

Variace na téma osamělost a touha

Přibližování k životu a dlu. Druhý pokus.

Ulrich Domröse

V otevřeném nákladním vagóně leží nahý muž. Tenký proužek slunečního světla dopadá na jeho hubené, vyzáblé tělo. Spoutané ruce natažené daleko za hlavou, vedle něj poházené úlomky dřeva plné hřebíků. Zdá se, že smrt tu učinila přítrž velkému utrpení. Hlava utýraného je otočená k divákovi, kterému se zdá - spíš cítí, než že by to opravdu viděl - jak na něj ze zmučené tváře ve stínu hledí oko. Motiv bolestiplného muže, který Herbert Tobias inscenoval v roce 1981 v Amsterdamu, je symbolem utrpení Kristova. Zdůrazňuje utrpení a oproti zbožnému křesťanskému pojetí nenabízí naději na spásu, žádná cesta k Bohu tu neexistuje.

Ležící je fyziognomií podobný samotnému Tobiasovi a obraz je výrazem fotografova zásadního životního pocitu. Herbert Tobias trpěl svou osamělostí. Už jako dítě cítil, že se vymyká z řady a je jiný než ostatní, ale teprve pozdější traumatické zkušenosti související s reakcí společnosti na jeho homosexualitu, s policejní represí a ponižováním jej nevyléčitelně poranily. V důsledku těchto zážitků zůstal světu takzvaných "normálních" lidí navždy vzdálený a dokonce i ve světě spřízněných duší nacházel své místo vždy jen na krátkou chvíli. Tento konflikt, který poukazuje na trpělivé gesto bolestiplného muže, tvoří pozadí, na němž se odvíjelo Tobiasovo dílo.

Fotografie určovala bezmála dvacet roků jeho života a stala se mu, jak sám říkal, vášní. Nalezl v ní ventil pro zobrazení svých pocitů a tužeb, a zároveň prostředek komunikace s vnějším světem. Ve svých obrazech touhy, vášně, osamělosti, štěstí, bolesti a krásy dával prostor svému vlastnímu žebříčku hodnot, který byl v protikladu k pravidlům úspěchu a s nimi spojenými rituály nastupujícího konzumerismu hospodářského zázraku padesátých let. V tomto smyslu mu fotografie poskytovaly prostor pro přežití.

Tobias měl silnou potřebu inscenace existenciálních pocitů - a nejenom ve fotografii. Svým snímkům dával naléhavý výraz a nestyděl se za patos. Jeho obrazové objevy jsou příslovečnými zrcadly jeho duše, v níž nebylo místo pro klidný, předvídatelný život bez rizika.

Ikonografie snímku, o němž byla řeč v úvodu, *with no return (bez návratu)*, poukazuje na Tobiasovy zážitky z mládí, kdy byl v roce 1943 jako devatenáctiletý voják odvelen na ruskou frontu. Podobné železniční vagony tehdy odvážely nejen vojáky na frontu, ale také homosexuály do koncentračních táborů. Přestože se Tobiasova homosexualita tehdy ještě neprojevovala, hovoří jeho obrazy z Ruska, které patří k nejpozoruhodnějším fotografiím z druhé světové války, dostatečně výmluvně o tom, že duše ví mnohem víc, než co je vidět na pohled. V těchto obrazech ukazuje Tobias válku, která jej

zásadním způsobem ovlivnila a určila jeho vztah ke světu: nic nemá dlouhého trvání, jistota neexistuje. O to těžší pro něj bylo vystřízlivění, když se jako mladý navrátilce z fronty vrhl nadšeně do života a střetl s novým myšlením, které bylo orientované na blahobyť a majetek a pohřbilo tak jeho naděje na duchovní obnovu po válečné katastrofě. ¹

Herbert Tobias byl fotograf, především však byl umělec. Důvěřoval "obrazům v hlavě" ² víc, než těm, které se nacházejí ve skutečnosti. Proto své fotografie raději inscenoval, než aby je hledal v každodenním životě. Živou fotografii sice uměl také a pořídil tímto způsobem mnohé vynikající snímky, dvě třetiny jeho tvorby ovšem zaujímají právě inscenované fotografie. Zde zůstal režisérem svých obrazových představ, zatímco u živé fotografie byl vždycky odkázán na situaci, která se naskytla a byl závislý na své intuici, rychlosti a štěstí.

Fotografie má celou škálu možností, jak dosáhnout zvláštních efektů. Velký význam má především využití světla. Tobias neabsolvoval žádné fotografické vzdělání, a proto čerpal podněty z nejrůznějších zdrojů. Jak sám řekl, mnohé odpozoval na filmech společnosti Ufa ³, v nichž hrál velkou roli *glamour*, mondénní lesk, ale také světelná režie. Tobiasův způsob práce se světlem odpovídá filmovému *low-key* stylu, který se vyznačuje konfrontací světla a tmy se záměrem vytvořit dojem nelíčené, tvrdé reality. K tomu se velmi dobře hodí silný kontrast mezi rozsáhlými, téměř neprokreslenými plochami stínu a partiemi zalitými světlem, který vytváří tajemné a dramatické nálady a tudíž se velmi dobře hodí k zobrazení stavů psychického napětí. ⁴ Obojí měl Herbert Tobias ve velké oblibě. Tomuto způsobu světelné režie se naučil zejména na expresionistickém němém filmu, v němž tyto prostředky sloužily k navození religiózní a mystické atmosféry. Určitou roli zřejmě sehrálo i to, že v Paříži a Berlíně viděl Tobias filmy, které patřily k americkému proudu *Film Noir*, který používal podobné světelné inscenace jako výraz pesimistického naladění snímku.

Ovšemže Tobias nikdy nepracoval s tak komplikovaným a početným vybavením, jaké je obvyklé ve filmu. Používal mnohem jednodušší prostředky a možnosti a uplatňoval je hravým, tvůrčím způsobem, často s ohromujícím úspěchem. To platí pro jeho zacházení s umělým i přírodním světlem a samozřejmě o kombinaci obou. Komponoval noční nebo temné prostory, z nichž vychází tajemná nálada, nebo používá neskutečně chladné světlo k osvětlení temné, deštivé ulice. Ve snímku s názvem *Claude, playing dead* (Claude hraje mrtvého) uvádí dramatickým způsobem na scénu osamělost.

Ke světelné režii patří nejen rozhodování o druhu světla, ale také o jeho směru. Tobias používal nejčastěji šikmo padající pás světla, který nápadně modeluje obličej a těla, a tak nechává vyniknout charakteristické rysy. Naproti tomu ve snímcích, které vznikly na zakázku módních časopisů, používá nejčastěji přímé osvětlení nebo světlo rovnoměrně rozložené v prostoru, jehož pomocí navozuje přátelskou, harmonickou náladu. Obličej jsou ploše nasvícené, působí až jako masky, aby příliš nedominovaly výslednému obrazu.

Německý film dvacátých a třicátých let se zhusta, zejména v komentářích zahraničních kritiků, setkává s výtkou, že se příliš orientuje na divadelní estetiku a je tudíž málo filmový. Není bez zajímavosti, že

u Herberta Tobiase také najdeme tento sklon k teatralnosti. Fotograf měl v oblíbě narativní a zároveň sugestivní zobrazení základních emocionálních stavů člověka. Jeho záliba v tragickém a patetickém je nápadná.

Mezi těmito divadelními inscenacemi najdeme nejen tak dramatické obrazy, jako *with no return* nebo *Claude, playing dead*, ale také některé z nejkrásnějších Tobiasových módních fotografií, jako například *Abendkleid von Horn auf dem Kurfürstendamm* (*Večerní róba od Horna na Kurfürstendammu*) z roku 1958. Je to pohádková scéna. Jakoby se na noční ulici náhle ocitla víla, světelná bytost. Veškerá zemská tíže z obrazu zmizela. Kouzlo kompozice překonává i poněkud nešikovnou pózu modelky. Tobias pojal zakázku na fotografie večerních šatů jako příležitost k tvorbě obrazového příběhu. Příběhu, který vypráví o tom, že i ve velkoměstě, uprostřed záře neonů, naleštěných aut a nastrojených lidí může člověk potkat něco fantastického. V souladu s jeho tvůrčím krédem "móda plus trošku smyslnosti"⁵ vznikla z této zakázky jedna z módních ikon, vyjadřujících životní pocit padesátých let. Tuto životu přitakávající lehkost dokázal Tobias realizovat jen v těchto zakázkových módních fotografiích, které mu přinesly profesní úspěch a s ním i jediné období v životě, kdy byl finančně nezávislý.

Východiskem jeho módních fotografií byla Paříž, která pro něj ovšem znamenala mnohem víc: zde začal vůbec vážně fotografovat. Tady vznikly první snímky od dob jeho mimořádných válečných fotografií z Ruska. Bylo to stále ještě bezcílné, ale zato vášnivé hledání: „A po celou dobu jsem dělal fotografie situací, lidí, naprosto neužitečné, nekomerční fotografie. Fotografoval jsem všechno, co jsem považoval za krásné a důležité.“⁶ A tak jak bloumal městem, toulal se i světem svých erotických fantazií. Fotografování bylo v této nové životní fázi existenciálním prostředkem, jak alespoň dočasně překlenout odstup mezi sebou samým a světem.

Metropole na Seině byla pro mnohé stále ještě světovým hlavním městem umění a centrem fotografie. Tobias přišel do Paříže ze zničeného a zatuchlého Německa a atmosféra města, kde vedle sebe v těsném sousedství existoval ten nejvýstřednější luxus a nejkrutější hladovění, mu učarovala. Potkal tady módního fotografa Willyho Maywalda a po filmech Ufy tak získal druhý nečekaný zdroj inspirace, který pro něj byl zcela nedocenitelný, a to nejen v oblasti módní fotografie. Tobias si sice u Maywalda vydělával jako retušér, přitom ale dost zblízka poznal vysoce profesionální svět módní fotografie, a to rovnou na té nejvyšší úrovni. Maywald pracoval pro všechny velké módní magazíny, které ve své době udávaly tón. Oproti svým americkým kolegům Richardu Avedonovi a Irvingu Pennovi používal Maywald jen skromné fotografické vybavení.⁷ Na konci čtyřicátých let vnesl, podobně jako jeho jmenovaní kolegové, do módní fotografie nové podněty, když opustil ateliér a vyšel do ulic města.⁸ Maywald byl navíc vynikající portrétní fotograf, jehož snímky umělců v ateliérech⁹ mohly Tobiase inspirovat k jeho obsáhlé sérii portrétů umělců ze čtvrti La Ruche.

Kromě toho na Tobiase pravděpodobně zapůsobila Maywaldova náklonnost k velkoburžoazní a aristokratické eleganci i jeho sklon k mondénnosti.¹⁰ Maywald byl v kontaktu skoro se všemi avantgardními umělci své doby a pohyboval se mezi nimi se stejnou samozřejmostí, jako v kruzích zámožné "lepší společnosti". Na pravidelných týdenních setkáních v jeho ateliéru, *jours-fixes*, se objevovali příslušníci poválečné bohémy a je pravděpodobné, že právě tady se Tobias setkal s Valeskou Gert, s níž jej pojilo celoživotní přátelství a kterou mnohokrát fotografoval.

Maywald si očividně cenil Tobiasova nadání, jinak by mu jistě neposkytl svůj ateliér pro první módní snímky. A to, že se Tobias odvážil s nepatrnými zkušenostmi fotografa vůbec vstoupit na toto vysoce specializované profesní území, svědčí o tom, že jeho sebevědomí nebylo právě malé.

Jako módní fotograf pracoval Tobias jen deset let. Když srovnáme jeho fotografie se snímky jiných fotografů tohoto žánru, zjistíme, že jsou zcela v souladu se stylem své doby - a přece se mu vymykají.

¹¹ Jeho originální inscenace fantastických epizodních příběhů jsou výjimečné v rámci vynikající německé módní fotografie tohoto období. „Neprofesionalita“ Tobiasovi jistě nebyla na překážku.

Měl Tobias nějaké předchůdce či vzory? Jsou nějací fotografové a umělci, jejichž prací se inspiroval, kteří ho nasměřovali nebo ovlivnili? Podle vlastních slov - a Tobias rád mluvil o událostech a lidech - byly pro jeho životní dráhu zvláště důležité Hildegard Knief, Nico a Valeska Gert. Tyto bytosti a jejich osobnosti jej ovlivnily a on je celý život uctíval a miloval. Naproti tomu nejsou známá žádná Tobiasova vlastní vyjádření o uměleckých a duchovních otázkách. A je celkem samozřejmé, že při svém sebestředném naturelu nebyl Tobias členem žádných fotografických spolků nebo zájmových skupin umělců, dokonce nevíme nic ani o jeho uměleckých přátelích.

V německém umění probíhala po válce velká debata na téma znovunavázání na tradice moderny. Nezdálo se, že by Tobiasem nějak zvláště zajímala. Srovnání mezi jeho pracemi a soudobými obrazovými motivy Otto Steinerta – zakladatele umělecké skupiny *fotoform* a hlavního zástupce a propagátora *subjektivní fotografie* – ukazuje, proč se obrát k abstrakci nemohl stát Tobiasovou tvůrčí cestou.

Přivrženci těchto nejnovějších avantgardních směrů ve fotografii se důsledně vztahovali k avantgardě dvacátých let a usilovali o to, dát svým individuálním uměleckým zájmům současnou formu v souladu s estetikou, založenou na kompozici a geometrii. Po první výstavě *subjektivní fotografie*, která se konala v Saarbrückenu v roce 1951, získala tato skupina tak enormní úspěch, že z ní vzešlo celé nové fotografické hnutí. V jejich snímcích hrály zvláštní roli řazení, symetrie a atraktivní průběhy linií. Tobias naproti tomu potřeboval k zobrazení svých existenciálních pocitů a tužeb člověka. Je zjevné, že pro Tobiasem neměla žádný význam ani fotografická scéna, ani umělecký provoz: není přehnané říci, že je vlastně vůbec nevnímal. ¹²

Byl Tobias politický člověk? Už jako mladý muž za druhé světové války měl potřebu převádět své pocity a zážitky do obrazů s politickým obsahem. Jeho snímky z Ruska jsou mimořádně působivé metafory výjimečného stavu, které vyjadřují osamělost a touhu, utlačování, ničení a smrt. Podmaňují si diváka svým existenciálním a zároveň poetickým vyzněním. Kdyby se tehdy byly dostaly do nesprávných rukou, znamenalo by to pro Tobiasem válečný soud a za určitých okolností i rozsudek smrti.

Tobiasova perspektiva se proměnila po válce a poté, co veřejně přiznal svou homosexualitu. Najednou se stal on sám obětí společenského pokoření a diskriminace, a tak nepřekvapí, že začal pochybovat o nové demokracii. ¹³ Nicméně po zrušení kriminalizace homosexuality podle paragrafu 175 trestního zákona, jehož znění bylo změněno v letech 1969 a 1973, využil Tobias nových

společensko-politických podmínek a s nimi spojené příležitosti angažovat se v čerstvě založeném gay časopise *him applaus*. Často a dobře pro něj psal, zveřejňoval zde nejen své erotické snímky, ale také volné práce, které vznikaly bez objednávky a dosud byly veřejnosti prakticky neznámé - nepočítáme-li jedinou výstavu v roce 1954. Mnohé z textů, které napsal pro *him applaus*, obsahují jasnou a nezaměnitelně politickou výpověď. Když vyšel v časopise *Stern* příliš zobecňující a povrchní článek o terorismu RAF a Andreasi Baaderovi, ostře tento pohled napadl.¹⁴

Jeho kritické vnímání se však neomezovalo jen na gay scénu. S velkou citlivostí sledoval procesy proměny uvnitř této relativně uzavřené scény: odsuzoval neschopnost tolerance, která tu panovala, nedůvěru vůči individualitě i předpojatost, aroganci a nepřejícnost, které přinášely do tohoto prostředí běžnou dobovou společenskou hru.

Ve svých textech byl do té míry ofenzivní, až se zdálo, že si v tomto tónu libuje: jeho obrazy ale mají jinou náladu. Fotografie není pro Tobiasa jen vyjadřovacím prostředkem, ale zároveň také procesem porozumění sobě samotnému, v němž hraje zvláštní roli vlastní tělo. Právě tady, při inscenaci vlastního já, nachází Tobias vždycky až příliš extrémní obrazové náměty. Patří k nim také raný snímek z pařížského období z roku 1953. Podobně jako kompozice snímku *with no return*, i tento autoportrét se vyznačuje moderní obrazovou kompozicí.

Díváme se na polopostavu krásného mladého muže.¹⁵ Spočívá na lůžku naprosto uvolněně, jeho pohled je upřený do dálky. Jeho výraz je na hraně mezi sněním a melancholií. S poměrně omezenou škálou vyjadřovacích prostředků – zdůraznění diagonály, nadhled, kapky potu, vlhké splepené vlasy, uvadlé listy – inscenuje Tobias opět velké divadlo, ve kterém se mu daří popsat napjatý vztah mezi osamělostí a touhou jako existenciální výzvu. Vedle snové a melancholické atmosféry obsahuje obraz ještě jednu rovinu. Nedbale odhalující pulovr dodává snímku erotickou jiskru, která melancholické vyzařování spolehlivě překonává.

Stejně jako on sám na této fotografii, jsou i jiní lidé na jeho snímcích osamělí: často působí dojmem, jako by byli obráceni do sebe, jako by se nacházeli v nějakém mezisvětí. I tam, kde se setkávají v dvojportrétech, zůstávají jako jedinci navzájem izolováni. Přesto obrazy nevzbuzují nijak depresivní nebo zasmušilý dojem, a to díky tomu, jací lidé jsou na nich zpodobeni: přes očividně pohnuté životní zkušenosti neztratil nic ze své jedinečnosti a síly, ze svého smyslného vyzařování. Tím se liší kupříkladu od protagonistů *Film noir*, kteří jsou beznadějnými zajatci svých osudů a tudíž jsou ovládnáni bytostným pesimismem.

Jsou Tobiasovy obrazy ukázkou osamělých fantazií excentrika, jímž bezesporu také byl? Nebo představují naladění celé generace? Nemáme k dispozici žádné Tobiasovo vyjádření, ze kterého by bylo možné vyčíst jeho vztah k existencialismu, ale paralely, které se nabízejí, nelze přehlédnout. Tobias byl melancholik, přesto nebyl zcela bez naděje. I on tvořil v padesátých letech obrazy, v nichž ukazoval lidi, kteří již zdánlivě rezignovali na své životní okolnosti¹⁶ - a přece právě tyto snímky vyrostly ze zcela jiného pojetí života, než jaké prosazuje *Film noir*.¹⁷ V Tobiasově případě se nejedná o žádné portrétní obrazy, tedy zacílené na jednotlivce, které by vysvětlovaly trpícího člověka z konkrétního sociálního nebo politického kontextu. Nejsou to snímky, které by apelovaly především na sociální uvědomění jako sociálně-dokumentární fotografie oné doby,¹⁸ jsou to z odstupů snímané

obrazy společenských outsiderů, jimiž nám Tobias ukazuje, že ne každý člověk dorostl nárokům života a některý na nich může ztroskotat.

Fotografické portréty různých osob tvoří dohromady asi polovinu z celkového díla Herberta Tobiase, přesto nelze říci, že by byl portrétní fotograf v tradičním slova smyslu. V jeho díle najdeme sice portréty, zhotovené na zakázku, ale tyto fotografie jsou jednak nepočetné a jednak nepatří k jeho nejlepším. Nejzdařilejší portréty vznikly v okruhu jeho každodenního života, i když každodennost jako taková jej nikdy nezajímala. To ještě vynikne při srovnání s o něco mladším americkým fotografem Willem McBridem, který v Berlíně na konci padesátých let fotografoval okruh svých přátel, nebo s americkou fotografkou Nan Goldin, která od osmdesátých let vytvářela s fotoaparátem kroniku života svých přátel v mnoha zemích. Východisko je ve všech třech případech stejné: soustředění na emocionalitu. Všichni tři fotografují lidi, kteří jim jsou velmi blízcí, které milují a po nichž touží. Zatímco Will McBride a Nan Goldin ve svých cyklech a projektech líčí pocitové rozpoložení a osobnost svých přátel na základě každodenního dění, Herbert Tobias se o takový úhel pohledu vůbec nezajímá. Je blíž klasickému portrétu, v němž je okolí portrétovaného víceméně potlačeno, a soustředí veškerou svou pozornost na tvář a malý detail těla. Ve vzájemné hře mimiky a gest zachycuje osobnost portrétovaného. Pokud se podaří prohlédnout za fasádu každodenního výrazu, je to díky přítomnosti fotografa a jeho dramaturgické dovednosti.

Tobias byl ve své fotografické tvorbě perfekcionista a žonglér plný nápadů: když se mu to zdálo vhodné, neváhal sáhnout po nezvyklých opatřeních. Rád provokoval své modely k nepatrným, ale působivým gestům. Málokdy mají jeho snímky neutrální pozadí, byly pro něj důležité drobné, ale přesné doplňky – skelníčka, řetízek, cigareta. Z mnoha jeho portrétů jsou zvlášť působivé ty, v nichž portrétovaní hledí přímo do objektivu. Přímý oční kontakt poukazuje silně na přítomnost muže za kamerou a jeho umění svádět. Početné portréty, v nichž touha vystupuje neskrývaně do popředí, působí jako zrcadlové obrazy vlastních přání a obsesí, přičemž se pozornost fotografa zdaleka nesoustředí jen na tělesnost. K tomu dochází až ve fotografiích pro gay magazíny v sedmdesátých letech, v nichž Tobias sledoval jiné než fotografické cíle. Zde především naplňoval sexuální kliše. V této době už také byl léta za zenitem svých fotografických schopností. Jeho nejvlastnější fotografické dílo sahá od raných snímků z Ruska do poloviny šedesátých let.

Tobias byl melancholický a exaltovaný, citlivý a arogantní, hluboký, vášnivý a osamělý člověk. Jeho psychologická základní konstituce byla předmětem a motorem jeho umělecké tvorby. Byl stále plný nových nápadů, utvářel a formoval vizuální myšlenku, jejíž jádro spočívalo v uvědomění si vlastní osamělosti a touhy po vysvobození. Herbert Tobias po sobě zanechal vysoce autentické dílo. Jeho estetika a obrazová řeč se zakládají na filmových a fotografických prvcích, jaké se vyvinuly ve dvacátých letech. Odtud lze odvodit jeho náklonnost k inscenované fotografii. Zálibu v tomto způsobu vidění a práce můžeme pozorovat již v raných snímcích z Ruska: nejde tedy o důsledek práce v oboru módní fotografie, jak by se snad dalo lehce předpokládat. Byla to pro něj možnost, jak nejlépe žít své přirozené zájmy a uplatnit svůj tvůrčí naturel.

Tobiasova obrazová řeč není nijak nezvyklá. Existují i snímky jiných fotografů téže doby, kteří uváděli do obrazu nezvyklé figurální konstelace a scénérie, ba dokonce u reportážní fotografie není

neobvyklé, že fotograf aranžuje a diriguje své modely, aby získal působivý portrétní snímek. Za povšimnutí stojí už jen trvalé zaujetí pro tento způsob práce a stejnoměrné vyznění Tobiasovy tvorby.

Tobiasovy snímky působí dojmem bezčasí, a přece jsou moderní: to platí i pro mnohé jeho záběry, nalezené v situacích všedního dne. Pronikavost a soustředění, s nimiž staví na scénu osoby a události, mu umožňuje vyčlenit z jeho fotografií veškeré významy, které by mohly být časově vázané. Intenzita, s jakou se stále znovu pokoušel uchopit základní životní otázky, je vedla nevyhnutelně k symbolickému náboji fotografie. Tobias se nedá zařadit, nepatří ani do ve své době silného proudu abstrakce a živé fotografie, ani k jinému konkrétnímu stylu. Tobias je solitér.

Poznámky

1 „Nedokázal jsem být nikdy vědomě bezohledný. Majetek pro mne mnoho neznamenal, vždycky mi byl podezřelý, falešný bůžkové. Hrubý materialismus [...] mne odpuzoval. Možná je to válkou, tehdy jsem zažil, jak nejistý může majetek být, jak rychle může být ztracen, spálen, rozbombardován...“ Herbert Tobias cit. podle: *Leben zu Protokoll „...fast ein Augenblick von Glück“*. *Ein Gespräch zwischen Herbert Tobias und Hans Peter Reichelt*, in: *him applaus*, 1977, H. 11, S. 8–13 a 38–41, zde s. 39.

2 Herbert Tobias: *Die anderen Fotos*, in: *Konvolut unveröffentlichter Schriften*, bez vročení, 24 str. (strojopis, kopie, uložení originálu neznámé), zde str. 1. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Fotografische Sammlung.³

3 Herbert Tobias cit. podle: *Leben zu Protokoll*, (viz pozn. 1), str. 38.

4 Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart 1996, str. 46–84.

5 Herbert Tobias cit. podle: "Leben zu Protokoll" (viz pozn. 1), str. 38. K módnímu fotografovi Herbertu Tobiasovi srv. také příspěvek v tomto katalogu od Adelheid Rasche.

6 Herbert Tobias cit. podle: *Leben zu Protokoll* (viz pozn. 1), zde str. 38.

7 Valentina Vlasic: *Willy Maywald. Glanz und Eleganz*, in: *Willy Maywald. Glanz und Eleganz*, výstavní katalog B. C. Koekkoek-Haus, Kleve 2007, str. 11–25.

8 Po válce dále rozvíjel tento styl práce nejen sám Maywald, ale i nová generace fotografů v čele s Horstem P. Horstem a Williamem Kleinem. V té době se stále ještě nejednalo o nic běžného, i když první módní fotografové pracovali v exteriérech už v desátých letech (Lazlo Villinger) a další i ve dvacátých a třicátých letech – jako příklad můžeme uvést snímky, pořízené na střešní terase, od proslulé berlínské fotografky Yvy. Ale to, že byly modelky vyslány i do běžného každodenního života, byla vcelku nevídaná věc: jako jeden z prvních takto pracoval Martin Munkácsy v letech 1933/34 a po něm potom i Avedon a Penn.

9 *Artistes chez eux*, in: *Architecture d'aujourd'hui*, 1949.

10 Maywald často situoval své modely do zvlášť luxusních interiérů, kde je fotografoval ve vybraných aranžmá v nezvyklých pózách a s nezvyklými gesty: to mu vyneslo přezdívku „mistr pózy“.

11 Srovnání především s německou scénou, na níž se Tobias od svého vyhoštění z Paříže pohyboval. Patřili sem především Regina Relang, Charlotte Rohrbach, Norbert Leonard, F.C. Gundlach, Rico Puhmann, Hubs Flöter a Helmut Newton.

12 Paříž nabízela v době, kdy tu žil Tobias, v každém ohledu velmi mnoho. Pro začínajícího fotografa tu bylo nepřehledné množství možností, kam se obrátit. Dosud byl naživu Man Ray, který ve dvacátých letech fotografoval v okruhu mladého hnutí dadaistů a surrealistů. Byla tu i Florence Henri, která vystudovala na Bauhausu. Byli tu velcí kronikáři pařížského každodenního života, Brassai a Robert

Doisneau, proslulý reportér Edouard Boubat, a také Daniel Masclat, který byl jedním z čelných představitelů skupiny *Groupe des Quinze*, která si udržovala avantgardistickou výlučnost. Od roku 1947 existovala fotografická agentura Magnum, kterou založil Henri Cartier-Bresson spolu s Robertem Capou, Davidem Seymourem a Georgem Rodgerem - všichni velcí mistři fotografie. Od roku 1949 se do Paříže opakovaně vracel Otto Steinert, v létě 1952 tu strávil tři měsíce. V srpnu 1952 přicestoval americký fotograf Edward Steichen se záměrem provádět rešerše pro svou výstavu *The Family of Man*, kterou připravoval jako kurátor. V Paříži žil také Ed van der Elsken, který byl Tobiasovým životním okolnostem a zájmům mnohem bližší a který mnohdy – například ve fotorománu *Láska v Saint Germain des Prés* – dokonce fotografoval na týchž místech stejné osoby jako Tobias.

13 „Je ztraceně těžké udržet si aspoň zbytek loyality ke státu, který dovolí, aby se něco takového dělo.“ in: Herbert Tobias: *Die Würde des Menschen ist unantastbar*, in: *Konvolut unveröffentlicher Schriften* (viz pozn. 2) str. 23.

14 Herbert Tobias: *Widerspruch gegen ein schiefes Bild: Andreas Baader, Tote von links - wehrlos*, in: *him applaus*, 1978, č. 5., str. 8–11. Na zjevnou jednostrannost zobrazení Andrease Baadera reaguje Tobias ostře a s přehledem. Jeho smysl pro spravedlnost mu očividně bránil v tom, aby snesl pomlouvačnou a lacinou argumentaci proti člověku, který býval jeho přítelem ještě v době, kdy zdaleka nebyl teroristou. Tobias nakonec vnímal argumentaci obou autorů textu i jako útok na sebe sama. Jeho vlastní argumentace je diferencovaná, neskrývá odmítnutí terorismu, ale také nepopírá své přátelství s Baaderem. Jeho hlavní výtky směřuje ke starším spoluobčanům, jejichž nedostatečné či chybějící vyrovnání s nacionálně-socialistickou minulostí vedlo k dezorientaci mladších a k jejich bezradnosti v tom, zda mají „dnešek a jeho hodnoty rozpoznávat, chápat – a snad si jich i vážit?“ Jako člověk žijící spíše na okraji společnosti Tobias riskoval, jak ostatně napsal i ve svém příspěvku, že se pro anarchistické hnutí stane neoblíbenou osobou. Nakonec je ale právě tento text, stejně jako Tobiasovy příspěvky v *him applaus*, důraznou obranou individuality a kreativity a s nimi spojených charakterových vlastností, jako je citlivost, upřímnost, šarm a vtip, kterým podle jeho mínění hrozil zánik pod vlivem vedlejších efektů „kouzelných formulek“ úspěchu, růstu a pokroku. A dále se v jeho článku píše: „Jak tedy dál? Oko za oko, zub za zub? Tady nám žádný bůh nepomůže: musíme hovořit s těmi, kteří přebývají a které nazýváme teroristy – oni sami se považují za revolucionáře – a nedejbože i s těmi, kteří se jimi zítra nebo pozítří mohou stát. Musíme k nim promlouvat zas a znova, příliš mnoho jsme tu zmeškali.“

15 Tobias si byl své atraktivnosti dobře vědom. V *Leben zu Protokoll* (viz pozn.1), str. 38, přiznává takřka odzbrojujícím způsobem: „Byla období, kdy jsem byl na mužského až příliš krásný.“

16 „...často stávám na břehu Seiny a hledím do špinavě zkalené proudící vody: za mými zády šedé oprýskané fasády domů, neutrální úschovny zlomených. Míjejí bez pozdravu, vyhaslé tváře, vydědění, zatracenci, na které už žádná ruka nezamává. Nemají už sílu prolomit toto vězení.“

Herbert Tobias: *Die Sache mit Mike*, in: *him applaus*, 1975, č. 9, str. 18–21, zde str. 20.

17 Kdyby chtěl člověk hledat u Tobiase duševní a estetické společné body s filmem, který byl v oné době esteticky směrodatný, pak bychom jmenovali na prvním místě původně francouzský trend *nouvelle vague*, v němž se mladí francouzští režiséři vymezovali vůči „změšťáctění“ francouzského filmu a pracovali s novými vypravěčskými postupy, přirozeným světlem a ruční kamerou.

18 Pojem sociálně-dokumentární fotografie zasluhuje vysvětlení vzhledem k nejasným pravidlům svého užití. Obecně se používá pro fotografický přístup, který vysvětluje nouzi, bídu a nespokojenost člověka z kontextu soudobých společenských poměrů. Často se zdá, jako by byli lidé těmto okolnostem vydáni na pospas a byli vůči nim zcela bezmocní. Naproti tomu Sartre - zakladatel existenciální filosofie, který

býval často hostem Café de Flore, tohoto jedinečného jeviště sebestřednosti, které měl v oblibě i Tobias - zdůrazňuje nezbytnost aktivního jednání. Právě proto, že je člověk odsouzen ke svobodě, musí své existenci dát smysl a vzít osud do svých rukou – což s sebou samozřejmě nese i existenciální ohrožení.

Přeložila Jana Tichá

Ulrich Domröse, Variationen über Einsamkeit und Sehnsucht. Převzato s laskavým svolením autora z katalogu výstavy Der Fotograf Herbert Tobias 1924-1982 Blicke und Begehren, Ulrich Domröse, ed., Steidl-Verlag, Berlin 2008, s. 24-34.