Fotografie a život

Vojtěch V. Sláma

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2009

Fotografie a život

Magisterská diplomová práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: MgA. Ing. Evžen Sobek
Oponent: Mgr. Jan Pohribný

Vojtěch V. Sláma



Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2009

Děkuji MgA. Ing. Evženu Sobkovi za vedení práce a konzultaci.

Dále děkuji Mgr. Jiřímu Pátkovi a Odb. as. Mgr. Jiřímu Siostrzonkovi za jejich názor vyjádřený v odpovědích na otázky a všem svým respondentům za upřímnost a ochotu.

Prohlašuji, že jsem práci vykonal samostatně a použil pouze citovanou literaturu a odpovědi na moje otázky u jmenovitě uvedených respondentů.

Souhlasím, aby moje práce byla zveřejněna zařazením do knihovny FPF SU v Opavě, Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.

V Brně, dne 11. září 2009
Vojtěch V. Sláma

Motto:

„Přemýšlím o svých fotografiích jako o autobiografii, jako o útvaru spřízněném se spisovatelovým deníkem. Je to záznam mého malého života a obraz toho, co žití znamená. Je to obohacování života jdoucí ruku v ruce s mými vizemi přenesenými na fotografický papír.“

(Keith Carter v odpovědi na mou otázku, co pro něj znamená fotografie.)

Obsah

I.	Úvod	15
II.	Filozofie	19
III.	Psychologie	33
IV.	Estetika a fotografie	53
V.	Umění a fotografie	63
VI.	Vlastnosti a vědomosti fotografa	71
VII.	Fotograf a marketing	79
VIII.	Základní otázka – průzkum	83
IX.	Závěr	115
X.	Dodatky	123
XI.	Seznam literatury	141
XII.	Jmenný rejstřík	145

I. Úvod

Proč Fotografie a život? Protože fotografie se životem úzce souvisí.

Začnu poněkud osobně. Bylo mým štěstím, že jsem se narodil v rodině, která do svého kruhu pojala malíře, básníky, hudebníky, pedagogy, psychology a filozofy.

Počínaje mým pradědečkem, byl u nás „dotknutelnou modlou" Tomáš Masaryk. V roce 1990, když se v knihkupectvích znovu objevily, otec koupil Čapkovy *Hovory s TGM* ve třech výtiscích a dal je k Vánocům mně a mým dvěma mladším bratrům, tehdy desetiletému a jednoletému. Nešlo samozřejmě jen o Masaryka, ale o všechny ideje a ideály, které se k němu a k jeho světonázoru vztahovaly.

Vždy mne lákala filozofie, psychologie a estetika. Od otce i od matky jsem několikrát slyšel, že budu-li postaven před nějaký složitější problém, musím ho nejdříve zeširoka a zvysoka obhlédnout – podívat se na něj jako „orel na krajinu". Tato práce je napsána v tomto duchu.

Jelikož se zabývám uměleckou fotografií, splývá u mne slovo fotografie s uměním, a proto oba pojmy v této práci zaměňuji dle kontextu.

II. Filozofie

Základní východiska

Otázku, nakolik je lidské myšlení správné a kam až dosahuje, si kladli lidé od nepaměti. V novodobé filozofii na tento problém upozornil zejména Immanuel Kant (1724–1804), a to svým požadavkem podrobit lidské poznání kritickému zkoumání dřív, než se přikročí k budování filozofického systému. Pokusil se dokázat, jak proti dosavadnímu optimismu, tak i proti skepsi Davida Huma (1711–1776), že filozof si jen tehdy počíná správně, jestliže zkoumá lidské rozumové síly kriticky. Kantův kriticismus měl podle T. G. Masaryka (1913, 1995/1996) světodějný význam, poněvadž v něm byl vystižen poměr kriticky myslícího člověka k světu i k sobě samému.

Humova skepse i Kantův kriticismus byly namířeny mimo jiné i proti teologii. V tomto smyslu precizoval filozofův úkol jejich pokračovatel Georg W. F. Hegel (1770–1831) takto:
„…vyrušovat co možná nejvíce z mravenčí píle teology, snášející kritické stavivo k upevnění svého gotického chrámu, ztěžovat jim vše a vybičovat je ze všech koutů vytáček, až již žádné nenajdou a budou musit svou nahotu ukázat v plném denním světle“.

Při čtení tohoto výroku jsem si uvědomil věčnou aktuálnost „staré“ filozofie a jak souvisí s fotografií nebo jak by, zejména v tomto konkrétním případě, s ní souviset měla. Tento citát považuji za výzvu.

Dalo by se totiž říct, že ve fotografii už nelze nikoho šokovat – máme za sebou dvacáté století plné překvapení a skandálů. Také by se dalo říct, že vše už zde bylo, že není třeba na nic upozorňovat, že přece i díky jiným informačním zdrojům už o všem víme a všechno známe. Podle mého názoru toho sice víme dost, ale zdaleka ne vše; navíc snadno zapomínáme. Fotografie má mimořádnou schopnost věci účinným a sobě vlastním způsobem připomínat (jiným způsobem vnímáme obrázky letmo zahlédnuté ve zprávách či v časopise, a jiným na výstavě v galerii nebo v knize doma) a také upozorňovat na důležité jevy způsobem, který může být vždy nový, aktuální a odpovídající dané době. Pokud nabýváme pocitu, že vše je již řečené, svobodné a vyřešené, nesmíme zapomínat na to, že vše se také v cyklech vrací. Tam, kde se po válce zdálo, že nacismus natrvalo zmizí ze světa, jsou neonacistické či ultrapravicové strany. Kde se koncem století myslelo, že komunismus je definitivně vyřízen, komunisté nyní zvedají hlavy. Fotografie může (a měla by) „vybičovat je ze všech koutů vytáček“, neboť některé snímky nepotřebují, ani nesnesou komentáře. Fašismus a komunismus jsou samozřejmě jen příklady; pole fotografie je v tomto ohledu nekonečné.

Není to však jistě úkol pro každého – je to (možná) jen ten základní a je určen těm, jejichž smyslu pro pravdu a spravedlnost taková činnost odpovídá a naplňuje je. Jsou jistě i jiné cesty, jejichž cíle jsou neméně závažné. Fotografie například může velmi klidně a nenápadně vzdělávat a rozvíjet fantazii a cit.

Humeovu antitezi antropomorfismu (promítání lidských představ) a skepticky kritického myšlení rozvedl po Kantovi především Auguste Comte (1798–1857). Rozeznával ve vývoji lidstva tři historická stadia: teologické, metafyzické a pozitivistické, to je vědecké.
Fotografie jako médium by se dala ve smyslu promítání lidských představ považovat za typicky antropomorfní tak jako každý umělecký směr, s tím rozdílem, že v některých jejích projevech hraje významnou roli náhoda. Zajímavé však je, že téměř od doby jejího vzniku dodnes probíhají všechna její stadia, na rozdíl od vývoje lidstva, paralelně (teologické, metafyzické a vědecké-pozitivistické).

Comte se v pozitivizmu pokusil vystačit s kritickým myšlením, jež se vyvinulo v odborných vědách, a pokusil se toto myšlení odůvodnit historicky jako nejvyšší vývojový stupeň. Jeho pozitivismus je dodnes jedním z nejvýznamnějších filozofických směrů; ovlivnil zejména způsoby vědeckého bádání. Comteova zásada zabývat se pouze „pozitivně" ověřenými nebo ověřitelnými jevy je sice pro obecnější výklad světa nepostačující, avšak jako metoda získávání nových poznatků je bezesporu nepřekonatelná.

Jako by Comteova filozofie zcela odpovídala současným trendům ve fotografii... (Brian Mc Kee, Jeffrey Milstein, Andreas Gursky, Taiji Matsue). Jenomže stále žijeme a tvoříme v postmoderním duchu, a tak se vše neustále láme a ve chvíli, kdy už by se tyto trendy daly považovat za ustálené, vše se zase dle potřeby lidí mění a ve fotografii se objevuje nová teologie a metafyzika, která je reakcí na fotografii „pozitivně-vědeckou" a poukazuje na absenci hlubokých duchovních a emocionálních prožitků při vnímání díla (Gregory Crewdson, Hellen van Meene, Anne Arden Mc Donald, Lori Vrba, Peter Župník, Arno Rafael Minkkinen).

V dalším se opírám především o filozofii T. G. Masaryka (1850–1937), neboť mi jako východiska pro další úvahy svým realismem, kriticismem a konkretismem připadá jako přinejmenším postačující. Václav Havel – v knize A. Soubigoua, 2004 – přirovnává Masarykovy ideje k jeho pomníkům: „I ony se vynořují, zanořují a opět vynořují, jako by byly zvláštním vegetačním druhem, kterému se daří jen v určitém klimatu, ale který je schopen nepřízeň času a různé pohromy obdivuhodně přežívat kdesi v podzemí, aby při první příležitosti, kdy se klimatické podmínky jen trochu zlepší, vypučel a předvedl svou životaschopnost."

Masaryk je (i) podle mého názoru nedostižný zejména v tom smyslu, že jeho noetika (teorie poznání) je ve svých základech dovedena do logických konců. Chápu jej jako vrcholného představitele modernismu, neboť vytvořil univerzalistický, to je nadčasový a pro lidstvo uplatnitelný filozofický koncept. Jeho pokračovatelé – fenomenologové, strukturalisté, existencialisté a další – jeho myšlenky v zásadě jen upřesňovali a rozvíjeli, aby nakonec byly převrstveny postmodernismem, který je rozvolnil, rozmělnil a přidal k nim nové otázky a problémy.

Postmodernismus je do značné míry nesměrodatný už tím, že je nesourodý. Jeho jednotliví představitelé se v mnohém liší a je velmi nesnadné již jen určit, co je spojuje. Obecně postmodernismus znamená především jen odklon od „velkých vyprávění" moderny a od jejích koncepcí jediné pravdy a jediného cíle (katolicismus, marxismus, fašismus apod.). Obrací se k pluralitě a alternativnosti, rehabilituje mimoracionální poznávací postupy a zpochybňuje i pojetí dějin jako postupného překonávání dřívějších fází a možnosti na nich stavět. Modernu ovšem přímo či jednoznačně neneguje, neboť tím by

popřel sám sebe, zejména ve vyhraněné podobě „pravda neexistuje“ (to je v tvrzení, které se samo neguje). Postmodernismus jako celek podle mého názoru není třeba odmítnout, ale je třeba k němu být nanejvýš kritický a uvědomovat si jeho meze a nebezpečí i proto, že nepřináší žádné určitější a přesněji formulované vize. Nebrání tím ani rozvoji prázdného, konzumního způsobu života, který poznamenává současnou euroamerickou civilizaci a pravděpodobně i předznamenává její konečný úpadek. Ten stejný úpadek, který lze pozorovat i u současné „postmoderní“ fotografie.

Tento jev se dá nahlížet z mnoha směrů. Jedním je neopodstatněná cena prázdných a vykalkulovaných snímků Richarda Prince (kovboj z reklamy na Marlboro za milion dolarů), dalším je nekonečné rozmělňování topografických snímků typu manželů Becherových či Andrease Gurského (Michael Wolf, David Armstrong) či dokumentárních snímků upozorňujících na všudypřítomnou banalitu, jak to dostatečně vystihl třeba Martin Parr. Také by se daly jako příklad uvést dokumenty nestandardního životního stylu (Nan Goldin – Stories Retold, Museum of Fine Arts Houston, 2007) nebo všeobecná snaha prosazovat jako umění fotografii, která je spíš komerčního charakteru, jako portréty celebrit (Jadran Šetlík), móda (Michel Comte), ale třeba i válečné fotografie. Tím nechci říct, že se v těchto oblastech neobjevují i špičková díla (dřívější práce Nan Goldin, portréty Antona Corbijna a Davida Baileyho, móda od Richarda Avedona, Petera Lindbergha, z mladých David Lachapelle nebo dokumenty Jamese Nachtweye, Sebastiaa Salgada, Karla de Keyzera atd.)

Typickým příkladem postmoderního myšlení je úvaha editorů knihy Encyklopedie postmodernismu Hanse Bertense a Josepha Natoliho

(2002, 2005) nad tím, koho z autorů do této knihy zařadit: *„Mohli bychom se ale rovněž tázat: jsou ti, kdo byli vynecháni, důležitější než ti, kteří byli do knihy začleněni? A nemůžeme k postmodernu přistupovat z různých, ale v posledku rovnocenných úhlů? Ať už je odpověď na tuto poslední otázku jakákoliv, úžasná plodnost projektu postmoderny nám nenechává příliš na výběr. Selektivita však není nutně na škodu: může posloužit jako zkratka k tomu, co je opravdu v sázce. Doufáme a předpokládáme, že náš výběr klíčových postav reprezentuje postmoderno právě tak dobře jako kterýkoliv jiný.“*

Na obranu postmodernismu je ovšem třeba říct, že se často pohybuje na hranici, kam může přísně kritické-vědecké myšlení vůbec dosáhnout, že tato hranice je velmi neostrá a že je to vlastně území více nebo méně nespolehlivých soudů, kde se lze jen stěží ubránit subjektivitě.

Na Masaryka se námitky postmodernistů proti moderně vztahují jen částečně, protože i on předpokládal, že některé stránky jsoucna jsou nepoznatelné, případně, že jejich poznávání podléhá neustálému vývoji. Proto se k němu „vracím“: jako východisko svých dalších úvah uvádím (upravené) výňatky z Čapkových *Hovorů s TGM* (1935, 1990), v nichž je jeho noetika vyjádřena autenticky a v konečné podobě. Argumentem je mi také to, že podle Masaryka je nutno stavět na poznáních „nesčíslných“ jednotlivců a celých generací, a tuto tezi je možno dnes zpětně vztáhnout i na něj. Je mi na něm sympatické, že měl odvahu vydat se se svým „kadlubem“ kritického myšlení až na samé hranice jeho možností a oprávněnosti.

Filozofie T. G. Masaryka (výňatky z *Hovorů s TGM*)

V této kapitole tvoří velkou část textu citace, abych po doplnění vlastními poznámkami mohl ukázat jednu z možných pracovních metod a zároveň abych naznačil, jak filozofie může být užitečná při úvahách o fotografii.

„Filozofie – tím slovem se rozumí jednak jakási moudrost, hlubší jakési poznání a vědění, a za druhé celkový názor na svět i na život. Pro mne je filozofie, míním filozofie vědecká, pokus o celkový názor na svět; měla by být úhrnem všeho vědění, syntézou všech věd.“

„Na vědcích a filozofech neuctíváme jejich nadání, nýbrž to veliké usilování o pravdu.“

Na umělcích uctíváme právě to nadání, přičemž oni sami jeho význam často snižují a zdůrazňují pracovitost a šťastné náhody, menší část z nich si uvědomuje důležitost pravdivosti jejich práce, čímž nemyslím opravdovost snímku v případě dokumentární fotografie, ale pravdivost osobní. To, zda po zhlédnutí danou práci považujeme za uvěřitelnou ve smyslu osobního prožitku a výpovědi autorovy. Pravda je nejzajímavější – má v sobě zvláštní, ničím nenahraditelnou sílu.

„Naše poznání světa a lidí je dosud velmi neúplné, ale právě proto jen stát poctivě a vytrvale o to poznání, o pravdu.“

„Pravda je to, co bezpečně a kriticky víme, co je skutečnost uvědomělá. To je to celé: to co víme, vědět bezpečně a s jistotou, alespoň s veškerou jistotou té doby dosažitelnou. Potřeba jistoty, potřeba přesvědčení a pravdy: to je základ a smysl celé noetiky, nic víc.“

Tady znovu samovolně vyplývá otázka: Věříme, že autor „ví“? Že to, co nám předkládá jako osobní výpověď, nebo aspoň názor, myslí upřímně? Nebo i přes všechny koncepty a textové nánosy prohlédneme, že je jeho práce spekulativní, účelová? Jisté účelovosti se přirozeně nevyhne nikdo. Výsledná fotografie však musí být z toho hlediska čistá nebo alespoň vyvážená. Je to jeden z nejnáročnějších a nejožehavějších problémů, který si musí každý autor pokud možno co nejlépe vyřešit. Žádná kalkulace by neměla ohrozit podstatu věci. Je to obtížné, někdy je to i nemožné, ale obecně vzato je to řešitelné.

„Ke každému jednotlivému poznatku, k poznání vůbec, k pravdě vůbec, docházíme myšlením. Myšlení, to je vnímání a představování věcí – hmotných i nehmotných – skrze smysly nebo v paměti a obraznosti, a za druhé, je souzením o představovaných věcech. Pravda je v soudech, ne v představování.“

Fotografie je souzením o představovaných věcech... Konceptuální fotografie je pak přímým přenosem představované věci do obrazu.

„Posuzujeme představované věci, máme o nich své mínění, své přesvědčení. To je to plus, které z pouhé představy dělá poznatek. Myslit, poznávat, vědět, to znamená dobře si uvědomit, co víme a co

nevíme, co jsme poznali, co neznáme, co poznat nemůžeme. Poznatek je soud uvědomělý, soud, který vědomě usiluje o pravdu, o jistotu a bezpečnost. Soudem vypovídáme, že v něco věříme a v co, že jsme o něčem přesvědčeni. Přesvědčení je víra zdůvodněná; říkáme, že jsme si o tom jisti, jisti naprosto.“

Takto, mimo onu nebezpečnou jistotu, by se daly také charakterizovat atributy „dobré“ fotografie. V této souvislosti si vzpomínám na velmi důležitou otázku jednoho z mých fotografických učitelů: Ty tomu sám věříš, stojíš si za tím, cítíš, že je tvá práce skutečně dobrá, a věřil bys tomu také, kdyby někdo jiný předložil tutéž práci k ohodnocení tobě?

„Poznání je uvědoměním kritickým. Být kritický, to je zkoumat, přezkoušet, kontrolovat, ověřovat své poznatky. To je aspoň jedno kritérium pravdy: pravda je soud, který obstál ve zkušebním ohni kritiky.“

Po obeznámení s vývojem moderní a postmoderní fotografie si nemůžeme nepřipustit, že mnoho ve své době úspěšných a slavných děl ve zkušebním ohni kritiky a omleto vodou času neobstálo. Většina vykalkulovaných a momentálně efektních či skandálních, tím i dobře prodejných konceptů totiž po vystřízlivění konzumentů ztratila svou uměle vytvořenou hodnotu.

„Poznání není nic hotového, je to dílo živé, nedokončené, je stálým poznáváním. Sám vývoj myšlení nám dává jednu noetickou záruku: důvěru v dokonalejší poznání věků budoucích.“

V současné a tak často „konceptuální“ fotografii nalézáme někdy práci, která příliš rychle uzavírá, anebo naopak není schopna uzavřít

určitou myšlenku. V prvním případě nejde práce dost do hloubky a z hlediska opravdovosti autorova přístupu není uvěřitelná (manželé Žurkovi). V případě druhém je myšlenka, a tím i fotografický soubor neustále rozmělňován, přičemž to podstatné a novátorské bylo autorem dostatečně řečeno už v prvních patnácti snímcích (až na poslední soubory by se dal jako příklad bohužel uvést i můj oblíbený Keith Carter). Nedá se tu totiž říct, že by se téma a kvalita práce vyvíjely spolu s fotografovým poznáním. Tím nemyslím, že by vždy musel autor svůj soubor rychle ukončit, někdy by jen stačilo jej přerušit a pak se k němu po určitém vnitřním i vnějším posunu opět vrátit a obohatit jej o nové poznání, o to, co život, a případně s ním spojená kritika, přinesl. Když se tímto vrátím zpět k filozofii, mohu poznamenat, že celá řada myslitelů se také ke svým tématům vracela celoživotně. Byli schopni pokračovat a někteří z nich dokonce i uznat a napravit své předchozí omyly. Jako pozitivní fotografický příklad se dá vnímat celoživotní styl práce Josefa Sudka, který se neustále ke svým tématům vracel, ověřoval je a rozvíjel. Nebo také v jiném pohledu František Drtikol, který časem upustil od práce s živými modely, pak přešel dokonce k malbě a pak už „jen" meditoval, mimo jiné asi také proto, že se jako umělec vyčerpal, klasická tvorba mu přestala dávat smysl a sám sebe od ní s pokorou a disciplínou odpojil, čímž předešel tomu, co uvádím v druhém případě. (Při použití termínu konceptuální fotografie vycházím z definice konceptuálního umění. Konceptuální umění zdůrazňuje, že autorův koncept-myšlenka je základním prvkem umění, nebo je dokonce uměním sama o sobě. Nemusí být řemeslně kvalitní ani estetické, neguje formu, měl by jej být schopen vytvořit i úplný amatér, pokud má ideu. Idea může být vyjádřena různými způsoby, např.: slovy, texty, mapami, diagramy, filmy, videi, fotografiemi, kombinacemi všeho atd. Musím však upozornit na komplikovanost definice, resp. definic konceptuálního umění. Je

jich mnoho a během zhruba padesáti let kontinuálního vývoje se také výrazně měnily. Když se například podívám na „konceptuální fotografii" prizmatem manifestu Američana Sola LeWitta, který byl poprvé publikován časopisem *Artforum* v roce 1947, zůstává pouze zbožným přáním, aby takto současní konceptuální fotografové uvažovali. Jeho 35 vět o konceptuálním umění působí s odstupem více než čtyřiceti let téměř akademicky. Pojem „Art is Idea" použil také Marcel Duchamp v padesátých letech. Za konceptuální fotografy se dají považovat třeba Peter Finnemore, Dorit Margreiter, Franklin Vera Pacheco, Hans Peter Feldmann, Misha Gordin, z našich třeba Jiří Valoch, Jitka Hanzlová či Jiří David.

S problémem kritického myšlení a jeho vztahu k umění, a tím i k fotografii, jsem se setkal několikrát, naposledy při čtení knihy Lubomíra Nového *Filozof T. G. Masaryk* (1994). V této knize je analýza Masarykových postojů k umění, zejména jak je vyjádřil v práci *O studiu děl básnických* (1884, 1998). Nový zjišťuje možnosti a meze kritického myšlení ve vztahu k umění a klade si nepřímo otázku, kam až sahá sféra jeho možného uplatnění, případně, zda je možno je uplatňovat vůči umění bezezbytku. Nedochází k žádným jednoznačnějším závěrům, zejména ne v tom ohledu, který mne zajímá nejvíc: podléhá umělecká tvůrčí činnost kritériím vědeckého myšlení, nebo je mimo ně, a nakolik? Není umění „metafyzikou" či „teologií", není sférou, kam kritické-vědecké myšlení nedosahuje a dosahovat by ani nemělo? (Kritické myšlení zde definuji, resp. omezuji na jako v ideálním případě takové, které je oproštěno od nepravd a nepodléhá zkreslením a subjektivitě.)

Podle Masaryka „empirik" umělcům nepředepisuje. *„Pohlíží na díla umělecká jako vědec na jevy přírodní, srovnává dílo s dílem a indukcí*

dostupuje všeobecných pravidel, jež nevadí vzletu geniální tvořivosti umělcovy… Pravým cílem všelikého poznávání i vědeckého i uměleckého člověk jest.“

„Umělecké poznávání však na rozdíl od vědy ‚berly abstrakční nepotřebuje‘, je ‚bezprostředním postihování věcí samých‘, ‚plastickou‘, ‚smyslnou názíravostí‘, umělec ‚nespokojuje se skořápkou, ale k jádru věcí doniká‘; co poznal, ‚poznal naprosto správně‘… pro všechny doby… Poznání umělecké nejvyšší, je poznání lidské… Poznání pravého velikého umělce proto, že k věcem samým se vztahuje, jest tím nejlepším vystihnutím světa.“

Masaryk tedy přistupuje k uměleckému dílu, jak je zvyklý, uvažuje jako filozof: od noetiky. Jako sociolog a pedagog vidí jako hlavní úkol umění přispívat k nejen k obohacení lidského života, ale též „statisticky“ k rozvoji duševního obzoru pokud možno co největšího počtu lidí. *„Člověk největšího povznesení a snad i poučení v díle uměleckém nabývá… estetická stránka je mně podřízená a upřímně řečeno, málo zajímavá.“*

Lze namítnout, že Masarykův přístup nedoceňuje zážitkovou hodnotu umění, že příliš preferuje realismus a že hranice mezi hodnotným a bezcenným dílem je pak příliš zřetelná a neumožňuje porozumět mnohým výbojům moderního umění, například surrealismu.

Masaryk ovšem nepovažuje umělecké poznání bez tvoření za celé. Poznání je u umělce pouze pomůckou, prostředkem k cíli. Po pokud možno objektivním poznání světa může nastoupit umělec-subjektivista.

III. Psychologie

„Několik let mého syna v létě vůbec nezajímaly hračky; třeba stál skoro hodinu pohroužený do sebe ve svém pískovišti na zahradě a kolem v teplém větříku poletovali vlhovci červenokřídlí, hrdličky a listí, mračna se sunula oblohou, zpěv ptáků a vůně ptačího zobu a růží. A ten kluk o ničem z toho nevěděl; byl v samém středu světa, byl součástí věcí a neuvědomoval si konce a začátky; ještě mu neskončilo prvotní souznění se stvořením, ještě jím světlo a všechno úplně protékalo. Extáze znamená jednotu s veškerým bytím a extáze byla jasně vidět i v jeho výkresech hrajících všemi barvami; tak jako aurignacký lovec se stával jelenem, jehož namaloval na stěnu jeskyně, tak ani Alexe žádné „já" ještě neoddělovalo od ptáka či kytky. Táž spontánní jednota s objektem je i ve smělých japonských obrazech sumi; ty jsou dost názorným vyjádřením zenové kultury, protože splynout s tím, co dělám – to je opravdová realizace Cesty."

Peter Matthiessen (1978, 2006)

Psychologie, stejně jako všechny ostatní humanitní-společenské vědy, prošla od konce 19. století, kdy se definitivně vydělila z filozofie, bouřlivým vývojem.

Její konečný praktický úkol je pedagogický a terapeutický, ve smyslu kladného ovlivňování jednotlivců, skupin a společnosti, včetně napomáhání její prosperitě, – ten má nebo může mít společný s fotografií. Analyzovat tento aspekt by přesáhlo rámec této práce (a nejsem k tomu ani kompetentní), a proto se omezím na důležité psychoanalytické směry a jejich představitele.

Než přikročím k rozboru jejich přínosu pro pochopení umělecké tvorby a problému kritického myšlení s ní spojeným, musím se nejdříve zmínit o důležité polaritě mezi behaviorální školou a Freudovou psychoanalýzou. Behaviorální škola je postavena na zákonitostech učení, což v psychoterapii znamená zejména přeučování nevyhovujících návyků a stereotypů v chování. Psychoanalýza se zabývá citovým a pudovým nábojem těchto stereotypů, které se snaží odstranit nebo alespoň zmírnit uvolněním v hlubinách osobnosti uloženého „magmatu“ („klasicky“ přirovnávaného k vředu, který je třeba otevřít).

Podle mého názoru si obě tyto školy neprotiřečí, neboť již na základě prostého laického pozorování lze zjistit, že člověk se učí

i víceméně mechanicky, opakováním, „memorováním“ a stejně i třeba jen jednorázově, pokud je jeho učení provázeno silným, emocionálně podbarveným zážitkem. Z toho vyplývá i možná významná úloha umění: „učit“ prostřednictvím zážitků a prostřednictvím učení přinášet zážitky.

Sigmund Freud

Úloha a význam neurotických („spodních, temných, nečistých, falešných“ a jiných podobných) sil v člověku je lidstvu známa od nepaměti, přesto však lze označit přínos *psychoanalýzy* S. Freuda (1856–1939) pro poznání jejich síly a cest, jimiž se projevují a ústí, za průlomový. Popsal je nově zejména v těchto okruzích: nevědomí, sexualita, sny.

Člověk, zejména vnitřně disharmonický, je podle Freuda ovládán nevědomými silami víc, než se všeobecně předpokládá, resp. předpokládalo. Pokud daný jedinec tyto síly celkově potlačuje, vede to k neuróze (v nejširším slova smyslu), pokud je uvolňuje, získává tím přídatné energetické potenciály. Díky disharmonii (záleží ovšem na její míře) se tyto síly neuvolňují přirozeně, některými cestami pronikají, sublimují nadměrně, jinými nedostatečně. V obou případech ovšem deformují city a myšlení. Obvykle posilují egocentrismus, jehož silovým podkladem je narcismus.

Ve Freudově eseji Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci (1933) je jednak vyložena „psychoanalýza v malém“, jednak pojednává o kritickému myšlení (mohli bychom hovořit také o „kritickém pociťování“) umělců.

Osobnost da Vinciho je obzvlášť zajímavá, protože v sobě spojuje umělce i střízlivě uvažujícího vědce-technika.

„Shledáme-li, že v charakteru nějakého člověka je některá pudová složka, například vášnivá touha po poznání, nadměrně vyvinuta, vykládáme si to obyčejně zvláštním nadáním, o jehož pravděpodobně organické podmíněnosti nedovedeme většinou říct už nic určitějšího. My však očekáváme na základě svých psychoanalytických studií nervózních lidí dvě další okolnosti, které se snažíme vždy v každém jednotlivém případě stanovit. Máme za pravděpodobné, že takový nadměrný vzrůst pudové snahy se vyvinul už v nejranějším dětství dané osoby a že jeho nadvláda byla upevněna dojmy z dětského života, a pokládáme dále za jisté, že část své síly původně přejal od sexuálního pudu, takže později může zastupovat část pohlavního života… Je-li období infantilního sexuálního bádání přerušeno nárazem energického potlačení… má toto bádání stejný osud jako sexualita; touha po vědění je od této doby brzděna a svobodná intelektuální činnosti je omezena snad na celý život, zvláště tam, kde se krátce na to takovému myšlení postaví na překážku mocné náboženské důvody, které uplatňuje výchova. Tak vzniká typ s neurotickou poruchou… Při druhém typu je intelektuální vývoj dosti silný, takže stačí odolat sexuálnímu zatlačení, které na něj útočí… Bádání zde nastupuje místo sexuální činnosti a často ji zastupuje… známka neukojitelného dětského bádání se prozradí v tom, že také toto zkoumání nikdy nedochází k cíli… Typ třetí, nejvzácnější a nejdokonalejší, díky zvláštnímu založení této poruše uniká… Také zde se sice setkáváme se sexuálním zatlačením, zde se mu však nepodaří dostat do nevědomí některou část pudu po sexuální slasti… pud se svobodně vyvíjí ve směru intelektuálního zájmu… Umělci dobrotivá příroda dopřála, že může svým dílem vyjadřovat nejtajnější, jemu samému skrytá duševní hnutí, kterými mocně působí na ostatní lidi i jemu vzdálené, a oni sami nemohou určit, jak toto působení vzniká…“

„Kdo si představí Leonardovy obrazy, vzpomene si jistě na podivuhodný, omamný a záhadný úsměv, který dovedl vykouzlit na rtech svých žen… V úsměvu Monny Lisy (je) nejdokonalejší zobrazení protikladů, které vládnou v ženském milostném životě, zdrženlivosti a svůdnosti, oddané něžnosti a bezohledně žádostivé smyslnosti… Je možné, že Leonardo byl úsměvem (skutečné) Monny Lisy tak zaujat proto, že tento úsměv v něm probudil něco, co už dlouhý čas dřímalo v jeho duši… Výslovně zdůrazňujeme, že jsme nikdy Leonarda neprohlašovali za neurotika nebo za nervově chorého… Nedomníváme se, že zdraví a nemoc, normální a nervózní je navzájem přesně odlišeno.“

I ve fotografii nalézáme směry, které vycházejí z negativistických, temných a neurotických procesů; disharmonicky ladění autoři v pozitivní ustrojení světa nevěří, fotografováním ventilují své neurotické zátěže a to jim v důsledku umožňuje žít lépe. Zajímavé je, že u autorů veskrze pozitivně laděných může být fotografie terapií ve smyslu obrany, neboť fotograf pozitivně laděnými snímky prodlužuje dobu trvání příjemných událostí, jakoby se v nich utvrzuje a nepříjemné skutečnosti a stránky života pomíjí. Freud předpokládá dialektiku vnitřních sil v člověku a umělec je příkladem jejich tvůrčího vyústění, oslovujícího ostatní jedince.

Alfred Adler

Jedním z nejvýznamnějších a nejtvořivějších žáků S. Freuda byl A. Adler (1870–1937). Vytvořil školu, která se sice jmenovala individuální psychologie, zabývala se však spíše sociálně psychologickými, tedy mezilidskými vztahy (Člověk jaký jest, 1927, 1935). Od Freuda přejal koncepci nevědomí, odmítl však jednostrannou determinaci lidské psychiky sexuálními pudy. Studoval (zdravý) společenský cit – potřebu a schopnosti člověka zařadit se do společnosti, a (potenciálně nezdravou) touhu po moci, po sebeuplatnění a sebeprosazení, související často s různými komplexy, zejména s komplexem méněcennosti.

Jeho psychologická koncepce říká, že jedinec není převážně ovládán ani svými instinkty, ani společností, ale sám je tvůrčí silou. Někteří autoři využívají ke své tvorbě převážně rozum a pracují na základě předem stanovených konceptů, znalost řemesla jim umožňuje je realizovat. Jiní předem ovládají technickou stránku tvorby a empirické procesy, vlastní cit a talent uvolňují jejich tvůrčí sílu. Stávají se tak jakýmsi kanálem skze který, někdy i ne zcela vědomě, proudí tvůrčí síla univerzální.

Adlerovým pokračovatelem byl Fritz Künkel, který polaritu společenský cit vs. touha po moci pozměnil na věcnost vs. egocentrismus. Věcností

rozuměl střízlivý zájem o sebe i druhé a obecně pozitivní přístup k řešení mezilidských problémů, který v žádném případě není „suchý", ale naopak, je projevem citově harmonicky rozvinutého člověka.

Künkel ve své knize *Einführung in die Charakterkunde* (1934) své pojetí dokládá následujícím příkladem: *„Na ulici upadl starý muž a mladší přispěchal, aby mu pomohl. Taková pomoc může sloužit dvěma účelům: buďto je účelem pomoci tomu, komu se přihodila nehoda, nebo si člověk, který druhému pomohl, chce získat svým činem sám pro sebe ‚zásluhu'. Oba účely působí vždy současně, je však nutno vědět, který z nich převažuje. Jestliže k pomoci z nějakých důvodů nedojde, bude člověk, který chtěl druhému pomoci, pociťovat lítost. Avšak věcně zaměřený člověk pomyslí na starého muže a člověk zaměřený na sebe bude postižen tím, že nemohl vykonat dobrý skutek. Bude se to snažit nějakým způsobem vysvětlit nebo se snad dokonce sám sobě omlouvat. V každém případě se budou jeho myšlenky zaobírat jím samým."*

Je třeba dodat, že tím, že Adler a Künkel posunuli těžiště hlubinné psychologie do mezilidských vztahů, přibrali tím do popředí i problém morálky, zejména ve vztahu k lidské potřebě moci a sebeprosazení. Podobně jako u Freuda, byť v jiné podobě, zde jako základní vyvstává otázka, nakolik „přídatné síly" napomáhají umělci v jeho činnosti, nebo mu naopak škodí.

Carl Gustav Jung

Snad ještě významnějším Freudovým žákem než Alfred Adler byl Carl Gustav Jung (1875–1961). Také on odmítl Freudovo přílišné zdůraznění sexuality. Při výkladu psychické patologie se zajímal o širší souvislosti než jen o nepříznivé dětské zážitky. K základním a obecným psychickým funkcím – vnímání, cítění a myšlení – přidal funkci intuice. Nevědomí chápal jako plnohodnotnou součást psychiky a jako silový i obsahový zdroj lidské tvořivosti. Jedním z nevýznamnějších příspěvků jeho *analytické psychologie* byl objev kolektivního nevědomí, které je obsaženo v celospolečenských mýtech, náboženstvích, pohádkách a podobně, ale také v psychice každého jednotlivce.

Hlavní součástí kolektivního nevědomí jsou tak zvané archetypy neboli praobrazy (například muže, ženy, matky, dítěte, mudrce, slunce a ohně) zahrnující mnohageneračí zkušenost lidstva (archetypy totožné se zásadními motivy ve veškerém umění). Z ní pramenící intuice, vycházející z kolektivní i individuální zkušenosti, umožňuje člověku orientovat se a rozhodovat se v obtížně definovatelných až nedefinovatelných podmínkách a situacích, a také tvořit.

Umělecké dílo (a tedy i fotografické) je podle Junga (1922, 1995) jako sen, který přes veškerou zjevnost sám sebe nevykládá, a proto ani není nikdy jednoznačný. To mi připomíná větu mého oblíbeného

fotografa Vojty Dukáta: *„Mám rád, když na tom snímku je ještě něco, co tam není.“*

„Dokud jsme sami absorbováni v tom, co je tvůrčí, nevidíme a nepoznáváme, dokonce ani nesmíme poznávat, neboť nic není v tomto případě pro bezprostřední prožívání škodlivější a nebezpečnější než poznání.“ Poznání je jako jistota a spokojenost, dva stavy, které mohou být pro fotografické dílo mimořádně škodlivé.

„Do poznávání se však musíme pustit mimo tvůrčí proces a pozorovat ho zvnějšku. A teprve pak se stává tento proces obrazem, který vyjadřuje významy. Potom nejen smíme, ale dokonce musíme hovořit o ‚smyslu‘… Umění možná vůbec nic ‚neznamená‘, nemá vůbec žádný ‚smysl‘… Možná, že existuje jako příroda, která prostě ‚je‘, aniž by něco ‚znamenala‘. Je význam nutně víc než pouhý ‚vtajený‘ výklad, který do skutečnosti vkládá potřeba intelektu hladovějícího po smyslu? Lze říci, že umění je krása, v ní se naplňuje a to mu stačí. Nepotřebuje žádný smysl… Abychom pochopili jeho smysl, musíme se nechat (již hotovým) dílem ztvárnit tak, jako ono tvárnilo básníka. A pak také pochopíme, jaký byl jeho prapůvodní zážitek…. Vše tvořivé stoupá z nevědomých oblastí… Umělecké dílo je poselstvím kolektivního nevědomí…“ (Mimo jiné tak Jung nepřímo podává nový a širší výklad než Freud výše uvedeného momentu tvorby da Vinciho.) *„Opravdový génius hovoří ze světa věčného ke světu pomíjivému… Umělec je hlásnicí své doby… Je mimo konvence… milost toho, co je tvořivé, se vždy platí… Básník se dotkl oněch léčivých a spásných duševních hlubin, které ještě řádný jedinec neoddělil do osamocenosti (individuálního) vědomí, aby se dal na bolestnou bludnou cestu, těch hlubin, kde ještě všichni lidé žijí zaujati týmž rytmem, a proto cítění a jednání jedince ještě zasahuje do veškerého lidstva... Nezrozené dílo v duši umělce je přírodní silou, která se prosazuje buď tyranským násilím,*

nebo jemnou lstí přírodního účelu a je při tom lhostejná k osobnímu štěstí či neštěstí člověka, jenž je nositelem tvořivého prvku. Tvůrčí prvek žije a roste v člověku jako strom v půdě, z níž čerpá živiny. Proto správně považujeme tvůrčí proces za živou bytost, která je lidské duši vštípena.“

Arthur Janov

Když v roce 1970 vyšla kniha amerického psychologa a psychoterapeuta A. Janova The Primal Scream (Prvotní výkřik), vzbudila nejen mezi odbornou, ale i mezi širší veřejností značný ohlas a rozruch. Její publicitě přispělo i to, že se Janovově terapii podrobil John Lennon a pod jejím vlivem složil písně vydané v albu Imagine (nejznámější z nich, stejného jména jako album, byla později vyhodnocena jako píseň století).

Janovovo učení, které bylo v mnoha směrech dovedením psychoanalýzy a ostatních hlubinných škol do logických konců, vyvolalo ovšem ostrou kritiku; mimo jiné proto, že útočilo na některé základní pilíře, na nichž vždy stála a do značné míry i dnes stojí euroamerická civilizace: bylo levicové a popíralo jakékoliv podoby a formy náboženství. Souviselo mimo jiné s hippies a s americkou humanistickou psychologií a jejím postulátem, že člověk je přirozeně dobrý.

Některé Janovovy teze byly na druhé straně (dočasně) přijaty, zejména ovšem ty, které nebyly zcela nové a odpovídaly trendům vyvolaným již Freudem. (Na počátku byla příhoda s malou holčičkou, kterou její rodiče k Freudovi přivedli, zděšení, že – snad nadměrně – masturbuje.

Freud je uklidnil s tím, že pokud tomu nechají volný průběh, časem to samovolně pomine.)

Hlavním požadavkem řady psychologů a pedagogů se v průběhu minulého století stalo, aby dítě bylo co nejméně omezováno, aby se mu „nelámala osobnost", aby jeho rodiče a vychovatelé nebyli obrazně řečeno zahradníky, kteří výhonky mladého stromu přištipují, neboť jen jako volně rostlý si člověk vytvoří přirozenou, krásnou korunu.

Podle Janova jsme se všichni narodili zdraví, reální. *„Reálné já je naše pravé já – to, čím jsme byli, než jsme si uvědomili, že to není pro rodiče přijatelné… Čím silnější je náš obranný systém, tím jsme nemocnější, nereálnější... Neurotik potlačuje své reálné já, spolu se svou prvotní bolestí… Protože nereálné já je systém, který je nám vnucován zvenčí, tělo jej odmítá, jako by odmítalo každý cizí prvek. Každý organizmus se snaží být reálný… neuróza je nereálný způsob, jakým se snažíme být reální… Nereálný systém náš endokrinní systém buď potlačuje, nebo příliš stimuluje... Prvotní terapie je systematický útok na nereálné já, který nakonec vytvoří novou kvalitu bytí – normálnost – stejně jako původní útoky na reálné já vytvořily nový stav bytí – neurózu. Bolest je jak cestou do neurózy, tak cestou z ní."*

Obranné systémy podle Janova i mnoha jeho předchůdců deformují lidské myšlení a pociťování a omezují ho – vytvářejí místa, která si člověk není schopen uvědomit, protože by to nabouralo jeho obranný systém. Lze z toho dovodit jeden mimořádně důležitý závěr: jen člověk s plně otevřeným vědomím a prožíváním může být sobě i ostatním prospěšný. Neurózou trpící lidé sami sobě a ostatním spíš škodí – a platí to i pro některé umělce, protože jejich práce často bývá jen potravou pro teoretiky, jiným směrem je však nesdělná a ostatním

neprospěšná. Každopádně však obranné systémy popsané Janovem potlačují také vrozené nadání. Nadaný jedinec cítí, vidí, ví, že by mohl vytvořit něco výjimečného, ale neudělá to.

„Stačí porovnat rozmáchlé, svobodné malování dítěte s upjatými, sešněrovanými ‚obrazy' dospělých, kteří si už obraz uvědomují a snaží se zobrazit ‚skutečnost', jak ji vidí ostatní; dospělý už se moc zabývá sám sebou – vystoupí ze svého obrazu a zjistí, že je od věcí oddělen, vnímá ticho všude kolem a děsí ho důsledky Stvoření. Krunýř vlastního já už se tvoří, vzniká zoufalá oddělenost vlastní identity, osamělost: ‚Člověk se uzavřel a nakonec ze své jeskyně vše vidí jen úzkými průzory. '"
(Peter Matthiessen, 1978, 2006 / William Blake, 1790–1794, 1994)

IV. Estetika a fotografie

Estetika je filozofickou disciplínou, vědou o krásnu; její začátky sahají až k samým začátkům filozofie. Podle Platóna je krása smyslovým zjevením ideje dobra. Hegel estetiku definoval jako filozofii umění; krása mu byla projevem absolutní ideje: v umění se člověk pozvedá k absolutnu. Podle Herdera je estetické cítění člověka odvozeno od jeho vnímání přírody (v nejširším slova smyslu), z pocitů, obrazů a představ, které z ní a o ní od nepaměti má. Tento postulát rozvedl nedocenitelným způsobem zejména C. G. Jung.

Estetika se sice prolíná s teorií umění, avšak zabývá se i mimouměleckými stránkami. Oba pojmy jsou si proto v jistém slova smyslu nadřazené: teorie umění je čímsi širším a vyšším než estetika, estetika ji přesahuje svým dosahem na každého člověka a na jeho každodenní život.

Základním pojmem estetiky je estetično, které se vztahuje k lidské schopnosti poznávat, tvořit a hodnotit z hlediska vnímání krásy, harmonie a jejích opaků (například tón je na rozdíl od hluku harmonickým, libým zvukovým projevem). Dalším důležitým pojmem je esteticismus, pojetí umění jako čistého umění „pro umění", v němž je vše podřízeno kráse. Tento pojem však v současné fotografii téměř vymizel, nebo byl nahrazen estetizmem novým (viz fotografické autoportréty malíře Václava Stratila) a esteticismus jako nutný základní kámen při stavbě fotografického obrazu je vlivem nástupu

a trvání konceptuálního směru v umění od padesátých let překonán.

Celá desetiletí, téměř až do dneška bylo možné spatřovat dva základní fotografické proudy, výtvarný a minimalisticko-konceptuální. Příklady pro jsem již zmínil v kapitole o filozofii. První s estetikou počítal a druhý ji důrazně odmítal. Byl jsem tomu rád a vnímal jsem rozštěpení vývoje fotografie jako pozitivní a toto umělecké médium jako obohacující jev. Nyní se však zdá, že druhý, estetiku vylučující směr, zcela převážil. Často slýchám od studentů: *„To je přece jedno, jak to bude vypadat, důležitý je koncept, estetická stránka je jen formalita.“* Je i není, protože forma musí jít ruku v ruce s obsahem. Zdá se, že jsme estetiku odsunuli až příliš, protože i v současné fotografii má svoji funkci, pomáhá (ovšem ne v každém případě) myšlenku sdělit čitelnější formou. Jsou totiž díla, která jsou myšlenkově velmi silná, ale přes svoji slabou estetickou nebo technickou kvalitu prostě „nevyzní“. Znovu voláme po estetičnu a ono naštěstí znovu přichází. Nemusíme se bát, že by zcela ovládlo umění a přerostlo v kýč. Dávno již nemáme jen jeden směr a sloh, svět přes globalizaci zdaleka není jeden, a tak estetika jen účinně dorovnává to, co v rovnováze nebylo.

Krásu a krásno lze definovat jako výraz kladného estetického zážitku, jako nejvyšší estetickou hodnotu, případně jako něco výjimečného, mimořádného až ideálního nebo dokonalého, co je spojeno s obdivem a úžasem a co v člověku vzbuzuje pocity radosti, povznáší ho a přispívá k naplnění jeho života. Podle Platóna krása souvisí s nádherou pravdy, podle Aristotela je spojena s řádem. Podle mne je to také použitelná definice pro nekonceptuální výtvarný směr umění.

Dalšími pro estetiku klíčovými pojmy jsou katarze a extáze. Katarze je ve filozofii chápána jako mravně a psychicky libé a očistné působení uměleckého díla na člověka. V psychologii je chápána jako ozdravné uvolnění či zeslabení psychického napětí, v hlubinné psychologii jako uvolnění potlačených a nevědomých negativních emocionálních zážitků z minulosti, zejména z dětství.

Extázi, jako opojení či vystupňovaně kladný emocionální stav, který katarzi může předcházet jako elevace předcházející odliv, jako vzedmutí nádherných pocitů z uměleckého díla, přírodních či jiných obrazů a úkazů, lze definovat jako stav mimořádného citového vzrušení provázený „utržením mysli", to je ulpěním na podnětu nebo podnětech, které extázi vyvolaly, a zeslabením až zrušením schopnosti vnímat jiné podněty.

Estetické zážitky mohou tedy být pro člověka přínosné, zejména pokud v něm zanechají trvalé stopy: pokud je člověk vstřebá, pokud jej v tomto ohledu jakkoliv poučí. I jen jejich „nehmotný" a bezobsahový účin, a tím, že se případně opakuje, jej může sám o sobě „poučit" – rozšířit jeho smyslové spektrum, a tím i celou jeho osobnost.

Zde se vracíme k problému slabých prožitků, které je nutno opakovat, aby se uložily do paměti, a silných prožitků, které se do paměti vtiskují jednorázově. I z toho lze odvodit výjimečnost fotografie, neboť její úlohou je působit na člověka silně, to je vtiskovat se mu více nebo méně jednorázově, a tím i efektivně.

Může být umělecké dílo založeno jen na estetice, tedy na kráse? Je krása vždy spojena jen s kladnými, libými pocity? U verbálně bezobsažného umění, jakým je hudba, je odpověď zřejmá: může, dokonce snad

musí. (Na nedostatek krásy pravděpodobně doplatila vážná hudba dvacátého století). Avšak krásná může být nejen hudba „durová", ale též „mollová", to je hudba, která sice nevzbuzuje pocity radosti, ale dojde po jejím poslechu ke katarzi. Za krásná lze vlastně označit i všechna umělecká díla, která zpočátku navozují úzkost nebo depresi, ale diváka či posluchače nenechají „v bryndě". Tím nemyslím, že by příběh musel mít dobrý konec, ale skutečnost, že autor dá divákovi možnost své práci porozumět, dá mu uvěřit, že důvody, proč dílo navozuje úzkost či depresi, jsou hluboké a opravdové, a ne samoúčelné, prostě proto, aby vůbec nějaké emoce vzbudilo. Záleží ovšem samozřejmě i na každém jednotlivci, na konzumentovi a jeho citlivosti a psychické integritě. Dobrý příklad této problematiky ve fotografii je Shelby Lee Adams a jeho portréty lidí z osad v Apalačských horách. Na snímcích lidí, kteří žijí v izolaci od zbytku americké kultury a jsou často různě degenerovaní, bychom těžko hledali něco veselého. Autorova citlivá a dlouhodobá práce nás však přesvědčí o jejím smyslu. Podobně působily už dříve portréty lidí na okraji společnosti od Diane Arbus a také snad vůbec poprvé snímky Jacoba Riise.

Hudba však neexistuje jen bezobsahová, existuje i tak zvaná programní hudba nebo hudba spojená se zpěvem či slovy. Typickou programní hudební skladbou je symfonická báseň Richarda Strausse *Smrt a vyjasnění*, kde je depresivita a následná katarze vyjádřena v již samotném jejím názvu. Také většina oper a melodramat má podobný scénář. Díla zanechávající jen úzkost či depresi se ve všech oborech umění objevují až koncem osmnáctého století a souvisejí pravděpodobně s krizí evropské civilizace, již tak vyjadřují. Není náhodou, že jedním z prvních ohlašovatelů tohoto trendu byl Goethe, tím že vytvořil *Fausta* a *Utrpení mladého Werthera*.

Přesto Goethe čtenáře „v bryndě“ nenechává, tak jako třeba Joel Peter Witkin svými fotografiemi. Cintra Wilsonová vyslovila otázku: „*Jsou Witkinovy temně imaginativní fotografie intelektuálně kamuflovaným šílencovým šou, nebo je to skutečné umění?*“ To asi nemohu úplně odborně posoudit, ale zdají se mi pravým opakem toho, co jsem uvedl v případě Shelbyho Lee Adamse, Diane Arbus ad. Přes svou technickou dokonalost, výtvarnost i pomalu se měnící formu působí samoúčelně. Člověka to nutí ptát se, proč a jak dlouho ještě. Odpověď rovněž neznáme, ale po čase nás to i přestává zajímat. Také uvádění Witkina jako novodobého Hieronyma Bosche mi přijde přinejmenším nevkusné. Nabízí se i příklad našeho Jana Saudka, ale ten nás „v bryndě“ nenechává, protože působí často komicky a jako osobnost neztrácí nadhled sám nad sebou. Abych nezůstal jen u Witkina, mohu ještě zmínit příklad dalšího amerického fotografa Andrese Serrana, který svými fotografiemi také vzbuzuje pocit samoúčelnosti a spekulativnosti.

Další diskusní pole může otevřít otázka, zda krása je vždy jen projevem harmonie, případně, zda jisté rušivé vlivy nemohou pocit krásy dokonce ještě umocnit. Například L. N. Tolstoj v románu *Vojna a mír* tvrdí, že drobné nedostatky jen zvyšují krásu ženy. Velmi dobře tento problém znají například designéři automobilů: vědí, že dokonale ladné auto se brzy „okouká“, a že je navíc zapotřebí, aby v jeho designu bylo něco lékárnicky nadávkovaného, co vzbuzuje pocit napětí. Velmi dobře jsou, nebo by měli být, s tímto problémem obeznámeni také architekti. Musí vždy znovu a znovu konkrétně řešit nejen estetický dojem navrhovaného objektu, ale také to, jak bude, nebo do jaké míry nebude, souladný se svým okolím. Tento jev se dá ve fotografii nejjednodušeji nastínit pomocí kompozice snímku. Pokud ji autor neovládá, jeho práce působí nepřesvědčivě a amatérsky, pokud

ji ovládá a bezezbytku aplikuje, je dílo nudné, resp. kompozice tomu napomáhá. Když svoje kompoziční umění použije, ale kompozici lehce naruší, podpoří dynamičnost a uvěřitelnost snímku.

Je třeba také vzpomenout další psychologický faktor: opotřebení napětí v dlouhodobém časovém horizontu. Jak jednou prohlásil Jan Werich, i největší kýč časem kýčem přestává být – dosah tohoto postřehu lze zobecnit na všechny vlivy, které narušují pocit dokonalé harmonie. Je otázkou, zda kostel tyčící se na kopci malebné ladovské krajiny, dnes vzbuzuje napětí – které jistě nebylo nezáměrné – stejně jako vzbuzoval v době, kdy byl postaven. Tento problém lze „snížit" dokonce až na způsob zednické práce: má být omítka provedena dokonale nebo na ní mají zůstat projevy lidské ruční práce? Tady se nabízí srovnání digitálního tisku a ručně zhotovené zvětšeniny. Rozdíl mezi nimi má dvě roviny. Jednak tu, která je důležitá pro diváka, kdy ručně zvětšená fotografie nese stopy autorovy fyzické práce a pro mnohé konzumenty a sběratele je to důležité, protože mají pocit, že si část autora odnášejí s sebou, že nevlastní jen digitální tisk, kde je idea díla samozřejmě vystihnuta dokonale, ale celá edice tisku je identická. Druhou rovinou je rozdíl v prožitku z práce u samotného autora. Není totéž ručně pracovat ve fotokomoře a u počítače s Photoshopem, i když oba způsoby mohou být stejně vzrušující i rutinní.

Zdá se, že na tyto a podobné otázky neexistují paušální odpovědi. Je ale jisté, že pokud bychom měli spolu s Herderem odvozovat krásno od přírody, tak bychom měli mít vždy na paměti, že příroda není nikdy dokonalá. Problém se stane ještě složitějším, když si představíme nádhernou Smetanovu symfonickou báseň *Z českých luhů a hájů*. Smetana jistě usiloval o to, aby to bylo dokonalé dílo, ale podařilo se mu to? A jak dokonale se je daří interpretovat orchestrům sestávajícím

z mnoha lidských, tedy chybujících jedinců, pod taktovkami různých dirigentů? Jak moc se daří fotografům, aby jejich výstupy byly dokonalé? My něco vnímáme jako pozorovatelé, ale většinou nevíme, jak aspiroval autor. Na výstavě můžeme vnímat dílo jako dokonalé, ale nevíme, jak moc se liší od původního záměru. To platí v rovině obsahové i formální. Nevíme, zda autor našel dokonalou cestu jak ideu myšlenkově zpracovat, a potom v rovině technické, jak ji dokázal materializovat. Ručně dělaná černobílá i barevná zvětšenina nabízí tisíce variant jak negativ zpracovat a rovněž tak inkoustové tisky. Každý, kdo pracuje s „dokonalými" digitálními technologiemi jistě ví, jak moc a jak často se výstup od autorových představ liší.

Mantinely krásy velmi přesně naznačuje Michelangelo: jeho *David* v obličeji zcela harmonický není, kdežto jeho *Pieta* je vzorem dokonale čisté krásy. Obojí je možné. Ve zvláštních případech může jít o čistou krásu pro krásu, která se ve své výjimečné obsahové i řemeslné dokonalosti stává sama o sobě uměním (Michelangelova *Pieta*, zátiší a krajiny Josefa Sudka, krajiny Edwarda Westona a Ansela Adamse, detaily rostlin Karla Blossfeldta). Nepatrnou i větší disharmonii důležitou pro finální harmonický účin pak vedle Michelangelova *Davida* najdeme v tisících fotografiích i ostatním umění. Příkladů by bylo nekonečně mnoho.

V. Umění a fotografie

Co je umění a co je jeho podstatou, je jiným z „věčně“ diskutovaných problémů. Francouzský spisovatel Jean Dutourd (1966) se k podstatě umění vyjadřuje takto: „*Musíme být pravdivější než pravda, a v tom to je, můj zlatý, to zamotané klubko, věř mi. Z kubického metru života ti po nutném alchymistickém procesu zbude kubický milimetr umění. A to počítám zhruba. Jenom abych ti ukázal rozlohu reality, která se vejde do toho, co je pravdivější než pravda. Pravdu musíš tisíckrát umocnit, zbavit ji vody, mastnoty, zhustit fantastické rozlohy. Existují prý hvězdy, jejichž hmota má takovou specifickou váhu, že kdybys z ní vzal kousek velký jak krabička od sirek, vážil by tolik jako lokomotiva. A totéž platí v umění. Nejde o to sestavovat lokomotivu. To svede každý, kdo si dá práci, kdo ví, jak na to, a má potřebné nářadí a součástky. Jde o to, vyrobit krabičku od sirek, která by vážila tolik jako lokomotiva. To asi nejspíš vysvětluje, proč je tak málo umělců. Když přede mě rozložíš deník velké průměrné lásky, nabízíš mi lokomotivu. Takový stroj mi není k ničemu. Já chci krabičku od sirek, vzácnou, stotunovou krabičku od sirek.*“

Je to samozřejmě jen pokus o vyjádření podstaty umění, a to ještě „jen“ pokus vyjádřit ji uměleckými prostředky: využívá nadsázky, zavádějících přirovnání a je neúplný. Jde vlastně o případ, kdy se věc definuje sama sebou.

Co je umění a co je jeho podstatou, už vyjádřila celá řada autorů. Je to problematika nanejvýš ožehavá a názory se navíc postupem

času mění. Pokusím se, vzhledem ke své povaze poněkud „klasicky“, shrnout některé základní a ustálené názory.

V podstatě jde vždy o konstelaci formální a obsahové stránky, tedy níže uvedených atributů. Po stránce formální by umění mělo být zvládnuto řemeslně, a to i přes to, že tak na první pohled na diváka nemusí působit. Autor, který je perfektně technicky připravený, může využít zdánlivého amatérismu a nahodilosti právě proto, že jinak své řemeslo dokonale ovládá. Totéž platí i o účinu estetickém.

Daleko komplikovanější a rozsáhlejší je stránka obsahová. Měla by užívat všechny, nebo aspoň některé známé znaky, jakými jsou obsah, závažnost sdělení, jeho novost a přínos, ale protože se tyto znaky mohou pro zkušeného umělce stát také atributy řemeslnými, měla by jejich konjunkce s formálním řešením také obsahovat stránku zážitkovou, a v hotovém díle pak vygradovat v osobitou, svébytnou a výjimečnou práci.

Totéž platí i pro uměleckou fotografii, ale protože se její možnosti přece jen například od malířství poněkud liší, musím ještě naznačit její další charakteristické vlastnosti. Fotografie může být tím nejkonkrétnějším konkretismem, je dokumentem okamžiku, nejvíc „k jádru doniká“. Také nepotřebuje úpravu fasády jako obraz vytvořený malířem, nemusí mít verbální, pojmovou či abstraktní stavbu a může v jistém ohledu být „nejčistším uměním“.

Pro doplnění složitosti definice umění a fotografie připisuji ještě několik poznámek a otázek. Má mít umělecké dílo mýtus i v hlavní linii (například *Rusalka* Antonína Dvořáka či literární dílo J. R. Tolkiena, ve fotografii pak třeba Ruud van Empel, Joel Peter Witkin,

Tereza Vlčková)? Myslím, že odpověď je podobná jako u celé řady dalších otázek týkajících se umění: může, ale nemusí. Záleží na tom, o jaký druh fotografie jde a jestli mýtus potřebuje. Fotografie výše uvedené Terezy Vlčkové by například mohly být jen módou nebo jen portréty, ale nejsou, díky citelné míře tajemství a záhadnosti.

Má být umělec angažovaný? Odpovídám ano, aspoň tou měrou, že by v díle měl být, byť téměř neviditelně, znát autorův názor, ať již se týká čehokoliv. Krásně to dokládá Michelangelo ve svých freskách ze Sixtinské kaple či celoživotní dílo Jindřicha Štreita, obé má umělecký, pedagogický, morální i psychoterapeutický účin.

Není zcela zřetelné, jak je to s morálkou. Je totiž velký rozdíl, zda se nahlíží v pohledu sexuálním, politickém či jiném. Arthura Rimbauda, Paula Verlaina, nebo ve fotografii Roberta Maplethorpa, Jocka Sturgese, Lewise Carolla, dnes společnost s výjimkou Spojených států přijímá. Fotografy přizpůsobivší se několika režimům – Karla Hájka či Vladimíra Židlického – bychom přes jejich nesporné umělecké kvality měli vnímat obezřetněji.

Tím myslím to, že když se Robert Maplethorpe sám vyfotografoval s bičem vraženým v anusu, může to poukazovat na jeho šílenství a zvrácenost, ale nikomu to neublíží, rovněž u snímků obnažených pubertálních dívek a chlapců od Jocka Sturgese nebyl prokázán žádný traumatizující účin.

Naproti tomu dílo německé fotografky Leni Riefenstahlové, které je vynikající, sloužilo jako propaganda pro budování Německé říše a bývá často omlouváno tím, že to tak ve své době nevnímala, protože Hitler ji přesvědčil, že politika a umění se nemají míchat dohromady a on

chce umění, a že se prostě chopila možnosti něco kvalitního vytvořit. Je škoda, že se k tomu do své smrti (ve 101 letech) nijak zásadně nepostavila. Vymlouvala se na svoji naivitu a politické oslnění, nikdy nepřišla s kajícnou sebekritikou a pokorou. Naproti tomu kolaborace, udavačství, aktivní členství v Stb, zahrávání si s osudy kolegů, ostatních lidí, či v případě Hitlera (také se považoval za malíře a kreslíře) s osudem celého světa, je neodpustitelné.

Z jiné oblasti mohu uvést antagonismus morálky Marty Kubišové a Heleny Vondráčkové, signatářek Charty a Anticharty. Jedna stokrát obehraná pravda sem však patří: ti slušní autoři jsou zpravidla méně vidět, a tudíž to mají těžší.

Poslední poznámkou je otázka obsahovosti díla. Ta totiž může souviset s morálkou stejně významně jako výše uvedené oblasti. Prázdné dílo může být obecně známé a dokonce slavné, jeho morální nebezpečnost spatřuji v tom, že ovlivňuje masy a způsobuje falešné zdání normálnosti a kvality.

Závěrem této kapitoly chci říci, že každé umělecké dílo by mělo být, byť zdánlivě neviditelně, obsahově přínosné. Vedle vážných důvodů i proto, aby se odlišilo od konzumní zábavy. Vážnými důvody myslím opět to, co už jsem uvedl výše. Fotografie má možnost pozitivně ovlivňovat svět, snižovat bídu a bezpráví (dokumentární snímky Jacoba Riise pomohly ukončit zneužívání dětské práce v USA).

Jako příklad odlišení umění od zábavy mohu uvést muzeum Rodinových soch kontra muzeum voskových figurín. Ve fotografii hluboké a citlivé portréty vlastních dětí od Sally Mann a kýčové snímky nahatých holčiček od Davida Hamiltona.

Susan Sontagová, která často apelovala na svědomí a morálku fotografů počínaje Diane Arbus až po válečné fotografy dneška, jednou řekla:

„*Fotoaparát je druh pasu, který činí morální hranice neplatnými.*“

VI. Vlastnosti a vědomosti fotografa

Není možné si představit umělecké dílo, které by mohlo vzniknout bez osobního přístupu jeho autora. Jak však charakterizovat, co je osobní přístup? Vzniká, když dílo tryská přímo z rozervaného srdce autora? Co dílo spíše „inženýrského" charakteru, založené na otázce či myšlence, chladně a precizně realizované? A co dílo člověka, který pracuje klidně, pomalu, nabízí se říci „jen tak", neusiluje o úspěch a uznání, jen ho to „baví"? Myslím, že některé příklady osobní přístup jednoznačně potvrzují a jiné ho rozhodně nevylučují. O kvalitě díla totiž nerozhoduje charakter či rituál jeho vzniku, ale charakter samotného autora. Čímž nechci soudit ani tak jeho obecnou morálku jako upřímnost a opravdovost, s jakou svou práci tvořil.

Říká se, že umělec musí mít nejen talent, vyplývající ze zvláštní konstelace schopností, ale že za jeho dílem, ať již daným konkrétním nebo celoživotním, musí stát „dřina", a ta se mnohdy zdůrazňuje. Je ovšem rozdíl, zda penzum práce bylo odvedeno samovolně, „dobrovolně", zda bylo spíše zábavou než prací, nebo zda bylo, zejména v mládí, z donucení. Jsou geniální umělci, jako např. Paganini nebo Michael Jackson, kteří měli kruté dětství, jsou umělci, kteří se již v mládí „chytili" a nebylo třeba je k ničemu nutit. Zdá se, že na výsledcích to nemusí být vždy vidět, ale že druhá cesta je nosnější, o její prospěšnosti pro samotného umělce nemluvě. Zdá se také, že tato cesta se stale více prosazuje, založena na předpokladu, že zájem je součástí talentu, mimo jiné proto, že talentovanému člověku se

pracuje snadno a poměr mezi příjemným a nepříjemným převažuje ve prospěch příjemného. Součástí talentu je i činorodost a vitalita, což je patrné například u operních pěvců – zdaleka nestačí mít mimořádný hlas.

Morálce v umění jsem se věnoval již výše; zde bych chtěl uvést jen několik poznámek k subjektivitě a charakteru autora. Nabízí se otázka, zda narcistický člověk-subjektivista, který je případně i na „štíru" s normalitou a morálkou, může být schopen vytvořit plnohodnotné umělecké dílo. Podle mého osobního názoru může, velmi ovšem záleží na povaze a míře jeho patologie a také na tom, do jaké míry je schopen se od ní v daném díle oprostit.

Dobrým příkladem pro kontroverzní kariéru je třeba Robert Maplethorpe a pro tu „čistou" český fotograf Viktor Kolář. Je ovšem smutnou skutečností, že svět umění je plný lidí, kteří mají díky svému vnitřnímu napětí zvýšenou motivaci, prosazují se na úkor jiných, a svou patologií pak „infikují" společnost, stejně jako jiné „autority" – jako mnozí politici, herci, hvězdy show byznysu, sportovci apod.

Nikdo menší než Ernest Hemingway věřil, že první umělcovou povinností je vyjadřovat pravdu, tedy to, co spisovatel *„skutečně cítí, a ne to, co se přepokládá, že bude cítit, a co se lidé domnívají, že cítí… a cítit pouze to, co skutečně cítí, a ne to, co si myslí, že by měl cítit"*. Vyjádřil tím nepřímo také přednosti a slabiny „uměleckého konkretismu": jeho výrok je sice přesný, výstižný a působivý, míří z několika úhlů do jediného místa, chybí mu však výška a záběr vědecké abstrakce.

Hemingwayova psychologicky složitá postava je jedním z mnoha příkladů, že jistá míra patologie není v umění na škodu, pokud je

samotnou tvorbou dostatečně vstřebána a zvládnuta. Jeho „teorie ledovce“, předpokládající, že spisovatel může odhalovat jen špičku ledovce a jeho zbývající část ponechat představám čtenáře, je i příkladem potřeby „čisté“, ničím nezkalené rozumové a citové ekvilibristiky, vedoucí k odhadnutí, nakolik má umělec své myšlenky projevovat. Je-li umělec příliš „upřímný“, může mu být vytýkána „plakátovitost“, je-li málo otevřený, může být nesrozumitelný.

V každém případě si myslím, že umělecký fotograf má být, zejména v současné době, dostatečně vzdělaný. Jen v České republice je nejméně šest vysokých škol, na nichž se vyučuje fotografie, a na minimálně třech z nich si fotografové mohou udělat doktorát. Takový je trend a jistě má své výhody. Svět je zaplněn (nebál bych se i říci přeplněn) obrazovým uměním a zdá se, že bez hlubokých znalostí jak o historii výtvarného umění a fotografie, tak bez profesionální orientace v umění současném nelze uspět.

Platí tu jedno staré rčení: nevymýšlet vymyšlené. Autor se tomu díky svému vzdělání může vyhnout a odlišit se od diletantů. Pokud mu znovuobjevené téma či technika přijde stále nosné a aktuální, může je díky svému vzdělání a tvůrčím schopnostem rozvést, či dokonce posunout dál. Vyžaduje to však také jistou dávku pokory, sebekritičnosti a disciplíny.

Jako jinde i zde však někdy platí „ničeho příliš“: vzdělání může mít i negativní efekt. Přemíra informací jej tak paradoxně zbavuje schopnosti vytvořit něco nového, protože autorova vlastní tvořivost pro to nemá dost volného prostoru. Mimo jiné i proto, že čas strávený nad teorií a informačními médii omezuje vlastní prožívání věcí; omezuje tedy jakýsi prazáklad, na kterém je každé kvalitní umělecké

dílo postaveno. Pokud je fotograf informacemi a zhlédnutými obrazy přesycen a nenajde tu zdravou míru, stává se i to, že jiná díla do toho jeho prosakují jaksi samovolně a autor, aniž by chtěl, podvědomě vytváří něco, co už někde viděl nebo o tom četl.

Jako příklad amatérského a spontánního přístupu bylo v posledních letech často uváděno dílo Miroslava Tichého. Je to však zavádějící, protože i když Tichému nebylo umožněno studium dokončit, měl po třech letech na vysoké škole solidní akademický základ. Z osobních i politických důvodů se „uklidil" na jihomoravské maloměsto, kde však na tomto základu stavěl a svoje poznání rozvíjel.

Dnes už po všech možných senzacích týkajících se tohoto jména víme, že i během osmdesátých let byl některými pedagogy a studenty z pražských vysokých škol navštěvován. Svůj kontakt s uměleckým světem tak navzdory tvrzení médií nikdy neztratil a až do pozdního věku, kdy alkoholismus a celkově špatná životospráva začaly jeho mysl kalit, dobře věděl, co dělá.

To by mohla být sice poněkud extrémní, ale přesto po zmírnění adekvátní odpověď na otázku o významu orientace a vědomostí fotografa. Doba, trendy, i samotný vývoj fotografie jednoznačně vzdělání vyžadují, měly by se však střídat s obdobími jakéhosi autorova „hájení", aby vznikl prostor, kdy člověk může načerpané vědomosti a zkušenosti zpracovat a do hloubky je pochopit v praxi. Mimo jiné také považuji za nezbytné, aby spolu s tím vznikl prostor pro umělcův osobní život.

Jako orientaci a vědomosti fotografa můžeme také vnímat jeho fotograficko-řemeslné schopnosti. Ty já však považuji za samozřejmost,

protože profesionální zvládnutí technické stránky díla nám umožňuje variabilní a přesvědčivé vyjádření myšlenky.

VII. Fotograf a marketing

Jednoduše řečeno, co je důležitější: to, co umělec vytvoří, nebo jak to umí prodat? Samozřejmě, v první řadě je důležité to, co vytvoří. Ovšem pokud nevnímáme „prodejnost“ díla jen jako jeho finanční ohodnocení, ale také jako to, zda se dostane k adresátům, je důležité i to, nakolik umělec dokáže své dílo prosadit, neboť pokud má dar vytvořit výjimečné dílo, je škoda, jestliže zůstane „v šuplíku“, protože tak ztrácí svou základní, komunikační funkci.

Důležité je, s kým umělec spolupracuje a kdo jeho dílo hodnotí. Nejčastěji umělce „dělají“ historici umění a obchodníci s uměním. Je to ovšem jen jedna a mnohdy problematická stránka pravdy, protože výše zmínění odborníci mohou na jedné straně pečlivou, dlouhodobou a zodpovědnou prací přinést a přetlumočit dílo lidem, na straně druhé způsobit i jeho nezasloužený vzestup, po němž může, ale nemusí následovat pád.

Není od věci upozornit na to, že umělec může ovlivňovat okolí svou sociální zdatností, uměním působit na lidi nacházející se bezprostředně kolem něj, svých charismatem, výmluvností, vlastními schopnosti se prosadit a v neposlední řadě svými obchodními schopnostmi, které jsou vlastně souhrnem výše uvedených schopností. Opět se nabízí dobrý příklad fotografa Miroslava Tichého, který byl sice „udělán“ Romanem Buxbaumem, ale kdyby neměl akademické vzdělání, nevěděl, co dělá, a nežil tak originálním způsobem, těžko by jeho

práce přesvědčily odborníky z takových institucí, jako jsou Kunsthaus v Curychu či Moravská galerie a Dům umění v Brně.

Nevylučují se marketingové schopnosti se schopnostmi umělce? Z historie umění víme, že ne, nebo alespoň, že nutně nemusí. Známe mnoho příkladů, kdy oba typy umělců mohly žít vedle sebe a přinést srovnatelně významné výsledky. Je však třeba dodat, že obchodní schopnosti a dar „vetřít se“ by neměly nikdy vést k tomu, aby autor slevil ze svých zásad. Existují též jedinci, u nichž charisma jejich osobnosti a charisma jejich díla spadá vjedno.

VIII. Základní otázka – průzkum

Postavit si otázku, jak fotografie souvisí se životem, je na jedné straně naivní a nevědecké, protože se na ni nedá v rámci kritického myšlení uspokojivě odpovědět, na druhé straně si ji (stejně jako mnoho jiných otázek týkajících se života a všeho neuchopitelného) nelze neklást právě proto, že s životem (tedy s „věcí", která se každého z nás bezprostředně týká a má nebo může mít značný osobní význam) souvisí.

Vědecká, resp. pozitivistická metodologie zde nepostačuje, protože čím přísněji bychom se jí přidržovali, tím víc bychom se ochuzovali o vše fluidní, tajemné a nepostižitelné, tedy o to, co je důležitou, možná i nejdůležitější součástí života i fotografie. Snad je proto přípustné spokojit se s pouze orientačním průzkumem dané problematiky; je to ovšem podmíněno pokud možno uspokojivou pozitivistickou kritičností při interpretaci získaných dat.

Zvolená otázka zněla: *„Když řeknu slovo fotografie, vybaví se vám nějaký snímek, který vás silně a dlouhodobě zaujal, nebo dokonce změnil či ovlivnil váš život? Popište jej a vysvětlete proč."* Respondenti byli upozorněni, že se nemusí jednat o fotografii uměleckou.

Původně jsem zamýšlel provést tento průzkum obvyklou formou ankety u náhodně zvolených jedinců, avšak brzy jsem zjistil, že je výhodnější oslovit přátele a známé, neboť jsem od nich získal méně

povrchní, a proto snad i věrohodnější odpovědi. Problém interpretace se tak současně zkomplikoval i zjednodušil: zkomplikoval se z hlediska možného dosahu získaných poznatků (nereprezentativní skupina), zjednodušil se tím, že respondenti odpovídali se zájmem a nebylo pochybností o pravdivosti jejich tvrzení.

Přesto zhruba 15% respondentů (všech věkových i profesních kategorií) neodpovědělo tak, aby mělo smysl je uvádět. Tím nemyslím, že by vůbec neodpověděli, byli neochotní a podobně, ale odpověděli v tom smyslu, že nevědí nebo takový zážitek nemají. Část respondentů, které jsem do průzkumu zahrnul, také od daného tématu odbíhala nebo odpovídala nepřímo, jejich odpovědi však uvádím, neboť se mi jevily nezávisle na tom jako přínosné.

Soubor měl tyto základní parametry:

Celkový počet: 30 respondentů, věk: 12–80 let (věk 12–25 let: 10 respondentů, věk 26–45 let: 10 respondentů, věk 46–80 let: 10 respondentů), průměrný věk: 37,3 let, pohlaví: 17 mužů, 13 žen, vzdělání nižší než středoškolské: 1 respondent, středoškolské: 16 respondentů, vysokoškolské: 14 respondentů, z toho středoškolské a vyšší výtvarné vzdělání: 7 respondentů.

Jednotliví respondenti a jejich odpovědi:

1. Zuzana Odstrčilová, 27 let, grafička:
Fotografie jako kouzlo, tajemné a nečekané – dětskej pohled… Mne asi dost dostalo vyvolávání s mamkou v koupelně a pak fotky přilepený na skle obývákové stěny a vzpomínka na ty malinký dětský otisky na polovině fotek – jak jsme na ty fotky nedočkavě sahali... A nešlo ani tak o focení, jako o to kouzlo... Určitě bych to ale necharakterizovala jako nějakou fascinaci technikou výroby... o té jsem neměla ani páru a popravdě mě to ani v té době nezajímalo... Prostě kouzlo.

2. Johana Drlíková, 19 let, studentka:
Fotografie pro mě hodně znamenají. Pomáhají zachytit zážitky, z nichž na mnoho bych si bez nich už asi nevzpomněla. Když se řekne „fotka“, hned jako první myšlenka se mi vybaví panoramatický pohled na Alpy z okna pokoje penzionu, kam jsme jezdívali na dovolenou. Zde jsem zažila nejkrásnější okamžiky dětství a fotografie odsud si často ráda prohlížím.

Focení jako takové můj život docela dost ovlivnilo. Nezapomenutelné jsou pro mě výlety s jedním fotografem, na kterých mě fotil. Někdy bylo dlouhé pózování utrpením a bylo hrozně těžké se nerozesmát, ale tyto procházky pro mě byly vždycky zážitkem.

Před několika lety jsem sama s fotografováním začala a tento koníček mě pohltil. Jít na nějaký výlet bez foťáku je už pro mě téměř nepředstavitelné. Focení mi hodně pomohlo i ve škole. Neumím se prosazovat, a tak jsem byla vždycky stranou třídního kolektivu, ale od té doby, co jsem začala více fotit, ostatní přestali brát na akce svoje foťáky a stala jsem se oficiálním třídním a posléze i školním fotografem. Uznání od třídy i učitelů mi zvedlo sebevědomí.

3. Alexandr Sláma, 29 let, architekt:
Na otázku odpovím dvakrát: Ta první, skutečná, byla zachycením milostného okamžiku. Byla? Jako všechny fotografie, které spatřily světlo světa podruhé, nelze ji odčinit. Smazat ji z paměti kohokoli není možné. Stala se poruchou celistvosti povrchu, která se nehojí, původně pro toho, kdo na ní nebyl. Později i pro jednoho z nich. Jablkem sváru, uzavřeným tvarem viny. Objevena totiž nebyla tak úplně náhodou. Jedna věc je něco vědět; věc druhá je něco vidět.

Pak vidím sebe, pár kroků daleko, z profilu, studenta gymnázia, a dívku, kterou líbám. Je krásná. A ona mne, přestože ji znám sotva dvě hodiny. Pozorován i tou, která pak byla se mnou možná právě proto, že na scéně byla a vše viděla. Asi už v ní nikdy nebylo tolik vášně jako v ten moment. Kdo lovil koho? Fotoaparát tam ale tehdy nebyl. Určitě ne skutečný.

4. Jitka Hrušková, 24 let, studentka češtiny, španělštiny a angličtiny na Filozofické fakultě MU, violistka:
…Tak fotografie, která na mě nejvíce zapůsobila, je fotografie dělníka a bohužel si už nepamatuju ani autora, ani název…, je to zachráněný z jednoho dolu, ve kterém se stala havárie, zasypala většinu těch dělníků nebo všechny ty dělníky, co tam byli, a on byl jediný, který se

zachránil, a fotograf udělal tu fotografii přesně v momentě, kdy on se dostal ven z toho dolu. A co na mě nejsilněji zapůsobilo, tak je právě ten pohled, ty oči a výraz té umouněné tváře.

5. Karel Svačina, 24 let, student sociologie v Brně, houslista:
Sám jsem si hned najednou nic nevybavil, bohužel. Co jsem si vzpomněl, to se netýká mě, ale to se týká jedné naší známé, u které jsme byli shodou okolností včera… a ona nám ukázala fotografii z novin. Je to úplně obyčejná, docela malá fotka, na které je papež Jan Pavel II. Tuto fotografii ta paní nosí v peněžence, to znamená, nosí ji stále s sebou. Ta paní je věřící, ale co bylo zajímavé, je to, že říkala, že Jana Pavla II. nijak zvlášť neprožívala až do té doby, než spatřila tuto fotku v novinách. Na té fotce je Jan Pavel II. zachycený při nějakém kázání nedlouho před svojí smrtí. Je známo, že trpěl Parkinsonovou chorobou a byl těžce nemocný, ta fotografie ho zachycuje v bolestné grimase, ale přes tuto grimasu má roztažené ruce. Ta paní, o které mluvím, mi řekla, že si ho začala hluboce vážit právě, když si díky této fotografii uvědomila, jak úplně se „dal" lidem.

6. Gabriela Kolčavová, 32 let, fotografka, učitelka, jazzová zpěvačka:
První, co se mi vybavilo, je internet, noviny… Asi protože jsou všude, protože se tomu nevyhneš…, ale zásadní fotografie, možná z toho důvodu, že je to tak čerstvý,… jsem viděla v Praze na výstavě historické fotografie až po současnost, sbírka archivu Austria Bank. Tam byly pro mě zásadní věci, který jsem viděla konečně naživo a jedna ze zásadních fotek, nedokážu vysvětlit proč, je George Sand od Nadara, jeho Frederic Chopin, tyhle Nadarovy portréty…já nevím. Na mě strašně působí, …mám pocit, že je to uhlotisk a působí tak trojrozměrně, současně a živě. Nedávno jsem se dozvěděla, že oni byli dokonce milenci ti dva, George Sand a Frederic Chopin…, no

a potom další fotky, který jsou pro mě fakt zásadní, jsou, si myslím, převážně fotky mých babiček a mojí prababičky…myslím si, že díky nim vůbec dělám vlastní portréty rodiny a přátel, že hrozně ovlivnily moji fotografickou práci, to určitě... Z mého pohledu, ty fotky, které jsem ani jednu nefotila já, zobrazují něco až po té, takže kdybych chtěla fotit teď, tak už nemůžu, protože moje babička i prababička už zemřely. Pro mě ta váha nebo působivost těch fotek je v tom, že je to něco nevratného. Třeba fotka s růžovým panterem, kde babičku držím za ramena, někde na poli, je to spontánní fotka… něco jsme dělali na zahradě nebo na poli… a já ten moment už nemůžu vrátit zpátky. Já si třeba ten moment až tak živě nepamatuju, ale díky té fotce se mi jakoby vrací vzpomínka. Díky nim. Já kdybych spoustu fotek neměla, tak si ten moment už dávno nevybavím. A někdy vlastně přemýšlím, jestli díky té fotce tu vzpomínku vůbec mám a nebo jestli tu vzpomínku mám a vlastně se mi jen zpečetí tou fotografií. Myslím si, že je to někdy opravdu opačně, že díky té fotce ta vzpomínka pro mě vůbec může žít dál, protože bych ji zapomněla, kdybych neměla tu fotku.

7. Naděžda Veselá, 23 let, studentka religionistiky na Filozofické fakultě MU v Brně:
Když se řekne fotografie, tak se mi vybaví jedna fotografie, na které jsem vyfocená já. Tu fotku fotil můj tatínek a na té fotce stojím vedle velkých kvítek a svítí tam na zem slunce a je mi tam asi tak tři nebo čtyři roky… a dívám se na tu fotografii ráda proto, protože mi to pomáhá uvědomit si, kdo jsem za člověka. Vidím se tam jako dítě, které tam bylo nezatížené nějakými negativními názory a zážitky. Neměla jsem v té době vlastně předsudky, protože jsem neměla ještě možnost si je vytvořit. Tak mi to pomáhá takhle se vnímat a snažit se o to, abych žila dál v jednoduchosti a čistotě…, no a ráda se dívám i na

fotografie, kde jsou moji blízcí, protože je mám ráda. Mám ráda, když je vidím jako děti, protože pak ty děti vidím i v nich, jako dospělých lidech, jsem pak schopná se k nim chovat líp a tolerantně, protože je i ve mně ten pocit, že je musím ochraňovat a nejenom si od nich tu lásku a ochranu brát, že i oni to potřebujou a že všichni jsme byli děti, který prostě byli závislý na svých rodičích a našem okolí, ale jako dospělí už se tak nechovají.

8. Petr Lorenz, 23 let, malíř:
…Fotografie Audrey Hepburnové z filmu Snídaně u Tiffanyho. Jednak je na té fotce pěkná holka a pak je ta fotografie zajímavě udělaná…, mám rád populární fotografii, to neznamená, že nemám rád tu uměleckou nebo tak…, ale mám rád třeba fotografie, které jsou součástí bookletů hudebních CD obalů. Vidíš, jak ti lidi vypadají, na tu muziku je tam návaznost…, takže když vidím třeba nějakou skupinu, tak si díky fotkám umím představit i ty lidi, kteří tam hrajou. Ty obličeje jsou zajímavý, mám rád lidi, jak vypadají. Taky se na fotografie dost koukám, protože pro malíře je to strašně důležitá pomůcka, fotografie jako taková. Já se třeba v poslední době hodně dívám na cizí fotografie, který vidím na Facebooku, třeba Facebook, to je taky obrazovej fenomén. Tak se rád dívám na to, co rozdílní lidi dělají, jak se baví, jakým způsobem, a v tom je ta fotografie zajímavá. Jinak ta umělecká fotografie, pro mě, působí jako malba, jako výsledná věc, tak se mi to líbí.

9. Čestmír, 23 let, na pracovním úřadě:
Já přesně vím, která to je, právě… Já ji viděl v patnácti letech, no možná to bylo ve dvanácti. Byla to fotografie uveřejněná v časopise. Jmenovalo se to Trend, nebo Extrém, časopis co vychází asi každý měsíc, že? Mě to zaujalo asi jako z té techniky, byla to taková roztažená vulva.

Ty časopisy nosil do školy spolužák, kterej byl potom v kriminále, schovával je do klavíru… už ani nevím jestli on, nebo jeho otec, to není důležitý. Já si myslím, že je důležitý, že opravdu ty situace, který tam byly nafocený, jsem nějak mohl vidět, nikdo mě tehdy o tom moc neřekl. Vidět to je důležitý…

10. Josef Šotek, 27 let, inženýr:
…Je tady pár fotek, ne každý to zná. Ne každý se vyzná v hudebním undergroundu. Každopádně, já se pohybuji v hudebním undergroundu už třeba takových 10 let. Nevím, jestli každý zná hudební skupinu Napalmed. Jejím šéfem je velice sympatický pán, Radek Kopel z Mostu. Tedy to je kapela, která hraje takový ten industrial noise, snaží se tvořit po svém takový ten hluk, zvuk, něco podobného. Každopádně už asi 10 let vydávají nějaké své nahrávky a cca v roce 1996 nebo 7, vydali svůj vinyl, split vinyl, společný s kapelou Hermit z Kanady. No a každopádně ten split vinyl měl svůj obal a na tom obalu byla spousta fotografií. Ta hudba, jak říkám, to se týká hlavně zvuku. Tam byly vyloženě zvukové nahrávky, co se týkají jakéhokoli zvuku. A mezi těma fotkama na tom split vinylu bylo pár, kde byly elektrické stožáry, které jsou krajinou, všechno černobíle. Ta hudba na desce s tím maximálně korespondovala a maximálně byla relevantní s tím, jaký je vjem z toho zvuku, který ta kapela produkuje. Letecké stožáry a ty dráty elektrického vedení jdou dál po poli někam… A tady ten dojem ve mně nechal na tolik silný zážitek, že to do teď ve mně ovlivnilo, jakým způsobem budu dál vnímat, jaká hudba se mi bude líbit, jaké filmy se mi budou líbit, jaké pocity budu prožívat. Je to fakt něco, fotka elektrického stožáru vedoucí krajinou, do toho ten dojem ze zvuku, který kapela produkovala a zároveň do toho, jakým způsobem se já vyvíjím, to zřejmě zanechalo naprosto nesdělitelný zážitek, kterého se držím dál a který je pro mě nadále

tím, co nějakým způsobem řídí to, jaký se snažím být v rámci svého vnímání, uměleckého vnímání, vnímání venkovního prostředí… A pak si uvědomíš, že to dávno znáš, že ti to jen vyvolalo předobraz, který už byl v hlavě uložený dřív. Že jsem jako malej kluk chodil přesně takovou krajinou, jaká je na tý fotce, a že ty dráty vydávaly taky takový zvuky jako dnes ta kapela..., tehdy to na mě taky silně, stejně, jinak, působilo, proto jsem mluvil o vnímání vlastního vývoje. Snažím se být tím člověkem, ať už praktickým, nebo ne, tak člověkem, který je otevřený vůči čemukoli…

11. Hana Drlíková, 59 let, ekonomka:
Ovlivnila mě spíš chybějící fotografie z dětství, protože mám pocit, že mně chybí vzpomínky, které už tak trochu blednou, a představovala jsem si, že bych vyfotila všechno, co jsem zažila v dětství – jak se to změnilo tam, kde jsem vyrostla. To byla taková malá vesnička, kde jsem byla prvních 10 let mého života a to mně chybí, že to nikdo nezachytil, protože v té době fotografie a aparáty v domácnostech moc nebyly.

Takže to není žádná konkrétní fotografie, ale chybí mi snímky, které by mi pomohly vybavit si dětství. Teď mám pocit, že všechno, co se každý rok mění, musím zaznamenávat. Nutím k tomu svoje děti, protože tohleto cítím jako mínus, že jsem to nestihla, nebo za svého dětství dělat nemohla a nedělal to ani nikdo jiný.

12. Ivo Řezníček, 61 let, překladatel:
No to je složitá věc, samozřejmě. Teď musím moc zapřemýšlet… kdy jsem začal vnímat fotografii jako něco jinýho než pouze vidění, realistický, co jsem znal… No asi Drtikol. Když jsem viděl Drtikolovu fotku, jak sám zpodobnil Ježíše, tak to byla taková pecka. To bylo

neobvyklý ztvárnění tématu. Ježíše … jsem znal do té doby jenom z kostela nebo z božích muk a najednou jsem to viděl jako moderní fotku a navíc s tím Drtikolem jakoby přibitým. Tak jsem si řekl, že ten umělec si asi taky vytrpěl svoje a teď nevím, jestli ta fotka to taky nese, ale dost to se mnou zalomcovalo tehdy. Je to taková zásadní věc.

13. Anne Esteban, 47 let, učitelka, Španělka žijící v Německu:
Dobře, můj život se nezměnil na základě nějaké fotky, ale jednu ve svém vědomí mám. Je to dívka a chlapec v Africe, oblečení v nějakých hadrech. ... Žiji v bohatém Německu... Ta dívka na snímku nemá boty, je velmi hubená, hladová, vypadá smutně. Myslím na naše štěstí, na to, že máme všechno a když už něco není dobré, hodíme to do koše a prostě nakupujeme, nakupujeme, nakupujeme. To je strašlivé, víš, to je fakt hrozné. Je něco špatného v našem světě a vždycky budeme nespravedliví, a není tu nic, co bychom pro to mohli udělat. Vždycky, když se podívám v mé kanceláři na tu fotku, jsem velmi smutná... Mám tři děti, snažím se je udělat šťastnými, nějak...

14. Adam, 12 let:
Mám rád fotku opičky. Protože opičky jsou nejhezčí. Protože jedna má banány, takhle jak mobil a druhá visí a třetí skáče přes potok a tak… to je můj oblíbený obrázek.

15. Petr Lupač, 29 let, sociolog:
Když se řekne fotografie, tak si vybavím černobílou fotografii, jako žánr, ne nějakou konkrétní… Dělal jsem černobílou fotografii, tak se mi vrátí kontrasty …V hlavě mi uvízl akorát snímek toho Šibíka z Reflexu…, s dětma s osekanýma nohama. Ale to se vybaví každýmu. To ti řekne každej. Vyhrálo to nějaký ceny.

Pak myslím zase na ty moje fotky, protože tam je nějaký spojení, osobní zážitky, to je minulost. To si prostě vezmu a všechno se mi to vrátí. Mám takovej půlmetrovej štos fotek, co jsem kdy dělal, všechno kraviny... Kamaráda Pavlíka, jak jsme ho stříhali do hola, fotky z čundru s klukama, tábor v patnácti, to jak jsme hulili s Davem před hospodou u Suchýho čerta.

Ale není to úplně paměť. To se vrátí daleko větší detail té situace než když…, na to si nevzpomeneš. Občas vidíš kámoše a řekneš… to bylo tenkrát, když jsme…, ale když tam vidíš tu Vltavu i s tím kontextem, tak to máš daleko přesnější a vybavíš si daleko víc věcí. A navíc, když to máš takhle v sérii, když tě baví fotografování a jedeš třeba jednu fotku za druhou a máš v jeden den třeba 30 fotek, tak je to úplně jiný… Mnohodimenzální!

16. Pavel Obrdlík, 29 let, krajinný inženýr:
Já jsem dlouho přemýšlel, která fotografie se mi vybaví při slovu fotografie, a přišel jsem na to, že vlastně asi takový nejzásadnější fotografie jsou pro mě fotografie, který jsem dělal před nějakýma patnácti rokama. Protože to byly fotografie, z kterých na mě vyzařoval nějaký pocit, nějaká atmosféra. A pamatuju si dvě, který jsem si dokonce pověsil zarámovaný v pokoji a vyměňoval jsem je. A vždycky, když tam někdo přišel, tak mi říkal, jak jsou depresivní a že se mu nelíbí. Ale mně se líbily. Na jedné byla ohlodaná ryba, taková rybí kost a byla tam lampa nějaká petrolejová, v pozadí, něco takovýho. A na druhé byla jedna z takovejch kytiček, co jsem kdysi pěstoval, pěkných. Vršek tý kytičky tam byl vyfocenej. Nám to viselo nad postelí, obě dvě, a střídal jsem je podle nálady. To mi dalo nějaký pocit, který na mě dýchá z fotky. Do dneška se mi líbí takovýto fotky, který mají atmosféru a něco na mě dejchnou…

17. Jana Seiblová, 24 let, studentka sociologie:
A fotka, co se mi líbila. Těžko říct. Já jsem si vzpomněla na kamaráda, když fotil les. Nejoblíbenější fotografie, nevím, co k tomu říct… příroda, kterou mám ráda… asi klid… přemýšlím, co to ve mně vyvolalo… pohoda, klid…

18. Robin Lupač, 26 let, momentálně zaměstnanec jedné nadnárodní společnosti:
Dobře, dělám sekuryťáka… Taky jsem občas něco vyfotil, spíš barevný fotografie. Nějaká konkrétní důležitá asi není, ale spíš některý věci nebo spousta věcí, co se dají zapomenout. Je to taky hodně o vzpomínání a některý kousky si prostě nezapamatuješ a potřebuješ je vidět znova. Některý lidi, lidi se strašně mění, zavzpomínáš, to jsem měl ještě dlouhý vlasy. Jinak focení jakýkoliv. Mám rád kontrasty barev, stíny, prostě jenom tak pro potěšení.

Fotografie mi umožňuje trošku zachytit okamžiky, který vlastně nejsou nijak důležitý, ale přitom na té fotce potom možná i jo. Je to nějaký zhmotnění skoro ničeho, třeba do nějaký formy.

19. Jiří Jakoubek, 24 let, ekonom, studující, pracující:
Vždycky se mi líbily fotografie, černobílý fotografie. Můj člověk, který mě na tom prakticky vychoval, byl Drtikol. Fotka, která mi vyvstane v hlavě, tak není to fotka, kterou jsem viděl kdysi dávno. To spíš byly série fotografií, kde jednu konkrétní bych asi musel vybírat. Ale fotka, která mně vždycky vyvstane v hlavě, je fotka mý dobrý kamarádky Kristýny Hochmanový, která teď měla svoji první vernisáž, a byla to fotka, kterou mi věnovala, protože se mi strašně líbila. Vlastně vždycky, když se bavíme o fotografii, tak si na tuto fotku vzpomenu. Zase je černobílá. Byla v jedný ulici v Paříži, kde jsem bydlel nějakou dobu, asi

jenom týden a byl to prostě jen okamžik, který ona náhodou zachytila. Jenom žena jdoucí před obchodem, který jsem vždycky viděl z okna, když jsem se ráno probudil. Byla to vlastně jen fotka zachycující nějaký okamžik, nijak nechystaná. Co se mi líbí na fotce, je, že třeba někdo fotil místa, který důvěrně znám celý život, ale viděl jsem je díky té fotce nějak jinak. Je to vždycky jenom zachycenej okamžik, který se prostě už nikdy opakovat nebude. Ta fotka mojí kamarádky je opravdu jen chůze jedné ženy před obchodem, ale vždycky si na ni vzpomenu, když se o fotce bavím. Měla nádherný šaty, takový trošku retro..., ale opravdu jenom zachycení okamžiku, ale tak, že místa, který důvěrně znám, jsou jiný. Na tý fotce ty místa vypadají úplně jinak. To je to, co se mi na fotografii líbí.

20. Tereza Bártová, 23 let:
To jsou fotografie, který máme v baráku. Jsou to fotky příbuzných, strašně moc let starý. Jsou tam nějaký pratetičky a praprababičky. Přemýšlím, jak se v té době žilo. Co třeba ty ženy nosily na sobě…, že mají vrstvený sukně a spoustu věcí pod tím a jakou roli asi měli v tom svým životě, jaký měly možnosti. To mě napadá. Tam jsou samý ženský na těch fotkách. Jak ony žily, jaký měly možnosti, co jim ten život mohl dát. Mohl jsi se narodit v dobrý rodině a jít studovat a mohl jsi se narodit v rodině, kde budeš mít sedm dětí a nikdo s tím nehne. Anebo jsi byl i z dobrý rodiny a měl těch sedm dětí a byla jsi žena v domácnosti.

Prostě fotky, co mám doma, mě nutí přemýšlet o životě, jaký byl tehdy.

21. Mirka Slámová, 57 let, malířka a učitelka:
Staré album Dusné dny stoupají jako poschodí tam až kde duchové umí tak líbat Čerň alba je hluboce miluje chrání úhly loktů a kolen geometrii krásy Přehrada citů stále stoupá v těch očích

22. Lenka Bartošová, 28 let, doktorandka klimatologie:
Fotografie ve mně – nezapomenutelná a nejdůležitější fotografie je pro mě noční obraz terasy a na ní starý plechový stůl (bylo to v domě, kde jsem dřív žila), který je čtvercový a z jedné strany je přiražený k zábradlí terasy. Kolem stolu jsou dvě oprýskané plechové židle, nejsou zasunuté k tomu stolu, jsou jakoby připravené pro dvě osoby, aby si na ně lehce sedli a byli naproti sobě (svými opěradly jsou jakoby opřeny taky o zábradlí). Pak jsou na té fotce (na tom stole) nejspíš nějaké květiny (už si to nepamatuju tak přesně), ale nejdůležitější je ten stůl a u něj dvě židle pro dvě osoby. Celé to má barvu bílé noci, protože byl úplněk a jasno. A je to vyfocené přes dvojité skleněné dveře. Ta fotografie existuje v mé hlavě, nikdy ji nemůžu nikomu ukázat (maximálně se můžu pokusit ji popsat tak jako teď tobě, ale to jsem zatím nikdy nedělala a myslím, že už ani dělat nebudu). Tenhle obrázek jsem si „vyfotila" jednou v noci jen a jen pro sebe, když jsem nemohla spát, a byl, je a bude pro mě zatím nejkrásnějším fotografickým záznamem v mé hlavě. Pamatuju si přesně ten moment, kdy jsem si říkala, tak na tohle nesmíš nikdy, nikdy zapomenout, to si „vyfotografuj", obtiskni do své paměti. Ten stůl a dvě židle pro mě totiž znamenají to, že stačí, aby dva lidi byli spolu a budou silnější (možná i nejsilnější) a že dva k sobě patří, že u stolu nemá nikdo sedět sám a nebo, že má mít vždy připravenou židli pro druhého. Takovou fotku, kdy jsem si říkala: tohle si „vyfoť", na tento obraz nikdy nezapomeň! jsem si obtiskla do paměti ještě jednu (jo, myslím že už jen jednu). A dělala jsem to ne proto, abych je pak mohla předvádět (někomu

popisovat, přeříkávat), ale protože to pro mě osobně byly důležité/zásadní/krásné okamžiky, které jsem si chtěla zaznamenat a na které myslím.

Fotografie kolem mě – obecně je pro mě skutečná fotografie něčím, co vzpomíná na staré časy, city, emoce. Dle mého nemá fotografie křičet, nemá se vychloubat, ale má klidně a citlivě ukazovat na to, co bylo. Sem patří fotografie mých rodičů z dob, kdy jsem jejich tváře neznala nebo si je nedokázala zapamatovat. Stejně tak fotografie dalších členů rodiny a blízkých mrtvých. Pak taky fotografie již zbořených domů, skácených stromů, zestárlého dětství a mládí, ztracených lásek. Jsou pro mě záznamem běhu času a jsou pro mě zároveň důkazem, že čas jde chytit a vzít mu pomyslně jeho nadvládu nad životem.

Záplavy nablýskaných fotek z dovolených, obrázky hor, moří, cest, které jsou dělány, aby se něco mohlo ukázat kolegyním v práci, aby se bylo čím chlubit, aby jich bylo víc a víc, mě lekají, odpuzují a nemám je ráda. Spíš než plnou kartu digitálních snímků si ze svých cest (ze svého života) raději ponesu jeden obraz v hlavě nebo pár fotografií.

A tak od fotografa očekávám hlavně citlivost a schopnost poznat, že právě teď je třeba zastavit čas na věky a pak ten obraz ze své hlavy přenést pomocí přístroje na papír. To obdivuju.

23. Jiří Chmel, kavárník, emigrant:
Musím se přiznat, že fotografie není moje téma, malba je pro mne to podstatnější..., ale jo, viděl jsem pár fotografií. Pro mě moc znamenají Koudelkovy fotografie z osmašedesátýho. Všechny ty nádherný, no nejhrůznější věci. I s odstupem času. Je to Koudelka. Krom toho bych mohl uboze žvanit o různých jiných fotografech, ale v jeho případě

jde o pro mne nejdůležitější věci, co jsem na fotkách viděl. Tanky, krev, nejstrašnější skutečnost toho, co jsme žili v té době. Klobouk dolů před těmi fotografiemi. Je to strašně osobní záležitost a já nevím proč, ale on to prostě udělal a asi byl a je dobrej fotograf. Pro mě to bylo tehdy „mý". Já si prostě už nedovedu představit, jakej by byl potom život, kdybych ty fotky neviděl, jsem s tím nesmírně osudově, věkově, celkově spjat. Já od fotografií moc neočekávám, ale úžasný je, jakým způsobem se skrze ně věci dají podat a jak pak můžou zaujmout. Anebo mít 2,7 etanolu v krvi jako já ted', to je bohužel odvrácená strana toho, jak se k tomu celému vyjádřit. Tečka. Ubohost. Tečka, ale né výrazná, tečka prostě nějaká.

24. Marie Kurtinová, 80 let:
To u nás tady v Podolí chodíval listonoš a on fotil, lidi, naše děcka. Jen tak, jak chodil kolem, oni o tom ani nevěděli, hráli si. Takovejch pěknejch fotek z toho zůstalo. Tak památka to je. Můj muž i syn už odešli nahoru, domů. Kolikrát nemám co dělat, je mi smutno, tak to tady vemu, prohlížím to a potěším se a říkám si: no to bylo tenkrát a to bylo tenkrát. Mám jich tam celej šuflík. Měla jsem syna a dceru a synovi jsem vždycky říkala: musíš ju opatrovat, tu sestřičku a on mi říkal: Mami, já, kdyby jí někdo něco dělal, já bych ho tak zmazal. Byl to takovej kluk malinkej jenom, ale i na těch fotkách je vidět, jak oni se měli rádi, jak dobrý děcka to byly. I bábinka Dohnalová, co žila tam nahoře, říkávala: To sou teda sourozenci, takový děcka sem neviděla, jeden pro druhýho byly, všude spolu chodily. A on už chudák néni. Někdy si to s dcerou prohlížíme a říkáme si, jaký to bylo tenkrát se Slávkem, ach, to je škoda vzpomínat.

25. Josef Šmíd, 78 let, strojní inženýr, Ústav jaderného výzkumu:
Počínaje narozením dětí jsem fotil všechno. No, trvalo to asi pět let,

než ta starší holka, jak viděla foťák, začala pózovat a to bylo v háji. Jsou pro mě důležité osobní fotky mých dětí a toho, když člověk byl mladej, jiný fotky v mém životě nemají žádný zvláštní význam.

26. Ludvík Grym, architekt:
Portrét mladého chlapce od Paula Stranda. Šel jsem muzeem moderního umění v Bělehradě a asi na pěti místech jsem se zastavil s pocitem, že mě někdo pozoruje až hypnotizuje, otočil jsem se a byl to ten portrét. Cítil jsem jeho pohled. Tak jednoznačně, jako když se ti někdo dotkne čela, tak víš, co cítíš, tak jasné to bylo. Ten pocit jsem pak v tom muzeu měl ještě několikrát. Cítil jsem ho i zezadu.

27. Roman Švanda, 45 let, kavárník, divadelní technik:
Pro mne je to fotka babičky, kterou jsem vyfotil starým Zenitem, a je to její úplně poslední fotka, než zemřela. Ta fotka vůbec nevyšla, byl to šeďák. Ona tam není ani k poznání, je to spíš duch na fotografii, ale pro mne to má strašnou sílu. Je v ní úplně všechno, všechny pocity, náznak smrti. Ta fotka je šedo-hnědá, vyfocená proti světlu a přes ty technické problémy je tam pro mě nejvíc její osobnost, vůně, všechno… Jinak těch fotek je samozřejmě spousta, které si člověk pamatuje a které na člověka nějak zapůsobily, ať už jsem je vyfotil já, nebo někdo z mých kamarádů, nebo jsem je prostě někde viděl. Všecko se to ukládá v hlavě a formuje to tvůj názor na svět.

28. Petr Šimon, 49 let, zaměstnanec krajského soudu:
Viděl jsem portrét od Arnolda Newmanna, který vyfotografoval Picassa v pozici přemýšlejícího člověka. Vzhledem k tomu, že moje povolání je o přemýšlení, ne o práci manuální, stal se ten pán mým guruem. Tu fotku jsem pak měl v různých kancelářích a pomáhalo mi to se koncentrovat a připomínat, že musím myslet, že jsem myslící

člověk. Když pak přišli nějací moji spolupracovníci nebo podřízení do mé kanceláře a ptali se, proč tam mám toho onoho, říkal jsem jim: To je přemýšlející pán, který něco znamená, a to ne prvoplánově. Fotky mám rád a mám rád, když vidím fotku a můžu nad ní přemýšlet, a ne že vidím obraz, řeknu ua a nemůžu na to říct už nic jinýho. Umělecká fotka je něco jako obraz, samozřejmě chápu, že obraz je jedna věc a fotka druhá, ale na fotce mám rád, když fotograf umožní divákovi, aby se v té fotce, přestože to je realita nějakého okamžiku, navíc cizího, sám hledal.

29. Otakar Bárta, 58, chemik, technický pracovník:
Fotografie, které na mne udělaly dojem, jsou celkem tři. Vezmu to od těch nejstarších. Jedná se o fotodokumentaci knihy Bernarda Russela, jejíž název si už nepamatuju. Jednalo se o zmapování funkce a provozu koncentračních táborů. Ten dojem byl dvojí. Ten nejzákladnější dojem byl nikoliv fotografický a nikoliv dokumentační, ale dotvářel představu, co na těch vyhlazovacích táborech, které v historii světa nejsou nic nového, ani výjimečného, bylo nejděsivější. Je to v podstatě jejich technokratičnost, byla to čistá fabrika na smrt, měla své technologie a pravidla. Ta fotografická část nepůsobila hrůzně tím, co zobrazovala, ale tím, jak dokreslovala základní nelidské, nebo těžko říct nelidské – když to udělali lidé, prostě princip vyhlazovacích táborů. Bez těch snímků by ten text byl těžko uchopitelný, protože se vymyká pozorovatelné zkušenosti okolo nás.

Pak byl druhý snímek, ten byl zase technický a je to z elektronového mikroskopu, kde je na úrovni atomární struktury vytvořeno písmeno. Myslím, že to je xenon, nebo značka nějakého prvku. Tak jak je hezké se dívat na hvězdy, tak je hezké se dívat směrem dolů, myslím rozměrově, a díky mikroskopu a fotoaparátu to i zaznamenat. Je to

takový čistý estetický zážitek, dívat se na atomy vybuzené k tomu, aby vytvořily písmena.

Potom třetí fotka, kterou mám rád, tentokrát z oblasti umělecké, ale ne kvůli jejím estetickým hodnotám, ale proto, že přišla v pravý čas na pravé místo, a je to snímek jednoho místního fotografa s názvem Plynu a ulpívám. Je na něm nehybný černý stín a rozmazaná plynoucí řeka. Nehodnotím její uměleckou kvalitu, ale to téma bylo v té době pro mě, řekněme, aktuální.

30. Petra Pinard, 38 let, matka v domácnosti:
Loni jsem vyfotila dceru, ve vaně, v hotelu ve Slušovicích. Ta fotka se mi prostě líbila, až na to, že jsem tři měsíce potom byla na jedné výstavě, kde jsem tu fotku našla. Nemyslím tu moji, ale fotku téměř stejnou. Stejné téma, kompozice, všechno okolo, stejnej duch, nádech. Na té fotce je válečná fotografka Lee Miller vyfocená Davidem E. Shermanem, dopisovatelem časopisu Life, se kterým spolupracovala při dokumentování konce druhé světové války. Je to v Hitlerově koupelně.

Již na první pohled lze konstatovat, že výrazná a plně zobecnitelná je podmíněnost prožitku fotografie emocionální konfigurací respondentů – tím, co je pro ně vnitřně významné a vůči čemu jsou vnímaví. Odpovědi vyznívající v tomto smyslu se vyskytují nebo je lze spolehlivě vystopovat u naprosté většiny respondentů:

1. …mne asi dostalo vyvolávání s mamkou v koupelně a pak ty fotky
2. …zde jsem zažila nejkrásnější okamžiky dětství…
3. …ta první, skutečná, byla zachycením milostného okamžiku...
4. …je to zachráněný z jednoho dolu, ve kterém se stala havárie…
5. …ta paní je věřící…
6. …fotky mých babiček a mojí prababičky…
7. …fotografie, na které jsem vyfocená já…
8. …jednak je na té fotce pěkná holka…
9. …byla to taková roztažená vulva…
10. …já se pohybuji v hudebním undergroundu…
11. …ovlivnila mne spíš chybějící fotografie z dětství…
13. …myslím na naše štěstí, na to, že máme všechno…
14. …protože opičky jsou nejhezčí…

15. …snímek toho Šibíka v Reflexu, s dětma s osekanýma nohama

16. …líbí se mi fotky, který mají atmosféru a něco na mě dechnou

17. …příroda, kterou mám ráda…

18. ...lidi se strašně mění, zavzpomínáš, to jsem měl ještě dlouhý vlasy...

19. …v jedný ulici v Paříži, kde jsem bydlel nějakou dobu, asi jenom týden, a byl to prostě jen okamžik, který ona náhodou zachytila…

20. …jsou to fotky příbuzných…

21. ...Přehrada citů stále stoupá v těch očích...

22. …obraz terasy a na ní starý plechový stůl (bylo to v domě, kde jsem dřív žila)…

23.…fotografie z osmašedesátého. Všechny ty nádherný, no nejhrůznější věci…

24. …někdy si to s dcerou prohlížíme a říkáme si, jak to tenkrát se Slávkem bylo, ach, to je škoda vzpomínat…

25. …počínaje narozením dětí jsem fotil všechno…

26. …portrét mladého chlapce…

27. …fotka babičky…

28. …vzhledem k tomu, že moje povolání je o přemýšlení, stal se ten pán mým guruem…

29. …ten nejzákladnější dojem byl nikoliv fotografický a nikoliv dokumentační, co na těch vyhlazovacích táborech…

30. …loni jsem vyfotila dceru, ve vaně…

Druhým, avšak pravděpodobně stejně významným faktorem se ukazuje být emocionální a fotografická výjimečnost daného snímku, případně výjimečnost situace, kterou zachycuje:

1. Proces vyvolávání černobílé fotografie. Přítomnost fotografií v obydlí. Účast dětí samotných na procesu vyvolávání, včetně jejich zásahu a trvalých stop v podobě otisků prstů.

2. Jedna fotografie, která je natolik reprezentativní, že evokuje nejkrásnější okamžiky dětství. „Přičichnutí" k fotografii prostřednictvím jiného fotografa. Kvalita vlastních fotografií zajišťující místo v třídním kolektivu.

3. Fotografie jako důkaz – nechtěná fotografie. Ideální neexistující fotografie, která vzniká a zůstává otištěna v naší mysli.

4. Dramatická výjimečná situace. Dramatická obrazovost snímku způsobená stavem fotografovaného. Schopnost autora situaci vystihnout.

5. Neformální portrét jedné z největších osobností druhé poloviny dvacátého století. Zřejmě nezamýšlený hluboký účin snímku způsobený kombinací významu a zdravotního stavu tohoto člověka.

6. Kvalita Nadarových fotografií spojená s personifikací našich představ o osobnostech minulosti. Přítomnost dobrých rodinných snímků vedoucí až k tomu, že respondentka sama začala fotografovat, aby existovala návaznost na ně a aby zprostředkovala dalším generacím podobné zážitky, které sama měla.

7. Fotografie jako dobro, jako důkaz existence něčeho, o čem můžeme v jiných časech a souvislostech pochybovat.

8. Kvalita profesionálních až komerčních snímků osobností populární kultury napomáhající jejich pozitivní vizualizaci. Fotografie jako pomůcka pro jinou tvorbu, která sama o sobě neumožňuje okamžitý záznam. Sdílení vizualizací všeho prostřednictvím sociálních serverů. Fotografie jako umění.

9. Zkušenost s pornografií, která má v prvotním momentě schopnost šokujícím způsobem odhalit naprosto neznámý a nepředstavitelný svět.

10. Dokonalé spojení obrazu a zvuku. Zvuk vyvolávající představu obrazu a naopak. Vše umocněné vzpomínkou na dětství a uvědoměním si, že takové podněty byl v důležitých momentech respondent schopen vnímat už jako dítě.

11. Absence fotografií z dětství souvisí s pozvolným nástupem absence vzpomínek na toto období.

12. Umělec-autor přivázaný jako Ježíš ke kříži pro vytvoření fotografie a sebevyjádření.

13. Silně emotivně působící typická fotografie z třetího světa upozorňující na nespravedlnost a bídu v protikladu k západnímu způsobu života. Vede respondentku k zamyšlení o neměnnosti světa a uvědomování si vlastního štěstí a jeho relativity obecně.

14. Výrazně emotivně-edukativní význam fotografií zvířat pro děti. Humor ve fotografii.

15. Význam vlastního fotografování včetně zpracování. Oboje, stejně jako v mnoha jiných případech, oživuje vzpomínky, ale respondent zdůrazňuje, že takové snímky přinášejí hlavně detaily situací, na které by si bez fotografie už nebylo možné vzpomenout.

16. Fotografie jako variabilní součást obytného prostoru, posunutá a výraznější forma sebevyjádření.

17. Příroda, pohoda, klid. Fotografie respondentce zprostředkovává, v momentě potřeby nahrazuje, složky života, které jsou jí vlastní. Tato funkce fotografie je obecná. Dá se za určitých okolností použít na cokoliv. Krátkodobě je užitečná, dokud se nestane úplnou náhražkou.

18. Respondent relativizuje důležitost okamžiků. Některé můžeme vnímat jako významné v momentě, kdy vznikají, a jiné právě díky fotografii se mohou stát důležité až mimo svůj čas. Fotografie „zhmotňují“ nehmotné, něco, co téměř není, nebo by bez nich nebylo.

19. Možnost fotografie vidět a prezentovat věci jinak, než je známe a sami vidíme. Možnost esencializovat okamžitou situaci, vytvářet důležité symboly pro etapy našich životů.

20. Velmi kvalitní velkoformátové skupinové snímky. Fotograf musel být zručný, musel myslet, měl většinou pouze několik desek a tak se mu dařilo v jednom snímku dosáhnout popisnosti, emocionálního náboje, intimity i výtvarnosti. Takové snímky potom zvlášť v dnešní záplavě barevných digitálních fotek na monitoru, vnímáme úplně jinak, dokážou nás zastavit, rozrušit i dovést ke kontemplaci. Fotografie té doby (cca 100 let zpátky) informující nejen o naší minulosti, ale i o minulosti a o způsobu života našich předků. Fotografie jako katalyzátor komparativních myšlenkových procesů.

21. Poezie starých alb. Často diskutujeme o inspiračních zdrojích fotografie a v tomto případě respondentka naznačuje možnost fotografie, aby se sama stala tím zdrojem. To je běžný jev v případě malířství a grafiky, ale stojí za připomenutí také poezie nebo třeba hudba.

22. a) Fotografie jako ideál, láska, sen. Opět neexistující fotografie. Respondentka upozorňuje na nutnost nespoléhat na papírovou fotografii a naučit se fotografovat jen pro sebe a do sebe. Je to zvláštní jev, protože, kdyby nešlo o člověka dnešní doby, který má zkušenost se spoustou obrazových materiálů, patrně by nebyl schopen takto uvažovat. Nemohl by si vytvářet vlastní fotografie v sobě, kdyby nevěděl, jak vypadají ty „skutečné".
b) Velmi pěkný a dobře formulovaný názor na význam fotografií v našem životě, zdůrazňující význam kvality, citlivosti a pokory, naproti kvantitě a bezdůvodnému a povrchnímu fotografování všeho.

23. Fotografie, které mají skutečnou moc měnit život. Vynikající snímky událostí roku 1968 od jednoho z nejlepších fotografů světa určovaly osudy lidí, i ten jeho...

24. Mimo to, že se jedná o krásnou až literární výpověď, opět fotografie jako vzpomínka, jako konkrétní vizuální spojení s minulostí a s těmi, co už tu nejsou.

25. Zde je zajímavé, že pro respondenta-inženýra byly důležité spontánní momentky. Přesto, že se nijak zvlášť nezabýval fotografií nebo uměním, byl citlivý na „pózování". V momentě, kdy je jedno z jeho dětí objevilo, fotografování už pro něj ztratilo část svojí hodnoty. Jinak tradiční funkce fotografie jako zbraně proti času.

26. Můžeme fotografii vnímat, i když je za námi? Jistě, pokud jsme ji již viděli, máme ji uloženou v paměti a víme, kde je. Pokud však ne, tak se jedná o mystický a dosud nepopsaný jev, který by asi na vědeckém poli nezískal mnoho příznivců. Je i mimo rámec této práce, ale stál by za samostatný výzkum.

27. Opět fotografie jako výjimečná vzpomínka, ale s tím rozdílem, že tento konkrétní snímek není popisný, ani popisně emotivní, je téměř nečitelný (protisvětlo, minimální šála polotónů atd.). Poukazuje to na schopnost fotografie abstrahovat a jít přímo k jádru, využívat k portrétování člověka a především jeho duchovní stránky prostředky jako světla, stíny, skvrny, tvary, které se zpočátku nezdály pro fotografii typické, protože byla vnímána jako „přesný" otisk skutečnosti.

28. Jeden konkrétní snímek jako dlouhodobý nositel životních idejí, jako podnět k zamyšlení, jako prostor pro realizaci sebe sama.

29. a) Fotografie jako ilustrace zla, bez níž by byl text nepředstavitelný a fotografie jako důkaz proti relativizování nerelativizovatelného; b) Vědecká fotografie, která nese i silný vizuální a emocionální zážitek.

Fotografie, která nám umožňuje zaznamenat a spatřit nepozorovatelné jevy; c) Výtvarná fotografie, která oslovila respondenta, protože se její motiv setkal „v pravý čas a na pravém místě“ s jeho momentální duševní dispozicí.

30. Dva snímky, které poukazují na to, jak přesně, ale v úplně jiném kontextu se věci mohou opakovat a jak poznání jednoho může ovlivnit vnímání druhého.

IX. Závěr

Tato práce je pojata jako mozaikovitá, nekompaktní a rozprostřená do řady problémů a problematik, přesto je však jen subtilní sondou do uvažování a pociťování fotografa.

Při jejím přehlédnutí docházím k určitým závěrům, plně však přiznávám, že se do nich v neodhadnutelné míře promítají i jiné mé osobní poznatky a všechny mé ostatní osobní proměnné.

Každý umělec hledá východiska své tvorby. Je jich nekonečné množství, protože umění souvisí s nekonečně složitým a proměnlivým životem, s životem, který umělec pozoruje a který sám žije. Jeho úvahy, výsledky jeho zkoumání a přejaté poznatky, včetně poznatků vědeckých, jsou mu vždy jen pomůckami a naznačenými vodítky, z nichž si vyvozuje vlastní závěry – některé více, některé méně objektivně podložené.

Jeho hledání je v podstatě marné, v tomto ohledu však není (naštěstí nebo naneštěstí?) nikdy sám. Je jen jedním z mnoha, kdo hledají nebo hledali – protože nehledat nelze – něco podobného nebo dokonce totéž: cosi, co de facto není možno nalézt, protože se jedná o neřešitelný problém.

Nevyřešitelné fotograf řeší nalezením vlastní, individuální cesty. Pokud je jeho cesta vůbec „platná“, platí jen pro něj a je nepřenosná. Na ostatních je pouze, aby ji posoudili.

Vlastní teze:

Fotograf by měl umět dospívat k vnitřní pravdivosti, zejména ve všem, co se týká jeho tvorby.

Jeho tvorba může vykazovat různou míru subjektivity, byť třeba „jen“ výběrem nebo umocněním skutečnosti.

Měla by v ní být vždy jistá, byť téměř neviditelná angažovanost; může upozorňovat, podněcovat a vzdělávat.

Může mít morální a ozdravný účin, v nejširším slova smyslu.

Tvorba musí být vždy věrohodná, musí být zřejmé, že autor „ví“ a že své poznání tlumočí poctivě.

Fotografie zasahuje jen tehdy, je-li alespoň v jistém ohledu výjimečná a osloví-li osobní prožívání adresáta.

Měla by být pojata nadčasově, z aktuálních trendů může vycházet jen za určitých podmínek.

Kalkulace a účelovost v tvorbě se nesmějí dotýkat její podstaty.

Řemeslná kvalita fotografie je elementární nutností.

Fotograf by se měl průběžně vzdělávat a neustále hledat nové možnosti své tvorby.

Měl by se snažit o celkové naplnění svého života.

X. Dodatky

Tvrzení o individuální cestě jako „řešení neřešitelného“ dokládám dvěma interview s odborníky, Jiřím Pátkem a Jiřím Siostrzonkem, kteří odpověděli na mé otázky:

Jiří Pátek

1. Otázka subjektivismu a objektivismu ve fotografii. Existuje vůbec a pokud ano, jaký má význam?

Existuje. Otázka, jak se dívat na vzájemný poměr subjektivity a objektivity závisí na tom, v jakém rámci ho chceme interpretovat. Tradičně to je tak, že rozluštění této otázky osciluje mezi sémiotikou a estetikou, případně psychologií. Nejednotnost interpretačních východisek pak dodává spolehlivě dynamiku sporům mezi, které vyjadřují rozdíl mezi pojmovou komunikací související s objektivitou a city a pocity individualit, jež mají hlavně estetické a psychologické dimenze. Takže, pokud vyloučíme možnost, že poměr objektivity a subjektivity souvisí s pravdou, jde jen o to se inteligentně dohodnout, v jakém rámci o něm budeme mluvit.

2. Je ve fotografii vůbec důležitá její zážitková nebo obsahová a edukativní hodnota? Pokud ano, která víc?

Blbá otázka. Zážitková rovina je klíčová a souvisí se subjektem. Obsahová a edukativní zase s objektivitou, komunikací a sdílením. Jednoduše řečeno, existuje jak umělec, tak publikum. Jak vysílač, tak přijímač. A oba póly o sobě vědí… Přesto, že předmětem většiny osobních tirád umělců je tuto skutečnost popírat. ☺

3. Hraje dnes ve fotografii nějakou roli estetika? Jestli ano, kde a proč?

Co by byla pro svět ženská bez kundy.

4. Co vám přijde signifikantní na vyjadřovacím jazyku fotografie a proč?

Bez ohledu na to, jestli je fotografie jazykem s nějakou syntaxí nebo ne, hlavní je její veristický efekt. Přes veškeré popírání stále funguje to, že jí věříme, protože si prostě nemůžeme pomoci.

5. Je pro vás důležité, jak fotografie vzniká, nebo jen konečný výsledek?
(Někteří jen podepisují...)

Obojí. I v případě, že umělec fotografii jen vybere a podepíše, má to v sobě konceptuální dimenzi. A i koncept se dá fetišizovat…

6. V čem tkví sdělovací schopnost černobílé versus barevné fotografie?

Zatracenej Šmok. No ale zcela banálně. Barevná fotografie by měla být preciznější reprezentací… Tedy pokud věřím, že fotografie je otiskem reality.

7. Jakou roli pro vás hraje informace, kdy fotografie vznikla? (Rozdíl v nahlížení dnes a třeba před padesáti lety.)

Ať chceme nebo nechceme, člověk je smrtelný, a tak vnímá vše okolo sebe historicky.

8. Jakou důležitost přisuzujete porozumění fotografii?

Jak kdy a hlavně, jak v kterém kontextu. Takže vlastně velkou.

9. Otázka nadprodukce fotografie. Proč se tak děje a jaký to má význam? (Materialismus zbavený smyslu, hloubky, filozofie atd.)

Není žádný materialismus zbavený smyslu, hloubky a filozofie.

10. Je fotografie společenská nebo osobní nutnost? Jakou má dnes funkci/roli?

Technické obrazy jsou naším přirozeným prostředím. Mají řadu funkcí, které se doplňují i popírají. Mají tedy jak osobní, tak společenský význam.

11. Má pro vás nějaký význam autorova osobní morálka?

V tomto dotazu je zašifrována povaha našeho způsobu přemýšlení o umění, který je apriori spojen se specificky postavenou kategorií krásna. S krásou, která se – v souladu s tradicí vkusových soudů, za které vděčíme Kantovi – přímo i podvědomě spojuje s dobrem. Och ten německý idealismus…
Může tedy morálně zkažený fotograf udělat dobrý – tedy kvalitní – tedy krásný snímek? Může. Nakonec dnes, kdy je snímek svým způsobem hlavně zbožím, což nastavuje kritéria, může být morální pochybenost autora a třeba i tématu aspektem, který má velký vliv na

jeho úspěšnost. Tady je zase dobro dáváno dohromady s úspěchem.
Ale ať už na to jdeme přes autora, který vyjadřuje sebe, a záleží tedy na jeho nitru, nebo skrze myšlení, pro které tvůrčí jedinec nic moc neznamená, je jisté, že obraz je důležitým činitelem formování etických standardů.
Takže se nedá říct přímo a jednoznačně, že je důležitá morálka autora. Autor jako zrcadlo, svědomí a arbitr poměrů ve společnosti je produktem moderny a ta je fuč, ale obraz a morálka spolu určitě souvisí. Nikdy přece nehodnotíme jen formální stránku věci.

Jiří Siostrzonek

1. Otázka subjektivismu a objektivismu ve fotografii. Existuje vůbec a pokud ano, jaký má význam?

Objektivita, především v humanitních vědách a umění neexistuje. Existuje pouze určitý stupeň objektivního postižení reality. Jsou možnosti, především ve fotografii, kdy konkrétní objekt, situaci můžeme zachytit v celé škále subjektivity. Nejvíce objektivní je pravděpodobně tzv. dokumentační metoda s minimálním zásahem fotografa do procesu dokumentace.
Pak je ještě další stránka při posuzování objektivity, a to jsou kritéria interpretace, kde rovněž dochází ke zkreslení textu vizuální informace.
Nicméně subjektivita je skutečnost, se kterou můžeme počítat a má svůj specifický význam. Pokud máme k interpretaci kolekci fotografií umělce s konzistentním názorem na svět, pak se objektivita díla zvyšuje.
Objektivita ve fotografii má význam ke čtení a interpretaci vizuálních sdělení při sekundární analýze.
Jinak subjektivita ve fotografii tvoří v podstatě důležitou přidanou hodnotu, která nám podává významnou zprávu o osobnosti tvůrce.

2. Je ve fotografii vůbec důležitá její zážitková nebo obsahová a edukativní hodnota? Pokud ano, která víc?

Jsem přesvědčen, že emotivní stránka ve fotografiích a v umění obecně, je zásadní, protože informace podané prostřednictvím citů jdou pod práh chladných sdělení, a tím mají silný psychologický účinek. A edukativní hodnota je právě ve spojení přesvědčivé a silné informace a emoce.

3. Hraje dnes ve fotografii nějakou roli estetika? Jestli ano, kde a proč?

Obávám se, že estetika v současném nepřehledném světě umění je kreována především teoretickou sekcí uměleckého provozu. „Zasvěcení" teoretikové, kurátoři sdělují divákům, ale často také fotografům, kam se má ubírat současná fotografie.
Jinak se domnívám, že estetika je, kromě její vědecko-spekulativní části, záležitostí individuálního souboru hodnot a postojů ke světu a jeho prožívání.

4. Co vám přijde signifikantní na vyjadřovacím jazyku fotografie a proč?

Jazyk fotografie. Zatím ale nebyla vytvořena fotografická čítanka, jazyková pravidla, mluvnice, takže předpokládáme, že všichni čteme vizuální sdělení stejně, což je omyl.

5. Je pro vás důležité, jak fotografie vzniká, nebo jen konečný výsledek?
(Někteří jen podepisují...)

Nechci vědět, zvláště u fotografií, které mě silně osloví, jak vznikly. Získanými informacemi se někdy vytratí magie a aura díla.

6. V čem tkví sdělovací schopnost černobílé versus barevné fotografie?

Cítím, že černobílá fotografie více abstrahuje a počítá s divákem jako spolutvůrcem obrazu. Používat barvu ve fotografii je pravděpodobně velmi těžké, protože je velmi nebezpečná, klamná, svádivá, atraktivní, a tím se může stát vyprázdněná.

7. Jakou roli pro vás hraje informace, kdy fotografie vznikla? (Rozdíl v nahlížení dnes a třeba před padesáti lety.)

Protože nejsem historik, tak datum vzniku fotografie z důvodu porovnání, že takový pohled tady již byl před mnoha lety, není pro mě relevantní. Datum vzniku mě zajímá u dokumentárních a sociologických fotografií.

8. Jakou důležitost přisuzujete porozumění fotografii?

Už jsem o tom hovořil v předchozích odpovědích. Domnívám se, že se o interpretaci fotografických sdělení málo diskutuje, že interpretace obrazových textů se často bezmyšlenkovitě přejímají. Fotografie je vlastně mnohovrstevné dílo s řadou úrovní pro čtení a pochopení. Nesmíme zapomínat na subjektivní porozumění, které je podmíněno řadou faktorů (vzdělání, citlivost, hodnoty, geografické podmínky atd.).

9. Otázka nadprodukce fotografie. Proč se tak děje a jaký to má význam? (Materialismus zbavený smyslu, hloubky, filozofie, atd.)

Současná fotografická nadprodukce je dána technologickým a společenským vývojem. Je to svým způsobem náhrada verbální komunikace. Současný fotografický boom považuji za druhou fotografickou revoluci. Sdělování obrazem se stává dominantním způsobem komunikace při upadajícím dialogu, diskurzu společnosti. Jak existují plytké a vyprázdněné dialogy, tak existují prázdná fotografická sdělení. Na druhé straně je fotografování forma kreativity a interpretace světa. Záleží na osobnosti, zda se přesmekne z oblasti obrazového žvanění k bytostnému dialogu s jinými i sebou samým.

10. Je fotografie společenská nebo osobní nutnost? Jakou má dnes funkci / roli?

Viz odpověď č. 9.

11. Má pro vás nějaký význam autorova osobní morálka?

Tato otázka souvisí s otázkou o podmínkách vzniku fotografie. Přiznávám, že se mi často stává (i u poezie, literatury, výtvarného umění), že když poznám autora a jeho personální svět, mohu přilnout k dílu ještě více, ale také se může stát, že na základě poznání také už nikdy nic z jeho dílny nepřijmu. A to nejsou racionální rozhodnutí, jen podvědomá volba blízkosti, společně sdílených hodnot atd. Podotýkám, že jsem pouze zanícený uživatel fotografie, a z toho pohledu je nutno posuzovat mé výpovědi.

Nakonec bych chtěl ještě připsat citát o obecném významu kultury pro člověka z knihy Martina Ryšavého Cesty na Sibiř (2008):

„Je jasné, že tam, kde lidé umírají hlady nebo jim miny trhají těla na kusy, opravdu není na osvětu správný okamžik. Nemá cenu uvažovat o funkci a životnosti folklóru v zemích, kde se právě válčí, ale jakmile člověka nic moc nebolí a nemá prázdný žaludek, všechny jeho skutečné problémy jsou už jedině duchovní povahy. A objevují se po utišení hladu a bolesti ihned, okamžitě, vzápětí, v tom spočívá jejich zákeřnost. Jsou palčivé, neodbytné a taky se v nich jedná o otázky života a smrti. Kromě toho jsou ale obtížněji analyzovatelné a dalším úsilím o zlepšení materiálních podmínek se je odstranit nedaří. Smrtelnou bídu střídá smrtelná nuda, smrtelná beznaděj, smrtelná ztráta víry, a žádné humanitární organizace tu nic nezmůžou, je to problém zakleté duše a práce pro psychologa nebo pro čaroděje.
Nebo pro koho vlastně?
Kdo může zjistit, co nás odvrací od světa?“

XI. Seznam literatury

Adler, Alfred: Čověk jaký jest, Praha 1935

Bertens, Hans a Natoli, Joseph: Encyklopedie postmodernismu, Barrister, Brno 2005

Blake, William: Sňatek nebe a pekla, 1790–1794, Janečkovo nakladatelství, Brno 1994

Čapek, Karel: Hovory s TGM, Československý spisovatel, Praha 1990

Dutourd, Jean: Hrůzy lásky, Mladá fronta, Praha 1966

Freud, Sigmund: Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinciho, Orbis, Praha 1933

Jung, Carl Gustav: Člověk a duše, Academia, Praha 1995

Künkel, Fritz: Einführung in die Charakterkunde, Leipzig 1934

Ludwig Emil: Duch a čin, Riopress, Praha 1996

Masaryk, Tomáš Garrigue: Základové konkrétné logiky, MSÚ, Praha 2001

Masaryk, Tomáš Garrigue: Přednášky z let 1882–1884, MSÚ, Praha 1998

Masaryk, Tomáš Garrigue: Rusko a Evropa, MSÚ, Praha 1995/1996

Matthiessen, Peter: Sněžný levhart, Bantam Books 1978, Volvox Globator Praha 2006

Nový, Lubomír: Filozof T. G. Masaryk, Doplněk, Brno 1994

Ryšavý, Martin: Cesty na Sibiř, Revolver revue, Praha 2008

Soubigou, Alain: Tomáš Garrigue Masaryk, Paseka, Praha 2004

XII. Jmenný rejstřík

A

Ansel Adams 61
Shelby Lee Adams 58–59
Alfred Adler 43–44
Diane Arbus 58–59, 69
Aristoteles 56
David Armstrong 25
Richard Avedon 25

B

David Bailey 25
Hans Bertens 25
Karel Blossfeldt 61
Hieronymus Bosch 59
Roman Buxbaum 81

C

Lewis Caroll 67
Keith Carter 11, 30

Auguste Comte 23
Michel Comte 25
Antona Corbijn 25
Gregory Crewdson 23

D

Jiří David 31
František Drtikol 30
Marcel Duchamp 31
Jean Dutourd 65
Antonín Dvořák 66

E

Ruud van Empel 66

F

Hans Peter Feldmann 31
Peter Finnemore 31
Sigmund Freud 39–42

G

Johann Wolfgang Goethe 58

Nan Goldin 25
Misha Gordin 31
Andreas Gursky 23

H

Karel Hájek 67
David Hamilton 68
Jitka Hanzlová 31
Václav Havel 24
Georg W. F. Hegel 21, 55
Ernest Hemingway 74
Johann Gottfried Herder 55, 60
Adolf Hitler 67–68
David Hume 21

J

Michael Jackson 73
Arthur Janov 49–51
Carl Gustav Jung 45–48, 55

K

Immanuel Kant 21
Brian Mc Kee 23
Karel de Keyzer 25

Viktor Kolář 74
Marta Kubišová 68

L

David Lachapelle 25
Peter Lindbergh 25

M

Sally Mann 68
Robert Maplethorpe 67, 74
Dorit Margreiter 31
T. G. Masaryk 17, 21, 24, 26, 27–32
Taiji Matsue 23
Peter Matthiessen 35, 51
Anne Arden Mc Donald 23
Hellen van Meene 23
Michelangelo 61, 67
Jeffrey Milstein 23
Arno Rafael Minkkinen 23

N

James Nachtwey 25
Joseph Natoli 25
Lubomír Nový 31

P

Franklin Vera Pacheco 31
Niccolo Paganini 73
Martin Parr 25
Jiří Pátek 127–132
Platón 55, 56
Mgr. Jan Pohribný 5
Richard Prince 25

R

Leni Riefenstahl 67
Jacob Riis 58, 68
Arthur Rimbaud 67
Martin Ryšavý 139

S

Sebastiao Salgado 25
Jan Saudek 59
Andres Serrano 59
Jadran Šetlík 25
Jiří Siostrzonek 133–138
MgA. Ing. Evžen Sobek 5
Susan Sontag 69
Václav Stratil 55
Richard Strauss 58

Jindřich Štreit 67
Jock Sturges 67
Josef Sudek 30, 61

T

Miroslav Tichý 76, 81
J. R. R. Tolkien 66
L. N. Tolstoj 59

V

Jiří Valoch 31
Paul Verlaine 67
Leonardo da Vinci 39
Tereza Vlčková 67
Helena Vondráčková 68
Lori Vrba 23

W

Edward Weston 61
Cintra Wilson 58
Joel Peter Witkin 58–59, 66
Sol LeWitta 31
Michael Wolf 25

Ž

Vladimír Židlický 67
Peter Župník 23