

# ŽIVÍ MRTVÍ ANEB LEGENDA O POSMRTNÝCH FOTOGRAFIÍCH

Stanislav Mikule, Regionální muzeum města Žďáru nad Sázavou

Mezi laickou i odbornou veřejností se setkáváme s mylnou identifikací mnohých viktoriánských snímků jako příkladů post mortem fotografie. Údajné snímky zesnulých, naaranžovaných spolu s žijícími lidmi do nejrůznějších póz, jsou ve skutečnosti fotografie živých osob považovaných za nebožtíky především díky strnulým výrazům zapříčiněným snahou zůstat co nejdéle bez hnutí, kvůli špatně skrytým fixačním zařízením, nutným při dlouhé expozici, případně jde o snímky neuměle retušované či kolorované. Fotografie mrtvých, vydávaných za živé, sice existují, jsou však vzácné.

Nejen mezi laickou veřejností, nýbrž i mezi odborníky přezívají různé legendy a mýty. Často jde o informace přebírané ze starší literatury, které žijí svým vlastním životem dál i poté, co byly revidovány či nahrazeny informacemi nově zjištěnými. Patří k nim i mýtus viktoriánských post mortem fotografií – snímků zachycujících údajně zesnulé nejen sedící, ale i stojící za pomoci nejrůznějších svěráků a dalších fixačních zařízení.

Zobrazování zesnulých má dlouhou tradici, kterou nedávno shrnula například Kristýna Petříčková v časopise Slovácko.<sup>1</sup> Zesnulí byli zobrazováni v první řadě jako zesulí, tedy jako nebožtíci na úmrtním loži či na katafalku.<sup>2</sup> Jindy byli zobrazováni jako ležící živí, očekávající vzkříšení,<sup>3</sup> v případě epitafů klečící a modlící se,<sup>4</sup> se sepjatýma rukama v modlitbě někdy i jako ležící.<sup>5</sup> V našem prostředí je spíše výjimečnou konfrontace zesnulého v jeho ještě lidské podobě s podobou posmrtnou, poznamenanou zubem času a všeobecnou pomíjivostí.<sup>6</sup>

V plošném (dvourozměrném) zobrazení převládají portréty zesnulých na úmrtním loži, na katafalku či v rakvi, kterýžto model převzala i fotografie. Výjimkou jsou posmrtné obrazové portréty, jejichž doklady máme například z 19. století. Byly malovány zpravidla na základě paměti, případně podle jiných dochovaných obrazů z dob, kdy osoba ještě žila.<sup>7</sup> Takový portrét se dochoval například ve sbírce Jihomoravského muzea ve Znojmě od malíře Antona Johanna Ferenze (1801–1874), rodáka z moravského Města Žďáru (dnes Žďár nad Sázavou), který krom Žďáru působil ve Znojmě a v Brně. Na fakt, že dotyčná osoba byla portrétována post mortem, upozorňuje v tomto případě na obraze přítomná kytička pomněnek (německy *das Vergissmeinnicht*).<sup>8</sup> Nenechme se ale zmást tím, že mnohé děti a dívky jsou zobrazovány také s květinami – zpravidla se totiž jedná o symbol nevinnosti mládí a jeho pomíjivosti. Polské rakevní portréty (*portret trumienny*), doložené od 17. století při pohřebních obřadech, pak na fakt, že zobrazená osoba již nežije, upomínají především svým tvarem (častý byl šestiúhelník), někdy též nápisem.

Jinou možnou připomínkou zemřelého bylo jeho nepřímé zobrazení – tedy zobrazení jeho podoby z doby, kdy ještě žil. Obvykle se tak činilo formou jeho obrazu či busty, jak dokládají například obraz Mozartovy rodiny s portrétem zesulé matky či rodinný portrét arcivévodky Karla s dětmi a s bustou jeho zemřelé manželky.<sup>9</sup> Tento model se objevil také ve fotografii, kde však, stejně jako v případě malby, nebyla takto „doplněná“ osoba vždy zesulá; někdy se zkrátka jen nemohla z nějakého důvodu portrétování zúčastnit.<sup>10</sup> Jeden takový snímek nalezneme v americké sbírce *The George Eastman House Collection* v Rochesteru ve státě New York.<sup>11</sup>

Význam květin býval v době vzniku obrazů lidem zcela jasný.<sup>12</sup> Časem jsme ho ale pozapomněli, stejně jako jsme pozapomněli na existenci do roku 1918 velmi rozšířeného šlechtického titulu „rytíř“ a dnes si pod tímto slovem představíme v první řadě obrněnce na koni.<sup>13</sup> Stejně tak zapomínáme na to, jak vlastně vznikaly první fotografie a co se s nimi ve fotoateliérech dělo dál. Díváme se tak na snímky, kterým nerozumíme a vykládáme si je po svém. Portréty osob se zavřenými víčky, přes které jsou více či méně zdařile domalovány oči, strnulé výrazy, upřeně zírající do objektivu, za osobami vyčnívající podivná zařízení, připomínající věšáky na šaty, opatřené svorkami a opěrnými body, to vše může vyvolat dojem, že jde o snímky mrtvých těl, morbidně naaranžovaných do pozicí živých lidí; tedy o něco, co by v křesťanském světě viktoriánské éry, známé svou prudérností, rozhodně nemělo být možné. Zjistíme-li, že by takové porušení „zaběhnutého řádu každodennosti“ za určitých podmínek mohlo být možné, jsme jimi někdy až morbidně fascinováni.<sup>14</sup>

Projevy fenoménu post mortem fotografií lze rozdělit do čtyř skupin. Tou první jsou klasické snímky zesnulých – na úmrtním loži, v rakvi či v jiné poloze, nijak nenarušující úctu k majestátu smrti. Druhou skupinou by byly kombinace živých a mrtvých; jde především o matky, které v náručí drží zesnulá miminka. Třetí skupinou jsou velmi rozšířené snímky „post mortem“ – z větší části omyly či úmyslné podvody, kdy jsou za zesulé osoby považováni v době pořízení snímku nesporně živí lidé. A tou poslední skupinou jsou kuriozity, fotografie mrtvých v netradičních pozicích.

**První skupinu** není třeba podrobněji rozebírat.<sup>15</sup> Pro mnohé lidi bylo pohřební shromáždění příležitostí nejen k vytvoření posledního snímku zesnulého, ale i snímku na pohřeb se dostavivších příbuzných, jak dokládají skupinové snímky u rakve s tělem zesnulého.<sup>16</sup> Byla to navíc příležitost, kdy se pro zvěčnění své podoby mohli rozhodnout i ti méně majetní. Návštěvu v domě smutku a portrétování zesnulého ve svých inzerátech nabízeli i ti nejslavnější fotografové již kolem roku 1846. Vedle francouzského Nadara (1820–1910) můžeme připomenout našeho Jindřicha Eckerta (1833–1905).<sup>17</sup>

Stejně tak přejdeme i **čtvrtou skupinu**, kterou tvoří kuriozity, výjimečné fotografie skutečných mrtvých v jiných než tradičních pietních pozicích. Sem patří dokumentární i senzační snímky popravených zločinců, obětí násilí či neštěstí, fotografie lidských ostatků (světců, mumifikovaných těl, archeologických nálezů), jejichž kompozice má své předchůdce v kresbě, malířství a grafice.

U **druhé skupiny** se krátce zastavíme. V americké sbírce *The George Eastman House Collection* se nachází snímek od neznámého Američana z doby kolem roku 1855, zachycující smutně se tvářící ženu v černých šatech, držící miminko s kytičkou v bílých šatečkách s modrými stuhami, označený jako „*Posmrtný portrét, žena s dítětem*“. Na snímku má být matka se zesnulým dítětem. Daguerrotypie byla kolorována, přičemž tvářičky dítěte jsou růžové. Černé šaty v té době nebyly jen smuteční, byly také módní. Je tak těžké rozhodnout, zda pro pořízení snímku nevyužili spánek miminka, které tak vydrželo v klidu déle než miminko bdělé.<sup>18</sup> Snímek mohl být pořízen při křtu nebo krátce po něm jako vzpomínka na tuto událost. To je totiž většina podobných fotografií. Je těžké si představit vzhledem k tehdejšímu pojmání smrti a k podobě s úmrtím spojených přechodových rituálů, že by se rodina dostavila do ateliéru s truhličkou se zesnulým dítětem, případně že by ho celou cestu do ateliéru vezla matka v náručí v neúctě k jeho věčnému klidu. Přesto se tak dalo. Článek amerického daguerrotypisty Nathana G. Burgesse Portrétovat po smrti z roku 1855 zmiňuje portrétování zesnulých dětí tak, že se položí matce na klín.<sup>19</sup> Burgess se zároveň stavěl za myšlenku, že portrét zesnulých má sloužit jako předloha pro portrét, ne jako vlastní upomínka na danou osobu. Henk van Setten přiznává, že jednoduché vysvětlení pro takové porušení piety nelze nalézt. Nesouhlasí s Ariesovou tezí, podle níž se zdání života snaží překlenout

frustrující fakt smrti fotografované osoby a přikládá navíc faktor touhy realizovat alespoň dodatečně snímek, který se nestihl vytvořit během života a prvotní víry v to, že fotografie zajistí lepší výsledek než kresba či malba, což v tomto případě nebylo pravdou.<sup>20</sup>

Dochované fotografie z této skupiny považují za vzácné. Věrohodnost toho kterého snímku může prokázat nejlépe písemné svědectví na rubu snímku, případně použité symboly smrti – například smuteční květiny (u dívek často ve formě věnečků), růže držaná květem dolů, loď na klidném či rozbouřeném moři (symbol klidné či těžké smrti), hodiny s časem smrti, sošky anděla či svatých, bubínek, jindy náhrobní kámen či smuteční vrba; někdy byla dětem přidána andělská křídla.<sup>21</sup> Zvláště v americké daguerrotypii se setkáváme s tím, že má matka jako symbol truchlení kapesník, který si přikládá k obličejí.<sup>22</sup>

**Třetí skupina** je nejrozsáhlejší. Abychom jí dobře porozuměli, musíme si alespoň stručně připomenout historii fotografie.<sup>23</sup> Vynález daguerrotypie Louise-Jacquesa-Mandého Daguerra (1787–1851) s přímými pozitivy na kovu byl oficiálně oznámen v lednu roku 1839 ve Francii a v témže měsíci byla v Anglii předvedena kalotypie Williama Henryho Foxe Talbota (1800–1877), pracující s papírovými negativy a kontaktními kopiemi.<sup>24</sup> V tomtéž roce vyšly v českých zemích první zprávy o francouzském vynálezu a co je podstatné, začaly také první pokusy s daguerrotypií.<sup>25</sup> Její nejstarší českou představitelkou je průřez stonkem rostliny z roku 1840 od Flora Staška (1782–1862). V roce 1841, tedy dva roky po ohlášení objevu obou metod, vznikl v Praze na Koňském trhu v domě U Zlatého beránka fotoateliér Wilhelma Horna (1809–1891), první stálý fotoateliér v českých zemích.<sup>26</sup> Čechy a vzápětí i Morava se staly místem, kde se profesionálnímu a později i amatérskému fotografování velmi dařilo. Nebezpečnou konkurenci v něm okamžitě vycítili portrétisté, především malíři miniatur, jejichž živnost byla vynálezem přímo ohrožena. Nedivme se tak, že první fotografové, respektive daguerrotypisté, byli zároveň i malíři-portrétisty.<sup>27</sup> Jen v Praze byly plné dvě třetiny foto-



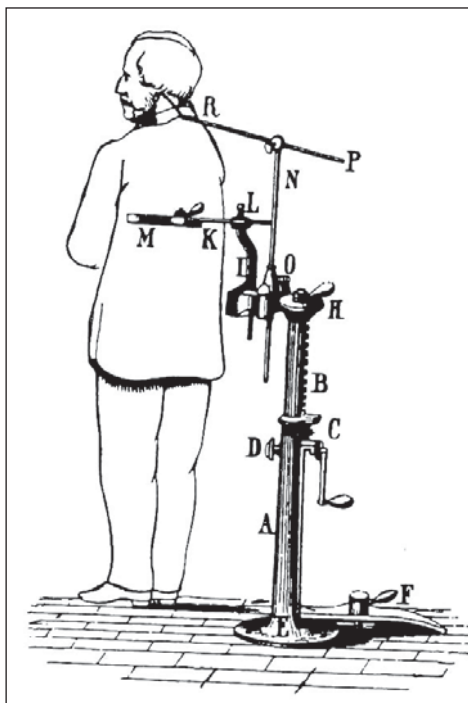
Obr. 1. A. H. Wheeler fotografuje sám sebe, Berlín, 1893. Zdroj: [www.wikimedia.commons.org](http://www.wikimedia.commons.org) [cit. dne 1. 11. 2017].

grafů v padesátých letech 19. století původně malíři.<sup>28</sup> A protože bylo daguerrotypování drahé a ve městech tak měly ateliéry omezený okruh zákazníků, rozhodli se někteří daguerrotypisté pokračovat v tradici kočovných miniaturistů, siluetářů a ceroplastiků (výrobců portrétů z vosku). Tito cestující daguerrotypisté a později fotografové se časem stali terčem kritiky místních fotografů a jedním z důvodů zakládání živnostenských fotografických společenstev.<sup>29</sup> Většina prvních daguerrotypistů měla ovšem vlastní civilní povolání a zhotovování snímků bylo jejich vedlejší činností.

Daguerrotypie na kovové destičce byla rovnou pořízeným originálem, který nešlo dál rozmnožovat. Proto se co nejdříve ukládala do rámečku pod sklo, aby se nepoškodila.<sup>30</sup> Ve svých počátcích si její zhotovení žádalo extrémní expoziční doby. Slavný snímek Nicéphora Niépceho (1765–1833) „Pohled z okna“ z roku 1826 byl exponován osm hodin.<sup>31</sup> V roce 1839 portrétování trvalo zhruba 15–20 minut.<sup>32</sup> Zvýšení citlivosti daguerrotypických desek chemickou cestou a výpočet objektivu se světelností 1:3,5 ro-  
 dákem ze Spišské Belé Jozefem Maximiliánem Petzvaem (1807–1891) roku 1840 proces expozice ztlačily. Nový portrétní objektiv, přibližně šestnáctkrát světelnější než objektivy do té doby užívané, vkomponoval do svých přístrojů Peter Wilhelm Friedrich Voigtländer (1812–1878, od roku 1867 rytíř). „Jeho použitím se zkrátila doba expozice pod jednu minutu,“ uvedl ve své práci Filip Wittlich.<sup>33</sup> Tyto objektivy díky firmě Voigtländer pražští fotografové užívali už v lednu 1841.<sup>34</sup>

Dlouhý čas expozice nebyl jen problémem daguerrotypie. Vynálezce kalotypie Talbot v roce 1845 portrétoval svého přítele, malíře a daguerrotypistu Calverta Richarda Jonese (1804–1877) ve staré sakristii v Lacock Abbey. Později o tom napsal: „Aby se na fotografické kopii dosáhlo dobrého zobrazení, bylo zapotřebí značné pevnosti charakteru, ale jen na zlomek minuty. Těto cenné vlastnosti, ale i mnoha dalších, jejichž výčet by trval dlouho, má můj přítel v hojně míře.“<sup>35</sup>

Vývoj fotografických technik šel velmi rychle kupředu.<sup>36</sup> Časem si například vedle daguerrotypie získala oblibu levnější ambrotypie a po roce 1851 mokré kolódiový proces. Ten měl oproti daguerrotypii, která byla vždy samojediným originálem, výhodu ve fázích negativ-pozitiv, díky čemuž šlo fotografii z negativu rozmnožit.<sup>37</sup> Roku 1871 k mokrému kolódiovému procesu, pracujícímu s vlhkou citlivou vrstvou na skleněné podložce, přibyl obdobný suchý proces se želatinovými deskami. Desky tak nebylo nutné připravovat přímo před fotografováním.<sup>38</sup> Co nás možná překvapí, je rozmach amatérského fotografování díky malým fotoaparátům značky Kodak se svitkovými filmy, kteroužto kratochvíli jste si mohli dopřát už od roku 1888. Firmě se odevzdával ke zpracování celý fotoaparát i s filmem uvnitř, zpět jste s fotografiemi dostali i přístroj se založeným novým filmem.



Obr. 2. Nastavitelná podpěra pro fotografovanou osobu, konec 19. století. Zdroj: <https://cz.pinterest.com> [cit. dne 1. 11. 2017].

Ještě při mokré mokrém kolodiovém procesu bylo třeba snížit dobu osvitů kolodiem potažených na světlo „nepřilíši citlivých“ desek co nejvíce, proto pracovali fotografové v jakýchsi sklenících, kde na portretované dopadalo světlo ze všech stran; „i pak se ještě ubohé oběti nesměly po celé vteřiny, mnohdy dokonce po celé minuty pohnout. [...] Protože se modely nesměly hýbat, působil každý obraz křečovitě.“<sup>39</sup>

Do vynálezu závěrky se fotografovalo tak, že se při exponování sejmulo víčko objektivu a po uplynutí příslušné doby se opět nasadilo. Günter Spitzing v Nové učebnici fotografie o prvních snímcích osob napsal: „Kdo se chtěl nechat portretovat, musel mít trpělivost a několik minut vydržet bez pohnutí před fotoaparátem. Ale tato nevýhoda znamenala i tvůrčí výhodu. Portréty z té doby vyznačují klidnou trpělivost, která později padla za obět pokroku fotochemie. V oněch dřívějších portrétech jako by bylo zachyceno podstatně více z charakteru zobrazených lidí než ve fotografiích naší doby.“<sup>40</sup> V podobném duchu tyto snímky charakterizuje i německý filozof, literární a umělecký kritik Walter Benjamin (1892–1940): „Malá citlivost vůči světlu si u prvních desek vynucovala dlouhé exponování. Proto se jevílo žádoucí umístit snímanou osobu v co možná největším odloučení na místě, kde nic nestojí v cestě klidnému soustředění. ‚Syntéza výrazu obličeje, vynucená tím, že modely musely dlouho vydržet v klidu,‘ praví Orlik<sup>41</sup> o prvních fotografiích, ‚je důvodem, proč tyto snímky působí při své prostotě, podobné dobře nakresleným či namalovaným obrázkům, pronikavěji a mnohem trvaleji nežli novější fotografie.‘ Samotný postup přiměl modely k tomu, aby nežily z okamžiku, nýbrž vžívaly se do něj; během dlouhého trvání tohoto procesu takřka vrůstaly do snímku. Vstoupily tak do rozhodného kontrastu vůči jevům na momentkách, které odpovídají onomu světu, v němž, jak trefně poznamenal Kracauer, na stejném zlomku vteřiny, po němž trvá exponování, závisí, zda se sportovec stane tak slavným, aby jej fotografové osvětili na objednávku obrázkových magazínů.‘ [...] Krátce řečeno: všechno hovoří pro to, že byla správná domněnka Bernarda von Brentana,<sup>41</sup> podle níž ‚fotograf z roku 1850 byl na stejné úrovni jako jeho nástroj – poprvé a na dlouhou dobu naposledy.‘<sup>43</sup>

V osmdesátých letech 19. století se opět radikálně zkrátila doba expozice. Snížení osvitů na desetiny vteřiny umožnilo vznik momentní fotografie – momentky, která dokáže zmrazit pohyb. Umožnil to především vynález závěrky fotoaparátu. Günter Spitzing k jejím počátkům uvedl, že „gumičkovou závěrku uváděnou v činnost spouští, která byla známa již ze střelných zbraní, měl pistolograf vytvořený v roce 1858 Thomase Skaišem.“<sup>44</sup> K prvním klasickým kamerovým závěrkám pak patřil vynález Eadwearda Muybridgea (1830–1904) z roku 1869. V roce 1883 Ottomar Anschütz (1846–1907) zmodernizoval šterbinovou závěrku tak, že dokázala exponovat 1/1000 sekundy.<sup>45</sup> V roce 1882 vynalezl Étienne-Jules Marey (1830–1904) fotografickou pušku, která byla schopná pořídit dvanáct snímků za sekundu.<sup>46</sup>

Momentní fotografií se zabýval také český básník a amatérský fotograf Josef Václav Sládek (1845–1912). V roce 1886 o momentkách napsal: „Strnulost, která právem vytýká se většině fotografických obrazů staršího druhu, zde přestává. Lidé, jsou-li staffaží krajiny, nepotřebují více státi jako dřevěné loutky vytrěštující oči své do aparátu; zvířata nemají pět hlav a místo noh splývající do sebe neurčitou hmotu; stromy i při větru nejsou více černými skvrnami, ale zachovávají svůj přirozený tvar.“<sup>47</sup>

A vývoj chvátil dál. Fotografický automat na Národopisné výstavě československé v Praze roku 1895 měl dobu expozice „asi dvě sekundy“, zarámovanou fotografii měl portretovaný v ruce za 3,5 – 4,5 minuty.<sup>48</sup> Záhy se již běžně dosáhlo „díky vylepšeným želatinovým suchým deskám v roce 1900 na možnost expozice 1/250 vteřiny, výjimečně i kratší.“<sup>49</sup> V této době však už ony post mortem snímky, které nás zajímají, vznikají jen výjimečně.

Předchozí historický přehled nás seznámil s jevem, díky němuž se mnohé fotografie mohou zdát jako snímky zesnulých, zvaným délka expozice. Ta se sice z původní zhruba čtvrt-

hodiny či dvaceti minut záhy zkrátala pod jednu minutu, ale i tak to byla doba zvláště pro děti a zvířata dlouhá. Kdo se pohnul, nebo neudržel stálý výraz, měl zaručený rozmazaný snímek. Proto používali fotografové různá fixační zařízení. Mohly to být obyčejné stolky či ozdobné sloupky, o které se portrétovaní opírali,<sup>50</sup> nebo rozličné nastavitelné stojánky, které podpíraly portrétované v oblasti zad a měly též opěrku pro hlavu.<sup>51</sup> K pozdější módě různých už bezúčelných dekorací dobových fotoateliérů ocitoval Walter Benjamin francouzského vědce Françoise Araga (1786–1853): „*Stafáž těchto portrétů s jejich podstavci, balustrádami a oválnými stolky ještě pamatuje dobu, kdy modely kvůli dlouhé expoziční době potřebovaly opěrné body, aby zůstaly v klidu. Pokud se lidé zprvu spokojili s ‚držákem hlavy‘ a ‚svorkami kolen‘, pak brzy následovaly ‚další pomůcky, které byly známé ze slavných obrazů, a musely proto být ‚umělecké‘. Nejprve sloup a závěs.*“<sup>52</sup>

Americký profesor dějin fotografie Geoffrey Batchen (\*1956) k tomu uvedl: „*Životní energie skutečně představovala pro nejstarší fotografy při tvorbě portrétů jistý problém. Vzhledem k délce expozičního času stačilo, aby model jen mírně pohnul hlavou, a na snímku zůstala ošklivá šmouha. Pokud se pohybům podařilo zabránit, někteří kritici si stěžovali, že vinou namáhavé strnulosti vypadá model v obličejí jak mrtvola. Brzy se ovšem objevilo snadné řešení: zájemci o portrét jednoduše vložili hlavu do ustalovacího držáku, který na potřebnou dobu – několik sekund – zajistil nehybnost. Díky této pomůcce se podařilo změnit žitý čas lidského těla ve stasis nabalzamované mumie. Jinými slovy, fotografie vyžadovala, že pokud chcete na snímku vypadat jako živí, musíte si počínat jako mrtví.*“<sup>53</sup>

Právě části těchto držáků mnohdy na snímcích za portrétovanými vidíme, když si fotograf nedal přílišnou práci s jejich maskováním. V případech malých dětí, které se v nezvyklém prostředí při podivné proceduře bály, je přidržovali rodiče, chůvy či služebné, více či méně skryté za látkovými přehozy.<sup>54</sup> Zcela výjimečná je daguerrotypie od Američana Charlese Evanse *Děvčátko s panenkou* z let 1854–1856, na níž sedící děvčátko ze strany drží za ruku patrně jeho vlastní matka v kožešinovém rukávu, z níž je vidět jen a pouze tato část – tedy ruka s rukávem.<sup>55</sup>

Netradiční pomůcky použil americký průkopník fotografie Robert Cornelius (1809–1893) na daguerrotypickém autoportrétu z roku 1843. Zachytil se při práci, když v obou zdvižených rukou drží skleněnou nádobku a nalévá chemikálie do trychtýře. Levou rukou se nenápadně opírá o stojan s trychtýřem, pravou má podepřenou skleněnou tyčinkou či úzkou zkumavkou v roli pomůcky, nutné pro fixaci ruky při dlouhé expozici.<sup>56</sup>

Dlouhá doba expozice tak může za mnohé nepřírozené výrazy portrétovaných osob, působících na nás dnes podivně, až děsivě. Ne nadarmo se také málokdo na prvních daguerrotypiích usmívá. Portrétovaným nešlo jen o to, aby zanechali svým blízkým důstojnou a reprezentativní vzpomínku na svou osobu, ale museli být schopní po patřičnou dobu dokázat svůj výraz nezměnit, což v případě úsměvu není pro každého jednoduché.

Co dokáže se snímkem dlouhá doba expozice, ukazuje například jedna z daguerrotypií neznámého autora, pojmenovaného podle sběratele Gabriela Cromera *Cromerův amatér*. Ten je autorem zhruba stovky daguerrotypických desek ve sbírce *The George Eastman House Collection*. Na jedné z nich je zachycen „*Pouliční hráč na flašinet s dětmi*“ z doby kolem roku 1850. Hráč sám je ostrý, ale kvůli dlouhé expozici mimo ateliér jsou z kolem pobíhajících dětí jen šmouhy, připomínající duchy.<sup>57</sup> K témuž strašidelnému efektu došlo i o zhruba deset let později při snímku dělníků pracujících na stavbě budovy pařížské opery (Palais Garnier).<sup>58</sup>

Tito rádobyduchové jsou na první pohled falešní, nepraví. V 19. století byly ovšem velmi oblíbené hrátky s tajemnými jevy a duchařské seance. Není divu, že v roce 1861 v Bostonu jistý rytec oznámil, že objevil způsob, jak fotografovat duchy. Ti se prý zjevovali na nega-

tivech a fotograf je mohl vidět teprve při jejich vyvolávání. V pravost těchto snímků věřili nejen „prostí“ lidé, ale také Mary Ann Toddová Lincolnová (1818–1882), vdova po Abrahamu Lincolnovi (1809–1865), a spisovatel Sir Arthur Conan Doyle (1859–1930). Fotografie duchů byly samozřejmě podvrhy.<sup>59</sup>

Jak je to ale s těmi post mortem fotografiemi zesnulých, kteří jsou jako velké loutky naaranžováni do pozic živých? Především jde o dobrý prodejní artikl, dnes hlavně v rámci internetových obchodů a aukcí, například prostřednictvím stránky [www.eBay.com](http://www.eBay.com). Příklady snímků, podvodně zde prodávaných jako post mortem fotografie, naleznete na blogu obchodu se zvláštními starožitnostmi i jejich napodobeninami *Cabinet of curiosities* z města Dundas v kanadské provincii Ontario.<sup>60</sup> Dvoje internetové stránky se dokonce přímo věnují fenoménu *post mortem photos* a předkládají typy snímků, nejčastěji považovaných za naaranžovaná bezvládná lidská těla.<sup>61</sup> Autoři příspěvků první z nich přímo vyzývají čtenáře, aby je kontaktovali pro podrobnější informace. Na jihoaustralských stránkách [www.artgallery.sa.gov.au](http://www.artgallery.sa.gov.au) lze nalézt fotografie



Obr. 3. Jedna z nejčastěji se objevujících post mortem viktoriánských fotografií na internetu, dívka vpravo je pro svůj strnulý výraz a uvolněné ruce považována za zesnulou; v době pořízení snímku byla zcela jistě živou. Zdroj: <https://cz.pinterest.com> [cit. dne 1. 11. 2017].

ie i vyobrazení různých typů podpěr hlavy (*headrest*) z rozličných ateliérů, včetně dobové karikatury nebožáka přimontovaného k onomu zařízení při fotografování.<sup>62</sup> Na vizitce z dílny jihoaustralského fotografa Samuela Nixona, zobrazující střihače ovcí při práci, má portrétovaný na podpěře zavěšené jedny své nůžky. Je zde citován Robinson,<sup>63</sup> který v roce 1869 napsal: „*Správně pózující osoba může být snadno rozrušena špatným použitím podpěry hlavy. (Pokládejme za samozřejmost, že je tento nástroj nezbytný i pro krátké expozice, řekněme pět nebo šest sekund.) Konečně by mělo být zřejmé, že v běžných případech je podpěra jemná opora, ne pevná součástka, které se osoba poddává. To je další pravidlo, které by fotografové měli považovat za samozřejmé: podpěra se musí přizpůsobit hlavě, ne hlava podpěře: nejdříve póza, poté podpěra; ne nejdříve podpěra a pak póza.*“<sup>64</sup> Také anglický akvarelista a fotograf William Frederick Lake Price (1810–1896) v roce 1868 považoval podpěru hlavy za nutnost. Radil ostatním, aby nedali na tvrzení svých zákazníků, že podpěru nepotřebují, a šetřili tak jejich peníze a svůj čas. Doporučoval, aby nejdříve nechali portrétovaného, aby se uvolnil, a pak k jeho tělu jemně přiložili podpěry.<sup>65</sup> V roce 1867 melbournský fotograf George William Perry (1855–1897) inzeroval objev nového chemického postupu, kdy díky vyšší citlivosti fotografických desek mělo dojít k radikálnímu zkrácení doby expozice. „*Osvobození od mučení při fotografování, už nikdy víc podpěry hlavy*“, tvrdil.<sup>66</sup> Také reklamy firmy *Temple of Light studio* (q. v.) z Rundle Street ve městě Adelaide z roku 1880, jejichž nové želatinové desky údajně snížily dobu expozice na zhruba dvě sekundy, zmiňovaly podpěry hlavy. „*Je mnohem pohodlnější se k portrétování jen na chvíli posadit bez nepohodlné opory hlavy železnou pod-*

pěrou.<sup>67</sup> Příručka pro fotografie z roku 1887 opět poukazovala na nutnost užívání podpěry hlavy i přes časté předsudky proti ní, za které prý mohlo zvláště její nevhodné používání. „Když je docíleno uvolnění portrétovaného, má být nejdříve upravena jeho pozice bez ohledu na podpěru a poté má být jemně za pomoci onoho nástroje podepřena hlava a pas.“<sup>68</sup> Příručka pro amatérské fotografie z roku 1904 doporučovala užití podpěr, které lze připevnit k židli, pro lidi, kterým činí problém setrvat jednu či dvě sekundy v absolutním klidu. Ještě v květnu roku 1916 firma Kodak nabízela za 25 australských liber opěrku hlavy *Century* s držákem ve tvaru písmene U, která mohla být okamžitě nastavena na libovolnou výšku a pozici a navíc nebyla nijak zvlášť těžká.<sup>69</sup>

Podpěry hlavy byly během svého používání kritizovány a zesměšňovány nejen v Austrálii. Vzal si je na mušku například francouzský kreslíř a satirik Honoré Daumier (1808–1879) nebo Angličan Charles Keene (1823–1891). Fotografie těchto fixačních a podpůrných zařízení je možné nalézt na internetu.<sup>70</sup> K těm nejzajímavějším z nich ovšem nepatří žádné stojánky, držáky, opěrky či svorky, ale skryté osoby. Pěkný přehled fotografií, kde portrétované děti přidržují jejich matky, chůvy či jiní lidé, nalezneme na internetových stránkách s vtipným názvem Muzeum směšně zajímavých předmětů – *The Museum of Ridiculously Interesting Things*.<sup>71</sup> Dochovala se také karikatura bumbrlíčka se schovanou matkou za židli, na kterém se fotograf pomocí různých skopičin pokouší vyloudit úsměv.<sup>72</sup>

Přesto existují stránky, které dané fotografie interpretují jako post mortem, například <https://hayleywooff.wordpress.com>.<sup>73</sup> Zastánci „mrtvosti“ daných osob upozorňují nejen na ona technická zařízení a strnulé pohledy portrétovaných, ale také na čas od času domalované oči přes (někdy jen zdánlivě) zavřená víčka. Klasické malované či kreslené portréty včetně oblíbených miniatur a svým způsobem i siluetek<sup>74</sup> (dostupných i méně majetným vrstvám obyvatel)<sup>75</sup> portrétovaným často lichotily. O totéž se snažili i fotografové, například pomocí retuše či kolorování. Někdy portrétovaný mrknul (proto ta zavřená víčka), jindy si třeba jen přál zvýraznit oči. V tom případě se fotografie retušovala takřka automaticky. Záleželo pak na šikovnosti majitele ateliéru a jeho pomocníků, jestli se výsledné dílo povedlo, nebo na nás působí podivně. V době vzniku fotografie, kdy byla v oblibě portrétní miniatura, nebylo vzácné ani kolorování snímků.<sup>76</sup>

Je tedy fenomén viktoriánských post mortem fotografií pouhý mýtus? Objevná práce Přemysla Havlíka dokazuje, že ne zcela.<sup>77</sup> Doklady našel především v dobovém odborném tisku, mezi inzeráty v novinách a především ve vzpomínkách fotografů dosvědčujících, že fotografování mrtvých bylo jejich vítaným zdrojem příjmů. Vedle klasického pietního aranžmá doložil i existenci toho, čemu Henk van Setten říká „loutková“ fotografie.<sup>78</sup> Americká firma Southworth and Hawes například slibovala vytvořit u fotografovaného zesnulého dojem spánku, firma Broadbent & Company, také ze Spojených států, pomocí otevřených očí mrtvého zase dojem života. Podobné inzeráty podle Havlíka vycházely v celé Evropě včetně Francie a Německa, kde Adolph Scheuerer sliboval v roce 1858 dát snímkům „velmi příjemný výraz“. Albert Sands Southworth (1811–1894) ve svém příspěvku z roku 1874 popisoval, jak nechal obléknout tělo dvanáctiletého chlapce a umístil je na sofa do pozice imitující spánek, což nebylo v případě fotografování zesnulých dětí výjimečné. Němec Albin Mutterer (1806–1873), působící ve Vídni, patřil k těm fotografům, kteří si těla nechali dopravovat do ateliéru a zde je aranžoval do pozic „živých“. André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819–1889) popsal v roce 1855 přípravu těla k fotografování, kdy posadil oblečeného zesnulého s otevřenými očima ke stolu a čekal sedm až osm hodin na uvolnění tváře, z níž zmizí stopy agónie. Charlie E. Orr v roce 1877 popsal ve svém článku Posmrtná fotografie postup otevírání zavřených očí zesnulého pomocí kávové lžičky, s jejíž pomocí šla víčka nastavit tak, aby byla lehce přivřená, a oční bulvy otočit do vhodné pozice. Havlík též uvedl konstatování Jaye



Rubyho (\*1935), podle nějž se skutečných post mortem fotografií dochovalo poměrně málo; mnoho jich bylo vyhozeno či zničeno v souladu s postupně vzrůstající nechutí k tomuto druhu fotografie, stejně tak i v souladu s naší snahou odstranit z našeho pohledu vše spojené s nepřijemností smrti, čili se vzrůstající tendencí její tabuizace. Havlík se věnoval také inspiraci post mortem fotografií a vznikem děl, kde zachycené „zesnulé“ představují žijící modely. Tyto snímky v rukou laiků dál ožívují legendu post mortem fotografií.

Přemysl Havlík ve své práci nezmínil násilné aranžování zesnulých do polohy ve stoje, které předpokládají mnohé mylně za post mortem považované snímky; těla vždy buď sedí, nebo leží. Polohu ve stoje vyvrací také Edward Clint, který uvádí jedině dva případy fotografování mrtvých „vestoje“.<sup>79</sup>

Ani s pomocí internetu se mi nepodařilo nalézt jediný snímek, který by šlo bez jakýchkoliv pochybností označit za skutečnou viktoriánskou post mortem fotografií dospělého člověka, tedy takový snímek, který by skutečně zachycoval mrtvé sedící tělo, oblečené a upravené tak, aby vypadalo jako živý člověk. Buď jsou doopravdy velmi vzácné (a domnívám se, že i v době svého vzniku nebyly nijak hojné), nebo je nelze na první pohled rozpoznat. K absolutní jistotě, že se díváme na viktoriánskou post mortem fotografií dospělé osoby, by přispěla buď neumělá práce fotografa, nebo písemná poznámka na rubu snímku či v archivních materiálech. Pole pro badatele je v této otázce stále otevřené.<sup>80</sup>

#### Poznámky:

- 1 Petříčková, Kristýna. Post mortem v historii plošného zobrazení. *Slovácko* 58, 2016, s. 283–293.
- 2 Příkladem může být často reprodukováná rytina zesnulého Albrechta Jana Smiřického ze Smiřic (1594–1618) od Aegidia Sadelera (1570–1629), vytvořená kolem roku 1618.
- 3 Většina renesančních náhrobníků zobrazuje zesnulé jako živé, zpravidla ležící osoby. Z barokní éry si připomeňme náhrobek Jana Václava Vratislava z Mitrovic (asi 1670–1712) v pražském kostele sv. Jakuba Většího od Johanna Bernarda Fischera z Erlachu (1656–1723) a Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa (1688–1731). Šlechtic je zachycen v okamžiku, kdy opouští tento svět (tělo se zdá být již mrtvé, ale stále ještě neupustilo kříž).
- 4 Malované epitafy často zobrazovaly žijící i zesnulé členy rodiny pohromadě – nežijící členové rodiny byli označeni křížkem, jak to vidíme na epitafech Šimona Kyblera z Altendorfu a Brikcího Drahanovského z Pěňčina z počátku 17. století od neznámých malířů. Moravská galerie v Brně, inv. č. A 512, A 97. *Moravská galerie – sbírky on-line*. [online] [cit. dne 1. 11. 2017] Dostupné z: <http://sbirky.moravska-galerie.cz/katalog?search=epitaf>
- 5 Anonym, Náhrobek Zachariáše z Hradce a Kateřiny z Valdštejna, po roce 1580, Kaple Všech svatých, Telč.
- 6 Tumba Jana Hasištejnského z Lobkovic z františkánského kostela Zvěstování Panny Marie a Čtrnácti svatých pomocníků v Kadani z roku 1516 od Ulricha Creutze sestávala původně ze dvou částí – desky s podobou zesnulého za jeho života, která je druhotně umístěna ve zdi a desky s kostlivcem, která kryje tumbu dodnes.
- 7 Obrazy se v té době často kopírovaly. Pokud se kopíroval portrét osoby, která již zemřela, mohl malíř obraz pozmenit, například přidáním kytičky pomněnek.
- 8 Ferenzova olejomalba *Portrét dámy* z roku 1834 má na reversu dole značení: *Anton Ferenz gemahlt nach dem Tode im Jahre 1834*. Jihomoravské muzeum ve Znojmě, inv. č. O 145. *S v o b o d o v á, Jana a F i l k a, Ivo. Portrét v městské společnosti 19. století: ad honorem Antona Johanna Ferenze (1801–1874): katalog výstavy*. Brno: Muzeum města Brna, 2001, s. 19.
- 9 Na Benciniho obraze ovdovělé Marie Terezie je podoba jejího zesnulého manžela provedena ve štukovém medailonu na zdi, na portrétu ve Varšavě drží císařovna jeho obrázek v ruce. Johann Nepomuk della Croce (1736–1819), Leopold Mozart s dětmi, kolem roku 1780, Mozarts Geburthsau, Salzburg. Johann Ender (1793–1854), Arcivévoda Karel v rodinném kruhu, 1832,

- Heeresgeschichtliches Museum, Wien. Antonio Bencini (1710 – po 1780), Marie Terezie s rodinou velkovévody toskánského, 1768, Schloss Schönbrunn, Wien. Anonym, Marie Terezie jako vdova, kolem roku 1765, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa.
- 10 Příkladem budíž portrét snoubenky císaře Rudolfa II. s jeho kamejí či milenky falckého kurfiřta Karla Teodora s dětmi, přičemž portrét jejich otce visí jako obraz na zdi. Alonso Sánchez Coello (1531–1588), Infantka Isabela Klára Evženie a Magdalena Ruiz, kolem roku 1586, Museo Nacional del Prado, Madrid. Heinrich Carl Brandt (1724–1787), Hraběnka Marie Josefa Heydecková s dětmi, kolem roku 1785, Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim.
  - 11 Sedící žena před sebou drží daguerrotypii muže, který buď nemohl přijít, nebo již nežil. Daguerrotypie neznámého autora pochází z doby kolem roku 1850. Mulligan, Therese a Woters, David, eds. *Dějiny fotografie: od roku 1839 do současnosti*. Praha: Slovart, 2010, s. 70, inv. č. 79:3300:0001.
  - 12 Jde o obecný význam různých květin, který dnes ještě známe například u květin svatebních či smutečních, nikoliv o dopodrobna propracovanou květomluvu, vycházející z orientálního selamu.
  - 13 Jen v letech 1848–1898 bylo v Rakouském císařství uděleno 2172 rytířských titulů. Županič, Jan. *Nová šlechta rakouského císařství*. Praha: Agentura Pankrác, 2006, s. 107. Mezi mediálně známé potomky rytířských rodů patří například spisovatel Jiří Stránský (\*1931).
  - 14 Popularitu fenoménu post mortem fotografií oživil také úspěšný film *Ti druzí s Nicole Kidmanovou* v hlavní roli. *The Others*. Koprodukce Spojené státy americké, Španělsko, Francie, Itálie, 2001. Scénář a režie Alejandro Amenábar. 100 minut.
  - 15 Viz Petříčeková, Kristýna. c. d., obr. č. 5, 6, 7, 11–17.
  - 16 Tamtéž, obr. č. 14–16.
  - 17 Havlík, Přemysl. *Posmrtný portrét ve fotografii*. Bakalářská diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě, 2003, s. 12, 32.
  - 18 Mulligan, Therese a Woters, David, eds. c. d., s. 66, inv. č. 69:0201:0020.
  - 19 Johann Werfring ve svém medailonku vídeňského fotografa Albina Mutterera popisuje situaci, kdy mu pradelny přinesly svá mrtvá dítka k fotografování v krabici od klobouku. Havlík, Přemysl. c. d., s. 17. Werfring, Johann. *Der Totenportraitist Albin Mutterer*. [online] Dostupné z: [http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/oesterreich/chronik/190210\\_Der-Totenportraitist-Albin-Mutterer.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/oesterreich/chronik/190210_Der-Totenportraitist-Albin-Mutterer.html) [cit. dne 27. 1. 2018].
  - 20 Setten, Henk van. *Album Angels: Parent-Child Relations as Reflected in 19th-Century Photos, Made After the Death of a Child*. [online] Dostupné z: <http://www.geocities.ws/kidhistory/ja-album.htm> [cit. dne 27. 1. 2018].
  - 21 Děti byly také fotografovány se svými hračkami. Havlík, Přemysl. c. d., s. 18–19, 22.
  - 22 Havlík, Přemysl. c. d., s. 21.
  - 23 Podrobnou bibliografii k dějinám fotografie uvádí na svých internetových stránkách Pavel Scheufler. Scheufler, Pavel. *Výběr ze souborné literatury k dějinám fotografie do roku 1918 (se zdůrazněním na práce v češtině)*. [online] [cit. dne 1. 11. 2017] Dostupné z: <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/files/4458/Scheufler.Biblio.pdf>
  - 24 Ford, Colin a Steinhilber, Karl. *Kulatý svět: Z počátků momentky*. Praha: VN MON, 1989, s. 7.
  - 25 Mrázková, Daniela a Remiš, Vladimír. *Cesty československé fotografie: vyprávění o historii československé fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů vybraných osobností a mezních vývojových okamžiků*. Praha: Mladá fronta, s. 12.
  - 26 V Brně vznikl první stálý fotoateliér až v roce 1851. Společně ho provozovali Adolf Schwöder (1811 – po 1880) a Johann Trip (1816–1865).
  - 27 Patřil k nim i pražský daguerrotypista a akademický malíř Jan Maloch (1825–1911) či v Brně usazený vídeňský rodák Joseph Haier (1816–1891), který v roce 1865 opustil ateliér a stal se cestujícím fotografem. Scheufler, Pavel. *Pražské fotografické ateliéry 1839–1918. I/1839–1889*. In: *Acta Musei pragensis* 1987, s. 8. Ruňáková, Kateřina. *Brněnská živnostenská fotografie do roku 1948*. Magisterská diplomová práce, Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2009, s. 19.
  - 28 Scheufler, Pavel. *Galerie c. k. fotografů*. Praha: Grada, 2001, s. 22.

- 29 S c h e u f l e r, Pavel. Pražské fotografické ateliéry 1839–1918. I/1839–1889. In: *Acta Musei pragensis* 1987. Praha: Muzeum hlavního města Prahy, s. 8.
- 30 W i t t l i c h, Filip. *Fotografie – přímý svědek? Fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2011, s. 27.
- 31 Snímek byl dlouho považován za „první fotografii“. V roce 2002 byla objevena o rok starší heliografická kopie rytiny mladého chlapce, vedoucího koně. W i t t l i c h, Filip. c. d., s. 24.
- 32 S c h e u f l e r, Pavel. *Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 10.
- 33 W i t t l i c h, Filip. c. d., s. 27. O zkrácení doby expozice z minutových dob na vteřinové píše i S c h e u f l e r, Pavel. *Galerie c. k. fotografů*. Praha: Grada, 2001, s. 10. V práci dokumentující dějiny fotografie na sbírce *The George Eastman House Collection* se uvádí: „Ačkoliv první portrétní daguerrotypie z roku 1839 vyžadovaly dobu expozice na jasném slunečním světle od 15 do 20 minut, když v roce 1843 Daquerre zhotovil Portrét umělce, byla doba, po kterou musel portrétovaný sedět modelem, díky chemickému vylepšení postupu zredukována na pár sekund.“ M u l l i g a n, Therese a W o o t e r s, David, eds. c. d., s. 42. S odvoláním na další Scheuflerovu práci konkretizovala časový údaj Radana Červená: „Práce na portrétních snímcích se zefektivnila také díky zkrácení potřebné expozice přístrojů, zvýšením citlivosti daguerrotypických desek chemickou cestou a výpočtem nového objektivu – tzv. portrétního, který byl šestnáctkrát až dvacetkrát světelnější než objektivы dosavadní. Expozice portrétů v pokoji při běžném osvětlení oblohy se uváděla osm vteřin (u starších přístrojů to byly minuty).“ Č e r v e n á, Radana. *Rodina Trappů v Brně: v kontextu doby a současníků*. Disertační práce, Historický ústav, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2006, s. 103.
- 34 S c h e u f l e r, Pavel. Pražské fotografické ateliéry 1839–1918. I/1839–1889. In: *Acta Musei pragensis* 1987. Praha: Muzeum hlavního města Prahy, s. 7.
- 35 U kalotypie je uvedeno datum jejího vzniku 1844, v textu září 1845. Kalotypie na papíru měla poněkud měkčí vzhled než daguerrotypie na kovu. Talbot měl na svůj postup, patent, který se podařilo obejít ve Francii v roce 1847 obchodníkovi se sukrem z Lille Louisi-Désirému Blanquart-Evardovi (1802–1872). Ten zkrátil dobu expozice o 75 procent. M u l l i g a n, Therese a W o o t e r s, David, eds. c. d., s. 96–114, inv. č. 81:2836:0002.
- 36 Například v roce 1854 daguerrotypistka Bertha Wehnert-Beckmann z Lipska poprvé v Praze představila stereoskopické kukátko na prohlížení stereofotografií. Snímky, které možná máte i vy doma v albu, jsou tvořeny dvěma na první pohled stejnými záběry vedle sebe, které při prohlížení stereoskopem vypadají díky různému úhlu při snímání trojrozměrně. Stereofotografie si udržela oblibu až do 20. století, kdy na ni navázaly slavné stereokotoučky. B i r g u s, Vladimír a S c h e u f l e r, Pavel. *Fotografie v českých zemích 1839–1999: chronologie*. Praha: Grada, 1999, s. 18.
- 37 M r á z k o v á, Daniela a R e m e š, Vladimír. c. d., s. 13.
- 38 Tamtéž, s. 32.
- 39 F o r d, Colin a S t e i n r o t h, Karl. c. d., s. 8.
- 40 S p i t z i n g, Günter. *Nová učebnice fotografie: fotografujeme černobíle i barevně*. České Budějovice: Dona, 1994, s. 84–85.
- 41 Emil Orlik (1870–1932), pražský malíř, grafik, výtvarník a fotograf.
- 42 Bernard von Brentano (1901–1964), německý spisovatel, básník, scénárista a žurnalista.
- 43 B e n j a m i n, Walter. Malé dějiny fotografie, s. 12. In: Císař, Karel, ed. *Co je to fotografie?* Praha: Hermann & synové, 2004, s. 9–19.
- 44 S p i t z i n g, Günter. c. d., s. 85.
- 45 S c h e u f l e r, Pavel. Od vynálezu po počátky moderní fotografie. In: Mrázková, Daniela, ed. *Co je fotografie: 150 let fotografie = What is Photography: 150 years of photography: katalog výstavy, Praha 1. 8. – 30. 9. 1989*. Praha: Videopress ve spolupráci s reklamní a nakladatelskou agenturou Credit Praha, 1989, s. 22.
- 46 M u l l i g a n, Therese a W o o t e r s, David, eds. c. d., s. 298.
- 47 W i t t l i c h, Filip. c. d., s. 49.
- 48 S c h e u f l e r, Pavel. Pražské fotografické ateliéry 1839–1918. II/1889–1918. In: *Acta Musei pragensis* 1988. Praha: Muzeum hlavního města Prahy, s. 12.

- 49 S c h e u f l e r, Pavel. *Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 10.
- 50 V *The George Eastman House Collection* se nachází daguerrotypie neznámého autora *Dívěnka s květinovým kloboukem opírající se o stůl* z doby kolem roku 1850. „*Dívěnka se opírá o stůl a ruku má položenou na narovnaných knihách, jež by mohly odkazovat na její zálibu ve čtení, ale pravděpodobnější je, že jí při dlouhé expozici byly oporou.*“ M u l l i g a n, Therese a W o o t e r s, David, eds. c. d., s. 62, inv. č. 79:3273:0012.
- 51 Patřil k nim Bradyho stojan (*Brady stand*), nazývaný podle amerického novinářského fotografa z doby občanské války Mathewa Bradyho (1823–1896). Stojan měl podobu nastavitelného litinového sloupku s horní vodorovnou deskou a sloužil buď jako loketní podpěra, nebo jako opěrka hlavy.
- 52 B e n j a m i n, Walter. c. d., s. 9–19.
- 53 B a t c h e n, Geoffrey. Ektoplasma, s. 342. In: Císař, Karel, ed. *Co je to fotografie?* Praha: Hermann & synové, 2004, s. 341–353.
- 54 Fotografování se nebály jen děti. Francouzský fotograf Nadar (1820–1910) popsal strach z fotografování svého přítele, spisovatele Honorého de Balzaca (1799–1850): „*Podle Balzacovy teorie se všechna hmotná tělesa skládají výhradně z vrstviček přeludných obrazů, z nespočtu jemných kůží podobných listům, naskládaných na sebe. Balzac nevěřil, že by člověk mohl vyrobit z přeludu, z něčeho nehmotného, cosi materiálního, že by mohl stvořit něco z ničeho, a tak se domníval, že při každém pořízení fotografického snímku se z těla odděluje jedna přeludná vrstvička a přenáší se na fotografii. Opakovaná expozice nutně vede ke ztrátě dalších a dalších přeludných vrstev, tedy samotné podstaty života.*“ B a t c h e n, Geoffrey. c. d., s. 342.
- 55 „*Matka chtěla své dítě ušetřit stahovací opory hlavy nebo jiného podivného zařízení a tak je během sezení držela za ruku, aby je uklidnila.*“ M u l l i g a n, Therese a W o o t e r s, David, eds. c. d., s. 62–63, inv. č. 69:0201:0012.
- 56 Obrázek měl být nejspíš předlohou k rytině pro Encyklopedii chemie od Hanse Martina Boyeho. M u l l i g a n, Therese a W o o t e r s, David, eds. c. d., s. 56–58, inv. č. 77:0242:0003.
- 57 M u l l i g a n, Therese a W o o t e r s, David, eds. c. d., s. 51–52, inv. č. 76:0168:0050.
- 58 „*Navzdory rozšířené víře (která se vrací minimálně od vydání románu Gastona Leroux z roku 1910), že Pařížskou operu obývají fantomové, nepatří průzračná postava v pravém dolním rohu fotografie strašidlu, ale jen dělníkovi, který se pohyboval příliš rychle, než aby ho pomalé fotografické chemikálie šedesátých let 19. století mohly přesně zachytit. Avšak do kamery hledící mladý muž uprostřed obrazu a další dělníci rozestavení na železných nosnících nové střechy Pařížské opery vydrželi v klidu stát dost dlouho na to, aby byli na snímku zvěčněni pro potomstvo.*“ Dolmaet a Durandelle, Francouzi, činní 1862–1890, *Stavba Pařížské opery, asi 1866–1870*, kopie na albuminiovém papíru. M u l l i g a n, Therese a W o o t e r s, David, eds. c. d., s. 238, inv. č. 80:0099:0017.
- 59 B a t c h e n, Geoffrey. c. d., s. 342. M u l l i g a n, Therese a W o o t e r s, David, eds. c. d., s. 328.
- 60 <http://cabinetofcuriosities.ca/pictures-of-the-dead-the-truth-about-post-mortem-photography/> [cit. dne 1. 11. 2017].
- 61 <https://dealer042.wixsite.com/post-mortem-photos/misidentified> [cit. dne 1. 11. 2017]; <https://www.skepticink.com/incredulous/2016/06/19/myth-victorian-post-mortem-photography/> [cit. dne 1. 11. 2017].
- 62 <http://www.artgallery.sa.gov.au/noye/Misc/Headrest.htm> [cit. dne 1. 11. 2017].
- 63 Snad Henry Peach Robinson (1830–1901), anglický fotograf, piktorialista.
- 64 „*A well-posed figure may be easily upset by a bungling use of the head-rest. (Let us lay it down as an axiom that this instrument is indispensable, even for short exposures, say of five or six seconds.) The rest should be understood, in ordinary cases, to be a delicate support, not a rigid fixture against which the figure is to lean. There is another rule that photographers should regard as axiomatic: the rest should be moved to the head, not the head to the rest: first the pose, then the rest; not first the rest, and then the pose.*“ <http://www.artgallery.sa.gov.au/noye/Misc/Headrest.htm> [cit. dne 1. 11. 2017].
- 65 „*He said 'the best, indeed the only way, to use it properly, is to let the sitter go into a natural position of the body and head, and then gently to advance the crutch until it just touches him.*“ Tamtéž.

- 66 „*New and Important Discovery. Abolition of Torture in Photography, Head-Rests used no longer.*“ Tamtéž.
- 67 „*It is very much more comfortable to sit for only a moment to have a portrait taken, without the inconvenience of having the head pilloried in an iron rest.*“ Tamtéž. Slovo „*pilloried*“ znamená doslova „*pranýřovat, postavit na pranýř*“, což přesně odpovídá tehdejšímu použití podpěr hlavy, které už člověka nijak nesvíraly; portrétovaný se o ně prostě opřel, stejně jako se třeba opíráme zády o zed.
- 68 „*When the rest is used, the sitter should be first posed without any regard to it, and then gently supported by the instrument at the head and waist.*“ Tamtéž.
- 69 Doslova byla těžká jen „*to prevent toppling*“. Tamtéž.
- 70 <http://cdags.org/galleries/technology-galleries/vintage-head-clamps/>. [cit. dne 1. 11. 2017].
- 71 <https://ridiculouslyinteresting.com/2012/01/05/hidden-mothers-in-victorian-portraits/> [cit. dne 1. 11. 2017]; <https://ridiculouslyinteresting.com/2012/07/05/more-hidden-mothers-in-victorian-photography-post-mortem-photographs-or-not/> [cit. dne 1. 11. 2017]. Na druhém odkazu jsou mylně některé snímky považovány za post mortem.
- 72 Obrázek s názvem „*Young Higgins*“ otiskl britský ilustrovaný měsíčník *The Strand Magazine* 1. ledna 1891. Ilustraci naskenovala Rebekah Wood. <https://cz.pinterest.com/pin/98727416810026338/> [cit. dne 1. 11. 2017].
- 73 <https://hayleywooff.wordpress.com/2013/11/06/postmortem-photography/> [cit. dne 1. 11. 2017].
- 74 Silueta má svůj název podle francouzského generálního kontrolora (ministra) financí Ludvíka XV. Étienne de Silhouette (1709–1767). Jeho jméno se stalo synonymem pro vše levné, laciné – a dalo tak název siluetě, která vznikla jako obkres stínu portrétované osoby. M u l l i g a n, Therese a W o o t e r s, David, eds. c. d., s. 38.
- 75 M u l l i g a n, Therese a W o o t e r s, David, eds. c. d., s. 15.
- 76 Kolorované snímky známe kupříkladu od pražského Wilhema Horna (1809–1891) a brněnského Quidona Trappa (1830–1889).
- 77 Tento odstavec vychází z bakalářské práce Přemysla Havlíka z roku 2003. H a v l í k, Přemysl. c. d.
- 78 V originále „*puppet‘ photography*“. S e t t e n, Henk van. c. d.
- 79 První případ byl publikován v roce 1882 – šlo o mrtvé tělo mladého muže z irské rodiny, vyjmuté z mrazáku (fotograf patrně J. Traill Taylor, 1880), druhý v roce 1898 – těla mexických dětí v Arizoně, které nebyly za života fotografovány, se fotograf rozhodl z větší části fotografovat před domem na slunci přivázaná zády k opěradlu židle (E. A. Bonine). Obě události se odehrály ve Spojených státech. C l i n t, Edward. *Myths of post-mortem photography*. 19. 6. 2016. [online] Dostupné z: <https://www.skepticink.com/incredulous/2016/06/19/myth-victorian-post-mortem-photography/> [cit. dne 1. 11. 2017].
- 80 Nejčastěji je zmiňovaný Muttererův snímek doktora Petra z roku 1854 z vídeňské Albertiny. Do odevzdání studie k tisku se mi nepodařilo zjistit, na základě jakých indicií byl klasifikován jako posmrtný portrét – tedy krom nepřítomného pohledu, který ale mohla zavinit dlouhá expozice a následné retuše. Podle dr. Anny Hanreich z Albertiny, které patří můj dík za zodpovězení mého dotazu, je foto označeno v databázi jako post mortem bez dalších poznámek.

## Literatura:

- B a t c h e n, Geoffrey. *Ektoplasma*. In: Císař, Karel, ed. *Co je to fotografie?* Praha: Hermann & synové, 2004, s. 341–353.
- B e n j a m i n, Walter. *Malé dějiny fotografie*. In: Císař, Karel, ed. *Co je to fotografie?* Praha: Hermann & synové, 2004, s. 9–19.
- B i r g u s, Vladimír a S c h e u f l e r, Pavel. *Fotografie v českých zemích 1839–1999: chronologie*. Praha: Grada, 1999. 215 s.
- Č e r v e n á, Radana. *Rodina Trappů v Brně: kontextu doby a současníků*. Disertační práce, Historický ústav, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2006. 202 s.
- F o r d, Colin a S t e i n r o t h, Karl. *Kulatý svět: z počátků momentky*. Praha: VN MON, 1989. 141 s.

- H a v l í k, Přemysl. *Posmrtný portrét ve fotografii*. Bakalářská diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě, 2003. 52 s.
- K i s s, Robert. *Forenzní přístup k umělecké fotografii inspirované smrtí po roce 1945*. Teoretická bakalářská práce, Institut tvůrčí fotografie, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě, 2013. 52 s.
- K i s s, Robert. *Moderní naturalistická a manipulovaná umělecká fotografie inspirovaná smrtí*. Teoretická diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě, 2015. 153 s.
- M r á z k o v á, Daniela a R e m e š, Vladimír. *Cesty československé fotografie: vyprávění o historii československé fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů vybraných osobností a mezních vývojových okamžiků*. Praha: Mladá fronta, 1989. 359 s.
- M u l l i g a n, Therese a W o o t e r s, David, eds. *Dějiny fotografie: od roku 1839 do současnosti*. Praha: Slovart, 2010. 766 s. George Eastman House collection.
- P e t ř í č k o v á, Kristýna. Post mortem v historii plošného zobrazení. *Slovácko* 58, 2016, s. 283–293.
- R u s ň á k o v á, Kateřina. *Brněnská živnostenská fotografie do roku 1948*. Magisterská diplomová práce, Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2009. 106 s.
- S c h e u f l e r, Pavel. Pražské fotografické ateliéry 1839–1918. I/1839–1889. In: *Acta Musei pragensis 1987*. Praha: Muzeum hlavního města Prahy. 38 s.
- S c h e u f l e r, Pavel. Pražské fotografické ateliéry 1839–1918. II/1889–1918. In: *Acta Musei pragensis 1988*. Praha: Muzeum hlavního města Prahy. 45 s.
- S c h e u f l e r, Pavel. Od vynálezu po počátky moderní fotografie. In: Mrázková, Daniela, ed. *Co je fotografie: 150 let fotografie = What is Photography: 150 years of photography: katalog výstavy, Praha 1. 8. – 30. 9. 1989*. Praha: Videopress ve spolupráci s reklamní a nakladatelskou agenturou Credit Praha, 1989. 391 s.
- S c h e u f l e r, Pavel. *Galerie c. k. fotografů*. Praha: Grada, 2001. 244 s.
- S c h e u f l e r, Pavel. *Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. 467 s.
- S p i t z i n g, Günter. *Nová učebnice fotografie: fotografujeme černobíle i barevně*. České Budějovice: Dona, 1994. 286 s.
- S u p e r n a k, Paweł. *Smrt ve fotografii od jejího počátku do roku 1945*. Diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě, 2012. 69 s.
- S v o b o d o v á, Jana a F i l k a, Ivo. *Portrét v městské společnosti 19. století: ad honorem Antona Johanna Ferenze (1801–1874): katalog výstavy*. Brno: Muzeum města Brna, 2001. 80 s.
- W i t t l i c h, Filip. *Fotografie – přímý svědek?!: fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2011. 203 s. České dějiny; sv. 3.
- Ž u p a n i č, Jan. *Nová šlechta rakouského císařství*. Praha: Agentura Pankrác, 2006. 452 s.

### Elektronické zdroje:

- A. H. Wheeler fotografuje sám sebe, Berlín, 1893. [online] Dostupné z: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Photographer-studio-1893.jpg> [cit. dne 1. 11. 2017].
- C l i n t, Edward. *Myths of post-mortem photography*. 19. 6. 2016. [online] Dostupné z: <https://www.skepticink.com/incredulous/2016/06/19/myth-victorian-post-mortem-photography/> [cit. dne 1. 11. 2017].
- Funeral art – post mortem. [online] Dostupné z: <https://cz.pinterest.com/pin/475411304399654149/> [cit. dne 1. 11. 2017].
- Head rest. [online] Dostupné z: <https://cz.pinterest.com/pin/133630313917856177/> [cit. dne 1. 11. 2017].
- Hidden mothers in Victorian portraits. The Museum of Ridiculously Interesting Thinks. 5. 1. 2012. [online] Dostupné z: <https://ridiculouslyinteresting.com/2012/01/05/hidden-mothers-in-victorian-portraits/> [cit. dne 1. 11. 2017].

- M e i n w a l d, Dan. *Memento mori: Death and photography in nineteenth century America*. [online] Dostupné z: [www.cmp.ucr.edu/exhibitions/memento\\_mori/default.html](http://www.cmp.ucr.edu/exhibitions/memento_mori/default.html) [cit. dne 27. 1. 2018].
- Moravská galerie. Sbírký on-line. Epitaf. [online] Dostupné z: <http://sbirky.moravska-galerie.cz/katalog?search=epitaf> [cit. dne 1. 11. 2017].
- More hidden mothers in Victorian photography: post-mortem photographs or not? The Museum of Ridiculously Interesting Thinks. 5. 6. 2012. [online] Dostupné z: <https://ridiculouslyinteresting.com/2012/07/05/more-hidden-mothers-in-victorian-photography-post-mortem-photographs-or-not/> [cit. dne 1. 11. 2017].
- Pictures Of The Dead – The Truth About Post Mortem Photography. [online] Dostupné z: <http://cabinetofcuriosities.ca/pictures-of-the-dead-the-truth-about-post-mortem-photography/> [cit. dne 1. 11. 2017].
- S e t t e n, Henk van. *Album Angels: Parent-Child Relations as Reflected in 19th-Century Photos, Made After the Death of a Child*. [online] Dostupné z: <http://www.geocities.ws/kidhistory/ja/album.htm> [cit. dne 27. 1. 2018].
- S c h e u f l e r, Pavel. *Výběr ze souborné literatury k dějinám fotografie do roku 1918 (se zdůrazněním na práce v češtině)*. [online] Dostupné z: <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/files/4458/Scheufler.Biblio.pdf> [cit. dne 1. 11. 2017].
- The head rest. [online] Dostupné z: <http://www.artgallery.sa.gov.au/noye/Misc/Headrest.htm> [cit. dne 1. 11. 2017].
- Victorian Postmortem Photos. The Myth of the Stand Alone Corpse. [online] Dostupné z: <https://dealer042.wixsite.com/post-mortem-photos/misidentified> [cit. dne 1. 11. 2017].
- Vintage – head clamps. [online] Dostupné z: <http://cdags.org/galleries/technology-galleries/vintage-head-clamps/> [cit. dne 1. 11. 2017].
- W e r f r i n g, Johann. *Der Totenportraitist Albin Mutterer*. [online] Dostupné z: [http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/oesterreich/chronik/190210\\_Der-Totenportraitist-Albin-Mutterer.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/oesterreich/chronik/190210_Der-Totenportraitist-Albin-Mutterer.html) [cit. dne 27. 1. 2018].
- W o o f, Hayley. *Postmortem photography...* [online] Dostupné z: <https://hayleywooff.wordpress.com/2013/11/06/postmortem-photography/> [cit. dne 1. 11. 2017].
- Young Higgins. *The Strand Magazine*. 1891. [online] Dostupné z: <https://cz.pinterest.com/pin/98727416810026338/> [cit. dne 1. 11. 2017].

---

*Mgr. Stanislav M i k u l e (n. 1979) je absolventem Slezské univerzity v Opavě, obor historie-muzeologie. Zabývá se především heraldikou a regionálními dějinami. Od roku 2005 pracuje v Regionálním muzeu města Žďáru nad Sázavou.*

---

## Living Dead or The Legend of Post Mortem Photographs

### Abstract

In the lay public and what is strange in academic public as well we can come across the belief in Victorian post mortem photographs. The alleged pictures of dead people arranged into various postures together with living people are, in reality, the pictures of living people who are considered dead mainly due to catatonic facial expressions caused by trying to remain motionless as long as possible, due to badly hidden fixation tools which are needed for a long exposure or they are pictures which were inexpertly coloured or retouched.

## **Lebende Tote oder die Legende über die Totenfotografien**

### **Zusammenfassung**

In der Laien- und erstaunlicherweise auch in der Fachöffentlichkeit finden wir den Glauben an das Bestehen einer viktorianischen Post-mortem-Fotografie. Angebliche Aufnahmen von Verstorbenen, gemeinsam mit lebenden Menschen zu den verschiedensten Posen arrangiert, sind in Wirklichkeit Fotografien Lebender, die als Verblichene vor allem aufgrund ihres starren Ausdrucks angesehen werden, der durch das Bemühen entstand, so lange als möglich bewegungslos zu verharren, oder durch schlecht verdeckte, bei der langen Exponierung notwendige Fixierungseinrichtungen, beziehungsweise handelt es sich um kunstlos retuschierte oder kolorierte Aufnahmen.