

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Smrt ve fotografii od jejího počátku do roku 1945

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Paweł Supernak
Obor: Tvůrčí fotografie

Smrt ve fotografii od jejího počátku do roku 1945
Death in the photography from its begining to the year 1945

Diplomová práce

Opava 2012

Vedoucí práce:
Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Abstrakt:

Práce je analýzou fotografií představujících smrt v období od vzniku fotografie po 2. světovou válku. První kapitola je věnována užití posmrtné fotografie a proměnám její funkce. Druhá a třetí kapitola je věnována úvahám na téma dokumentace smrti ve válečné fotografii.

Klíčová slova:

Fotografie, smrt, tělo, dějiny, dokument

Abstract:

Dissertation examines pictures depicting the motif of death from the very beginning of photography until the end of the World War II. First chapter deals with the functional photography and its role, changing over the years. The second and third chapters discuss death documented in war photography.

Key words:

photography, death, body, history, document

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
SUPERNAK Paweł	Łagodna II.28, 15 756 Białystok	F082222

TÉMA ČESKY:

Smrt ve fotografii od jejího počátku do roku 1945

NÁZEV ANGLICKY:

Death in the photography from its begining to the year 1945

VEDOUcí PRÁCE:

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Analýza fotografií představujících smrt v období od vzniku fotografie po 2. světovou válku.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Naomi Rosenblum, Historia fotografiiswiatowej, Wydawnictwo Baturo Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005.
Roland Barthes, Swiatłobrazu. Uwagi o fotografii, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
Susan Sontag, O fotografii, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009
Janina Struk, Holokaustw fotografiach. Interpretacja dowodów, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007.
Philippe Aries, Człowiek i śmierć, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989

Podpis studenta:

Datum:

Podpis vedoucího práce:

Datum:

Podpis vedoucího katedry:

Datum:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použil.

Děkuji z celého srdce těm, kteří mi při studiu pomáhali,
především však prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi
a všem ostatním pedagogům ITF.

Paweł Supernak

Smrt ve fotografii od jejího počátku do roku 1945

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: Odb. as. Mgr. Václav Podestát

Obsah	
Úvod	8
1. Kapitola	
Způsoby a funkce obrazového znázornění smrti. Užitá fotografie	
1.1. Mezibiologií a kulturou	10
1.2. Pohřební portrét	13
1.3. Posmrtná fotografie	
Mrtvý Mickiewicz	17
Fotografie <i>post mortem</i>	21
Pohřební fotografie – dílo Bolesława Augustise	23
2. Kapitola	
Smrt ve válečné fotografii – od kostí Sipajů k padajícímu republikánovi	
2.1. Nutkání dokumentovat	29
2.2. Války v druhé polovině 19. a začátku 20. století. Prolamování tabu smrti	30
2.3. Fotografie jako <i>memento mori</i> . Předzvěst fotoreportáže?	40
2.4. <i>Padající republikán</i> čili okamžik smrti	43
3. Kapitola	
Nakažení smrtí (1939-1945)	
3.1. Obrazová paměť	46
3.2. Fotografie jako akt ponížení a zpředmětnění	47
3.3. Holocaust ve fotografii	49
3.4. Směrem k estetizaci smrti	56
3.5. Dilemata fotografie 20. století tváří v tvář masové smrti	61
4. Závěr	66
5. Literatura	67
6. Jmenný rejstřík	69

Úvod

Důkladná analýza a interpretace fotografií zachycujících smrt nás ani o krok nepřiblíží porozumění tajemství smrti. Lidstvo se s tímto problémem setkává od svého počátku a stále se potýká se zásadními otázkami. Umíráme, aniž bychom tušili, zda-li jde již o absolutní konec nebo cestu na jiný svět. I přesto se další generace snaží smrti porozumět. Toho důkazem jsou mezi jinými fotografie, kterými se ve své práci zabývám – svědectví úsilí, které je odsouzeno k neúspěchu.

Cíl předkládané práce je skromný. Je jím odpověď na otázku, proč fotografii už od dob jejího vzniku doprovází smrt. Čím byli vedeni lidé, kteří v různých dobách a za různých okolností namířili svůj objektiv směrem na mrtvé tělo? Jakou funkci plnily jejich snímky? Jak se fotografování smrti ovlivněné kulturními změnami a dějinným vývojem samo vyvíjelo? Čím bylo setkání s mrtvým tělem pro řemeslníka pracujícího pro ateliér, čím pro reportéra a čím pro fotoaparátem vybaveného amatéra? Jakým způsobem zobrazila fotografie 20. století závažné podoby smrti ve válce, v extrémních podmínkách? Jaká technika a estetický přístup byl využíván při fotografování mrtvých a k čemu tyto fotografie dále sloužily? O jakých postojích svědčí analyzované fotografie?

Materiál využitý v práci byl časově vymezen – smrt ve fotografii do roku 1945. Omezení tímto rokem nebylo vybráno náhodou, protože spolu s koncem 2. světové války se uzavřela i jedna etapa v dějinách fotografie.

Zajímají mě tři odvětví: užitá fotografie – (pohřební fotografie, fotografie *post mortem*), amatérská fotografie („snímky na památku“) i profesionální fotografie (hlavně dokument a válečná reportáž). Myslím si, že v rámci jednotlivých okruhů se způsoby a funkce fotografování smrti vyvíjely jinak.

Materiály popisované v práci byly výsledkem přísného výběru. Důsledně jsem se rozhodl pro příklady dobře reprezentující každý směr. Na místo desítek povrchně analyzovaných příkladů a encyklopedických vyjmenovávání jsem se koncentroval na důkladnou analýzu konkrétních fotografií a konkrétních přístupů rozebíraných pokud možno v širším kontextu. Různorodost materiálů způsobila, že volba jen jediné perspektivy z pohledu historika fotografie byla nemožná. Proto je moje metoda spojením historického (se zvláštním důrazem na dějiny fotografie), dále antropologického, sociologického a psychologického úhlu pohledu.

Práce se skládá ze tří kapitol, ale obsahově se dělí na dvě části, v každé z nich však zůstal zachován chronologický pořádek. První část (kapitola 1.) vypráví o užití fotografii jako o nástupci klasických uměleckých metod, které využívá při znázornění obličeje zemřelého. Vypráví o snímcích vytvářených řemeslníky a amatéry zachycujícími tělo jako by bylo živé, tělo na smrtelném loži, katafalku a v rakvi. Druhá část (kapitola 2. a 3.) je věnována válečné fotografii a postihuje období od prvních pokusů zachytit těla padlých vojáků na bitevních polích v 19. století až po fotografické dokumenty holocaustu a snímky z bojů na frontách za druhé světové války.

1. Kapitola

Způsoby a funkce obrazového znázornění smrti. Užitá fotografie

1.1. Mezi biologii a kulturou

Smrt je neodvratným biologickým faktem týkajícím se každého. S definitivním zastavením životních funkcí v těle začínají procesy vedoucí k jeho rozkladu, postupné fosilizaci. Posmrtné změny jsou na tváři viditelné již po několika minutách – ústa ustrnou v grimase, propadávají se oční bulvy, barva pleti se mění. S ubíhajícím časem probíhají fyziologické změny stále rychleji a jsou stále zjevnější, a začíná hnilobný proces.

Smrt vytrhává člověka ze života, který do té chvíle ovlivňoval, plánoval ho a podroboval reflexím, a náhle jej odevzdává zákonům biologie. Jednotlivec se mění v předmět. Tělo se mění v mrtvolu. Mrtvola by však neměla být ponechána ladem. Ihned po smrti – současně s probíhajícími biologickými procesy a dokonce i nějak proti nim – by měly začít rituální a pragmatické úkony vykonávané pozůstalou společností, ať už jde o blízké přátele nebo rodinu. Rituální obřady plní různé funkce a často slouží odlišným cílům. Na toto téma vznikla neobvykle bohatá vědecká literatura (mezi neznámější badatele patří Philippe Aries, Louis – Vincent Thomas, Alfonso M. di Nola)¹. Jedno je jisté. I v nejstarších pohřebištích nacházeli archeologové stopy, které dokazují, že s tělem mrtvého bylo různě manipulováno.

Rituální obřady kolem mrtvol představují důležitý úvodní prvek smuteční ceremonie, které můžou být interpretovány různými způsoby. Sigmund Freud interpretoval tyto smuteční rituály jako pozitivní přepracování traumat vzniklých v důsledku ztráty blízké osoby. Alfonso M. di Nola napsal, že „tento smutek může být chápán jako rozhodné a morální vítězství nad smrtí, získané díky ceremoniím a tradicím zeslabujícím ničivou sílu smrti a umožňujícím jednotlivci i společnosti návrat do normálního klidného životního rytmu“².

Dochází zde k podstatnému a radikálnímu střetu dvou řádů: biologického a kulturního. Smrt jedince je spojena nejen s osobním a rodinným traumatem, nad

¹ Philippe Aries, *Człowiek i śmierć*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Varšava 1989; Louis-Vincent Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, „Ethos”, Lodž 1991; Alfonso M. di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, Universitas, Krakov 2006.

² Alfonso M. di Nola, op. cit., s. 10.

kterým je třeba zvítězit. Smrt přináší především nebezpečí pro společnost – přetrhává a ruší zavedený pořádek, rozvrací a ohrožuje celou strukturu společnosti. Z tohoto pohledu je nejdůležitějším obdobím čas mezi zastavením životních funkcí a pochováním. Zemřelý je prostřednictvím svého těla stále přítomen. V jistém smyslu spoluexistuje s živými. Sdílí společný prostor. Není již však tím, kým byl dosud. Jeho tělo se odevzdává rozkladu, přetrvává na hranici, ustrnulo mezi životem a smrtí. V mnoha prvotně pospolných kulturách bylo takové tělo vnímáno jako stále živé. Až teprve dokončením pohřbu, zničením nebo konzervací těla byl zemřelému zajištěn přechod na „druhý břeh“. Proto byly všechny rituály související s opatrováním mrtvého těla vnímány s velkou vážností a pečlivostí.

Triumfální vývoj západní civilizace, stupňující svůj vliv v 18. století a zpečetěný průmyslovou revolucí a dynamickým rozvojem měst, přinesl do smutečních obyčejů a způsobů vnímání smrti radikální změnu³. Obřady, kterým se kdysi věnovali nejbližší, nyní přejímají specializované firmy. Ve městech jsou těla okamžitě převážena do márnice. Symbolem vytlačování ostatků na okraj společenského života může představovat i umístění hřbitovů, které byly kdysi zakládány ve městech, kde představovaly stálý prvek městské krajiny, trvalou součást každodenního života. Až teprve v 19. a 20. století začalo přemísťování hřbitovů na předměstí a zakládání nových až za hranicemi města, což bylo obvykle vykládáno jako hygienické opatření (pohřbená těla mohla být zdrojem nemocí, kromě toho byly hroby velmi mělké a často i bez rakve, čímž docházelo při větších deštích k objevování se zbytků těl na povrchu). K nejdůležitějším změnám však docházelo ve vnímání smrti. „Přirozenou smrt“ pomalu nahradila „smrt hrozná“⁴.

Biologické a kulturní spojení nalezené v posmrtných rituálech na jednu stranu spočívá v jejich spoluexistenci a na druhou stranu na neustávajícím společném boji jednoho s druhým. Biologické procesy mění tvar na beztvar, pořádek v chaos. Lidé se s pomocí dostupných rituálů snaží tomu postavit. Zemřelý má být z rukou přírody, tedy chaosu, ve kterém se ztrácí, vytržen a navrácen kultuře – v podobě předkova ducha, intimní vzpomínky, autority.

³ Srovnání: Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004. Autor analyzuje proměnu postav konfrontovaných se smrtí v kultuře západní Evropy. Změny ve vnímání je možné také spojovat s procesem „civilizování“ popsaným Norbertem Eliasem.

⁴ Pojmy „přirozená smrt“ a „hrozná smrt“ zavedl Philippe Aries. První navazuje na kulturní lidové tradice při pohřbívání. „Hrozná smrt“ se objevuje spolu s rozvojem velkých měst, industrializací a zesvětštěním života.

Repertoár prostředků, kterými společnost disponuje, je velmi bohatý, mění se podle období, geografické polohy nebo typu kultury. Posmrtné činnosti vykonávané na mrtvém těle vždy doprovází umění, umělecká díla. Neměli bychom se nechat zmást slovem „umění“. Umění zapojené do rituálu není uměleckou hříčkou nebo estetickou hrou. Naopak, vystupuje ve svém mateřském kontextu – má svou společenskou funkci. Slouží navrácení pořádku, vyprovází mrtvého na onen svět, utěšuje a uklidňuje ty, kteří zůstali.

Minimálně od dob starého Egypta je smrt významné osobnosti doprovázená vznikem vizuální ikonografické reprezentace jeho vzhledu. Uchování podoby spojené s komplikovanými mumifikačními zákroky mělo vládci zajistit nesmrtelnost. Ve starém Římě byla zemřelým aristokratům sejmuta posmrtná maska tváře. Později se tato procedura demokratizovala. Ve středověku měl i bohatý evropský měšťan šanci na vznik posmrtného předmětu, materiální náhrady jeho tváře. Zvláštním jevem je na polském území velmi rozšířený sarmacký⁵ pohřební portrét umísťovaný do rakve. Jev, který nebyl vyhrazen pouze pro šlechtu, a dodnes se setkává s velkým zájmem historiků umění.

Zvrat nadešel v 19. století. Obrazy, reliéfy a sochy začala pomalu nahrazovat fotografie. Ze začátku všechny tři způsoby zachycení a zvěčnění tváře zemřelého existovaly vedle sebe. Ve 20. století však již triumfovala fotografie. Paradoxně se spolu s jejím rozšířením potřeba portrétování zemřelých začala pomalu vytrácet. V prezentaci této události došlo k velké změně, smrt začala být tabu. Dnes je posmrtná fotografie marginálním úkazem, ale nevíme, co přinese budoucnost. Existují jisté tendence svědčící o možnosti jejího obnovení a návratu k oblibě.

Je podivuhodné, jak velký zájem byl na přelomu 19. a 20. století o portrétování zemřelého. Zachovalo se velmi mnoho takových portrétů. Abychom však správně ohodnotili význam a rozsah funkce posmrtné fotografie, musíme ji vnímat v širším kontextu. Dobrou příležitost k rozšíření perspektivy nám poskytuje sarmacký pohřební portrét – svébytný prapředek fotografických podobenek. I přes odlišnosti pohnutek, se kterými různí lidé z přelomu 19. a 20. století posmrtné portréty vytvářeli, šlo všem částečně o stejnou věc – o zastavení hnilobného procesu, zachránění a zvěčnění tváře, vytržení mrtvého z rukou přírody.

⁵ Sarmáti, sarmatismus – byl životní styl polské šlechty v 17. a 18. století. Vycházel z předpokladu, že polská šlechta pochází ze starověkých Sarmatů, kteří ve starověku obývali prostor mezi dolním tokem řeky Volhy a řeky Donu.

1.2. Pohřební portrét

Podle historiků umění představuje typ portrétu, který se dával mrtvým do rakve, výlučně polské specifikum. Jeho pronikání za hranice státu bylo jen ojedinělé. Oblíbenost v různých regionech Polska byla také velmi proměnlivá. Vznikl pravděpodobně na území Velkopolského vojvodství – tam se také dochovalo nejvíce exemplářů. Z centrálního Polska se rozšířil do oblastí Pomořanska, Kujavska a Mazovska. Na Malopolsku se objevoval jen zřídka. V pohraničí se objevoval pouze v místech s hustším osídlením. Období největší popularity tohoto fenoménu představuje celé 17. století. Jednodušší obrázky s příbuznou tematikou, formou a funkcí však vznikaly na polském území až do konce 18. století⁶.

Z čeho pramení svébytnost a specifičnost sarmackého pohřebního portrétu. Portrét byl integrální součástí kulturního vzorce vytvořeného ve stylu sarmatismu 17. století. Hrál nezvykle významnou roli při rituálu, který v té době právě dospěl do své vrcholné podoby. Později spolu s úpadkem Polska začal ve druhé polovině 18. století postupně upadat. Jeho strukturální prvky jsou však stále živé a stále se vracejí u příležitosti pohřbů významných osob (jako v případě pohřbu Stefana Žeromského, Józefa Piłsudského anebo nedávný pohřeb prezidentského páru po katastrofě u Smolenska). Jedná se o původně šlechtický pohřeb, známý pod názvem *pompa funebris*.⁷

Zahraniční cestovatelé, kteří při svém putování zablácenými cestami do šlechtického Polska narazili na pohřeb významnějšího šlechtice nebo biskupa, se velmi podívovali nad okázalostí této ceremonie. Pohřeb trval od dvou do čtyř dní. Obřad začínal výstřely z kanónů a zvoněním kostelních zvonů. Od úmrtí do samotného pohřbení někdy uběhlo i několik měsíců. V případě úmrtí v místě vzdáleném rodnému městu nebo dvoru cestoval průvod s rakví do místa posledního odpočinku i několik týdnů. V kostelech, které průvod míjel, zvonily zvony a konaly se mše. Samotného pohřbu se účastnilo i několik tisíc lidí. Ve zvolna se pohybujícím průvodu byly bohatě zdobené kočáry, jezdci na koních s vlajkami a rakev vezená na vyzdobeném podstavci. Průvod procházel

⁶ Na téma významu a funkce pohřebního portrétu vznikla bohatá literatura, která se zaměřuje na umělecké aspekty tohoto jevu (z pohledu dějin umění). Srovnání: Tadeusz Chrzanowski, *Portret staropolski*, Interpress, Varšava 1995; Joanna Dziubkova, *Vanitas: portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, Národní muzeum, Poznaň 1996; Krystian Piwowarski, *Portret trumienny*, „Śląsk”, Katowice 1989.

⁷ Nejlepší kunsthistorickou, antropologickou a historickou analýzu fenoménu *pompa funebris* vytvořil Juliusz A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe Varšava 1974.

pod speciálními dočasnými stavbami, které svou konstrukcí připomínaly vítězný oblouk. Historici kultury se shodují, že *pompa funebris* připomínal triumfální příjezd do města, ale ve skutečnosti, měl opačný význam. V případě vojenských pohřbů vjížděl do kostela herec hrající mrtvého a před katafalkem teatrálně „spadl“ z koně (katafalk s bohatě zdobenými alegorickými výjevy byl označován jako *castrum doloris* neboli zámek bolesti). Uvnitř svatyně byly slavnostně ničeny zbraně a insignie zemřelého, jako např. zlomen meč, palcát nebo maršálská hůlka, lámány pečete, ničeny prapory. V přestávkách mezi jednotlivými částmi smuteční slavnosti se lidé bavili, jedli a pili. Často neúměrně, protože tím chtěli oddálit vidinu smrti (vztah mezi smrtí a skupinovou zábavou je v různých kulturách většinou dobře zdokumentován).



Portrét z rakve Stanisława Wojszy, 1677

Jakou roli v tomto bohatém ceremoniálu hrál portrét zemřelého? Portrét byl zpravidla umístěn v „hlavě“ rakve, i když Juliusz Chrościcki zastává názor, že byl přibíjen v „nohách“. Názory historiků jsou – jak je vidět – odlišné. Portrét byl pravděpodobně umístěn již před vynesemím rakve z místa bydliště zemřelého. Specifičnost polského pohřebního portrétu spočívala v jeho tvaru, který byl přizpůsoben tvaru rakve. Používaly se olejové barvy a malovalo se na šestiboký plechový štít. Jen zřídka byl použit jiný tvar jako osmihran nebo rovnoběžník. V horní části byl zarovnán do půlkruhu. Pro portréty byl příznačný verismus a byly nejčastěji malovány anonymními umělci, protože vzhledem k funkci portrétu se nehodilo uvádět autorovo jméno.

Portréty byly ztvárňovány *en face* – z prostoru štítu hleděla na diváka tvář z jednotného lesklého pozadí (dominovala zlatá barva). Do kompozice se ještě vešla horní část ramen, na nic víc nezbylo místo. Ztvárnění zemřelých muselo být velmi realistické. Jakékoli zkrášlování, retuše nebo odstraňování vad vzhledu nebylo přípustné. Někteří umělci šli dokonce ještě dál a zdůrazňovali ošklivost, čímž se portrét velmi přiblížil současné karikatuře. Vrásčitá pleť, zapadlé oči, tváře zbrázděné vráskami, zkřivená ústa. Portrét měl představovat člověka, který žil bohatý dlouhý život. Nic není přesvědčivější než jizvy od meče a zhojené rány. Portrét měl být výrazem života, který odcházející na věčnost důstojně prožil.

Zapadlé a vyhaslé oči byly vždy otevřené. To byl snad nejvýznamnější rys pohřebních portrétů – představovaly jako by ještě živé lidi, staré a vrásčité, ale stále dýchající a vnímající život.

Díky těmto portrétům představovala rakev spíše sarkofág. Protože představoval živého člověka, byl jakýmsi protikladem ke znehybnělému, do rakve položenému tělu. Místo pohledu na ztuhlou tvář zemřelého sledovali pozůstalí jeho živý obraz, který si ve své paměti měli uchovat navždy. Tato vlastnost odlišovala funerální manýristické umění od vyobrazení pocházejících ze středověku a renesance. Ve středověku byl mrtvý nejčastěji znázorňován jako mrtvý. Renesance přinesla metaforu snu. Na reliéfech a sochách zdobících náhrobky zemřelí spí, přičemž se opírají o lokty nebo jsou přihrbeni. V polském baroku je podoba zemřelého nahrazena portrétem živé osoby.

Další odlišnost spočívá v tradicích. V minulých staletích byla vyžadována pokud možno trvalá znázornění – náhrobky se sochami, desky s epitafy a nápisy. Baroko však přikládá význam pomíjivým formám – ceremoniálnímu gestu, monumentálnímu obřadu a nepříliš trvalém portrétu.



Pohřební portrét šlechtice z okolí Gostynie, konec 17. století

Pohřební portrét hrál při konstrukci *castrum doloris* stavěného poblíž oltáře zásadní roli. Díky této blízkosti se zemřelý stával aktivním účastníkem smuteční oslavy, pozorujícím subjektem a nikoli objektem pompézního ceremoniálu. Co se dělo s portrétem po skončení oslav? Obraz byl z rakve sundán a nejčastěji skončil v kostele, který byl zemřelým často finančně podporován. Portrét byl většinou zavěšen na zdi vedle podobizen předků a příbuzných. Některé prameny však tvrdí, že se praktikovalo i pohřbívání portrétu spolu s rakví. Tyto dvě tendence jsou příznačné. Na jednu stranu zde byla potřeba vytvořit rodovou galerii, díky které rodina splnila tzv. *sacrum*⁸ a vytvářela svým způsobem druh pamětního místa. Na druhou stranu zde bylo přesvědčení, že podobizna je ambivalentním předmětem představujícím integrální část zemřelého a jako taková nemůže být určena k prohlížení a odtržena od těla. Uložení portrétu do hrobu fungovalo jako symbolické propojení se světem pozemským. Na cestu na onen svět si s sebou nebožtík vzal i svou pozemskou podobu.

Zdá se, že tento druhý přístup – pochování portrétu spolu s mrtvým – daleko více počítá s věčným životem, zahrnuje v sobě příslib nesmrtelnosti. Naopak portrét vystavený v kapli souvisel pravděpodobně s myšlenkou, že by zemřelý měl zůstat především v paměti potomků. Souvislost se vznikem tradice pohřebního portrétu historici vidí ve faktu, že v 17. století postupně vymizely postavy pohřebních dvojníků, kteří převlečení za mrtvého měli za úkol hrát jeho roli. Tuto tezi obhájí především

⁸ *sacrum* – rozdělení světa na sféru svátosti, duchovou, a její opak *profanum*, sféru světskou, materiální.

Tadeusz Chrzanowski⁹. Tato teze však není zcela správná. Postava dvojníka během hlavního obřadu skutečně ztratila svou funkci, ale stále se ještě objevovala, a to krátce po smrti, kdy dvojník stál vedle smrtelného lože, kde tělo čekalo ve speciálně připraveném pokoji na přenesení do kostela. Nicméně je fakt, že dvojník i portrét mají podobnou funkci - oba zastupují skutečné tělo. Vytvářejí náhradní existenci, která na dobu mezi smrtí a pohřbem „hraje mrtvého“. Přenášejí pozornost účastníků smuteční oslavy z rozkládajícího se těla na oživenou podobiznu – na portrétech jsou namalované otevřené oči, dvojník gestikuluje a mluví. Tyto teatrální a vizuální prostředky usnadňují cestu mezi životem a smrtí (pohřeb je totiž obřadem znamenajícím přechod, *rite de passage* - podle Arnolda van Gennepa), díky nim dochází ke konečné proměně biologického těla na mrtvolu. A posléze je pak možným i návrat truchlících k normálnímu životu.

Všechny zmiňované funkce přebírá v polovině 19. století posmrtná fotografie a do značné míry je i pozmění.

1.3. Posmrtná fotografie

Mrtvý Mickiewicz

Jde o jeden z nejzáhadnějších snímků ze sbírek polské fotografie. Není známo, kdo je jeho autorem, i když podle některých by jím mohl být Stanisław Julian Ostroróg, který se o fotografii vášnivě zajímal již od Krymské války. Kdy a kde tato fotografie vznikla, můžeme určit velmi přesně - bylo to 27. listopadu 1855 v Konstantinopoli, jeden den po Mickiewiczově smrti.

Sled událostí po básníkově smrti můžeme zrekonstruovat díky podrobným zápiskům Mickiewiczova tajemníka Armanda Levyho. Básník zemřel náhle, za nejasných okolností 26. listopadu roku 1855. Přátele, kteří se sešli v jeho bytě, spustili ve stejný den symbolicko-rituální proceduru, která podle Stanisława Roška měla za cíl básníkovu tělo předurčené k zapomnění proměnit v symbol¹⁰. Pracovali samozřejmě intuitivně a neuvědomovali si plně důležitost svých činů. Levy však vytyčil, že Mickiewicz bude i po své smrti plnit důležitou úlohu. Zákroky kolem těla měly za úkol vytvořit národně-vlastenecký výjev, přímo scénu hodnou zapamatování.

⁹ Tadeusz Chrzanowski, op. cit., s. 110.

¹⁰ Stanisław Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*. Gdaňsk 1997.

Dne 27. listopadu vznikly Mickiewiczovy portréty: kresba, posmrtná maska, fotografie. Podobizny měly zachytit básníkovu tvář, která již pomalu podléhala posmrtným změnám. Sledování pomalé proměny těla způsobuje neklid – nutí přemýšlet o tom, že absolutním cílem všeho je nicota. Portréty přinášely uklidnění a příslib věčnosti. Plnily tak tu samou funkci jako staropolské pohřební portréty. Ty poslední byly připravovány buď ještě za života, kdy vzorem byl obraz nebo přímo tvář živého člověka. V 19. století je již předmětem zobrazení sám zemřelý a nevyhnutelnou součástí celého procesu je bezprostřední kontakt řemeslníka s mrtvolou. Máme co do činění s bezprostřední reprezentací smrti.

Nejdříve vznikla maska tváře. Neznámý řemeslník pokryl tvář zemřelého sádrou hmotou, kterou po zatuhnutí opatrně oddělil od kůže. Tímto způsobem získal negativ obličeje, který pak bylo třeba vyplnit trvanlivějším materiálem. Nepřítomnost se změnila v přítomnost. Mrtvé tělo Mickiewicze bylo poprvé duplikováno, získalo vlastní náhradu z trvalého materiálu. Pak se v konstantinopolském bytě objevil fotograf. Pořídil dva záběry Mickiewiczova mrtvého těla, tady je jedno z nich.



Portrét Adama Mickiewicze na smrtelné posteli, rok 1855 (ze sbírek Národního muzea ve Varšavě)

Snímek vyžaduje pečlivou analýzu, představuje totiž důležitý element v komplikovaném systému znamení, který básníkovi blízcí v oné dny vytvářeli. Nic nebylo ponecháno náhodě. Autor fotografie věděl velmi dobře, co dělá, principy umění posmrtného portrétu mu jistě nebylo cizí. Velmi dobře si také uvědomoval, jak

významné události se stal účastníkem. Informace se v 19. století šířily pomalu. Ale zpráva o smrti Mickiewicze se roznesla nezvykle rychle, záhy dorazila do Paříže, Říma, Varšavy a Petrohradu. Brzy tuto zprávu měla podpořit i fotografie publikovaná ve velkých nákladech.

Fotograf umístil svůj fotoaparát tak, aby získal záběr bez dalších osob. Fotografie neměla představovat pohled na truchlící shromážděné okolo lože. Tělo básníka je mírně nakloněno na levou stranu. Ruce jsou dosti nešikovně složeny na břicho. Levá dlaň jakoby něco svírala. Podle Levyho poznámek byl básník ihned po smrti oblečen do jeho oblíbeného „kožíšku“, který rád nosíval v chladných dnech. Právě v tomto kožichu patrně anonymní fotograf básníka zvětčil. Když si dnes prohlédneme snímek, můžeme se podívat nad zvláštní pokrývkou hlavy. Ona výstřední čepice je nejdůležitějším významovým prvkem snímku, jedinečným *punctum*. Jde o tradiční konfederátku – pokrývku hlavy používanou konfederáty – polskými patrioty v 18. století. Podobnou čepici nosil Kościuszko i generál Dąbrowski. Několik let po Mickiewiczově smrti se v konfederátce nechal vyfotografovat i básník Cyprian Norwid. V roce 1863 se tato čepice stala součástí stejnokroje lednových vzbouřenců. Bez jakýchkoli pochyb je tedy jasné, že Mickiewiczův posmrtný portrét je fotografií vytvořenou „na památku“. Máme co do činění s promyšlenou významovou kompozicí. Konfederátka začleňovala básníka do určitých národně-vlasteneckých tradic, kterým měl zůstat věrný i po své smrti.

Vraťme se však ještě jednou k poloze básníkova těla. Není totiž náhodná. Fotograf i básníkovi blízcí se vynasnažili dosáhnout toho, aby básníkovo tělo vzbuzovalo iluzi člověka, který jen spí hlubokým spánkem. Nezemřel doopravdy – sugeruje nám snímek, který brzy spatří lidé po celé Evropě. Jen usnul. Brzy se probudí. Tělo zvětčené na snímku zosobňovalo uspanou, porobenou vlast, měnilo se v takto silný symbol, a tím pádem v majetek společnosti.

Sama fotografie by však neunesla tíhu všech významů, které měly být Mickiewiczovu tělu připsány. Snímek byl součástí symbolické konstrukce, kterou ještě doplňovaly: nabalzamované tělo ukryté postupně do tří rakví z různých materiálů (hlavně z hygienických důvodů – tělo mělo být převezeno do Paříže), posmrtná maska a kresba. Tak byl vytvořen smuteční objekt, jehož symbolika potlačovala realitu hniјícího těla. Největší roli však měla přece jen fotografie. Vypreparované a uložené tělo ještě nevyrazilo na svou dlouhou poslední cestu a fotografie již oběhla celou Evropu.

Co z ní mohli Mickiewiczovi současníci vyčíst? Kromě vlasteneckého vzrušení se muselo objevit ještě něco jiného. V polovině 19. století ještě člověk neměl fotografický obraz zdaleka osvojený. Ve svých rukou tak držel důkaz, bezprostřední svědectví o smrti, navždy zakleté do nehybného obrazu. V představivosti člověka minulých epoch byla smrt spojována s pohybem – neboť její všudypřítomnou vlastností byla proměna. Připomeňme si například alegorické obrazy *danse macabre*. V 19. století začíná člověk pozorující takovou fotografii objevovat smrt statickou, strnulou. Její základní vlastností je to, co dosud unikalo poznání. Začíná si uvědomovat, že fotografie by mohla být cestou k přímému vnímání nesmrtnosti. Nesmrtnosti skrze fotografický obraz.



Portrét Victora Huga na smrtelném loži, 1885, Nadar

V 19. století se posmrtné fotografování významných osobností – spisovatelů, umělců, představitelů moci – stalo všeobecnou praxí. Účel byl vždy stejný – zaplnit sémantickou prázdnotu vzniklou úmrtím (smrt představuje především katastrofu sémantickou, mrtvý nemluví). V tomto ohledu se o třicet let později vytvořený posmrtný portrét Victora Huga nijak zásadně neliší od portrétu mrtvého Adama Mickiewicze. Oba snímky plní stejnou společenskou funkci. Záměr a provedení Hugova portrétu však bylo jiné. Portrét francouzského spisovatele je pečlivě komponovaný. Mrtvý spolu s polštářem vytváří světlou plochu oddělující se od jednolitě tmavého pozadí. Kontrast světla a tmy je subtilní metaforou. Mrtvý vyzařuje světlo, ale temnota ho už pomalu zahaluje, obklopuje ho ze všech stran.

Fotografie *post mortem*

Posmrtný snímek mrtvého Mickiewicze se týkal výjimečné situace. Ve hře byla možnost vytvořit kompletní soubor symbolických významů, formovaný hlavně prostřednictvím promyšleně zkomponovaného obrazu. Na konci 19. století si již posmrtná fotografie získala takovou popularitu, že začaly vznikat firmy specializující se pouze na tento typ fotografie. Nechyběli ani fotografové, kteří se věnovali téměř výlučně posmrtné fotografii. Analýzou historických materiálů bylo zjištěno, že tento druh praxe je možné rozdělit na dvě skupiny: aranžovanou fotografii *post mortem* (posmrtnou) a pohřební portrét.

První z nich svůj rozkvět prožívala v druhé polovině 19. století a rozšířila se do celé Evropy a Spojených států. Podobné aranžmá snímků *post mortem* vznikaly v Paříži, Londýně, Gdaňsku, Moskvě a New Yorku. V čem spočívala jejich zvláštnost?

Fotografie *post mortem* byla především historickým společenským jevem. Abychom pochopili a náležitě interpretovali její popularitu, musíme se na ni dívat z pohledu historika a antropologa. Na obrázku níže máme rodinný portrét z konce 19. století. Snímků jako tento vznikaly tisíce. Každý z nás již určitě měl v rukou takovýto obrázek. Dokážeme si živě představit jeho povrch, tloušťku a zadní stranu s natištěným logem firmy a dekorativně pojatým věnováním.



Znalec orientující se v problematice však nebude mít sebemenších pochyb. Jde o typickou kompozici *post mortem*. Dívka stojící uprostřed mezi rodiči je mrtvá. Od její smrti již uplynulo několik dní. Její tělo bylo speciálně připraveno - oblečeno do jejího oblíbeného svátečního kostýmku, punčoch a bot. Fotograf tělo vzpřímil pomocí speciálních stojanů. Stabilitu zajišťovaly ruce opřené o rodiče. Oči byly buď otevřeny nebo domalovány. Pleti byl přidán živější odstín. Takto vzniklé aranžmá je z dnešního pohledu děsivé. Sto let zpátky však šlo o běžnou praxi, stejně jako vznikaly svatební fotografie.

Genezi fotografie *post mortem* musíme hledat v nejelementárnějších lidských pohnutkách. Posmrtné fotografie si nejčastěji objednávaly chudší vrstvy. Fotografie stále zůstávala pro široké publikum nedostupnou technikou a průměrný člověk po své smrti zanechával nanejvýš dva tři snímky, které pro rodinu představovaly neocenitelnou památku. V době industrializace, postupné laicizace a stále většího rozvoje obrazové kultury (hlavně na počátku 20. století) se potřeba uchovat památku na tvář milované osoby, která odešla na věčnost, stále stupňovala. Mezi fotografiemi *post mortem* dominují hlavně děti, což je snadno pochopitelné. Mnoho z nich se během krátkého života nedočkalo žádné fotografie. Ať už z důvodu nedostatku času nebo peněz. Poslední šancí na uchování fyzického zjevu byla kompozice *post mortem*, obraz vytvářející iluzi života, uměle vytvořená nápodoba reálných vazeb a citů.

O popularitě techniky svědčí i to, že falešnost obsažená v těchto snímcích (mrtvý jako živý) nebyla na první pohled zjevná nebo nepředstavovala problém. Stylizace nebyla vždy hnána až do krajností. Často můžeme najít portrét matky s mrtvým, jakoby spícím dítětem v náručí. Můžeme najít i portréty samotných dětí – mezi porcelánovými panenkami, s oblíbenými zvířátky. V bílém oblečené holčičky s mašlemi ve vlasech a s rukama složenýma v klíně vzbuzují dojem, že v pohodlných křeslech pouze odpočívají. Starší chlapec dívající se do objektivu a držící na kolenou mladšího bratra v nepřirozené, znepokojující pozici. Mladá, pečlivě učesaná žena ležící nakloněna na stranu s knížkou v ruce. Neznámá mladá dívka podpírající si rukou hlavu vypadá, jakoby pouze na okamžik usnula. Na to, že máme co do činění s fotografií *post mortem*, nás upozorní maličkosti jako růženec svíraný v dlani, kříž stojící po straně scény, hořící svíce, medailon visící na krku, sváteční bělost oblečení, nepřirozené nahromadění oblíbených předmětů.

Bohaté sbírky fotografií *post mortem* jsou svědectvím nejen značně odlišného vztahu ke smrti, než máme v dnešní době, ale také důsledkem malé dostupnosti

fotografických přístrojů. Nepřímo také svědčí o vztahu k fotografickému obrazu. Před tím, než svět zaplavilo nekonečné množství fotografií, představoval snímek jisté *sacrum*, součást osoby, kterou představoval. Komplikované procesy kolem těl zemřelých zajišťující iluzi života neměly smysl bez podvědomého přesvědčení, že fotografie umožňuje nesmrtelnost. Můžeme to říci i jednoduše a zároveň trochu pateticky: fotografie je zbraň proti smrti. Neboť fotografie *post mortem* je příkladem právě takové vizualizace smrti, kterou však zároveň popírá, niveluje a odsouvá do pozadí. Je přímo zázrakem – osoba, která zemřela, na snímku náhle ožívá. Právě v tom spočívá paradox a magičnost fotografie *post mortem*. I když zůstává obrazem smrti, je zároveň obrazem života. Tuto ambivalenci má v sobě zapsanou navždy.

Pohřební fotografie – dílo Bolesława Augustise

Posmrtná pohřební fotografie, je uvolněná od vnitřního napětí mezi životem a smrtí. Jestliže měla obrazová skladba *post mortem* své stěžejní období v 19. století, pak s pohřební fotografií se setkáváme dodnes, i když je již vzácností. Z větších měst vymizela úplně. Zachovala se ještě na vesnici a v malých městečkách, kde je smrt přirozeným jevem a tělo zemřelého nepředstavuje tabu, které je potřeba skrývat, vytlačovat za hranice vědomí. Je vnímána jako nedělitelná součást života, který je podřízený neustálému koloběhu přírody (cyklus narození a umírání), prosáknutému nábožností. Tělo mrtvého tady není ihned po smrti odevzdáváno specializovaným firmám. Před pohřbem zůstává doma, je umyto, svátečně oblečeno, setrvává mezi nejbližšími spolu s šepotem jejich modliteb.

Pohřební fotografií nazýváme takové zachycení těla zemřelého, které nevytváří iluzi života. Role fotoaparátu je omezena na věčný záznam skutečnosti. Kromě toho se tento typ fotografie vyznačuje několika odlišnými kompozičními styly, které se liší podle momentu, kdy je tělo fotografováno, nebo podle toho, co si přejí pozůstalí. Tělo může být fotografováno v místnosti na smrtelném loži, během pohřbu v otevřené rakvi nebo na hřbitově před pochováním. Převažují statické diskrétní záběry. Objevují se však i do jisté míry aranžované kompozice, blíží se stylu *post mortem*, kdy pozůstalí stojí okolo otevřené rakve umístěné do zvláštní polohy a inscenují tak poslední společný portrét, okamžik před přibitím víka a spuštěním do hrobu.



Příklad pohřební fotografie. Snímek pochází z Ameriky, pravděpodobně 2. pol. 19. století, v pozadí sedí unavený vozká „pohřebního vozu“, nalevo leží na trávě víko rakve

Vytvářením pohřebních portrétů se dlouhá léta zabývali anonymní živnostníci, vlastníci a zaměstnanci malých fotografických firem. Jejich díla byla užitková a účelová. Odpovídaly potřebám místních obyvatel. Mnoho z nich se ztratilo nebo shořelo ve světových válkách. Ta, která se zachovala, zůstanou jedinečným svědectvím doby, záznamem někdejších stylů oblékání a obyčejů. Mezi takovými dokumenty doby se objevují různé skvosty. Náhoda občas pomůže vytrhnout z hlubin zapomnění práce fotografa – řemeslníka vyznačující se neobyčejnou svěžestí, smyslem pro estetiku, originalnost pohledu, značně vystupující nad běžný strohý typ živnostenské fotografie. To je i příběh bialystockého fotografa Bolesława Augustise.¹¹

Augustis přijel do Białystoku z Novosibirsku v roce 1932 (byl potomkem vyhnanců), kde absolvoval odbornou fotografickou školu. Nejdříve pracoval jako asistent ve fotografickém ateliéru Neuhuttler, později si na ulici Kilińského otevřel vlastní firmu „Polonia Film“. V meziválečném Białystoku platila nepsaná dohoda, podle které bylo město rozděleno na tři území, ve kterých působily různé firmy. Augustis pracoval hlavně na zakázkách – fotografoval svatby, slavnosti, manifestace. Rád se však také se svou oblíbenou Leicou jen tak toulal ulicemi. Vytvářel minireportáže, fotografoval Białystočany při každodenní práci. Měl skvělé oko. Na jeho snímcích se objevuje neopakovatelný obraz východopolského města – nevelkého, multikulturního, s nízkou místy stále dřevěnou zástavbou. Obraz světa, který byl ztracen a který by byl zcela zapomenut, kdyby nedošlo k fenomenálnímu objevu. V roce 2004

¹¹ Por. Bolesław Augustis, „Augustis“, Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej Widok, Białystok 2010.

dva teenageři našli v opuštěné kůlně několik stovek filmových svitků a několik desítek skleněných negativů. Byly to Augustisovy fotografie z let 1935-1939. Ležely tam více než šedesát let. Většinu se podařilo zachránit. Zachráněn tak byl alespoň malý kousek tehdejšího světa.

Augustisovy fotografie jsou záznamem životního rytmu města a jeho obyvatel. Fotograf zachycoval křtiny, svatá přijímání, davy na městských slavnostech – vždy se skvěle nasvíceným popředím, jako např. holič při holení zákazníka dívající se do objektivu, svátečně oblečená rodina při nedělní procházce. Mezi nimi najdeme neobvykle mnoho snímků z pohřbů a rituálů přímo souvisejících se smrtí. Smrt byla stálým a přirozeným prvkem tohoto pomalého každodenního rytmu města – smuteční průvody procházely hlavními ulicemi Białystoku a pokud je lidé spatřili, zastavovali se a odříkávali krátkou modlitbu. Augustis na objednávku klientů vytvářel i pohřební fotografie. Některé z nich stojí za bližší prohlédnutí.



fot. Bolesław Augustis

První z nich je příkladem klasické fotografie s rakví. Snímek vznikl doma těsně před vynesemím těla do kaple (o čemž svědčí rodinné portréty na zdi v pozadí, záclona a květina v květináči). Zemřelý byl svátečně oblečen. V rukou složených na břiše něco evidentně drží. U katafalku sedí pozůstalí a sledují tělo mrtvého.

Mezi pohřebními fotografiemi převažuje tento typ záběrů pozůstalých stojících okolo mrtvého. Jde tedy o zachycení zármutku. Poslední příležitost zachytit rodinné

vazby, vystihnout vztah k mrtvému, který ještě – již pouze svým tělem – existuje v životě rodiny, ale zakrátko navždy zmizí a dosud udržované vztahy se promění na poměr živí – mrtvý, udržovaný prostřednictvím každoročních svátků a výročí. Po skončení smutku bude zemřelý existovat ve vzpomínkách. A vzpomínky budou udržovány díky uchovaným fotografickým obrazům – snímkům vzniklým během života a posmrtným portrétům. Díky vizuálním památkám nemůže tělesnost mrtvého nikdy zcela vymizet.

Snímky vytvořené ještě za života se často ukázaly jako nedostatečné. Pro oddálení hrůz nicoty, oddělení se od zdrcujících myšlenek na ponechání těla blízké osoby ladem v temném vlhkém hrobě, kde se bude rozkládat a hnit, byla nutná posmrtná fotografie. Tělo na ní zachycené je na samé hranici existence svého bytí. Patří současně životu i smrti. Od okamžiku vyvolání snímku bude na něm zachycený obraz představující „znehynění smrti“ nahrazovat destruktivní myšlenky na reálné rozpadající se tělo. Fotografická náhrada odsune stranou nežádoucí realitu. Zakrátko smutek skončí a návrat ke všednosti se stane možným.

Popularita pohřební fotografie tedy nebyla projevem lidského rozmaru. Nešlo ani výhradně o uchování památky na důležitou událost. Rodiny objedávající takový portrét si neuvědomovaly, že představuje důležitý prvek v procesu prožívání zármutku a uvolnění se z něj. Fotografie, která se dnes jeví především jako poznávací médium, plnila donedávna rovněž i rituální a útěšnou funkci.



fot. Bolesław Augustis

Snímek výše je významný z několika důvodů. Při troše interpretačního úsilí se v něm můžeme dopátrat skrytých náznaků proměn, ke kterým docházelo v představách a vnímání člověka 20. století. Jak již bylo uvedeno dříve, ve 20. století začal proces postupného zakrývání mrtvého pomocí různých zástěrek, čehož pokračováním je současná tabuizace a marginalizace smrti, nalézající absolutní praktickou odezvu v předávání těla zemřelého specializovaným firmám, které se předstihují v originalitě svých názvů a bohatostí nabídky svých služeb. Cíl však zůstává stále stejný - rodina rozhodující se objednat služby takové firmy tímto způsobem oddaluje od sebe hrůzu hniloby, odděluje se od biologického procesu, jakým je na všechny čekající rozklad. V postindustriální společnosti jsou rituálně-magické činnosti jednoduše nahrazeny technickými službami nabízenými pohřebními ústavu. A pohřební fotografie začala zanikat, neboť zanikla i potřeba, kterou uspokojovala.

Na černobílém ledabylye zarámovaném snímku zvětšil Augustis rodinu stojící u hrobu. Náhrobek je položen na malé travnaté vyvýšenině. Na pozadí je krásná čistá šed' nebe a úzké kmeny stromů. Oblečení vzbuzuje dojem smutečního oděvu, ale tím si jistí být nemůžeme. S největší pravděpodobností jde o pozůstalé, kteří stojí na pahorku za hrobem a dívají se přímo do objektivu. Otec má položené dlaně na synových ramenou - odvěké patriarchální gesto. Nic víc o nich nevíme a ani se nikdy nedozvíme. Kdo byl ten mrtvý? Byl mužem starší ženy, dědečkem malého chlapce? Kolik času uplynulo od pohřbu?

Snímek utužuje a uchovává společenské vazby živých se zemřelým. Zemřelého zde zastupují materiální symboly – kamenný kříž, náhrobní deska a na ní položené květiny. Tak, jako předchozí snímek oddaloval realitu hnilobního těla, tak tento poslední snímek ukrývá vzezření zemřelého zvětšeného na pohřební fotografii. Jde tedy o další zástěrku - realita těla byla skryta za posmrtným portrétem a teď je i tento portrét nahrazen fotografií místa posledního odpočinku – náhrobku. Celý proces ukryvání, izolování se od smrti, přetváření biologických procesů na kulturu se koná mimo jiné prostřednictvím fotografie.

Vznikl snad poslední snímek bezprostředně po pohřbu? Mnohé napovídá, že ne. Hrob již má své roky. Je zarostlý, má ohrádku. Jde pravděpodobně o nějaké další výročí smrti nebo památku na zesnulé. Fotografie ukazuje, jakým způsobem se v průběhu času, který léčí rány a mírní utrpení, měnil vztah k zemřelému. Rodina již po letech nepotřebuje pohřební fotografii, která – zachycující vyhaslé tělo – opět otevírá již

zhojené rány. Nahrazuje ji fotografie ze hřbitova, na které již mrtvý není reprezentován ale symbolizován. Není již tělem, ale vzpomínkou, obrazem v paměti. Stále však existuje, je důležitý, má své místo v rodinném kruhu. Proto se blízcí scházejí u hrobu a pózují pro rodinný snímek, jehož hlavní hrdina nežije.

* * *

Nejdůležitější funkcí fotografie obvykle využívané při dokládání smrti je: „působení proti prázdnu“ v případě fotografií známých osobností „na smrtelném loži“, vytváření iluze života a vytváření hmatatelné památky v případě fotografie *post mortem*, oddálení reality rozkladu a posílení rodinných vazeb podpořených vznikem pohřební fotografie. Zároveň všechny tři typy posmrtné fotografie umožňovaly rodině a blízkým zemřelého snadněji snášet období smutku, překonat trauma a vrátit se zpět do normálního života.

V druhé polovině 20. století začaly uvedené typy fotografie pomalu zanikat, přecházely na okraj společenského života. Zůstaly oválné portréty zesnulých na náhrobcích, hlavně na římsko-katolických hřbitovech. Představují vzhled zemřelých ještě za jejich života. Individualizují se, nejsou anonymní. Významná je také stylistická různorodost těchto portrétů. Ve střední Evropě (např. v Itálii) můžeme lehce najít i barevné snímky, často i veselé, někdy dokonce intimní.

Posmrtná fotografie se navíc stala inspirací pro současné umělce. V posledních letech vzniklo mnoho projektů inspirovaných pohřební a *post mortem* fotografií z 19. století. K nejzajímavějším patří díla Elizabeth Heyert a Waltera Schelse. Heyertová v cyklu „The Travellers“ představuje sérii posmrtných portrétů černých baptistů, které vznikly v harlémském pohřebním ústavu – postavy se usmívají a jsou oblečené do přepychových kostýmů. Walter Schels vytvořil cyklus nazvaný „Life Before Death“ skládající se z fotografických diptychů, kde každý diptych představuje portrét nevyléčitelně nemocného vytvořený nějakou dobu před smrtí a pak brzy po ní.

2. Kapitola

Smrt ve válečné fotografii – od kostí Sipajů k padajícímu republikánovi

2.1. Nutkání dokumentovat

Podle Sławomira Sikory „pojem fotografie původně téměř předpokládal a obsahoval termín dokument“, proto je „pojem „dokumentární fotografie“ také pojmem spíše historickým než ontologickým.“¹²

Spory o hranice vyznačující specifickou směrů novinářské fotografie probíhaly neustále a trvají dodnes. Středem zájmu je problém odlišení dokumentární fotografie od souborů snímků kategorií dokumentu přesahujících. Tyto spory jsou ve většině případů zbytečné a jsou příkladem nesprávně zvoleného úhlu pohledu, zmatení pojmů a naivního spojování současných kritérií s minulostí. Neboť přirozené využití fotografie k dokumentování doprovází fotografii od počátku jejích dějin.“¹³ Jinými slovy – v okamžiku svého zrození byla fotografie ve společenském povědomí dokumentárním médiem reprodukcí skutečnosti bezprostřední, objektivní a individuální autorským pohledem (do začátku 20. století se jen s nelibostí uvažovalo o fotografických stylech, ve fotografii nebyla spatřována samostatné médium s uměleckými ambicemi a autoři snímku byli často vnímáni jako anonymní autoři novinových poznámek).

Tehdy však byla skutečnost, kterou mohl fotograf zachytit, velmi omezená. Překážkou mu byla komplikovaná technika a zdlouhavé chemické procesy doprovázející vznik snímku. Zachycení objektu v pohybu vůbec nepřipadalo v úvahu. Teprve rozvoj techniky v druhé polovině 19. století umožnil částečné překonání těchto problémů, což ve spojení s narůstajícím významem amerického a evropského tisku, a také zvědavostí tehdejší společnosti podnítilo osamostatnění nové profese – dnes bychom řekli fotoreportéra.

K zásadní změně došlo vynalezením mokrého kolodiového procesu. I když fotograf v 19. století musel z sebou vozit temnou komoru a osvit mokré desky trval někdy i několik desítek vteřin, což naprosto znemožňovalo fotografování pohybujících se objektů, poptávka po fotografiích byla stále větší. Nekvalitní statické snímky začaly být ze stránek novin a prvních časopisů vytlačovány stále dokonalejšími grafickými

¹² Sławomir Sikora, *Kłopoty z dokumentem*, [w:] téhož *Fotografia między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Izabelin 2004, s. 22.

¹³ Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Krakov 2009, s. 166.

technikami. Ty sice nepřinášely „pocit skutečnosti“, protože pohyby byly naznačeny rukou, gestem kreslíře. Ale čtenářům lačným „vizuální pravdy“ o světě nevadilo, že tehdejší fotografie nemohly být otištěny – v dnešním významu tohoto slova. Ze začátku byli ručně kopírované na bloky tvrdého dřeva, do kterých pak byly ryté obrazy. Tímto způsobem vznikala matrice přenášející tiskařskou barvu. Čtenáři v 19. století tedy sledovali pouze rytiny, pro které byl konkrétní snímek pouze vzdáleným vzorem.

Spolu s objevením mokré kolodiové desky se stalo reálné to, o čem první fotografové jen nesměle snili – fotografování objektů, událostí, jevů v místech značně vzdálených od skvěle vybavených ateliérů. Takové snímky očekávala i veřejnost. A není tajemstvím, že představivost lidí vždy nejvíce vzrušovaly (a dodnes vzrušují) války na odlehlých místech. Čtení suchých poznámek korespondentů a pohled na pózované kresby – to bylo příliš málo. Volný prostor v tisku měla ve skutečnosti zaplnit válečná fotografie.

S jistou dávkou obezřetnosti můžeme tvrdit, že se současná reportáž a dokument rodily na bitevních polích Evropy a Ameriky, rodily se v okamžiku, kdy první „fotoreportéři“ v zákopech, ruinách a na spáleništích vytvářeli své první snímky, které především měly dál šířit informace. Přirozené využití fotografie k dokumentu ji doprovázelo od počátku jejích dějin, ano, ale rozvíjení dokumentární fotografie a přijetí profese fotografa a fotoreportážního stylu doprovázel také nádech smrti. Počátky válečné fotografie ukazují, že nikdy, ani v mlhavých začátcích nebyla nevinnou aktivitou, ale byla vypočítavě zaměřená na provokaci svědomí diváků, zvedání vln soucitu a pacifistických nálad.

2.2. Války v druhé polovině 19. a začátku 20. století. Prolamování tabu smrti

První fotografovanou válkou byl americko-mexický konflikt (1846-1848). Žádný snímek vzniklý v tomto období však nenašel cestu k rozvíjení představivosti Američanů. Záběry byly statické, scény pózované, výřezy pečlivě vybírané. Dominovaly obrázky z tábořišť, záběry vojáků na koních, panoramata měst. Anonymní autoři, kterými byli ve většině případů vojáci obeznámení s tajemstvím fotografie, se nesnažili fotografovat bezprostřední válečné dění nebo po skončené bitvě ležící padlé vojáky. Měli pro to své důvody, a to zaprvé: na zachycení takto pojatého realismu neměli dostatečně pohodlnou a dokonalou techniku. Zadruhé: takový realismus byl ještě v tehdejších dobách chápán jinak. Snímky usilující o přívlastek realistické musely podle

tehdejších parametrů vykazovat technicky dokonalé zpracování (samozřejmě v tehdejší možné míře) a musely být výrazné, čili nutně statické. Konečně zatřetí – asi nejdůležitější důvod: smrt ve výjimečných případech, a stejně tak smrt na bitevním poli stále zůstávala tabu. Fotografování zmasakrovaného těla vojáka by bylo neuctivým, přímo nepřijatelným činem. Něčím blízkým zhanobení mrtvého těla. Navíc zpřístupnění celé pravdy o válečných krutostech širšímu publiku nebylo v zájmu velitelů, kterým byli první vojáci-fotoreportéři podřízeni.

Za zlom by mohla být považována Krymská válka (1853–1856), ke které došlo na pobřeží Černého moře mezi Ruskem a koalicí Velké Británie, Francie a Osmanské říše. Během tohoto konfliktu strávil v obléhaném Sevastopolu čtyři měsíce i Roger Fenton – nedostudovaný malíř, ale na Britských ostrovech úspěšný fotograf, zakladatel londýnské Královské fotografické společnosti. Fentonovi omezovaly práci nejen problémy s mokřým kolódiovým procesem, ale i to, že byl do Sevastopolu vyslán britskou vládou za konkrétním cílem. Měl vyvrátit pomluvy objevující se v deníku „The Times“ o neschopnosti britských vojáků. Jeden z prvních fotoreportérů tak byl ve skutečnosti nástrojem politické propagandy, loutkou v rukou moci zaangažované v Krymské válce. Podstatné však je, že již v polovině 19. století si politický establishment uvědomoval, jaká síla tkví v médiu fotografie. A cítil, že jeho prostřednictvím lze velmi snadno manipulovat politickými náladami společnosti.

Roger Fenton svůj úkol splnil výborně. V britských listech se v padesátých letech 19. století objevovaly fotografie prezentující britské vojáky jako hrdiny po bitvě, důstojníky stojící v pozoru v zákopech. Fenton přivezl z Ruska 360 snímků. Na žádném z nich nenajdeme mrtvé tělo, stopy krve, zranění nebo následky cholery, která se rozšířila již během čtvrtého měsíce Fentonova působení na frontě, cholery, kterou sám fotograf onemocněl.

Někteří historici fotografie považují Fentonova díla za předzvěst nebo dokonce za první díla realizovaná v duchu válečné reportáže. Pokud s nimi budeme souhlasit, pak se zároveň musíme smířit s faktem, že v zárodku fotoreportáže se skrývalo nejen utrpení a smrt, ale také bezostyšné inscenování výjevů, manipulování realitou včetně nezbytných komponent pečlivě vyplňujících záběr. Taková byla „holá pravda“ prvních „válečných fotoreportáží“. Až do pozdních 50. let 19. století v nich nebylo místo pro bezprostředně prezentovanou smrt nebo zvěčnění zmasakrovaného lidského těla. I když – jak již bylo popsáno výše – téměř paralelně se rozvíjela aranžovaná fotografie *post mortem* a pohřební portréty, kterým tabu mrtvého těla bylo zcela cizí. Tato paralela

svědčí o síle posmrtného rituálu a rozdílu mezi „smrtí přirozenou“ a „smrtí hroznou“. Zmiňované typy živnostenské? Fotografie měly svůj smysl, pokud se uplatnily při prožívání zármutku nad ztrátou blízké osoby. Fotografování obětí válek nemělo zatím tak silné opodstatnění. Smrt v blátě bitevního pole byla stále tabu. Na první náznaky však nebylo třeba dlouho čekat.

Za prvního fotografa, který zachytil těla válečných obětí, je považován Felice Beato. Je samozřejmé, že snímky tohoto typu mohly a zajisté také byly pořizovány i dříve. Nepronikaly však do obecného povědomí, nebyly rozmnožovány a nediskutovalo se o nich. Beato – naturalizovaný Angličan italské národnosti – spolupracoval během Krymské války s Jamesem Robertsonem (méně talentovaným Fentonovým nástupcem). Později dokumentoval ozbrojené konflikty a povstání na východě: druhou opiovou válku, válku v Súdánu, revoluci Sipajů. Jeho nejslavnější snímek pravděpodobně vznikl v roce 1858 – přesně rok po ozbrojeném povstání Indů proti britské koloniální nadvládě. Zachycuje trosky paláce Secundra Bagh v Lakhnau, jehož indické obránce Britové povraždili.



Trosky paláce Secundra Bagh, Fot. Felice Beato, 1858

Beato fotografovanou scénu pečlivě naaranžoval. Na náměstí před zničenou budovou roznosl kosti a torza povražděných Sipajů. Jeho cílem nebylo zdůraznění bezohlednosti Britů, ale vizuální metafora zaslouženého trestu, který potkal vzbouřené domorodce. Beato k tomuto úkolu přistoupil kreativně a podstatným způsobem zasáhl do skutečnosti. Použité ostatky patřily cizincům, nepřátelům. Jejich pohozením na hliněném náměstí a následným fotografováním jim Beato vzal poslední zbytek lidskosti.

Chtěl tak vzbudit dojem, že patří spíše zvířatům než lidem a jako opuštěné mrtvoly mají takto zůstat napospas osudu. Na jiných snímcích rovněž neváhal prezentovat v různých nepřírodných pozicích strnulá mrtvá těla. Nikdy však nefotografoval padlé krajany a vojáky koaličních vojsk, se kterými spolupracoval. Jeho snímky vyvolávají pocit monstrózních zátiší.



Dobytí Fort Dag, fot. Felice Beato, Čína 1860. Fotografie byla pečlivě naaranžována. Beato ihned po dobytí pevnosti britsko-francouzskými vojsky vyfotografoval několik snímků, které měly dokumentovat vojenskou činnost. Toto je jeden z nich

Beato mnohokrát zdůrazňoval, že během práce zastává roli „nezávislého svědka“, nezaujatého pozorovatele, který zbaven emocí dokumentuje skutečnost.¹⁴ Záběr kostí Sipajů a snímky z Číny ukazují, jak často se pod údajnou nezaujatostí a odstupem skrývá manipulace. Beatovy snímky pobitých nepřátel bezesporu sloužily ideologickým cílům. Můžeme tedy mluvit o fotografické ideologizaci smrti, která leží u zdroje prvních fotografií obětí válek. Na tomto místě se začínají objevovat etická dilemata související s fotografickým zachycováním smrti, dilemata, ke kterým se vrátíme v další kapitole.

Občanská válka (nebo také válka severu proti jihu 1861-1865) byla prvním konfliktem fotografovaným v tak velkém rozsahu. Odhaduje se, že během čtyř let trvání války ji fotografovalo okolo 1500 fotoreportérů. Nejznámější a nejvlivnější byl Mathew

¹⁴ Por. David Harris, *Of battle and beauty: Felice Beato's Photographs of China*, Santa Barbara Museum of Art, 1999.

Brady – vytvořil dvacetičlenný tým fotografů, kteří doprovázeli vojska Unie. Bradyho skupina vytvořila okolo 8000 snímků. Toto číslo svědčí o významných změnách, ke kterým došlo v šedesátých letech. Od dob občanské války se fotoreportéři stávají nedílnou součástí všech válečných scénérií.



Bitva u Antietam, fot. Alexander Gardner, 1862

Americká občanská válka byla jedním z nejkrvavějších konfliktů v dějinách země. Vyžádala si půl miliónu obětí, poznamenala myšlení několika generací Američanů, změnila na dlouhá desetiletí nevinnou americkou krajinu. Stala se klíčovým hrozivým mementem, na které se odvolávali politici dalších generací. Do společenského povědomí občanské války do značné míry pronikla díky fotografii. Fotografie průběžně vytvářené během konfliktu plnily stránky novin, časopisů a příloh týdeníků. Potřeba bezprostřední konfrontace s obrazem zkázy byla velmi silná. Čtenáři nejčastěji sahali po úspěšně se rozvíjejících ilustrovaných magazínech (např. Harper's), ve kterých fotografie pomalu získávala nad textem převahu. Pokud jde o techniku a styl vytvářených snímků, nemůže být řeč o nějaké revoluci. Stále dominovaly statické záběry z vojenských ležení a z bojiště po boji.

To, co odlišuje dokumentaci občanské války od fotografického zachycení předcházejících válek, je dosud nevídané množství záběrů ukazujících těla padlých. Tabu bylo nakonec prolomeno. Fotoreportéři již nechtěli jen kopírovat falešné a na duchu povzbuzující očištěné obrazy zbavené dramatičnosti. Jediným způsobem, jak

zprostředkovat pravdu o všech hrůzách, bylo namíření fotoaparátu na zubožené tělo. Namíření fotoaparátu a současně potlačení ideologických pohnutek. Tímto způsobem se mrtvé tělo stávalo důvodem nočních můr, varováním pro příští generace a obviněním tehdejších generací.

Pro čtenáře neseznámené s výjevy tohoto typu musely být záběry dokumentující bitevní pole šokující. I když šok netrval příliš dlouho a jen zřídka vyvolával reálnou změnu názorů. Po otištění snímku z bitvy na Antietam Oliver Wendell Holmes napsal: „Ať se ten, kdo prahne zjistit, co je válka, podívá na tuto sérii ilustrací. Ta lidská těla, nyní bezvládně ležící na hromadách anebo seřazená v děsivých řadách čekajících na pochování, která ještě včera byla živá (...) Mnoho lidí nebude mít zájem si tyto fotografie prohlédnout.“¹⁵ Tyto věty jsou jímavé. Ale jsou taktéž, což dnes dobře vidíme, velmi rétorické.

Jeden ze snímků občanské války, které se nejvíce vrývají do paměti, vytvořil Timothy O'Sullivan, fotograf patřící k Bradyho skupině a blízce spolupracující s Alexandrem Gardnerem. O'Sullivan mu dal výmluvný název – *Sklizeň smrti*. Vytvořil jej v červenci roku 1863 u Gettysburgu, po jedné z nejkrvavějších bitev celé války. Je těžké zjistit, kolik času uplynulo od skončení bitvy. Těla jsou napuchlá. V pozadí je několik nevýrazných postav vojáků, rozplývajících se v rozostřenosti. Živé postavy jsou však marginální, nepřitahují pozornost. Hlavní část výřezu vyplňují těla padlých. Těla ukládající se do zlověstného rytmu, těla ztuhlá v podivně podobných pózách. Muž ležící v prvním plánu má rozložené ruce, pokrčené nohy a strašidelně doširoka otevřená ústa – ústa zachycená v němém výkřiku. Pouze jeho tvář je viditelná, díky ní se voják liší od ostatních. Tato individualita je však zdánlivá. Nepřirozená grimasa ji potlačuje a neutralizuje. Opodál jsou již jen anonymní mrtvoly, které leží až ke hraně horizontu i přes okraj výřezu. Divák může nabýt dojmu, že mrtvým není konec, že fotograf zvětšil pouze kousek obrovského prostoru, který pokrývají podobná těla, pomalu se potápějící do šedi trávy, pohlcována přírodou.

¹⁵ Cytat za: Naomi Rosenblum, *Historia Fotografii Światowej*, Wydawnictwo Baturo Grafis Projekt, Bielsko-Biala 2005, s. 154.



Sklizeň smrti, Gettysburg v Pensylvánii, fot. Timothy O'Sullivan 1863

Výmluvnost O'Sullivanova snímku se zdá být jasná. Snímek působí bezprostředně, vlastně ani nevyžaduje komentář, což je ovšem jen iluze. O'Sullivan se dotknul otázky masovosti a anonymity smrti, otázka, která se stane klíčovým problémem 20. století. *Sklizeň smrti* do jisté míry otřásla veřejným míněním, na snímek se odvolával sám Lincoln, ale nevyvolal debaty o možnostech a hranicích prezentace smrti ve fotografii a ambivalentní pozici fotoreportéra – zároveň svědka („nezaujatého pozorovatele“) i účastníka. Na to bylo ještě příliš brzy.

Jaký cíl motivoval osoby fotografující hromady těl, krvavou sklizeň občanské války? Jejich práce byla zdánlivě bezpečná. Neúčastnili se ještě přímých bojů. Zůstávali stranou, na místa střetů vstupovali, až bylo po všem. Zajisté se pokoušeli prostřednictvím snímků vyjádřit blízkost smrti zbavené heroismu a dalších bludů. Byli to dokumentaristé, což znamená, že dělali všechno, aby po válce zůstala hmatatelná stopa. Dokonale chápali společenské potřeby. Možná dokonce i cítili, že nezmanipulovaná fotografie je schopná splnit jejich společné poslání. Jejich snímky pak byly zároveň pokusem o pochopení, byly dokumentací i varováním. Podařilo se jim vytýčeného záměru dosáhnout? Snad alespoň částečně. „Snímky, které posílali Mathew

Brady a jeho kolegové a kterými se snažili ukázat strašlivost bitevních polí, vůbec lidi neodrazovaly od dalšího vedení americké občanské války.“¹⁶

Výjevy smrti ve válkách 19. století ukazují, že fotografie nikdy nebyla nevinným čistým médiem. Jakmile tabu smrti opadlo, posloužily první fotografie představující těla padlých především ideologickým cílům a byly zasazeny do vhodného politického kontextu. Ani autoři, kteří na ideologizaci rezignovali, nijak významně neovlivnili formování společenských postojů. Avšak přeměna, ke které došlo v 60. letech 19. století, je velice důležitá – jde o přechod od ideologizace směrem k vyrovnávání se s projevem smrti.

Již v 19. století se setkáváme s využitím fotografie značně odlišným od ideologizace. Jde o politický argument anebo postulovaný realismus. Komunardi bojující na pařížských barikádách v roce 1871 fotografům velice ochotně pózovali. Vítězství se však ukázalo pouze jako dočasné a snímky záhy posloužily vojákům k identifikaci vzbouřenců. Po exekuci v květnu roku 1871 vznikly fotografie zachycující mrtvé komunardy v rakvích. Výjev podobný strašidelným variacím tradičních fotografií na rakve.



Mrtví komunardi v rakvích, neznámý fotograf, 1871

¹⁶ Susan Sontag, *O fotografii*, Karakter, Krakov 2009, s. 25.

„Zrádci“ byli uloženi do užoučkých kolébky připomínajících rakví položených na zem. Rakví bylo dvanáct a byly položeny na sebe ve dvou patrech. Neznámý autor zvolil záběr z nadhledu. Chtěl snad zdokumentovat vzhled těl krátce před pochováním? O tom můžeme jen pochybovat. Fotoaparát se v tomto případě stal nástrojem zdůrazňujícím vítězství a potvrzujícím nadřazenost vítězů nad poraženými, živých nad mrtvými. Tento snímek je zároveň důkazem vítězství, projevem ponížení politických odpůrců a varováním pro jejich stoupence.

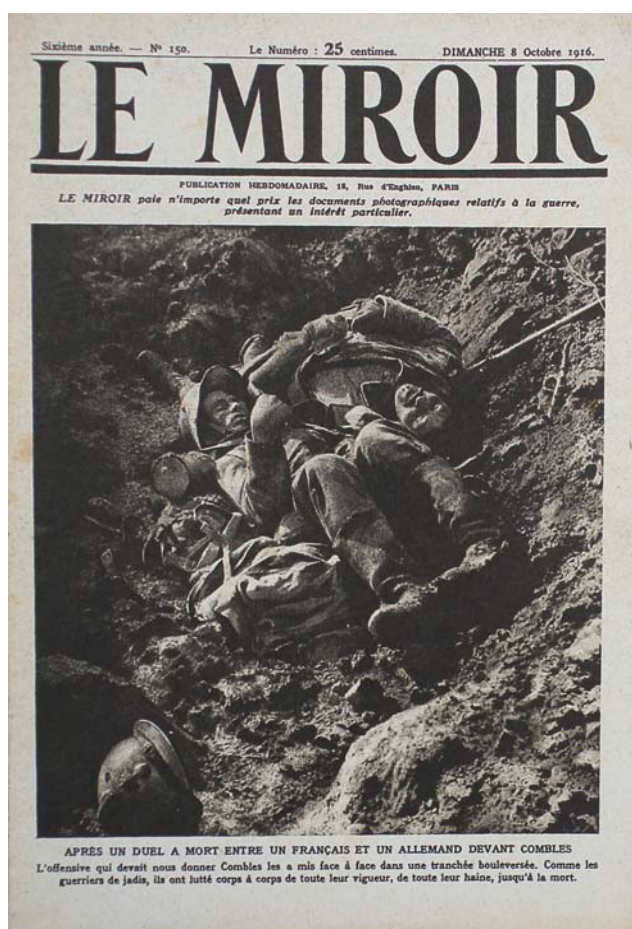
Podobné schéma ale daleko výmluvnější najdeme na snímku z roku 1903, na kterém turečtí vojáci pózují v ateliéru s useknutými hlavami svých obětí. Jedná se o vojenský portrét. Vážné tváře, sváteční uniformy, dlaně položené na rukojetích šavlí. V pozadí typická dekorace fotografických ateliérů z přelomu století. V prvním plánu čtyři useknuté hlavy vyrovnané v řadě na ploše stolu. Oběťmi byli pravděpodobně Arméni. Usekávání hlav je barbarská vojenská procedura známá od starověku. Zde je následně využita k pózovanému fotografickému portrétu – důkazu triumfu a vítězství, i když jen na fotografickém papíře. Snímek je předzvěstí fotografických praktik známých z let 1939-1945 (blíže ve 3. kapitole).



Turečtí vojáci pózují v ateliéru s hlavami svých obětí, neznámý fotograf, 1903

* * *

Přestože byla první světová válka zlomovou událostí v dějinách, svérázným vstupem do 20. století, nepřinesla ve fotografickém znázorňování smrti žádnou revoluci. Tabu bylo prolomeno přinejmenším o dvacet let dříve. Na frontách první světové války vznikalo tisíce fotografií ukazujících „krvavou sklizeň“. Rozvoj válečné techniky (první bombardování, bojový plyn) způsobil, že se lidstvo setkávalo se smrtí nevídaného druhu a v neslýchaném rozsahu. Mohlo by se zdát, že válečná fotografie z let 1914–1918 kromě nezpochybnitelného technického pokroku tuto výzvu nezvládla. Dominovaly záběry a tendence známé z válek v 19. století. Mezi zachovanými snímky patří spíše k vzácným výjevy hromadného utrpení a smrti civilistů v rozbombardovaných městech – a přitom šlo o dosud nezvyklé skutečnosti. Zajímavé však jsou pokusy o metaforické obrazy, které zobrazením detailu měly vyprávět o krutém celku. Zde je příklad obálky francouzského listu „Le Miroir“ z října roku 1916.



Francouzský a německý voják po vražedném souboji, neznámý fotograf, Comblès 1916

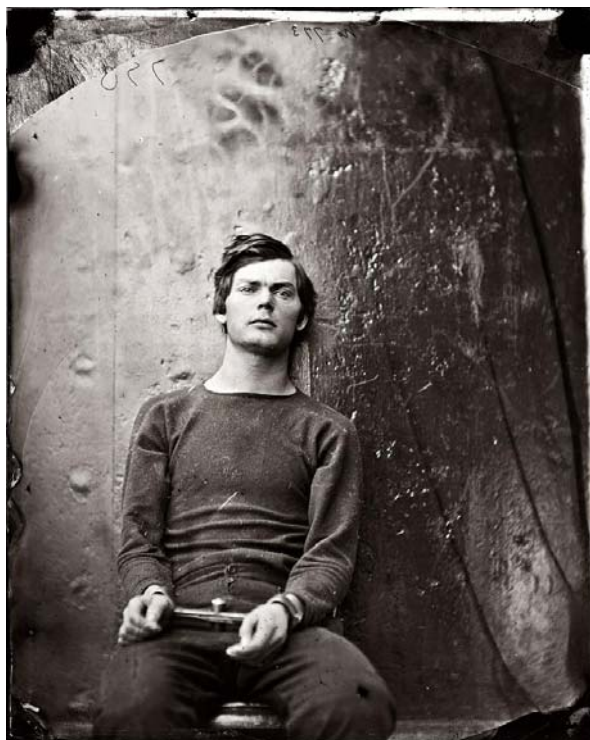
V roce 1916 se na západní frontě odehrávaly krvavé boje. Snímek byl vytvořen ve francouzském Combles. Dva vojáci nepřátelských armád leží mrtví v šedivé zemi. Leží vedle sebe i na sobě, tvoří jakoby jedno zabitě tělo. Není tady rozdělení na dobré a zlé, na své a cizí. Válka je dramatem všech zúčastněných stran. Smrt boří hranice mezi bojujícími stranami. Vyfotografovaná těla vojáků jsou vlastně zosobněním takto chápaného válečného dramatu, dramatu totálního. Snímek z obálky „Le Miroir“ by mohl být inspirací pro Ericha Maria Remarquu při psaní románu *Na západní frontě klid*.

Revoluci ve válečné fotografii přinese až teprve 2. světová válka. A to jak co se týče fotografie vytvářené profesionálními fotoreportéry, tak i praxe amatérů.

2.3. Fotografie jako *memento mori*. Předzvěst fotoreportáže?

Soubor fotografií vytvořených v roce 1865 Alexandrem Gardnerem byl až donedávna považován za první souvislé fotografické vyprávění, předzvěst fotoreportáže. Polemiky na toto téma jsou vedeny dodnes. V dnešní době získali převahu zastánci teze, že Roger Fenton téměř deset let před Gardnerem položil základy estetiky této kategorie. Nezávisle na výsledku diskuse historiků fotografie je nepochybné, že zárodky fotografického vyprávění vyrůstaly ve stínu smrti.

V roce 1865 Alexander Gardner, bývalý člen Bradyho oddílu a autor mnoha snímků dokumentujících občanskou válku (Gardner fotografoval těla obětí, nikdy se však nesnížil k přílišnému realismu a hrůzám, jak je zachycoval O'Sullivan), vytvořil čtyři portréty spiklenců obviněných z přípravy atentátu na Abrahama Lincolna. Gardner měl styky u americké policie. Existují také dohady, že pracoval přímo pro vládu. Myšlenka fotografické sekvence možná nepochází přímo od něj. Všechny čtyři portréty mají stejný styl provedení. Gardner fotografoval odsouzené na pozadí plesnivých zdí vězeňských cel, ve kterých odsouzení čekali na provedení rozsudku (vzbouřenci byli pravděpodobně drženi na palubě obrněných lodí Montauk a Saugus). Dne 7. července vystoupal po schodech vězeňské budovy a ze střechy minutu po minutě fotografoval průběh poprav. Použil jeden úhel pohledu a získal velmi působivou sérii snímků. Na záběrech můžeme vidět stavění šibenice, čtení rozsudku, čtyři obviněné vycházející na pódium, uvázání oprátek. Na předposledním snímku již odsouzení visí a lid shromážděný na nádvoří se pomalu rozchází domů. Cyklus uzavírá pohled na vykopané hroby.



Lewis Payne – spiklenec s pouty na rukou, Alexander Gardner, 1865

Gardner s pomocí sekvence obrazů odvyprávěl průběh poprav konané ve jménu práva. V 19. století byly ještě popravы veřejnou podívanou a přitahovaly stovky diváků. Rozsudky ještě nebyly vykonávány v uzavřených izolovaných místnostech. Soubor začíná skvěle komponovanými portréty a uzavírají ho jámy, ve kterých za okamžik skončí těla odsouzených. Je úplně jedno, jaké pohnutky jej vedly, důležité je pouze to, že se Gardner jako první v dějinách pokusil zachytit okamžik umírání. Visící těla na šibenici však nejsou tím, co vyvolává největší ohromení. Nejsilnější jsou portréty na začátku fotografického příběhu.

Proč portrét Lewise Payna přitahuje pozornost, vzbuzuje neklid, vyvolává mrazení? Co rozhoduje o síle působení této historické fotografie? Analýzou problematiky fotografického obrazu vkráčíme na nejistou půdu. Chybí zde pevná kritéria a podložená terminologie. Hypotézy budou samozřejmě vratké, postavené na psychologicko-antropologických spekulacích. Můžeme však připustit, že to, co nejvíc vzrušuje představivost diváků a vyvolává soucit, je v obraze zaznamenána, v těle zakódována a za výřezem číhající budoucí smrt. Nejpřesněji to popsal Roland Barthes, který věnoval portrétu Lewise Payna několik důležitých vět ve své klíčové eseji: „Alexander Gardner vyfotografoval atentátníka v cele, jak čeká na popravu. Krásný snímek, studie pohledného mladíka. A zároveň je zde ono punctum – on zanedlouho

zemře. Při pohledu na fotografii se můžeme ocitat v jejím časovém kontextu, ale zároveň si už uvědomovat smrt, která má teprve přijít. S hrůzou si uvědomujeme ten minulý a budoucí čas, jehož cenou je smrt. Přidáním „absolutní minulosti“ prózy (aorist) nám fotografie vypráví o smrti v čase budoucím. Tím, co mne vzrušuje, je objev této rovnováhy.“¹⁷

Připomeňme si, že Roland Barthes definoval ve fotografickém obrazu dvojici polí působících na diváka. Prvním z nich je studium. Studium je sumou spojitostí kulturního charakteru, které celkový vzhled fotografie vyvolává. Punctum je jehla vražená do psychiky diváka, detail přitahující pozornost, zdánlivě nevýznamná drobnost. Punctum fotografie je velmi často výsledkem náhody. Punctum nemůžeme naplánovat, předpovědět. Punctum proniká do obrazu, vrývá se do paměti, nedovoluje na sebe zapomenout. Divák, který objevil punctum daného snímku, se od něj nedokáže odtrhnout. Podle Barthesa právě přítomnost a intenzita působení tohoto detailu-jehly rozhoduje o hodnotě fotografie.

Punctum Gardnerova snímku je čas. Médium fotografie na rozdíl od filmu s časem nepracuje. Proto se punctum snímku nachází mimo výřez. Divák ví, že člověk na snímku za několik měsíců zemře. Gardner vstupem do cely a fotografováním Payna zachytil stav čekání na smrt. Pro současného diváka věta „ten člověk za několik měsíců zemře“ znamená současně „ten člověk již zemřel“. To, co pro Gardnera i Payna bylo budoucností a jako budoucnost bylo i zachyceno ve výřezu, je pro nás vzdálenou minulostí (od exekuce spiklenců uplynulo přece více než sto let!). Proto při prohlížení snímku zažíváme šok z dvojí „reality“ – ten člověk za několik měsíců zemře a zároveň ten člověk již nežije.

Roland Barthes popsal pocity, které nejsou cizí milovníkům starých fotografií. Analýzou Paynova portréту se přiblížil k podstatě fotografického obrazu a v další části textu se tuto podstatu pokoušel upřesnit. Pocit „minulé-budoucí“ smrti, které vyvolává Gardnerův snímek, se týká téměř každé fotografie, a s jistotou všech snímku, na kterých jsou zachycené živé bytosti. Představme si fotografii novorozeněte. V okamžiku zmáčknutí spouště fotoaparátu přechází fotografované novorozeně do minulosti. Památeční snímek v sobě skrývá celý potenciál budoucnosti dítěte, spolu s jeho stářím, smrtí i anonymními diváky, kteří si budou za sto let tuto fotografii dítěte prohlížet. Proto podle Barthesa spojuje fotografii se smrtí velmi úzké, tajemné a neoddělitelné pouto. Každý snímek je v jistém smyslu obrazem smrti. Cvaknutí závěrky připomíná

¹⁷ Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Aletheia, Varšava 2008, s.168.

tupý úder padajícího víka rakve. Susan Sontag to také formulovala velmi jasně: „Všechny snímky říkají: *memento mori*. Vytvořením snímku se setkáváme se smrtelností, křehkostí, pomíjivostí osob i věcí.“¹⁸

2.4. Padající republikán čili okamžik smrti

Jde bezpochyby o nejznámější válečný snímek v dějinách. Je zaručené, že jeho autorem je Robert Capa – jeden z nejslavnějších válečných fotografů, který proslul mezi jinými i díky několika zachráněným záběrům z invaze spojenců v Normandii. Výrazné pochybnosti nevyvolává ani datum vzniku snímku – 5. září roku 1936, kdy druhý měsíc trvala krvavá občanská válka ve Španělsku. Avšak konkrétní místo a okolnosti vzniku stejně jako to, co ve skutečnosti fotografie zachycuje, budí již více než sedmdesát let kontroverzní otázky. Capův snímek připomíná komplikovanou skládačku, detektivní hádanku. Co chvíli se objevují nové dokumenty, svědectví, která buď potvrzují pravost snímku nebo podporují tezi o velké mystifikaci mladého fotografa.¹⁹

Snímek se stal slavným a vryl se do paměti, protože podle stoupenců teze o jeho pravdivosti se Capovi povedlo zachytit okamžik smrti - zmáčknout spoušť fotoaparátu přesně v okamžiku, kdy kulka vystřelená frankistickým vojákem zasáhla republikánovo tělo. Přímo před našimi zraky je na travnatém svahu navždy zvěčněn, jak pouští pušku a padá k zemi. Snímek budí kontroverze, neboť se již pár dní po jeho otištění (23. září 1936 v magazínu „Vu“) objevily ohlasy, že Capa celou tuto situaci nahrál - nařídil vojákovi efektně padat a posléze místo a okolnosti vzniku snímku – pahorek Cerro Muriano, nečekané ostřelování a instinktivní zmáčknutí spouště – chytře zfalšoval, aby si zajistil slávu a vstoupil tak do historie. Koncepce mystifikace nacházela a stále nachází oporu v autorově excentrické osobnosti a jeho bohatém životě, ukončeném tragickým šlápnutím na vietnamskou minu v květnu roku 1954.

¹⁸ Susan Sontag, op. cit., s. 23.

¹⁹ Historický rozbor *Padajícího republikána* a průběh diskusí se snímek souvisejících najdeme v knize Alexe Kershawa *Capa: szampan i krew*, Fontanna, Varšava 2008.



Padající republikán, fot. Robert Capa, 1936

O co v tom všem vlastně vůbec jde? A proč je i po několika desítkách let stále živá diskuse o *Padajícím republikánovi*? Capův případ odhaluje jistý neměnný charakter našeho smýšlení, který se projevuje neustálými pokusy poznat pravdu, pokusy za každou cenu zjistit „jak to doopravdy bylo“. I když nemáme ponětí, čím by ona pravda měla být a co z ní bude nejdůležitější. Capův případ nám navíc ukazuje, že fotografie je médiem, které se samo neobhájí – je založeno na vytržení z kontextu, ale zároveň se kontextu neustále domáhá. A nakonec *Padající republikán* vyvolává tak velké kontroverze tím, že je „splněnou utopií“, ztělesněným snem o zachycení momentu smrti, přesně toho neopakovatelného okamžiku umírání.

Zdálo se, že je fotografie odsouzená k zachycení stavu „před“ a „po“. Vylíčení smrti s její pomocí se zdálo být omezené na zachycení stavu na okamžik před a okamžik po. Tak jako v Gardnerově cyklu: portrét odsouzeného, který čeká na vykonání rozsudku, a tělo visící na šibenici, kde byl rozsudek vykonán. Sám moment smrti se zdál být nepostihnutelný, stále uniká, proběhl mezi snímky, patřil stále minulosti nebo budoucnosti. Capa se díky nepředstavitelnému štěstí nebo důmyslné manipulaci tomuto momentu přiblížil. Přiblížil se k tajemství. Proto tajemství kolem jeho fotografie pravděpodobně nebude nikdy rozluštěno.

Existuje ještě jedna záhada související s *Padajícím republikánem*. Ani největší zastánci „pravdivosti“ fotografie nesouhlasí s jeho náhodností: Capa zmáčkl spoušť fotoaparátu instinktivně a je jen dílem náhody, že se záběr povedl. Avšak kompozice

budí dojem od základu promyšleného a dokonale připraveného záběru. Postava republikána je ostrá, krajina působí neskutečným dojmem – vyschlá tráva, zvlněné pahorky, hrozné, šedé, bezmračné nebe. Pozornosti neujde ani stín – dokonalý, ostrý, černý jako uhlí, a puška, která za chvíli dopadne na zem. Tvář umírajícího má zvláštní výraz. Není v ní stopa po bolesti nebo utrpení. Tělo zůstává čisté, košile je bílá. Zdá se, že nečekaná střelba nijak nenarušila integrálnost postavy, dokonce nevyvolala krvácení. Všechny tyto prvky dohromady vyvolávají dojem subtilní metafory, malířské alegorie smrti, a nikoli veristické momentky dokumentující smrt na bitevním poli. Zdání alegoričnosti doplňuje znehybnělá, napůl teatrální póza republikánského vojáka – působí dojmem, že nepadá, ale že se spíše za chvíli odtrhne od země a bude odnesen větrem.

Padající republikán zůstává výjimečným dílem, dokumentem okamžiku, ale také svědectvím role, jakou v práci reportéra hraje náhoda. Anebo je symbolem velké mystifikace. Paradoxně ztělesňuje jeden ze způsobů zobrazování smrti ve válečné fotografii 20. století – fotografickou estetizaci smrti výrazně navazující na principy v malířském a filmovém umění, přikládající obrovskou roli formálním aspektům obrazu. Pojem estetizace smrti v dokumentární fotografii vyhroťte do krajnosti ruší fotografové pracující během 2. světové války na východní frontě.

3. Kapitola

Nakažení smrtí (1939-1945)

3.1. Obrazová paměť

Rozdíl mezi první a druhou světovou válkou si nejsnadněji uvědomíme, pokud sáheme do vlastní, obrazem vytvářené paměti. Obrazová paměť související s první světovou válkou se v případě Poláků váže hlavně k několika záběrům maršála Józefa Piłsudského na koni. „Hrůzy druhé světové války si však nedokážeme představit bez fotografických reprodukcí“²⁰. Kolektivní paměť jednotlivých národů o nejkrutější válce 20. století byla ve značné míře formována fotografií. Proč tomu tak bylo?

Vynález kinofilmového přístroje způsobil, že se fotografování stalo jednodušší než před dvaceti lety. Díky novému malému přístroji se mohli fotoreportéři více přiblížit fotografovaným objektům, zúčastnit se akce. Váleční fotografové se pak již nechtěli spokojit se statickými snímky vojáků odpočívajících po boji. Běžnou praxí byla práce na frontové linii, v zákopech, pod palbou. Ve 20. a 30. letech začaly vznikat první fotografické agentury. V Evropě i Americe se rychle rozvíjel tisk hojně využívající fotografického obrazu. První číslo magazínu „Life“ (na křídovém papíře a s výraznou obálkou) nastavilo v roce 1936 velmi vysokou laťku a na dlouhá léta určoval tento časopis další trendy v novinářské fotografii. Redaktoři nově vzniklých magazínů si dobře uvědomovali, že dobrý snímek je klíčem ke komerčnímu úspěchu. Navíc fotografie musela již ve dvacátých letech o své publikum bojovat s filmovou konkurencí. V předválečné fotografii se rozvíjel realismus, sociální dokument, fotoreportáž. Tvůrci se opírali o předpoklad, že fotografie je věrným odrazem skutečnosti. Současně se pak ve třicátých letech posiloval význam fotografie v propagandě. Prudce se také rozvíjely avantgardní směry.

Obrazová paměť druhé světové války je poskládána ze stovek samostatných záběrů slitých do jedné obrazové výpovědi. Je to paměť heterogenní, plná děr a protikladů. Jsou zde usmívající se vojáci wehrmachtu, zdravotnice a vojáci na barikádách za varšavského povstání, mrtví vojáci na válečném poli, nahé, vyhublé a umučené mrtvoly na momentkách z ghetta. Pokud přistoupíme na vědeckou analýzu fotografické reprezentace smrti, musíme zahodit sentimentálnost a stále opakováním zevšednělé záběry. Během prohlížení fotografických dokumentů si stále musíme klást

²⁰ Adam Mazur, op. cit., s. 187. Adam Mazur ve své publikaci rozebírá, jakým způsobem bylo povědomí o druhé světové válce u poválečných generací ovlivněno válečnou fotografií.

otázku: za jakých okolností, s jakým cílem a kým byly dané snímky vytvořeny? Komu patří?

V okupovaných městech Generální gubernie (okupovaného Polska) dokumentovalo s nasazením života každodenní život jen pár fotografů a nemnoho fotoamatérů. Jejich práce vyžadovala neobyčejnou opatrnost – fotografování bez písemného povolení bylo porušením nařízení vyhlášeného okupanty. Autory většiny snímků vzniklých na polském území v letech 1939 až 1945 byli němečtí vojáci. „V německé armádě působily oddíly tzv. Propagandakompanie s profesionálními kameramany, novináři a fotografy. Navíc si mnoho hitlerovských vojáků vzalo do války i fotoaparát. V polské armádě nebyli profesionální váleční reportéři a fotografického vybavení bylo mezi vojáky jen velmi málo. Kdybychom chtěli ilustrovat obranu Polska v září roku 1939 pouze snímky polských autorů, byl by to obraz značně nedostačující.“²¹

Kolektivní paměť na válku tak byla do značné míry zrekonstruována z materiálů vytvořených okupanty. Vytvářeli většinou snímky „na památku“ (následně posílané domů), dokumentovali válečné úspěchy vítězné armády a exekuce místních obyvatel, fotografovali scény ponižování v ghettech a mrtvá těla ležící na ulici.

Otázka, kterou bych chtěl položit je následující: jakým způsobem fotografická dokumentace z let 1939-1945 svědčí o trýznivé smrti v nelidských podmínkách a jak bychom měli po několika desetiletích dochované fotografie vidět a číst?

3.2. Fotografie jako akt ponížení a zpředmětnění

Jeden z nejvíce vzrušujících a do paměti se vrývajících snímků z dějin druhé světové války vznikl na začátku září roku 1939 na bydhošťském náměstí. Anonymní německý voják vyfotografoval šestici mužů jen okamžik před veřejnou popravou. Dopadení muži byli popravováni metodicky, po „partách“. U nohou těch, kteří čekají na exekuci, leží těla zastřelených z „minulé party“ – změřt těl pod chodníkem. Za několik sekund popravčí četa vystřelí a muži se skácí na zem. Fotograf zachytil okamžik čekání. Co říkají tváře, které se díky komplikovaným technickým zákrokům podařilo „doostřit“, vytáhnout na denní světlo? Rozpaky, modlitbu, rezignaci.²²

²¹ Henryk Latoś, *Z historii fotografii wojennej*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Varšava 1985, s. 147.

²² O historii rekonstrukce snímku píše Adam Mazur, op. cit. Tématu událostí v Bydhošti bylo věnováno několik publikací.

Vytváření sadistických záběrů tohoto typu patřilo ke stálým praktikám hitlerovské armády. Ale nejen hitlerovské, protože mnoho jiných exekucí v konfliktech dvacátého století mělo své dokumentaristy a našlo tímto způsobem cestu k zapsání se do společenského povědomí.



Fotografie exekuce polských obyvatel v Bydhošti v roce 1939

Snímek exekuce představuje vysoce vyhraněnou situaci. Představuje to, co je nevyslovitelné, co se nedá pojmout ani rozumem, ani představivostí. Nejjednodušší postoj, jaký vůči této fotografii můžeme zaujmout, je postoj historika-archiváře. Jde o materiální důkaz sadismu a bestiality německé armády. Je to dokument, který můžeme přesně popsat – určit místo děje, umístit v řetězci historických událostí (tzv. „krvavá neděle“ v Bydhošti, Goebbelsova propaganda, pomsta polskému lidu). Tento postoj však není zjednodušující. Snímek exekuce totiž není transparentním dokumentem, naivním záznamem skutečnosti. Fotografie byla vytvořena v konkrétních podmínkách. Jejím autorem je voják, s jistotou patřící k popravčí četě. Fotografování exekuce není čistou dokumentací, je především aktem ponížení a odlidštění. Navíc tato fotografie mohla být, a také byla vtáhnuta do velké politiky. Po válce byly s její pomocí vyprávěny různé příběhy vždy závislé na politických zájmech. Při analýze tohoto snímku musíme všechny tyto aspekty vzít do úvahy.

Správným zaostřením, výřezem a následným zmáčknutím spouště změnil německý voják exekuci na představení. Z obětí čekajících na vykonání rozsudku vytvořil živé loutky, dosud ještě dýchající předměty, které již brzy dosáhnou stavu hodného „podlidí“ – stavu mrtvých, podobných těm, které bezvládně leží pod obrubníkem. Odstup mezi katem a obětí je vždy obrovský. Voják zachycující okamžik těsně před výstřelem zvětšil tento odstup až do nekonečna. Způsobil, že vrazi i oběti, byť zůstávají na jednom místě, přebývají ve skutečnosti každý zcela jinde a není mezi nimi žádná komunikace. O žádné empatii nemůže být řeč. Ani o slitování. Smrt zachycená na snímku je banální, připomíná žánrovou scénu. Je to skvělá ilustrace pro koncepci Hanny Arendtové vyprávějící o banálnosti zla²³. Ihned po exekuci mohl autor snímku jít do kavárny, zatančit si waltz nebo napsat dojemný dopis své ženě a dětem.

Němečtí fotografové zaznamenávali projevy ponížení porobených lidí velmi často. V situaci, kterou se zabýváme, je fotografovo gesto tím zvětčujícím aktem měnícím smrt na obyčejný, podrobně naplánovaný a precizně provedený akt. Všechny fotografie zachycující nebo realizující projevy ponížení spojuje zřetelný úhel pohledu vrahů. Během jejich prohlížení po létech i my nutně přijímáme tento pohled. Díváme se na oběti z perspektivy popravčí čety a jako pozorovatelé jsme spoluvinní. Ztotožňujeme se s obětí dívající se pohledem kata.

3.3. Holocaust ve fotografii

Zvláštní problematiku představují sbírky fotografií dokumentujících vyhlazení židů během druhé světové války. Vznikaly na různých místech. Vznikaly z různých důvodů a především ve střední a východní Evropě. Některé jsou důkazem osobní oběti v zájmu zdokumentování tohoto zločinu. Jiné důkazem sadistických her, důkazem mučení a zneuctívání těl zavražděných a pokořování odsouzených těsně před popravou.

Na jednom ze snímků z východní fronty od neznámého autora se usmívající německý voják dotýká mrtvého těla oběti. Vypadá jako myslivec fotografující se s ulovenou trofejí. Pro fotografa mohl tento snímek být také určitou trofejí - důkazem podrobení nižšího druhu, východoevropských Židů. Na jiném snímku doplněném nápisem *Śniatyń – poniżowanie żydów przed poprawou. 11.5.1945* (originální nápis) stojí tři

²³ Tezi o banálnosti zla zformulovala Hanna Arendt po procesu s Adolfem Eichmannem. Na lavici obviněných totiž neviděla ztělesnění démonické moci, stvůru, ale prostého člověka, který jen plnil rozkazy.

nahé vyhublé postavy na okraji čerstvě vykopané jámy. Z pravé strany do záběru vkračejí další, malý chlapec v čepici a ještě jeden muž, který něco nese v dlani (botu?). Oba jsou také nazi. V pozadí je několik vojáků. Někteří v civilu. A důstojník velící popravě stojí na hromadě vykopané hlíny. Je to příklad tak zvané „jámy smrti“. Takových snímků se zachovalo velmi mnoho. Tuto jámu před chvílí vykopali nad ní stojící nyní nazi muži. Ještě malá přestávka na fotografii. Všichni kromě odsouzených se dívají do objektivu.

Fotografie dokumentující holocaust jsou uloženy v archivech po celém světě. Značná část je také stále v soukromých sbírkách. Není příliš jasné, co by se s těmi fotografiemi mělo dělat, jak je interpretovat. Zvláště, pokud je většina z nich vytržená z kontextu a nepodepsaná. Co o nich můžeme ještě říci kromě tvrzení, že jsou důkazem jednoho z největších zločinů v historii lidstva? Ale ani tato silná slova nezní přinejmenším adekvátně vůči těmto konkrétním snímkům, konkrétním lidem zachyceným krátce před smrtí. Přesto všechno vědecká bádání nad vizuální reprezentací vyhlazování židovské populace pokračují. Nejzajímavější publikací vydanou v posledních letech je kniha Janiny Struk *Holokaust w fotografiach. Interpretacja dowodów* a esej Nadine Fresco *Śmierć Żydów. Fotografie*.²⁴

Nejdůležitější otázkou pokládanou oběma autorkami je jednoduché „proč“. Ne „proč k holocaustu došlo“, ale především „proč fotografování smrti bylo tak všeobecně rozšířené“. Rozšířené až do té míry, že v roce 1941 bylo zvláštním nařízením velitelství německé armády zakázáno vojákům fotografovat masové exekuce. Pod hrozbou vojenského soudu. Zákaz byl, dodejme, běžně porušován. Jak to bylo ovlivněno rozvojem novinářské fotografie ve třicátých letech? Jak využitím fotografie k propagandistickým účelům ještě před válkou („propagace antisemitismu prostřednictvím fotografické definice židovských typů“)? Nakolik snadným přístupem k fotografické technice? Jaký na to měla vliv mladá generace vychovávaná v kině a sledující fotografie ve stále více populárních obrazových časopisech?

²⁴ Por. Janina Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacja dowodów*, Prószyński i S-ka, Varšava 2007; Nadine Fresco, *Śmierć Żydów. Fotografie*, Czarne, Wołowiec 2011.



Německý policista osobně dokončuje masovou popravu Židů z ghetta v Mizoči 14. října 1942.

V roce 1942 bylo blízko Rovna na Ukrajině zastřeleno okolo 1700 Židů

„Nevíme příliš mnoho o motivech těch, kteří tyto krutosti fotografovali. Jejich důvody mohly být různé: pocit rasové a kulturní nadřazenosti, vliv antisemitské propagandy, obranný mechanismus tváři v tvář hrůzám, potřeba účasti, zvědavost, fascinace nebo psychopatologická masová reakce (...) Je možné, že někteří z nich fotografovali z několika důvodů současně,“²⁵ píše Janina Struk.

Je těžké tyto důvody pochopit. Je těžké se rozhodnout pro jednoznačnou interpretaci. Podstatný je fakt, že v rukou německých vojáků se fotografický přístroj stal jednou z vražedných zbraní. Stal se nositelem mýtů, stereotypů a předsudků, které ve svých hlavách při pochodu na východ Evropy nesli. Fotografování se změnilo na projev ponižování, upírání zbytků důstojnosti tváři v tvář smrti a způsobem přisvojení si neznámého, „barbarského“ světa, který smrt vyžadovala. Zde vidíme souvislosti s vyprávěním Susan Sontag o člověku ztraceném v cizím městě, který se cítí jistěji, pokud sleduje skutečnost skrz hledáček fotoaparátu.

²⁵ Janina Struk, op. cit., s. 106.



Varšavské ghetto – mrtvola přikrytá novinami v domovním vchodě Lešno 57, fot. Ludwig Knobloch, 24. května roku 1941

Amatérské snímky jsou jen částí sbírek dokumentujících vyhlazení. Vznikaly také snímky oficiální. Fotografie se v nacistických rukou stala velmi účinným nástrojem propagandy, potvrzujícím správnost rasistické ideologie, podle které z „vědeckého úhlu pohledu“ měly být nižší rasy vyhlazeny (tato věda byla ve skutečnosti pokračováním nacionalistické mytologie, proto je tento pojem v uvozovkách). Na území ghatt pracovali výhradně speciálně vyškolení fotografové patřící k Propagandakompanie. Jejich úkolem bylo aranžování záběrů a zachycování událostí tak, aby svědčily o „zvířeckosti Židů“. Židů, kteří byli namačkáni ve stísněných, vysokými zdi obehnaných ghettech. Jedním z primárních důvodů mohlo být obecné zevšednění smrti židovským obyvatelům. Stejně jako ponechávání těl zemřelých na ulici - nehygienický způsob života, který umožňoval vést „normální“ existenci ve společnosti rozkládajících se mrtvol.

Fotografie z ghatt hrály podobnou roli jako heslo „Židi, vši, tyfus skvrnitý“ – degradovaly jejich obyvatele na zvířecí druh. Odebíraly jim lidskost. Ospravedlňovaly antisemitskou politiku a stavěly zeď mezi židovský a árijský lid. Záběry doplněné vhodným komentářem zachycující vysvlečené mrtvoly ležící u zdi domů a nevšimavé lidi procházející okolo poháněly mechanismus antisemitské propagandy. Všeobecná a na každém kroku potkávaná smrt, ke které nacisté odsoudili Židy, byla

prostřednictvím fotografického obrazu zbavována kontextu (nelidské podmínky v ghettech, nedostatek jídla, teror, vyčerpávající práce). Stávala se zfalšovaným důvodem kulturní a biologické nízkosti.



Varšavské ghetto - márnice, fot. Ludwig Knobloch, 25. května 1941

Ludwig Knobloch patřil k Propagandakomane. Proslavil se inscenovanými snímky z varšavského ghetta, zachycujícími demoralizaci a primitivismus Židů, které se v rámci propagace pravidelně objevovaly v německém tisku. Dnes jsou jeho fotografie jedním z důkazů hitlerovských zločinů. Jsou trvalým svědectvím o dehumanizaci, o chladném systematickém vraždění, o nepředstavitelných životních traumatech v „době pohrdání“. V době války mohl správně prezentovaný a komentářem opatřený snímek propletených vyzábělých těl posloužit jako důkaz kulturní zaostalosti Židů. Neboť ve všech kulturách je pohřeb a posmrtné rituály jedním z typicky lidských rituálů odlišujících člověka od zvířat.

Za zdi ghatt pronikali i němečtí fotografové – amatéři. V mnoha vzpomínkách nacházíme svědectví o tom, že ghetta představovala pro německé vojáky svého druhu turistickou atrakci. Fascinovala, zneklidňovala. Mnoho vojáků, jakmile našlo trochu volného času, vstupovalo do tohoto světa s Leicou nebo Rolleiflexem v rukou. Fotografovali všechno, byli zhluboka přesvědčení, že pozorují Židy ve svém přirozeném východoevropském prostředí. Fascinoval je kontrast mezi bídou a bohatstvím některých obyvatel. Fascinovaly je také hromady mrtvých těl. Ve varšavském ghettu zamířili většinou své kroky směrem k hřbitovu na ulici Okopowa, na které se hromadily nepohřbené mrtvoly. Amatérský fotograf Heinrich Jöst

vyfotografoval v září roku 1941 povoz naložený mrtvolami. Po vyvolání přidal ke snímku poznámku: „Ruce mrtvých visící z povozu se samy pohybovaly. Byl to úžasný pohled. V pozadí byl židovský hřbitov.“²⁶



Lodžská legitimace Ausweis Henryka Rosse

V ghettech pracovali i židovští fotografové. Ve varšavském ghettu působil dokonce fotografický ateliér Foto-Forbert. V letech 1941-1944 dokumentovali každodenní život v lodžském ghettu dva fotografové: Henryk Rozencwajg-Ross (zabýval se fotografií již před válkou) a Mordechaj Mendel Grossman. Tito dva autoři byli zaměstnáni ve statistickém oddělení, podléhali tedy Němcům, ale jejich bezprostředními nadřízenými byla židovská samospráva. Do jejich dokumentační činnosti také pronikala propaganda, ale tentokrát jiného druhu. Židovské vedení očekávalo snímky propagující ghetto jako výjimečně fungující a pro Němce přínosný podnik, aby tím oddálilo hrozbu vysídlení. K jejím povinnostem patřilo také vytvářet pro obyvatele ghetta fotografie na legitimace a posmrtné fotografie (z důvodu identifikace). Kromě oficiální práce pracovali tajně na sériích naturalistických záběrů dokumentujících každodenní život.

²⁶ Citát: Janina Struk, op. cit., s. 116.



Dítě umírající na ulici lodžského ghetta, fot. Henryk Ross

Fotografování mrtvých ležících na ulici bylo zakázáno jak německým velením, tak židovskou samosprávou. I přesto jak Ross, tak i Grossman tajně fotografovali hladem umírající i mrtvá těla na ulicích ghetta. Grossman často fotografoval přístrojem skrytým pod kabátem. Snímky vyvolávali tajně. Oba si uvědomovali, jak je dokumentace života a smrti v ghettu důležitá. Dochované snímky později posloužily jako důkaz v procesu s Adolfem Eichmanem.



Netypická momentka z lodžského ghetta. Pokus o zachování běžného zvyku - příprava pohřbu. Snímek byl vyfotografován z okna domu, pravděpodobně tajně, fot. Henryk Ross

Odlišné způsoby vnímání, odlišné motivy a cíle zachycování smrti v rámečku fotoaparátu samozřejmě tematiku nevyčerpávají. Dokládají však, jak heterogenní je fotografická reprezentace vyhlazení. Sadističtí vojáci realizující se při fotografování ponižování a exekucí. Vypočítavá propaganda zneužívající mrtvá těla ke svým účelům. Amatéři fascinování hromadami mrtvol na židovských hřbitovech a ulicích ghetta, „turisté smrti“ občas fotografující bez skrupulí, někdy s hrůzou, ale i tak mačkající spoušť. A židovští fotografové pokradmu snímající zemřelé, schovávající fotografie jako svědectví pro příští generace.

3.4. Směrem k estetizaci smrti

Dané téma bychom zjednodušili, kdybychom omezili fotografický materiál pouze na snímky vytvořené amatéry a tyrany vybavenými fotoaparáty. Na všech frontách druhé světové války pracovalo tisíce fotoreportérů. Zanechali za sebou bezpočet snímků. Jedním z jejich základních témat byla samozřejmě smrt v extrémních podmínkách: smrt vojáka, náhodná smrt civilisty, pole pokryté padlými, identifikace mrtvých. Vznikaly bezprostřednosti, tajemné momentky jakož i naturalistické záběry roztrhaných těl, neboť již neexistovala žádná omezení při ukazování krutostí. To samozřejmě neznamena, že všichni fotoreportéři byli nezávislí. Někteří byli povinni se podřizovat politické propagandě a například nefotografovat padlé spoluobčany. Při prohlížení německého tisku z první poloviny čtyřicátých let můžeme nabýt dojmu, že Němci nezaznamenali na frontách druhé světové války žádné ztráty. Marně tam budeme hledat těla německých vojáků. Od jiných reportérů naopak byly očekávány co nejbrutálnější záběry, protože takové se například nejlépe prodávaly v americkém tisku.

Nebyly to však snímky roztrhaných těl v zákopech druhé světové války, co nejvíce zaujalo moji pozornost. Pozastavme se chvíli nad fotografií z roku 1944, vytvořenou americkým fotoreportérem Eugene Smithem.



Burial at Sea, fot. Eugene Smith, 1944

Pohřeb námořníka. Shoz těla z lodi do hlubin oceánu. Tento záběr není pouze věrným záznamem okamžiku. Americkému reportérovi se podařilo ještě něco navíc. Linie boku lodi rozděluje obraz po úhlopříčce napůl. Na snímku je svět živých – mačkají se v pravém horním rohu. Je tam i lesknoucí se plocha klidného oceánu. Vzbuzuje dojem pevné hmoty. Pokud se však podíváme pozorně, uvidíme, že se v ní odráží nebe. Je zde i mrtvola, pečlivě zabalená do bílé látky, visící ve vzduchu, zachycená okamžik před zmizením v hlubinách oceánu. Všechno ostatní je metafyzika, která se ve válečné fotografii dokumentující smrt objevuje velmi vzácně, mnohdy náhodou

Mezi válečnými fotografiemi vytvořenými profesionály jsou výrazná díla ruských fotoreportérů, jako je Max Alpert, Boris Kudojarov, Jevgenij Chalděj, Galina Saňková, Anatolij Garanin, Marek Redkin, Dmitrij Baltermanc, Georgij Zelma. Najdeme zde příklady úplně odlišného přístupu k tématice smrti než u amerických nebo západoevropských fotografů, kteří často fotografovali instinktivně, snažili se zachytit rozhodující okamžik, rezignovali na formální hříčky, aby pokud možno jasným a bezprecedentním způsobem popsali hrůzu smrti.

V díle ruských autorů je vidět obrovský vliv ruského, konstruktivismu a v porevolučním Rusku nesmírně oblíbeného „válečného kina“. Na dochovaných snímcích můžeme těla mrtvých vojáků (hlavně německých – což je charakteristické, ale

nejen jejich) vnímat téměř jako hroudy. Skládají se do komplikovaných, kubistických tvarů. Formální rovina obrazu – skladba, kompozice záběru – zastiňuje a často i potlačuje hrůzný obsah. Estetika zde však neměla jen jeden účel. Formální konstrukce obrazu měla vést ke skutečnosti. Jinými slovy, přítomnosti smrti můžeme dosáhnout jedině díky formální konstrukci fotografického obrazu, který smrt představuje – takové principy vidíme v díle ruských fotografů z dob druhé světové války.



Němečtí vojáci padlí na ruské frontě, fot. Galina Saňková, 1941

V popředí těžké, dobře okované vojenské boty. Nad nimi je nepříliš zřetelně zachycena tvář vzhůru nohama. Jednotlivé části těla se rozplývají v zářivé bělosti. Přikývá je jemná vrstva sněhu. Celý záběr je fotografován z nadhledu. Výjev připomíná rozmazanou skicu. Smrt na snímku Galiny Saňkové je dekonstrukcí těla. Rozkladem na části, procesem zpředmětnění. Dvojice mrtvých německých vojáků. Jeden redukován jen na těžké boty, druhý na rozmazanou hlavu vyrůstající z chaotického torza mizejícího za hranou výřezu.

Na snímku Dmitrije Baltermance vytvořeném po jedné z bitev u Stalingradu se zleva nahoře objevuje tank. Z díry v pancíři visí do oblouku prohnuté tělo mrtvého tankisty. Na zemi ještě leží další tři mrtvá těla směřující pohled k druhému tanku stojícímu na tmavnoucím horizontu. Dva stroje tvoří kompoziční rám fotografie.

Spojuje je linie mrtvých stále se zmenšujících těl. Pohled přitahuje hlavně první na trávě ležící tělo. Vedle hlavy leží přilba. Tvář mladého, snad osmnáctiletého chlapce. Na jiném Baltermancově snímku „Hoře“ se sklání skupina žen v kožichách a šátcích nad těly mužů. Žena oblečená v černém stojící vpravo pravděpodobně poznala v padlém svého blízkého. Nejsilnějším dojmem však působí černé, zachmuřené, apokalyptické nebe (ve skutečnosti přidané z jiného negativu). Těžce doléhá na zemi. Mrtví leží v tajícím sněhu. V loužích se odráží postava sehnuté ženy. Tento snímek připomíná expresionistickou malbu.



Hoře, Kerč, fot. Dmitrij Baltermanc, 1941

Je jasné, že ne všichni ruští fotoreportéři podléhali snahám o estetizaci smrti a formální přístup. Jevgenij Chalděj konceptům tohoto typu unikl. Při fotografování rodiny, která před příchodem spojeneckých vojsk do Vídně v roce 1945 spáchala sebevraždu, potlačil svou invenci. Stáhnul se. Zvolil jednoduchý, lehce ledabylý výřez. Na lavičce sedí žena a chlapec. Hlavy mají zakloněné dozadu. Jejich ústa jsou otevřená. Vedle chlapce leží mrtvá holčička, cíp jejího kabátu nevinně visí z lavičky. Lavičky jsou dlouhé, s litinovými zdobenými boky. Typické pro vídeňské parky. Fotografie připomíná obyčejnou scénu odpočinku během každodenní procházky. Nemůžeme si nevšimnout osobních drobností odložených na lavičce. Proto snímek na diváka tak silně působí.

Dalším faktem je, že autorovi nemůžeme plně důvěřovat. Chalděj byl znám tím, že před fotografováním skutečnost velmi rád ovlivňoval. Kdo ví, jestli tuto scénu nenaaranžoval, aby znásobil divákův šok. Takové případy se stávaly velmi často. Nesmíme zapomenout, že boje ve druhé světové válce se odehrávaly i na frontách propagandy. Aranžování snímků představujících oběti bylo běžnou praxí.



Sebevražda před příchodem spojenců, fot. Jevgenij Chalděj, Vídeň 1945

Chaldějův snímek můžeme díky podobné tématice porovnat s dílem Margaret Bourke-Whiteové, která vyfotografovala mrtvé Němce na radnici v Lipsku. Dramatičnost byla zesílena zachycením situace shora, včetně přepychového lustru, vysokých prosvětlených oken a klidného měšťanského „landšaftu“ na zdi. K rozhodnutí o sebevraždě muselo dojít nenadále, během obvyklé úřední práce. Při prohlížení tohoto snímku se po letech nemohu zbavit podivného dojmu, že jde o záběr z černobílého gangsterského filmu.



Sebevražda Němců na radnici v Lipsku, fot. Margaret Bourke-White, duben 1945

Po válce ztratila sovětská fotografie svoji dynamiku, důvodů bylo několik. Tendence k estetizaci smrti a hledání formálních řešení při znázorňování válečných obětí však nevymizely. Jednou z posledních nejzajímavějších realizací tohoto typu ve válečné dokumentární fotografii jsou díla Jamese Nachtweye, jehož výjevy znázorňující smrt jsou plné zvláštního vnitřního napětí, pramenící z dvojznačností – brutalita je oslabována citlivostí, soucitem a deklarovaným společenským posláním fotografa. Brutální tematika rozbíjí formu a vynikající forma plná odkazů ke klasickému umění si přisvojuje tematiku.

3.5. Dilemata fotografie 20. století tváří v tvář masové smrti

Poznání masové smrti vedlo filozofy tvořící tzv. francouzskou školu k formulaci zásadní otázky: byla v Osvětimi možná poezie? Odpověď je negativní. Tváří v tvář vyhlazení se návrat k literárním stylům vzniklým v 19. století zdál něčím nemožným. Nevyhnutelným se stalo hledání nových výrazových prostředků, schopných unést tíhu vykonané apokalypsy. Prostředků zachovávajících solidaritu se zavražděnými a spálenými v krematoriích.

Filozofická dilemata generací „nakažených smrtí“ nemohly vynechat ani fotografii. Přirozeným důsledkem intelektuálních debat byla otázka, jestli je fotografie

jako médium schopna vyjádřit trauma masové smrti. Odpověď je opět negativní. Nedokážeme si představit snímky, které by bezvýhradně, jasně neovlivněné ani propagandou ani uměleckými tendencemi nebo estetickým vkusem autorů dokázaly sdělit pravdu o období vyhlazení. Je těžké zjistit, jak moc tento problém závisí na daném omezení média, které jen stěží vyjádří prožívané hrůzy. Literatura byla také v tomto smyslu dlouho bezmocná a částečně je bezmocná dodnes.

Obrazového materiálu dokumentujícího smrt v dobách druhé světové války je nepřehledné množství. Pro diváka přivykého se na smrt dívat však nepředstavuje nic víc než další porci předvídatelných mrtvol, které snadno spatříme i v televizním zpravodajství. Nejlepší metodou analýzy snímků zachycujících jámy smrti a masové popravy je hledání trhlín v jejich vnímání, a pomalá dekonstrukce. Metoda velmi podobná té, kterou jsme využili při zkoumání záběrů vytvořených německými vojáky jako záznamy fyzického ponižování, pokořování a odlidštění.

První fotoreportéři, kteří překonali tabu a v 19. století vytvořili první statické snímky zachycující lidské oběti válek a tyto otřesné záběry pak poskytli tisku, převážně jednali s dobrým úmyslem (pokud nepodléhali tlaku propagandy, což – jak víme – bylo poměrně běžné) a jejich dílo nebylo zatíženo ambivalencí 20. století. Přes četné politické zápletky byla jejich politická mise velmi jednoduchá – ukázat společnosti pravdu o hrůzách válek, otevřít lidem oči, vyvolat reakci, varovat, probudit. Druhá světová válka přinesla neslýchaný rozkvět válečné reportáže. Během jejího trvání se formovaly klíčové zobrazovací techniky a pracovní metody. Současně byla předzvěstí budoucí devalvace válečné fotografie. Předzvěstí dob, ve kterých budou obrazy dominovat v lidské představivosti a v důsledku toho ztratit svůj význam.

Po druhé světové válce se naivní víra v objektivnost fotografického obrazu začala otřásat v základech. Rozmach filmu, televize, barevného tisku a v posledních desetiletích 20. století i internetu způsobil, že obraz mrtvol, naturalistické zobrazení smrti se stalo zevšednělým. To, co v 19. století a na začátku 20. století mělo probouzet svědomí společnosti, se ve druhé polovině 20. století přetvořilo v dobře placený produkt – prvek popkultury. Proto se také role válečného fotografa „číhajícího“ na drastické scény ukázala být tak dvojznačná.

Analýzou problému z pohledu světa 20. století, který byl zavalen obrazy (dokonce se mluví o „obrazové kultuře“), můžeme poukázat na několik aspektů úzce souvisejících s dilematy doprovázejícími fotografování smrti.

Zaprvé: specifická média. Mnoho antropologů, historiků kultury, mediálních expertů poukazovalo ve 20. století na to, že fotografie jako médium fakticky vytrhávají děj z kontextu, není a ani nikdy nebyly prostředníkem, který by byl schopný unést tematiku smrti – těžko vyjádřitelného prožitku. Největší kritičkou popisovaného „poslání“ fotografií zachycujících krutosti války byla pravděpodobně Susan Sontag, která přes neslýchaný nárůst světa obrazů psala o významové prázdnotě snímku, o situaci, ve které divák může interpretovat fotografii libovolným způsobem, leckdy odlišným od záměrů autora.



Snímek neznámého autora je pro Tomasze Grosse výchozím bodem k vyprávění o polském antisemitismu. Podle autora knihy *Złote żniwa* představuje chlapce přistižené při vykopávání masových hrobů a hledání cenností. Po vydání knihy se rozpoutala vášnivá diskuse, během které byl snímek interpretován mnoha odlišnými způsoby.

Zadruhé: bulvarizace smrti. Projev úzce související s devalvací obrazu ve světě, ve kterém již téměř všechno bylo vyfotografované a fotografování se stalo činností, kterou provozují úplně všichni. Přílišná prezentace obrazů smrti v médiích způsobila, že váleční fotografové přišli o legitimizaci vlastní práce. Není snadné mluvit o poslání fotoreportéra nebo vzbuzování soucitu odběratelů, když v desítkách deníků můžeme nalézt krvavý masakr, který znuděný divák sleduje a nerušeně přitom popíjí kávu. Čtenář přivyklý na smrt, kterou si prohlíží na papíře nebo obrazovce monitoru, se již nespokojí se záběry postavenými na neurčitých náznacích. Očekává od reportérů překračování dalších hranic. Jeho pozornost je schopen přilákat jedině obraz s dosud

neviděnou brutalitou. Touto cestou se blížíme k jevu komercializace a bulvarizace smrti. Zachycená nebo jen naznačená smrt se mění v produkt, který se má dobře prodávat a díky tomu rozhodovat o větším nákladu časopisu.



Předzvěst bulvarizace smrti z první poloviny 20. století, fot. Weegee

Bulvarizace smrti není jevem nijak novým. Jeho počátky sahají přinejmenším do 30. let (Weegeeho newyorské fotoreportáže z míst násilí a nočních autonehod, plné ironie a černého humoru, brutální, ale zároveň esteticky zvládnuté, reprodukované za nemalé peníze v amerických denících). Érou bulváru se však měla stát druhá polovina 20. století. I přes velkou komercializaci smrti a přivýkllost současných diváků na brutální scény budí záběry tohoto druhu stále kontroverzní reakce. Dokazuje to i debata, která se v Polsku rozhořela po otištění snímku mrtvého polského novináře Waldemara Milewicze, zastřeleného v Iráku, na obálce Super Expressu.

A nakonec zatřetí: postoj fotoreportéra – lhostejného svědka. Tento problém se nemohl objevit až do doby, dokud jsme si neuvědomili, že reportér není jen mechanickým záznamníkem událostí dějících se okolo něj. Naopak – je především člověkem, a tedy i spoluúčastníkem. Dokonalý snímek lidského těla nacházejícího se ve stavu smrtelné agónie svědčí především o postoji, který fotoreportér zaujal k té konkrétní umírající osobě. Tento postoj se může skládat částečně z lhostejnosti (vytvářením snímku z pragmatických pohnutek) z ignorování hranic osobního soukromí, možná také z neschopnosti pomoci, kterou by mohl umírající očekávat (fotografování je výběrem konkrétní činnosti, fotografuji místo abych podal umírajícímu sklenici vody, místo abych byl s ním, jako člověk s člověkem).

Každý snímek zachycující smrt za výjimečných okolností – ve válce, během teroristického útoku apod. – nese v sobě kromě toho, co představuje, zakódovanou informaci o postoji autora. „Fotografování je ve své podstatě aktem neintervence,“²⁷ jak trefně řekla Susan Sontag. V poslední době časté debaty na toto téma překypující obviňováním některých fotoreportérů z nemorálnosti jsou přesně tímto druhem reflexe.

²⁷ Susan Sontag, op. cit., s. 19.

4. Závěr

V práci byly popsány a analyzovány způsoby a funkce představování smrti ve fotografii. Význam těchto obrazů úzce souvisí s historickým a společenským kontextem nebo zvoleným typem fotografie (užitá, amatérská, profesionální), a také kulturními obyčejí vztahujícími se ke snaze smrti porozumět. Z různých spojení výše vyjmenovaných souvislostí jsme poukázali na nové souvislosti, které jsme se snažili uspořádat a vzájemně porovnat.

Cílem této práce nebylo téma úplně vyčerpat. Měla být spíše úvodem k dalším nepochybně nezbytným bádáním. Poukazuje na to, že v období více než sta let posloužila fotografie zachycující smrt různým cílům, jako například k pomyslnému oddalování rozkladu těla, vytváření představ a příběhů o zemřelém, udržování rodinných pout, manipulování skutečností, ideologizaci, souvisela se snahou změnit svět, touhou přiblížit se jejímu tajemství, ale sloužila také k pokořování a ponižování umírajících, zdůrazňování triumfu jedné strany a šokování zachycenou brutalitou.

Mohlo by se zdát, že nic nespojuje bialystockého řemeslníka fotografujícího pohřeb s německým vojákem zachycujícím exekuci a americkým reportérem dokumentujícím smrt na bitevním poli. A přitom je přece jen něco spojuje. Všichni hrdinové mé práce byli nuceni při setkání se smrtí zaujmout k ní určitý postoj. A přesně o tom vypráví tato práce – o reálných lidských postojích a snímcích, které jsou záznamem těchto postojů.

Kromě toho všeho se nemůžeme zapomenout zmínit o nejvšednějším kontaktu se smrtí na fotografiích v rodinných albech, fotografiích, ze kterých se na nás dívají mrtví členové rodiny nebo přátelé. Každý snímek, jehož hrdina již zemřel, je přece obrazem smrti. A náš citový vztah k těmto obrazům svědčí o tom, že to nejsou mrtvé kousky papíru. Díky nim ti, kteří již zemřeli, ožívají v naší paměti. To je největší tajemství a nejsilnější magie fotografie.

5. Literatura

Publikacje:

1. *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
2. Philippe Aries, *Człowiek i śmierć*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
3. Bolesław Augustis, „Augustis”, Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej Widok, Białystok 2010.
4. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Aletheia, Warszawa 2008.
5. Hans Belting, *Antropologia obrazu: szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2007.
6. Joanna Bartuszek, *Między reprezentacją a „martwym papierem”. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2005.
7. Juliusz A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe Warszawa 1974.
8. Tadeusz Chrzanowski, *Portret staropolski*, Interpress, Warszawa 1995.
9. Alfonso M. di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, Universitas, Kraków 2006.
10. Joanna Dziubkova, *Vanitas: portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, Muzeum Narodowe, Poznań 1996.
11. Nadine Fresco, *Śmierć Żydów. Fotografie*, Czarne, Wołowiec 2011.
12. Jan Tomasz Gross, *Złote żniwa: rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011.
13. Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009.
14. David Harris, *Of battle and beauty: Felice Beato's Photographs of China*, Santa Barbara Museum of Art, 1999.
15. Alex Kershaw, *Capa: szampan i krew*, Wydawnictwo Fontanna, Warszawa 2008.
16. Krzysztof Kubiak, *Wokół fotografii nagrobnej*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1986, nr 1-2, s. 69-82.
17. Henryk Latoś, *Z historii fotografii wojennej*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1985.
18. Krystian Piwowarski, *Portret trumienny*, „Śląsk”, Katowice 1989.
19. Ignacy Płazewski, *Dzieje polskiej fotografii 1839-1939*, Książka i Wiedza, Warszawa 2003.
20. Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, Wydawnictwo Baturo Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005.
21. Stanisław Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1997.
22. Henryk Ross, *Lodz Ghetto Album*, Chris Boot, 2004.
23. Sławomir Sikora, *Fotografia między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Izabelin 2004.
24. Susan Sontag, *O fotografii*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.
25. Janina Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacja dowodów*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007.
26. *Śmierć w literaturze i kulturze drugiej połowy XIX wieku*, pod red. Ewy Paczoskiej i Urszuli Kowalczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2002.
27. Louis-Vincent Thomas. *Trup. Od biologii do antropologii*, „Ethos”, Łódź 1991.
28. *Weegee*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009.
29. Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004.

Internetové stránky:

www.thanatos.net (28.01.2012)

www.cogitz.com/2009/08/28/memento-mori-victorian-death-photos/ (28.01.2012)

www.vv.arts.ucla.edu/terminals/meinwald/meinwald1.html (27.01.2012)

www.magnumphotos.com (09.11.2011)

www.szkoleniafuneralne.com.pl (14.10.2011)

www.walterschels.com (27.09.2011)

www.elizabethheyert.com (27.09.2011)

www.masters-of-photography.com (07.11.2011)

www.baltermants.com (07.11.2011)

6. Jmenný rejstřík

- Alpert, Max - 57
Arendt, Hanna - 49
Aries, Philippe – 10
Augustis, Bolesław – 23, 24, 25, 26, 27
Baltermanc, Dmitrij – 57, 58, 59
Barthes, Roland - 42
Beato, Felice – 32, 33
Bourke-White, Margaret – 60, 61
Brady, Mathew – 34, 35, 37, 40
Capa, Robert – 43, 44
Chalděj, Jevgenij – 57, 59, 60
Chrościcki, Juliusz - 14
Chrzanowski, Tadeusz – 17
Thomas, Louis-Vincent – 10
Dąbrowski, Jan Henryk – 19
Di Nola, Alfonso M. – 10
Eichman, Adolf - 55
Fenton, Roger – 31, 40
Fresco, Nadine - 50
Freud, Sigmund - 10
Garanin, Anatolij - 57
Gardner, Alexander – 34, 35, 40, 41, 42
Gennep, Arnold van – 17
Gross, Tomasz - 63
Grossman, Mandel – 54, 55
Heyert, Elizabeth – 28
Holmes, Oliver Wendell - 35
Hugo, Victor – 20
Jöst, Heinrich - 53
Knobloch, Ludwig – 52, 53
Kościuszko, Tadeusz – 19
Kudojarov, Boris - 57
Levy, Armand – 17
Mazur, Adam – 29
Mickiewicz, Adam – 17, 18, 19, 20
Milewicz, Waldemar - 64
Nachtwey, James - 61
Norwid, Cyprian – 19
O'Sullivan, Timothy – 35, 36, 40
Ostroróg, Stanisław Julian – 17
Payne, Lewis – 41, 42
Piłsudski, Józef - 13, 46
Redkin, Marek - 57
Robertson, James – 32
Rosiek, Stanisław – 17
Ross, Henryk – 54, 55
Saňková, Galina – 57, 58
Schels, Walter – 28
Sikora, Sławomir – 29
Smith, Eugene- 56, 57
Sontag, Susan – 37, 43, 51
Struk, Janina – 50, 51
Veegee - 64
Woysza, Stanisław - 14
Zelma, Georgij - 57
Żeromski, Stefan – 13