

Issue/Volume/Year: 3/XIX/2022

(Article)

Věcná stránka fotografie jako uměleckého díla

Autor: Martin Janas

Abstract

Substantive aspect of photography as a work of art. – The article inspired by three lectures of Martin Heidegger *The Origin of the Work of Art* is dealing with the topic of photography as an art form. Photography is not presented here as mere “image of the world” or “imprint of reality”, but as an art form of its own, which can fulfill all requirements that are asked from art works in *The Origin of the Work of Art*. In the article a partial problem is explored, and that is the thingness of photography. The thingness is shown to be light and photography is presented as an art form that “allows light to shine”, which is a poetic expression, inspired by Heideggers “Even painter needs a color, however not to use it up, but to let it shine” (Heidegger 2016: 53).

Keywords: photography, artwork, Heidegger, Dasein, Being

Klíčová slova: fotografie, umělecké dílo, Heidegger, Dasein, Bytí

Můžeme z perspektivy Heideggerova *Původu uměleckého díla* nazírat na fotografování jako na uměleckou tvorbu a na některé fotografie jako na umělecká díla?

Nebo jde pouze o „obraz světa“ a o médium, které stejně jako médium filmu dle Michaela Zimmermana stojí za některými myšlenkami Heideggrový přednášky *Věk obrazu světa*? Dle Zimmermana Heidegger viděl fotografii jako výraz falešné představy moderní doby, že lidé jsou absolutním základem skutečnosti.

Jde o víru, že lidé – Dasein – nahlíží existenci věcí jako závislou na nich samotných. Místo abychom nechali věci být a zažívali je v jejich skutečném bytí, tak moderní pohled staví člověka do každého světo-obrazu a ve výsledku nedokáže nahlédnout absolutní základ bytosti v Bytí. Fotografie je pak aspektem technologického úsilí vše zpřítomnit, odhalit a zpřístupnit k používání. Fotografie má „úhel pohledu“, který stojí na přístupu k věcem za účelem jejich odhalení způsoby, které jsou uspokojující pro toho, kdo tyto věci pomocí fotografie reprezentuje.

Podle Zimmermana si fotograf jednoduše vybírá skutečnost takovou, jakou ji chce zrovna mít. Skutečnost je zde nahlížena jako ready-made objekt a když si vybíráme, co budeme fotografovat, tak si zároveň vybíráme, kterou skutečnost chceme znovu vytvořit (recreate). Skutečnost zobrazená ve fotografii je tedy závislá na fotografově uvážení, a tento pohled na skutečnost závislý na subjektu odráží modernistické myšlení, které chybně předpokládá lidské vědomí jako základ pro existenci ostatních bytostí. Perspektiva fotografie závislá na subjektu tedy ignoruje onu pravdu, že všechny bytosti včetně Dasein jsou založeny v Bytí.¹

¹ „While Heidegger does not himself directly address the issue of photography. Michael Zimmerman argues that Heidegger believes photography to be an expression of the false notion of the modern era that humans are the ultimate ground of reality. Zimmerman claims that Heidegger chose the title ‘The Age of the World-Picture’ with

Domnívám se, že fotografie není pouze „obrazem světa“, nebo „otiskem skutečnosti“, která se odehrává před naším fotoaparátem. Fotografie může naplnit všechny požadavky, které jsou na umělecká díla kladeny v *Původu uměleckého díla*. Fotografie může odhalit prostředecnost příručního prostředku, může se v ní odehrávat svár světa a země, a může se v ní tak dít pravda.

V tomto článku je vysvětlena pouze část tohoto rozvrhu fotografie jako uměleckého díla, a tou je její věčná stránka.

Heidegger na konci kapitoly *Pravda a umění* uvádí, že skutečnost díla byla určena z toho, co dělá dílo dílem. Jak se to ale tedy má s onou věčností díla, která má jeho bezprostřední skutečnost zaručovat? Došli jsme k tomu, že na věčnost díla se ptát nemáme. Pokud bychom se na ni totiž ptali, chápali bychom dílo již předem jako vyskytující se předmět. Takto bychom se pak ale nikdy neptali z hlediska díla, ale pouze z hlediska nás samých, kteří by dílo nenechali být dílem, ale představovali by si jej jako předmět. To, co na díle tedy vypadá jako věčnost, pokud na něj hledíme z běžného pojmu věci, má charakter země, pokud na něj hledíme z hlediska díla.²

V tomto článku si tedy ukážeme, v čem spočívá věčnost fotografie (to, co pak zaručuje její bezprostřední skutečnost) a co na fotografii má charakter země, pokud se na fotografii jako umělecké dílo díváme z hlediska díla (fotografie).

V části přednášky *Věc a dílo* je uvedeno, že všechna díla mají svou věcnou stránku. Estetický prožitek z díla se také neobejde bez věčné stránky – kamennost je ve stavbě, dřevěnost v řezbě, barevnost v malbě, znělost hlasu v řeči slovesného díla a zvuknost v hudebním díle.

both film and photography in mind. In the modern age, Heidegger believes that humans, or what he calls 'Dasein', view objects as being dependent upon themselves in order to exist. (...) Zimmerman argues that Heidegger thinks that photography is an aspect of what Zimmerman calls 'the technological drive to make everything wholly present, unconcealed, available for use' (Zimmerman, p. 86). According to Zimmerman, the camera has a 'point of view' which is, as Zimmerman states, 'the position taken on things for the purpose of making them reveal themselves in ways satisfactory to the one doing the representing' (Zimmerman, p. 87). Thus, Zimmerman claims that Heidegger believes photography to be the epitome of the modern mind-set. The photographer picks and chooses his other reality as he or she sees fit. Reality is viewed as a ready-made object, and in deciding what to photograph, the photographer chooses which reality he or she should recreate. The reality presented in the photograph is thus dependent upon the photographer's discretion, and this subject-dependent view of reality reflects the very mindset of modernity that wrongly assumes that human consciousness is the fundamental ground for the existence of other beings. Thus, according to Zimmerman, Heidegger argues that the subject-dependent perspective of photography ignores the truth that all beings, including Dasein, are ultimately grounded in Being (Zimmerman, p. 87).“ GREENWALD, Chris. Photography as Art in Heidegger's Philosophy. *Episteme*, 1992, Vol. 3, Article 3, s. 20. Dostupné z WWW: <<https://digitalcommons.denison.edu/episteme/vol3/iss1/3>>.

² „Skutečnost díla byla v základních rysech určena z bytnosti toho, co dělá dílo dílem. Nyní si můžeme znovu položit otázku, již jsme naše zkoumání uvedli: jak je to s onou věčností díla, která má zaručovat jeho bezprostřední skutečnost? Je to s ní tak, že nyní se již na věčnost díla neptáme, neboť pokud bychom se na ni ptali, chápali bychom zároveň dílo předem a s konečnou platností jako vyskytující se předmět. Tímto způsobem bychom se nikdy netázali z hlediska díla, nýbrž z hlediska nás samých. Nás samých, kteří bychom dílo nenechávali být dílem, nýbrž představovali bychom si je jako předmět, který by v nás měl způsobovat jakési stavy. Avšak to, co na díle pojmeme jako předmět vypadá jako věčnost ve smyslu běžného pojmu věci, je z hlediska díla na díle to, co má charakter země.“ HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. Praha: OIKOYMENH, 2016, s. 85.

Věcná stránka je od díla do takové míry neodlučná, že je třeba naopak říci – stavba je v kameni, řezba je ve dřevě, malba je v barvách, slovesné dílo je ve znění hlasu a hudební dílo je v tónech.³ Pro fotografii jako umělecké dílo by tedy muselo platit to samé – fotografie je vyvedena v nějaké věci, a věcnost této věci je zároveň přítomna ve fotografii.

Umělecké dílo je však také ještě něco víc a něco jiného než pouze tato jeho věcnost. A toto jiné na něm právě tvoří jeho uměleckost. Můžeme říci, že umělecké dílo je sice zhotovená věc, ale jako umělecké dílo říká také ještě něco jiného, než co je pouhá věc sama o sobě. Dílo dává pomocí něčeho jiného něco na vědomost – je to alegorie. Se zhotovenou věcí se pak také v uměleckém díle ještě něco jiného pojí – pojit a spojovat je řecky συμβάλλειν – dílo je tak tedy také symbolem.⁴

Fotografie jako umělecké dílo by tedy musela být také něčím více než pouhou věcí. Stejně jako další umělecká díla by tedy měla i ona dávat pomocí něčeho jiného na vědomost – být alegorií – a mělo by se s ní také ještě něco jiného pojit a spojovat ve smyslu symbolu.

Z perspektivy alegorie a symbolu se již dlouho přistupuje k charakterizování uměleckého díla. To, co ale v díle zjevuje něco jiného a co umožňuje, aby dílo bylo alegorií a symbolem, je právě věcná stránka uměleckého díla. Mohli bychom tedy říci, že to věcné v uměleckém díle je jakousi podezdívkou, na níž je „to jiné“ vybudováno. Co jiného nakonec umělec při svém řemesle na díle dělá, než právě to věcné?⁵ Ptejme se tedy nejdříve po věcné stránce fotografie. V čem spočívá její věcnost? Co je na fotografii tím věcným, s čím umělec při svém řemesle pracuje?

Stejně jako u zmíněných forem umění – architektura (stavba je v kameni), dřevoryt (řezba je ve dřevě), obrazová malba (malba je v barvách), slovesné dílo (znění hlasu) a hudební

³ „Ale ani onen tolik opěvovaný estetický prožitek se neobejde bez věcné stránky díla. Kamennost je ve stavbě. Dřevěnost je v řezbě. Barevnost je v malbě. Znělost hlasu v řeči slovesného díla. Zvučnost je v díle hudebním. Věcná stránka je od uměleckého díla tak neodlučná, že musíme dokonce naopak říci: stavba je v kameni. Řezba je ve dřevě. Malba je v barvách. Slovesné dílo je ve znění hlasu. Hudební dílo je v tónech. Samozřejmě – namítnete. Ano. Ale co je tato samozřejmá věcnost uměleckého díla?“ HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*, s. 11. Věcnost fotografie se zde myslí ve smyslu slova *Dinghaft*. „Aber was ist dieses selbstverständliche Dinghafte im Kunstwerk?“ HEIDEGGER, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. In TÝŽ. *Holzwege* (Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914–1970, Band 5). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, s. 4.

⁴ „...umělecké dílo je ještě něco víc a něco jiného než tato věcnost. Toto jiné, co na něm je, tvoří jeho uměleckost. Umělecké dílo je sice zhotovená věc, ale říká ještě něco jiného, než co je pouhá věc sama o sobě, *αλλο ἄγορεύει*. Dílo dává pomocí něčeho jiného něco na vědomost; je to alegorie. Se zhotovenou věcí se v uměleckém díle ještě něco jiného pojí. Pojit, spojovat – řecky *συμβάλλειν*. Dílo je symbol.“ HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*, s. 11–12.

Fotografie jako umělecké dílo musí být něčím více než pouze zhotovenou věcí – *ein angefertigtes Ding*. „Das Kunstwerk ist zwar ein angefertigtes Ding, aber es sagt noch etwas anderes...“ HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, s. 4.

⁵ „Alegorie a symbol skýtají rámcovou představu, z jejíž perspektivy se již dlouho přistupuje k charakterizování uměleckého díla. Avšak to jedno, které v díle zjevuje něco jiného, ono jedno, které se v díle spojuje s oním jiným, je věcná stránka uměleckého díla. Téměř se zdá, že to věcné v uměleckém díle je jakousi podezdívkou, v níž a na níž je to jiné, vlastní, vybudováno. A není to právě to věcné na díle, co umělec při svém řemesle vlastně dělá?“ HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*, s. 12. Věcné na díle – *das Dinghafte am Werk*. HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, s. 4.

dílo (tóny), i fotografie musí být v něčem vyvedena. Při vytváření těchto forem uměleckých děl je zapotřebí i mnoho věcí, které však nejsou samotnou věcnou stránkou tohoto díla tak, jak zde rozumíme věcnosti uměleckého díla.

Při malbě obrazu například potřebujeme mimo naší řemeslné zručnosti také plátno, na které barvu nanášíme. Pak štětce, kterými barvu roztíráme. Věcnou stránkou díla je zde ale barva, a malba je vyvedena v barvě. Při tvorbě sochy také potřebujeme mnoho dalších věcí kromě kamene, kamennost je však v soše jako v uměleckém díle a socha je vyvedena v kameni. Jak se to však má s fotografií?

Přejděme nyní komplikovanou historii a vývoj fotografie, který ve svém prozatím poměrně krátkém trvání ve srovnání s ostatními uměleckými formami vedl k tomu, že fotografie může mít mnoho různých forem, a zaměříme se na její podstatu. Podrobný popis všech forem fotografie a její vývoj by přesahoval možnosti tohoto článku a pro ilustraci věcné stránky fotografie nyní není důležitý. V čem ale spočívá podstata fotografie?

„Za některého jasného dne si stoupněte do zatemněné místnosti. Do neprůsvitné záclony natažené přes okno udělejte díрку o velikosti tohoto písmene „o“. Venku je svět plný světla, uvnitř tmavá místnost; oba prostory jsou spojeny jenom světlem, které prochází jednou škvírkou. V zatemněné místnosti se na protilehlé zdi objeví nádherný, úplně podrobný převrácený obraz toho, co se děje venku. (...) Je téměř neuvěřitelné, že celá krajina se všemi svými barvami a detaily může projít neporušená do temné komory jednou drobnou dírkou. Když díru hodně zvětšíte, bude obraz sice světlejší, ale také rozmazanější.“⁶

Tento citát popisuje, jak je možné za jistých podmínek vykreslit na stěně svého pokoje obraz světa venku, se všemi barvami, pohybem a detaily, které mu náleží. Mimo obecnou fascinaci tímto jevem, která postihne skoro každého, kdo jej poprvé spatří, je jediná zvláštnost a „neskutečnost“ tohoto obrazu v tom, že je obrácen vzhůru nohama. A pak také v tom, že obraz světa, který známe ve třech rozměrech a vnímáme jej prostorově, je promítnut na plochu stěny.

Aby však takovýto obraz vzniknul, tak musíme něco udělat.⁷ Nejprve se musíme ujistit, že místnost, do které chceme obraz promítnout, je zahalena do takřka absolutní tmy. Pokud tedy pracujeme např. s naším pokojem, musíme okna zatemnit opravdu nepropustnou záclonou, nebo černou fólií. Poté musíme v této fólii nebo zácloně vytvořit velmi malou díрку. Velikost této dírky nemůžeme při snaze o vytvoření obrazu ponechat úplně náhodě. Pokud chceme obraz spatřit, je třeba, abychom začali od co nejmenšího rozměru. Zpravidla platí, že čím menší tento otvor bude, tím bude obraz ostřejší. Otvor pak můžeme dle potřeby postupně zvětšovat, jelikož jeho správná velikost závisí na velikosti místnosti, která udává velikost plochy, na kterou se promítá a vzdálenost dírky od této plochy. Toto vše si můžeme propočítat a velmi pečlivě nachystat. Je však třeba si uvědomit, že obraz může vznikat a často vzniká i bez počítařského přístupu.

Další podmínkou vzniku obrazu je, aby ve světě venku, mimo náš pokoj, zrovna panovalo světlo. Pokud jsou tyto podmínky splněny, můžeme ve svém pokoji spatřit obraz světa

⁶ ZAJONC, Arthur. *Uchopit světlo, dějiny světla a mysli*. Praha: Malvern, 2015, s. 35.

⁷ Existují i situace, kdy mohou takové obrazy vzniknout samy od sebe. Jejich výčet a vysvětlení však přesahuje možnosti tohoto článku a neodpovídá na otázku po věcnosti fotografie.

venku. Podmínek je samozřejmě zapotřebí mnohem více, jelikož jak jsme si uvedli, ne každá taková dírka rozpoznatelný obraz světa venku vytvoří – některé jsou moc velké, a jiné zase moc malé. Dokonce i správně vytvořený otvor zprostředkuje obraz pouze pokud je slunce vůči němu ve správném úhlu. Dírka, která vytvoří krásný obraz ráno, nemusí ukázat vůbec nic během večera. Slunce pak svou cestu mění nejen během dne, ale i během roku – dírka, která vytváří obraz během jedné sezony roku, ho nemusí vytvořit během jiné.⁸

Výčtem všech podmínek vzniku obrazu bychom ale odbíhali od toho hlavního a nejdůležitějšího, co se v tomto případě děje. Ptáme se na věcnou stránku fotografie jako uměleckého díla. Co tedy doopravdy děláme, aby obraz vzniknul?

Podívejme se nejprve na tradiční výklady věci tak, jak jsou popsány v kapitole Věc a dílo. Heidegger uvádí, že chceme-li vystihnout plnou skutečnost uměleckého díla, musíme se nejdříve zaměřit na věcnou stránku díla, a k tomu musíme nejprve dostatečně jasně porozumět tomu, co je to věc.⁹ V tradičních výkladech jsou se setkáváme s vymezením věcnosti věci. Tyto výklady se dají shrnout do tří typů: věc jako nositel znaků, věc jako jednota rozmanitých smyslových vjemů a věc jako zformovaná látka.¹⁰

Máme tedy věc jako soubor znaků, nebo spíše to, kolem čeho se znaky shromáždily – blok žuly je tvrdý, těžký, rozměrný, masivní apod. To, kolem čeho se znaky shromáždily, je jádrem věci – Řekové jej nazývali το ὑποκείμενον. Znaky věci se pak nazývají τὰ συμπεφυκότα – to, co se v jednotlivých konkrétních případech vyskytuje s oním předem daným.¹¹

Poté máme věc jako jednotu určité rozmanitosti toho, co se nám dává ve smyslech. Vše, co by se při uchopování a vypovídání o věci mohlo stavět mezi nás a věc samotnou, musí být již předem odstraněno. Věci k nám doléhají přímo na tělo v tom, co nám zprostředkovávají smysly – zrak, sluch, hmat, počítky barvy, zvuku, drsnosti nebo tvrdosti.¹²

⁸ GATTON, Matt. Paleo-camera and the Concept of Representation. *Pleistocene Coalition News*, 2010, Vol. 2, Issue 3 May-June, s. 5.

⁹ „Chtěli bychom vystihnout bezprostřední a plnou skutečnost uměleckého díla, neboť pouze tak v něm také nalezneme skutečné umění. Musíme se tedy nejdříve zaměřit na věcnou stránku díla. K tomu je třeba dostatečně jasně vědět, co je věc.“ HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*, s. 12.

¹⁰ „Uvedené tři způsoby určení věcnosti chápou věc jako nositele znaků, jako jednotu rozmanitých smyslových vjemů a jako zformovanou látku. V průběhu dějin pravdy o jsoucnu se tyto výklady spolu ještě kombinovaly, čímž se zde nebudeme zabývat.“ HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*, s. 27.

¹¹ „Pouhou věcí je například blok žuly. Je tvrdý, těžký, rozměrný, masivní, neforemný, drsný, barevný, zčásti matný a zčásti lesklý. Vše, co jsme takto vyjmenovali, je na kameni bezprostředně vidět. Bereme tedy jeho znaky na vědomí. Tyto znaky ale přece znamenají to, co je kameni samému vlastní. Jsou to jeho vlastnosti. Věc má vlastnosti. Věc? Co máme na mysli, když zde říkáme věc? Věc zřejmě není pouhým souborem znaků ani nakupením vlastností, jimiž by teprve vznikala jejich soupatřičnost. Věc, jak se každý domnívá vědět, je to, okolo čeho se vlastnosti shromáždily. Mluví se pak o jádru věci. Řekové je nazývali το ὑποκείμενον. Toto jádro pro ně totiž bylo tím, co vždy již předem leželo v základu věci. Znaky se pak nazývají τὰ συμπεφυκότα. Čili to, co se v jednotlivých konkrétních případech vyskytuje zároveň s oním předem daným.“ HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*, s. 15–16.

¹² „V tom, co nám zprostředkovávají zrak, sluch a hmat, v počítkách barvy, zvuku, drsnosti či tvrdosti, doléhají nám věci, zcela doslovně, přímo na tělo. Věc je αἰσθητόν, to, co lze vnímat smysly naší smyslovosti skrze vjemy. V souladu s tím se později stane běžným pojem věci, podle něhož věc není nic jiného než jednota určité rozmanitosti toho, co je dáno ve smyslech.“ HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*, s. 19. Z německého originálu – „Das Ding ist das αἰσθητόν, das in den Sinnen der Sinnlichkeit durch die Empfindungen Vernehm-bare.“ HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, s. 10.

Zatímco první výklad nám věc drží příliš od těla, druhý nám ji naopak staví k tělu. V obou výkladech věc ale mizí, a proto bychom ani jeden z nich neměli přeceňovat. Věc je třeba nechat spočívat samu v sobě a uchopit ji v jejím vlastním spočívání, což by mohl činit výklad třetí.¹³

Tento vykládá věc jako zformovanou látku. To, co dává věcem stabilní rysy, co tvoří jejich jádro a zároveň zapřičiňuje způsob, jakým naléhají na naše smysly – barevnost, zvuk, tvrdost – tomu říkáme látkovost věci. V určení věci jako látky (ύλη) je pak zároveň kladena i forma (μορφή). Věc je tedy zformovaná látka. V syntéze látky a formy pak můžeme nalézt pojetí věci, které se hodí jak na věci přírodní, tak na věci užité.¹⁴

Pokud se např. podíváme na v sobě spočívající žulový balvan, jedná se o něco látkového, co má určitou (i když neforemnou) formu. Látkou, která má nějakou formu, jsou však ale i věci jako džbán, sekera nebo boty. U těchto věcí ale forma není důsledkem uspořádání látky, nýbrž uspořádání látky určuje. Forma zde dokonce předurčuje povahu a výběr látky: pro džbán musí být forma nepropustná, pro sekeru dostatečně tvrdá, pro boty dostatečně pevná a pružná. Propojení formy a látky je zde tedy předem určeno tím, k čemu mají tyto věci sloužit.¹⁵

Služebnost je tedy základním rysem, jakým toto jsoucno jest a v této služebnosti tkví udílení formy i látky. Jsoucno, které podléhá vládě tohoto sepětí je vždy výtvorem nějakého zhotovování, a tento výtvor je zhotoven jako příruční prostředek (Zeug), který k něčemu slouží.¹⁶

Heidegger uvádí, že tento běžný způsob myšlení nám tedy předurčuje veškerou bezprostřední zkušenost se jsoucnem. Vládnoucí pojmy věci nám uzavírají cestu jak k věcnosti

¹³ „Zatímco první výklad věci nám ji držel jaksi od těla a stavěl příliš daleko, druhý výklad nám ji pouští až příliš k tělu. V obou výkladech věc mizí. Proto je dobré vyvarovat se přeceňování obou výkladů. Věc je třeba nechat spočívat samu v sobě. Je třeba ji uchopit v jejím vlastním spočívání.“ HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, s. 20. Spočívání – *Insichruhen* – „Das Ding selbst muß bei sei-nem Insichruhen belassen bleiben.“ HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, s. 11.

¹⁴ „To, co dává věcem jejich stabilní rysy a tvoří jejich jádro, ale zároveň zapřičiňuje způsob, jakým naléhají na naše smysly – jejich barevnost, zvuk, tvrdost či masivnost –, je látkovost věci. V určení věci jako látky (ύλη) je zároveň kladena forma (μορφή). Stabilní rysy nějaké věci, její konzistence, spočívají v tom, že látka je spojena s formou. Věc je zformovaná látka.“ HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, s. 21.

Věc jako zformovaná látka – „Das Ding ist ein geformter Stoff.“ HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, s. 11.

¹⁵ „V sobě spočívající žulový balvan je něco látkového, co má určitou, i když neforemnou formu. Formou se zde míní rozložení a uspořádání látky v prostoru, díky němuž má tento kus kamene svou zvláštní podobu, totiž podobu balvanu. Ale látkou, která má nějakou formu, jsou i džbán, sekera a boty. Zde dokonce forma jakožto podoba není až důsledkem uspořádání látky. Forma zde naopak uspořádání látky určuje. A nejen to, forma dokonce předurčuje povahu a výběr látky: neprostupnou látku pro džbán, dostatečně tvrdou pro sekeru, pevnou a zároveň pružnou pro boty. Propojení formy a látky, které zde vládne, je navíc předem určeno tím, k čemu džbán, sekera či boty mají sloužit.“ HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, s. 23.

V sobě spočívající – *in sich ruhende* – Der in sich ruhende Granitblock ist ein Stoffliches in einer bestimmten, wenngleich ungefügten Form. HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, s. 13.

¹⁶ „Služebnost je základní rys, jímž nám takové jsoucno hledí vstříc, tzn. nabízí se nám, je nám tudíž bytostně přítomno, a tak je tímto jsoucnem. V takovéto služebnosti tkví jak udílení formy, tak i spolu s tím předurčený výběr látky, a tedy i vládnoucí sepětí látky a formy. Jsoucno podléhající vládě tohoto sepětí je vždy výtvorem [Erzeugnis] nějakého zhotovování. Takový výtvor je vždy zhotoven jako příruční prostředek [Zeug], který k něčemu slouží.“ HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, s. 23–24.

Příruční prostředek jako výtvor zhotovování – „Das Erzeugnis wird gefertigt als ein Zeug zu etwas.“ HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, s. 13.

věci, tak prostředecnosti prostředku, a tedy i k tomu, co dělá umělecké dílo dílem.¹⁷ Pokud tedy chceme tuto cestu otevřít, tak musíme udělat pouze jediné: nenechat, aby běžné způsoby myšlení předurčovaly zkušenost se jsoucnem – tedy nechat např. věc být tím, čím ve své věčnosti je. Musíme se tedy obrátit ke jsoucnu a na něm samém promýšlet jeho bytí, současně jej ale musíme nechat spočívat v jeho bytnosti.¹⁸

Pokud nenecháme běžné způsoby myšlení předurčovat naši zkušenost se jsoucnem a zamyslíme se nad podstatou fotografie, můžeme si všimnout něčeho zajímavého. Věcnou stránku fotografie – to, co zaručuje její bezprostřední skutečnost, pokud dílo chápeme jako vyskytující se předmět a to, co má charakter země, pokud na fotografii hledíme z hlediska díla, musíme oproti jiným formám umělecké tvorby doopravdy nechat být tím, čím je, a nechat ji spočívat v její bytnosti, aby dílo vůbec mohlo vzniknout.

Co totiž děláme, aby obraz vzniknul? Stojíme v takřka absolutní tmě, kterou jsme sami pomohli vytvořit. V tmavé zácloně nebo fólii na okně vytvoříme díрку, do tmy pokoje pronikne světlo a na stěně za námi se vyjeví obraz světa venku.

Vpouštíme tedy světlo do tmy. Toto světlo vpouštíme tak, že jej necháváme, aby tmou prosvítlo, a mohlo tak zazářit ve formě obrazu. Obraz je vyveden ve světle a toto světlo je přítomno v obraze. S jakou věcí zde tedy při vzniku obrazu pracujeme? Pracujeme se světlem. Světlo se pak nejvíce projevuje v tom, co je mu nejvzdálenější – v absolutní tmě. Věcnou stránkou obrazu, který vzniká, je tedy světlo. Světlo je přítomno v onom obraze, který vidíme, a tento obraz je vyveden ve světle samotném.

Odpověděli jsme tedy na otázku po věcné stránce obrazu, který je vyveden na stěně našeho pokoje. Tento promítaný obraz však zmizí, jakmile se naruší křehká rovnováha mezi světlem a tmou, kterou jsme pomohli nastolit. Odpověděli jsme tím tedy i na otázku po věcné stránce fotografie jako uměleckého díla?

Fotografie vzniká, když se nám promítaný obraz podaří nějakým způsobem ustálit. Pouze takto jej pak můžeme opět vynést na světlo a prohlédnout si jej i jinde než jen v temné místnosti při hře světla a tmy, ve které původně vzniknul. Pokud při pozorování promítaného obrazu hledáme, jak jej v nějaké formě ustálit, tak by nás možná první mohlo napadnout ho jednoduše obkreslit. Takto však nevytvoříme fotografii, ale obkres nebo kresbu. Pokud bychom následně tuto kresbu dále pomoci barvy a našeho vlastního uvážení rozpracovávali, tak může vzniknout něco jako malba. Heidegger uvádí, že věcnou stránkou malby je barva – barevnost

¹⁷ „Tento způsob myšlení, který se již dávno stal běžným, předurčuje veškerou bezprostřední zkušenost se jsoucnem. Takové předurčování podvazuje možnost zamyslet se nad bytím toho kterého z těchto jsoucn. Tím se stalo, že vládnoucí pojmy věci nám uzavírají cestu jak k věčnosti věci, tak i k prostředecnosti prostředku, a tím spíše k tomu, co dělá dílo dílem.“ HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, s. 27.

¹⁸ „Takové vědění je ještě nezbytnější, když se odvážíme postavit si před oči a slovy vyjádřit věcnost věci [das Dinghafte des Dinges], prostředecnost prostředku [das Zeughafte des Zeuges] a to, co dělá dílo dílem [das Werkhafte des Werkes]. K tomu je však zapotřebí jen jedno: nepřipustit, aby běžné způsoby myšlení předurčovaly a znásilňovaly zkušenost se jsoucnem, tedy nechat například věc být tím, čím ve své věčnosti je.“ HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, s. 27.

Nechat věc být tím, čím ve své věčnosti je – „...das Ding z. B. in seinem Dingsein auf sich beruhen lassen.“ HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, s. 15–16.

je v malbě a malba je vyvedena v barvě. My se však ptáme po věčné stránce fotografie. Co tedy tvoří fotografii?

Fotografii, stejně jako obraz na stěně, tvoří opět světlo samo. Pokud bychom byli velice vynalézaví a stěnu, na kterou je obraz promítán, natřeli materiálem citlivým na světlo, tak světlo samo v tomto materiálu obraz zanechá.

Obraz na stěně se však pohybuje stejně, jako svět venku. Pracujeme-li tedy s materiálem, do kterého světlo obraz „vypálí“, musíme také hlídat čas, po který světlo obraz vytváří. Je třeba tedy mimo jiné také dávat pozor, jakým způsobem a jak dlouho světlo do tmy vpouštíme.

Historicky první úspěch v tvorbě fotografie je připisován Nicéphoru Niépcemu, který materiálem citlivým na světlo natřel kovovou desku a nechal na ni promítané světlo působit. Pomocí dalších procesů byl poté takto vytvořený obraz ustálen, a mohl být tedy vnesen a spatřen na světle, které jej vytvořilo, a které již na tento materiál nemělo vliv. Niépce svůj vynález nazval *heliografie* složením řeckých slov *ἥλιος* (slunce) a *γράφειν* (psát).¹⁹

Situaci, kdy světlo v temném prostoru svou omezenou přítomností vytváří obraz, se říká camera obscura. Camerou obscurou nemusí být pouze náš pokoj, jak bylo popsáno v příkladu výše, ale takřka cokoliv, co splňuje podmínky vzniku obrazu – temný prostor, do kterého za správných podmínek proniká světlo. Camera obscura stojí v základu veškeré fotografie a tato hra světla a tmy vytvářející obrazy se odehrává ve všech fotoaparátech, od těch primitivních (dřevěná krabice) až po ty velice komplikované (moderní digitální fotoaparát). Přirozenou formou camery obscury je také naše oko, které nám umožňuje vidět.

Způsob ustálení obrazu se během historie fotografie mnohokrát proměnil a v budoucnu jistě ještě promění, její základ však nikoliv. Fotograf připraví podmínky pro tmu, nebo ji má již k dispozici ve formě temného prostoru, který může nosit s sebou, a do této tmy vpouští světlo, aby tak vzniknul obraz. Obraz pak vzniká díky světlu samotnému, které tmu prosvěcuje a tvůrce mu dává vyniknout.

Fotograf se světlem pracuje a pokud chce vytvářet obrazy, tak mu musí svou činnost přizpůsobit. Světlo neovládá a nemůže s ním pracovat přímo jako malíř s barvou nebo sochař s kamenem. Na světlo nemůže sáhnout, roztírat jej jako barvu, nebo jej uchopit jako kámen. Může však připravit podmínky pro to, aby světlo vytvořilo obraz samo.

„Sochař potřebuje kámen právě tak, jako jej svým způsobem potřebuje zedník. Ale sochař kámen nespotebovává. K spotřebování dojde určitým způsobem jen tehdy, když se dílo nezdaří. I malíř sice potřebuje barvu, ale tak, že barvu nespotebovává, nýbrž ji nechává zářit.

¹⁹ GUSTAVSON, Todd et al. *Camera: A History of Photography from Daguerreotype to Digital*. Rochester, NY: Sterling Innovation, 2009, s. 2, 3. Je zajímavé, že světlo samo si časem obraz bere zpět. Pokud na fotografii necháme světlo působit dostatečně dlouhou dobu, tak fotografie vybledne a obraz, který vzniknul hrou světla a tmy, budou opět vyplněn pouze světlem.

I básník potřebuje slovo, ale ne tak, jak slov zneužívají obyčejní mluvkové a pisálkové, nýbrž tak, že teprve v jeho ústech se slovo opravdu stává slovem a slovem zůstává.²⁰

Odpověděli jsme si tedy na otázku, co tvoří věcnou stránku fotografie jako uměleckého díla. Věcnou stránkou fotografie jako uměleckého díla je světlo, pokud bychom se na fotografii dívali jako na vyskytující se předmět. Z hlediska díla má pak světlo charakter země. Pokud tedy fotograf tvoří fotografii jako umělecké dílo, tak světlo nespotřebovává, ale naopak jej pomocí své práce a ve své práci nechává zazářit.²¹ Světlo není spotřebováno, ale ve fotografii jako uměleckém díle se stává světlem. Fotografie je tak vyvedena ve světle a světlo je přítomno ve fotografii.

Může fotografie splnit i další nároky na umělecké dílo? Ukazuje nám také prostředecnost příručního prostředku, otevírá svět, vtahuje do něj zem a takto se v ní děje pravda? Greenwald uvádí příklad fotografického díla André Kertésze *Mondriánovy brýle a dýmka*, které odhaluje prostředecnost příručního prostředku – dýmky jejího majitele.²²

V kapitole *Pravda a umění* je uvedeno, že pro určení věčnosti věci se musíme zaměřit na to, že věc přináležejí zemi. Země je však to, co je nenucené, nosné a uzavírá se sama do sebe. Odhalí se tedy pouze tím, že ční do světa – ve vzájemné protichůdnosti těchto dvou. Tento svár světa a země je pak ustálen do tvaru uměleckého díla a skrze něj se stává zřejmým. To samé, co platí o příručním prostředku, tedy že jeho prostředecnost chápeme teprve skrze umělecké dílo, platí také o věčnosti věci. O věčnosti nikdy nevíme nic přímo a pokud ano, tak pouze neurčitě, potřebujeme k tomu tedy umělecké dílo. Takto se ukazuje, že v bytnosti uměleckého díla se uvádí do díla dění pravdy – otevírání jsoucna.²³

²⁰ HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*, s. 53. Malíř barvu nespotřebovává, ale nechává ji zářit – „...die Farbe nicht verbraucht wird, sondern erst zum Leuchten kommt.“ HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, s. 34. Nechat něco zářit – *zum Leuchten kommen*.

²¹ Nechat zazářit světlo je básnický obrat, inspirovaný Heideggerovým „I malíř sice potřebuje barvu, ale tak, že barvu nespotřebovává, nýbrž ji nechává zářit.“ HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*, s. 53. Německy by tento obrat mohl znít „Das Licht nicht verbraucht wird, sondern erst zum Leuchten kommt“, podobně jako původní „...die Farbe nicht verbraucht wird, sondern erst zum Leuchten kommt“. HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, s. 34. Pokud bychom přejali slovník přírodních věd, tak je světlo lidským okem viditelnou částí elektromagnetického záření. STRATTON Julius Adams. *Teorie elektromagnetického pole*. Praha: SNTL, 1961, s. 36.

Mohli bychom argumentovat, že tím pádem ve fotografii pracujeme se zářením, a ne se světlem. Nevykresluje snad obrazy právě záření ve své celistvosti, a ne pouze světlo samotné, které je jen jeho malým viditelným výsekem? Mohli bychom říci, že ano. Ve fotografii však pracujeme s tou částí elektromagnetického záření, kterou vidíme. Pracujeme tedy se světlem.

²² GREENWALD, Chris, *op. cit.*, s. 19.

²³ „Směrodatný a zavazující předběžný pohled [Vorblick] uplatňující se při výkladu věčnosti věci se musí zaměřit na to, že věc přináležejí zemi. Bytnost země jako toho, co je nenucené, nosné a uzavírá se do sebe, se však odhaluje pouze tím, že země ční do světa, tedy pouze ve vzájemné protichůdnosti těchto dvou. Tento svár je ustálen do tvaru uměleckého díla a skrze něj se stává zřejmým. Totéž, co platí o příručním prostředku, tedy že prostředecnost příručního prostředku chápeme vlastně teprve skrze umělecké dílo, platí též o věčnosti věci. O věčnosti nikdy nevíme nic přímo, a pakliže ano, tak pouze neurčitě: potřebujeme k tomu umělecké dílo. To nepřímou ukazuje, že v bytnosti uměleckého díla se uvádí do díla dění pravdy, otevírání jsoucna.“ HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*, s. 87.

Fotografické dílo André Kertézse a jiná další fotografická díla také otevírají svět, vtahují do něj zemi, svět a země je v nich ve sváru a takto se v nich děje pravda. Podrobné rozpracování celého tohoto tématu je však nad rámec tohoto článku, bude mu tedy věnován prostor jinde.

SEZNAM LITERATURY

GATTON, Matt. Paleo-camera and the Concept of Representation. *Pleistocene Coalition News*, 2010, Vol. 2, Issue 3 May-June, p. 5.

GREENWALD, Chris. Photography as Art in Heidegger's Philosophy. *Episteme*, 1992, Vol. 3, Article 3. ISSN 1750-0117. Dostupné z WWW:
<<https://digitalcommons.denison.edu/episteme/vol3/iss1/3>>.

GUSTAVSON, Todd et al. *Camera: A History of Photography from Daguerreotype to Digital*. Rochester, NY: Sterling Innovation, 2009. ISBN 978-14-0275-656-6.

HEIDEGGER, Martin. Der Ursprung des Kunstwerkes. In TÝŽ. *Holzwege* (Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914–1970, Band 5). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977. ISBN 3-465-03237-3.

HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. Praha: OIKOYMEH, 2016. ISBN 978-80-7298-207-3.

STRATTON Julius Adams. *Teorie elektromagnetického pole*. Praha: SNTL, 1961.

ZAJONC, Arthur. *Uchopit světlo, dějiny světla a mysli*. Praha: Malvern, 2015. ISBN 978-80-7530-009-6.

(Mgr. Martin Janas je studentem oboru Německá a francouzská filozofie na Fakultě humanitních studií.)