

3. BIOPIKTORIALITA A BOJ O OKO

„...hlavní objekt ve fotografii musí být právě tak ostrý, jak ho vidí oko, ale ne ostřejší...“¹⁸

Peter Henry Emerson, 1889

„Kdyby si lidé uvědomovali [...] možnosti (fotografie), mohli by pomocí fotografického aparátu učinit viditelným to, co nemůže být vnímáno optickým ústrojím člověka – lidským okem. Fotografický aparát by [...] naše oko mohl zdokonalit či doplnit.“¹⁹

László Moholy-Nagy, 1927

V předchozí části byla zdůrazňována protikladnost indexikality vs. ikonicity ve chvíli, kdy je fotografie čtena. Také estetika snímku, jak bylo řečeno, může být buď indexikální, nebo ikonická. Na dalších několika desítkách stran se budeme zabývat konkrétními mechanismy, kterými do fotografie proniká ikonická estetika. Je třeba velmi důrazně upozornit: následující kapitoly, týkající se fototechniky, rozhodně nejsou stručnými dějinami fotografických vynálezů. Jsou analýzou zcela konkrétních prostředků, kterými je ikonická estetika ve fotografii vytvářena. Tyto vztahy určují nejen estetické principy, ale opět vytvářejí kognitivní modely, kterými uchopujeme svět.

Dva zcela protichůdné citáty v záhlaví této kapitoly poukazují na dvě zcela odlišné koncepce chápání technických obrazů. Jedna usiluje o napodobení lidského vidění a druhá o rozšíření lidského vidění. Fotografie se tedy z toho úhlu pohledu zdá být rozdvojená. Celá věc je však ještě mnohem méně přehledná. Fotografie totiž není takto dvojjediná, ale, jak uvidíme, trojjediná. Kromě oka do ní konfuzním způsobem vstupuje i malířství. Na základní schéma této knihy bychom se v podstatě mohli podívat prizmatem jednoho ze zakladatelů mediálních studií Marshalla McLuhana. Z jeho základních tezí vybereme dvě.

Každé médium v sobě obsahuje i vlastnosti jiných, starších médií. McLuhan to zformuloval opravdu radikálně: „obsahem každého média je vždy

¹⁸ „A picture should [...] be made just as sharp as the eye sees it and no sharper.“ Henry Peter Emerson. *Naturalistic Photography for Students of the Art*. London: Forgotten Books, 2012, s. 119.

¹⁹ „Das Bewußtwerden dieser Möglichkeiten hätte nämlich dahin geführt, Existenzen, die mit unserem optischen Instrument, dem Auge, nicht wahrnehmbar oder aufnehmbar sind, mit Hilfe des fotografischen Apparates sichtbar zu machen; d. h. der fotografische Apparat kann unser optisches Instrument, das Auge, vervollkommen bzw. ergänzen.“ Laszló Moholy-Nagy. *Malerei, Fotografie, Film*. Faksimile-Nachdr. nach der Ausg. 1927 Passau, 2. Aufl. Mainz: Kupferberg, 1978 [1. Aufl. 1925], s. 26.

jiné médium, obsahem písma je řeč, zatímco obsahem knihtisku je psané slovo [...]"²⁰

Média jsou podle McLuhana extenze lidského těla, u fotografie se tedy nabízí extenze oka a šířeji nervového systému.²¹

Analýzu vztahu techniky biologie a dějin umění můžeme začít úvahou o první tezi. Přistoupíme-li na domněnku, že média v sobě obsahují jiná starší média, je třeba najít odpověď na otázku, proč tomu tak je. Proč každé médium těží tak mnoho ze starších médií. U McLuhanova příkladu psaného písma a řeči u knihtisku a psaného slova to téma k diskusi není, jiná možnost neexistuje. Ale tam, kde situace není tak jednoznačná?

Pokud budeme pracovat s McLuhanovou hypotézou, lze navrhnout, že jeden z důvodů, proč média obsahují jiná, starší média, je ten, že my, jejich uživatelé, si do nich starší média jednoduše vkládáme. Svá média si formulujeme k obrazu starších médií. Děláme to ne proto, že by nová média nedokázala být samostatnější, ale protože stará média potřebujeme, abychom těm novým mohli snadněji a pohodlněji porozumět. Právě takto lze chápat i médium fotografie. Kromě srozumitelnosti je zde však ještě jeden prvek. Tím je legitimita seniorního média. Starší médium je legitimní prostě tím, že je starší. Že existuje a existovalo. Jde zde o to, čemu se v psychologii říká *mere-exposure-effect*, to jest *efekt pouhého vystavení*. To, s čím se často setkáváme, je obecně přijatelnější a vnímané pozitivněji než něco neznámé. Bylo provedeno množství experimentů, se slovy, s fotografiemi tváří atd. Pokusné osoby měly například uhodnout, zda význam slov v jazyce, který neznaly, (ve skutečnosti byl vymyšlený a slova neměla žádný význam) je spíše pozitivní či spíše negativní. Ta slova, se kterými se pokusné osoby během experimentu setkaly víckrát, odhadovaly častěji jako pozitivní. V jiném experimentu pokusné osoby viděly fotografie různých tváří, o nichž nic bližšího nevěděly. Ty tváře, které se během experimentu opakovaly, vnímali pak respondenti jako sympatičtější.²² Lze tedy předpokládat, že média na tom budou podobně, nová média mohou být fascinující, ale ne nutně *sympatická*. Aby bylo legitimní, aby bylo *sympatické*, musí každé médium zpočátku odkazovat ke starším médiím, přebírat některé jejich vlastnosti. Referencí ke starším médiím si vy-

²⁰ Marshall McLuhan. *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*. Přeložil Miloš Calda. Praha: Odeon, 1991, s. 19.

²¹ *Tamtéž*.

²² Efekt pouhého vystavení se také někdy nazývá *familiarity effect*, efekt známého. Tento efekt popsal a systematicky se jím zabýval americký psycholog Robert Zajonc, který také uskutečnil výše zmíněné experimenty. Podrobněji viz Robert B. Zajonc. *The selected works of R. B. Zajonc*. New York: John Wiley & Sons, 2004.

půjčuje jejich legitimitu a staví na ní i svou vlastní. Teprve když si vydobude svou legitimitu, může být samostatné a získat spektrum autonomních vlastností. Nové médium si právo na svou vlastní povahu „vybojuje“ tak, že se jí pasivně dožije.

Málokoho zaskočí tvrzení, že z předfotografických médií je ve fotografii nejpřítomnější malířství či obecněji rukodělné obrazy. Nicméně *míra* přítomnosti malířství v běžné nevýtvarné fotografii je mnohem vyšší, než se domníváme. A konkrétní mechanismy vztahů mezi rukodělným a technickým obrazem nejsou kupodivu (a v rozporu s převážným míněním teoretické obce) tak precizně analyzovány, jak by si zasloužily.²³ Pokud v McLuhanovské paralele vytvoříme pracovní hypotézu, že obsahem fotografie je malířství, pak je třeba si položit zásadní otázku: kudy malířství a rukodělné obrazy obecně do technických obrazů pronikají? Odpověď je snadná, dochází k tomu dvojnásobem:

1. Ti, kdo konstruovali a konstruují fotoaparáty, filmy a čipy, od prvních vynálezců a techniků až po současné zaměstnance vývojářských oddělení velkých koncernů, nevědomky nastavují fototechniku dle schémat a vlastností rukodělných obrazů. 2. Fotografická média si interpretujeme a intuitivně vnímáme dle předfotografických obrazových médií.

Z těchto dvou bodů zákonitě vyplývá otázka: vkládáme si do fotografie předfotografická obrazová média při interpretaci či navrhování a konstruování fototechniky záměrně? V naprosté většině případů bezpochyby nikoli.²⁴

Nicméně přestože si vlastnosti rukodělných obrazů do fotografie vkládáme, zároveň fotografickou kameru přirovnáváme k oku. Biologických metafor fotoaparátu coby mechanického oka najdeme v jazyce nesmírnou řadu, a to již od textů v první fotografické knize Henryho Foxe Talbota *The Pencil of Nature* (Tužka přírody, 1844) až po jeden z nejvýznamnějších katalogů avantgardní fotografie Franze Roha a Jana Tschicholda *Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit* (Foto-oko: 76 fotografií času, 1929), a tohoto srovnání používal i Karel Teige. Srovnání s okem existuje i ve filmu (*Kino-Glaz*). V některých jazycích se dokonce slovo „oko“ promítlo i do fotografické terminologie, v češtině je

²³ Vztahy fotografie a malířství jsou dobře zpracovány, pokud se týká malířského piktorialismu. Fotografové tohoto směru vědomě a záměrně včleňovali řadu malířských odkazů a principů do svých fotografií. Činili tak pomocí témat, která se vyskytovala v malířství, stylizací kompozice či gestem i technickým zpracováním, například potlačením fotografické ostré kresby. Nás však bude zajímat malířskost fotografií, které si malbu jako předobraz vědomě nekladou. Náš pohled na tuto problematiku je mediální a technický, nikoli uměnovědný.

²⁴ Vědomé vnášení malířství do fotografie je, v porovnání s ostatním proudem fotografických médií, zcela okrajová záležitost a miji se také s naším tématem – tedy s percepcí fotografie a s výrobou „strojů na fotografii“ – fotografické techniky.

to např. jednooká a dvouoká zrcadlovka. Také říkáme, že kamera „vidí“ atd. Skutečně se domníváme, že fotografie, které si prohlížíme, jsou okem, kterým „vidíme“ do minulosti a do vzdálených míst (a v tomto případě nezáleží příliš, zda jde o soukromé foto či *reprofoto* s milionovým nákladem). Fotografii chválíme pro její realističnost a v podstatě nevědomky předpokládáme, že vidí „lidsky“. Její technicistní pohled máme za „biologický“. Ve skutečnosti však fotografové a vynálezci, konstruktéři a vývojáři fototechniky neusilovali jen, aby kamera napodobovala lidské oko, ale od základu ji konstruovali k obrazu malířství. Rukodělné obrazy jsou přítomny v matematických formulích a chemických vzorcích, s jejichž pomocí vědci a technici fototechniku tvořili a tvoří. Tím je konstituována trojjedinost fotografie jako prolnutí techniky, malířství a biologie.

Vznikaly a vznikají přístroje na vytváření technických obrazů, o kterých se domníváme, že substituují lidský pohled, že jsou protézou lidského oka. Částečně jím opravdu jsou, ale mnohem více jsou inspirovány zkušeností lidského oka přetvořeného kulturním dědictvím malířství. Domníváme se, že napodobujeme anatomii, ale napodobujeme dějiny předfotografického obrazu. Toto rozpolcené nastavování fotografie budeme nazývat *biopiktorialita*. *Bio-* zde zastupuje lidské oko, *piktorialita* dějiny předtechnického obrazu. *Biopiktorialita* není to, co je biologické, ale to, jak si naše kultura přetváří naše vidění. Lze to říci ještě jednodušeji:

Fotografie je to, co si kultura myslí o oku.

I když je fotografie jako umění v této knize tématem okrajovým, vybral jsem jako modelové příklady Emersona a Moholy-Nagye, osobnosti z oblasti výtvarné fotografie. Jednak proto, že oba byli jak tvůrci, tak teoretiky, kteří přesně formulovali své názory, jednak proto, že jejich názory na to, čím má fotografie být, jsou diametrálně odlišné a z hlediska *biopiktoriality* protikladné.

Peter Henry Emerson ve své knize *Naturalistic Photography for the Students of Art* (Naturalistická fotografie pro studenty umění, 1889) bojoval za *přírozenou* fotografii. Domníval se, že fotografie, má-li být uměním či být obecně pravdivá, musí odmítnout svou dokonalou realističnost. Úhelným kamenem pro Emersona bylo lidské oko, přesněji jeho domněnky o tom, jak lidské oko vidí. Emersonovy úvahy i jeho fotografie jsou sofistikované a ovlivněné vědou, konkrétně oftalmologickými studiemi Hermanna von Helmholtze, na kterého se ve své knize místy zcela konkrétně odvolává. Jedním z hlavních témat je podle něj ostrost zobrazené reality. Emersonovy fotografie jsou ostré jen v klíčové, malé části fotografie, tedy podobně jako když se oko soustředí na výsek skutečnosti, což je v protikladu oproti tradiční fotografii, která se většinou snaží dosáhnout rovnoměrně ostrého obrazu. Odmítal objektivy,

jejichž ohnisková vzdálenost je „nepravdivá“, totiž neshoduje se s viděním lidského oka, ale také objektivy, které kreslí přesněji než lidské oko, zobrazují víc detailů a jsou tedy opět „nepravdivé“. Emersonova naturalistická fotografie se snaží vnutit fotografii biologické parametry a skrze ně jí dát autonomii samostatného média. Emerson byl jedinečným extrémem. Usiloval o vytvoření piktorální fotografie na přirozeném či přírodním, tedy vpravdě biologickém základu.

László Moholy-Nagy chce, zcela naopak, přesáhnout jak piktorialitu, tak biologii. Tento výjimečný výtvarník, činný v mnoha oborech, který experimentoval s kolážemi, fotogramy, u nichž ho fascinovalo odmítnutí perspektivy, se zabýval také přímou fotografií. Jako teoretik byl zcela radikální. V roce 1927, tedy necelých 40 let po Emersonovi, píše:

„Přestože se fotografie ohromně rozšířila, od dob, kdy byl proces vynalezen, se neobjevilo nic opravdu zásadního ani v přístupu, ani v technice fotografie. Každá inovace, která vznikla, byla – s výjimkou rentgenové fotografie – založená na konceptu umění reprodukce, jaká převládala v časech Daguerra v 30. letech devatenáctého století: reprodukce kopie skutečnosti podléhající pravidlům perspektivy.“²⁵

To, že byl vůči danému stavu kritický, je z tónu citátu zřejmé.

Emerson i Moholy-Nagy bojovali oba za svébytné fotografické médium. Emerson chtěl samostatnost fotografie dosáhnout biologii – citací oka. Moholy-Nagy prosazoval autonomii fotografie tak, že odvrhl jak piktorialitu, tak biologii.

Dědictví malířství, pokud si ho všimneme, což se ovšem obvykle nestává, by se mohlo zdát přirozené, logické, a dokonce v jistém smyslu *oprávněné*. Ale přirozené by být *nemělo*, alespoň ne potud, pokud bychom od „nového“ média žádali něco skutečně „nového“. Novou zkušenost a zejména nová sdělení, či dokonce nové možnosti myšlení.²⁶ Potence nového (v případě fotografie ovšem již téměř dvousetletého) média je daleko širší než ta, se kterou běžně pracujeme. Vlastně můžeme říct, že médium fotografie dosud

²⁵ „Seit der Erfindung der Fotografie wurde in Prinzip und Technik des Verfahrens – trotz ungeheurer Verbreitung – nichts wesentlich Neues gefunden. Alle seither eingeführten Neuerungen – mit Ausnahme der Röntgenfotografie – basieren auf der in Daguerras Zeit (um 1830) herrschenden künstlerisch reproduktiven Auffassung: Wiedergabe (Kopie) der Natur im Sinne der perspektivischen Regeln. Jede malerisch ausgeprägte Periode hatte seitdem eine epigonenhafte – sich an die jeweilige malerische Richtung anlehrende fotografische Manier.“ Laszló Moholy-Nagy. *Malerie, Fotografie, Film*, s. 25.

²⁶ Notoricky známá věta Marshalla McLuhana, že „the medium is the message“, z roku 1964 znamená, že charakter média zcela definuje to, co se říká. Z toho pohledu se fotografie se svou zděděnou estetikou jeví jako cosi, co nenaplnuje své možnosti. Totiž neříká to, co může.

nevyužilo svůj potenciál. Fotografie zůstala *biopiktoriální*, a tedy, v moholy-nagyovském smyslu, daleko za svými možnostmi. Zaostala za svými technologickými možnostmi, které by přinesly novou estetiku, ale také odlišné vnímání světa. Touto technologickou zaostalostí fotografie se budeme zabývat v další kapitole. Legitimitu stávajících fotografických technologií podřývala vědecká fotografie a technická fotografie, jejichž některé projevy se občas staly i populárními ikonami. Avantgardní umění se kupodivu na koncepci „jiné“ fotografie podílelo pouze okrajově.

„Masová“ zcela stejně jako „umělecká“ fotografie si půjčila z malířství kompoziční principy, rozličné ikonografické kánony, konvenci renesanční perspektivy, práci s detailem, barevné kánony (před příchodem barvy metaforickou černobílou škálu), obrazové postupy narativity. K tomu, aby je však mohla realizovat, potřebovala fototechniku, tedy obrazový formát, objektivy, filmy, senzory, softwary, nastavit tak, aby dokázala malířskost, ale i biologii formálně správně citovat. Abychom však mohli analyzovat malířskost ve fotografii, musíme si říct, s čím musí ono malířské nastavování bojovat. Musí bojovat s autonomními kvalitami fotografie.

VŠECHNOST

Existuje hlavní antipiktoriální rys fotografie, překážka významnější než všechny ostatní. Je tím, co nás na fotografii nejvíce fascinuje, a současně tím, proti čemu se zvedá největší odpor všech, kdo se snaží zmocnit fotografického piktoriálního vidění. Tou kvalitou je nediskriminační prezentace *všeho*, co bylo před objektivem. Fotografie ukazuje mnohost podrobností ve fotografickém obraze, které tam nejsou záměrné, ale kterými lze nekonečně bloudit. Záhyby na košili, škvíry ve zdi, tvar listů v pozadí, detaily oblečení, spárovaná podlaha, náhodná postava v pozadí, odloupený kus barvy na zábradlí, okvětní plátek růže, díra na ponožce, chloupky v podpaží a další a další detaily. I když se touto problematikou zabývalo už více teoretiků – a v nejrůznějších více či méně explicitních podobách ji můžeme najít už v textech v 19. století²⁷ – pro tuto zcela základní vlastnost fotografie neexistuje žádný vžitý název.²⁸ V této knize jí budeme říkat *všechnost*.

²⁷ Například: Robert Lassam. *Fox Talbot, photographer*. Tisbury [Eng.]: Compton Press, 1979, s. 18. Je ovšem nutné dodat, že v 19. století tento rys akcentovali zejména ti, kdo tuto vlastnost fotografie vnímali jako pozitivní a neproblematizovali ji.

²⁸ Některá pojmenování se nicméně objevila. Filozof Miroslav Petříček pro tuto vlastnost použil termín *overpresence*. Je to výstižné označení v tom smyslu, že implikuje,

Tuto vlastnost zobrazovat nadbytečné, ale v konečném důsledku pozoruhodné a „čtivé“ detaily neměl žádný zobrazovací systém, žádné médium před fotografií, ale ani po ní. Film je také, co se detailů týče, relativně precizní, ale pohybuje se a detaily v něm se kontinuálně stávají „ne-reprezentovanými“, nejsou přítomny. Fotografická *všechnost* je stejně fascinující jako problematická pro ty, kdo chtějí, aby obrazy tvořili oni, a nikoli fotoaparát. Značná část fotografie s uměleckými ambicemi, dále fotografie reklamní a módní, ale nakonec i dokumentární a rodinná se ve snaze být dokonalá, v podstatě „namalovaná“ či esteticky ikonická, snaží *všechnost* potlačit. I člověk, kterému fotoaparát slouží jen k fotografování rodiny na dovolené, pootočí fotoaparát, aby nebyl vidět pytel s odpadky vedle chodníku. Malíř figurativního obrazu by jej prostě nenamaloval, pokud by nechtěl. Takový příměr je jistě primitivní, ale ilustruje samotný princip všudypřítomné *všechnosti*. Malíř nenamaluje strom rostoucí někomu z hlavy, fotoaparát ano. Srostlice, postrach amatérských fotografů, jsou ale kvalitou fotografie. *Všechnost*, zobrazení všech prvků reality, má za důsledek i nutnou nahodilost vztahů některých prvků reality na fotografii, protože fotograf není schopen při stisknutí spouště všechny tyto vztahy kontrolovat. Výjimkou mohou být jen kompletně inscenované snímky v ateliéru. Jedním ze zásadních bojišť podmanění si reality je proto kompozice. Skladba obrazu má řadu funkcí. Je svého druhu narací. Narace potřebuje všechno nadbytečné vytěsnit. Vztahy mezi objekty v malbě bývají narativní vždy a rozložení jednotlivostí má přispět k výrazu díla, dynamičnosti, statickosti, klidu, agresi. Jsou to dohodnuté obrazové syntaxe, a jakmile necháte fotoaparát fotografovat, malířství vám zmizí z obrazu a vy stanete před ikonem či indexem, který je pro vás čitelný, ale jehož vnitřní vztahy vás v lepším případě ruší, v horším jim nerozumíte.

Všechnost je esenciální složkou fotografie, kterou se snaží potlačit i autoři dokumentární fotografie. Dokument, který se snaží nedokumentovat, protože se domnívá, že nezkratné prvky vytvářejí chaos. Skutečně tomu tak je. *Všechnost* ničí řád a vytváří chaos. Můžeme se však ptát, zda to není správně, zda tento chaos nelze do fotografie vpustit.

Patrně neexistuje dokonalejší důkaz o piktorálních tendencích fotografie, než je právě tato snaha podmanit si co nejvíce *všechnost*. Koneckonců snaha o zmocnění se celku, odmítnutí ponechat cokoli náhodě, není jen malířským principem. Je to vztah člověka k tvorbě malířské, hudební, literární i k životu samotnému. Ale fotografie je jiné médium, je to strojové médium. Proč raději nenechat pracovat fotoaparát? To, že fotografové si chtějí *všechnost* podrobit,

že fotografie zobrazuje více „over“, než autor chtěl. Pokud jsem tedy vytvořil vlastní termín *všechnost*, bylo to proto, že je etymologicky „banálnější“, což koresponduje s „banalitou“ jevu samotného.

aby jejich fotografie byly dostatečně zvládnuté, umělecké, dokonalé, čisté, je možná škoda. Jak silné a odlišné médium bychom mohli mít, kdybychom tuto náhodnost do média fotografie zcela vědomě vpustili.

Všechnost ovšem za určitých podmínek ocenit dokážeme. Její primitivita může být v některých ohledech vnímána jako autenticita. Všechnost je spojencem indexikální estetiky. Existují oblasti, které s všechností pracují záměrně. Asi nejvýraznější příklady záměrně předstírané všechnosti bychom našli v oblasti reklamní fotografie. Jde o snímky, které jsou vytvářeny profesionálními fotografy, ale které se zdají být mírně nezvládnuté, bezprostřední, což podporuje princip autenticity. Také reklama, kde je všechnost limitována vždy, se zdánlivou, ale pečlivě naplánovanou všechností v některých svých kampaních pracuje. Reklamní strategie se stávají čím dál promyšlenějšími a práce s nedokonalostí je už jednou ze zcela tradičních reklamních konvencí. Mírný nepořádek v bytě, ve kterém bezprostředně vyhlížející mladý muž/žena hovoří o výhodách čehosi, je často efektivnější než dokonalý řád, protože jsme ochotni se s ním více ztotožnit. Zkrocená, naznačená, promyšleně vykalkulovaná všechnost totiž apeluje na náš každodenní způsob vidění. Všechnost je také ceněna jako fotografická složka naivních fotografických primitivů a také rodinných alb a archivů (jejichž význam je dnes přehodnocován) obsahujících neprofesionální fotografii. Všechnost také může fungovat v bulvárních periodikách a webových stránkách, neboť opět dodává punc autentického indexu.

Bylo by ale chybné všechnost interpretovat jenom jako nedokonalost. Je spíše neovládanou částí zobrazení. Jak bylo naznačeno, všechnost se často projevuje v detailech. Všechnost je podmínkou toho, pro co Roland Barthes v knize *Světlá komora: Poznámka k fotografii* (La chambre claire: Note sur la photographie, 1980) vytvořil neologismus *punktum*.²⁹ *Punktum* je dílčí skutečnost či prvek, který určitého diváka u určité fotografie fascinuje a který přitom není záměrným poselstvím autora ani nenesé klíčový (kulturní) význam snímku. Ale právě tato *punkta* jsou pro Barthesa ve fotografii tím nejpodstatnějším. Něčím, co nám umožňuje být fotografiemi okouzlen. Opakem jsou pak fotografie bez *punkt*, v Barthesově terminologii jsou to *unární fotografie*. Ty tvoří většinu fotografického univerza a nenabízející nic než *studium*, kulturně podmíněný vlažný zájem. A je to právě všechnost, která nám někdy umožňuje si svoje *punktum* či *punkta* na fotografiích najít. *Punktum* není intencionální ze strany autora fotografie, a tak čím více intencionality, autorské kontroly, do fotografie vneseme, tím je obvykle menší prostor pro náhodnost fascinujících detailů.

²⁹ R. Barthes. *Světlá komora: Poznámka k fotografii*, s. 31.