

Upozornění pro čtenáře

William Henry Fox Talbot vydal roku 1844 první svazek *Tužky přírody*, první komerčně publikované knihy s fotografickými ilustracemi, jejímž cílem bylo představit veřejnosti toto nové obrazové médium a možnosti jeho využití. Takto alespoň bývá slavná kniha obvykle charakterizována; osvětový aspekt bychom měli poněkud korigovat aspektem komerčním, neboť Talbot hledal mimo jiné způsob, jak svým vynálezem vydělat peníze. Ostatně *Tužka přírody* byla vzhledem ke svému nízkému nákladu a vysoké ceně spíše luxusním zbožím, určeným solventní elitě. Podnikatelský záměr se Talbotovi a jeho partnerům nevydařil: kniha, vydávaná dle tehdejšího zvyku a zejména kvůli ekonomické a časové náročnosti přípravy postupně po menších svazcích se zastavila zhruba v polovině původního plánu a manufaktura v Readingu, která pod vedením bývalého Talbotova komorníka Nicolaase Hennemana produkovala tisky pro *Tužku* a několik dalších publikací, po třech letech zavřela.

Tento neúspěch nijak neumenšuje přínos *Tužky přírody*, jejíž význam pro fotografii považoval Beaumont Newhall za srovnatelný s významem Gutenbergovy bible pro dějiny tisku. Byla totiž prvním pokusem o šíření fotografií v kombinaci s textem skrze tištěné médium, jakkoli musel být ještě každý jednotlivý pozitivní snímek udělán zvlášť a ručně vlepen do knihy. Talbot se v dalších letech intenzivně věnoval výzkumům na poli fotomechanického tisku, a třebaže byla spolehlivá

a rentabilní polygrafická technika vyvinuta až koncem 19. století (za významného příspěví českého malíře, karikaturisty, grafika a fotografa Karla Václava Klíče), je zřejmé, že si Talbot uvědomoval a rozvíjel potenciál fotografie coby média masové komunikace. Na rozdíl od jedinečných fotografií-předmětů daguerrotypie umožnil jeho vynález zmnožení a přenos fotografie-informace v nejrůznějších ztvárněních a ztělesněních. To však zároveň znamená, že se fotografie k divákům mnohdy dostávají jako vrstevnaté kvazi- nebo pseudofotografie, neoddělitelné od stránky knihy nebo obrazovky počítače.

Širší veřejnosti byly vůbec první fotografie představeny – na stránkách novin a časopisů – jako grafické faksimile zhotovené „podle fotografie“. Paradoxně tak byly první zprávy o vynálezu fotografie ilustrovány dřevoryty, nešlo tedy přísně vzato o obrazy zhotovené tužkou přírody či slunce. Tato okolnost jen posilovala potřebu vysvětlit, jak vlastně fotografie vznikají, neboť z nich samotných není princip nijak zřejmý. Navzdory své všudypřítomnosti se fotografie ráda skrývá a maskuje. První sešit *Tužky přírody* Talbot uvedl stručnou historickou skicou o vynálezu a principech fotografie, na niž navazovaly jednotlivé snímky, vždy doprovázené krátkým komentářem. Druhý sešit, obsahující další komentované snímky, byl vydán již bez vysvětlujícího úvodního textu (ideální čtenář by si postupně zakoupil všechny sešity a případně je nechal svázat do knihy). Samozřejmě se však mohlo stát, že někdo dostal do ruky až sešit druhý. Kvůli podobným případům cítil Talbot nutnost do něj dodatečně vložit alespoň upozornění pro čtenáře, nejdříve jednověté (najdeme jej ve většině zachovalých sešitů č. 2) a později rozšířené, dvouvěté (vkládané do sešitů č. 3–6 i některých pozdějších vydání č. 1 a také do další Talbotovy knihy *Sun Pictures in Scotland* z roku 1845). Volně přeloženo:

Upozornění pro čtenáře

Ilustrace v této knize jsou vytištěny působením samotného Světla, bez jakékoli pomoci umělcovy tužky. Jsou to sluneční

obrazy jako takové, a nikoli, jak si někteří lidé mysleli, napodobující rytiny.

K vkládání této dodatečné vysvětlivky do knih ponoukala Talbota jeho matka, která byla obeznámena s reakcemi laické veřejnosti mnohem lépe než on. Mnozí čtenáři byli zmateni, nebo si vůbec neuvědomovali, co vlastně drží v ruce, a měli tendenci považovat fotografie v *Tužce* za sice neobvykle zdařilé, ale přeci jen pouhé grafické reprodukce. Z omylu je postupem času vyvedly snímky samotné: nebyly dobře ustálené a při vystavení světlu postupně bledly a mizely.

Talbotova noticka je zvláštním případem paratextu. Neříká pouze, jak jsme zvyklí u popisek, co na dané fotografii vidíme (či máme vidět), nýbrž tvrdí přímo: „Toto je fotografie.“ Dnes se bez ní obejdeme, neboť jsme její upozornění dávno internalizovali. A zvykáme si spíše na opačná oznámení: „Toto není fotografie.“ Všimněme si také, že Talbot oslovuje čtenáře, nikoli diváky, neboť fotografie sice, jak tvrdí, vznikají samy o sobě, jejich vnímání ale není nijak samozřejmé ani automatické.

V duchu edice *rozhraní* věnují kapitoly této knihy pozornost tomu, co fotografie doprovází, sousedí s nimi a obklopuje je, co je k nim přidáváno nebo naopak k čemu jsou ony přidávány. Figuru paratextu si vypůjčujeme z literární vědy pro označení této transtextuální či transmediální hraniční oblasti, aniž bychom se omezovali výlučně na vztahy obrazu a textu; spíše tím vyznačujeme možné způsoby, jimiž jsou fotografie ukotveny ve světě. Studie se věnují „příslušnosti“ fotografie ve smyslu autorských komentářů, kritických a teoretických pojednání či marketingové komunikace; memům, metadatům a formám navigace ve fotografickém univerzu prostřednictvím třídění fotografií a označování na sociálních sítích; vedle paratextů fotografie se ale zabývají i fotografií jako paratextem ve formě screenshotu a virtuální fotografie či filmové fotosky.

Notice to the Reader.

The plates of the present work are impressed by the agency of Light alone, without any aid whatever from the artist's pencil. They are the sun-pictures themselves, and not, as some persons have imagined, engravings in imitation.

Evidence fotografie: od paratextů k metadatům

Tomáš Dvořák

Fakta

„Přál bych si upřímně, aby byl vydán zákon, podle něhož by musel každý spisovatel před vydáním svého cestopisu od-
přisáhnout před lordem kancléřem, že všechno, co zamýšlí
vytisknout, je podle jeho nejlepšího vědomí čirá pravda.“¹
Toto upřímné přání vyslovuje Lemuel Gulliver v poslední
kapitole svých zápisků z cest k rozličným dalekým náro-
dům světa. Opakovaně v ní také čtenáře utvrzuje o prav-
divosti svého líčení „holé skutečnosti tónem a slohem co
nejprostším“, omlouvá se za mnohdy malicherné a zbytečné
detaily a okolnosti svých zážitků a zdůrazňuje svou nezau-
jatost: „Nestavím se ostatně za žádnou stranu. Píši bez vášně,

1 Jonathan Swift. *Gulliverovy cesty*. Přeložil Aloys Skoumal. Praha:
Albatros, 2004, s. 241.

předsudku i nevráživosti vůči jednotlivcům i celým vrstvám.² Nic nepřikrášluje ani nepřimýšlí, k záznamu jeho pozorování ostatně není třeba valného vzdělání ani duševního výkonu, neboť je počinem značně mechanickým, k jakému postačí dobrá paměť a přesnost zápisků. Podobně cestopis charakterizuje i jeho údajný vydavatel: „Sloh je velmi jednoduchý a prostý. Vadí mi jen to, že je spisovatel po způsobu cestovatelů poněkud příliš rozvláčný. Na celém díle je patrna pravdivost. Spisovatel vskutku tak slynul svou pravdomlností, až se tím stal mezi redriffskými sousedy příslovečným, a když někdo něco tvrdil, uváděl, že je to pravda, jako by to řekl pan Gulliver.“³

Satira Jonathana Swifta imituje cestovatelskou literaturu faktu své doby. Díky tomu, že je fikcí, demonstruje povahu tohoto žánru mnohem výrazněji než skutečné dokumentární zprávy konkrétních osob z návštěv konkrétních míst. Ty se často řídily přesnými metodickými pokyny nové experimentální vědy: kupř. Královská společnost vydala hned v prvním ročníku svého časopisu několik návodů, jakých věcí si má cestovatel všimnout a jakým způsobem je zaznamenávat.⁴ Swift nároky těchto manuálů naplňuje dosti důsledně; pokud přeci jen něco z požadovaného vynechá, potom neopomene zdůraznit, že dalšími podrobnostmi nechce čtenáře obtěžovat a nudit. Již antická poetika zdůrazňovala, že přílišná detailnost popisu kazí umělecký dojem z díla.

Úspěch *Gulliverových cest* sice do značné míry vděčil o pár let dříve vydanému, nadmíru oblíbenému *Robinsonovi Crusoe*, obě knihy však těžily z popularity popisných,

2 *Tamtéž*, s. 242.

3 *Tamtéž*, s. 7.

4 Viz „Directions for Sea-Men, Bound for Far Voyages“. *Philosophical Transactions*. 1665–1666, roč. 1, č. 1, s. 140–143; Robert Boyle. „General Heads for a Natural History of a Countrey, Great or Small, Imparted Likewise by Mr. Boyle“. *Philosophical Transactions*. 1665–1666, roč. 1, č. 1, s. 186–189.

fakticky orientovaných zpráv a záznamů, jež se v průběhu 17. století prosadily téměř ve všech oblastech kultury. Pořizování záznamů pozorování získaných z vlastní zkušenosti a výpovědí důvěryhodných svědků, jehož cílem je ustavení faktu, je často chápáno jako důsledek nástupu moderní empirické vědy. Ta jej však ve skutečnosti přejala z právní praxe, stejně jako samotný termín *faktum* ve smyslu průkazné skutečnosti. Otázka evidence a nestrannosti osoby, která tuto skutečnost dokazuje, se poprvé vyjevuje u soudu: „Fakt‘ či ‚faktum‘ značí jednání či událost, jíž se jedinci účastnili. Implikuje konkrétní čin, který může být znám, avšak nikoli přímo pozorován v době soudního rozhodování.“⁵ Tradice římského práva i anglické právo obecně rozlišovaly mezi fakty a zákony (*matters of fact* a *matters of law*). Fakta se přitom týkala konkrétních, singulárních událostí, činů a osob, nebyla obecnými pravidly či zákony. (V tomto duchu rozlišuje ještě Thomas Hobbes dva druhy poznání: poznání fakt, jež „není ničím jiným než smyslovým vnímáním a pamětí“ a jež požadujeme od svědka, a poznání důsledků jednoho tvrzení pro druhé, tedy vědu.)⁶ Vazba právní faktičnosti na jednotlivé místo obecného ustavuje spolu s důrazem na nestrannost svědectví, kontrolovanou specifickými protokoly, základní parametry literatury faktu 17. století.⁷

5 Barbara J. Shapiro. „The Concept ‚Fact‘: Legal Origins and Cultural Diffusion“. *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*. 1994, roč. 26, č. 2, s. 228. Srov. též Rose-Mary Sargent. „Scientific Experiment and Legal Expertise: The Way of Experience in Seventeenth-Century England“. *Studies in History and Philosophy of Science*. 1989, roč. 20, č. 1, s. 19–45.

6 Thomas Hobbes. *Leviathan aneb látka, forma a moc státu církevního a politického*. Přeložil Karel Berka. Praha: OIKOYMENH, 2015, s. 60.

7 Literaturou faktu zde nerozumím specifický literární žánr, nýbrž základní orientaci jinak tematicky i formálně heterogenních forem zápisu prostředkujících očitě svědectví. Nástupu ideálu nestrannosti napříč různými oblastmi vědění i kultury 17. století se věnuje Kathryn Murphy – Anita Traninger (eds.). *The Emergence of Impartiality*. Leiden: Brill, 2013.

V kontextu raně novověké chorografie – popisu míst kombinujícího politickou historii, genealogii, topografii a přírodní dějiny – došlo k rozšíření koncepce faktu tak, že nyní nově zahrnovala i přírodniny: „Fakt, původně omezený na občanské záležitosti, mohl být v polovině 17. století použit jak pro lidské, tak pro přírodní věci a události.“⁸ Holou, objektivní skutečností empirické vědy (*matter of fact*) je proto skutečnost dosvědčená. A jak naznačuje Swiftovo přání, svědectví samo o sobě nestačí, ať vyhláštujeme jeho autentičnost sebevíce: musí jít o svědectví specifickým způsobem legitimizované. Podmínky hodnověrného svědectví jsou tradičně následující:

„Svědky ze současné doby jsou znamenití lidé, kteří se soudně vyjádřili o nějakém předměť, neboť jejich soudu mohou užít všichni, kdo mají co činit se stejným sporným případem. [...] Dále k nim náležejí, kdo mají podíl v hrozícím nebezpečí, když se zdá, že mluví nepravdu. Takoví jsou ovšem jenom svědky o tom, zda se něco stalo či nestalo, zda něco jest či není, avšak jejich svědectví nemá co činit s otázkou, jaké je to, např. zda je to spravedlivé či nespravedlivé, prospěšné či neprospěšné. Pro takové otázky však jsou nejspolehlivější svědkové z dřívějších dob; neboť jsou nepodplatitelní.“⁹

Hodnověrný svědek je tedy pro Aristotela buďto osobou znamenitou (typicky urozenou – jeho pravdomluvnost je zaručena původem a společenským postavením), hrozí mu trest za křivé svědectví či byla jeho kredibilita rovnou zaručena mučením; konečně dokonale nestranným svědkem je svědek mrtvý. Aristotelovy svědky dávných dob tu samozřejmě představují klasické autority („básníci a všechny

8 B. Shapiro, „The Concept ‚Fact‘“, s. 237.

9 Aristotelés. *Rétorika*. Přeložil Antonín Kříž. 3. vyd. Praha: Rezek, 2010 [1. vyd. 1948], s. 84 (1376a).

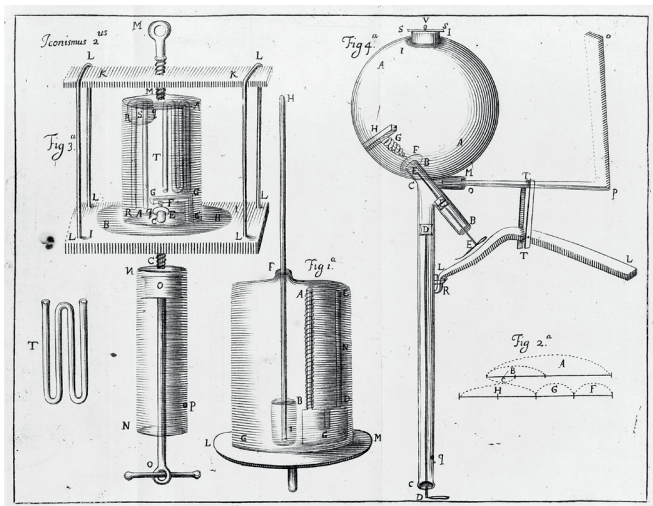
známé osobnosti, od nichž pocházejí obecně známé výroky“), jakou byl on sám pro scholastické myšlení až do 17. století. Výzkumná metodika 2. poloviny 17. století (formulovaná novými vědeckými společnostmi, zejm. pařížskou Académie Royale des Sciences a londýnskou Royal Society) škrtila ze svého repertoáru právě tyto svědky dávné doby, jmenovitě Aristotela. Neznamená to, že by učení klasiků zcela pozbylo významu, spíše se proměnila jeho role ve struktuře tehdejšího vědění. Nebylo již autoritou, šířenou do té doby dominantním textovým žánrem přírodní filozofie, totiž *komentáři*. Namísto komentáře nastupuje výzkumná *zpráva*, jejíž autoritou je zkušenost konkrétního vědce v konkrétním čase a na konkrétním místě:

„Starověká autorita byla založena na použití (především) Aristotelových spisů coby náležitých prostředků filosofických debat a zkušenost byla prezentována ve formě zobecnělé výpovědi o skutečnosti, jejíž roli určovala celková struktura rozpravy. Oproti tomu, když člen Královské společnosti uplatnil svou zkušenost, poskytnul zprávu o jednotlivé události nezávisle na starověkých textech či způsobech konceptualizace. V takových zprávách byl experimentátor nebo pozorovatel (jeden se tu rovná druhému) středem popisované epizody – a právě o epizody šlo. Pozorovatelem zaznamenaná zkušenost singulárního jevu, lokalizovaná explicitně či implicitně v přesném bodě času a prostoru, ustanovovala jeho autoritu.“¹⁰

Namísto obecných tvrzení o chování a povaze světa přicházely empirické vědy s popisem toho, jak se (pozorovaná) příroda chová v konkrétních situacích. Tyto situace bylo přitom třeba specifikovat s maximální možnou přesností a úplností: zprávy proto byly obtěžkány puntičkářským líčením „nepřímých důkazů“ (*circumstantial evidence*).

10 Peter Dear. „Totius in Verba: Rhetoric and Authority in the Early Royal Society“. *Isis*. 1985, roč. 76, č. 2, s. 159.

Nové chápání zkušenosti a způsobů jejího zprostředkování je podle Petera Deara v první řadě důsledkem kolektivizace a institucionalizace poznání. „Vědecký styl, jež zastávali členové Královské společnosti, byl mnohem důležitější než samotný obsah nové vědy.“¹¹ Principem tohoto nového vědeckého stylu je vytváření „virtuálních svědků“, použijeme-li termínu Stevena Shapina a Simona Schaffera z jejich dnes již klasické práce *Leviathan a vývěva* z roku 1985. Shapin a Schaffer se snaží postihnout procedury potřebné k tomu, aby mohlo být nějaké zjištění považováno za vědecký fakt. Jednak je to předvádění pokusů před svědky, které odlišuje moderní vědu od tajnůstkářské alchymie – experimentům přihlíželi ctihodní a spolehliví svědci, zpravidla šlechtici a univerzitní profesori, kteří mohli v případě potřeby výsledky pokusů dosvědčit. Druhou technikou je replikace pokusů, respektive šíření protokolů o pokusech, které měly čtenářům usnadnit



OBR. 1

provedení identického experimentu za identických podmínek a umožnit jim tak ověřit si na vlastní oči jeho průběh i výsledek. Třetí metodou je pak vytváření virtuálních svědků:

„Technologie virtuálního svědectví zahrnuje vytvoření takového obrazu pokusné scény ve čtenářově mysli, který eliminuje nutnost přímého svědectví či replikace. Díky virtuálnímu svědectví se může stát multiplikace svědků v principu neomezená. Bylo tudíž nejmocnější technologií vytváření fakt.“¹²

Shapin a Schaffer označují tento postup jako „literární technologii“ vytváření vědeckých fakt a zdůrazňují dva její vzájemně propojené aspekty: vědecká zpráva je jednak rozvláčně mnohomluvná, neboť se snaží vystihnout veškeré okolnosti včetně zdánlivě podružných detailů, aby mohl její čtenář jakoby uvidět probíhající pokus ve své mysli, jednak se sama stává vizuálním zdrojem a popisný text doplňuje nákresy a ilustracemi. Ty pak nezobrazují nějakou obecnou, schematickou ideu kupříkladu pokusného přístroje, nýbrž naturalistickou reprezentaci konkrétního přístroje použitého při konkrétním experimentu. Moderní vědecká komunikace tak stojí na řadě provázaných objektivizačních procedur; vědecká fakta jsou vytvářena prostřednictvím sociálních, materiálních, literárních a estetických technologií.

Používání laboratorních přístrojů vede k vyloučení lidské intervence; z vědce se stává nezaujatý pozorovatel objektivizovaných přírodních procesů, respektive čtenář-divák záznamů o pokusech provedených kolegy. Logickým vyústěním tohoto epistemicko-eticko-estetického ideálu jsou přístroje, které samy vytvářejí obrazy a které eliminují i činnost člověka v podobě práce kreslíře či rytce. Jejich obrazy mohou mít podobu grafů, stop, otisků či záznamů vytvářených mechanicky, působením

12 Steven Shapin – Simon Schaffer. *Leviathan and the Air-Pump. Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*. Princeton: Princeton University Press, 1985, s. 60.