

Články

FOTOGRAFIE

Siegfried Kracauer

*Za časů Lenoráje jsem cestou spatřil,
jak na tenké hedvábné niti visí Řím a Laterán,
a beznohý člověk předběhl rychlého koně,
a břitké ostří meče přesešlo most ve dví.
Grimmovy pohádky pro děti a dům*

I

Tak vypadá *filmová diva*. Je jí 24 let, je zobrazena na titulní stránce ilustrovaného listu před hotelem Excelsior na Lidu. Píše se září. Kdo by se podíval lupou, rozpoznal by rastr, miliony puntíků, z nichž se diva, vlny a hotel skládají. Avšak obrázek nechce znázornit síť bodů, nýbrž živoucí divu na Lidu. Doba: přítomnost. Doprovodný text ji nazývá démonickou; naše démonická diva. Přesto jí nechybí jistý výraz. Účes s ofinou, svůdné gesto hlavy a dvanáct řas vpravo i vlevo – všechny detaily svědomitě zachycené kamerou jsou správně umístěny v prostoru, naprosto bezchybný zjev. Každý ji okouzlen poznává, neboť každý již originál spatřil na plátně. Je vystižena tak dobře, že ji nemůžete s nikým zaměnit, byť snad byla pouhou dvanáctinou z tuctu tanečnic tillergirls. Zasněně stojí před hotelem Excelsior, jenž se sluní v její slávě, bytost z masa a krve, naše démonická diva, 24 let, na Lidu. Píše se září.

Takhle že vypadala *babička*? Fotografie, stará přes šedesát let, a přesto již fotografie v moderním smyslu slova, ji ukazuje jako čtyřicetiletou dívku. Protože fotografie zachycují podobu, musí být i tato podobná. Byla zhotovena s rozvahou v ateliéru dvorního fotografa. Kdyby však chybělo ústní podání, z obrázku by se *babička* rekonstruovat nedala. Vnuci vědí, že v pozdějším věku bydlela v těsném pokojíku s výhledem na staré město, že dětem předváděla na skleněné desce tancující vojáčky, znají z jejího života jednu temnou historii a dva zaručeně pravé výroky, jež se z generace na generaci poněkud mění. Že fotografie představuje tutéž *babičku*, o níž si toho člověk pamatuje tak málo a i to asi zapomene, se musí věřit rodičům, kteří tvrdí, že se to dověděli od matky samé. Svědecké výpovědi jsou nejisté. Nakonec na fotografii vůbec není zobrazena *babička*, ale její přítelkyně, které byla podobná. Současníci už neexistují, a podobnost? Model už dávno zetlel. S rysy ze vzpomínky má však vybledlý zjev tak málo společného, že se vnuci jen s údivem podvolují tlaku, aby na fotografii vnímali fragmentárně dochovanou předkyni. No dobrá, tak tedy *babička*, avšak ve skutečnosti je to libovolná dívka roku 1864. Dívka se pořád usmívá, stále tímtéž úsměvem, úsměv trvá, aniž by dokázal

přiblížit život, z něhož byl vyňat. Už nepomůže žádná podoba. Tak strnule a bez ustání se usmívají figuríny v kadeřnických výkladech. Ta loutka není dnešní, mohla by stát v muzeu s jinými sobě podobnými ve vitríně, která by nesla nápis „Odívání 1864“. Tam stojí loutky kvůli historickým kostýmům, a také babička na fotografii je archeologická manekýna, jež slouží ke znázornění dobového kostýmu. Takhle se tedy tenkrát chodilo: uzel na šíji, sešněrovaný pás, krinolína a zuávská jupka. Před očima vnuků se babička rozpadá do módně-staromódních jednotlivostí. Vnuci se smějí šatu, který poté, co jeho nositel zmizel, sám hájí bojiště – vnější dekorace, jež se osamostatnila; neznají pietu a dnes se mladé dívky odívají jinak. Smějí se a zároveň je mrazí. Neboť se jim zdá, jako by skrze zdobnost kostýmu, z něhož se babička vytratila, zahlédli okamžik uplynulé doby, času, který mizí bez návratu. Čas sice nebyl vyfotografován stejně jako úsměv nebo uzel, avšak fotografie sama, jak jim připadá, je znázorněním času. Kdyby jim trvání měla propůjčit jen fotografie, nezachovali by se tedy vůbec nad hranici pouhé doby, nebo spíše – čas by si z nich udělal obrázky.

2

„Z raného období přátelství mezi Goethem a Karlem Augustem.“ – „Karl August a erfurtská volba koadjutora roku 1787.“ – „Návštěva bohéma v Jeně a Výmaru“ (1818). – „Vzpomínky výmarského gymnasisty“ (1825 – 1830). – „Zpráva současníka o goethovské slavnosti ve Výmaru dne 7. listopadu 1825“. – „Znovunalezená Wielandova busta od Ludwiga Klauera.“ – „Plán na výstavbu Goethova národního památníku ve Výmaru.“ – Herbářem těchto a jiných zkoumání jsou ročenky Goethovy společnosti, jejichž řadu z principu nelze uzavřít. Zesměšňovat goethovskou filologii, jež do nich odkládá své preparáty, by bylo o to nadbytečnější, že sama od sebe posvěcuje časovost, již paběrkuje; zatímco napodobivý lesk četných monumentálních děl o Goethově postavě, bytosti, osobnosti atd. stěží kdo prohlédl. Principem goethovské filologie je princip *historistického* myšlení, jež se prosadilo přibližně ve stejné době jako moderní fotografická technika. Jeho představitelé se bláhově domnívají, že nějaký jev lze vysvětlit čistě z jeho geneze, věří tedy, že v každém případě uchopí historickou skutečnost, podaří-li se jim bez mezer rekonstruovat řadu událostí v jejich časovém sledu. Fotografie poskytuje prostorové kontinuum; historismus by chtěl vyplnit časové kontinuum. Úplné zrcadlení časového průběhu podle něho skrývá i smysl obsahů, jež se udály v čase. Kdyby v Goethově obraze chyběly mezičlánky erfurtské volby koadjutora nebo vzpomínek výmarského gymnasisty, pak by mu scházela část skutečnosti. Historismu jde o fotografii času. Jeho časové fotografii by odpovídal obří film, jenž by děje spjaté v čase zobrazoval ze všech stran.

3

Paměť nezahrnuje ani totální prostorovost, ani totální časový průběh nějakého příběhu. Ve srovnání s fotografií jsou její záznamy mezerovité. Že se babička kdysi zapletla do jakési temné historie, která se vypráví pořád dokola, protože se o ní nerado mluví,

nebude mít z hlediska fotografa velký význam. On ví o prvních vráskách na jejím obličej, zachytil každé datum. Paměť na data nehledí, přeskakuje léta nebo natahuje čas. Výběr rysů sjednocených pamětí se fotografovi musí zdát svévolný. Byl učiněn právě tak a nejinak asi proto, že osobní vlohy a cíle vyžadují, aby určité části předmětu byly potlačeny, zkresleny či zdůrazněny; špatná nekonečnost důvodů pak filtruje zbytky. Je jedno, jaké výjevy si člověk pamatuje: znamenají něco, co se k němu vztahuje, aniž by nutně musel vědět co. Jsou uchovávány se zřetelem k tomu, že znamenají něco ve vztahu k němu. Organizují se tedy podle principu, jenž se ze své podstaty liší od principu fotografie. Fotografie uchopuje danost jako prostorové (nebo časové) kontinuum, obrazy paměti danost ukládají, pokud něco znamená. Protože to, co se nás týká, se v souvislostech pouze prostorových odkrývá právě tak málo jako v souvislostech pouze časových, obrazy paměti se s fotografickým podáním zcela míjejí. Jestliže se fotografickému pohledu jeví tyto obrazy jako fragment – jako fragment ale proto, že fotografie nevnímá smysl, k němuž jsou vztaženy a vzhledem k němuž přestávají fragmentem být –, pak se z jejich pohledu jeví fotografie jako směs, zčásti složená z odpadu.

Význam obrazů paměti závisí na obsahu pravdy. Jsou-li součástí nekontrolovaného pudového života, vyznačují se démonickou dvojznačností; jsou matné jako mléčné sklo, kterým sotva proniká slabý svit. Jejich transparence se zvyšuje v té míře, v níž poznatky prosvětlují vegetaci duše a omezují tlak přírody. Pravdu může nalézt jen uvolněné vědomí, jež odhadne démoničnost pudů. Rysy, které si pamatuje, se vztahují k tomu, co bylo poznáno jako pravdivé a sděluje se jimi, nebo jimi může být vytěšňováno. Obraz, v němž se ony rysy sejdou, je přede všemi jinými obrazy paměti vyznamenán, neboť neuchovává jako ony přemíru neprůsvitných vzpomínek, nýbrž obsahy týkající se toho, co bylo poznáno jako pravdivé. Na tento obraz, který se právem může nazývat posledním, se musejí veškeré paměťové obrazy redukovat, protože jen v něm trvá nezapomenutelné. Poslední obraz člověka je jeho vlastní „*historie*“. Z ní vypadávají všechny znaky a všechna určení, jež se významným způsobem nevztahují k pravdě, o níž jde uvolněnému vědomí. Jak pravdu člověk podává, zdaleka nezávisí jenom na jeho přirozeném ustrojení, ani na zdánlivé souvislosti jeho individuality; takže do jeho historie, tj. příběhu vstupují jen zlomky těchto zásob. Jeho příběh se podobá *monogramu*, soustředujícímu jméno do tahu linie, který má význam jakožto ornament. Monogramem Eckharda je věrnost. Velké historické zjevy přežívají v legendě, která, ať už jakkoli naivní, by chtěla uchovávat jejich vlastní příběh. V pravých pohádkách fantazie instinktivně uložila typické monogramy. Pod fotografií je příběh člověka pohřben jak pod sněhovou přikrývkou.

4

Když chce Eckermann popsat jakousi krajinu od Rubense, kterou mu předložil Goethe, zjišťuje k svému překvapení, že světlo na ní přichází ze dvou protilehlých stran, „což však jest proti veškeré přírodě“. Goethe mu odpovídá: „Právě tím Rubens osvědčuje svou velikost a sděluje nám, že jako svobodný duch stojí *nad* přírodou a traktuje ji dle

svých vyšších účelů. Ovšemže je dvojí světlo násilné, a samozřejmě můžete říci, že je proti přírodě. Jenže je-li proti přírodě, říkám tím zároveň, že je *vyšší* než příroda, říkám tím, že to je smělý tah mistra, který geniálním způsobem sděluje, že umění naprosto není podřízeno přírodní nutnosti, nýbrž má své vlastní zákony.“ – *Portrétista*, který by se veskrze podřídil „přírodní nutnosti“, by v nejlepším případě vytvářel fotografie. V určité epoše, jež počala renesancí a nyní se snad chýlí ke konci, se „umělecké dílo“ zajisté přidržuje přírody, jejíž jinakost se během této epochy stále více odhaluje; avšak skrze přírodu se dílo zaměřuje na „vyšší účely“. V matérii barev a kontur je poznání, a čím je dílo větší, tím více se blíží transparenci posledního paměťového obrazu, v němž se spojují rysy „příběhu“. Muž, jež portrétoval Trübner, poprosil umělce, aby nezapomněl na rýhy a vrásky v jeho obličeji. Trübner kývl směrem k oknu a řekl: „Támhle přes ulici bydlí fotograf. Jestli chcete rýhy a vrásky, musíte si zavolat jeho, ten vám je všechny vyrobí; já maluju historii...“ K předvedení historie je třeba rozbít pouhou povrchní souvislost, již nabízí fotografie. Neboť v uměleckém díle se význam předmětu stává prostorovým zjevem, zatímco ve fotografii je prostorový zjev předmětu významem předmětu. Tyto dva prostorové zjevy, zjev „přirozený“ a zjev poznaného předmětu, se nekryjí. Tím, že umělecké dílo zruší první zjev kvůli druhému, neguje zároveň *podobnost* dosahovanou fotografií. Ta se vztahuje ke vzhledu, který bez dalšího neprozrazuje, jak se předmět ukazuje poznání; avšak umělecké dílo prostředkuje právě jen transparenci předmětu. Podobá se v tom kouzelnému zrcadlu, jež neodráží člověka tak, jak se jeví, ale tak, jaký si přeje být nebo jaký od základu je. I umělecké dílo se v čase rozpadá; avšak z jeho rozdrobených prvků vystupuje to, oč dílu šlo, zatímco fotografie prvky jen hromadí.

Až do druhé půle minulého století se tvorbě světelných obrazů často věnovali bývalí malíři. Technice onoho přechodného, zdaleka ještě neodosobněného období odpovídalo prostorové prostředí, v němž se ještě mohly zachycovat stopy významu. S rostoucím osamostatněním techniky a současným ústupem významu z předmětů ztrácí *umělecká fotografie* své oprávnění; nestává se uměleckým dílem, nýbrž jeho imitací. Obrázky dětí jsou od Zumbusche, krajinářským impresím byl za kmotra Monet. Způsobům aranžování, které tak zručně využívá známých manýr, těsně uniká onen zbytek přírody, jehož vystižení by rozvinutá technika v určitém rozsahu umožnila. Moderní malíři poskládali své obrazy z fotografických fragmentů, aby zdůraznili, jak existují vedle sebe zvěcnělé jevy, které splynou s prostorovými relacemi. Tomuto uměleckému záměru odporuje záměr umělecké fotografie. Fotografie nepracuje na předmětu odpovídajícím fotografické technice, nýbrž by chtěla technickou podstatu stylově převléci. Umělecký fotograf je diletantský umělec, který napodobuje umělecký způsob bez zachování jeho obsahu, místo aby vystihl bezobsažnost. Podobně chce rytmická gymnastika obsáhnout duši, o níž nic neví. Shoduje se s uměleckou fotografií v tom, že si osobuje povznesený život, aby povznesla postup, který se povznese nejvíce, když pro svou techniku nalezne předmět. Fotografičtí umělci působí ve smyslu oněch sociálních mocností, které jsou zainteresovány na zdání duchovna, protože se skutečného ducha obávají; mohl by vyhodit do vzduchu podloží, jemuž zdání slouží jako ozdoba. Stálo by za to odkrýt těsné vztahy mezi existujícím společenským řádem a uměleckou fotografií.

Fotografie neuchovává transparentní rysy předmětu, nýbrž snímá ho z různých stanovišť jako prostorové kontinuum. Poslední obraz paměti přetrvává pro svou nezapomenutelnost čas; fotografie, které o tento obraz nejde a která jej nepostihuje, musí být nutně poplatná okamžiku svého vzniku. „Podstatou filmu je do určité míry podstata času,“ poznamenává E. A. Dupont ve své filmové knize o průměrném filmu, jehož tématem je normální fotografovateľný svět kolem nás (citováno podle Filosofie filmu od Rudolfa Harmse).¹⁾ Jestliže však je fotografie *funkcí plynoucího času*, pak se její věcný význam bude měnit podle toho, zda spadá do doby přítomné, nebo do některé fáze minulosti.

Aktuální fotografie, která zobrazuje jev důvěrně známý *přítomnému* vědomí, nechává v omezeném rozsahu vstoupit život originálu. Zaznamenává pokaždé určitou vnějškovost, jež je v době svého rozšíření obecně srozumitelným výrazovým prostředkem jako např. jazyk. Současník se domnívá, že na fotografii spatřuje filmovou divu samu; nejenom její ofinu nebo sklon hlavy. Z fotografie samotné by ovšem nebyl s to obsáhnout celou její osobnost. Ale diva naštěstí dlí mezi živými a titulní stránka listu má za úkol připomenout její tělesnou skutečnost. To znamená: současná fotografie koná zprostředkovatelské služby, je optickým zástupným znakem za divu, k jejímuž poznání slouží. Zda je rozhodujícím rysem divy démonično, o tom se dá nakonec pochybovat. I démonično bude spíš než sdělením fotografie dojmem návštěvníků kin, kteří originál zažili na plátně. Uznávají jej jako znázornění démonična, budiž. Obraz udává démonično nikoli pro svou podobnost, nýbrž *navzdory* své podobnosti. Démonično zatím ještě patří ke kolísavému paměťovému obrazu divy, k němuž se fotografická podobnost nevztahuje. Obraz paměti získaný při pohledu na naši oslavovanou divu proniká však hradbou podobnosti do fotografie a propůjčuje jí tak do určité míry transparentnost.

Jestliže fotografie zastará, není už možný bezprostřední vztah k originálu. Tělo zesnulého se jeví menší než jeho živá postava. I *starou* fotografii vnímáme jako zmenšení fotografie současné. Vyprchal z ní život, jehož prostorovost překrývala holou prostorovou konfiguraci. Opačně než fotografie se chovají obrazy paměti, jež se zvětšují v monogram vzpomínaného života. Fotografie je ssedlina z monogramu a rok od roku se snižuje její znaková hodnota. Pravdivostní obsah originálu setrvává v příběhu; fotografie se chápe zbytku, jež příběh vytěsnil.

Když už se s babičkou z fotografie nelze setkat, musí se obraz z rodinného alba rozpadnout na jednotlivé podrobnosti. Od účesu s ofinou může pohled tápat k démoničnosti divy; z babiččiny nicoty je zahrán do uzlu, upoutají jej módní detaily. Časové vázanosti fotografie přesně odpovídá časová vázanost *módy*. Protože nemá jiný smysl, než že tvoří současnou lidskou schránku, je moderní móda průhledná a stará móda opuštěná. Šaty v pase úzce sešněrované trčí na fotografii do našich časů jako správná budova z dávných dob, vystavená zkáze, protože centrum přeložili do jiné městské části. V takových budovách se zpravidla usidlují příslušníci nižších tříd. Krásky, kterou se skví ruina, nabyde

1) Ewald André Dupont, *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet*. Berlin 1926. Cit. podle: Rudolf Harms, *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metodologischen Grundlagen*. Leipzig 1926.

teprve docela starý kroj, jenž ztratil poslední souvislost se současností. Kostým nošený před nedávnem působí *komicky*. Vnukům babiččina krinolína z roku 1864 vyloudí na rtech úsměv, protože si představí, že by v ní zmizely moderní dívčí nožky. Nedávná minulost, jež si ještě činí nárok na život, je neživotnější než to, co bylo před dávnou dobou a čeho význam se proměnil. Komika krinolíny se vysvětluje bezmocí jejího nároku. Na fotografii je babiččin kostým vnímán jako odhozený zbytek, jenž by se chtěl nadále prosazovat. V souhrnu svých jednotlivostí se rozkládá jak mrtvola a chová se velkopanšsky, jako by v něm byl život. I krajina a každá jiná předmětnost je na staré fotografii kostýmem. Neboť co se v obraze uchovává, nejsou rysy, o které jde uvolněnému vědomí. Fotografické znázornění zachycuje souvislosti, z nichž vědomí odešlo, fixuje obsahy, které se scvrkly, a nechťejí to připustit. Čím více se vědomí vzdaluje přirozeným vazbám, tím více se vytrácí příroda. Na starých rytinách podaných s fotografickou věrností se rýnské kopce jeví jako hory. Technickým vývojem byly mezitím sesazeny na přičaplé svahy, a velikášství oněch vybledlých pohlednic působí poněkud směšně.

Strašidlo je komické a strašlivé zároveň. Odpovědí na zestárlou fotografii není jen smích. Fotografie znázorňuje to, co zcela minulo, avšak tento odpad byl kdysi přítomností. Babička byla člověkem a k tomuto člověku patřil uzel a korzet, vysoká renesanční židle s točenými sloupky. Balast, který netížil, nýbrž byl bezděčným společníkem. Nyní je obraz podobným příznakem jako *bílá paní*. Jen na místech, kde byl spáchán zločin, obcházejí strašidelná zjevení. Fotografie se mění v přízrak, protože kostýmovaná loutka žila. V obrázku je důkaz, že cizí atrapy byly součástí života jako jeho samozřejmé příslušenství. Ony, jejichž nedostatečnou transparentci na staré fotografii zakoušíme, byly dříve nerozlučně spjaty s průhlednými rysy. Zlé spojení, jež ve fotografii přetrvává, vzbuzuje mrazení. Drastickým způsobem je vyvoláváno v pařížském avantgardním kinu Studio des Ursulines při projekci filmových scén z předválečné doby, které nám chtějí namluvit, že rysy dávno minuvší reality uložené v obraze paměti jsou všude kolem nás. I reprodukce starých šlágrů nebo četba kdysi napsaných dopisů, podobně jako fotografický portrét přivolává z přízračných hlubin minulosti rozpadlou jednotu. Tato strašidelná realita zůstává *nevykoupena*. Sestává z částí v prostoru, jejichž souvislost je tak málo nezbytná, že bychom si je mohli představit i v jiném uspořádání. Tak toto na nás kdysi lpělo jako naše kůže a takto na nás lpí naše vlastnictví ještě dnes. Nejsme obsaženi v ničem a fotografie sbírá fragmenty kolem ničeho. Když stála babička před objektivem, byla na vteřinu přítomna v prostorovém kontinuu, jež se naskýtal objektivu. Zvěčnění však místo babičky onen aspekt. Diváka starých fotografií mrazí. Neboť fotografie neprostředkují poznání originálu, nýbrž prostorovou konfiguraci jednoho okamžiku; ze své fotografie nevystupuje člověk, nýbrž souhrn toho, co z něho lze sejmout. Fotografie ho tím, že ho zobrazuje, ničí a kdyby s ní byl identický, pak by vůbec nebyl. Jeden ilustrovaný list před časem shromáždil pod názvem „Tvář slavných lidí. Takoví byli kdysi – a takoví jsou dnes!“ snímky známých osobností z jejich mládí a stáří. Marx jako mladík a Marx jako vůdce centrály. Hindenburg jako poručík a náš Hindenburg. Fotografie leží vedle sebe jako statistické zprávy, z dřívějšího obrázku se nedá vytušit pozdější, právě tak jako se z pozdějšího nedá rekonstruovat dřívější. Že optické inventární seznamy patří dohromady, tomu prostě musíme slepě věřit. Rysy lidí jsou obsaženy pouze v jejich „historii“.

Denní tisk stále častěji doprovází své texty snímky a čím by byl bez obrazového materiálu magazin? Pádny důkaz pro enormní platnost fotografie v současné době poskytuje především vzrůstající počet *ilustrovaných listů*. V nich se shromažďují, počínaje filmovou divou, veškeré jevy, jež jsou dostupné kameře a publiku. Matky se zajímají o kojence, mladé muže poutají soubory krásných dívčích nohou. Krásné dívky rády patří na osobnosti divadla a sportu mávající ze zaoceánských parníků před cestou do dálných zemí. V dálných zemích dochází ke střetu zájmů. Avšak zájem se neobrací k němu, nýbrž na města, přírodní katastrofy, velikány ducha a politiky. V Ženevě zasedá Společnost národů. Její kongres slouží k tomu, aby před vchodem do hotelu byli ukázáni pánové Stresemann a Briand, jak spolu vedou rozhovor. I nová móda se musí šířit, jinak nebudou krásné dívky v létě vědět, kým jsou. Módní krásy se v doprovodu mladých mužů účastní mondénních událostí, v dálných krajích propukají zemětřesení, pan Stresemann sedí na terase zastíněné palmami, pro matky tu máme naše nejmenší.

Záměrem ilustrovaných listů je úplné podání světa, jenž je přístupný fotografickému aparátu; registrují prostorový otisk osob, stavů a událostí ze všech možných perspektiv. Jejich metodě odpovídá metoda filmového týdeníku; týdeník je sumou fotografií, zatímco vlastnímu filmu fotografie slouží jen jako prostředek. Ještě nikdy žádná doba o sobě neměla tak jasno, pokud mít jasno znamená: mít obraz věcí, jenž je jim podoben ve smyslu fotografie. Většina snímků z ilustrovaných listů se jakožto aktuální fotografie vztahuje k předmětům, které jsou dány v originále. Zobrazení jsou tedy v zásadě znaky, jež chtějí připomenout originál, který by měl být poznán. Démonická diva. Ve skutečnosti však týdenní příděl fotografií poukazuje k pravzorům vůbec nezamýšlí. Kdyby se nabízel paměti jako opora, pak by musela jeho výběr určovat paměť. Ale příliv fotografií strhává její přehradu. Záplava obrazových souborů je tak mocná, že hrozí zničit existující vědomí rozhodujících rysů. Umělecká díla tento osud postihuje prostřednictvím reprodukcí. Pro rozmnožený originál platí věta: Když tě dostali, pověsí tě; místo aby se za reprodukcemi originál zjevoval, má tendenci za jejich množstvím mizet a nadále žít jako umělecká fotografie. V ilustrovaných novinách vidí publikum svět, v jehož vnímání mu noviny zabírají. Prostorové kontinuum z perspektivy kamery překrývá prostorovost poznatého předmětu, podobnost s ním stírá obrysy jeho „příběhu“. Ještě nikdy toho žádná doba o sobě nevěděla tak málo. Instituce ilustrovaných listů je v rukou vládnoucí společnosti jedním z nejmocnějších stávkových prostředků proti poznání. Úspěchu stávky slouží v neposlední řadě pestré uspořádání obrázků. Způsob, jak se vyskytují *vedle sebe*, systematicky vylučuje souvislost, jež se otvírá vědomí. „Obrazová myšlenka“ odvanula myšlenku, chumelenice fotografií vyjevuje lhostejnost vůči tomu, oč ve věcech jde. Nemuselo by tomu tak být; avšak americké listy, jež se noviny jiných zemí snaží v mnohém napodobit, v každém případě ztotožňují svět se sumou fotografií. Toto ztotožnění se neděje bezdůvodně. Neboť svět sám si pořídil „fotografickou tvář“; může být fotografován, protože se chce rozplynout v prostorovém kontinuu, jež zachycují momentní snímky. Záleželo občas na pouhém zlomku vteřiny, jenž stačí k expozici předmětu, aby se sportovec stal tak slavným, že jej exponují fotografové na objednávku novin. Kamera se zmocňuje i postav krásných dívek a mladých mužů. Že polyká svět, je známkou *strachu ze smrti*.

Vzpomínku na smrt, která je přítomna v každém obraze paměti, by fotografie svým hromaděním chtěly zahnat. V ilustrovaných listech se svět stal fotografovateľnou přítomností a fotografovaná přítomnost byla zvěčněna. Zdá se, jako by se smrti vymanila; ve skutečnosti jí však propadla.

7

Řada obrazových způsobů znázornění, jejichž posledním historickým stupněm je fotografie, začíná *symbolem*. Ten vychází z „přírodního společenství“, v němž je vědomí lidí ještě zcela v zajetí přírody. „Tak jako historie jednotlivých slov počíná vždy smyslově přírodním významem a teprve v další fázi vývoje nastává přechod k odvozeným, obrazným aplikacím, tak jako v náboženství, ve vývoji jednotlivce a lidstva vůbec je možné zaznamenat tentýž pokrok od látky a matérie k duševním a duchovním věcem: tak mají tedy i symboly, do nichž nejranější lidstvo obvykle ukládalo své názory na povahu světa, jenž je obklopoval, čistě fyzicky materiální základní význam. Příroda vzala pod svá křídla jak jazyk, tak i symboliku.“ – Věta pochází z Bachofenova pojednání o Oknoovi splétajícím lana, v němž se dokazuje, že předení a tkaní znázorněné na obraze původně znamenalo činnost tvořivé přírodní síly.²⁾ Tou měrou, jíž se vědomí zmocňuje sama sebe, a jíž se tudíž vytrácí počáteční „identita přírody a člověka“ (Marx: Německá ideologie), nabývá obraz stále více odvozeného, nemateriálního významu. Ale přechází rovněž, jak se Bachofen vyjadřuje, k označení „duševních a duchovních věcí“? Význam je do obrazu tak vtělen, že by se od něho nedal oddělit. Po dlouhá historická období trvá symboličnost obrazného znázornění. Dokud člověk symboly potřebuje, žije v praktické závislosti na přírodních poměrech, která podmiňuje viditelně-tělesný názor vědomí. Teprve s rostoucím ovládnutím přírody ztrácí obraz svou symbolickou sílu. Vědomí se z přírody vyděluje, staví se proti ní a není už naivně obaleno mytologickou slupkou: myslí v pojmech, které mohou být ovšem použity s veskrze mytologickým záměrem. V určitých epochách obraz není ještě bez moci; symbolické znázornění se stává *alegorií*. „Alegorie znamená pouze obecný pojem nebo ideu, která je od ní samé odlišná, symbol je smyslově znázorněnou, ztělesněnou ideou samou,“ tak definuje Creuzer rozdíl mezi oběma druhy obrazů. Na stupni symbolu je myšlené obsaženo v obraze; na stupni alegorie myšlenka udržuje a používá obraz, jako by se vědomí zdráhalo slupku odhodit. Takový schematismus je hrubý. Stačí však, když předvede proměnu různých druhů znázornění, která zachycuje proces, jímž se vědomí vymaňuje ze své přírodní vázanosti. Čím rozhodněji se z ní vědomí během dějinného procesu vysvobozuje, tím čistěji se mu prezentuje jeho přírodní založení. Neboť to, o co mu jde, se mu už nejeví v obrazech, jeho intence teď směřuje k přírodě a skrze ni. Evropské malířství posledních staletí znázorňovalo stále zřetelněji přírodu zbavenou symbolických a alegorických významů. Proto však ještě lidské rysy v tomto malířství vystižené nepostrádají význam. Ještě za dob starých daguerrotypií je vědomí s přírodou tak zajedno, že tváře zpřítomňují obsahy, jež nelze odtrhnout od přirozeného života. Protože se příroda proměňuje v přesné korespondenci s přísluš-

2) Johann Jakob Bachofen, *Oknos der Seilflechter*. München 1923.

ným stavem vědomí, objevuje se přírodní fundament zbavený významu s příchodem fotografie. Nejinak než dřívější způsoby znázornění patří i tento k určitému vývojovému stupni prakticko-materiálního života. Zrodil jej kapitalistický výrobní proces. Tatáž vyprázdněná příroda, která se zjevuje na fotografii, je žita v realitě společnosti jím vyprodukované. Docela dobře lze myslet společnost, jež propadla němé přírodě a již není nic míněno; ať už mlčí jakkoli abstraktně. Její obrysy se vynořují v ilustrovaných listech. Kdyby byla trvalá, pak by důsledkem emancipace vědomí bylo jeho potlačení; příroda jím neproniknutá by si sedla za stůl, ježž vědomí opustilo. Pokud ale trvalá nebude, pak je uvolněnému vědomí dána jedinečná šance. Ještě nikdy nebylo tak očištěno od přírodních prvků a může vůči nim osvědčit svou moc. Obrat k fotografii je *hazardní hrou* dějin.

8

Jestliže zmizela babička, přece jen zbyla ještě krinolína. Totalitu fotografie je třeba chápat jako *generální inventář* přírody, kterou už nelze dále redukovat, jako souhrnný katalog veškerých jevů, jež se představují v prostoru, pokud nejsou konstruovány z monogramu předmětu, nýbrž ukazují se v přirozené perspektivě, monogramem nepostihované. Prostorovému inventáři odpovídá časový inventář historismu. Místo aby uchovával „historii“, již vědomí vyčítá z časového sledu událostí, zaznamenává časový sled událostí, v jejichž zřetězení není transparent historie obsažen. Strohé vypočítávání vlastních prostorových a časových faktů je typické pro společenský řád, jenž se řídí ekonomickými přírodními zákony.

Vědomí zajaté přírodou nedokáže zahlédnout své podloží. Je úkolem fotografie, aby poukázala na *přírodní fundament* doposud ještě nezkoumaný. Poprvé v dějinách odvrhne celou tu naturální slupku, poprvé se skrze ni zpřítomňuje mrtvý svět ve své nezávislosti na člověku. Ukazuje města z leteckého pohledu, snáší z výšin gotických katedrál ornamenty a figury; všechny prostorové konfigurace se v nezvyklých seskupeních, vzdálených lidské blízkosti, zaznamenávají v hlavním archivu. Až babiččin kostým ztratí vztah k dnešku, nebude už komický, nýbrž zvláštní jako podmořský polyp. Jednoho dne přijde diva o svou démoničnost, a její ofinka bude stejně jako uzel zatlačena do pozadí. Tak se prvky tříští, protože je nedrží nic pohromadě. Fotografický archiv shromažďuje ve svých obrázcích poslední prvky přírody odcizené tomu, o co šlo.

Uložení těchto elementů do skladišť a magazínů podporuje vznik konfrontace vědomí s přírodou. Tak, jak se má vědomí k nablýskané mechanice industrializované společnosti, tak se má, díky fotografické technice, také k odlesku reality, která mu vyklouzla. Vyvolat rozhodující konfrontaci v každé oblasti: přesně k tomu směřuje hazardní hra dějinného procesu. Obrazy celku přírody rozložené na jednotlivé prvky jsou předány vědomí k volnému použití. Jejich původní uspořádání je vniveč, nejsou už součástí prostorové souvislosti, jež je spojovala s určitým originálem, z něhož vykrystaloval obraz paměti. Pokud však zbytky přírody už nemíří k obrazu paměti, pak je jejich uspořádání zprostředkované v obraze nutně provizoriem. Vědomí by tedy mělo prokázat *předběžnost* všech daných konfigurací, ne-li přímo probouzet tušení správného řádu celku přírody.

V dílech Franze Kafky se osvobozené vědomí tohoto závazku zbavuje; rozbíjí přirozenou realitu a úlomky vůči sobě navzájem představuje. Nepořádek odpadu zrcadleného ve fotografii nemůže být odhalen zřetelněji než zrušením každého navyklého vztahu mezi přírodními prvky. Zpřeházet je představuje jednu z možností filmu. Film ji uskutečňuje všude tam, kde části a výřezy spojuje do cizích útvarů. Jestliže směsice v ilustrovaných listech je konfuzí, pak tato hra s roztříštěnou přírodou připomíná *sen*, v němž se mísí fragmenty denního života. Hra sděluje, že není známa platná organizace, jíž by se jednou měly řídit zbytky babičky a filmové divy přijaté do generálního inventáře.

Přeložila Věra Koubová

Esej Siegfrieda Kracauera *Die Fotografie* byl poprvé publikován ve Frankfurter Zeitung 28. 10 1927. Překlad byl pořízen ze souborného vydání autorových esejů a kritik: Siegfried Kracauer, *Der verbotene Blick. Beobachtungen. Analysen. Kritiken*. Leipzig 1992.