

Walter  
**W**BENJAMIN  
**B**



**ILUMINÁCIE**

## Malé dejiny fotografie

Hmla, ktorá sa rozprestiera nad začiatkami fotografie, nie je taká hustá ako tá, čo sa kopí okolo vzniku kníhtlače; pre tieto začiatky je azda v porovnaní s kníhtlačou charakteristickejšie to, že hodinu jej vynálezu pociťoval nie jeden, no viacerí; muži, ktorí nezávisle od seba smerovali k tomu istému cieľu: zachytiť obrazy v camere obscura, ktoré boli známe najeskôr od čias Leonarda. Keď sa to napokon po približne päťročnom úsilí podarilo v rovnakom čase Niépcemu a Daguerrovi, veci sa chopil štát, a po ich odškodnení ju urobil verejnou, zvýhodnený patentno-právnymi ťažkosťami, na ktoré narazili vynálezcovia. Tým sa vytvorili podmienky pre trvalý, urýchlený vývin, ktorý nadhlo vylučoval pohľad späť. Tak sa stalo, že historické, alebo ak chceme filozofické otázky poukazujúce na vzostup a pád fotografie, zostali desaťročia nepovšimnuté. A keď dnes začínajú vstupovať do vedomia, je na to presný dôvod. Najmladšia literatúra nadväzuje na očividnú skutkovú podstatu, že rozkvet fotografie spadá do jej prvého desaťročia – do obdobia pôsobnosti Hillov a Cameronov, Hugov a Nadarov. To je však desaťročie predchádzajúce jej industrializácii. Nie že by sa už v tomto ranom období nezmocnili novej techniky zo zárobkových dôvodov trhoví vyvolávači a šarlatáni; robili tak dokonca húfne. No bližšie než k priemyslu to malo k umeniam na jarmoku, kde sa, pravda, fotografia cítila dodnes ako doma. Priemysel dobyl bojisko až vizitkovými zábermi, ktorých prvý výrobca sa príznačne stal miliónárom. Nevzbudilo by údiv, keby fotografické praktiky, ktoré dnes po prvý raz obracajú pohľad na predindustriálne časy, boli v neviditeľnej súvislosti s otrasmi kapitalistického priemyslu. Pre skutočný vhlad do ich podstaty nám však nebude o nič ľahšie využiť čaro obrázkov, ktoré sú k dispozícii v krásnych, nedávno vydaných publikáciách starých fotografií<sup>1</sup>. Celkom rudimentárne sú pokusy znocniť sa veci

teoreticky. A hoci sa o nej v minulom storočí viedlo toľko debát, v podstate sa neoslobodili od skurilnej schémy, ktorou, ako sa nazdával šovinistický plátok *Leipziger Anzeiger*, treba včas čeliť francúzskeému diabolskému umeniu. „Chciet zachytiť prchavé zrkadlové obrazy,“ píše sa tam, „nie je len vecou nemožnou, ako sa dôkladným nemeckým výskumom bolo dokázalo, ale už aj želanie chciet takéto niečo je bohorúhačstvom. Človek je vytvorený na Obraz Boží a Obraz Boží nemožno zachytiť nijakým ľudským strojom. Nanajvýš božský umelec oduševnený nebeským vnuknutím smie sa opovážiť v okamihu najväčšieho posvätenia, na vyšší povel svojho génia, bez akejkoľvek pomoci stroja zobrazit črty bohočloveka.“ S ťažkopádnu neohrabanosťou tu vystupuje obmedzenecký pojem „umenia“, ktorému je cudzia akákoľvek technická úvaha a ktorý s provokujúcim objavením sa novej techniky cíti, že sa blíži jeho koniec. Bez ohľadu na to je to práve tento fetišistický, od základu antitechnický pojem, s ktorým sa takmer sto rokov usilovali konfrontovať teoretici fotografie, prirodzene bez toho, aby dospeli k najmenšiemu výsledku. Pretože nerobili nič iné, len dali plnú moc fotografovi pred sudcovským kreslom, ktoré prevrhol. Úplne iný vzduch veje z expozé, s ktorým vystúpil fyzik Arago ako zástanca Daguerrovho vynálezu 3. júla 1839 pred Poslaneckou komorou. Krása tejto reči spočíva v tom, ako nachádza nadväznosť na všetky stránky ľudskej činnosti. Panoráma, ktorú načrtáva, je dostatočne veľká, aby spôsobila, že sa odhalí bezvýznamnosť pochybného splnomocnenia fotografie pred maliarstvom, ktorá nie je cudzia ani jemu, a väčšmi rozvinie tušenie, aký je skutočný dosah vynálezu. „Keď vynálezcovia nového prístroja,“ vraví Arago, „použijú ho na pozorovanie prírody, potom je to, čo si od neho sľubovali, stále len maličkosťou v porovnaní s radom nasledujúcich objavov, ktorých pôvodcom bol tento prístroj.“ Veľkým oblúkom postihuje táto reč oblasť novej techniky od astrofyziky až k filológii: popri výhlade na astrálnu fotografiu sa nachádza idea nasnímať korpus egyptských hieroglyfov.

Daguerrove svetelné obrazy boli jódovanými a v *camere obscuere* osvetlovanými striebornými platňami, ktoré sa mali obracať raz na jednu, raz na druhú stranu, pokiaľ sa na nich v správnom osvetlení nedal rozpoznať jemnosivý obraz. Boli to unikátne kusy; v roku 1839 sa za jednu platňu platilo v priemere 25 zlatých frankov. Nie zriedka sa opatrovali v púzdrach ako šperky. V rukách niektorých maliarov sa však menili na technické pomôcky. Tak ako o sedemde-

siat rokov zhotovoval Utrillo svoje fascinujúce pohľady na parížske rezidencie nie podľa prírody, ale podľa pohľadníc, cenený anglický portrétista David Octavius Hill si zvolil za základ svojej fresky pre prvú generálnu synódu škótskej cirkvi v roku 1843 veľký rad portrétových záberov. Tieto zábery však robil sám. A ony, nenáročné, na interné použitie určené povely sú tým, čo jeho menu dá historické miesto, zatiaľ čo ako maliar upadol do zabudnutia. Samozrejme, že ešte hlbšie než rady týchto portrétovaných hláv, zoznamujú nás s novou technikou niektoré štúdie: obrazy neznámych ľudí, nie portréty. Takéto hlavy boli na malbách už dávno. Ak zostali v rodinnom vlastníctve, tu a tam sa niekto spýtal, koho zobrazujú. Ale po dvoch, troch generáciách záujem onemel: obrazy, pokým pretrvávajú, zostávajú len svedectvom o umení toho, kto ich namaloval. No pri fotografii sa stretávame s čímsi novým a zvláštnym: v rybárskej ženičke z New Haven, ktorá s nedbanlivou, zvodnou ostýchavosťou hľadí do zeme, zostáva čosi, čo nemožno umlčať, žiadajúc neobradne o meno tej, ktorá tam žila, ktorá je aj tu ešte skutočná a nikdy nebude chcieť celkom prejsť do „umenia“. „Ja pýtam sa: jak krása týchto vlasov / A týchto očí uchvacovala bývalé tvory! / Jak bozkávali tieto ústa, ku ktorým túžba / Bez zmyslu krúži sťa dym bez plameňa!“ Alebo si nalistujeme obraz fotografa Dauthendeya, básnikovho otca, z čias sobáša so ženou, ktorú potom jedného dňa, krátko po narodení ich šiesteho dieťaťa, našiel ležať v spálni ich moskovského domu s prerezanými tepnami. Vidno ju tu, ako stojí pri ňom, zdá sa, akoby ju pridržiaval; no ona akoby ho ani nevidela, vstrebávajúci pohľad upätý do zlovestnej dialky. Ak sa človek na dostatočne dlhý čas zahlbil do takéhoto obrazu, pochopí, ako sa aj tu veľmi protiklady navzájom dotýkajú: najexaktnejšia technika dokáže dať svojim výtvorom magickú hodnotu, akú pre nás už nikdy nebude môcť mať namalovaný obraz. Napriek všetkej zručnosti fotografa-umelca a všetkej cieľavedomosti v postoji modelu cíti pozorovateľ neodolateľné nutkanie, aby sa v takomto obraze pustil do hľadania drobnej iskierky náhody, toho Tu a Teraz, ktorým skutočnosť takpovediac vypálila obrazový ráz, aby našiel nenápadné miesto, kde práve v takejto podobe už dávno uplynutej minúty ešte dodnes a tak veľavravne hniezdi budúcnosť, že ju dokážeme objaviť pri spätnom pohľade. Príroda, ktorá prehovára ku kamere je predsa iná než tá, čo hovorí k oku; iná najmä tak, že na miesto priestoru, ktorý človek popretkával vedomím, vstupuje priestor popretkáva-

ný nevedome. Aj keď býva celkom bežné, že si človek urobí, hoci len zhruba, názor na ľudí podľa ich chôdze, o ich postoji určite už nič nevie v zlomku sekundy, keď „vykročia“. Fotografia mu ho sprístupňuje svojimi pomôckami: spomalenými záznamami, zväčšeninami. O tomto opticky-nevedomom sa dozvedá až cez ňu, tak ako o pudovo-nevedomom cez psychoanalýzu. Uspôsobenosť štruktúry, bunecné tkanivo, s ktorými bežne ráta technika, medicína – všetko toto je pôvodne v užšom príbuzenskom vzťahu ku kamere ako pôsobivá krajinka alebo portrét, ktorému vdýchli dušu. Zároveň však fotografia otvára v tomto materiály fyziognomické aspekty, obrazové svety, ktoré obývajú tie najmenšie detaily, dostatočne interpretovateľné a ukryté na to, aby našli skrýšu v denných snoch, no teraz, veľké a formulovateľné, akými sa stali, rozkryli diferenciu medzi technikou a mágiou ako skrz naskrz historickú premennú. Bloßfeld<sup>2</sup> tak vyniesol na svetlo svojimi obdivuhodnými fotografiami rastlín v praslíčkách najstaršie formy stĺpov, v papradí biskupskú palicu, v desaťnásobne zväčšených gaštanových a javorových výhonkoch totemové stromy, v štetke gotický ornament. Preto neboli ani Hillove modely ďaleko od pravdy, keď bol pre ne „fenomén fotografie“ ešte „veľkým, tajuplným zážitkom“; nech to pre nich nebolo viac než vedomie toho, že „stoja pred aparátom, ktorý mohol v najkratšom čase vytvoriť obraz viditeľného prostredia, ktoré pôsobilo tak živo a pravdivo ako sama príroda“. O Hillovej kamere sa hovorilo, že zachováva diskrétnu zdržanlivosť. Čo sa týka jeho modelov, tie však nie sú o nič menej rezervované; uchovávajú určitú bázeň pred aparátom, a hlavná zásada neskoršieho fotografa z čias rozkvetu: „Nikdy sa nedívaj do fotoaparátu“ by mohla byť odvodená z ich správania. No nemyslelo sa tým ono „dívajú sa na teba“ ako u zvierat, ľudí alebo kojencov, čo takým nečistým spôsobom zamiešava kupca a čomu sa nemožno vzoprieť lepšie než zvratom, akým hovorí starý Dauthendey o daguerrotypii: „Spočiatku si... netrúfali,“ ako informoval, „dívať sa dlho na prvé obrázky, ktoré zhotovil. Lakali sa ľudskej zreteľnosti a verili, že malé, drobné tváre osôb, ktoré boli na obraze, by ich samy mohli vidieť, tak zarážajúco pôsobila na každého neobyčajná zreteľnosť a neobyčajná vernosť prvých daguerrotypických obrazov.“

Títo prví reprodukovania ľudia vstúpili do zorného priestoru fotografie vo svojej mravopočestnosti alebo lepšie povedané nepopísanosti. Noviny boli ešte luxusnými predmetmi, ktoré človek len zried-

kavo získal kúpou, skôr v nich listoval v kaviarniach, fotografický postup sa ešte nestal ich nástrojom, ešte bolo len veľmi málo ľudí, čo videlo vytlačené svoje meno. Ludskú tvár obklopovalo mlčanie, v ktorom spočíval pohľad. Slovom, všetky možnosti tohto portrétného umenia sa zakladajú na tom, že ešte neprišlo k dotyku medzi aktualitou a fotografiou. Na Greyfriarovom cintoríne v Edinburghu vzniklo veľa Hillových obrazov – pre tento raný vek nie je nič príznačnejšie, iba ak by boli na ňom modely ako doma. A naozaj, podľa jedného obrazu, ktorý urobil Hill, je tento cintorín celkom ako interiér, odlúčený, ohradený priestor, kde opreté o požiarné múry vystupujú z trávnej pôdy náhrobné kamene, ktoré, vydlabané ako kozuby, ukazujú vo svojom vnútri namiesto jazyka plameňov nápisy. Nikdy by však toto miesto nenadobudlo takú pôsobivosť, keby nebola jeho voľba zdôvodnená technicky. Nižšia svetelná citlivosť prvých platní si vyžadovala vonku dlhé osvetlenie. To zas spôsobilo, že sa stalo želateľným, aby toho, kto mal byť snímaný, podľa možnosti umiestnili v odlúčenosti, na takom mieste, kde nič nestálo v ceste pokojnému sústredeniu. „Syntéza výrazu, vynútená dlhou nehybnosťou,“ hovorí Orlik o prvých fotografiách, „je hlavným dôvodom, prečo tieto svetelné obrazy pôsobia na pozorovateľa popri svojej prostote podobnej dobre nakresleným či namalovaným podobizniam nástojčivejšie a trvalejšie než nové fotografie.“ Samotný postup bol príčinou toho, že sa život modelov neutváral z okamihu, ale do jeho vnútra; počas dlhého trvania týchto záberov takmer vrástli do obrazov a tak vstúpili do najrozhodujúcejšieho kontrastu k javom na momentke, ktorá zodpovedá zmenenému prostrediu, kde, ako výstižne poznamenal Kracauer, závisí od toho istého zlomku sekundy, kým trvá osvetlenie, „či sa stane športovec natoľko slávny, že ho nasnímajú fotografi z poverenia obrázkových magazín“. Na týchto raných obrazoch bolo všetko uspôsobené tak, aby trvalo; nielen neporovnateľné skupiny, do akých sa ľudia spoločovali – a ktorých zmiznutie bolo istotne jedným z najprecíznejších symptómov toho, čo sa v druhej polovici storočia dialo v spoločnosti – dokonca aj záhyby, ktoré vytvárajú šaty na týchto obrazoch, trvajú dlhšie. Pozrime sa len na Schellingov kabát; ten môže prejsť do večnosti celkom spoľahlivo spolu s ním; formy, ktoré nadobudol na tom, kto ho nosil, nie sú nehodné vráskam v jeho obličaji. Slovom, všetko nasvedčuje tomu, že Bernard von Brentano môže mať pravdu, keď sa domnieva, „že

fotograf z roku 1850 bol na rovnakej úrovni ako jeho prístroj“ – po prvý a nadhlo posledný raz.

Ak si chceme celkovo sprítomniť nesmierne pôsobenie daguerrotypie v období jej objavu, musíme, mimochodom, zväziť, že plenérová maľba začala vtedy objavovať tým najpokrokovejším maliarom úplne nové perspektívy. Vo vedomí, že práve v tejto veci má fotografia od maliarstva prebrať štafetu, hovorí sa výslovne aj u Araga v historickej retrospektíve na rané pokusy Giovanniho Battistu Portu: „Čo sa týka pôsobenia, ktoré závisí od nedokonalnej priehľadnosti našej atmosféry (a ktorá sa charakterizovala nepriliehavým výrazom ako «vzdušná perspektíva»), ani vycvičení maliari nedúfajú, že camera obscura,“ – teda kopírovanie obrazov, ktoré sa v nej objaví, – „im bude môcť byť nápomocná so svojou presnosťou pri vytváraní ich obrazov.“ V okamihu, keď sa Daguerrovi pošťastilo fixovať obrazy v camere obscurae, prišlo na tomto bode k rozlúčke maliarov s technikom. Skutočnou obeťou fotografie sa však nestalo krajinkárstvo, ale portrétovej miniatúra. Veci sa vyvíjali tak rýchlo, že už roku 1840 sa väčšina z bezpočtu maliarov miniatúr stala profesionálnymi fotografmi, spočiatku len popri zamestnaní, no čoskoro výlučne. Zišli sa im pritom skúsenosti z ich pôvodného živobytia, a za vysokú úroveň fotografických výkonov nevďačia svojej umeleckej, ale remeselnej príprave. Táto prechodná generácia zmizla veľmi postupne; ba zdá sa, že na týchto prvých fotografoch spočíval istý druh biblického požehnania: Nadar, Stelzner, Pierson, Bayard, všetci sa dožili takmer deväťdesiatky alebo stovky. Napokon však od všadiaľ začali prenikať do stavu profesionálnych fotografov obchodníci, a keď sa neskôr stala všeobecne rozšírenou retuš negatívu, ktorou sa fotografii pomstil zlý maliar, nastal prudký úpadok vkusu. Bol to čas, keď sa začali zaplňovať fotografické albumy. Na najmrzivejších miestach bytu, na konzolách alebo na *gueridons* v hostovskej izbe, tam boli najradšej: kožené pasparty s odpudivým kovovým kovaním a listy so zlatými okrajmi, hrubé ako palec, na ktorých boli porozdeľované figúry, bláznivo zošňurované alebo v drapériách – strýko Alex a teta Riekchen, Trúdička, keď ešte bola malá, papá v prvom semestri – a napokon, aby sa pohár hanby naplnil až po okraj, my sami: ako jódľujúci salónny Tirolák, mávajúci klobúkom proti namaľovaným ladovcom, alebo ako čistotný námorník, jedna noha zaťažená, druhá odľahčená, tak ako sa patrí, opierajúci sa o leštenú podperu. Štafáž takýchto por-

trétoť so svojimi stupienkami, balustrádami a oválnymi stolíkmi pripomína obdobie, keď bolo treba kvôli dlhému času expozície dať modelom oporné body, aby sa nehýbali. Kým spočiatku si vystačili s „držiakom na hlavu“ alebo „okuliarmi na kolená“, čoskoro nasledovali „ďalšie podporné pomôcky, tak ako sa vyskytovali na slávnych obrazoch a preto museli byť «umelecké». Najprv to bol stĺp a záves.“ Proti tomuto nezmyslu sa schopnejší muži museli obrátiť už v šesťdesiatych rokoch. Vtedy napísali isté anglické odborné noviny: „V namaľovaných obrazoch vytvára stĺp zdanie možnosti, no spôsob, akým sa využíva vo fotografii, je absurdný; pretože obyčajne je umiestnený na koberci. Každý však bude presvedčený o tom, že mramorové alebo kamenné stĺpy nemôžu byť ako na základe postavené na koberci.“ Vtedy vznikali ateliéry so svojimi drapériami a palmami, gobelínmi a štaflami, ktoré tak dvojzmyselne kolísali medzi exekúciou a reprezentáciou, mučiarňou a trónnou sálou a odkiaľ otrasné svedectvo prináša istý raný obraz Kafku. V úzkom, takmer ponížujúcom, lemoukou zdobenom detskom obleku tam stojí približne šesťročný chlapec v akejsi zimnej záhrade pripomínajúcej krajinku. V pozadí trčia palmové metličky. A akoby bolo tieto čalúnené trópy potrebné spraviť ešte dusnejšími a sparnejšími, drží model vo svojej ľavici neprimerane veľký klobúk so širokým okrajom, taký, aký mávajú Španieli. Iste by model v tomto aranžmá zmizol, keby tie nesmierne smutné oči neovládli krajinu, ktorá im bola predurčená.

Tento obraz je vo svojom bezbrehom smútku náprotivkom ranej fotografie, na ktorej ľudia ešte nehladeli do sveta s takou odlúčenosťou a Božou opustenosťou ako tu tento chlapec. Obklopovala ich aura, médium, čo tým, že prenikne ich pohľadom, dodáva plnosť a istotu. A opäť je naporúdzí technický ekvivalent tohto javu; spočíva v absolútnom kontínuu najjasnejšieho svetla a najtemnejšieho tieňa. Aj tu sa, mimochodom, osvedčuje zákon o predzvesti novších výdobytkov v staršej technike tým, že bývalé portrétové maliarstvo spôsobilo pred svojím úpadkom jedinečný rozkvet medirytectva. Pravda, v postupe tohto medirytectva išlo o reprodukčnú techniku, ktorá sa s novšou fotografickou spojila až neskoršie. Tak ako na medirytinách, aj u Hilla sa svetlo namáhavo prediera z tmy: Orlik hovorí o „zhrňujúcom prívode svetla“ spôsobenom dlhým expozičným časom, ktoré dáva „týmto prvým svetelným obrazom ich veľkosť“. A spomedzi súčasníkov objaviteľov si už Delaroche povši-



mol všeobecný dojem, dovtedy „nikdy nedosiahnutý, lahodný, v ničom nerušiaci pokoj davov“. Tolko o technickej podmienenosti auratického zjavu. Najmä niektoré skupinové zábery ešte raz zachytávajú oduševnenú pospolitosť, ako sa nakrátko zjavuje na platni skôr, než zanikne na „originálnom zábere“. Je to tento kruh závanu, ktorý je občas krásne a zmysluplne opísaný dnes už staromódnym výrezom obrazu v tvare oválu. Preto ak človek pri týchto fotografických inkunábulách prízvukuje „umelecké završenie“ alebo „vkus“, znamená to, že si ich vykladá zle. Tieto obrazy vznikli v priestoroch, kde pred zákazníka predstupoval vo fotografovi technik podľa najnovšej školy, no pre fotografa bol zas každý zákazník príslušníkom vzťahujúcej sa triedy s aurou, ktorá sa zahniezdila až do záhybov meštianskeho kabáta alebo *lavallière*. Čistým produktom primitívnej kamery totiž nie je táto aura. Oveľa väčšmi si v tomto ranom období zodpovedajú objekt a technika, rovnako ostro, ako sa v nasledujúcej perióde úpadku rozostupujú. Rozvinutá optika totiž čoskoro disponovala nástrojmi, ktoré celkom prekonali temnotu a javy zaznamenávali ako zrkadlo. Fotografi však videli v období po roku 1880 svoju úlohu oveľa väčšmi v tom, že auru – ktorá vytlačením temnoty objektívmi citlivejšími na svetlo bola pôvodne vytlačená z obrazu tak ako vzrastajúcou zvrhlosťou imperialistického meštianstva zo skutočnosti – považovali teda za svoju úlohu, že túto auru predstierali všetkými druhmi retušovacieho umenia, no najmä takzvanou gumovou tlačou. Tak sa, obzvlášť v secesii, stal módou šerý tón prerušovaný umelými odrazmi; navzdory dvojakému svetlu sa však stále zreteľnejšie črtala póza, ktorej strnulost prezrádzala nevládu tejto generácie tvárou v tvár technickému pokroku.

No aj tak je tým, čo rozhoduje o fotografii, znova a znova vzťah fotografa k jeho technike. Camille Recht to charakterizoval pekným obrazom: „Huslista,“ vraví, „musí tón ešte len vytvoriť, hľadať ho, bleskurýchle ho musí nájsť, zatiaľ čo klavirista udrie na klávesu: tón zaznie. Maliar ako aj fotograf majú nástroj k dispozícii. Kresba a nanášanie farieb u maliara zodpovedajú tvorbe tónov pri hre na husle, fotograf má s klaviristom predstih v mechanike podriadenej obmedzujúcim zákonom, ktoré huslistovi zďaleka nekladú také väzby. Nijaký Paderewski nikdy nezožne takú slávu, nikdy nevyvolá takmer bájne čaro, aké zožal, aké vyvolal Paganini.“ Aby sme však zostali v obraze, fotografia má svojho Busoniho, a tým je Atget. Oba boli virtuózi, no zároveň predchodcovia. Spoločné im je bez-

príkladné splynutie s vecou snúbiace sa s najvyššou precíznosťou. Dokonca aj v ich črtách sú príbuznosti. Atget bol herec, ktorý si, znechutený branžou, zotrel masku, a potom sa pustil do odlíčenia skutočnosti. Chudobný a neznámy žil v Paríži, svojich fotografií sa zbavoval u milovníkov, ktorí mohli byť sotva menej excentrickí ako on sám, a prednedávnom zomrel, zanechajúc po sebe oeuvre pozostávajúce z vyše štyritisíc obrázkov. Tieto listy zbierala Berenice Abbot z New Yorku, a výber z nich práve vyšiel vo vynikajúcej, krásnej publikácii<sup>3</sup>, ktorú vydal Camille Recl. Súdobá publicistika „nevedela nič o mužovi, ktorý so svojimi obrazmi putoval najmä po ateliéroch, predával ich po niekoľko grošov, často len za cenu pohľadníc, aké okolo roku 1900 tak krásne zobrazovali pohľady na mestá ponorené do modrej noci, s retušovaným mesiacom. Dosiahol pól najvyššieho majstrovstva; no v zanovitej skromnosti veľkého umelca, ktorý žije stále v tieni, sa vzdal toho, aby tam vztýčil zástavu. Mnohí si preto môžu myslieť, že objavili pól, na ktorý pred nimi vstúpil už Atget.“ Naozaj: Atgetove parížske fotografie sú predchodcami surrealistických fotografií; predvojmi jedinej skutočne širokej kolóny, ktorú mohol uviesť do pohybu surrealizmus. Ako prvý dezinfikuje dusnú atmosféru, ktorú rozšírila konvenčná portrétovej fotografia v epoche úpadku. Čistí túto atmosféru, ba darí sa mu ju očistiť: nastoľuje oslobodenie objektu od aury, ktoré je najnepochybnejšou zásluhou najmladšej školy fotografov.

Keď avantgardné časopisy „Bifur“ alebo „Varieté“ prinášajú pod titulom „Westminster“, „Lille“, „Antwerpen“ alebo „Breslau“ len detaily, raz kúsok akejsi balustrády, inokedy holý vrcholec stromu, ktorého vetvy mnohorako prerezávajú plynové osvetlenie, inokedy požiarň múr alebo kandeláber so záchranným kruhom, na ktorom je názov mesta, potom to nie je nič iné než literárne pointovanie motívov objavených Atgetom. Hľadal to, čo je stratené a zapadnuté, a tak sa obracajú aj takéto obrazy proti exotickému, vystatovačnému, romantickému zvuku mestských názvov; vysávajú auru zo skutočnosti ako vodu z potápajúcej sa lode. – Čo je to vlastne aura? Zvláštne pradio priestoru a času: jedinečné zjavenie dialky, nech by bola hocako blízko. Odpočívať v letné poludnie a sledovať na obzore hrebeň pohoria alebo vetvu, ktorá vrhá na pozorovateľa tieň, pokým sa nestanú okamih či hodina účastné na svojom zjavení – to znamená vdychovať auru týchto hôr, tejto vetvy. Tí dnešní majú teraz presne taký istý sklon „priblížiť“ si, alebo skôr masám, veci,

ako prekonávať to, čo je v každej situácii jedinečné jeho reprodukciou. Dennodenne sa čoraz nástojčivejšie uplatňuje potreba zmocniť sa predmetu z najbližšej blízkosti v obraze, či skôr v reprodukcii. A reprodukcia, ktorú majú pripravenú obrázkové časopisy a týždenníky, sa neomylné odlišuje od obrazu. Jedinečnosť a trvanie sú v obraze tak úzko prepletené, ako v nápodobe prchavosť a opakovanosť. Vylúpnutie predmetu z jeho obalu, zničenie aury je signatúrou vnímania, ktorého zmysel pre všetko, čo je na svete rovnorodé, je uspôsobený tak, že ho prostredníctvom reprodukcie získava aj z toho, čo je jedinečné. Atget si takmer nikdy nevšímal „veľké pohľady a takzvané dominanty“; neobišiel však dlhý rad kopýt na čižmy; ani parížske dvory, kde od večera do rána stoja pekne popri sebe príručné vozíky; ani vysedené stoly a nepoodpratávané neumyté riady, ktorých je v rovnakom čase na státisíce; ani bordel na rue... č. 5, ktorého obrovská päťka sa zjavuje na štyroch rozličných miestach fasády. Je však zvláštne, že takmer všetky tieto obrazy sú prázdne. Prázdna je Porte d' Arcueil pre *fortifs*, prázdne sú honosné schodišťa, prázdne sú dvory, prázdne kaviarenské terasy, prázdne, ako sa patrí, Place du Tertre. Nie sú osamelé, ale bez ducha; mesto je na týchto obrazoch vypratane ako byt, ktorý si ešte nenašiel nového nájomníka. V týchto výkonoch pripravuje surrealistická fotografia ozdravujúce odcudzenie medzi prostredím a človekom. Politicky školenému pohľadu odhaľuje pole, na ktoré v prospech osvetlenia detailu padajú všetky intímnosti. Je jasné, že tento nový pohľad vyťaží najmenej tam, kde sa inak postupovalo najzhovievavejšie: v platenom, reprezentatívnom portrétovej zábere. Na druhej strane je pre fotografiu zrieknutie sa človeka to najneuskutočnejšie zo všetkých. A kto to nevedel, toho naučili najlepšie ruské filmy, že aj prostredie a krajina sa sprístupnia spomedzi fotografov až tomu, kto ich dokáže pojať v anonymnom zjavení, ktoré majú v tvári. No táto možnosť je opäť do veľkého stupňa podmienená tým, kto je na zábere. Generácia, ktorá nebola posadnutá tým, že sa na svet vráti v záberoch, a skôr sa tvárou v tvár takýmto podujatiam stiahla s istou plachosťou naspäť do svojho životného priestoru – ako Schopenhauer na frankfurtskom obraze okolo 1850 do hlbín kresla – však práve preto pomohla dostať tento životný priestor spolu s nimi na platňu: táto generácia nikomu neporučila svoje cnosti. Prvý raz za desaťročia dal ruský hraný film príležitosť ľuďom, ktorí nemajú ako využiť svoju fotografiu, aby sa zjavili pred kamerou.

A okamžite vystúpila na platňu ľudská tvár s novým, nesmiernym významom. No už to nebol portrét. Čo to bolo? Je eminentnou zásluhou istého nemeckého fotografa, že odpovedal na túto otázku. August Sander<sup>4</sup> zostavil rad hláv, v ničom nezaostávajúcích za obrovskou galériou fyziognomií, ktorú otvoril Ejzenštejn alebo Pudovkin, a urobil tak z vedeckého hľadiska. „Jeho zobrazené dielo je vystavané do siedmich skupín, ktoré zodpovedajú jestvujúcemu spoločenskému poriadku a má byť uverejnené v približne 45 albumoch po 12 fotografických obrazoch.“ Doteraz je z toho k dispozícii výber so 60 reprodukciami poskytujúcimi nevyčerpatelnú látku na rozjímanie. „Sander začína od sedliaka, človeka spätého so zemou, sprevádza pozorovateľa všetkými vrstvami a druhmi povolani až k reprezentantom najvyššej civilizácie a zostupuje až k idiotovi.“ Autor nepristupoval k tejto obrovskej úlohe ako učenec, neradili mu teoretici rasy ani sociálni výskumníci, no ako hovorí vydavateľstvo, „z bezprostredného pozorovania“. Určite to bolo výnimočne bez predsudkov, ba smelé, no zároveň aj jemné, to jest v zmysle Goethovho výroku: „Jestvuje jemná empiria, ktorá sa s predmetom čo najvrúcnejšie stotožní a tým sa stane samotnou teóriou.“ Podľa tohto je celkom v poriadku, že taký pozorovateľ ako Döblin narazil v tomto diele práve na vedecké momenty a poznamenáva: „Tak, ako jestvuje porovnávacia anatómia, z ktorej sa najprv dostaneme k názoru na prírodu a na dejiny orgánov, tak sa zaoberal tento fotograf porovnávacou fotografiou a získal tým vedecké stanovisko nad fotografmi snímajúcimi detaily.“ Bola by škoda, keby hospodárske pomery zabránili ďalšiemu uverejneniu tohto mimoriadneho korpusu. No vydavateľstvu možno popri tomto zásadnom povzbudení poskytnúť ešte jedno presnejšie. Také diela, akými sú Sanderove, by mohli za noc nadobudnúť nečakanú aktuálnosť. Presuny moci, ku ktorým u nás došlo dávno, obyčajne umožňujú tvorbe, zostreniu fyziognomického chápania stať sa vitálnou nevyhnutnosťou. Či už prichádzame sprava alebo zľava – budeme si musieť zvyknúť na to, že sa na nás budú dívať podľa toho, odkiaľ prichádzame. Sami to na ostatných uvidíme. Sanderovo dielo je viac než obrazová kniha: je to cvičebný atlas.

„V našich časoch niet umeleckého diela, ktoré by človek sledoval tak pozorne, ako je vlastná portrétová fotografia alebo fotografiu najbližších príbuzných a priateľov, milovaných“, napísal už roku 1907 Lichtwark a tým presunul skúmanie z oblasti estetických diš-

tinkcií do sociálnych funkcií. Len odtiaľto môže preniknúť ďalej. Dokonca je príznačné, že debata ustrnula najväčšmi tam, kde išlo o estetiku „fotografie ako umenia“, a sotva sa venoval pohľad na omnoho nespornejšiu sociálnu skutkovú podstatu „umenia ako fotografie“. A predsa je pôsobenie fotografickej reprodukcie umeleckých diel pre funkciu umenia oveľa dôležitejšie ako viac či menej umelecké stvárnenie fotografie, v ktorej sa zážitok stáva „úlovkom pre fotoaparát“. Amatér prichádzajúci domov s bezpočtom svojich umeleckých originálnych záberov vsutku nepoteší väčšmi než lovec vracajúci sa z postriežky s masami diviny, ktoré majú hodnotu len pre obchodníka. A skutočne, akoby bol pred dverami deň, keď bude viac ilustrovaných časopisov ako obchodov s divinou a hydinou. Tolko o „cvakaní“. No akcenty úplne preskočia, keď sa od fotografie ako umenia obrátíme k umeniu ako k fotografii. Asi každý mal možnosť spozorovať, o čo ľahšie než v skutočnosti sa vo fotografii zachytáva obraz, najmä však socha či dokonca architektúra. Celkom pochopiteľné je pokušenie vyhovoriť sa výlučne na úpadosk zmyslu pre umenie, na zlyhanie súčasníkov. Tomu sa však do cesty stavia poznanie, ako sa s vytvorením reproduktívnych techník približne v tom istom čase zmenilo ponímanie veľkých diel. Už ich nemožno považovať za plody jednotlivcov; stali sa kolektívnymi výtvormi, a to tak výrazne, že ich asimilácia je priam spojená s podmienkou, aby sa zmenšili. V konečnom efekte sú mechanické reprodukčné metódy technikou zmenšenia a človeku dopomáhajú k takému stupňu ovládnutia diel, bez akého sa už vôbec neuplatnia.

Ak dnes niečo charakterizuje vzťah medzi umením a fotografiou, potom je to nevyrovnané napätie, ktoré medzi ne vstúpilo cez fotografie umeleckých diel. Mnohí z tých, čo určujú ako fotografi dnešnú tvár tejto techniky, vyšli z maliarstva. Po pokusoch presunúť jeho výrazové prostriedky do živej, jednoznačnej súvislosti s dnešným životom sa mu obrátili chrbtom. Čím bdelejší bol ich zmysel pre signatúru času, tým problematickejšie sa im postupne stalo ich východisko. Lebo fotografia opäť, tak ako pred osemdesiatimi rokmi, prebrala štafetu od maliarstva. „Tvorivé možnosti nového,“ hovorí Moholy-Nagy, „sa zvyčajne pomaly odhaľujú tými starými formami, starými nástrojmi a oblasťami stvárnenia, ktoré sú zjavením sa nového v podstate už vyčerpané, no pod tlakom pripravujúceho sa nového nechajú sa k dohnať k euforistickému rozkvetu. Tak napr. priniesla futuristická (statická) malba stvárnenie časového

momentu, problematiku pevne naskicovanej pohybovej simultánnosti, ktorá ju neskôr sama zničila; a to v čase, keď bol film síce už známy, no ešte ani zďaleka nie pochopený... Takisto možno – opatrne – považovať niektorých dnešných maliarov pracujúcich so zobrazujúco-predmetnými prostriedkami (neoklasicisti a veristi) za predchodcov nového zobrazujúceho optického stvárnenia, ktoré čoskoro začne mechanicky využívať technické prostriedky.“ A Tristan Tzara, 1922: „Keď všetko, čo sa nazývalo umením, postihla dna, zažal fotograf svoju lampu s tisícom sviečok a papier citlivý na svetlo postupne absorboval čerň niektorých úžitkových predmetov. Objavil nosnosť jemného, nedotknutého vzplanutia, dôležitejšieho než konštelácie, ktoré sa nám ponúkajú ako pastva pre oči.“ Tí, čo prešli nie z oportunistických dôvodov, nie náhodou, nie z pohodlnosti od výtvarného umenia k fotografii, tvoria dnes medzi svojimi kolegami od fachu avantgardu, lebo sú svojím vývinom do určitej miery chránení pred najväčším nebezpečenstvom dnešnej fotografie, pred umelecko-remeselným náterom. „Fotografia ako umenie,“ vraví Sasha Stone, „je veľmi nebezpečnou oblasťou.“

Ak už raz fotografia opustila súvislosti, ako ich podávajú Sander, Germaine Krullová či Bloßfeldt, ak sa emancipovala od fyziognomického, politického, vedeckého záujmu, stáva sa „tvorivou“. Záležitosťou objektívu sa stane „súhrnný prehľad“; na scéne sa objavuje fotografický šmok. „Duch prekonávajúc mechaniku mení význam jej exaktných výsledkov na podobenstvá života.“ Čím väčšími sa rozmáha kríza dnešného spoločenského poriadku, čím strnulejšie vystupujú proti sebe jej jednotlivé momenty v mŕtvej protikladnosti, tým väčšími sa stáva tvorivosť – vo svojej najhlbšej podstate premenná; jej otcom je protiklad a nápodoba je jej matkou – fetišom, ktorého črty vďačia za svoj život len zmene módného osvetlenia. Tvorivosť znamená pri fotografovaní odovzdanosť móde. „Svet je krásny,“ presne to je jej devízou. V nej sa demaskuje postoj fotografie, ktorá je schopná namontovať do vesmíru každú konzerву, no nedokáže obsiahnuť jedinú ľudskú súvislosť, v ktorej vystupuje, a ktorá je vo svojom zasnene stratenom sujete skôr predchodcom predajnosti než poznania. Keďže je však pravou tvárou tejto fotografickej tvorivosti reklama alebo asociácia, jej právoplatným kontrapartom bude demaskovanie alebo konštrukcia. Lebo situácia, vraví Brecht, sa stáva „zložitou tým, že jednoduchá «reprodukcia reality» vypovedá o realite menej než kedykoľvek predtým. Fo-

tografia Kruppových závodov alebo A. E. G. nehovorí takmer nič o týchto inštitúciách. Vlastná realita skĺzla do funkcionality. Zvenenie ľudských vzťahov, teda napríklad továreň, tieto vzťahy už nevydáva. Znamená to teda skutočne «niečo vybudovať», niečo «umele», «štylizované». “ Je zásluhou surrealizmov, že vychovali predchodcov takejto fotografickej konštrukcie. Nasledujúcu etapu v tejto konfrontácii medzi tvorivou a konštruktívnou fotografiou označuje ruský film. Nepreženieme, ak povieme: veľké výkony jeho režisérovi boli možné len v krajine, kde fotografia nesmeruje k zmyslovému podráždeniu a sugescii, ale k experimentu a poučeniu. V tomto zmysle, a len v ňom, sa môžeme aj dnes dopátrať významu v impozantnom pozdrave, ktorým roku 1855 vyšiel v ústrety fotografii neokrôchaný maliar ideí Antoine Wiertz. „Pred niekoľkými rokmi sa nám zrodila sláva našich čias, stroj, ktorý dennodenne budí v našich myšlienkach úžas a v očiach hrôzu. Skôr než sa skončí storočie, stane sa tento stroj pre štetec, paletu, farby, šikovnosť, skúsenosť, trpezlivosť, hybkosť, trefnosť, kolorit, lazúr, model, zavŕšenie, extraktom maliarstva... Nech si nikto nemyslí, že daguerrotypia zabíja umenie... Keď daguerrotypia, toto obrovské dieťa, dorastie; keď sa rozvinie celé jej umenie a všetky jej sily, vtedy ju génus náhle schytí pod krk a nahlas zvolá: Sem sa! Mne teraz patíš! Budeme pracovať spolu.“ Aké triezve, ba pesimistické sú oproti tomu slová, ktorými o štyri roky vo svojom *Salóne z roku 1859* ohlasuje Baudelaire novú techniku. Dnes sa už nedajú čítať, podobne ako tie, ktoré sme uviedli vyššie, bez tichého presunu dôrazu. No tým, že sú ich protikladom, ponechali si svoj dobrý zmysel ako najostrejšiu obranu proti všetkým uzurpáciám umeleckej fotografie. „V týchto žalostných časoch vystúpil do popredia nový priemysel, ktorý nemej prispel k upevneniu bezduchej hlúposti vo svojej viere..., že umenie nie je a nemôže byť nič iné než presná reprodukcia prírody... Mstivý boh vyslyšal hlas tohto davu. Daguerre sa stal jeho mesiasom.“ A: „Ak sa fotografii dovolí, aby doplnila umenie v niektorých jeho funkciách, čoskoro ho zatlačí a pokazí vďaka prirodzenému spojenectvu, ktoré jej vznikne z davu. Preto sa musí vrátiť k svojej vlastnej povinnosti slúžiť vedám a umeniam.“

Ani Wiertz ani Baudelaire však nevystihli jednu vec, totiž pokyny spočívajúce v autentickosti fotografie. Nie vždy sa podarí obísť ich reportážou, ktorej klišé pôsobia len tak, že sa u pozorovateľa asociujú iba ako jazykové. Kamera je čoraz menšia, čoraz väčšmi je

pripravená zachytiť prchavé a tajné obrazy, ktorých šok zastaví v pozorovateľovi jeho asociačný mechanizmus. Na tomto mieste má nastúpiť titulkovanie, ktoré zahŕňa fotografiu literarizáciou všetkých životných podmienok a bez ktorej určite zostáva všetka fotografická konštrukcia vo vágnosti. Nie nadarmo sa porovnávali Atgetove zábery so snímkami miesta činu. Nie je však každý fliachik v našich mestách miestom činu? nie je každý chodec páchatelom? Nemá fotograf – následník augurov a haruspixov – odhaliť na svojich obrázkoch vinu a označiť vinníka? „Niektor povedal, že nie ten, kto nebude ovládať písmo, ale fotografiu, stať sa analfabetom budúcnosti.“ No nemožno považovať menej než za analfabeta fotografa, ktorý nedokáže čítať svoje vlastné obrázky? Nestane sa titulkovanie podstatnou zložkou záberu? To sú otázky, v ktorých sa vybíja odstup deväťdesiatich rokov deliaci ľudí dneška od daguerrotypie zo svojich historických napätí. Je to práve svetlo týchto iskier, v ktorom vystupujú prvé fotografie tak krásne a nepriblížiteľne z temnoty dní starých otcov.

(1931)

<sup>1</sup> Helmuth Th[eodor] Bossert a Heinrich Guttman: *Aus der Frühzeit der Photographie. 1840-70. Ein Bildbuch nach 200 Originalen*. Frankfurt am Main 1930. – Heinrich Schwarz: David Octavius Hill. *Der Meister der Photographie*. Mit 80 Bildtafeln. Leipzig 1931.

<sup>2</sup> Karl Bloßfeldt: *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*. Hrsg. mit einer Einleitung von Karl Nierendorf. 120 Bildtafeln. Berlin o. J. [1928].

<sup>3</sup> E[ugène] Atget: *Lichtbilder*. Eingeleitet von Camille Recht. Paris u. Leipzig 1930.

<sup>4</sup> August Sander: *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*. Mit einer Einleitung von Alfred Döblin. München o. J. [1929].



## O Walterovi BENJAMINOVI



„Jeho filozofické práce nevystupovali ako systém, ako voľne sa vzáša-  
júce návrhy, ale formovali sa ako komentáre a kritiky textov. Tým sa  
presadila tradícia židovskej teológie v myslení vzťahujúcom sa na  
profánne látky, aby sa v ich najnepreniknuteľnejších vrstvách toto  
myslenie zmocnilo stopy, ktorú zanecháva pravda.“

Theodor W. Adorno

„Uprostred mútnosti a nedostatku tušenia, ktoré sa zdajú charakte-  
ristické pre našu najmladšiu literatúru, som bol ohromený a šťastný,  
že som sa stretol s niečím tak pevným, tvarovo vyhraneným, čistým,  
jasnozrivým ako s *Jednosmernou ulicou* Waltera Benjamina.“

Hermann Hesse

„Bol posledným veľkým symbolistickým kritikom – v určitom zmysle  
aj prvým – určite prvým, kto aplikoval teóriu básníctva na historickú  
kritiku. Tak ako zaobchádza Mallarmé so slovami, zaobchádza Ben-  
jamin s ideami; pomenúva ich, kladie ich vedľa seba a necháva ich  
vzájomne sa reflektovať.“

Charles Rosen

„Netreba sa báť, ak ide o to, určiť miesto, kde bol doma... použil slo-  
vo Európa, tá Európa, ktorú bolo treba brániť a o ktorej Benjamin  
vedel, že jednou z jej základných zložiek bola židovská tradícia.“

Pierre Missac

ISBN 80-7149-248-5



9 788071 492481

186 Sk