



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
katedra výtvarné výchovy

Bakalářská práce

Sen ve fotografii
Dream in photography

Vypracovala: Julie Kamenská

Vedoucí práce: Mgr. Karel Řepa, Ph.D.

České Budějovice 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval/a samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě - v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích, dne 30. 4. 2016

Julie Kamenská

Poděkování:

Touto cestou bych ráda poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Karlu Řepovi, Ph. D. za jeho pomoc, ochotu a odborné vedení. Dále pak Ph.D. Janě Dvořákové za cenné připomínky a v neposlední řadě své rodině za trpělivost.

Anotace

KAMENSKÁ, Julie. Sen ve fotografii. České Budějovice, 2015. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce: Karel Řepa

Abstract:

Tato teoreticko-praktická bakalářská práce se snaží nastínit různé přístupy k zobrazení snového obrazu v médiu fotografie. První část teoretické práce porovnává základní problematiku významu snů mezi dvěma teoriemi. Hlubinnou teorií Sigmunda Freuda a optimistickou teorií Carla Gustava Junga. Dále se zabývá imaginací jako takovou, tedy schopností vyvolat v mysli prezentace vzpomínek nebo zcela nových představ přeformulovaných do vizuálního umění fotografie. Druhá část teoretické práce ukazuje různé umělecké přístupy k imaginární fotografii: Od piktorialismu, surrealismu až do postmoderní fotografie a současných tendencí. Praktická část bakalářské práce tématicky navazuje na teoretickou v podobě pěti snových fotografií. Ucelený soubor pojmenovaný „Fotografie jedné noci“ je inspirován mými osobními sny.

Julie Kamenská

Sen ve fotografii

Klíčová slova: sen, psychoanalýza, fotografie

Vedoucí práce: Mgr. Karel Řepa, Ph.D.

Anotace

Title of the Bachelor's Thesis: Dream in photography

Abstract:

This academic-practical Bachelor's thesis attempts to outline various approaches to the depiction of dream imagery through the medium of photography. The first part of the academic section juxtaposes the interpretation of the meanings of dreams with regard to two theories – Sigmund Freud's depth psychology and Carl Gustav Jung's theory of optimism. Furthermore, it is concerned with imagination as such, i.e. the ability to evoke mental images of memories or entirely new visions transformed into the visual art of photography. The second part of the academic section presents diverse artistic approaches to imaginary photographs: Spanning from pictorialism, surrealism up to postmodern photographs and contemporary tendencies. The practical section of the thesis thematically continues the academic one by presenting five dream photographs. The comprehensive collection with the name "The Photographies of a Single Night" was inspired by my own dreams.

Keywords: dream art, photography, psychoanalysis

Julie Kamenská

Dream in photography

Supervisor: Mgr. Karel Řepa, Ph.D.

Obsah

Úvod.....	8
I. Teoretická část.....	10
1 Sen a snová obraznost.....	11
1.1. Fyziologické aspekty snu.....	12
1.2. Nevědomí a snová práce v teorii Sigmunda Freuda	14
1.2.1 Psychoanalýza jako médium imaginace	19
1.3. Sen v pojetí Carla Gustava Junga	20
1.3.1 Kolektivní a osobní nevědomí	22
1.3.2 Kompenzační schopnost snu	23
2 Snová imaginace a fotografická tvorba.....	24
2.1 Romantická a symbolistní imaginace ve fotografii	26
2.2 Snové motivy v piktorialismu	27
2.3 Záznamy snění v pojetí dadaismu a surrealismu	29
2.4 Snové výjevy v inscenované fotografii 70. let 20. století	32
2.5 Postmoderní přístupy k fotografickému médiu.....	34
2.6 Snová obraznost v současné fotografické scéně.....	35
II. Praktická část	38
3 Sny jedné noci.....	39
3.1 Technologická skica	40
3.2 Náměty	40
3.2.1 Zákrok	40
3.2.2 Pieta	40
3.2.3 Čekání	40
3.2.4 Zahrádka	41
3.2.5 Atrakce	41

Závěr	42
Seznam použitých zdrojů	44
Monografické zdroje	44
Seriálové publikace	45
Elektronické zdroje	46
Seznam příloh	47
Příloha I. Obrazové materiály k teoretické části	48
Příloha II. Fotodokumentace projektové části	56
Přílohy III. „Fotografie jedné noci“	60
Zdroje příloh	65

Úvod

*„Sen, to je dým, kterému můžeme dát libovolný tvar,
všelijak ho formovat, jsme všemocní. Ale skutečnost je
vzpurná, nepoddajná, nedá se hníst. Potlučeme si o ni
prsty.“*

Jean Dutourd

Tato teoreticko-praktická bakalářská práce má za cíl stručně popsat historii hlubinné psychologie a ukázat, že zobrazit “nezobrazitelné” je možné i v médiu fotografie.

Krajinu nevědomí zkoumalo několik významných osobností. Pro snadnější orientaci porovnávám v této práci teorie jen dvou nejvýznamnějších z nich. Sigmunda Freuda a Carla Gustava Junga. Stěžejní otázky, na které se tato práce snaží alespoň zčásti odpovědět, zní: jak teorie nevědomí Sigmunda Freuda a Carla Gustava Junga ovlivnila tvorbu některých uměleckých stylů? Můžeme nalézt téma snu a nevědomí také ve fotografii?

Teoretická část práce je členěna na dvě hlavní kapitoly. V první kapitole stručně popisuje teorie nevědomí S. Freuda a C. G. Junga. Věnuje se i propojení psychoanalýzy a umění. Zde čerpám zejména z knihy od Elisabeth Ahner: *Obrazy mysli - Mysl v obrazech*. Na tuto kapitolu volně navazuje druhá kapitola teoretické části věnující se osobnostem české i zahraniční fotografie, které našli způsob, jak dosáhnout snového, ale zároveň přesvědčivého zobrazení v tak realistickém médiu, jakým fotografie je. Právě onen rozpor mezi mimetičností fotografie a abstraktní podobou snů je nesmírně přitažlivý. Je nutné podotknout, že tato část má svá úskalí. V dostupné literatuře, zabývající se fotografií a nevědomím, není doslovně řečeno, že autor dané fotografie skutečně vycházel ze snu, či se jedná pouze o jeho kreativitu. Proto se má práce zaměřuje na fotografické směry a osobnosti, které úzce pracovaly s psychoanalýzou a imaginací.

Řazení jednotlivých kapitol a podkapitol je určováno historickou posloupností fotografických a uměleckých tendencí. Počátek fotografií pracujících se symbolikou snu spatřuji v naivní

tvorbě piktorialistů. Zde se stručně zabývám fotografy jako Oscar Gustav Rejlander a Henry Peach Robinson. Po dlouhé odmlce, kdy se do popředí dostala válka a s ní i potřeba dokumentární fotografie, se objevuje avantgardní umění libující si v neuchopitelných tématech. V tomto období se práce zabývá tvorbou surrealistů. Surrealismus v zahraniční, ale především v československé fotografii, zanechal nesmazatelné stopy. Zde opět uvedu několik nejznámějších autorů. Další část práce je věnována bouřlivé době šedesátých až devadesátých let 20. století. Nastupující postmoderna zcela převrátila vnímání a smysl umění, včetně fotografie. Vznikají skupiny většinou všestranných umělců jako Bratrstvo nebo slovenská nová vlna, které pracují s ironií a absurditou. Závěr mé teoretické části práce uzavírá současná fotografická scéna, kde uvádím několik hlavních představitelů fotografií na pomezí nadreality. Je nutné říci, že po prostudování doporučené i další odborné literatury jsem dospěla k závěru, že fotografie, které nejsou narativní, připomínají prostředí snu.

V praktické části práce experimentuji s hranicemi fotografické skutečnosti. V pěti snímcích ukazuji překvapivé a poněkud tragikomické situace z mých snů. Z početných popisů snů, zaznamenaných těsně po probuzení, jsem vybírala jen ty, které se mi nejvíce vryly do paměti. Snažila jsem se dostat do fotografií vizuální zajímavost snových scén a promítnout do nich i hlubší psychologický význam, který pro mě měly. Výsledný cyklus nemá zobrazovat jen mé osobní nevědomí. Fotografický soubor má být jen jedním z mnoha ukázek lidského nevědomí a jeho přesahu do chování v bdělém životě nás všech.

I. Teoretická část

1 Sen a snová obraznost

"Existuje jediná podívaná, která je velkolepější než moře, a tou je hvězdná obloha; existuje jediná podívaná, která je velkolepější než hvězdná obloha, a tou je nitro duše."

Victor Hugo, *Bídníci*

Takto výstižně popsal prostředí snu Zdeněk Havlíček: *"Ve spánku se odvracíme od skutečného světa a ocitáme se v prostředí připomínajícím mateřské lůno. Klid, teplo a embryonální poloha jsou společné podmínky, díky kterým můžeme spánek spojovat se zrozením"*¹, počátkem nového života, odlišného od života v bdělém, racionálním světě.

Spánek slouží k odpočinku celého organismu a je tedy naší nedílnou součástí. Při nedostatku spánku ztrácíme schopnost soustředit se a normálně žít. Ale k čemu slouží sen? Ten na první pohled nelogický sled absurdních obrazů, který doprovází biologicky nezbytný spánek? Skrývá nějaký hlubší smysl, předpovídá budoucnost, nebo je to pouze zmatené prolínání nahodilých výjevů? Je sen jen zrcadlením bdělého života a neznamena tedy nic? Je člověk, potažmo umělec, schopen přenést tento abnormální svět do světa skutečného?

Sny bez rozdílu vyplňují spánek lidí odlišných ras, kultur, inteligence či vyznání a nenápadně prostupují dějinami celého lidstva.

Sny byly, jsou a nejspíše i nadále zůstanou předmětem rozporupných názorů a teorií, které se v průběhu lidské existence mění. V mýtu a náboženství byly sny považovány za jakési prostředníky mezi světem pozemským a světem nadpřirozeným, kteří svou bezbřehou imaginací poskytují zprávy o budoucnosti.² Například ve starověku byli lidé, zejména staří Babyloňané a Chaldejci, hluboce přesvědčeni, že sen souvisí s proroctvím a na základě těchto poznatků chápali sny jako prostředky božské nebo démonické síly.³ Ve starověkém Řecku byl výklad pro snění a snů vyhrazena snová orákula, z nichž největší a neznámější byla věštírna v Delfách. Výklady snů se zabývali filozofové jako například Sokrates, který sny

¹ [Srov.] HAVLÍČEK, Zbyněk. *Skutečnost snu* s. 48.

² [Srov.] FREUD, S. Výklad snů. O snu, s. 612.

³ [Srov.] FREUD, S. Výklad snů. O snu, str. 609.

považoval za hlas svědomí. Platon věřil, že ve snech sídlí divoká a nezkrotná duše. Naproti tomu podle Aristotela byly sny tvořeny v samotném srdci, sídle emocí a veškeré obrazotvornosti⁴ Teprve v průběhu vědeckotechnické revoluce 19. století, byly sny shledány jako užiteční pomocníci při odhalování příčin duševních poruch a pohled na sny jako nesmyslné předpovědi se zásadně změnil, když se ukázalo, že obsahují důležité informace o vnitřním stavu člověka a můžou pomoci duševně nemocným pacientům.⁵ V současnosti lidé z velké míry považují sny pouze za bezvýznamná torza útržkovitých myšlenek, fantazií, vzpomínek z minulosti, nebo jen za přirozenou reakci mysli na aktuální tělesné pocity, které jsou během spánku zvýrazněny a zintenzivněny. „*Sen je projekcí vnitřních pochodů myslí odehrávajících se uvnitř těla snícího a vystupujíc tak navenek právě prostřednictvím snu*“.⁶ Především v současné vědeckotechnické době je sen pro tyto snové skeptiky jen filmovým pásem náhodně poskládaných obrazů. Ale jsou i tací, kteří ve snu spatřují životu důležité informace, jakési ukazatele potlačovaných přání, na která jsme ve víru chaotického života pozapomněli a která se opět vynořují na povrch. Zastávají názor, že sen je projevem duševní činnosti narušené spánkem. Vhled do budoucnosti nebo naopak do minulosti. Je tedy nespočet vzájemně se vylučujících teorií o snech, nicméně není pochyb o tom, že sny jsou vždy nositeli určitého sdělení.

1.1 Fyziologické aspekty snu

*Sen z vnějšku modelují podněty tělesné a objektivně smyslové, z reality vnitřní pak podněty subjektivní, jako jsou fantazie, vzpomínky, paměťové stopy. Ty jsou v různých poměrech vzájemně míseny a komponovány do rozmanitých halucinatorních obrazů a iluzí.*⁷

Charakter snů zásadním způsobem ovlivňují taky fyziologické faktory. N. Kleitmann, E. Aserinsky a W. C. Dement v 50. letech 20. století zjistili, že během spánku se cyklicky opakují dvě rozdílné fáze střídající se ve čtyřech spánkových stádiích. Tyto fáze pojmenovali podle fyziologicky rozdílných stavů, kterým se daná fáze vyznačuje. REM a NREM fáze se odlišují hned v několika aspektech. Mírou obraznosti, délkou a uvědomováním si sebe sama. Na vyznění snů má velký podíl mimo jiné také věk, pohlaví a kulturní prostředí snícího. Při denním (vědomém) snění vede člověk jakýsi vnitřní dialog, kdy přemýšlí o sobě, svých touhách, povinnostech, konfliktech, vztazích k druhým lidem a vědomě tak formuje

⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 609.

⁵ [Srov.] Analogon: Sféra snu. Praha: Paseka; Kozoroh; Lidové noviny; Sdružení Analogonu, 969, 1990- 2001, č. 32.

⁶ FREUD, S. Spisy z let 1913 – 1917 str. 352.

⁷ ČERNOUŠEK, Michal. *Sen a snění*. Praha: Horizont, 1988. s. 28–29.

imaginární svět svých nedosažených snů a přání. Jedná se tedy často o jakési unikání z tíživé situace nebo reality.⁸

Naopak při snění ve spánku nastává situace, kdy bdělá pozornost opouští svou dominantní vládu nad vědomím a situace, které jsme řešili, se přetvářejí do zcela odlišných forem, než jak jsme je zažili v realitě. Z myšlenkových pochodů a vnějších vjemů zaznamenaných ve skutečném životě vytváří sen jakýsi sled vzájemně mísených a komponovaných halucinatorních obrazů a iluzí.⁹ Snění je fantazijní proces vztahující se zážitkům z minulosti nebo budoucnosti, sen je charakteristickým produktem fantazie, který má svůj původ v nevědomí, je doprovodným jevem spánku, je spontánní a vylučuje prvky vědomého zaměření.

REM- rapid eye movement

neboli paradoxní fáze spánku, je specifická intenzivní aktivitou mozku, relativně velice podobnou bdělému stavu. Vyznačuje se občasnými pohybovými záškuby a rychlými pohyby očí. Obrazy v této fázi spánku mají velice živou, absurdní až surreálnou atmosféru. Obrazy jsou poskládány chaoticky a nevyznačují se jakoukoliv logikou. Jsou emocionálně vypjaté. Čím delší je délka spánku v této fázi, je sen komplikovanější a nabývá na absurdnosti. Působí chaoticky a nesmyslně. REM fáze se v průběhu spánku zpravidla několikrát střídají s tzv. non-REM fázemi-hlubšími stádii spánku s odlišnou mozkovou aktivitou. Je dokázáno, že ke snění dochází také v těchto fázích, ovšem ne v takové míře a podobně jako v REM spánku.¹⁰

NREM- non rapid eye movement.

Sny v této fázi odkazují na nedávno prožité události a vyznačují se logickou téměř banální strukturou i obsahem. V těchto snech jsme často pouze pasivními pozorovateli událostí a nijak nedokážeme běh snu korigovat. Jevy ve snu pozorujeme s nezájmem.¹¹

Principy fantazijní tvorby

aglutinace - spojování znaků jednoho předmětu se znaky, představy jiného předmětu

synkretizace - spojování různých myšlenkových prvků v nové celky. Nedbá se na rozlišování detailů

kombinace – spojování částí do nového celku

⁸[Srov.] ATKINSON, Rita L. *Psychologie*. 2., aktualiz. vyd., V Portálu 1. Praha: Portál, 2003. s. 41

⁹[Srov.] ČERNOUŠEK, Michal. *Sen a snění*. Praha: Horizont, 1988. s. 28–29.

¹⁰[Srov.] Tamtéž s. 51

¹¹[Srov.] ATKINSON, Rita L. *Psychologie*. 2., aktualiz. vyd., V Portálu 1. Praha: Portál, 2003. s. 41

schematizace – redukce na základní podobu, zvýraznění typického znaku (př. karikatura)

analogie – určité znaky analogicky odvoditelné např. 3 ptáci = 3 děti

zvětšování, zmenšování – např. obři, trpaslíci

animizace - oduševnění, rozpohybování

personifikace – přenášení lidských vlastností na neživé

fyzioognomizace – přisuzování lidské tváře

magismus – magické myšlení (fantazijní, mýtické, pověřivé, symbolizující, blízké víře v nadpřirozené bytosti) ¹²

1.2 Nevědomí a snová práce v teorii Sigmunda Freuda

Devatenácté století bylo pro vývoj psychologie, umění a celkového společenského dění významným obdobím. Neuropsycholog Sigmund Freud učinil svým částečně autobiografickým dílem o snech, dalekosáhlou změnu v pojetí snů. Pokud zapátráme po inspiračních zdrojích psychoanalýzy, zjistíme, že Freud byl milovníkem klasického umění, romantismu a archeologie, což se významně odrazilo i v jeho práci psychoanalytika. Psychoanalytik, podobně jako archeolog, hledá hluboko v zemi předměty z dávných dob, hledá hluboko v lidské mysli místa, která mají tajemnou a složitou historii. V podobném duchu žili i lidé na sklonku 19. století hledající smysl v novoromantismu a symbolismu. V novoromantickém umění slaví duch imaginace vítězství nad světem ovládaným rozumem a veškeré lidské konání se podřizuje vnitřním emocím. Velice podobný boj vedla i psychoanalýza, která se nebála prozkoumat odvrácenou stranu člověka a donutila společnost hledat své problémy v ní samotné. Lidé byli nabádáni, aby zapomněli na společenské normy, zákony a mystifikace a vstoupili na neprobádanou půdu nevědomí, emocí a sebepoznání.¹³

Po první a hlavně po druhé světové válce se v umění dostává do popředí pocit nesmyslnosti lidského bytí. Společnost se ocitá v celkové krizi, kterou v literatuře zachycuje například Franz Kafka v existenciální povídce Proměna. Celková absurdnost lidského života se pojí s nesmyslností snových příběhů a můžeme ji tudíž vysledovat i v momentálních uměleckých projevech. Je pravdou, že jisté známky absurdity nalézáme už v pozdní renesanci na

¹² Plháková, A. (2007). *Učebnice obecné psychologie*. Praha: Academia.

¹³[Srov.]Černoušek, Dobyvatel nevědomí s.5.

začátku manýristických tendencí. Nicméně skutečné prvky absurdity, a to především cílené, se zjevují až v době romantismu. V polovině 19. století, době pesimistické filozofie Arthura Schopenhauera a Sorena Kierkegaarda, se ztrácí náboženská víra, díky čemuž upadá společnost do nejistoty a zmatku. Po skončení 2. světové války mezi umělci a filozofy narůstá přesvědčení o nesmyslnosti života. Netransparentní společnost, otrávená hrůzami války a s nejistou budoucností, je pro umělce věčnou inspirací.

Význam Freudovy psychoanalýzy pro hlubokou proměnu myšlenkových proudů a rozvoj jednotlivých druhů umění ve 20. století je nezpochybnitelný a dnes již neměnný. Jeho hodnocení se odehrává ve třech poměrně oddělených světech. Tím prvním je svět mimo medicínu a mimo psychologii, svět umění, svět společenských věd a filozofie. Druhým je svět medicíny a do určité míry také psychologie. Třetím je vlastní svět psychoanalýzy, či – jinými slovy – hlubinné psychologie. V prvním světě, převážně laickém, je Freud chápán jako jeden z největších myslitelů přelomu 19. a 20. století, jehož učení proměnilo nauku o lidské psychice, představovalo psychiatrickou revoluci a ovlivnilo literaturu, hudbu a výtvarné umění 20. století. Obecná znalost Freuda se však v tomto světě redukuje na jakési neurčité povědomí o sexu, který by měl hrát důležitou roli v rozvoji jedince a být hnací silou lidského chování. Až na výjimky je v tomto světě Freud buď ne zcela pochopen, nebo dezinterpretován. V druhém světě je rozpoznána logická struktura Freudovy teorie a jeho snaha vysvětlit duševní děje v podstatě přírodovědným způsobem, avšak bez metodiky a nástrojů přírodních věd. Třetí svět je svět psychoanalýzy. Vztahuje se k individuální psychoterapii vybraných případů, často se přeskupuje v různých myšlenkových proudech a variacích, reprezentovaných Freudovými žáky a následně dalšími psychoterapeutickými školami.¹⁴

Vědomí a nevědomí

Na sklonku devatenáctého století přišel Freud s revoluční myšlenkou rozdělit lidskou duši na úroveň vědomí a nevědomí. Vědomí představuje to, co si v bdělém stavu sami uvědomujeme. Přehledný a logicky uspořádaný svět našich přání; zrcadlo, ve kterém jsme schopni spatřit sami sebe. Nevědomí je naopak temnou stránkou naší osobnosti, která nás sice provází, ale kterou si jen neradi připouštíme. Do nevědomí spadají sexuální touhy a pudová nutkání, která nás začleňují do světa zvířat. Na rozdíl od zvířat se lidský život řídí obvykle vědomým rozhodováním. Nevědomí představuje temný svět vášní, který dodává našemu životu energii a který je třeba neustálým dohledem vědomí kontrolovat a

¹⁴ [Srov.] HÖSCHL, Cyril. Co zbylo z Freuda: Zakladatel psychoanalýzy a současná medicína. In: *Dějiny a současnost*[online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2006/4/co-zbylo-z-freuda/>

usměrňovat. Motorem lidské existence je dle Freuda sexualita ukrytá v nevědomí. Konflikt vědomí a nevědomí (např. sexuální touha v konfliktu s požadavkem věrnosti manželce) se podle Freuda řeší (mimo jiné) ve snu. Svoji analýzu snů proto považoval Freud za „královskou cestou do nevědomí“.

Zdroje snu jsou podle Freuda tři. Tělesné (somatické) podněty, denní pozůstatky (rezidua) a události z dětství.

Tělesné podněty

Sny vyrovnávající se s tělesnými podněty jsou dokladem Freudovy domněnky, že jedním z hlavních úkolů snu je chránit náš spánek. Tělesné podněty mohou přicházet zevnitř (plný močový měchýř) nebo zvenčí (zvuky, světlo) a ruší náš spánek. Sen je automaticky přetváří do podoby, která se snaží naše vědomí zklidnit a ponechat v nečinnosti. Příkladem jsou sny, ve kterých vykonáváme tělesnou potřebu. Sen se nám snaží namluvit, že můžeme ve spánku pokračovat, neboť naše potřeba je právě uspokojována. Freud ve svém Výkladu snů uvádí řadu příkladů: Snícímu se např. zdálo, že ho věší. V bdělém stavu zjistil, že má příliš utažený límeček košile kolem krku.

Denní pozůstatky (rezidua) jsou útržky vzpomínek, které v nás zanechaly citově zabarvené zážitky z doby nedávno minulé. Na těchto útržcích může stát sen, protože mohou představovat problematické myšlenky, které mezi dalšími vjemy zanikly a nebyly vyřešeny. Ve snu se pak dále zpracovávají. Freud uvádí příklad vlastního snu, ve kterém napsal monografii o jistém rostlinném druhu. Zdrojem snu byla vzpomínka na minulý den, kdy Freud za výlohou jednoho knihkupectví viděl monografii o rodu bramboříků.

Události z dětství považuje Freud za hlavní zdroj problémů, které nás provázejí v dospělosti a které se proto stávají i motivem snů. Zejména se jedná o vztah dítěte k rodičům a sourozencům a jeho sexuální vývoj. Sex a dětství sice obvykle nejsou spojovány, ale podle Freuda se náš sexuální život formuje od kojeneckého věku. Freud rozlišuje několik vývojových stádií, z nichž pouze tři mají význam pro snění. Orální stádium spadá do prvního až druhého roku života a vychází z toho, že základním zdrojem dětského potěšení jsou ústa; přijímání potravy (nenasytnost), půst (tvrdohlavost), kousání (destruktivní touha), plivání (odmítání, opovržení). V tomto období se formuje náš přístup odpovídající tomu, co vše budeme moci v životě „překousnout“ nebo „spolknout“.

Anální stádium představuje období života, ve kterém dítě získává kontrolu nad svým vyměšováním. Exkrement je první věc, kterou je schopno dítě samostatně vyprodukovat. „Udělat něco“ je kreativní práce. Pokud jsou děti v tomto období motivovány a podporovány, lze očekávat, že budou produktivní i v dospělosti. V opačném případě lze v dospělosti

očekávat přehnanou čistotu, lakomství a potřebu mít vše pod kontrolou. Typickým snem odkazujícím k análnímu období je vykonávání potřeby s pocitem, že nás někdo sleduje.

Falické stádium probíhá odlišně u dívek a odlišně u chlapců. Chlapec se zamiluje do vlastní matky, jeho vztah k matce je tak v podtextu incestní, otec je chlapcův sok. Strach, který chlapec prožívá, označuje Freud jako kastráční úzkost a problematický vztah syna k matce je vnímán jako oidipovský komplex (nevědomá sexuální touha po vlastní matce) podle známé řecké báje o králi Oidipovi, který odešel z domova, protože podle věštby měl zabít vlastního otce a vzít si za ženu vlastní matku. Osud se přes Oidipův pokus uniknout nakonec naplnil. Typické sny s podtextem oidipovského komplexu jsou takové, ve kterých děláme sexuální návrhy starším osobám nebo osobám s autoritativní či pečovatelskou funkcí jako jsou učitelé, faráři nebo zdravotní sestřičky. Kastráční komplex se pak vyskytuje ve snech, kde hrozí zranění končetin nebo zvířat patřících snícímu.

Zjevný a skrytý obsah snu

Jak je již výše uvedeno, motivaci pro naše sny dodávají podle Freuda především potlačená sexuální přání, která vycházejí z nevědomí a nejsou často v souladu s naším vědomým životem. Obsah snu je tak třeba zamaskovat. Zamaskovaný sen pak může uspokojovat nevědomé touhy a zároveň nechá naše vědomí dál nerušeně spát, protože mu nepředkládá jakékoli rušivé obrazy. Tyto dvě roviny snu, viditelnou, kterou si pamatujeme po probuzení, a tu druhou, zamaskovanou, Freud nazývá **manifestní** (zjevná) a **latentní** (skrytá). Výkladem manifestního snu můžeme odhalit latentní rovinu, která představuje jeho opravdový smysl. Význam snu se ukrývá za symbolickými významy zjevného snu a není na první pohled jasný. Sen se stane kompromisem mezi vědomím a nevědomím. Sen umožňuje nevědomí uspokojit touhy, které by pro vědomí byly příliš šokující. Podle Freuda má sen dvě základní funkce – **odměňuje snícího a střeží jeho spánek**.

Snová práce

Přesto, že sen může na první dojem působit zábavně, výkladem zjistíme, že obsahuje závažnou myšlenku. Například, že snící trpí rakovinou a den před snem pomýšlel na smrt. Tato k němu přichází ve snu jako nezvaný host. Smrt se jeví jako „velká neznámá“, díky které není možno zažehnout „světlo života“. Výše popsaný sen tak lze považovat za snahu o vnitřní přípravu na blížící se smrt. Ve smíchu, kterým je celý výjev doprovázen, je možné spatřovat krycí manévr nevědomí. Smích zastupuje podle Freuda pláč. Jedná se o **princip kontrastu**. Sen z důvodu zahalení pravého obsahu je nahrazen pocitem jeho opaku. Každá část snu může zastupovat vlastní protiklad. Nahrazení nepatřičného obsahu snu, který by mohl rušit bdělé já, se děje tzv. snovou cenzurou. Nevědomí „přepíše“ nevhodné pasáže snu

bílými místy zapomnění nebo je prostřednictvím symbolického nahrazení přeměněn na jiné. Sen o neznámém návštěvníkovi ložnice tedy jednak střeží spánek snícího, když mu neumožňuje díky zahalení své pravé podstaty nahlédnout do tváře blížící se smrti, a také plní jeho přání, když jej odměňuje příjemným pocitem na závěr.

Kromě principu kontrastu je dalším významným prvkem snové práce tzv. **zhuštění** (kondenzace). Tato forma "manipulace" snu se projevuje radikálním smícháním hned několika ve skutečnosti se navzájem nijak slučujících motivů do jednoho finálního obrazu. Jako příklad může posloužit sen, kdy se plní strachu z blížící se závěrečné zkoušky, procházíme městem, kde jsme se narodili, ale už zde dlouhá léta nebydlíme.

Druhou fází snové práce je používání **přesunu**, kdy jsou významy podnětů částečně, nebo zcela zkresleny. To, co bylo na určité myšlence podstatné, je ve snu posunuto do pozadí a nedůležité prvky jsou naopak zvýrazněny. Třetí fází snové práce je **znázornitelnost**. V procesu znázornění je docíleno finální vizuální podoby snu. Poslední fází, působící při tvorbě snu je tzv. **druhotné zpracování** myšlenkových obsahů. Jedná se o celkovou rekapitulaci celého snu a jeho významu. Přemýšlet o snu začínáme již v průběhu samotného snění a pokračujeme hlavně v bdělém stavu. ¹⁵

Princip **volných asociací** lze demonstrovat na Freudově snu, jehož hlavním motivem je návštěva knihkupectví, kde viděl za výlohou skutečnou monografii o rodu bramboříků. Botanická monografie také Freudovi připomíná vlastní pojednání o kokainu, dále profesora Zahradníka a jeho „kvetoucí“ ženu. Botanický je rovněž jeden z jeho zážitků ze střední školy. Artyčok je Freudova nejmilejší květina. Monografie pro změnu poukazuje na jednostrannost a také na nákladnost jeho zálib. Výčet Freudových volných asociací, tedy nápadů, které v souvislosti se snem samovolně přicházejí na mysl, se zdá nekonečný.

¹⁵ [Srov.]FREUD, S. Výklad snů. O snu, str. 188-190

Sexuální symbolika ve snu

Podle Freuda obsahovaly sny především utajenou sexuální tematiku. V jeho výkladech se proto objevují často se opakující symboly pohlavních orgánů a soulože. Jedná se o objekty, které jsou ostré, špičaté nebo protáhlé a vystupují z okolí. Náhračkami penisu jsou ve snech třeba deštníky, nože, střelné zbraně nebo fontány. Vagina je skryta v dutých předmětech (krabice). Ztráta zubů, upadlé kolo automobilu, ostříhání vlasů a podobné ztráty jsou symbolické pro strach z kastrace. Tanec, chůze do schodů, jízda na koni nebo výtahem, létání, lezení po žebříku, jsou činnosti symbolizující pohlavní styk. Divoká zvířata zastupují naši sexuální vášeň. Policisté, učitelé a kněží symbolizují otce, zdravotní sestřička nebo královna matku. Sklep je místo pro nevědomí. Ani Freud však nezpochybňoval, že předmět ve snu může být pouze tímto předmětem (židle skutečně pouhou židlí).¹⁶

1.2.1 Psychoanalýza jako médium imaginace

Umělecká díla lze vykládat jako produkt vědomých a nevědomých mentálních procesů jejich tvůrců.¹⁷

Není překvapením, že umělci shledali ve snu atraktivní téma. Touha zobrazovat vnitřní svět, který je tak odlišný, pestrý a šokující od šedi a stereotypu skutečného života, je pro výtvarníky typická. Mozaikovitá podoba snů umožňuje zobrazit všechny umělcovy životní zkušenosti ve formě zvláštních vizuálních fragmentů, které jsou v normálním bdělém stavu jen těžko dostupné. Výtvarná tvorba prostřednictvím symbolů, metafor a analogií odkrývá skutečnou podstatu skrytých myšlenek. Užíváním výtvarných metod, typických i pro snové procesy, jakými jsou skládání více obrazů do jednoho, zdůraznění banalit a kontrastů, nadsázka atd. se umění přibližuje k nevědomí. Je nesporné, že Freudova i Jungova teorie znamenala pro výtvarné umění zásadní zvrat. Psychoanalýza měla velký podíl na změně vnímání uměleckého díla, a to jak v pohledu diváků, tak v hodnocení uměleckých kritiků. *„Bud' se mohlo dílo posoudit jako dokonalý odraz nevědomí, které ale postrádá promyšlenost uměleckého díla, nebo naopak jako příliš vykalkulovanou vědomou a tedy jenom méně či více podařenou imitaci opravdového nevědomí“.*¹⁸

¹⁶ [Srov.] BERTA, Lukáš. Sigmund Freud: Zdroje snu a dětská sexualita. In: *Dream-analysis.net: Interpretation of dreams* [online]. [cit. 2016-02-24].

¹⁷ KESNER, Ladislav (ed.), Colleen M SCHMITZ (ed.) a Elisabeth AHNER. *Obrazy mysli - Mysl v obrazech*, s. 115.

¹⁸ [Srov.] KESNER, Ladislav (ed.), Colleen M SCHMITZ (ed.) a Elisabeth AHNER. *Obrazy mysli - Mysl v obrazech*, s. 115.

Jsou-li výtvarná díla odkazující na sny autentická s opravdovým prostředím snu, a zda je vůbec umělec schopen se během tvorby přenést z reality do skrytého nevědomí je sporné a téměř neprokazatelné. Je ale jisté, že analogii mezi výtvarným uměním a snovým procesem hledala řada nejenom avantgardních umělců. Freudův model lidského nevědomí se stal odrazovým můstkem pro odkrývání latentních psychických obsahů v uměleckých dílech. Psychoanalýza částečně usnadnila historikům umění odkrývat emocionální patologie nebo výjimečné stavy nevědomí, které v sobě umělecké dílo skrývá.¹⁹

1.3 Sen v pojetí Carla Gustava Junga

„Ve spánku a snu proděláváme celé pensum dřívějšího života“

Friedrich Nietzsche

Pro Junga je sen složitým duševním úkazem, jehož význam můžeme pochopit jen skrze hluboké a komplexní poznání lidské psychiky. Jeho zájem o náboženství, mytologii a filozofii ho přivedl k mnohem pozitivnější teorii v oblasti nevědomí, než tomu bylo u Freuda. Jeho pohled na problém z hlediska kulturního, nikoli biologického, ho přivedl k jiným závěrům, než k jakým dospěl jeho dlouholetý učitel, spolupracovník a později i hlavní rival. S Freudem odmítal sdílet názor, že snová symbolika je utvářena sexuálními traumaty z raného dětství. Podle Junga jsou veškeré duševní aktivity jedince ovlivněny kromě individuálního nevědomí především nevědomím kolektivním. Kolektivní nevědomí obsahuje celé pensum lidských zkušeností, které jsou poznatelné skrze mýty, pověsti, pohádky, báje atd. Zdroj tvůrčí inspirace viděl ve spojení obrazotvornosti s nevědomím.²⁰

Archetypy

Archetyp lze chápat jako vrozený vzorec, předobraz nebo psychickou funkci, která úzce souvisí s výchovou a kulturou. Tyto předobrazy, obsažené v kolektivním nevědomí, jsou předávány po celou lidskou historii.

Archetyp je velice blízký principu Platonovy idey, kdy je člověk vnímající jenom smyslově nucen vykročit ze svého bezpečného kouta do světa rozumu. Jung nezanechává temnou stránku člověka v jeskyni, jak to činí Platon, ale do archetypu zahrnuje jeho dobrou i temnou složku, čímž reaguje na fakt, že i v sebelepším člověku je zakotvena odvrácená stránka jeho

¹⁹ [Srov.] KESNER, Ladislav (ed.), Colleen M SCHMITZ (ed.) a Elisabeth AHNER. *Obrazy mysli - Mysl v obrazech*, s. 117.

²⁰ [Srov.] ČAČKA, Otto. *Psychologie imaginativní výchovy a vzdělávání s příklady aplikace* s.18.

duše.²¹ To, jakým způsobem se projevuje nevědomí v osobním psychickém, ale i celospolečenském chování, můžeme zjistit právě pomocí vizí, fantazií a snů. Tyto „cesty“ jsou proplétány vjemy z událostí, které mohou pocházet z předešlého dne, z dětství nebo dokonce z událostí, které jsou zkušeností celé lidské historie a nemají s osobním životem snícího nic společného. Právě tyto sny jsou silně archetypálního typu a zahrnují v sobě veškeré lidské dědictví. Sen obsahuje motivy mytologického a symbolického charakteru, které vždy pocházejí z nevědomí. Archetyp může změnit náš vědomý postoj, a to i zastoupením protikladů ve snech. Protikladů ve snu je nesčetné množství. Pro názornost uvedu sen oddaného manžela, který zobrazil svou milovanou ženu jako jedovatou zmiji. Tento sen poukazuje na manželovu skutečnou, ale v nevědomí ztracenou pozici zakřiknutého a lehce manipulativního muže.

S archetypy se setkáváme v různorodých podobách, kontextech nebo situacích, ale v jádru jsou stále stejným základním jednoduchým vzorcem, jakými byly v prehistorii lidstva. Čím je sen obecnější a jednodušší, tím jsme blíže k prapůvodnímu archetypu a snadněji se můžeme dopátrat jeho významu. Souhrn archetypů tvoří vlastní obsah kolektivního nevědomí a je omezen počtem základních lidských zkušeností, které lidé po dlouhé generace okusili. Jejich smysl je právě v oné prapůvodnosti. Motiv archetypických obrazů jsou shodné pro každou kulturu a každého člověka a nalézáme je ve všech pohádkách, mytologiích, náboženských tradicích a mystériích. V umění je archetyp zobrazován v podobě různých personifikací, metafor a obrazových symbolů. Se symboly se setkáváme ve všech dobách výtvarného umění a jejich názornost a podoba byla určována podle doktrín a estetických pouček, které panovali v té které době.²²

Animus /mužský princip a Anima/ženský princip

je vtělením všeho, co v sobě nosí člověk opačného pohlaví a ovlivňuje svou intuitivní emocionální a instinktivní povahu. Animus zakořeněný v ženě představuje její mužské vlastnosti. V souladu s podobou naší vlastní duše si žena nevědomě vybírá muže, který odpovídá jejímu obrazu anima. Projevy anima a animy mohou být vnitřní nebo vnější. Vnitřní podoba se vyskytuje ve snech, fantaziích a halucinacích, zatímco vnější se vyskytuje v podobě vědomě neopodstatněných impulsů k opačnému pohlaví, aniž bychom si uvědomovali, že se řídíme svojí vnitřní podobou. V mýtech má Animus podobu nejrůznějších hrdinů, projevem Animy může být na jedné straně panna, bohyně, anděl, na straně druhé prostitutka, žebráčka nebo čarodějnice.²³

²¹ [Srov.] JACOBI, Jolande Székács. *Psychologie C. G. Junga*, s. 24.

²² [Srov.] Jacobi, Jolande. *Psychologie C. G. Junga*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1993, s. 26

²³ [Srov.] Plhánková, Alena. *Přehled dějin psychologie*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého s. 69.

Stín

Stín představuje naše alter ego, odvrácenou tvář našeho druhého já. Je velmi často naší temnou stinnou stránkou, kterou člověk není schopen rozpoznat. Je stále vedle nás a je naší nedílnou součástí, bez níž bychom nemohli existovat. Je to symbol promarněných příležitostí a frustrací, který nás doprovází po celý život. Každý člověk má svůj stín a obává se ho. Čelit stínu znamená přijmout sebe samého a realitu, ve které žijeme. Ve snech se často zjevuje v podobě lidí, které nenávidíme. S motivy stínu se setkáváme hlavně v umění, které k nám často promlouvá slovy nevědomí. Jako příklady užití stínu v motivu lze uvést román Hermanna Hesseho *Žena ve stínu* nebo Goethova *Fausta* (postava Mefista).²⁴ V mytologii a náboženství se Stín projevuje ve dvojicích jako např. Kain a Abel, Panna Maria a Máří Magdaléna.²⁵

Já

Jedním z archetypů je také Persona, která slouží Já jako ochranný obal, maska pro jednotlivé role člověka ve společnosti usnadňující jeho přizpůsobení rozličným požadavkům prostředí.

Mezi další archetypy patří Moudrý stařec (znázorňován jako kouzelník, věštec, vůdce či převozník mrtvých) a Velká matka (jako bohyně úrody, kněžka, Sibyla, nebo matka církev). Tyto archetypy jsou silně duchovního a materiálního typu.²⁶

Archetypy se aktivují ve stavu nějaké neuspokojené tužby nebo přílišné jednostrannosti jedince a jeho okolí. Obsahují potenciál budoucího zdravého vývoje osobnosti i společnosti. Kulturu pak Jung definuje jako nové interpretace archetypů ve vztahu k aktuálnímu stavu světa.²⁷

1.3.1 Kolektivní a osobní nevědomí

Podle Junga tvoří základnu každé individuální lidské psychiky kolektivní a osobní nevědomí. Kolektivní nevědomí obsahuje afekty, nálady, invazivní obsahy a obsahy, které jsou usazeny hluboko a jsou rozumově nepochopitelné. Jedná se o po generace děděné informace, kterými je obdařen každý člověk a které zahrnují elementární lidské reakce na určité životní situace jako například strach, úzkost, láska, nenávisť, život, smrt atd. Naopak osobní nevědomí je utvářeno vzpomínkami jedince, vzpomínkami potlačenými, vytěsněnými nebo

²⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 116.

²⁵ [Srov.] Jacobi, Jolande. *Psychologie C. G. Junga*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1993, s. 58.

²⁶ [Srov.] Plháková, Alena. *Přehled dějin psychologie*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, s. 69.

²⁷ [Srov.] Jacobi, Jolande. *Psychologie C. G. Junga*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1993, s. 28.

podprahovými, většinou prožitými v dětském věku, které jsou jedinečnou zkušeností individua.²⁸

1.3.2 Kompenzační schopnost snu

Jung spatřuje hlavní význam snu v jeho schopnosti kompenzace. Při snění dochází k spontánnímu zobrazení nevědomí, které kompenzuje vědomý prostor a vyplňuje, třídí a reguluje vjemy, které jsme zachytili během dne pod prahem vědomí. Vzhledem k okolnosti, že každý sen má mnohoznačnou podobu, která není ovlivněna ani prostorem ani časem je jisté, že běh snu je udáván individualitou snícího. Je tedy ideálním pomocníkem při pochopení psychického stavu jedince. Tato kompenzační schopnost vyjadřuje jak přání a úzkosti, tak také psychické chování jedince. Proto Jung zásadně odmítá pevně daná pravidla pro význam snových symbolů, obsažených např. ve snářích a zaměřuje se na individualitu snícího.

Jung rozdělil druhy snů do dvou kategorií

- a) sen jako reakce na vědomý zážitek, který souvisí z dojmů všedního dne
- b) sen jako spojení vědomých a nevědomých zkušeností, čímž vzniká konflikt

Jung jednotlivé etapy snu přirovnává k schématu klasického dramatu, kdy v prvním dějství rozeznáváme místo, čas a osoby, účinkující v celém snu. Druhá etapa, tzv. expozice, je doba, kdy se objevuje hlavní problém, nebo směr, kterým se bude další jednání ubírat a následuje rozuzlení problému neboli peripetie. Závěr snu, lysis, má za cíl ukončit děj nějakým rozuzlením, popřípadě nechat závěr otevřený a volný k dalším otázkám.

Závěrem je tedy třeba říct, že obě teorie mají dalekosáhlé důsledky v pohledu na umění, psychologii i filozofii. Přestože se zdá, že Sigmund Freud problematiku nevědomí příliš zobecnil a kladl příliš velký důraz na základní potřeby člověka, nelze mu odepřít rozsáhlé a významné dílo, zabývající se uměním a estetikou. Ve svých dílech studuje konkrétní umělce, a to jak jejich dílo, tak jejich dětství²⁹. Jung vytvořil dvě studie o básnictví, jednu o konkrétním romanopisci a jednu o konkrétním malíři. Pro obě teorie je stěžejním bodem nevědomá složka lidské psyché, odlišující se v rozsahu, použití i celkovém významu. Freud zkoumal nevědomí z biologického hlediska a patologické projevy lidské duše viděl v neuspokojení základních primitivních potřeb, zejména sexuálního pudu. Jungova spiritualistická teorie zkoumá nevědomí z mnohem širšího hlediska. Lidské nevědomí neobsahuje pouze temnou složku, ale také oblast, která má blahodárné účinky na lidské jednání. Překračuje hranice

²⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 41.

osobní, individuální složky jednotlivce a prostřednictvím archetypů se zabývá celou společenskou historií.

Sigmund Freud aplikoval svou metodu jen na své duševně choré pacienty, a není teda zcela jasné, jestli by k podobným závěrům došel i v případě zdravých lidí. Zaměřoval se především na odstranění překážek, bránících pacientům normálně žít a fungovat v zaměstnání nebo vztazích. Naproti tomu Jung se snažil o nalezení pravé podstaty potíží.

Freud i Jung se obsáhle zajímali o výtvarné umění. Oba byli milovníci hlavně klasického realistického umění. Abstraktní umění Freud považuje za infantilní způsob, jak se vypořádat se skutečnými potřebami. Naopak Jung pokládá prvky fantazie za zcela přirozenou a pozitivně působící činnost.

Freud spatřuje v tvůrčím procesu vyrovnání se s nějakými aktuálními podněty z vnějšího a vnitřního prostředí, nebo o vytěsněné vzpomínky z raného dětství. Výtvarník tak přenesl své neukojené a společensky nepřijatelné touhy do procesu tvorby.³⁰ Pro Junga je výtvarné umění (hlavně symbolické) určitou reflexí blížící se duševní změny samotného autora, nebo změny ve společnosti. V takovém uměleckém díle pak vždy existuje symbolický obsah. Jungovo pojetí nevědomí, na rozdíl od freudovského, promlouvá k celé psýché, k vědomí (verbální složkou) i nevědomí (imaginativní složkou).³¹

2 Snová imaginace a fotografická tvorba

„Umělec se vzdaluje od skutečnosti, aby se jí tím více přiblížil.“

Václav Zykmond, *Umění, které mohou dělat všichni?*

Sen, jak je známo, nevyjadřuje jasné logické myšlení. Často využívá vyjádření určitého sdělení prostřednictvím bohatých vizuálních obrazů. Je tedy na místě blíže se seznámit s pojmem imaginace. Imaginací je výtvarník schopen vnímanou realitu přetvořit do esteticky zajímavé formy. Vytváří nový umělecký artefakt, kterým narušuje hranice skutečnosti. Zjednodušeně se jedná o schopnost vyvolat v mysli člověka představy, asociace a obrazy,

³⁰Sigmund Freud studoval hned několik významných spisovatelů a malířů: Leonardo Da Vinci, W. Shekespeare etc.). Například F. M. Dostojevskij a otcovražda z roku 1928, zkoumá Dostojevského neuroozy. Autor, postrádající sexuální touhu, ji přeformuloval do postav v jeho románech, které vykazují sebedestruktivní sklony a uspokojení nalézají v zločinech.

³¹[Srov.] Jacobi, Jolande. Psychologie C. G. Junga. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1993, s. 51.

primárně vycházející z vnějšího prostředí. Výtvarník je tedy konfrontován se svými vnitřními vjemy a vnější realitou.³²

Proces imaginace popisuje v knize *Síla imaginace* například světoznámý režisér surrealisticky laděných filmů Jan Švankmajer. Nejprve dochází k metamorfoze prostředí, tedy k určité přeměně viděné reality v subjektivní transformaci výtvarníkem. Potom následuje střet racionálního, bezpečného a opravdového s něčím zcela absurdním a těžko pochopitelným. S něčím, co sice existuje, ale samo o sobě je banální. V kontextu s jiným prvkem ale znepokojuje a šokuje.³³ Vysvětlit konečný výsledek takto přetvořeného objektu, vjemu nebo pocitu úzce závisí na celkovém duševním stavu tvůrce. Každé zprostředkování nevědomí, ať už v podobě vizuální nebo slovní, je omezeno jak individuálním cítěním autora, tak také sociokulturním prostředím, ve kterém se momentálně nachází. Smyslem imaginace je zobrazovat věci nebo myšlenky neobvyklou, novou osvobozující formou. Po vyjádření tohoto smyslu toužilo avantgardní umění, které se snažilo zobrazovat tabuizovaná témata. V často nepřímé, symbolické formě vytvářelo narážky na konflikty ve společnosti, výsledkem takového umění bylo vyvolávání pochybností a spekulací nad aktuálními problémy. Snažilo se diváka paralyzovat a donutit k přemýšlení nad světem. Podobně jako snová práce, která přetvářením vypuzených myšlenek do symbolického jazyka dává snícím pomyslnou berličku k pravému poznání svého vlastního já.

Začátky fotografie jako svébytného uměleckého prostředku byly nesmělé. Jako by se fotografové styděli za své mechanicky i časově nenáročné umění, za zobrazování toho, co vidíme. Jednoduše to, co Lacan nazývá *Tyché*, tedy příležitost, náhodná setkání, reálno. Výsledkem byly veskrze kultivované portréty v ateliérech, inspirované malířskými tradicemi. Náměty byly ovlivněné také duchem tehdejší doby.

Fotografie je specifická tím, že zobrazuje svět takový, jaký je, a předpokládá se tedy, že daný snímek je nesporným důkazem o zobrazované skutečnosti. Tím překvapivější je, že od samého vzniku prvních fotografických záběrů můžeme zaznamenat snahu o popření pro tento vyjadřovací prostředek tak specifické dovednosti. Způsob, jak uniknout a zpracovat realitu, se stala tvorba umělých světů a fantazií, v mnohém metaforicky ukazující lidské nevědomí. Tyto umělé světy se určitým způsobem ztotožňují jak s naším skutečným světem, tak se světem snů. Pracuje se s prvky absurdity, fantazie a nadpozemskosti. Fotografie je v tomto případě zajímavá, protože může zaznamenat oba odlišné světy současně.³⁴

³² [Srov.] *Imagination* [online]. [cit. 2016-02-26]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Imagination>

³³ [Srov.] ŠVANKMAJER, Jan. *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*. s. 23.

³⁴ [Srov.] BAŇKA, Pavel. *Umělé světy jako fenomén soudobé společnosti a umění*. *FOTOGRAF: Časopis*. 2014, (23), 1.

Pokud zobrazení snu ve fotografii zobecníme, dospějeme k dvěma hlavním formám snových snímků. Jednou z nich je forma kýčovitá, zakládající se na líbivosti a prázdném obsahu. Prostřednictvím laciných prostředků, jakým je zdvojení, vinětace, fotografické filtry a retuše se dosahuje podmanivé scény. Prostředí snů často pracuje s nadsázkou, a proto je po vizuální i obsahové stránce až na hranici kýče. Druhou autentičtější formou jak docílit zobrazení snu ve fotografii, je přiznání fotografované skutečnosti.

Ve fotografii se k vytváření těchto fiktivních světů používají buď reálná prostředí, jakými mohou být například různé druhy interiérů, nebo exteriérové scenérie ve volné krajině s pečlivě umístěnými modely. Nejčastější je kombinace obou variant, kdy se fotograf stává režisérem a promyšlenou kombinací reálných prvků realizuje přesvědčivý odraz nového, jiného světa. Světa složeného z reálných předmětů a přesto absurdního.³⁵ Cílem imaginativní fotografie je, stejně tak jako v malířství nebo kinematografii, podpořit představivost. Další možností, jak docílit snového efektu, je i technická deformace například použitím dvojexpozice, anamorfózi a jiných vědomě používaných chyb-decentrace, rozostření, perspektivních triků. Výstižně je tato dovednost fotografie vyjádřena úslovím Miroslava Vojtěchovského: „*Fotograf má pokořovat zákony pravděpodobného, v extrémních případech má pokoušet zákony zvláštního.*“³⁶

Samotný záznam skutečnosti, jak ho vidíme u reportážní nebo dokumentární fotografie, nemusí být zaručeně jejím objektivním zobrazením. Exaktnost fotografického postupu je, jak ostatně dokládá historie, pomíjivá. Zde narážíme na zajímavé otázky, které posouvají inscenovanou fotografii za hranice umění. Nevypovídá inscenovaná, tedy zmanipulovaná fotografie, pravdivěji o naší realitě? Není zinscenovaná fotografie cennější výpovědí o lidech a době, ve které vniká?³⁷

2.1 Romantická a symbolistní imaginace ve fotografii

Mezi první záchvěvy iracionálna můžeme zařadit tvorbu členů začínajícího symbolistického hnutí. Tato skupina výtvarníků konce 19. století se nevyznačovala žádným uceleným teoretickým konceptem, ale jednotným zaujetím pro svět fantazie a nadpřirozenosti. Definují se odmítnutím naturalismu a reality. Usilovali o zviditelnění mýtů a snů. Jejich zvláštnost

³⁵ [Srov.] [Srov.] BAŇKA, Pavel. Umělé světy jako fenomén soudobé společnosti a umění. *FOTOGRAF: Časopis*. 2014, (23), 1.

³⁶ [Srov.] VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Inscenovaná fotografie? *Disk: Časopis pro studium dramatického umění*, s.32.

³⁷ [Srov.] VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Absurdita reality a absurdita realitního. *Artmagazín* [online]. 1990 [2015>02>05]. Dostupné z: <http://www.artmagazin.eu/galerie-umelcu/absurdita-reality-a-realita-absurdniho.htm>,

spočívala v harmonii klasického malířského rukopisu s nadpozemským výjevem, přičemž v centru zájmu stál vždy symbol. Využívali symboly a témata pocházející z keltských, řeckých, nebo židovsko-křesťanských legend. Snaha dobrat se vnitřního nadreálného světa přesahujícího svět pozemský přispěla i ke zkoumání snů a s nimi spojeného nevědomí. Tato ctižádost se opírala o poetický a vizionářský romantismus. Symbolisté čerpali z děl preraphaelistů, tvorby malíře a mystika Williama Blakea, Noční můry Fussliho či z Goyovy iracionální krutosti. (viz Přílohy I., obr. 1-3).³⁸ Symbolismus se rýsuje v tom samém období jako Freudova psychoanalýza a tématicky se s ní shoduje. Můžeme ho tedy považovat za přímého předchůdce surrealismu.

Novoromantismus nepředstavuje jen styl hledající krásu v exotické přírodě, zamilovaných příbězích a neopětované lásce, ale především dobu, která se zajímala o vnitřní život jedince. Do povědomí se dostávají první vědecké spisy o lidském nevědomí a o snech. Společnost pomalými krůčky odkrývá dlouho potlačované myšlenky, touhy a představy, které považovala za projev úpadku a deviace. Romantická atmosféra vedla k tajemným pátráním v okultním světě hypnózy, animálního magnetismu, spiritismu, k pátrání po všem, co se vymykalo lidskému rozumu.³⁹ Tyto tendence se zákonitě musely projevit i ve fotografii, která byla v té době stále neprozkoumaným a zásadním objevem.

2.2 Snové motivy v piktorialismu

„...Malba je s to předstírat skutečnost, aniž ji viděla.... Na rozdíl od těchto imitací u fotografie nemůžu nikdy popřít, že tato věc tam skutečně byla. Je zde dvojitý klad:skutečnosti a minulosti tato kombinace platí pouze pro fotografii a proto je lze brát jako její esenci“.⁴⁰

První fotografie, připomínající alespoň po formální stránce sen a prostředí nevědomí, můžeme zaznamenat v dílech piktorialistů. Základy piktorialismu sepsal Henry Peach Robinson ve své knize Pictorial Effect in Photography z roku 1869. Tento nový fotografický směr spočíval v napodobování malířských děl ve fotografii. Je třeba zdůraznit, že v počátcích nastupující fotografie byli fotografové limitováni nejen odkazy malířství, ale také úskalím, které představovala technická konstrukce fotoaparátu. Dlouhé expoziční časy nutili fotografy snímat modely jen v ateliérech, a to pokud možno v co nejpohodlnějších pozicích. Důkazem toho jsou do detailů vykonstruované kompozice strnulých postav v temném

³⁸ [Srov.] FRONTISI, Claude. *Obrazové dějiny umění* s. 371.

³⁹ Vynález fotografie se datuje rokem 1839, kdy byl oficiálně přiznán Jacques Daguerre

⁴⁰ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii* s.68.

ateliéru britských piktorialistů Julie Margaret Cameronové, Oscara Gustava Rejlandera a Henry Peach Robinsona. Tito předchůdci inscenované fotografie založili svůj styl na odkazu malířských mistrů minulosti. Ve snaze povznést fotografii do výšin uznávaných uměleckých oborů komponovali složité mytologické a náboženské výjevy⁴¹. Nechtěně tak zčásti popřeli podstatu fotografického média a oslavovali podobný, ale jiný druh uměleckého zobrazování.

Oscar Gustav Rejlander

Tento původem švédský piktorialista během studií výtvarných umění v Římě projevoval zájem o malby starých mistrů, které kopíroval a prozkoumával. Později odjel do Anglie, kde prostřednictvím fotografické techniky pořizoval skici ke svým obrazům. Roku 1854 Rejlander objevil neskýtané možnosti snímku, složeného z několika negativů. Tak vznikla i jeho neslavnější alegorická kompozice Dva způsoby života (viz Přílohy I., obr. 6). Tento snímek složený z 30 záběrů zobrazuje starého otce, který ukazuje svým synům dvě možné cesty životem. Na jedné straně jsou ctnosti a na druhé neřesti. Fotografie vznikla zdlouhavým procesem skládání jednotlivých políček negativů podle již vytvořených skic, retušováním nechtěných objektů černou krycí barvou a kopírováním všech negativů na speciálně připravený albuminový papír. Důvodů, proč si Rejlander zvolil tak obtížnou metodu, bylo několik. Mezi hlavní patřila jeho snaha povýšit fotografii mezi uznávané umělecké obory. Pokládal za důležité zachovat fotografii její charakteristickou schopnost důsledně zachytit skutečnost. Dále chtěl obhájit chybějící manuální zručnost, u malířů tak opěvovanou, tvorbou a vymyšlením komplikovaných scén. Fotografie u tehdy ještě nedostatečně vyvrálé společnosti vyvolala rozporuplné názory. V současné době působí křečovitým dojmem a ve výsledku vypadá spíše jako karikatura.⁴²

Henry Peach Robinson

Britský piktorialista, známý jako „král fotografické tvorby obrazů“ zkoušel přiblížit fotografii malbě slučováním reálného světa s umělým. Zastával názor, že fotograf je dokonce povinen viděnou scénu opravovat a zkrášlovat. Původně úředník v knihkupectví se začal zajímat o daguerotypii a roku 1857 se stal členem a později i víceprezidentem Královské fotografické společnosti. Bohužel, málokdo pochopil, že se jedná o fotomontáže a jeho neslavnější snímek „*Fading away*“ (viz Přílohy I., obr. 5), ukazující umírající mladou dívku, byl označen za pobuřující a nemorální. Konzervativní společnost 19. století dávala zřetelně

⁴¹ Tableau Vivant: forma společenské zábavy v 19. století, kdy se hosté stylizovali do postav ze známých malířských děl. S nástupem fotografie jejich obliba rostla.

⁴² [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*, s 30-31.

najevo, že fotografický obraz má zachycovat výhradně neupravovanou skutečnost a při jejím komponování má být užito jak výtvarného cítění, tak morálních zásad.⁴³

Je zajímavé, že Oscar Gustav Rejlander i Henry Peach Robinson se ve viktoriánské Anglii, libující si v sentimentalitě a morbidnosti, nesetkali s pochopením. Je nutné podotknout, že tehdejší obrazy, ačkoliv zobrazovaly aktuální utrpení a nahá těla, byly přijímány bez komentářů. Lze tedy předpokládat, že lidé 19. století ještě nebyli dostatečně připraveni na bezchybné otisky skutečnosti.⁴⁴

2.3 Záznamy snění v pojetí dadaismu a surrealismu

Avantgardní umění obsahuje halucinační obrazy psychotických stavů, které pocházejí ze samotného nevědomí.⁴⁵

Niterným životem a všemi jeho skrytými rovinami se zabývalo avantgardní umění, které opustilo od zobrazování vnějšího, reálného světa. Narůstal zájem o zobrazování hlubokého niterného života lidského nevědomí, které bylo dosud skrýváno. Umělci k tomuto vyjadřování a k tomuto novému pohledu na realitu dospěli zejména díky automatismu a psychickému naturalismu.⁴⁶ Asi nejzdařilejší transformace nevědomých myšlenek do vizuálních forem nalezneme u surrealistů, kteří využívali čistého psychického automatismu a rozumem nekontrolovatelné asociace. Například bizarní, ale zároveň realisticky pojatá tvorba malíře Salvadora Dalího (viz Přílohy I., obr. 4). V bizarnosti a fantazii vidí surrealisté tu pravou čistou krásu a pravdu. Odvolávají se na duchařské seance, gotické romány a psychiatrii.

Nemůžeme opomenout, že také dětství, které je nejcitlivějším obdobím lidského života, se stalo jak pro psychoanalýzu, tak pro surrealismus významným předmětem zkoumání. V dětství se utvářejí první traumata, neurózy a strachy, které člověka provázejí až do dospělosti. Dětská mysl není ovlivněna společenskými konvencemi. Je nepopsaným papírem. Zvědavost a nepředpojaté uvažování činí z dítěte kreativní bytost otevřenou novým myšlenkám. Ve snu jsou možné jakékoliv šílenosti. Ruší se fyzikální zákony, čas a prostor jsou odlišně vnímány. Myšlenky jsou nazírány z nových a zcela ojedinělých úhlů pohledu. Tím vším ojedinělý svět dětí a mentálně postižených inspiroval tvorbu surrealistů.

⁴³ [Srov.] Tamtéž, s. 32-33.

⁴⁴ [Srov.] VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Inscenovaná fotografie? *Disk: Časopis pro studium dramatického umění*. Praha 1: AMU, 2003, (4.), 51-65. ISSN 1213-8665.

⁴⁵ [Srov.] KESNER, Ladislav (ed.), Colleen M SCHMITZ (ed.) a Elisabeth AHNER. *Obrazy mysli - Mysl v obrazech* s. 117.

⁴⁶ [Srov.] Tamtéž. s. 117.

První světová válka změnila dosud pevný řád měšťácké společnosti 19. století. Zažitá pravidla a konvence se zhroutily pod tlakem revolucí a anarchie. Deziluze k vžitým hodnotám minulosti se projevila i v umění. Umělci pochopili jedinečnost historického okamžiku pro nový smysl umění. Fotografie se jako technický zázrak století stává ideálním prostředkem k vyjádření nových cílů technické civilizace. Pro dadaisty, vyžívající se v absurditě a tragikomičnosti, je její možnost hravé manipulace s kolážemi z fotografií ideální. Fotografie je nástrojem k vyjádření konfliktu mezi vnitřní a vnější realitou, tak typickým tématem surrealistů, kteří ve velké míře vycházeli z hlubinné teorie Sigmunda Freuda. Surrealismus hledal rozmanitost a nové postupy, které fotografie umožňovala. Hlavní myšlenkou je oprostit se od zkonstatěného umění, které už nestačilo nové době, plné nepokojů. *Přesto zhruba od třicátých let není možné v moderním umění objevit podstatně nové tvůrčí postupy*⁴⁷. Zapomíná se na vysoká a vážná témata starého umění, plná tradiční symboliky a formální uhlazenosti. Fotografie slouží k zobrazování banalit skutečnosti, kterou překvapivě oceňují právě surrealisté. V předmětech každodennosti spatřují skryté významy, odkazy minulosti, kontemplace, které vyvolávají zvláštní asociace. Oceňuje se poezie bohatá na obrazotvornost. Fotografie nabízí obrazotvornost jen skrze hmatatelnou skutečnost a ukazuje se, že nadreálně se dá vyjádřit i skrze skutečné předměty. Princip „spojitých nádob“ André Bretona přelévá skutečnost a sen z jednoho ramene do druhého a zase naopak. Díky fotografii bývá surrealismus také označován jako magický realismus. Malíři a fotografové jako Man Ray, Raul Hausmann, Raul Uzac a jiní tak, mnohdy s lepšími výsledky než malíři, využívali prostředky fotografie ke zkreslení reality. Fotografie byla výsostným nástrojem surrealismu. Princip moderní fotografie a všech uměleckých odvětví spočíval v přemýšlení, a o fotografii se začíná zajímat široké spektrum umělců patřících do avantgardy 20. a 30. let.⁴⁸

Man Ray

Neobyčejně všestranný americký umělec používající různých výrazových prostředků moderních uměleckých disciplín. Volně přecházel mezi malířstvím, fotografií, filmem a sochařstvím. Jeho nadšení pro moderní umění jej nasměřovalo k tvorbě dadaistů a surrealistů. Později se začlenil mezi avantgardní osobnosti, jakými byli Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Max Ernst nebo třeba Francis Picabia. Zprvu se věnoval dokumentární fotografii, ale pak dospěl k názoru, že *co lze vyfotografovat, nemá smysl malovat* a začal pracovat s imaginací a technickými manipulacemi s fotografií. K jeho nejznámějším dílům patří tzv. rayogramy, což je způsob snímání objektů v temné komoře bez pomoci kamery, kdy se jednotlivé předměty položí na fotopapír a přímo osvítlí (viz Přílohy I., obr. 7). Zaznamená se tak jen bílý obrys trojrozměrných předmětů na temně černém pozadí.

⁴⁷[Srov.]Král, Petr: Fotografie v surrealismu. Praha: Torst, 1994, s. 42.

⁴⁸[Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*, s. 30-31

Touto technikou ovlivnil abstraktní fotografii, performanci a konceptuální umění jak ve Francii, kde většinu svého života působil, tak i československou uměleckou scénu. Ze spolupráce s M. Duchampem pocházejí Rayovi první imaginativní snímky, charakteristické nenucenou dadaistickou hravostí. Experimentoval i s dalšími druhy manipulace: solarizace, Sabatierův efekt, montáže, koláže, několikanásobná expozice, zrcadlení a společně s Laszlo Moholy Nagym je považován za otce fotografické abstrakce. Na československou uměleckou scénu zapůsobil hlavně netradiční vizualizací rayogramů, které později vytvářel i Jaroslav Rössler.⁴⁹

Surrealistická fotografie v Československu

Umění meziválečného Československa hrálo významnou roli díky své charakteristické schopnosti zkombinovat různé prvky odlišných avantgardních směrů počínaje funkcionalismem, futurismem až po surrealismus. Vznikl poetismus, typicky český literární směr se smyslem pro fantasknost, lyriku a absurditu světa. Tento nový směr se odrazil také v dalších uměleckých oborech, fotografii nevyjímaje.

Vizuální poezie fotografie vznikala prostřednictvím chaotických koláží a montáží. Nabývající síla nacistického Německa se odrážela i v absurditě propagačních plakátů. V čele s Karlem Teigem byla roku 1934 založena skupina surrealistů. Teige byl hlavním propagátorem surrealistické fotografie nejen v Československu, ale i v zahraničí. Jak už bylo zmíněno v kapitole o Freudovi, vycházela surrealistická inspirace převážně z hlubinné teorie. Členové surrealistického hnutí se zájmem studovali podvědomí, které se ohlašovalo v podobě fantazijních snů nebo chybných úkonů. Proto jsou jejich díla, která vznikla i díky psychickému automatismu, mnohovrstevnatá a nelogická.⁵⁰

Karel Teige

Karel Teige byl známý publicista, překladatel, grafik, teoretik moderního umění a literatury, který se stal hlavní osobností umělecké a levicově zaměřené skupiny Devětsil. V roce 1934 se stal členem pražské surrealistické skupiny a surrealismus už neopustil. Ačkoliv Teigeho zajímala fotografie jen okrajově, používal ji pro své surrealistické montáže, které se staly klíčovými pro další vývoj surrealistické fotografie v Československu. Kromě typografického a ilustračního využití fotografie pro časopisy *Disk* a *ReD*⁵¹, vytvářel především ve své soukromé tvorbě, emotivní koláže z různých výstřížků denního tisku, které byly označovány jako obrazové básně (viz Přílohy I. obr. 8). Spolu s básníkem Vítězslavem Nezvalem budoval nový ryze český avantgardní směr poetismus. Členy Devětsilu byli mimo jiné také Jaroslav

⁴⁹[Srov.] Man Ray: malíř, filmař, sochař, fotograf. In: *Osobnosti.cz* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <http://zivotopis.osobnosti.cz/man-ray.php>

⁵⁰ [Srov.] BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH (eds.). *Česká fotografie 20. století: průvodce*. S. 95

⁵¹ Tyto časopisy řídil mezi léty 1927 až 1930 a působil v nich jako šéfredaktor a grafik.

Seifert, Vladislav Vančura, Vítězslav Nezval, Jiří Wolker, Jiří Voskovec, Jan Werich, Jaroslav Ježek, Jindřich Štýrský, Toyen i Julius Fučík.⁵²

Jindřich Štýrský

Jindřich Štýrský studoval na Akademii výtvarných umění v Praze a poté se stal členem Devětsilu. Od kubismu se kloní k surrealismu, ale žádný z těchto směrů nebral dogmaticky. Příklon k surrealismu mu ale poskytl možnost vyjadřovat své myšlenky v jiné formě. Malíř, grafik a scénograf jako jeden z prvních hledal prvky tajemna a symbolů v zátiších každodenních předmětů. Hledá výtvarný prostředek, schopný co nejuvýmluvnějším způsobem zobrazit jeho sny v konfrontaci s realitou. Zdrojem pro jeho snímky, ukazující prolínající se fikci se skutečností, byly sny, které si léta zaznamenával v psané i obrazové formě. Na založení surrealistické skupiny v roce 1934 reagoval *cykly Žabí muž* (viz Přílohy I., obr. 10) a *Muž s klapkami na očích*, které byly doplněny básnickou prózou Jindřicha Heislera. Text cíleně žádným způsobem nesouvisel s fotografiemi, a přesto jim dodával další význam. Četný soubor fotografií zobrazuje vitríny, krejčovské panny, oprýskané nebo počmárané omítky zašlých zdí, cirkusové prostředí, funebrálie a další předměty či prostory, které se používají, aniž by si někdo všiml jejich pomalého rozpadu. Poslední fotografický cyklus, nazvaný *Pařížské odpoledne*, spatřil světlo světa v roce 1938. Koláže, sestavené z několika fotografií, jsou obestřené erotikou, smrtí a zánikem. Obrazy vypadají na první pohled nahodile, ale ve skutečnosti ukazují krajinu snů a zážitky z dětství. Své zásadní dílo vydal v květnu 1933. Obsahuje sbírku surrealistických fotografických koláží s úvodním textem od Jindřicha Štýrského „*Emilie ke mně přichází ve snu*“ (viz Přílohy I., obr. 9). Emilie je podle dohadů Štýrského nevlastní sestra Marie, která zemřela, ještě když byl malý. Závěr sbírky pak ukončuje oslava erotiky od Bohuslava Brouka, velkého příznivce Sigmunda Freuda a vědeckého zkoumání erotiky.⁵³

2.4 Snové výjevy v inscenované fotografii 70. let 20. Století

*Snímek je jako primitivní divadlo jako Tableau Vivant, figurace nehybné a zamaskované tváře, pod kterou vidíme mrtvé.*⁵⁴

⁵² [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*, s. 94-95.

⁵³ [Srov.] Tamtéž, S. 96.

⁵⁴ [Srov.] ZYKMUND, Václav. *Umění, které mohou dělat všichni*. s. 54.

Postmoderní fotografie vzniká na začátku sedmdesátých let a v různých vývojových intencích pokračuje až do vrcholných osmdesátých až devadesátých let 20. století. Autoři postmoderní fotografie se někdy v menší, někdy větší míře inspiřují anglickým piktorialismem poloviny 19. století. Co se týče postmoderny v Československu, najdeme velice kvalitní a inovativní autory, kteří paradoxně díky omezenému nebo zcela zakázanému výjezdu za hranice komunistického státu, vytvořili vlastní estetiku. Po pádu železné opony a otevření hranic měli velký úspěch v zahraničí.

Pro zastánce puristické fotografie, dokumentující čistou realitu bez příkras, byla inscenovaná a jakkoliv aranžovaná fotografie nesmyslná. Zásah do snímané reality považovali za popírání samotného principu fotografie. Podle významného teoretika umění Tomáše Kulky aranžovaná scéna budí automaticky dojem kýče, umělosti a ztrácí tak neopakovatelné kouzlo přímé fotografie. S jeho kritikou nesouhlasila většina umělců i teoretiků a na obranu aranžované fotografie uvedli její přednosti. Prostřednictvím inscenace můžeme fotografii považovat za skutečně kreativní činnost. Fotograf přestává být laxním pozorovatelem okolí, ale stává se režisérem snímané scény. Fotografie je téměř nerozeznatelná od přípravy divadelního představení. Kulisy, osvětlení a herci, kteří se nepohybují ani nemluví. Devadesátá léta umožnila vstup uměleckých zahraničních tendencí do té doby izolovaného Československa. Příchodem digitální techniky se včetně technologie zhotovení radikálně změnila i estetika a prezentace fotografie. Fotografie tak s ohledem na možnosti techniky ztratila svůj status pravdivosti. Zobrazená realita se začala bortit do uměle zkonstruovaných vizí autorů. Stírají se hranice mezi skutečností a iluzí. Fotografie se stává neoddelitelným prvkem prostorových instalací, performancí i klasického malířství, kresby a sochařství.

Bratrstvo

V Československu v roce 1989, přesně dva dny před revolučním 17. listopadem, vznikla ojedinelá skupina brněnských malířů, spisovatelů, ale hlavně fotografů, kteří podobně, jako kdysi středověcí umělci, pracovali anonymně. Chtěli tak nejen předejít rivalitě mezi členy skupiny a nezdravému egocentrismu jednotlivých autorů, ale také na sebe chytře upozornit. Bratrstvo mělo být poslušným cechem amatérských řemeslníků, tvořících v odkazu na bratrstvo prerafaelistů. K této skupině, pocházející z poloviny 19. století, se obraceli i piktorialisté, kteří stejně jako prerafaelisté usilovali o navrácení vznešeného, vážného umění doby božského Raffaela. Uskupení, fungující pouhé tři roky, tvořil Petr Krejzek, Martin Findeis, Roman Muselík, Zdeněk Sokol a především Václav Jirásek⁵⁵. Určovali si výhradně sami, co a jakým způsobem budou prezentovat. V jejich fotografiích se odráží inspirace

⁵⁵[Srov.] *Bratrstvo*. Brno: Moravská galerie, 1996, 85 s.

socialistickým realismem padesátých let, biblickými náměty, okultismem a mystikou (viz Přílohy I., obr. 11-13). Výsledek je postmoderním způsobem ironický a nadsazený. Působivost jejich fotografií spočívá v napětí mezi mystickým vytržením, patosem a humorem. Pro svůj vyumělkovaný patos bylo bratrstvo nechtěně zaškatulkováno do popkulturní sféry umění, a přiblížilo se tak konzumnímu prostředí módní a reklamní fotografie. K tomuto nepochopení jejich tvorby přispěla hlavně specificky stylizovaná forma snímků. Fotografie se vyznačovaly velkou mírou estetizace vedoucí až k pocitu kýčovitosti. Nicméně obsahovou jednoduchost, tak typickou pro konzumní umění, zde nahrazuje pokus o sdělení umně zamaskovaného poselství. Většinou odkazují na historické mýty, pohádkové a archetypální bytosti. Gesta modelů jsou zdramatizována do afektu. Modely na fotografiích přemáhá pocit nostalgie a melancholické zádumčivosti. Modely jsou teatrálně postaveny v netypickém prostředí vyznačujícím se líbivou, někdy až humornou atmosférou. Bratrstvo se vyznačuje smyslem pro snovou symboličnost v duchu teorie C. G. Junga. Například hojně zastoupené snímky nahých žen zobrazují archetyp animy, tedy obraz ženy po generace zakořeněný v kolektivním nevědomí. V manifestu mluví o vyšší formě mystického kolektivismu, touze po absolutní kráse a dokonalosti ve spojení s úpadkem a dekadencí. Zdůrazňují řemeslnictví, návrat

k dokonalosti starých forem, eklektismus a historicismus, ovšem ve spojení s médii moderní popkultury. Důležitá je pro ně moravská kultura, moc poetismu a slovanského sentimentu. Mixování protikladů. Inspirace manýrismem, barokem, symbolismem, dekadencí.

2.5 Postmoderní přístupy k fotografickému médiu

Postmoderna je kulturní paradigma, které je charakteristické mnohoznačností, růzností a pluralitním myšlením. Postmoderna odmítá pevně dané, zásadové teorie a vyzdvihuje pluralitu pohledů. Postmoderní umění je specifické ostrými kontrasty mezi hranicemi klasického umění a kýče. Jednotlivé prvky v díle se navzájem popírají a vyznačují se protichůdností. Postmoderna si velmi často pohrává s kombinacemi vysokého umění a kýče, popřípadě kombinuje různé formy protichůdných kýčů.⁵⁶

Postmoderní fotografie vzniká na začátku sedmdesátých let a v různých vývojových intencích pokračuje až do vrcholných osmdesátých až devadesátých let 20. století. Autoři postmoderní fotografie se někdy v menší, někdy větší míře inspirovali anglickým piktorialismem poloviny 19. století. Co se týče postmoderny v Československu, najdeme velice kvalitní a

⁵⁶[Srov.] SILVERIO, Robert a Jan MLČOCH. *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století*. s. 21.

inovatívni autory, kteří paradoxně díky omezenému nebo zcela zakázanému výjezdu za hranice komunistického státu, vytvořili vlastní estetiku. Po pádu železné opony a otevření hranic měli velký úspěch v zahraničí.

Slovenská nová vlna

Anything goes - všechno je možné - tak lze ve stručnosti definovat fotografie skupiny studentů Rudo Prekopa, Vasila Stanka, Tona Stana, Martina Štrby, Miro Švolíka, Kamila Vargu, Petera Župníka a Jano Pavlíka, kteří se setkali na katedře fotografie FAMU. V sedmdesátých až osmdesátých letech to byla jediná vysokoškolská instituce, vyučující fotografii ve střední Evropě. Tito studenti z různých koutů Slovenska významně poznamenali další směřování slovenské i české fotografické scény. Jejich snímky se vyznačují odlehčenými inscenacemi a představují první seznámení s postmodernou u nás. Originální nápady a hravost s jakou pojali fotografii, znamenala významný moment v dalším směřování československé fotografie.⁵⁷ (viz Přílohy I., obr. 14-19).

2.6 Snová obraznost v současné fotografické scéně

„Nezajímá mě fotografování nových věcí – zajímám se o to, jak vidět věci nově.“

Ernst Haas

Fotografie je v současné digitální době hojně uplatňovaným informačním i výtvarným prostředkem. Široká veřejnost pomocí fotografie ukazuje svůj osobní život na internetu a bez fotografie. Tato populární a do jisté míry nepostradatelná schopnost to jak pro umělce, tak pro společnost.

Stalo se už téměř standardním prolínání nových technologií s klasickými druhy umělecké tvorby. Fotografie se tak dostává na zcela jiný stupeň umělecké tvorby, než kdysi. Kromě malířství zasahuje fotografie také do multimediálních projektů, instalací, uměleckých CD-Romů a Net Artu.⁵⁸ Nepřeberné množství fotografických manipulací a digitálních technologií zpochybňuje samotný smysl fotografie. Skutečnost snímaná fotoaparátem ztratila jistotu a celkově zpochybňuje „to, co bylo“, podle Rolanda Barthesa.¹

⁵⁷ [Srov.] POSPĚCH, Tomáš a Lucia FIŠEROVÁ. Slovenská nová vlna/80.léta. In: *Artalk.cz* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2013/12/14/tz-slovenska-nova-vlna-80-leta/>

⁵⁸ Například umělci Nobojuši Araki, Sophie Calleová, Cindy Sherman nebo Nan Goldin, využívají fotografii ve svých instalacích a kladou tak nové otázky, kde jsou hranice mezi dokumentární skutečností a iluzí.

Jeff Wall

Mezi významné tvůrce inscenované fotografie nepochybně patří Jeff Wall (1946). Tento kanadský historik umění a fotograf je známý neotřele aranžovanými scénami v lecčems svou náročností překonávající přípravu filmové scény. Jeho fotografie patří k nejdražším na světě a jeho renomé roste. Některé z jeho známějších živých obrazů jsou jakési předělávky slavných děl umělců, jako byli Delacroix, Hokusai nebo Manet, což Wall zpochybňuje. Umělecko - historický podtext má jen nepatrné množství jeho snímků, jako například známá fotografie *A Sudden Gust Of Wind je* dřevoryt, který vytvořil japonský umělec Katsushika Hokusai. Montáž z více než 100 fotografií zachycuje sílu přírodního živlu. Amatérští herci, představující zvláštní směsici obyvatel města a venkova, jsou překvapeni silou přírody. Bezchybná montáž vytváří iluzi zachycení okamžiku skutečnosti (viz Přílohy I., obr. 20).

Jeff Wall tedy patří mezi ten typ fotografů, kteří nic nenechávají náhodě a vše na výsledném snímku je výsledkem úsilí velkého počtu komparzistů, osvětlovačů a především velké kreativity samotného tvůrce. Když nenašel vhodné prostředí pro svou fotografii, přišli na řadu architekti a rekvizitáři, kteří i několik měsíců stavěli vysněné prostředí v ateliéru. Závěrečné fotografie mají, díky technické virtuozitě a celkové dokonalosti, těžko uchopitelnou atmosféru jakéhosi neznámého absurdního světa (viz Přílohy I., obr. 21). Snímky matou svojí jednoduchou kompozicí každodenní momentky a odkazují na slavná díla evropského výtvarného umění.

Gregory Grewdson

Současný americký fotograf a profesor na Yale University pracuje na podobném principu technicky náročně komponovaných snímků jako Jeff Wall. Fotografie svojí atmosférou typického prostředí amerických městeček a absurdních příběhů připomínají filmy Davida Lynche a Alfréda Hitchcocka. V cyklu *Hover* (1996-1997) ukazuje neočekávané až absurdní situace obyvatel amerického předměstí. Schopnost fotografie umrtvit pohyb v příběhu dodává snímkům podobu jakési neobvyklé divadelní kompozice. Grewdson často využíval šero při stmívání a někdy scénu obohacoval o umělý déšť nebo suchý led, který zvyšoval přirozené světlo za šera (viz Přílohy I., obr. 22-26). Efekt soumraku má být metaforou na blízkou katastrofu, která nemine nic netušící, lehkomyšlné postavy na snímku. Záběry jsou snímány z vysokého nadhledu velkoformátovou kamerou Sinar na plant film o rozměrech 18x24 cm. Samotné vytváření scény je technicky i časově náročné. K osvětlení scény je často potřeba několik vysokozdvihných jeřábů s obrovskými reflektory. Grewdson ve své tvorbě zkoumá vztah mezi fotografií a filmem. Mezi realitou a fikcí. V dětství tajně poslouchal příběhy pacientů svého otce, který byl psychoanalytik. Jde za hranice klasické dokumentární

fotografie, aby tak vyjádřil své vnitřní pocity z dětství. Své vzpomínky a nevědomé myšlenky. Ve snímcích je zřetelný zájem o vyprávěný děj. Pokouší se nalézt způsob, jak prostřednictvím fotografie zobrazit celý tajemný příběh v jednom znehybněném a zestručněném momentu. Právě tento limit nebo omezení je pro výsledný dojem z fotografie zásadní. To co vidíme, zůstává otevřené a nevyřešené. Žádné pevně dané objasnění tragikomických situací na fotografiích, neexistuje.⁵⁹

Erik Johansson

Tento švédský student IT technologie získává na popularitě díky svým počítačově zmanipulovaným fotografiím. Propojením malby a fotografie mu dostatečně umožňuje vyjádřit své námětově i technicky komplikované vize. Výsledná fotografie je většinou kombinace v atelieru vytvořené kulisy a snímku z reálného prostředí. Přestože Johansson manipuluje s fotografií v Photoshopu, všemu předchází do poslední maličkosti promyšlený návrh, hledání vhodných lokalit a ateliérové konstrukce. Atmosféra snímků je typicky snová jak po formální stránce, tak po stránce obsahové. Johanson se inspiroje z děl surrealistických umělců. Fantastické prolínání odlišných zobrazení realit vytváří ze snímků sice těžko představitelné a uskutečnitelné situace přesto vypadající reálně. Smazáním hranic mezi realitou a skutečností vytváří nové nepoznané světy (viz Přílohy I., obr. 26-27). Centrem pozornosti je podobně jako u Jeffa Walla, Gregory Grewsona a předešlých autorů, které zmiňuji ve své práci, vyjádření myšlenky, než pouho zachycení okamžiku, blízké klasické fotografii.⁶⁰

Současná fotografie, která často projde radikální postprodukční manipulací, často zcela ztrácí status věrohodnosti. Umělý virtuální svět internetu a sociálních sítí nahrazuje svět fyzický. Fotografie ukazuje nové světy, čímž nabývá nových významů.⁶¹

⁵⁹ [Srov.] Gregory Crewdson "In a Lonely Place", Haggerty Museum of Art at Marquette University
In: *Youtube* [online]. 14. 02. 2013 [cit. 2015-10].

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=sNvLIZr3iYY>

⁶⁰ [Srov.] *Erik Johansson: Photography* [online]. [cit. 2016-04-25]. Dostupné z:
<http://www.erikjohanssonphoto.com/about/>

⁶¹ [Srov.] BAŇKA, Pavel. Umělé světy jako fenomén soudobé společnosti a umění. *FOTOGRAF: Časopis*. 2014, (23), 1.

II. Praktická část

3 Sny jedné noci

Cílem praktické části mé bakalářské práce bylo vytvoření uceleného fotografického souboru, navazujícího na problematiku řešenou v části teoretické. Na pěti fotografiích jsem se snažila zobrazit absurditu, tragikomičnost i poetiku mých osobních snů. Záměrně jsem se vyhýbala jakémukoli dojmu nevěrohodnosti. Hlavním úkolem bylo postihnout iracionální svět nevědomí jako skutečnost. Jak jsem již zmínila v úvodu práce, náměty jsem vybírala ze stručných a často zmatených popisů snů, které jsem si zaznamenávala ihned po procitnutí. Záznamy pocházejí jak z nedávné doby, tak ze starších snů. Cílem tohoto fotografického souboru je postihnout něco z mého nevědomí a zkusit tento šílený imaginativní svět zobrazit pomocí klasické analogové i digitální fotografie.

3.1 Technologická skica

K realizaci výsledných fotografií jsem se rozhodla použít trochu netradiční kombinaci analogové i digitální fotografie. Tato, zdálo by se zbytečná komplikace, měla být hlavně symbolická. Syntézou tradiční analogové fotografie s lehce manipulovatelnou fotografií digitální se dostáváme do principu samotného snu, který se zakládá jak na skutečnosti, tak na iluzi.

Prostřednictvím analogové fotografie jsem zobrazila prostor, ve kterém se odehrává hlavní scéna. Většinou se jedná o nějakou velice jednoduchou až minimalistickou formu krajiny, jako pole nebo les, kde je zřetelná perspektiva ubíhající k horizontu. Hlavní scéna fotografií byla pořízena středofórmátovou kamerou Yashica 635, na svitkový film Ilfordpan 100 ISO 6X6. Naexponovaný film jsem vyvolala v negativní vývojce LQN zředěné vodou v poměru 1:1, a to po dobu 7 minut. Následovalo ustálení univerzálním ustalovačem FOMAFIX 1:5 po dobu 3 minut. V poslední fázi jsem film půl hodiny proplachovala vodou a poté vymáchala ve smáčedle FOTONAL a usušila. Vyvolaný film jsem naskenovala prostřednictvím skeneru Canon 9000F Mark II. Snímek jsem následně pokud možno minimálně postprodukčně upravila v Adobe Photoshopu CS3 a doplnila o objekty vyfotografované digitální zrcadlovkou Nikon D200.

Chtěla jsem se vyvarovat dojmu nevěrohodnosti, kterým se často imaginativní fotografie vyznačují. K tomu mi pomohla inspirativní tvorba již zmiňovaných fotografů současnosti Gregora Grewsona , Jeffa Walla a z technických důvodů i Erika Johanssona.

3.2 Náměty

K vytvoření snímku jsem čerpala ze vzpomínek na mé sny, které jsem si zapisovala. Jejich popis jsem záměrně nijak stylisticky neupravovala, aby lépe vyniklo mé rozpoložení těsně po probuzení.

3.2.1 Zákrok

Cítím nevysvětlitelnou úzkost. Je zima a já vím, že jsem na operačním sále a měla bych tvrdě spát. Zvednu hlavu a s hrůzou pozoruji, jak se mi gigantičtí chirurgové vrtají v otevřeném hrudníku. Jeden z nich zpozoruje, že jsem vzhůru a začne se hlasitě smát. Ocitám se nad operačním stolem a celou scénu nezaujatě pozoruji z obrovské výšky někde v prostoru. Zjišťuji, že operace se odehrává uprostřed rozlehlého, čerstvě zoraného pole a ostrý kužel světla, dopadající na mé tělo, je odraz měsíce.

3.2.2 Pieta

V temném lese visí křišťálový lustr. Chodím okolo něj, a nechápu, jak tam drží. Nedávám pozor a z neopatrnosti šlápnu na obrovského mrtvého ptáčka. Ten se v minulosti chtěl stát rybou, ale místo ladných ploutví mu zůstalo jen opelichané velké tělo. Nad jeho mrtvolou mne výsměšně pozorují dva ptáci sedící na kabelu od lustru. Čekají, co udělám s jejich druhem. Říkám jim, že s ním nemám nic společného, ale oni se jen pochybovačně natřásají. Na důkaz svého tvrzení vlezou do ptačí mrtvolky a jeho zklamání a pocit zmaru cítím za něj.

3.2.3 Čekání

Vlakové nádraží. Pohled na čekající vagony. V každém vagonu je osoba, cosi pozorující na počítačové nebo televizní obrazovce. Každý z nich je ve vagonu sám a nemají nejmenší tušení, že v sousedním vagonu je další osamělý televizní divák, který žije naprosto stejný skličující život. Ve snu hrají roli nezaujatého pozorovatele.

3.2.4 Zahrádka

Lidská rasa vyhynula. Každý člověk se sám zabil vlastníma rukama, které nedokázal ovládat. David Lynch natáčel film o nešťastné lásce dvou posmrkaných kapesníčků. Na natáčecí scéně byl uškrcen rukou, kterou odmítl obsadit do hlavní role. Aby lidé opět povstali, postupně zakládají rozsáhlá pole, kde pěstují lidské hlavy. Celý výjev vypadá apokalypticky. Nesčetné množství bílých hlav neutrálního výrazu roste v úhledných řadách a v pozadí je sledují postavy, z nichž jedna je černé a druhá bílé barvy. Celý sen provází nepříjemný šum televize.

3.2.5 Atrakce

Měsíční krajina. Vysoké skály uprostřed pouště vrhají dlouhé stíny. Potkávám tvora, jehož hlava je žárovkou. Uvědomuji si, že to jsem já. Někde v pozadí scény slyším varovné bzučení, které je každým okamžikem hlasitější. S jistotou vím, že to je rej několika tisíc lačných much. Touží po světle v baňaté hlavě bankovního úředníka. Nezaujatě se dívám na vzdalující postavu. Koukám do rozpraskané země pode mnou, a mám chuť složit symfonii. Zní velice rytmická hudba. Náhle vše končí v našem obýváku.

Závěr

Na začátku práce jsem si položila několik otázek, na které jsem sice ve všech případech nenalezla zcela jednoznačné odpovědi, ale díky kterým vyvstalo mnoho otázek dalších a možná i zajímavějších. Mým stěžejním záměrem bylo vybrat a přiblížit čtenáři několik zajímavých osobností imaginativní fotografie, které v menší či větší míře pracovaly se snovými motivy.

Stručné obeznámení s hlubinnou teorií Sigmunda Freuda a Carla Gustava Junga ukázalo, jak úzce propojené jsou mezi sebou různé vědní disciplíny, jak téma nevědomí a snů přesahuje rámec mnoha vědních disciplín (medicíny, psychologie, filozofie, sociologie a pedagogiky) a zasahuje do až umění. Díky tomuto přesahu do dalších oborů bylo sice těžké vybrat údaje podstatné jen pro tuto práci, ale zároveň jsem tak měla možnost dozvědět se mnoho jiných informací.

Teorie nevědomí Sigmunda Freuda určitě ovlivnila další vývoj moderního umění. Naprosto klíčová se stala pro surrealisty a podle mého názoru je důležitá i pro současné umění, které, ačkoliv se vymezuje proti jakékoli definici, čerpá především z niterných pocitů současné společnosti. Další kladnou stránkou psychoanalýzy je zájem o výtvarný projev neposkrvněné dětské mysli a o fantastickou tvorbu duševně nemocných, jejichž tvorba bývá neprávem opomíjená. Fotografie se díky surrealismu, kdy v sobě spojuje fotografickou skutečnost s fikcí, dostala na samou hranici své podstaty.

Také Jungovy archetypy můžeme zřetelně vyzorovat ve výtvarném umění. Především v tvorbě symbolistů a v oblasti fotografie především v Československé skupině Bratrstvo, které ve svých fotografiích zobrazovalo padlé hrdiny, starce i krásné panny s nádechem tragikomického patosu.

Rozsah práce mi bohužel neumožnil zabývat se dalšími tématy, která jsou pro problematiku nevědomí a snů velice zajímavá a obohacující. Mám na mysli třeba kinematografii. Film se neomezuje jen na statický výřez ze skutečnosti. Umožňuje rychlý posun v čase a prostoru, což je specifické pro prostředí snu. Ve snu se z ničeho nic octneme na místech, která s místem předešlým nemají vůbec nic společného. Přítomnost stírá minulost, osobní zkušenost se mísí s vyčtenými příběhy. Z tohoto důvodu působí filmový záznam sugestivněji než fotografie. Dalším opomíjeným tématem je využití imaginace a snů v pedagogice, konkrétně ve výtvarné výchově. Jak bylo uvedeno v kapitole o surrealismu: psychoanalýza se spolu se surrealismem zabývá světem a tvorbou duševně nemocných a dětí. Téma snu je pro svou subjektivitu a abstraktnost stěžejním prostředkem ve výtvarné výchově. Podle Otto Čačky se lidská psychika dělí na dva základní aspekty, kterými jsou Racio (rozumově

odůvodněné metody) a Imaginatio (emoce)⁶². V současnosti je kladen důraz zejména na rozvoj logiky, ačkoliv emocionální stránka by měla být na stejné úrovni a podle mého názoru je rozvíjení emocionální stránky, zejména u dnešní dětské populace, velice důležité.

V praktické části jsem pracovala s vizuální stránkou snu prostřednictvím koláže. Volba koláže byla pro téma snu nejpřístupnější především z technického hlediska. Původně měly být fotografie inscenované ve vybraných lokalitách s modely a scény svícené externími světly, ale vzhledem k náročnosti a nedosažitelnosti požadovaného snového efektu jsem tuto myšlenku zavrhla. Digitální manipulace v softwaru Adobe Photoshopu byla pro mě výzvou, protože ve své dosavadní tvorbě jsem ho nikdy nepoužívala v takové míře. Díky tomu pro mne byla práce na těchto fotografiích nedocenitelným přínosem, který jistě v budoucnosti plně uplatním. Rozsah a pestrost námětů, které téma nevědomí přináší, dává při jeho znázornění takovou svobodu, že jistě v sobě skrývá potenciál k mnohem pokroucenějším výjevům, než jsem použila ve svých snímcích. Výběr konečných návrhů tak, právě díky své nevyhraněnosti, nebyl snadný. Sny jsou tak bezedným prostorem pro kreativitu a imaginativnost, že jsem o konečném záběru vždy začala znovu pochybovat, zda může být vůbec označen za fragment snu. Ale jak jsem již zmínila v úvodu teoretické práce, chtěla jsem se vyhnout příliš velké bizarnosti, která by mohla působit jako prvoplánová nahodilost.

Problematika zobrazitelnosti snu ve fotografii nebyla v této práci rozhodně zcela vyčerpána. Daný výběr má reprezentovat velice zúžený okruh českých i zahraničních autorů imaginativní fotografie. Jedná se sice o úzký výběr autorů, kteří se zabývali prostředím nevědomí a jeho vizualizací prostřednictvím kresby světla, nicméně jsem se snažila, aby tento výběr odrážel různé podoby a formy tvorby ve fotografickém médiu. A tak nezbývá než doufat, že někoho tato práce inspiruje k dalšímu poznávání autorů, kteří se rozhodně zasloužili nazývat fotografy snu.

⁶² ČAČKA, Otto. *Psychologie imaginativní výchovy a vzdělávání s příklady aplikace*. s.10

Seznam použitých zdrojů

Monografické zdroje

ATKINSON, Rita L. *Psychologie. 2., aktualiz. vyd., V Portálu 1.* Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-640-3.

BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii.* Vyd. 2., upravené. Praha: Agite/Fra, 2005, 123 s. ISBN 80-866-0328-8.

BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH (eds.). *Česká fotografie 20. století: průvodce.* Praha: KANT, 2005. ISBN 80-86217-89-2.

ČAČKA, Otto. *Psychologie imaginativní výchovy a vzdělávání s příklady aplikace.* Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Doplněk, 1999, 366 s. ISBN 8072390341.

ČERNOUŠEK, Michal. *Sen a snění.* Horizont. ISBN 40-057-88.

FISCHER, Robert. *Lynch: temné stránky duše.* Vyd. 2., dopl. a aktualiz. Brno: Jota, 2006, 462 s. ISBN 80-721-7433-9.

FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus.* V Praze: Slovart, 2007, 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8.

FREUD, Sigmund. *Výklad snů.* Vyd. 5., upr. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2005, 395 s. ISBN 80-865-5916-5

FRONTISI, Claude. *Obrazové dějiny umění.* V Praze: Knižní klub, 2005, 515 s. ISBN 8024214571.

GAMWELL, Lynn. *Dreams 1900-2000: science, art, and the unconscious mind.* Binghamton, N.Y.: Binghamton University Art Museum, State University of New York, 2000, 304 p. ISBN 08-014-3730-X.

HAVLÍČEK, Zbyněk. *Skutečnost snu.* Vyd. 1. Praha: Torst, 2003, 569 s. ISBN 80-721-5207-6.

JACOBI, Jolande Székács. *Psychologie C.G. Junga.* Vyd. 2., V Portálu 1. Praha: Portál, 2013, 210 s., [16] s. obr. příl. Spektrum (Portál). ISBN 978-80-262-0353-7.

JOHNSON, Paul. *Dějiny 20. století*. V nakl. Leda 2., opr. vyd. Voznice: Leda, 2014, 846 s. ISBN 9788073353353.

KESNER, Ladislav (ed.), Colleen M SCHMITZ (ed.) a Elisabeth AHNER. *Obrazy mysli - Mysl v obrazech*. V Brně: Moravská galerie, 2011, 443 s. ISBN 9788087474402.

MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2. uprav. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986, 269 s.

SEGAL, Hanna. *Dream, phantasy, and art*. New York: Tavistock/Routledge, 1990, xiii, 120 p. ISBN 04-150-1797-1.

SILVERIO, Robert a Jan MLČOCH. *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, 2007, 146 s. ISBN 978-807-3310-837.

ŠIROKÝ, Hugo. *Meze a obzory psychoanalýzy*. Vyd. 1. Praha: Triton, 2001, 587 s. ISBN 8072541641.

ŠVANKMAJER, Jan a František DRYJE. *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*. Vyd. 1. Praha: Dauphin, 2001, 271 s. ISBN 8072720457

WALSH, Maria. *Art and psychoanalysis*. New York: I.B. Tauris, 2013, ix, 155 p. Art and--. ISBN 1848857985.

Seriálové publikace

Analogon: Sféra snu. Praha: Paseka; Kozoroh; Lidové noviny; Sdružení Analogonu, 1969, 1990- 2001, č. 32. ISSN 0862-7630.

BAŇKA, Pavel. Umělé světy jako fenomén soudobé společnosti a umění. *FOTOGRAF: Časopis*. 2014, (23), 1.

Bratrstvo. Brno: Moravská galerie, 1996, 85 s. ISBN 80-702-7063-2.

Co je fotografie: 150 let fotografie = What is photography : 150 years of photography. Praha: Videopress, 1989, 391 p. ISBN 80-702-4004-0.

VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Inscenovaná fotografie? *Disk: Časopis pro studium dramatického umění*. Praha 1: AMU, 2003, (4.), 51-65. ISSN 1213-8665.

Elektronické zdroje

BERTA, Lukáš. Sigmund Freud: Sen odměňuje snícího a střeží jeho spánek.

In: *Dream-analysis.net: Interpretation of dreams* [online]. [cit. 2016-03-24]. Dostupné z: <http://www.vykladsnu.cz/teorie/sigmund-freud-sen-odmenuje-strezi-spanek.htm>

BERTA, Lukáš. Sigmund Freud: Zdroje snu a dětská sexualita. In: *Dream-analysis.net: Interpretation of dreams* [online]. [cit. 2016-02-24].

Gregory Crewdson "In a Lonely Place", Haggerty Museum of Art at Marquette University
In: *Youtube* [online]. 14. 02. 2013 [cit. 2015-10].

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=sNvLIZr3iYY>

HÖSCHL, Cyril. Co zbylo z Freuda: Zakladatel psychoanalýzy a současná medicína.

In: *Dějiny a současnost* [online]. [cit. 2016-01-22]. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2006/4/co-zbylo-z-freuda/>

Jeff Wall. VÁLKA, Ondřej. *Valka.info* [online]. [cit. 2016-04-09]. Dostupné z:

<http://valka.info/projects/jeff-wall/>

Karel Teige. In: *Artmuseum.cz: Karel Teige* [online]. [cit. 2016-03-15]. Dostupné z:

http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=406

Man Ray: malíř, filmař, sochař, fotograf. In: *Osobnosti.cz* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <http://zivotopis.osobnosti.cz/man-ray.php>

POSPĚCH, Tomáš a Lucia FIŠEROVÁ. Slovenská nová vlna/80.léta. In: *Artalk.cz* [online]. [cit. 2016-01-22]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2013/12/14/tz-slovenska-nova-vlna-80-leta/>

VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Absurdita reality a absurdita realitního. Artmagazín [online]. 1990 [2015>02>05]. Dostupné z: <http://www.artmagazin.eu/galerie-umelcu/absurdita-reality-a-realita-absurdniho.htm>

Seznam příloh

Přílohy I. Obrazové materiály k teoretické části

Přílohy II. Fotodokumentace projektové části

Přílohy III. Fotografický soubor „Fotografie jedné noci“

Přílohy

Přílohy I. Obrazové materiály k teoretické části

Přílohy I. Obrazové materiály k teoretické části



Obr. 1: William Blake, Velký rudý drak a žena oděná sluncem II. 1806-1809



Obr. 2: Henry Fuseli, Noční můra tíží snící ženu, 1781



Obr. 3: Francisco de Goya y Lucientes, Rozmary (Los Caprichos) 1797–1798



Obr. 4: Salvador Dalí, Sen vyvolaný letem včely kolem granátového jablka, vteřinu před probuzením z roku 1944



Obr. 5: Snímek umírající dívky Henry Peach Robinsona z roku 1858



Obr. 6: Fotografie z 30 záběrů Oscara Gustava Rejlandera



Obr. 7: Ukázka rayogramu, Man Ray



Obr. 8: Karel Teige, koláž 365 z roku 1949.



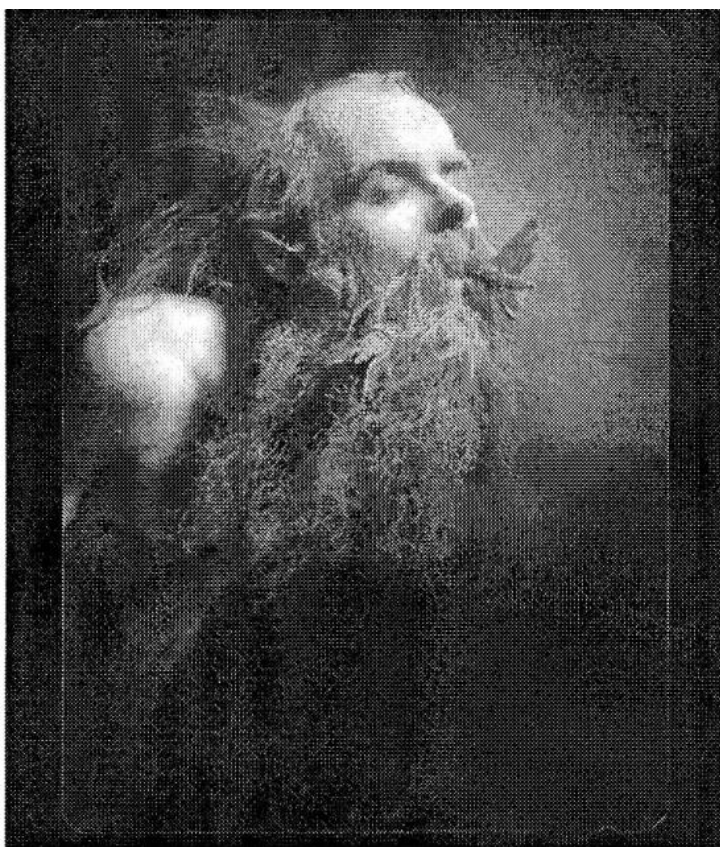
Obr.9: Jindřich Štýrský, Emilie ke mně přichází ve snu



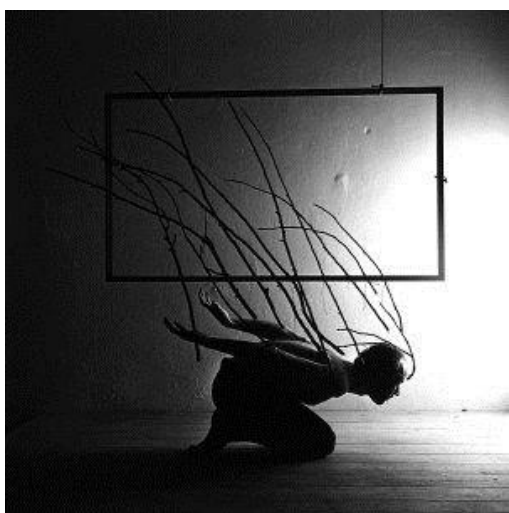
Obr.10: Absurdní zátěšší obchodních výloh, Jindřich Štýrský z cyklu Žabí muž, 1934



Obr.11/13: Anděl a Světloňož



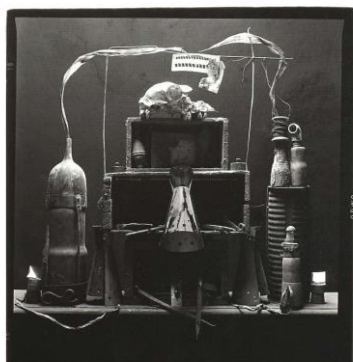
Obr.13: Bratrstvo, Pěstoun můr



Obr. 14: Rudo Prekop,
DIK-OBRAZ, 1988



Obr. 15: Tono Stano



POMNÍK VEŠKERENSTVA III.

Obr.16: Depresivní zátiší Rudo Prekopa



Obr. 17: Kamil Varga, z cyklu
Jesenná psychoterapia a iné
skúsenosti



Obr. 18: Martin Štrba, Zemská
přitažlivost



Obr. 19: Miro Švolík a jeho známé
inscenace snímané z okna



Obr. 20: Náhlý poryv větru / A Sudden Gust Of Wind (after Hokusai) 1993, Jeff Wall volně inspirováno dřevorytem japonského umělce *Katsushika Hokusai*



Obr. 21 Jeff Wall, "*Vampires' Picnic*"



Obr.22: Gregory Crewdson: Bez názvu z cyklu "Beneath The Roses", 2007



Obr.23: Gregory Crewdson, Bez názvu z cyklu "Twilight"
2001-2002



Obr.24.Gregory Crewdson: Bez názvu, 2001



Obr. 25: imaginativní snímek Gregory Grewdsona z cyklu "Dream house"

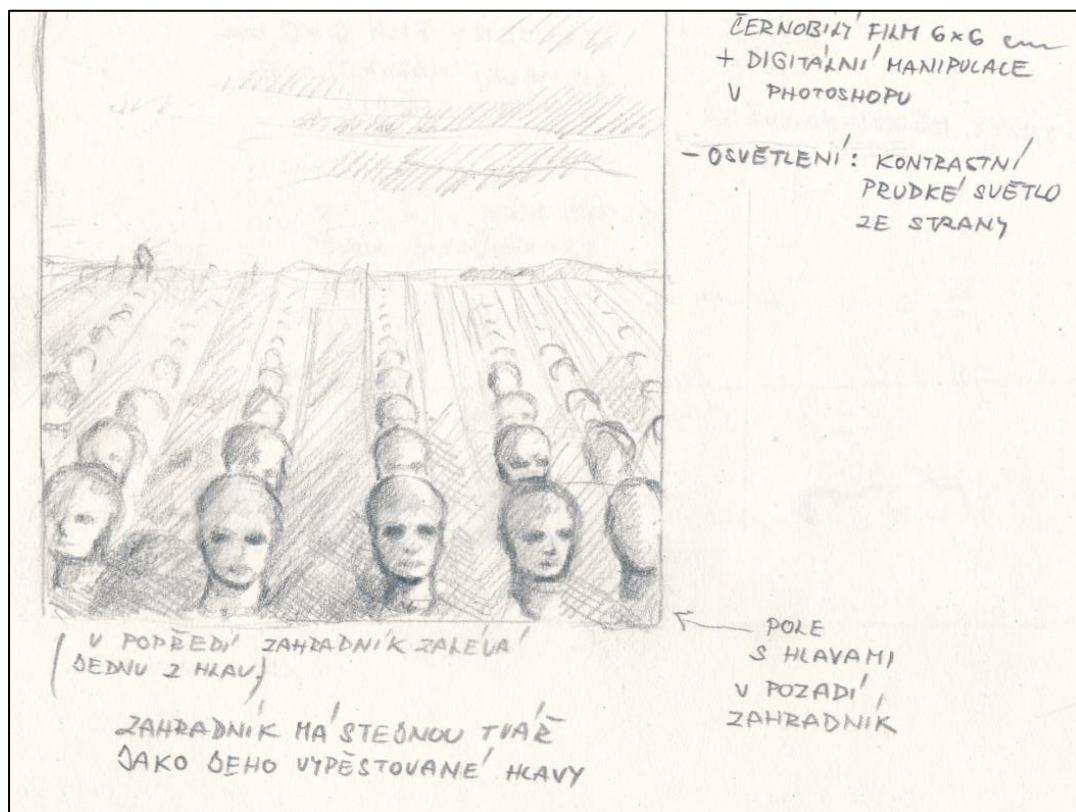


Obr. 26: "Cow", Erik Johansson

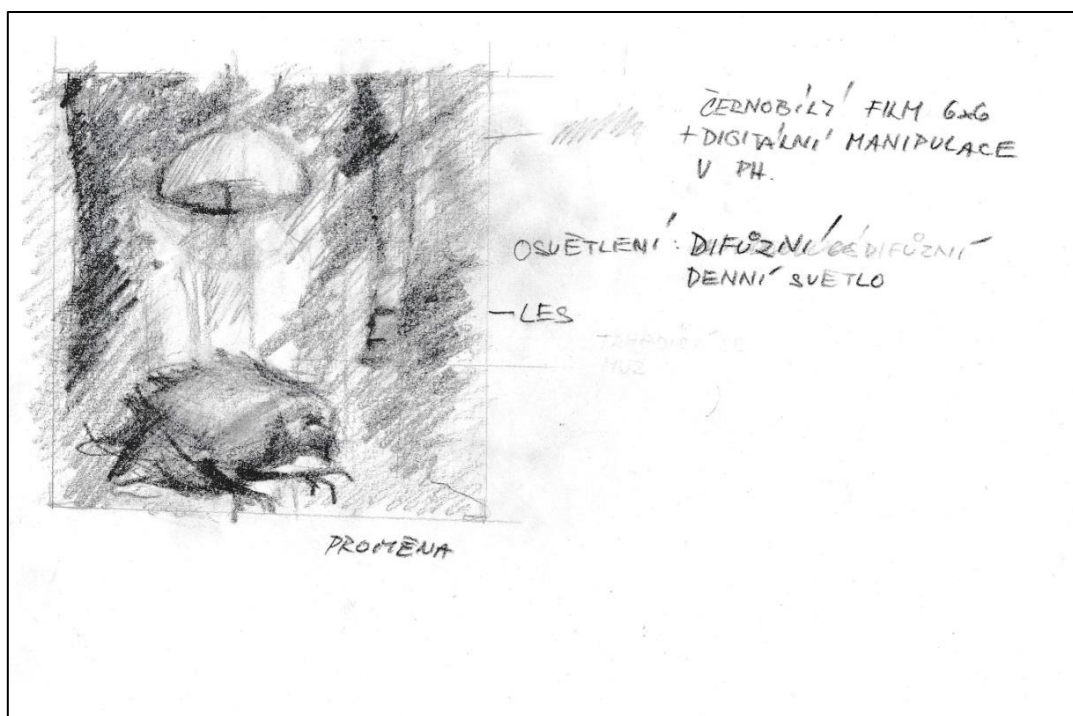


Obr. 27: "Lost in the rain"- Erik Johansson

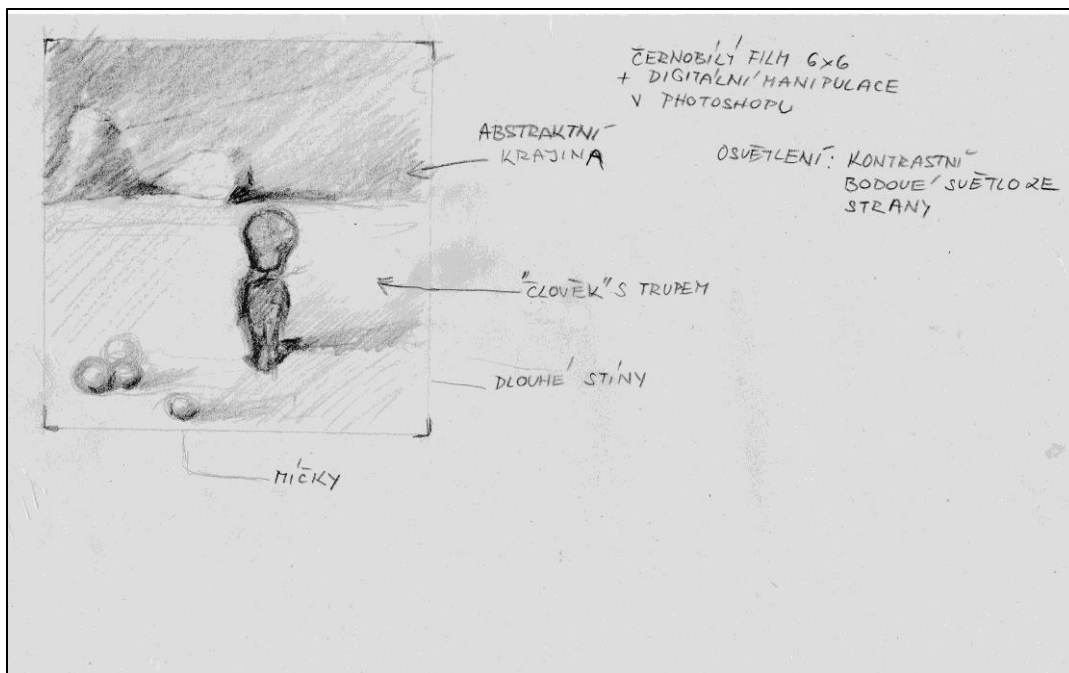
Přílohy II. Fotodokumentace projektové části



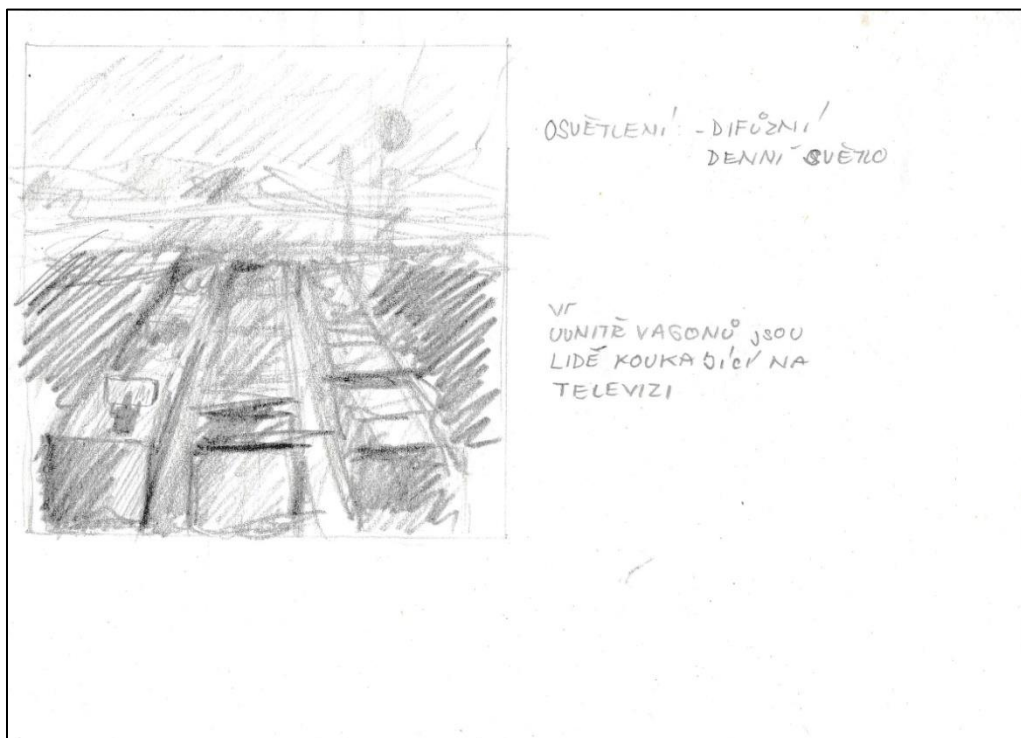
Obr.28: Skica ke snímku Záhrádka



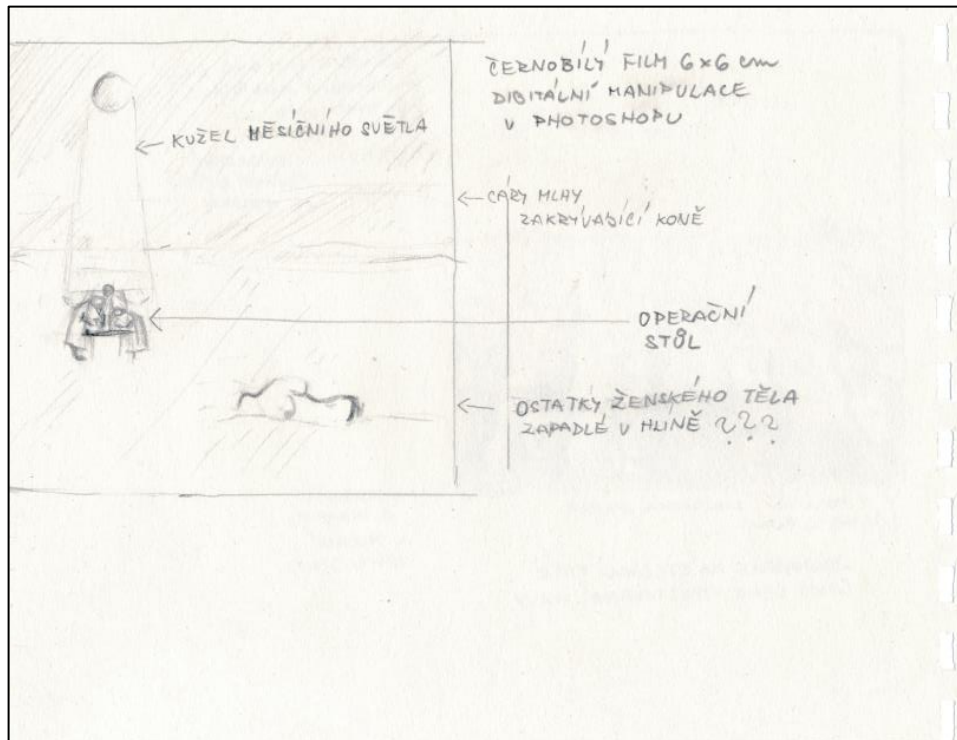
Obr.29: Skica ke snímku Pieta



Obr. 30: Skica ke snímku Atrakce



Obr. 31: Skica ke snímku Čekání



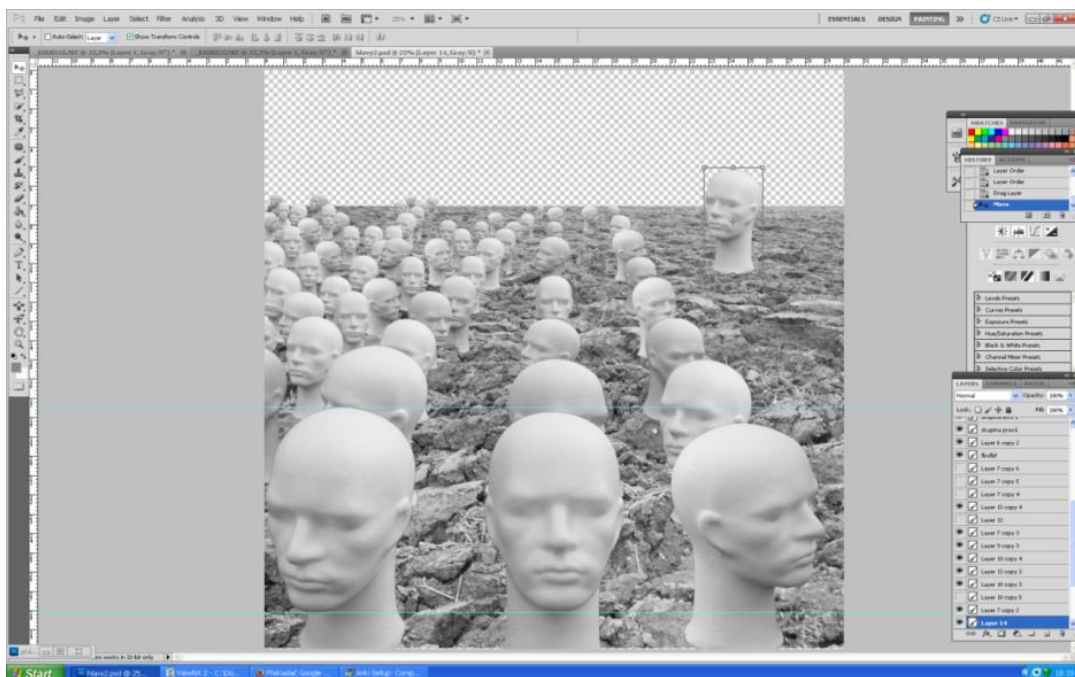
Obr.32: Skica ke snímku Zákrok



Obr.33: Vyvolávání filmu



Obr.34: Skenování filmu v aplikaci Canon



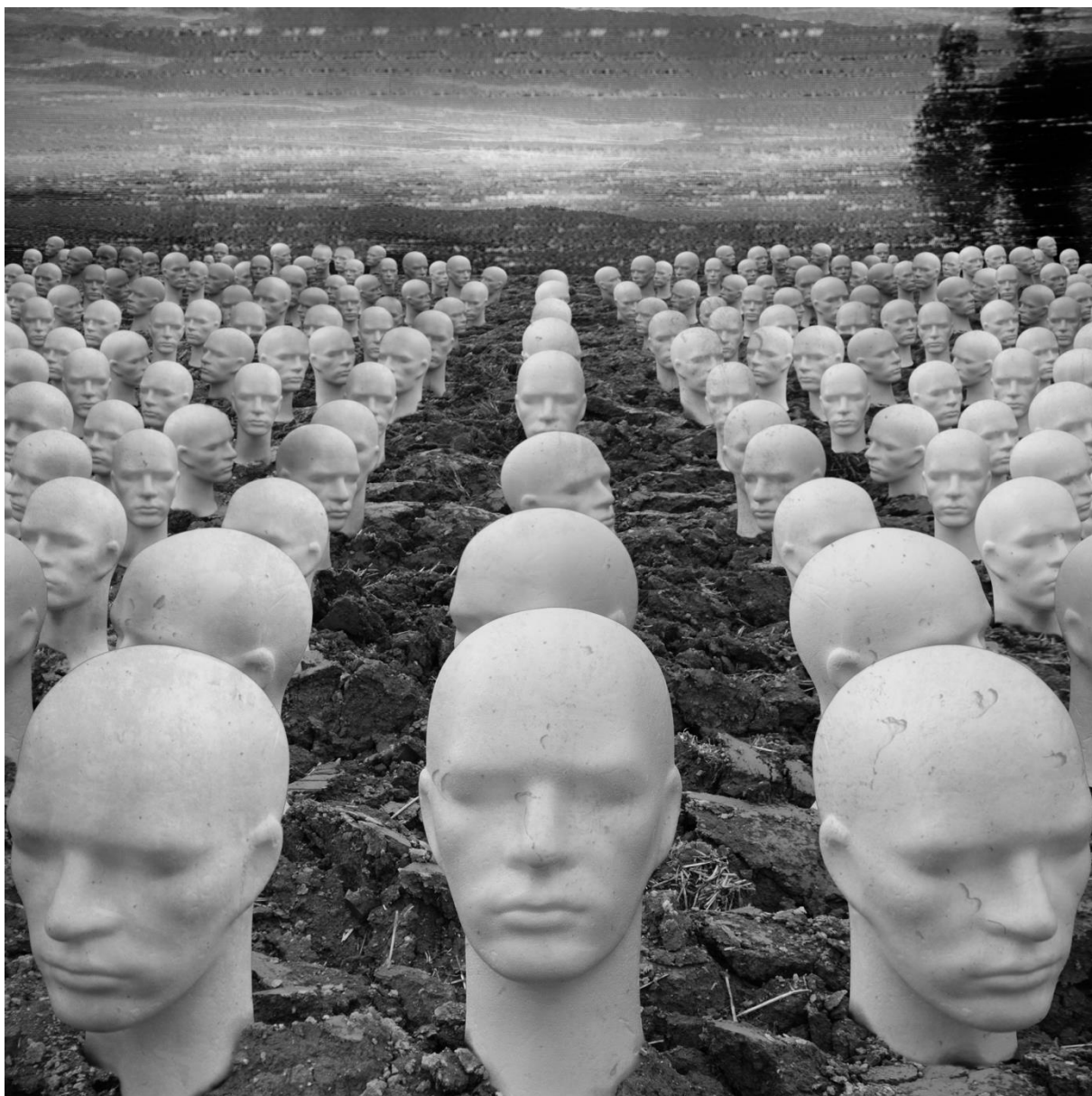
Obr. 35: Finální postprodukce z několika snímků v programu Adobe Photoshop CS5



Obr. 36: "Pijeta"



Obr. 37: "Čekání"



Obr. 38: "Zahrádka"



Obr. 39: "Atrakce"



Obr. 40: "Zákrok"

Zdroje příloh

Obr. 1 http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=3922

Obr. 2 <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-england/a/henry-fuseli-the-nightmare>

Obr. 3

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Goya+y+Lucientes,+Francisco+de%3A+%C2%BBLos+C+aprichos%C2%AB+%5B6%5D>

Obr. 4 <http://pictify.saatchigallery.com/159595/salvador-dali-dream-caused-by-the-flight-of-a-bee-around-a-pomegranate-one-second-before-awakening>

Obr. 5 <https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps10/dilo/web/pages/fotogalerie.html>

Obr. 6 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life.jpg

Obr. 7 <http://pdnpulse.pdnonline.com/wp-content/uploads/2013/04/MAN-RAY-Rayograph-Smoke.jpg>

Obr. 8 <http://semioticapocalypse.tumblr.com/post/131184933043/karel-teige-collage-365-1949-semap-fb>

Obr. 9 <http://www.odaha.com/tomas-odaha/recenze/cetba/jindrich-styrsky-emilie-ke-mne-prichazi-snu>

Obr. 10 https://michelkoven.files.wordpress.com/2012/12/003264_big.jpg

Obr. 11-13 *Fotograf: časopis pro výtvarnou fotografii*. Praha: Mediagate s.r.o., 2003, (1/2001, 2/2003). ISSN 1213-9602.

Obr. 14 <http://www.czechslovakphotos.com/images/rp2selfp.jpg>

Obr. 15 <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10567497608-vlna-versus-breh/21456227002/8416-tono-stano/#&gid=2&pid=2>

Obr. 16 <http://www.blackandwhitephoto.cz/zatysi2/index.html>

Obr. 17 http://www.webumenia.sk/dielo/SVK:GNZ.UP_88

Obr. 18 <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10567497608-vlna-versus-breh/21456227002/8418-martin-strba/>

Obr. 19 <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10567497608-vlna-versus-breh/21456227002/8419-miro-svolik/#&gid=2&pid=4>

Obr. 20 <http://valka.info/projects/jeff-wall/>

Obr. 21 https://brianholmes.files.wordpress.com/2011/01/jeff_wall_vampires.jpeg

Obr. 22 <http://theamericanreader.com/interview-with-photographer-gregory-crewdson/#jp-carousel-15945>

Obr. 23 <http://theamericanreader.com/interview-with-photographer-gregory-crewdson/#jp-carousel-15946>

Obr. 24 <http://theamericanreader.com/interview-with-photographer-gregory-crewdson/#jp-carousel-15943>

Obr. 25 <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/81/e8/14/81e8148c5c22de8a244183a68550256d.jpg>

Obr. 26 http://utopic.me/page/82337803_/www.topdesignmag.com/a-showcase-of-mesmerizing-photo-manipulations/

Obr. 27: <http://www.dn.se/kultur-noje/photoshopfantomen-erik-johansson-staller-ut-omojliga-bilder-pa-fotografiska/>