

ACTA POLITOLOGICA

www.acpo.cz

INTERNETOVÝ RECENZOVANÝ ČASOPIS

2010 | Vol. 2 | No. 2 | ISSN 1803-8220



LÁB, Filip; LÁBOVÁ, Alena. (2010). Fotografie a propaganda. *Acta Politologica*, Vol. 2, No. 2, s. 261-264. ISSN 1803-8220.

Tento článek podléhá autorským právům, kopírování a využívání jeho obsahu bez řádného odkazování na něj je považováno za plagiátorství a podléhá sankcím dle platné legislativy.

Internetový recenzovaný časopis vydává Univerzita Karlova v Praze,
Katedra politologie Institutu politologických studií Fakulty sociálních věd.

Fotografie a propaganda¹

Filip Láb – Alena Lábová²

JAUBERT, A. (1989). *Making people disappear. An Amazing Chronicle of Photographic Deception*. Pergamon-Brassey's, 190 s. ISBN 0-08-037430-1.

KING, D. (1997). *The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*. New York: Metropolitan Books, 192 s. ISBN 0-8050-5294-1.

Dva recenzované tituly nepatří mezi nejnovější publikace na trhu. Přesto, že jde o knihy skoro dvě dekády staré, nastal možná právě teď vhodný okamžik pro malé srovnání. Obě tyto převážně obrazové publikace jsou věnovány moderní historii využívání a zneužívání obrazových materiálů pro propagandistické účely.

Fotografie je vynálezem starým necelé dvě století. Vynálezem velmi specifickým a plným paradoxů. Fotografie byla odjakživa (a stále je) považována za médium relativně pravdivé, objektivní, čemuž vděčí zejména své závislosti na přítomnosti referentu zobrazení před objektivem (nejde vyfotit něco, co není před fotoaparátem), mechanickému charakteru vzniku (obraz tvoří aparát, nikoli lidská ruka) a indexikálnímu charakteru (fotografie jako stopa zanechaná paprsky světla odraženými od referentu v citlivé vrstvě filmu, čipu, atd. [Sonesson 1999]). Na straně druhé je to ta samá fotografie, kterou od prvních dní její existence až po současnost provázejí pokusy o zneužití těchto charakteristik (první fotografický podvrh od Hippolyta Bayarda se objevil rok po oznámení vynálezu fotografie). Zneužití těchto tradičních atributů fotografického média se stalo velmi obvyklou praxí s nástupem propagandy v první polovině dvacátého století. Obrazová fotografická reprezentace je jednou z nejvhodnějších forem pro uchování lidské historie, skrze fotografii jsou uchovávány dějiny na všech úrovních, počínaje rodinným albem a učebnicí dějepisu konče. Všechny snahy zpětně měnit historii tak logicky končí i u důsledných snah o adekvátní „úpravu“ historie zachycené ve fotografii. A dvacáté století se těmito snahami v rámci totalitních režimů jen hemží.

Přes všechny pokusy o zneužití fotografie se všeobecně zakořeněné vnímání fotografického obrazu jako pravdivého (ne náhodou se optické soustavě fotoaparátu říká

¹ Text vznikl v rámci Výzkumného záměru FSV UK č. MSM0021620841 „Žurnalistika v informační společnosti: Digitalizace a internetizace žurnalistiky“.

² MgA. Filip Láb, Ph. D. je odborným asistentem na katedře žurnalistiky IKSŽ FSV UK v Praze. Kontakt: lab.filip@gmail.com.

PhDr. Alena Lábová, je odbornou asistentkou na katedře žurnalistiky IKSŽ FSV UK. Kontakt: Labova@seznam.cz.

objektiv [Bazin, 2004]) po celou dobu její existence nijak zásadně nezměnilo. První velké změny přinesla fotografickému médiu až digitalizace v posledních dvou dekadách. Otevřela se celá řada otázek týkající se manipulace, reprezentace, pravdivosti, integrity fotografického obrazu, autorských práv, objevily se nové distribuční kanály, atd.

A právě tento moment se zdá být jako velmi vhodná doba pro ohlédnutí za dvěmi knihami věnovanými fotografickým podvodům a manipulacím pro politické účely. Publikace francouzského spisovatele a filmaře Alaina Jauberta *Making People Disappear* a britského historika Davida Kinga *The Commissar Vanishes* představují výsledky dlouholetého sběratelského a badatelského snažení na poli zkoumání manipulace fotografie. Kingova kniha je ukázkou z jeho přes třicet let vznikající sbírky fotografických podvrhů z éry Sovětského svazu. Jaubertova publikace má širší záběr a chronologicky zpracovává i praktiky dalších nedemokratických zemí a režimů, jako bylo nacistické Německo, Maova Čína, Vietnam, Albánie, KLR nebo země tzv. Východního bloku včetně bývalého Československa. Jak si vzápětí ukážeme, způsoby zacházení s obrazovými materiály v totalitních režimech v mnoha ohledech předznamenaly současné problémy obrazu v digitálním prostředí.

Obě publikace přinášejí velké množství příkladů více či méně známých fotografických lží, které byly nedílnou součástí snah o potvrzení historických lží. V orwellovském duchu tak fyzické likvidace nepohodlných osob vždy doprovázela důsledná likvidace veškerých stop, které tyto osoby zanechaly v realitě, včetně stop fotografických. To, že totalitní režimy manipulují s fakty, lžou a podvádějí, asi dnes nikoho nepřekvapí. Zajímavým tak není ani samotný fakt, že k podvodům docházelo, jako detailnější pohled na tuto praxi. Manipulování a pozměňování obrazových reprezentací dějin se stalo v rukou totalitních režimů nikdy nekončícím tvárným, tekutým procesem, který je formován dle aktuálních potřeb. Metody těchto invazivních zásahů narušujících časoprostorovou integritu fotografické reprezentace se pak pohybují na škále od pouhých ořezů a výřezů, přes retuše, kombinování snímků, až po kompletní nahrávky a inscenace historických událostí s herci. Manipulace mohou být utvářeny za nejrůznějším účelem. V raných dobách propagandistických obrazových podvrhů bylo účelem pouhé oklamání příjemců těchto sdělení. Postupem času začala i tato praxe procházet vývojem, a časem se začalo užívat cenzury a manipulovaných snímků úmyslně nedbale provedených jako výstrahy pro budoucí potenciální odpůrce režimu. Zatímco v počátcích se cenzoři snažili realitu skutečnou nahrazovat plnohodnotnou verzí té „vylepšené“ novější, později se po zmizelých osobách nechávala schválně na fotografiích prázdná místa, jako mementa a varování pro všechny ostatní potenciálně nepohodlné. Technologie těchto úprav byla celkem jednoduchá. Nůžky, řezák, lepidlo, americká retuš, štětec a barvy. Nízká kvalita jak fotografií, tak zejména novinového tisku, kde byly tyto snímky převážně prezentovány, výrazně napomáhala tomu, že montáže nebylo snadné odhalit. Vrcholná éra těchto pokusů rozhodně spadá do éry Stalinova kultu osobnosti, kdy bylo potřeba vyřešit dva problémy současně. První problém byl v podobě neexistence snímků Stalina z raných dob komunismu a druhým byl fakt, že v jeho čistkách zmizeli prakticky všichni původní bolševici z Leninovy éry. Díky tomu docházelo k absurdním

situacím, kdy z původně skupinové fotografie 21 starých bolševiků z roku 1919 zůstal postupem času výřez dvojportrétu Stalina a Lenina, ze kterého byl nakonec v roce 1938 Alexandrem Rodčenkem odstraněn i Lenin a z fotografie se stal Stalinův portrét (podobná byla praxe i v Maově Číně nebo Kim Il Sungově KLDŘ). Z fotografií se neustálým přemalováváním a retušováním stávaly obrazy neurčitých kvalit, fotorealistické malby, zobrazující politické vůdce mimo prostor a čas (z obrazů byly odstraňovány „rušivé“ prvky, zobrazení byli neurčitého věku, nestárnoucí avataři). Pokud nebyly k dispozici originální fotografie, nebylo nic jednoduššího, než je prostě vyrobit. Mnoho „dokumentárních“ fotografií ze stalinského Ruska, které se pravidelně objevovalo v historických publikacích, pochází z hraných filmů Sergeje Ejzenštejna.

Smutné příběhy manipulovaných snímků manipulovaných dějin tak velmi názorně odhalují perverznost totalitních režimů v plné intenzitě. Zatímco za éry Lenina či v hitlerovském Německu se fotografie (skoro výhradně pocházející od dvorních fotografů Viktora Bully v Leninově a Heinricha Hoffmanna v Hitlerově případě) převážně „pouze“ ořezávaly a retušovaly, byl to zejména Stalin, kdo posunul tuto praxi systematické, nikdy nekončící obrazové lži ad absurdum. Tak jako v nekonečných čistkách Velkého teroru mizeli postupně sami vykonavatelé těchto čistek a v následných „metačistkách“ jako v začarovaném kruhu další a další účastníci i nevinní lidé, stejně i fotografické doklady historie sehrály svoji úlohu v této dějinné horské dráze. Lidé zmizelí z fotografií se po desetiletích a rehabilitacích opět na cenzurované snímky vraceli, nahrazovali jiné, kteří mezitím upadli v nemilost. Z fotografie jako statického, stálého záznamu barthesovského „toto bylo“ se stala proměnlivé, morfující médium měnící svou podobu dle požadavků doby [Barthes, 2004]. Cenzura a předělávání pak podléhaly i na zakázku vytvářené inscenace reality (např. Ejzenštejnovy filmy), které byly znovu a znovu podrobovány novým a novým úpravám. Zajímavostí je, že sovětský režim dosáhl i mimo své hranice, kdy byl ještě v šedesátých letech schopný cenzurovat filmy uložené v západních archivech. Sovětský režim přišel s nabídkou, že film zadarmo zrestauroje, po vrácení se ukázalo, že film je sice zrestaurován, ale také má jinou stopáž a vybrané scény chybí.

Praxe zacházení s obrazovými materiály praktikovaná v nesvobodných režimech po celé dekady dvacátého století zajímavým způsobem předpověděla praktiky současné digitální kultury. Dnes je více než kdy jindy aktuální problém rozpojování těsného vztahu referentu a fotografie. Počítačové technologie umožňují snadněji než kdy předtím vytváření umělých obrazů fotorealistických kvalit. Tam, kde se za stalinského kultu nejlépe uplatnila vysoká věrnost v podobě kýčovitého socialistického realismu, se dnes uplatňují počítačově generované obrazy. Naštěstí pro nás se většinou uplatňují v případech typu znovuobjevení dinosaurů v Jurském parku či opět se potápějícího Titaniku ve filmovém eposu Jamese Camerona. Podobně dnes aktuální problém digitální kultury s překlady mezi rozličnými médii, citacemi, samplly, nacházíme v „multimedialitě“ a aktivním přepisu kódů obrazových sdělení sovětské propagandy. Z fotografií se stávaly malby, z obrazů sochy, z filmů fotografie, podle takto vzniklých fotografií se sochaly sochy. Oproti příjemcům ze století dvacátého jsme

nicméně v podstatné výhodě. Mediální gramotnost a vzdělanost obecně je výrazně vyšší, stejně jako motivace režimu klamat je výrazně nižší, a když už, je převážně realizována v propagačních sděleních podporujících prodej zboží denní spotřeby.

Obrazové sbírky Davida Kinga a Alaina Jauberta tak zůstávají pozoruhodným svědectvím o době, která se z dnešního pohledu nezdá být o nic pravděpodobnější a uvěřitelnější, než Spielbergovy dinosauři. Právě proto je velmi důležité, že takovéto sbírky existují, a velmi názorně, v doslovném slova smyslu ilustrativně ukazují zručnost a zvrácenou logiku totalitních režimů minulého století.

LITERATURA:

BAZIN, Andre (2004). Ontologie fotografického obrazu. In CÍSAŘ, Karel (ed.). *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, s. 21-25.

BARTHES, Roland (2004). Rétorika obrazu. In Císař, Karel (ed.). *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, s. 51-61.

SONESSON, Göran (1999). Postphotography and beyond. From mechanical reproduction to digital production, *VISIO*, 4, 1: Postphotography. Sonesson, Göran, (ed.), pp. 11-36.