Časově bychom mohli modernu zařadit zhruba do let 1880 až 1930. Tato periodizace se alespoň nejčastěji objevuje v literatuře. Změny, které se v této době udály, se týkaly skoro všech oblastí lidského života. Reakcí na revoluční objevy jako jsou rentgenové paprsky, radioaktivita, elektromagnetické vlny nebo realizace bezdrátové telegrafie však nebyl jen entusiasmus z nenadálých nových možností, tyto objevy otřásly v základech dosavadním obrazem světa. Také industrializace, urbanizace, vznik moderní masové společnosti a další znamenaly významnou změnu pro člověka. Psychologie a filosofie konfrontovaly populaci s jinou, nevědomou stránkou jejího vlastního „já“ a přispěly k zpochybnění důvěry v nadvládu rozumu. Tento vývoj způsobil zlom, dosavadní představy o světě a lidech již mnohdy neplatily. Reakce byly rozporuplné, pohybovaly se mezi nadšenou euforií z pokroku a pocitem krize. V tomto napjatém poli je umístěn také moderní okultismus. Svou největší popularitu prožil právě na přelomu 19. a 20. století. Zastánci okultismu viděli v naději, že mohou sami zkoumat oblasti okultního, nadpřirozeného a neviditelného na bázi racionálního empirického vědeckého výzkumu, ideu pokroku a zavázali se k tomu, že budou potírat pověry, které o těchto oblastech panují. Tento aspekt, ale také problematizace zatím sporných kategorií jako jsou tělo/materie a duše/duch, nemoc a zdraví, smrt a život, individualita a společenství, pohlavím podmíněné role a umělecká produkce oslabily pohled, který viděl moderní okultismus jako „vzestup iracionalizace“²⁴. Okultismus se prokázal spíše jako kulturně historický fenomén, jehož vtaž k moderně byl někdy napjatý, ale v něčem také blízký. Tento fenomén se posuzuje na jedné straně jako regresivní a na druhé straně jako efektivní. Především spiritismus umožnil holistický obraz světa, který se integroval stejnou měrou do tohoto světa monistického rázu jako i do onoho světa. V rovině subjektu hájí nesmrtelnost duše a transcendentální charakter člověka, kterému přiznává kompetenci vytvoření vstupu do nadpřirozených světů.²⁵ Modernistické důsledky okultismu upevnily tři zvláštnosti. Jedná se zaprvé o rozchod s doposud platícími představami o prostoru, času a materii, zadruhé o v okultní praxi živý nebo cizími silami ovládaný svět objektů a zatřetí o automatické psaní, které bylo praktikováno jako zvláštní

²⁴ Takto interpretoval toto období okultismu James Webb, britský historik.

²⁵ *Okkultismus und Moderne*, s. 115 – 116.

postup při zaklínání světa duchů nebo skryté stránky člověka. Vycházíme – li z těchto tří faktorů, lze odhalit podíl, který měl okultismus na utváření estetiky moderny. Průvodním jevem okultismu bylo přispění k jinému hodnocení dosud problematické kategorie časoprostoru. Dosavadní představy o prostorových a časových zákonitostech byly v okultní praxi skrze zaklínání minulého, anticipaci budoucího a skrze překonání prostorových vzdáleností a materiálních ohraničení zrušeny. Konstitutivní pro spatření duchů, utváření spojení s nimi přes prostorové vzdálenosti (telepatie), znalosti o budoucnosti (věštění), pohled do vnitřku lidského těla (diagnostika nemocí) a podobné „okultní“ jevy byl trans média. Okultismus konfrontoval účastníky své praxe s událostmi, které zdánlivě bez původce uvedly svět do nepořádku. V salonech spiritistů a v laboratořích okultistů působil živý svět objektů proti základním principům mechanicko – kauzálního obrazu světa a otrásl tak vírou v jistoty a zákonitosti. Jedná se o levitaci předmětů a další jevy. Procesy tohoto rázu konfrontovaly pozorovatele s hranicemi racionální vysvětlitelnosti a odmítly jednoznačné určení kauzálních souvislostí a principů. Převrátil se vztah člověka a světa, to znamená od aktivně jednajících subjektů a neživého a tím pádem pasivního světa objektů k téměř protikladu: účastníci sezení museli např. utvořit řadu a trpělivě čekat, dokud se něco nestalo, což často trvalo jednu i více hodin, předměty jako stoly, koše, kapesníky, svítící kruhy, klavíry a další vzbuzovaly naopak dojem nezávislé aktivity, když se náhle a zdánlivě bez lidského přičinění daly do pohybu. Pocity ztráty moci ze strany subjektu podporovaly také moderní, velkoměstské skutečnosti a technizace, masová společnost a rostoucí spěch pak také přispěly svým dílem.²⁶

1.1.5 Okultismus, monismus a materialismus

Dle du Prela může spiritismus bojovat proti materialismu, jelikož učí společnost o nesmrtelnosti lidské duše a tím uspokojuje nejsilnější instinkt člověka, jeho vůli žít. Dává člověku šanci tím, že popisuje postmortální stav. Spiritistický pohled na svět dle du Prela představuje transcendentální optimismus, což je pravý opak světského pesimismu, který je dle autora negativním symptomem jeho doby a následkem převažujícího materialismu. Du Prel říká, že k boji proti materialismu přispívá rozhodujícím způsobem jím zastávaná představa nevědomého. Protože podle spiritistů nemá individuum jen fyziologické

²⁶ *Okkultismus und Moderne*, s. 190 – 200.

nevědomí, které se projeví ve snu, pomatenosti nebo při hysterii, ale i transcendentální nevědomí, které se ukáže při somnambulních stavech a u geniálních osob. Pro moderní spiritismus je kromě uspokojení metafyzických potřeb charakteristický také způsob přiblížení se nábožensko – ideologickému kladení otázek. Odpovědi se však již neformulovaly jako holé věty bezmezné víry, ale měly být odvozeny z výsledků experimentálního spiritismu. Protichůdné oblasti jako je náboženství a přírodní věda měly být tímto sjednoceny se spiritismem. Prostřednictvím toho spiritismus sledoval cíl, dokázat empiricky své teoremy s pomocí experimentálních metod, což bylo v souladu s trendem doby, ve které rostla nadvláda přírodních věd. Syntézu přírodních věd s náboženstvím však požadoval nejen spiritismus, ale i další oblasti. Lze to ukázat na příkladu profesora zoologie Ernsta Haeckela, který byl zastáncem monistického světového názoru, a jeho publikace měly mezi jeho současníky velký ohlas. S pomocí monistické přírodní filosofie chtěl Haeckel vytvořit konstruktivní spojení náboženství a vědy a tím zapříčinit harmonické vzdělání držící pohromadě. Toto vzdělání měl představovat monisticky orientovaný přírodní výzkum, estetika a etika.²⁷

1.1.6 Vývoj okultismu od tradičního k modernímu

Pověra, lidová víra, magie a čarodějnictví vypovídaly o světě v dávných dobách, dlouho před obdobím moderny, když rozumový princip ještě nepronikl do všech společenských jednání. Okultismus, esoterika a spiritualita jsou naopak formy nového obrazu světa a formují opozici, která se prosadila teprve na počátku éry industrialismu a strategií zakládajících se na technice a rozumu.

V období před křesťanstvím zahrnoval latinský termín „religio“ přesné dodržování nadpozemských znamení a předzvěstí, tedy činnosti, která byly v pozdějších epochách interpretovány jako pověry. Vyzývání pohanských božstev, zvířecí proroctví (např. věštění z letu ptáků), věštba počasí, víra v osud, břichomluvectví, příprava kouzelných lektvarů atd., všechny tyto činnosti církve odsuzovala a některé i zakazovala. V raném novověku se tato kritika začala prohlubovat a „pověry“ byly pronásledovány. Postupně se začala mísit se světskou potřebou osvícení široké veřejnosti, období osvícenství v každém čarodějném činu rozpoznávalo obraz doby temna. Osvícenští myslitelé se v 18. století snažili zbavit veškerých

²⁷ *Okkultismus und Moderne*, s- 53 – 55.

forem výskytu iracionální víry. V průběhu sekularizace světa začal výraz pověra ustupovat do pozadí. Dnes se mluví o „lidové víře“, aby se místo devalvovaného vztahu ke křesťanským dogmatům zdůraznila jiná forma zbožnosti, kterou lze jinými slovy popsat jako běžnou náboženskou zkušenost a výraz zbožnosti. V lidových vírách se mísí náboženské vzory jednání s elementy, které nemusí nutně pocházet z křesťanského kontextu. Tohle je tedy krátké nastínění tradičního okultismu a posunu toho, jak byl vnímán společností.²⁸

Okultismus moderní je podrobně nastíněn v podkapitole okultismus a moderna a zde již jen shrnu, čím se tradiční pojetí liší od moderního. V moderním okultismu šlo o důkaz toho, že paranormální fenomény mohou být prozkoumány vědeckými metodami a onen svět není uzavřeným prostorem, ale že se prostřednictvím medií dají navázat kontakty se zemřelými. Historička Corinna Treitel ve svém díle „*A science for the soul*“ nazývá sekulárně světonázorové hnutí okultismu mezi lety 1870 – 1940 pseudovědeckou prací se skrytými silami duše. Toto hnutí interpretuje jako reakci na dominující materialistické nastavení společnosti. Okultismus jako civilizační kritika umožňuje lidem uchýlit se do jiných světů a přesto být přítomný tady a teď.²⁹ Anton Renk ve své studii s názvem „*Der Tod in den Alpen*“ z roku 1900 píše, že spiritismus převzal některé své aspekty z lidových pověr. Duchové lidové víry se však vracely dle křesťanského přesvědčení na svět kvůli pokání či trestu, duchové spiritistů naproti tomu ze své vlastní vůle nebo proto, že je někdo přivolal. Představa svobodné vůle v moderním okultismu se sice v tradičním okultismu neobjevovala, ale tři podstaty spiritismu – bůh, duch a materie nejsou ničím novým, protože je předepisovala každá lidová víra.³⁰

1.2 Jak bylo rozuměno fotografii v raném období

Již samotný vznik fotografie měl jeden podstatný význam pro společnost, poprvé v historii byl vyloučen přímý podíl lidských rukou na procesu zobrazování. Podle historiků fotografie zkrátka vzniknout musela. Jejím vynálezu předcházely předpovědi, představy, myšlenky a pokusy z různých míst a období, nezávisle na sobě. Aspekty vedoucí k vynálezu fotografie lze sledovat na poli uměleckém, technickém, ale také na poli filozofických a

²⁸ DOERING-MANTEUFFEL, Sabine. *Okkultismus: Geheimlehren, Geisterglaube, magische Praktiken*. Orig.ausg. München: Beck, 2011, s. 10 – 11.

²⁹ *Tamtéž*, s. 20 – 21.

³⁰ RENK, Anton. *Der Tod in den Alpen*. Innsbruck, 1900.

estetických úvah. Existuje celá řada osob, která se určitým způsobem podílela na vynálezu fotografie. Já zde ale zmíním pouze tři hlavní vynálezce, jsou to Francouzi Joseph Nicéphora Niépce a Louis Jacques Mandé Daguerre a Angličan William Henry Fox Talbot. Niépce byl důstojníkem ve výslužbě, zabýval se převážně technikou, Daguerre byl malíř a Talbot spojoval vědeckou činnost se zájmem o umění. Je třeba podotknout, že myšlenky a koncepce se u jednotlivých vynálezců lišily, což vyplývalo z jejich odlišných záměrů, ale i z toho, že pocházeli z různých oborů.³¹ Talbotova koncepce, která byla založena „na postupu negativ – pozitiv, se stala východiskem pozdějšího vývoje fotografické techniky“³². Proto se právě na jeho koncepci zaměřím trochu více. Postup nazývaný buď kalotypie, anebo podle autora talbotypie, měl jednu výhodu oproti ostatním postupům, svou reprodukovatelnost, z každého snímku se dalo vytvořit libovolné množství kopií. Talbot ve svých statích zmiňuje spoustu postřehů týkajících se fotografie, mezi jeho významné svazky patří např. „*The Pencil of Nature*“ z roku 1844. Autor hovoří mimo jiné o schopnosti fotografie „zachytit jevy pro lidské oko neviditelné či snadno přehlédnutelné“³³, tato Talbotova myšlenka je jedním z témat, kterými se moje práce bude zabývat. Ráda bych z výše zmíněného díla uvedla citaci, ve které autor popisuje svou představu o pravdivosti a reálnosti zobrazení u fotografie. „*One advantage of the discovery of the Photographic Art will be, that it will enable us to introduce into our pictures a multitude of minute details which add to the truth and reality of the representation, but which no artist would take the trouble to copy faithfully from nature. Contenting himself with a general effect, he would probably deem it beneath his genius to copy every accident of light and shade; nor could he do so indeed, without a disproportionate expenditure of time and trouble, which might be otherwise much better employed. Nevertheless, it is well to have the means at our disposal of introducing these minutiae without any additional trouble, for they will sometimes be found to give an air of variety beyond expectation to the scene represented.*“³⁴ Autor se domnívá, že bez fotografie bychom nemohli zobrazit detaily, které přispívají právě k pravdivosti a reálnosti daného obrazu. Malíř

³¹ ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění ve spolupráci s Grantovou agenturou České republiky, 2012, s. 32-33; (dále *Myšlení o fotografii*).

³² *Myšlení o fotografii*, s. 33.

³³ *Tamtéž*, s. 44.

³⁴ TALBOT, William Henry Fox a Larry J SCHAAF. *The pencil of nature*. Facsimile ed. [New York: Hans P. Kraus, Jr.], 1989; (dále *The pencil of nature*).

by se s těmito detaily dle Talbota nikdy nenamáhal, a kdyby tomu nevěnoval obrovské množství času a námahy, tak by to ani nezvládl.³⁵

V této kapitole se chci trochu podrobněji zabývat tímto Talbotovým dílem, protože se zde objevují takřka všechna topoi, která v následujících desetiletích formovala popis a teorii fotografie. Ukazují se zde teorie a metafory, které byly rozebírány v prvních padesáti letech historie fotografie. Ve svém díle představuje fotografii jako kognitivní výkon, píše, že se jedná o objevení neznámé oblasti, která slibuje vědění. Dochází zde ke spojení vesměs všech elementů fotografického tabla 19. století – fotografie jako sdělení přírody samy, spojení umění a vědy, archiv světa a nekompromisní záznam, bohatství detailu a nevyčerpatelnost jednotlivého obrazu. Uvádí se, že toto dílo je manifestem rané fotografie, který ukazuje „nové umění“ v jeho vědeckém založení a estetických možnostech. K Talbotovu dílu se vyjadřovalo mnoho jeho současníků a vyjadřují se k němu i autoři dnešní. Jejich interpretace díla a názory na něj se samozřejmě liší, ale např. Michael Charlesworth i Douglas R. Nickel se shodují v tom, že Talbot ztělesňuje hlas fotografického diskurzu. William Henry Fox Talbot je brán jako centrální postava v dějinách fotografie, někdy také jako estetický génius či ideologický zakladatel diskurzu. Zajímavé je, že za to vděčí především své knize „*The Pencil of Nature*“ a již méně svému vynálezu. Zpětně je totiž jeho kniha považována za vizionářskou předpověď kulturně historických změn, ke kterým došlo prostřednictvím fotografie. V díle jsou jakoby mimochodem popisovány některé pojmy a technické možnosti nového vynálezu. Mluví se zde o perspektivě, významu kompozice, závislosti osvětlení papíru a barev předmětu, o pozitivu a negativu, zmenšení, objektivu a neomezených kopiích, které mohou být zhotoveny z jednoho negativu. Dílo zaznamenává stopy vynálezu, předtím než se rozšířil, vulgarizoval a splynul. Text má dokumentární charakter, většinou však nepopisuje přiložené snímky, ale rekonstruuje pozici fotografa při jejich snímání, informuje o tom, co není pro aparát rozeznatelné, provádí nástin vizí dalších, ještě neobjevených vynálezů, srovnává malbu a fotografii v jejich výběru motivů, jejich kompozici a reprodukci předmětu a vyzývá pozorovatele, aby se více zaměřili na prohlížení jednotlivostí. Rozmanitost aspektů je založena na detailním pohledu na nové médium, které čtenáři přibližuje popis z různých stran. Tím že fotografie, pokud si vypůjčíme Talbotova slova, „*otiskla ruka přírody*“³⁶,

³⁵ *Myšlení o fotografii*, s. 17 – 47.

³⁶ *The pencil of nature*, s. 45.

garantují obrazy dle tvrzení autora autenticitu a suverenitu zobrazovaného. Fotografie nepředstavuje dojem či zdání přírody, ale přírodu samotnou. Pozorovatel, ale také fotograf jsou konfrontováni s „němým svědectvím obrazu“³⁷. U toho jsou důležité tři momenty: časovost snímků a jejich pozorování, změněný status předmětu a význam kopie. Talbot popisuje historii svého vynálezu jako spojení časovosti a mimesis. Asociace těchto aspektů v podobě paměti získává ve fotografii zcela nové kontury. Okamžik, ve kterém je fotografie pořízena, se stane věčným a pohled na snímek odhalí stopy času – znehybněný okamžik. Od této chvíle je paměť znevýhodněna. Při pozdějším prohlížení snímku si člověk všimne věcí, kterým tenkrát vůbec nevěnoval pozornost, a přesto jsou na snímku zachyceny. Paměť již nepřeklene propast mezi předmětem a obrazem, ale pokouší se rekonstruovat pozici, kterou pozorovatel zaujal. Může doplnit pouze to, co na snímku není zachyceno. Co se však na snímku uvádí jako ztracené a odpojené je vlastní pohled. Mezi pohledem na snímek a tím, jak si člověk předmět pamatuje, se vytváří další propast. Snímek se stává *monumentem*, který může být popsán ve svých imanentních souvislostech a bohatství detailu, paměť naopak prohledává snímek jako *dokument* neviditelného.³⁸ Popis snímku, který probíhá v přítomnosti, osciluje mezi viditelnými předměty a neviditelným pohledem fotografa. Tento pohled není identický s pohledem pozorovatele. Také kolísá mezi němým monumentem snímku a řečí paměti. Současně tento odlišný popis zdůrazňuje význam perspektivy a tedy určitého, omezeného pohledu na motiv. Fotografie mění pohled na vnímatelné předměty, které vymaní z jejich prostorově – časové souvislosti, tyto předměty se na snímku ukazují ve zcela novém světle. Fotografie archivují a nahrazují věci, překládají je do nové souvislosti, jsou to „znamení“ uplynulé a ve snímky se měnící historie. Na rozdíl od malby se fotografie nemůže ve zvoleném výřezu a kompozici snímku vzdát jednotlivých předmětů nebo detailů. Fotografie se stává dokumentem všeho, co je v rámci fotografického snímku viditelné. V tomto smyslu získává dokumentárně historický charakter fotografie zvláštní význam. Talbot ve svém díle představuje fotografii také jako „obrazovou archivaci věcí“, domnívá se, že díky ní jsou věci vnímatelné jiným způsobem a utváří se mezi nimi nové souvislosti. Jako příklad uvádí snímky, na kterých jsou rozpoznatelné nápisy, náhrobní kameny a detaily staveb, které představují určité období dějin a pomáhají tak vzniku historie. Fotografie tedy

³⁷ *The pencil of nature*, s. 62.

³⁸ FOUCAULT, Michel. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, s. 14
V tomto díle se Foucault mimo jiné zabývá pojmy monument a dokument.

slouží jako archivace světa, který zaznamenává s nekompromisní přesností. Promění „předměty“ ve snímky, které v budoucnu, až tyto „předměty“ zmizí ze světa, poslouží jako svědectví o jejich existenci.³⁹

Po představení názorů a teorií objevujících se v Talbotově díle, bych ráda nastínila další téma, které bylo v raném období fotografie celkem rozšířené. Šlo o debatu, zda fotografii přísluší umělecký status. Snahy o umělecké zhodnocení fotografie se však většinou omezovaly jen na fotografické časopisy a některé zastánce nového média. Estetický diskurz 19. století vesměs fotografii přidelil místo na straně techniky, mechanické a strojové reprodukce viditelných jevů. Na otázku, zda fotografie může být uměním či nikoliv, převládá většina teoretiků fotografie té doby odpověděla, že může být uměním jen tehdy, když přestává být fotografií a vzdává se svých specifických fotografických kvalit. Ne všichni s těmito závěry souhlasili. Docházelo k dalším diskuzím a to jak v přírodovědeckých tak v literárně kulturních publikačních orgánech. Do diskuzí se vedle přírodovědců F. Araga, A. von Humboldta, J. Berrese, A. Donného nebo J. F. W. Herschela zapojili také spisovatelé a literární kritici jako J. Janin, F. Wey a další. Většinou se ale uvádělo, že snímky „vytvořené přírodou samotnou“, které se považovaly za simulakra skutečnosti, zůstanou na straně přírody a nemohou se stát uměním. Ve fotografické debatě 19. století se opakuje jinými slovy ta samá úvaha týkající se estetické kvality díla: „*Im Lichtbild offenbart sich die Natur, im Kunstwerke ein höheres Ideal, im Lichtbilde herrscht das Gesetz, im Kunstwerke die das Gesetz selbststellende Freiheit.*“⁴⁰ V jiné publikaci se kritik vyjadřuje takto: „*das Todte und Starre, das alles mechanische Abbild hat, gegenüber dem frei geschaffenen Kunstwerk, dem stets der Geist einer neuen Schöpfung inwohnt*“⁴¹. Stále se tedy opakují názory, že snímek je mechanickou reprodukcí, umění má vyšší ideály, dále tyto citace není třeba komentovat, protože většinu toho, co v nich stojí, jsem již popsala výše. Estetická debata 19. století je vesměs řadou sémantických opositů, Gerhard Plumpe ve svém díle „*Der tote Blick*“ shrnul ty nejčastěji užívané a opakované: „*člověk/stroj, dílo/kopie, život/smrt, aktivita/pasivita, ...*“

³⁹ STIEGLER, Bernd. *Theoriegeschichte der Photographie*. München: W. Fink, 2006, s. 35 – 45; (dále *Theoriegeschichte der Photographie*); BUCKLAND, Gail. *Fox Talbot and the invention of photography*. Boston: D. R. Godine, 1980, s. 43; *Myšlení o fotografii*, s. 51.

⁴⁰ MALLY, Georg. Einige Gedanken über Photographie. *Steiermärkische Zeitschrift*. Graz, 1844, VII(2), s. 115.

⁴¹ Schorns Kunstblatt, Stuttgart, Bericht aus München, 5. 10. 1840 In: STENGER, Erich. *Die beginnende Photographie*. New York: Arno Press, 1979. Zeitung und Leben, Bd. 83, s. 35.

*celost/detail, ..., pravda/lež, čistota/nečistota, ...*⁴². V současných teoretických dílech o fotografii se uvádí, že estetický diskurz té doby byl celkem stereotypní a do období piktorialismu a naturalismu se neobjevily takřka žádné nové názory. Objevovali se sice někteří kritici, např. Jules Janin či Oliver Wendell Holmes, kteří hodnotili fotografii jako nové technické dílo, to však nestačilo ke změně všeobecného názoru.⁴³

Fotografie byla označována jako něco, co má dvojí podobu, což je zřejmé i z díla Talbota. Někdy se o fotografii vyjadřuje jako o objevu, jindy jako o vynálezu, někdy ji přiřazuje umění, jindy vědě. A stanovuje jí množství dalších oblastí využití. Možná i z tohoto důvodu se vedlo tolik debat o tom, jaká fotografie je či není, řada oblastí se jí snažila pojmout svým způsobem, protože fotografie zkrátka představovala obojí. Pokud v dnešní době pozorujeme fotografii 19. století, můžeme její mnohostranný charakter redukovat na jednu funkci, která ve všech pojetích převažovala. Fotografie zde nepůsobila jako reprezentace reality, nýbrž jako realita sama. Olaf Breidbach ve svém díle „*Bilder des Wissens*“ popisuje, co dle dochované literatury znamenala pro vědce 19. století fotografie: „*war das Bild die Realität. Damit wurde der Mikrokosmos des Photos zum Kosmos, der in diesem Photo gefangen gedacht ist.*“⁴⁴

V raném období, které můžeme datovat od zhruba poloviny 19. století do přelomu 19. a 20. století, tedy asi do roku 1900, byla fotografie hodnocena ze všech stran, měla své příznivce, ale i kritiky. Většina prvních kritik pramenila z nevyjasněných představ o fotografii. Mnoho autorů vyjadřovalo svůj osobní názor na danou problematiku. Někteří se snažili vymezit sféru fotografie a oddělit jí od sféry malířství. Fotografie byla často srovnávána s obrazem. Byla pociťována obava z určité konkurence a nejen kvůli tomu tedy veřejnost nešetřila vyjadřováním se k tomuto vynálezu.⁴⁵

⁴² PLUMPE, Gerhard. *Der tote Blick: zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: W. Fink, c1990, s. 48.

⁴³ *Theoriegeschichte der Photographie*, s. 45 – 48.

⁴⁴ BREIDBACH, Olaf. *Bilder des Wissens: zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung*. München: Fink, 2005, s. 120.

⁴⁵ TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie – I. Přehled vývoje fotografie do roku 1918*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987, s. 184 - 189; (dále *Dějiny fotografie*).

Nyní si představíme některé názory kritiků, teoretiků, malířů, publicistů, fotografů a dalších na tento vynález. Mezi nesporné přednosti fotografie patřila její přesnost, fotografie byla schopna vykreslit veškeré podrobnosti, jak již výše stojí v Talbotově citaci. Tato přednost byla stále opakována v mnoha výročí, mluvilo se o ní v souvislosti s přirovnáním fotografie k zrcadlu. Nejvýstižněji je to popsáno americkým spisovatelem Oliverem Wendellem Holmesem, který se o fotografii vyjádřil takto: „*the mirror with a memory*“⁴⁶ (zrcadlo obdařené pamětí). Mnozí se vyjadřovali o fotografii jako o něčem, co rozšiřuje schopnosti lidského vnímání, což je výše znázorněno v Talbotově citaci, kde se autor zmiňuje o tom, že fotografie zobrazí pro oko neviditelné, fotografie také představovala překročení prostorových a časových omezení. Fotografie byla spojována s ostatními vynálezy té doby, společně byly představovány jako „*doklad materiálního pokroku*“⁴⁷. Jako jeden z prvních, kdo vůbec psal o vynálezu fotografie, byl Alexander von Humboldt, který tento vynález popisoval v dopise vévodkyni Friederice von Anhalt – Dessau. Dopis je datován 7. 1. 1839. Humboldtův dopis značí, alespoň podle současných interpretací, neklid, který tyto zvláštní nové snímky vyvolaly, ale také nadšeně komentuje fungování nového přístroje. Uvádím zde krátkou citaci z dopisu: „*Gegenständen, die sich selbst in unnachahmlicher Treue mahlen; Licht; gezwungen durch chemische Kunst, in wenigen Minuten, bleibende Spuren zu lassen, die Contouren bis auf die zartesten Theile scharf zu umgrenzen, ja diesen ganzen Zaube (freilich einen farblosen) ... hervorgerufen zu sehen, das spricht freilich unaufhaltsam den Verstand und die Einbildungs kraft an*“⁴⁸. Později se ozvaly také názory, které již nebyly pro fotografii tak kladné, tvrdilo se, že pomocí tohoto nového zobrazovacího prostředku není možné vytvořit umělecké dílo, což jsem již blíže popsala v odstavci výše. Jedním z prvních kritiků fotografie byl Rudolphe Töpffer. Dle jeho názoru nesesadila fotografie malířské umění z pomyslného trůnu právě proto, že dokáže skutečnost jen kopírovat, není schopna vložit něco osobitého, jako je tomu u umělecké tvorby malířů. Zde se zračí mylná představa, která byla typická právě pro rané období fotografie, a to ta, že člověk, který ovládá fotografický přístroj, není schopen individuálního vyjádření prostřednictvím fotoaparátu. Je ale nutno podotknout, že i mezi malíři se našlo mnoho takových, kteří začali fotografii využívat takřka okamžitě jako pomocný prostředek, jen málokdo to však veřejně prezentoval a to hlavně z důvodu

⁴⁶ *Myšlení o fotografii*, s. 56.

⁴⁷ *Tamtéž*, s. 56.

⁴⁸ HUMBOLDT, von Alexander 7. 1. 1839 In: KOPPEN, Erwin. *Literatur und Photographie: über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: Metzler, c1987, s. 37.

všeobecného názoru společnosti na fotografii z estetického hlediska. Výjimkou byl Eugène Delacroix, který užíval fotografii jako pomůcku a veřejně o tom psal. Mezi další kritiku fotografie patří kritika barev. Problém byl údajně s přenosem barev reálného světa na snímek. Tuto kritiku vyslovil William John Newton, který navrhoval řešení, tím byl jím doporučovaný ruční zásah do negativu. Mezi pozitivní ohlasy patří např. ten Aragův, ten nastínil mnohostranné uplatnění fotografie ve společnosti, fotografie by se mohla užívat k dokumentaci, poté pro vědecké účely (např. v archeologii či astronomii) a v umění jako pomoc při přípravné studii ke kresbě obrazu. Po Talbotově vynálezu, který umožnil pořizovat velký počet pozitivů z jednoho negativu, se začala veřejnost vyjadřovat také k reprodukovatelnosti fotografie. Např. historik Léon de Laborde se domníval, že fakt, že byl přístroj (fotoaparát) zařazen do procesu šíření umění, ovlivňuje formování epochy. Naopak Charles Baudelaire se k fotografii vyjadřoval kriticky, nepovažoval ji za umění a hanil ty, kteří označovali fotografie za umělecká díla. Tvrdil, že fotografování se věnují malíři, kteří neměli dostatek talentu, aby se mohli věnovat malbě. Po prvních několika desetiletích od vynálezu fotografie se začali k této problematice vyjadřovat sami fotografové, kteří potřebovali nějakou dobu na to, než nahromadili zkušenosti a poznatky, díky nimž se mohli na úrovni vyjádřit ke svému profesnímu odvětví a také se bránit některým kritikám. Dříve to byli spíše malíři, publicisté, vědci či umělečtí kritici, jejichž názory se šířily veřejností, ti se samozřejmě vyjadřovali i nadále, ale do jejich řad přibývalo stále více fotografů. Např. představitel dokumentární fotografie Francis Frith či fotograf Ernest Reulbach ve svých tvrzeních upevňovali pozici fotografie v oblasti umění. Frith říká, že fotografie už není ohraničena jen vědeckými zájmy a Reulbach komentuje, že stejně jako malířství je i fotografie uměním, vědou a řemeslem v jednom. Uvádí se, že pohled na fotografii se začal měnit hlavně s příchodem piktorialismu, který se začal projevovat na konci 19. století. (podrobněji popisují v podkapitole „Piktorialistická fotografie“). Piktorialisté tvrdili, že fotografie by měla reprezentovat nedokonalý vjem, přirozené lidské vidění, což je vidění s chybami. Na rozdíl od tzv. „Talbotova pojetí“, které obvykle uznává jako jednu z největších kvalit fotografie její reprodukovatelnost, se piktorialisté snaží o to, aby každá fotografie byla originálem, každá trochu jiná, jedinečná. Aby se této originality jednotlivých snímků dosáhlo, tak se např. tisklo na různé druhy papírů, úmyslně nedokonale a ručně. Mezi představitele piktorialistické fotografie patřil např. Oscar Gustav Rejlander, který používal spoustu technik užívaných také v malířství, sám byl původně malířem a zastával názor, že fotografie i malířství se opírají o

více složek tvorby, které je třeba při vzniku díla ctít. Dále Henry Peach Robinson, který se zase nechal slyšet, že to, že se o fotografiích tvrdí, že nejsou dost tvárné a nedá se jejich prostřednictvím vyjádřit potenciál umělce ve srovnání s materiály užívanými k malbě, není chyba fotografických materiálů, ale chyba tvůrce, který s nimi neumí dostatečně pracovat. Dle Robinsona se dá vytvořit prostřednictvím fotografie umělecké dílo stejně jako prostřednictvím tužky a papíru. Peter Henry Emerson, zástupce naturalistické fotografie, souhlasil s tímto Robinsonovým tvrzením, ale na rozdíl od něj neužíval kopírování a montáže, neuznával totiž manuální zásahy do díla. Fotografická díla by podle něj měla odpovídat co nejlépe lidskému vnímání světa, zaměřoval se hlavně na práci s ostrostí, zaostřovat jen na hlavní obraz, ale ani ten nevykreslit s dokonalou ostrostí. Posun názorů na fotografii v jejím raném období byl tedy celkem výrazný, na přelomu 19. a 20. století se někteří autoři zaměřovali při fotografování již pouze na vytvoření své představy a nebylo pro ně důležité, zda pro ni mohou nalézt v realitě odpovídající předlohu. Výše jsem popisovala situaci v západních zemích. V zemích mimo Evropu a Ameriku vzbuzovala fotografie v lidech strach, jelikož nevěděli, jaké následky bude fotografování mít, měli fotografii spojenou s magií a kouzly, protože si její fungování nebyli schopni vysvětlit (tato představa byť v menším měřítku byla v začátcích fotografie také v Evropě). Údajně zde tedy reakce na fotografii byly mnohem výraznější, to, co v západních zemích budilo údiv, zde přecházelo ve strach. Z písemných pramenů, které se dochovaly z té doby, víme, že fotografie byla prostředkem ekonomické směny, nejprve se místní nechávali za peníze fotografovat, později sami kupovali fotoaparáty či se nechávali fotografovat s tou změnou, že už peníze nedostávali oni, ale za službu platili fotografovi. Sama recepce fotografie přišla do těchto zemí se značným zpožděním, v kontextu zemí mimo západ bylo prvním průkopníkem fotografie Japonsko.⁴⁹

Představila jsem zde některé názory na fotografii od jejího vzniku až po přelom 19. a 20. století. Je ale třeba také nastínit, co obraz vlastně je a jaký vztah má se zobrazovaným, jak se odlišují různé typy obrazů. Slovo obraz se používá v mnoha různých významech a já se nyní pokusím, je zde rozdělit a zařadit fotografii do určité významové skupiny.

Termín „obraz“ nejčastěji slouží jako označení malby, kresby a dalších uměleckých výtvorů, např. mědirytiny. Obrazy v tomto smyslu jsou artefakty, umělé předměty, které

⁴⁹ *Dějiny fotografie*, s. 184 – 195; *Theoriegeschichte der Photographie*, s. 15 - 31, s. 35 – 49, s. 102 – 104.; *Myšlení o fotografii*, s 51 - 100.

něco zobrazují. V průběhu let začal stoupat počet způsobů, jak zobrazovat fenomény a termín obraz se rozrůstal. Nové způsoby výroby, přenos, uložení, zpracování, to vše se rozvíjelo. Přidaly se obrazy technické a automaticky vyráběné. Slovo obraz se dnes používá spíše pro zobrazení, které je plošné a z plochy příliš nevystupuje. Pro plastické výtvary se užívají výrazy socha či plastika. Vedle namalovaných či zformovaných umělých obrazů vytvořených člověkem (technēi eikones) se od počátku mluvilo také o tzv. obrazech přirozených (physei eikones), které vznikly bez lidského přičinění, a příroda v nich reprezentuje sebe sama. Sem se řadily hlavně zrcadlení, stíny a otisky. Toto rozdělení mezi umělými a přirozenými obrazy se nachází i v Platónově spise „*Sofistés*“⁵⁰. Rané křesťanství znalo ještě další označení „nenamalovaných obrazů“, jednalo se o obrazy, které vznikly nebeským zázrakem. Pro takové obrazy slouží termín „acheiropoieton“, doslova znamená „nestvořený rukou“, používal se jako označení obrazů Krista, Panny Marie a dalších světců, pro relikvie, otisky. Od přirozených obrazů, které vznikly bez lidského přičinění, se odlišují svým zvláštním vznikem a někdy jsou též označovány jako nadpřirozené obrazy. Konkrétním příkladem nadpřirozeného obrazu je veraikon⁵¹ (tzv. Veroničina rouška), na kterém je údajně pravý obraz Ježíšovy tváře. Podle legendy mu Veronika podala při jeho cestě s křížem na popraviště šátek, aby si osušil tvář a tak došlo k otisku jeho obličeje. Slovo obraz využíváme také pro označení tzv. vnitřních obrazů, které si v duchu představujeme. Jedná se tedy o smyslové vnímání, představu, vzpomínku, halucinace, sny a další.⁵²

Po představení výrazu obraz a co všechno může znamenat, popíši, v jakých souvislostech byl vnímán fotografický obraz v raném období. Fotografie se brala v 19. století jako přirozený obraz (physei eikones), ale současně i jako nadpřirozený obraz (acheiropoieton). První pojetí vychází z názorů Talbota, který, jak jsem popsala v úvodu kapitoly, mluvil o fotografii jako o pravdivém obrazu reality, o sebe(re)prezentaci přírody, do které člověk nezasahuje. Tyto názory pramenily z toho, že poprvé mezi daným objektem a jeho znázorněním nestál člověk, ale pouze další objekt. K utváření díla docházelo

⁵⁰ PLATÓN. *Sofistés*. 4., opr. vyd. Překlad František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 2009.

⁵¹ BREDEKAMP, Horst. *Theorie des Bildakts: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. 1. Aufl. Berlin: Suhrkamp, 2010.

⁵² SCHOLZ, Oliver R. *Bild, Darstellung, Zeichen: philosophische Theorien bildhafter Darstellung*. Freiburg (Breisgau): Karl Alber, 1991. Kolleg Philosophie, s. 5 – 9.

„automaticky bez tvůrčího zásahu člověka“⁵³, fotografie nebyla dle pohledu té doby založena na přítomnosti člověka. Z těchto důvodů tedy údajně fotografie nemůže klamat, je objektivní a zobrazuje to, co člověk vidí. Fotografie nebyla považována za technici eikones, jelikož to byla díla stvořena člověkem a stejně jako člověk sám, byla klamavá, chybná, nedůvěryhodná. Druhé pojetí přichází, když fotografie začne reprezentovat něco, co člověk vidět nemůže, věci údajně neviditelné, k tomuto posunu dochází asi v 80. letech 19. století. Pro nezasvěcenou veřejnost tak představuje zpočátku fotografie zázračný obraz, většina lidí neví, jak funguje fotoaparát a problematiku „neviditelného“ na fotografii chápe jako něco nadpřirozeného (acheiropoieton). Důvodů, proč došlo k této změně a fotografie začala „zviditelňovat neviditelné“ je mnoho. Zlepšovala se fotografická technika, zkracuje se doba expozice, objevuje se momentková fotografie, chronofotografie, v roce 1895 dochází k objevu rentgenového záření a vznikají první rentgenové snímky, fotografie se představuje ve vědě a začíná přesahovat možnosti smyslovosti. Také s rozmachem moderního okultismu (více v kapitole „Koncept moderního okultismu jakožto holistického poznání“) se objevuje spiritistická fotografie (viz podkapitola „Viditelné a neviditelné ve fotografii“), která zachycuje duchy zemřelých. Mezi první slavné spiritistické fotografy patří např. William Mumler. Na konci 19. století se připojuje ještě třetí pojetí, to vychází z myšlenek piktorialistů, které jsem popsala výše v této kapitole. V jejich podání měla fotografie reprezentovat nedokonalou lidskou smyslovost.

Z předchozího odstavce je zřejmé, že fotografie si v raném období prošla změnou, kterou jsem zde ještě nezmiňovala, jedná se o vnímání objektivity v souvislosti s fotografií. Z počátku fotografie představovala objektivní a pravdivé zobrazení reality (toto je rozebíráno hlavně v podkapitole „Fotografie jako důkaz (stopa)“), postupně však došlo k výraznému posunu, který byl dovršen uměleckou fotografií, která mohla znázorňovat pouze představy fotografa a to co zobrazovala, nemělo mnohdy v reálném světě zastoupení. Zde už fotografie neměla s objektivitou a reálným zobrazením moc společného. Přestože fotografie ukazovala později i to, co nebylo lidskými smysly běžně vnímáno, tak stále těžila z toho, že byla původně brána jako představitel objektivity. Možná právě z toho důvodu měl moderní

⁵³BAZIN, André. *Ontologie fotografického obrazu* In: CÍSAŘ, Karel (ed.). *Co je to fotografie?*. Vyd. 1. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 23; (dále *Co je to fotografie*).

okultismus tolik zastánců v široké veřejnosti, protože byl úzce spjat např. se spiritistickou fotografií a dalšími.

2. Okultní fotografie a okruhy s ní související

Ve druhé části své práce se budu zabývat pěti okruhy, které jsem zvolila jako stěžejní pro své téma. Součástí této kapitoly jsou také krátké interpretace obrazových příloh, které doplňují a ilustrují zde rozebíranou problematiku. S pomocí těchto okruhů, které se zabývají konkrétními tématy souvisejícími s okultní fotografií, se pokusím nastínit možnosti odpovědi na mou výzkumnou otázku.

2.1 Viditelné a neviditelné ve fotografii

Fotografie byly v minulosti (zhruba do 80. let 19. stol.) brány člověkem jako pravdivé obrazy.⁵⁴ Spojovaly se s objektivností a autentičností. Lidé byli o pravdivosti fotografie naprosto přesvědčeni i díky její přesnosti, podrobnosti a rychlosti zobrazení.⁵⁵ Většinová populace se domnívala, že fotografie velmi podrobně a přesně dokumentuje skutečnosti, které lze vidět na vlastní oči a zachycuje je v určitém momentu, který by byl, nebýt fotografie, brzy vytěsněn z paměti. K proměně fotografického diskurzu došlo v 19. století. Na počátku 80. let se začaly množit pokusy, které ukazovaly, že fotografie umožňuje prostřednictvím objektivu odhalit nové oblasti, které doposud nebylo možné tělesným pohledem zachytit. Fotografie se vlastně vydala na objevitelskou cestu do neznámé země toho, co je pro lidské oko neviditelné, a přinesla si odtamtud obrázky, které částečně, ale trvale změnily dosavadní hodnocení viditelného světa.⁵⁶

2.1.1 Neviditelné

Mezi fotografie, které zviditelnily neviditelné, řadíme více typů fotografie. Muybridgeovy a Mareyho fotografie znázorňující pohyb ukazovaly lidem jejich vlastní pohyb či pohyby zvířat rozfázované. Pohyb byl rozfázován na velice drobné úseky, které by tělesné oko nemohlo zachytit. Röntgen prosvítil lidské tělo a dopomohl pozorovateli díky fluoroskopu pohled do jeho vlastního vnitřku. A konečně fotografie okultní, která se

⁵⁴ *The pencil of nature.*

⁵⁵ *Myšlení o fotografii*, s. 51.

⁵⁶ *Theoriegeschichte der Photographie*, s. 87.

pokoušela zachytit duchy mrtvých („spirit“) a „materializace lidské duše“, zde šlo o působení tzv. „anima“, jevy, které působí živá duše (např. o ekto plazmu).⁵⁷

V tomto úseku se budu zabývat fotografiemi zachycujícími duše mrtvých, řadí se totiž do fotografií okultních a korespondují s tématem mé práce. Pokud je na okultních fotografiích zachyceno něco, co tělesným okem nemůžeme vidět a je to pro nás za normálních okolností neviditelné, jedná se o fotografie zachycující duše mrtvých (spirit) (Obr. 2) či fotografie zachycující „materializace duše“ (Obr. 3).

Ranní spiritisté brali fotografii jako nástroj, který je schopen zachytit neviditelný záhrobní svět. Spiritismus byl úzce propojen s vědou a to již před vynálezem fotografického procesu. Spiritisté využívali například telegraf. Propojení vědy a spiritismu je ilustrováno rovněž skutečností, že při okultních seancích byli často vzýváni duchové slavných vědců, např. Isaaca Newtona či Benjamina Franklina.

Za prvního a jednoho z nejznámějších spiritistických fotografů je považován William Howard Mumler. Pocházel z Bostonu a původně byl klenotníkem. Fotografování se věnoval spíše jako své zálibě. Prvním krokem na cestě k tomu, aby se stal profesionálním fotografem, bylo, když se mu údajně podařilo na svém autoportrétu zachytit ducha svého zemřelého synovce. Přestože pravděpodobně šlo o dvojexpozici, která se mu náhodou povedla a následně byla přehnaně interpretována jako duch, stalo se to, že se William Mumler proslavil. Rozhodl se stát spiritistickým fotografem. Přestěhoval se do New Yorku, kde si založil svůj podnik. Přestože jeho fotografie byly zkoumány řadou fotografických expertů a jako jiní spiritističtí fotografové (např. Edouard Isidore Buguet či Frederick Hudson) byl i on předvolán z důvodu nařknutí z klamání svých zákazníků před soud, nikdy se neprokázalo, že jsou jeho fotografie falešné, jelikož nikdo nenalezl dostatečně pádný důkaz. Mumler se nepřiznal a navíc měl velkou podporu hlavně od svých spokojených klientů. U soudu s Mumlerem však nešlo pouze o jeho konkrétní případ. Byla zde snaha zdiskreditovat spiritualistické hnutí jako takové.⁵⁸

⁵⁷ *Theoriegeschichte der Photographie*, s. 87.

⁵⁸ JOLLY, Martyn. *Faces of the living dead: the belief in spirit photography*. 1st pub. London: British Library, c2006, s. 16; (dále *Faces of the living dead*).

CHÉROUX, Clément. *The perfect medium: photography and the occult*. London: Yale University Press, c2005, s. 22; (dále *The perfect medium*).

Mumler sám určil datum vzniku spiritistické fotografie na říjen 1861, kdy se mu dle jeho výpovědi podařilo pořídit fotku se svým synovcem zmíněnou výše. Svůj zdánlivý dar objevil celkem příhodně krátce po vypuknutí americké občanské války, události, která hluboce ovlivnila americkou fotografii. Sloupkař Oliver Wendell Holmes popsal výstižně sociální dopad nového média fotografie ve svém článku pro Atlantský měsíčník, kde vyjádřil svůj šok (který se vztahoval skoro na všechny Američany), když poprvé uviděl hrůzy války zachycené na fotografiích. Fotografie mrtvol na bitevních polích, které byly publikovány newyorským fotografem Matthewem Bradym, byly tak realistické, že lidem připadalo, jako kdyby je viděli na vlastní oči. Tento nový styl reportážní fotografie přivedl neodvolatelnost smrti přímo do lidských příbytků. Velké množství portrétových fotografií vojáků, kteří se už z války nevrátili, se stalo tím jediným, co zůstalo truchlící rodině jako vzpomínka. Holmes si všiml, že fotografie, která se právě stávala populární technologií, se také stala neoddělitelně spjatou se smrtí a truchlením. V další části článku se autor dostává k tomu, že lidé, zabývající se spiritistickou fotografií a její tvorbou jako např. Mumler, slibují spojení mezi fotografií a smrtí ještě užší, než tomu bylo doposud.⁵⁹ Tím vlastně využívají smutku pozůstalých, kteří si chtějí za každou cenu uchovat na svého zemřelého co nejreálnější památku (tou byla dříve např. relikvie), a proto se uchýlí i k praktikám jako je zachycení ducha jejich zesnulého člena rodiny na fotce s nimi. Příkladám citaci z Holmesova článku, kde popisuje, jaké osoby často využívali služeb spiritistických fotografů: *„But it is enough for the poor mother, whose eyes are blinded with tears, that she sees a print of drapery like an infant’s dress, and a rounded something, like a foggy dumpling, which will stand for a face: she accepts the spirit portrait as a revelation from the world of shadows. Those who have seen shapes in the clouds, or remember Hamlet and Polonius [...] will understand how easily the weak people who resort to these places are deluded.“*⁶⁰

Mumler poznal, že tato útěcha⁶¹ prostřednictvím spiritistické fotografie je klíčem k jeho kariéře. Jeho zákazníci ho někdy museli navštívit vícekrát, než se duch na fotografii

⁵⁹ *The perfect medium*, s. 18.

⁶⁰ *Faces of the living dead*, s. 18.

⁶¹ W. J. T. MITCHELL. *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur*. In Abstimmung mit dem Autor gekürzte dt. Ausg. München: Beck, 2008, s. 150 – 160.

Viz kapitola „Totemismus, Fetischismus und Idolatrie“, kde Mitchell popisuje 3 typy vztahu k věcem (totemismus, fetišismus a idolatrie) a co mohou tyto v určitém kontextu „magické předměty“ pro člověka znamenat.

zjevil. Z toho mu samozřejmě plynulo více peněz.⁶² Mumlerova žena Hannah o sobě tvrdila, že je schopna vidět duchy mrtvých ještě předtím, než byla fotografie pořízena. Fascinovanému zákazníkovi dokonale popsala, co se zjeví na jeho snímku. Jednou z nejslavnějších fotografií tohoto spiritistického fotografa je fotografie Mary Todd Lincolnové s duchem jejího mrtvého manžela Abrahama Lincolna. Tento snímek brzy doslova obletěl celý svět.⁶³ Přestože Mumler nikdy nebyl odsouzen, opustila ho po dlouhém procesu takřka veškerá klientela. Mumler se rozvedl, ukončil kariéru fotografa a vrátil se k původní profesi.⁶⁴

Fotografie pořízené Williamem Mumlerem se v několika aspektech vždy velmi podobaly. Klient sedící na židli, jeho hlava se nachází v samotném centru plochy obrazu. Ducha zemřelého můžeme vidět za figurou portrétovaného. Bylo tomu tak u většiny jeho spiritistických fotografií. Jeho snímky jsou kompozičně poměrně nenáročné. Je vidět, že se striktně držel určitého vzorce, který dodržoval u všech klientů. Spiritističtí fotografové pozdější doby se z jeho snímků mohli poučit a svou fotografii trochu upravit. Pozdější snímky už si nejsou, co se týče kompozice, tak podobné, duchové mrtvých se zjevují na různých místech a někteří již nemají ani jasně rozeznatelnou lidskou podobu (např. u Johna Beattieho), u spiritistické fotografie tedy dochází k posunu, který představuje mimo jiné změna „formy“, rozostření.

Mezi další známé autory zabývající se fotografováním duchů mrtvých patří např. Frederick Hudson, Edouard Isidore Buguet či John Beattie. Živnou půdou pro rozrůstající se podniky spiritistických fotografů byla krom touhy truchlících pozůstalých mít památku na své zemřelé také neinformovanost široké veřejnosti o fotografické technologii.

Byl duch mrtvého, který se zjevil na fotografii opravdu něco tak nereálného? To se říci nedá. Během devatenáctého století, kdy byla spiritistická fotografie nejpopulárnější, došlo také k prozkoumání většiny elektrických vlastností a k technickým aplikacím elektřiny. V té době lidé zjistili, že ve světě kolem nich proudí mnohé neviditelné síly, mimo elektřiny také magnetismus. Je tedy přirozené, že se mezi lidmi vytvořila „staro – nová“ idea neviditelného

⁶² *The perfect medium*, s. 21.; „At a time when standard photographs were selling for about a quarter apiece, his fee was ten dollars per sitting, with no guarantee of obtaining the desired image. These rates highlight the popularity of spiritualism, as well as the public's appetite for novelty.“

⁶³ Zde je vidět jeden z rozdílů mezi tradičním a moderním okultismem. V moderním okultismu docházelo různými prostředky k popularizaci této oblasti, kdežto tradiční okultismus byl oblastí utajovanou.

⁶⁴ *The perfect medium*, s. 23.

světa (určitým způsobem mimo-náboženská), do kterého mohl klidně zapadnout i spiritismus.

Mezi fotografie, na kterých je zachyceno něco zdánlivě neviditelného⁶⁵, nepatří však jenom fotografie s duchy mrtvých, ale i výše zmíněná fotografie zachycující „materializační fenomény“ („anima“). Šlo např. o ekto plazmu. Autorem termínu ekto plazma je profesor Charles Richet. Tento Francouz dokázal zkombinovat svou kariéru ve vědeckém výzkumu se svou vášní pro parapsychologii. Získal Nobelovu cenu v oboru medicíny za svou práci o alergenech, ale stále také pokračoval ve zkoumání paranormálních jevů. Jako ekto plazma byla označována nová forma materializace, ke které docházelo, když z těla všemi viditelného média na seanci vycházela látka, která se sama zformovala. Podle osob zabývajících se touto problematikou byla tato spiritistická materializace ekto plazma, psycholazma či teleplazma, skrze niž neznámé síly prosakovaly do našeho světa.⁶⁶

Přestože mnohdy šlo při zachycení ekto plazmy pouze o určité „energetické proudění“, které bylo možné vidět pouze na snímcích pořízených fotoaparátem, tak při jiných pokusech a sezeních (např. u Alberta Schrenck – Notzinga) je popisováno, že z média vycházel vlhký, chladný a viskózní materiál, který připomínal břišní pojivovou tkáň.⁶⁷

Z toho můžeme usoudit, že někdy byla látka vycházející z těla média viditelná a hmatatelná, a proto je vlastně sporné, zda zařadit fotografie „materializací duše“ do první skupiny fotografií neviditelná či do druhé skupiny, kdy byly okultní jevy viděny, jak na fotografii, tak všemi přítomnými v daný okamžik. Na základě literatury a zjištěných informací usuzuji, že zachycení „materializací duše“⁶⁸ na snímku má místo v obou skupinách, jelikož

⁶⁵ Neviditelné tělesným zrakem, ale zviditelněno a zafixováno určitým „technickým pohledem“. Už v 17. století došlo k rozšíření sféry „viditelná“ – např. dalekohledem, mikroskopem atd. – vznikaly určité „prostorové řezy“, v moderní době vznikají i určité „časové řezy“ a technická zafixování. CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c1990.

⁶⁶ *Faces of the living dead*, s. 64.

⁶⁷ *Faces of the living dead*, s. 66.

⁶⁸ Rozostření, rozklad formy či de – kompozice představují nové prvky v „obrazových“ médiích, jsou podobné třeba mlze v romantismu, můžeme je též označit jako „projekční plochu“ divácké imaginace, prostor latentního nekonečna či „vznešena“. BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1981. Knižnica estetiky. Originální dílo bylo publikováno v roce 1757.

tato materie měla mnoho podob a je popisována různě. Pro popis jevů, které se byly zobrazovány na tomto typu fotografií, je často používán i pojem „fluidné tělo“⁶⁹.

2.1.2 Viditelné

Již v úvodu tohoto úseku uvádím, že fotografie byly mezi 40. – 80. lety 19. století vnímány širokou veřejností jako pravdivé vyobrazení něčeho, co člověk vidí na vlastní oči (viz Talbot a sebe(re)prezentace přírody popsána v první kapitole). Do této části by se tedy daly zařadit všechny fotografie, které můžeme vidět i bez aparátu a které vypadají stejně, jak na fotografii, tak v realitě.

Jelikož se zaměřuji na fotografie okultní, budu se v tomto úseku opět zabývat jen tou skupinou fotografií, kdy jde o zdokumentování výjevu, který se udál na seanci či sezení a byl způsoben duší v živém těle (animou). Zde se již nejedná o zjevování duší zemřelých, ale o působení duše živé. Na pomezí jevů viditelných a neviditelných jsou pak materializace lidské duše, jak jsem zmiňovala výše, tyto údajně také způsobovala živá duše přítomného média. Ke zdokumentovaným jevům na sezeních patřila např. levitace (Obr. 4). Tyto jevy mohly být viděny i všemi přítomnými na dané události, navrch jsou pak také zdokumentované na fotografii.

Tímto se tedy podstatně liší první a druhá skupina fotografií, jedny fotografie zachycují ty okultní jevy, které není možné zachytit tělesným pohledem, pomocí aparátu dochází ke zviditelňování neviditelného a druhá skupina dokumentuje okultní jevy, které jsme schopni sami vidět. Zde má přístroj funkci převážně dokumentární. Dokument má sloužit k přesvědčení veřejnosti o daném okultním jevu, slouží také jako důkazní materiál či k šíření určité „ideologie“ atd.

Popularita spiritismu rostla. Během několika let se vyvinul v „mocné sociální hnutí“ a to nejen v Americe, ale brzy také v Evropě. Richard Hennig mluví o tzv. „epidemii pohyblivého stolu“ roku 1853. V dobové literatuře se rozebírá tato tematika např. v časopise *Magikon*, *Archiv pro pozorování z oblasti týkající se duchů* (1840 – 1853). V roce 1851 v tomto časopise zveřejnil německý básník a lékař Justinus Kerner⁷⁰ článek „*Oznámení*“

⁶⁹ DENIS, Lev. *Po smrti.: Výklad nauky spiritistické*. Praha: Hejda & Tuček, 1920, s. 209 – 214.

⁷⁰ Věnoval se např. interpretaci skvrn atd.

z Ameriky“, ve kterém pojednal o události, která se stala v Hydesville. Šlo o první zprávy o klepání a pohybování stolů způsobené duchem zemřelého, které se údajně stalo v domě rodiny metodistického kazatele Johna D. Foxe v Hydesville. Kerner sám sice na existenci duchů věřil, ale přesto jeho stanovisko k pohybování stolu a ťukání duchů vyznělo krajně skepticky. Později napsal o tomto tématu vlastní studii, která jeho skeptický postoj jen potvrzovala.⁷¹

Při debatě o příčině zvláštního ťukání, „tančícího stolu“ a jiných zjevení byly navrženy dvě kontroverzní vysvětlení. Prvním bylo, že zdrojem způsobujícím tyto fenomény jsou duchové mrtvých (spirit). Druhé vysvětlení bylo, že to způsobuje magnetická síla proudící z rukou účastníků sezení přítomných u stolu (duše živých - anima).

Levitace, podivné zvuky a ťukání, přenášení předmětů a materializace se dohromady řadí do skupiny fyzikálních fenoménů. Schrenck – Notzing, který se zajímal převážně o fyzikální mediumismus, rozdělil fyzikální zjevení dále na telekinetické fenomény – sem zařadil působení na neživé předměty bez jakéhokoliv tělesného kontaktu – tedy levitaci, pohybování předmětů, akustické podněty, působení na hudební nástroje. Druhou skupinou byly teleplastické fenomény – veškeré zjevení určité duševní materie – sem řadil tvorbu forem a látek z organických či anorganických materiálů.⁷²

Nejnámějším médiem v oblasti fyzikálního mediumismu byla na přelomu století rodačka z Neapole Eusapia Palladino (1854 – 1914), která experimentovala a spolupracovala s řadou renomovaných učenců. K jejímu repertoáru patřily levitace stolu, přemísťování předmětů a materializace. Přestože pocházela z chudých poměrů, začala díky svým vystoupením zajímat v průběhu let takřka všechny významné parapsychology. Opakovaně byla obviňována z podvodů a několikrát byl některý z nich i odhalen. Přesto s ní byla provedena řada výzkumných sezení a různých experimentů, u kterých byli přítomni mnozí významní lidé té doby – Schrenck – Notzing, Dessoir, du Prel, psychiatr a zakladatel kriminologie Cesare Lombroso, astronom Camille Flammarion, vysoce postavení vědci té doby - psycholog Charles Richet, filozof Henri Bergson a manželský pár fyziků Pierre a Marie Curie.⁷³ Pro ilustraci uvádím citaci z dobového díla „Věda metapsychická a její nynější stav“

⁷¹ *Okkultismus und Moderne*, s. 37-38.

⁷² *Okkultismus und Moderne*, s. 71.

⁷³ *Okkultismus und Moderne*, s. 72.

z roku 1922 od Viktora Mikušky, kde je Eusapie Palladino věnovaná celá kapitola. V úvodu kapitoly autor popisuje, že u většiny medií byl odhalen podvod, kdy jejich údajné nadpřirozené schopnosti byly jen klamavé manipulace. Proto se francouzská komise významných učenců rozhodla prozkoumat praktiky tohoto velice známého média. Autor uvádí záznamy z těchto zkoumání. *„Dne 16. října 1907, mezi tím, co prof. Courtier (ze Sorbonny) držel obě nohy media a páni Debierne a Youriéwitch její ruce, nastala úplná levitace stolu. Nejdelší doba volného vznášení se stolu byla pozorována dne 5. listopadu 1906 a trvala 52 vteřin. Nohy stolu byly kontrolovány grafickým přístrojem s elektrickým kontaktem, který registroval ihned každý dotek nohy stolu, nohou media. Židle media nacházela se na váhách, jež každou změnu její váhy udávaly. Jako výsledek těchto method, bylo konstatováno, že při plné elevaci stolu, váha těla Eusapie se zvětšila o váhu stolu.“*⁷⁴ Na konci kapitoly popisuje autor závěr jednoho z významných psychologů týkající se schopností tohoto média. Pro přesnost slov uvádím také citaci ze stejného díla: *„Co se týče otázky mediumity Eusapie Paladino, nutno zdůrazniti, že zmíněný berlínský psycholog (Dessoir - pozn. autora) nevysvětlitelnost a skutečnost jistých zjevů sice uznává, jeho skeptický, celkový úsudek o mediumitě Eusapie nelze ale považovati za definitivní, jelikož pokusy s Paladinou sledoval pouze na počátku a nikoliv až do konce oné dlouhé doby, její tak zázračně se manifestující mediumity.“*⁷⁵ Komise Londýnské Společnosti pro psychická bádání, která byla vyslána roku 1908 zkoumat schopnosti tohoto média se pak vyslovila takto: *„v přítomnosti Eusapie Paladino účinkuje jistá telekinetická síla, která, v předmětech od ní vzdálených, aniž by byla s nimi v nějakém spojení vyvolává zvuky a pohybuje jimi. Síla tato vyvolává doteky a zjevy tělesné ve tvarech rukou, obličejů a pod.“*⁷⁶

Aby bylo jisté, že médium neužívá žádné pomocné prostředky, docházelo před a po sezení k řadě kontrol. Jedno z opatření, které bylo důležité provádět již během sezení a které zajišťovalo vyhnutí se podvodné manipulaci, bylo, že zpravidla dva účastníci sezení kontrolovali po celou dobu ruce a nohy média, aby pomocí nich nemohlo dopomáhat levitaci či posunu předmětů. Toto opatření můžete vidět na obrázku číslo 4 v obrazové příloze a je také popsáno v citaci z předchozího odstavce. V několika případech bylo dokonce médium

⁷⁴ MIKUŠKA, Viktor. *Věda metapsychická a její nynější stav*. V Praze: Sfinx, 1922. Knihovna Sfinxy, s. 93; (dále *Věda metapsychická*).

⁷⁵ *Tamtéž*, s. 96-97.

⁷⁶ *Tamtéž*, s. 97.

přivázáno k židli, aby se zabránilo manipulativním zásahům média k ovlivnění úspěchu fenoménu.⁷⁷ V některých případech docházelo i k přivazování ke stolu (samozřejmě se nejednalo o stůl, který měl později být zvedán nadpřirozenými silami média) a k rukám přítomných, užívaly se také sítky, pečeti a další opatření. „V seanci dne 10. dubna, když nohy media byly přivázány k nohám stolu a ruce její přivázány k rukám sousedů ji kontrolujících, pozvedl se 50 cm od Eusapie stojící malý stůl až na rameno pana Curie, pak byl obráceně (nohama vzhůru) přenesen na stůl, u něhož se sedělo ... Pan Curie obdivoval se přesností, s níž přenesení se dělo, aniž by bylo o některou osobu nebo předmět zaraženo.“⁷⁸ Zde uvádím doklad z literatury sepsané jen asi 10 let poté, co tyto pokusy probíhaly. V Mikuškově díle se také dočteme o tom, že se tyto paranormální jevy (levitace, telekineze, materializace atd.) vědecky studovaly a jak to probíhalo. Studium se zabýval především profesor filosofie Ochorowicz, profesor fyziky inženýr Crawford, fyziolog Richet, psychiatr Schrenck – Notzing a ředitel institutu „*Métapsychique internationale*“ Geley. Crawford např. na základě svých pokusů zastával teorii⁷⁹, „že nositel psychické síly dá se přirovnati k trámu ..., vpuštěnému jedním koncem do stěny (těla media), kdežto druhý konec nese pak vázu předmětu, stolu ... prostor mezi mediem a pohybovaným stolem vyplněn jest vícero silokřivkami, používá těchto sil název psychické ‚roury‘.“⁸⁰ Tato teorie je znázorněna také na nákresu, který Mikuška ve svém díle uvádí a já ho nyní také použiji k ilustraci (Obr. 5).

Mezi známé fotografy, kteří se zabývali zachycováním levitace předmětů, patří francouzský fotograf Edouard Isidore Buguet. Jde většinou o fotografie, kde velmi soustředěný člověk působí na židli či stůl. Zde jde tedy o zachycení působení živé duše v živém těle. Fotografie byly provedeny velmi precizně, na snímcích nevidíme žádné podpůrné elementy (Obr. 6). Pokud tedy nešlo o zaznamenání skutečné telekineze, byla pravděpodobně využita metoda průsvitu více negativů, nebo vícenásobná expozice atd., aby mohla tato fotografie vzniknout.

Levitace se zachycovaly na snímky hlavně z důvodu dokumentace a pozdějšího důkazu, že se daný jev opravdu udál. Přestože byli přítomni svědci, kteří celý průběh seance viděli, tak až zachycený jev na fotografii se bral jako „stoprocentní pravda“ a důkazní

⁷⁷ *Okkultismus und Moderne*, s. 72.

⁷⁸ *Věda metapsychická*, s. 94.

⁷⁹ *Tamtéž*, s. 77 – 80.

⁸⁰ *Tamtéž*, s. 80.

materiál, pomocí něhož se vylučovala např. davová psychóza přítomných – tedy vžití účastníků do magické situace natolik, že viděli něco, co se vlastně nestalo.

Je těžké určit, co se na fotografii řadí do kategorie neviditelná a co již spadá do kategorie viditelná. Pokusila jsem se tu o určité rozčlenění, ale i to se musí brát s velkou mírou relativnosti. „Materializace duše“ živého člověka je viditelná či není? Asi záleží na úhlu pohledu i na tom, jakého tvrzení se člověk zrovna drží. A co když prostřednictvím média dojde ke zjevení fluidního těla již zemřelého člověka, do jaké kategorie bychom to zařadili tentokrát? Těžko říct. Okultní fotografie mohou zahrnovat viditelné i neviditelné jevy a v každé fotografii je určitá míra viditelného i neviditelného. O rámcové rozdělení jsem se pokusila hlavně z důvodu přehlednějšího popsání této problematiky, ale jednotlivé jevy z podkapitol „Viditelná“ a „Neviditelná“ se mohou prolínat a být obsaženy i na fotografiích, které jsem zařadila do opačné kategorie.

V závěru se pokusím o krátkou interpretaci přiložených obrázků, na které jsem již během textu odkazovala. Druhý přiložený obrázek od Edouarda Bugueta je příklad spiritistické fotografie, zachycení ducha zemřelého. Vidíme zde konkrétní obličej člověka vznášející se nad hlavami obou pánů, jeho tělo však již jasně viditelné není, místo toho vidíme jakýsi závoj, který se rozprostírá od hlavy směrem dolů a pokrývá i jednu z osob. Spatřujeme zde určitou proměnu formy či „estetiky“. Podobnosti s touto fotografií můžeme nalézt později v piktorialismu či u chronofotografie, např. Mareyho fotografie vzduchu. Zájem o formy proudění, vlny, „tekutost“ atd. je pro spiritistickou fotografii celkem příznačný, jakési rozostření a změna formy se objevuje na většině fotografií. Na třetím snímku, jehož autorem je Albert Schrenck Notzing, vidíme hlavu dívky, která má zavřené oči a z její pusy proudí jakási materie. Jedná se pravděpodobně o zachycení „materializačního fenoménu“ (anima). Na této fotografii se objevuje motiv zavřených očí. Samozřejmě nevíme, zda to bylo fotografem zinscenováno nebo se jedná o shodu náhod. Fotografie však v sobě nese prvky symbolismu, působí tajemně a snově. Přes zavřené oči se můžeme dostat až k dílům Odilona Redona, která v sobě měla stejné aspekty, jaké jsem popsala v předchozí větě, určitou bližší podobnost můžeme nalézt u jeho díla „Zavřené oči“. Prostřednictvím zavřených očí se mohl fotograf snažit o zdůraznění podílu „neviditelná“, o kontemplaci či o „absorpci“. Žena totiž působí hluboce ponořena do sebe, jde zřejmě o soustředění média, mohlo jít ale i o aranžmá fotografa. Podle Michaela Frieda, který užívá termín „absorpce“

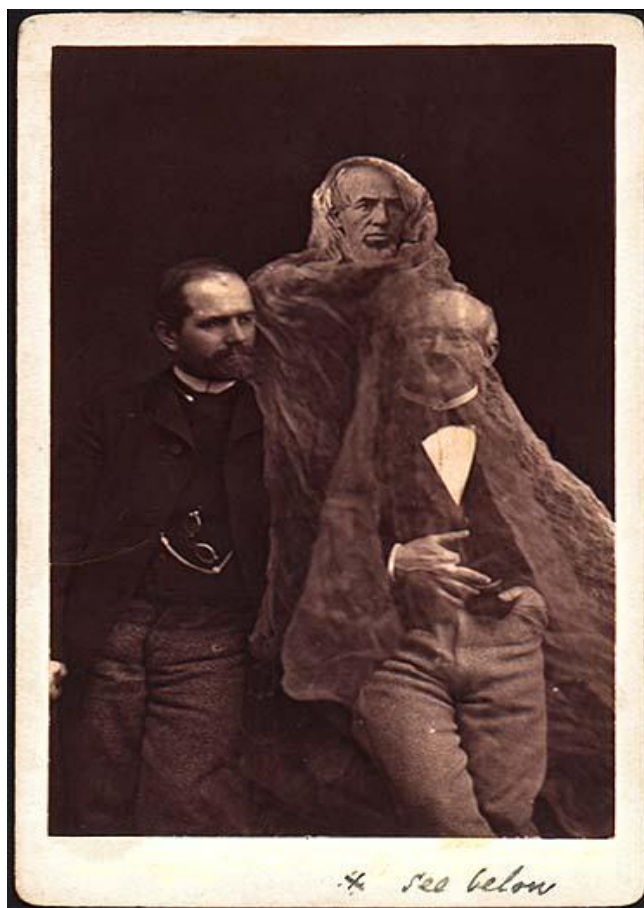
jako opak teatrálnosti, kdy je dílo nezávislé na divákovi a figury na snímku jsou ponořené do svého světa, bych označila tento snímek jako dílo s prvky absorpce.⁸¹ Na fotografii číslo č. 4 je zachyceno médium Esapia Palladino, které provádí na seanci levitaci stolu. Na fotografii je vidět, také přítomnost dvou pánů, kteří kontrolují, aby v průběhu seance nedošlo k žádným podvodům, jeden Eusapii drží nohy a kontroluje, zda si médium nijak nepomáhá rukama. Druhý muž celý průběh ve stoje sleduje. Fotografie byla focena některou z přítomných osob na seanci. Pravděpodobně byl pozván fotograf, který měl celý průběh seance zdokumentovat fotograficky, možná kvůli článku do novin či pro doplnění protokolu, které se někdy z takovýchto seancí sepisovaly. Vidíme, že stůl se již vznáší, je to zřejmé hlavně u předních dvou nohou. Na šesté fotografii od Édouarda Isidore Bugueta je zobrazen muž, který provádí levitaci židle. Tato fotografie se však od předchozí liší tím, že vypadá jako snímek z nějakého studia a nikoliv ze seance. Jako by muž ve studiu na požádání začal s levitací, aby se toto mohlo zachytit na fotografický snímek, možná je tento můj pocit způsoben i přesnou kompozicí snímku. Muž stojí ve středu, za sebou má v celku neutrální pozadí, soustředěně působí na židli. Předchozí fotografie sice zachycuje stejný jev, ale jako na diváka na mě působí mnohem věrohodněji, protože je zřejmé, že snímek nebyl aranžován, je zde zachycená i kontrola probíhající během seance, část snímku je rozmazaná, protože se tam někdo z přihlížejících zřejmě zrovna pohnul. Buguetova fotografie naopak svou pro mě až umělou dokonalostí působí nepřírozeně až falešně.

⁸¹ FRIED, Michael. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, c1980.

Obrazová příloha

2. Spiritistická fotografie, zachycení ducha zemřelého

Edouard Buguet, 1873



Zdroj: *Faces of the living dead*, s. 21

3. Zachycení „materializačního fenoménu“

Albert Schrenck - Notzing, 1913, Phenomena of Materialization (1920)



Zdroj: *Faces of the living dead*, s. 68

4. Levitace stolu – fotografie z průběhu seance

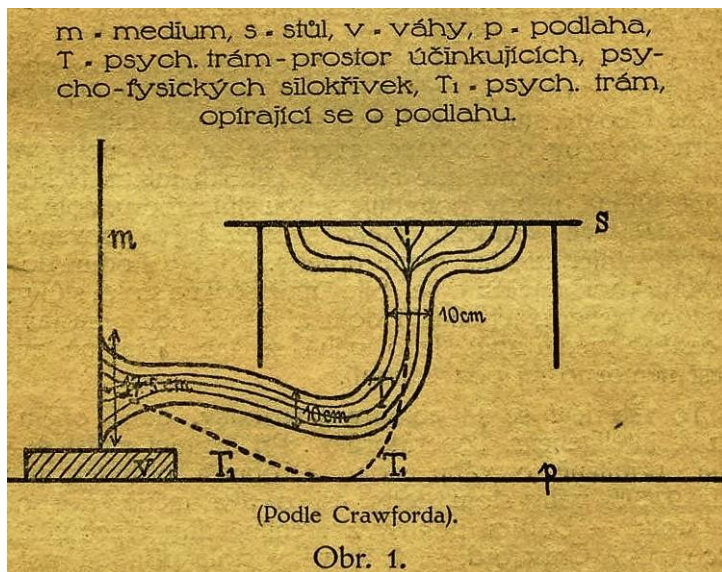
Autor i rok neznámý



Zdroj: *Okkultismus und Moderne*, s. 72

5. Nákres průběhu levitace podle Crawforda

Crawford, rok neznámý



Zdroj: *Věda metapsychická*, s. 80

6. Levitace židle

Édouard Isidore Buguet, 1875



Zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Isidore_Buquet#/media/File:Edouard-Isidore-Buquet-PK-spirit-photographer.jpg, [cit. 2016-02-05]

2.2 Fotografie jako důkaz (stopa)?

Toto téma je již lehce zmíněno v předchozí podkapitole, kde mluvím o dokumentování dění na okultních seancích a sezeních. Fotografie zde figurovala jako důkaz pro veřejnost, že se daná věc opravdu udála. Než se v 80. letech 19. století pohled na fotografii začal měnit, platilo, že fotografický obraz nelze zfalšovat, a pokud ano, je možné to snadno odhalit. Fotografie sloužila často jako důkazní materiál u soudu, burcovala k reakci populace (např. fotografie v novinách). Ve fotografii se zrcadlila skutečnost. Tato situace se ale začala postupem času měnit. Technika šla kupředu, fotografické aparáty se zlevňovaly a staly se dostupnější pro veřejnost, poté lidé začínají aparáty ovládat, množí se fotografové amatéři. Zjišťuje se, že ve fotoaparátu není skrytá žádná magie. Bezmezná víra v pravdivost fotografie pramenící do značné míry z neznalosti fotografií a fotoaparátu se postupně vytrácí. Následně se i další technika související s fotografiemi a aparáty dostává do veřejného povědomí.

Zajímavé je, že ačkoliv v dnešní době víme o nových technologiích úpravy fotografií a známe grafické programy, ve kterých lze vytvořit takřka cokoli, stejně se na hotový snímek díváme primárně jako na věrohodný záznam reality. Jakási intuitivní víra v „realističnost fotografie“ přetrvává dodnes. Existuje řada fotografických snímků (např. dokumentární či rodinné), které zprvu bereme jako jakýsi objektivní záznam či důkaz. Až druhotně jsme schopni na ně pohlédnout kriticky. A proto je zcela pochopitelné, proč dlouhou dobu fotografie jako důkaz figurovala, proč tak dlouho lidé věřili všemu, co na snímku spatřili.

Jak už bylo řečeno výše, fotografie byla vždy spojována především s věrným zachycením skutečnosti. K fotografovanému předmětu ji pojila podobnost. Když Daguerre představoval svůj objev, mluvil o „zachycení života se všemi detaily“⁸². D. F. Arago a Gay-Lussac mluví ve svých projevech, kde podporují Daguerrovův vynález o tom, jak je přesný a

⁸² „Tímto postupem může být bez jakékoli znalosti chemie a fyziky zachycen v několika minutách život se všemi detaily i nejmalebnější pohledy... Pomocí daguerrotypu bude mít každý pohled na svůj zámek nebo venkovský dům. ... Daguerreův letáček z podzimu 1838, který seznamoval zájemce s novým objevem. Zároveň se ale Daguerre brání označení, které této technice dal Niépce, když v závěru svého letáku upozorňuje, že daguerrotyp není nástrojem, kterým má kreslit sama příroda, ale je postupem chemickým a fyzikálním, který jí umožňuje reprodukovat sebe samu. Příroda zde není chápána jako tvůrčí síla, ale pouze objekt „poskytující“ své reprodukce, zároveň ale odmítnutí kreslení implikuje naprosto věrný, přesný obraz/odraz zachycený pomocí chemických postupů.“

SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963.

precizní. Je vidět, že jak pro tvůrce samotného, tak i pro autory, kteří se k novému vynálezu vyjadřovali, byla fotografie ztělesněním naprosté věrnosti obrazu světa. Allan Sekula⁸³ mluví o mýtu o fotografické pravdě. Mýtus vznikl současně s objevy, které umožnily vznik a rozšíření fotografie. Na dlouhou dobu se pak stává jedním z nejvýraznějších ve fotografickém diskurzu. Dopomohl tomu jistě i dobový tisk, jak je uvedeno výše. Fotografie byla vynálezem silně medializovaným, pojednávaly o ní nejrůznější články, které vyvyšovaly nejrůznější fotografické vlastnosti a možnosti tohoto aparátu. Obrovský zájem veřejnosti tvořil pak jen živnou půdu pro další a další medializaci. Největší glorifikace se dočkala jedna konkrétní vlastnost fotografie a to právě ta, kterou se zabývám v této podkapitole, a která umožnila vnímání fotografie coby důkazu či stopy skutečnosti. Realismus fotografie⁸⁴ byl brán jako jedna z jejích největších předností. Věrné zachycení skutečnosti, pravdivá realita – předpoklad těchto schopností fotografie nebyl vytvořen zcela na základě posuzování konkrétních fotografických snímků. Byl vytvořen spíše díky použité technice, ve které hrál údajně člověk jen zanedbatelnou či takřka žádnou roli. Fotografie měla ale svým způsobem pro svůj objev připravenou půdu. „*Vynález fotografie se stal logickým důsledkem vyspělosti a potřeb společnosti. Někdy mluvíme v této souvislosti o vyvrcholení snah po demokratizaci obrazu.*“⁸⁵ Proto zřejmě došlo k takovému nadšení a obrovským počtům po jejím vynálezu a také velkému zájmu široké veřejnosti.⁸⁶

2.2.1 Dokument, dokumentární fotografie

Pro definování termínu dokument si propůjčuji jednu z definic, kterou jsem převzala z oborové encyklopedie. Dokument je „*informační pramen tvořený nosičem informací a*

⁸³ Výtvarný umělec a kritik. Vyučuje na California Institute of the Arts v Los Angeles. V umělecké praxi i teoreticky se zabývá světem práce a jeho proměnami v současné globální ekonomice.

SEKULA, Allan: O vynalezení fotografického významu In: *Co je to fotografie*, s. 67-88.

⁸⁴ „*Nejbližší stylovou paralelu fotografie představuje realismus, umělecké hnutí, které vzniklo v polovině 19. století ve Francii. Těsné vztahy a souvislosti mezi fotografií a realismem dokládá již historie obou pojmů. Umělecká kritika převzala termín realismus z filosofie a z původně pozitivního termínu učinila v době rozmachu fotografie ve 40. letech 19. století pejorativní označení pro tendenci reprodukovat přírodu s fotografickou věrností a zevrubností. V následujícím desetiletí vzniklo nové umělecké hnutí, jehož stoupenci si pojem realismu přisvojili a začali ho používat v pozitivním slova smyslu Přestože se stoupenci realismu ohrazovali proti ztotožňování svých uměleckých principů s fotografií, z historického odstupu je zřejmé, že jejich hnutí sdílelo s fotografickým zobrazením svůj hlavní princip, omezení obrazových námětů na viditelnou skutečnost a zdůraznění současných témat.*“

Myšlení o fotografii, s. 86-87.

⁸⁵ *Dějiny fotografie*, s. 184.

⁸⁶ *Tamtéž*, s. 8, 184, 185.

množinou informací na něm fixovaných a sloužící k přenosu dat v čase a prostoru. Dokumenty se dělí podle řady kritérií, např. podle způsobu záznamu dat (písemné, obrazové, zvukové, audiovizuální, strojem čitelné - elektronické či digitální), podle odvozenosti obsahu (primární, sekundární a terciární), podle kontinuity (periodické a neperiodické), podle stupně zveřejnění (zveřejněné, nezveřejněné, interní).⁸⁷ Fotografie můžeme zařadit do kategorie obrazového dokumentu.

V 18. století se začalo objevovat „slovo dokument jako označení textu poskytujícího důkaz nebo svědectví“⁸⁸. Po příchodu fotografie byl pak termín dokumentu rozšířen také pro obrazový záznam. Protože fotografie je úzce spojena s časem a prostorem, může jí být propůjčen „zvláštní status obrazového svědectví“⁸⁹, o čemž píše Anděl ve svém díle „Myšlení o fotografii“. Hlavní charakteristikou dokumentu je jeho autenticita. Fotografie je „považována za autentickou díky své indexikální povaze“⁹⁰. Snímek jakoby dokládá to, že se daná věc opravdu stala. Fotografie se vlastně podílí na spoluutváření události. Stává se jakousi „časovou kapslí“, což je vlastně jiný výraz pro pojem historického dokumentu⁹¹. Pokud mluvíme o dokumentování historické události pomocí fotoaparátu, musíme se vrátit k již zmíněnému fotografovi Mathewovi Bradymu. Brady chtěl dokumentovat velkou historickou událost – občanskou válku. Byl to jeden z největších fotografických projektů 19. století. Pro Bradyho pracovalo mnoho dalších fotografů, mezi ně patřil např. Alexander Gardner. Alexander Gardner uveřejnil roku 1866 „Gardner’s Photographic Sketch Book of the War“. Ve dvoudílné publikaci bylo obsaženo sto fotografií, u každé byl popis výjevu, jméno fotografa a datum pořízení fotografie. Toto dílo je spolu s Bradyho archivem válečných fotografií jedním z důležitých historických pramenů. Ale ukazuje také, že pojem fotografického dokumentu tehdy znamenal něco trochu jiného než v průběhu 20. století. Např. snímek *Žeň smrti, Gettysburg, Pensylvánie* z července roku 1863, který je součástí Gardnerovy publikace a byl pořízen fotografem Timothyem O’Sullivanem, ukazuje mrtvé vojáky Unie. U Gardnerova popisu se z nich však najednou stávají padlí rebelové, tedy vojáci Konfederace (Obr. 7). V 19. století bylo normální a pravděpodobně akceptovatelné

⁸⁷ MATUŠÍK, Zdeněk, JONÁK, Zdeněk. Dokument In: *KTD: Česká terminologická databáze knihovnictví a informační vědy (TDKIV)* [online]. Praha: Národní knihovna ČR, 2003-.[cit. 2016-02-11]. Dostupné z: http://aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=000000502&local_base=KTD

⁸⁸ *Myšlení o fotografii*, s. 159.

⁸⁹ *Tamtéž*, s. 158.

⁹⁰ *Tamtéž*, s. 159.

⁹¹ *Tamtéž*, s. 159.

dokumentovaný předmět aranžovat, např. změnit pozici těla zemřelého člověka (padlého vojáka) nebo ho dokonce přenést na jiné místo. Toto by se dnes v dokumentárním žánru bralo jako zcela nepřístupné.⁹² Přesto i v dnešní době se to občas děje. Na tomto příkladu vidíme, že manipulace s důkazním materiálem, historickou stopou byla a je běžná a dokumentace nebyla vždy zcela autentická. To se však mnohdy nevědělo a širší veřejnost byla přesvědčena o pravdivosti fotografie.

Vzhledem k touze mnohých fotografů zaznamenávat výjevy ze života (jako tomu bylo u Bradyho), ale i díky pokroku techniky (stále se zlepšující kvalita užívaných materiálů, zkracování expoziční doby) se začal zvětšovat prostor pro autorskou tvorbu těch, kteří chtěli dokumentovat životní situace. Šlo ale i o možnost uplatnění výsledků práce těchto autorů. Dokumentární fotografie se uplatnila ve společenské praxi a to „díky vynálezu polotónové reprodukce snímků“⁹³. „Za těchto podmínek mohly noviny a časopisy postupně přecházet na přímé využívání fotografií pro ilustrační účely.“⁹⁴

2.2.2 Fotografie a její pravdivost a objektivita, může fungovat jako důkaz - názory některých teoretiků fotografie

Philippe Dubois se zabýval přístupy teoretiků i umělců k problematice postoje k fotografické realitě v různých historických obdobích, argumentuje pro indexovost fotografie (tedy její přirozenou vazbu ke skutečnosti). Tu však vnímá spíše jako vývojové stádium fotografické teorie. Navrhuje tři stádia. První stádium chápe fotografii jako „zrcadlo skutečnosti“, druhé stádium – „fotografie jako transformace skutečnosti“ a třetí „fotografie jako stopa skutečnosti“. Každá klasifikace je aplikovatelná i na „fenomén zázraku“ ve

⁹² *Myšlení o fotografii*, s. 158-160.

⁹³ *Dějiny fotografie*, s. 49.

⁹⁴ *Dějiny fotografie*, s. 156.

„Poprvé byla fotografie polotónově zreprodukována dne 2. prosince 1873 v new yorském *Daily Graphicu*; jednalo se o snímek paláce Steinway Hall, který byl otištěn na poslední stránce, a na předposlední stránce byla krátká poznámka pro čtenáře o tom, že tato ilustrace byla zreprodukována přímo z fotografie. Donedávna se datum první polotónové fotografie v periodiku až 4. březen 1880, a to opět v *Daily Graphicu*, avšak nejnovější výzkumy posunuly tuto hranici dále do minulosti. Ovšem zavádění nových zlepšení nebylo v minulém století zdaleka tak pohotově jako dnes, a proto k opravdu významnému využívání dokumentárních fotografií v periodickém tisku došlo až v průběhu 90. let.“

fotografii. V dalším odstavci uvádím citaci, kde je zřejmé, proč se fotografie ve spiritismu využívala tak hojně již v jejím raném stádiu a také proč byla brána jako důkaz.⁹⁵

„, Fotografie jako stopa skutečnosti ‘, označuje určitý návrat k referentu, který je však oproštěný od utkvělé představy mimetického iluzionismu. Tato referencializace fotografie začleňuje toto médium do oblasti neredukovatelné pragmatiky: fotografie se stává neoddělitelnou od své referenční skutečnosti, od aktu, který ji zakládá. Její primární skutečnost neukazuje nic jiného, než potvrzení existence. Fotografie je nejprve indexem. Teprve následně se může stát podobnou (ikon) a získat smysl (symbol).“⁹⁶

Mnoho autorů ve svých dílech uvažuje nad fotografií a fotografickým aparátem a v některých pasážích se i přibližuje k polemice o fotografii jako důkazu či stopě, o fotografii jako něčem objektivním a pravdivém. Susan Sonntagová, Vilém Flusser, Walter Benjamin, Roland Barthes či Roger Scruton, všichni tito autoři ve svých esejích a dílech rozebírají tuto problematiku a je vidět, že téma fotografie jako důkazu či jakási reprezentativnost fotografie je vcelku kontroverzní, protože autoři se svými názory liší.

Jako prvního uvádím Viléma Flussera, který se odlišuje ze všech nejvíce. Podle něj je objektivita fotografie klam. Vyjadřuje se takto v díle *„Za filosofii fotografie“*. Z toho, jak Flusser fotografii analyzuje, plyne, že pro tohoto autora nemá fotografie ve vztahu k fotografovanému reprezentativní funkci. Důvěra ve fotografii jako v něco, co bylo viděno přímo, je dle Flussera omyl. Flusser se vyjadřuje k fotografii jako k médiu manipulativnímu. Odmítá tvrzení, že by mezi světem a fotografií existovala nějaká přímá vazba. Fotografii nepovažuje ani zčásti za otisk reálného předmětu. Už při popisu fotoaparátu a principu jeho fungování je patrný teoretikův názor na fotografii jako důkaz. Tvrdí, že přímá vazba mezi fotografií a fotografovaným předmětem je přerušena, jak samotným aparátem, tak jeho technologií a také člověkem, který daný aparát obsluhuje. Například u malby víme, že obraz je tvořen a zcela ovlivněn autorem, jeho způsobem práce, materiálem, který k tvorbě užívá. U fotografie však tento vliv nevidíme na první pohled, přesto je Flusser přesvědčen o tom, že

⁹⁵ DUBOIS, Philippe. *Akt fotografování a jiné eseje*, Nathan, Paříž, 1990, s. 12, (studijní překlad); (dále *Akt fotografování*).

⁹⁶ *Akt fotografování*, s. 12; PEIRCE, Charles Sanders, PALEK, Bohumil a David SHORT (eds.). *Lingvistické čítanky*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972
O rozdělení na index, ikón a symbol poprvé mluví Charles Sanders Peirce. Jedná se o trichotomické dělení či triadický model znaku.

zde je. Dokonce tvrdí, že v procesu fotografování splývají fotograf a aparát v jedno. Flusser vnímá fotografie jako obrazy vytvářené složitým technologickým aparátem, nazývá je technickými obrazy.⁹⁷

V eseji Rogera Scrutona „*Photography and Representation*“ se rozebírá situace ideální fotografie. Její vztah s předmětem považuje Scruton za kauzální. Ideální fotografie tedy není interpretací reality, ale prezentací toho, jak něco skutečně vypadalo. Autor je přesvědčen, že pohled na ideální fotografii je vlastně náhražkou pohledu na věc samu. Fotografii nebere jako zobrazení, protože dle něj fotografie nezobrazuje, ale ukazuje. Fotografie slouží jako prostředek k tomu, aby pozorovatel uviděl její předmět. Scruton má za to, že fotografie je vůči svému předmětu transparentní, funguje jako zrcadlo nebo okno. Pokud nás zajímá daná fotografie nebo ji považujeme za krásnou, značí to podle Scrutona pouze náš zájem o daný předmět na fotografii či fakt, že ho shledáváme krásným. Zde vidíme zcela odlišný pohled na dané téma.⁹⁸ Samozřejmě je jasné, že roli hraje také fakt, že Scruton se vyjadřuje k ideální fotografii, ale přesto vidíme rozdílné názory obou autorů.

Digitalizace a všudypřítomnost výpočetní techniky dnes přináší netušené možnosti manipulace s fotografií. Koláže a montáže se dají vytvořit ve vysoké kvalitě, takže ani odborník obvykle není schopen poznat pravost snímku. Doba, kdy fotografie mohla sloužit jako důkazní materiál, je pryč. Je na místě si však položit otázku, zda to vůbec někdy bylo možné. V současné situaci manipulování s fotografiemi se už nedá počítat s tím, že referent byl nutně přítomen aktu fotografování. Není tedy dost dobře možné, aby fotografie sloužila jako důkaz skutečnosti dané situace, protože již není zaručeno, že referent byl při fotografování vůbec přítomný či zda nedošlo k jeho upravování před či po pořízení fotografie. Již v raném stadiu fotografie docházelo k úpravám a snahám o zdokonalení či proměnu fotografie, ač primitivnějším způsobem než dnes (viz dokumentární fotografie). Dokladem je právě i spiritistická fotografie, mnoho spiritistických fotografů se během soudního procesu přiznalo k podvodným manipulacím s fotografií. V branži spiritistických fotografů se spoléhalo na rozšířenou víru v pravdivost fotografie a značně se z ní těžilo, to už

⁹⁷ „Ve fotografickém gestu dělá aparát, co chce fotograf, a fotograf musí chtít, co umí aparát.“ FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Vyd. 2., upr. Překlad Josef Kosek, Božena Koseková. Praha: Fra, 2013. Vizualní teorie, s. 17-54.

⁹⁸ SCRUTON, Roger. *Photography and Representation*. *Critical Inquiry*. The University of Chicago Press, 1981, 7(3), s. 577 – 603.

je ale zmíněno v podkapitole „Viditelné a neviditelné ve fotografii“. Na základě toho, že byla fotografie ve společnosti dlouho vnímána jako důkaz skutečnosti zdokumentované situace, mnozí spiritistické fotografy dokonce své ateliéry otevřeli.

Obrazová příloha

7. Mrtví vojáci Unie

Timothy O'Sullivan, 1863, Gardner's Photographic Sketch Book of the War



Zdroj: *Myšlení o fotografii*, s. 161

2.3 Čas, paměť a smrt ve fotografii

„Psychoanalýza výtvarného umění by mohla považovat za základní fakt jeho zrodu balzamování. U zdrojů malířství i sochařství by našla ‚komplex‘ mumie. V egyptském náboženství, zcela zaměřeném proti smrti, bylo zachování života závislé na hmotném zachování těla. Tím uspokojovalo jednu ze zásadních potřeb lidské psychologie: obranu proti času. Smrt je jen vítězstvím času. Zachovat uměle tělesnou podobu bytosti znamená vyrvat tuto bytost z toku času, zachránit ji na břeh života. Bylo přirozené, že se tyto podoby zachraňovaly i přímo v realitě smrti, v smrti z kostí a masa. První egyptskou sochou byla mumie člověka ... kladly k sarkofágu též sošky z pálené hlíny, jakési náhradní mumie, které by zaujaly místo těla, kdyby bylo náhodou zničeno. A tak se v náboženských pramenech objevuje jeho prvořadá funkce: zachránit bytost podobností. ... Je samozřejmé, že souběžný vývoj umění a civilizace zbavil výtvarné umění těchto magických funkcí ... Tuto nepotlačitelnou potřebu zažehnávat čas však mohl vývoj pouze sublimovat a přizpůsobovat logickému myšlení. Dnes již nevěříme na ontologickou totožnost modelu a portrétu, ale připouštíme, že portrét nám pomáhá rozpomenout se na model, tudíž jej zachránit před druhou – duševní smrtí. Výroba obrazů se dokonce oprostila od jakéhokoliv antropocentrického utilitarismu. Už nejde o to, aby byl člověk zachován naživu, nýbrž obecněji o vytváření ideálního světa k obrazu skutečna, obdařeného svébytným pozemským osudem. ‚Jak marnivé je malířství‘ – pokud se pod naším absurdním obdivem neodhalí původní potřeba přemoci čas trvalostí tvaru! Dějiny výtvarného umění nejsou jen dějinami jeho estetiky, nýbrž především dějinami psychologie, tedy v podstatě dějiny podobnosti.“⁹⁹

V prvním odstavci této podkapitoly cituji autora Andrého Bazina a jeho pojednání o ontologii fotografického obrazu. Z citace je zřejmé, jak úzce jsou aspekty času, paměti a smrti propojeny. Také je zde dobře vidět jejich souvislost s uměním. Dále se v pojednání autor soustředí na fotografii, která vlastně navazuje na vývoj popsany v citaci. Z tohoto hlediska se jí týkají stejné souvislosti s časem, pamětí a smrtí jako obrazu. V následujících podkapitolách přiblížím jednotlivé pojmy – čas, paměť a smrt v souvislosti s fotografií. Pokud mají tyto termíny k určitému typu fotografie opravdu blízko, pak je to fotografie spiritistická a okultno obecně.

⁹⁹ BAZIN, André. Ontologie fotografického obrazu cit. In: *Co je to fotografie?*, s. 21.

2.3.1 Čas

Časem se zabývalo mnoho myslitelů napříč dějinami. Snažili se ho definovat, určit, jak čas vnímáme, jak nás čas ovlivňuje, co pro nás čas znamená. Již Platón začíná přemýšlet o čase. Rozebírá ho v dialogu „*Timaios*“¹⁰⁰. Augustinus se zamýšlí nad tím, že každý člověk ví, co je čas, dokud se ho na to někdo nezeptá, má – li tento výraz vysvětlit, tak neví. Je vidět, že čas je něčím, co se těžko definuje a co nás obklopuje natolik, že to nemůžeme jen tak přejít, proto není divu, že se jím zabývalo již tolik osobností naší minulosti.¹⁰¹ Profesor Jan Sokol se ve svém díle „*Čas a rytmus*“ zamýšlí nad časem velice zevrubně. Vytváří takový přehled pohledů na čas, ukazuje, jak byl čas vnímán v minulosti dávné i blízké, a sám také přidává svůj vlastní názor. V úvodu díla uvádí, co všechno je čas, co znamená pro různé kultury a jaký vlastně je. „*Základní stránkou času je jeho nepřetržitost, spojitě uplývání, nenávratný a nezadržitelný běh. Je to řeka, proud, pramen i jícen. Tak se čas jednou vleče a jindy utíká nebo dokonce letí, někoho tlačí a na nikoho nečeká. V tomto ohledu ho německé přísloví přirovnává k přílivu a odlivu. Čas mohu ztrácet, mařit a zabíjet, mohu si ho užívat nebo krátit. Někdo má na všechno dost času a u jiných se ptáme, kde na to berou čas? Ale i čas sám dělá podivuhodné věci: něco přináší a všechno odnáší, někomu hojí rány a pro někoho pracuje. Když je něco na spadnutí, říkáme, že je to už jen otázka času. Časem se věci ukazují, jak doopravdy jsou, a všechno chce nějaký čas. Němci a Holanďané soudí, že je tím nejlepším lékem, kdežto Norové mu přisuzují silné zuby – ostatně i v jiných jazycích známe >zub času<. Čas může být dlouhý nebo krátký, člověk ho má a ještě častěji nemá. Totiž na něco má – a pro někoho nemá. Musel by si ho udělat, ukrást nebo nastavit. Je tu, jako to jediné, co je zadarmo, a přece je drahý.*“¹⁰²

V Sokolově díle je čas rozebírán z mnoha úhlů. Ukazuje různé názory na čas a jeho různá pojetí. Pro přehled možností nahlížení času si opět propůjčuji slova pana profesora Sokola a uvádím tuto citaci z díla: „*Když zkoumáme čas z různých stran, zjistíme, že se pokaždé ukazuje v různých polaritách. Předně v polaritě >vnějšího< či veřejného a >vnitřního< času, času lidské zkušenosti. V rámci této vnitřní zkušenosti samé zase v polaritě trvání a plynutí, současnosti a následnosti. A konečně v polaritě mezi časem jako osnovou vlastního*

¹⁰⁰ PLATÓN. *Timaios: Kritias*. 2. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1996.

¹⁰¹ SOKOL, Jan. *Čas a rytmus*. 2., rozš. vyd. Praha: Oikoymenh, 2004. Oikúmené; (dále *Čas a rytmus*).

¹⁰² *Tamtéž*, s. 3.

výkonu lidského bytí na světě a časem jako způsobem mezilidského setkávání, výměny a koordinace lidských činností. Mezi časem člověka, časem lidské společnosti a časem Vesmíru.¹⁰³

Po obecném úvodu o čase bych se ráda přesunula ke vztahu času a fotografie. „Specifický vztah fotografie k času a prostoru jí propůjčil zvláštní status obrazového svědectví. Svou schopností překonávat prostor byla fotografie v prvních desetiletích své existence často přirovnávána k železnici. Železnice rozšiřovala hranice civilizace a působení a působení fotografie, jak často konstatovaly dobové komentáře, bylo srovnatelné. Mezi fotografií a železnici byla však ještě jedna hlubší souvislost, která z větší části dobové reflexi unikla, totiž jejích specifický účinek na vnímání času.“¹⁰⁴ V této citaci z Andělova díla „Myšlení o fotografii“ srovnává autor čas a železnici. Čas byl postupem času vnímán lidmi stále více jako lineární, tato představa o čase postupně nahrazovala cyklické vnímání času, je možné, že k tomu došlo i z toho důvodu, že železnice, jakožto vynález počátku 19. století, dodržovala určitou časovou linearitu v podobě jízdního řádu, takže se toto vnímání stávalo pro veřejnost přirozenější. Jedná se o zásadní moderní profanizaci času. Zde je také na místě zmínit Eliadeho dílo „Posvátné a profánní“, kde se autor mimo jiné vyjadřuje k vnímání času a rozlišuje čas posvátný a profánní. „Čas posvátný má paradoxní podobu Času kruhového, vratného a znovu dosažitelného, jakési věčné mytické přítomnosti, do níž se náboženský člověk periodicky navrácí prostřednictvím ritu.“¹⁰⁵ Z této citace je zřejmé, že do cyklického času zapadal přirozeně čas posvátný. V době velkých objevů na počátku 19. století se postupně začaly povolovat silná pouta člověka s náboženstvím a i z tohoto důvodu začal člověk přirozeně tíhnout více k času lineárnímu, protože v jeho životě ubývalo cyklických

¹⁰³ Čas a rytmus, s. 110.

¹⁰⁴ Myšlení o fotografii, s. 158.

¹⁰⁵ ELIADE, Mircea. Posvátné a profánní. 1. vyd. Praha: Česká křesťanská akademie, 1994. Knihy ze světa, s. 50; (dále Posvátné a profánní).

V úvodu do části knihy Profánní trvání a posvátný čas se autor vyjadřuje takto: „Podobně jako prostor ani Čas není pro náboženského člověka stejnorodý a nepřetržitý. Existují intervaly posvátného Času, čas svátků (většinou svátků periodických); a existuje na druhé straně Čas profánní, běžné časové trvání, do něhož spadají činy, které nemají žádný náboženský význam. Mezi těmito dvěma druhy Času existuje samozřejmě předěl ... Nápadný je především jeden podstatný rozdíl mezi těmito dvěma kvalitami Času: posvátný Čas je svou povahou vratný v tom smyslu, že je to vlastně zpřítomněný mytický Pračas. Každý náboženský svátek, každý liturgický Čas záleží v reaktualizaci posvátné události, která se odehrála v mytické minulosti ... Posvátný Čas je potom znovudosažitelný v nekonečném množství zpřítomnění, je nekonečně opakovatelný. Z jistého hlediska o něm lze říci, že ‚neplyne‘, že nevytváří nevratné ‚trvání‘. Je to Čas par excellence ontologický, ‚parmenidovský‘: vždy sám sobě rovný, neproměnný a nevyčerpávající se.“ Tamtéž, s. 49.

prvků. Erich Auerbach se ve svém díle „*Mimesis*“ také zabývá časem konkrétně v části „*Odysseova jízva*“. Ukazuje, jak byly vystihovány skutečnosti v evropské kultuře prostřednictvím literárních děl. Konkrétně se zabývá Homérovou Odysseou a biblickými příběhy. Z časového hlediska vyzoroval autor v dílech tyto rysy – v Homérově díle *Odyssea* se vše odehrává v přítomnosti. Autor zpřítomňuje veškeré jevy odehrávající se v příběhu. Užívá časté vsuvky *retardováním*¹⁰⁶. V ději jsou díky vsuvkám časté skoky vpřed a vzad, ale přesto „*homérský styl probíhá v popředí ... v něm jako jediná neperspektivní přítomnost působí vždy to, co se právě vypravuje*“¹⁰⁷. Po tom, co jsem představila další dva autory zabývající se pojmáním času ve svých dílech, bych se ráda vrátila opět k Andělovu dílu „*Myšlení o fotografii*“, po přirovnání času k železnici autor shledává určitou podobnost s časem i u fotografie, která v sobě dle něj také nese určitou linearitu: „*Fotografie má podobný účinek tím, že v každém fotografickém snímku je zakódován určitý časový okamžik, který je kvalifikován svou délkou, čímž vnucuje představu jeho umístění na časové ose.*“¹⁰⁸ Fotografie vlastně zachycuje plynutí času. Z jednotlivých fotografií si můžeme vytvořit osu našeho života či života našich blízkých, většinou máme zaznamenány důležité životní milníky, které nám mají připomínat dané události. A tím už se dostáváme k další podkapitole.

2.3.2 Paměť

Už ve středověku učence zajímalo, jaký průběh má v mysli pamatování. Stejně jako učenci antičtí i oni považovali ukládání do paměti „*za proces, který má konkrétně hmotný průběh*“¹⁰⁹. Platón a Aristoteles užívali přirovnání, že paměť je jako „*tvorba otisků do kostky*“

¹⁰⁶ AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 10.

¹⁰⁷ *Tamtéž*, s. 16.

„*Homérské básně skýtají pevně určený, místně a časově vymezený sled událostí; před ním, vedle něho a po něm si lze bez konfliktů a obtíží představovat jiný, nezávislý sled událostí. Starý zákon však zachycuje světové dějiny; začínají vznikem času, stvořením světa a končí Posledním soudem, kdy se naplní zaslíbení a svět zanikne.*“
Tamtéž, s. 19.

V uvedené citaci autor představuje jeden ze základních rozdílů odlišující Homérské básně od biblických příběhů. V Homérských básních je také patrné, že postavy nestárnou. Děti vyrostou, ale dospělí se třeba v prodlevě dvaceti let skoro vůbec nezmění, pak tu máme samozřejmě zásahy bohů, kteří postavám v určitých situacích propůjčují mladiství vzhled či vzhled starce. V biblických příbězích postavy stárnou a umírají. Obecně se více blíží dějinnosti a objevuje se u nich historický popis.

¹⁰⁸ *Myšlení o fotografii*, s. 158.

¹⁰⁹ BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost: středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2012; (dále *Skutečná přítomnost*).

vosku¹¹⁰. Později v souvislosti s pamětí padlo ještě mnoho přirovnání, např. telefonní ústředna, skladiště, knihovna, magnetofon atd. V oblasti kognitivní psychologie je dnes běžné přirovnávat paměť k systému, který zpracovává informace. To, jak pracuje paměť v lidské mysli, si jde představit právě jako systém zpracovávající informaci v počítači. Na naši paměť se však nemůžeme stoprocentně spolehnout, občas může selhat, jedná se třeba o špatnou lokalizaci času dané vzpomínky nebo dojde k rozostření vzpomínek, některé momenty vystoupí a jiné jsou upozaděny. Paměť je tedy omezená, někdy chybná a zkreslená. Na základě řady výzkumů přišli vědci na to, že si lidé někdy vytváří nevědomky „vzpomínky“, které se na pravdě zakládají jen zčásti či vůbec. Důvody pro to jsou mnohé – cítit se lépe, podpořit své sebehodnocení. Obraz lidské paměti má tedy dvě strany. Někdy je kompetentní, jindy chybný. Na závěr krátkého úvodu o paměti je důležité popsat průběh zpracování informací. Nejprve senzorická paměť na krátký moment uchovává vjemy, které vidíme. Ty, které naši pozornost upoutají více, jsou poté převedeny do paměti krátkodobé a nakonec ty z nich, které jsou dále kódovány, se uchovávají v dlouhodobé paměti.¹¹¹

Obrazy se noří hlouběji do paměti především tehdy, když nám nestačí, či nemáme žádné slovní zpracování dané věci. Jedná se hlavně o traumatické zážitky či situace, o kterých jsme do té doby neměli žádné povědomí. Paměť je také úzce spjata mimo jiné s mediálními technologiemi. Stejně jako písmo je také obraz zároveň metaforou a médiem paměti. Daguerreotypicky vytvořené jedinečné obrazy se vztahují jak k mentálním obrazům, tak k mediálním prezentacím, které vzpomínky svým způsobem vnějškově podpírají. De Quincey mluvil krátce před vynálezem fotografie o palimpsestu¹¹² lidského mozku, kde se vrství zkušenostní obrazy prožitého života a později díky chemii restaurátorů uměleckých děl budou zase čitelné. Tato de Quinceyho vize se díky fotografii stala běžnou technikou, která je také, jak připomíná Roland Barthes, schopna fungovat právě díky chemickým procesům. Chemie fotoemulze provádí zázrak, který spočívá v tom, že dokáže zafixovat světlo vykreslující objekty. A jako hovoří de Quincey o vkříšení mrtvých obrazových stop v hodině smrti, mluví také Barthes o schopnosti fotografie vzkřísit mrtvé. Fotografie však nefunguje jen jako analogie vzpomínky, patří také k nejdůležitějším médiím vzpomínky, protože je

¹¹⁰ KASSIN, Saul. *Psychologie*. 2. vyd. Brno: CPress, 2012, s. 198; (dále *Psychologie*).

¹¹¹ *Psychologie*, s. 198 – 237.

¹¹² Palimpsest = psací látka, na které došlo k odstranění původního textu a bylo nahrazeno textem novým. A přitom zde zůstaly stopy textu původního. V kontextu mé práce je tento výraz užit metaforicky.

brána jako nejspolehlivější indicie minulosti, která již neexistuje, jako stále existující otisk minulého okamžiku. Z tohoto minulého okamžiku uloží stopu reálného, s níž je přítomnost skrze kontinuitu spojena dotekem.¹¹³ Barthes tvrdí, že snímek je „*emanací referentu. Z reálného těla, které bylo tam, vyšly paprsky, jež se dotkly mne, který jsem zde*“.¹¹⁴ Takto se vyjádřil Roland Barthes v díle „*Světlá komora*“ o fotografii své matky: „*Fotografický snímek mi v tomto případě dal pocit stejně přesný jako vzpomínka, to, co jednou zažil Proust, když se skláněl, aby si zul boty a náhle mu v paměti vytanula pravá tvář jeho babičky, jejíž živou skutečnost jsem poprvé objevil v bezděčné a celistvé vzpomínce*“.¹¹⁵ „*Každý fotografický snímek je nějak stejné přirozenosti jako jeho referent ... ‚referentem‘ míním ... věc reálnou nutně, tu, jež stála před objektivem a bez níž by nebyla snímku ... nemohu v případě Fotografie nikdy popřít, že tato věc byla. Spojuje se zde dvojí klad: skutečnosti a minulosti*“.¹¹⁶ V tom předčí fotografie všechna dosavadní paměťová média, že díky svému indexikálnímu charakteru poskytuje doslova kriminologický důkaz existence určité minulosti. Tato pomoc při vzpomínání, ač vyobrazená do nejmenšího detailu a s ostrými konturami, zůstává němá. A proto žije paměť fotografií brzy vlastním životem a stává se značně zkreslenou. K tomu dochází ve chvíli, kdy si již nepamatujeme příběh, který se k dané fotografii vázal a který jediný zvládl externí paměťový obraz opět přetvořit v živou vzpomínku.¹¹⁷ Paměť je spojena s obrazy a stejně tak i písmem již od antiky. Platón mluvil spíše o souvislosti paměti a písma a to ne zrovna v pozitivním slova smyslu. Tvrdil, že písmo ničí paměť jako každé médium, protože to, co si člověk zapíše, si už nemusí pamatovat. V římské kultuře se paměť více spojovala s obrazem. Toto paměťové umění bylo pokládáno za subsystém rétoriky, vyvíjelo vizuální paměťové písmo. V protikladu k alfabetskému písmu je čistě ideografické, místo z písmen se skládá z obrazů. Obrazové paměťové písmo je koncipováno podle modelu alfabetského písma jako alternativa k němu.¹¹⁸ Jeho důležitost rostla také proto, že ve středověké společnosti se rozšířila sféra toho, o čem bylo třeba informovat širokou veřejnost. Nešlo již pouze o politiku, ale také „*o nejpodstatnější otázky života a smrti, křesťanské učení o nich. Panovník a elity měli zodpovědnost za šíření, upevňování a podporu*

¹¹³ ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck, c1999, s. 220 – 221; (dále *Erinnerungsräume*).

¹¹⁴ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Překlad Miroslav Petříček. Praha: Fra, 2005, s. 78; (dále *Světlá komora*).

¹¹⁵ *Světlá komora*, s. 68.

¹¹⁶ *Tamtéž*, s. 74-75.

¹¹⁷ *Erinnerungsräume*, s. 221.

¹¹⁸ *Tamtéž*, s. 221 – 222.

víry, právě proto, že ovládali komunikační kanály uvnitř společenství“.¹¹⁹ Vzhledem k tomu, že v té době byla ještě většina obyvatel negramotná, se staly důležité zvláště komunikační techniky, které utvořily cestu přenosu od vzdělané elity k nevzdělané široké veřejnosti.¹²⁰ Přestože v současnosti je již většinové obyvatelstvo gramotné a informace se mohou šířit pomocí písma, je doplnění ilustrací běžnou praktikou, která pomůže k lepšímu zapamatování či zaujme pozornost člověka, aby si vůbec daný text přečetl.

2.3.3 Smrt a pomíjivost prostřednictvím fotografie

V této části rozebírající termín smrt má opět svou pozici i okultní fotografie. Konkrétněji se o ní zmiňuji v podkapitole „Viditelné a neviditelné ve fotografii“, takže zde se nebudu opakovat a pouze zmíním, že tento fenomén, který vznikl převážně kombinací více negativů na jedné fotografii či technikou dvojí expozice (a dalších) sloužil převážně jako útěcha pro ty, kteří věřili ve spiritismus. Snímky s duchy jejich zesnulých blízkých je měly povzbudit a probudit v nich nostalgii. Funkci určité vzpomínky na pozůstalého neměla však pouze spiritistická fotografie. Své místo zde měla i fotografie posmrtná. J. Ruby se ve svém díle nechává slyšet, že zvyk fotografovat mrtvé je „stejně starý jako fotografie sama“.¹²¹ Toto tvrzení se někomu může zdát poněkud extrémní, ale je možné, že tomu tak opravdu bylo. Fotografie mrtvých nepatřily mezi jedny z prvních prezentovaných na veřejnosti, ale to neznamená, že nemohly již v té době být pořizovány. Má se za to, že fotografování lidí krátce po jejich smrti se začalo praktikovat v první polovině 19. století. Ruby ve své knize zdůrazňuje fakt, že již ve 40. letech 19. století se v Americe vyskytovali profesionální fotografové, kteří se zabývali mimo jiné tím, že fotografovali upomínkové snímky zesnulých pro jejich pozůstalé. Tato praxe probíhala hlavně v prvních čtyřiceti letech trvání fotografie (cca. 1840 – 1880). Dokonce se v novinách objevovaly reklamy upozorňující na tuto praxi a rodina si fotografa mohla objednat, jednalo se o fotografování v prostorách ateliéru či v soukromí domu rodiny zesnulého. Některé fotografické prodejny dokonce nabízely rámy přímo určené na fotografie zesnulých. Po roce 1880 již reklamy tohoto typu z novin vymizely.¹²² Nejčastěji byly posmrtně zvěčňovány děti. Pokud dítě umřelo velmi malé, pak posmrtná fotografie představovala

¹¹⁹ *Skutečná přítomnost*, s. 148.

¹²⁰ *Tamtéž*, s. 148.

¹²¹ „[...] is old as photography itself.“ RUBY, Jay. *Secure the shadow: death and photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995, s. 50; (dále *Secure the shadow*).

¹²² *Secure the shadow*, s. 52- 55.

jediný snímek, který rodičům na památku zůstal. Mnohdy se nechali rodiče zvěčnit spolu s dítětem, aby měli společnou památku. U fotografování mrtvých však nešlo o fenomén rozšířený pouze v Americe. Týkal se i Evropy a dalších částí světa. Ruby nachází u posmrtné fotografie 3 typy zobrazení. Uvádí, že první dva se vyskytovaly paralelně, mezi léty 40. – 80. 19. století. Tyto dva typy měly společný znak, fotograf se zde snažil docílit zamaskování smrti. Fotografie neměly ukazovat, že je člověk mrtev. První typ Ruby nazývá Last Sleep a druhý Alive, Yet Dead. Třetí typ autor nepojmenoval. Odlišuje se od prvních dvou v zásadní věci. Smrt je zde přiznaná. Tento druh posmrtné fotografie začíná dominovat od 80. let 19. století. Když se vrátíme k prvnímu typu dle Rubyho - Last Sleep (Obr. 8), tak již z názvu vyplývá, co bude asi následovat. Zde se fotografové snažili, aby mrtvý vypadal, jako když spí. Obecně se v této době na veřejnosti nemluvilo o smrti. Když někdo zemřel, říkalo se, že se oddává věčnému spánku. Fotograf obvykle volil interiér s pohovkou či postelí, na které byl přehoz či přikrývka, kde byl mrtvý naaranžován, jako by pouze spal. Zesnulé dítě se někdy zobrazovalo spící v náručí matky. Občas se na fotografiích objevují nějaké rekvizity (např. oblíbená hračka dítěte, květiny či kniha). Fotografie jsou málokdy osobní, většinou nevyjadřují nic, co by charakterizovalo zesnulého jako individuum. Tento vzorec Last Sleep nakonec okolo roku 1900 postupně mizí.¹²³ Druhým typem Alive, Yet Dead je fotografie, která se snaží o zobrazení zesnulého, jako kdyby byl stále živý, smrt zde má být skryta (Obr. 9). Zesnulý byl na fotografii buď sedící na židli a někdy díky speciálnímu držáku dokonce stál. Aby nebožtík vypadal co nejživěji, využívali se podpěry očí, aby zůstaly otevřené nebo se oči různě dokreslovaly (na pozitiv či přímo na víčka mrtvého). Někdy zesnulého vyfotografovali vleže a fotografie byla poté otočena o devadesát stupňů a vyretušována, aby vytvářela iluzi stojící osoby. Tento typ stejně jako Last Sleep přestává být populární kolem roku 1900.¹²⁴ Poslední typ (Obr. 10) popisovaný Rubym představuje vlastně takový posun od zobrazení mrtvého jako živého k zachycení pozůstalých s rakví mrtvého. Většinou na fotografii rodina oplakává zemřelého. Dochází k odklonu od záběru zesnulého zblízka, nyní je na fotografii celá scéna. Později (asi ve 30. letech 20. století) jsou využívány dva typy fotografie posmrtné, záběr na polovinu rakve a tvář zesnulého či záběr na rakev celou. V této době se již posmrtná fotografie přesouvá spíše do soukromé sféry, fotoaparáty jsou dostupnější, lidé je mají

¹²³ *Secure the shadow*, s. 66 -74

¹²⁴ BATCHEN, Geoffrey. Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography. *Aperture Magazine*. 1994, (136), s. 48-51; *Secure the shadow*, s. 72 – 74.

k osobnímu využití a dokumentují tyto intimní chvíle ze svého života sami. Přesun do soukromé sféry zapříčinila také změna pohledu na smrt. Smrt dříve vnímána „veřejně“ v širokém okruhu blízkých je vytlačena mimo společnost a stává se z ní něco čistě osobního.¹²⁵ Dále jsou se smrtí spjaty i žánry fotografie dokumentární, lékařské či určitý typ fotografie umělecké, ale já zvolila tento, jelikož je zde fotografie a smrt ve velmi těsném kontaktu. V obrazové příloze na konci této podkapitoly jsou uvedeny tři snímky reprezentující popsané typy zobrazování zesnulých dle Rubyho. Na tomto místě jen shrnu rysy charakteristické pro dané typy a přítomné na příkladu mnou uvedeném. Snímek č. 8 ukazuje dívku na pohovce, leží s hlavou na polštáři, pod sebou má přehoz a v ruce knihu. Jako by právě usnula při odpočinku u knihy. Tento snímek ukazuje typ Last Sleep. Snímek č. 9 ilustruje typ Alive, Yet Dead. Muž sedí na židli a má vypadat živě, jeho pozice ale není úplně přirozená, pravděpodobně je k židli nějak připoután, co se týče očí, z fotografie není patrné, zda byly užity držáky očí či byly otevřené oči dokreslené. Ostatně není ani dost dobře vidět, zda otevřené jsou, možná fotograf schválně oblast očí rozostřil a zesvětlil, aby je nemusel dokreslovat. 10. snímek představuje třetí typ, kdy je nejprve mrtvý zobrazen ležící v rakvi, rakev není na snímku celá, je zde detail nebožtíkovy hlavy. Na dalším snímku je již rakev zobrazena celá a v pozadí vidíme účastníky pohřbu.

Nyní pohlédnu na fotografii a smrt trochu z jiného pohledu, k tomuto účelu jsem si vybrala dílo „Světlá komora“, kterým se v tomto odstavci budu zabývat. Autorem je již výše zmiňovaný Roland Barthes, který zde popisuje souvislost fotografie a smrti jinak než jsem ji zmiňovala doposud. Autor mluví o tom, že při fotografování člověk zakouší smrt, jedná se pouze o takovou miniaturní zkušenost, ale přece zde je. Jde se o situaci, kdy fotografovaný člověk na okamžik není ani subjektem, ani objektem a ví, že se z něj právě stává objekt. Barthes tvrdí, že fotografové se této malé smrti snaží zabránit tím, že člověka aranžují do různých živých situací. Ale dle autora jakmile je jednou fotografie hotova a je z ní snímek, pak je to již smrt osobně. Z tohoto odstavce je zřejmé, že autor vidí mezi fotografií a smrtí bytostné spojení. Barthes také uvádí, že fotografie je úžeji spjata s primitivním divadlem než s malbou. Důvodem, proč takto autor usuzuje, je opět smrt. Autor mluví o spojení divadla a kultu Mrtvých, líčení znamenalo označení hercova těla zároveň za mrtvé i živé.¹²⁶ „Snímek je

¹²⁵ ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti I.: Doba ležících*. Praha: Argo, 2000, s. 32–33; ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti II.: Zdivočelá smrt*. Praha: Argo, 2000, s. 340.

¹²⁶ *Světlá komora*, s. 17-32.

jako primitivní divadlo, je jako *Tableau Vivant*, figurace nehybné a zamaskované tváře, pod kterou vidíme mrtvé.¹²⁷ Autor dále přemýšlí ve svém díle nad tím, že „nepohyblivost fotografie je vlastně záměnou dvou pojmů: Reálného a Živého: protože dosvědčuje, že objekt byl reálný, přivádí ... k myšlence, že žije a to na základě onoho přeludu, který nás svádí, abychom Reálnému přiznávali absolutně nadřazenou ... věčnou hodnotu; poněvadž ... toto reálné přenáší do minulosti ... naznačuje, že je již mrtvé.“¹²⁸ Autor se vyjadřuje k tomu, že mladí fotografové na celém světě, kteří chtějí zachycovat dění, nevědí, že jsou vlastně „agenty Smrti“¹²⁹. Fotografie je dle autora způsob, kterým dnešní doba přijímá smrt. Barthes hledá antropologickou souvislost smrti a fotografie, „Smrt přece musí někde ve společnosti být ... možná v tomto obraze, který vytváří Smrt, když chce uchovat život“¹³⁰. Domnívá se, že fotografie má pravděpodobně něco společného s „krizí smrti“¹³¹ v 2. polovině 19. století. Ustupuje rituál, do současné společnosti proniká smrt „asymbolická“¹³², smrt, která stojí mimo rituál, mimo náboženství. Barthes popisuje, že ve starých společnostech si chtěli lidé uchovat vzpomínku, která měla nahrazovat život zesnulého, věčně. Chtěli, aby věc, která „vypovídá o Smrti, byla nesmrtelná“¹³³. Jednalo se o monument. V moderní společnosti, kdy se smrtelná fotografie stala běžným svědkem minulého, přichází tato společnost o monument. V těchto souvislostech tedy mluví Barthes o fotografii a smrti. Je zde vidět jakýsi filosofický pohled na spojení fotografie a smrti. Fotografie jako malá smrt, fotografie jako svědek minulého, smrt ve společnosti prostřednictvím fotografie.

Fotografie může působit také jako určitá forma přesvědčování¹³⁴. Může sloužit k ovlivnění názoru společnosti. Pokud se jedná o fotografii znázorňující smrt, je tato funkce

¹²⁷ *Světlá komora*, s. 32.

¹²⁸ *Tamtéž*, s. 76.

¹²⁹ *Tamtéž*, s. 87.

¹³⁰ *Tamtéž*, s. 88.

¹³¹ *Tamtéž*, s. 88.

¹³² *Tamtéž*, s. 88.

¹³³ *Tamtéž*, s. 89.

¹³⁴ Přesvědčováním se mimo jiné zabývá Umberto Eco ve svém díle „*Teorie sémiotiky*“. Pro přiblížení uvádím krátkou citaci z díla. Eco se sice zaměřuje spíše na verbální přesvědčování, ale přesvědčovací schopnost fotografie je mnohdy ještě silnější a výstižnější než proslov či článek. „*Antičtí rétorikové chápali svou disciplínu jako umění přesvědčování. Přesvědčování nebylo nutně prostředkem lsti, nýbrž spíše společensky orientovanou formou logického myšlení, které se nezabývalo ‚základními zákony‘ ... , a tudíž nemohlo používat apodiktických sylogismů. ... Nicméně, diskuze o uznávaných hodnotách se stane explicitní, dostane-li entymématický aspekt. Pokud entymématické uvažování explicitně uzná, že premisy, z nichž vychází jsou pravděpodobné ... budou vzata na vědomí pravidla hry a výsledkem bude otevřeně přesvědčovací rozmluva. Stačí málo k tomu, aby se otevřeně přesvědčovací argument změnil v ‚ideologický‘.* ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky: A theory of semiotics*. Vyd. v českém jazyce 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2004, s. 310, 320.

fotografie ještě výraznější než jindy. Fotografie se stává určitým typem apelace na společnost. Pro představu uvádím příklad ze současnosti. Fotografie mrtvého syrského chlapce, kterého vyplavilo moře na turecké pobřeží, když se s rodinou snažil dostat do Řecka (Obr. 11). Média v souvislosti s touto fotografií vytvářela celkem dramatické reportáže, články do novin a příspěvky na internetových serverech. Nejedna titulek používal silné výrazy typu drastický, krutý pohled na uprchlickou krizi, šokující, tvrdá realita a tak podobně. Padaly zde dotazy, zda se Evropa probere a otevře se uprchlíkům, zda tohle konečně pohne Evropou a něco se změní. Zde je dobře vidět prvek přesvědčování a apelace prostřednictvím fotografie. Média se snaží skrze tuto tragickou fotografii mrtvého dítěte změnit postoj lidí k uprchlíkům. Je jasné, že jedna fotografie, která člověka vezme za srdce, není dostačující k tomu, aby člověk diametrálně změnil svůj názor, ale přesto je tato apelace a způsob přesvědčování společnosti mnohdy efektivnější než odborné články rozebírající tuto problematiku. Příklad ukazuje také ostenzi, což je další ze schopností fotografie. Něco ostentativně dávat najevo prostřednictvím fotografie, to docela přesvědčivě ilustruje mnou uvedený příklad. Ostenzí se podrobně zabývá Ivo Osolsobě ve svém díle *„Ostenze, hra, jazyk: sémiotické studie“*. *„Ostenze je pojem z okraje logiky. Ostenzivní definice, o níž bývá v učebnicích logiky jen zmínka, je vlastně nejprimitivnější a nejzákladnější způsob, jak zavést význam termínu: ukázáním věci, kterou termín označuje. ... Podstata ukazování je tedy noetická. A ukázat někomu něco je tedy totéž jako něco s ním epistemicky sdílet, totéž jako dát něco k dispozici jeho poznávací aktivitě, tj. především jeho vnímání (zrakem, sluchem, hmatem, některými smysly, všemi smysly); dát to k dispozici úplné nebo jen částečné, ale vždy aspoň natolik, nakolik je třeba k rozpoznání, identifikaci ukazované věci. ... Ostenzí je tedy možno sdělovat jen to, co k dispozici je, takové, jaké to je, nic víc. Ostenze je v každou chvíli omezena jen na věci (úказы, události) v okamžiku sdělování aktuálně existující, na věci přítomné, přítomné v časovém i prostorovém smyslu toho slova.“*¹³⁵ Z této citace vyplývá, že sdělování prostřednictvím ostenze je vcelku typické právě pro fotografie, které vlastně svým způsobem zmrazí určitý přítomný okamžik. Pro ostenzi je také příznačné, že nám ji někdo ukazuje, je tedy zprostředkovaná, ale zároveň je také poznáním přímým, protože na nás daná věc působí přímo a my ji zkoumáme vlastními smysly (zrakem, hmatem, sluchem atd.),

¹³⁵ OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk: sémiotické studie*. 1. vyd. Brno: Host, 2002. Teoretická knihovna, s. 16, 24, 25; (dále *Ostenze, hra, jazyk*).

jde o náš osobní kontakt s daným předmětem¹³⁶, v našem případě fotografií. U fotografií zobrazujících smrt se stává toto sdělení o to naléhavější a apelující funkce o to výraznější.

Fotografie je spojena se smrtí i v dnešní době. V současnosti nejčastěji prostřednictvím fotografií lidí, kteří už nejsou mezi námi jako upomínka na časy, které už pominuly. Tyto fotografie takřka každý člověk u sebe má a občas si je se zájmem prohlédne. V umělecké praxi vzniklo několik projektů, které měly zobrazovat pomíjivost, přeměnu a odcházení prostřednictvím fotoaparátu. Jako příklad uvádím umělkyni Hannah Wilke a její projekt nazvaný INTRA – VENUS (1992-1993). Autorka, které byla diagnostikována rakovina, se rozhodla, že svůj poslední projekt zasvětil právě zdokumentování své nemoci. Dílo, jehož součástí byly nejen fotografie, ale i obrazy, videa či sochy, jí možná pomohlo se svým způsobem vypořádat se smrtí. Na fotografiích dokumentuje svou chorobu, léčbu a i to, jak se měnila ona sama, jak fyzicky, tak zprostředkovaně i mentálně.¹³⁷ Dalším projektem podobného ražení byl pak v roce 2003 „*Život před smrtí*“ (Life Before Death, Schels – Lakotta, 2012), kdy fotograf Walter Schels a jeho partnerka a žurnalistka Beate Lakottová spolupracovali s dvaceti čtyřmi smrtelně nemocnými lidmi v krátkém období před jejich smrtí. Ve svém díle zachytili portréty lidí před a těsně po jejich smrti, poslední fotografie měla sloužit i jako forma rozloučení. Toto jsou pouze dva ilustrační příklady, projektů podobných těmto vzniklo mnohem více. I v dnešní době se určité skupiny lidí stále věnují zachycování duchů a spiritistické fotografii, takže ani tato souvislost fotografie se smrtí se zcela nevytratila.

¹³⁶ *OstENZE, hra, jazyk*, s. 20.

¹³⁷ WILKE, Hannah. INTRA – VENUS. In: *Ronald Feldman Fine Arts, Inc* [online]. 2009. [cit. 2016-03-22]. Dostupné z: <http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhwil94.html>

Obrazová příloha

8. Posmrtná fotografie, osoba měla vypadat jako spící

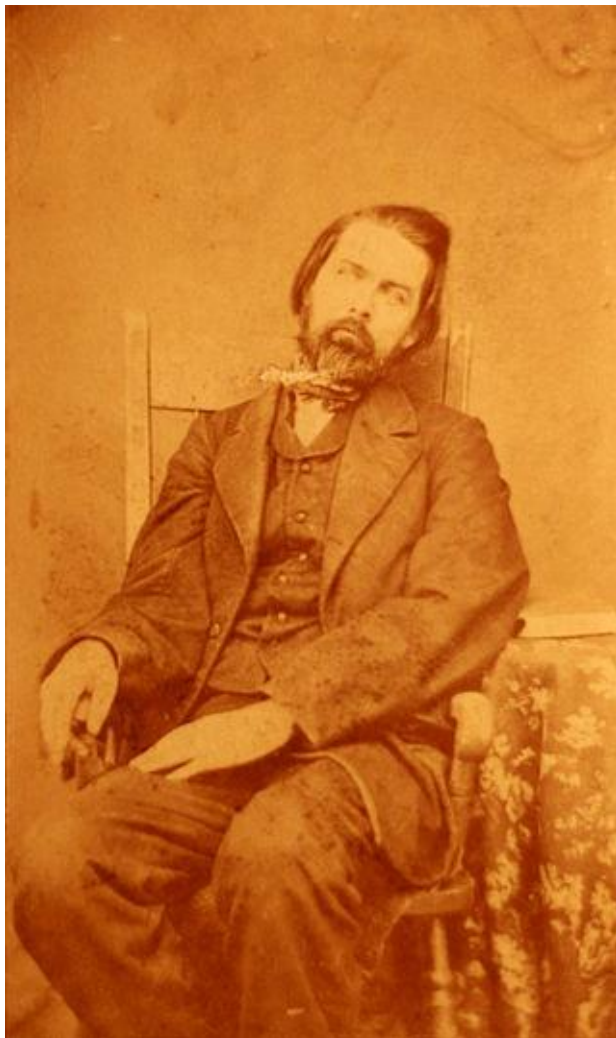
Autor neznámý, rok neznámý



Zdroj: <https://cz.pinterest.com/pin/132996995219016634/>, [cit. 2016-03-25]

9. Posmrtná fotografie, osoba měla vypadat jako živá

Autor neznámý, okolo roku 1860



Zdroj:

https://en.wikipedia.org/wiki/Post-mortem_photography#/media/File:Postmortem_man.jpg

[cit. 2016-03-25]

10. Posmrtná fotografie

Autor neznámý, 1925



Zdroj: <https://cz.pinterest.com/pin/173951604331416595/>, [cit. 2016-03-25]

11. Mrtvý syrský chlapec

Nilufer Demir, Reuters, 2015



Zdroj: <http://www.novinky.cz/zahranicni/evropa/379481-pohnou-drasticke-fotky-utopeneho-syrskeho-ditete-evropou-ptaji-se-media.html>, [cit. 2016-03-22]

2.4 Dokonalost fotografie, její citlivost a přesnost

Jak je možné, že člověk něco nevidí a fotografie to přesto dokáže zachytit? Lidské vidění je těžkopádné a nepřesné. Lidské oko je chybné, má určité nedostatky, lidské vidění není tak ostré. Aparát je mnohem citlivější než lidský zrak. Dalo by se říci, že je tedy v jistém smyslu citlivější, přesnější a dokonalejší než zrak. V období rozmachu momentkové fotografie již bylo jasné, že je toho opravdu mnoho, co lidský zrak nedokáže zachytit. Při rozfázovaném pohybu zvířete byla vidět např. každá fáze skoku, člověk z těchto fází postřehne zhruba polovinu. V úvodu podkapitoly „Viditelné a neviditelné ve fotografii“ jsem momentkovou fotografii pouze zmínila. Nyní ji přiblížím trochu víc. Kolem roku 1880 začala fotografie zobrazovat to, co oku kvůli jeho organickému charakteru nutně zůstávalo nepřístupné. Daguerreotypie dokumentovala bohatství viditelného světa, fotografie ke konci století rozmanitost pro oko neviditelného. Fotografie se stala médiem, které spojovalo viditelný a neviditelný svět. Momentková fotografie hrála v tomto spojení důležitou roli. V posledních dvou desetiletích 19. století vznikly četné aparatury, které umožňovaly fotograficky analyzovat pohyby. Americký fotograf Eadweard Muybridge a francouzský fyziolog Étienne Jules Marey navrhli fotoaparáty, které analyzovaly zvířecí a lidské pohyby; Ernst Mach provedl balistické pokusy a fotografoval kulky v letu; Ottomar Anschütz zhotovil roku 1887 elektrotachyskop, přístroj, který jednotlivé snímky znovu převedl do pohybu; různí francouzští fotografové si vyzkoušeli konstrukci fotografické pušky. Předpokladem pro to byla technicky možná redukce doby expozice. Proč lidské oko není schopné postřehnout všechny fáze pohybu, se pokusil vysvětlit fyziolog Marey, který se analýze pohybů věnoval. Fenomén popsal jako persistence, protože oko průběhy pohybu propásne a vnímá je jako kontinuitu. Rychlé pohyby, jejichž jednotlivé fáze jsou rychlejší než 1/10 sekundy, nemohou být okem vnímány: Oko nevidí kulky z pistole v letu, ani náraz kapky na vodní hladinu. Marey stejně jako astronom Jules Janssen však ukázali, že fotografie poskytuje technické možnosti, které tento fyziologický handicap oka korigují. Pohyb analyzující fotografie jsou jakýmsi předpokladem pro simulaci života v kinematografii. Okolo roku 1895 se znásobily pokusy momentkové snímky převést zpět do pohybových procesů a bratři Lumièreové vedli spor s Mareyho žákem Georgesem Demenym o privilegium vynálezu filmu. Díky technickým

možnostem momentkové fotografie mohly fotografie o šedesát let později poskytnout simulakrum světa pohybu a života.¹³⁸

2.4.1 Momentková fotografie

Při popisu vzniku momentkové fotografie máme dvě odlišné cesty, kterými se vydali dva již výše zmínění muži Muybridge a Marey, kteří se momentkovou fotografií zabývali. Muybridge, který jako první na konci sedmdesátých let dosáhl momentkových snímků cválajících koňů, pracoval nejprve s dvanácti a později s dvaceti čtyřmi napevno instalovanými fotoaparáty, které se pomocí kontaktů připevněných přímo na běžecké dráze spouštěly. Snímky koňů ukázaly, že při rychlých pohybech se na moment ani jedno ze čtyř kopyt nedotýká země, a informovaly populaci, že se při vnímání fenoménu zmýlila. Tímto svým objevem rozpoutal Muybridge diskuzi týkající se toho, jestli by malíři měli i nadále důvěřovat svým očím či jestli by si pro realističtější ztvárnění měli vzít na pomoc fotografii. Na fotografii (Obr. 12) vidíme, jak vypadal výsledný snímek, který Muybridge zhotovoval pomocí postupu popsaného výše. Jednotlivé fáze cválání koně jsou na snímku odděleny, aby bylo rozfázování ještě důraznější. Jedná se vlastně o sekvenci mnoha snímků, které jsou na výsledné fotografii všechny dohromady. Vidíme zde také, že v jedné fázi pohybu se kůň opravdu nedotýká země ani jedním kopytem. Není to však jediná věc, která člověka na fotografii zaujme, i jiné sekvence jsou pro většinového diváka něčím novým, některé ohyby koňských nohou při běhu člověk vůbec nepostřehne a neuvědomuje si, že kůň takovýto pohyb dělá. V malířství v 17. a 18. století se běžící koně zobrazovaly tak, jak je byl člověk schopen posoudit zrakem a protože ho mála kontinuita pohybu, kterou mozek automaticky vytvoří, kůň měl mnohdy na obraze všechny čtyři nohy natažené, přestože měl být zobrazen, jak cválá. To se však začalo postupně měnit, když se široká veřejnost dozvěděla o snímcích, kde mohla spatřit jednotlivé fáze běhu. Někteří malíři začali Muybridgovi a Mareyho snímky využívat, ale většina odmítala užívání fotografie v malbě. Nyní se přesuneme k tvorbě Mareyho a přiblížíme si jeho fotografie. Nejprve experimentoval s fotografiemi, kde byli pokusné osoby černě oblečené a zkoumaná část těla (např. nohy) se polepila bílou svítící látkou. Krom toho Marey nahradil „fotografickou metodu“ takzvanou „metodou grafickou“, kde prostřednictvím dvojexpozice či vícenásobné expozice fází pohybu byly jednotlivé fáze

¹³⁸ *Theoriegeschichte der Photographie*, s. 90-95.

zobrazeny na jediné desce. Mareymu šlo při jeho experimentech především o rozluštění znakové řeči pohybu, která mohla být skrze fotografii zaznamenána a analyzována. Pokusil se vyvinout experimentální syntax obrazů pohybu. Transkriboval pohyby v grafických znacích. Pro ilustraci uvádím v obrazové příloze jednu z Mareyho fotografií (Obr. 13). Zde je dobře vidět, že fotografie Mareyho a Muybridge se lišily nejen tím, jak vznikaly, ale i výsledným vzhledem. Na uvedeném snímku je zaznamenán skok o tyči. Jednotlivé fáze pohybu již nejsou tak zřetelně rozděleny jako u Muybridge, snímek má spíše evokovat skok samotný, jednotlivé záběry se slévají do sebe a v určitých fázích pohybu nelze rozeznat postava muže, jeho tělo se slévá do bílých šmouh a jsou vidět jen části končetin. Je to odlišné od Muybridgova zachycení rozfázovaného pohybu, kdy je v každé sekvenci jasně vidět, že se jedná o koně a snímek je jasný a ostrý. Marta Braun, autorka díla „*Picturing Time. The Work of Etienne Jules Marey*“, o něm napsala: „*He wanted to combine the photograph's power to mirror objects in space with the graph's power to produce a visible expression for the passage of time.*“¹³⁹ Všechny Mareyho pokusy se koncentrovaly na oblast, která je pro oko neviditelná, prozkoumávaly terra incognita pole neviditelnosti ve viditelném. Marey experimentoval také se stereokamerou, která redukovala pohyby na bílé linie na černé ploše. Tak vznikaly snímky, které měly s kopií skutečnosti jen málo společného. Prostřednictvím stereoskopu se objevovaly pohybové křivky třídimenziálně, z běžícího muže však nezbylo nic než čára.¹⁴⁰

2.4.2 Piktorialistická fotografie

U momentkové fotografie se autoři většinou snažili zachytit to, co lidské oko nebylo schopné vnímat. Snaha o rozfázování pohybu na co nejvíce fází, aby byl vidět co nejpřesnější průběh jednotlivých pohybů. Tyto fotografie jsou ztělesněním dokonalosti a přesnosti ve fotografii. Fotografie zde představuje jakýsi technický pohled na svět. Kontrastním odvětvím k momentkové fotografii je piktorialismus. V piktorialismu má fotografie určitě blíže k malbě než k technickému dokumentu. Fotografie zde představují spíše snahu o znázornění nedokonalosti, což je opakem fotografie momentkové, která měla blíže k vědě a technice než k umění. Pro srovnání těchto dvou proudů nyní představím piktorialistickou fotografii. Uvádí

¹³⁹ BRAUN, Marta, MAREY, Etienne-Jules. *Picturing time: the work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, s. XVIII.

¹⁴⁰ *Theoriegeschichte der Photographie*, s. 93-99.

se, že zde došlo k prohloubení vazby fotografie a malby. O fotografii se začalo mluvit více jako o umění než o technice. U piktorialistické fotografie docházelo „k přizpůsobení předlohy představám fotografa o konečném obraze“¹⁴¹. Fotografové se snažili svá díla stylizovat do témat, která se v té době objevovala v malířství. Šlo např. o „idealizované scénky a sentimentální výjevy“¹⁴², díla měla také přesně danou kompozici, která byla rozvržena určitým způsobem. K úpravám docházelo, buď již při aranžmá fotografie, anebo autor zasahoval až do negativu, aby snímek upravil k obrazu svému. Autoři, kteří se zabývali fotografováním portrétů, obvykle upřednostňovali, když se fotografovaná osoba podobala svému ideálnímu „já“, místo čistě realistického zobrazení. Piktorialistická fotografie, jejíž zlatá éra se proběhla v letech 1890 – 1910, se mezi teoretiky a historiky fotografie vesměs netěší příliš dobré pověsti. Umělecká fotografie přelomu století je brána takřka všemi jako scestí, „dekadentní vývoj“ či „strašná ztráta vkusu“. Objevovaly se i názory, že se v tomto odvětví zrazuje ryze fotografie. Jako jeden z mála, viděl Michel Foucault právě v tomto období pro něj fascinující volné pole, které umožnilo nepravidelnou a neomezenou výměnu mezi fotografií a uměním a dovolilo prozkoumat nové možnosti uměleckého obrazu, projevu, objektů a materiálů. Z perspektivy dějin teorie fotografie představuje ovšem tato situace něco trochu jiného. Většina textů je však nadále zavázána paradigmatu reprezentace a zásadnímu odlišení, které se v 19. století se monotónně strukturovalo na půdě estetiky. Dochází k pátrání po nových formálních kompozicích fotografie, která se postupně přibližuje k abstrakci. Umělecká fotografie přelomu století je souborem typicky homogením, ale zároveň i heterogením, který se na jedné straně vyznačuje neobvyklou institucionální uzavřeností, ale na straně druhé spojuje vysoce diverzované pozice. Alfred Lichtwark líčí ve své předmluvě ke knize Matthiese – Masurena „Umělecká fotografie“ dějiny fotografie jako neustálý boj, ve kterém fotografie a malba stojí proti sobě a fotografie vítězně táhne z pole, ale své vítězství zaplatí bolestnou ztrátou: Zničila umění, jeho místo ale nemůže převzít, protože jí hodnota umění zůstává odepřena. Matthies – Masuren rozlišuje tři fáze: první fáze, ve které fotografie ještě měla umělecké vzdělání, následuje druhá fáze střetu, kdy fotografie vypudí malbu z oblasti po ní zděděné a konečně třetí fáze, ve které se po právu mluví o „umělecké fotografii“ a jejíž počátek stanovil Matthies – Masuren na poslední desetiletí devatenáctého století. Z této logiky vyplývá, že historický nástin začne Davidem Octavianem

¹⁴¹ *Dějiny fotografie*, s. 87.

¹⁴² *Tamtéž*, s. 87.

Hillem, který ještě fotografie maloval. Hill je podobně jako později Atget pro fotografie meziválečného období osobou zakládající fotografickou historii piktorialistické fotografie. Od Hilla vede cesta přímo ke gumotisku a jeho dílům, která jsou postavená čistě na malířském efektu. Toto o Hillovi tvrdí vydavatel „*Deutschen Camera Almanachs*“ Loescher v roce 1903. Jeho tvrzení dokládá také množství publikací a výstav.¹⁴³

Matthies – Masuren nyní rozebírá nový boj probíhající okolo přelomu století. Stojí proti sobě profesionální fotografové a fotografové amatéři, jde o přístup k pravdě viditelná: „*Der Amateur sollte dem Fachmann Lehren geben, ihn aus seiner schablonenhaften Tätigkeit herausreißen, im die Augen für Natur und Wahrheit öffnen, ihm nicht nur das Handwerkszeug, sondern auch sein Publikum zurichten.*“¹⁴⁴ Fotograf amatér má profesionála vyvést z jeho šablonové práce a ukázat mu pravdu a přírodu. Fotografie by měla víc ukazovat, jak vidí dané věci lidský zrak. Měla by obsahovat lidský rozměr. Později se v této souvislosti mluví o otázce neostrosti, hlavně u dějin fotografie týkající se války. Matthies – Masuren říká, že můžeme mluvit o boji proti neostrosti, o odporu tisíců fotografů, kteří tuto snahu označují jako zradu materiálu. V zásadě tato zpráva „z bitvy“ ukazuje, že jde o celou řadu souvisejících otázek. Ve středu sporu umělecké fotografie stojí otázky vnímání, otázky umění včetně jeho kompozičních pravidel a pravdivosti a v neposlední řadě otázky fotografie jako masového média – nebo přinejmenším jako technického média, které se již neomezuje pouze na profesionální fotografy. Pravdou je, že „*touha po přizpůsobení výsledků práce malířským vzorům ... odváděla fotografii od její vlastní svébytnosti a zpomalila tak cestu k formování zcela autonomního oboru umění.*“¹⁴⁵ Různé techniky úpravy fotografií, které se v tomto období rozvinuly, ji však zase v něčem jiném trochu posunuly.¹⁴⁶

Pro uvedení příkladu piktorialistické fotografie jsem si vybrala dva představitele, kteří působili v jejích začátcích a byli vlastně tzv. průkopníky tohoto typu fotografie. Prvním z nich je Oscar Gustav Rejlander. Původně se věnoval malbě a fotografovat začal hlavně proto, že chtěl získat předlohu pro práci na některých svých dílech. Jelikož jeho první fotografické snímky spatřené veřejností měly velký úspěch, rozhodl se věnovat vytváření fotografických

¹⁴³ *Theoriegeschichte der Photographie*, s. 137 – 140.

¹⁴⁴ ERFURTH, Hugo, DEWITZ, von Bodo a SCHULLER-PROCOPOVICI Karin. *Hugo Erfurth, 1874-1948: Photograph zwischen Tradition und Moderne : Kataloghandbuch Agfa Foto-Historama, Köln 1992*. Köln: Wienand, c1992, s. 33.

¹⁴⁵ *Dějiny fotografie*, s. 93.

¹⁴⁶ *Theoriegeschichte der Photographie*, s. 140 – 142; *Dějiny fotografie*, s. 92 – 93.

obrazů, které by se podobaly oblíbeným malířským výjevům. Rejlander začal tvořit složitější kompozice s větším množstvím osob, přičemž vypracoval postup práce s více negativy, které poté překryl a spojil retuší. Tímto postupem chtěl zamezit tomu, aby při pohnutí jedné osoby byla zničena celá fotografie. Dále používal techniku dvojexpozice na jeden negativ či kopírování dvou negativů přiložených na sebe, dnes je tento způsob nazýván jako tzv. „sendvičová montáž“. Podobnou činností jako Rejlander se zabýval britský fotograf Henry Peach Robinson. Měl vyšší technickou úroveň než Rejlander, takže jeho montáže byly většinou kvalitnější. Mezi jeho metody patřilo postupné kopírování několika negativů, ale užíval i jednodušší typ „zalepování vystřihaných dílů z pozitivních kopií do obrazu na základě předběžně připraveného náčrtku“¹⁴⁷ (Obr. 14). Hotové dílo znovu vyfotil a pozitiv, který vznikl z této činnosti, byl výsledným dílem. V příloze vidíme jedno z děl vzniklých metodou, kterou jsem zde popsala jako poslední. Dílo je pravděpodobně teprve v procesu vzniku a jedná se o skicu, do které je vložen první díl pozitivu. Vybrala jsem právě tento snímek, aby bylo dobře vidět, jak autorova díla vznikala. Krom dívky ležící v dolní části snímku, která je sem doplněna, se jedná pravděpodobně zatím jen o náčrtek, který autor možná ještě částečně nebo zcela doplnil.¹⁴⁸

2.4.3 Ostrost a neostrost ve fotografii

V dalším odstavci se pokusím přiblížit problematiku ostrosti a neostrosti ve fotografii. Neostrost patří k objevům 19. století. V průběhu krátkého období se stala rozhodující v různých oblastech a propůjčila nové akcenty diskurzům, které se zabývají viděním a diskurzům obrazovým. Něco jako „dějiny neostrosti“ se odehrává především ve fotografii. Nyní se zde pokusím přiblížit, jakou funkci měla neostrost v umění na přelomu 18. a 19. století. Obecně není neostrost žádný ideologicky nevinný stylistický prostředek jako třeba šrafování nebo technika lazurování, nýbrž se dá spíše srovnávat s programově ambiciózními způsoby postupu jako je abstrakce. U obrazů, které se zakládají na mimesis, se neostrost obvykle považuje za nedostatek; obraz je tím zdařilejší a pravdivější, čím ostřejší náměty jsou na něm k vidění. Uvádí se, že kvalita malby se hodnotila v analogii s kvalitou zraku a podle toho se posuzovalo, kolik detailů lze rozeznat. V renesančních traktátech, kde se spekuluje o

¹⁴⁷ *Dějiny fotografie*, s. 90.

¹⁴⁸ *Tamtéž*, s. 88 – 90.

vztazích v nadpozemském světě, se popisuje očekávání, že věci na nebi či v ráji jsou hezčí, barevnější a rozmanitější než jsme běžně zvyklí a že smyslový orgán zraku je na těchto místech citlivější, přesněji rozlišuje mezi různými barvami a formami a i z velké vzdálenosti předměty vidí ostře.¹⁴⁹

Na počátku 19. století došlo poprvé k přehodnocení a tím pádem k popření rovnítka mezi pravdivostí obrazu a jeho ostrostit. Možná to souviselo s tím, že se začala rozšiřovat móda nošení brýlí, i když někteří intelektuálové byli velmi razantně proti tomu, např. Goethe. Vyjádřil se k tomu ve svém díle „*Wilhelm Meisters Wanderjahre*“. Uvádím citaci z monologu ústřední postavy: „*Ich habe im Leben überhaupt und im Durchschnitt gefunden, daß diese Mittel, wodurch wir unsern Sinnen zu Hülfe kommen, keine sittlich günstige Wirkung auf den Menschen ausüben. Wer durch Brillen sieht, hält sich für klüger, als er ist, denn sein äußerer Sinn wird dadurch mit seiner innern Urteilsfähigkeit außer Gleichgewicht gesetzt.*“¹⁵⁰ Jak vidíme, Goethe měl na brýle vyhraněný názor a detailně popsal averzi k nim. K nošení brýlí se vyjadřují i další, obecně se tvrdí, že když člověk vidí ostře, hned si myslí, že je nyní i bystrý a chytrý. Zraková schopnost a soudnost spolu vzájemně korespondují a podporují se. Pokud se první z nich začne stupňovat, tak tato korespondence bude zrušena, protože soudnost se nedá zvyšovat prostřednictvím technických pomocných prostředků. Ztráta rovnováhy převažuje nad růstem síly zraku, a proto přichází Goethe na to, že to, co je najednou viditelné v plné ostrostit, se dá označit jako falešné, vždyť to zjevně nepřispívá k většímu poznání, nýbrž jen uspokojuje povrchní zvědavost a může to i zmást. S technickými prostředky lze vidět více, než je přirozené. Nazírat náhle okolní svět ostřeji znamená, že se vše jeví více přítomně, je to však také vtíravější. Proto jsou vlastně brýle pro Goetheho takovým symbolem odcizení. Tvrdilo se, že ostrost je falešná také kvůli tomu, že zviditelní každou maličkost a tím poutá pozornost i na to nepodstatné. Možná ji tím odvádí od podstaty a proto je svět viděný skrze brýle dle autora chaotický, protože brýle upřednostňují vše najednou, vše je rovnocenné. I přes tento výrazný odpor k ostrostit prostřednictvím brýlí, trvalo ještě nějaký čas, než začala být neostrost propagována jako výtvarný prostředek.

¹⁴⁹GEIMER, Peter (ed.). *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1538 s. 381-382; (dále *Ordnungen der Sichtbarkeit*); BAXANDALL, Michael. *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*. Překlad Hans Günter Holl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, c1999., s. 139.

¹⁵⁰GOETHE, Johann Wolfgang von. *Wilhelm Meisters Wanderjahre* In: *Sämtliche Werke*, I. Abteilung Bd. 10, Frankfurt am Main, 1989, s. 384.

Zprvu se ukázala jako vhodná fotografie, která ve skutečnosti, zejména ve svých počátcích, byla považována za médium ostrosti. Možnost neostrosti se jí nabídla, jakmile se technický proces vzniku snímků přiměřeně změnil. Zpočátku se neostrost objevovala spíše nedopatřením. Vznikla jako chyba, která podnítila technická vylepšení. Ale brzy poté hodnotu fotografické ostrosti zpochybnili ti, kteří chtěli fotografii přijmout jako umělecký žánr. Především v Anglii, kde se už etablovalo malířské umění (Turner, Constable), které konturám vědomě nevěnovalo pozornost nebo se jich zcela vzdalo. Od 50. let 19. století se ozývaly první hlasy, které považovaly za úkol ambiciózního fotografa pracovat svým způsobem proti možnostem vlastního média, tzv. přelstít jeho mechanismus a operovat s neostrotí. Také zde se argumentuje proti všeobecné ostrosti a to z toho důvodu, že je poté s každým námětem zacházeno stejně a každá podrobnost je zachycena se statistickou a mechanickou přesností. Důležité lze pak stěží odlišit od nepodstatného. Baudelaire obviňuje fotografii ve svých invektivách, že je schopna ukázat pravdu jen jako nemilosrdný realismus. Averse vůči detailu charakterizuje vlastně celé 19. století. Díla výtvarného umění měla zahájit volnou kontemplaci, aby recipienty chvilkově odloučila od vlivů jejich běžného života a vytvořila protipól ke zkušenosti odcizení. Detaily vyžadující pozornost totiž narušily klid pozorování. To, co dílo vypráví, pak zůstává vesměs uvězněno. Krom toho některá díla svou konkrétností rozptylují myšlenky pozorovatele, umění se pak stává soustředěním a nikoliv odpočinkem či zábavou.¹⁵¹

V teorii fotografie je neostrost schválena především proto, že mnohé neukazuje. Teoretik fotografie Willi Warstat konstatoval: „*Jeder, der das photographische Verfahren künstlerischen Zwecken dienstbar machen will, ... muß Wege und technische Mittel suchen, um die allzu große Fülle der Einzelheiten auf der photographischen Platte einzuschränken ... , er muß sogar nach Mitteln suchen, um dieses oder jenes, was die Platte unerwünscht darbietet, wieder zu beseitigen.*“¹⁵² Různé cesty a technické prostředky, o kterých autor v citaci mluví, sestávají z rozdílných a různě vytvořených variant neostrosti, které vycházejí najevo buď při procesu fotografování, při vzniku negativu nebo během samotného zhotovování fotografie z negativu. Obě poslední možnosti byly sporné, protože se již

¹⁵¹ *Ordnungen der Sichtbarkeit*, s. 383-387.

¹⁵² WARSTAT, Willi. *Die künstlerische Photographie: ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung*. Leipzig: B.G. Teubner, 1913. Aus Natur und Geisteswelt: Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen, 410. Bndch, s. 12.

přibližují retuši a tím pádem přesahují ryze fotografický repertoár. Již na počátku experimentů s neostrotí byla úzká hranice s retuší většinou nevědomky překročena, obzvlášť když chtěl autor fotografický původ obrazu stejně skrýt. K tomu stačilo mezi ostrý negativ a smirkový papír položit želatinovou fólii nebo od počátku zvolit hrubý smirkový papír, což fotografii propůjčilo vzhled připomínající kresbu uhlem. Větší oblíbenosti se od konce 19. století těšil gumotisk. Velmi dobře se s ním manipulovalo pomocí osvětlení, štětce a dalších. Daly se zde dobře kombinovat grafické a fotografické postupy. Na fotografický proces se oproti tomu působilo, když se přes objektiv napnula síťka případně ohybová mřížka. Užití dírkové kamery (camera obscura) vedlo rovněž k neostrým snímkům. Ve fotografických časopisech byly stále představovány nové techniky vedoucí k dosažení efektu neostroti, pomocí speciálních čoček objektivu nebo komplikovaných tiskařských postupů docílit rozptížení kontur nebo zjemnění barevných odstínů. V rámci fotografie se začínala objevovat snaha znázornit mentální obrazy a ztvárnit procesy percepce, místo koncentrování se výhradně na vnější zjev věci, jak tomu vesměs bylo u tohoto média doposud. Vazba fotografie s malbou se pomalu prohlubovala, s čímž mnozí nesouhlasili a proti fotografii jako umění brojili. Fotografové se v tomto období připodobňují k malířům. Upřednostňuje se autentičnost osobnosti před objektivností. Z díla má číset něco, co reprezentuje jeho tvůrce. Fotografie podobající se v něčem obrazu jsou celkově vnímány jako posun zpět, který fotografové podstoupili, aby se přiblížili výtvarníkům. Jejich výtvarné postupy, jako je např. neostrot, by měly vyjadřovat nejen aktivní, kreativní a tím pádem umělecký způsob vnímání, ale i ukázat fotografii jako klasickou formu umění rovnocennou obrazovému médiu. Utváření fotografií se tedy v tomto období často orientuje na obrazovou řeč malířství nebo tiskové grafiky a odhaluje přizpůsobení se metodám umění, které se považovalo za kvalitní a na vysoké úrovni.¹⁵³ V jednom z mnoha textů přelomu devatenáctého a dvacátého století, kde se psalo o vztahu mezi uměním a fotografií stojí: „*Die Auslösung der Vorstellung ‚Photographie‘ muß ... vermieden werden und damit im Bilde selber alles, was zu dieser Auslösung beitragen kann ... gerade das Charakteristische der Photographie, Schärfe, Ton usw. opfern ... die richtige Betrachtungsweise ... zu erzielen.*“¹⁵⁴ V této citaci je řečeno, že fotografie se vlastně musela vzdát některých svých charakteristických znaků, aby se stala více

¹⁵³ *Ordnungen der Sichtbarkeit*, s. 387 – 401.

¹⁵⁴ LETTNER, G. *Photographie und Kunst*. 1895 In: PLUMPE, Gerhard. *Der tote Blick: zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: W. Fink, c1990.

uměním než technikou. Jak hodně se fotografie právě díky neostrosti měnila mimikry umění, ukazuje jasně příklad některých umělců konce 19. století. Malíři jako James Whistler či Eugène Carrière došli nejdál se svým snažením sjednotit předměty na svých obrazech tak, aby jejich zvláštnosti mohly ustoupit ve prospěch přesahující nálady, proto omezili nynější barevné spektrum, nepoužívali jasné barvy, vzdali se malířského ztvárnění detailu a nechali rozplynout většinu kontur. Na několika obrazech mizí předměty v soumraku nebo mlze, rozpoznatelné je tedy jen jejich schéma nebo splývají s nedefinovatelnou temnotou. Američtí kolegové fotografů, kteří tvořili fotografie podobající se obrazům, dokázali adaptovat obrazovou řeč malířství možná ještě výrazněji. Jeden z nejznámějších byl Edward Steichen (1879 – 1973), který poté, co v šestnácti letech začal fotografovat, byl již ve svých dvaceti letech jedním z nejznámějších mezinárodních fotografů. Jak moc u toho popíral fotografické aspekty, je vidět na jeho autoportrétu, kde Steichen zachytil sebe v roce 1901 a o rok později, po mnoha experimentech, metodou gumotisku reprodukoval. Snímek působí jako litografie a především má jeho inscenace zahladit jakoukoliv stopu, která by poukázala na fakt, že jde o portrét fotografa. Na snímku drží autor v ruce štětec a paletu, autorovo držení napovídá, že pravděpodobně rozmáchle přejíždí štětcem po paletě a přitom si přísně prohlíží pozorovatele snímku. Na tomto autoportrétu tedy ztvárňuje nejen postavu malíře, ale díky atmosféře snímku získává i auru geniálního umělce. Z temnoty snímku vystupuje hlavně autorova hlava, výrazný šál, který má na krku a ruka, ve které drží štětec. Zbytek zůstává v temnotě. Za autorovou hlavou vidíme bílé skvrny, které odněkud vyzařují a působí trochu nadpřirozeně. Vzhledem k tomu, že se obvykle vyčítalo fotografům, že nemohou razit žádný stylistický rukopis a zacházejí s čistě mechanickým médiem, které lze obsloužit i bez využití nadané ruky, je právě zdůraznění ruky na autoportrétu podstatné. A proto se Steichen na této fotografii přestrojuje nejen za malíře, ale dává na odiv akt malování a tím současně poskytuje oné výčitce implicitně novou potravu, vnucuje myšlenku, že umění je nutně věcí osobního rukopisu. Tahy štětce a stopy po škrabání mají jen doplnit a podtrhnout charakter ruční práce. Vše Steichen dovršil tím, že snímek v rohu podepsal, aby se ještě více jevil jako mistrovské dílo (Obr. 15). Na většině Steichenových snímků je přítomí, s pološerem pracoval autor často a měl ho v oblibě.¹⁵⁵

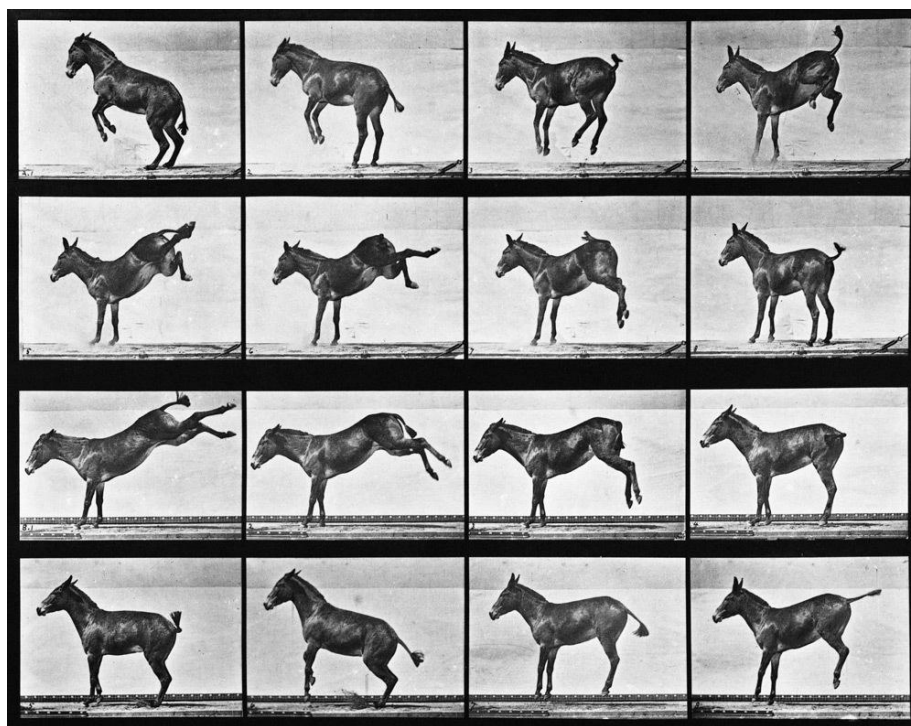
¹⁵⁵ *Ordnungen der Sichtbarkeit*, s. 387-403.

V posledním odstavci této podkapitoly se budu zabývat propojením této tematiky s okultní fotografií. Motiv neostrosti, technické úpravy a cíl, aby fotografie odpovídala více představám fotografa či klienta než realitě, to vše spojuje okultní fotografii s podkapitolami, kterými jsem se zde zabývala. Lze vyzorovat i spojení s fotografií momentkovou. Když se začala zkracovat doba expozice a byla populární momentková fotografie, tvrdilo se, že se duch údajně jen kmitne, a proto musí být fotoaparát opravdu rychlý, aby ho stačil zachytit. Na mnoha okultních fotografiích vidíme ducha rozostřeně či je vidět jen silueta, někdy je zřetelný pouze obličej a tělo připomíná takovou bílou auru. Má se za to, že okultní fotografie používala tyto motivy, protože se snažila na fotografiích znázornit momenty neurčitosti a takto prezentovat přítomnost duchovna či duševna. Ektoplasma zachycená na snímku připomíná určité „proudění“, zde vidíme spojení s mraky či mořem, jejichž snímky se také řadily do umělecké fotografie, či s abstraktními tahy, které se často objevovaly na piktorialistických fotografiích. Ke vzniku okultních fotografií se obvykle používaly podobné techniky jako u uměleckých fotografií, jednalo se např. o dvojexpozici či překrývání negativů a vkládání výstřižků pozitivů. I motiv proměnlivosti, tekutosti, vlnění či proudění, který měl své místo na okultních fotografiích je tedy spojuje s fotografiemi momentkovými, piktorialistickými či s prvky neostrosti ve fotografii. Na přiložené fotografii nyní popíšu motivy, které jsem uvedla jako spojující pro tyto typy fotografií (Obr. 16). Na fotografii od Roberta Boursnella vidíme manželský pár a zjevení ducha, který měl údajně být jejich zesnulým rodinným doktorem. Je zde rozpoznatelný jen mužský obličej, tělo muže je beztvaré, jde spíše o jakési vlnění či proudění, které se rozpíjí do neurčita. Je tu zřejmý prvek neostrosti, fotografie pravděpodobně vznikla jednou z technik upravujících fotografie. Na vložení výstřižku to nevypadá, většinou je to na fotografiích rozpoznatelné, jde tedy spíše o dvojexpozici. Pravděpodobně zde proběhla montáž a nějaké retuše či dokreslování, které bylo na fotografiích tohoto typu také časté, takže je to možná případ i fotografie mnou zvolené. Místo zřetelného těla jen jeho neurčitý obrys. To možná autor zvolil proto, aby fotografie působila tajemným dojmem a aby klient věřil, že je zde zachycena přítomnost ducha. I obličej, přestože je z celého zjevení nejjasněji vidět není příliš ostrý a jasný, někdy v něm klienti viděli to, co vidět chtěli. Fotograf mnohdy pracoval s fotografií cizího člověka, kterého klienti určitě neznali, či s pomocníkem, který mu v kostýmu stál předlouhou pro fotografii ducha. Někdy si tuto činnost zajišťoval fotograf sám.

Obrazová příloha

12. Momentková fotografie - fáze pohybu cválajícího koně

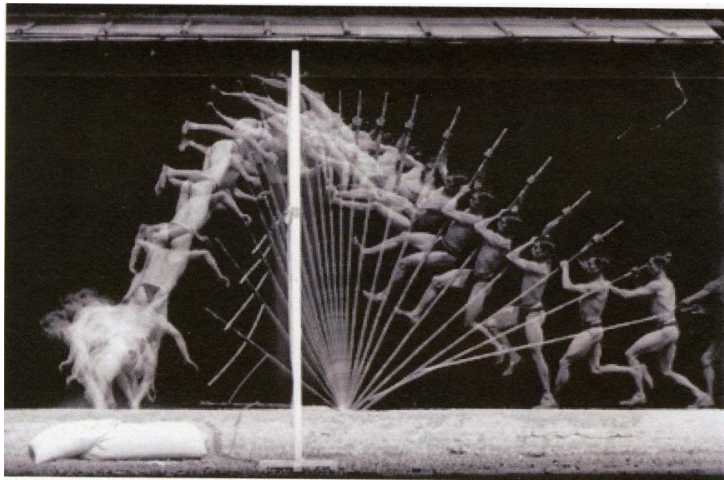
Eadweard Muybridge, 1887



Zdroj: <http://jenbekmanprojects.tumblr.com/post/18854642586/animal-locomotion-plate-658-mule-by-eadweard> , [cit. 2016-03-15]

13. Momentková fotografie - zachycení skoku o tyči

Etienne-Jules Marey, rok neznámý



Zdroj: <http://theredlist.com/wiki-2-16-601-798-view-pioneers-profile-marey-etienne-jules.html>, [cit. 2016-03-15]

14. Piktorialistická fotografie

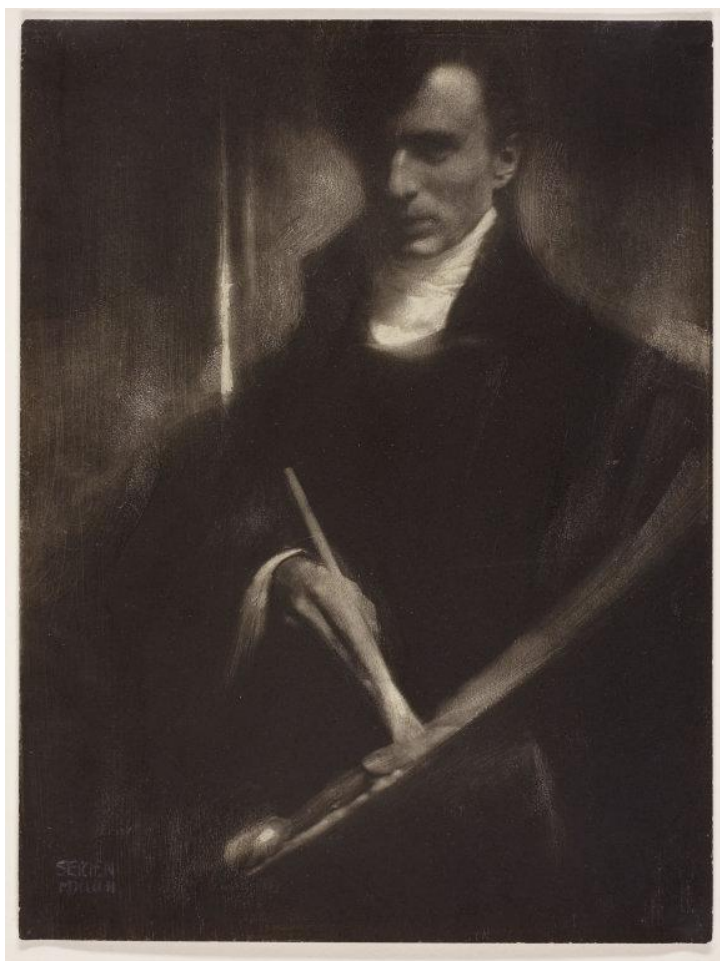
Henry Peach Robinson, 1860



Zdroj: <https://www.studyblue.com/#flashcard/view/10195181>, [cit. 2016-03-24]

15. Neostrost ve fotografii - autoportrét Edwarda Steichena se štětcem a paletou

Edward Steichen, 1901/1902



Zdroj: *Ordnungen der Sichtbarkeit*, s. 403

16. Spiritistická fotografie

Robert Boursnell, 1893



Zdroj: <http://www.photographymuseum.com/drspirit.html>, [cit. 2016-03-24]

2.5 Okultní fotografie jako obraz určité skutečnosti, která údajně není vysvětlitelná materialismem ani positivismem

Tuto podkapitolu bych ráda pojala jako takové shrnutí všech předchozích podkapitol, ve kterých jsem nastínila konkrétní jevy ve fotografii, které vždy určitým způsobem souvisely s okultní fotografií. Z podkapitol předchozích, z odkazů na dobovou literaturu, i rozebírání problematiky teoretiky fotografie je zřejmé, že okultní fotografie sehrála důležitou roli v rámci společnosti, nešlo však pouze o jednu konkrétní roli, rolí i funkcí plnila více a v následujících odstavcích dojde k shrnutí těch dle mého názoru nejpodstatnějších.

Okultismus a jevy, které prováděli a popisovali okultisté, vzbuzovaly smíšené reakce. Někdo byl o jejich pravdivosti přesvědčen, jiný bral okultismus jako pavědu, která nemá žádné vědecké podložení pro to, čím se zabývá. Jevy, kterými se okultismus zabýval, nebyly vysvětlitelné ani materialismem¹⁵⁶, ani positivismem¹⁵⁷ a mnoho zastánců těchto směrů bylo buď zcela proti koncepcím, které užíval okultismus, nebo nevěděli, jak se mají k dané problematice postavit. Pro ilustraci uvádím citaci z předmluvy díla „*Věda metapsychická a její nynější stav*“ Viktora Mikušky. „*Před více než dvaceti lety dostal se mi do rukou první spis okultistické literatury Du Prel-ova: ‚Záhada člověka‘. Byl jsem tehdy materialistickým monistou, překypoval jsem positivistickou bujností a hrdostí nad Haeckelovským rozřešením ‚Záhada světa‘, a Carneri-ho ‚Moderní člověk‘ byl mi evangeliem života. Četl jsem tenkrát Du Prela ze zvědavosti bez vlastního vnitřního vztahu k němu a přece utkvěla mi v paměti po dlouhá leta z obsahu tohoto spisu – jako první záblesk rodícího se nového poznání ve mně – věta, jejímuž tajemnému šepotu jsem se již vzdor své tehdejší povýšenosti monistické nikdy neubráníl, kdykoliv jsem přemýšlel o záhadách kosmu a života.*“¹⁵⁸ Dobová diskuze týkající se

¹⁵⁶ Tento filosofický směr tvrdí, že jedinou věcí, která opravdu je, je hmota. Dle tohoto směru je vše složeno z materiálu, každý jev je výsledkem působení hmoty, vše je materiální, hmotné. Zastánci tohoto filosofického směru neuznávají žádný posmrtný či duchovní život, spoléhají se převážně na své smysly a vše se snaží empiricky vysvětlit.

BLECHA, Ivan. *Filosofický slovník*. 2. opr. a rozš. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1998; BONDY, Egon. *Poznámky k dějinám filosofie*. 1. vyd. Praha: Vokno, 1991.

¹⁵⁷ Positivismus je způsob myšlení, který vychází jen z toho, co je dané, faktické, zabývá se jen ověřitelnými fakty a je kritický ke všemu, co je spekulativní. Vše, co je mimo to faktické, považuje za transcendentní a metafyzické a výzkum týkající se metafyzického hodnotí jako neužitečný a nevědecký.

MILL, John Stuart. *August Comte und der Positivismus: Wiederabdruck aus der Westminster-Review*. Leipzig: Fues, 1874; GRUBER, Hermann. *Der Positivismus vom Tode August Comte's bis auf unsere Tage (1857-1891)*. Freiburg im Breisgau: Herder, 1891.

¹⁵⁸ *Věda metapsychická*, s. 9.

okultismu byla nejednotná. Někteří byli zastánci pouze animismu a odpůrci spiritismu. Lidské duši přisuzovali mimořádné schopnosti, to že by však daný paranormální jev mohl způsobovat duch zemřelého, jim připadalo absurdní a k věcem záhrobním byli skeptičtí. Jiní to měli právě naopak. Jedním ze zastánců animismu a skeptik spiritismu byl Joachim Bellachini, který se o tomto tématu vyjadřuje ve svém díle „*Geheimwissenschaften*“¹⁵⁹. V 19. století byla fotografie vesměs brána jako zobrazení „objektivního“ světa. Okultní fotografie však představovala něco, co podle exaktní vědy novověkého racionalismu existovat nemohlo. Na těchto snímcích realitu údajně ovlivňuje něco jiného, něco, co se nedá zařadit ani mezi objekty (působení věci), ani subjekty (působení autora). Svým specifickým způsobem si však našla místo ve společnosti a fungovala tak, jak jsem prezentovala v předchozích podkapitolách.

Okultní fotografie fungovala jako důkaz podporující tezi, že tento typ skutečnosti vůbec existuje. Byla nástrojem přesvědčování širší veřejnosti o jakýchsi „okultních pravdách“. Modelovala pohled veřejnosti na tuto problematiku. Ráda bych v této souvislosti odkázala na dvě výše uvedené podkapitoly „Viditelné a neviditelné ve fotografii“ a „Fotografie jako důkaz (stopa)?“. V první zmíněné podkapitole se zabývám převážně tím, co všechno představovala okultní fotografie a jak byla využívána a ve druhé zmíněné podkapitole se zase zamyslím nad tím, proč měla fotografie ve společnosti funkci důkazu a proč ji lidé většinou vnímali jako pravdivé zachycení skutečnosti. Obecně je na místě říci, že pokud srovnáme obraz a písmo, zjistíme, že obraz působí na lidi přesvědčivěji než psaný dokument. Obrazy působí na naše smysly. Jsou spojeny s afekty a emocemi, na druhé straně písmo má spíše působit na naši racionalitu, což souvisí s arbitrární povahou slovního znaku. Obvykle pak člověka více ovlivní to, co působí na jeho smyslové vnímání. O to silněji pak působí na člověka fotografický obraz, který je primárně jen výsledkem stisknutí spouště fotoaparátu ve správnou chvíli než obraz malovaný, který autor tvoří a vkládá do něj něco ze sebe. Dnes již víme o vlivu autora i na obraz fotografický, úpravy během focení i při vyvolávání jsou běžné, přesto je ale smyslovost spojená s obrazem silnější než logický fakt, že fotografie může být upravena. A proto pokud je jako důkaz přiložena fotografie, působí to obecně na člověka přesvědčivěji. Pro představu

¹⁵⁹ BELLACHINI, Joachim. *Geheimwissenschaften. Spiritismus, Suggestion, Autosuggestion, Hypnose, Telepatie, Fernsehen, Hellsehen, Somnambulismus, Träume, Nachtwandeln, Mondsucht, Magnetismus*. Berlin- Friedenau: Bellachini – Verlag, 1925.

uvádím citaci z dobové literatury z díla A. N. Aksakova „*Animismus a spiritismus*“. Autor nejprve popisuje, že všechny spiritistické fotografie, které doposud viděl, byly podvodné a dalo se to poznat na první pohled. Uvádí však fotografické pokusy p. Bittyho, kterého znal osobně a důvěřuje mu, cituje jeho dopis, kde Bitty popisuje pokusy, které prováděl, týkající se zachycení duchů fotoaparátem. I Bitty v dopise uvádí, že sám nevěřil pravdivosti spiritistických fotografií a prostřednictvím pokusů, kdy fotografoval on sám, chtěl dokázat, že na fotografiích žádný „spirit“ vidět nebude. „*Druhá seance po týdnu; výsledek při devátém snímku; kdybychom byli ničeho nedocílili, chtěli jsme věci zanechat; avšak při vyvolání poslední plotny v okamžiku vystoupilo jakési vyobrazení, jež mělo neurčitou podobu s lidskou postavou ... při třetí seanci při prvním snímku nedocílili jsme ničeho, potom však byl výsledek při každém snímku; nejdříve objevilo se svítící se poprsí se skříženými rukama a zdviženými pěstěmi, potom totéž vyobrazení, ale prodloužené; před postavou a nad ní bylo jakési podivné výběžkovité vyobrazení, jež měnilo se v rozměru a poloze při každé expozici na téže plotně. ... Jak dalece mnou opatřené před tím fotografie podobného druhu chovaly v sobě důkazy toho, jakým způsobem byly zhotoveny, tak také doufám, že ihned se přesvědčíte při bedlivém prohlédnutí, že tato vyobrazení v celé své podstatě chovají v sobě důkazy svého podivného a neobyčejného původu. ... Všechnu fotografickou práci prováděl jsem já sám. Vyobrazení vystupovala v okamžiku, mnohem dříve nežli normální; poukazuje to na zvláštní sílu projeví se zde energie.*“¹⁶⁰ Bitty ještě zmiňuje, že spolupracoval s velmi dobrým „médiem“ p. Butlandem, pracovali v místnostech fotografa p. Giostimiho, který zde byl také přítomen. Z této citace je patrné, jakou „moc“ měla okultní fotografie. Někdy přesvědčila i ty, kteří byli původně skeptičtí a proto prováděli pokusy sami, aby se prokázala „pravdivost“. Sám autor díla A. N. Aksakov se účastnil některých pokusů, které následně popisuje, a tedy i on věřil minimálně těm fotografiím, jejichž tvorbě byl přítomen.

Ale i pro okultisty samotné hrály různé technologie související s okultní fotografií významnou úlohu pro prohloubení jejich vlastní „víry“. Jejich důvěra v to, co dělají, se díky okultní fotografii prohlubovala. Toto utvrzení se ve svém stanovisku potřebovali mimo jiné také proto, že okultismus nebyl jednotný, jak jsem uvedla výše a určité skupiny zastávaly určité teze a vysvětlení daných jevů. Okultní fotografie umožňovala, aby díky ní obhájily právě své stanovisko. Je jasné, že každý si okultní fotografii vysvětlil podle svého vzorce a

¹⁶⁰ *Animismus a spiritismus*, s. 48 – 52.

tvrdil, že podporuje to, v co věří on. Někteří z okultistů provádějících seance či spiritistických fotografů, kteří zachycovali duše zemřelých na snímku s jejich pozůstalými, prováděli podvodné praktiky, které potom představovali jako „jevy paranormální“. Někteří z nich ale svému konání bezmezně věřili a přesvědčili sami sebe, že to, čím se zabývají, je opravdu působení duší zemřelých či duší živých. Tomuto přesvědčení dopomáhala také okultní fotografie. Dokázali zapomenout, jak vlastně fotografie původně vznikla a poté si jejich prohlížením jen potvrzovali svou „víru“ v okultní jevy.

Tento typ fotografie mohl vytvořit jakýsi trvalý důkaz existence údajných jiných dimenzí reality. Fotografie sloužila k tomu, aby se co nejvíce eliminovalo zapomínání, představovala něco, co říkalo „ano opravdu se to stalo, opravdu to existuje“. Texty i rukodělné obrazy sice mohly také informovat o tom, co se stalo a co existuje, ale také mohly být zásadně ovlivněné autorem. To, co bylo zachycené fotoaparátem se však vesměs vnímalo jako něco, co se opravdu muselo stát. Víra v technický důkaz byla jiná a snad větší než cokoli, co do té doby jako důkaz fungovalo (v určitém kontextu třeba relikvie). O fotografii a jejích rolích, které sehrála a sehrává ve společnosti, jsem mluvila v předchozích podkapitolách. Fotografie jako důkaz, jako trvalé svědectví, fotografie jako pravda. V tomto odstavci jsem tedy popsala poslední důležitou funkci fotografie, kterou jsem chtěla zmínit v této podkapitole. Nejen že fotografie byla důkazem o jevu pro širokou veřejnost a prohlubovala „víru“ v jevy i u okultistů samotných, okultní fotografie sloužila také jako „archiv“ pro generace budoucí. Jako zdokumentování jevů, které se opravdu přihodily. Zde se opět vracíme k tomu, jak byla a je fotografie vnímána. Samozřejmě, že písemné záznamy ze seancí také existují a spiritističtí fotografové sepsali různé autobiografie (např. William Mumler¹⁶¹) či někdo napsal pojednání o nich samotných, ale pokud existovala fotografie jako důkaz, tak bylo více pravděpodobné, že nikdo text nezkrášlil k obrazu svému, ale že se to opravdu stalo.

¹⁶¹ MUMLER, William. *Personal Experiences of William H. Mumler in Spirit Photography*. Boston: Colby and Rich, 1875 In: KAPLAN, Louis. *The strange case of William Mumler, spirit photographer*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c2008.

Závěr

V závěrečné části své bakalářské práce bych se chtěla vyslovit k mnou stanovené výzkumné otázce: *Může okultní fotografie hrát podstatnou roli v rámci dobového holistického konceptu poznání? ergo Může vůbec fotografie ze své „podstaty“ posloužit okultním snahám o „celostní“ poznání?* Než to ale udělám, zkusím rozebrat pro a proti a shrnout nějaké důležité podněty, které jsem našla v literatuře, ze které jsem čerpala podklady pro tuto práci.

Specifický vztah praxe a teorie vyplýval z toho, že fotografie byla širokou veřejností považována za velmi přesvědčivou. V kontextu dobového myšlení se fotografie vnímala jako poměrně málo ovlivněná autorem, o kterém se ani nepřemýšlelo jako o autorovi v tradičním slova smyslu (viz kapitola „Jak bylo rozuměno fotografii v raném období“). Dle názorů té doby to byl někdo, kdo drží fotoaparát a zmáčkne spoušť, pak se už fotografie „vyfotí sama“. Autorem fotografie tedy vlastně nebyl člověk, protože přeci nemohl fotografii nijak zásadně ovlivnit. Dnes již samozřejmě víme, že tomu tak není, autor fotografii ovlivňuje. Důraz na ovlivnění snímku jeho autorem tvoří základní rozdíl mezi fotografií uměleckou a vědeckou. Vědecká fotografie by měla pouze dokumentovat daný vědecký jev a člověk by zde měl opravdu plnit pouze funkci někoho, kdo obsluhuje fotoaparát. V umělecké fotografii chce mít naopak fotograf volné pole působnosti a ovlivňovat fotografii stejně, jako malíř ovlivňuje svůj obraz.¹⁶²

Moderní okultismus proklamoval, že nejde jen o poznání toho, na co se zaměřuje exaktní věda, ale o poznání holistické. Já jsem si ve své práci kladla otázku, zda může okultní fotografie hrát podstatnou roli v rámci dobového holistického konceptu poznání. Je pro moderní okultismus zájem o holistické poznání tím nejdůležitějším? Na tyto otázky lze odpovědět citací z úvodu do díla Viktora Mikušky *„Věda metapsychická a její nynější stav“*. Z tohoto díla jsem ve své práci již na více místech citovala, nejen proto, že se jedná o dílo dobové, ale také proto, že autor přehledně shrnuje názory na okultismus jak svoje, tak cituje i názory jiných učenců té doby. Nejprve uvedu citaci, kterou uvádí již autor a která je výrokem Jindřicha Fleischnera, který dle Mikušky zastává stejné názory, je jeho přítelem a

¹⁶² *Ordnungen der Sichtbarkeit.*

dílo je mu také věnováno. Fleischner se v dopise Mikuškovi vyjadřuje takto: „*netoužil jsem nikdy více získati nazpět ztracený ráj absolutních hodnot jako v poslední době, kdy jsem nejvíce vykonal k odčarování života. ... Prožívám jako Vy oba otevřeným zrakem naši dobu v samotě svého obydlí a nemohu zapomenouti – stejně jako Vy – tíhy tajného utrpení vlastního nitra. Smutno je nám v pokladnici našeho vzdělání, jsou zajatci současné krize naší doby.*“¹⁶³ Mikuška si vzápětí klade otázky týkající se okultismu, parapsychologie – jím nazývané vědy metapsychické a hned na ně i odpovídá. „*Vyvede nás věda metapsychická z této individuální osamocенosti, nepropustné izolovanosti každého z nás oproti soudruhům? Věda nová ukazuje nám na vztahy naše k absolutnu neohraničenému prostorem a časem, odkrývá nám neviditelné nitky, jež nevědomě přede duše k duši, poznává v nadosobnosti člověka mysterium Ducha Vesmíru a hlásá vedle účastenství dočasného na kosmickém ,nebi‘ i úděl na občanství absolutna věčného!*“¹⁶⁴ Z těchto citací je zřejmé, že pro okultisty je opravdu holistické poznání tím nejdůležitějším a že jim toto poznání dle jejich názoru umožní pouze sám okultismus. Pro holismus je pak nejdůležitější vymezení se vůči fragmentárnímu pozitivismu a já si kladu otázku, zda v tom mohla hrát fotografie zvláštní úlohu. Na tyto otázky nalezneme odpovědi hlavně prostřednictvím dobové literatury, kdy se k nim teoretikové fotografie či okultisté vyjadřují a pro nás tím otvírají dveře k nalezení a porozumění názoru té doby. Samozřejmě zde nenajdeme odpovědi přímo na tuto otázku, ale z toho, jak se vyjadřují o fotografii a jak moc je pro ně důležité její využití v jejich zkoumání, můžeme tuto odpověď vyvodit. Na tomto místě bych ráda odkázala na již uvedenou citaci z díla A. N. Aksakova „*Animismus a spiritismus*“¹⁶⁵, kde autor cituje z dopisu p. Bittyho, který zkoumal, jak vznikají spiritistické fotografie, a sám byl původcem pokusů, kde úspěšně jeho rukou spiritistické fotografie vzešly. Z této citace můžeme vyvodit, jak byl pro moderní okultismus důležitý důkaz prostřednictvím fotografie. Prováděly se nejrůznější pokusy, kde ti, kteří nevěřili v reálnost okultních jevů, se snažili dokázat klamavé triky. Někteří z nich, jako např. Bitty či Aksakov, poté na základě toho, co viděli na vlastní oči, a také získaných fotografií, uvěřili. Sami okultisté takřka každou seanci, sezení či jinou sešlost, kde se prováděly okultní praktiky, dokumentovali na fotoaparát. V dobové literatuře je tento fakt na několika místech zdůrazněn a někde též stojí, že některé jevy ani nemohly být jinak spatřeny

¹⁶³ *Věda metapsychická*, s. 11 – 12.

¹⁶⁴ *Věda metapsychická*, s. 12.

¹⁶⁵ *Animismus a spiritismus*.

než prostřednictvím fotoaparátu a jeho výsledného snímku. Jako příklad uvádím citaci složenou z několika míst v díle Viktora Mikušky, kde je tento fakt zmiňován: „*zjistil existenci zvláštních paprsků, zářících z medialního organismu ... tyto paprsky ‚Y‘ mají mnohem silnější mohutnost prozařovací Roentgenovy ... jsou schopny vyvolati i disociaci molekulární v kovech. Lze je též fotografovat ... Neviditelné emanace lidského těla byly pozorovány a studovány v nejnovější době i ve stadiu hmotnějším, kdy v podobě vláknitých, neviditelných sice, ale fotografickou deskou zachycených útvarů, tak zv. ‚tuhých paprsků‘, zapřičiňují pohyby předmětů bez doteku ... a nejnižší stupně materialisací ... Pro realitu fenoménů mluví okolnost, že materialisace, tvary ektoplasmické nejsou vytvořeny z papíru, tkanin aneb podobných substancí, což jest především patrné ze zvětšení fotografických snímků ...*“¹⁶⁶

Aksakov ve svém díle věnuje fotografiím zachycujícím okultní jevy celou kapitolu, cituje také Hartmanna, který fotografiím v okultních záležitostech připisuje také důležitost. Abych si mohla zodpovědět otázku důležitosti fotografie pro okultisty, uvádím ještě další citace z dobové literatury, konkrétně z Aksakova díla zmíněného výše. „*Zjevy, které se ve spiritismu nazývají ‚materialisacemi‘ ... jsou ... produkty, obdařené materiálností zvláštního druhu ... Hartmann jest ochoten připustit ... reálnost (těchto zjevů – pozn. autora) při dostatečném důkazu a něco takového, praví, může nám poskytnouti pouze fotografie, avšak s rozhodnou podmínkou, aby médiem a zjevivší se osoba byly současně fotografovány ... nezbytná podmínka k takovému fotografickému důkazu pozůstává dle mého názoru v tom, aby k fotografickému přístroji, ke kasetě a plotně nebyl připuštěn ani fotograf z povolání, ani médiem za tím účelem, aby bylo vyloučeno ... že byla dříve připravena kasetka nebo plotna ... materialisace neviditelná normálnímu lidskému zraku, s jedinou nám známou fyzickou vlastností, sestávající v odrazu nebo vypouštění paprsků, jež sice nepůsobí na naši sítnici, jež působí však na citlivou fotografickou plotnu.*“¹⁶⁷ Dále autor zmiňuje také daguerrotypická spiritistická vyobrazení. A s dalšími citacemi týkajícími se fotografie bych mohla pokračovat ještě dál, tyto mi ale postačí k tomu, abychom zhodnotila, že fotografie hrála důležitou roli jako důkaz „skutečností“ daných jevů. S odkazem k této dobové literatuře by se také dalo říci, že měla důležitou funkci v rámci dobového holistického konceptu poznání. Je ale podstatné se na problematiku podívat ještě z trochu jiné strany. Fotografie byla a je chápána jako výřez či fragment, s ohledem na mou výzkumnou otázku je nutné se ptát, zda může

¹⁶⁶ Věda metapsychická, s. 76, 77, 84.

¹⁶⁷ Animismus a spiritismus, s. 41, 42, 44.

fotografie být i něčím jiným než jen výřezem a zda může hrát roli při nějakém celostním poznání. Fragment může představovat odkaz k celosti, jakousi evokaci celosti, když funguje jako „pars pro toto“. U fotografií rozvlněných a neostrých (a do této kategorie patří většina okultních fotografií) však vlastně detaily chybí, když někde není detail, tak tam může být potenciálně sugerováno cosi celostního. Tekutost a rozostřenost přesahuje detailnost a ostrost. V rozostřeném, „neviditelném“ obraze může divák imaginovat „latentní nekonečno“ (počínaje estetickými úvahami o temnotě v 18. století atd.).

Fotografie byla v 19. století stále vnímána jako klasický obraz. Kladu si tedy otázku, může tento typ obrazu nějak zásadně přispět k holistickému poznání? Ve středověku byl obraz brán jako celek, svět. Renesanční/klasický obraz zase jako výřez. Klasickému obrazu však celostnost dává harmonická kompozice, ta ale není referencí o celku světa. Ve středověku obraz fungoval na ose mikrokosmos – makrokosmos.¹⁶⁸

Nyní zde představím pro ilustraci základní rozdíl v zobrazování, který odlišuje středověký obraz od obrazu klasického. Na středověkém obrazu bylo vždy zobrazeno profánní i sakrální – země i nebe. Tím pádem je zde všechno, celý svět. Poté došlo k posunu, vše se zobrazovalo v perspektivě „země“, renesanční autoři se snaží ve svých dílech vyjádřit víru v člověka a kvality pozemského života. Život a lidské měřítko jsou tím hlavním, co mají díla zobrazovat. Postavy na obrazech již nejsou vyobrazeny asketicky, ale mají bohatší proporce, barvy jsou také co nejreálnější. Neznamená to, že se na obrazech přestává zobrazovat sakrální, autor však konstruuje skrze pozemský svět odkaz na nebeský, příkladem jsou díla Raffaella Santiho. Nebeské tam je sice stále přítomno, ale je pojato jako divadlo. Sakrální je znázorněno skrze profánní konstrukce (perspektiva atd.).¹⁶⁹

Okultní fotografie je sice výřez, ale perspektiva a komponování, které byly typické pro klasický obraz, tam téměř nehrají roli, takže určitý odklon od klasické koncepce obrazu je zde výrazně přítomen. Zde se může ukazovat cesta, kterou by mohlo vést tvrzení, že by okultní fotografie mohla hrát roli v celostním poznávání. Tento odklon od klasické koncepce představuje potenciál pro okultní fotografii reprezentovat svět vcelku.

¹⁶⁸ BUSCH, Werner. *Das unklassische Bild: von Tizian bis Constable und Turner*. München: C.H. Beck, c2009.

¹⁶⁹ *Skutečná přítomnost*.

Fragment jako forma neuzavřenosti, tj. latentního nekonečna hraje velkou roli už u romantiků.¹⁷⁰

V závěru mohu konstatovat, že na mou výzkumnou otázku nelze odpovědět jednoznačně ano nebo ne. Protichůdné poznatky, které jsem výše představila, umožňují oba směry chápání. Nemůžeme říci, který je správně a který špatně, jelikož je to relativní. Myslím, že z výše uvedených poznatků však lze vyčíst určité tendence. Neostrost a fragmentarita (nejen na okultních fotografiích) v určitých kontextech mohou hrát roli „ilustrace“ holistického poznání.

¹⁷⁰ „Smysl pro projekty, jež by bylo možné nazývat fragmenty přicházející z budoucnosti, se odlišuje od smyslu pro fragmenty z minulosti pouze ve směru, jenž je u prvního progresivní, u druhého však regresivní. Podstatná je schopnost bezprostředně idealizovat předměty a současně je realizovat, rozvíjet a částečně uskutečňovat v sobě samém. Protože transcendentální je právě to, co se vztahuje ke spojení nebo k oddělení ideálního a reálného, mohli bychom asi říci, že smysl pro fragmenty a projekty je transcendentální součástí historického ducha.“
SCHLEGEL, Fridrich. *Fragmenty z Athenaea* (22). 1798. In: HORYNA, Břetislav. *Dějiny rané romantiky: Fichte, Schlegel, Novalis*. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2005. Reflexe.

Seznam použité literatury a pramenů

Knižní zdroje

- AKSAKOV, Aleksandr Nikolajevič. *Animismus a spiritismus: kritické prozkoumání mediálních zjevů a jejich vysvětlování hypotézami nervové síly, hallucinací a bezvědomého v odpověď E. von Hartmannovi*. V Praze: E. Beaufort, 1903. 799 s.
- ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze ve spolupráci s Grantovou agenturou České republiky, 2012, 462 s. ISBN 978-80-7331-235-0.
- APKE, Bernd, Veit LOERS, Pia WITZMANN a Ingrid EHRHARDT. *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian, 1900-1915 : Schirn Kunsthalle Frankfurt*. Ostfildern: Edition Tertium, c1995. ISBN 393071714X.
- ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti*. Vyd. 1. Překlad Danuše Navrátilová. Praha: Argo, 2000. Každodenní život, sv. 7. ISBN 80-7203-286-0.
- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 5., durchgesehene Aufl. München: C.H. Beck, 2010. ISBN 978-3-406-58532-6.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0738-3.
- BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Překlad Miroslav Petříček. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.
- BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost: středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2012. ISBN 978-80-257-0542-1.
- BAßLER, Moritz a CHÂTELLIER, Hildegard. *Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*. Strasbourg, 1998. ISBN 9782868200044.
- BAXANDALL, Michael. *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*. Překlad Hans Günter Holl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, c1999.
- BELLACHINI, Joachim. *Geheimwissenschaften. Spiritismus, Suggestion, Autosuggestion, Hypnose, Telepatie, Fernsehen, Hellsehen, Somnambulismus, Träume, Nachtwandeln, Mondsucht, Magnetismus*. Berlin- Friedenau: Bellachini – Verlag, 1925.
- BLECHA, Ivan. *Filosofický slovník*. 2. opr. a rozš. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1998. ISBN 80-7182-064-4.
- BONDY, Egon. *Poznámky k dějinám filosofie*. 1. vyd. Praha: Vokno, 1991. ISBN 80-85239-07-8.
- BRAUN, Marta a Etienne-Jules MAREY. *Picturing time: the work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. ISBN 0226071731.

- BREDEKAMP, Horst. *Theorie des Bildakts: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. 1. Aufl. Berlin: Suhrkamp, 2010. ISBN 978-3-518-58516-0.
- BREIDBACH, Olaf. *Bilder des Wissens: zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung*. München: Fink, 2005. ISBN 3770540875.
- BUCKLAND, Gail. *Fox Talbot and the invention of photography*. Boston: D. R. Godine, 1980. ISBN 0879233079.
- BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1981. Knižnica estetiky.
- BURKE, Peter. *Co je kulturní historie?*. 1. vyd. v českém jazyce. Praha: Dokořán, 2011. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-7363-302-8.
- BUSCH, Werner. *Das unklassische Bild: von Tizian bis Constable und Turner*. München: C.H. Beck, c2009. ISBN 9783406582462.
- CHÉROUX, Clément. *The perfect médium: photography and the occult*. London: Yale University Press, 2005, 287 p. ISBN 9780300111361.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c1990. ISBN 0262031698.
- DENIS, Lev. *Po smrti.: Výklad nauky spiritistické*. Praha: Hejda & Tuček, 1920.
- DOERING-MANTEUFFEL, Sabine. *Okkultismus: Geheimlehren, Geisterglaube, magische Praktiken*. Orig. ausg. München: Beck, 2011. ISBN 9783406612206.
- DUBOIS, Philippe. *Akt fotografování a jiné eseje*, Nathan, Paříž, 1990, s. 12, (studijní překlad).
- DU PREL, Karl. *Der Spiritismus*. Leipzig: Reclam, [1893]. 97, [i] s. Universal-Bibliothek; Nr. 3116.
- DURING, Simon. *The cultural studies reader*. 3rd ed. New York: Routledge, c2007. ISBN 9780415374125.
- ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky: A theory of semiotics*. Vyd. v českém jazyce 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2004. ISBN 80-85429-99-3.
- ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. 1. vyd. Praha: Česká křesťanská akademie, 1994. Knihy ze světa.
- ERFURTH, Hugo, DEWITZ, Bodo von a SCHULLER-PROCOPOVICI, Karin. *Hugo Erfurth, 1874-1948: Photograph zwischen Tradition und Moderne : Kataloghandbuch Agfa Foto-Historama, Köln 1992*. Köln: Wienand, c1992. ISBN 3879093121.
- FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Vyd. 2., upr. Překlad Josef Kosek, Božena Koseková. Praha: Fra, 2013. Vizuální teorie. ISBN 978-80-86603-79-7.
- FOUCAULT, Michel. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- FRIED, Michael. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, c1980. ISBN 0520037588.
- GEIMER, Peter (ed.). *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1538. ISBN 3-518-29138-6.

- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Berlin. Goethes Sämtliche Werke.
- GROSSBERG, Lawrence, Cary NELSON a Paula A TREICHLER. *Cultural studies*. New York: Routledge, 1992. ISBN 0415903459.
- GRUBER, Hermann. *Der Positivismus vom Tode August Comte's bis auf unsere Tage (1857-1891)*. Freiburg im Breisgau: Herder, 1891.
- HORYNA, Břetislav. *Dějiny rané romantiky: Fichte, Schlegel, Novalis*. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2005. Reflexe. ISBN 80-7021-810-X.
- JOLLY, Martyn. *Faces of the living dead: the belief in spirit photography*. 1st pub. London: British Library, 2006, 160 p. ISBN 0-7123-4899-9.
- KAPLAN, Louis. *The strange case of William Mumler, spirit photographer*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c2008.
- KASSIN, Saul M. *Psychologie*. 2. vyd. Překlad Dagmar Břejlová, Veronika Sobotková, Helena Šolcová. Brno: CPress, 2012. ISBN 978-80-264-0074-5.
- KERNER, Justinus Andreas Christian, Andrea BERGER-FIX a Eberhard BAUER. *Nur wenn man von Geistern spricht: Briefe und Klecksographien*. Stuttgart: Erdmann in K. Thienemanns Verlag, 1986, 240 p. ISBN 3522625307.
- KIESEWETTER, Karl. *Franz Anton Mesmer's Leben und Lehre: nebst einer Vorgeschichte des Mesmerismus, Hypnotismus und Somnambulismus*. Leipzig: Spohr, 1893.
- KIESEWETTER, Karl. *Geschichte des neueren Occultismus: Geheimwissenschaftliche Systeme von Agrippa von Nettesheim bis zu Carl du Prel*. 2., durchges. und erw. Aufl. Leipzig: Altmann, 1909.
- KOPPEN, Erwin. *Literatur und Photographie : über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: Metzler, c1987. ISBN 3476006131.
- LEWIS, Jeff. *Cultural studies: the basics*. 2nd ed. Los Angeles: Sage Publications, 2008. ISBN 9781412922296.
- MIKUŠKA, Viktor. *Věda metapsychická a její nynější stav*. V Praze: Sfinx, 1922. Knihovna Sfinxy.
- MILL, John Stuart. *August Comte und der Positivismus: Wiederabdruck aus der Westminster-Review*. Leipzig: Fues, 1874.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk: sémiotické studie*. 1. vyd. Brno: Host, 2002. Teoretická knihovna. ISBN 80-7294-076-7.
- PEIRCE, Charles Sanders, PALEK, Bohumil a David SHORT (eds.). *Lingvistické čítanky*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972.
- PINTHUS, Kurt (ed.). *Menschheitsdämmerung: ein Dokument des Expressionismus*. Leipzig: Ph. Reclam jun., 1968. Reclams Universal-Bibliothek.
- PLATÓN. *Sofistés*. 4., opr. vyd. Překlad František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 2009. ISBN 978-80-7298-162-5.
- PLATÓN. *Timaios: Kritias*. 2. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1996. ISBN 80-86005-07-0.

- PLUMPE, Gerhard. *Der tote Blick: zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: W. Fink, c1990. ISBN 3770525922.
- PYTLIK, Priska. *Okkultismus und Moderne: ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Paderborn: Schöningh, 2005, 226 p. ISBN 3506713825.
- RENK, Anton. *Der Tod in den Alpen*. Innsbruck, 1900.
- RUBY, Jay. *Secure the shadow: death and photography in America*. Cambridge: MIT, c1995. ISBN 0-262-18164-9.
- SCHOLZ, Oliver R. *Bild, Darstellung, Zeichen: philosophische Theorien bildhafter Darstellung*. Freiburg (Breisgau): Karl Alber, 1991. Kolleg Philosophie. ISBN 3-495-47696-2.
- SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963.
- SOKOL, Jan. *Čas a rytmus*. 2., rozš. vyd. Praha: Oikoymenh, 2004. Oikúmené. ISBN 80-7298-123-4.
- STENGER, Erich. *Die beginnende Photographie*. New York: Arno Press, 1979. Zeitung und Leben, Bd. 83. ISBN 0405096100.
- STIEGLER, Bernd. *Theoriegeschichte der Photographie*. München: W. Fink, 2006, 472 p. ISBN 978-3-7705-4216-1.
- TALBOT, William Henry Fox a Larry J SCHAAF. *The pencil of nature*. Facsimile ed. [New York: Hans P. Kraus, Jr.], 1989. ISBN 0962109606.
- TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie*. 1. vyd. Praha: SPN, 1987.
- WARSTAT, Willi. *Die künstlerische Photographie: ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung*. Leipzig: B.G. Teubner, 1913. Aus Natur und Geisteswelt: Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen, 410. Bndch.
- W. J. T. MITCHELL. *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur*. In Abstimmung mit dem Autor gekürzte dt. Ausg. München: Beck, 2008. ISBN 9783406573590.

Periodika a články

- BATCHEN, Geoffrey. Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography. *Aperture Magazine*. 1994, (136).
- MALLY, Georg. Einige Gedanken über Photographie. *Steiermärkische Zeitschrift*. Graz, 1844, VII(2).
- *Posel Záhrobní: Spiritistický časopis věnovaný záhadám duševním*. Nová Paka: Karel Sezemský, 1911, XI.(1.).
- SCRUTON, Roger. Photography and Representation. *Critical Inquiry*. The University of Chicago Press, 1981, 7(3). ISSN 0093-1896.

Internetové zdroje

- MATUŠÍK, Zdeněk, JONÁK, Zdeněk. Dokument In: *KTD: Česká terminologická databáze knihovnictví a informační vědy (TDKIV)* [online]. Praha: Národní knihovna ČR, 2003-. [cit. 2016-02-11]. Dostupné z: http://aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=000000502&local_base=KTD
- WILKE, Hannah. INTRA – VENUS In: *Ronald Feldman Fine Arts, Inc* [online]. 2009. [cit. 2016-03-22]. Dostupné z: <http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhwil94.html>

Obrazová příloha

- **Obr. č. 1**
http://www.luminous-lint.com/_phv_app.php?f/humour_nineteenth_century_illustrations_01/, [cit. 2016-04-16]
- **Obr. č. 2** JOLLY, Martyn. *Faces of the living dead: the belief in spirit photography*. 1st pub. London: British Library, 2006, 160 s. ISBN 0-7123-4899-9
- **Obr. č. 3** JOLLY, Martyn. *Faces of the living dead: the belief in spirit photography*. 1st pub. London: British Library, 2006, 160 s. ISBN 0-7123-4899-9
- **Obr. č. 4** PYTLIK, Priska. *Okkultismus und Moderne : ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Paderborn: Schöningh, 2005, 226 s. ISBN 3506713825
- **Obr. č. 5** MIKUŠKA, Viktor. *Věda metapsychická a její nynější stav*. V Praze: Sfinx, 1922. Knihovna Sfinxy.
- **Obr. č. 6**
https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Isidore_Buguet#/media/File:Edouard-Isidore-Buguet-PK-spirit-photographer.jpg , [cit. 2016-02-05]
- **Obr. č. 7** ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze ve spolupráci s Grantovou agenturou České republiky, 2012, 462 s. ISBN 978-80-7331-235-0
- **Obr. č. 8** <https://cz.pinterest.com/pin/132996995219016634/>, [cit. 2016-03-25]

- **Obr. č. 9**
https://en.wikipedia.org/wiki/Post-mortem_photography#/media/File:Postmortem_man.jpg, [cit. 2016-03-25]
- **Obr. č. 10** <https://cz.pinterest.com/pin/173951604331416595/>, [cit. 2016-03-25]
- **Obr. č. 11**
<http://www.novinky.cz/zahranicni/evropa/379481-pohnou-drasticke-fotky-utopeneho-syrskeho-ditete-evropou-ptaji-se-media.html>, [cit. 2016-03-22]
- **Obr. č. 12**
<http://jenbekmanprojects.tumblr.com/post/18854642586/animal-locomotion-plate-658-mule-by-eadweard> , [cit. 2016-03-15]
- **Obr. č. 13**
<http://theredlist.com/wiki-2-16-601-798-view-pioneers-profile-marey-etienne-jules.html>, [cit. 2016-03-15]
- **Obr. č. 14**
<https://www.studyblue.com/#flashcard/view/10195181>, [cit. 2016-03-24]
- **Obr. č. 15** GEIMER, Peter (ed.). *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1538. ISBN 3-518-29138-6
- **Obr. č. 16** <http://www.photographymuseum.com/drspirit.html>, [cit. 2016-03-24]