



Daguerrotypie, archeologie a mizející krajina: případ chrámu v Táři¹

HANA NAVRÁTILOVÁ – LIBOR JŮN

ABSTRACT: Daguerreotypes, archaeology and a disappearing landscape: the case of the temple at Tafah

An active and mutually beneficial relationship between photographic media and scientific disciplines is not just something which has been occurring for many years, but also an immensely interesting cultural and social phenomenon. This is evidenced particularly well in the use of photography and photographic images in archaeology and historical sciences in general. This mutual interaction between scientific efforts and photography in history and archaeology was born in the memorable year of 1839 when the world was introduced to the daguerreotype as the first practical usable photographic process. And it was certainly no coincidence that Secretary of the French Academy of Sciences, Francois Arago, gave an enthusiastic demonstration of the advantages of the daguerreotype and the options for its use to support Egyptological research.

Thus, in 1839 the first daguerreotypists appeared in Egypt, and gradually the whole of the Middle East, and the whole of this attractive region became a huge and inexhaustible source of photographic inspiration. At the same time, the names of other photographers began to appear – to begin with mainly French and British. These included Maxime Du Camp and Félix Teynard, whose daguerreotype and calotype prints of Ancient Egyptian sites in Tafah, Nubia, helped in the rediscovery of the (still extant in the 19th century and later completely dismantled for construction material) so-called Southern Temple at the site during the 1960s. At the time, this represented a phenomenal success for youthful Czechoslovak Egyptology and its then head – Zbyněk Žába.

Today, the almost notorious case of the southern temple in Tafah is one of the excellent and illustrative examples of the informative value of photographic images, with photographs suitably applied (if necessary in combination with other image or written sources) able to become a key artefact for historical or archaeological research, interpreting as such a whole archaeological location or landscape.

KEY WORDS: Egyptology – UNESCO – Daguerrotype – Calotype – History of the Photography – Archeology – Cultural Heritage

CONTACTS: PhDr. Hana Navrátilová, Ph.D.; h.navratilova@btinternet.com; Ph.D.; Mgr. Libor Jůn, Ph.D., Archiv Národního muzea, Na Zátorách 6, 170 00 Praha 7, libor_jun@nm.cz

Ani ne celé čtvrt století nás dělí od dvoustého výročí veřejného ohlášení – více než fenomenálního objevu – daguerrotypie. První prakticky využitelné fotografické techniky, která (byť z hlediska technologického šlo o slepou vývojovou uličku) bezesporu otevřela počátek nového mediálního věku. Ať si to již hlavní aktéři tohoto příběhu – tj. příběhu daguerrotypie uvědomovali či nikoliv, šlo o změnu zásadní a především nevratnou. Jistě ne náhodou esejista a historik umění Josef Kroutvor u příležitosti výročí 150 let objevu daguerrotypického fotografického procesu napsal: *„Dějiny mají svoji logiku a pracují podobně jako dokonalý počítač, do něhož jednotlivé obory lidské činnosti vkládají důležitá data a informace.*

¹ Tato stat' vznikla v rámci řešení projektu aplikovaného výzkumu MK ČR NAKI, projekt NAKI číslo DF12P01OVV038 "Daguerrovo rejsování světem" – nové metody a postupy pro ochranu, péči a zpřístupnění kulturního dědictví v daguerrotypii, řešeného v letech 2012 až 2015 na Akademii múzických umění v Praze.

Ne náhodou byl objev fotografie přirovnán k výpočtu Neptuna od Leverriera. Vše bylo totiž připraveno předem, uloženo do paměti civilizace a kultury. Fotografie je z hlediska logiky a techniky jen výsledkem, který se dal vypočítat a čekat... Přesto je fotografie také zázračnou událostí, senzací, vynálezem století, šťastným okamžikem, zábleskem vyššího principu. Všechny velké objevy a vynálezy mají tuto podvojnou konzistenci intuice a logiky.“²

„Příchod“ či „objev“ fotografického obrazu s sebou ovšem přinesl i otázku po jeho využití. A to se zprvu zdálo být prakticky neomezené, a tak není divu, že se o své slovo přihlásila i tehdejší věda. Koneckonců byla existence daguerrotypie světu oznámena na půdě francouzské Akademie věd a spojení s vědeckým usilováním ji bylo doslovně přidáno na pomyslný rodný list. A jednou z prvních vědeckých disciplín plně se hlásících k fotografii byla celkem samozřejmě archeologie a vědy s ní úzce spojené.

Využití Daguerrova vynálezu v historii a archeologii tak přišlo prakticky okamžitě po jeho uvedení ve známost a starověký Přední východ a Egypt byly mezi prvními oblastmi zájmu západních cestovatelů-dokumentaristů, kteří chtěli využít fotografickou techniku, přesvědčení o jejích nových možnostech, které by mohla otevřít pro poznání i popularizaci historie lidstva.³ Fotografické metody ve vědě vůbec se začaly využívat velmi rychle a samozřejmě se neomezovaly na dokumentaci historických památek.⁴

Neméně zajímavá byla daguerrotypie⁵ a její bezprostřední následovníci jako např. kalotypie⁶ a další fotografické metody pro umělce, jelikož fotografický záběr mohl nahradit či vhodně doplnit náčrty a poznámky, které si malíři pořizovali na cestách, aby mohli pokračovat v ateliérové tvorbě, neboť jen menší počet umělců-návštěvníků např. Egypta maloval skutečně v plenéru.⁷ *„Fotografie ukončila nutnost, aby umělec 19. století bojoval o místo*

2 Josef KROUTVOR, *Daguerův mýtus a věčné paradoxy fotografie*; in: Co je fotografie. 150 let fotografie, Praha 1989, s. 15.

3 Caroline WILLIAMS, *A Nineteenth century photographer: Francis Frith*; in: J. Starkey & P. Starkey, *Travellers in Egypt*, London 2001, p. 168–178.

4 Srov. též Jan VALENTA, *Nástin historie pěstování vědecké fotografie na Univerzitě Karlově : k připomínce 175 let od vzniku fotografie*, Československý časopis pro fyziku, roč. 64, č. 1 (2014), s. 37–42.

5 Zhotovení daguerrotypie představovalo poměrně složitý technologický proces. Základem byla vyleštěná postříbřená měděná deska vystavená účinkům jodových par. Tak na desce vznikla světlocitlivá vrstva jodidu stříbrného, na níž mohl být exponován obraz v daguerrotypickém přístroji. Po exponování se tento obraz vyvolával ve rtuťových parách za vyloučení částic amalgámu stříbra a rtuťi. Následovala tzv. fixace vzniklého obrazu roztokem thiosíranu sodného a případně i zclacení chloridem zlatitým. Po usušení desky ji bylo nutno uložit pod krycí sklo a adjustovat do ochranného (často zdobeného) pouzdra. Mezi hlavní nevýhody daguerrotypie náležela značná cena a nemožnost další reprodukce. Viz Pavel SCHEUFLER, *Historické fotografické techniky*, Praha 1993; Maren GRÖNING – Monika FABER, *Inkunabeln einer neuen Zeit. Pioniere der Daguerreotypie in Österreich 1839–1850*, Wien 2006.

6 Kalotypie nebo též talbotypie (pojmenována po svém vynálezci Williamu F. Talbotovi) byla patentována v únoru 1841 a šlo o první fotografickou techniku pracující již na principu negativ – pozitiv. Talbotova snaha o co nejširší uplatnění autorských práv se však velmi negativně odrazila na jejím rozšíření. Oproti daguerrotypii byla výrazně jednodušší a pohodovější technologií. Běžný kreslicí papír se potřel roztokem dusičnanu stříbrného, osušil se a potom se namočil do jodidu draselného a opětovně usušil. Těsně před expozicí se upravený papír opětovně zcitlivil a následně se vyvolávalo při světle svíčky. Výsledný pozitiv se získal kopírováním. Viz P. SCHEUFLER, *Historické fotografické techniky*, s. 17–18.

7 Mezi uživatele fotografických technik i práce v plenéru patřil Leopold Carl Müller (1834–1892), zvaný „egyptský Müller“, o něm viz Herbert ZEMEN (Hrsg.), *Leopold Carl Müller. 1834–1892. Ein Künstlerbildnis nach Briefen und Dokumenten*, Anhang 32 Naturstudien aus Ägypten in in- und ausländischem Museums- und Privatbesitz. 2. Auflage. H. Zemen, Wien 2001 a TÝŽ (Hrsg.), *Leopold Carl Müller. 1834–1892. Sein*

v přecpaných uličkách a zkoušel zachytit realistický a pravdivý výjev. Od té chvíle umělci do Egypta sice nadále jezdili, dívali se, kreslili, vozili si domů oděvy a další umělecké předměty, a fotografovali a dokupovali fotografie, aby si ověřili své kompozice a vdechli jim autentičnost, ale jejich hlavní práce se již odehrávala doma v ateliéru.⁸

Konečně se různé formy fotografie prosazovaly jako samostatná umělecká forma a fotografický „portrét“ zejména vzácných nebo významných budov se v tomto ohledu stal subdisciplínou, podobně jako portrétní fotografie nebo krajiny.⁹ „...různorodé způsoby zobrazování budov byly zjevně již od nejranějších dnů fotografie a stále pokračují; jeden přístup zdůrazňuje věcný obsah obrazu, druhý zase jeho citový náboj, přičemž obě stránky jsou výrazovými prostředky.“¹⁰ Pro architektonické památky, ať již pojímané jako předmět dokumentace nebo jako námět dalšího uměleckého díla, měl ovšem fotografický proces mít zcela výjimečný význam, protože posouval proces jejich studia a poznání na kvalitativně i kvantitativně odlišnou úroveň.

Obraz Egypta

Jelikož se čočky prvních optických přístrojů zaměřily přednostně právě na Egypt – díky neobyčejné popularitě této země a jejího regionu v geopolitických úvahách i kulturní paměti Západu – je potřeba zmínit několik okolností, které komplikují i obohacují naši interpretaci fotografického obrazu této země a následně také několika civilizačních okruhů, které se v Egyptě vystřídaly. Mezi zajímavosti z dějin fotografických technik patří ve spojitosti s Egyptem i to, že předchůdce všech těchto optických zobrazovacích metod, *camera obscura*, byla zřejmě vyvinuta arabským učencem jménem Abu Alí al-Hasan ibn al-Hasan ibn al-Haytham (cca 965–1039, známý v Evropě též jako „Alhazen“), a to snad dokonce během jeho pobytu v Káhiře.¹¹

První daguerreotypie v Africe (a zároveň na Blízkém východě) byly pořízeny na dvoře egyptského místokrále Muhammada Alího a to již roku 1839.¹² Pořádili ji Gaspard-Pierre-Gustave Joly de Lotbinière (1798–1865) a Frédéric-Auguste-Antoine Goupil-Fesquet

künstlerischer Nachlass. Materialien samt dem Katalog der Nachlassversteigerung. Wien 2011 s odkazy na další literaturu, také H. SCHÖNY, *Müller Leopold Karl*; in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL). Band 6, Wien 1975, s. 423–424. Mezi malíře, kteří si naopak připravovali s pomocí fotografie podklady pro ateliérovou práci, patřil společník Müllerových egyptských cest, Hans Makart (1840–1884).

8 C. WILLIAMS, *A Nineteenth century*, p. 175.

9 Viz např. Cervin ROBINSON – Joel HERSCHMAN, *Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, New York 1987. Případně Petr CZAJKOWSKI (ed.) *Portréty italských pamětihodností v kresbách a historických fotografiích z liechtensteinských sbírek. Portraits of Italian monument on drawings and historic photographs from the liechtenstein collections*, Brno 2012.

10 C. ROBINSON – J. HERSCHMAN, *Architecture*, p. 181.

11 Camera obscura (z lat. temná komora) – optická pomůcka pro malíře a kreslíře, přímý předchůdce fotografického přístroje. Princip temné komory popsal již řecký filosof Aristoteles. Viz Donald R. HILL, *Islamic Science and Engineering*, Edinburg 1993, p. 77.

12 Maria GOLIA, *Photography and Egypt*, London, 2010, review John RODENBECK *Islamic Science and Engineering*, Edinburg 1993; J. RODENBECK, *Photography and Egypt*, by Maria Golia, Bulletin of the Association for the Study of Travel in Egypt and the Near East: Notes and Queries, 2010, No. 44, (ed.) Deborah Manley, pp. 8–9. Též <http://www.astene.org.uk/photography-and-egypt-by-maria-golia/> a dále Libor JŮN, *Fotografický obraz Orientu v Archivu Národního muzea*, Časopis Národního muzea. Řada historická, roč. 180, 2011, č. 1–2, s. 3–11.

(1817–1878) za vedení Horace Verneta (1789–1863), jednoho z nejvýznamnějších francouzských malířů „orientalistů“. ¹³ Jejich expedici podporoval tehdy francouzský podnikatel Noël Lerebours – a to jako odpověď na výzvu současníka objevu, F. Araga ¹⁴, který přímo vybízel k odbornému využití v archeologii, uvědomiv si význam tohoto objevu pro vědu a také pro šíření informací vizuální cestou. Jak konstatoval John Rodenbeck: „*Arago si již uvědomil, že daguerreotyp specificky nabízí možnost překonat ty ontologické nedostatky, které omezovaly využití např. Description de l’Egypte (1810–1829) jako věrohodného záznamu skutečnosti. Následuje jeho výzvy, Noël-Marie-Paymal Lerebours (1807–1873), významný výrobce optických přístrojů a společník jak Arago tak Daguerrea, okamžitě zadal skupině čerstvě vycvičených daguerreotypistů zakázku procestovat Evropu a Střední východ a shromáždit fotografie všeho, co vyfotografovat šlo, a dalo se potom kopírovat různými technikami litografického tisku jako náplň obrazových alb k prodeji.*“ ¹⁵ Výsledek této zakázky je znám jako *Excursions dagueriennes*, ¹⁶ daguerrotypii však šlo reprodukovat pouze prostřednictvím litografie, což mohlo náboj „pravdivosti“ poněkud omezit.

Egypt měl dále sehrát v dějinách fotografie zásadní úlohu právě tím, že se stal místem fotografických experimentů prakticky s každou fotografickou technikou počínaje daguerrotypií ¹⁷ a konče dnes digitální multispektrální fotografií a RTI. ¹⁸ Pro kulturní dějiny fotografie je navíc podstatné, že Egypt stanul v ohnisku tzv. „orientalistické“ fotografie, tedy jedné kapitoly v interpretaci orientálních kultur v evropských ikonických textech. V tomto textu nás však zajímá především přímá i nepřímá role raných fotografických technik v archeologické dokumentaci.

Již Aragův citát vyzdvíhal možnosti „pravdivého“ záznamu, jakkoliv jeho přenos komplikovala litografická reprodukce. Dějiny archeologie by skutečně byly o mnoho chudší, kdyby se fotografické techniky neprosadily. Ačkoliv role archeologické kresby a dokumentárních kresebných technik zůstane v archeologii velmi pravděpodobně nezastupitelná, kombinace s fotografickým obrazem je rovněž zcela zásadní. Jedna z často používaných technik v epigrafice (záznamu textů, maleb a reliéfů), tzv. chicagská metoda, pracuje dokonce s fotografií jako s podkladem pro dokumentární kresbu. ¹⁹ Dalším místem, kde je

13 Horace Vernet (1789–1863), francouzský malíř „orientalista“ a malíř bitevních scén pocházející ze slavné malířské rodiny Vernetů. Mj. proslul jako významný a velmi oblíbený portrétista. To právě Vernet nechal egyptského místokrále zhotovit reálnou daguerrotypii – pohled na alexandrijský přístav. Jako protiváhu za tento nevšední zážitek místokrál umožnil daguerrotypovat interiéry jeho palácového harému. Výstava snímků z harému poté v Paříži vyvolala skutečnou senzací. Viz L. JÚN, *Fotografický obraz*, s. 4.

14 Francois Arago (1785–1853), francouzský fyzik, matematik, astronom a politik. Jako tajemník francouzské Akademie věd ohlásil veřejnosti objev daguerrotypie. Mj. často obviňován z protežování Daguerra na úkor např. Hippolyte Bayarda, vynálezce tzv. přímého pozitivního tisku. V roce 1848 byl Arago krátce předsedou francouzské republikánské vlády.

15 J. RODENBECK, *Photography*, p. 8.

16 *Excursions dagueriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*, 2 díly, Paříž 1840–1844. Poněkud paradoxně se z daguerrotypií sloužících coby předlohy pro zde uvedené litografie do dnešních dnů nedochovala jediná.

17 O tzv. orientalistické fotografii viz Nissan N. PEREZ, *Focus East. Photography in the Near East 1839–1885*, London 1988.

18 Reflectance Transformation Imaging – jedna z nejnovějších metod digitální fotografie umožňující co nejvěrnější a nejpodrobnější zobrazování. Význam má např. pro současnou epigrafiku.

19 Viz Krisztián VÉRTÉS, *Digital Epigraphy*, Chicago 2014.

fotografie jen obtížně zastupitelná, je dokumentární záznam průběhu archeologického výzkumu. Skutečným mistrem v tomto oboru, který vynikal přesností archeologa a nadáním umělce, se stal Harry Burton (1879–1940), fotograf objevování Tutanchamonovy hrobky.²⁰ V historickém pohledu na dějiny archeologie však zjistíme, že do takto zásadního postavení se fotografie propracovala postupně a standardní součástí dokumentace se stala až na konci 19. století. Daguerrotypie a další rané fotografické techniky mají ale pro egyptskou archeologii jinou, spíše nepřímou roli – nezachycují detail výzdoby či textu nebo bezprostřední situaci v okamžiku objevu, ale častěji architektonické celky a také krajinu, tedy své dominantní náměty.

Můžeme rovněž považovat za velké štěstí pro egyptologii, že někteří cestovatelé s aparátem fotografovali velký počet staveb a nepojímali svůj výběr příliš úzce. Jednou z hlavních námitek proti konceptu objektivní fotografie je právě její praktická výběrovost, kterou Siegfried Kracauer (1889–1966, sociolog a historik filmu) přirovnal k výběrovému záběru a k uměleckému přepracování témat některých historiků. Srovnáváje Daguerra a německého historika pozitivistu Leopolda von Rankeho, konstatoval „*Všichni velcí fotografové si svobodně volili motiv, zarámování, čočku, filtry, emulzi a zrnitost podle svých osobních pocitů. Bylo tomu snad u Rankeho jinak?*“²¹

Pokud jde o první fotografující dokumentaristy, neomezili se však jen na úzký výběr památek, ale projížděli a fotografovali Egypt systematicky, ačkoliv jako jisté vodítko většinou použili například některou z publikovaných cestopisných knih, prvních cestovních průvodců nebo expedičních záznamů. Přesto se zdá, že rané fotografie mají širší záběr námětů než třeba pozdější albuminové fotografie velkých komerčně řízených studií.²²

Konečně, pokud jde o tolik diskutovaný „orientalismus“, tedy ono západní a podle Edwarda Saída údajně nezbytně a programově deformující prizma, raný obrazový záznam se často soustředil na starověké památky, ale i na ty islámské, a neoplýval povětšinou obrazy osob nebo uličních i interiérových scén, a to ponejvíce z technických důvodů. Postavy se později objevují ve funkci měřítka, rovněž patrně bez dalšího ideového náboje. Pochopitelně se v případě fotografie jednalo o techniku „vnesenou“ na Blízký východ z Evropy (ač kořeny moderní optiky sahají zpět k arabské vědě, islámský svět nerozvinul identické tradice vizuálního umění) – to by ale nemělo stačit jako důvod ke kulturněhistorickému odsouzení, toliko k nuancovanému posouzení – fotograf mohl zvolit svůj úhel pohledu i zaranžovat scénu s lidmi, apod. a toto pak vypovídá více o něm a jeho kontextu, než o zobrazovaných,²³ ale tvar budovy, čáru obzoru nebo detail architektury či sochy zachytil tak, jak jej technické oko aparátu spatřilo (úmyslné manipulace s fotografií vyjímaje).

20 Viz např. <http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/carter/gallery/>. Dále <http://www.griffith.ox.ac.uk/discoveringTut/> (přistoupeno 2015-12-15) Album první skupiny Burtonových snímků vyšlo také jako Harry BURTON, *Tutankhamun tomb photographs: a photographic record in 5 albums containing 490 original photographic prints; representing the excavations of the tomb of Tutankhamun and its contents*, cca 1922, s. 1.

21 Citováno podle Peter BURKE, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, London 2010, s. 23.

22 Statisticky by to bylo možno zjistit z přehledu egyptských památek známého jako *Topographical Bibliography*, kde jsou uvedeny publikace alb založených na kalotypiích a daguerrotypiích, ve srovnání s přehledem studiových fotografií, viz database *Egyptian Mirage* – <http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/4mirage.html> (přistoupeno 2015-21-15). Například případová lokalita Táfa (viz dále) v reprezentativní studiové sbírce *Egyptian Mirage* chybí; přitom v předchozí fotografické generaci byla nejméně dvakrát kalotypována.

23 Nástin čtení obrazů jiného v P. BURKE, *Eyewitnessing*, s. 130–134.

Obraz místa

K Nilu se nezávisle na sobě vydali necelých deset let po „daguerrotypické vycházce“ financované Lereboursem, tedy na konci 40. let, Maxime du Camp (1822–1894)²⁴ a také Félix Teynard (1817–1892),²⁵ dva Francouzi intenzivně zaujatí novými technikami vizuálního záznamu. Učinili tak v době, kdy se vizuální informace o světě starověkého Egypta již šířily v západním světě několik desetiletí v různých technických provedeních a s velkou intenzitou, ale nová technologie se ujala a rozšířila jako další informační kanál, přes technické a fyzické obtíže spojené s jejím využitím v horkém a prašném egyptském prostředí. Snad jedinou relativní výhodou byl dostatek světla při daguerrotypování a fotografování exteriérů a samozřejmě fakt, že budovy a sochy jako nehybné objekty nepředstavovaly ani pro rané formy fotografické záznamové techniky, vyznačující se dlouhou expozicí, žádný problém. Obrazy zejména exteriérů egyptské architektury tak měly zaplavit svět, a to do velké míry proto, že „fotografie se svou schopností stvořit obrazy s naprosto přesnými proporcemi a precizními detaily, byla ideálním prostředkem pro zobrazení architektury. A architektura byla zase ideální námět.“²⁶

Dekáda, která uplynula mezi objevem fotografických procesů, které představili Daguerre a také Wiliam Henry Fox Talbot (otec kalotypie), a cestou Du Campa a Teynarda, byla rovněž zásadní pro formování fotografického obrazu architektury, který byl ovlivněn představou o ideálním zachycení stavby, nejlépe s pomocí různých pohledů – přesný frontální obraz mohl být kombinován s úhlem pohledu, který dovolil zachytit umístění stavby v kontextu krajiny nebo ostatního okolí a její vztah k němu.²⁷ Stavbu a krajinu ostatně nebylo možno oddělit, a tak se mnoho raných fotografií této doby se „stalo experty ve fotografování architektury a krajiny zároveň.“²⁸ Řada daguerrotypů i kalotypů z Egypta nemohla tedy pominout ani prostředí, v němž se budovy nacházely.

Mezi lokalitami, které du Camp a Teynard nezávisle na sobě navštívili, byla i Táfa, ležící asi 50 km jižně od egyptského města Asuánu.²⁹ Táfa není jméno, které by se rutinně objevovalo v každém průvodci či doporučeném itineráři jdoucím ve stopách „faraonského“

24 Výsledek jeho cesty byl publikován – Maxime DU CAMP, *Le Nil: Égypte et Nubie*, Paris 1854.

25 Viz o něm podrobněji Kathleen Stewart HOWE, *Teynard: calotypes of Egypt. A catalogue raisonné*. New York 1992; Publikace samotného Teynarda: Félix TEYNARD, *Égypte et Nubie: sites et monuments les plus intéressants pour l'étude de l'art et de l'histoire; atlas photographié accompagné de plans et d'une table explicative, servant de complément à la grande Description de l'Égypte*, Paris – Londres 1858. Du Camp byl stručně představen také v publikaci Rainer FABIAN – Adam Hans CHRISTIAN, *Masters of early travel photography*, London 1983. Raným fotografům Egypta je věnována nepublikovaná disertace Julia BALLERINI, *Photography conscripted: Horace Vernet, Gérard de Nerval and Maxime du Camp in Egypt*, Dissertation Abstracts International A: the humanities and social sciences 47 (12), 1987, 4214. Du Campova cesta s G. Flaubertem byla popsána v publikaci *Die Reise zum Nil, 1849–1850. Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*. Hrsg. von Bodo von Dewitz und Karin Schuller-Procopovici, Göttingen 1997.

26 C. ROBINSON – J. HERSCHMAN, *Architecture*, p. 2.

27 TAMTÉŽ, p. 3–6.

28 William W. DUBOIS, *Architectural Photography*; in: M. Peres (ed.), *Focal Encyclopedia of Photography*, 4th edition, Burlington, MA – Oxford 2007, p. 325.

29 Wiliam Y. ADAMS, *Tafa*; in: A. S. Atiya, *The Coptic encyclopedia*, vol. 7, 1991, London 2198a–2198b, ClaremontCopticEncyclopedia – <http://ccdl.libraries.claremont.edu/col/cce> (přistoupeno 2015-12-15). O historii Táfy U. MONNERET DE VILLARD, *La Nubia medioevale*, Vol. 1, pp. 26–27, Cairo 1935;

Egypta a dnes je to v obecném povědomí takřka zapomenuté místo v egyptské Núbii. Přesto však hostilo dva půvabné staroegyptské chrámy.³⁰ Stavby sice nepatřily do klasického období rozkvětu egyptské civilizace, ale zato náležely do historického období římské vlády v Egyptě, tedy do doby se specifickou kulturní dynamikou. Táfa, v klasických pramenech nazývaná Taphis, se stala jedním z center římské správy v oblasti dnes známé jako Dolní Nubie. V křesťanském období byla Táfa po jistou dobu dokonce sídlem biskupa a nejméně jedna z obou starověkých svatyní tehdy byla za pomoci fresek, které překryly její původní výzdobu, změněna na kostel, což byl úděl mnoha staroegyptských chrámů v této oblasti.

Chrámy v první polovině 19. století zaznamenala řada cestovatelů perem i štětcem. Zachytili jak jejich vzhled, tak i jejich relativní polohu v krajině. Deníkové záznamy, náčrty i poměrně přesné dokumentární kresby pořizovali Joseph Bonomi,³¹ John Gardner Wilkinson³² i expedice Roberta Haye³³ a Williama Bankese.³⁴ Většina těchto záznamů vznikla ve 30. letech 19. století. O chrámech publikoval své zápisky i Anton Prokesch von Osten (cestoval po Egyptě na konci 20. a ve 30. letech 19. století)³⁵ a kresby též Hector Horeau (jeho cesta se konala v letech 1838–1839), který také rád používal fotografické techniky.³⁶ Teynard a du Camp zachytili chrámy na přelomu 40. a 50. let 19. století a zejména Teynard si přitom dal záležet i na výseku krajiny kolem chrámu.

Fotografie, resp. reprodukovatelná kalotypie, odvozená z daguerrotypie, tedy přišla jako další v řadě technik, jakoby vytvářela zdánlivě duplicitní záznam. Význam tohoto typu záznamu se však měl ukázat jako nezpochybnitelný při další archeologické práci, a to zejména ve 20. století. Táfa je dobrou případovou studií pro situaci, kdy archivní vizuální záznam umožní nasměrování archeologického výzkumu, protože objekty samy a jejich okolí doznaly velké změny, resp. původní nadzemní části památek byly zničeny.

Archeologie v krajině a v archivu

Archeologický výzkum neprobíhá pouze v terénu, ale využívá také předchozích záznamů o místě nebo o stavbě. Zajímá se přitom nejen o obrazy samotných staveb, ale právě také o jejich lokaci v krajině a konečně i o proměny krajiny samé.

Abychom porozuměli významu dobových vizuálních i textových záznamů pro archeologický výzkum a interpretaci, je třeba nejprve vysvětlit několik specifických problémů,

G. ROEDER, *Debod bis Bab Kalabsche*, Vol. 1, pp. 189–209, Cairo 1911; Giovanni VANTINI, *Christianity in the Sudan*, Bologna 1981, pp. 51–52.

30 Rosalind L. B. MOSS & Bertha PORTER, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings VII*, Oxford, 1952, p. 8–10.

31 Morris L. BIERBRIER, *Who was who in Egyptology*, 4th edition, London 2012, p. 68.

32 Tamtéž, p. 579–580.

33 Tamtéž, p. 246–247.

34 Tamtéž, p. 38–39.

35 Tamtéž, p. 446, Núbii je věnována zejména kniha Antona PROKESCHE VON OSTEN, *Das Land zwischen den Katarakten des Nil: mit einer Karte, astronomisch bestimmt und aufgenommen im Jahre 1827*, Wien 1831.

36 Viz Luigi PRADA – Jaromír MALEK, *Hector Horeau: an extraordinary architect and traveller*, *Ancient Egypt: the history, people and culture of the Nile valley* 73 (13/1), 2012, 33–43, Horeauovo dílo vyšlo jako Hector HOREAU, *Panorama d'Égypte et de Nubie: voyage fait en 1838 / par Hector Horeau*. – *Reduction du grand ouvrage in 2°* [Le Caire], [s. a.], a Hector HOREAU, *Panorama d'Égypte et de Nubie: avec un portrait de Méhémet-Ali et un texte orné de vignettes / par Hector Horeau*, Paris 1841.

keré, třebaže nejsou v archeologii výjimečné, ovlivňují právě egyptskou a súdanskou archeologii ve velkém rozsahu:

1) Údolí Nilu je archeologicky neobyčejně bohaté a kontinuálně osídlené po tisíciletí. Stejně dlouho je člověkem využívána celá krajina jako zdroj potravy a dalších komodit. Na proměny krajiny tak působí nejen řada přírodních faktorů (ty zahrnují předně řeku Nil, jež měnila své koryto), ale také silné a dlouhotrvající antropogenní vlivy. V případě Táfy šlo o to, že chrámy, resp. jejich pozůstatky, se ocitly v dosahu vod asuánských přehrad, tedy přehradních jezer budovaných v několika etapách od přelomu 19. a 20. století. Sérii staveb završila tzv. Vysoká přehrada (zvaná také Násirovo jezero), která vznikala v 60. letech 20. století. Tato přehrada hrozila pohltit velké množství starověkých památek a vynutila si přesun velkého počtu obyvatelstva.

2) Do egyptské a súdanské krajiny byla v průběhu tisíciletí umístěna řada sídelních, sakrálních a pohřebních staveb, které představovaly, znovu využívaly a konečně rozebíraly následující generace. Recyklace materiálu ze starověkých chrámů byla obvyklá již v rámci egyptské civilizace a nezastavila se ani v pozdějších obdobích – zásadně ji omezila až systematická památková péče ve 20. století. Tak se stalo, že táfský jižní chrám zmizel na konci 19. století, patrně využit na místní stavební materiál. Severní chrám musel být zase přemístěn „na útěku“ před zmíněnou asuánskou přehradou.³⁷

3) Samotná archeologie a egyptologie jako vědy prošly změnami. Systematické koncepty dokumentace a maximalizace množství i kvality dokumentárních záznamů se rozvinuly až ke konci 19. století, a to se ještě nemohly ihned plošně uplatnit, přesto však představuje historický vizuální záznam mnohdy zcela unikátní možnost spatřit stopy minulého uspořádání staveb v krajině i ostatních antropogenních činností. Chceme-li tedy zkoumat určitou archeologickou lokalitu, je vhodné se seznámit se stavem předchozích výzkumů a s maximálním množstvím dostupného archivovaného materiálu o ní, než se vůbec začne pracovat v terénu. A v této chvíli přicházejí ke slovu kresby, malby a textové záznamy předchozích návštěvníků – nejen archeologů, ale i ostatních cestovatelů, ať to byli kartografové, umělci, nebo jen zvědavci schopní zachytit bližší podrobnosti.³⁸

Archeologie v archivu, jak by se tato část práce dala nazvat, s sebou nicméně nese také své metodické postupy a obtíže. Podobně jako u publikovaných archeologických a epigrafických záznamů musí výzkumník počítat s dobovou optikou v doslovném i přeneseném smyslu slova. V doslovném smyslu slova jde o použité přístroje a techniky záznamu vůbec; v přeneseném smyslu slova o úzus, interpretační schopnosti a další dovednosti a záměry dokumentaristy.³⁹ Konečně v nespolední řadě ne každá kombinace technik je vhodná pro každý úkol.

Pokud jde o zkušenosti s kreslenými obrazy egyptských památek, relativně velkou míru

37 Srv. stručnou zprávu Šafik FARID, *Qustul, Ballana, Tafa, Debod, Kalabsha, Amada und Wadi es-Sebu*; in: Habachi, Labib (ed.), *Actes du IIe Symposium International sur la Nubie* (Février 1–3, 1971), Le Caire 1981, p. 1–6.

38 Srv. využití archivů v archeologii též Jaromír MALEK, *We have the tombs. Who needs the archives?*; in: Nigel Strudwick and John H. Taylor (eds), *The Theban necropolis: past, present and future*, London 2003, p. 229–243.

39 Výhody i problémy práce s vizuálním materiálem shrnul P. BURKE, *Eyewitnessing*.

spolehlivosti zajistí např. kresby pořizované s pomocí *camery lucidy*.⁴⁰ Podobně i epigrafické záznamy využívající přímého obkreslování reliéfů, textů a maleb.⁴¹ Na druhou stranu kresby vytvářené z volné ruky zápasily občas se zkreslením daným obtížemi, s nimiž kreslíř zvládal či spíše nezvládal proporce a kánon egyptského umění (tyto ontologické obtíže zmiňují výše citovaný Arago a jeho interpreti).

Kresby a malby architektonických celků v krajině mohou být dále zkreslené či dokonce upravené tvůrcem pro lepší výsledný scénický efekt, i když jinak mohl být dotčený mistrem ve zvládnutí specifických proporcí egyptské architektury a umění. Tak například populární malíř-krajinář David Roberts⁴² „upravoval“ pozadí svých jinak pozoruhodně podrobných portrétů egyptských staveb – západ slunce se mohl ocitnout na východě, či zákrut řeky na – z hlediska malíře – zajímavějším místě, než byl ve skutečnosti. Bezprostřední náčrty a deníkové poznámky⁴³ – a konečně fotografické záznamy – obsahují potenciálně více autenticity než publikované a editované poznámky nebo upravené litografie, avšak i zde je zapotřebí, zejména u rozvinutějších stadií fotografické techniky, jisté opatrnosti, protože „*Fotografie sice nemohou lhát, ale lháři mohou fotografovat*“ (Lewis Hine, sociolog, fotograf a zakladatel moderní dokumentární fotografie, 1874–1940).⁴⁴

Když je tedy třeba rekonstruovat vzhled archeologické lokality v průběhu času, je často nutné spojit celou řadu historických záznamů, abychom vytvořili ověřitelný obraz, který lze ztotožnit s moderním zaměřením v terénu.⁴⁵ Nežádka až kombinace plánu starých celé století se snímkováním z draka, letadla či družice dovolí rekonstruovat vzhled lokality a uvážit proměny, kterými prošla.⁴⁶

Abychom lépe vysvětlili, jak taková rekonstrukce historické krajiny vypadá a jakou roli v ní může sehrát právě daguerrotypie a kalotypie (a historická fotografie vůbec), můžeme se vrátit opět přímo do nubijské Táfy a sledovat československou expedici pod vedením

40 Jimi proslul např. Edward William Lane, ačkoliv se jeho výsledky nedostaly v příslušné době (20.–30. léta 19. století) na veřejnost – viz Edward William LANE, *Description of Egypt: notes and views in Egypt and Nubia, made during the years 1825, -26, -27, and -28: chiefly consisting of a series of descriptions and delineations of the monuments, scenery, &c. of those countries; the views, with few exceptions, made with the camera-lucida*, ed. by Jason Thompson, 2000.

41 Dějiny egyptské epigrafiky v 19. století postihli Ricardo Augusto CAMINOS a Henry George FISCHER (příspěvky in: Anonymous (ed.) *Ancient Egyptian epigraphy and palaeography*, 1976). Přehled současné egyptologické epigrafiky v kontextu i s odkazy na historický vývoj viz Peter F. DORMAN, *Epigraphy and recording*, in: Richard H. Wilkinson (ed.), *Egyptology today*, Cambridge – New York 2008, p. 77–97. Vynikající faksimile egyptských maleb zhotovovali ve 20. století manželé Daviesovi, zejména Anna (Nina) Macpherson Davies – viz Nigel STRUDWICK, *Facsimiles of ancient Egyptian paintings: the work of Nina de Garis Davies, Amice Calverley, and Myrtle Broome*; in: Jack Green – Emily Teeter Jack – John A. Larson (eds), *Picturing the past: imaging and imagining the ancient Middle East*, Chicago 2012, p. 61–70 a TÝŽ, *Problems of recording and publication of paintings in the Private Tombs of Thebes*; in: W. V. Davies, *Colour and painting in ancient Egypt*, London 2001, p. 126–140.

42 M. L. BIERBRIER, *Who was who*, p. 468.

43 Srov. P. BURKE, *Eyewitnessing*, p. 15–16.

44 While photographs may not lie, liars may photograph. Citováno in: P. BURKE, *Eyewitnessing*, s. 21.

45 Spojení historických a soudobých dat na příkladu nubijského materiálu provádí Daniele Salvoldi, v roce 2015 prezentoval přednášku A Historical Geographic Information System (HGIS) of Nubia Based on the William J. Banks Archive (1815–1822) v Göttingen a její obdobu na 11. konferenci Association for the Study of Travel in Egypt and the Near East, Exeter, 17–20 July 2015.

46 K těmto technikám viz také Martin KUNA, *Nedestruktivní archeologie*, Praha 2004.

Zbyňka Žáby v letních měsících roku 1961. V tomto případě byl úkol archeologů o to naléhavější, že historii hrozila vymazat stoupající hladina vod.

„Země, která už zítra nebude“⁴⁷

Egypt prošel v padesátých letech 20. století bouřlivými politickými proměnami, které kromě jiného vyústily v obnovení plánů na rozšíření a zvýšení Asuánské přehrady, přehradního díla v jižním Egyptě, které regulovalo nilské záplavy, poskytovalo rezervoár vody a mělo potenciál zajistit také potřebnou elektrickou energii pro nové plány s egyptským průmyslem. Rubem tohoto hospodářsky zajímavého plánu byla likvidace mnoha čtverečních kilometrů osídlení i archeologických památek (nemluvě o ekologických škodách, které vycházely najevo v delším časovém horizontu). Naštěstí se zdařil pod vedením UNESCO unikátní výzkumný plán na mapování a záchranu historie starověké Nubie, tedy historického území ležícího na území soudobých států Egypta a Súdánu.⁴⁸ V jeho rámci pracovala také archeologická expedice nově založeného Československého egyptologického ústavu v Praze a Káhiře (založen 1958 v Praze a r. 1959 ustaveno pracoviště v Káhiře), kterému byly přiděleny koncese pro epigrafickou dokumentaci i výkopy. Lokalita Táfa vynikala nutností použít specifický výzkumný postup typický pro komplexní revizní výzkumy, tedy postup zahrnující využití archivních materiálů.

Ve své zprávě o první nubijské československé sezóně se Z. Žába⁴⁹ zaměřil i na podrobnosti přípravy a provedení výzkumného plánu. Kresby a plány cestovatelů byly důležitým zdrojem a doplnily je zásadním způsobem právě dvě jmenované „fotografie“ du Campa a Teynarda (publikované snímky z produkce obou návštěvníků byly kalotypie). Po jižním chrámu nebylo totiž v roce 1961 v terénu v Táfě ani stopy (jak zaznamenal již roku 1906 egyptolog Arthur Weigall,⁵⁰ byl na konci 19. století zcela rozebrán) a i severní byl již přemístěn – z něho však byly patrné alespoň základy.

Kresby i kalotypie ukazovaly oba chrámy v původním umístění, byl vidět rozsah poškození i některé detaily architektury, ale kalotypie byly přesnější, pokud šlo o kontext okolní krajiny. Podobně jako i jinde, „malíři pořídili zjevně nepřesný obraz horizontu [okolní krajiny], neboť jim šlo mnohem více o příjemný dojem vyvolaný romantickým obzorem, než o naprosto přesné zachycení reality všech obrysů a podrobností krajiny v pozadí.“⁵¹ Proto zvolili egyptolog Žába a specialista na dějiny architektury Korecký právě historické fotografické záznamy za výchozí bod svých úvah.

Využili jak záběru Du Campa tak i F. Teynarda, přičemž sledovali linii obzoru. Profesor Korecký „definoval v terénu jednoznačně určitelné body ... vyšel z předpokladu, že pouze z jediného místa na táfské pláni musí být poměr vzdálenosti úseků mezi těmito body stejný

47 Tak nazvala nubijskou kapitolu novinářka Věra ŠTOVÍČKOVÁ (HEROLDOVÁ) ve své reportážní knize *Prostor pro naději*, Praha 1967.

48 Přehled dějin kampaně UNESCO i základní informace o stavbách přehrad a odkazy na další literatury lze nyní přehledně najít v čísle 14 periodika *Pražské Egyptologické studie*, 2015.

49 Zbyněk ŽÁBA, *Tāfa and Qertassi: Czechoslovak Institute of Egyptology of Charles University – Asswan High Dam Program*, Report of season 1961. In Anonymous (ed.), *Fouilles en Nubie (1959–1961): Campagne Internationale de l'Unesco pour la Sauvegarde des Monuments de la Nubie*, Le Caire 1964, p. 45–51.

50 M. L. BIERBRIER, *Who was who*, p. 570.

51 Z. ŽÁBA, *Tāfa*, p. 47.

jako na daguerrotypii.^{52c} Tím určil polohu přístroje a poté již promítl „směr a vzdálenost polohy chrámu“⁵³. Podobné zaměření provedl i profesor Žába a jejich měření se protla v oblasti, kde začali provádět archeologické sondáže. Dělníci ale museli proniknout do hloubky okolo 4 metrů nánosů bahna a kulturních vrstev, které pozůstatky chrámu zcela překryly, přičemž se chvílemi zdálo téměř nepravděpodobné, že chrám bude vůbec objeven. Zbyněk Žába i Miroslav Korecký však trvali na ověření svědectví snímků přes století starých. Evžen Strouhal, další účastník expedice, popsal nesnáze spojené s nutností vést rychle postupující výkop několika sond v núbijském červencovém vedru: „*Na čtyři sondy jsme dělníky rozdělili po pěti. Dohled nad výkopem v jednotlivých sondách byl určen čtyřem vědeckým a odborným pracovníkům ... dělníci pozvolna mizeli ve stále hlubších vrstvách. ... Dělníci čtvrtého dne výkopu dopoledne dosáhli v sondě č. 1 hloubky více než 3 m, aniž narazili na sebemenší stopy kulturní vrstvy. Profesor i docent soupeří ve zpřesňování svých metod, přičemž mění polohu ‚středu chrámu‘, ale v podstatě areál sond neopouštějí. Nervozita dosahuje vrcholu, protože kopeme již čtyři dny, což je z lhůty jediného měsíce relativně dlouho, aniž jsme našli cokoli. Přesto jsem rozhodnut kopat v sondě č. 1 ještě hlouběji...*“⁵⁴

Nakonec se tento postup ukázal jako správný a po průlomovém objevu prvních stop dne 18. července 1961 se jižní chrám zdařilo lokalizovat a zaměřit i vykopat jeho základy. Sondy nakonec vynesly nejprve fragmenty římské keramiky⁵⁵ a posléze i základy zdi jižního chrámu. Tyto základy představovaly jediné pozůstatky kdysi relativně velké stavby s ohradní zdí, sloupovým portikem a vnitřní svatyní. Identifikovaný půdorys a relativní umístění vůči severnímu chrámu a dalším místům na lokalitě odpovídaly, resp. zpřesnily, svědectví kreseb a plánů, zejména Ch. Lavera⁵⁶ (Hayova expedice) a také A. Prokesche.⁵⁷ Současně byly určeny stavební materiály zmizelého chrámu (vápenec, pískovec i granit) a také hmotná kultura, především zmíněná římská keramika.

V další sezóně výkopy komplikovala nilská voda, která nanasla nové bahno a znemožnila pokračování výkopů bezprostředně v oblasti Jižního chrámu. Expedice přesto dokumentovala ostatní části naleziště a doplnila tuto činnost také průzkumem okolních skalních nápisů.⁵⁸

Jižní chrám v Táfě a samotné římské město Táfa se tak opět vrátily na archeologickou mapu Egypta, což by nebylo možné bez původní integrace svědectví kalotypie. Případ chrámů v Táfě byl výjimečný, protože šlo o unikátní možnost, jak přispět k záchraně obrazu nenávratně mizející krajiny, kterou archeologové s největší pravděpodobností již nikdy ne-

52 Má být správně na kalotypii, ale Žába mezi těmito technikami patrně nerozlišoval, případně se mohl domnívat, že se jednalo o daguerrotypii.

53 Evžen STROUHAL, *Sedmkrát do Nubie*, Praha 1989, s. 78.

54 E. STROUHAL, *Sedmkrát do Nubie*, s. 79–80.

55 Některé nálezy z Táfy byly věnovány československé straně a jsou uloženy ve sbírkách Národního muzea – Náprstkova muzea, viz E. STROUHAL, *Památky z antického období Egypta a Přední Asie ve sbírkách Náprstkova muzea v Praze*, *Listy filologické* 97/3 (1974), s. 133–136.

56 M. L. BIERBRIER, *Who was who*, p. 312.

57 Z. ŽÁBA, *Táfa*, p. 48–49.

58 Z. ŽÁBA, *Second season (1962) of the Czechoslovak Institute of Egyptology in Nubia: Tafa and Qertassi*, Institut Tchecoslovaque d'Égyptologie de l'Université Charles. In Anonymous (ed.), *Fouilles en Nubie (1961–1963): campagne Internationale de l'Unesco pour la Sauvegarde des Monuments de la Nubie*, Le Caire 1967, p. 209–215.

budou moci navštívit, ale hodnota výsledků velmi rané fotografické techniky se osvědčila i na jiných lokalitách. Egypt se ve druhé polovině 19. století – tedy již v éře fotografie – velmi dynamicky měnil a záběry tak postihly ještě předindustriální stav některých míst na samém konci 40. let. Díky kresbám (byť k jejich přesnosti lze mít výhrady) a fotografiím (i když i zde je třeba postupovat kriticky a obezřetně) tak lze v některých případech sestavit proměny krajiny v jedné lokalitě, zachytit postup ničení i zachraňování památek a konečně podtrhnout tak i spojitost archeologické lokality a její krajiny jako komplexního celku.