

KNIHA K PROHLÍŽENÍ A PROCHÁZENÍ VIZUÁLNÍ REPREZENTACE PROSTORU SEVERNÍCH ČECH

Čeněk Pýcha

*A Book to Browse and Wonder Through
Visual Representation of Space in Northern Bohemia*

This contribution focuses on the relation between physical space and its visual representation. The author works with the context of landscape photographs and introduces a category of books which are to be browsed and leafed through, meaning that a model reader turns the pages and looks at photographs, thus arriving at a certain notion of space. This book category is applied to representative publications which documented the whole of northern Bohemia in the 1970s and 1980s. Using these sources, the author reconstructs some basic characteristics of creating the image of northern Bohemia at the time and searches for potential sources of conflict, for example in issues surrounding ethnicities and protection of nature. In the second part, the contribution analyses later transformations of visual representation of northern Bohemia in the context of a more general evolution of visual culture. What we tend to start seeing are some new approaches, such as visual comparison between the earlier and current appearance of particular places, and a historicising perspective in general.

Keywords: Northern Bohemia, Visualisation, Landscape and Memory

Čeněk Pýcha (*1989) works in the Institute for the Study of Totalitarian Regimes, cenek.pycha@gmail.com

Vizuální reprezentace prostoru severních Čech

V roce 2003 zaznamenala nenadálý úspěch putovní výstava *Zmizelé Sudety*,¹ jež vznikla díky aktivitám občanského sdružení Antikomplex. Velkého zájmu se dočkala i publikace k výstavě, která byla následně vydána ještě čtyřikrát.² Takový průlom do veřejného prostoru s tématem dotýkajícím se traumatického bodu české minulosti považují za skutečně pozoruhodný. *Zmizelé Sudety* představují bezesporu zásadní materiál pro studium vývoje české paměti v posledních letech. Pokusme se však zaujmout trochu odlišnou perspektivu. *Zmizelé Sudety* můžeme považovat také za významný doklad toho, jakým způsobem se proměnila forma mediování prostoru, případně krajiny, prostřednictvím spojení fotografie a textu.

Rámec, ke kterému se při úvahách o proměně zobrazení prostoru budeme vztahovat, tvoří soubory fotografií v knižních publikacích, které reprezentovaly konkrétní geografický nebo geologický celek (Severní Čechy³ nebo Krušné hory).⁴ Pro potřeby této studie zavádím označení „knihy k prohlížení a procházení“ (bude rozvedeno níže v krátkém metodologickém expoé). Přestože pohlédneme i hlouběji do minulosti, jádro pro analýzu tvoří fotografické knihy ze 70. a 80. let 20. století. Jedná se o období, kdy se podoba žánru ustálila a stala se oblíbenou formou propagace a velkoformátové knihy, zobrazující nejrůznější regiony Československa, zaplnily knihovny jeho obyvatel. Důležité je doplnit, že knihy k prohlížení a procházení představovaly náročný nakladatelský počín; přesto publikace vycházely ve vysokých nákladech,⁵ podobně jako populární knihy, jež popisovaly Československo⁶ jako ce-

1 Seznam míst, kterými putovní výstava prošla, svědčí o skutečně širokém společenském dopadu, navíc nejen v České republice. <http://www.antikomplex.cz/vystavy.html> (náhled 25. 9. 2015).

2 *Zmizelé Sudety: [katalog k výstavě] = Das verschwundene Sudetenland: [der Katalog zur Ausstellung]*, Domažlice 2004. První vydání a druhé doplněné vydání 2003, poslední vydání PETR MIKŠÍČEK (ed.) *Zmizelé Sudety: [katalog k výstavě] = Das verschwundene Sudetenland: [der Katalog zur Ausstellung]*, Domažlice 2007.

3 PETR ZORA, JIŘÍ DVOŘÁK, *Severní Čechy = Severnaja Čechija = Nordböhmen = North Bohemia*, Praha 1985.

4 WOLFGANG HETZE, VÁCLAV HOUŽVIČKA, VÁCLAV DANEŠ (edd.), *Krušné Hory*, Ústí nad Labem 1984.

5 P. ZORA, J. DVOŘÁK, *Severní Čechy = Severnaja Čechija = Nordböhmen = North Bohemia* (40 000 výtisků); MIROSLAV HOURLA, JAN SUCHL (edd.), *Severní Čechy*, Ústí nad Labem 1980 (30 000 výtisků); MILADA EINHORNOVÁ (ed.), *Severní Čechy*, Ústí nad Labem 1985 (15 000 výtisků).

6 Například MILADA EINHORNOVÁ, ERICH EINHORN, *Země má*, Praha 1981 (100 000 výtisků), další vydání 1987 (40 000 výtisků); *Československo: země přírodních krás a kulturních památek*, Praha 1972 (51 000 výtisků); LUDVÍK UHLÍŘ, FRANTIŠEK MIKLOŠ (edd.), *Československo*, Praha 1980. (20 000 výtisků).

lek. Kromě širokého recepčního potenciálu fotografických publikací je pro nás také zásadní fakt, že reprezentovaný prostor v období 70. a 80. let představuje zdánlivě stabilní plochu, vůči níž se můžeme vymezit a hledat zde pojetí s dnešním pojetím krajiny.

Sledovaný prostor jsem se rozhodl omezit na region severních Čech, kde nacházíme pestrou škálu témat: (ne)přítomnost německého živlu, dělnické tradice, střet průmyslové a přírodní krajiny, jež se z dnešního pohledu jeví jako konfliktní, a tudíž pro analýzu produktivní. Nejzajímavější materiál pro nás představují publikace zobrazující severní Čechy jako celek. Takovou knihu můžeme považovat za dobový řez zachycující prostor, který se pokusíme rozpoznat a srovnat s jeho dnešní podobou a tématy, která do něj promítáme. Pro doplnění ale využijeme i knihy, které vytvářely představu o určité části (pohoří, městu, okresu) územního celku severních Čech, a také naopak zasadíme tento region do celorepublikového kontextu. Ve druhé části studie na vyznačeném prostoru vytyčíme základní osy proměny zobrazování krajiny a dotkneme se delších struktur vztahů vizuálních reprezentací, prostoru a času.

Knihy k prohlížení a procházení

Než sestoupíme na úroveň materie, je třeba knihu k prohlížení a procházení jako pramen co nejlépe metodologicky uchopit.

Všechny analyzované publikace se vyznačují podobnými rysy, charakteristické jsou fotografie, které v knize dominují nad textem. Právě vztah fotografie a textu považují za klíčový. Zdá se, že textová plocha je redukována, podřizuje se fotografiím, je zřejmé, že kniha má být především prohlížena (modelový čtenář si více prohlíží obrázky, než čte texty). Texty se v publikacích objevují v různých formách, od encyklopedických textů⁷ a úvodů ke kapitolám⁸ přes krátké texty k jednotlivým místům v rejstříku⁹ až po jednoduché popisky.¹⁰

Nabízí se tedy otázka, jakým způsobem takový pramen analyzovat? Neměli bychom zde uplatnit spíše estetická kritéria než metody bližší historické analýze, například kritiku textu? Svůj způsob analýzy bych rád podložil několika teoretickými východisky. Tím prvním jsou teze Viléma Flussera o podstatě fotografie

7 W. HETZE, V. HOUŽVIČKA, V. DANEŠ (edd.), *Krušné Hory*.

8 M. HOURA, J. SUCHL (edd.), *Severní Čechy*.

9 JIŘÍ KROPÁČEK, *Severní Čechy: krajina, historie, umělecké památky* = [Severnaja Čebija = Nord-Böhmen = Northern Bohemia = La Bohême du nord], Praha 1981.

10 Všechny sledované publikace.

z textu *Za filosofii fotografie*.¹¹ Flusser chápe fotografie jako technické obrazy, které vznikly jako produkty textů. „Technický obraz je obraz vyrobený přístroji. A protože jsou přístroje produkty užitých vědeckých textů, jedná se u technických obrazů o nepřímé vědecké texty.“¹² Flusser označuje vynález fotografie za jeden ze dvou důležitých zlomů lidského vztahování se ke světu (vedle lineárního písma). Zjednodušeně bychom tak podle Flussera mohli dějiny periodizovat na dobu obrazu, textu a fotografie (technického obrazu), přičemž oba dva vynálezy měly překonat krizi dosavadního způsobu prostředkování světa. Pro nás je však důležité, že dle Flussera ve fotografiích stále zůstává „zakódována“ i jejich textová podstata,¹³ fotografie tak můžeme přečíst. To je jeden z důvodů, proč zde kromě analýzy jednotlivých fotografií kladu důraz i na texty, které ve svém důsledku pronikají do vizuální reprezentace, a dotvářejí tak představu o prostoru. Ostatně to, co z fotografií dělá komplexní reprezentaci prostoru, je kniha, tedy bytostně na textu založená struktura.

Ve fotografických publikacích mohou texty hrát i úlohu instrukce pro čtenáře. Národní umělec Miloš Václav Kratochvíl, autor předmluvy k publikaci *Severní Čechy* z roku 1985, říká: „Naštěstí můžeme představu o obrazu kraje ponechat na starosti mnohem výmluvnějším výpovědím fotografického aparátu.“¹⁴ Kratochvíl zde tvrdí, že fotografická reprezentace je bližší skutečnosti než jeho textový pokus o sumarizaci severočeského kraje.¹⁵ Podobné úvahy rozvádí v úvodu k publikaci *Československo* Lubomír Štrougal: „Revoluční doba si přirozeně určuje i své letopisce. Jedni popíší činy hodné čítanek perem, jiní se pokoušejí ukazovat dobu a její hrdinství štětcem a rydlem. Jenom citlivé oko kamery je však schopné svědčit o celé pravdě doby, o proměnách státu a lidí, kteří neměli čas se zastavit, neboť dobře vědí, že kdo chvíli stál, již stojí opodál.“¹⁶

Slovníkem Viléma Flussera se zdá, že se Kratochvíl i Štrougal stali obětmi podvodu. Dle Flussera: „Všechny [prvky fotografie] představují překódované pojmy, které předstírají, že se automaticky ze světa zobrazily na plochu.“¹⁷ Tento

11 VILÉM FLUSSER, *Za filosofii fotografie*, Praha 1994. Německý originál 1983.

12 V. FLUSSER, *Za filosofii fotografie*, s. 13.

13 V. FLUSSER, *Za filosofii fotografie*, s. 12: „V této krizi textů byly vynalezeny technické obrazy: aby učinily texty opět představitelnými, aby jim dodaly magický náboj – aby překonaly krizi dějin.“

14 P. ZORA, J. DVOŘÁK, *Severní Čechy = Severnaja Čechija = Nordböhmen = North Bohemia*, úvod (bez paginace).

15 Autor v textu rozděluje Severní Čechy na tři úseky – průmyslové Podkrusnohoří, sklárské Podjižeří a krajinu Českého středohoří.

16 LUDVÍK UHLÍŘ, *Československo = Českoslovakija = Tschechoslowakei = Czechoslovakia = Tchecoslovaquie = Checoslovaquia*, Praha 1983. Nepaginovaný úvod Lubomíra Štrougala.

17 V. FLUSSER, *Za filosofii fotografie*, s. 39.

podvod nezapůsobil jen na obě citované autority a jejich současníky. V širším povědomí tato představa převládá dodnes a můžeme ji považovat za obecný rys recepce fotografie. Fotografie působí důvěryhodně a jako takové jsou velmi účinnou součástí konstruování představy o prostoru aktérů, v našem případě čtenářů knihy. Nerad bych však svou analýzu založil na korekcích „nepravdivého“ zobrazení prostoru. Jde mi spíše o zachycení toho, jakým způsobem byla vytvářena představa o prostoru prostřednictvím obrazu a textu, jak vypadal diskurz, ve kterém se čtenář prohlížející si knihu mohl pohybovat.

Zde bychom se měli přihlásit k další teoretické autoritě. Pokud fotografie čteme, můžeme podobně jako u textu uvažovat o diskurzu? Je fotografie diskurzivní stejně jako text? Na tuto otázku hledá odpověď Rosalind Kraussová ve své studii *Diskurzivní prostory fotografie*.¹⁸ Dobírá se při tom mnoha pro nás inspirativních tezí a tvrzení. Kraussová mluví o fenoménu tzv. skříňek na výjevy, které byly součástí domácností střední třídy a veřejných knihoven v 19. století. Jednalo se o soubory fotografií, které v podstatě popisovaly univerzum (zejména přírodní a geologické jevy).¹⁹ Autorka zmiňuje i slavného fotografa Eugèna Atgeta (1857–1927), jenž proslul fotografiemi zákoutí a každodenního života, kterým je dnes připisována vysoká umělecká hodnota. Kraussová ale zdůrazňuje, že Atgetovy fotografie vznikaly původně jako součást lístkových kartoték knihoven, tudíž byly pouhou ilustrací k jakémusi všeobjímajícímu registru.²⁰ Oba tyto příklady chápu jako analogie ke knihám k prohlížení a procházení. Zde skříňku, případně kartotéku, nahrazuje kniha, jinak však cítíme stejný důraz na komplexní reprezentaci, v našem případě prostoru severních Čech. Stejně tak jako Atgetovy fotografie vznikaly v jiném než uměleckém diskurzu, ve kterém jsou dnes chápány, zanikl diskurz, ve kterém vznikly fotografie prostoru, kterými se dnes zabýváme. Fotografie jsou podobně jako texty určovány diskurzivními pravidly.

Již několikrát jsme se dotkli kategorie prostoru, i zde bych měl objasnit způsob konceptualizace. Vycházím z pojetí prostoru u Michela de Certeau,²¹ který vytváří

18 ROSALIND KRAUSS, *Diskurzivní prostory fotografie*, in: *Co je to fotografie?*, (ed.) Karel Císař, Praha 2004, s. 151–171.

19 R. KRAUSS, *Diskurzivní prostory fotografie*, s. 160.

20 R. KRAUSS, *Diskurzivní prostory fotografie*, s. 165.

21 Michel de Certeau chápe rozdíl mezi *místem* a *prostorem*: „Der Raum hingegen ist ein ‚Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten.‘ In Relation zum Ort ist der Raum ‚ein Wort, das ausgesprochen sei‘. Der Raum ist die performative, aber flüssige Realisierung einer Präsenz. ‚Insgesamt‘ sei der ‚Raum ein Ort, mit dem man etwas macht‘ bzw. ‚(...) l'espace est un lieu pratiqué‘. Mit dieser von der Phänomenologie inspirierten Raumdefinition bewegt sich Certeau nah an vergleichbaren

pojmovou dvojici místa a prostoru. „Prostor je tedy vzhledem k místu přibližně tím, čím se stává slovo, když je vyřčeno, to jest, když je uchopeno do nejednoznačnosti realizace, proměněno v pojem vykazující četné konvence, dáno jakožto akt přítomnosti (nebo určitého času) a modifikováno přeměnami vyplývajícími z toho, v jakém sousedství se postupně nalézá.“²² Prostor je pro Michela de Certeau tekutou kategorií určenou pohybem historických aktérů, kteří propojují jednotlivá místa v celistvý prostor. Slovy Marcela Füssela takové pojetí prostoru nezduřazňuje „kartografii sociální“ ale spíše pluralitu „cest, oklik a zkratek“.²³ Podobně jako fotografii v pojetí Viléma Flussera, i prostor Michela de Certeau můžeme přečíst. Kniha založená na fotografiích míst by nám takové čtení měla usnadnit. Přímo k představě o prostoru historického aktéra by se nám pronikalo jen těžko, *kniha k procházení a prohlížení* nám však může nabídnout rámec, ve kterém se představy aktérů mohly pohybovat.

Fotografie a texty tedy vytvářejí komplexní prostor. Pokusme se promyslet modely toho, jak prostor prostřednictvím textu a obrazu vzniká. Stručné popisky mají vztah k fotografii nejtěsnější, popisek svým vesměs místopisným údajem indexuje fotografii. Tato dvojice (fotografie s popisem) pak tvoří základ konstruovaného prostoru, jenž je nabízen čtenáři. Vizualní reprezentace místa může být díky popisku umístěna na mapu. Z pohledu čtenáře je důležité, s jakým předporozuměním ke konstruovanému prostoru přichází. Právě delší texty mají u knih k prohlížení čtenáři nabídnout doplnění jeho původního předporozumění (například mapu míst, geologické a přírodní souvislosti, historický vývoj, turistické zajímavosti). Nehledě na to, do jaké míry čtenář této možnosti využije, může dojít k situaci, kdy se indexované fotografie při čtenářově aktu prohlížení spojí do komplexní představy prostoru, čtenář se rázem stává chodcem, který může do prostoru vcházet. Z knihy k prohlížení se stane kniha k procházení.²⁴ Nelze říci,

Konzepten von Maurice Merleau-Ponty, Henri Lefebvre oder Pierre Bourdieu.“ – MARIAN FÜSSEL, *Tote Orte und gelebte Räume. Zur Raumtheorie von Michel de Certeau*, Historical Social Research 38/2013, č. 4, s. 22–39, zde s. 32–33.

22 MICHEL DE CERTEAU, *Vynalézání každodennosti*, Cahiers du CEFRES. 10, Antologie francouzských společenských věd: Město, (edd.) Françoise Mayer, Alban Bensa, Václav Hubinger, s. 18–96, zde s. 81.

23 M. FÜSSEL, *Tote Orte und gelebte Räume*, s. 33: „Das Ergebnis ist nicht eine neue Kartographie des Sozialen, sondern eher eine Pluralität von Wegstrecken, Schleichwegen oder Abkürzungen, die erst in ihrem Durchlaufen zu einer theoretischen Aussage werden.“

24 Opět můžeme zmínit zajímavou souvislost, kterou ve své studii uvádí R. KRAUSS, *Diskursivní prostory fotografie*, s. 157: „Při přechodech, jimiž se zrak přizusobuje jednotlivým rovinám stereoskopického pole, zachycuje jedna část těla pohyb, který by prováděla jiná část těla – totiž chodidla – při přesunu skutečným prostorem. Z tohoto fyzió-optického průchodu stereoskopickým polem vychází další rozdíl mezi prostorem stereografie a malby. Tento rozdíl se týká časové dimenze.“

kteřá z analyzovaných knih je knihou k prohlížení a která k procházení. K popisovanému procesu může dojít u všech publikací s důrazem na vizuální reprezentace míst. Také nemůžeme říci, do jaké míry čtenáři přijímají nabízené širší koncepty. Naším úkolem bude popsat model prostoru, který je čtenáři nabízen. Jedině tak se můžeme přiblížit recipientovi, který konstruuje vlastní představu o prostoru, čtenáři, kteří prohlíží a prochází.

Zajímavé je promýšlet vztah mezi procházením prostoru skrze publikaci a vlastní prostorovou semiózou přímo na místech, jež fotografie zobrazují. Při úvahách o recepci prostoru aktéry je třeba zohlednit interakci i mezi těmito dvěma způsoby konstruování prostoru. Vazbu naznačuje i M. V. Kratochvíl,²⁵ když mluví v úvodu knihy o dvou situacích, které při prohlížení knihy mohou nastávat. Upozorňuje čtenáře na akt vzpomínání, kdy se fotografická publikace navazuje na vzpomínky, kterých recipient nabyl během své interakce s místem zobrazeným v publikaci, a také zmiňuje akt představování a fantazie, kdy čtenář prohlíží místa, která zatím nenavštívil. Vytváření prostoru se tak dostává do interakce s dalšími kulturními praktikami, jako je vzpomínání, případně snění. Fotografickou knihu v procesu představování můžeme chápat jako koordinát pro vytyčení hranic možného (jak mohl vypadat čtenářem konstruovaný prostor). Právě hranice možného v této práci chápou jako důležitou metodologickou jednotku, zcela jistě pro téma relevantnější než hledání domnělého reálného vnějšího světa.

Fotografickou publikaci (jak jsou knihy k prohlížení a procházení někdy označeny) chápou jako výtečný model vytváření a zvýznamňování prostoru. V případě knihy se tyto akty odehrávají dokonce mimo samotné místo, čímž podtrhávají teze o sociální konstruovanosti prostoru.

Před otevřením knihy bychom měli ještě zdůraznit, že si ji prohlížíme s poměrně značným odstupem. Může se dnešní čtenář procházet prohlížením po stejných severních Čechách jako jeho předchůdce? Existují ještě místa vyfotografovaná v knize? Jak moc se severní Čechy proměnily? Tyto otázky v podstatě podnítily můj zájem o publikace vizuálních reprezentací postoru a vedly k promýšlení jejich pramenného potenciálu. Využijme kognitivní nejistoty, která vzniká při jejich dnešním prohlížení (ostatně hrdé hřbety v domácích i veřejných knihovnách k tomu stále vybízejí). Pokus o zrekonstruování severních Čech v období pozdního státního socialismu na základě jejich vizuálních reprezentací pak doplní výhled směrem k sou-

Podobně můžeme domýšlet jistou vazbu mezi listováním v knize (fyzickým aktem ruky) a procházením se v prostoru (fyzickým aktem nohy).

25 P. ZORA, J. DVORÁK, *Severní Čechy = Severnaja Čechija = Nordböhmen = North Bohemia*, úvod (bez paginace).

časným obrazům krajiny. Kontinuitní a diskontinuitní prvky by měly poukázat na to, jak se posunulo naše chápání prostoru (na příkladě jednoho regionu).

Základní prvky vizuální topografie severních Čech

Jako výchozí bod analýzy zvolme publikaci *Severní Čechy*²⁶ z roku 1980. Fotografie jsou zde rozděleny do deseti kapitol, které se vždy soustředí okolo okresního centra. Získáváme tak poměrně přesnou představu o tom, kde vlastně leží severní Čechy, jak vypadají (obrazové reprezentace), kromě fotografií nacházíme u každé kapitoly i literární text,²⁷ kde se různí autoři snaží zachytit *genius loci*²⁸ místa. Topografie příslušných vizuálních reprezentací se zde tak spojuje s literární představou o prostoru, která je nezanedbatelným prvkem v této semióze. Příkladem může být oblast Chomutovska vylíčená spisovatelkou a manželkou slavného barda, Emou Řezáčovou: „Podívej,‘ ukázal mi jednou můj druh v Pruněrově na místě poblíž potoka, který si mínil prověřit a zjistit, jsou-li v něm pstruzi, co to tady je – vidíš? Uhlí. Hnědý uhlí! A dočista na povrchu! Ale zřejmě už se tu někdo rejpal v zemi...‘ A poté jsme se obrátili opět k potoku, jehož běhuté vody nás zajímaly mnohem víc. ‚Cožpak by nám bylo napadlo, že někde tady, ‚kde už se někdo rejpal,‘ vznikne za pár let hnědouhelný důl? Povrchový velkodůl? A ten že nakonec ponese i stejný titul jako román, jehož základy, ostatně velmi podobné těm hnědým uhelným hrudkám, obaleným jílovitou zeminou, spočívaly zatím jen ve spisovatelském notesu jako útržkovité poznámky.“²⁹

Autorka má samozřejmě na mysli důl *Nástup* pojmenovaný podle románu Václava Řezáce z roku 1951. Zajímavější je, jakým způsobem se vytváří literární reprezentace kraje. Je zde zmiňován román, který sehrál důležitou úlohu v nalezení poválečného narativu o socialismu a národnostních sporech v pohraničí.³⁰ Důležité je, že autorka podtrhává fakt, že tento narativ se wpisuje do krajiny i pomocí specifického toponyma, jména povrchového dolu.³¹ Těto skutečnosti

26 M. HOURLA, J. SUCHL (edd.), *Severní Čechy*.

27 Srov. výše kapitolu o literárních reprezentacích, kde se již s touto publikací částečně pracovalo.

28 Tento pojem chápou spíše aktérsky ve vztahu k současnému, nemyšlím si, že by to byl vhodný analytický pojem – srov. PETR MIKŠÍČEK, *Genius loci kulturní krajiny, sudetské zvláště*, in: *Zmizelá Sudety: [katalog k výstavě] = Das verschwundene Sudetenland: [der Katalog zur Ausstellung]*, Domažlice 20043, s. 48–61.

29 M. HOURLA, J. SUCHL (edd.), *Severní Čechy*, s. 102.

30 Srov. film vzniklý na základě literární předlohy (Otakar Vávra, 1952).

31 Neměli bychom podceňovat důležitou úlohu těchto toponym při vytváření představy o prostoru místních obyvatel. Srov. text Pavla Koukala v části práce o literárních reprezentacích.

Řezáčová využívá při popisu *genia loci* kraje. Spisovatel nachází v potoce uhlí; v tomto aktu se spojuje jeho dílo s budoucím dolem. Zároveň je tím zdůrazněno sepečťí autora se samotnou materialitou krajiny. Uhlí v potoce má stejnou povahu jako zápisky v jeho notesu. Opět se setkáváme s tím, jak důležité jsou knihy pro vnímání krajiny, a tedy vytváření představy o prostoru. Významnou úlohu zde hraje i uhlí, jež do reprezentací vnáší zajímavý rozměr sedimentu – tedy něčeho, co s sebou nese hlubinnou časovou vrstvu.

Autoři zřejmě společně s editory velmi pečlivě volili témata, která jsou pro jednotlivé okresy (krajiny) typická a kterých by se měli dotknout. Velmi trefný je například příspěvek Josefa Voláka o Mostecku, který na svém vlastním příběhu (přestěhoval se z Mělnicka do Litvínova) ilustruje téma hledání nového domova. Implicitně se tak dotýká naprosto zásadního tématu, které si s Mostem spojujeme i dnes, přesun města zapříčiněný rozvojem hnědouhelné těžby.

Naopak úplně potlačena je literární vrstva v knize *Severní Čechy*, která obsahuje 196 snímků fotografa Petra Zory a vyšla v nakladatelství Olympia v roce 1985.³² Strukturu knihy netvoří žádné další kapitoly – vzniká tak silnější pozice vizuální reprezentace (na úkor textu). Klíč k řazení fotografií se mi nepodařilo odhalit. Místopisný vztah je zřejmý a převažující, někdy však nacházíme fotografie z jednoho místa v různých částech publikace (rovněž implicitní tematické celky³³ jako u jiných knih k prohlížení a procházení zde nenacházíme).³⁴ Pro ozřejmění toho, jak severní Čechy v roce 1985 vypadaly a z jakých vizuálních obrazů se skládaly, jsem se pokusil každou fotografii zařadit k jedné z vizuálních entit. Hranice mezi jednotlivými kategoriemi nejsou příliš ostré, není tedy třeba následující tabulku chápat jako rozhodující analytický prvek; spíše jde o opěrný bod při studiu jednotlivých fotografií.

Krajina	7
Krajina + stavby a sídla	24
Krajina + lidé	6
Příroda (detail)	20
Příroda + lidé a sídla	16

32 P. ZORA, J. DVORÁK, *Severní Čechy = Severnaja Čechija = Nordböhmen = North Bohemia*.

33 Například řazení: Historie – Zemědělství – Průmysl – Lidé při práci a rekreaci.

34 Zejména publikace zaměřené na města, kdy obrazová část tvoří jen doplněk textu. Například MARIE VOJTÍŠKOVÁ, JAROSLAV PANÁČEK, *Česká Lípa*, Ústí nad Labem 1976; FRANTIŠEK CVRČEK, *Děčín*, Praha 1988.

Sídla (hist. centra)	29
Sídla (novostavby)	14
Průmysl	6
Průmysl + krajina	5
Hrady a zámky	30
Hrady a zámky + krajina	7
Pomník nebo památník	6
Artefakty (písemnosti, exponáty)	14
Lidé	3
Lidé a festivity	2
Zemědělství	3
Zemědělství + krajina	1
Skleník	1
Holiny v horách (kys. deště)	2

Důležitým zjištěním vyplývajícím z tabulky je, že se *Severní Čechy* soustředí na vztahy mezi lidmi a přírodou a časem. Obrázky, které by zachycovaly jen přírodu bez lidí nebo stop jejich činnosti, jsou spíše v menšině. Stejně tak ale téměř nenacházíme jen fotografie lidí.³⁵ Jednu z důležitých os vytváření prostoru v této publikaci bychom tak mohli vést právě mezi lidmi a místy. Z obrázků lze vyčíst, že místa mají smysl jen ve spojení s člověkem, což všechny fotografie (včetně historických artefaktů) umísťuje do současnosti. Historické fotografie v publikaci nenacházíme.

Staré a nové

Pozoruhodným rysem knih k prohlížení a procházení je koexistence starého a nového. Přestože knihy sloužily k propagačním účelům, nenacházíme zde již přímočarou utopickou vizi jako ve starších publikacích. Zřetelná osa mezi starým novým (v některých případech artikulovaná i v doprovodném textu) krajinu neroztínala, ale vytvářela křehkou symetrii. Staré a nové se vyjevuje na fotografiích z různých úhlů pohledu, včetně historické perspektivy, vlastní naší disciplíně. Historické motivy v krajině nejčastěji reprezentují památky, ty staré stejně jako ty nové. V knihách vzniká z pohledu dnešního čtenáře zvláštní svazek hradů, zámků, ale i církevních staveb, s památkami připomínajícími dělnické

35 Srov. níže s publikací ZDENĚK FORMAN, *Budujeme pobranici*, Praha 1950.

hnutí a hodnoty socialismu. Tato koexistence se vymyká předpokladům třídního pojetí dějin. V oficiálním diskurzu je privilegované místo hradů a zámků, tedy feudálních památek, ospravedlňováno socialistickou péčí o odkazy předchozích generací a důrazem na uměleckou hodnotu historických staveb (s akcentem na vypěstlost socialistické památkové péče). Z opačného úhlu pohledu mohly hrady a zámky svou stabilitou (jako tradiční turistický cíl) přispět k posílení pozice „nových“ památníků věnovaných dělnickému hnutí. Dělnické památky se tak mohly „přichytit“ k síti významných bodů v prostoru, jež na sebe vázaly prvky minulosti. Koneckonců více než jedna historie (obsahující hrady i dělnické pomníky) se do knihy k procházení nevejde.

Další objekty, jež na fotografiích ztvárňují staré a nové, zanáší do knih k prohlížení architektura. Zde kategorie starého splývá s památkami. K hradům, zámkům a kostelům přidejme ještě lidové stavby. Na opačném konci časové osy stojí nová výstavba, jež tvoří významnou součást knih k prohlížení. Zde latentní rozpor vyniká snad ještě více – současné stavby reprezentují přítomnost (v případech, kdy se architektura stává vizí, i budoucnost), staré stavby odkazují k minulosti. Zdůraznil bych, že se dostáváme na úroveň kognitivního modelu – ze své současnosti se čtenář dívá do minulosti, nebo ještě lépe v současné krajině poznává minulost.

Osu mezi starým a novým můžeme někdy vést i jako součást jedné reprezentace, jak to dokládá celostránková fotografie nazvaná Tržiště,³⁶ kterou nacházíme ve výše zmiňované publikaci *Severní Čechy* z roku 1981. Fotografie je situována do nového Mostu, o čemž svědčí tři panelové domy tyčící se nad celou scénou, která se odehrává na jednom z „náměstí“ v sídlištní zástavbě. Kromě prvků typických pro dobovou výstavbu sídlišť však nacházíme i artefakty ze středověkého Mostu. Zeď, na které vidíme snad autentický reliéf znaku ze starého města, cituje podloubí s gotickými oblouky. Trhovci prodávající zeleninu a květiny mají své zboží na pultech okolo kašny se sochou lva uprostřed. Architektonické prvky ze starého Mostu se vlamují do Mostu nového. Jako spojník fungují lidé, kteří na tržišti nakupují zeleninu – výjev, který by se mohl odehrávat ve středověkém Mostě, se opakuje i v nově postaveném městě. Fotografie tak dobře ilustruje napětí mezi starým a novým. Tato osa pro nás bude v dalším zkoumání zobrazování severních Čech ještě důležitá, protože přináší jeden z interpretačních rámců, které na fotografii můžeme uplatnit.

36 P. ZORA, J. DVOŘÁK, *Severní Čechy = Severnaja Čechija = Nordböhmen = North Bohemia*, úvod (bez paginace), s. 214.

V publikaci *Československo*³⁷ odhalujeme záměr postihnout nejen celistvost území, ale i kompaktnost časového rámce. Staré zakládá nové, nové navazuje na staré. Některá místa v republice jsou v minulosti ukotvena více (například Praha), některá naopak vynikají průmyslovým ruchem (Třinec) a socialistickou výstavbou (Most). Syntéza starého a nového jakoby se zhmotňovala v Bratislavě, kde starobylé architektonické památky dohlížejí na moderní výstavbu včetně Mostu SNP. Slovenské národní povstání (a válečný odboj obecně) v naznačeném časovém rámci zastává významné místo přelomu, jež legitimizuje socialistickou republiku.³⁸ Minulost však není zcela odvržena, identitotvorné prvky z historie mají místo i v socialistickém příběhu. Restaurátor renovující starodávný obraz proto zaujímá privilegované místo mezi perspektivami, jež Československo nabízí mladým lidem.

V prostoru koexistuje staré a nové, které je spojeno linií procházení čtenáře. Zároveň však v těchto dvoustranách můžeme hledat zárodky pozdějšího vývoje žánru knih fotografických reprezentací, kdy se vztah mezi starým a novým vyhroť.

Průmyslová krajina

Kromě publikací zaměřených explicitně na přírodní bohatství je krajina zobrazována se stavbami a sídly. Výsadou prostoru severních Čech je jeho zabydlení lidmi. Jestliže fotografická kniha měla v 70. a 80. letech přinést věrohodný obraz severních Čech, nevyhnula se zobrazení průmyslové krajiny, která je z pohledu dnešního čtenáře nejproblematičtější vrstvou. Tedy takové krajiny, kde do velké míry převládají průmyslové stavby, zobrazené často s náznakem aktivity a pohybu (například rypadla v dolech nebo kouřící komíny).

Nejvíce emblematická v tomto směru je fotografie chemických závodů v Losovicích.³⁹ Fotografie zabírá celou dvoustranu. Spodní třetinu expozice tvoří pláň, pro kterou nenacházím lepší slovo než pustina. Nad ní se rozpíná mohutný komplex chemického závodu, z něhož se tyčí hned několik hustý dým vydávajících komínů. V bodě, kde je mlha nejhustší, prosvítá slunce a vrhá na celou scenerii

37 L. UHLÍŘ, *Československo = Českoslovákija = Tschechoslowakei = Czechoslovakia = Tchécoslovaquie = Checoslovaquia*.

38 „Je tomu už více než čtyřicet let, kdy za čarovného jara kvetoucích šeríků a za hřmotu posledních salv světové války povstalo nové Československo.“

39 P. ZORA, J. DVORÁK, *Severní Čechy = Severnaja Čebija = Nordböhmen = North Bohemia*, úvod (bez paginace), obr. č. 9.

světlo. Za horizontem chemických závodů se tyčí vrcholy Českého středohoří. Fotografie byla pro severní Čechy zřejmě tak příznačná, že byla recyklována. Původně byla otištěna již v publikaci *Severočeským krajem* z roku 1977.⁴⁰ To do-
svědčuje, že nešlo o fotografii problematickou nebo negativně zatíženou, jak by-
chom ji zřejmě vnímali prizmatem ekologického diskurzu. Lovosická chemička
byla zcela integrální součástí prostoru severních Čech a ve své reprezentativnosti
nijak nezaostávala za hrady a zámky nebo za přírodní krajiny.

Utopické napětí

Pokud mluvíme o relativní koexistenci mezi starým a novým v obrazových pu-
blikacích, měli bychom se vztáhnout ke sféře, v níž takový soulad nenacházíme.
Takový referenční rámec, v němž mezi starým a novým zeje výrazná utopická
trhlina, vytyčuje publikace *Budujeme pohraničí*⁴¹ z roku 1950. Již samotný étos ná-
zvu naznačuje, že fotografie starého zde privilegované místo mít nebudou. Kniha
je vystavěna na narativu, fotografie na sebe logicky navazují (například fotografie
člověka, jeho pracoviště apod.). První část knihy popisuje poválečný stav pohra-
ničí s válečnými vraky a nově příchozími obyvateli. Na ni navazuje tematický
blok zemědělství (tematické celky ale nejsou ohraničené, volně přecházejí), jež
je vylíčeno v souladu s krajinou⁴² a s důrazem na družstevnictví. V prostoru však
nenacházíme staré artefakty; krajina jako nositelka starých, ať již kulturních
nebo přírodních hodnot, vůbec neexistuje. Přírodní krajina není v rozporu s prů-
myslovou, protože je substituována zemědělstvím. Příznačná je dvoustrana vě-
nována krajinným pohledům. Na levé stránce vidíme v popředí lány a obdělána
pole. V zadním plánu však zemědělská krajina přechází v průmyslovou, kouřící
továrny vytvářejí oblaka dýmu, za kterými se tyčí horské vrcholky. Na pravé
stránce nacházíme fotografii jezírka s loďkou, v mlžném oparu se na hladině
zrcadlí obrovské rypadlo. Tuto působivou scenerii doplňuje komentář: „Zdánlivě
mrtvá, opuštěná krajina. Avšak z té mlhy tam za špinavou vodou zaznívá skřípot

40 PETR ZORA, *Severočeským krajem*, Praha 1977. Tato publikace je významná tím, že zde nejsou
popisky k obrázkům, ale jednotlivé fotografie jsou číslovány. Za obrazovou částí pak následuje
seznam míst, která jsou vyobrazena, s delším komentářem. Jednotlivá hesla tvoří nejčastěji města,
na některá připadá i více fotografií. Zmiňovaná fotografie Lovosic je jediná z tohoto města. Na-
cházíme i heslo Povrchové doly.

41 Z. FORMAN, *Budujeme pohraničí*.

42 Srov. kapitulu o vlastivědě. Ochrana přírody byla po celou dobu socialistického panství koncipová-
vána jako ochrana zemědělské půdy.

zakladače a prozrazuje život.⁴³ Na tento úvod navazují fotografie dolů, povrchových lomů, momentky ze života horníků apod. Potenciální napětí mezi přírodou a průmyslem zahlašuje budovatelský étos. Prostor pohraničí reprezentovaný v této publikaci je prodchnut duchem socialistické výstavby, v níž hrají důležitou roli lidé, jejich přítomnost a budoucnost. Nenacházíme zde žádné fotografie přírody bez lidí, taková krajina nemá pro tehdejší podobu socialistické myšlenky žádný smysl. Nové a budoucí zde znatelně převažuje nad starým.⁴⁴

Naše nejistota při prohlížení fotografických publikací, jež neodpovídají dnešní představě o krajině, nás vede k hledání trhlin v jinak kompaktních fotografických publikacích. Nalézáme v publikacích zárodky témat, která si s prostorem severních Čech spojujeme dnes? Již hlavní osa našeho prohlížení hledající napětí mezi starým a novým takovou vazbu naznačuje.

Trhliny – Přírodní krajina

V knize *Severní Čechy*⁴⁵ z roku 1985 je latentní koexistence přírody a průmyslu narušena. Prostřednictvím textového úvodu ke kapitole *Krušné hory a podbůří* je napětí mezi přírodní a průmyslovou krajinou explicitně artikulováno: „A nad tím vroucím kotlem se pokojně klene mohutný masív Krušných hor. Jejich plíce nestačí zmoci to, čím je člověk zahlcuje. Lidská činnost se tu tvrdě střetává s potřebami přírody. Blíží se doba, kdy se s nimi bude muset dostat do souladu. Má-li příroda, a tedy i člověk žít.“⁴⁶

43 Z. FORMAN, *Budujeme pohraničí*, s. 38–39.

44 Takový diskurz je v souladu s tezemi Matěje Spurného o poválečném charakteru pohraničí. Spurný sleduje vazbu mezi odsunem Němců, dalšími procesy v pohraničí a mírou násilí na obyvatelstvu v poválečném Československu. Pro nás je obzvláště důležitý diskurz očisty, který Spurný bezprostředně po válce v pohraničí identifikuje – MATĚJ SPURNÝ, *Nejsou jako my: česká společnost a menšiny v pohraničí (1945–1960)*, Praha 2011.

45 MILADA EINHORNOVÁ (ed.), *Severní Čechy*. Kniha je řazena podle geografických celků. Dokonce nalezneme i poznámku o tom, že kniha vychází k 40. výročí osvobození Československa sovětskou armádou. Rozdíl mezi účelem zde a u nakladatelství Olympia, kde je implicitně přítomná spíše popularizace turistiky a zahraniční propagace (srov. ruské, německé a anglické titulky), je symptomatický.

46 M. EINHORNOVÁ (ed.), *Severní Čechy*, s. 20: „Hleděl jsem do šedivé změti orvaných pahýlů, holých kmenů a suchých smrků, jejichž větve už jehličí dávno ztratily, nebo bylo rezavé a s šustotem se sypalo dolů. Mrtvý, odumřelý les. Nikdy v životě jsem nic tak sklíčovího neviděl. Ten den už jsem nestál za nic. [...] Nevelký prostor mezi Krušnými horami a Českým středohořím je zjižen nesčetnými povrchovými velkody, nebo jak se jim teď říká – velkolomy, které dávají na prostou většinu všeho našeho hnědého uhlí. A většina toho uhlí se tu spálí v tepelných elektrárnách

Autor zde vyslovuje své pocity, jež evokují i některé kompozice fotografií. Příroda a průmysl se ocitají v těsném sousedství, jejich sepětí vytváří prazvláštní estetiku, jejíž jednotu autor zpochybňuje svou závěrečnou úvahou. V publikaci tak Krušné hory a podhůří zobrazují trubky chemického závodu Záluží na dvoustraně v kompozici s lesem a vodní plochou (zdánlivě přírodní scenerie vodního díla Fláje).⁴⁷ I další vizuální reprezentace pak korespondují s citovaným úvodem Jana Suchla. Většinu tvoří fotografie průmyslu nebo průmyslové krajiny (5); zároveň zde vidíme čtyři hrady a zámky, ale také tři novostavby, jeden panoramatický pohled na město a tři památníky dělnického hnutí. Přírodu tak zastupují dva snímky krajiny (jeden z lanovky), dvě vodní nádrže a dvě fotografie zobrazující zimní rekreace. V takto vykreslených Krušných horách a jejich podhůří převládá člověk nad přírodou a současnost nad minulostí. Pokus o harmonizaci prostoru se zde jeví jako neúspěšný

Krušné hory tak nikterak překvapivě představují trhlinu, jež narušuje kompaktnost severočeského prostoru 80. let a spojují ho s naší dnešní představou. Zaměříme se na nejvýznamnější fotografickou publikaci zachycující Krušné hory v 80. letech.⁴⁸ Publikace *Krušné hory* vyšla v roce 1984 v Severočeském nakladatelství a jejím hlavním obsahem jsou fotografie Wolfganga Hetze.⁴⁹ K výše naznačeným tezím o sdělnosti média fotografie je potřeba podotknout, že v této publikaci vzniká poměrně těsné sousedství fotografií a krátkých jednostránkových textů, kterými je celé album prokládáno. V prvním plánu se skutečně zdá, že fotografie kopírují strukturu textu. Kniha je opatřena i poměrně rozsáhlým encyklopedickým dovětkem, který pro nás kvůli svému nižšímu recepčnímu potenciálu není příliš podstatný.⁵⁰ Knihu tvoří dvě významné části – *Hory a čas* a *Hory a lidé*. Přestože úvodní sekce zabírá menší část knihy, je skutečně pozoruhodná. Představuje totiž snímky bez lidí a ve většině i beze stop jejich činnosti (jen v několika případech krajinných fotografií zahlédneme stavby, které ale nejsou

a promění ve víc než polovinu veškeré naší elektriny. A k tomu chemie, sklo, strojírenství. Důl vedle dolu, komín vedle komína, fabrika na fabrice. Hučí to pod vámi, rachotí, vzpíná se, kouří a běsní. Zvlášť večer, když zdola skrze oblaka par a dýmů prošlehnou světla a chvosty všelijakých ohňů a shora na ně padnou skomírající paprsky slunce, je to úžasná podívaná, která má v sobě něco démonického.“

47 M. EINHORNOVÁ (ed.), *Severní Čechy*, s. 33–34.

48 V západním Krušnohoří samozřejmě opouštíme kartografické území severních Čech, v „decer-teauovském“ tekutém pojetí prostoru si však tento malý výlet můžeme dovolit.

49 W. HETZE, V. HOUŽVIČKA, V. DANĚŠ (edd.), *Krušné Hory*.

50 W. HETZE, V. HOUŽVIČKA, V. DANĚŠ (edd.), *Krušné Hory*, s. 257–281.

dominantou fotografie, případně náznaky cest nebo stop ve sněhu). Hlavní motivy tak jsou ryze přírodní, ať již jde o krajiny nebo detaily (rostliny a zvířata).⁵¹ Na jinak spíše lyrickém komentáři⁵² zaujme část o opadávajících stromech: „Jsou však místa, kde již podzim neplatí, kde se usadil na dlouhou dobu. Holé pně smrků ční k obloze jako varovná znamení: Človče, pamatuj. Na odlesněných pláních v okolí Červené jámy, Tisé a na mnoha dalších místech již podzim nevyvolává jen idylické pocity harmonie barev, světél a stínů. Podzim zanechává stromy holé. Ale proč jsou mezi nimi také smrky, borovice a jedle? Právě jehličnany se stávají téměř bez výjimky obětí zhoubného působení průmyslových exhalací. Souvislé plochy odumřelých stromů navozují tísnivé pocity i vprostřed léta.“⁵³

Zde tedy do jinak přírodou určovaného cyklu vstupuje člověk (průmyslové exhalace), a narušuje ho tak, že podzim (opadané stromy) do přírody proniká i v létě. V této přírodě čas neubíhá tak, jak by měl. Toto tvrzení je zasunuto do textu, na fotografiích exhalacemi zničenou přírodu nenacházíme.⁵⁴ Kapitola Hory a čas tak vytváří rámec založený na přírodním cyklu, do kterého má v následující části vstoupit člověk. Zmínka o jistém nesouladu vytváří můstek mezi těmito kapitolami. Ekologické problémy Krušnohoří bude třeba sledovat i ve druhé a obsáhlejší části knihy.

Úvod druhé kapitoly obstarává spojnice času a lidí – dějiny. V krátkém textu je historie podána „archeologicky“ podle zachovalých památek. Autor se tak vyhýbá národním narativům, několikrát zmiňuje sociální situaci lidí v horách.⁵⁵ Obrazová reprezentace pak poměrně přesně kopíruje text (nejčastěji nalézáme nám již známe kategorie hrady a zámky, artefakty a památníky). Pozoruhodný je pomyslný konec dějin, které ústí u památníků obětím třídních bojů a druhé

51 Tato část knihy je doprovázena dvěma stránkami s textovým komentářem, které kapitolu dělí na dvě části. V té první máme možnost sledovat v přírodě Krušných hor jaro a léto, ve druhé podzim a zimu. Fotografie kopírují strukturu textu.

52 W. HETZE, V. HOUŽVIČKA, V. DANEŠ (edd.), *Krušné Hory*, s. 9: „Jaro přináší do hor barvy. Sníh marně vzdorující paprskům obnažuje drsnou krásu kamenitých strání, mohutných balvanů a rozeklaných skalních útvarů, naplňuje koryta potoků a říček.“

53 W. HETZE, V. HOUŽVIČKA, V. DANEŠ (edd.), *Krušné Hory*, s. 77.

54 Snad jedinou výjimku představují W. HETZE, V. HOUŽVIČKA, V. DANEŠ (edd.), *Krušné Hory*, s. 88–89.

55 W. HETZE, V. HOUŽVIČKA, V. DANEŠ (edd.), *Krušné Hory*, s. 123: „Oč skromnější je dřevěný kostelík v českém Jiřetíně ve srovnání s barokní okázalostí jezuitského kostela v Bohosudově. Avšak neběží tu vůbec o srovnávání. Nesmírná hodnota obou památek spočívá ve schopnosti dokumentovat estetické citění doby svého vzniku. Jen se vnučuje myšlenka, že možnost zanechat odkaz příštím pokolením nebyla vůbec rovnocenná.“

světové války.⁵⁶ Další dvě části druhé kapitoly (opět vymezené jednostránkovými úvody) nabízejí procházku po Krušných horách od západu na východ. Jsou zde popisována jednotlivá sídla, jejichž snímky pak nacházíme v obrazové části. Zde tedy vyniká spojitost mezi lidmi a přírodou v budování vesnic a měst; často je zdůrazňován hospodářský význam jednotlivých sídel. Z fotografických reprezentací v této části vybočují především snímky Nejdku a Jezeří. Přestože u Nejdku nacházíme titulek o původu města ve 14. století, na fotografii dominuje nová výstavba v podobě sídliště. Zámek Jezeří svou polohou nad velkým povrchovým dolem upozorňuje na lidské zásahy do krajiny. Další oddíl začíná komentářem k poničeným lesům, kde se naplno projevuje napětí mezi člověkem a přírodou, naznačené implicitně v první kapitole. Text začíná dřívějším harmonickým vztahem mezi lesem a člověkem a vrcholí poměrně expresivním vylíčením dobového stavu lesního porostu v Krušných horách.⁵⁷ Zajímavé je, že autor textu a fotograf (který opět celý narativ věrně následuje) nezůstávají u vylíčení bezvýhodného stavu, ale naopak zasazují semínko naděje: „Člověk zůstává jedinou nadějí lesů. Jakkoliv toto tvrzení zní paradoxně, první dosažené výsledky potvrzují jeho pravdivost.“⁵⁸ Text upozorňuje na počátek obnovy lesů, která začala v této době probíhat.⁵⁹ Poslední část publikace se věnuje lidské činnosti, a navazuje tak na optimistický závěr traumatického vylíčení zničeného lesa. Jako doklad pozitivní hodnoty, kterou lidé přinášejí horám,⁶⁰ ukazují řemeslníky a zemědělce (většinou v detailu při jejich činnosti).

Nepříznivá ekologická situace v Krušných horách vytváří vazbu, která spojuje minulý a současný prostor severních Čech. Od poničených stromů, které chápeme jako pomyslné torzo rozpadlého socialistického prostoru, můžeme vést narativ k dnešní krajině. Jak to s Krušnými horami dopadlo? Odpověď můžeme hledat například v publikaci Petra Mikšíčka *Krušný ráj – Herzgebirge*⁶¹

56 Pomník obětem neštěstí na dole Nelson III. Památník tragického pochodu smrti u Fojtovic. Pomník obětem pochodu smrti u Krupky. Památník Herty Lindnerové v Bohosudově. Pomník popraveným antifašistickým redaktorům v Mostě – W. HETZE, V. HOUŽVIČKA, V. DANĚŠ (edd.), *Krušné Hory*, s. 123.

57 W. HETZE, V. HOUŽVIČKA, V. DANĚŠ (edd.), *Krušné Hory*, 197: „Zde je ona odvrácená tvář moderní doby, daň průmyslovému rozvoji a životní úrovni. Suché pahýly drtí pásy a radlice traktorů, za nimiž zůstává vyprahlá poušť měsíční krajiny.“

58 W. HETZE, V. HOUŽVIČKA, V. DANĚŠ (edd.), *Krušné Hory*, s. 197.

59 Historizující kontext.

60 W. HETZE, V. HOUŽVIČKA, V. DANĚŠ (edd.), *Krušné Hory*, s. 211: „Smysl krajiny však dává lidská aktivita, práce těch, kteří zde žijí.“

61 PETR MIKŠÍČEK, *Krušný ráj = Herzgebirge*, Nová Ves v Horách 2009. Autor se zabýval Krušnými horami již ve své předchozí práci, jež se však více blížila pojetí Antikomplexu a *Zmizelých*

z roku 2009. Poprvé se tak dostáváme k analýze současných trendů v reprezentaci prostoru. Mikšíček v textovém úvodu ke svým fotografiím uvádí: „Potichu a nenápadně se za posledních dvacet let z Krušných hor stal unikát mezi našimi pohorími. A protože naše společnost tiché přírodní procesy příliš nevnímá, je potřeba dobrou zprávu o renesanci Krušných hor pustit do světa s patřičnou razancí.“⁶² Autor upozorňuje i na zmiňovanou publikaci z roku 1984. „Proto jsem se rozhodl celé Krušné hory zdokumentovat, nafotografovat. Na tom, že Krušnohoří dnes vypadá tak zdravě, má asi největší podíl práce lesníků. Bez jejich díla by bylo stěží co fotografovat. [...] Od roku 1984 žádná ucelená obrazová publikace o Krušnohoří nevyšla. Důvod byl nasnadě. Byl by to hlavně dokument o devastaci lesů a pokusu zachránit, co se dá.“ Při pohledu na knihu Petra Mikšíčka je zřejmé, že se podoba, resp. reprezentace Krušných hor opravdu proměnila. Svou roli zde hraje i fotografická technika, jež ušla za 25 let dlouhou cestu. Mikšíčkovy fotografie jsou pestrobarevné (barevnost zvyšuje i křídový papír, na kterém je celá publikace vyvedená). Mění se však i některé motivy, které Mikšíček přináší. Jeho kniha je rozdělena na osm částí podle územních celků, do kterých zahrnuje i saské části Krušných hor. Krušné hory se tak rozrostly.

Ústředním motivem Mikšíčkových fotografií je dle mého názoru sluneční svit, který zalévá přírodní krajinu. Nenacházíme zde kategorie jako hrady a zámky nebo artefakty, ani průmyslovou krajinu. Naopak častým tématem jsou sídla, přestože nenacházíme mnoho lidských postav. Implicitně jsou Krušné hory plné života a činorodosti, která autoreferenčně směřuje i k autorovi publikace. Kontinuita mezi publikací z roku 1984 a tou současnou je pozoruhodná. Výše naznačený narativ o zničené přírodě, jejíž jedinou nadějí je člověk, jako by nacházel svůj šťastný konec v Mikšíčkově projektu. Jistě, představované Krušné hory jsou rozdílné,⁶³ nacházíme však několik záchytných bodů, které nás mají ujistit, že se nacházíme na tom samém místě, jen o dvě desetiletí později. Tyto záchytné body jsou zastoupeny nejvíce přírodními motivy, některými krajinnými sceneriemi (Klínovec, Hora svaté Kateřiny) nebo zmínkou o výrobě hudebních nástrojů v Lubech.

Sudet; PETR MIKŠÍČEK, *Znovuobjevené Krušnohoří = Das wiederentdeckte Erzgebirge*, Boží Dar 2009. První vydání 2005.

62 P. MIKŠÍČEK, *Krušný ráj = Herzgebirge*, nepaginovaný úvod.

63 Kromě zmiňovaných rozdílů se nabízí i absence socialistické vrstvy, která do publikace *Krušné hory* z roku 1984 pronikala.

Trhliny – Jedermann

Další trhlinou, jež narušuje ve sledovaných publikacích prezentovanou podobu severních Čech a spojuje ji se současnými tématy v krajině, je problematika Sudet a poválečného odsunu německých obyvatel. Abychom toto téma v socialistické krajině našli, musíme se zaměřit na prostředí disentu, kde nás zaujme projekt Petra Příhody, jehož výsledkem byla roku 1985 v Kolíně nad Rýnem publikovaná kniha *Ztracené dějiny*.⁶⁴ Pod pseudonymem František Jedermann signovaná kniha spojuje Příhodův text a úvodní slovo Edy Kriseové s fotografiemi Josefa Platze. Oproti jiným fotografickým publikacím Jedermann vytváří daleko těsnější sepětí textu s obrazem. Ústřední narativ je doprovázen alternativním v podobě popisek k fotografiím,

Příběh, který Jedermann vypráví, stáčí pozornost od německého a českého antagonismu (nepodává ani českou, ani německou verzi) směrem vůči krajině a prostoru tzv. pohraničí: „Přesuny obyvatel nejsou možná ani tak velkým neštěstím lidí, kteří se v druhé generaci zabydlují jinde, ale spíš krajiny, která se vzpamatovává pomalu.“⁶⁵

Jedermann přináší specifický narativ, který jakoby ustrnul v prostoru, neodvíjí se dál. Příznačný je název poslední, 12. kapitoly: *Co dál?* Zde dochází k reflexi tohoto zvláštního časového vývoje, možnosti dalšího vývoje v oblasti jsou jen naznačeny (například zmínka o obnovení konceptu střední Evropy).⁶⁶ Příznačná je poslední věta: „Podnětem k reflexi našeho vlastního osudu i podílu na něm budíž i memento země kdysi kvetoucí a nyní hluboce zraněné – především naší vinou.“⁶⁷ V této větě zaznívá hledaný hlas budoucího. Nacházíme zde i tradiční půdorys vztahu minulosti a budoucnosti – z minulosti je třeba se poučit, abychom mohli narýsovat svou budoucnost. Toto schéma však narušují použítá substantiva osud, memento a vina. Osud s sebou nese stopu nezvratnosti. Jedermann naznačuje, že člověku je určena jen jistá část uskutečňování věcí budoucích. Reflexe, na jejímž základě se bude odvíjet budoucnost, by se měla odehrát v prostoru prodchnutém mementem – pamětí, jejímž hlavním sdělením je vina. Podíl člověka na budoucnosti je tím značně oslaben, zejména kvůli trudné minulosti.

Z našeho pohledu v knize vyniká zvláštní režim popisek. Ty nezařazují obraz do místopisného rejstříku, ale spojují fotografii s vyklenutým rámcovým narati-

64 FRANTIŠEK JEDERMANN, *Ztracené dějiny*, Praha 1991³. První vydání Köln 1985.

65 F. JEDERMANN, *Ztracené dějiny*, s. 11.

66 F. JEDERMANN, *Ztracené dějiny*, s. 84.

67 F. JEDERMANN, *Ztracené dějiny*, s. 84.

vem. Lokaci jednotlivých fotografií nacházíme až v *Rejstříku fotografií (jména krajin a míst)* na konci knihy. Například u fotografie, která je v rejstříku popsána jako „Fasáda se slunečními hodinami v Mikulášovicích (Nixdorf)“, nacházíme v textu popisek: „K nějaké nové syntéze Bohemia nedošlo.“⁶⁸ Tato teze plně koresponduje s 2. kapitolou nazvanou *O dvojím lidu českých zemí*, v níž fotografii nacházíme. Poslední fotografie v rejstříku označená jako „Hřbitov na Moldavě (Moldau)“ si nese popisek: „Vynaložit veškeré možné úsilí o postihnutí skrytého řádu.“⁶⁹ Ztracené dějiny můžeme vyznačit jako důležitý bod ve vztahu k hned několika strukturám. Z mediálního hlediska jde o důležitý příspěvek k tématu diskurzivnosti fotografie. Vazba mezi textem a fotografií je tak úzká, že jak vizuální, tak literární reprezentace splývají. Probouzí se zde zvláštní melancholický narativ v sudetské krajině, který později naplno rozvíjí Petr Mikšíček.⁷⁰ Kniha také spojuje problematiku životního prostředí s problémem vysídlení německých obyvatel. V tomto směru se jedná o důležitý doklad provázání těchto narativů. Když se v důsledku tíhy těchto problémů dějiny z prostoru vytratí, člověku nezbyvá nic jiného než melancholicky přešlapovat na místě.

V žádném případě nemůžeme srovnávat recepční potenciál v zahraničí vydané české knihy a vysokonákladových publikací, jež byly vydávány státními nakladatelstvími s propagačními záměry. Avšak samotná existence naprosto odlišného pojetí prostoru severních Čech Jedermannovu přítomnost v tomto přehledu legitimizuje. Jedermann posunul hranice možného prostoru a naznačil, jakým způsobem by se mohla reprezentace krajiny dál vyvíjet.

Sledujme tedy další pohyby, které se v tom, jak si představujeme prostor pomocí fotografie doprovázené textem, odehrály a jež směřují k dnešnímu pojetí krajiny.

Komparativní fotodvojice

Důležitou událost ve vývoji fotografických reprezentací prostoru představuje pozoruhodná kniha Jaroslava Barty *Letem českým světem*⁷¹ z roku 1998. Jde o velké album komparativních dvojic fotografií, které se vztahuje k původnímu albu J. R. Vilímka z roku 1898. Díky publikaci tak máme možnost srovnávat stejná

68 F. JEDERMANN, *Ztracené dějiny*, s. 23.

69 F. JEDERMANN, *Ztracené dějiny*, s. 85.

70 PETR MIKŠÍČEK, *Sudetská pouť, aneb, Waldgang*, Praha 2005.

71 JAROSLAV BARTA, *Letem českým světem: obraz proměny českých zemí v odstupu století 1898–1998*, Lomnice nad Popelkou 1999.

místa na fotografiích, jež od sebe dělí jedno století. Bárta k metodě píše: „Vrátili jsme se do minulosti prostřednictvím fotografie, která je vždy určitým zastavením času. Podle fotografií z doby před mnoha lety jsme vyhledávali stejná místa, odkud byly pořízeny. Teprve jejich srovnáním se zřetelně ukázaly proměny, ke kterým došlo, proměny dosud stěží tušené. Tato srovnání vypovídají o době současné i minulé a o tom, jak spolu souvisejí. Výpovědi konstatují nejen jednotlivé změny a zásahy ve městě nebo v krajině, ale dokládají také zásadní proměnu hodnot, kultury, životního stylu.“⁷² Bárta zde charakterizuje zajímavou kognitivní metodu, která je založena na vztahu prostoru a času. Proměna fyzického místa v čase může korespondovat s kulturní a sociální proměnou. To predikuje důležitou kulturní a sociální roli ve vytváření míst, tento jindy zasutý předpoklad je zde jasně artikulován. Důležité však je to, že divák k fotografiím přichází s implicitním povědomím (nebo přímo s instrukcí autora publikace) o tom, že změny na fotografiích (fotografií mediovaných místech) mohou vypovědět něco o společenských a kulturních změnách. Bártův projekt můžeme chápat v podstatě umělecky, neboť jeho fotografie snesou náročná estetická kritéria.

Zmizelé Sudety

Vraťme se však k publikaci *Zmizelé Sudety*,⁷³ s níž jsme studii začali. Projekt je postaven na jednoduché ideji komparativních fotografií. Jako návštěvníkovi výstavy nebo čtenáři knihy nám byla nabídnuta dobová, většinou předválečná fotografie a vedle ní komplementární fotografie současná. Mezi těmito dvěma vizuálními reprezentacemi prostoru tak vzniká implicitní sdělení. Vidím dvě rozdílné reprezentace jednoho místa; muselo se zde něco odehrát, něco změnit. Prostřednictvím fotografií je tak materializována představa o historickém vývoji, která v případě *Zmizelých Sudet* získává i hodnotovou rovinu. Mezerou mezi dvěma fotografiemi k recipientovi proniká sdělení.

Zmizelé Sudety (knihy i výstava) byly doprovázeny velkým počtem doprovodného textového materiálu. Zdá se mi však, že eseje o *geniu loci*, vývoji sudetské krajiny apod. jsou v knize v konečném důsledku marginalizovány. Komparativní fotodvojice totiž vytvářejí tak silné sdělení, že další text není třeba. *Zmizelé Sudety* jsou především knihou k prohlížení, tzn. že implicitní čtenář si prohlíží

72 *Letem českým světem*, s. 9.

73 *Zmizelé Sudety: [katalog k výstavě] = Das verschwundene Sudetenland: [der Katalog zur Ausstellung]*, Domažlice 2004.

fotografie a význam si vytváří především na základě obrazu (podobně jako na výstavě).

Nejreprezentativnějšími a nejpůsobivějšími fotodvojicemi projektu jsou obrázky z těch míst, kde vysídlením německého obyvatelstva zanikly celé vesnice a v krajině se odehrály velké změny. Osídlená krajina se stala krajinou přírodní. Tyto příklady nacházíme i v námi sledovaném regionu, například v Rusově⁷⁴ nebo v Levíně.⁷⁵

Komparativní dvojice fotografií vytvářejí velmi silné sdělení, které může přesahovat i intenci autorů. Ondřej Matějka se v jedné z úvodních statí ke Zmizelým Sudetům snaží od sugestivní síly částečně distancovat: „Naše fotografie prý ukazují, jak to dříve bylo hezké a dnes je to ošklivé. Za nás, autory výstavy, je k tomu třeba říci, že tak jednoduché to není. Rádi bychom nad dvojicemi fotografií ze Sudet přemýšleli přeci jen ještě o trochu víc. Je samozřejmě pravda, že pomocí našich fotografií poukážeme na změny v sudetské krajině, které lze spíš považovat za ztráty. Ale zároveň jsme nikdy nechtěli skončit jen u toho. Od začátku jsme tušili, že ta nejdůležitější otázka nakonec nezní: O co jsme přišli?, ale: Co s tím dnes dělat?“⁷⁶ Je zřejmé, že aktivity občanského sdružení Antikomplex byly a jsou mnohovrstevnatější, než se na první pohled může zdát. Dokládají to nejen texty v doprovodné publikaci ke Zmizelým Sudetům, ale i další projekty tohoto sdružení. Otázkou je, zda nakonec hlavní a společensky nejvíce přijímané sdělení nezůstává na té Matějkou naznačené první a nejpovrchnější vrstvě, „jak to dříve bylo hezké“.

Kořeny sugestivní síly komparativních fotografií rozeznáme při pohledu do minulosti tohoto způsobu zobrazování. Publikace *Verfall und Zerstörung*,⁷⁷ jež vyšla v roce 1965 s podporou Rudolf-Lodgman-Stiftung v Mnichově, koncentruje tehdejší sudetoněmecký narativ okolo poničených staveb a sídel v československém pohraničí. Vizuální stránka zde hraje silnou roli, již na obálce nacházíme

74 *Zmizelé Sudety: [katalog k výstavě] = Das verschwundene Sudetenland: [der Katalog zur Ausstellung]*, Domažlice 2004, s. 307.

75 *Zmizelé Sudety: [katalog k výstavě] = Das verschwundene Sudetenland: [der Katalog zur Ausstellung]*, Domažlice 2004, s. 317.

76 ONDŘEJ MATĚJKA, *Sudety – Co jsme ztratili a co můžeme získat*, in: *Zmizelé Sudety: [katalog k výstavě] = Das verschwundene Sudetenland: [der Katalog zur Ausstellung]*, Domažlice 2004, s. 62–66, zde s. 62. Matějka v textu dále vypočítává tři pomyslné vrstvy ztrát, které po zamyšlení vystupují z fotografií. První vrstvou je viditelná změna v sudetské krajině, další sociohistorické změny, spojené s odsunem Němců, a jejich důsledky pro současnou společnost.

77 *Sudetendeutsches Bilder-Weissbuch. Verfall und Zerstörung der sudetendeutschen Heimatlandschaft seit 1945*, München 1965.

obrázek města přecházejícího do ruin. Fotografická část se dělí do několika kapitol,⁷⁸ jež přinášejí vizuální doklady „zkázy a zničení“ sudetoněmecké vlasti. Velká pozornost je věnována zaniklým sakrálním stavbám a hřbitovům. Některé případy rozpadu dokládají právě komparativní fotografie, jež nevyunikají snahou o co největší přesnost druhého snímku. Jejich hodnota má být hlavně dokumentární. Zde slouží komparativní dvojice k silnému sdělení, jež má v podstatě legitimizovat nároky sudetských Němců na jejich návrat. Název poslední části textu zní: „Nur die Heimkehr der Sudetendeutschen kann Verfall und Zerstörung Einhalt gebieten.“⁷⁹ Jde tedy o naprosto odlišný diskurz než u pozdějších námi sledovaných reprezentací, i když sdělení je mediováno podobně. Proměna v čase se vyznačuje porovnáním dvou různých fotografií téhož místa.

Jak vysoká je sdělnost komparativních fotodvojic, dokazuje jejich popularita. A to nejen v publikacích,⁸⁰ ale i v sociální praxi vytváření amatérských fotodvojic. Zajímavé je, že zde médium ztrácí svou sdělnost. Tyto dvojice již příliš nevyprávějí o důležitých kulturně historických tématech, jaký představuje odsun Němců. Jejich nejdůležitějším významem je zprostředkování času.⁸¹ Obecně reprezentace starého, jak jsme linii mezi starým a novým naznačili výše při analýze obrazových publikací, zaznamenávají v posledním desetiletí zvýšenou popularitu. Příkladem může být například řada knih starých fotografií *Zmizelé Čechy*, kterou vydává nakladatelství Paseka,⁸² nebo vydávání stylizovaných starých fotografických alb, zde opět i v nejrozmanitějších regionálních variantách.⁸³

78 *Verfolgung und Vertreibung* ukazuje obrázky z pronásledování Němců, retribučních soudů a vysídlení, *Das Gebiet an der Grenze* se soustředí na odstřel domů v blízkosti státních hranic. *Verfall und Zerstörung in Stadt und Land* tvoří jádro reprezentací poničených sídel, *Geschädete Kirchen und Friedhöfe* přináší obraz zničených kostelů a hřbitovů, *Verschundene Ortschaften* ukazuje zaniklé nebo značně prořídle obce.

79 *Sudetendeutsches Bilder-Weissbuch. Verfall und Zerstörung der sudetendeutschen Heimatlandschaft seit 1945*, München 1965. Nepaginovaná textová část.

80 Velké množství regionálních publikací věnující se vesnicím, kraji apod. prostřednictvím komparativních fotografií – například VLASTIMIL LEŠKA, DAVID RŮŽIČKA, *Plzeň včera a dnes*, Plzeň 2008.

81 WOLFGANG ERNST, *Let there be irony: cultural history and media archaeology in parallel lines*, *Art History* 28/2005, s. 582–603, zde s. 595: „Time is not only the referential ‚content‘ of the technological image, but the temporal element, according to Marshall McLuhan, becomes the message of the medium.“

82 Například HANA SLAVÍČKOVÁ, PETR JOZA, *Dětin*, Praha 2005; nebo HANA CHOCHOLOUŠKOVÁ, MARKÉTA LHOTOVÁ, *Liberec*, Praha 2010.

83 *Srdečné pozdravy z Teplíc a okolí*, Teplice 1994.

Prolomení fotografií a vizuálních reprezentací do nových médií

Takto konstruovaný časoprostor se stává ještě pozoruhodnějším po uvolnění vizuálních reprezentací z média knihy a jejich prolomení na webové stránky. Došlo k tomu i v případě komparativních fotodvojic. Kromě internetové verze projektu *Zmizelá Sudety*, kde byly k dispozici všechny fotodvojice včetně těch, které se nevešly na výstavu nebo do knih, byla důležitým počinem i *Krajina za školou*,⁸⁴ kde původní verze projektu získala edukativní složku. Na rozdíl od uzavřené knihy je internet otevřeným médiem. Alba se zde stávají nedokončenými, dobrovolníci sem mohou přidávat vlastní fotografie (komparativní dvojice). Právě na tomto modelu byl edukativní rozměr projektu *Krajina za školou* postaven. Žáci a studenti mohli přidávat fotografie z míst svého bydliště a rozšiřovat tím archiv vizuálních reprezentací.⁸⁵

Podobný problém v jedné ze svých studií řeší Marianne Hirschová.⁸⁶ Ta popisuje případ dvou alb vytvářených ze série fotografií zaslaných dobrovolníky. (Obě alba byla zaměřená na zaniklé komunity. Šlo o alba z varšavského ghetta a fotografie kurdské menšiny v Iráku.) Při popisu toho, jakým způsobem alba ve veřejném prostoru působí, Hirschová dochází k tvrzení: „They shift accepted views and hegemonic narratives and are able to open up previously unseen, unexpected or suppressed stories and memories.“⁸⁷ Jak Hirschová oba projekty analyzuje, naznačuje, že v prostoru webu vznikají nové spoje mezi jednotlivými vizuálními reprezentacemi a prostředkovanými narativy. Tyto spoje Hirschová označuje jako součást *connective histories*, tedy procesu, kdy se vzpomínky příslušníků jedné generace propojují a stávají se součástí paměti celé společnosti. Podobné spoje mohou vznikat i u reprezentací prostoru. Vznikají zde nové souvislosti, například mezi reprezentacemi starých fotografií, které se staly takřka povinnou součástí webových prezentací měst a obcí, všechny ale vypadají obdobně. Kniha k procházení se tak na webu rozkládá, vzniká zde nová hustá síť reprezentací minulosti, která se otiskuje do prostoru.

Za povšimnutí stojí i další internetové projekty, které vytvářejí databáze reprezentací starého. Přestože primárně nejde o obrazové galerie, fotografie zde hrají

84 <http://www.krajinazaskolou.cz/> (náhled 25. 9. 2015).

85 Edukativní složka projektu spočívala v tom, že žáci získávají hlubší vztah k místu svého bydliště, uvědomují si proměnu veřejného prostoru, ve kterém se pohybují.

86 MARIANNE HIRSCH, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia 2012, kapitola *Postmemory's Archival Turns*, s. 22–249.

87 M. HIRSCH, *The Generation of Postmemory*, s. 240.

důležitou roli. Například databáze zanikleobce.cz (Zaniklé obce a objekty) obsahuje 5 825 záznamů převážně zaniklých obcí. Uživatel zde najde vždy základní informace o místě (včetně přesné GPS polohy), v některých případech stručnou historii obce a většinou i dobové a současné fotografie, satelitní snímky. Databáze tak poukazuje na to, že lidé mají potřebu tyto záznamy vytvářet a podělit se o část fotografického archivu. Určení polohy GPS naznačuje, že lidé tato místa zřejmě i navštěvují.

Digitální média, jež se v poslední době stávají důležitým nositelem vizuálních reprezentací prostoru, spojují obrazy s dalšími formami prostorových reprezentací. Nejrůznější obrazové archivy umísťují fotografie na mapu, souřadnice uvádějí přesnou polohu místa, kde byla fotografie pořízena. V případě mobilních zařízení mohou souřadnice recipienta na místo pořízení snímku dokonce dovést. Čtenář prostoru tak získává příležitost porovnat fotografii se svým pohledem, případně pořídit zařízením obrázek nový. Díky digitálním technologiím se hranice mezi reprezentacemi prostoru a pohybem v žitém světě ztrácejí, pokud kdy vůbec někdy nějaké byly. Digitální technologie nahrazují při prohlížení fotografií doprovázenou textem. Prostor vytvářený při prohlížení fotografických knih a krajina určená fyzickým pohybem člověka se spojují v jednu konstrukci. Poukázat na kořeny tohoto procesu bylo jedním z cílů této studie.

Za důležitý zlom považují okamžik, kdy do prostoru začaly masově pronikat historické fotografie (v podobě komparativních fotodvojic). Na vytváření představy o prostoru se tak náhle začaly výraznou měrou podílet reprezentace minulosti. Právě i tyto historické artefakty se stávají součástí digitálních aplikací, paradoxně tak „nová“ média vnášejí do prostoru „staré“ prvky. V síti prostorové semiózy tak vznikají silné spoje mezi historickými, současnými a budoucími body. Tyto spoje vynikají takovou silou, že se zdá, že uvedené tři kategorie (historické, současné a budoucí) přestávají hrát v prostoru určující úlohu. Přestává být důležité, jestli místo bylo, je nebo bude.

Čas v prostoru

Na závěr se můžeme vrátit k tezím Rosalind Kraussově o diskurzivitě fotografie. Kraussová dokazuje rozdílnou diskurzivitu u fotografií z okruhu empiricko-přírodovědného a estetického diskurzu.⁸⁸ Nám se podařilo poukázat na rozdílný

88 R. KRAUSS, *Diskursivní prostory fotografie*, s. 151. K diskurzivitě fotografie W. ERNST, *Let there be irony: cultural history and media archaeology in parallel lines*, s. 595: „Photography is not only the

diskurz fotografií z pohraničí a severních Čech. Otázky, jež nad fotografiemi dobově nezaznívaly, dnes naopak rezonují velmi silně. Ve vztahu fotografie, textu a sociální reality vznikly nové významy – zejména v podobě ekologického hnutí a otázky česko-německých vztahů. Tuto proměnu diskurzivní formace můžeme vnímat jako součást rozsáhlejšího procesu.

Proměna starého a nového na fotografiích nás dovedla ke vztahu minulého, současného a budoucího. V poslední době se tohoto tématu dotýká ve své práci Matěj Spurný, konkrétně na příkladu severočeského města Most.⁸⁹ Spurný analýzou tisku a archivního materiálu dokládá, že v 60. a 70. letech došlo k proměně diskurzu. Zatímco přípravy likvidace a nové výstavby města byly artikulovány, ale i přijímány v rámci utopického konceptu, později v diskurzu převládá orientace na přesun děkanského chrámu jako doklad péče o historické dědictví. Jakoby se pohled společnosti otočil z budoucnosti spíše k minulosti.

K podobným závěrům můžeme dojít i na základě našeho materiálu. Zatímco u publikací z 80. let zaznamenáváme ještě prvky utopického diskurzu, kdy nové v reprezentacích koexistuje se starým, současné reprezentace jsou již spíše zahleděny do minulosti, resp. ukazují, jak současné vypadalo dříve. Tato proměna s sebou nese intenzivní otázku o tom, do jaké míry v reprezentacích prostoru zůstává místo pro budoucnost. V případě diskurzu 80. let je vztah k budoucnosti zřejmý. Přestože i zde nacházíme historizující obrázky, vizuální doklady přítomnosti (novostavby, průmysl) současníka jasně zakotvují (někdy i prostřednictvím postav, které ho zachycují například při práci). To, že člověk má v prostoru své místo i do budoucna, je neoddiskutovatelné, a to dokonce i v případech ekologických problémů, které v diskurzu 80. let může vyřešit zase jen člověk a lidská společnost.⁹⁰ Jedná se o jednoduché lineární schéma směřující od minulosti (stopy předků v prostoru) přes současnost (my v prostoru) k budoucnosti (prostor pro potomky). V současné krajině člověk daleko více hledí do minulosti. Síť reprezentací minulosti proplétá prostor. Knihy k prohlížení a procházení nás na závěr dovedly k tezím Aleidy Assmannové, k nimž bych svůj text rád vztáhl. Assmannová ve své knize *Ist die Zeit aus den Fugen?*⁹¹ chápe

object of research of media archeology, it is itself a media-archaeological technique of remembering the past in a way that is radically alternative to historical discourse.“

89 MATĚJ SPURNÝ, *Ustup, černé město, město zelenému. Ospravedlnění likvidace starého Mostu mezi komunistickou utopií a moderní technokracií*. Dějiny a současnost 36/2014, č. 3. s. 22–25.

90 WOLFGANG HETZE, VÁCLAV HOUŽVIČKA, VÁCLAV DANĚŠ (edd.), *Krušné Hory, Ústí nad Labem* 1984.

91 ALEIDA ASSMANN, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München 2013.

do minulosti zahleděný pohled jako součást vývoje nového časového režimu. Zdůrazňuje nově vznikající kategorie – kulturu, identitu a paměť, které se od-
lupují od moderního pojetí času a vytvářejí předpoklady pro paradigmatickou
změnu. Zdá se mi, že do takového schématu by zapadala i proměna zobrazová-
ní krajiny, kterou jsme sledovali v tomto textu.