

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Pojetí aury a fotografie v myšlení Waltera Benjamina

Vedoucí práce: Hotový Filip, Mgr. Ph.D.

Autor práce: Martina Šťastná

Studijní obor: Estetika

Ročník: III.

2012

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 27. července 2012

Martina Šťastná

Děkuji Mgr. Filipu Hotovému, Ph.D. za jeho vstřícný přístup a čas, který mi v rámci konzultací věnoval. Mé další poděkování patří všem, kdo se podíleli na čtení, kontrole a psychické podpoře.

Anotace v českém jazyce

Cílem bakalářské práce je snaha objasnit pojem aura ve smyslu, v jakém o něm hovoří Walter Benjamin ve svém díle. Práce se bude pokoušet o sjednocený rozbor tohoto pojmu, neboť napříč Benjaminovým dílem lze vystopovat jistou nekonzistenci a proměnlivost ve vymezení významu aury jako kvality náležející k uměleckým dílům. V další části se pak práce zaměří na řešení otázky, zda u umělecké fotografie ve smyslu reprodukovatelnosti dochází rovněž ke stírání aury (neboť fotografie sama je podle Benjaminova příčinou ztráty aury výtvarných uměleckých děl), či zda by mohla existovat fotografie s aurou a tedy být obhajitelná (v intencích Benjaminova myšlení) jako umělecké dílo.

Anotace v anglickém jazyce

The aim of this bachelor work is to elucidate the conception of aura in the meaning that Walter Benjamin explains in his work. In my work I try to make a compact analysis of the subject of aura, while throughout the Benjamin's work there appear a certain inconsistency and inequality in determination of the sense of aura as a quality connected with the work of art. The next part of my work solves the question, if the art photography considering its function of the reproducibility wipes off the aura (because according to Benjamin it is the photography that has caused the loss of aura in the creative work of art) or if the aura can appear in the photography and thus it can be sustained (in terms of Benjamin's thoughts) and accepted as the real work of art.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Malé dějiny fotografie	9
2.1 Historický vývoj fotografie	9
2.2 Pojem aura v textu Malé dějiny fotografie.....	12
2.2.1 První rovina chápání pojmu aura – vztah diváka k technologii.....	12
2.2.2 Druhá rovina chápání pojmu aura – vztah diváka k objektu	14
2.2.3 Mizení aury ve fotografii podle Waltera Benjamina	16
3. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.....	18
3.1 Historický vývoj reprodukce.....	18
3.2 Pojem aura v textu Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti ..	19
3.2.1 Pojem Tady a Teď	19
3.2.2 Pojem pravost	20
3.2.3 Pojmy kultovní a výstavní hodnota	22
3.2.4 Pojem aury	23
4. Komparace koncepcí za pomoci textu Carolin Dutlinger.....	26
4.1 Chápání textu - Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti ...	26
4.2 Chápání textu - Malé dějiny fotografie	27
5. Závěr	34
Obrázková příloha:	36
Použitá literatura:	41

1. Úvod

Walter Benjamin je považován za významnou osobnost frankfurtské školy. Do tohoto seskupení patří teoretikové, kteří na začátku 20. století působili na Institutu pro sociální výzkum v německém Frankfurtu nad Mohanem. Mezi její představitele můžeme vedle Benjamina uvést také jména jako Horkheimer, Adorno, Marcus, Fromm, Negt a jiní další. V centru pozornosti frankfurtské školy stálo především učení Karla Marxe a Sigmunda Freuda. Frankfurtská škola se zaměřovala na kritickou analýzu podmínek života v moderní době. Zabývali se tedy v neposlední řadě pro tuto práci zajímavým studiem masové kultury a tzv. kulturního průmyslu. Zkoumali kulturní vývoj, kriticky upozorňovali na industrializaci a komercializaci kultury, která začínala být pod nadvládou zboží určeného k masové konzumaci. Toto téma se dotýká právě médií jako fotografie nebo film.

Benjamin se zaměřoval na projevy každodenní praxe, zkoumal vliv médií na kulturu. Stal se jedním z prvních kritiků forem a technologií mediální kultury. Dokazoval, že masová média a technologie kulturní produkce mají na vývoj společnosti nejen pozitivní vliv, ale i vliv negativní. Jeho texty nebyly v době svého vzniku nijak přijaty. Na přelomu 60. a 70. let ovšem byly jeho texty znovu otevřeny a Benjaminovo zkoumání se stalo aktuálním. Jeho texty se staly pilířem pro zkoumání vztahu mezi uměním a masovou kulturou.

Napříč různými slovníky je aura chápána jako bioenergie vyzařovaná kolem těla nebo svatozář. Pojem aura se tedy primárně dá chápat jako jakási energetická hodnota, která obklopuje živé organismy, jako nějaký obal. Tento obal by se dal přirovnat k určité svatozáři. Jsou lidé, kteří tento obal vidí. Existují různé mýty o auře, které ji potvrzují, ale také zpochybňují. Z vědeckého hlediska je ovšem potvrzeno, že kolem člověka se opravdu nachází určitý obal.

Benjamin Walter se tématice aury věnuje ve svých dvou textech. Prvním textem jsou Malé dějiny fotografie, které vyšly v roce 1931, druhým textem je Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti, vydaný roku 1936. Oba výše zmíněné texty se zabývají vznikem a nástupem fotografie na pole umění, jejím vlivem a díky ní i následnými změnami pojetí umění. Texty kladou důraz na to, jak fotografie prolomila chápání i vnímání umění a uměleckých děl.

Cílem této bakalářské práce je přiblížit, jak s pojmem aura pracuje Walter Benjamin. Pokud hledáme definici aury dle Benjamina, dala by se popsat slovy, že je to „mimořádné předito prostoru a času: jedinečný zjev dálky, ať je jakkoli blízko. Za letního poledne poklidně sledovat pásma hor na horizontu nebo větev, která na pozorovatele vrhá stín, dokud se okamžik či hodina podílí na jejich jevu – to znamená vdechovat auru těchto hor, této větve.“¹ Tato ukázka by se mohla považovat za určitou pseudo-definici, která se objevuje v obou textech. Ovšem v tuto chvíli je nicneřikající, práce se bude pokoušet odhalit, co se za ní skrývá. Také ovšem ukáže, že výše uvedené texty udávají značné rozporuplnosti. Napříč nimi se totiž dá vystopovat nekonzistence a proměnlivost ve vymezení významu aury jako kvality náležející k uměleckým dílům. Cílem práce ovšem není určit jasnou definici, jak by se mohlo zprvu zdát, protože díky právě již zmíněným rozporuplnostem v díle Benjamina ji ani nelze jednoznačně určit. Ale práci půjde o to, pokusit se sjednotit a ucelit rozbor tohoto pojmu. Hlavním cílem je tedy zkoumání pojmu aura, který Benjamin používá tak, že v něm ilustruje ztrátu ve spojitosti s reprodukcí.

Ke zkoumání těchto textů a pojmu aura bude napomáhat text Carolin Duttlinger - *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography*. Podle ní se Benjaminův pojem aury stává součástí široce používaných teoretických konceptů. Záměrem její práce je zkoumat slavný koncept aury Waltera Benjamina, který se objevuje v jeho textech o fotografii. Aura je definována v historickém, estetickém a psychologickém protikladu k technické a mechanické reprodukci. Ale pojem aura se stal teoretickou platností právě i v umění a humanitních vědách celkově.

¹ Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*, Císař, Karel (ed.) : *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 15

2. Malé dějiny fotografie

2.1 Historický vývoj fotografie

Text *Malé dějiny fotografie* vyšel roku 1931. Walter Benjamin se v tomto svém textu věnuje především reflexi portrétní fotografie na počátcích jejího vývoje, v době daguerotypie a době nemálo pozdější.

Nejdříve se zaměřím právě na tento historický vývoj fotografie, abych položila základy dalšího zkoumání. Nelze tuto úvodní část vynechat, protože na ní závisí celé Benjaminovo pojetí aury ve spojení s fotografií. Je tedy nutné důkladně popsat dobu, kdy se první fotografie – staré daguerrotypie vyvinuly v technologicky vyspělejší fotografii. Hlavním zdůvodněním, proč se věnovat tomuto vývoji je Benjaminovo tvrzení o tom, že staré daguerrotypie ještě obsahují auru oproti fotografiím novějším. S tímto historickým vývojem souvisí i vývoj společnosti, kterou fotografie značně ovlivňovala v tomto směru. Proto je nezbytné proniknout do tohoto historického povědomí, aby se dal Benjaminův pojem aury co nejlépe vystihnout.

Walter Benjamin svým pohledem literárního kritika líčí téměř mystickým pojetím první fotografie (těmi jsou myšleny obrazy Dauguerrova vynálezu) jako světelné obrazy exponované na stříbrných deskách, „*které se musely obracet sem a tam, dokud jste na nich za správného osvětlení nerozeznali jemně šedý obraz.*“² Tento vynález byl pro společnost šokujícím zlomovým bodem. Společnost byla zvyklá na svou určitou omezenou představu o umění a bylo pro ni velice komplikované tuto představu rozšiřovat o něco natolik nového, než byla doposud zvyklá. Fotografie byla inovativní v tom, že skutečnost žádným způsobem nenapodobovala, ale byla jí holým zrcadlem. Fotografie se náhle vynořila na povrch světa a stala se pro umění konkurencí, protože dokázala zobrazit skutečnost dokonalejším způsobem, než bylo lidstvo doposud schopné. Do té doby byla totiž společnost zvyklá vnímat umění jako určitou nápodobu skutečnosti. Ač sice v umění bylo hlavním cílem co nejvěrněji napodobit skutečnost, nikdy se ovšem skutečnosti nemohlo vyrovnat do úplných detailů, což ale fotografie

² Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*, Císař, Karel (ed.): *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 10.

byla schopna. Autor zde právě poukazuje na rozdíl mezi malířstvím a fotografií, tvrdí, že sebedokonalejší malíř nedokáže namalovat takové detaily, které oproti tomu je fotografie schopná zachytit. *„Lekali jsme se jasnosti člověka a domnívali se, že malinké tvářičky postav na obrázku dokáží vidět nás samé. Tak ohromujícím způsobem působila na člověka neobvyklá jasnost a nezvyklá věrnost prvních daguerrotypií.“*³

Přijmout fotografii a zařadit ji do umění bylo pro společnost těžké už jen proto, že umělce vnímali jako tvůrčího člověka nejen obdařeného talentem, umění považovala za předmět lidské činnosti, která je spojená se zručností, či praktičností člověka. Fotografie pro společnost byla představitelem něčeho čistě mechanického a právě tu tvořivost, nahodilost, intuici umělce v ní postrádala. Proto odpůrci daugerotypie přikládali těmto fotografiím především funkci praktickou. Chápali je především jako určité pomůcky malíře, které by mu měly usnadnit práci. Snímky mohly být jako vizuální pomůcky, které by se daly snadno přenášet z místa na místo, například fotografie krajiny přenesena do pohodlí ateliérů.

Díky tomu, že byla fotografie inovativní a budila ve společnosti obrovský zájem, se mohlo stát, že pouhé pomůcky se stávaly slavnějšími než samotné obrazy díky nim vytvořené. Zde se nabízí příklad anglického portrétního malíře Davida Octavia Hilla, který právě používal snímky jako pomůcku pro svou tvorbu, kdy tyto snímky předčily celé jeho výtvarné dílo. *„V ruce některých malířů se však proměnily v technickou pomůcku. Tak jako o sedmdesát let později vytvořil Utrillo své fascinující pohledy na Paříž nikoli podle přírody, nýbrž podle pohlednic, byla základem fresky prvního všeobecného synodu skotské církve v roce 1847 od ctěného anglického malíře Davida Octavia Hilla řada portrétních snímků. Tyto snímky však pořídil sám. A jsou to právě tyto nenáročné, k interním účelům zamyšlené pomůcky, jež zajišťují jeho jméno místo v dějinách, ačkoli jako malíř již dávno zapadl.“*⁴ Benjamin také trefně dodává, že spousta malířů miniatur, kteří se jako malíři neproslavili, se pokoušeli prorazit právě jako fotografové. Jejich úspěchy můžeme přičítat právě tomu, jakou měli poctivou technickou přípravu díky malířství.

Ve fotografii nastal další posun, který se hlavně týkal přerodu ze starých daguerrotypií do novější, technicky dokonalejší fotografie. Vývoj fotografie se postupně

³ Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*, Císař, Karel (ed.) : *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 11.

⁴ Tamtéž s 10.

urychloval, ruku v ruce s ním se vyvíjely i jiné techniky. Stejně tak jako si vyšší vrstva nechávala dělat své malířské portréty na důkaz svého bohatství, tak i s příchodem fotografie si bohatší vrstva uchovávala společenský status tím, že si nechávala dělat fotografické portréty do svých alb. Zlom nadešel právě ve chvíli, kdy se fotografie stala technicky vyspělejší, ale zároveň i finančně dostupnější. Fotografie nabývala oblíbenosti, stávala se nepostradatelnou součástí člověka. „*V této době se začala plnit alba. V nejstudenejších částech bytu, na konzolích či stolcích v přijímacím pokoji se objevovala nejrůznější: kožená alba s odpuzivým kovovým tepáním a na prst tlustými zlatě lemovanými stránkami a v nich rozmístěné bláznivě draperované nebo sešněrované figury – strýček Alex a teta Riekchen, Trudička, když byla ještě malá, tatínek v prvním semestru – a aby té hanby nebylo málo, my sami jako jódlující salónní Tyrolák, mávajícím kloboukem namalovanému ledovci, nebo jako švarný námořník opírající se o naleštěnou podpěru a správně nakročený.*“⁵

Fotografie se stala módním trendem, není divu, že netrvalo dlouho a začala být zneužívána obchodním průmyslem. Poté samozřejmě rostla ziskuchtivost obchodníků, kteří se stávali fotografi, vytvářely se ateliéry, které chrlily stovky nastrojených a téměř stejných snímků. Podle Benjaminů právě v tomto okamžiku dochází především k úpadku vkusu. Z fotografií se vytrácela originalita, lidé na nich zobrazení postrádali svou identitu. Snímky kvantitou ztrácely na kvalitě. „*Na namalovaném obraze má sloup jisté zdání možnosti, ale způsob, jak se používá ve fotografii, je absurdní, obvykle totiž stojí na koberci. A přitom každý ví, že základem mramorového sloupu nebo kamenného sloupu nebývá koberec.*“ Tehdy vznikaly ony ateliéry s drapériemi a palmami, s gobelíny a malířskými stojany, které tak dvojznačně stojí kdesi mezi popravou a reprezentací, mezi mučírnou a trůním sálem ... “⁶ Fotografie prorůstala nejen do ekonomického sektoru, ale také do společenského.

Touto podkapitolou jsem položila základy pro zkoumání pojmu aury. Je známo historické povědomí, které v textu Benjamin nastiňuje, a tak je možné se dále zabývat bližším zkoumáním aury.

⁵ Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*, Císař, Karel (ed.) : *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 13.

⁶ Tamtéž s. 13

2.2 Pojem aura v textu Malé dějiny fotografie

Walter Benjamin si v textu pokládá otázku, zda existuje možnost, kdy fotografie může být auratickým uměním. Pro lepší orientaci v tomto textu se nabízí použití interpretační pomůcky, která mi napomáhá rozdělit pojetí aury na dvě linie. Tím mám na mysli dva vztahy, které při hlubším zkoumání textu vyplouvají na povrch. Jedná se konkrétně o vztah diváka k technologii a vztah diváka k objektu samotnému. Tyto dva vztahy spolu úzce souvisí, dalo by se říci, že jsou srostlé, tvoří obrazně řečeno jeden organismus. V těchto podkapitolách nastíním, jak Walter Benjamin auru vidí ve starých fotografiích, následně se pak ale zaměřím na důvody jejího vymizení.

2.2.1 První rovina chápání pojmu aura – vztah diváka k technologii

První rovinou chápání pojmu aura se budu zabývat v této podkapitole. Jak už název vypovídá, bude se jednat o technologickou stránku fotografie. Už bylo řečeno, že Benjamin nalézá auru v prvních daguerrotypiích, tato podkapitola se pokusí vystihnout důvody, proč tomu tak je. Staré daguerrotypie musely při vzniku projít opravdu složitým a velice náročným procesem. Procesy trvaly několik desítek minut. Zobrazovaná osoba musela absolvovat dlouhou expozici, která byla velmi nepohodlná. Po celou dobu expozice model musel strnule stát bez hnutí, ba dokonce nesměl ani mrknout. Často se tedy používaly různé pomůcky, které měly tuto dlouhou expoziční dobu usnadňovat. Používaly se například různé držáky hlav, rukou i nohou, podobající se mučičím nástrojům. „*Samotný postup přiměl modely k tomu, aby nežily z okamžiku, nýbrž vžívaly se do něj, během dlouhého trvání tohoto procesu takřka vrůstaly do snímku. Vstoupily tak do rozhodného kontrastu vůči jevům na momentkách, které odpovídají onomu světu.*“ i záhyby šatů na těchto obrázcích drží déle. *Pohledme na Schellingův kabát: není pochyb o tom, že i on může získat nesmrtelnost, tvary jichž nabývá na svém nositeli, jsou hodny vrásek v jeho tváři.*“⁷ Divákův zájem o auru dané fotografie způsobuje právě tato dlouhá expoziční doba, která způsobuje „vrůstání“ osob do samotného snímku. A tak se může zdát, že fotografie působí trvalejším dojmem nežli

⁷ Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*, Císař, Karel (ed.): *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 12

novější fotografie. Díky tomu, že zobrazené modely musely dlouhou dobu vydržet v klidu, může se jejich pohled jevit pronikavějším a svým způsobem i tajemnějším, než na fotografiích pozdějších, technicky vyspělejších, ač jsou staré daguerrotypie daleko prostší. „*I záhyby šatů na těchto obrázcích drží déle. Pohleďme na Schellingův kabát: není pochyb o tom, že i on může získat nesmrtelnost, tvary jichž nabývá na svém nositeli, jsou hodny vrásek v jeho tváři.*“⁸

Z technického hlediska byla daguerrotypie velice náročná na přípravu, protože její expoziční doba byla dlouhá, jak jsem již uvedla v úvodu této podkapitoly. Tyto snímky byly vnímány jako unikáty, nosily se často v pouzdrech jako cenné šperky. A svým způsobem velice cennými byly, jejich výroba byla nejen zdlouhavá, ale především také drahá. Nemohl si ji dovolit každý, proto vznikalo poměrně málo snímků, které neměly stejnorodý charakter. To samozřejmě zapříčiňovalo, že každý vzniklý snímek byl originálem, což také umocňuje a potvrzuje fakt, že daguerrotypie neumožňovala kopírování. Snad i proto vzbuzovaly tyto snímky určitou magickou hodnotu, kterou pozdější fotografie, technologicky vyspělejší, dle Benjamina postrádaly. Ona magická hodnota by se dala přičíst také k určité temnotě starých daguerrotypií, kterou oplývaly, která ovšem postupem času a vývoje fotografie vymizela kvůli více odstínům šedi.

Podle Waltera Benjamina přítomnost aury ve fotografii zapříčiňuje právě fakt vrůstání fotografovaného objektu do obrazu vlivem zmíněných delších expozičních časů ve spojení s nedokonalou optikou. Aura podle něho byla spojena s primitivní konstrukcí dřívějších fotoaparátů.

Text popisuje dobu vývoje fotografie a končí v 19. století. Poté se okamžitě překlápí do zkoumání pozdějších fotografických technik, čímž se dle autora uzavírá epocha a možnost, kdy fotografie může být auratická. Technologie jako taková může v tomto textu být chápána a použita jako určitá pomůcka výseku, kdy fotografie může mít auru a kdy už ne. Z toho tedy logicky vyplývá, že starší fotografie auratické být mohou, ale mladší už ne. Toto zjištění je ovšem vyvráceno pomocí vztahu diváka k objektu.

⁸ Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*, Císař, Karel (ed.) : *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 12

2.2.2 Druhá rovina chápání pojmu aura – vztah diváka k objektu

Druhou rovinou chápání aury Benjamin poukazuje na vztah diváka k objektu. Tím, že fotografie je na rozdíl od výtvarného díla daleko reálnější a detailnější, vzbuzuje v divákovi větší zájem o zobrazovaný objekt. „*Obrazy pokud trvají, jsou pouze svědectvím umění toho, kdo je namaloval. V případě fotografie se však setkáváme s něčím novým a zvláštním: v oné prodavačce z New Haven, která s tak nedbalým, svůdným ostychem hledí k zemi, zůstává cosi, co se nerozplývá ve svědectví Hillova fotografického umění, cosi co nemá být umlčeno, vzpurně se dožadující jména té, která zde žila, která se ještě zde skutečná a která nikdy nebude chtít úplně vejít do „umění“.*“⁹ Jak tedy z ukázky vyplývá, obraz jako výtvarné dílo odkazuje především k autorovi. Fotografie za to míří k objektu na ní zobrazeném, protože objekt (model) je zobrazen ve skutečné realitě. I když měl fotograf sebevíc technicky připraveno a promyšleno, jak snímek vytvoří, divák na fotografii hledá něco víc, „*cítí nutkání hledat v takovém obrázku maličkou jiskřičku náhody, Tady a Teď, jimž skutečnost jako by prohloubila obrazný charakter; objevit nepatrné místo, ve kterém, v plné konkrétnosti oné dávno uplynulé minuty, ještě dnes a tak výmluvně hnízdí budoucí, takže to hledíce zpět dokážeme odhalit.*“¹⁰ Jde o jakýsi zpřítomňující jev, který je autorem nazýván Tady a Teď. Jedná se o odkaz do minulosti, kdy se objekt zobrazovaný na fotografii přenáší do přítomnosti. Jeho existence v čase je skutečná, ba dokonce ji i časově přesahuje. Jednodušeji řečeno, to, co bylo, tedy minulost, se divákovi ukazuje tady a teď. Dochází k určité fascinaci objektem. Fotografie v divákovi odhaluje něco, co obraz již neobsahuje. Není to intencí fotografa, ale právě zobrazením holé skutečnosti. Je to odkaz k pravé a skutečné realitě, která v nás vzbuzuje zájem o objekt. Oproti tomu ve výtvarném díle může být skutečnost pozměněná, tudíž zobrazenému objektu nemusí divák zcela důvěřovat.

Dalším Hillovým obrazem, který Benjamin zkoumá, je obraz manželů Dauthendyových z doby jejich zasnub. Na fotografii je zachycen pohled ženy, který přímo „*vsává zlověstnou dálku*“¹¹ Tento obraz je důkazem, že pocit aury v divákovi

⁹ Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*, Císař, Karel (ed.): *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 10

¹⁰ Tamtéž s. 11

¹¹ Tamtéž s. 10

vyvolává emocionalita. Diváka zaujme pohled ženy, který je upřený kamsi mimo a lze z fotografie cítit, jako by ženu muž zadržoval. Tyto pocity v divákovi umocňuje fakt, že žena později spáchala sebevraždu. Znovu tedy můžeme poukázat na rozdíl mezi fotografií a výtvarným uměním, „nejpřesnější technika dokáže dát svým výtvorům jistou magickou hodnotu, kterou už pro nás nemůže mít namalovaný obraz.“¹² Kdyby se totiž někdo snažil tento zmiňovaný portrét manželů vystihnout na obraze, nikdy by se mu nepodařilo vytvořit tak tajemný nádech, který navozuje ženin pohled. Zde ovšem stojí za zmínku i poznatek Carolin Duttlinger, která pokládá důkaz o tom, že zobrazovaná žena na snímku není tou manželkou, která spáchala sebevraždu. To potvrzuje individuální fascinaci objektem, založenou na emoci. Divákovi postačí informace založená na omylu, která díky jeho psychice dokáže vyvolat ve snímku auru. Ovšem vyvstává zde otázka, zda by v tomto snímku bez informace o sebevraždě, viděl Benjamin auru, či ne. Zda by ho oči ženy natolik upoutaly, že by se dalo mluvit až o fascinaci. Myslím si, že pokud by Benjamin věděl, že tato žena není tou, co spáchala sebevraždu, její pohled by ho nechal chladným.

„O Hillově objektivu se říkalo, že zachovává diskrétní zdrženlivost. Ale neméně rezervované jsou i jeho modely; je jim vlastní jistý ostych a hlavní zásada jednoho pozdějšího fotografa z doby rozkvětu, „nedívej se do objektivu“, by se dala odvodit z jejich chování.“¹³ Právě jistá zdrženlivost, nepřítomnost pohledů zobrazovaných lidí, mohla v divácích vzbuzovat pocit aury. Tyto pohledy byly způsobené zdlohou expozicí, o které jsem už mluvila v minulé podkapitole. Díky tomuto dlouhému procesu se může divákovi zdát, že zobrazované tváře přímo do snímku vrůstají. A to v něm může vyvolat pocit tajemna.

Dalo by se tedy říci, že vztah diváka k objektu je vyvolaný z čistě emocionálních důvodů. Což ale znamená, že každý jedinec může mít jiné pocity, protože každý si může najít svou jiskřičku náhody, své Tady a Ted'. Nyní se tedy můžeme vrátit k výroku, který byl na konci popisu vztahu diváka k technologii. Tvrzení, že staré fotografie auratické být mohou a novější už ne, se dá snadno vyvrátit právě použitím pomůcky ve formě vztahu diváka k objektu. Tento vztah je totiž psychologicky podmíněn, protože i sám Benjamin je fascinován pozdějšími fotografiemi. Například ve

¹² Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*, Císař, Karel (ed.) : *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s s. 11

¹³ Tamtéž s. 11

fotografii malého Kafky, která pochází z období, kdy fotografie auratičnost neobsahovaly, sám Benjamin auru vidí. Této fotografii se budu blíže věnovat až v jiné kapitole s pomocí textu Carolin Duttlinger.

2.2.3 Mizení aury ve fotografii podle Waltera Benjamina

V této podkapitole se budu snažit poukázat na zlomové okamžiky, které způsobují ztrátu aury. Z textu vyplývá, že největším zlomem pro auru byl příchod nové technické fotografie. Jak už jsem předznamenala dříve, auru Walter Benjamin viděl ve starých daguerrotypiích. Ve svém textu *Malé dějiny fotografie* ale popisuje okamžik v 19. století, kdy dochází k přechodu od staré daguerrotypie k novější, technicky vyspělejší fotografii. *„Pokročilá optika totiž záhy disponovala nástroji, které úplně přemohly temnotu a zaznamenávaly jevy jako zrcadla. Fotografové po roce 1880 ovšem spatřovali svou úlohu spíše v tom, aby auru, která, byla (díky daleko citlivějším objektivům vypuzujícím temnotu) z obrazu zcela vytlačena právě tak, jako ji z reality vyhnala postupující degenerace imperialistického měšťanstva, simulovali veškerým uměním retuše, zvláště ovšem takzvanými gumotisky.“*¹⁴ Nejen tyto retuše a různé gumotisky auru ve fotografii ničily, protože tím fotografie ztrácela na skutečnosti, kterou divák nutně potřeboval ke klíčové kvalitě vyplývající ze vztahu divák – objekt (Tady a Ted). Dalo by se tedy říci, že se toto neshoduje s naší utvořenou podmínkou, a to vztahem diváka k samotnému zobrazovanému objektu. Dochází ovšem také ke snadnější možnosti její reprodukce. Nová, technicky vyspělejší fotografie byla daleko levnější a snadnější na výrobu než předcházející daguerrotypie. Stávala se módním trendem, protože byla najednou dostupná pro všechny.

Toho, že se fotografie stala velice módní záležitostí a každý chtěl mít svá soukromá alba plná rodinných fotografií, samozřejmě využili vypočítaví obchodníci. Již v úvodu práce jsem předznamenala čas vzniku ateliérů s nastrojenými umělými rekvizitami. V této době vznikaly samé stejnorodé snímky sériové výroby. Aura byla dokonale vytlačena masovým zneužitím fotografie.

Z technického hlediska se nová fotografie snažila svou stále lepší optikou zdokonalit zobrazovaný objekt oproti staré daguerrotypii, která oplývala jistou

¹⁴ Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*, Císař, Karel (ed.) : *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 14

temnotou ve snímku. Tyto prvky byly ve fotografii proto, aby podtrhovaly skutečný výraz ještě víc než daguerrotypie. „*Obzvlášť v secesi byl módní šedý tón přerušovaný umělými odrazy; ale navzdory pološeru byly stále jasnější rysy oné pózy, jejíž ztuhlost svědci o bezmoci této generace tváří v tvář technickému pokroku*“¹⁵ Autor tvrdí, že má aura spojitost právě s přítomností jisté temnoty ve snímku a nová fotografie, která díky dokonalejší optice obsahuje více prvků šedi, auru ztrácí. Což je vlastně velice paradoxní, protože právě těmi prvky šedi bylo nejprve zamýšleno ještě reálnější zobrazení skutečnosti do úplných detailů, což tedy mělo za vedlejší účinek úpadek aury.

¹⁵ Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*, Císař, Karel (ed.) : *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 14

3. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti

3.1 Historický vývoj reprodukce

Walter Benjamin se ve svém textu *Umělecká díla v epoše své technické reprodukovatelnosti* snaží zaměřit především na vztah mezi uměleckým dílem a fotografií. Autor bere fotografii čistě jako prostředek, který pouze reprodukuje. Abychom mohli dojít ke stěžejním faktům v textu, které nás zajímají, musíme začít s nastíněním vývoje techniky ve spojitosti s možností mechanické reprodukce uměleckého díla.

Autor se snaží nastínit počátky reprodukce a začíná s Řeky, kteří znali pouze dva způsoby, jak technicky reprodukovat svá umělecká díla a to buďto litím anebo ražením. Jednalo se hlavně o výrobky z bronzu, terakoty, tedy především mince, které se staly jedinými uměleckými díly, které se daly vyrábět masově. Ostatní díla tudíž byla jedinečná a originální, protože technicky reprodukovat nešla. Poté následovala grafika, kterou vzápětí pokořil knihtisk. S možností reprodukce písma nastaly velké změny. Ovšem ne na dlouho, „*díky litografii se reprodukční technika dostávána zcela novou úroveň. Mnohem kratší postup, jimž se nanesení povrchové kresby do kamene liší od vyřezání do dřevěného špalku nebo od vyleptání do měděné desky, grafice poprvé umožnil, aby dodávala na trh výrobky nejen masově (tak jako dříve), nýbrž každý den v nové podobě. Grafika tak rázem byla schopna ilustračně doprovázet každodennost. Začala držet krok s tiskem. V tomto počínání ji však již několik desetiletí poté, co byla vynalezena, předčila fotografie*“.¹⁶ A s fotografií nastal obrovský posun. Fotografie se stala revolučním vynálezem, protože „*oko zachycuje rychleji, než ruka kreslí*“.¹⁷ Fotografie proces mechanické reprodukce urychlila, až se skoro přiblížila k rychlosti mluvy. Fotografie se stala nedílnou součástí reprodukce, velkým dílem přispěla k jejímu

¹⁶ Benjamin, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, Ritter, Martin: *Výbor z díla I, Literárněvědné studie*. Praha: Oikoymenh, 2009, s. 301.

¹⁷ Tamtéž s. 301.

ohromnému rozmachu. Díky fotografii se najednou zdálo být vše na dosah. Vše směřovalo ke vzniku filmu, který také Benjamin ve svém textu náležitě popisuje, který také předčívá ustálené zvyklosti a svým způsobem šokuje. Stejně jako fotografie i film se stává nástrojem technické reprodukce. Benjamin se ve svém textu zabývá vedle fotografie i filmem, ovšem toto téma není předmětem mé práce, tudíž ho sledovat nebudu.

Tímto odstavcem jsem se snažila nastínit situaci, která doprovázela vznik fotografie, ale také jsem se snažila nastolit základy reprodukce od svého prvopočátku. V tomto textu je fotografie brána jako nestálé umění, které neustále ohrožuje možná technická reprodukce, která mění jedinečnost ve stejnorodost. Toto Benjamin udává jako hlavní důvod, proč z fotografií mizí aura. Pro Benjamina představuje nástup technické reprodukce pomocí fotografie ohrožení tradiční role uměleckého díla. Toto ohrožení ilustruje na rozpadu samotné aury, která tradiční umělecké dílo obklopuje.

Text je spojen s pojmy, které je nutné si vysvětlit, abychom mohli definovat pojem aura, který vyplývá z tohoto textu. Jedná se o pojmy: Tady a Ted', pravost a kultovní a výstavní hodnota. V další podkapitole se budu snažit tyto pojmy přiblížit a jasněji definovat a následně se vrátím k samotnému pojmu aura, který vysvětlím podle toho, jak vyplývá jeho význam z tohoto textu.

3.2 Pojem aura v textu Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti

3.2.1 Pojem Tady a Ted'

Prvním pojmem, kterým se budu v této podkapitole zabývat, je pojem Tady a Ted', o němž jsem se zmínila už v textu Malé dějiny fotografie. Význam tohoto pojmu ovšem není totožný s předchozím textem, je nutné jej odlišovat. V tomto textu nehraje tento pojem až tak velkou roli oproti textu minulému. V zásadě se jedná o pojem, díky kterému umělecké dílo dostává svou suverenitu nad svou technickou reprodukcí. Je to pojem, který vymezuje jeho přesné místo v určité tradici. „ *Zde a nyní (Tady a Ted') uměleckého díla – jeho jedinečná existence na místě, kde se nachází. Dějiny, jimž umělecké dílo ve svém trvání podléhá, se však uskutečňují na této jedinečné existenci a nikde jinde. Nic neplatí změny, které během času zasáhly jeho fyzickou strukturu, ani*

*proměnlivé vlastnické vztahy, do nichž se zřejmě dostalo. Stopu prvně uvedených změn lze získat pouze prostřednictvím chemických nebo fyzikálních analýz, které na reprodukci nelze provádět; stopa proměn, uvedených za druhé, je předmětem tradice, jejíž sledování musí vycházet z místa originálu. Zde a není (Tady a Teď) originálu vytváří pojem pravosti, o níž se opírá představa tradici.*¹⁸ Tady a Teď je určitým odkazem do minulosti, do které ho přesněji zařazuje a začleňuje. Na tento pojem přímo smyslově navazuje pojem další, pravost, který je svým významem podobný jako tady a teď.

3.2.2 Pojem pravost

Na pojem tady a teď velice úzce navazuje další pojem – pravost. „*Tady a teď originálu vytváří pojem jeho pravosti*“¹⁹, jinak řečeno, předpokladem pravosti je existence originálu. Walter Benjamin pojmem pravost ve vztahu k uměleckému dílu chápe určité historické povědomí o jedinečnosti uměleckého díla. „*Jedinečnost uměleckého díla je totožná s jeho zasazením v tradici. Sama tato tradice je ovšem něco naprosto živoucího, zcela mimořádně proměnlivého.*“²⁰ Nejedná se ale o určitý časový úsek, který trvá po určitou dobu a jednou se ukončí, naopak se právě utváří s postupem času. „*Pravost určité věci je kvintesence všeho, co z ní lze od počátku tradovat, trvanlivostí materiálu počínaje a dějinným svědectvím konče.*“²¹ V textu Walter Benjamin uvádí příklad na antické soše Venuše, kterou jinak chápali Řekové a jinak středověcí klerici. V Řecku byla chápána jako určitý druh kultu, kdežto klerici v ní spatřovali zlověstnou modlu. Ovšem u obou případů se socha vyjevovala ve své jedinečnosti. Tou jedinečností autor chápe vyjevení ve své auře. Auru v tomto textu autor chápe jako to druhé, divákovi vzdálené, něco, co na nás jedinečně působí, ať je to daleko nebo blízko. „*Kdo za letního poledne poklidně pozoruje horský hřeben na obzoru nebo větev, která naň vrhá stín, vdechuje auru těchto hor, této větve.*“²²

¹⁸ Benjamin, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, Ritter, Martin: *Výbor z díla I, Literárněvědné studie*. Praha: Oikoymenh, 2009, s. 301,302.

¹⁹ Tamtéž s. 302

²⁰ Tamtéž s. 304

²¹ Tamtéž s. 302

²² Tamtéž s. 303,304.

„Celá oblast pravosti se vzpírá technické – a přirozeně nejen technické - reprodukovatelnosti.“²³ Ve věku technické reprodukovatelnosti se ona pravost často ztrácí. V tomto období často z uměleckých děl vyprchává jejich aura. Jedinečnost uměleckého díla tkví v tradici. Vzniká snaha umělecké dílo reprodukovat, z díla se stává prvek masový a je vytrhnut ze svého místa v tradici. Tím dochází k otřesu tradice, který vede ke krizi obnovení lidství. Společnost přispívá k rozpadu aury uměleckých děl. Lidé dychtí po tom, mít umělecká díla co nejlíže, proto dochází k jejich reprodukci, aby se nasýtily žíznivé publikum. Reprodukce má tendenci překonávat neopakovatelnost každého úkazu, snaží se ho nějakým způsobem přiblížit. Je paradoxní, že velký zájem o umělecké dílo nutí k jeho reprodukci, díky čemuž se jeho aura vytrácí. Z čehož vyplývá, že jedinečnost uměleckého díla spočívá v jeho originalitě. „A reprodukce, kterou tak v hojné míře poskytují ilustrované noviny a týdeníky, se od obrazu zřetelně odlišuje. Jedinečnost je v obraze spjata s trváním stejně pevně. Jako je v reprodukci prchavost spjata s opakovatelností. Vyloupení předmětu z jeho schránky, zničení aury, je signaturou vnímání, v němž – smysl pro všechno, co je na světě stejnorodé- vzrostl natolik, že stejnorodé se pomocí reprodukce množí i o to, co je jedinečné. V oblasti názoru se zde opakuje to, co je v oblasti teorie patrné na zvýšeném významu statistiky. Zaměření reality na masy a zaměření mas na realitu je proces, který má nedozírný vliv jak na myšlení, tak na názor.“²⁴

Fotografické umění může být potvrzeno ve světě umění, ve spojitosti s pravostí tradičního pojetí výtvarného díla. Na jedné straně existují autorské formy fotografie, které jsou signované. Na fotografiích se nachází různé stopy kazů, vývojky, které dokazují autenticitu. To samozřejmě potvrzuje tři kvality, které Walter Benjamin formuluje. Na druhou stranu jsou zde psychologické úvahy diváka, kdy fotografie dává pomyslnou záruku, byť na ní mohou existovat změny, že si autor zobrazovaný objekt nevymýšlí. Divák má díky tomu pocit originálu, skutečnosti, že tomu opravdu tak bylo. To vytváří pojem pravosti.

²³ Benjamin, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, Ritter, Martin: *Výbor z díla I, Literárněvědné studie*. Praha: Oikoymenh, 2009, s. 302

²⁴ Tamtéž s. 304

3.2.3 Pojmy kultovní a výstavní hodnota

Umělecká díla byla „v první řadě nástrojem magie, který byl teprve později rozpoznán jako umělecké dílo.“²⁵ Především tedy byla díla tvořena na základě nějakého magického či náboženského rituálu. „Rozhodující význam má to, že se tento auratický způsob existence uměleckého díla nikdy zcela neoddelil od jeho rituální funkce.“²⁶ Jinými slovy řečeno, jedinečnost uměleckého díla tkví právě v tom, že má svůj základ v rituálu samém, v němž se mu dostávalo prvotní užitné hodnoty. U výtvorů, které byly vytvořené čistě ve službě kultu, je daleko více důležitější jejich existence, než to, že jsou vůbec viděny. „Los, kterého člověk doby kamenné zobrazuje na stěnách své jeskyně, je kouzelný nástroj, jehož před svými bližními vystavuje náhodou; důležité je nanejvýš to, aby ho viděli duchové.“²⁷

Postupem času se hodnota děl kultovních proměnila v hodnotu výstavní. Ač sice byla díla, která se dala těžko vystavovat, ve věku technické reprodukce vzrůstala možnost jej vystavovat. Uvádím příklad sochy, která je pevně umístěna v chrámu, a busty, která má logicky větší příležitost k vystavování. Reprodukci, tedy fotografií, lze ovšem sochu nafotit z takových úhlu, z kterých ji vidět nemůžeme, tudíž její výstavní hodnota překračuje kultovní. Fotografie se stala jednou z největších pomůcek reprodukce v tomto smyslu. Díky negativům se mohlo vytvářet velké množství stejných fotografií, tudíž je nesmyslem hledat v nich ten jediný originál. Walter Benjamin považuje toto zdůraznění výstavní hodnoty na úkor té kultovní za vrchol technické reprodukce. Díky vzniku nových technologií mizí tradiční hodnoty a jsou nahrazovány novými hodnotami. To ovšem ovlivňuje i samotnou produkci nových uměleckých děl. Vznikají díla, která jsou již při vzniku zamýšlená k jejich reprodukci. Pakliže jsou umělecká díla zhotovována přímo pro výstavní hodnotu, mizí jejich pravost, která byla přímo spojená s kultem.

Ale přesto zůstávají i v dnešní době některá díla, která mají svou kultovní hodnotu. Ovšem u takovýchto děl se přímo vyžaduje, aby zůstávala před veřejností skryta: „některé sochy bohů jsou přístupné pouze veleknězi ve svatyni, některé obrazy Madony zůstávají téměř po celý rok zahaleny, některé skulptury na středověkých

²⁵ Benjamin, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, Ritter, Martin: *Výbor z díla I, Literárněvědné studie*. Praha: Oikoymenh, 2009, s. 306

²⁶ Tamtéž s. 304

²⁷ Tamtéž s. 306

dómech jsou umístěny tak, aby je člověk krácející dole neviděl.“²⁸ Je paradoxní, že dílo musí být uchráněno před zraky pozorovatele, aby si svou kultovní hodnotu uchovalo. Anebo právě tím, že je skryté, má svou kultovní hodnotu. Určování, jakou hodnotu umělecké má či nemá, se velice změnilo od tradiční představy, jak to bylo dříve. Rozpoznáním hodnot uměleckého díla se stalo právě jeho vystavení či nevystavení v galerii.

U fotografie hodnota plynoucí z vystavování opravdu rychle potlačuje hodnotu kultovní. Jak již jsem dříve uvedla, hlavním objektem rané fotografie je portrét lidské tváře. Jedinou kultovní hodnotou, která u fotografie zbývá, je právě u těchto portrétních snímků, které zobrazují například zemřelé blízké. *„Z prchavých výrazů lidského obličejů na raných fotografiích nám naposledy kyne aura. Právě ta vytváří jejich melancholickou a s ničím nesrovnatelnou krásu.*“²⁹ Posledním záchvěvem této hodnoty je tedy kult vzpomínky, která vytváří jakousi věčnou hodnotu.

Pokud tedy mám shrnout, proč dochází k potlačení kultovní hodnoty, je to právě technickou reprodukcí, která je sama předurčena k masovému využití. Postupem času kultovní hodnotu spojenou s aurou zcela nahradila hodnota výstavní, protože vystavování se stalo ohromným módním trendem.

3.2.4 Pojem aury

Jak již bylo řečeno, pojem aura Walter Benjamin vysvětluje ve spojitosti s výše uvedenými pojmy: Tady a Teď, pravost, kultovní a výstavní hodnota. Ústředním argumentem jeho studie je, že při vysoce dokonalé reprodukci odpadá Tady a Teď (čímž má na mysli Tady a Teď originálu, která vytváří pojem jeho pravosti). Z textu vyplývá, že díky technické reprodukci pomocí fotografie se znehodnocuje aura uměleckého díla. Pojemem aura autor rozumí, jak jsem již uvedla, jakési zjevení dálky, která je sebevíc blízko. V poznámkové části tohoto textu³⁰ toto ještě blíže rozvádí: *„Definice aury jako „jedinečného zjevení dálky, byť byla sebeblíže“, nepředstavuje nic jiného než zformulování kultovní hodnoty uměleckého díla v kategoriích časově*

²⁸ Benjamin, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, Ritter, Martin: *Výbor z díla I, Literárněvědné studie*. Praha: Oikymen, 2009, s. 306

²⁹ Tamtéž s. 307

³⁰ Jedná se o poznámkovou část textu vydanou v nakladatelství Odeon v roce 1979, protože v novějším vydání při nakladatelství Oikoymenh se poznámková část nenachází.

prostorového vnímání. Dálka je protiklad blízkosti. Bytostně vzdálené je nepřibližitelné. Ve skutečnosti je nedosažitelnost hlavní vlastností kultovního obrazu. Svou povahou zůstává „dálkou, jakkoli by byl blízký“. Blížkost, kterou nelze upřít jeho matérii, nezasahuje rušivě do oné dálky, kterou si zachovává v svém zjevu.“³¹ Onou dálkou má Benjamin na mysli spojení s kultovní hodnotou, jejímž základem je právě pravost. Toto doložíme citací opět z jeho poznámkové části. „Tou měrou, jak se kultovní hodnota obrazu sekularizuje, stávají se představy o substrátu jeho jedinečnosti neurčitější. Jedinečnost zjevení, která převládá v kultovním obraze, bude v představě vnímatele stále více zatlačována do pozadí empirickou jedinečností tvůrce nebo jeho výtvarným výkonem. Samozřejmě ne beze zbytku: pojem pravosti nepřestává nikdy směřovat dále než k pouhému připsání díla jeho autentickému tvůrci. (Což se zvláště zřetelně projevuje na sběrateli, který si podržuje vždy něco ze služebnictví fetiši a svým vlastněním uměleckého díla se podílí na jeho kultické moci.) Nehledě k tomu zůstává funkce pojmu autentický při hodnocení umění jednoznačná a se sekularizací umění nastupuje na místo kultovní hodnoty autentičnost“³² (autentičností chápeme mnou vysvětlovaný pojem pravost.)

Technickou reprodukcí uměleckých děl pomocí fotografie dochází k rozpadu aury a zároveň tedy dochází k rozpadu i jeho samotné kultovní hodnoty díky tomu, že se vystavováním zvyšuje dostupnost uměleckého díla. Člověk zakusil mít umělecké dílo blíže, než byl doposud zvyklý, a tímto zakušením se strhla masová vlna. Stalo se trendem mít umělecké dílo na dosah, i když se jednalo pouze o jeho reprodukci. Bylo samozřejmě jednodušší prohlížet si kopii, která byla divákovi blíže, než jezdit tisíce kilometrů do galerií kvůli samotnému originálu. Zmizení Tady a Teď originálu a tím pádem i jeho aury zásadně otrásá vlastností pravosti uměleckého díla. Zatímco manuální reprodukcí si svým způsobem dílo svou originalitu ponechává, při technické reprodukcí originalita mizí zcela úplně. V tomto textu je tedy aura především chápána jako vlastnost určující, kdy je dílo umělecky hodnotné a kdy ne. „Reprodukováná věc zde dosud není uměleckým dílem a reprodukce jí není o nic víc.“³³

³¹ Benjamin, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, Saudková, Věra (ed.) : *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 41

³² Tamtéž s. 41

³³ Benjamin, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, Ritter, Martin: *Výbor z díla I, Literárněvědné studie*. Praha: Oikoymenth, 2009, s. 310

Benjamin si povšiml rostoucího množství automaticky a mechanicky reprodukováných obrazů. Ke ztrátě aury dochází od objevení samotné fotografie. Fotografie je velkým pomocníkem reprodukce, ale také napomáhá ničení kultovní hodnoty uměleckých děl a transformuje ji v hodnotu výstavní.³⁴ Aura je tedy vnímána ve spojitosti s určitým souborem historických tradic, který je spojen s klasickým pojetím uměleckého díla.

³⁴ Benjaminovu myšlenku, že fotografie ztrácí svou auru reprodukcí, potvrzuje například technika fotomontáže. Dříve společnost uchvacovala fotografie tím, jak dokonale dokázala napodobit skutečnost oproti malbě, ovšem tato technika, která vznikla díky hnutí Dada, se snažila diváka oklamat. Toto samozřejmě souvisí i s různými gumotisky a retušemi, které se snažili pokřivit skutečnost. Proto důvěra ve fotografii značně klesala. V dnešní době světem hýbe digitální fotografie. Důvodem je větší flexibilita a rychlost - fotky nejsou závislé na médiu a mohou putovat z jednoho konce světa na druhý během několika sekund. A právě jejich editace je pro fotografy velmi snadná. (více o fotomontáži v Baatz, Wilfried: Fotografie, Brno, Computers Press, 2004)

4. Komparace koncepcí za pomoci textu

Carolin Dutlinger

Již v úvodu jsem předznamenala, že v práci nepůjde o to najít správnou a jedinou definici, ale o to, co nejvíce pojem aura přiblížit a uchopit. Po předchozích rozborech obou textů je zřejmé, že mezi nimi panují určité neshody. Je zřejmé, že autor nemá ucelený názor na auru, tudíž se její význam napříč jeho dílem mění. V této kapitole se pokusím tyto dvě mnou probírané koncepce aury navzájem porovnat a vyzdvihnout jisté rozporuplnosti a odlišnosti. Ku pomoci tohoto porovnávání bude text Carolin Duttlinger. Jedná se o současnou vysokoškolskou pedagožku, jejímiž hlavními výzkumnými zájmy jsou 20. století německé literatury a myšlení, zejména s ohledem na vztah mezi literaturou a vizuální kulturou. Pracuje na zkoumání takových autorů jako je Kafka, Benjamin, Adorno, Freud, Sebald a Thomas Kling. Její současný výzkumný projekt zkoumá měnící se pojetí pozornosti v německé literatuře a kultuře z počátku dvacátého století do současnosti. Text *Imaginary Encounters : Walter Benjamin and the Aura of Photography* napomáhá k pochopení Benjaminových koncepcí.

4.1 Chápání textu - Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti

K jistému rozporu dochází už při chápání fotografie jako samotné. Obě koncepce na fotografii nazírají odlišným pohledem. „*V textu Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti je vztah mezi fotografií prezentován jako jeden z jasných protikladů. Jako médium mechanické reprodukce je fotografie jednou z hlavních sil úpadku a destrukce aury.*“³⁵ Hlavním záměrem fotografie v tomto textu není primárně reprezentace reality, ale spíše kopie dříve existujícího. Jde jí o docílení toho, aby tradiční umělecká díla byla přístupnější a tím se právě dosahovalo díky technice

³⁵ Duttlinger, Carolin, *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography*. Poetics Today, 2008. (Autorův překlad)

fotografické reprodukce. Díky fotografii podle Benjaminova docházelo k destrukci aury umělecké díla.

Ovšem v jedné části této tohoto textu se autorova zřejmá zaujatost proti fotografii může náhle a překvapivě zdát nejistá. Benjamin po celou dobu mluví o fotografii jako o prostém nástroji reprodukce, ovšem najednou v tomto textu dostává fotografie status nezávislého média. Jedná se o část, kdy se Benjamin začal zabývat současným využitím fotografie v moderní masové kultuře. Svou poznámkou, že „z *prchavých výrazů lidského obličejí na raných fotografiích nám naposledy kyne aura*“³⁶, dokazuje fakt, že fotografii chápe jako médium, které dokáže obsahovat auru. Tudiž zároveň popírá jednotné označení fotografie jako pouhopouhou pomůcku reprodukce. Duttlinger to shrnuje slovy – „*tato nevratná poznámka měla dalekosáhle důsledky: spojuje fotografii s oběma břehy zjevně nesmiřitelně rozdělenými, čili komplikuje jak historické, tak i estetické parametry Benjaminova vlastního stanoviska. Fotografie se tady ukazuje nejen jako nástroj destrukce aury, ale také ve formě raných fotografických portrétů, jako místo posledního objevení aury.*“³⁷ Tato poznámka, která ne málo narušuje do té doby přesné teoretické zpracování, odkazuje k textu Malé dějiny fotografie, kde Benjamin poprvé definuje auru, kterou vidí v prvních daguerrotypích.

4.2 Chápání textu – Malé dějiny fotografie

„*Mnoho mysticismu, ačkoli jeho postoj je proti mysticismu... to je přímo hrozné.*“³⁸ Tato poznámka Bertolda Brechta naráží na dvojsmyslnost, která obklopuje pojem aury v Benjaminově díle. Skoro všechny fotografie, které v textu Malé dějiny fotografie Benjamin zkoumá, jsou portréty. Tento fakt podepírá tvrzení z první kapitoly, že vztah mezi objektem a divákem navozuje auru. Můžeme zde připomenout Hillův snímek manželů Daunthendeyových, kdy nás oslovily především ženy oči, které míří kamsi mimo. „*Zdůrazňuje atmosféru distance obklopující vyobrazenou ženu, která*

³⁶ Benjamin, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, Ritter, Martin: *Výbor z díla I, Literárněvědné studie*. Praha: Oikoymenth, 2009, s. 307

³⁷ Duttlinger, Carolin, *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography*. Poetics Today, 2008. (Autorův překlad)

³⁸ Duttlinger, Carolin, *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography*. Poetics Today, 2008. (Autorův překlad)

vypadá, jakoby vytvářela imunitu i vůči manželovi uchopení. Tajemná atmosféra obklopující tento obraz je posílena tím, že divák ví, že zobrazená žena později spáchala sebevraždu. Zvláštní prosba obrazu se tedy vynořuje z výchozího pocitu odsunutí, které kontrastuje s jeho hmatatelnou přítomností a bezprostředností.³⁹ Podobným napětím oplývá další zmíněný Hillův snímek. Je to obraz neznámé prodavačky ryb, kde je uchvacující právě to neznámo, které diváka nutí přemýšlet. Znovu Benjamin uchvacuje její pohled, který míří k zemi. Tento snímek, ono neznámo, tvoří odkaz z minulosti do přítomnosti. „*A já se ptám: jak se tyto vlasy zdobily / a pohled tento objímal svět dřívější, / jak tyto rty zde líbaly, k nimž touha / nesmyslně jak dám bez ohně se kadeří!*“⁴⁰ Atraktivnost tohoto snímku tkví v nedostatku informace o zobrazeném modelu, v tomto případě neznámé prodavačce ryb. Tento objekt vztahuje pozornost jen na sebe, o autora fotografie je tedy jen minimální zájem. Obě tyto zobrazované ženy mají jedno společné a to, že jejich pohledy se vyhýbají pohledu z očí do očí fotografovi a tudíž následně i divákovi. Tím ovšem nevědomě zvyšují přitažlivou sílu obrazu.

Jak jsem již uvedla, dle Benjamin se aura ztrácí se vznikem nové, technologicky vyspělejší fotografie. (viz 2.2.3) Ovšem poté dochází k jistému napadení tohoto tvrzení samotným autorem. Příkladem tohoto vyvrácení je fotografie Kafky z doby, kdy byl ještě malé dítě, která pochází z 19. Století, které popsal slovy: „*Tehdy vznikaly ony ateliéry s drapériemi a palmami, s gobelínami a malířskými stojany, které tak dvojnásobně stojí kdesi mezi popravou a reprezentací, mezi mučírnou a trůnním sálem, a z nichž pochází otřesné svědectví jednoho snímku malého Kafky. Přibližně šestiletý chlapec v těsném, jaksi ponižujícím dětském obleku přeplněném lemovkami, zde stojí v jakési zimní zahradě. V pozadí trčí palmové listy. A jako by bylo třeba, aby tyto polstrované tropy byly ještě dusnější a tíživější, model svírá v levici přespříliš velký klobouk se širokou krempou, jaký nosí Španělé. Kdyby nesmírné smutné oce neovládly tuto krajinu, do které byly zasazené, model by se zcela jistě v tomto aranžmá ztratil.*“⁴¹ Tento snímek není už starou daguerrotypii, jedná se o snímek z doby, kdy podle Benjamin fotografie auru už dávno ztratily. Jedná se o snímek, který je uměle naaranžovaný, popírající jakýkoli nádech originality či nahodilosti. O snímek, který

³⁹ Duttlinger, Carolin, *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography*. Poetics Today, 2008. (Autorův překlad)

⁴⁰ Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*, Císař, Karel (ed.): *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 10

⁴¹ Tamtéž s. 13

pocházel ze zmiňované doby, kdy byla fotografie zneužívána. Z doby, kdy vumělkované ateliéry a dílny chrlily nespočet stejnorodých snímků. Kulisy zůstávaly stejné, jen lidé na nich se měnili, ač měli často stejný výraz v obličejích. Jak ale z ukázky vyplývá, i přes všechny výtky k nové inovativní fotografii, sám Benjamin dokázal v tomto snímku auru najít. Poukazuje na pohled malého chlapce, který vyčnívá ze všedního prostředí.

Zde ovšem vyvstává otázka, zda by v něm vyvolala stejný pocit fotografie jiného chlapečka, ovšem s tím rozdílem, že by z něj nevyrostl známý spisovatel jako Franz Kafka. Určitou zaujatost Waltera Benjamina touto fotografií si lze vysvětlit tím, že k ní chová nějaký subjektivní, bližší vztah. Benjamin totiž ve skutečnosti vlastnil kopii Kafkovy fotografie. *„V Benjaminově vysvětlení tohoto obrazu se odráží nejruznější klíčové prvky jeho pojednání o raných auratických portrétech. Stejně jako v jeho spojení s těmito ranými obrazy, se Benjamin znovu zaměřuje zejména na pohled fotografovaného, což je místo základní tenze obrazu, ale také na jeho zvláštní žádost (prosbu). Kafkovy „nezměrně smutné oči“ odráží muka, která zažíval při fotografování v tomto zatuchlém prostředí, které zvýrazňuje pasivní postoj dítěte, a ten kontrastuje se samostatnou vyrovnaností, kterou Benjamin vidí u raných fotografií postav. Navzdory této ztrátě auratické bezpečnosti, udržuje Kafkův pohled prvek kontrolu a, jak bylo řečeno, „ovládl“ tuto dusivou scénu.“⁴²* Kafkovy oči utváří jakousi přehnanou emoci, která vystupuje ze snímku. Oči se stávají detailem, který diváka upoutává natolik, že si nevšimá okolní scény. Tudíž ignoruje prostředí nastrojeného ateliéru. Tím se přibližuje k raným portrétům, které diváka nutí hledat jiskřičku náhody. Toto můžeme přirovnat k Barthesovu pojmu punctum⁴³, což znamená jakési subjektivně založené zaujetí fotografií, nebo nějakým detailem na fotografii. Punctum pro Rolanda Barthesa může být jakási náhoda, či určitý smyslově vnímatelný bod, nejčastěji ovšem obojí v jednom. Je to určitá součást fotografie, kterou z ní lze vyčíst, ale není na ní cíleně a primárně zobrazována. Punctum je vždy a nutně subjektivní, což můžeme přirovnat ke zmíněné pomůcce a to vztahu diváka k objektu, který je také založen podmíněně na subjektivnosti. Na této fotografii doslova punktuje (propichuje) pohled Kafkových očí.

⁴² Duttlinger, Carolin, *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography*. Poetics Today, 2008. (Autorův překlad)

⁴³ Více v Barthes, Roland: *Světla komora*, Praha: Agite/Fra, 2005

Tento příklad snímku je pro mou práci velice obohacující. A to především z toho důvodu, že je důkazem toho, že i sám autor dokázal auru najít i ve fotografiích z doby, kdy to nebylo možné. Tato fotografie se tedy stává prvkem, který smazává rozdíl mezi ranými fotografiemi a jejich masově reprodukoványi nástupci. Tato fotografie se stává výjimkou potvrzující Benjaminovo pravidlo a zároveň se stává prvkem, který narušuje jeho koncepci, ale tím dokládá, jak je těžké definovat nedefinovatelné. Jedná se o určitou emocionalitu, kterou fotografie v Benjaminovi vyvolává a je založená na jeho vlastní zkušenosti. Benjaminův evokující popis této fotografie v divákovi vyvolává emocionální odezvu srovnatelnou s tou, kterou vyvolává i u starých portrétů. Můžeme tedy říci, že aura není svázána s fotografickým stylem, konvencemi a socio-historickým kontextem, ale vyplývá především ze spojení mezi divákem a obrazem. Tím ovšem může vznikat pocit, že je vše jen čistě subjektivní, proto každá fotografie v nás může a nemusí vyvolat pocit aury, a proto by se mohlo zdát, že vlastně neexistuje žádná fotografie, která by auru neobsahovala.

Carolin Duttlinger poukazuje na spojitost mezi Benjaminovým životem, osobními zkušenostmi a jeho koncepcí aury. Jedná se o text *Berlin Childhood*, který vychází z Benjaminových vzpomínek. Duttlinger se pokouší proniknout do důvodů, které zapříčiňují jeho kritiky měšťáckých studiových fotografií. V textu je popisován traumatický zážitek z dětství právě při fotografování. „*Chlapci, který stál uprostřed studia, se zdálo, že okolní stěny a stojany se dožadovaly fotografie stejně, jako se Hádes dožadoval krve obětních zvířat.*“⁴⁴ Jak bylo již dříve uvedeno, na konci 19. století se výroba portrétu stala moderní záležitostí. Lidem šlo především o to, zachytit svou měšťáckou identitu. To ovšem mladý Benjamin neunesl, když čelil mechanickému oku kamery, cítil neschopnost ztotožnit se zobrazovaným já, které byl nucen ztělesňovat. Z textu Carolin Duttlinger vyplývá, že Benjaminova negativní zkušenost je způsobená hlavně velkou touhou střední vrstvy vyrovnat se šlechtické vrstvě. U té bylo zvykem nechávat si dělat portréty svých rodinných příslušníků, které byly potvrzujícím faktem jejich vysokého společenského statusu. Po rozmachu fotografie a jejího snadnějšího procesu vytváření, se i střední vrstvě zachtělo demonstrovat svou pozici ve společnosti. Tím opět odkazujeme k době, kdy se vznikaly ateliéry plné umělých rekvizit, které

⁴⁴ Duttlinger, Carolin, *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography*. Poetics Today, 2008. (Autorův překlad)

chrlily jeden stejnorodý portrét za druhým. Díky tomu si buržoazní společnost začala plnit svá rodinná pozlacená alba.

„*Nakonec jsem byl postaven k syrově namalovanému pohledu na Alpy a moje pravá ruka, která musela mávat kloboukem z kůzlečí kůže, vrhala stíny na mraky a zasněžené lány horizontu*“⁴⁵, tento Benjaminův popis vše jen potvrzuje. Fotografický záznam byl jen potvrzením sebereprezentace či sebesprosazení. Získat šlechtický titul nebylo jednoduché, proto vznikaly fotografie, které alespoň k tomuto statusu přibližovaly. Ovšem toto právě přispívá k mrzačení samotné aury.

Tato Benjaminova negativní zkušenost z dětství se až nápadně podobá fotografii Kafky, kdy lze z jeho očí vyčíst podobnou situaci, jako byla tato. Ač tedy zařazujeme fotografii malého Kafky do doby, kdy fotografie byla společností využita, tudíž aura z ní byla vyškrtuta, této fotografii Benjamin auru přiřknul, a to proto, že jeho negativní zkušenost byla potlačena na základě subjektivních pocitů. „*Tento obraz je brán jako melancholický doplněk k raným daguerrotypům a jeho pohled spouští v pozorovateli proces empatického ztotožnění.*“⁴⁶ Dle předešlých kapitol a na základě studie Duttlinger se může dokázat, že se jedná o potvrzení vztahu mezi divákem a zobrazovaným objektem, přičemž zde je tedy objekt Kafka a diváka představuje sám Benjamin. Autor se do objektu na fotografii zobrazovaném vžil natolik, že v ní vidí sám sebe. Ovšem díky tomuto ztotožnění se s objektem mu dovoluje prozkoumat a rozšířit model fotografické aury ve svém vyprávění.

Duttlinger toto charakterizuje a popisuje jako zcizující charakter fotografické praxe na konci 19. století, kdy právě dochází k pomyslnému setkávání mezi fotografovaným a divákem. Člověk může být fascinován snímkem až do takové míry, že je schopen upustit od jeho dosavadních pravidel. Benjamin byl totiž tímto snímkem ohromen natolik, že dokázal upustit od svého dosavadního kritického smýšlení o pozdější fotografii. Jeho vcítění právě do této fotografie se dá vysvětlit například i tím, že Kafka se stejně tak jako Benjamin narodil v rodině židovského obchodníka. Nebo lze také poukázat na to, že oba dva se snaží ve své tvorbě unikat ze svého prostředí. „*Jak*

⁴⁵ Duttlinger, Carolin, *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography* . Poetics Today, 2008. (Autorův překlad)

⁴⁶ Duttlinger, Carolin, *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography* . Poetics Today, 2008. (Autorův překlad)

Kafkova, tak i Benjaminovy spisy odráží jejich vyrůstání v měšťanském prostředí, jehož normativní představy identity se odráží v jejich fotografii.“⁴⁷ Benjamin se díky znalosti Kafkova původu do něj stylizuje a hledá podobnosti mezi jeho a svým životem.

V Benjaminových pracích o fotografii je zakoušení aury soustředěno na pohled. Samotný pohled se tedy stává prvkem, který navazuje ono spojení mezi divákem a fotografovaným. Tento vztah oplývá samozřejmě zpřítomňujícím charakterem Tady a Teď, bez něhož by ani nebyl možný. Jak už bylo předznamenáno, známý pojem Tady a Teď je iniciátorem vnímané aury fotografie. Benjamin všeobecně tento zpřítomňující charakter u technologicky novějších fotografií nevnímá (kromě tedy fotografie F. Kafky, což bylo již vysvětleno).

Tímto je tedy zřejmé, že auru Benjamin vysvětluje na základě subjektivního vztahu mezi divákem a zobrazovaným objektem, který je podmíněn zpřítomňujícím charakterem Tady a Teď. A také auru spojuje s určitou tradicí, která je spjata s uměleckým dílem zasazeném vždy v kulturní společnosti. Je jisté, že náhled na auru může společnost ovlivňovat. (viz. 19. století).

K tomuto chápání aury, které je spojené se souborem historických tradic a hodnot, se nabízí ještě jeden příklad. Tento příklad se prolíná v obou Benjaminových tezích. A je jím Atget, herec, který byl znechucen svým zaměstnáním a pokusil se strhnout svou masku. „*Jako první dezinfikoval dusivou atmosféru, kterou šířila konvenční portrétní fotografie úpadkové epochy. Pročistil tuto atmosféru, ba vyčistil ji: nastoluje osvobození objektu od aury, jež je nejméně zpochybnitelnou zásluhou nejranější fotografické školy*“⁴⁸ Atget vytvářel fotografie, které byly takřka liduprázdné. Zobrazoval pařížské ulice okolo roku 1900. Fotil bez jakékoliv ideologie nebo teorie, ale měl jeden cíl, a to vyfotografovat Paříž takovou, jaká skutečně byla. „*Pro fotografii je ze všeho nejnemožnější zřít se lidí*“⁴⁹. Jeho nesmírný význam dle Benjaminu je právě v tom, že dokázal oprostít fotografii od člověka a fotil ulice, jako by šlo o nějaké dějiště zločinu, „*dosáhl na vrchol nejvyššího mistrovství, ale v zaryté skromnosti*

⁴⁷ Duttlinger, Carolin, *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography*. Poetics Today, 2008. (Autorův překlad)

⁴⁸ Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*, Císař, Karel (ed.) : *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 15

⁴⁹ Tamtéž s. 16

velkého umělce, jenž stále žije ve stínu, tam opomněl vztyčit prapor.“⁵⁰ Tímto Benjamin poukazuje na to, že Atgetovy fotografie nabyly uznání až po jeho smrti. Jeho fotografie se staly téměř dokumenty, „doličnými důkazy v historickém procesu.“⁵¹ Benjamin jim díky tomu přikládá skrytý politický význam. Autor textu o jeho fotografiích tvrdil, že „ze skutečnosti vysávají auru jako vodu z potápějící se lodi. – Co je vlastně aura? Mimořádné předivo prostoru a času: jedinečný zjev dálky, ať je jakkoli blízko.“⁵² Pro mou práci je i tento příklad velice zajímavým. A to z toho důvodu, že fotografie Atgeta spadají do období, kdy snímky auru podle Benjaminova neobsahují a zároveň nezobrazují žádný lidský objekt. Ovšem ani toto nesplnění samotným autorem nastolených podmínek nezměnilo to, že pro něj Atgetovy fotografie auru přinášejí.

„V literárních, vizuálních a kulturních studiích se aura stala synonymem pro tradiční umělecké dílo, jehož kontemplativní zkušenost je postupně rozmělněna s příchodem moderní technologie do oblasti medií. Dokonce už za časů Benjaminova, aura popisovala stav, který už tehdy byl zastaralý.“⁵³ Z ukázky jasně vyplývá, že pojem aura byl již v Benjaminově době pojmem zastaralým. A to lze odůvodnit tím, že vynález fotografie zapříčinil krizi v umění, což je již blíže popsáno v 1. kapitole. Duttlinger podává vysvětlení, že Benjaminovy texty nepopisují aktuální vztah, protože krize v umění, které zatřásl klasickým pojetím umění, musely nutně nastat změny jeho charakteru. „Benjaminova hlavní teoretická tvrzení jsou tudíž neoddelitelná od specifické interpretační praxe, která propůjčuje jeho spisům, o konceptu aury, hloubku a komplexitu. V tomto ohledu formuje Benjaminova text „Fotografie“ hlavní bod teorie aury, ne proto, že obsahuje ranou definici tohoto termínu, ale protože ji vyjadřuje nezávisle na historické definici tohoto termínu a vyjadřuje ji ve flexibilnějším a obecně použitelnějším modelu aury, jakožto fenoménu svázaném s aktem pozorování a recepce.“⁵⁴

⁵⁰ Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*, Císař, Karel (ed.) : *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 15

⁵¹ Benjamin, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, Ritter, Martin: *Výbor z díla I, Literárněvědné studie*. Praha: Oikymen, 2009, s. 307

⁵² Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*, Císař, Karel (ed.) : *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 15

⁵³ Duttlinger, Carolin, *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography* . Poetics Today, 2008. (Autorův překlad)

⁵⁴ Duttlinger, Carolin, *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography* . Poetics Today, 2008. (Autorův překlad)

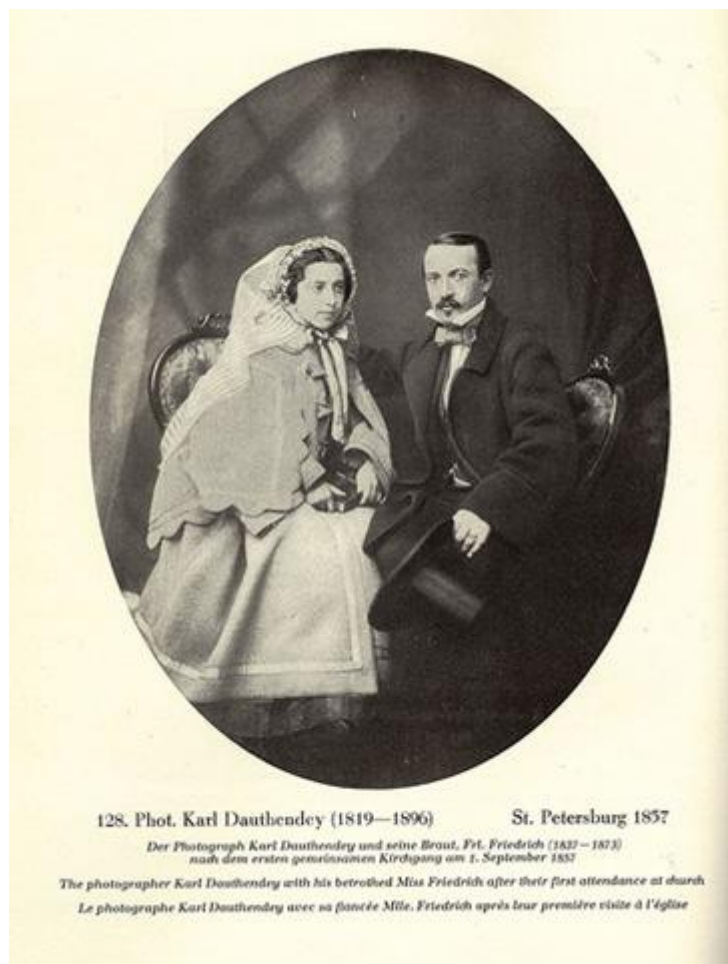
5. Závěr

Na základě předchozích kapitol bude následovat celkové zhodnocení. Ze svého zkoumání vyvozují, že Benjamin definoval dvě pojetí aury. Prvním z nich je tvrzení, že aura vyplývá ze souboru historických tradic spjatých s uměleckým dílem. Pojem aury uměleckého díla je historicky podmíněn, protože aura je dílu připisována kulturou, která ji oceňuje. Tento pohled na auru lze vyčíst především z textu *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukce*, z něhož vyplývá, že se především reprodukovala ta díla, která byla společností vnímána jako díla klasická. Dalo by se tedy říci, že pokud auru spojíme s uměleckým dílem, bude to znamenat, že nabývá jakousi magickou hodnotu. Přiřknutím aury nějakému dílu, dostává dílo auratický status. Na základě tohoto zjištění lze ovšem vydedukovat, že samotná fotografie bez auratického statusu uměleckým dílem není. A toto také potvrzuje sám Benjamin, který tvrdí, že je fotografie prostředníkem a pomocníkem reprodukce. Tudíž logicky vyplývá, že fotografie jakožto prostředník reprodukce stírá možnost fotografie být uměleckým dílem. Ale je fotografie pouze ničitelem rysů uměleckého díla nebo může být fotografie uměleckým dílem?

Druhé pojetí aury se týká textu *Malé dějiny fotografie* a vyplývá především ze vztahu mezi divákem a fotografovaným objektem, což je podmíněné zpřítomňujícím charakterem *Tady a teď*. Jde o vztah, který je založen na subjektivních pocitech, na vcit'ování se do zobrazeného objektu a s tím spojenou emocionalitou. Jak bylo již uvedeno, auru lze přiřknout prakticky jakékoliv fotografii, která na člověka tím způsobem působí (viz. Benjaminův vztah k fotografii *France Kafky*, respektive Benjamin jako divák a Kafka jako zobrazovaný objekt). Uměleckým dílem se nestává každá fotografie, to je založeno na subjektivním pohledu každého člověka, jakou hodnotu přisoudí fotografii. Takže téměř každá fotografie může mít auru, tudíž nemůže být řečeno, že žádná fotografie auru neobsahuje. Toto pojetí aury je spojené i se vztahem diváka s technologií, kterým jsem se v práci také zabývala. Podle Benjaminova fotografie, které ještě obsahují auru, jsou staré daguerrotypie, v nichž lze číst vrůstání fotografovaného objektu do obrazu vlivem delších expozičních časů a nedokonalé optiky. Toto jeho tvrzení je v textu několika příklady potvrzeno, ale také jinými příklady vyvráceno. I sám Walter Benjamin dokázal zpřítomňující jev *Tady a Teď* aplikovat na pozdější fotografie.

Shrnutím mnou probíraných Benjaminových textů bych mohla říci, že ač se snaží být teoreticky co nejpřesnější, dokládáním svých teorií na příkladech své položené teoretické základy podkopává. Walter Benjamin se pokusil definovat nedefinovatelné, a ač se mu nepodařilo podat jednu jednotnou a dokazatelnou tezi, svou prací vyšlapal cestičku pro své následníky na další zkoumání tohoto tématu.

Obrázková příloha



1.fotografie : Karl Dauthendey s jeho ženou

D<http://bibliotecaignoria.blogspot.com/2009/07/walter-benjamin-pequena-historia-de-la.html>



2.fotografie: Prodavačka ryb z New Haven

<http://www.nationalgalleries.org/collection/scottish-artists-a-z/A/6096/artistName/Robert%20Adamson,%20David%20Octavius%20Hill/recordId/27>

652



3. fotografie: Franz Kafka jako dítě

<http://tomclarkblog.blogspot.cz/2011/04/walter-benjamin-franz-kafkas-left-ear.html>



4. fotografie: Atget Paris

<http://quintessentialruminations.wordpress.com/2011/04/08/eugene-atget-%E2%80%93-photographer-extraordinaire/>



5. fotografie: Atget Paris

http://www.gingkopress.com/ima/atget-paris_i4.html

Použitá literatura

AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: AMU, 2010.

BARTHES, Roland. *Světlá komora*. Praha: Agite/Fra, 2005.

BAATZ, Wilfried: *Fotografie*, Brno, Computers Press, 2004.

BENJAMIN, Walter: *Malé dějiny fotografie*, Císař, Karel (ed.) : *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla I, Literárněvědné studie*. Praha: Oikoymenh, 2009.

DUTTLINGER, Carolin, *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography* . Poetics Today, 2008.

JIRÁK, Jan; KÖPPLOVÁ, Barbara: *Média a společnost*, Portál, Praha 2007.