

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PROBLÉM ZNAKU V SURREALISTICKÉ FOTOGRAFII

Vedoucí práce: Mgr. Jan Staněk, Ph.D.
Konzultant: Mgr. Filip Hotový
Autor práce: Hana Laipoldová
Studijní obor: Estetika
Ročník: 3.

2010

Děkuji Mgr. Filipovi Hotovému za odborné vedení, podnětné konzultace a za ochotu a trpělivost při čtení mé bakalářské práce.

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala 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 elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 21. května 2010

.....

Anotace

Práce se bude zabývat fotografií v surrealismu z hlediska znaku. Bude zde nastíněn historický vývoj, zásady a estetické principy surrealismu a to ve vztahu k fotografii. Dále bude práce vysvětlovat fotografické techniky, které surrealismus vynalezl. Díky těmto technikám dochází k „rozmezeření“ a tím k specifické možnosti pohlížení na realitu skrze znakovost fotografie. Tímto bude poukázáno na jedinečnost surrealistické fotografie nejen v rámci celé surrealistické tvorby, ale i fotografických obrazů obecně.

Annotation

Work will deal with images of Surrealism in terms of sign. It will also outline the historical development, principles, and aesthetic principles of Surrealism in relation to photography. Further, work will explain the photographic technique invented by surrealism. With these techniques there is 'spacing' and the specific options to look at reality through the sign of photos. This is referred to the uniqueness of Surrealist photography not only across but also the creation of surreal photographic images in general.

Obsah

1	Úvod.....	1
2	Znakovost.....	3
2.1	Koncept Ferdinanda de Saussura	3
2.2	Třídění znaků dle Ch. S. Peirce.....	5
2.2.1	Ikon	7
2.2.2	Index.....	8
2.2.3	Symbol	8
3	Fotografický obraz jako znak.....	10
3.1	Umělecké dílo jako znak.....	16
4	Surrealismus.....	19
4.1	Vznik surrealistického hnutí	20
4.2	Zásady a estetické principy	21
4.2.1	Automatismus a sen	23
4.2.2	Krása	26
4.3	„Syntax fotografie“	28
4.3.1	Syntax dle Jacquese Derridy	29
4.3.2	Užití syntaxe na fotografii – Rosalind Kraussová.....	30
4.4	Způsoby tvorby fotografických obrazů	31
4.5	Vyřešení problému znaku v surrealistických fotografiích	34
5	Závěr	40
6	Zdroje	43
7	Příloha	45
7.1	Fotografické techniky surrealismu	45

1 Úvod

V naší práci jsme se rozhodli zabývat ne zcela běžným tématem problému znaku v surrealistické fotografii. Pozoruhodnému a novému médiu jsme se rozhodli věnovat právě pro jeho znakovou povahu i schopnost stát se zvláštním uměleckým projevem. Surrealismus je velmi zvláštní umělecké hnutí, které má jistě co říci i dnes. V realizaci surrealistické tvorby mají fotografie zvláštní postavení. Nejen z hlediska surrealismu samotného, ale i v kontextu umělecké fotografie.

Analýza surrealistických fotografií z pohledu sémiotiky a estetiky není mnoho zpracovávána a neexistuje tak mnoho relevantní literatury. My jsme se rozhodli čerpat z českého autora Petra Krále, konkrétně z jeho knihy „Fotografie v surrealismu“. Toto dílo nám podává nejen přehled autorů surrealistických fotografií od Atgeta, Man Raye, až po české surrealisty jako byli Nožička nebo Medková působící po 2. světové válce, ale i estetické principy a klasifikaci surrealistické fotografické tvorby. Dále jsme získávali informace z díla „Fotografické podmínky surrealismu“, jehož autorka je Rosalind Kraussová. V této knize nenajdeme výčet autorů, ale již snahu o filosoficko-estetický pohled, ve kterém využívá sémiotiky a postmoderních filosofických konceptů. Další principy surrealistické tvorby jsme rovněž našli v Manifestech André Bretona a v dalších dobových dokumentech. Nejprve si ukážeme sémiotické koncepty Ferdinanda de Saussura a Ch. S. Peirce, i koncept Rolanda Barthesse poukazující nejen ke zvláštnosti fotografického obrazu jako sdělení. Následně nám tyto teorie budou sloužit jako nástroj k postižení znakovosti fotografických obrazů obecně. Také zde naznačíme problém vztahu fotografie a uměleckého díla jako znaku dle teorií Jana Mukařovského. V poslední kapitole se dostaneme přes vznik surrealistického hnutí, principů a estetiky surrealistů až přímo ke specifické znakovosti fotografie, která díky jejich technikám dostala jiný rozměr. Pokusíme se na několika vybraných fotografiích ukázat, že problém zdánlivé nesourodosti hnutí lze vyřešit právě v surrealistické fotografii. Fotografické techniky vynalezené surrealistickými umělci dodávají jejich dílům estetickou hodnotu, kterou můžeme i dnes obdivovat. Jejich program díky fotografiím dosáhl svého naplnění – fotografie skutečně zobrazují jinou skutečnost, syntézu reality přítomné a „nadreality“, jež můžeme spatřovat v našem podvědomí. Syntéza

těchto dvou „skutečností“ vstupuje do našeho světa skrze fotografie, jež mají schopnost minimálně změnit náš pohled na všední život. Zároveň v poslední kapitole ukazujeme, že pojetí znaku může být shodné pro interpretaci fotografie jako uměleckého díla.

2 Znakovost

Pro naši práci využijeme dva velmi významné sémiotické koncepty. Jedním je sémiotická teorie francouzského lingvisty Ferdinanda de Saussura, druhá je triáda ikon – index – symbol dle třídění amerického filozofa Charlese Sanderse Peirce. Oba jsou pro naši práci důležité, každý ale z jiného hlediska – Peircova triáda hlavně k ukázaní ikonicko-indexikálního charakteru fotografických obrazů, Saussurova teorie jako základ pro další koncepty, které nám pomohou pochopit zvláštnost surrealistických fotografií.

2.1 Koncept Ferdinanda de Saussura

Moderní sémiotickou teorii neboli teorii znakovosti založil Ferdinand de Saussure – vše se můžeme dočíst v posmrtně vydaném soupisu přednášek „Kurz obecné lingvistiky“¹. Zajímala ho především lingvistika, tedy jazyk. Ten má být dle Saussura všeobecný, opakovatelný a podstatný, nenahodilý. Jazyk však není podle něj jednotný, v jeho rámci existují tři „typy“ jazyka, z kterých se skládá – jedná se o jazyk, řeč a promluvu. Jazyk je nejobecnější, zastřešuje oba dva další „typy“ jazyka, je jeho normou. Jazyk (langue) se neshoduje s řečí (langage), je její nejdůležitější částí. Jazyk (langue) není individuální, jedná se o konvenci, kód. Je sociálně dán, jelikož se kódům jazyka musejí všichni jeho uživatelé vědomě nebo nevědomě podřídit. Další „složkou“ jazyka je promluva (parole), která je individuální, každý jedinec používající jazyk ho realizuje ve své konkrétní promluvě, k ukázaní svých myšlenek. Jazyk a promluva se navzájem předpokládají: „Jazyk je nutný k tomu, aby mluva byla srozumitelná a dosáhla všech svých účinků, mluva je zase nutná k tomu, aby se vytvořil jazyk; historicky vždy fakt mluvy předchází.“² Saussure ukazoval problematický vztah jednotlivých „složek“ jazyka na několika příkladech, jedním z nich je hra šachy. Pravidla této hry by byla jakýmsi jazykem, jednotlivé a konkrétní partie hry by představovaly promluvu. Pravidla hry existují za každou jednotlivou partii, které se realizují až v konkrétní partii a v konkrétních vztazích mezi figurami.

¹ DE SAUSSURE, Ferdinand. *Kurz obecné lingvistiky*. 3. upravené. Praha: Academia, 2007.

² Tamtéž, s. 50.

Důležitá je rovněž Saussurova teorie jazyka jako systémů vztahů – tyto vztahy nazývá asociativní a syntagmatické. Jedná se o vztahy a rozdíly mezi jazykovými termíny, díky nimž může jazyk vůbec fungovat. Syntagma jsou takové části jazyka, které v promluvě řadíme za sebou (jsou tedy založeny na linearitě jazyka), nemůžeme je pronést zároveň. Syntagma nabývá svého smyslu právě až v postavení v promluvě, tedy je definováno tím, co předchází a co následuje. Zjednodušeně řečeno je syntagmatem věta, kdy musíme číst jednotlivá slova za sebou a tak můžeme pochopit smysl věty. Jak říká Saussure: „Syntagmatický vztah je vztah in presentia; spočívá na dvou nebo více termínech, které jsou v určité faktické řadě přítomné zároveň.“³ Asociativní vztahy vyvstávají též z promluvy – zakládají se ovšem na naší paměti, asociacích, kdy slova vytvářejí skupiny, které mají něco společného. Opět bychom mohli uvést zjednodušený příklad věty – asociativní činitele by v takové věty byla významové prvky, synonyma, jimiž bychom mohli nahradit slova v dané větě. Asociativní vztahy vytvářejí skupiny slov, z nich si mluvčí vybírá konkrétní slovo pro danou promluvu. Slovy Saussura: „Asociativní vztah naopak sjednocuje ve virtuální mnemonickou řadu termíny in absentia.“⁴

Dalším významným prvkem lingvistické teorie F. de Saussura bylo, oproti minulému chápání znaku⁵, dělení znaku na označující a označované, které tvoří nedělitelnou jednotu, a kde označující není něčím fyzickým, ale „reprezentací, o

³ DE SAUSSURE, Ferdinand. *Kurz obecné lingvistiky*. 3. upravené. Praha: Academia, 2007, s. 151.

⁴ Tamtéž.

⁵ S pojetím znaku se setkáme již v počátcích filosofie. Platón se ve svém dialogu „Kratylos“ zajímá o to, jak pojmenováváme věci, jak je označujeme, a tak dává základy k chápání znaku, jak ho chápeme dnes a jedná se tak zároveň o první filosofii jazyka. Odmítá zde onomastickou teorii jazyka, tj. teorii tvrdící, že jazyk nevznikl na symbolice hlásek. Na něj navazuje Aristoteles, který více rozvíjí gramaticko-logické vztahy znaků, stoikové, jenž poutá bádání po kritériu pravdy. Dále se setkáváme se znaky i ve středověku – významným filosofem zabývajícím se znaky byl sv. Augustin, ve středověkých malbách je stále přítomna paralela mezi realismem a symbolickým zobrazováním. Nejdůležitější událostí středověku, vztahující se ke znaku byl spor o univerzálie – znak definován jako přítomné jsoucno, které zastupuje jiné nepřítomné jsoucno – znaky tedy zastupují věci, které existují před věcmi pro realisty, naopak víra v to, že věci existují před znaky, je typická pro nominalisty. Významnými osobnostmi, které měly přímý vliv na vznik sémiotiky, byl J. Lock, jenž rozlišuje několik druhů poznání, které studují tři vědy, z nichž jednu nazval „sémiotiké“ (zkoumá charakter věcí, jak jsou samy o sobě a to, co udělá myslící člověk pro dosažení svého štěstí). J. S. Mill mluví o konotaci, denotaci a jmenujme ještě třetího významného filosofa před Saussurem – G. F. L. Frege, který poznatky o znacích obohatil o své pojetí o rozlišení významu (to, co je označeno) a smyslu (to, co je vyjádřeno). Z ČERNÝ, Jiří, HOLEŠ, Jan. *Sémiotika*. Praha: Portál, 2004.; DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi: Proměny a stav oboru do konce 20. století*. Praha: Portál, 2002. 160 s.

kteřé nám poskytují svědectví naše smysly“.⁶ Tato teorie ukazuje prvek v diadické koncepci. Se Saussurovým chápáním jazyka, jako svrchovaného nástroje pro komunikaci, vyvstává problém vztahu jazyka a písma. „Jazyk a písmo jsou dva odlišné znakové systémy, přičemž druhý existuje výlučně proto, aby reprezentoval první.“⁷ Písmo je pro něj odvozením jazyka, nepřímou reprezentací odvozenou z řeči, tedy reprezentací reprezentace. Písmo navíc zakaluje vztah označujícího a označovaného, funguje za nepřítomnosti mluvčího. Toto obšírné shrnutí Saussurových myšlenek jsme si zde uvedli hlavně proto, že někteří další filosofové, pro naši práci velmi důležití, navazovali na Saussurovy teze.

Saussurovým konceptem označujícího – označovaného však vývoj myšlenek o znaku nekončí, diadická koncepce nebyla příliš vhodná k chápání nejazykových znakových projevů, proto se zde vyskytla potřeba upravit dělení znaku o další aspekt, o kterém Saussure neuvažuje – o hmotném objektu stojícím mimo jazyk, který je někým vnímán (interpretans). Tímto aspektem se koncept Peirce zásadně liší od Saussurova, jenž „při své redukci znakového fungování, jazyka jako konvencionalizovaného systému umělých znaků, kdy znak je nástrojem komunikace, záměrně využívaným lidmi, neuvažuje objekty jako cosi stojící mimo jazyk.“⁸ Toto rozšířené pojetí se nazývá triadickou sémiotikou – vnáší do znakových systémů objekty, k nimž se vztahují pojmy. Peirce tak pomohl založit koncept triadické sémiotiky, který si dále přiblížíme podrobněji a v následující kapitole ji využijeme k uchopení znakovosti fotografických obrazů.

2.2 Třídění znaků dle Ch. S. Peirce

V této kapitole se zaměříme na sémiotický koncept klasifikace znaků Ch. S. Peirce rozpracovaný roku 1867 ve sborníku „Proceedings of Arts and Sciences“ pod názvem „On a New List of Categories“ (O novém seznamu kategorií).⁹ Znak je obecně chápán jako „něco, za čím se skrývá něco jiného

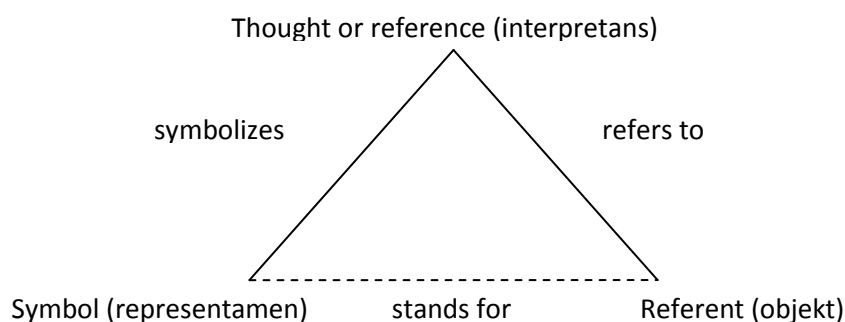
⁶ ČERNÝ, Jiří, HOLEŠ, Jan. *Sémiotika*. Praha: Portál, 2004, s. 96.

⁷ DE SAUSSURE, Ferdinand. *Kurz obecné lingvistiky*. 3. upravené. Praha: Academia, 2007, s. 59.

⁸ MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastimil. *Znaky, obrazy a stíny slov*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 34.

⁹ On a New List of Categories In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 22.8.2004, 24.2.2009 [cit. 2010-04-12]. Dostupné z WWW: <http://en.wikisource.org/wiki/On_a_New_List_of_Categories>.

(referent, věc) a existuje někdo, kdo si takový vztah uvědomuje“.¹⁰ Také bychom mohli říct, že znak zastupuje něco jiného vzhledem k něčemu dalšímu. „Neboli znak zastupuje něco jiného (než sám sebe) pro někoho, a to za určitých okolností (které determinují toto zastupování).“¹¹ Celé jeho nové pojetí znakovosti je založeno na vztahu tří členů, jimiž jsou: interpretans – objekt – representamen. Tyto prvky Peirce rozdělil na základě vztahu znaku a předmětu. To, že si „někdo vztah označování uvědomuje“ je velkým přínosem Peirce. Dal tak základ pro vznik triadické sémiotiky, která nechápe vztah označování pouze jako vztah předmětu a jména, ale jako předmět vně vědomí, jméno a představu v našem vědomí – tedy obohatil naše chápání znaku o interpretans – někoho, kdo znak vnímá. Forma znaku, neboli representamen, je „něco, co pro někoho něco zastupuje z nějakého hlediska nebo v nějaké úloze“¹²; je to „cokoliv, co vztahuje něco jiného (jeho interpretans) k nějakému objektu, k němuž se samo vztahuje (svému objektu)“.¹³ Znak tedy zastupuje něco (svůj objekt), zastupuje něco pro někoho (interpretans) a konečně zastupuje něco pro někoho z nějakého hlediska (toto hledisko se nazývá základ znaku). Tyto pojmy – representamen, objekt, interpretans a základ – je možno brát tak, že odkazují k prostředku, jimž znak označuje; vztah mezi nimi určuje přesná povaha procesu semiózy.



Obrázek 1: Trojúhelník reference podle Ch. K. Ogdena a I. A. Richardse;¹⁴ výrazy v závorkách by odpovídaly Peircovu dělení

¹⁰ ČERNÝ, Jiří, HOLEŠ, Jan. *Sémiotika*. Praha: Portál, 2004, s. 16.

¹¹ MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastimil. *Znaky, obrazy a stíny slov*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 34.

¹² HAWKES, Terence. *Strukturalismus a sémiotika*. Brno: Host, 1999, s. 106.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi: Proměny a stav oboru do konce 20. století*. Praha: Portál, 2002.

Tento trojúhelník reference vznikl ze základů položených Peircem. Ukazuje nám vztahy mezi třemi složkami znaku. „Symbol (Peirce pro tento vrchol použil termínu representamen) je forma znaku. Reference (u Peirce interpretans) je význam znaku. Referent (Peirce používá termín objekt) je předmět mimojazykové skutečnosti.“¹⁵

Peirce tvrdí, že existují tři druhy našeho zájmu o věc. Můžeme se zajímat o ni samotnou, nebo náš zájem pramení z interakce s ostatními věcmi, eventuálně se může jednat o zprostředkovaný zájem, pokud nám dovoluje si věc představit. Peircovo dělení znaků je velmi důmyslně zpracované, Peirce dělí znaky do několika triád, a proto je také velmi složité. V naší práci se proto budeme zabývat pouze jeho pojetím znaku dle jeho vztahu k označovanému objektu, sestávající z povahy sobě vlastní, nebo dle existenciálního vztahu k objektu nebo jeho vztahu k interpretovi. Tato část koncepce odpovídá trojici znaků – ikon, index, symbol.

2.2.1 Ikon

Ikon je typ znaku, který odkazuje na objekt podobností nebo odpovídajícím uspořádáním vzhledu, kterou znak předkládá a adresát přijímá. Vztah objektu a znaku je společným sdílením nějaké vlastnosti, tvrdí Terence Hawkes.¹⁶ Peircova přesnější definice zní: „Jsou zde podobnosti nebo ikony, které slouží ke zprostředkování myšlenky o věcech, které reprezentují jednoduše tím, že je napodobují.“¹⁷ Dále podrobněji vysvětluje – ikona je znak, který odkazuje na objekt, jenž denotuje zcela podle něj, zároveň je mu vlastní a má jej k dispozici. Podstata ikonického znaku je dána tím, že obsahuje některé vlastnosti označovaného předmětu nebo jevu. Řečeno terminologií označujícího a označovaného – platí na základě vnější podobnosti mezi označovaným a označujícím. Ikonickým znakem je například diagram, piktogram – stylizovaný obrázek, který na první pohled něco sděluje, například označení na veřejných WC pro dámy panenka, pro pány panáček, z jiných typů znaků uveďme třeba zvukomalebná slova jako kukačka.

¹⁵ ČERNÝ, Jiří, HOLEŠ, Jan. *Sémiotika*. Praha: Portál, 2004, s. 45 – 46.

¹⁶ HAWKES, Terence. *Strukturalismus a sémiotika*. Brno: Host, 1999, s. 107.

¹⁷ „There are likenesses, or icons; which serve to convey ideas of the things they represent simply by imitating them.“ v PIERCE, Charles Sanders. What is a sign?. In PIERCE, Charles Sanders. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Volume 2. Indianapolis: Indiana University Press, 1998. Dostupné z WWW: <<http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep2book/ch02/ep2ch2.htm>>.§3.

2.2.2 Index

Index je takový typ znaku, kdy je vztah mezi objektem a znakem konkrétní, nejčastěji příčinný nebo posloupný – jak tvrdí T. Hawkes.¹⁸ Je to tedy znak, jenž odkazuje na jednotlivý předmět, událost nebo jev. Peircova definice zní takto: „Existují náznaky, nebo indexy, které ukazují něco jiného, z důvodu jejich fyzické spojitosti.“¹⁹ Podrobnější vysvětlení, které nám nabízí: index je znak, který odkazuje na objekt, jenž denotuje hodnotu, která je reálně ovlivněna objektem. Jinak řečeno – platí jako příznak věcné spojitosti mezi označovaným a označujícím. Indexikálními znaky jsou například stopy zanechané v písku (konkrétním člověkem, zvířetem), kouř (jako znak ohně); roztočený větrník je indexem přítomnosti větru, nebo zaklepání na dveře značí něčí přítomnost za nimi.

2.2.3 Symbol

U symbolu je vztah mezi znakem a objektem arbitrární, tj. přisouzený konvencí; je potřeba aktivní účast interpreta, který mu dodává označující spojení, dle Hawkese.²⁰ Peirce definuje symbol takto: „Existují symboly, nebo obecné znaky, které se staly spojené s jejich významy v souvislosti s užíváním.“²¹ Dále detailněji objasňuje – symbol je znak, který odkazuje na objekt, jenž denotuje podle zákona, normy, pravidla, nebo dle uskupení všeobecných myšlenek, které způsobují, že je symbol vysvětlován jako vztahující se k objektu. Nejen, že je znak sám obecný, ale objekt, na který odkazuje je také obecné povahy. Platí na základě domluvené, naučené spojitosti mezi označovaným a označujícím. Symboly nás provázejí životem – nejvýznamnější symbolickým znakovým systémem je jazyk. Z obrazových symbolů uvedme například symbolické značky

¹⁸ HAWKES, Terence. *Strukturalismus a sémiotika*. Brno: Host, 1999, s. 107.

¹⁹ „There are indications, or indices; which show something about things, on account of their being physically connected with them.“ v PIERCE, Charles Sanders. *What is a sign?*. In PIERCE, Charles Sanders. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Volume 2. Indianapolis: Indiana University Press, 1998. Dostupné z WWW: <<http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep2book/ch02/ep2ch2.htm>>.§3.

²⁰ HAWKES, Terence. *Strukturalismus a sémiotika*. Brno: Host, 1999, s. 107.

²¹ „There are symbols, or general signs, which have become associated with their meanings by usage.“ v PIERCE, Charles Sanders. *What is a sign?*. In PIERCE, Charles Sanders. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Volume 2. Indianapolis: Indiana University Press, 1998. Dostupné z WWW: <<http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep2book/ch02/ep2ch2.htm>>.§3.

na mapách, nebo velkou část dopravních značek (např. značka „hlavní silnice“, „dej přednost v jízdě“, naproti tomu „přechod pro chodce“ je ikonická značka).

V této kapitole jsme si ukázali obohacení sémiotiky o prvek interpretans, vnímatele vztahu označování, které je pro nás z estetického hlediska důležité k vytvoření estetických objektů a tím i výtvarných děl a uměleckých fotografií. Následně rozšíříme chápání uměleckého díla jako znaku podle Jana Mukařovského. Aplikací výše popsaných typů znaků na fotografické obrazy se věnujeme v následující kapitole, kde uplatňujeme především pojetí ikon a index přímo na vybraných fotografických obrazech tak, abychom ukázali znakovou specifičnost fotografických obrazů, oproti těm ručně vytvářeným.

3 Fotografický obraz jako znak

Obraz obecně je ikonického typu díky podobnosti svého zobrazení se světem. Pokud budeme brát v úvahu technologickou podstatu fotografování, pak je fotografický obraz indexem – mechanično je v tomto případě zárukou objektivitu. Fotografie je díky své mechanické podstatě indexikálním znakem, jelikož je v kauzálním vztahu s tím, co je vyfotografováno. Fotografické obrazy jsou ale zároveň druhem zobrazení – reprezentace (to je stav, kdy něco na základě konvence nebo podobnosti zastupuje něco jiného). A tak díky analogii můžeme na fotografii „číst“ nějaké obrysy, čáry a barevné plochy, z kterých se skládá předmět, jako např. stůl.



Obrázek 2: Portrétní fotografie Ch. S. Peirce²²

Například na této portrétní fotografii (Obr. 2) můžeme ikonicky vidět tvář muže, jeho plnovous, upravené vlasy, dočteme se z ní rovněž (jelikož je fotografie samozřejmě také indexem), jaký kabát se dříve nosil, jaká vázanka – fotoaparát ho zachytil právě tak, jak vypadal v den, kdy byl vyfotografován.

Ručně vytvářené obrazy se vyznačují velmi silným ikonickým charakterem, neboť nelze namalovat „objektivní realitu“, a tím se liší od fotografií. Tedy vždy v obraze, který vytvoří člověk, bude nějaká část jiná, než by byla na fotografii, bude vytvořena tak, jak ji viděl a interpretoval autor malby/kresby/grafiky. Takovéto ručně vytvářené obrazy jsou svojí povahou

²² Charles Peirce In Wikipedia : the free encyclopedia [online]. St. Petersburg (Florida): Wikipedia Foundation, 6. 2. 2010 [cit. 2010-02-07]. Dostupný z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Charles_Peirce>.

neautomatického vytvoření „ochuzený“ o indexikální charakter, který je ve fotografických snímcích vždy přítomen.



Obrázek 3: Detailní fotografie²³

Neikonickým zobrazením – kdy ikoničnost mizí – jsou rozmazané fotografie, kde můžeme pouze v obrysech vidět čáry, barevné plochy a další vizuální znaky, ale nerozeznáme konkrétní předmět; pokud vyfotíme například stůl velmi zblízka – tak, že uvidíme pouze malý výřez stolu, bude ikonický charakter téměř nulový. Dalšími obdobnými fotografiemi neikonického charakteru mohou být fotografické obrazy, které využívají velkého přiblížení nebo makra, jako je tomu na fotografii na Obr. 3.



Obrázek 4: Fotogram listu²⁴

²³ *Fotoaparát* [online]. 2010 [cit. 2010-02-07]. Dostupný z WWW: <<http://www.fotoaparar.cz/index.php?r=25&rp=661457&gal=photo>>.

²⁴ Wikimedia commons [online]. 2007 [cit. 2010-04-25]. Category: *William Fox Talbot*. Dostupné z WWW: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:William_Fox_Talbot>.

Jako index ve fotografii můžeme brát otisk zanechaný konkrétním objektem za pomoci světla (případně i světla a fotoaparátu). Fotografii jako indexikální obraz, lze také úplně zjednodušit na holý otisk fotonů (i když je zde i ikonický znak – na fotografii mohou rozeznat velmi podrobně jednotlivé lístky – viz Obr. 4). Jedná se třeba o tzv. fotogramy (fotografie exponované bez optického přístroje), jejichž prvním tvůrcem je W. H. F. Talbot. Talbot nejčastěji „přenášel na papír“ části rostlin za pomoci „otisku fotonů“.

Indexikální charakter fotografických obrazů je to, co je činí odlišné od ostatních, ručně vytvářených. Už se vznikem fotografie se pojí fascinace její indexikální povahou – tedy věrným zachycením skutečnosti, kterou fotoaparát zaznamenal. Malířství, jehož doménou bylo do té doby zobrazovat skutečnost, se cítilo ohroženo novým médiem fotografie a následně muselo najít jiná umělecká vyjádření, než jen zpodobňování reality. I fotografie se nespokojila s „pouhým“ napodobováním světa, ve svém rozvoji jako nového uměleckého druhu prošla několika směry. Dva z nich ukazující extrém, jak lze fotografii pojímat, jsou piktorialismus a přímá fotografie. Piktorialismus se snažil co nejvíce přiblížit malbě nebo grafice. Fotografové tohoto směru využívali klasických fotografických technik a dalších nástrojů – jako předsádek a objektivů – k mělčejšímu prokreslení fotografií. V čistém piktorialismu šlo o zvýraznění fotografovaného předmětu, zachycení atmosféry hrou světelných kontrastů, šerosvitu, záměrné neostrosti a dalších. Fotografie díky těmto přístupům působila velmi prokresleně. Oproti snaze přiblížit se malířství se vytvářejí směry zaměřené na pojetí fotografického obrazu jako takového, na jeho indexikální povahu. Takovým směrem byl i „Straight photography“ neboli přímá fotografie. Fotografové tohoto směru dbali o věrné zachycení skutečnosti bez příkras. Objekty jsou zobrazeny ostře, se svou skutečnou barevností a světlem, jenž je obklopuje.

Příkladem, kdy je fotografií zachycen ikonicky-indexikální znak (na Obr. 5), je fotografie otisku. Oba mají společné to, že reprezentují referenta, který už není přítomen. Otisk podkovy nám říká, že se zde v minulosti objevil kůň. Mohli bychom říci, že se na takovéto fotografii ukazuje ikon a index dvakrát – díky ikonicko-indexikální povaze fotografie, navíc díky tomuto konkrétnímu zobrazení.



Obrázek 5: Otisk koňské podkovy²⁵

Naše rozdělení na tyto výrazné typy znakovosti fotografických obrazů bylo pouze funkční – sloužilo nám k ukázaní jednotlivých druhů znaků ve fotografii. Avšak, jak jsme již uvedli, fotografie se nedá rozštěpit pouze na ikon nebo pouze na index, bude mít ve většině případů (kromě neikonického zobrazení, jak jsme uvedli výše) charakter obou, jelikož se tato vlastnost skrývá v samé podstatě fotografování – fotografie vždy něco zobrazuje (ač to nemusí být zřetelné) a vždy bude mechanicky „otiskovat“ to, co je vyfoceno.



Obrázek 6: Reklama na těstoviny Panzani²⁶

²⁵ *Fotoaparát* [online]. 2010 [cit. 2010-02-07]. Dostupný z WWW: <<http://www.fotoaparát.cz/index.php?r=25&rp=661457&gal=photo>>.

²⁶ <http://cas.buffalo.edu/classes/dms/berna/mrd/media/images/panzani2.jpg>

Dalším pojetím fotografie ze sémiologického hlediska je její pojetí jako kódované reality, obrazu jako symbolu. Symbolické pojetí fotografického obrazu si vysvětlíme na příkladu uvedeném v Barthesově „Rétorice obrazu“ (Obr. 6). Barthes nám nenabízí pouze uchopení fotografického obrazu jako symbolu, najdeme zde samozřejmě i oba předešlé znaky, které jsou podstatami znakovosti fotografií. Též zde odhalíme další zajímavé skutečnosti týkající se znakovosti fotografie. Nejprve se zaměříme na to, z čeho Barthesovo chápání znakovosti vychází – z předpokladu, že svět kolem nás, naše vnímání a zakoušení světa je kódované. „Svět, v němž žijeme, si konstruujeme sami: vše dané pozměňujeme a přetváříme. V důsledku toho, že jsme všichni součástí této gigantické, skryté, společné energie, nemůže nikdo z nás tvrdit, že má přístup k nekódovanému, „ryzímu“ či objektivnímu zakoušení „reality“, zakoušení trvale existujícího světa.“²⁷ Barthes navazuje na pojmy označující – označovaný Ferdinanda de Saussura. Roland Barthes chápe svět jako kódovanou realitu, ve které je vztah mezi označujícím a označovaným zkomplikovaný jiným typem označování, jenž na sebe bere povahu kódu. Tuto komplikovanou povahu reality nalezneme i v uměleckých dílech. „Následkem toho předvádí literatura základní podvojnost: nabízí význam a zároveň nese na sobě „nálepku“, k níž poukazuje.“²⁸ Barthes v tomto textu pracuje s dalšími, pro nás důležitými pojmy. Jsou to pojmy odvozené opět ze Saussurovy teorie o jazyku – asociativní a syntagmatické vztahy²⁹. Barthes je nazývá paradigmatické a syntagmatické. V „Rétorice fotografického obrazu“ je využívá k „rozluštění“ kódů v reklamním obrazu. Podobně jako je tomu v jazyce, je syntagma přítomné ve fotografickém obrazu. Po vyfotografování se v prostoru obrazu objeví rozmístěné vyfotografované předměty. Paradigma chápe jako asociace, které se mohou vázat k vyfotografovaným předmětům, nebo jejich uskupením. V Barthesově textu se též můžeme dozvědět více o obrazech, jejichž jednou částí je i symbol. K pochopení obrazu zavádí R. Barthes pojmy konotace a denotace, které si na této reklamní fotografii objasníme blíže. Dle něj pojímá tento reklamní obraz několik typů sdělení. Jedno z nich je lingvistické – vpravo dole vidíme nápis, jenž nám má

²⁷ HAWKES, Terence. *Strukturalismus a sémiotika*. Brno: Host, 1999, s. 89.

²⁸ Tamtéž, s. 91.

²⁹ Viz podkapitola 2.1.

„ukázat“, jak obrazové sdělení číst. Dalším lingvistickým sdělením je text Panzani na obalu – můžeme ho číst jak denotativně, tedy doslovně, jako vlastní jméno firmy nebo konotativně jako jisté upozornění na „italskost“ názvu. Tyto dva aspekty jazykového sdělení jsou spolu úzce spjaty, konotativní vždy předpokládá denotativní. A zároveň je vždy denotativní ovlivněno možností stát se konotativním. „Rozlišení doslovného a symbolického sdělení má na obraze ve vlastním smyslu operativní ráz; nikdy se neseťkáme s doslovným obrazem v čistém stavu, i kdybychom si dokázali představit naprosto „naivní“ obraz, stalo by se vzápětí znakem naivity, a doplnilo by se tak o třetí, symbolické sdělení.“³⁰ V obrazové části je můžeme rovněž rozpoznávat – jedná se o druhé, denotativní (doslovné), a třetí, konotativní (symbolické) sdělení. Abychom pochopili obraz, musíme znát obrazy jako takové, stejně tak předměty, jež zobrazuje. Pokud známe cibuli, čteme ji z obrazu jako cibuli – tato rovina obrazu odpovídá denotaci. Ta souvisí se syntagmatem a konotace zase s paradigmatickým – po vyfotografování můžeme na snímku vidět jednotlivě předměty, které nám však mohou na základě paradigmatického konotovat něco odlišného. Denotace, co se týče fotografie, má jednu zvláštnost – přináší nám sdělení, které není kódované. Indexikální povahou fotografie je věrně zachycen předmět, jenž byl vyfocen. Slovy Rolanda Barthes „znak tohoto sdělení není převzat z nějaké institucionalizované zásobnice, není kódovaný.“³¹ K vnímání denotace ve fotografii nám stačí pouze základní znalosti o tom, co je obraz a co jsou zobrazené předměty. „Neboť na fotografii (přínejméně v rovině doslovného sdělení) není vztah signifikátů a signifikantů vztahem ‚transformace‘, nýbrž vztahem ‚zaznamenávání‘, a absence kódu silně posiluje mýtus fotografické ‚přirozenosti‘: na scéně je tady, mechanicky, nikoliv však lidsky zachycena (mechanično je v tomto případě zárukou objektivit); zásahy člověka do fotografie (zarámování, vzdálenost, osvětlení, neostrost, splývavost atd.) patří totiž do roviny konotace; zdá se jako by na počátku (třeba i utopickém) byla hrubá (čelní, ostrá) fotografie, do které člověk pomocí určitých technik přenesl znaky pocházející z nějakého

³⁰ BARTHES, Roland. *Rétorika obrazu*. In CÍSAŘ, KAREL. *Co je to fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004, s. 56.

³¹ Tamtéž, s. 53.

kulturního kódu.³² Zvláštností fotografických obrazů je, že vztah mezi označovaným – reálným předmětem – a označujícím – vyfotografovanými věcmi – je tautologický, „protože v analogické reprezentaci není vztah označované věci a označujícího obrazu arbitrární (jako je tomu v jazyku), že zde není třeba zavádět jako převod nějaký třetí termín ve formě psychického obrazu objektu.“³³ Pro denotovaný obraz je rovněž typická souvislost plochy obrazu, znaky pokrývají celou fotografii, nelze tak vést přesný předěl mezi jednotlivými znaky.

Déle je pro naši práci důležité objasnit si pojem uměleckého díla jako znaku a s tím související pojetí estetické funkce a hodnoty ve fotografických obrazech.

3.1 Umělecké dílo jako znak

Fotografie však není výlučně umělecké médium, spíše má charakter dokumentační – jelikož je transparentním znakem³⁴, musí umělecká fotografie nabýt převažující estetické funkce. Zde si ukážeme pojetí Jana Mukařovského, který chápe umělecké dílo jako znak, který je složen z více složek, které tvoří dílčí významy, a ty poté tvoří souhrnný význam díla. „A teprve tehdy, když je celkový význam díla uzavřen, stává se umělecké dílo svědectvím vztahu původcově ke skutečnosti a výzvou ke vnímateli, aby ke skutečnosti jako celku zaujal i on svůj vlastní vztah, poznávací, citový i volní zároveň.“³⁵

Jak uvádí ve svých studiích³⁶, umělecké dílo se nedá zjednodušit na pouhou věc, ani ho nelze ztotožňovat s duševním stavem jeho autora, ani s duševním stavem recipientů. Umělecké dílo jako pouhá věc existuje sice v čase a místě, ale napříč historií mění svoji strukturu. Umělecké dílo nám zprostředkovává realitu, a tak bychom jej mohli pokládat za autonomní dílo, ale není pouze tím. Umělecké dílo je smyslový symbol, který je vytvořen umělcem,

³² Tamtéž, s. 57.

³³ Tamtéž, s. 57.

³⁴ Neodkazuje sama k sobě, ale k vyfotografovanému objektu.

³⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan. O strukturalismu. In MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 26 – 39.

³⁶ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Umění jako sémiologický fakt, Význam estetiky, Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, Místo estetické funkce mezi ostatními. In MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 208 – 215, s. 63 – 75, s. 81 – 149, s. 169 – 185.

dále je tvořen významem, jenž má pro kolektivní vědomí – stává se tak estetickým objektem – a v neposlední řadě se skládá ze vztahu k označované věci – směřuje ke kontextu společenských věd. Dílo není však pouhý autonomní znak, ale i znak komunikativní. U obrazů bývá tato funkce zjevná, v jiných uměních může být i skrytá. Obě tyto sémiologické funkce, autonomní a komunikativní, které jsou v díle stále přítomny, mají jedna někdy navrch nad druhou a naopak – tato dualita se projevuje různými vztahy k realitě, jak můžeme sledovat ve vývoji umění. Pokud autonomní funkce, jež je spjatá s estetickou, bude mít v díle menší podíl, bude toto dílo patřit spíše do mimoumělecké oblasti, než do umělecké. Umělecké dílo je zároveň určováno estetickými a mimoestetickými normami, které jsou vždy přítomné – ať je umělecké dílo akceptuje, nebo porušuje. Aby mohl být nějaký lidský výtvar považován za umělecké dílo, musí u něj převažovat estetická funkce nad ostatními – předměty mohou mít jiné funkce, například praktické, ale pokud se bude jednat o umělecké dílo, musí být tyto funkce v menšině. To znamená, že jakýkoliv předmět může nabýt estetické hodnoty, jelikož nelze o žádném objektu říci, že obsahuje hodnotu sám o sobě a tím se stává automaticky uměleckým objektem. Takovou hodnotu získá předmět díky průniku individuálních recepcí kolektiva, pro které jsou společné estetické normy dané doby. K tomu, abychom předmět vnímali jako umělecký, musíme k němu nejprve zaujmout jiný postoj než poznávací, náboženský a podobně – měli bychom mít estetický postoj, ve kterém se naše pozornost soustřeďuje na samotný estetický znak, který „poukazuje ke všem skutečnostem, které člověk zažil a může ještě zažít, k celému univerzu věcí a dějů. Způsob, kterým je utvářen předmět, jehož se estetický postoj zmocnil, předmět, který se stal nositelem estetické funkce, udává jistý směr pohledu na skutečnost vůbec. Zvýšenou měrou platí to ovšem o uměleckém díle, jež bylo přímo vytvořeno za tím účelem, aby v pozorovateli navozovalo estetický postoj.“³⁷ I předmět, který původně sloužil k jiným účelům, mohl změnou vnímatelova postoje, nabýt převažující estetické funkce. Můžeme se na věc začít dívat jinak, přestaneme upřednostňovat například její účelnost a povšimneme si jejích estetických kvalit. A ty vlastnosti, které jsme předtím vnímali jako užitečné, se nám ve světle nově nabitě funkce začnou jevit jiným způsobem, jelikož přicházejí do vztahu s funkcí estetickou. Recepce uměleckého

³⁷ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Význam estetiky. In MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 66.

díla se liší od „normálního“ vidění, které je do jisté míry pasivní, tím, že ho nahlížíme již z našeho pohledu, tedy interpretované. I ta díla, jež se snaží být věrným zobrazením skutečnosti, jsou interpretovaná – již z hlediska autora, který volí různé prostředky zobrazení – perspektivu, úhel pohledu, rámeček a podobně. Díky originalitě tvůrce pak z jeho díla můžeme vidět věci, události jinak – před tím, než k nim přistoupila estetická funkce.

V této kapitole jsme se pokusili ukázat znakovou povahu fotografie, zvláště z pohledu triadického sémiotického konceptu Ch. S. Peirce. Dále jsme tento koncept aplikovali na několika příkladech fotografií a zjistili jsme tak, že přesné určení znakovosti fotografie není jednoduché, často bychom se mohli přiklonit k více variantám, jelikož je fotografie velmi specifickým znakem – už její povahou je dáno, že je ikonicko-indexikálním znakem. Jako estetický objekt je fotografie neméně problematická, jelikož má dle Mukařovského převažující komunikativní funkci, která s sebou nese ve větší míře funkci estetickou. Aby ta mohla nabýt v díle převahy a dát tak základy pro naše vnímání fotografie jako estetického objektu a umění, musí fotografie nabýt převažující estetické hodnoty. V následující kapitole se podíváme podrobněji na surrealismus jako umělecký směr – z hlediska jeho vzniku a vývoje, představíme si základní principy a estetické zásady a rovněž surrealistické využívání znakové povahy fotografie, jež umocňovali pomocí zvláštních technik. V závěru této kapitoly dojdeme k syntéze dosud nastíněných teorií v několika příkladech surrealistických fotografií.

4 Surrealismus

Abychom lépe porozuměli surrealistickým fotografiím, naznačíme nejprve jejich hnutí z hlediska jeho vzniku, vývoje a principů, následně ukážeme, proč jsme si právě surrealistické fotografie vybrali k ilustraci problému znaku ve fotografii a kapitolu dovršíme ukázkami fotografií spolu s uplatněním zmíněných teorií.

Surrealismus je hnutí, které upřednostňuje psaní, zároveň klade obrovský důraz na vizualitu; existují dva typy malířského vyjadřování³⁸, a ač zahrnuje fotografii, jako bytostně realistické médium a André Breton, zakladatel hnutí, se dokonce ptá: „Kdy už konečně v knihách, které za něco stojí, přestanou vycházet kresby a výtvarný doprovod zajistí výhradně fotografie?“³⁹, jsou fotografie v surrealismu využívány nejen jako dokumentující ale i ztvrzující doplněk textů v surrealistických časopisech. Nejčastěji se fotografie objevovaly v časopisech jako „Révolution surréaliste“, „Minotaure“, „Documents“, „Marie“, „Bulletin“, „VVV“ nebo fotografie sloužila jako ilustrace k literárním textům. Surrealisté se, díky poukázání Pierra Navilla, inspirovali vědeckým časopisem „La Nature“, který se prezentoval jako dokument. Fotografie významně doplňují surrealistický text (automatické psaní a záznamy snů) a ilustracemi ho dokládají. Produkce časopisů a tedy i fotografických ilustrací byla v surrealismu ohromná. Fotografie dostává novou funkci – funkci ilustrační a dokládající. Bretonova „Nadja“ obsahovala téměř výlučně Boiffardovy fotografie, „Spojité nádoby“ jsou doplněny několika filmovými záběry a fotografickými dokumenty, pro „Šílenou lásku“ fotili Man Ray a Brassai; rovněž Bataillovy eseje „Velký palec“ a „Ústa“ jsou fotografiemi doplněny.

Nejprve dal Breton přednost vizuálnímu před ostatními druhy umění, odmítal dosavadní mínění o tom, že hudba je nejlepším uměleckým projevem. Vidění podle něj ukazuje rozumem nedotčenou realitu. Tento primát však

³⁸ Tyto dva typy jsou často nazývány jako automaticko-abstraktní nebo absolutní, uplatňující principy psychického automatismu a akademicko- iluzionistický, též veristický, jenž vychází z konkrétní představy snového nebo fantazijního charakteru. Z KRAUSSOVÁ, Rosalind. *Fotografické podmínky surrealismu*. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*, Praha: Hermann a synové, 2004, str. 209–233, s. 213.

³⁹ KRAUSSOVÁ, Rosalind. *Fotografické podmínky surrealismu*. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*, Praha: Hermann a synové, 2004. str. 209–233, s. 219.

zastínilo automatické psaní, jenž má dle Bretona větší vztah k podvědomí a navíc není zobrazení určené viděním ovlivněno zpodobněním, které Breton považoval za klam, jak si původně myslel pouze o kresbách a malbách. Navíc jeden z prvních, kdož byl Bretonem označen za surrealistu, byl fotograf Man Ray.

4.1 Vznik surrealistického hnutí

Obecně se dá říci – vzhledem k tradičnímu dělení umění na jednotlivé styly, že surrealistické hnutí navazovalo na dadaismus – roku 1913 vytvořil Duchamp svůj první ready-made a tím dal základ i pozdější surrealistické tvorbě. Mnoho dadaistů přešlo k novému směru, který měl být pokračovatelem vyhasínajícího dadaismu. Takovou osobností byl i Man Ray, jenž do hnutí „přivedl“ své rayogramy, tedy fotografické obrazy vytvořené bez fotografického přístroje. Surrealismus nebyl ovlivněn pouze svými předchůdci v oboru umění – fantaskní a magické motivy můžeme nalézt již ve středověku u Hyeronima Bosche, nebo v novověku u Franciska Goyi, jež interestovaly i surrealistické umělce, z literatury uveďme jejich zalíbení v Rimbaudovi a Lautrémontovi. Necháávají se též inspirovat novými objevy na poli lidské psychiky. Freudovo objevení vlivu podvědomí na naše chování mělo velmi podstatný vliv na vznik a vývoj celého směru, Breton dokonce pokládá Freuda za motivačního předchůdce celého nového uskupení.

Breton proklamuje vznik surrealistického hnutí napsáním „Manifestu surrealismu“ v roce 1924. Uvádí zde svou definici surrealismu: „Surrealismus je čistý psychický automatismus, jímž má být vyjádřen, ať slovně, ať písmem nebo jakýmkoli jiným způsobem, skutečný průběh myšlení. Diktát myšlení s vyloučením kontroly vykonávané rozumem mimo jakékoli estetické nebo mravní zaujetí.“ Popisuje v něm také rození názvu hnutí, různé jeho varianty a rovněž konečné přiklonění se k názvu surrealismus – pojmu vypůjčenému ze hry Guillaume Apollinaira „Prsy Tireziovy“. Surrealismus Breton přebírá pouze jako název, chápe jej odlišně od Apollinaira a to takto: „Čistý psychický automatismus, kterým má být vyjádřeno, ať už ústně, ať už písmem, nebo jakýmkoliv jiným způsobem, reálné fungování myšlení. Diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoliv zřetel estetický nebo morální; Surrealismus je založen na víře ve vyšší realitu určitých forem asociací až do jeho doby opomíjených, ve všemohoucnost snu, v nezaujatou hru myšlení. Směřuje

k definitivní likvidaci všech ostatních psychických mechanismů a k zaujetí jejich místa při řešení hlavních problémů života.⁴⁰ V tomto textu se Breton snaží nastínit přítomný i budoucí směr hnutí, objevuje se tu nejvíce zásad a principů nově vznikajícího surrealismu. Ale prvním Manifestem Bretonovo proklamování nekončí – píše dopisy významným lidem, reaguje na odmítání nového hnutí, sestavuje deklaráce. V Deklaraci z 27. ledna 1925 se snaží vysvětlit surrealismus těm, kteří ho desinterpretují, najdeme zde zajímavé výroky o tom, jak má surrealismus vypadat a dále se vyvíjet. „Surrealismus není novým či dokonce snazším výrazovým prostředkem, tím méně metafyzikou poezie. Je prostředkem totálního osvobození ducha a všeho, co se mu podobá...Zvláště na adresu západního světa říkáme: surrealismus existuje. Ale co je to vlastně za nový ismus, který se na nás navěšuje? Surrealismus není básnickou formou. Je výkřikem ducha, který se obrací sám k sobě a je pevně a zoufale rozhodnut strhnout svá pouta; bude-li to třeba, i materiálními kladivý!“⁴¹ Tento citát poukazuje k tomu, že je surrealismus postaven na duchovním principu, a přitom tím Breton říká, že nelze surrealismus zjednodušit na pouhé básnictví, které sice sídlí v čele hnutí, ale další umění mají pro něj stejnou hodnotu. Zároveň konec citátu předjímá následné zpolitizování celého hnutí, které mělo sloužit vyšším cílům, duševnímu rozvoji člověka, ale stejně nakonec podlešlo politickým aspektům. Druhý manifest reaguje na další odpůrce, Breton dokonce několik členů odsouvá mimo surrealistickou skupinu.

4.2 Zásady a estetické principy

Zásady i estetické principy se vyvíjely nejprve náhodně, jak se někteří stoupenci dadaismu obraceli k jiným myšlenkám, poté byly zaznamenány nebo se tak dělo i opačně. Můžeme je objevit i v samotných dílech, ať už básních, automatických kresbách, obrazech, ale i v manifestech, kde je popisuje nebo i vytváří André Breton. Nejprve si jich zde pár nastíníme, ty nejdůležitější – krásu, automatismus a sen shrneme v samostatných podkapitolách.

Důležitým principem je imaginace. Díky ní může realita dostávat další a další významy, donekonečna máme možnost sledovat to, co by mohlo být. Dává

⁴⁰ BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005, s. 39.

⁴¹ NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994, s. 191.

prostor pro nové objevování snu v realitě. Tyto zásady navazují na specifický druh surrealistického myšlení – myšlení bez předsudků, zábran, jen na základě asociací, řetězení a analogií, tedy činností postavených do pole nevědomí. Snaží se o hlubší prozkoumání nevědomých stavů, zvláště pomocí objevů psychoanalýzy – jako je hypnóza, zkoumání snů a podvědomí. Jedná se o určité motivy, které mohou v myšlení člověka následně vyvolat nějakou ozvěnu, sled reakcí, při kterých se dále uplatňuje automatismus, jenž vede přímo do oblasti nevědomí a dává tak vyniknout vnitřnímu já člověka. Může se tak stát záměrně, pomocí nějakého předmětu, nebo zcela náhodně – náhoda hraje v tomto hnutí nezastupitelnou roli. Surrealistický umělec této možnosti bohatě využil, posílil tak svoji přirozenou obrazotvornost o další aspekt. Jak říká Petr Král ve své knize „Fotografie v surrealismu“: „Oblast fotografie bývá přirozeně o to bohatším nalezištěm bezděčné poezie, oč výrazněji se v ní – vzhledem k intervenci samotné reality – může na vzniku druhotných významů (vedle autorova nevědomí) podílet objektivní náhoda.“⁴² Dokládá to i naše aplikace pojetí znaku mezi indexem a ikon v pojetí Barthesova plánu denotace. Specifický pohled na přítomnost a realitu samu vedl k přesvědčení, že je třeba oprostít se od běžného života, materiálního vlastnictví a dalších rušivých aspektů vyskytujících se v životě a jejich následným nahrazením duchovním životem skrze surrealistické zásady.⁴³ Díky předpokladu „náhody“ může obyčejná věc z denního života zaujímat nejvyšší roli ve snu, v myšlení; může nás vytrhnout z reality (extáze) každodenního života, nabourat naše dosavadní vnímání světa, můžeme objevit nečekaná setkání rozporuplných motivů nebo věcí, nalézt protichůdné významy a tak mít možnost a prostor rozvíjet se. Nemusí se ani jednat o věci běžně pokládané za zajímavé, může jít o věci pro jiné nezajímavé – konvenčně podružné, prázdné. Surrealisté je dokázali vyzdvihnout a poutavým způsobem podat – rozmanitými výseky reálných věcí, které mohou vytvořit i velké detaily – díky podvědomí, vzpomínkám a představám. Ač to tak na první pohled nevypadá, surrealismus se nesnaží opustit dosavadní zájem o člověka, spíše naopak, snaží se

⁴² KRÁL, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 15.

⁴³ Jak už bylo dříve řečeno, surrealismus je plný antinomií a tato oblast není výjimkou – hnutí se snažilo o ukázání jiného pohledu na svět, než bylo dosud zvykem. Bouralo konvence dosud nepřipustnými názory a díly, surrealisty nezajímala společnost (avšak ve druhé fázi vývoje surrealismu dochází ke zpolitizování celého hnutí), konvence, estetika, umění – žádné „věčné hodnoty“ společnosti.

mu dát nové možnosti sebepoznání. Jejich antropologické zaměření má vyvolat nový pohled na sebe sama jako lidskou bytost. Nejvíce zásadními principy surrealismu byly automatismus, sen a jejich pojetí krásy, na které se zaměříme podrobněji v dalších podkapitolách.

4.2.1 Automatismus a sen

V popředí surrealismu, jak už sám název napovídá, najdeme zájem o reálno a realitu samu, leč nezajímá umělce pouze jako taková, ale hlavně ve spojení se svým dosavadním protipólem – snem. Surrealismus se snaží o jejich vzájemnou symbiózu v nadreálnu, přenesení snu do běžné reality. Jak říká Breton v předmluvě k prvnímu vydání „La Révolution Surréaliste“, jde mu hlavně o poznání skrze ducha, který promlouvá nejvíce ve snu – „v procesu poznání už není co řešit: inteligence už nepřichází v úvahu, jedině sen ponechává člověku všechna jeho práva a svobodu.“⁴⁴

Surrealismus je velmi různorodé hnutí. Kvůli jeho hlavnímu představiteli a tvůrci Manifestů, André Bretonovi, je surrealismus na první pohled opravdu velmi nestejnorodý. Místo, aby se snažil o syntézu principů a estetiky surrealismu, velmi často si protirečí, jednou vizualitu proklamuje, podruhé ji zavrhuje a dává přednost automatickému psaní. Pokud bychom tedy chtěli surrealismus jasně zastřešit jako styl, nepodařilo by se nám to. Můžeme se na něj ale podívat ze dvou hledisek. Jedná se o rozdělení vycházející ze dvou základních východisek surrealismu – snu a automatismu⁴⁵. Díky těmto dvěma ústředním pojmům můžeme dospět k určité celistvosti celého hnutí a jeho antinomie se nám již nebudou jevit jako protiklady, ale jako doplňující se prvky. Pojem snu a automatismu vyšel z objevů rakouského psychiatra Sigmunda Freuda. Zabýval se lidskou psychikou, neurózami a podvědomím a vynalezl metodu psychoanalýzy. Jednalo se o metodu zkoumání příčin neuróz skrze sny. Přišel na to, že lidská psychika, zvláště podvědomí, ovlivňuje velmi silně i bdělý stav člověka. Psychoanalýza spočívala v odkrývání původu snů, což mělo sekundárně vliv na objevování a následné léčení příčin psychických nemocí. Dle Freuda má sen v lidské společnosti podobné postavení jako mýtus, pohádka nebo bajka. Ukázal

⁴⁴ NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994, s. 176.

⁴⁵ Tyto póly nalezneme i v malířství. Jak již bylo uvedeno výše, jsou to automaticko-abstraktní nebo absolutní a akademicko-iluzionistický.

tak, že symbolická rovina nesmí být opomíjena, jelikož různé jevy a události v našem životě jsou často konvenčně brány jako podružně, jedinec má tendenci je potlačovat, což následně může vést k vytvoření neurózy. Symboly nám mohou ukázat správnou cestu, jak se s jinými situacemi v životě vyrovnat, což naši předci mohli převzít ze svých mýtů a pohádek. Breton vidí sen jako jinou realitu, je do jisté míry organizován naší pamětí, sen bere jako jiný druh života, jakési paralely, do které se dostáváme při snění. Breton také v Manifestu podotýká, že „od narození člověka do jeho smrti myšlení nijak neustává, součet momentů snění, i když se bere v úvahu jen čistý sen, sen ve spánku, není z hlediska času menší než součet momentů reality, anebo řekněme pouze: momentů bdění.“⁴⁶ Proto se jeho pozornost obrací právě na tuto lidskou aktivitu, jež byla přehlížena, avšak neprávem. Klade tak vědomí a nevědomí do jedné roviny, když říká: „Proč bych nečekal od pokynu snu víc, než očekávám od den co den vyššího stupně vědomí? Nemůže být i sen využit k řešení základních otázek života?“⁴⁷ A tak celé hnutí, založené na těchto dvou hlavních principech, snu a automatismu, chce řešit „otázky života“ ne pomocí logiky, inteligence, ale pomocí ducha, našeho nevědomého já, kterému se možná tato pravda v nevědomí vyjevuje. Proto také staví do popředí techniku psychického automatismu jakožto nástroje k vyvolání paměti snu, nevědomí.

Automatismus byla další metoda odhalování příčin neurotických onemocnění. Jednalo se o záznam myšlenek, které dotyčnému pacientovi vytanuly při pronesení nějakého pojmu lékařem. Tato slova byla pečlivě vybrána a díky odpovědím mohl dobrý lékař odhalit příčinu choroby. V době, kdy Breton psal Manifest surrealismu, nebyl ještě dostupný francouzský překlad Freudova díla, proto znal jeho metody jen nepřímě. To ho vedlo k omylu v přístupu k automatismu a psychoanalýze jako takové, jelikož Freud zakládal tuto metodu nejen na analyzování všeho, co osobu při vyšetření napadalo, ale i na tom, že se nějak projeví zábrany, spjaté s konkrétní situací, slovem. Breton si z této části Freudovy metody vzal pouze to, že osoba má říci první myšlenku, co ji napadá, nemá podrobovat své myšlení kritice, a proto si myslel, že má osoba mluvit co možná nejrychleji. Breton chápe tedy automatismus jako „mluvené myšlení“ a

⁴⁶ BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005, s. 21.

⁴⁷ Tamtéž, s. 21.

aplikuje „svoji“ upravenou metodu na psaní básnických obrazů. Bretonovo funkční rozdělení na pól automatismu a pól snu ještě umocňuje popřením dosavadního názoru, že se veškeré umění má co nejvíce přiblížit hudbě, jelikož ta je sama o sobě dokonalá, není zatížena vizualitou – ale tu naopak Breton vyzdvihuje na první místo oproti rozumu, kterým podle něj máme být nedotčeni, jelikož je chtivý moci. V prvním manifestu proto také vyzdvihuje psychický automatismus spolu s hypnagogickými obrazy – obrazy z napůl bdělé a napůl snové zkušenosti. Avšak tento primát vizuality je narušen upřednostňováním psaní – automatismus je prvotně a bytostně Bretonem chápán jako psaný, i automatické kresby pokládá za psaní jako takové. Po určité nerozhodnosti, kam se má autor Manifestů přiklonit, dává přednost psaní, automatismu a vizualitu, snové obrazy zavrhuje jako falešnou cestu, kterou by se surrealismus neměl ubírat. Určitým způsobem tak převrací dosud zažitou privilegovanost vizuálního nad psaným – tvrdí, že obrazy (které souhrnně jmenuje jako „trompe d’oeil“) jsou pouhé klamy. Dává tedy přednost vnímání před zpodobněním, které má vést západní kulturu ke klamu, a proto je třeba se jej vyvarovat. Breton říká: „Automatismus nás vede přímou trasou k nevědomí“⁴⁸, tedy zpřítomňuje nevědomí, nabízí nám pohled do našeho nitra – a to vše skrze naše myšlenky (jež jsou průhledné a mají přímý vztah ke zkušenosti) převedené automatickým psaním na papír.

Pokud se přesuneme přímo na zkoumání fotografických obrazů, zjistíme, že se jedná o jednu z nejdůležitějších podstat surrealismu, avšak zároveň víme, že fotografie je bytostně realistické médium. „Fotografie není umění“⁴⁹, tento Man Rayův název alba fotografií shrnuje celý program surrealistů a jejich vnímání fotografie. Pro surrealisty je fotografie také velmi zajímavá tím, že není „starým“ uměním a navíc ji mohou vytvořit i běžní lidé, neumělci a dát tak prostor svojí obrazotvornosti, která není řemeslně ani studiem nijak ovlivněna. Tento postoj se také shoduje s jejich přesvědčením, že „poesii budou dělat všichni“. Za tímto prvním pohledem můžeme v surrealistické fotografii nalézt další, který může běžnému zájemci o surrealistické umění obecně a speciálně o fotografii unikát – tedy znakovou povahu fotografie, kterou jsme si ukázali v minulé kapitole.

⁴⁸ BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005.

⁴⁹ KRÁL, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 13.

Indexikální, ikonický a symbolický charakter fotografických obrazů můžeme právě nalézt v základním protipólu surrealistického myšlení, zásad – a to protipólu automatismu a snu. Ve fotografii můžeme nalézt až obdivuhodnou syntézu těchto dvou, ač na první dojem odlišných pólů. Indexikální charakter fotografie odpovídá automatické potřebě surrealistů, jelikož mechančnost vytvoření fotografie, jak jsme již uvedli výše, se nedá nijak zastřít. Oproti tomu ikonický a symbolický charakter fotografických obrazů – zobrazení – v surrealismu bychom mohli nalézt na úrovni snové, jelikož se umělci snaží nejrůznějšími technikami a přístupy pro nás objevit onu nadrealitu přítomnou v běžném životě, promítající se nám do snů. Fotografie je velmi zvláštní druh uměleckého vyjadřování, jelikož má prvotně sdělovací funkci, která do jisté míry zastírá funkci estetickou. Není tedy typickým autonomním znakem. Pomocí zvláštních technik, jež surrealističtí fotografové užívali, nabývá fotografie i autonomního znaku (k již obsaženému komunikativnímu) a nese tak estetickou hodnotu. „Pro surrealismus je estetický záměr neodlučitelný od mechanické působivosti obrazu na naše myšlení. Rozumové rozlišování mezi imaginárním a reálným se začíná odstraňovat. Každý obraz musí být pocíťován jako objekt a každý objekt jako obraz. Fotografie byla tedy tou nejlepší technikou pro surrealistickou tvorbu, jelikož buduje obraz podílející se na přírodě: je to vlastně pravdivá halucinace.“⁵⁰

Tuto jistou dvojznačnost fotografií, spolu s obecnými zásadami a estetickými principy, které se zrcadlí v dílech surrealistických fotografů, si dále ukážeme přímo na příkladech. Nejprve však ještě nastíníme jeden velmi důležitý estetický prvek umělecké tvorby surrealistů – a to jejich chápání krásy, které prostupuje celou jejich tvorbou.

4.2.2 Krása

Breton si často protiřečí, staví tak podstaty surrealismu na antinomiích a tak není divu, že i přes zjevný odpor k vizualitě, stojí právě ona sama ve středu estetických principů hnutí. Jedná se o pojetí krásy jako zázračna. Zázračno může být ukryto v banálních věcech, v životě samém. Podle Bretona je pouze a jedině zázračno krásné, čerpá z něj umění a uchovává si tak čistotu ducha. Není však ve všech dobách stejné, i když se podílí na celku umění. Krása je pro Bretona

⁵⁰ BAZIN, André. Ontologie fotografického obrazu. In CÍSAŘ, Karel. *Co je fotografie?*. Praha: Hermann a synové. 2004, s. 24.

především ta konvulzivní, neboli „křečovitá“. Co si Breton představuje pod pojmem krása, nalezneme v jeho knize „Šílená láska“: „Krása – konvulzivní krása – může, soudím, existovat jen pod podmínkou utvrzení vzájemného vztahu, jenž poutá předmět, nazíraný v pohybu i v klidu.“⁵¹ Breton ji charakterizuje třemi příklady. Prvním příkladem jsou mimikry nebo ty stavy, při nichž jedna věc v přírodě napodobuje jinou (například značky na křídlech můr, které napodobují oči), druhým příkladem je vyčerpání pohybu – prožitek něčeho, co by se mělo pohybovat, ale zastavilo se, jedná se o odloučení od kontinua existence (například lokomotiva, jež byla ponechána v pralese), a posledním, třetím příkladem jsou verbální zlomky nebo náhodně nalezené věci („objets trouvés“), jež jsou výrazem touhy; například střevíc ve tvaru lžice – jako splnění automatické fráze, která Bretonovi probíhala myslí několik měsíců: popelník – Popelka; jednalo se pro něj o „nekonečný řetězec duplikací, ve kterém se lžice a rukojeť jeví jako špička a pata střevíce, k němuž vyřezaná bota tvoří podpatek – přičemž u této miniaturní boty si lze představit, že i její podpatek tvoří bota, a tak dále donekonečna“.⁵² U této definice krásy a jejího dělení nezůstává, ještě připojuje jeden důležitý aspekt, který má mít dle jeho mínění pravá krása. „Nevím, co nám může poskytnout vyšší umělecké poučení, než krystal. Umělecké dílo se mi zdá zbaveno veškeré hodnoty, nemá-li tutéž tvrdost, pevnost, pravidelnost, tentýž lesk všech svých vnějších i vnitřních ploch, jako krystal,“⁵³ a doplňuje svoji představu krásy ještě o jedno stanovisko – předmět, který bychom považovali za krásný, k nám nepřijde cestami logiky, ale cestami automatismu. Proto považuje za dokonalý příklad obraz, který je výsledkem automatického psaní.

Breton charakterizoval křečovitou krásu několika příklady, mezi něž zařadil i mimikry. V jednom vydání surrealistického časopisu „Minotaure“ nalezneme příspěvek sociologa Rogera Cailloise o kudlankách nábožných a biologickém fenoménu spjatým s mimikry. V tomto biologickém fenoménu viděli surrealisté více. Sexuální praktiky samic kudlanky nábožné, kdy po kopulaci, nebo přímo při ní samice pozře samce, chápali jako symbol matky – fascinující,

⁵¹ NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994, s. 399.

⁵² KRAUSSOVÁ, Rosalind. Fotografické podmínky surrealismu. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*, Praha: Hermann a synové, 2004, str. 209–233, s. 230.

⁵³ NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994, s. 400.

vyvolávající ztuhnutí, kastrující. Kudlanka je v surrealistických námětech chápána také jako stroj – automat, který se snaží o přežití a řídí se jen pudy. Tím, že samečka začne žrát již při samé kopulaci, nedochází k jejímu ukončení, ale k jakémusi automatismu a simulaci podobající se původnímu životu. Surrealisté v tom vidí přelud lidské sexuality. Navíc, když se kudlanka cítí ohrožena, strne v mrtvolné nehybnosti, a tím že je světle zeleně zbarvená (na podzim hnědě zbarvená) se svému nepříteli snadno skryje za zeleň rostlin. Spojuje se zde tedy schopnost vytvářet mimikry spolu s křečovými stahy přírody, kdy páření probíhá dál, ač je sameček již mrtvý.

Konvulzivní krásu a zaujetí nalézají surrealisté velmi hojně v erotických motivech, které jsou jim sympatické hlavně díky možnosti pobouřit ostatní, jdou proti zavedeným konvencím, přičiňují se o demoralizaci ducha. Neuznávají ani pojem vkusu. Snaží se ukázat absurditu v našem okolí, rozpor lidské existence, materiálního postoje většiny lidí. Bretonovými slovy: „Konvulzivní краса bude latentně erotická, nehybně výbušná, příležitostně magická, nebo nebude vůbec.“⁵⁴

4.3 „Syntax fotografie“

Zvláštní rozporuplnost hnutí se dá do jisté míry vyřešit právě pomocí znakovosti fotografických obrazů. „Surrealistická fotografická tvorba využívá zvláštního sepětí se skutečností, jímž je obdařena veškerá fotografie. Fotografie totiž spočívá v otisku či přenosu reality; je to fotochemicky zpracovaná stopa, kauzálně spojená s určitou konkrétní věcí ve světě, ve které poukazuje podobným způsobem, jako to činí otisky prstů, šlépěje anebo zvlhlý kroužek, který zanechá sklenice na stole.“⁵⁵ Již jsme si ukázali, že fotografie je vždy jistě indexikálním znakem, jelikož má kauzální vztah se zobrazovaným předmětem, oproti malbě, jež vždy něco zobrazuje, je prosycena interpretacemi, pohledem autora a je tedy „pouze“ ikonického charakteru. V surrealismu je indexikální povaha fotografických obrazů ještě více vyzdvihnuta, jelikož jsou surrealistické fotografie buď různými technikami „pозměněny“ tak, aby odpovídaly estetickým cílům hnutí, nebo pokud se jedná o nezmanipulované snímky, zobrazují věci jinak, dávají „život“ skrytým významům a symbolům. Syntax je obecně chápána jako

⁵⁴ NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994, s. 400.

⁵⁵ KRAUSSOVÁ, Rosalind. Fotografické podmínky surrealismu. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*, Praha: Hermann a synové, 2004, str. 209–233, s. 227.

„lingvistická disciplína zabývající se vztahy mezi slovy ve větě, správným tvořením větných konstrukcí a slovosledem“⁵⁶, my ji analogicky můžeme vidět a číst z ní v rámci obrazů. Díky odhalení „syntaxe“ fotografie můžeme nastolit soulad mezi Bretonovou hlavní antinomií – tj. mezi psaním a viděním.

4.3.1 Syntax dle Jacquese Derridy

Nejprve si zde ukážeme filosofický koncept Jacquese Derridy, který navázal na Ferdinanda de Saussura, ale místo upřednostňování jazyka jako takového, pojímá psaní jako to hlavní; poté se zaměříme na obohacení Derridovy teorie Rosalind Kraussovou.

Významný filosof a poststrukturalista Derrida vycházel ze Saussurova pojetí sémiotiky, ale značně ji pozměnil. V jeho knihách, pro nás nejvýznamnější je „De la grammatologie“, založil vědu o psaném znaku. Nejen v této knize Derrida rozvíjí a navazuje na Saussurovy myšlenky o jazyce, a to hlavně ty, jenž se vážou k Saussurovu chápání jazyka jako struktury, která se v jednotlivých řečových aktech musí opakovat; aktéři komunikace musejí mít jazyk osvojený ještě před zahájením řečového aktu, nesmí ho během něj měnit. Takto by tato teze vypadala velmi přesvědčivě – ale musíme si uvědomit, že osvojování jazyka takto neprobíhá. Malé děti se neučí mateřský jazyk z učebnic, ale pomocí jeho zkoušení, aplikace na bázi pokusu a omylu. Navíc Saussure neuvažuje vývoj jazyka, jenž nevznikl najednou a z ničehož nic, ale na základě postupného rozvoje a přetváření. Saussure bere psaní jako odvozeninu z jazyka: „předmět lingvistiky není vymezen kombinací psaného a mluveného slova, jejím jediným předmětem je slovo mluvené; písmo je samo o sobě vnitřnímu systému jazyka cizí.“⁵⁷ Derrida rovněž poukazuje k naší svázanosti se zvukovou stránkou jazyka, která je dle něj mylná – tento pro nás prvotní nástroj komunikace je založen na falešném zdání přítomnosti. Máme pak dojem, že kolem nás je objektivní, konečný a nezprostředkovaný svět, o kterém se můžeme i na základě jazyka něco dozvědět. Naše touha ucelit osobní zkušenost do uceleného zakoušení světa se zobrazuje i v pojetí vztahu mezi označujícím a označovaným. Existují mezi nimi neodvratná spojení, a ta jsou uzamčena v nerozbitné jednotě tvořící jeden celek – skutečný

⁵⁶ Syntax In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 4. 8. 2006, 18. 4. 2010 [cit. 2010-05-15]. Dostupné z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Syntax>>.

⁵⁷ DE SAUSSURE, Ferdinand. *Kurz obecné lingvistiky*. 3. upravené. Praha: Academia, 2007, s. 59.

svět. Tuto opozici chce Derrida převrátit, používá pro to pojem dekonstrukce – „dekonstrukce se nemůže omezit na pouhou neutralizaci anebo k ní prostě jen přejít: dekonstrukce naopak musí – dvojným gestem, dvojnou vědou, dvojným psaním – převracet klasické opozice a přestavovat systém jako takový.“⁵⁸ Na základě toho převrací opozici jazyka a písma a tvrdí, že písmo předchází jazyk – toto písmo chápe jako „archi-écriture“, tedy jakési pra-písmo. Toto písmo pojímá nejen staticky, jako text, ale i jako aktivní činnost psaní, která předcházela – takový pohled je odlišný od Saussurova. Dle Derridy je textem každá hra diferencí (jednotlivé prvky identity označujícího nebo označovaného musí být rozmístěny v prostoru a čase, které jsou spolu spjaty), provázání jednotlivých prvků – stop (pojem, který Derrida nahradil za pojem znak), a proto textem může být dopis, gesto, řečová promluva, instituce, dokonce i svět. Text je tedy vše, do čeho se zapisuje pra-písmo, díky němu lze něco číst a gramatologie si klade nárok na to být vědou zkoumající zapisování do všech substancí. Jazyk a mluva nemohou být proto skutečností, ale jazyk sám je již stínem jakéhosi předešlého aktu označování a projevuje se jako jeho stopa, a tak dále jako jeho nekonečný zpětný pohyb. Mluva je tedy stejně „druhotná“ jako písmo (pokud napíšu slovo dveře, jsem od tohoto předmětu vzdálen stejně, jako když slovo dveře vyslovím).

Největším Derridovým přínosem, který dále využijeme spolu s Rosalind Kraussovou je, že osvobodil znak z jeho podřízenosti „skutečnosti“, o níž se soudilo, že jí má sloužit. Psaní nereprodukuje ani neredukuje skutečnost, která by byla za ním, ale chápe ji jako původ nové skutečnosti.

4.3.2 Užití syntaxe na fotografii – Rosalind Kraussová

Rozvinutí Derridových teorií a aplikaci na fotografické obrazy nám přináší dílo Rosalind Kraussové „Fotografické podmínky surrealismu“.⁵⁹ Derridova teorie se vztahovala na lingvistiku, Kraussová jeho teze převádí i do pole fotografických obrazů.

V surrealistických fotografických montážích můžeme nalézt jednotlivé prvky skládající celý fotografický obraz. Tyto prvky můžeme přirovnat ke

⁵⁸ DERRIDDA, Jacques. Signatura, událost, kontext. In DERRIDDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa, 1993, s. 303 – 304.

⁵⁹ KRAUSSOVÁ, Rosalind. Fotografické podmínky surrealismu. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*, Praha: Hermann a synové, 2004, str. 209–233.

„slovům“, jelikož tvoří významový celek obrazu, stejně jako slova dávají význam větě. Každý tento prvek je ovlivněn svým umístěním v řetězení, je řízen pravidly „syntaxe“. Její základní zákonitostí je, že každý takový prvek je vnějškový vůči druhému – tato exteriorita může být posuzována jako rozlom, prázdno nebo mezera mezi znaky, jež je od sebe odděluje a zároveň je chápe jako rozlomené na dvě části, z nichž je jedna vnější vůči druhé. Z hlediska lingvistiky, odkud toto chápání vyvěrá, se jedná o označující a označované. Slovy J. Derridy: „Rovina označovaného není nikdy současná k rovině označujícího; vždy je alespoň jemně diskrepantní, ať v protikladu či souběžnosti – opožďuje se o okamžik nádechu.“⁶⁰ Rozlom, prázdno, mezeru mezi znaky můžeme dle Derridy nazvat „rozmezeřením“. Surrealistické techniky toto „rozmezeření“ přímo vyvolávají. Tímto s teorií Rosalind Kraussově nekončíme, rozšíříme ji v následující podkapitole.

4.4 Způsoby tvorby fotografických obrazů

Surrealisté vynalezli mnoho nových uměleckých technik, nejen ve fotografii. Jako všechny umělecké směry navazují na ty předešlé. Surrealistická fotografie proto nejprve přejímala techniky dadaismu, poté se zcela osamostatnila a začala tvořit nové formy. V surrealistických fotografiích najdeme snímky zmanipulované, jež autor záměrně předělal tak, aby vyhovovaly jeho pojetí – takovou technikou byla i fotomontáž, „vynález“ dadaismu, od které se však velmi záhy surrealisté odklonili k novým a pro ně zajímavějším technikám. Z hlediska „rozmezeření“, jak jsme si popsali výše, dadaistická fotomontáž surrealistům nestačila. Zde bylo zakoušení mezer mezi znaky sice velmi silné, ale mezi prvky se objevovala sama bílá stránka, která znaky zároveň slučovala i oddělovala. Této zjevnosti bílé strany se surrealisté chtěli zbavit – nechtěli jednoznačnou interpretaci přítomnosti, izolované od dalších zpodobnění skutečnosti. Ale něco z této metody převzali. Velká hodnota této metody spočívá také v tom, že taková fotografie nezachycuje pouhou realitu, ale něco, co bylo přítomno zároveň. Tím, že surrealisté nepřijali „bílou stránku“, můžeme číst jejich fotografie jako obrazy v přímém spojení se skutečností. Surrealisté ale nechtěli jenom ukázat holou přítomnost. „Nerozmezeřená“ fotografie nabízela

⁶⁰ KRAUSSOVÁ, Rosalind. Fotografické podmínky surrealismu. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*, Praha: Hermann a synové, 2004, str. 209–233, s. 225.

surrealistům polapení přítomnosti v jednom prchavém okamžiku – jak byly všechny věci v prostoru v daný okamžik přítomné, nesla otisk všeho, co se dalo jedním pohledem zhlédnout. Ale přijetí mezer „ničí simultánní přítomnost, neboť ukazuje prvky v sekvenci, buď jeden po druhém, anebo jeden mimo druhý, v oddělených buňkách“.⁶¹ Na takovou fotografii pak nepohlížíme výhradně jako na zobrazení toho, co bylo přítomné, ale jako na svět, jenž je protkán interpretacemi.

Jednou z typických surrealistických fotografických technik ukazující „rozmezeření“ je zdvojení. Účinek zdvojení je štěpení okamžiku, vyvolávající pocit, že se k originálu připojila kopie. Kopie je reprezentant originálu, přichází vždy jako druhá, pokud ji vidíme spolu s originálem, pak kopie ničí výjimečnost původní události. Dle Krausové se „zdvojením“ originál podvoluje vlivu difference, odkladu, uspořádání „jedno po druhém“ nebo „jedno v druhém“ a dovoluje, aby uvnitř téhož vyrašilo „mnohé“. Zdvojení kromě proměny přítomnosti rovněž vyznačuje původní událost jako prvek nesoucí význam.

Další typickou technikou ukazující „rozmezeření“ bylo Man Rayovo vytváření fotogramů. Experimentoval s fotografií, tvořil je jen „pomocí světla“. Fotogramy obecně jsou obrazy, na kterých vidíme „otisk“ předmětu pomocí světelných paprsků a citlivého fotografického papíru. Neobjevil je pro nás Man Ray, ale již jeden ze zakladatelů fotografie H. F. Talbot. Ray svými experimenty dodal fotogramům nový rozměr. Jak se dočteme ve fotografických příručkách pod heslem fotogram, možností, jak takový fotogram vytvořit je mnoho – „položte předměty na papír citlivý na světlo. Podle toho, jestli se tam nechají delší nebo kratší dobu, jestli se drží dál nebo blíže, jestli jsou osvětleny ostrým nebo tlumeným, pohyblivým nebo stojícím světlem, objeví se na papíře slabá světelná místa, která se navzájem zdánlivě prolínají často nádherně průsvitná. Lze dosáhnout velmi jemné odstupňování od nejsvětlejší bílé přes tisíc podob šedé až do nejhlubší černě. Překrýváním se dá docílit největší blízkost a nejbzdálenější dálka.“⁶² Ve své době byly rayogramy považovány za návrat k malbě.⁶³ Ray (nejedná se o jeho pravé jméno, ale vtipný pseudonym – „ray“ znamená

⁶¹ Tamtéž.

⁶² BAATZ, Willfried. *Fotografie*. Brno: Computer Press, 2004, s. 97.

⁶³ Tamtéž.

v angličtině paprsek světla) dal fotogramům další rozměr – používal spíše trojrozměrné objekty, jimiž vytvářel imaginární prostorové obrazy. Novými výrazovými prostředky docílil záměru estetického zkoumání – vyplulo na povrch náhodné, nevědomé a neočekávané. Man Rayovy fotogramy ukazují surrealistický proces odcizení věci v nejčistší formě – psychickému automatismu a vědomému kombinování předmětů. Nejvíce hojné byly ale fotografie, které nebyly nijak fotograficky zmanipulované. Tyto fotografie ukazují též zakódovanou realitu. Surrealisté k tomu využívali nejpřirozenější funkci aparátu – objektiv, přesněji bychom mohli říci, že využívali toho, že na fotografii vždy vidíme jen určitý výřez skutečnosti. Hranice obrazu je pro ně jakýmsi rámem. Rámem dochází také k „rozmezeření“, jelikož oříznutí chápeme jako přerušení souvislé matérie skutečnosti. „Rozmezeření vyznačuje zlom v simultánním prožitku skutečnosti, rozštěp, který přechází v sekvenci. Fotografické oříznutí vždy zakoušíme jako zlom v souvislé tkáni reality.“⁶⁴ Rám zde funguje jako znak, který označuje význam. Mezi zobrazovaným výsekem reality a tím, co bylo ze snímku odříznuto, panuje rozdíl, a ta část, jenž je nám surrealisty ukázána, nám poskytuje ukázkou přírody jako zpodobnění. Manipulacemi s fotografiemi chtěli surrealističtí fotografové upozornit na podvojnost samotné skutečnosti, již fotografie zachycuje jako otisk. „Fotografického média se tak využívá k nastolení paradoxu: skutečnost se ustavuje jakožto znak, přítomnost se mění v absenci, ve zpodobnění, v reprezentaci, rozmezeření a psaní.“⁶⁵

Díky fotoaparátu může nastat „křeč“, jelikož se na fotografiích nezobrazuje přítomnost samotná, ale jako znak, zpodobnění. „Nerozmezeřená“ fotografie nabízela surrealistům polapení přítomnosti v jednom prchavém okamžiku – jak byly všechny věci v prostoru v daný okamžik přítomné, nesla otisk všeho, co se dalo jedním pohledem zhlédnout. Ale přijetí mezer „ničí simultánní přítomnost, neboť ukazuje prvky v sekvenci, buď jeden po druhém, anebo jeden mimo druhý, v oddělených buňkách“. Na takovou fotografii pak nepohlížíme výhradně jako na zobrazení toho, co bylo přítomné, ale jako na svět, jenž je protkán interpretacemi.

⁶⁴ KRAUSSOVÁ, Rosalind. Fotografické podmínky surrealismu. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*, Praha: Hermann a synové, 2004, str. 209–233, s. 231.

⁶⁵ Tamtéž, s. 229.

A tak můžeme říci, že paradox nastolený Bretonem – tedy antinomii mezi psaním a vizualitou - se nám podařilo ukázat na fotografiích surrealistů opačně, tedy jako sjednocení psaní a vizuality fotografických obrazů. Bretonovo prohlášení: „Automatické psaní, jak se objevilo na konci 19. Století, poskytuje pravou fotografii myšlenky,“⁶⁶ toto sjednocení dokládá. Díky znakové povaze fotografií, „rozmezeření“ se skrývá v automatismu, a vlastně v samé podstatě fotografického aktu. Dochází tak ke splynutí vizuálního a psaného. Surrealistické zvláštní vidění bylo ještě umocněno jejich pohledem skrze fotografický přístroj. Fotoaparát byl v té době brán jako doplněk našeho zraku – a to podstatný, jelikož naše oči jsou nedokonalé oproti čočkám ukrytým ve fotografickém přístroji. Svět můžeme díky fotografii vidět jinými očima. Fotografický aparát navíc vstupuje mezi recipienta a svět, utváří novou skutečnost na základě výběru ze zárodků „nové“ skutečnosti. Fotografie některých technik a námětů uvedeme v příloze.

4.5 Vyřešení problému znaku v surrealistických fotografiích

V této podkapitole shrneme dosud vysvětlené teorie týkající se znakovosti fotografií a jejich možnosti stát se uměním přímo na vybraných surrealistických fotografiích.

Zajímavou technikou je vynález Raoula Ubaca „brûlage“, kterou můžeme vidět na Obr. 7 níže. K dosažení této techniky bylo třeba násilně zahřát hořákem fotografickou emulzi negativního obrazu stojící ženy. Jenže taková fotografie by ukazovala pouze zobrazenou skutečnost, a tak bylo třeba narušit její vnitřní celistvost úpravami. Výsledkem bylo tavení, jež zakřivilo oblast fotografického obrazu. Zde se projevuje jistá beztvorost (daná více technikou zaměřenou na používání ohně, než na rotaci lidského těla) a výsledná fotografie je dána velkým dílem náhody, kterou surrealisté do svého vytváření obrazů rádi zapojovali. Díky užití této techniky vidíme obraz „rozmezeřený“, tj. nevidíme ho jako pouhý jeden znak týkající se naší současnosti, ale najdeme zde označované, které se váže k bližší neurčenému označujícímu – realitě, která nám je běžně ukryta, ale na fotografii vystupuje jako další znak. Fotografie jistě nezobrazuje skutečnost, ale právě onu „pravdivou“ realitu, která se nachází mezi přítomností a snem, na kterou surrealisté chtěli upozornit. Může se jednat o zobrazení našich nejtajnějších

⁶⁶ Tamtéž, s. 224.

představ, vzpomínek, tužeb. Takovýto obraz může v recipientovi vyvolat nějakou ozvěnu, sled vzpomínek nebo myšlenek, při kterých se uplatňuje automatismus, který vede do sféry nevědomí a uvádí tak vnitřní já člověka na povrch. Surrealistické dílo usiluje o to, aby navrhlo nový řád věcí, zkonkretizovalo neznámé možnosti, jež skutečnost nabízí naší představivosti a tím i lidskému konání určovanému jejími impulsy. Tato fotografie má kauzální vztah se zobrazeným předmětem, je tedy dle Peircovského dělení indexem, zároveň můžeme na snímku rozeznat ikonicky postavu, pravděpodobně ženu, která nám i díky názvu díla může konotovat spíše rozklad než vznik formy – zobrazená postava ženy se ztrácí v závojích něčeho, co připomíná substanci mlhy. Může se tak pro nás stát symbolem mlhy, která je v běžném pojetí abstraktní. Jelikož u Ubacovy fotografie nepřevažuje komunikativní znak – fotografie nevypovídá o holé skutečnosti, ale autonomní, jež odkazuje sám k sobě, nabývá snímek převažující estetické funkce a tak se může fotografie rovněž stát uměním.



Obrázek 7: Raoul Ubac, La Nébuluse (Mlha), brûlage, 1939⁶⁷

⁶⁷ KRAUSSOVÁ, Rosalind. Corpus Delicti. In KRAUSSOVÁ, Rosalind. *L'Amour fou : Photography & Surrealism*. Londýn: Arts Council, 1986.



Obrázek 8: Hans Bellmer, Figurína⁶⁸

Surrealističtí fotografové hledali krásu jinde, než bylo běžné. Hans Bellmer fotografuje sérii panenek, různě situovaných, v částech a v podobě zvláštního erotického symbolu. Surrealisté nefotí neobyčejné věci, ale právě naopak ty, jež známe z každodenního života, ale propůjčují jim pomocí rámců, skryté symboliky jiné významy. Fotografie figuríny na nás působí hned několika způsoby. Díky rámování nevidíme jen pouhou panenku, ale i detailně schody, na kterých je umístěna, světlo dopadající na její tělo, část ruky opírající se o zábradlí, i půlku obličeje. Díky rámování – a tedy i tomu, že zakoušíme jen tu část reality, která je záměrně autorem vyfotografována, na nás může působit tíživým dojmem – rozhodně v nás fotografie vzbuzuje imaginaci a my můžeme ve fotografii nalézt stále jiné a další významy. „Rozmezeření“ v této fotografii vyznačuje přelom v přímém zakoušení reality, a tak nám dává možnost vidět více – můžeme z ní číst nový smysl, touhu po lepší skutečnosti. Fotografické oříznutí vždy zakoušíme

⁶⁸KRAUSSOVÁ, Rosalind. Fotografické podmínky surrealismu. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*, Praha: Hermann a synové, 2004, str. 209–233, s. 231.

jako zlom v souvislé tkáni reality. Bellmer velmi často, a u této fotografie tomu není jinak, „skládal“ figuríny z několika částí – několika kusů jednotlivých částí těl, různě natočených, někdy jim záměrně nějakou část dal opakovaně, jindy, jako v tomto případě, chybí figuríně noha. Chtěl tím možná poukázat na realitu plnou násilí, bezpráví a lidské lhostejnosti. Na této fotografii si můžeme uvědomit i podstatu konvulzivní krásy jako něčeho, co bylo zastaveno, ač by se to mělo pohybovat. Na prožitku skutečnosti jako zpodobnění staví surrealisté pojem konvulzivní krásy. „Surrealita je“, dle Krausové, „totéž, co příroda, která se v křečích mění v jakési psaní“.⁶⁹ Tento prožitek přichází k fotografickému obrazu přirozeně, navíc spolu s nahlížením hmoty jako psaného základu spojuje veškerou surrealistickou tvorbu – z hlediska znakovosti. Fotografie je obecně médium, které zobrazuje „zastavené“ – předmět, jenž zde byl. Automatismem fotoaparátu je zachycen objekt v jednom momentě – fotografie je pak zpodobněním křeče, která zde vznikla, jelikož se věc na fotografii nemůže dále pohybovat, je ukotvená přímo ve snímku tak, jak byla zachycena. Jako figurína symbolizující lidskou bytost, která je znetvořená, se rovněž nemůže pohybovat. Krása na této fotografii nespadá do konvenčního chápání krásného, spíše bychom mohli říci, že je zde zachycena ošklivost. Tento působivý snímek zachycuje situaci, která pro nás není běžná – proto bychom mohli lépe zaujmout jiný postoj než poznávací, autorovi nešlo o to, abychom na fotografii viděli pouze rozbitou pannu umístěnou na schodech, ale abychom se rovněž soustředili na samotný estetický znak, který ukazuje vše, co může být – promítá se zde historie, přítomnost i budoucnost, jelikož je snímek prosycen interpretacemi, může nám konotovat nejrůznější věci a děje. Technika „rozmezeření“, kterou je utvářena tato fotografie, a jenž se stala nositelem estetické funkce, udává pohled na bytí vůbec.

⁶⁹ Tamtéž, s. 230.



Obrázek 9: J. -A. Boiffard, ilustrace k Palci na noze G. Bataille⁷⁰

Boiffardova fotografie palce vypadá na první pohled jako obyčejný snímek, který bychom mohli brát pouze tak, že nám ukazuje palec – běžnou součást našich životů. Na surrealistických fotografiích můžeme podobně jako tento palec, vidět věci z běžného života, banální náměty. Avšak díky jejich zachycení fotoaparátem, jenž sám v sobě ukrývá podstatu automatismu spolu s vlivem rámování, jsou „rozmezeřené“. Ve výsledku nám surrealistické fotografie ukazují ne realitu jako takovou, ale skutečnost jako znak, zpodobnění, reprezentaci. Též zde cítíme jisté napětí mezi zobrazením palce a „odříznutím“ ostatních prstů, které pro fotografa nebyly tak podstatné. Díky rámování nám autor nabízí ukázkou přírody jako zpodobnění, přírody jako znaku – tím i konvulzivní krásu. Projevuje se zde, jako i na ostatních nezmanipulovaných fotografických obrazech surrealistů, i denotace, tedy vidíme na fotografii zachycený palec, tak jak vypadá, ale zároveň je rámováním ovlivněn natolik, že může v naší

⁷⁰ KRAUSOVÁ, Rosalind. Fotografické podmínky surrealismu. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*, Praha: Hermann a synové, 2004, str. 209–233.

mysli vyvolat nejrůznější konotace. A tak na fotografii palce nevidíme pouhý palec na noze, ale nový objekt, symbol. Toto, po vzoru S. Freuda, poukazuje na fakt, že lidské podvědomí může skrývat nejrůznější „tajemství“, obrazy, tužby, které díky potlačování mohou vést až k neurózám a odhalení jejich smyslu v našem nitru nám může pochopit naše skutečné já. Palec na Boiffardově fotografii může být chápán jako projev lidské prapodstaty v každodenním zázračnu. Mohli bychom jej rovněž chápat jako nalezený předmět – z pro nás běžné věci, která je nám vlastní, se stává socha – objekt, který je zachycen fotoaparátem. Takovýto nalezený objekt, banální věc učiní fotoaparát svým zachycením autonomním znakem – jelikož u této fotografie nejde o sdělení, že zde byl nějaký palec. Fotografie pro nás nabývá jiného rozměru, nabude estetické hodnoty a stane se pro nás uměleckým obrazem. A i o takové ukázání „běžné“ reality jiným způsobem surrealismu šlo. Jak říká Jindřich Štýrský: „Jediné, co mne dnes na fotografii přímo fanaticky láká, je hledání nadreality utajené v předmětech skutečného života.“⁷¹ Detail palce nám může něco konotovat, pokud se zadíváme na fotografii blíže, uvidíme rýhy na kůži, které mohou něco symbolizovat, třeba cesty vedoucí do našeho podvědomí. Takto vyňatý palec ze skutečnosti může třeba zobrazovat sen. Mohli bychom také říci, že Ubac svým „výřezem“ vyňal palec na noze z automatického psaní přírody, z nepřetržité produkce znaků tu část, která nejvíce ukazuje symboliku světa, surrealistickou syntézu snu a reality v surreality.

⁷¹ ŠTÝRSKÝ, Jindřich. *Surrealistická fotografie*. České slovo, 30. 1. 1935

5 Závěr

V naší práci jsme chtěli prezentovat, že znaková povaha fotografických obrazů plně odpovídá estetice surrealismu. Díky ní nám mohla být surrealisty ukázána „jiná skutečnost“, nadrealita v naší současnosti. V první části práce jsme si připomněli zakladatele Ferdinanda Saussura, jeho hlavní pojmy označující a označované, dále jsme věnovali třídění znaků podle Ch. S. Peirce. Toto dělení na ikony, indexy a symboly jsme využili hlavně díky Peircovu obohacení chápání znaku o objekt, stojící vně vědomí, který existuje pro někoho. Peirce tak zavedl nový prvek do sémiotického chápání – prvek interpretans. Navíc jsme díky Peircovské triádě mohli upozornit na fakt, že fotografické obrazy jsou bytostně indexikálně-ikonického charakteru. V části práce, v které jsme se věnovali fotografickým obrazům jako znakům, jsme vysvětlili fotografické obrazy z hlediska ikon, indexu a symbolu. Upozornili jsme, že díky technické podstatě fotografování, tedy jeho schopnosti vytvářet mechanicky otisk reality, je fotografie vždy indexikálním znakem, jelikož má kauzální vztah se zobrazovanou realitou. Zároveň je však fotografický obraz ikonického charakteru, protože na fotografii můžeme číst vizuální aspekty, ze kterých se skládá vyfotografovaný předmět. Poslední pojetí znakovosti obrazů – symbol, jsme vysvětlili na textu Rolanda Barthesa „Rétorika obrazu“. Na tomto textu jsme ukázali i zvláštnost fotografie jako sdělení, syntagmatické a paradigmatické vztahy uvnitř obrazu. Tato sdělení obsažená ve fotografickém obrazu můžeme číst denotativně, tedy doslovně nebo jiným způsobem – a to konotativně. Konotativní čtení obrazů je dáno kulturně a odvíjí se od našich znalostí. Rovněž jsme nastínili chápání uměleckého díla jako znaku z hlediska estetiky J. Mukařovského. Upozornili jsme také na fakt, že fotografický obraz je spíše v mimoumělecké oblasti, kterou může opustit díky nabytí prvenství estetické funkce nad ostatními, jež fotografii dodávali surrealisté pomocí zvláštních technik. V poslední části práce jsme se pokusili předchozí informace spojit a vysvětlit specifičnost znakovosti fotografie v surrealistickém hnutí. Nejdříve jsme uvedli historický kontext vzniku surrealismu, estetické principy a aspekty utvářející podstatu hnutí. Surrealismus, jak už sám název napovídá, vychází z reality, kterou však chtějí surrealisté obohatit o sen, pokouší se o symbiózu podvědomí člověka s jeho běžnou realitou.

André Breton však fotografii, jako bytostně realistické médium zavrhl a dal přednost automatickému psaní, které pro něj bylo oproštěno od zpodobnění. Ale znaková povaha fotografie, techniky, které dávaly vyniknout „rozmezeření“, nakonec zaujala v surrealismu zvláštní postavení a dalo by se říci, díky ní máme možnost pochopit různorodost hnutí vzniklé z antinomie psaní a vizuality. Představili jsme zde dvě hlavní stanoviska, která určují povahu surrealistické tvorby – sen a automatismus. Tyto aspekty se vzájemně doplňují právě ve fotografických obrazech. Indexikalita fotografických obrazů odpovídá surrealistické potřebě automatismu, který je zde vždy zjevný. Sen se dostává do fotografie jako jiná realita, ta, jež chtěli surrealističtí fotografové přenést do naší skutečnosti – využívají tak zvláštního sepjetí fotografie se skutečností. Realita, zobrazená ve fotografiích pak nabývala symbolického rázu. Ve středu hnutí stojí pojem krásy. Krása je pro ně ta „křečovitá“, „záračná“. Krásou chápe vztah nazíraného předmětu v pohybu i v klidu. Souvisí rovněž s pojmem „rozmezeření“, jež jsme se pokusili vysvětlit s pomocí Jacquese Derridy a Rosalind Krausové. K „rozmezeření“ ve fotografii dochází takovým způsobem, že bytostný pocit přítomnosti, který se ve fotografii ukazuje, je narušen tak, aby došlo k porušení této sepjatosti fotografie s přítomností. Poté se nedíváme na přítomnost jako takovou, ale na realitu, jež je roztátá mezerami, které vytvářejí nové významy a interpretace. Skutečnost se mění ve znak, v reprezentaci, „rozmezeření“ a psaní. „Rozmezeření“ docilovali surrealisté různými metodami, fotografickými technikami i zobrazováním určitých výjevů. Využívají jak nezmanipulované snímky, které jsou jedinečně již svým rámováním (rám je dán již výsekem skutečnosti dané objektivem), námětem, nebo využívají manipulace s fotografiemi. Fotografie tak byla velmi významnou součástí surrealistické tvorby především díky svojí schopnosti ukazovat svět z různých rovin pohledu, fotografické obrazy vstupují mezi diváka a svět a utváří tak novou skutečnost. Fotografický aparát umělcům sloužil jako „další oko“ – díky objektivu mohli ukázat skutečnost tak, jak ji viděli oni, na základě svých názorů a estetických principů. Proto byla v samém středu surrealistického hnutí, ač ji Breton jako vizuální zpodobnění zavrhl a dal přednost automatickému psaní. V této antinomii jsme našli sjednocení – fotografie využívající automatismus svého aparátu spolu s „rozmezeřením“, jež ustaluje ve fotografii jistou „syntax“, snoubí psaní a

automatismus jako doplňující se prvky v surrealistických fotografiích. Vyřešili jsme tak problém znaku v surrealistických fotografiích.

6 Zdroje

- Art et musique Krakatit* [online]. leden 2009 [cit. 2010-04-12]. Dostupné z WWW: <http://artetmusiquekrakatit.blogspot.com/2009_01_01_archive.html>
- BAATZ, Willfried. *Fotografie*. Brno: Computer Press, 2004. 192 s.
- BARTHES, Roland. Rétorika obrazu. In CÍSAŘ, KAREL. *Co je to fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004. 368 s.
- BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005. 174 s.
- BAZIN, André. Ontologie fotografického obrazu. In CÍSAŘ, Karel. *Co je fotografie?*. Praha: Hermann a synové. 2004. 368 s.
- ČERNÝ, Jiří, HOLEŠ, Jan. *Sémiotika*. Praha: Portál, 2004. 368 s.
- DERRIDDA, Jacques. Signatura, událost, kontext. In DERRIDDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa, 1993.
- DE SAUSSURE, Ferdinand. *Kurz obecné lingvistiky*. 3. upravené. Praha: Academia, 2007. 490 s.
- Digital Photo Tips* [online]. 2005 [cit. 2010-03-29]. Photoshop - Basic Tools. Dostupné z WWW: <<http://www.plantpath.cornell.edu/photolab/knowledgebase/digiphototips/PhotoshopBasicTool.htm>>.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi: Proměny a stav oboru do konce 20. století*. Praha: Portál, 2002. 160 s.
- Fotoaparát* [online]. 2010 [cit. 2010-02-07]. Dostupný z WWW: <<http://www.fotoaparát.cz/index.php?r=25&rp=661457&gal=photo>>.
- HAWKES, Terence. *Strukturalismus a sémiotika*. Brno: Host, 1999.
- Charles Peirce In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation,. 6. 2. 2010 [cit. 2010-02-07]. Dostupný z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Charles_Peirce>.
- Index (lingvistika) In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 23. 3. 2007, 4. 9. 2007 [cit. 2010-04-12]. Dostupné z WWW: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Index_\(lingvistika\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Index_(lingvistika))>.
- KRÁL, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994. 198 s.
- KRAUSSOVÁ, Rosalind. *Fotografické podmínky surrealismu*. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?* Praha: Hermann a synové, 2004, 368 s.
- KRAUSSOVÁ, Rosalind. Corpus Delicti. In KRAUSSOVÁ, Rosalind. *L'Amour fou : Photography & Surrealism*. Londýn: Arts Council, 1986.
- MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastimil. *Znaky, obrazy a stíny slov*. 1. vydání. Praha:

Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. 376 s.

MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1986. 272 s.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. Brno: Host, 2007.

NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. 457 s.

On a New List of Categories In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 22.8.2004, 24.2.2009 [cit. 2010-04-12]. Dostupné z WWW: <http://en.wikisource.org/wiki/On_a_New_List_of_Categories>.

PIERCE, Charles Sanders. What is a sign?. In PIERCE, Charles Sanders. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Volume 2. Indianapolis: Indiana University Press, 1998. Dostupné z WWW: <<http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep2book/ch02/ep2ch2.htm>>.

PIERCE, Charles Sanders. Three trichotomies of Signs. In PIERCE, Charles Sanders. *Philosophical Writings of Peirce*. Dover, 1955. Dostupné z WWW: <<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/peirce2.htm>>.

Semiotic elements and classes of signs (Peirce) In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 16. 5. 2009, 28. 2. 2010 [cit. 2010-03-29]. Dostupné z WWW: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Semiotic_elements_and_classes_of_signs_\(Peirce\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Semiotic_elements_and_classes_of_signs_(Peirce))>.

Syntax In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 4. 8. 2006, 18. 4. 2010 [cit. 2010-05-15]. Dostupné z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Syntax>>.

ŠTÝRSKÝ, Jindřich. *Surrealistická fotografie*. České slovo, 30. 1. 1935

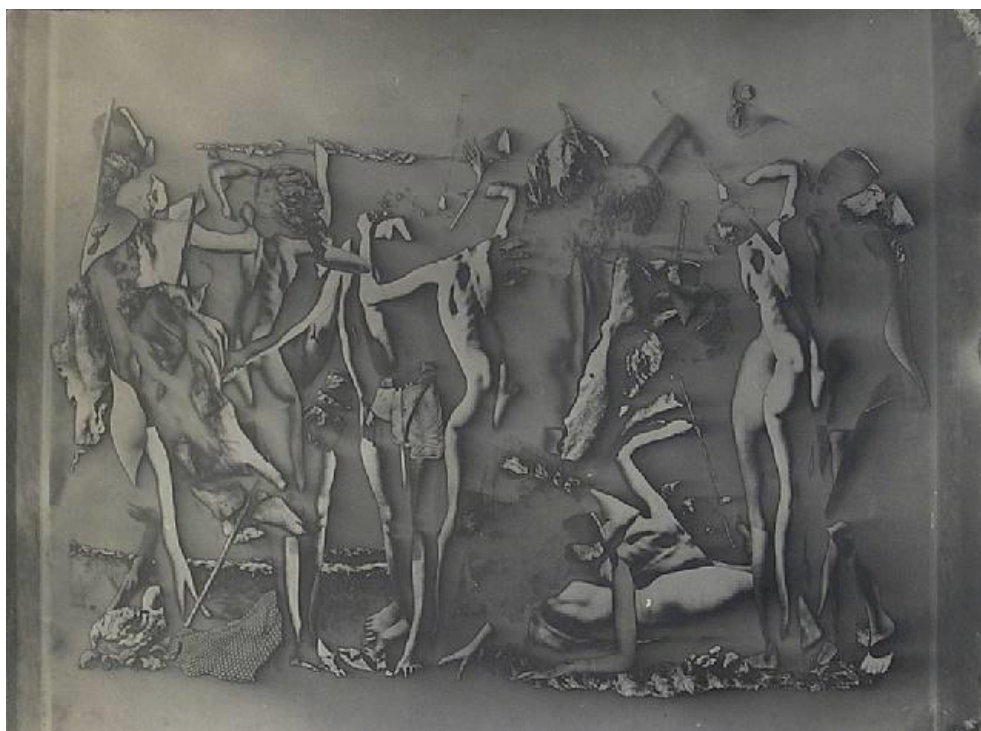
TUREK, Pavel, LÁB, Filip. *Fotografie po fotografii*. [s.l.] : Karolinum, 2009. 132 s

William Fox Talbot In *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 24.6.2008, 30.3.2010 [cit. 2010-04-11]. Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/William_Fox_Talbot>.

7 Příloha

7.1 Fotografické techniky surrealismu

Následující ukázky technik bychom mohli zařadit mezi techniky využívající jiné nástroje než fotoaparát. Těmito technikami jsou v surrealismu „mise en abyme“ používající mikroskop jako nástroj pro fotografování, solarizace a duplikace, několikanásobné expozice, zrcadlení, techniky cloisonné (tzv. „přihrádek“). K dalším fotografickým technikám surrealistů patří užití negativu při jeho přenosu na fotografický papír, využití opakované expozice nebo opakovaného přenosu na fotografický papír s cílem vyvolat efekt montáže, manipulace se zrcadly, Sabatierův efekt, „brûlage“ a „fokalk“. Autorem těchto dvou naposledy zmíněných technik byl R. Ubac. Technikou „fokalk“ vznikají obrazy zahříváním fotografické desky. Mezi jiné surrealistické techniky tvoření fotografických obrazů náleží Russelův efekt, několikanásobné expozice, „strukáž“.

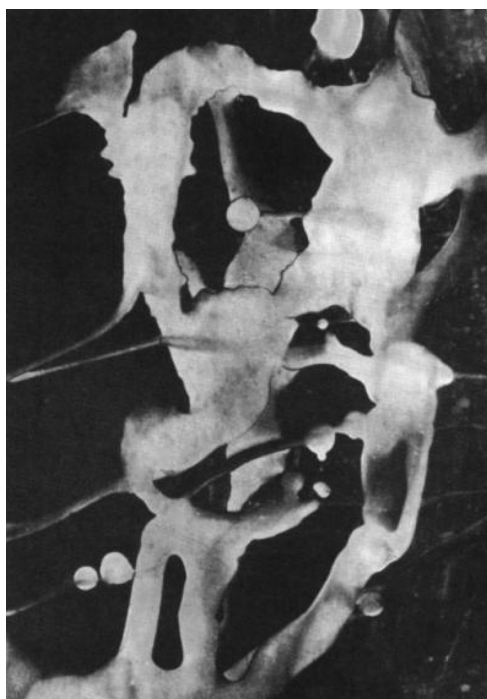


Obrázek 10: Raoul Ubac, *Bitva Amazonek*, solarizace⁷²

⁷² KRAUSOVÁ, Rosalind. Corpus Delicti. In KRAUSOVÁ, Rosalind. *L'Amour fou : Photography & Surrealism*. Londýn: Arts Council, 1986.



Obrázek 11: Josef Istler, „fokalk“⁷³



Obrázek 12: Miroslav Háek, „strukáž“⁷⁴

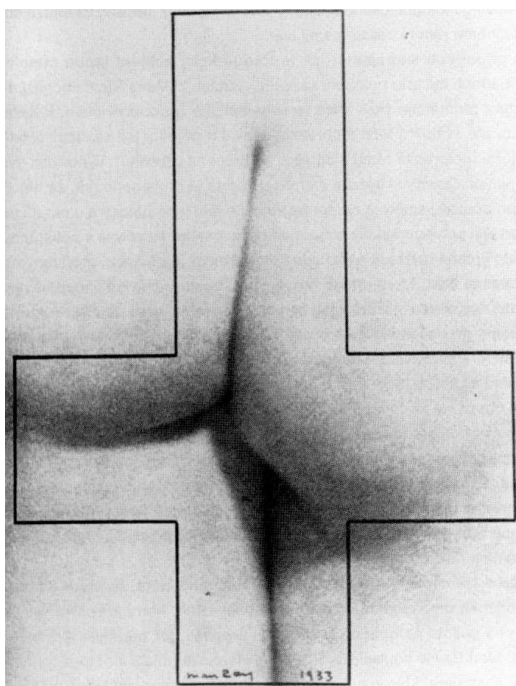
Méně často můžeme vidět surrealistické fotografie, které jsou zmanipulované aranžováním a laboratorním upravováním.

⁷³ KRÁL, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994. 198 s.

⁷⁴ KRÁL, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994. 198 s.



Obrázek 13: Man Ray, Ingresovy housle⁷⁵



Obrázek 14: Man Ray, Památník Markýzi de Sade, 1923⁷⁶

⁷⁵ <http://previouslyinaudible.files.wordpress.com/2009/06/image88.jpg>

⁷⁶ KRAUSOVÁ, Rosalind. Fotografické podmínky surrealismu. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*, Praha: Hermann a synové, 2004, str. 209–233.



Obrázek 15: Man Ray, Klobouk⁷⁷



Obrázek 16: Man Ray, Návrat k mysli („The return to mason“)⁷⁸

Do surrealismu patří též snímky vznášející otázky o statutu evidence fotografie, dokumentární fotografie sochařských objektů, v pozdější době užívání fotografických cyklů.

⁷⁷ KRAUSOVÁ, Rosalind. Fotografické podmínky surrealismu. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*, Praha: Hermann a synové, 2004, str. 209–233.

⁷⁸ KRAUSOVÁ, Rosalind. Corpus Delicti. In KRAUSOVÁ, Rosalind. *L'Amour fou : Photography & Surrealism*. Londýn: Arts Council, 1986. s. 56-111. s. 74-75



Obrázek 17: Brassai, Socha maršála Ney v Mlze⁷⁹

Surrealisty rovněž okouzlují „mystérium ulice“ – prázdné ulice, výlohy, reklamy, ukazují tím zaujatost vůči každodennímu modernismu. Všímají si dětských čmáranic např. na zdech, oknech, jsou uchváćeni zvláštními obrazy v rozpraskaných zdech.



Obrázek 18: Emila Medková, Hrby⁸⁰

Okrajově se surrealismus zabývá focením „cizích“ děl – plakátů, vývěsních štítů, pouťových maleb.

⁷⁹ KRÁL, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994. 198 s.

⁸⁰ KRÁL, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994. 198 s.



Obrázek 19: Jindřich Štýrský, z cyklu *Žabí muž*⁸¹

Fotografie se nejčastěji objevovaly v surrealistických časopisech nebo jako ilustrace literárních surrealistických děl.



Obrázek 20: J. -A. Boiffard, ilustrace k *Bretonově Nadje*⁸²

⁸¹ KRÁL, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994. 198 s.

⁸² KRAUSOVÁ, Rosalind. Fotografické podmínky surrealismu. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*, Praha: Hermann a synové, 2004, str. 209–233.