SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Opava 2012

Szymon Szcześniak

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Szymon Szcześniak

Obor: Tvůrčí fotografie

Náboženské symboly použité v polské tvůrčí a komerční fotografii. O fotografických evangeliích Susan Suntagové

Photography and Religion. Susan Sontag and her photografical gospels

Diplomová práce

Vedoucí práce:
Mgr. BcA. Rafał MILACH

Opava 2012

Abstrakt:
Prostrednictvím analýzy vybraných názoru Susan Sontagové se snažím poukázat na náboženský a mystický prístup nekterých autoru ke své tvorbe a najít spojitosti s vybranými analogiemi v dejinách polské fotografie. Zároven jsem se snažil poukázat na neustálou laicizaci fotografického prostredí, potlacení jazyka, tradic a praxe, predstavujících mystickou míru dostupnosti fotografického vzdelání.

Klíčová slova:
Susan Sontag, fotografická evangelia, Henri Cartier-Bresson, jazyk, slovník, dějiny fotografie, kánon, změna, Misticizmus

Abstract:
Through analizing Susan Sontag's texts -emphesizing mistical attitude of photographers towards their deeds and compering this perspective to chosen polish reality.
The second aim of the work will be to show progression of secularization profession of photograpfers and cutting off from the language and practics,which through mistical characterization gives the limit of access to the photograpfical knowledge.

Key words:
Susan Sontag , pfotografical gospel, Henri Cartier-Bresson, language, dictionary, history of photography, canon, misticizm

Slezská univerzita v Opavě
Faculty of Philosophy and Science in Opava
Akademický rok: 2011/2012

Studijní program: Film, Television and Photographic Art and New Media
Forma: Combined
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
BcA. SZCZESNIAK Szymon	Armii Krajowej 23/6, Starachowice	F082223

TÉMA ČESKY:

Náboženské symboly použité v komerční a tvůrčí polské fotografii. O fotografických evangeliích Susan Suntagové.

NÁZEV ANGLICKY:

Photography and Religion.Susan Sontag and her photografical gospels

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. BcA. Rafał MILACH - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Prostřednictvím analýzy vybraných názorů Susan Sontagové se snažím poukázat na náboženský a mystický přístup některých autorů ke své tvorbě a najít spojitosti s vybranými analogiemi v dějinách polské fotografie. Zároveň jsem se snažil poukázat na neustálou laicizaci fotografického prostředí, potlačení jazyka, tradic a praxe, představujících mystickou míru dostupnosti fotografického vzdělání.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Bibliografia:
Susan Sontag, O fotografii, Karakter, Kraków 2009, ISBN: 978-83-927366-5-3
Naomi Rosenblum, Historia fotografii światowej, Baturo Grafis Projekt, Bielsko Biała, 2005, ISBN 83-910302-8-8
Benedict Anderson, Wspólnoty wyobrażone: Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu, Wydawanictwo Znak, Kraków 1997
Praca zbiorowa pod red. Krzysztofa Pijarskiego, Archiwum jako projekt, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2010, ISBN: 978-83-933045-8-9
Praca zbiorowa pod red. Grzegorza Dąbrowskiego, Augustis, Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej WIDOK, Białystok 2010, ISBN: 978-83-927378-4-1
Rafał Drozdowski, Marek Krajewski, Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2010, ISBN: 978-83-624-1805-3
Adam Mazur, Historie fotografii w Polsce 1839 2009, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków, 2009, ISBN: 978-83-928967-2-2
Katalog wystawy, Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku, Pałac Kultury i Nauki, Warszawa Zakopane, 2002
Kuba Dąbrowski, Sweet Little Lies, vlastní náklad, Warszawa 2012
pod redakcją Karoliny Puchały Rojek, Zofia Chomętowska, Polesie. Fotografie z lat 1925-1939, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa, 2011, ISBN: 9788393304547
Douwe Draiisma, Machina metafor, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa, 2009, ISBN: 9788361182320
zapis rozmowy: Każdy fotografem http://www.dwutygodnik.com/artykul/1399-kazdy-fotografem.html , publikowanej 09/2010.
Alek Hudzik, Fajny festiwal http://www.dwutygodnik.com/artykul/3654-fajny-festiwal.html, opublikowany 06/2012

Podpis studenta: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího práce: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího katedry: ..... **Datum:** .....

Za odborné vedení předkládané práce děkuji Mgr. BcA. Rafałovi Milachovi. Za podporu a inspiraci děkuji všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie a všem novým kamarádům, které jsem tady našel.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a na základě uvedených pramenů a literatury.

Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie.

© Szymon Szcześniak
Institut tvůrčí fotografie
FPF Slezské univerzity v Opavě

Obsah

Úvod 7

Kapitola 1 8

1. Co jsou fotografická evangelia? 8

1.2 Vybraná evangelia. 14

1.3 Konec evangelia. 18

Kapitola 2 24

2.1 Nedostatky v Polsku. Stopy evangelií. 24

2.2 Příklady fotografických evangelií. 28

2.3 O jiných evangeliích. 35

Kapitola 3 40

3.1 Světští heretici. 40

3.2 Potřební evangelíci? 43

Závěr 46

Seznam ilustrací 47

Seznam použité literatury 52

Úvod

V této magisterské práci *Náboženství a fotografie. Analýza fotografických ewangelií Susan Sontagové* se její autor snaží popsat, jak fotografové mluvili a mluví o své práci a jejím významu. V tomto jazyce, který se pro Sontagovou stává předmětem zkoumání, se objevuje mnoho vlastností blízkých těm, které charakterizují jazyk sakrální nebo ho také můžeme nazvat jazykem mystickým. Toto přirovnání považujeme za nesmírně zajímavé, zvláště pokud stejně jako každé náboženství nachází i každý nový jev mnoho nadšených zastánců stejně jako zarytých nepřátel. Svoje odpůrce našel i vynález fotografie a to v podstatě záhy poté, co ho představil Louis-Jacques-Mandé Daguerre na půdě Francouzské akademie věd v roce 1839. Dodnes se tu a tam objevují projevy nesouhlasu a znehodnocování významu fotografie.

Mystika je něco, co člověka doprovází odjakživa a zvláště v nejasných, obtížně pochopitelných situacích. Je to způsob, jak vyprávět nebo sdělit jiným to, co jsme během těžkých, zvláštních nebo patetických okamžiků prožili. Samozřejmě nás spojuje i s vírou. Nakonec o vlastních náboženských prožitcích se mluví právě takovým jazykem – vychází to z pocitu zasvěcení do tajemství. Právě toto zasvěcení do „fotografického tajemství“ je předmětem úvah Susan Sontagové.

V naší analýze se kromě příkladů vyňatých z knihy Sontagové objevují v druhé kapitole příklady děl polských autorů a také analýza lokálního, polského úhlu pohledu, který klade důraz na konkrétní problémy souvisejícími s prací aktivního fotografa. Nejde samozřejmě o kompletní obraz ale pouze o fragment, který nám pomůže uvědomit si specifičnost problému a rozdíly mezi tím, o čem psala Sontagová, a tím, co můžeme pozorovat v Polsku.

Hned v úvodu je nutné podotknout, že jsme se nesoustředili na samotné náboženské vyznání autorů snímků, ani jsme se nezaměřili na jejich fotografie, jakkoliv jsou uváděny jako ilustrace v přílohách. Záleželo nám na slovech a postojích, díky čemuž se nám téma náboženství a fotografie vymezilo jako aktuální téma, ke kterému jsme zároveň mohli získat náležitý odstup. Materiálů přímo věnovaných náboženství, tedy konkrétních snímků, bychom mohli najít mnoho a krok po kroku je pak dále analyzovat a popisovat vzhledem k náboženskému významu, obřadnosti atd. Jen samotných fotograficky zpracovaných náboženských rituálů je nepřeberné množství. Zajímavější se nám ale jevilo ověřit, jak se fotografové při své práci duševně angažují a co z toho pro ně a pro samotnou fotografii plyne.

Kapitola 1

1.1 Co jsou fotografická evangelia

Evangelium představuje v dnešní době pojem objevující se téměř výhradně v křesťanském slovníku. Svým významem vymezuje okruh literatury o životě a učení Ježíše Krista anebo také o šíření křesťanské víry. Dříve tento pojem, pocházející ze starořečtiny, znamenal odměnu pro toho, kdo přináší dobré zprávy.[1] Velký význam pro podstatu evangelizace má přístup k tajemstvím anebo znalost souboru praktik, které k těmto tajům mohou vést. Tajemstvím je ve shodě s katechismem Bůh a křesťanské pojetí stvoření světa. O těch, kteří evangelizují, se také říká, že je prodchnul duch svatý.

Jistě existuje i nějaký důvod, proč se Susan Sontagová již v názvu své eseje odvolává na sakrální jazyk[2]. Důvody nejjednodušší, jako provokaci a snahu o získání pozornosti, můžeme vyloučit hned na začátku a rovnou se soustředit na důvody podstatnější.

Samotný pojem sacrum, který v křesťanském slovníku nebo v širším slova smyslu v jazyku sakrálním (tedy takovém slovníku, ve kterém se mluví o nějakém tajemství) můžeme volně zaměnit za pojem tajemství, představuje hodnotu, o kterou bojuje každé náboženství. Je přece tím, co ho definuje. Bez tajemství není náboženství ani kult, dnes bychom však především řekli, že není mystika.

Věda, neustálý rozvoj technologií a upevňování pozic v každém vědeckém oboru (čemuž velmi pomáhá i samotná fotografie) způsobily, že je dnes těžké vnímat pocit nedostupnosti ukryté pravdy. Právě toto, jinak řečeno omezení, úzce souvisí s tajemstvím a s různými kruhy lidí do tohoto tajemství zasvěcených. Od počátku existence křesťanství se tajemství ukrývalo v Písmu svatém, v tom, které obsahovalo Pravdu – číst toto Písmo, a tím hlásat Slovo Pána, mohli jen nemnozí, tedy pouze zasvěcení. Pouze oni mohli mít přístup k sakrálnímu jazyku, tedy tomu, který představoval jistý druh sdělování – umožňoval transcendenci – setkání s bohem. Ti, kteří mohli číst a studovat Písmo Svaté, byli vybraní a patřili do okruhu zasvěcených. Můžeme si povšimnout, že podle Benedicta Andersona, autora knihy *Wspólnota wyobrażona*[3], se okamžik Gutenbergovy revoluce shoduje s okamžikem rozpadu nadnárodní jednoty, budované právě na takových kruzích lidí zasvěcených do tajemství – pouze nemnozí, tedy církev, měli přístup k vědění o tom, jak vypadá a funguje svět okolo. Pravidla a zásady, které hlásali, začaly

[1] http://pl.wikipedia.org/wiki/Ewangelia
[2] Susan Sontag, *O fotografii,* Wydawnictwo Karakter 2009
[3] Benedict Anderson, Wspólnoty wyobrażone, Fundacja im. Stefana Batorego, Wydawnictwo Znak, Warszawa-Kraków 1997

ztrácet svou sílu přímo úměrně se zvětšující dostupnosti vědomostí sepsaných v Písmu Svatém (reformace) a také s přibývajícími důkazy o jiném obrazu světa (Koperníkovy, Kolumbovy a Galileovy objevy). Každý z těchto kroků narušoval „monopol“ na vědění a způsoboval, že kněží museli redefinovat své sacrum – a ustupovat z pozic doslovných výroků směrem k metaforám a měnit svůj postoj z pozice vládnutí na „pouhé“ hlásání víry. Církev po mnoha staletích přestala kázat, jak se má žít, a začala hlásat, jak se má *dobře žít*. Odevzdala tímto svá území vlivu jiným oborům začínajícím rozvíjet poznání jako matematice, fyzice apod.

Tato krátká analýza významu a vývoje pojmu sacrum v náboženství vytváří prostor pro zkoumání důvodů, proč se Sontagová odvolává na evangelium. „Stejně jako jiná, systematicky se rozvíjející odvětví vybízí i fotografie své nejznámější představitele k objasňování, co dělají a proč je to důležité. Krátké bylo také období, ve kterém byla fotografie veřejně obviňována z toho, že zneužívá lidi a že na malířství, ze kterého vychází, páchá největší zločin. Malířství samozřejmě v roce 1839 nezemřelo, jak ukvapeně předpovídal jistý francouzský malíř. Vybíraví kritici brzy přestali fotografii, coby nepatřičným napodobováním malířství, pohrdat a v roce 1854 velký malíř Delacroix laskavě pronesl, že velmi lituje toho, že byl tento obdivuhodný vynález objeven tak pozdě. V dnešní době neexistuje nic běžnějšího než fotografické zachycování skutečnosti, které vnímáme jako běžnou každodenní činnost, ale zároveň i jako formu vysokého umění. Přece jen však je ve fotografii něco, co stále nutí i ty nejlepší profesionály k sebeospravedlňování a pokrytectví: téměř všichni nejznámější fotografové dodnes píšou manifesty a deklarace vysvětlující morální a estetické poslání fotografie. Ti stejní fotografové poskytovali také nejvíce si odporujících tvrzení o tom, jakého druhu mají znalosti a jakému druhu umění se věnují.“[4] Náboženství také vysvětluje, *evangelizuje*, odporuje si a prochází různými stavy. Nejdůležitější však je, že pokud uznáme, že nám jde především o tajemství čili o všechno, co je spojeno s mystikou, pak může vyjít najevo, že právě náboženství je druhem ospravedlňování sebe sama a pokrytectvím, stejně jako i manifesty a deklarace, o kterých psala Susan Sontagová.[5] Výše zmíněný Citát Sontagové ze začátku její eseje popisuje celou situaci. Utvrzováním její pravomoci a autority je věda, stejně jako víra a fotografie, motivována přístupem k tajemství, k něčemu nepoznanému a nedostupnému. Mystičnost toho, co je důležité a co zaručeně posiluje budovanou analogii, navazuje na individuální prožitky. Znamená to,

[4] Susan Sontag, *O fotografii,* Karakter, Kraków, 2009, s.124.
[5] Není řeč o hluboce věřících lidech, ale spíše o činnostech souvisejících s podporováním náboženství.

že způsob vnímání těchto prožitků se může značně lišit v závislosti na vybraných hodnotách společných pro určitou skupinu.

Na stejný poznatek poukazuje také další citát Susan Sontagové z knihy *O fotografii*: „Vzrušující lehkost, s jakou můžeme fotografovat, spolu s nevyhnutelnou, i kdyby nechtěnou hodnotou autoritou produktů z fotografických přístrojů, nám sugerují velmi subtilní vztah k poznání.“[6] Tato subtilnost je problematická, protože předpokládá nutnost precizování, vycizelování svého stanoviska a prosazování svých poznávacích metod, tedy způsobů, jakým daný autor prostřednictvím fotografie něco nového, nepoznaného objevuje. Sontagová dále zdůrazňuje dva hlavní postoje sloužící k interpretaci vlastního procesu fotografování. První z nich je čistě realistické fotografování, vedoucí k vědomému aktu poznání. Druhé je pro navrhovanou analýzu rozhodně zajímavější – posuzuje akt fotografování jako něco předintelektuálního, jako „intuitivní kontakt se světem“[7]. Tento druhý, mytický postoj dobře charakterizuje i Avedon, který říká, že si ze všech svých portrétů nejvíce cenil ty, které vytvořil lidem, jež neznal. Právě díky fotografiím je poznával a objevoval, kým jsou.

Tento předintelektuální postoj se opět musí pojit s náboženstvím, s jeho budováním hranic mezi tím, co je svázáno s vírou, osvícením, a tím, co souvisí s poznáním a učením. Je to o to zajímavější, že vynález fotografie byl od počátku doménou vědy a když byl v roce 1839 prezentován vědeckému sboru na Francouzské akademii věd, stal se také jejím obrovským triumfem. Tento úspěch velmi dobře popisují úryvky z článku o první prezentaci daguerrotypie od Douwa Draaismy v časopise *Machina Metafor*: „V posledních měsících roku 1938 se v Paříži objevily zvěsti o Daguerrově metodě a 6. ledna roku 1839 se v deníku *Gazette de France* objevil první článek věnovaný tomuto vynálezu. Autorem byl jistý Gascheraud. Jeho reportáž z návštěvy u Daguerra byla plná nadšení a údivu. Gascheraud popisuje, jak mu Daguerre ukázal čistou měděnou destičku, jak ji před jeho zraky zastrčil do aparátu a když ji po třech minutách vyňal, objevil se na ní úžasný obrázek předmětů, na které byl namířený fotoaparát: ´a nyní je pohled získaný během několika málo minut zachycen trvale tak, že ani nejsilnější sluneční světlo jej už nemůže zničit.´ Dále pak v jazyce srozumitelném normálnímu člověku vysvětlil, že Daguerre vynalezl metodu zachycení obrazů vznikajících v camera obscuře v podobě lesklého obrázku, připomínajícího namalovaný obraz nebo skicu.“[8] Tyto věty, kromě upřímného údivu nad Daguerrovým objevem, nejsou vůbec zmínkou o tajemství, právě

[6] ibidem, str. 125.
[7] ibidem, str. 125.
[8] Douwe Draiisma, *Machina metafor,* Alethea, Warszawa, 2009, s.171.

naopak, objevuje se zde čisté a jasné vysvětlení, které je srozumitelné i méně zasvěcenému čtenáři.

Dalším příkladem vědeckého původu fotografie je samotné stipendium přiznané Francouzskou akademií věd Daguerrovi. Přímo klasickou výměnu – know-how za odpovídající zisk - popisuje Draaism takto: „Prostřednictvím astronoma Araga, člena parlamentní komory, přiznala francouzská vláda Daguerrovi roční plat výměnou za zveřejnění podrobností jeho metody, ke kterému došlo 19. srpna 1839 během slavnostního zasedání Francouzské akademie věd. Po zveřejnění procedury přišel čas na prezentaci pro veřejnost. Daguerre si zajistil i dodatečné zisky tím, že prodával daguerrotypické soupravy – přístroj, chemikálie, měděné destičky, skřínku pro vyvolávání snímků, a také uvedl na trh odpovídající příručky.“[9] Od začátku tak byl patrná silná finanční motivace a s tím související pragmatický přístup. Daguerrotypii je možné se naučit, propagovat ji i prodávat. Dostupnost umění byla pro Daguerrovu strategii přímo zásadní.

Dosavadní průběh událostí svědčí o potřebě nalezení změny způsobu fotografické řeči. Na tyto změny přímo navazuje začátek fotografické evangelizace. Sám počátek fotografie nevede přímo k postoji, který by umožňoval umístit znaménko rovnosti mezi tímto médiem a mystikou poznání. Víme však, že tato evangelizace koliduje s vnímáním a získáváním poznání a bude se vázat také na formu rozvoje. V případě fotografie dochází k vývoji přímo bleskovému, fotografický přístroj se stává zásadní pro možnosti precizní a poměrně rychlé dokumentace.[10] Získává si mnoho příznivců a velmi rychle se stává novým, žádaným řešením. Klíč k tomuto vyhledávanému „evangelizačnímu postoji“, o kterém píše Susan Sontagová, leží nejpravděpodobněji v okamžiku, ve kterém tvůrci snímků – obsluhující technický aparát – si položili otázku, jestli se mohou stát umělci. Právě na tuto otázku se Sontagová snaží narážet ve svém již dříve zmíněném článku. Sontagová také zmiňuje pobouření malířů – čili klasických představitelů uměleckých směrů, kteří se obávali úpadku. Popisuje také potřebu vytváření manifestů, tedy poukazování na to, co je dobré a co je zlé. Potřebu budování hranic a spolu s nimi již dříve zmiňovaných kruhů zasvěcených. I když Daguerre v Evropě nebo Samuel F.B.

[9] ibidem, str. 173.

[10] Připomeňme si ještě úryvek Andre Guntherta, ve kterém se objevuje nadšený hlas již dříve zmíněného Françoise Araga: „Jakmile byla objevena daguerrotypie, astronom François Arago nadšeně předpověděl, že tento vynález se svou kouzelnou schopností archivovat to, co je viditelné, bude možné využít ke ´zkopírování miliónů hieroglyfů pokrývajících památky v Tabě, Memfisu a Karnaku´.“ Z knihy *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. Krzysztof Pijarski, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa, 2011 *Historia jako partyzantka. Dyskurs i pragmatyka archiwum fotograficznego,* Andre Gunthert, str.87.

Morse[11] ve Spojených státech ještě na tajemství fotografie vydělávali pouze prodejem vybavení, přibývalo i těch, kteří ve vytvořených snímcích začali vidět hodnotu svého řemesla a oceňovat je jako dobrou věc samu o sobě.[12]

Opět zde můžeme zmínit slova Susan Sontagové ze začátku prvního citátu o rozvoji každého oboru. Každá činnost, pokud se stává stále populárnější, se začíná organizovat hierarchickým způsobem – stačí se podívat na sport. Ve sportu se podle výsledků dané hry jednoduchým způsobem hned zjistí, kdo je lepší a kdo horší. S obrazem je to složitější. Za prvé proto, že se předpokládá, že všichni používají anebo mohou používat stejnou techniku. Pokud by se srovnávala síla účastníků, bylo by vše jednodušší – někteří jsou silnější, jiní slabší, ale použití techniky tady všem nabízí stejné šance. Za druhé, Daguerre zveřejněním svého vynálezu způsobil hlavně dostupnost vědy. S náležitou technikou mohli všichni podle instrukcí sami vytvářet daguerrotypie.[13] A za třetí je nejdůležitějším výsledek práce fotografů – zachycený obraz skutečnosti. To on podléhá hodnocení a je sledován. Rozhodně musí být hoden vkusu a obdivu. „Hranice mezi amatérem a profesionálem nebo primitivním a rafinovaným umělcem je zde nejen obtížněji rozpoznatelná, ale má i mnohem menší význam. Snímky naivní, komerční nebo amatérské se svou kvalitou neliší od snímků nejschopnějších profesionálů. Existují díla vytvořená anonymními amatéry, přičemž jsou stejně zajímavá, mají stejnou formální skladbu, jsou stejně reprezentativní a dělají stejný dojem jako snímky Stieglitze nebo Evanse.“[14] Tady také pramení nutnost nalezení jazyka, příběhu o tom, proč je jedna fotografie lepší než druhá. Proč jisté věci nebo schopnosti mohou zůstat pro většinu lidí

[11] „Pro tento bezprecedentně prudký vzestup je charakteristické tempo, se kterým si daguerrotypie razí cestu do Nového světa. (…) Za přivezením daguerrotypie do Ameriky stojí především úsilí člověka, jehož jméno se dnes spojuje především s telegrafem – Samuela F. B. Morsea.(…) Daguerre neprozradil Morseovi podrobnosti svého vynálezu. Morse se vrátil do New Yorku a musel stejně jako zbytek světa čekat na její oficiální představení 19. srpna 1839. Během několika dní otiskly anglické deníky podrobný popis výroby daguerrotypií a díky jedné z prvních pravidelných linek přes Atlantik, na palubě poštovního parníku British Queen, přicestovaly tyto listy z Portsmouth až do New Yorku. Téměř okamžitě, přesněji 20. září roku 1839, otiskly popis daguerrotypie americké deníky. Morse požádal svého konstruktéra Proscheho, který mu pomáhal i se stavbou telegrafu, aby mu sestavil i přístroj pro daguerrotypii. Na konci září 1839 již mohl Morse předvést první zdařilé daguerrotypie.“ viz D. Draaisma, str. 173-174.

[12] Část z nich v tom viděla rovněž rozšíření svých malířských praktik, jako již zmíněný Morse, což také vzbudilo širokou diskusi o možnosti posuzování fotografie jako dalšího druhu umělecké činnosti.

[13] Rozvinutí této situace a skutečně rychlé pronikání fotografie do domácností představuje až revoluce Kodaku, tedy naprostá dostupnost techniky za nevelké peníze. Hlavním důvodem úspěchu byla idea přenesení úskalí plynoucích z technické složitosti fotografie z uživatele na nově vznikající laboratoře Kodaku.

[14] S. Sontag, s.142. Mohli bychom zmínit i další kapitoly, ve kterých se autorka věnuje problematice kritérií, a další zdroje: Vivian Maier http://vivianmaier.blogspot.com/ nebo časopis *Przekrój* 01.27.2011, dále Mary Popins z aparatem, Kuba Dąbrowski, Grzegorz Dąbrowski, Z polskiej fotografii archiwa Bolesława Augustisa, Augustis, Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej WIDOK, 2010.

nemožné a pouze nemnozí se mohou těšit uznání.[15] A možná právě slovo příběh se sem hodí nejlépe - nakonec evangelium je umně vedeným vyprávěním, sice trochu speciálním, ale přece jen je to příběh.

Toto „sebeospravedlňování“, jak je Sontagová nazývá, bylo rovněž potřebnou municí pro začínající bitvy o uznání těch nejlepších fotografů za umělce. A i když Sontagová píše, že „otázky přirozenosti poznání nepatří pak z historického pohledu k první linii obrany fotografů“[16], tak z pohledu budování hierarchie mezi fotografy a boje o zařazení mezi umění se stávají neobvykle silným důvodem pro to, abychom se na ně soustředili. Ti nejlepší vždy říkali, že disponují nějakým odlišujícím se stavem mysli nebo duše, něčím, co způsobuje, že mohou mít bližší kontakt s Pravdou. Jako například Minor White (obr.1): „(...) mysl fotografujícího při fotografování zeje prázdnotou (…) při hledání záběru (…) se vciťuje do všeho, co vidí, identifikuje se s celým světem, aby jej poznal a hlouběji prožil.“[17]

Těchto evangelií - vyprávění o vnitřních prožitcích a tajemstvích poznání, je v dějinách fotografie neobvykle mnoho.[18] Jsou také něčím, co přímo představuje kánon a je podstatou výjimečnosti. Při dnešním zkoumání těchto výpovědí si můžeme povšimnout, že sice ne tolik, jak by chtěla Sontagová, ale přece jen si odporují a jsou prostě podivně znějícími anachronickými výpověďmi. „Mystika již zmizela, zvláště když je celý svět poznáván stále důkladněji,[19] v čemž nesmírně pomáhá fotografie a s ní neoddělitelně spojená optika,“ jak napsal Paulo Virilio.[20]

[15] Již dříve použité srovnávání se sportem, ve kterém jsou snadno určeny nejlepší a odfiltrovány nejhorší výkony, by ještě donedávna dobře fungovalo na komerčním trhu fotografie. Početné soutěže, ceny a dokonce svým názvem pro sport tolik charakteristický fotografický pětiboj nebo fotografický maraton poukazují na evidentní konotace se sportem, tedy na potřebu jednoznačně určit ty nejlepší. Avšak dnes, díky další revoluci související s internetem, vytvoření nové tvrdé hierarchie není vůbec snadné. Objevují se stále nové úzké specializace, ale zvětšuje se také dostupnost informací. Příkladem těchto nových možností v praxi mohou být tvůrčí dílny organizované starými mistry, na kterých za poměrně nevelký obnos prodávají své zkušenosti.

[16] S. Sontag, str.136.

[17] ibidem, str.125.

[18] Jakmile se dnes známý fotograf chystá vyprávět o své práci, objeví se dav lidí. Často jsou tato setkání příležitostí vyslyšet příběh o tom, jak snímky vznikly. Do jisté míry je tak ještě dnes patrná existence spojení mezi slovem a obrazem. Začínáme nahlížet jinak na snímky, jejichž vnitřní historii známe prostřednictvím vyprávění fotografa, který se s přístrojem dostal na místa, kam se my nedostaneme.

[19] Tato práce je psána v okamžiku ohlášení objevení posledního kamínku do skládačky potřebné fyzikům k potvrzení klasického modelu skutečnosti, přesněji Higgsova bosonu, tak zvané „božské částice“.

[20] Paulo Virilio, *The information bomb,* Verso, Londyn, 2000.

1.2. Vybraná evangelia

Než se začneme věnovat dalším výrokům Susan Sontagové, podíváme se na jiný, pro archeologii evangelizujících fotografických příběhů možná neobvykle důležitý okamžik. Zaznamenala jej Naomi Rosenblumová ve své knize *Dějiny světové fotografie*: „Snímky zachycující krajinu západní Ameriky (…) byly vnímány jako dokument, ony však zároveň vyjadřují neopakovatelnou atmosféru prostoru, přinášejí pocit klidu a velikosti divoké přírody. Tyto fotografie v sobě mají prvky romantismu charakteristického pro malířství a literaturu první poloviny 20. století. V té době se věřilo, že příroda, a zvláště hory, jsou jedním z nejdůležitějších prvků v božském aktu stvoření světa.“[21] Již v tomto krátkém úryvku Rosenblumové je vidět, že téma transcendence[22] a mystického prožitku bylo silně svázáno s počátkem média. Představoval další projev obdivu světu. Kdybychom se pokusili přiblížit průběh vzniku těchto snímků, pak můžeme putování a samotu, vynucenou časovou náročností fotografování odlehlých krajin, prohlásit za meditaci. Je to čas trávený posloucháním sebe sama.

Podobné pohledy na věc můžeme najít ve výrocích slavných fotografů (jako v již zmiňovaném citátu Minora Whita). Podle nich jsou mystické prožitky také možné díky uklidnění a úplnému uzavření se do sebe. Například „Moholy-Nagy tvrdí, že genialita fotografie se skrývá ve schopnosti předávat ‚objektivní podobu – tou je fotografie, u které výsledek nenese známky ovlivnění subjektivní intencí‘.“[23] Což by znamenalo, že jednou z výjimečných schopností fotografa je udržení odstupu od realizovaného úkolu, jakým je fotografie. Samotná skutečnost se díky tomuto procesu stává dostupnější.[24] Je tím, co vidíme na snímku, přičemž nejde o pohled pouze jedné osoby.[25] Přijmout tato tvrzení není snadné z mnoha důvodů, postačí však zmínit jen jeden, ten striktně

[21] Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej, vydal:* Baturo Grafis Projekt, Bielsko – Biała,2005, s.131.

[22] Transcendence – překračování, často ve smyslu nadhledu či větší obecnosti. Vztahuje se nejčastěji k Bohu, který je *jiný* než svět který stvořil. Transcendenci Boha je možné také chápat jako nositele jeho *tajemství*.

[23] S.Sontag, str.131.

[24] Pokud budeme tento popis vnímat doslovně, můžeme jej spojit se dvěma odlišnými praxemi. Z jedné strany můžeme podle fenomenologie umístit skutečnost do závorek a odhodit to, co je navrstveno spolu s naším poznávacím mechanismem, a pokusit se tak dojít k předmětu, kterým se nám jeví na snímku. Druhá možnost vychází z technického pokroku a je shodná s očekávanou podobou fotografie – nepřítomnost fotografa – člověka a přítomnost automatu kdykoli schopného zachytit obraz skutečnosti – tím může být i např. bezpečnostní kamera nebo fotobuňka. Tato situace však pouze zdánlivě zastímila problém, na který poukazoval Moholy-Nagy – obraz přetrvává dál. Podléhá zraku a hodnocení, které je u každého diváka odlišné. Proto mohou záznamy z autatických kamer vypadat zajímavě.

[25] Jak odlišně na tomto místě zní Stieglitzovy postupy a postoje: „Stieglitz nazval fotografie mraků vytvořené na konci dvacátých let *Equivalents* neboli analogie vnitřních pocitů.“ Ibidem str. 133.

egoistický. Měli bychom se přece dívat na snímky právě tohoto autora, protože by měl být lepší než ostatní. Jinak řečeno, přináší něco výjimečného, co by jej mělo odlišit. Skutečnost sama o sobě nebude pro nezasvěceného diváka ničím jiným než nějakým neověřitelným jevem.

Sontagová postoj Moholy-Nagye charakterizuje takto: „(...) vyžadoval od fotografa, aby ustoupil do pozadí, což vycházelo z jeho úcty k výchovným hodnotám fotografie, která udržuje a posiluje naše schopnosti vnímání, způsobuje ‚psychologické změny našeho způsobu vidění světa'." (V eseji publikované v roce 1936 píše, že fotografie vytváří nebo rozšiřuje osm různých druhů vidění: abstraktní, přesné, rychlé, zpomalené, intenzivní, pronikavé, souběžné a deformované.)[26] Zdánlivě racionální popis působení fotografie vyznívá jako příběh o zvláštních silách, které mohou pod vlivem mystických rituálů na člověka působit. Pedagogicky příkladné intence jsou samozřejmě hodné zachování, neboť fotografie podporuje soustředění a pomáhá určit cíl vlastnímu pohledu. Pro tuto analýzu však mají velký význam slova a jejich tvar, hledání dalších příkladů opírajících se o magické myšlení, budování kruhů zasvěcení do tajemství. Jedinečnost se nakonec měla stát tím, co poskytuje právo nazývat fotografii uměním. Tato odlišnost, skloňována mnoha fotografy ve všech pádech, byla nezbytná vzhledem k systematickému používání mechanického nástroje v rámci předepsaných instrukcí. „Nejranější kontroverze plynou z otázky, jestli zdánlivá povrchnost a závislost fotografie na přístroji neznemožňují její povýšení na úroveň krásného umění – na rozdíl od praktického řemesla, odnože vědy a obchodu."[27]

Problematika vztahu fotografa ke svému přístroji a jeho vnímání coby svébytného registrátora lidských činností doznalo mnoho podob a také řešení. Anselm Adams (obr.2) píše: „Vnímání přístroje jako by šlo o kulomet, to znamená mačkání spouště závěrky a vytváření mnoha negativů s nadějí, že nakonec jeden bude dobrý, má na výsledek fatální vliv."[28] V podobném duchu vyznívá esej Paula Rosenfelda o *Newyorském přístavu* Alfreda Stieglitze, citovaný Susan Sontagovou: „(...) nemechanické využití mašinérie (…) Stieglitz ukazuje, že mu fotografický přístroj nejen ‚nabídl šanci vlastního projevu', ale také vytvořil obrazy s daleko širší a jemnější škálou, ‚než by byla schopna nakreslit lidská ruka'."[29] Máme zde také otázku ovládnutí přístroje a jeho přinucení pracovat podle

[26] Ibidem, str. 132.
[27] Ibidem, str. 136.
[28] Ibidem, str. 126.
[29] Ibidem, str. 127.

naší vůle. Tato již dříve zmiňovaná esej podtrhuje fakt související s přesností přístroje. Je důkladnější než lidská ruka držící štětec.

Fotograf je odkázaný na přístroj a za svůj zrod vděčí především právě tomuto přístroji. Díky tomuto spojení musel fotograf od počátku diskusí o úrovni své práce vnímat tvůrčí proces jako svébytnou válku o nezávislost. Zbavení se závislosti na systému (technice) se pro Flussera nakonec stalo základem definice umělce. Flusser jej označil za osobu bojující s programem přístroje, „aparatem". Je o to zajímavější, že to, co se mělo stát požehnáním (jaká ironie!), představovalo také v první fázi rozvoje fotografie její prokletí. Technika fotografických přístrojů však byla neustále zdokonalovaná, aby nabízela stále lepší možnosti - opět se objevuje přirovnání ke sportu – k získání co nejlepšího výsledku.[30] Otcové fotografie, její nestoři, tedy ti, kteří sepisovali zákonitosti, si i v těchto souvislostech museli v určitém okamžiku vzít slovo: „Fotografický přístroj opravdu představuje nástroj ‚rychlého záznamu', jak v roce 1918 prohlásil jeden z arogantních modernistů Alvin Langdon Coburn, potvrzujíce tak futuristy hlásané zbožňování strojů a rychlosti. Mírou obecně převládajících pochybujících nálad vůči fotografii je jeden z posledních výroků Cartier – Bressona, že, fotografie je možná prostě příliš rychlá'."[31] Pokusy o zpomalení tohoto procesu jsou prováděny dodnes – uveďme například Wolfganga Tilmanse, který v roce 2012 poprvé představil svá díla ve Varšavě.[32] Jeho abstraktní fotogramy jsou právě takovým současným příkladem zvolnění, odklonu od sérií „kulometných dávek".

Jiným způsobem potlačení spojitosti tvůrce s bezduchým strojem je změna jazyka popisování. Vybízel k tomu mezi jinými i Anselm Adams: „(...) upíná se i k tomu, abychom přestali říkat, že snímky ‚cvakáme' nebo ‚práskáme', a namísto toho vždy říkali, že je , děláme' a ‚vytváříme'."[33] Agresivita fotografického gesta, která se tady objevuje, byla problematická. Docházelo k pokusům o její potlačení právě změnou slov, ale i vlastního přístupu. Mohli bychom se vrátit ke slovům Moholy-Nagye nebo se odvolávat na humanismus anebo na vzácný a upřímný pohled takových tvůrců jako Harry Callahana: „pozoruhodné jsou fotografie, které promlouvají novým způsobem, ne protože se chtějí odlišovat, ale protože každý člověk je jiný a každý z těchto lidí

[30] V tomto kontextu zní i motto Roberta Capy: „Pokud snímek není dobrý, znamená to, že jsi nebyl dost blízko."
[31] S. Sontag, str.134. Rychlost vnímání, nebo také přesnost vnímání získaná díky fotografii, byla poprvé velmi dobře prezentována v *Cválající Sallie Gardner* Eadwarda Muybridgea z roku 1878.
[32] Výstava Zachęta Wolfgang Tillmans - Ermutigung. Varšava, 2001.
[33] S.Sontag, str.133.

vyjadřuje právě jen sám sebe.“[34] Tyto často ve stejnou dobu se objevující strategie, vyprávějící o svých vlastních zkušenostech, soukromých vnitřních prožitcích, odsuzovaly často záměr – a nakonec i konečný vlastní dílo – k zapadnutí do vyjetých kolejí. Dobře patrné je to teprve dnes, s odstupem času. Cartier-Bresson se přirovnával k lučištníkovi v zenovém příběhu, který se musí „stát cílem, aby sám cíl trefil“, „myslet předtím i potom“ – říká – „ale nikdy v okamžiku mačkání spouště fotoaparátu“[35]. Mysl zahaluje průzračnost fotografova vědomí jako mrak a narušuje autonomii fotografovaného objektu. Svou snahou dokázat, že fotograf je schopen překročit svou doslovnost – a pokud je dobrý, pak ji jistě dokáže překročit – učinilo mnoho vážených tvůrců z fotografie epistemologický paradox. Fotografie je rozvíjena jako forma bezděčného poznání, jako způsob, jakým lze přelstít svět, aniž bychom uvažovali o frontálním útoku.[36] Dovětkem k tomuto citátu bude opět odvolání se k historii vzniku fotoaparátu. Nevynalezl jej duchovní ani mnich, ale šikovný badatel a experimentátor. Kromě toho a možná především proto se ke slovu hlásí právě mystika. Když již několikrát zmiňovaný Anselm Adams prohlásil, že fotografický přístroj je pro něj „nástrojem lásky a prozření“[37], stal se takřka rukojmím tajemství. Nebylo již pak možné se takto silného výroku nijak zříci. Víra je zde postojem, něco, s čím nelze diskutovat, protože jestli nebudeme sdílet tajemství stejně, jako ten kdo prozřel, pak nebudeme moci vidět ani chápat to, co on.

Tento přístup vede samozřejmě k vytyčování jasné hranice poznání, ale zároveň vytváří samotnou podobu fotografa jako postavy. Je kreací, chováním, které přitahuje pozornost, podporuje zájem a v konečném důsledku ovlivňuje způsob, jakým se diskutuje o dílech daného umělce.[38] Problematika kreace navazuje také na potřebu odlišení přístupu k vnímání děl vybraných autorů. Každé fotografické evangelium je interpretováno podle toho, jaké závěry si z prohlížení daných fotografií odnášíme. Často opakovaný krajně subjektivní přístup, tedy takový, který redukuje pohled na věc pouze na názor jedince (jako u Callahana), se musí odrazit i v interpretaci snímků. I když Dorothea Langeová říká, že „každý portrét někoho jiného je autoportrétem fotografa“[39], a dále Minor White

[34] Ibidem, str.127. Jde o další argument proti slovům Moholy-Nagye. Není Možná však jde prostě jen o další důkaz toho, že kult může mít více kazatelů?
[35] S.Sontag, str.133.
[36] Ibidem, str. 126.
[37] S.Sontag, str.133.
[38] Mohli bychom zde zmínit mnoho různých příkladů, od Roberta Capy až po v poslední době v Polsku velmi diskutovanou Zofii Chomętowskou. Zofia Chomętowska, *Polesie. Fotografie z lat 1925-1939,* Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2011.
[39] S.Sontag, str.131.

prohlašuje, že fotografování je metodou objevování sebe sama a že snímky krajin jsou „vnitřními krajinami“[40], pak stejně stojíme jen před další verzí již zmíněného paradoxu vnímání Sontagové. Jejich snímky by přece měly být něčím, co působí v daleko širším záběru, co může být svědectvím nebo možná dokonce vědou, vědou o vnějším světě, politické nebo ekonomické situaci, jako například snímky Dorothey Langeové z období velké krize. Vůbec to však neznamená, že nemohou být a nejsou poznamenány jimi samými. Přímo naopak. Jde pouze o to, že autorský postoj, který je spojuje, se zdá být strategickým odepřením přístupu k jádru procesů, v jejichž rámci fotografické obrazy těchto autorů vznikají.

1.3. Konec evangelia

Mnoho věcí, událostí, přístupů nebo výroků vidíme s časovým odstupem jinak. Odstup, který od nich získáváme, nám dovoluje širší hodnocení, protože kontext a oblast, ve které danou věc hodnotíme, má jasnější tvary. Naomi Rosenblumová se ve své objemné knize, plné encyklopedických vědomostí o fotografii, o samotné víře či metafyzice (i tento pojem by měl zaznít) zmiňuje jen několikrát a nepříliš obsáhle. Jedna zmínka však rozhodně stojí za uvedení, zvláště kvůli tónu výroku: „Někteří piktorialisté fotografovali alegorická nebo literární témata, umísťovali do kostýmů oblečené modely a modelky mezi rekvizity připomínající dekorace, jaké používali prerafaelité a Julie Margaret Cameronová. Výsledkem však byly jen nepovedené snímky nebo (a co je horší) fotografie, které vyvolávaly posměch. Jedním z nejvíce kontroverzních příkladů oné slabosti pro historické legendy jsou hrané „svaté“ snímky, vytvářené takovými autory jako Day (obr.3), francouzský piktorialista Pierre Dubreuil, Lejaren Hiller (americký fotograf, který své zkušenosti nakonec úspěšně zužitkoval v reklamě) a italský piktorialista Federico Maria Poppi. Fakt, že v sérii inscenovaných náboženských snímků vyfotografoval Day sám sebe coby Krista, způsobil, že kritik Charles Caffin toto jednání označil jako ‚neomluvitelně hloupé‘.“[41] Doba, ve které tyto fotografie vznikaly, byla počátkem hledání prostoru pro fotografii, pro hledání jejích autentických hodnot ve snaze popřít vnímání fotografie jen jako kopírování malířství[42] nebo jako jeho *značně reálnější a rychlejší* verze. „Fotografie, které měly ambice soutěžit se ‚skutečným‘ uměním tím, že napodobovaly kompozice malované renesančními mistry nebo holandskými malíři

[40] Ibidem, str. 132-133.
[41] N. Rosenblum, str. 304.
[42] Je třeba připomenout, že fotografie dodnes přejímá klasická malířská témata.

náladových scenérií byly, snad ještě méně zdařilé. Důvodem byl nedostatek originality, jemnosti nebo psychologického rozměru.“[43] Tyto první nezdařilé pokusy o nezávislou fotografii se však zapsaly do dějin. Představují dnes soubor omylů, ke kterým muselo dojít, aby fotografie mohla získat odpovídající vážnost.

Esej Susan Sontagové, která je základem zde vytvářené analýzy, je také takovým zápisem do dějin. Samotná esej má již dnes historickou hodnotu, zvláště pokud si uvědomíme, že většina autorů, o kterých Sontagové píše, již zemřelo a zůstalo po nich jen jejich dílo. Fotografie jako taková však stále existuje a překonává další hranice. Dnes představuje světově uznávané umělecké odvětví. Dávní mistři jsou stále více cenění, jsou objevována nová jména a jsou přijímána velice pozitivně. Co se tedy změnilo? Za prvé, fotografie se již nemusí snažit o to, aby byla zařazena mezi jiné druhy umění. Je uměním, samozřejmě ne úplně celá, k tomu asi nikdy nedojde – protože fotoaparát je zároveň nástrojem, neobvykle praktickým, obecným nástrojem.[44] Malířství, proti kterému byla fotografie stavěna jako při souboji, mělo se zachycováním reality dlouhou akademickou praxi, díky níž to nebyli samotní autoři, kdo museli obhajovat své praktiky, ale místo nich je bránila celá historie malířské profese a vytvořená díla.[45] Kánon již existoval, protože je nutný pro vyjasnění estetických pravidel a vkusu. Autoři, kterými se zabývá Sontagová, stejně jako příklady uváděné Rosenblumovou, ještě stále patří stále období hledání a budování tohoto kánonu. První fotografové měli k dispozici Daguerrovy příručky, další generace neustále experimentovaly a hledaly něco, co by představovalo nezpochybnitelnou kvalitu[46] a pevný základ pro další odvíjející se souvislosti a pravidla.

Všechny citované výroky bychom tedy mohli vnímat jako doklad o vytváření takových základů a historicky představují také záznam potlačování různých vizí, škol a přístupů. Osobnosti, o kterých ve své knize Sontagová píše, jsou právě takovou první generací „učitelů - evangelíků“, tedy osob, které od vlastního fotografování přešly k učení a přednášení o samotné fotografii. Mnoho z nich se rovněž stalo prvními významnějšími postavami, o nichž se později píšou eseje – příkladem může být samotná Sontagová, která svou kritikou fotografických praktik přidávala další slova

[43] N.Rosenblum, str.304.

[44] „Malířství a fotografie nepředstavují dva rozdílné potenciálně si konkurující systémy produkce a reprodukce obrazů, které si, co se týče teritoriálního rozdělení, jednoduše musí vyhovět. Fotografie je předsevzetím jiného druhu. I když sama od sebe není formou umění, má zvláštní schopnost změnit všechna svá témata na umělecká díla.“ S. Sontag, str. 159.

[45] Blíže k vytváření dějin umění a vysvětlení jejich významu viz Karsten Schubert *The Curator's egg*, Ridinghouse, Londýn 2009.

[46] Se kterou může mít stále problémy, nakonec nové objevy archivních materiálů stále přináší údiv nad soubory anonymmních fotografů.

k charakterizování fotografie a pomáhala ji tak odlišit od řemesla nebo malířství. Nejlépe to snad řekne tento úryvek: „Jazyk, kterým hodnotíme fotografii, je neobyčejně ubohý. Nezřídka parazituje na slovníku malířském: kompozice, světlo apod. Často jsou užívány neurčité, povrchní názory, jako v případě, kdy jsou snímky vychvalovány za jemnost a za to, jak jsou zajímavé, složité nebo naopak jednoduché, anebo – což je jedno z oblíbených označení – zdánlivě jednoduché.“[47]

Nejlepším důkazem hledání pro fotografii pevného, opěrného bodu - kromě jejího definování jako umění, tedy něčeho lepšího než řemeslo - je konzervativismus a odpor samotných starých fotografických mistrů k novinkám. „S rostoucí rychlostí, automatizací a přesností fotografických přístrojů pociťují někteří fotografové nutkání se této techniky vzdát a volí cestu podřízení se omezením vycházejícím z opětovného používání přestárlé fotografické techniky. Zastávají názor, že primitivnější, jednodušší technika umožní získat zajímavější, expresivnější snímky a poskytne více prostoru pro tvůrčí náhodu. Odmítání využití dokonalého vybavení představovalo pro mnoho fotografů věc cti – můžeme k nim zařadit Westona, Brandta, Evanse, Cartier-Bressona nebo Franka. Někteří zůstali při používání vysloužilých přístrojů jednoduché konstrukce z doby svého mládí, někteří stále zvětšovali v jednoduchých temných komorách s několika vaničkami, lahví vývojky a ustalovače.“[48] Tento konzervatismus neslouží pouze k pozastavení tempa změn, ale především díky němu přežívají i složité technologické postupy. Neustále vzniká nová technika, ta již existující je rozvíjena a vylepšována, díky čemuž se stává stále jednodušší. Dnešní přístroje, ať už zrcadlovky, kompakty nebo dokonce fotoaparáty v mobilních telefonech vlastně od uživatele nevyžadují žádné speciální schopnosti. V tomto smyslu ti, kteří upírají právo tak jednoduchým přístrojům být součástí oboru fotografie, si vymáhají vlastně nutnost disponovat určitými znalostmi a dovednostmi k vytvoření snímku.

V dnešní době je dostupná každá, ať už více nebo méně pokročilá technika. V současnosti vzniká velké množství fotografických škol, a chuť učit se u osob, jejichž dobrodružství s fotografií teprve začíná, je neobvyklá. Tento fakt vychází ve značné míře právě ze slov „evangelíků“, která jsou stále živá. Lidé se potřebují odlišovat, chtějí dávat svým činnostem význam a kvalitu – zde je za kvalitu považována právě rozdílnost. Proto také hledají autority, osobnosti, které jim jsou schopny předat dobrý a poučný příběh. Jazyk tohoto příběhu prošel laicizací, slova jako *zjevení* nebo *vnitřní pohled* se přestávají

[47] S.Sontag, str. 149.
[48] S.Sontag, str.135. Ze současné světové fotografie bychom mohli zmínit např. Sally Mannovou, která používá zastaralý a poškozený fotoaparát.

užívat. Nevznikají ani nové, omezující manifesty. Některé důvody této změny jsme již vyjmenovali - vytváření zásad, uznání pozice fotografie a dostupnost poznání. To je důležitá změna, ke které dochází v umění jako takovém.

Jednou z myšlenek *Fotografických evangelií*, kterou nelze ignorovat, je právě proces očišťování samotných účastníků fotografických diskusí od mystických nálad. Vstříc tomuto procesu přichází modernismus. „Samotný fakt, že uznávaní fotografové již nemají chuť diskutovat o tom, jestli jejich tvorba je nebo není uměním (kromě prohlášení, že jejich dílo nemá s uměním nic společného), nám ukazuje, do jaké míry považují za přirozenou koncepci umění podporovanou vítězným modernismem – čím lepší umění – tím silněji musí podrážet tradiční umělecké tendence. Modernistický vkus s povděkem přivítal bezostyšné počínání fotografů, které můžeme už samo o sobě vnímat jako velké umění.“[49] Zbavení se myšlenek souvisejících s tajemstvím, soustředění se na zodpovědný rozvoj praxe a programová rezignace na podporu opozice v boji mezi fotografií a uměním, fotografií a malířstvím, to vše přivedlo fotografii nové příznivce – a to v období obnovování definic tvůrčích strategií, jakým byl modernismus. Sontagová hledala důvody tohoto nového nadšení mezi obdivovateli fotografického obrazu v samotné praxi pronikající k masám: „Fotografie je nejúčinnější nositel vkusu popkultury. Horlivě se snaží demaskovat minulou vysokou kulturu (koncentruje se na obaly, odpadky, zvláštnosti, nezdráhá se ničeho). Úmyslně koketuje s vulgaritami, vazbou na kýčovitost, schopností spojit avantgardní ambice se ziskuchtivou komerčností.“[50]

Tato horlivost znamená odklon od ofenzívy ve prospěch samotné fotografie. Namísto válčení o rovnoprávnost s tradičními druhy umění zakládá a objevuje tato nová strategie ve fotografii nové médium[51]. Mohli bychom říci „konečně!“. Novinka nevyžaduje srovnávání se starým pořádkem. Může začít žít sama o sobě a rezignovat tak na popis, který by předpokládal „evangelium“ – to je již v tuto chvíli zbytečné. „Fotografové jsou ve svých tvrzeních opatrní. Od chvíle, kdy se fotografie stala váženým uměleckým oborem, již nehledají alibi, které kdysi zajišťovalo uznání jejich děl jako umění. Na každého známého amerického fotografa, který svá díla hrdě ztotožňoval s uměleckými trendy a tendencemi (Stieglitz, White, Siskind, Callahan, Langeová, Laughlin), připadá několik dalších, kteří o tomto srovnání nechtějí vůbec slyšet.“[52] V této

[49] Ibidem, str. 137.
[50] Ibidem, str. 141.
[51] V tomto kontextu je důležité zmínit výstavu v Myzeu moderního umění v New Yorku The Shaping of New Visions: Photography, Film, Photobook.
[52] Ibidem, str. 137.

rezignaci ze snah o vlastní uznání je právě patrná jazyková změna - čím více kdysi dominoval patos a expresivní přehnanost, tím více se nyní objevuje přízemní zdrženlivost. „Zpravidla tvrdí, že objevují, zapisují, nezaujatě pozorují, jsou svědky, hledají – ale nevytvářejí žádné umělecká díla.“[53] Zbytek práce s jazykem, která ku příkladu vede k prohlášení fotografie za umění, lze přenechat názorům a institucím jako je Muzeum moderního umění v New Yorku, které díky tomu, že má takového kurátora jako John Szarkowski, se začíná výrazně zajímat o fotografii.

Hranice související s budováním jakési oblasti tajemství a pokusy o rozdělení některých praktik na lepší a horší popsal Cartier-Bresson. „(...) zdůvodnil svoji nechuť k barvě řadou technických omezení, zvláště příliš nízkou citlivostí barevného filmu způsobující snížení hloubky ostrosti. Po přímo bleskovém vývoji technologie barevných filmů během posledních dvaceti let, technologií, které umožňovaly získání i těch nejjemnějších odstínů a takové ostrosti, jakou si můžeme přát, byl Cartier – Bresson (obr.4) přinucen ke změně argumentace a nyní navrhuje, aby fotografové učinili ze zavrhnutí barvy pravidlo.“[54] Tyto hranice musely padnout, částečně díky pokoření ze strany samotných technologií, které předbíhaly předpovědi o jejich vývoji, ale také díky vlivu, který mají kurátoři svým výběrem. Výstavy barevné fotografie, mezi jinými samostatná výstava Williama Egglestona (obr.5) v MOMA, vzaly zastáncům omezení barevných materiálů argumenty tohoto typu z úst.

Noví historikové umění, bádání nad dějinami fotografie, instituce zaměřené na jejich prezentaci a také změna definice umění spolu s rezignací na patos způsobily to, že fotografové už neměli potřebu se neustále bránit nebo naopak útočit. Poprvé neměla slova samotných tvůrců takovou sílu, aby znamenala víc než dobrý obraz. Neznamená to však, že události 50. až 70. let způsobily konec „evangelického příběhu“. Ten je stále tady a má stále svou historickou hodnotu. Přičemž zásadní rozdíl ve změně podmínek způsobil už jen vznik institucí (jako např. galerie), které svou funkcí ulevily fotografům. Druhým rozdílem je samotný pocit anachronismu spojený s tímto druhem mystického jazyka. Jak píše Sontagová: „Je pochopitelné, že se fotografové vyhýbali pokusům o přesnější definici toho, co je to dobrá fotografie.“[55] Pořád chceme mít možnost vyjádřit se na téma toho, čím se zabýváme a proč. Jsme však velmi citliví na pojmy, které používáme, a samotný přístroj vnímáme díky svému zaujetí jako dokonalý nástroj pro kreativní práci, a nikoli jako zdroj tajemství.

[53] Ibidem, str. 137.
[54] Ibidem, str. 138.
[55] Ibidem, str. 139.

Samostatným problémem je fakt, že Cartier – Bressonův požadavek na redukování technologií a sebeomezování prožívá právě svoji renesanci. Máme zde návrat k analogickému procesu. Sentiment je všude. Skvěle to popisuje poslední kniha Kuby Dąbrowského *Sweet Little Lies.*[56] Je plna vizuálních návratů, estetiky let minulých, motivů čerpajících z použitých vizuálních prostředků a hmatatelných artefaktů.

Návrat ke klasickým fotografickým technikám se nyní odehrává ve velkém stylu. Studenti stále častěji využívají historické a svou konstrukcí archaické přístroje. Zkoušejí tak dosáhnout estetické odlišnosti. Nesnaží se však o to pomocí iluze, ale pouze prostřednictvím primitivní techniky, která však vyžaduje mnohem více zručnosti a dovedností než digitální zrcadlovka.

[56] Kuba Dąbrowski, *Sweet Little Lies,* vlastní náklad, Warszawa 2012.

Kapitola 2

Druhá kapitola aplikuje analýzu a příklady z předchozí kapitoly na polské prostředí a vybrané možnosti přístupu v praxi. Zároveň jsou zdůrazněny odlišnosti těchto dvou úhlů pohledu – západního (popisovaného Sontagovou) a polského. Tyto rozpory samozřejmě vycházejí z historických a ekonomických důvodů. V těchto souvislostech se nakonec ptáme jestli jsou fotografická evangelia v Polsku stále potřebná.

2.1. Nedostatky v Polsku. Stopy evangelií.

Abychom navázali na text Sontagové, ale i na samotnou situaci bylo by vhodné zmínit *příběh*, který „něco popisuje“ a zároveň to spoluvytváří. Abychom zaujali správný postoj, musíme si přiznat, že je to text starší. Tedy takový, který dnes čteme s časovým odstupem a navíc i s perspektivou geografickou. Pokud říkáme starší, nechceme tím říci, že je archaický jako „evangelia“, která popisuje, naopak je stále neobyčejně živým zrcadlem. Jde nám jedině o záznam času a dalších postupů a znalostí na téma fotografie, které nás spolu s autorkou unášejí do historických souvislostí. Jestliže však mluvíme o perspektivě geografické, pak obracíme pozornost na situaci, kterou již poznáváme velmi dobře. Máme na mysli vztah mezi centrem a periferií. Tím prvním jsou Spojené státy (nebo obecněji anglosaská kultura) a tím druhým by se mohl odvážně nazvat zbytek světa, ale jde nám zvláště o Polsko. Toto velmi neobvyklé rozlišení je nezbytné pro položení si otázky týkající se samotných procesů desakralizace a světskosti jazyka popisujícího fotografickou praxi. Na této otázce nás nebude přímo zajímat zkoumání možných podobností nebo spíše jejich nedostatků, ale soustředění se na individuálnější pohled na věc. Důvodem tohoto zájmu je naše fotografická praxe a záměr sledovat postavy, které s touto praxí mají co dočinění.

Toto ostré rozdělení by s ohledem na souvislosti bezprostředně nesouvisející s fotografickou praxí ale s politikou neobstálo při jakékoli podrobnější analýze. Při takovémto srovnání se však okamžitě objevují situace, které nemůžeme hned na začátku opominout. Nakonec jen stěží najdeme na polské scéně alespoň jedinou osobnost, která by v podobném historickém tónu analyzovala a psala v jistém smyslu kroniku fotografie (a nikoli dějiny) stejně jako Susan Sontagová. Její názory, stejně jako názory Johna

Bergera nebo Rolanda Barthese, jsou navždy zapsány do jazyka svázaného s poznáváním fotografie a zároveň představují způsob redefinování popisu těchto poznatků.

Esej Susan Sontagové *Fotografické evangelium* je zároveň okamžikem kritického přístupu k dílům takových tvůrců jako například Henri Cartier-Bresson. Čím déle se Poláci dívají na staré mistry fotografie a poslouchají mladé autory, tím více je zarážející neexistence onoho okamžiku, ve kterém by byly postoje a názory hlásané fotografem podrobeny kritice. Dokonce ani v diskusích autorit není patrná žádná změna. Dokonalým příkladem je fragment rozhovoru, kterého se u příležitosti výročí časopisu *Dwutygodnik* zúčastnili Bogusław Deptuła, Mikołaj Długosz, Agnieszka Pajączkowska, Tadeusz Rolke a Andy Rottenberg. Připomeňme si prohlášení Bogusława Deptuły: „Fotograf, kterého mám asi nejraději, Cartier-Bresson vymyslel pojem ‚rozhodující okamžik'. Vždycky to takto bude. Rozhodující okamžik, ve kterém držíš v ruce fotoaparát, to je to podstatné a je úplně jedno jestli analogový nebo digitální, Leicu, malý, velký nebo střední formát anebo mobil. Jestli zachytíš tento okamžik, pak jsi zvítězil."[57] Současný rozhovor, současní diskutující a současní posluchači, ale stále se odvolávající na minulost, jakoby se pravidla a znalosti vůbec dále nerozvinuly.[58] Celý tento rozhovor vyzněl svým tématem pro samotnou fotografii neobvykle tragicky. Michał Długosz, popisující svůj projekt, říká: „Já si myslím, že fotografie jako umění skončila. Je to pouze užité umění. Slouží pouze k ilustraci obálek a článků, aby vše vypadalo krásně a sympaticky. Jiný druh ‚fotografického umění' vzkvétá na fórech fotografů amatérů. Moje dílo *Real foto* není žádným speciálním uměním, ale průřezem toho, co se tady ve skutečnosti v estetice dnes děje. Nejde o umění s velkým U, ale tak trochu o reportáž, i když je tam hodně autorské manipulace."[59] V tomto názoru jsou patrné dva směry, z nichž jeden vede rozhovor do hloubky.[60] A tím je právě konec fotografie, její definitivní úpadek, který souvisí s ořezáním jejího významu pouze na užité umění – které je definované opět jako něco, co vzniká prostřednictvím přístroje, v tomto případě fotoaparátu. Důvody tohoto konce jsou podle Mikołaje Długosze následující: „Můžeme se o fotografii bavit i v tomto kontextu – fotografie objevující se v galeriích se stále zhoršuje, opakuje se. Možnost vytvořit něco nového a zajímavého již neexistuje. Jakmile

[57] http://www.dwutygodnik.com/artykul/1399-kazdy-fotografem.html
[58] Opět je nutné poznamenat, že zde přinejmenším nejde o snižování přínosu Cartier-Bressona, pouze o zmínění dalšího vývoje. Pokrok, evoluce vědy se váže na vytyčování dalších, současnosti bližších opěrných bodů, představujících oporu pro argumentaci nebo sloužících jako příklady používané praxe.
[59] Viz pozn. 50.
[60] Bogusław Deptuła: „Trochu jsi ten rozhovor utlumil. Dáme teď slovo do sálu, který nás z této situace musí zachránit." Ibidem.

se někde opravdu objeví nové téma, okamžitě se tam objeví fotografové. Neobjevuje se však žádná nová technika provedení, nový kontext samotných snímků. Nic nového.“[61] Nedostatek čehokoli nového, všechno již bylo vyfotografované.

Druhým směrem je ten, který nás přibližuje k modernistické fázi, popisované Sontagovou jako rezignace samotných tvůrců z úspěchů svých fotografií, zaujetí opačného postoje a současně narážení na modernistickou potřebu přehodnocovat. Kdybychom přijali tuto interpretaci, pak bychom měli uznat, že jde o jeden z příznaků změny, o pokus o očištění jazyka od věčného soupeření mezi fotografií a klasickými formami umění, a také se zde objevuje již mnohokrát zmiňovaná oblast tajemství.

Další fragment rozhovoru nás bohužel přivádí k první perspektivě (i když ne podle Długoszova mínění), k neustálému trvání na specifické fotografické mystice:

„Mikołaj Długosz: A co když je nejdůležitější osoba otočená zády nebo nevypadá dobře? Musíš ten snímek zahodit anebo si jej nechat pro sebe. Může pro tebe být důležitý, ale nikdo jiný jej neocení. ‚Rozhodující okamžik‘ je jedním z aspektů, který je v případě dobrého snímku velmi důležitý, ale založit na něm nesmrtelnost fotografie je až příliš mnoho.

Bogusław Deptuła: Právě že ano, nemohu souhlasit. Být ve správný okamžik na správném místě a je to. A mít fotoaparát. Takové fotografii se věnoval i Tadeusz Rolke.

Mikołaj Długosz: Tadeuszovy snímky mají mnoho různých vrstev. Nejde jen o okamžik, mají dokonalou kompozici, tváře, gesta, mnoho faktorů. Okamžik je jen jednou z nich.

Tadeusz Rolke: Už ani slovo o rozhodujícím okamžiku. Kdybychom vytvořili stupnici obtížnosti od 1 do 10, pak by rozhodující okamžik měl hodnotu 10. To je ve fotografii nejdůležitější věc. A abych řekl pravdu, tak těch rozhodujících okamžiků není v dějinách fotografie zase až tolik. Je to velmi těžké, všechno ostatní je již o 2-3 stupně v této obtížnostní škále níže. Tady se počítá i se štěstím, postřehem a s určitou technikou. Musíme si uvědomit, že ne vždy tady byl autofokus. První Leica neměla automatickou clonu, závěrku nebo expozimetr. Měli bychom si těchto fotografií vážit jako těch nejobtížněji vytvořených v celých dějinách.“[62]

Celý rozhovor, odehrávající se v roce 2012, se týká problematiky konce fotografie a její jediné záchrany – rozhodujícího okamžiku, který, jak už to s mystickým tajemstvím obvykle bývá, není definovatelný, a tímto pro všechny stejný (viděli jsme pouze příklady,

[61] Ibidem.
[62] Dwutygodnik, ibidem. Poznamenejme, že nejblíže modernistickému postoji je zde Mikołaj Długosz. Nejdále od něj není samotný fotograf ale milovník fotografie – Bogusław Deptula.

neznáme zákonitosti ani pravidla, ne každý uzná stejný příklad jako dobrý). Tón této diskuze odpovídá jejímu obsahu - hovoří se, dramaticky řečeno, již o konci fotografie tak, jako by další snímek už neměl vzniknout.

Tímto se nám opět připomínají evangelizační nauky, tentokrát apokalyptické, jako kdyby se konec již blížil. Souvislost s takovou apokalypsou můžeme najít i v názoru Sontagové, která psala o fotografech protestujících proti novinkám. Již v této době se mluvilo o konci. Nově se objevující souvislosti dobře vystihuje slovo krize. Každá kritická situace, tedy taková, která souvisí se změnou, způsobuje zemětřesení u těch, kteří se snaží uchovat stávající strukturu. Jinak řečeno, jde o reakcionáře. Konec dějin je neobyčejně silným, provokujícím, ale i mnohokrát odvolávaným heslem – jako by se pokaždé, kdy končí století, blížil nějaký výjimečný rok, například rok 2000 nebo i současný rok 2012, který je koncem Mayského kalendáře.

V případě polských dějin fotografie je vše o to složitější, že tyto dějiny jako takové neexistují. Tento odvážný názor není naší soukromou sugescí ale pouze reakcí na hlasité projevy související s textem a tezemi A. D. Colemana, jako například: „Neexistence systematických dějin fotografie v Polsku (anebo ještě lépe řečeno mnoha konkurujících si dějin) může být dočasná. Možná je právě teď někdo píše.“[63] Tato slova spolu s velice vyhraněným a několikrát opakovaným názorem v knize Adama Mazura *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*[64]*, že* „dějiny polské fotografie nebyly dosud napsány,“[65] nás vedou k diskusím, které byly výchozím bodem i pro Sontagovou. Sontagová také bojovala nejdříve o pravidla a až později o uznání. Problematika tohoto přirovnání opět souvisí s časem a historickými proměnami. Americká teoretička psala své úvahy z pohledu probíhající změny a neustálých procesů, které deklarovaly fotografii. Colemanův názor[66] se však vztahuje ke stále aktuální, dosud historicky nezpracované situaci. Fotografické objevy a s nimi související činnosti v Polsku nadále probíhají, jako například můžeme zmínit nadaci Archeologie fotografie, která je jedním z míst, kde se od začátku pracuje na vytvoření popisného jazyka. Aby však mohl tento jazyk fungovat, je nutné zviditelnit práci dnes již historických fotografů. Nakonec ti největší, jako již zmiňovaný Tadeusz Rolke, se ještě nedočkali žádné pořádné monografie, která by umožnila vybudovat nějaká určující pravidla, na kterých by se mohl tento jazyk prověřit.

---

[63] A.D. Coleman, *Praxis Chaosu: Myśli o nowych polskich fotografiach.* Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku, kat. wyst., Pałac Kultury i Nauki, Varšava – Zakopane 2002, s.9

[64] Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839-2009,* Fundacja Sztuk Wizualnych, Krakov 2009.

[65] Ibidem, str.45.

[66] Je samozřejmě silně kontroverzní. Jako příklad diskusí, které vyvolal, můžeme uvést článek Adama Soboty *Bez historii*: http://fototapeta.art.pl/2002/cbh.php

Nedostatek, o kterém píše Coleman, vede současně k Sontagovou jasně popsané potřebě fotografů doplnit ke svým sebeobhajobám své postupy, a tím si tak říkajíc pro sebe vybudovat bezpečný přístav.

2.2 Příklady fotografických evangelií

Začněme popisem scény. Vstupní prostor kostela, děti oblečené do bílých šatiček jdou k přijímání, bijí zvony. A starší pán, který působí dojmem, že medituje. Tak začíná film – manifest prezentující Mariana Schmidta, polského fotografa starší generace.[67] Film prezentuje osobnost ale především pracovní metody jednoho z klasiků polské fotografie. „Vnitřní napětí je překážkou mezi tím, co vidím, a moji duší. Pokud se mi nepodaří těch překážek zbavit, pak se v mé duši nemůže nic rozeznít.“[68] Slova použita v autorském komentáři nás už od začátku staví do situace, kdy si musíme pohrávat s tajemstvím. Pojmy jako „vnitřní napětí“ nebo „duše“ vymezují silnou hranici, díky níž ztrácíme kontakt s autorem díla a jeho tvorbou. Přece jen obecně přijatá pravda říká, že nemůžeme poznat duši někoho jiného, jsou ale i lidé, kteří tomu vůbec nevěří. Zůstává nám tedy jen víra v tajemnou moc procesů překonávání „vnitřních napětí“.

První scény filmu jsou vlastně vizuálním i slovním popisem meditace, které se fotograf oddává. Je zde patrné pozastavení, neobvyklá koncentrace, prolnutí záběru na kostelní zdi. Právě slovo evangelium, kterým začíná naše práce, bude tady tím úplně nejdůležitějším slovem. „A pokud v mojí duši nic nezní, jak mám jiným ukázat poklad, který jsem našel v každodenním životě, a to takovým způsobem, aby se rozezněl i v jejich duších? Je to vůbec možné?“[69] Každá další věta vzbuzuje pocit, že budeme mít možnost se prostřednictvím fotografa zúčastnit něčeho výjimečného, něčeho, co by pro většinu lidí – neznalou pohledu Moholy-Nagye - bylo zcela nemožné. Již dříve padlo slovo meditace – fotografovo dlouhé, neustálé cvičení oka, duše nebo také jiných smyslů tak, aby byl co nejvíce otevřený ke všem neobvyklostem světa. „Musím na sobě pracovat a připravit se, než začnu fotografovat.“[70]

V naší diskuzi o evangelismu fotografů, protože formou diskuse bychom se měli k tomuto problému postavit, se opíráme hlavně o vyjádření samotných autorů snímků, kteří se takto vyjadřují právě proto, že nemají žádnou podporu u rétoriky, teorie ani

[67] http://www.youtube.com/watch?v=76h9HsFd520
[68] Ibidem.
[69] ibidem.
[70] ibidem.

historie, které si během staletí podmanily jiné umělecké směry. Uvedení zmíněného filmu jako příkladu je velmi důležité, protože se již poněkolikáté odkazuje na brak. Dokument natočený po roce 2000 Robertem Schmidtem je příkladem doplnění nebo doplňování „mezer" v historii. Tyto tendence popisuje také již citovaný Adam Mazur v knize *Historie fotografii*: „K nejzajímavějším příkladům umělců, kteří do značné míry setrvávají mimo hlavní proud fotografického života, můžeme zařadit tvorbu Bogdana Dziworského a Mariana Schmidta. Tito fotografové svým zaměřením na maximální individualizaci svého obrazového projevu skvělým způsobem rozvíjeli myšlenku humanistické reportáže Henry Cartier-Bressona. Přičemž Schmidt ze začátku vycházel z Bressonovské filozofie rozhodujícího momentu, ale později přešel k abstraktnějším, statičtějším nebo dokonce ke studiovým snímkům a zátiším."[71] Mazurův film i kniha představují současnou aktivitu související s vytvářením pravidel a dožadování se důkladných analýz názorů a projevů. Důležité je také to, že jak film tak i kniha přicházejí s velmi krátkým časovým rozestupem. První z nich je film s výpovědí v první osobě – já fotograf, druhá rovina je obsáhlejší - z metodologického úhlu pohledu generalizuje a buduje potřebný horizont událostí. Díky této koncepci je také patrný rozdíl jazyka, odlišnost popisování i zdůrazňování jiných faktů.

To, co nám hned napoprvé padne do oka, je návaznost na Cartier-Bressona. Není lehké jej nepřipomenout, nakonec byl jedním z hlavních fotografických evangelistů, což již bylo s pomocí Susan Sontagové zmíněno. Sám Schmidt stejně jako Mazur ve své knize situuje polského fotografa do kontextu humanistické fotografie. Film již svým názvem – *Marian Schmidt – humanistický fotograf* tento postoj zdůrazňuje. Celý film pak můžeme vnímat jako pokus o definici „hledání pravdy. Není to však pravda vědecká nebo dokumentární, ale spíše pravda vnitřní, která se pojí s autentickým prožitkem".[72] V tomto okamžiku je ve filmu zdůrazňováno místo: kostel, Pinsk, fotografované náboženské obřady. A dále: „Myslím si, že je to to nejhlubší v lidské duši."[73] Návaznost na Bressona je evidentní a velmi živá: „Takové situace nazývám ‚intenzivními okamžiky'."[74]

Humanistická fotografie a Bresson tvoří neoddělitelné spojení, proto bychom se jí stejně jako s ní související myšlence Mariana Schmichta měli chvíli věnovat (obr. č. 6).

[71] A. Mazur, str. 253.
[72] Film Marian Schmidt. Fotografia humanistyczna, 10min. režie: Arthur Schimdt, Warszawska Szkoła Fotografii, Warszawa 2010, http://www.youtube.com/watch?v=76h9HsFd520.
[73] Ibidem.
[74] Ibidem.

Steichenova výstava *Lidská rodina* (obr. č. 7), která po svém uvedení v New Yorku obletěla celý svět, prezentovala výběr fotografií, které ukazovaly „náš společný osud, společné prožitky, city a zkušenosti našich bratří a sester žijících na všech zeměpisných délkách a šířkách“[75]. Na ní můžeme exemplárně definovat to, čím humanistická fotografie je neboli čím výstava, vytvářená s představou světa se společnými hodnotami a pravidly pro všechny, může být. Idealismus tohoto projektu, ve kterém se ocitlo mnoho snímků, právě mj. Cartier-Bressonových, byl brzy kritizován jako specifický druh utopie, podobně jako u Johna Bergera nebo Rolanda Barthese. V souvislosti s názorem zastávaným Marianem Schmidtem můžeme zmínit i jeho vlastní odpověď vedenou v historickém duchu, pronesenou v rozhovoru s Markem Gryglem o humanistické fotografii:

„‘Na jakém principu funguje humanistická fotografie, jak vypadá humanistická fotografie při práci v agentuře?‘

To je to, co před válkou dělal Cartier-Bresson, to co dělal Kertész a jiní fotografové, tzv. toulali se s fotoaparátem. Cartier-Bressonův styl fotografování byl trochu surrealistický, naučil se jej od Kertésze. Byli přátelé. Vypadalo to asi takhle: někdo se toulá s fotoaparátem, může fotografovat jednotlivé snímky, může pracovat na celých tématech, ale s tím, co se na světě děje, to nemá nic společného. Nejsou to války nebo aktuální politické události. Je to takový intimní dokument. To se dost dobře prodávalo mezi válkami, protože existovalo několik francouzských a německých časopisů, které to rády publikovaly. Tou dobou na tom mohl Kertész i něco vydělat nebo spíše díky tomu vyžít, Cartier-Bresson nemusel, neboť byl dostatečně bohatý. Pokud se však díváme na Cartier-Bressonovy snímky z tohoto období, tak se mi zdá, že jde o jeho nejzajímavější záběry. Inu, jsou totiž ve své podstatě o ničem.“[76]

Při porovnání těchto názorů s dřívějšími úvahami Sontagové, které uváděla ve svých esejích, nám z tohoto spojení vychází jistá do očí bijící výhrada. Jmenovitě z jedné strany máme popis estetiky, zakončený velmi silným závěrem, že jsou tyto záběry o ničem. A pak říkáme, že je řeč o „pravdě“. Co se týče jednoznačnosti, nevypadá nijak lépe ani závěr Schmidtovy odpovědi Gryglovi: „A pak je válka. A co se děje? Cartier-Bressona uvěznili Němci, později z vězení utíká. A když válka skončila, změnil styl fotografování, vlastně změnil i celé téma. On si myslel, že je třeba fotografovat úplně

[75] http://www.swiatobrazu.pl/o_pewnej_amerykanskiej_wystawie_i_trzech_francuskich_fotografach.html, Wybrane zdanie pochodzi od Ryszarda Kapuścińskiego.
[76] http://fototapeta.art.pl/ft20-2schmidt.html

všechno, co se na světě děje. A právě tehdy založili agenturu Magnum, která posílá lidi na různá místa na světě.

Jaká je filozofie takového fotografování? Mezi stovkami tisíc snímků se vždy najdou i ty fantastické, které prostě samy od sebe mají obrovskou výmluvnost, a to dokonce nezávisle na události a na místě kde vznikly. Většina těchto snímků pak jde do tisku. Jen ty nejlepší z nich pak můžeme ukazovat na výstavách a vybírat do knih. Existuje však ještě jedna definice těch nejlepších. Já odlišuji snímky ilustrační od snímků expresivních. Je mi jasné, že toto rozdělení není úplně jednoznačné. Cartier-Bresson však rád tvrdil, že všechny jeho publikované snímky jsou dobré. Nemůžeme říci, že jsou špatné, ale jsou to snímky, které pouze ilustrují napsanou reportáž. Velmi zřídka se stává, abychom mezi jeho snímky našli takové, které nesouvisí například s textem."[77]

Popis praktické práce fotografů spojených s humanistickou fotografií nastíněná Marianem Schmidtem odkrývá především ilustrační hodnotu vytvořených snímků. To samozřejmě není špatně, ale pouze to naznačuje rezignaci na očekávání, na celkový vztah fotografů ke své tvorbě. Neobjevují se tady formulace týkající se „pravdy" nebo „nejhlubší části člověka". Můžeme si však být jisti, že tyto formulace – jak také potvrdila i Sontagová – sloužily rovněž k pozvednutí tržní hodnoty. Nakonec tajemství nebo „poklad" jsou také cennější než to, co je běžně dostupné.

Co se týče myšlenek souvisejících s pokusem o definici humanistické fotografie, měl by být přínosný i další Schmidtův názor popisující proces vzniku těchto snímků: „Fotografie vznikají především během ‚bezcílného toulání' ulicemi, zákoutími, parky a vesnicemi, kdy fotograf míří svým objektivem na člověka a jeho každodenní život a nejednou vstupuje i do jeho domu nebo na pracoviště – přičemž se snaží respektovat jeho důstojnost." Schmidt dodává, že „humanistická fotografie je poetickou fotografií ‚člověka každodenního života', vytvořená s pocitem ‚lehkosti bytí'".[78]

Na základě těchto postřehů, pokud přehlédneme objevující se rozpory, se můžeme pokusit o tvrzení, že máme co do činění s klasickým příkladem manifestu. Stěžejní výstava naznačuje použitelnost, definuje příkladné osobnosti a monopolizaci poznatků spojených s tajemstvím. Takto se vytváří směr, uskupení nebo kult, který má toto tajemství bránit a odlišovat od těch, kteří nesplňují podmínky určené v manifestu / evangeliu.

[77] Ibidem.
[78] Świat obrazu, Ibidem.

Podmínky této formy dobře popisuje ve filmu sám Marian Schmidt: „Nejdůležitější je pro mě prožít místo a zapomenout se.“[79] Jak je to blízké dřívějším prohlášením Sontagové o klasicích, kteří mluvili o stavu, ve kterém nepřemýšlí. Anebo další Schmidtova slova: „Práce s emocemi je velmi důležitá, protože musíme dobře poznat sami sebe, abychom mohli odhadnout, jak bude někdo reagovat na to, co vidí.“[80] Tyto nápovědy nebo spíše rady přibližují současného diváka k pocitům podobným těm, které doprovází kritické čtenáře například knih Paula Coelho. Věty ve stylu „v životě totiž existují věci, o které má cenu bojovat až do konce“[81] nebo „všechno, co se stane jednou, se už nemusí nikdy stát znovu, ale to, co se stane dvakrát, se stane určitě i potřetí“[82] nebo také „svět je přesně takový, jaký jej vidíme“[83] by měly vyznít jako druh odhalené pravdy a už při prvním zamyšlení z nich jasně číší naivita, a někdy dokonce absurdita. Poslední ze zmiňovaných citací neříká přece vůbec nic. Poznáváme svět pouze tak, jak můžeme, takže pouze prostřednictvím takových nástrojů a znalostí, které jsme nasbírali. Vůbec tady nejde o žádný objev. Není tady vůbec žádné tajemství. Je tady však autorova jistota, že se mu v lakonické frázi daří ukrýt něco mystického.

Názory obou autorů se nakonec setkávají právě u tajemství nebo, jak již dříve psala Susan Sontagová o Anselu Adamsovi, při vidění. Nejdříve Paulo Coelho: „Riziko musíme podstupovat vždy. Teprve tehdy se nám podaří pochopit, jak velkým zázrakem je život, až budeme připraveni přijmout překvapení, která nám přichystal osud.“[84] A nyní Martin Schmidt: „Pokud jsi náležitě připraven a máš dobrou náladu, pokud máš správný přístup, pak se možná stane něco nepředvídatelného.“[85] Náhoda přeje připraveným, můžeme najít neobvyklé náhody, stačí jen dostatečně chtít. Připomíná se nám zde původní řecký význam slova evangelium. Byla to odměna pro posla nesoucího dobré zprávy. Vidění je takovou dobrou zprávou, překvapením. Mohlo by se také říci, že se stává těm, kteří umí tajemství udržet. Díky tomu se rituál účasti v tajemství vzájemně doplňuje.

Problémem zde není nedostatek dobrých snímků, z toho nemůžeme Mariana Schmidta vůbec podezřívat. Jde pouze o formu, ve které by snímky měly být prezentovány a která má určovat mystickou úroveň hodnocení těchto prací. Současný,

[79] Film Marian Schmidt. Fotografia humanistyczna.
[80] Film M. Schmidt. Ibidem.
[81] Za stroną http://www.cytaty.info/autor/paulocoelho.htm
[82] Ibidem.
[83] Ibidem.
[84] Ibidem.
[85] Film M. Schmidt. Ibidem.

kriticky uvažující divák – stejně jako kritičtí náhodní čtenáři Paula Coelho - může ztratit na prohlížení snímků chuť, pokud uslyší tyto pro své uši podivné výroky. Musíme však mít na paměti, že se před našima očima odehrává právě boj o změnu jazyka, o přepsání fotografie. Díky článkům Sontagové si Amerika tímto procesem prošla již během vlny modernismu. V Polsku je nedostatek teorie a proto také kritiky stále velmi citelný. Fotografové jsou tak sami stále nuceni k definování svých praktik a vytváření dalších „manifestů". To však zároveň může vést až „k vykřesání plamínku tajemství".

Podobnost Mariana Schmidta s jinými evangelisty očividně nekončí jen tímto. Důležitým se zdá být také význam techniky. Ve filmu je jedna scéna, kde Schmidt popisuje a detailně představuje své fotoaparáty Leica. Nabízí se přirovnání k Sontagové popisující Bressona a jeho konzervativismus vůči nové technice. Tady je to podobné. Schmidt přiznává, že používá hlavně tyto dva přístroje a víc nepotřebuje.[86] Téma techniky může být také podnětem ke zkoumání dalšího nového rysu, který může mít i fotografické evangelium, a tím je hereze.

Významné osobnosti jako Schmidt, Frank, Adams a jiní, kteří již byli v této práci zmínění v souvislosti s technickými omezeními, která si sami kladli, dokázali dosáhnout neobvykle kreativní tvorby. Objevili svoje hranice a v rámci nich pracovali a definovali svou práci i prostřednictvím uznání těchto limitujících podmínek. Kreativita jejich tvorby spočívala v důkladném obeznámení se se specifickou technikou a přizpůsobení svých témat a realizovaných forem těmto technickým postupům. Ve zkratce bychom mohli říci, že věděli jak daný nástroj využít. Jinou skupinou jsou ti, kteří se zastaví už na samotné technice, jinak řečeno – nezajímá je to, co je díky této technice možné dělat, ale to, jak kvalitní je samotné zařízení. Dovolme si delší citát z knihy *Za fotografię - w stronę radykalnego programu socjologii wizualnej* od autorů Rafała Drozdowského a Marka Krajewského.[87] „Takoví fotoamatéři (ironicky a lehkovážně nazývaní ‚pravými fanoušky fotografie') - nadšenci do fotografické techniky byli pro výrobce fotoaparátů a dalšího vybavení vždy velmi zajímavou cílovou skupinou. Bylo velmi důležité se jim věnovat, neboť jejich záliba ve fotografii se dá přirovnat spíše k honbě za technologickými novinkami. Dnes tomu není jinak a navíc můžeme říci, že se dnes tato kategorie nadšenců stala pro výrobce ještě důležitější a ještě více klíčová než v minulosti. K tomuto dochází, protože za prvé digitální fotografie reviduje a obnovuje své technologické

[86] Ještě jednou podtrhněme skutečnost, že zde vůbec nejde o slepou kritiku osoby nebo jejího přístupu. Především se pokoušíme vybudovat obraz pravidel, rituálů a jazyka souvisejícího s tím, co jsme nazvali fotografickými evangeliemi.

[87] Rafał Drozdowski, Marek Krajewski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Fundacja Bęc Zmiana, Varšava 2010.

standardy značně častěji a značně radikálněji, než k tomu docházelo u fotografie analogové (pro další vývoj digitální fotografie jsou nezbytní především skuteční fanoušci techniky, kteří vzhledem ke svým očekáváním a konzumním návykům spíše připomínají zaslepené stoupence technologického pokroku než ‚pragmatické analytiky' rozvažující přínosy pokroku pěkně bod po bodu). Druhým důvodem je to, že především právě tito nadšenci (a důkladná analýza jejich preferencí provedená marketingovými odborníky) v rozhodující míře určují současný směr vývoje fotografické techniky jako takové."[88]

Tento úryvek přesně podtrhuje kacířské zaměření zmiňované skupiny nadšenců – pokud se má někde objevit „pravda", pak jedině v technice. Tito lidé při naslouchání klasikovi fotografie sledují hlavně techniku – pokud Cartier-Bresson nebo Schmidt říkají, že používají starou Leicu, pak ji budou chtít také, ale hlavně proto, aby tuto techniku vlastnili, než aby ji používali způsobem, pro který ji navrhli její konstruktéři. Další citát tento posun zdůrazňuje ještě více: „Paradoxně se techničtí nadšenci mohou dokonale obejít bez fotografování. Protože se zajímají spíše o ‚fotografické nářadí' než o ‚produkty', tak se jejich zájem o fotografii stává nekonečnou diskusí o technice a technických možnostech. Zachycené snímky zde slouží v nejlepším případě jako ilustrace, jako důkazy mající potvrdit nebo vyvrátit dobré (nebo špatné) názory na přístroje, objektivy, nové funkce a programy pro zpracovávání fotografií apod. Nezávisle na tom co vlastně zachycují (může jít o malebnou krajinku v exotickém koutku světa, stejně jako o fragment domácí police s knihami), nebude statut snímků v těchto souvislostech v podstatě překračovat význam testovacích obrazových grafických předloh."[89]

Zkusme si ještě jednou určit ten rozdíl, který z pohledu Drozdowského a Krajewského nabírá celkem paradoxní charakter. V době, kdy první fotografičtí evangelíci pod záminkou již dříve zmíňovaných mystických nebo praktických argumentů hlásali svou konzervativní neoddělitelnou vazbu ke svým vlastním pravidlům a své technice, budovali svou pozici stejně jen na výsledcích vlastní práce čili na fotografiích, a právě o jejich postavení s pomocí „tajemství" bojovali. Jakmile se však objevili fotografové primárně zaujati fotografickou technikou, kteří představují neobyčejně organizovanou skupinu (fóra, diskusní kluby, odborné magazíny), nejsou jejich produktem ani fotografie. Ony prakticky vůbec neexistují a jejich existenci nehájí - není už za co bojovat.

[88] Ibidem, str. 147.
[89] Ibidem, str. 148.

Paradoxní je tady náhodnost setkání těchto dvou přístupů. Fotografičtí evangelíci, jak je nazýváme, bojovali za fotografii proto, aby se nestala pouze nástrojem. Na jejich popisech tvůrčích procesů, na jejich lásce k technice vyrostla skupina technických nadšenců, která nejen že nic nefotografuje – tedy to, z čeho vycházeli tito „evangelíci", ale především redukuje fotoaparát pouze na roli přístroje – přiznává mu pouze technické parametry. Jejich činnost poněkud popírá samotnou fotografii jako něco, co překračuje pouhou technologii.[90] Nemůžeme pak mluvit o talentu ani se odvolávat na hodnoty související s estetikou nebo expresivností.

Mohli bychom říci, že tento příklad praxe je heretickou evangelií nebo frakcí zneuznaných „skutečných" fanoušků fotografie. Pozornost však musíme soustředit i na fakt, že je to právě ono prostředí, tento vysoký technický jazyk (který je opakem například jazyka Mariana Schmidta), které navozuje úplně jinou situaci: „Fakt, že se fotografičtí techničtí našenci obejdou bez fotografií, je paradoxním způsobem přivádí k obrazům jiného druhu: tabulkám, diagramům a schématům, ve kterých jsou seřazeny a zdůrazněny technické parametry přístrojů apod. Díky tomu pak rozhovory o technice fotografii nejen kompromitují, ale zároveň ji přivádějí k jistému abstrahování – je prezentována především prostřednictvím čísel a technických schémat."[91] Kult fotografického přístroje je dnes tím, co hlavně uspokojuje jejich výrobce. Protože právě kult techniky pohání prodejnost.

2.3 O jiných evangeliích

Hledání „mystických vyznání" není jen o naslouchání myšlenkám fotografů. Kdyby tomu tak bylo, a zvláště v případě fotoamatérů, museli bychom se zastavit na čistém sentimentalismu popisovaném Drojevským a Krajewským v kapitole *Fotografičtí vypravěči*: „Anekdoty se také jeví jako skvělý prostředek dramatizace zálib, dovolují je představovat (nezávisle na tom, jaká je pravda) jako pohon intenzivní a stále novými

[90] „Dobrou ilustrací proměny zájmu o fotografický obraz v zájem o techniku mohou být opět diskuse vedené na fotoamatérských fórech a (v ještě větším měřítku) obsah tisku adresovaného fotoamatérům. V obou případech se technika stává dominantní tématem(někdy dokonce jediným). Počínaje populárními srovnávacími testy v odborných magazínech, přes diskuze účastníku fór hádajících se o to, které značka je lepší, až po nejrůznější rady a doporučení – ve všech těchto případech máme co do činění se specifickou fetišizací, jejíž předmětem však nejsou fotografie, ale „fotografické výrobní prostředky". Ibidem, str. 148. V širší souvislosti toho, že se zabýváme tématem týkajícím se náboženství, se nám nabízí přikázání: „Nebudeš uctívat žádné jiné boh, kromě mne". Pokud mluvíme o fetiši, mluvíme vždy o uctívaném předmětu, který nás ovládá. Jde o příklad zlatého rouna nahrazujícího samotnou fotografií.

[91] S. Sontag, O fotografii, Ibidem, str. 150.

příběhy sycené spoluúčasti na společném budování skutečnosti.“[92] Musíme si však uvědomit, že každá z těchto odlišných praktik – ať už přístrojová hereze, nebo fotografické povídání, si za svůj výchozí bod vybírají správnou věc, zdroj všech evangelií - tedy obranu fotografie. Tyto praktiky však samy s probíhajícími změnami v oboru – nebo prostě jen díky vyzrávání fotografie a spolu s těmi, kteří byli jejími prvními vyznavači (nakonec podpořenými autoritou galerijní instituce, odbornými rozbory a významným finančním ohodnocením) byly odtrženy od toho, co je dnes považováno za umění nebo velmi kvalitní profesionální práce a uchylují se do určité izolace, nebo k již dříve zmiňovanému „popírání“ fotografie. „Špatný pták, co si kálí do vlastního hnízda,“ hlásá staré úsloví, které v tomto kontextu nabírá nový význam. Nakonec, pokud skupiny různého vyznání analyzované autory knihy *Za fotografię!*[93] svými praktikami napadají fotografii anebo spíše její vnímání a rozvoj, pak mohou představovat nebezpečí podporované téměř historickými argumenty, ze kterých čerpá samotná fotografie. Bezmála stejně jako již dříve Sontagovou zmíněni futuristé, hnáni vírou v technologii, zrychlení a stroje, bránící se tomu, co je staré, vystupují i dnešní techničtí nadšenci proti snímkům klasiků – nevytvářejí nové, ale jako například u grafického předělávání černobílých snímků na barevné prostě prověřují technické možnosti nejen fotografické techniky, ale i editačních programů.

Jsou však i jiné praktiky zaměřené na tvorbu nebo jazyk související s mystickými existenciálními prožitky. Mezi těmito praktikami, založenými na novém zpracování klasických snímků pomocí moderních technologií, vzniklých v minulosti a zasazených do historických souvislostí, vyniká například dílo známého umělce Jerzyho Lewczyńského. Je rovněž umělcem, který vytvořil jistý fotografický manifest. Jeho „archeologie fotografie“ se však zdá být jevem zcela odlišným. Archeologií fotografie nazýváme činnosti, jejichž cílem je objevování, zkoumání a komentování událostí, faktů a situací odehrávajících se v dávné tzv. fotografické minulosti – jak napsal v roce 1997 Jerzy Lewczyński. Cílem archeologie fotografie tedy je i hledání svědků dávných událostí a takovým svědkem ve fotografii je světlo, které na negativu „vyrylo dávnou všeobecnou přítomnost“[94]. V této činnosti, které se začal věnovat Lewczyński jako první, dostávají události vzniklé různými fotografickými technikami – od *found footage*[95], přes reprodukce, až po vlastní fotografie - úplně jiný interpretační rozměr, nazývaný také

[92] Ibidem, str. 153.
[93] viz pozn. 87.
[94] Wiesława Konopacka, http://www.alfa.com.pl/slask/200604/s65.htm
[95] Využívání pro svá díla prací jiných nebo anonymních. Originál se tak dostává do úplně jiného kontextu.

„třetím prostorem“, založeným na samotných vizuálních rovinách. Objevuje se zde rovněž mystika, určité tajemno – činnost se blíží k světskému vyvolávání duchů, kde jsou však nejdůležitější nové významy – napětí vznikající z faktu, že se na obraz můžeme dívat odlišným způsobem a jeho obyčejnost vytváří situace normálně jen velmi obtížně postřehnutelné. Můžeme tedy říci, že veškeré jazyky objevující se v předchozích kapitolách byly Lewczyńským kriticky přetransformovány anebo zesumarizovány. Mnoho názorů tohoto umělce odporuje celkovému konzervativnímu přístupu dřívějších evangelistů. Lewczyński prakticky nerozlišuje originál od kopie, reprodukce má pro něj úplně stejný význam. Takovou činnost mají mnozí, použijme již dříve použitou formulaci „praví fanoušci fotografie“, za špatnou.

O „evangelickém přínosu“ tohoto autora svědčí v tomto případě dvě věci: za prvé fakt, že vytváří vlastní systém. Vytváří manifest, podle kterého pracuje a vede své tvůrčí záměry. Je důležité poznamenat, že díky svému teoretickému přínosu, se na tomto místě Lewczyński stává stejně jako jiný klasik polského umění Zbigniew Dłubak významnou osobností, nejen co se týče fotografie, ale především teorie – přináší obrovský teoretický základ, ze kterého je možné dále čerpat. Lewczyński se nakonec ze svého úhlu pohledu zabývá také kritikou a dějinami fotografie. Další činnost, která svědčí pro jeho umístění do souvislostí s fotografickým evangeliem, vychází ze samotné archeologie fotografie – tedy ze snahy uchránit minulost média, aby neupadla v zapomnění. Snímky, které jsou dalším paměťovým prostorem, musí přetrvat. V praxi můžeme říci, že Lewczyński nerozlišuje snímky povedené od nepovedených – nejčastěji odsouzených k zapomnění nebo jednoduše zničených.

Jerzy Lewczyński je pro nás dobrým příkladem odlišnosti přístupu a to díky změnám kontextu, hledání spojení s vírou prostřednictvím názvů děl. Například dílo *Ukřižování* (*Ukrzyżowanie)* z roku 1956 (obr. 8). Jde o velmi zvláštní městskou krajinu. Představuje fragment domu, stěny dvorku vytvářejí ostrý stín, díky němuž vzniká kompozice kříže ze světla a stínu. Není to tak, že by snímek sám o sobě zachycoval figuru nebo kříž. Je to však právě mírně narušená kompozice, která podtržena správným názvem vyvolává určité konotace a vybízí k přirovnáním. Dochází k tomu právě proto, že příběh, a s ním i způsob nazírání a vnímání snímků, může být vedený na různých úrovních. To již není omlouvání vlastních aspirací vzhledem k uměleckému světu, ale odvážné postupování vpřed. Obyčejná krajina díky hře obrazu a slov získává nový význam. Pohyb spojený s tajemstvím nesouvisí s okamžikem nebo nějakým zjevením,

ale s rozvinutím celé sítě našich asociací, s využíváním myšlenek kolektivního stereotypního vzdělávání a výchovy.

Tato činnost poukazuje na možné odlišné scénáře související s „evangelizací fotografie“. Mohli bychom říci, že Lewczyńského jednání, velmi hluboko zakořeněné v tradicích karnevalizace a lidového humoru, má mnoho společného s pohráváním si se samotným evangeliem. Nakonec je založena na tajemství, na které se evangelium odvolává. Kříž je symbolem víry, ale jeho obraz se objevuje při užití světských prostředků. Lewczyński však tajemství nějakým zvláštním způsobem otevírá. Říká podobně jako na výstavě *Věrnost obrazů* (Wierność obrazów) na Měsíci fotografie v Krakově v roce 2012 prezentovaný obraz René Magritte „Toto není dýmka“. Fotografovaný předmět je tu v roli mimesis. Fotoaparát je pouze průvodcem, hráčem je zde divák. Tajemství je něčím svůdným, otevřeným, a střeženým ne pro svůj princip, ale kvůli vlastnímu ověření.

Je to úplně jiný, obtížnější způsob obhajoby než ten, který používají humanističtí fotografové uvádění výše. V Lewczyńského objektivu je scéna nebo série snímků pozvánkou ke hře. Má rozepsaný scénář hry, která obsahuje tajemství, ale od začátku zůstává pouze fabulací. Není proto snadné vyvolat přesvědčení, že se účastníme nějakého tajemství. Ale možná že to celé je veřejným tajemstvím.

Lewczyński je ještě z jednoho úhlu pohledu dobrým teoretikem mluvícím do „evangelizačních záležitostí“. Jde o problematiku mýtů. Obecnou fotografovu potřebu vytvářet mýty o sobě samém popisuje Marian Schmidt v již zmiňovaném rozhovoru s Markem Gryglem: „Viděl jsem film o agentuře Magnum, on tam vystupoval, ale nechtěl moc mluvit, obracel tvář. Doisneau, Cartier-Bresson, Boubat se velmi dobře znali. Často se také setkávali, Boubat mi pak řekl, že Cartier-Bresson není vůbec takový suchar, jen to tak hraje. Takovou roli si sám vybral, a tak ji hraje. Po několika letech se dal na buddhismus.“[96] V případě Bressona jde o důležitý signál, že je takovéto chování důležité. Umožňuje vyvolat zájem a zahalit se tajemstvím. Stejně postupuje i Jerzy Lewczyński - v mnoha vyjádřeních mění svoje názory nebo je nějak „přibarvuje“, neprozrazuje všechno, uniká pozornosti, aby svou biografii stále ponechal trochu záhadnou. Nakonec i tento způsob chování způsobuje, že tajemství a fotografické evangelium může přetrvávat.

[96] Rozhovor s Marianem Schmidtem na serveru fototapeta, viz pozn 76.

Existuje ještě jedna, již dříve zmiňovaná věc dokazující evangelický charakter děl, která otevírají nové prostory pro interpretaci – konkrétně odvolávání se na řecký význam slova evangelium.

Závěrem jsme dospěli také k tomu názoru: nový kontext, nové čtení, nový pohled může být vnímán jako druh odměny pozornému a přemýšlivému divákovi. V tomto smyslu by fotografické evangelium poprvé vycházelo divákovi vstříc.

Kapitola 3

Úvod

Třetí kapitola je shrnutím zpracovávaných analýz ale i rozvinutím úvah z druhé kapitoly souvisejících s heretiky a rozborem dalších, v poslední době se objevujících pokusů, které bychom možná mohli nazvat „evangelickými“.

3.1. Světští heretici

Kdybychom si měli položit jednoduchou otázku, co bylo důvodem vedlejší role tzv. fotografických evangelií ve fotografických diskuzích, mohli bychom si rovnou i odpovědět – fotografie přestala být výjimečná. Onu výjimečnost tady chápeme jako slabost, která potřebuje být ochraňována, ale také jako něco nedefinovatelného. Nakonec většina evangelií sloužila k definici svého místa (autora snímku) a jeho vztahu k umění. Toto jednání, podtrhující *neidentifikovanou* situaci fotografie, byly pokusem o vybojování si autoritya vlivu. Dnes má tento druh aktivity menší váhu, protože již nikdo neútočí na fotografii jako takovou.[97] Můžeme tedy říci, že její tvůrci, konzumenti nebo jen fanoušci představují v současné kultuře, ve které dominuje hlavně obraz, většinu. V naší současné každodenní všednosti zaujímá fotografie tak výraznou pozici, že již nepotřebuje obránce. Potřebuje spíše interprety, osoby, které budou poukazovat na nové důležité problémy týkající se tohoto média, stejně jako se tomu děje v každém jiném odvětví.

Zesvětštění, desakralizace popisného jazyka – mizení takových slov jako výjev, rozhodující okamžik, tajemství – nijak nepřipravuje samotné fotografy o řeč. Konec konců mohou dále úspěšně popisovat své aktivity. Nechtěli bychom, aby tento fenomén mizejícího jazyka vedl ke značně neoprávněnému závěru, že fotografie ztrácí hlas a fotografové by se již neměli vyjadřovat. Samozřejmě, že by měli mluvit, a mluví a často skvěle. Jako příklad můžeme uvést Petera Lindbergha, Jamese Nachtweye[98], Tarynu Simonovou[99], Wolfganga Tillmanse nebo z polských autorů mladší generace například

[97] Jedině snad, že by tak činili v modernistickém duchu takoví autoři jako Mikołaj Długosz v již citovaném rozhovoru v magazínu Dwutygodnik – viz pozn. 57.
[98] http://www.youtube.com/watch?v=AGKZhNK_pHw
[99] http://www.youtube.com/watch?v=jKl0tb3VmfQ

Kubu Dąbrowskiho[100], Pawła Bownika[101] nebo Rafała Milacha.[102] Změna jazyka, změna způsobu přemýšlení o tom, co děláme, co sledujeme a k čemu to slouží, je spíše důkazem rozvoje a paradoxně i úspěchem starých „evangelistů fotografie“. Dokázali přitáhnout pozornost ke svému oboru.

Popularizace fotografie, její obrovská role v našem každodenním životě změnila náš vztah k ní – stala se diskutovaným tématem a tajemství přestala plnit důležitou roli – jednoduše se ukázalo, že každý, kdo se angažuje v práci s fotografickým přístrojem, může realizovat svou vizi nezávisle na ostatních a opírat se o starou poučku – je třeba důsledně jít za svým cílem.

V předchozí kapitole byly zmíněny praktiky, které jsme nazvali herezemi, tedy jde o kult založený na důkladné znalosti fotografické techniky a plném soustředění se na ni – vedoucí v extrémním případě i k zániku potřeby samotného fotografování. Ve svém důsledku je to podobné situaci, kdy někdo miluje závodní automobily a stane se jejich sběratelem, ale pouze proto, aby se do nich mohl posadit, aniž by je nastartoval. Jakkoliv jsou tyto automobily krásnými předměty, je jejich primární rolí rychlá jízda. Bez nastartování motoru jsou jen nefunkčními objekty.

Takzvaní heretici působící na poli fotografie si zaslouží více slov než ty, které již byly řečeny. Pozornost si zaslouží hlavně díky změně, kterou již poněkolikáté zdůrazňujeme – fotografii již není třeba bránit a její tvůrci se mohou soustředit především na důsledný rozvoj svého talentu. Změna v podobě zájmu o fotografii jako o umělecký směr, vysoce odborné řemeslo a součást kultury souvisí rovněž s kvalitou provedení. A právě tu i přes neobvykle silný kult související s fotografií nevytvářejí nadšenci pro fotografickou techniku, ani „fotografičtí teoretikové“, kteří jen mluví o tom, co by všechno chtěli dělat, ale výsledky práce žádné nemají. Je tady další paradox, který ukazuje na problém v této skupině – nezvykle silné zaujetí pro důkladné testování fotografické techniky, monology o kvalitě a jejím hledání. Vnímání této kvality se však odehrává právě jen ve výkonnostních kategoriích odvíjejících se od technologické vyspělosti daného zařízení, nikoli od kvality práce. Ta neexistuje.

Prostředí fanoušků se silně identifikuje s idolem – jako idol zde však vystupuje samotná fotografie. Oproti tomu profesionální fotografové vytvářejí, stejně jako v každém kultu, okruhy podle úrovně zasvěcení do tajemství. I zde se využívá uzavřených internetových fór, na která je nutné se přihlásit, hašteřivých diskusí,

[100] Jako příklad uveďme pravidelnou rubriku „Stopklatka” v časopise Przekrój.
[101] www.wspolczesnafotografia.pl/site/140/bownik.html
[102] www.wspolczesnafotografia.pl/site/143/rafal-milach.html

vysmívání se neodbornému terminologickému žargonu – to vše buduje velmi specifickou vazbu, která odděluje ty, co ví, od těch, kteří tyto znalosti nemají.

Takzvaní techničtí nadšenci zaujímají jinou pozici než osoby, které deklarují zájem o fotografii nebo o jakýkoli jiný obor, přičemž samy v ní nejsou ani amatéry – nepraktikují, pouze z dálky pozorují. Obdivovatelé technických vymožeností jsou na pomezí. Mají pro fotografickou praxi ty nejvhodnější podmínky, ale jen pozorně sledují to, co tuto praxi umožňuje. Dnes, kdy technologický vývoj opět připomíná spíše závody ve zbrojení, je jen pro ty nejaktivnější a nejlépe zajištěné snadné v této rivalitě vítězit. Množství techniky a její úroveň se však neodráží v práci a tajemství se týká spíše perfektně zvládnutého ovládání menu a návodu k obsluze.

Co z toho plyne pro samotnou fotografii a proč je to tak důležitá otázka, co by svým způsobem epilog k diskusi o fotografickém evangeliu?

Odpověď souvisí právě se vzrůstajícím zájmem o stále lepší a lepší fotografické vybavení. Skupina takto zaměřených fotografů – vzdalující se od fotografie jako „kultu“ – se začíná pomalu formovat v něco úplně odděleného. Získává podobu samostatné existence, ve které je podstata slovních pří (v rámci „evangelií“) klasiků fotografie opominuta nebo dokonce převrácena. Oni nechtějí fotografovat, ale jen sledovat technické možnosti fotoaparátů.

To, že jsme dospěli až do této situace, potvrzuje z jedné strany zesvětštění prostředí – nakonec nikdo nebude mluvit o duchu v přístroji, ale na druhou stranu přichází plné soustředění se právě na přístroj – na samotný fotoaparát. Závěr, ke kterému zde můžeme dojít, je, že máme nedostatek místa pro samotného fotografa – toho, který je na začátku příběhu o fotografii.

Přístroje typu jako například Nikon Coolpix S3000, které vlastně fotografují úplně samy, nivelizují potřebu rozhodování, touhu vytvořit právě takový nebo jiný záběru. Jsou úkrokem stranou tam, kde obdivovatelé techniky dosáhli svého cíle. S naprostou rezignací na svoji účast při fotografování mohou analyzovat práci svých přístrojů. Již dříve zdůrazněná stále silnější pozice tohoto prostředí a jeho vazba na výrobce techniky může vést k systematické proměně fotografie ve striktně technické odvětví.

3.2 Potřební evangelíci?

Fotografická evangelia představují způsob, jak zdůraznit váhu svých snímků a v širším kontextu také význam samotné fotografie. Susan Sontagová se ve své eseji odvolávala na dnes bychom řekli kanonická jména hvězd světové fotografie a umění vůbec. Samozřejmě bylo a je ještě mnoho těch, kteří sváděli boj o uznání svého díla, nakonec každý se chce cítit uznávaný a patřit k nějaké skupině – mít za sebou estetické, etické a profesionální hodnoty.[103] Odtud také pramení ona silná potřeba projevu. Netýká se to samozřejmě pouze fotografů – neboť každá ze skupin věnující se nějaké činnosti nebo umělecké tvorbě si buduje svůj žargon, kterým proklamuje svou angažovanost a definuje svoji práci.

Dnes již nemusíme bojujovat o uznání uměleckých hodnot fotografie, i když v Polsku samozřejmě stále čekáme na alespoň jednu velkou galerii nebo muzeum věnující se výhradně fotografii.[104] Tento nedostatek institucí svědčí o banalitě záležitosti, jakou je nerovnoměrný rozvoj vědy a z ní plynoucích nových možností. Popularita fotografie v Polsku – stejně jako množství polských studentů na Institutu tvůrčí fotografie - není důkazem toho, že by se toto médium nacházelo v centru zájmu. Tuto skutečnost neovlivňuje ani velké množství získaných ocenění polských autorů (v posledních letech na World Press Photo, POY atd.) nebo každoroční festivaly fotografie.

Obecně vzato vede tento nedostatek místa, ať už v galeriích, nebo v tisku, k situaci, ve které si můžeme položit otázku: je vůbec dobře, že již evangelizace fotografie skončila? Toto médium je technicky dostupné úplně každému, množství vznikajících snímků je mimořádné a záliba v jejich prohlížení se z příležitostné stává spíše každodenní činností. Souhrn těchto zkušeností však nevede k následujícímu kroku – k přiznání úspěchů fotografii, samozřejmě zaslouženého významu.[105] Nejde o slova postrádající argumenty, ty poskytuje neustále překvapující (jako vždy) skutečnost. Jako aktuální příklad můžeme uvést nalezený soubor snímků Marilyn Monroe,[106] který má jako celek skončit v dražbě a tím pokrýt ztráty související s dnes již dvacetiletou aférou FOZZ. Snímky Marilyn Monroe od Miltona Greena by mohly být skvělým příkladem

[103] Ty také nalézají své místo ve fotografických evangeliích a manifestech.
[104] Článek Joanny Kinowské o uzavření Yours Gallery poukazující na nedostatek míst vhodných k prezentaci fotografie ve Varšavě viz http://miejscefotografii.blogspot.com/2011_02_01_archive.html
[105] Máme na mysli Polsko.
[106] Článek o osudech sbírky Miltona Greena viz http://kultura.gazeta.pl/kultura/1,114530,12160771,Unikalne_fotografie_Marilyn_Monroe_ze_zbiorow_FOZZ.html

toho, jak se o dědictví starat a zhodnotit jej. Místo toho bude soubor po několika výstavách nabídnut k prodeji – nikoli jako celek, ale po částech na různých aukcích. Je podivné, že nikdo neprotestoval, bylo by přece skvělé mít v Polsku tak populární soubor fotografií. Takto z něj zbude možná jen pár ukázek.

Důvodem takového chování je opět ona nerovnoměrnost v přístupech – na Západě je fotografie populární a vážená, ale v Polsku ještě stále není vnímána vážně. Přičemž právě ona všednost by měla vést k lepší vizuální výchově, povědomí o kvalitě obrazu a vytříbení vkusu.

Při zkoumání fotografických evangelií bychom si měli položit otázku, jestli je jejich výsledkem právě to, že se dokážeme podívat na snímky s odpovídající pozorností a ocenit jejich hodnotu – nakonec jde o jeden z prvních postulátů těch, kteří svá díla tvořili pod rouškou tajemství.

Posledním bodem, kterému se ve světle opět položené otázky potřeby fotografických evangelií v Polsku chceme věnovat, je akce Fotoikony[107], zorganizovaná nadací DOC a probíhající v rámci Měsíce fotografie v Krakově v roce 2012. Projekt souvisí s pokusem o edukaci širokého publika formou veřejného hlasování či ankety o vybraných souborech dobrých anebo významných snímků z celé polské historie. „Při prohlížení kontroverzního projektu ‚Polské fotoikony. Hledání/Hlasování' jsem v galerii Zachęta začal závidět Olbrychskému jeho šavli. Pod řadu všeobecně známých děl mohli návštěvníci výstavy nalepovat puntíky, a tím hlasovat v anketě o nejznámější snímek. Jaká škoda, že v jedné řadě byly bez rozmyslu seřazeny fotografie papeže, Wałęsy, opilců a ukázky nejrůznějších dokumentů. Toto seřazení ve jménu hledání nějaké podstaty „fotografické totožnosti" bije do očí svou nesmyslností. Chápu, že hledáme nějakou národní 'ikonu', ale proč?".[108] Cílem bylo shrnout to, co polský divák zná a co si pamatuje, ale tentokrát nešlo pouze o závěry expertů, ale návštěvníků. Byl to pokus o popis důležitých snímků a o odpověď na otázku, proč jsou důležité. „Evangelický dopad" této činnosti můžeme zúžit na pokus o nalezení důležitosti fotografie.

Z mnoha důvodů nepřinesl tento projekt pocit dostatečné satisfakce. Možná i z důvodu citelného nedostatku vážnosti? Mnozí z autorů účastnících se tohoto projektu by mohli mít své vlastní autorské výstavy, a to především také v publikacích a muzeích, které nám bohužel chybí. Chybí nám také to, co bylo při „evangeliích" přece jen vzrušující – příběh.

[107] Podrobný popis na http://fundacjadoc.org/fotoikony-czegobrakuje/
[108] Alek Hudzik, http://www.dwutygodnik.com/artykul/3654-fajny-festiwal.html

Ať už jde o již zmiňovaného Mariana Schmidta, Jerzyho Lewczyńského nebo o jména zmiňovaná Sontagovou, můžeme říci, že všichni při svém „evangelizačním nadšení“ uměli vyprávět a udivovat svou vášní a ideály. „Jerzy Lewczyńsky si velkou, pečlivě připravenou retrospektivní výstavu zasloužil už dávno. Jeho osobnost je stále známá pouze úzkému okruhu milovníků fotografie, i když možná jen proto, že Lewczyńského postuláty o ‚antifotografii‘ nikdy nepadly na úrodnou půdu a sám umělec se vždy držel v ústraní – celý život bydlel a tvořil v Glivicích. Výjimečně milé bylo setkání s Lewczyńským, jehož vypravěčské schopnosti okouzlily publikum, a doufejme, že vzbudilo i zájem nahlédnout skrze jeho snímky do dějin polské fotografie.“[109]

[109] A Hudzik, ibidem.

Závěr

Tato práce je pokusem o analýzu projevů takzvaných fotografických evangelií, které popsala Susan Sontagová v eseji nazvaném *Fotografická evangelia*. Z této analýzy by měly vyplývat přinejmenším dvě věci – zaprvé, že mystický, chcete-li sakrální jazyk a tajemnost prvních mistrů fotografie posloužila fotografii k vydobytí si svých pozic, a zadruhé, že jakmile již byly tyto pozice získány, začal se jazyk obměňovat a samotná fotografie přestala být „tajemnou vědou“. Problémem objevujícím se dodatečně je pohled na a z domácího hřiště. Tento krátký pokus o zjištění, jak je v Polsku fotografie vnímána, měl dokázat, že etapa evangelizace v Polsku možná ještě úplně neskončila a jazyk používaný k popisu fotografické práce a děl je stále zatížen starými pravidly.

Každý z těchto jevů má samozřejmě stále svoje místo. Jak se však zvětšoval odstup od církve – neznamenající však její zavrhnutí – začal se zvětšovat i odstup od média. Zvláště s ohledem na to, má toto médium vzhledem ke svému všeobecnému použití silný vliv na změny společenského vkusu.

Evangeliem mohou být ve skutečnosti různé činnosti, gesta a především slova. Často protichůdná a vedoucí k jasným paradoxům. Bylo možné je objasnit nebo vynechat? Sontagová ve své eseji nedává kladnou ani zápornou odpověď. Vybírá východisko, které je nejbližší i pro nás. Sází na změnu a vývoj. Počátek fotografického média, kdy každý musel definovat svoji práci, nabízel možnost projevit svůj názor. Následující praxe a pozvolna se objevující kritika tuto různorodost srovnaly.

V Polsku k této situaci teprve dochází. Jako praktickému fotografovi mi chybí volné pole pro dialog, místo, kde bych mohl nejen slyšet pár slov o své práci ale vůbec o fotografii jako takové. Je to potřebné jak pro profesionální fotografy, tak především pro studenty fotografie. Proto také stojí za to hledat v kritických slovech Susan Sontagové rady, jak začít vést nějaký zajímavý dialog a šířit poznání na téma fotografie.

Ilustrace:



1. Minor White, 'Two Barns and Shadow', in the vicinity of Naples and Danseville, New York, 1955 http://www.dptips-central.com/minor-white.html (22.8.2012)



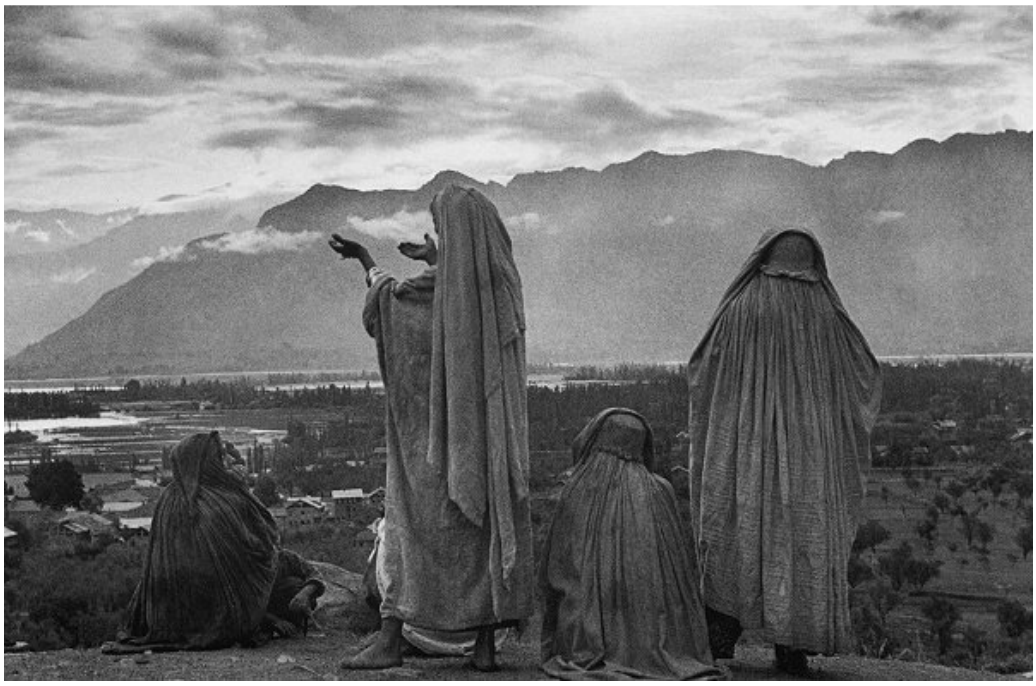
2. Anselm Adams, Yosemite valley clearing winterstorm, 1942

http://www.plenty-humanwear.com/inspired-by-ansel-adams-2/



3. Fred Holland Day

http://www.mpritchard.com/photohistory/history/day.htm



4. Henri Cartier – Bresson, Srinagar, *Kashmir*, 1948
http://thetravelphotographer.blogspot.com/2010/04/moma-henri-cartier-bresson.html



5. William Eggleston, "Memphis", c. 1969-70, from "William Eggleston's Guide", 1976



6. Marian Schmidt, Boże Ciało, Łowicz, 1976
http://www.fotopolis.pl/index.php?n=5584&poznaj-swiat-fotografii-artystycznej-z-galeria-luksfera



7. Erza Stoller - View of The Family of Man exhibition, MOMA, New York, 1955
http://www.foto8.com/new/online/blog/947-jorge-ribalta-on-documentary-and-democracy



8. Jerzy Lewczyński, Ukrzyżowanie, 1956
http://www.galeria-esta.pl/pokaz.php?id=1606

Seznam použité literatury:

1. Susan Sontag, *O fotografii, Karakter, Kraków 2009, ISBN: 978-83-927366-5-3*
2. *Naomi Rosenblum,* Historia fotografii światowej*, Baturo Grafis Projekt, Bielsko Biała, 2005, ISBN 83-910302-8-8*
3. *Benedict Anderson,* Wspólnoty wyobrażone: Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu, *Wydawanictwo Znak, Kraków 1997*
4. *Praca zbiorowa pod red. Krzysztofa Pijarskiego,* Archiwum jako projekt, *Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2010, ISBN: 978-83-933045-8-9*
5. *Praca zbiorowa pod red. Grzegorza Dąbrowskiego,* Augustis*, Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej WIDOK, Białystok 2010, ISBN: 978-83-927378-4-1*
6. *Rafał Drozdowski, Marek Krajewski,* Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej, *Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2010, ISBN: 978-83-624-1805-3*
7. *Adam Mazur, Historie fotografii w Polsce 1839 – 2009,* Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków, 2009, ISBN: 978-83-928967-2-2
8. Katalog wystawy*, Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku,* Pałac Kultury i Nauki, Warszawa – Zakopane, 2002
9. Kuba Dąbrowski, *Sweet Little Lies,* vlastní náklad, Warszawa 2012
10. pod redakcją Karoliny Puchały – Rojek, *Zofia Chomętowska*, *Polesie. Fotografie z lat 1925-1939,* Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa, 2011, *ISBN:* 9788393304547
11. Douwe Draiisma, *Machina metafor,* Wydawnictwo Aletheia, Warszawa, 2009, ISBN: 9788361182320
12. zapis rozmowy: *Każdy fotografem?* http://www.dwutygodnik.com/artykul/1399-kazdy-fotografem.html , publikowanej 09/2010.
13. Alek Hudzik, *Fajny festiwal* http://www.dwutygodnik.com/artykul/3654-fajny-festiwal.html, opublikowany 06/2012