

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Interpretace fotografického cyklu literárním způsobem.

Analýza vybraných příkladů.

Reading photographic cycle with literary means. Analysis of selected works.

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE KAJA RATA

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. BcA. Rafał Milach, Ph.D.

Oponent: Doc. Mgr. Josef Moucha



OPAVA 2019

ABSTRAKT:

Práce se zabývá fotografií jako nosičem určitých obsahů, čili jako realizací literárních modelů, které se uplatňují ve vybraných příkladech. Z tohoto důvodu v ní rozebírám hlavní problémy týkající se literárních žánrů a snažím se postihnout interference, které existují mezi pravidly narativu ve fotografickém cyklu a v krásné literatuře.

Klíčová slova:

literatura, esej, fotografická esej, pravda, fikce, tvorba, vyprávění, příběh

ABSTRACT:

In my thesis I discuss with the subject of photography as an indicator of quiddity – the way literature paradigms influence selected photo essays. I am presenting the main problems and issues of literary genres and trying to compare interferences in the maner of photografic narration with literary ones.

Keywords:

literature, essay, photographic essay, truth, fiction, creation, narration, storytelling

Prohlašuji,

že práci jsem vypracoval samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.

Souhlasím,

aby tato bakalařská práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské Univerzity v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Poděkování

patří Mgr. BcA. Rafału Milachovi, Ph.D. za jeho neocenitelnou pomoc při psaní této práce.

Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi a všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie, kamarádům a kamarádkám, které jsem zde našel, za jejich pomoc a inspiraci.

Panu Mgr. BcA. Miroslavu Zemanovi za pomoc a laskavost. Ráda bych vyjádřila svou vděčnost.

počet znaků: 90 821

počet stran: 70

počet normostran: 50

překlad: Filip Koky

Kaja Rata, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě.

Dne 28 .6. 2019

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2017/2018

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Kaja RATA**
Osobní číslo: **F160675**
Studijní program: **N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory: **Tvůrčí fotografie**
Tvůrčí fotografie
Název tématu: **Interpretace fotografického cyklu literárním způsobem.**
Analýza vybraných příkladů.
Téma anglicky: **Reading photographic cycle with literary means. Analysis of**
selected works.
Zadávací ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Pokus o hledání rozdílů čím se liší příběh popsany obrazy proti tradičním žánrům literatury.

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

S. Sontag: Przeciw interpretacji i inne eseje, Krakow, 2012

R. Barthes: Swiatlo obrazu, Warszawa, 2008

J. Culler: Teoria literatury, Warszawa, 1998

P. Ricoeur: O sobie samym jako innym, Warszawa, 2003

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Bc. Rafal MILACH, Ph.D.**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce: **20. června 2018**

Termín odevzdání diplomové práce: **28. června 2019**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 20. června 2018

OBSAH

1. Úvod, nástin rozvržení práce.	7
2. Vyprávění fotografie: autor a vypravěč.	11
3. Druhy vyprávění ve fotografickém cyklu, neúspěšná snaha o sdělnost fotografie.	18
4. Christian Patterson, Redheaded Peckerwood. Detektivka mezi fikcí a literaturou faktu.	25
5. Max Pinckers, Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty, čili báseň o lásce.	33
6. David Fathi. Wolfgang, čili pokus o nalezení narativu.	39
7. Crisitina de Middel. Afronauts, čili příběh postavený na příběhu.	45
8. Álvarez Bravo. Photopoetry, čili fotografie utkané z podobenství.	51
9. Závěr	63
10. Literatura	65
11. Elektronické publikace	66
12. Jmenný rejstřík	69

1. Úvod, nástin rozvržení práce.

Je rok 2019; lze říci, že člověk už vyfotil vše: Měsíc, Mars, hvězdy, Zemi, krajiny z ptačí perspektivy, mapy, lidi, války, nemoci, zvířata, rostliny, bakterie, tělesné orgány. Na fotografii už bylo zachyceno to, co je hmatatelné, a někdy i to, co je pouhým okem neviditelné.

Na Instagramu je denně publikováno devadesát pět milionů příspěvků,¹ téměř každý článek v novinách ilustruje nějaká fotografie. Lidé, kteří si podle fotografií vybírají na sociální síti Tinder svého případného partnera, postupují stejně jako při nákupu zboží na portálu Aukro. Obraz je důkazem toho, jaký máme život, jací jsme, jakou máme náladu. Co je tedy možné ještě zaznamenat nebo ukázat?

Omezuje nás už jen naše vlastní představitivost. A i kdyby se nám zdálo, že jsme už dosáhli jejich limitů, teprve čas nám ukáže, jak moc jsme se mýlili. Když Waław Żdzarski v roce 1977 psal úvod ke svým skicám z dějin fotografie, docházel téměř ke stejnému závěru, ačkoliv tomu bylo ve zcela jiné fotografické epoše.

Fotografie vstoupila rozhodně do všech oblastí života – překročila dokonce pozemské hranice, cestovala společně s kosmonauty k Měsíci a ukázala nám jeho neviditelnou druhou tvář podobně jako rub medaile, kterou nelze otočit.

(...) Záměrně byla odstraněna veškerá „literárnost“, autor se snažil zhuštěně podat co nejvíce faktů a stručných biografii, aby se tato práce stala úvodem k dějinám fotografie, které ještě v naší literatuře neexistují.²

Autorova poznámka na jedné straně představuje fotografii jako moderní vědu, vkládá ji do vesmírné krajiny jako symbol novátorství a krok do budoucnosti; na druhé straně se však zmiňuje o nedostacích na teoreticko-filozofickém poli. Sám se omezuje na to, aby představil suchá fakta, a vyhýbá se, řečeno jeho vlastními slovy „literárnosti“, jakoby s tímto pojmem bylo spojeno zvláštní zacházení, které si fotografie nezasloužila.

1 .Social Media Marketing Statistics to Prep You For 2019, <https://www.socialpilot.co/blog/social-media-statistics> (cit.: 16. 2. 2019).

2 W. Żdzarski: *Zaczęło się od Daguerre'a... Szkice z dziejów fotografii XIXw.*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s. 5.

Fotografie skutečně po dlouhou dobu existovaly jen jako dekorace literárního textu v bezprostřední fyzické nebo také abstraktní podobě. Představovaly součást fabule, motiv, předmět úvah nebo inspiraci. Často mohly být srovnávány s textem, vždy však jen jako doplněk či dovětek. Jak tedy můžeme vnímat dovětek, když jazyk má být sám v sobě nekonečný a má být tím, kdo nám umožňuje chápat svět?

Z hlediska vztahu mezi řečí a vědomím lze v novověké a moderní filozofii odlišit dvě tradice: karteziánskou a hermeneutickou. První z nich předpokládá, že řeč, pokud se objeví na horizontu vědomí, představuje překážku v dosažení dokonalé, čisté sebereflexe, čistého sebevnímání, které je absolutním základem pro veškerou jistotu poznání. Na této premise byla vybudována fenomenologická koncepce vědomí. Podle ní se svět dá pochopit pouze jen natolik, nakolik je předmětem pro sebe zcela průzračné vědomí.

(...) Zcela opačně vypadá problém vztahu mezi vědomím, jazykem a poznáním v hermeneutické tradici. Zde se totiž myšlení odbyvá v živlu řeči, protože „celá zkušenost světa je zprostředkována skrze jazyk“. (...) Neexistuje rozdělení na jazyk a „objektivní“ skutečnost, kterou jazyk popisuje, neboť taková skutečnost je vždy skutečností vyprávěnou, která už existuje v jazyce, který pro její vyjevení stanovuje nejširší rámeček.³

Hermeneutika v tomto smyslu nepředstavuje teorii porozumění literárním textům, ale filozofii, podle níž jazyk zcela zprostředkovává poznání. Pokoušíme-li se komunikovat, chápat nové významy, vytváříme jazykové konstrukce, na které zavěšujeme nové teorie, znalosti nebo pocity. Fotografie by tedy v tomto smyslu byla jen mimetickým odrazem jazykové konstrukce, která by vznikla na základě toho, co jsme viděli a pochopili. Byla by druhořadým nástrojem.

Představme si krajinu, která nás, fotografy, okouzljuje. Vidíme věž v pustině, přemýšlíme nad tím, k čemu byla vybudována a jaký je její příběh. Následně nad tím, jak ji náležitě exponovat, abychom vyjádřili probádanou minulost v kombinaci s dojmem, kterým na nás zapůsobila. Celek vytváří hermeneutický obraz: spojení příběhu objektu a naší vlastní interpretace jeho vlastností v kombinaci s prvotním, ještě nenazvaným, dojmem. A co kdybychom porovnali fotografii s tímto „prvotním dojmem“, impulsem, který nezávisle, bez

³ Hermeneutika in *Teorie literatury XX wieku*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 178–179.

ohledu na literaturu, představuje nejen hotový objekt, ale úplný záznam významů a smyslu? Identického problému si všímá Susan Sontag:

Po této stránce nepřestává mimetická teorie zásadně působit ani v moderní době, kdy většina umělců a kritiků zavrhlá teorii umění jakožto reprezentace vnější reality ve prospěch teorie umění jako subjektivního vyjádření. Ať už chápeme umělecké dílo jako nějaký obraz (umění jakožto obraz skutečnosti), nebo jako nějakou výpověď (umění jakožto výpověď umělce), pořád tu jde v první řadě o obsah.⁴

Už tedy víme, že dílo sděluje nějakou myšlenku. Ta zase potřebuje být zachycena ve struktuře, aby se mohla dále rozvíjet, korelovat s jinými myšlenkami, budovat fotografický nebo fotograficko-literární diskurs.

V roce 1995 vyšla publikace *Literature and photography interactions, 1840–1990*, kterou vydala Jane Rabb a která prezentovala vzájemné vztahy obou oborů. Fotografie je zde samozřejmě představena jako ilustrace literatury, její inspirace a také jako objekt úvah. Méně samozřejmé, ale stejně zajímavé jsou v ní fotografie, jejichž autory jsou spisovatelé, a také literární pokusy fotografů.⁵ Vše se však stále odbývá v hranicích mimetismu, čili napodobování textu.

Fotografie už byla popsána jako obor, který se řídí vlastními pravidly, o čemž svědčí alespoň výše uvedený citát Wacława Żdzarského. Následně byla podrobena různým transformacím a žánrovým spojením, čehož výsledkem jsou mimo jiné takové termíny jako fototextualita nebo intermedialita.

V této chvíli můžeme dokonce více než o pohledu na fotografii skrze literaturu hovořit o čtení fotografie pomocí nástrojů teorie textu.⁶

Vazby mezi fotografií a literaturou kromě komparatistického bádání, vedle tradičně chápaných vztahů literatury a umění, které jsou založeny na vizuálním uspořádání a které

4 SONTAGOVÁ, Susan. „Proti interpretaci“. In: Kritický sborník, r. 14, č. 3, s. 1. [cit. 5. 7. 2019]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2006/CJA011/um/750609/837011/Sontag-Proti_interpretaci.pdf

5 Srov. Koszowy M.: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Kraków 2013, s. 5.

6 Srov. Koszowy, M.: *Słowo w kadrze. Literatura i fotografia. Fotografia i literatura*, in: Rocznik Komparatystyczny 2014, díl 5, s. 250

odkazují ke klasickým kategoriím, jako například mimesis, ut pictura poesis nebo ekphrasis, otevírají badatelskou perspektivu, která je derivací dvou idealistických obrátů v kultuře posledního století: textuálního/lingvistického (strukturalismus, narativismus, naratologie, kulturní studia/kulturologie) a ikonického (konvergence, inter/trans-medialita, věda o médiích).⁷

Fotografie už byla podrobena detailní analýze, následně přefiltrována a zakomponována do literatury, což bylo popsáno v řadě publikací. Obvykle to však probíhalo z hlediska druhého oboru, zatímco analýza slova na fotografii se smrškla na popis dané fotografie nebo rozbor nápisu, sloganu, manifestu, který se na ní nacházel.

V této práci se pokusím o analýzu vybraných sérií fotografií prostřednictvím nástrojů literární teorie. Chtěla bych prozkoumat, jak jazyk ovlivňuje komponování fotografického cyklu, a pojmenovat výše zmíněné impulsy, které se vztahují k subjektivním interpretacím autorů a diváků. Tento záměr mohu doprovodit následujícím citátem:

Smysl nestojí v hotové podobě ve světě, odkud by ho rozum měl „vydobýt“, ale rodí se v procesu jazykového seběpochopení subjektu, který nestojí před světem, ale je v něm ponořený.⁸

7 Koszowy, M.: *Słowo w kadrze. Literatura i fotografia. Fotografia i literatura*, in: *Rocznik Komparatystyczny* 2014, díl 5, s. 256.

8 Hermeneutika in *Teorie literatury XX wieku*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 180.

2. Vyprávění fotografie: autor a vypravěč.

Kulminačním bodem interpretace je moment, kdy v textu nalzáme smysl, který si můžeme osvojit. Podle názoru Paula Ricoeura musí čtenář během četby textu pochopit nejen svět, který se před ním otevírá a který před ním text odhaluje, ale musí do něj umístit i samého sebe. Znamená to, že podmínkou pro uskutečnění tohoto procesu je sebepochopení, které tak získává podobu vyprávění. Jeho zásluhou nejen dokážeme říci, o čem text je, ale dokážeme také vyprávět o svém životě, a to prostřednictvím symbolů a kulturních textů.⁹ Tím docházíme k tomu, že člověk je závislý na vyprávění, jinými slovy na používání narativu. Narativ naopak není vždy samozřejmý, jako například ve světě fotografie:

*Nenacházím ve francouzštině slovo, jež by jednoduše vyjádřilo tento druh lidského zájmu, ale myslím, že v latině toto slovo existuje: je to studium, které neznamená, alespoň ne bezprostředně, „učení“, ale pozornost k něčemu, náklonnost pro někoho, jakýsi všeobecný zájem, který je sice starostlivý, ale nikterak akutní (...).*¹⁰

Ačkoliv se Roland Barthes ve *Světlé komoře* vůbec nedotýkal otázky narativu ve fotografii, dokonce se ani nevyjádřil k fotografickému cyklu a vycházel pouze z jednotlivých snímků, které sám vybral, bral ohled na příběh, který se sebou fotografie nesou.

Výše uvedený citát představuje úryvek ze zmíněného „rozboru“. Autor v knize popisuje dvě složky fotografie – již zmíněné *studium*, a také *punctum*, které popisuje dále:

*Druhý prvek studium prolamuje (či vyostřuje). Teď jej nevyhledávám (tak jako oblast studium vyplňuji svým suverénním vědomím), ale tento prvek je sám součástí scény, je jako šíp, který mě zasahuje.*¹¹

9 Srov. Hermeneutika in *Teorie literatury XX wieku*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 184.

10 BARTHES, Roland: *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*, Archa, Bratislava, 1994, s. 27

11 *Ibidem*, s. 28.

Podle Barthes existují tedy fotografie-*studia*, která jsou pro diváka přitažlivým prvkem, vzbuzují určitou náklonnost, která spojuje autora daného díla s jeho příjemcem. Je to rovina, na které se vyjevuje autorem představené vědomí, a je nasměrována na takové publikum, které na ni bylo adaptováno, například zásluhou kulturního kontextu nebo specializovaných znalostí. *Studium* lze tedy chápat jako impresi, věž v pustině. Z tohoto pohledu samotná fotografie JE KRAJINOU, jedinou čtenáři dostupnou formou této krajiny, kterou autor spatřil.

Naopak *punctum* má mnohem náhodnější tvar, který individuálně vyplňuje každý příjemce. Je to silně emocionální prvek, míří do oblasti citů dané cílové skupiny (lidí, jejichž úroveň citlivosti odpovídá danému sdělení). Vidíme, co je nám předloženo, a vnímáme to jako skutečnost. Podle Barthes je fotografie objekt, hotové dílo, nikoliv parafráze nějakého výseku skutečnosti. Vnímá ji zároveň předmětně i osobně tak, jakoby možnost propůjčit mu význam měl pouze divák. Autor ospravedlňuje svůj soud na základě domněnky, že fotografie je pouze obalem čisté pravdy.

Nelze-li vnikat do hloubky Fotografie, je to způsobeno mocí její zřejmosti, její evidence. Předmět se na obraze dává en bloc a naše vidění tohoto předmětu je jisté — na rozdíl od textu či jiných vněmů, jež mi podávají předmět splývavým, zpochybnitelným způsobem, a proto ve mně probouzejí podezíravost vůči tomu, co se domnívám vidět. Tato jistota fotografie je svrchovaná, neboť mám dost času k tomu, abych se intenzivně věnoval jejímu prohlížení; přitom ji však mohu zkoumat, jak dlouho chci, a přece se nic nedozvím. Právě v této zástavě interpretace tkví jistota fotografického snímku:¹²

Uvedený citát výborně doplňuje myšlenka, kterou autor uvedl o několik stran dříve:

Tuto jistotu mi nemůže dát žádná literatura. Je bídou řeči (a snad i její slastnou rozkoší), že není s to dát sobě samé autentičnost. Možná, že noematem řeči je právě tato bezmoc, anebo, abych mluvil pozitivně: řeč je svou přirozeností fiktivní; chceme-li řeč non-fiktivní, je k tomu zapotřebí obrovského aparátu různých prostředků: vzýváme logiku, a pokud se jí nedostává, přísaháme; Fotografie je však ke všem těmto prostředkujícím

12 Ibidem, s. 94.

*instancím lhostejná: nevynalézá; je to autentifikace sama; (...) Byť je bezmocná vzhledem k všeobecným idejím (vzhledem k fikci), její síla je nicméně nadřazena všemu tomu, co lidský duch mohl či může počít, aby nás ujistil o realitě (...).*¹³

Těžko mohu v této věci souhlasit s Barthesem, nevidím důvod, proč by jazyk měl být fiktivním dílem a fotografie naopak nositelem pravdy. Fotografie se stává součástí jazyka jako forma sdělování, vyprávění, je tedy jeho složkou, svébytným dialektem. Ve stejné míře se řídí zákony logiky. Dokonce i při prohlížení rodinných fotografií přicházíme do kontaktu s narativem, vyprávěním. Příběhem, který se stal natolik důležitý, aby byl zachován pro potomky. Neznamená to však, že ho nelze zfalšovat, že není možné udělat „památeční“ fotografii na událost, která se nikdy nestala. Vše závisí na vůli vypravěče, který zde byl někde přehlédnut, jakoby fotografie měla vzniknout sama od sebe. Jako kdyby byla už zmíněnou skutečnou krajinou. Nesnažím se položit vizuální oblast na opačnou miskou vah vůči literatuře, ale chtěla bych upozornit na to, že mohou od sebe navzájem čerpat. Nesou obsah a současně je lze obsahem vybavit. Jsou vyprávěním, čili ricoeurovským procesem určování identity.

Podle Aristotela je nejdůležitější vlastností narativu osnova, která se skládá ze začátku, středu a konce, jež jsou samozřejmě v náležité harmonii.¹⁴

Jonathan Culler, profesor anglické literatury a komparatistiky, tuto teorii doplňuje:

*V zásadě však osnova (plot) vyžaduje transformaci. Musí existovat výchozí situace, změna obnášející určitý zvrat a rozuzlení, které danou změnu charakterizuje jako příznakovou. (...) Pouhý sled událostí příběh nevytváří. Musí existovat konec, který se zpětně vztahuje k začátku – podle některých teoretiků konec, který naznačuje, co se stalo s touhou vedoucí k událostem, o nichž se v příběhu vypráví.*¹⁵

Máme tedy klasický recept: úvod, stat' a závěr. V barthesovském myšlení, kde jedna fotografie představuje samostatný znak, by narativ získal formu více nebo méně rozvinutého komiksu, zatímco na jím použité fotografii z Nikaraguy jsou splněny všechny složky

13 Ibidem, s. 77.

14 Aristoteles: *Poetyka*, w tego: *Retoryka. Poetyka.*, przeł. H. Podbielski, Warszawa PWN, 1988, s. 323-334.

15 J.Culler: *Teoria literatury*, przeł. Maria Bassaj, Warszawa: Prószyński i S-ka. 1998, s. 101.

narativu a impulsivní čtení fotografie je otevřeně těžké. Koen Wessing nám zde servíruje známý obrázek, v jehož souvislosti se nabízejí kliše jako válka, nebo opozice sacrum–profanum, ale na jejich základě bychom tento záběr vůbec nebyli schopni reprodukovat. Pokud bychom si položili otázku „co vidím“ a přesně popsali prvky, které se nacházejí na fotografii, mohli bychom se pokusit o vytvoření rekonstrukce pouze na základě slov člověka, který by fotografii popisoval. Byla by nedokonalá nejen kvůli času a místu akce, ale také kvůli vědomí vypravěče. Avšak samotné vyprávění vyvolává porozumění této fotografii, a s tím souvisí, že buduje narativní identitu.



Koen Wessing, Nikaragua, Armáda hlídkující v ulicích, 1979

V rámci teorie narativu tedy dochází k základnímu rozlišení na osnovu (plot) a prezentaci, příběh a diskurs. (Terminologie se u jednotlivých teoretiků liší.) Při konfrontaci s textem (termín, který zahrnuje rovněž filmy a další formy reprezentace) se jej čtenář snaží pochopit tak, že identifikuje příběh a následně vidí text jako jednu konkrétní prezentaci tohoto příběhu; identifikujeme-li, „co se odehrává“, jsme schopni vnímat zbytek slovesného materiálu jako způsob zpodobení toho, k čemu dochází. Pak se můžeme ptát, jaký typ

prezentace byl zvolen a co se tím na věci mění. Uplatňuje se zde mnoho proměnných, které jsou rozhodující pro účinky narativu. Narativní teorie věnuje značnou část svých aktivit zkoumání různých způsobů nazírání na tyto proměnné.¹⁶

Máme tedy sestavenou definici narativu a její skladebné části. Schéma, které představuje Culler, lze svobodně aplikovat na fotografii: divák, který identifikuje příběh, mu dává smysl. Zde je potřeba také věnovat pozornost vypravěči, kterým se stává fotograf, když divákovi vypráví konkrétní příběh:

Kdo mluví a s jakou autoritou? Vyprávět příběh znamená uplatňovat určitou autoritu propůjčenou posluchači. Když vypravěč v Emmě Jane Austenové začne: „Emma Woodhousová, hezká, bystrá a bohatá, s útulným domovem a šťastnou povahou [...]“, zaobírá se hned pochybnostmi, zda byla opravdu hezká a chytrá. Přijmeme toto tvrzení do té doby, než budeme mít důvod myslet si opak.¹⁷

Vycházíme tedy z přísahy; autor říká, že tak se to stalo, je tedy potřeba s ním souhlasit. Totéž říkal Barthes o fotografiích – jsou, a proto jsou pravdivé. Z narativního hlediska, o kterém se Barthes nezmiňuje, bychom to měli považovat za fakt, avšak je potřeba pamatovat na to, že pojednávané obory jsou plynulé, rozvíjejí se paralelně a občas mezi nimi vznikají styčné body. Neexistuje jediná pravda, neboť přijmeme-li, že Emma Woodhousová byla například bohatá, předpokládáme, že vůbec byla, existovala. Čili kdyby existovala Emma Woodhousová, pak by to byla hrdinka prózy Jane Austenové a určitě by byla bohatá. Nezpochybnitelnost stanoviska autora spočívá v jeho právu na dílo. Pokud do něho chceme vkročit, musíme podepsat prohlášení, že souhlasíme s pobytem ve fiktivním světě. My sami, když do něj vstupujeme, k němu přikládáme určité části, ale pouze k našemu vlastnímu prospěchu, ledaže by autor měl jiný záměr.

Vypravěči bývají někdy označováni termínem nespolehliví (unreliable), když poskytují dostatek informací o jednotlivých situacích a zároveň poukazují na svou zaujatost, aby nás uvedli v pochybnost o svém vlastním výkladu událostí; případně mohou být označováni jako

¹⁶ Ibidem, s. 96.

¹⁷ Ibidem, s. 97.

nespolehliví, když máme důvod pochybovat o tom, zda vypravěč sdílí s autorem stejné hodnoty. Když vypravěči dávají najevo, že příběh vyprávějí nebo že váhají, jak ho vyprávět, či dokonce staví na odiv skutečnost, že mohou rozhodovat o tom, jak příběh dopadne, hovoří teoretikové o sebereflexivním vyprávěním (self-conscious narration). Sebereflexivní vyprávění klade do popředí problém narativní autority.

Autor je často vypravěčem, ale vypravěč jen zřídka autorem. Není vhodné zlehčovat nezávislost obou těchto rolí. Vypravěč je určitým způsobem autorovým pomocníkem, průvodcem po díle, který se stará o to, aby jím čtenáře správně provedl.

Úkolem kritiky není objevovat souvislosti mezi dílem a autorem, přičemž musí být zachováno vědomí, že dílo je tím, co autor napsal.¹⁸ V textu *Co je to autor?* si Michel Foucault klade otázku po vztahu autora s (literárním) dílem a po percepci díla prostřednictvím osobnosti autora. Přemýšlí, zda je možné oddělit text (pro potřeby našich úvah můžeme uvažovat o fotografickém cyklu) od osoby, která ho vytvořila, čili konkrétního jedince vybaveného určitými znalostmi, zkušenostmi a citlivostí, který nezřídka vlastní nebo buduje něco, co můžeme nazvat jeho charakteristickým stylem.

Dospěli bychom tak konečně k myšlence, že jméno autora (...) jaksi běží na hranici textů, že je vykrojuje, že buduje jejich kostry, že projevuje jejich způsob bytí nebo je přinejmenším charakterizuje.

Projevuje událost určitého celku diskursu a odkazuje ke statutu tohoto diskursu uvnitř nějaké společnosti a nějaké kultury.¹⁹

Můžeme předpokládat, že se umělec bude vyjadřovat s určitým stylem, může se však dotýkat různých, nebo dokonce vzájemně rozporných témat. Snaha dekodovat dílo skrze jeho autora současně zjednodušuje proces porozumění a také osvojení smyslu díla. Je to dvousečný meč, který slouží kritice, ale překáží čtenářům. A tak konstatování, že dílo van Gogha se odvíjí od jeho šílenství, nebo dílo Čajkovského od jeho zranitelnosti, pomáhá

18 Srov. FOUCAULT, Michel: *Co je to autor?* In: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha. Nakladatelství Svoboda, 1994, s. 41. ISBN 80-205-0406-0

19 Ibidem, s. 50.

pochopit autora, nikoliv však jeho tvorbu. Roland Barthes píše v eseji *Smrt autora*, že zdrojem pochopení textu není samotné psaní, ale čtení. Při odkazu na řeckou tragédii uvádí odvěké nepochopení tragické povahy, které vychází z faktu, že text je utkán ze slov dvojího významu. Existuje však někdo, kdo chápe dvouznačnost těchto slov a situací. Je to čtenář. Před ním se roztáčí paleta způsobů psaní, které patří k různým kulturám a které vstupují do vzájemného dialogu. A právě on soustřeďuje v sobě všechny ty odkazy a výpůjčky, on sjednocuje text, protože je jeho adresátem. Tím je z něj také člověk bez příběhu, bez psychologie, je pouze čočkou, tím někým. Esej uzavírají významná slova, že narození čtenáře je vykoupeno smrtí autora.²⁰ Takto, po zkušenosti s daným dílem, se autor pro nás stává průhledný.

Všimli jsme si už, že podobně jako v literárním díle, lze ve fotografickém cyklu nalézt společné jmenovatele. Patří k nim osobnost autora, osobnost vypravěče a samotné vyprávění (nativ).

Posledně jmenovaný prvek není z antropologického hlediska ničím jiným, než způsobem organizujícím percepci skutečnosti a umožňujícím sjednocovat zkušenosti. Naratologové se domnívají, že bez vyprávění příběhů nelze ani nic poznat, ani zakusit vlastní identitu.

Vyprávění není podle historiků zprávou o tom, co se událo, ale dává smysl faktům, čili je interpretuje. Je neoddělitelné od interpretace, protože obě předpokládají perspektivnost (a tedy omezenost) popisu.²¹

20 Srov. BARTHES, Roland: *Smrt autora*. Aluze, 3/2006, Olomouc, s. 75

21 *Narracja in Teorie literatury XX wieku*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 506.

3. Druhy vyprávění ve fotografickém cyklu, neúspěšná snaha o sdělnost fotografie.

Vaše fotografie jsou záznamem vašeho žití pro každého, kdo je opravdu schopen vidět. Můžete vnímat přístupy jiných lidí a být jimi ovlivněni, můžete je dokonce využít pro to, abyste našli svůj vlastní, ale nakonec se od nich budete muset sami osvobodit. To měl na mysli Nietzsche, když řekl: „Právě jsem dočetl Schopenhauera, nyní se jej musím zbavit.“ Věděl, jak zrádné umějí být přístupy jiných lidí, zvláště pak ty, které mají onu sílu hlubokého zážitku, necháte-li je vstoupit mezi vás a vaše vidění.²²

V teorii literatury se používá termín *narativní identity*, který v roce 1995 zavedl Paul Ricoeur jako nutnou podmínku vyprávění, které napodobuje jednání mezi fikcí a příběhem v procesu určování vlastní identity. Samo vyprávění přepisuje život prostřednictvím fikce.²³

Copak nepovažujeme lidské životy za přehlednější, když jsou vyjasněny pomocí příběhu, které lidé o sobě vyprávějí? A nestávají se tyto životní příběhy více pochopitelné, když se v nich používají narativní vzory – intriky – zapůjčené z dějin [...] nebo z fikce (dramatu nebo románu)?²⁴

Narativní identita není tedy ničím jiným než filtrem vyprávění, personalizovaným stylem vlastní zkušenosti. Když poznáváme nového člověka, snažíme se ho pro sebe nějak „vysvětlit“, tvoříme o něm určité předpoklady – má určitou národnost; setkali jsme se s ním na tomto místě, protože dělá určité věci; je starý – takové chování se k němu nehodí; je velmi mladý – musí se ještě hodně učit. Děláme to bezděčně, je to v nás zakořeněno tak, že si to vůbec neuvědomujeme. Víme, že s ním chceme vstoupit do hlubšího vztahu z profesních, osobních nebo jiných důvodů, nebo naopak víme, že to nechceme. Stejně se vztahujeme také k uměleckému dílu. Líbí se nám esteticky nebo kvůli k tomu, že

22 citát P. Stranda v SONTAGOVÁ, Susan: O fotografii. 1. vydání. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9. s. 161.

23 *Tożsamość narracyjna w Teorii literatury XX wieku*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 184.

24 P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, Warszawa 2003, s. 190.

manifestuje názory, které jsou nám blízké, a předběžně si ho vysvětlujeme. Na tomto místě chci znovu citovat Susan Sontag:

*Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide... Tak bychom mohli brát jednoho autora po druhém; bez konce je seznam těch, kdo jsou pohřbeni pod silným nánosem interpretací. Ale je třeba poznamenat, že interpretace není pouze poklona, kterou prostřednictvím skládá géniovi. Je to typický moderní způsob, jak něčemu porozumět, a uplatňuje se u děl jakékoli kvality. Tak například z poznámek, které Elia Kazan publikoval o natáčení své *Tramvaje do stanice Touha*, jasně vysvětluje, že nemohl kus režirovat, dokud nepřišel na to, že Stanley Kowalski ztělesňuje živočišné a mstivé barbarství, pohlcující naši kulturu, kdežto Blanche Du Bois představuje západní civilizaci, poezii, zjemnělé city a tak vůbec, to vše vyvedené v delikátních, i když, pravda, poněkud vybledlých barvách. Teď se teprve Williamsovo působivé psychologické melodrama stalo srozumitelným: protože teď už je o něčem – o úpadku západní civilizace. Kdyby to měla zůstat prostě hra o fešákově jménem Stanley Kowalski, který tyranizuje povadlou ošuntělou krásku jménem Blanche Du Bois, – z toho by se zřejmě nedalo nic udělat.²⁵*

Esejistka v uvedeném citátu hovoří o odkrývání jednotlivých vrstev významů daného díla prostřednictvím explikace. Ve světě fotografie jsou tyto formy vysvětlování, aditivního obsahu běžnou záležitostí – tvoří je úvody ke knihám a výstavám. Jde o přidaný význam, který příjemci v okamžiku, kdy ho získá, usnadní percepci, umožňuje mu svobodnější čtení narativu, který autor prezentuje přímo v daném cyklu obrazů. Často stejný text tvoří s vizuálním materiálem koherentní celek. Může představovat návod k tomu, jak se v něm pohybovat, například jako úvod do Cortázarova románu *Nebe, peklo, ráj*, nebo úvod k úvahám, například jako u projektu *Afronauts* Cristiny de Middel, jemuž budu věnovat více pozornosti v jedné z následujících kapitol.

Zajímavý příklad může představovat neúspěšná snaha o sdělnost fotografie. S touto problematikou se můžeme setkat během četby subjektivního záznamu z cesty po Islandu v projektu nazvaném *In the car with R.* Rafała Milacha. Tento ostrov ještě v roce 2010 působil jako vzdálené místo. Umělcův pokus o pochopení fenoménu ostrova nebyl v tomto

25 SONTAGOVÁ, Susan: „Proti interpretaci“. In: Kritický sborník, r. 14, č. 3, 1964, s. 4)

https://is.muni.cz/el/1421/podzim2006/CJA011/um/750609/837011/Sontag-Proti_interpretaci.pdf. (cit.: 6. 7. 2019)

projektu představen jako typický turistický deník z cesty. Milach tvoří příběh neobvyklým způsobem, a to na základě setkání s obyvateli a detaily, které na místě spatřil. Celek doplňuje literární vrstva, jejímž autorem se stal místní spisovatel Huldar Breiðfjörð, který zahraničního fotografa doprovázel na jeho cestě. Rovněž on popisuje ostrov nevšedním způsobem, a to tak, že zaznamenává proces, kterým ostrov objevuje Milach. Máme tedy jeden objekt. Knihu, která na jedné straně – z pohledu cizince – představuje vzdálenou krajinu. Na druhé straně máme pohled místního obyvatele na neznámou kulturu a stejně tak neznámou formu sdělení o vlastní zemi. Ukazuje se, že tato metoda obohacuje oba autory a umožňuje jim, aby se učili od sebe navzájem. Rodák z Islandu tak objevuje svou zemi skrze pohled zahraničního fotografa.

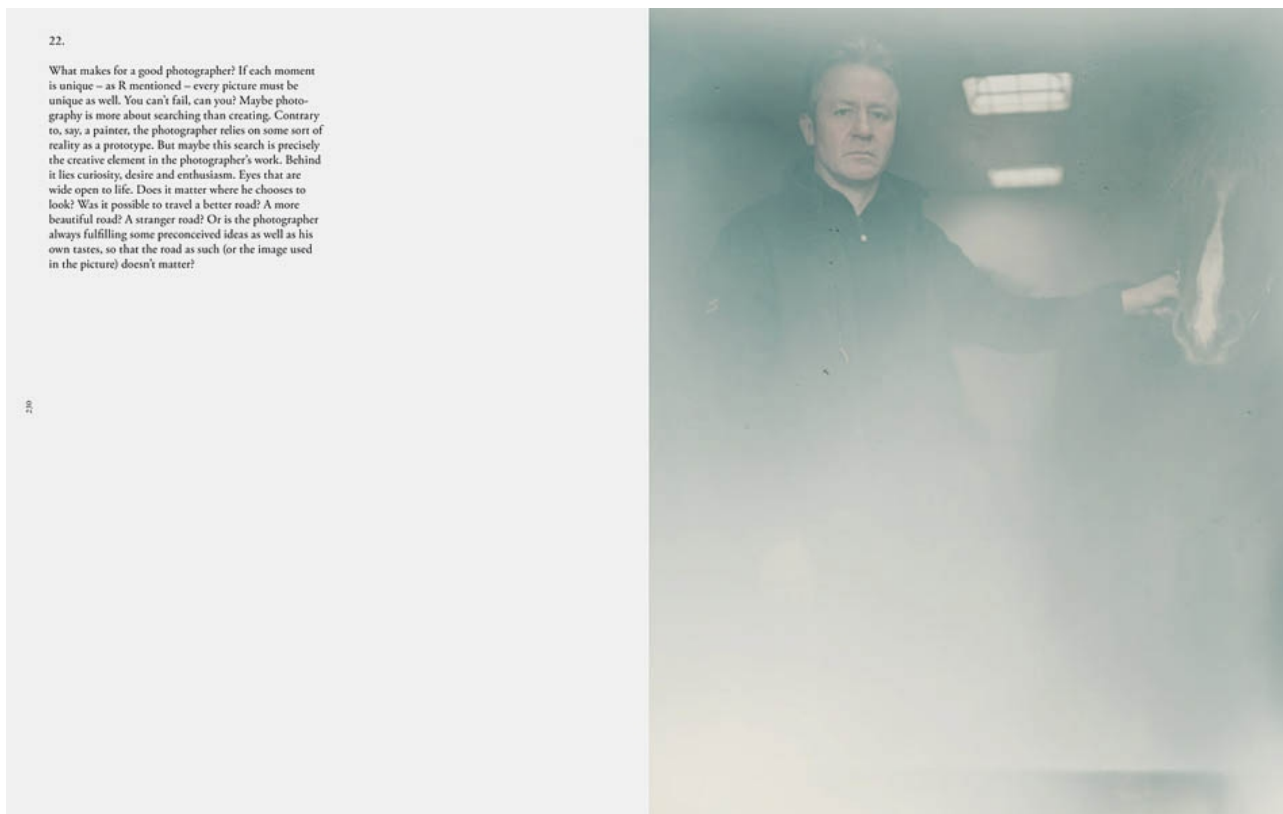
Text nepopisuje přímo fotografie zařazené do knihy, ale plyne jaksi bokem, místy se sbíhá na určitých zastávkách na cestě, aby se nakonec s nimi setkal na konci cesty.



R. Milach, *In the car with R*, 2012

Na výše uvedené fotografii vidíme nejspíše hotelový pokoj. Polákům se ihned vybaví samozřejmá asociace – stěny pokoje jsou v polských národních barvách, žádný Island’an by

tomu zřejmě nevěnoval pozornost. Témata, o kterých hovoří text umístěný na snímku, se týkají rozdílu perspektiv obyvatele ostrova a jeho návštěvníka. Jak vidíme, údajná vlajka je pouze fotografem částečně propašovaný obsah, který podtrhuje úvahy spisovatele. Fotografie navzdory ostrým barvám a agresivnímu osvětlení představuje pouze jemný náznak, a také rytmizuje pojednávaný obsah.



R. Milach, *In the car with R*, 2012

Následující fotografie vzbuzuje další otázky. Rovněž si zde můžeme všimnout neupřímnosti konvence – jsou to otázky po podstatě práce fotografa. Otázky týkající se toho, co můžeme určit jako „dobré“, „hodnotné“, nebo „zajímavé“, jsou položeny vedle zdánlivě technicky nedokonalé fotografie. Znovu můžeme pozorovat pohyb na principu myšlenky, otázky položené v knize nepřinášejí žádné konkrétní odpovědi, stejně tak fotografie neposkytují průvodcovské informace o dané zemi.

Nejsem si jistá, zda by tato deníková forma mohla existovat bez dodatečného proudu vyprávění. Víím však, že tyto dvě formy výpovědi, které tvoří fotografickou knihu, jsou ve stejné míře shodné i odlišné. Je obtížné určit, který hlas má v této práci větší váhu, a to

představuje její přednost. Postřehy Huldara Breiðfjörða jsou zcela jiné než Rafała Milacha, ale jedny bez druhých by nemohly vzniknout.

Dalším příkladem spolupráce fotografa se spisovatelem je projekt *Salix Polaris*, který obsahuje fotografie Anky Sielské a texty slezského básníka Grzegorza Olszańského. I zde se jedná o záznam z cesty na sever. Z cesty trochu divočejší, která je mnohem méně civilizovaná. Umělkyně se vydala na vědeckou stanici na norských ledovcových ostrovech Špicberkách.

Na besedě, která propagovala vznik knihy, Sielska uvedla, že cílová destinace nepatří k místům, kam by si člověk přál vyrazit, a že pobyt tam představuje souboj s živlem. Lze si toho všimnout na snímcích, které působí drsně a trochu odtrženě od reality. Fotografa objevuje novou zemi, která navzdory skutečnosti, že už byla objevena, je stále ještě necivilizovaná.

Titulní *Salix polaris* je druh vrby, malé rostliny, které jediné se podařilo zakořenit a přežít v tomto drsném podnebí. Rostlina je zachycena na jediné „barevné“ fotografii z cyklu a symbolizuje probuzení a víru v přežití. Je pohroužena mezi záběry zamlženého, vlhkého ostrova a ospalých, zasněžených vědců.



Anka Sielska, *Salix Polaris*, 2014

Velmi zajímavý postup představuje způsob používání textu. Kniha obsahuje tři encyklopedické popisy – jednak už dříve zmíněné flory, a dále země a vody. Tedy popisy živočichů, které panují na ostrově, a života, který s nimi bojuje. Texty byly přiřazeny k fotografiím, které dostaly podobu packshotů, a jsou výrazně odděleny od ostatních fotografií, což je také zdůrazněno textové rovině.

Autor textů nejenže na rozdíl od výše analyzovaného cestovního deníku není místní rodák, ale ani neviděl místo, ve kterém fotografka Sielska pracovala. Jeho text je utkán z emocí umělkyně a vlastních poznatků. Nepředstavuje tedy zdroj informací o ostrovu, naopak ostrov je zdrojem básnickových úvah, v nichž se příroda (natura) dostává do střetu s kulturou. Vzájemným srovnáním jevů se ukazuje, jak velmi se sobě při seznamování se na tomto životem nedotčeném, nekolonizovaném ostrově navzájem podivují. Tato cesta je emocionálnější, ale podobně jako v případě *In the car with R* místo odpovědi pokládá otázky. Můžeme tedy konstatovat, že splňuje předpoklady dobré knihy, tedy že nutí k přemýšlení. Je to však subjektivní titul, protože při objevování ostrova ve skutečnosti objevujeme fotografku Sielskou. A to také prostřednictvím textů básníka Olszańského, který zde zůstává neviditelný. Text zde podle mého názoru představuje podstatný prvek celku. Na základě samostatných fotografií lze porozumět narativu, ale texty ho ještě více umocňují. Vrby, v jejichž větvích zní píseň kapely Joy Division, zdůrazňují depresivnost tohoto místa, ale současně ukazují probouzející se život na ostrově. Jsou to do práce ponoření geomorfologové, kdo si pouští *Isolation* na plné pecky? Můžeme tedy předpokládat, že vyprávění fotografky doplněné o vizuální záznam a výsledek vlastního pátrání posloužily básníkovi jako materiál k textovému doprovodu. Nelze proto tvrdit, že popisuje ostrov, ale spíše zprostředkované záblesky, doplněné o vlastní pocity.

Obě knihy představují subjektivní pokus o pochopení místa, kam se fotografové vypravili. Jak jsem už uvedla dříve, neposkytují odpovědi na otázky, které se týkají života na ostrově, a to ani na vizuální, ani textové úrovni. A přestože byly dodrženy principy narativu nebo fabule, nenacházíme zde odpověď na otázky, které se v nás vynořují během četby, a jsme nuceni si položit nové.

Kontroverzní je také jejich žánr, nelze je považovat za deníky, a nejsou to ani průvodce. Na tyto hybridní publikace, které vyjadřují dvojí emoce, můžeme pohlížet jako na

experiment. Je obtížné se ptát na žánr, k němuž by bylo možné zařadit výhradně vizuální oblast těchto knih, protože už byla konstituována textem. Odtud také vyplývá bezradnost z hlediska jejich zařazení.

4. Christian Patterson, *Redheaded Peckerwood*. Detektivka mezi fikcí a literaturou faktu.

Cestování může mít různou povahu: může se odbyvat z osobních, turistických nebo profesních důvodů. Vždy však představuje určitou výzvu – cestu do neznáma, vůli dojít k pravdě nebo také touhu objevit pravdu tam, kde jsme ji neočekávali. Pro Christiana Pattersona byla cílem jeho výpravy samotná cesta. *Redheaded Peckerwood* představuje pokus projet trasu z Nebrasky do Wyomingu po stopách dvojice mladistvých vrahů – Charlese Starkweathera a Caril Ann Fugate, kteří v průběhu své třídní cesty, na útěku před policií, zavraždili deset lidí. Jejich příběh se stal téměř ikonický a dočkal se řady hudebních interpretací a filmových adaptací. Christian Patterson, na kterého zapůsobila jedna z nich – film *Badlands* Terrence Malicka, se rozhodl projet trasu dvojice milenců a provést vlastní pátrání. Tato cesta se samozřejmě uskutečnila téměř padesát let po tragických událostech, a proto bychom mohli očekávat, že bude nejen obtížná, ale může skončit úplným fiaskem.

Christian Patterson navštívil každé místo, ve kterém se náctiletý pár (Starkweatherovi bylo tehdy devatenáct let, Fugate bylo sotva čtrnáct) zastavil, pátral v místních archívech a hovořil s místními obyvateli. Část jeho práce má tedy archívní charakter, část představují dokumentární reprodukce a část tvoří libovolné umělcovy interpretace. *Redheaded Peckerwood* podle autorových slov využívá existující archívní materiál a pohrává si s ním, záměrně míchá fakta a fikci, minulost a současnost, mýtus a skutečnost. Prezentuje, rozšiřuje a znovu představuje různá fakta a teorie, které se týkají tohoto příběhu.²⁶

Tradice projektů na cestě sahá v USA daleko do minulosti, počínaje projektem Roberta Franka *The Americans*, při němž fotograf projel čtyřicet osm amerických států a vytvořil důkladnou studii americké společnosti druhé poloviny padesátých let. Tento fotografický projekt se rychle stal jedním z nejvýznamnějších ve dvacátém století.²⁷

Na Christiana Pattersona měly zcela jistě vliv i další kultovní projekty jako například *A Road Trip Journal* Stephena Shorea, fotografie Walkera Evansa nebo zcela jistě tvorba Williama Eggelstona, který byl Pattersonovým učitelem.

26 Srov. *REDHEADED PECKERWOOD (2005-2011)*. <http://www.christianpatterson.com/redheaded-peckerwood-info/>, (cit.: 11. 6. 2019).

27 Srov. <https://www.bookoff.pl/product-pol-66-Robert-Frank-The-Americans.html>, (27. 6. 2019).

Texty a artefakty, které fotograf nasbíral, tedy představují určité vizuální ikony, které odkazují k tradici projektů na cestě.

Krajiny mají téměř zlověstný charakter, jako by se příroda zlobila, že musí být svědkem takto nelidských činů. Tyto velmi sugestivní obrazy nesou zároveň znaky hněvu i melancholie.



Christian Patterson, *House on Fire*, 2007

Kniha navzdory tomu, že obsahuje řadu umělcových interpretací, představuje také četné důkazy, včetně těch, které Christianu Pattersonovi podařilo objevit. Necháváme se tedy oslovit koláží archivních fotografií, věcí, které patřily vrahům nebo jejich obětem, krajin a zcela náhodných předmětů a míst. Všechny jsou ale vyfoceny způsobem, který vede diváka k zamyšlení. Každý předmět můžeme vnímat z hlediska kategorií *sacrum* a *profanum*, protože mohl doprovázet bestiální činy spáchané mladistvými vrahy, mohly se na něm rozprsknout stopy krve oběti, nebo mohl být posledním obrazem, který oběť viděla.



Christian Patterson, *Tree on Fire*, 2009



Christian Patterson, *Help (Gas Can)*, 2010

Všechny fotografie spojuje převládající neklid a nejednoznačnost. Každá zde stojí jako důkaz zločinu a zároveň v každé můžeme sledovat nedostatky a nejednoznačnosti. Autor se nám tím snaží sdělit, že fotografie je ve stejné míře důkazem, stejně jako iluzí. Svědčit o tom může také využití fotografických nedokonalostí, považovaných obvykle za „chyby“, jako například na obraze nazvaném *House of Cards*.

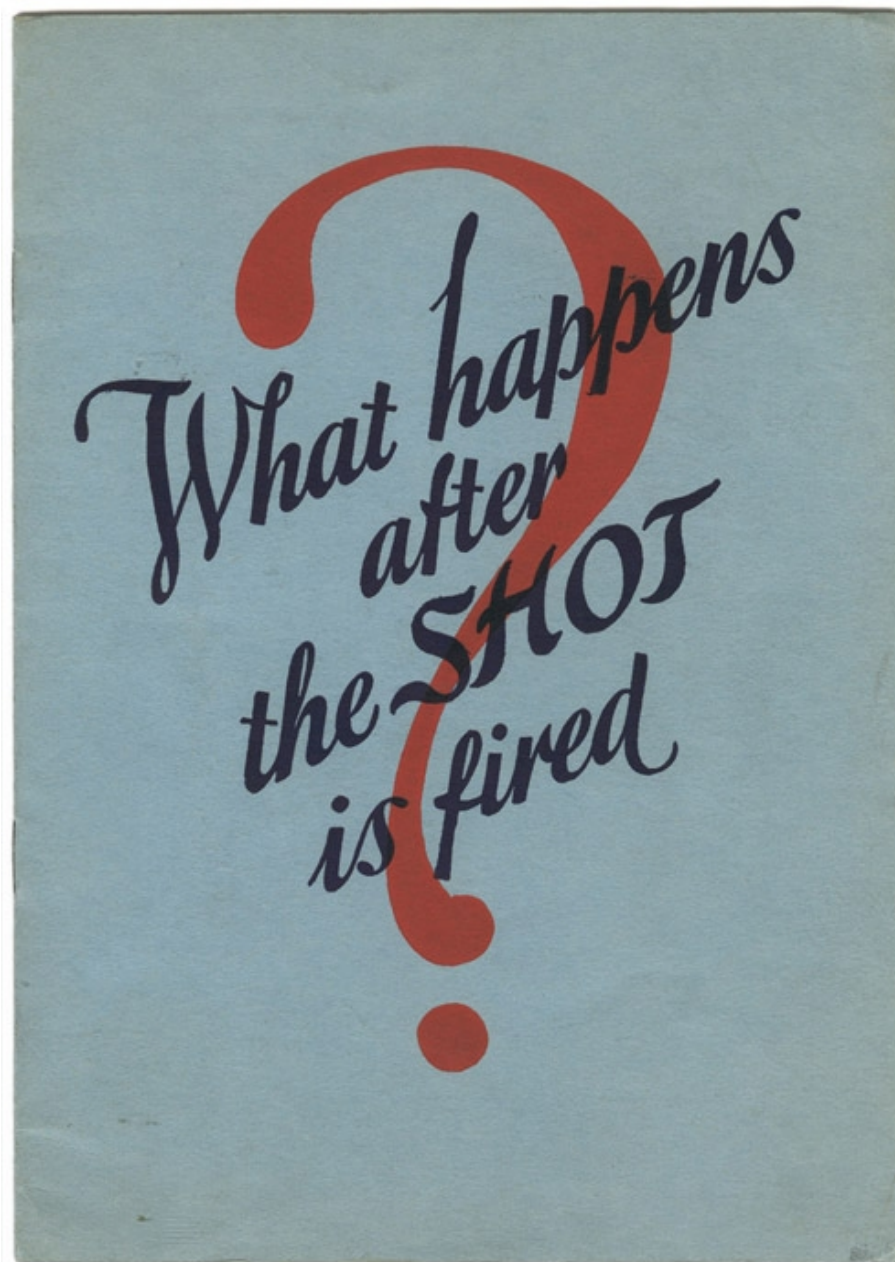


Christian Patterson, *House of Cards*, 2010

Cyklus v mnoha ohledech připomíná shromážděný soubor důkazů, které doprovázejí vyšetřování na místě trestného činu. Řadu prvků, které vypadají zdánlivě náhodně, lze poskládat do soudržného celku. Stejně je to s textem, který kniha obsahuje.

Můžeme zde rozlišit několik forem, jakými nám autor sděluje obsah. První je ta, která je obsažena na fotografovaných sloganech, reklamách nebo užitkových předmětech.

Na cestě můžeme obvykle narazit na značky, které nás informují o vzdálenosti určitého místa, např. *LA 50Mi*, *Hotel 100 metrů vlevo*, nebo generické reklamy obchodních řetězců.



Christian Patterson, *What Happens After the Shot is Fired?*, 2008



Christian Patterson, *You Can't Run Away from Anything*, 2011

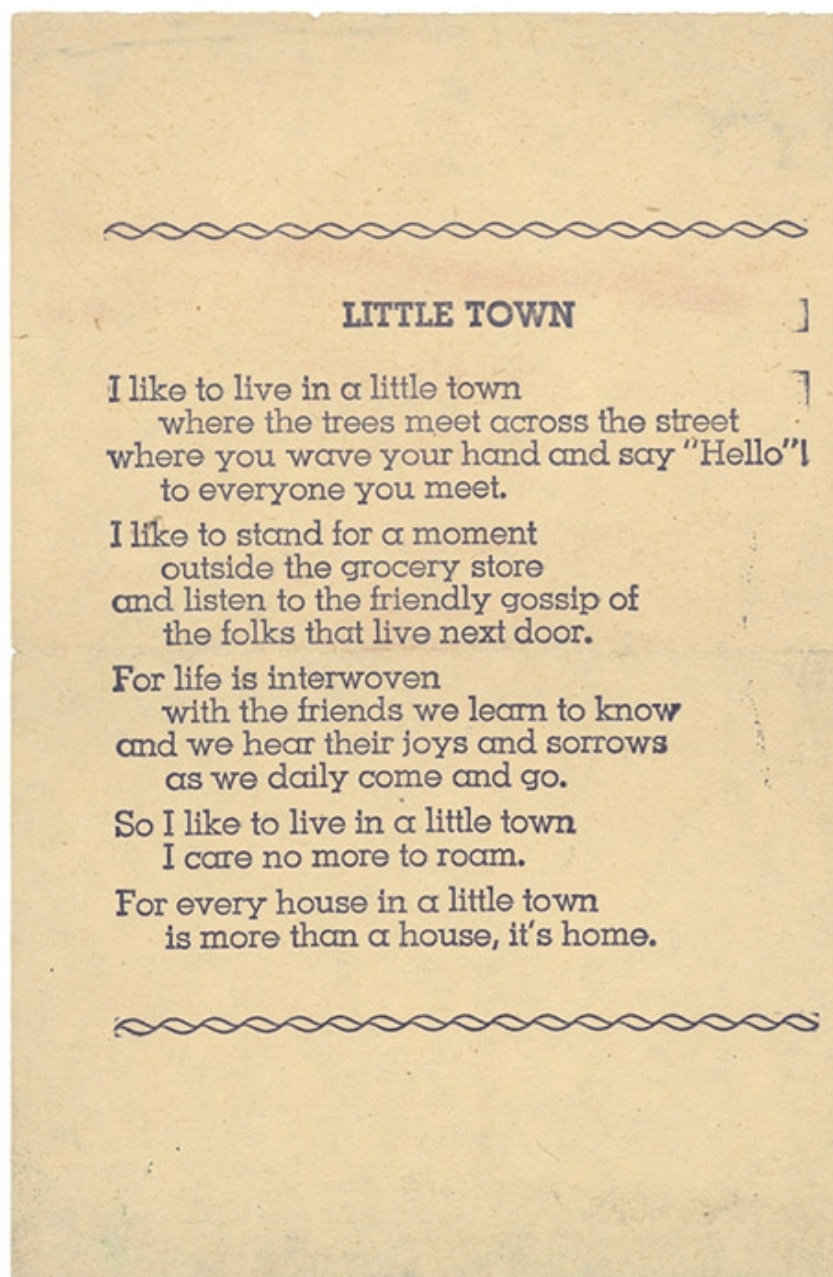
Jedná se tedy o svébytnou sbírku netypických textů, na které můžeme narazit během cesty. Jsou-li při vědomí minulých událostí zasazeny do tohoto kontextu, získávají nový význam. Můžeme je vnímat jako výstrahy, podobenství nebo také kapitoly příběhu. I zdánlivě nepodstatné reklamy, jako ta, která se nachází na pneumatice, nabývají až božského významu, jako znamení, které posílá vyšší moc.

Vzájemné ovlivňování minulosti a současnosti nutí diváka k aktivní účasti v četbě. Pomáhají mu v tom umístěné textové archy, které také připomínají důkazy.

Drobné kousíčky papíru vložené mezi stránky působí při prohlížení knihy překvapivě, jako určitá informace pro čtenáře o jejich existenci v daném okamžiku.

Uvedené lístky byly nalezeny v peněžence Bobbyho Jensena, který byl jednou z obětí. Jsou to: politický limerik s názvem *Ike* o tehdejšími prezidentovi Spojených států Davidu Dwightu Eisenhowerovi, strana strojopisu s pornografickými limeriky nazvanými *Confasius Says*, která je ještě přefotografovaná a použita znovu na konci knihy, a báseň o životě v malém městečku, kterou napsal Jensenův otec. Fakt, že Patterson zařadil tyto dokumenty do knihy, dramaticky mění zkušenost s její četbou. Papíry ožívují drobné detaily

příběhu, nabízí divákovi či čtenáři identifikaci, v tomto případě s mladou, nevinnou obětí a dobou, ve které žila.²⁸



Jak si můžeme všimnout, text plní v tomto díle důležitou roli. Třetí rovinu, na které nám ho autor nabízí, tvoří k poslední straně přiložená pohlednice a malá knížečka, která

28 Srov. Karen Irvine: *Essay for Christian Patterson's Redheaded Peckerwood*,
http://christianpatterson.com/irvine_redheaded_peckerwood_2011.pdf, (cit.: 11. 6. 2019).

celý příběh vysvětluje. Způsob, jakým se čtenář seznámí s precizně popsáným příběhem, závisí jen na něm.

Poslední rovinu příběhu, ačkoliv není představena textově, tvoří samotný narativ knihy. Luc Sante v příloženém textu přirovnává dílo Christiana Pattersona k novele s detektivní zápletkou a autora označuje za básníka:

He comes at the highly charged material as a poet and a gumshoe, employing tools from every part of the photographic-- you might just say "the visual"--arsenal.²⁹

Souvislost knihy s detektivkou se zdá být zřejmá, ale pro pořádek budu parafrázovat definici tohoto žánru podle Tadeusze Żabského ze *Slovníku populární literatury*. Detektivní román se má vyznačovat vyprávěním, které je uspořádáno kolem zločinu, musí obsahovat okolnosti, kvůli kterým ke zločinu došlo, rozuzlení a samotné vyšetřování.³⁰

První četba *Redheaded Peckerwood* připomíná vyšetřování. Shromážděné důkazy, místa, textové dokumenty nám říkají, že se stalo něco zlého. Zlověstné krajiny a stopy krve na sněhu umocňují hrozivou atmosféru. Teprve na konci knihy jsou umístěny archivní fotografie z procesu Caril Ann Fugate a útržek z novin, který informuje o tom, že byla obviněna z vraždy. Jsme tedy přinuceni ponořit se do vyšetřování, prozkoumat předložené důkazy a na konci se můžeme seznámit s vyprávěním z příložené knížečky. Právě z ní se na základě fotografií, které jsme viděli před tím, dozvídáme, k čemu konkrétně došlo. Tato drobná samostatná publikace, která je příkladem literatury faktu, představuje protiváhu k fikci, kterou uplatňuje Christian Patterson a která hraničí s detektivním románem.

Fotograf při vyprávění svého příběhu dovedně lavíruje mezi mnoha rovinami, například budoucím a současným, nebo mezi autentickými událostmi a vlastními interpretacemi. Je to vyprávění o útěku, vzpouře, násilí, také o lásce a ztrátě nevinnosti.

Právě ono nám umožňuje číst *Redheaded Peckerwood* nejen tam, kde jsou nám předložena slova, ale také tam, kde čteme obrazy.

29 L. Sante: *Essay for Christian Patterson's Redheaded Peckerwood*,
http://christianpatterson.com/sante_redheaded_peckerwood_2011.pdf, (cit.: 11. 6. 2019)

30 Srov. *Powieść kryminalna*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Powieść_kryminalna#cite_ref-1, (cit 11. 6. 2019)

ANCE
DEC 12 '58
E. A.

SRP-112101-11/21/58-LINCOLN, NEB: A tear-stained Caril Ann Fugate, 15 year old companion of killer Charles Starkweather, leaves court room where minutes before she heard a jury sentence her to life for murder while robbing Bennet Youth, Robert Jensen. UPI TELEPHOTO

A89680

Christian Patterson, *Caril Ann (Tear Stained)*, 2011

5. Max Pinckers, *Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty*, čili báseň o lásce.

Max Pinckers také vyráží na výpravu, ale jejím cílem je pro změnu láska. Po dobu čtyř měsíců cestoval po Indii, kde se pokoušel zachytit různé aspekty lásky a manželství, které jsou specifické pro tuto zemi. Cestoval mezi městy, navštěvoval fotografická studia, kde si páry nechávají udělat památeční fotografie, procházel magazíny a časopisy, sledoval filmy, navštívil „Love Commandos“, organizaci, která pomáhá uzavřít sňatek párům na útěku před nespokojenou rodinou, a pokusil se najít ideální portrét citu, kterým je láska. Současně mu nezáleží na tom, aby představil folklór, ale rozdíl mezi našimi kulturami. Rozdíl v disonanci vnímání krásy a kýče. Střet tradice s obrazy citů, které chrlí bollywoodské filmy.

Tyto milostné příběhy, navzdory kýčovitému obalu, jsou často tragické. Důkazem o tom, může být vznik už zmíněné organizace *Love Comandos*. V rozhovoru s Colinem Pantallem fotograf vypráví o svém setkání s jejich vůdcem v hlavním sídle v Novém Dillí. Organizace provozuje infolinku a webové stránky, jejichž print screeny byly zařazeny do knihy. Zmíním se o nich ještě později.

Tyto služby pomáhají zamilovaným párům, které nemohou být společně kvůli odporu rodiny, která z kastovních nebo náboženských důvodů nejen neakceptuje city zamilovaných, ale dopouští se vražd ze cti.³¹ Právě v sídle organizace fotograf pořídil sérii portrétů párů na útěku na po pozadí modrých stěn.

Fotografie pořízené v těchto kulisách mají většinou sekvenční charakter, jsou to okamžiky, drobná gesta připomínající pookénkovou animaci. V knize jsou použity vždy stejným způsobem – nacházejí se lineárně v jedné výšce. Tato technika představuje odvážnou hru s duchem těchto fotografií, které navzdory dokumentárnímu charakteru, působí jako pookénkové mikropříběhy. Tento způsob prezentace na jedné straně narušuje stereotyp „rozhodujícího okamžiku“, chvíle, která je zakletá do jediné fotografie, na druhé však zapojuje velmi působivý narativní prvek.

31 Srov. H. Theys in *Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty*, Max Pinckers, Brusel, 2014.



Max Pinckers, *Will They Sing Like Rain or Leave Me Thirsty*, 2014

Další sérií obrazů jsou inscenované fotografie, nebo takové, které připomínají inscenované dokumentární snímky. U těchto fotografií byly často použity různé zdroje denního světla a současně byly osvětleny fotografickými lampami. Tyto krátké příběhy náhodně objevených párů nebo obřadů jsou umístěny v jediném snímku.



Max Pinckers, *Will They Sing Like Rain or Leave Me Thirsty*, 2014

Další skupinu představuje série pěti zátiší na černém pozadí, na kterých je zachycena například lahvička s parfémem nebo zuhelnatělá růže, čili atributy související s láskou, s rituálem svádění. Tyto trochu tlumené obrazy silně kontrastují se skupinou fotografií, které představují skutečné pozadí pro portréty pořizované ve fotografickém studiu. Jsou to velmi živé krajiny s ostrými barvami.



Max Pinckers, *Will They Sing Like Rain or Leave Me Thirsty*, 2014

Každá z forem prezentace obrazu buduje odlišný druh napětí, nostalgii, nebo také reflexi na téma lásky. Tento cit je představen způsobem, který je pro nás Evropany exotický. Naše svoboda výběru, možnost měnit objekt našich citů, nestálost a neexistence tak radikálních důsledků, jakou je ztráta života, jsou na jedné straně projevem svobody, na druhé straně trochu zbavují lásku radikálních, romantických a pro nás trochu schématických aspektů.

Vedoucí organizace *Love Commandos* v rozhovoru s Maxem Pinckersem popisuje kritérium pro pomoc párům. Tím je jejich rozhodnutí k útěku, opuštění rodiny a dosavadního života ve jménu lásky. Pro nás se takové rozhodnutí spojuje spíše s legendami, mýty a pohádkami.

Konečně můžeme přejít k funkci slov v knize. Je jich zde velké množství, mimo jiné v podobě print screenů z webu *Love Commandos* nebo výstřižků z novin. Jsou zde také hesla napsaná na plakátech a nápisy na bambusových stromech.



Max Pinckers, *Will They Sing Like Rain or Leave Me Thirsty*, 2014

Výstřížky z novin se týkají především tragických osudů zamilovaných, zatímco texty z blogu *Love Comandos* představují volání o pomoc. Slogany nebo nápisy, na které autor narazil během cesty, jsou vyjádřením lásky a touhy po svobodě.



Max Pinckers, *Will They Sing Like Rain or Leave Me Thirsty*, 2014

Můžeme zde narazit formální členění textu. Ten, který vypráví o útlaku, je uzavřený ve výstřížku papíru nebo také oddělený na vytištěném listu z tiskárny. Naopak manifesty, výrazy citů a touhy po svobodě jsou zapojeny do fotografie společně s prostorem a vzduchem, které je obklopují.

Různé textové formy, podobně jako u Christiana Pattersona, byly představeny odlišným způsobem. Zde se během cesty neobjevují výstrahy a znamení z nebes, ale na dopisy a tajná vyznání lásky vyvěšená ve veřejném prostoru.

Také v případě této knihy se vysvětlující text nachází na konci publikace. Je to detailní popis práce fotografa a také toho, co chtěl sdělit.

Mezi několika symbolicky označenými kapitolami můžeme najít jednu, která pojednává o vizuální poezii Maxe Pinckerse:

In an essay about the superiority of poetry over prose Joseph Brodsky writes that “the resistance to cliché is what distinguishes art from life” [3]. In concordance with the rest of his essay I would like to compare Pinckers’s photographs with poems (and his books with poetry books): precise; concise; interlinked with rhythms, lines and colors; critical towards cliché’s, but nonetheless recognizing their existence; resisting photographic conventions as much as possible, trying to create a language of his own without becoming a prisoner of a personally created style or a one dimensional approach³².

Hans Theys v souvislosti s tvorbou Maxe Pinckerse bezprostředně zmiňuje eseje Josifa Brodského o nadřazenosti poezie nad prózou. Hovoří o její rytmičnosti, lineárnosti, hře s barvou. Hovoří také o odporu vůči konvencím, které převládají ve fotografii. Jeho zásluhou umělec vytváří svůj univerzální jazyk.

Tento popis se jeví jako dokonalý odraz poetiky Maxe Pinckerse. Takové výrazy jako „poetika“ a odkazování k pojmu literatury staví tento cyklus do intertextuálního, hybridního kontextu.

Není to jen milostný příběh, ačkoliv o takových vypráví. Není to ani cestovní deník, ani pátrání. Hans Theys ve svém krásném popisu označuje tuto knihu za poetické dílo. Dále se můžeme dočíst, že poetičnost projektu *Will They Sing Like Rain or Leave Me Thirsty* se projevuje v odvržení samozřejmého a ve zdůraznění detailů, kompozičních alternativ, v respektu ke slovu, se kterým je nakládáno velmi uvážlivě. Zobrazuje trhliny ve skutečnosti a buduje napětí mezi slovem a obrazem.

32 H. Theys in *Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty*, Max Pinckers, Brusel, 2014.

6. David Fathi. *Wolfgang*, čili pokus o nalezení narativu.

Wolfgang je další příběh, který má faktická východiska. Za svůj název vděčí osobnosti Wolfganga Ernsta Pauliho, teoretickému fyzikovi, který se zabýval kvantovou mechanikou. Kromě zásadních vědeckých objevů přispěl také k definování tak zvaného Pauliho efektu, čili:

*tajemného jevu, při němž v přítomnosti konkrétních lidí, zejména teoretických fyziků, dochází k poškození různých vědeckých přístrojů, zejména laboratorního vybavení.*³³

Absurdně znějící teorie inspirovala Davida Fathiho, francouzského fotografa a současně informatika, k tomu, aby rozvinul tento fenomén lavírující mezi vědou a science fiction.

David Fathi využil fotografie z vědeckého výzkumu publikované Evropskou organizací pro jaderný výzkum (CERN) a sestavil z nich neuvěřitelné vyprávění, do kterého zároveň zařadil fotografie, které sám upravil. Navzdory tomu, že sám Pauli zemřel dříve, než někdo začal dokumentovat jeho práci, jeho podobiznu lze najít v cyklu ve formě snímku jeho busty nebo portrétu.



David Fathi, *Wolfgang*, 2016

33 Efekt Pauliego, https://pl.wikipedia.org/wiki/Efekt_Pauliego (cit.: 19. 5. 2019).

Celek se skládá ze sto dvaceti jedné černobílých fotografií, které zachycují neuvěřitelné nehody, jevy a také samotné vědce ze 70. let, vážné muže v oblecích. Celek se podle slov autora pohybuje na pomezí záhady a humoru. Divák se musí rozhodnout, kterým událostem bude věřit, že se skutečně udály, a u kterých bude tvrdit, že jde o mystifikace.



David Fathi, *Wolfgang*, 2016



David Fathi, *Wolfgang*, 2016

Jak si můžeme všimnout na výše uvedených fotografiích, škála nehod je široká. Nacházejí se mezi nimi jak prozaické pády související s každodenností, tak i výbuchy, nehody nebo fyzikální experimenty. Protože svět, ve kterém se fotograf pohybuje, představuje trochu elitářské a jaksi uzavřené prostředí, má průměrný divák problém se rozhodnout, kterým událostem bude věřit, že se skutečně staly. Tyto znalosti jsou dostupné pouze privilegovaným lidem, kteří mají povědomí o teoretickém zázemí. Tento aspekt dodává cyklu záhadnost a nepředvídatelnost, čehož v době, ve které jsou mladé generace vychovávány na fotografické manipulaci, není snadné dosáhnout.



David Fathi, *Wolfgang*, 2016

Černobílé provedení podtrhuje autenticitu fotografií, které tak působí „vážněji“ a vědeckěji. Podivnost zachycených jevů a jednání vědců zároveň vytváří v díle ironický úhel pohledu.

Wolfgang na rozdíl od ostatních děl, která analyzuji v této práci, nevychází z textu, nevztahuje se k němu, ani vůči němu nestojí v opozici. Text je tu použit pouze informativně a vysvětluje, v čem spočívá Pauliho efekt. Bezpochyby však utváří nový pohled na problém, který je představený v tezi projektu, a zavádí dodatečný narativ. Považujme ho tedy za experiment a pokusme se zjistit, zda navzdory absenci samotného obsahu, ho můžeme najít na fotografiích.



David Fathi, *Wolfgang*, 2016



David Fathi, *Wolfgang*, 2016

Ve snaze najít klíč analyzuji příběhy představené na obrazech, které vytvářejí souvislý celek. Na jedné straně se setkávám s absurditou a groteskou, na druhé straně se celé toto divadlo odehrává na základech teorie kvantové mechaniky. Faktorem, který v cyklu Davida Fathiho vytváří události, je fenomén pohybu a samotná osobnost Wolfganga Pauliho.

Navzdory tomu, že je obtížné najít v literatuře směry, které by tematizovaly samotný pohyb, můžeme se pokusit podívat na vědecký přístup k němu, čili na princip kvantové mechaniky, kterým se Wolfgang Pauli zabýval. Ve zkratce se jedná o pohyb nejmenších částic měřený podle odlišných pravidel, než která jsou vhodná k měření pohybu větších těles, jakým je například převrácené auto na Fathiho fotografii.³⁴ Vědci, kteří se zabývali kvantovou fyzikou, z nějakých důvodů způsobovali svou přítomností různé škody. Pokud bychom měli přiřadit výše uvedené teorie k literárním žánrům, v prvním případě by to byla odborná literatura, v druhém naopak pseudovědecká, čili taková, která vychází z vědy, ale nemá v ní konkrétní oporu. Víme také, že záměrem projektu *Wolfgang* není vysvětlovat fyzikální jevy, ale vytvořit na jejich základě alternativní příběh.

Interpretační pomoc bychom tedy měli hledat v pozitivismu, filozofickém a literárním směru, který hlásá kult vědeckého poznání, a zároveň si pomoci mimo jiné fyzikalismem,³⁵ který jako filozofická teorie převádí všechny aspekty na fyzikální terminologii. *Wolfgang* zcela jistě zapadá do rámce fyzikalismu, avšak terminologie období pozitivismu nám ho umožňuje interpretovat ještě několika jinými směry. Jako nejzajímavější se zde jeví determinismus:

*vědecký názor, který předpokládá stálý řád ve vztazích, k nimž dochází mezi jevy. Podle tohoto názoru, populárního zejména v období pozitivismu zásluhou H. Tainea, jsou každá událost, situace a jev omezeny podmínkami, za nichž tyto události, situace a jevy vznikají. Teorie determinismu dala Taineovi základ pro vytvoření originální koncepce vzniku literárního díla.*³⁶

34 Srov. Mechanika kwantowa, https://pl.wikipedia.org/wiki/Mechanika_kwantowa (cit.: 19. 5. 2019).

35 Srov. Pozytywizm, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Pozytywizm> (cit.: 19. 5. 2019).

36 Determinizm, <https://www.bryk.pl/slowniki/slovník-terminow-literackich/69031-determinizm-lac-determino-odgraniczam> (cit.: 19. 5. 2019).

Navzdory zdánlivému chaosu lze v díle Davida Fathiho nalézt určitý princip. Všechny incidenty, někdy nevšední, jindy dost běžné, se nedějí náhodně. Řídí se řadou fyzikálních jevů, nazvěme je okolnostmi. Těm vévodí zmiňovaný Pauliho efekt.

V tomto případě nemůže být řeč o nadpřirozených jevech, všechny jsou pod diktátem určitých fyzikálních zákonů, nikoliv kouzel. Víme také, že tyto zákony netvoří smysl díla, jsou pouze instrukcemi v rámci vyprávěného příběhu, který je navzdory fotografickým mystifikacím, které do něj vložil umělec, přece pravdivý.

Na tomto místě je potřeba připomenout, že David Fathi nebyl prvním, kdo se věnoval této oblasti fotografie. Stejnou metodu už dříve využili Larry Sultan a Mike Mandel, autoři sbírky *Evidence*. Tito umělci v letech 1975–1977 vybrali fotografie, které dosud existovaly výhradně v průmyslových a vědeckých kruzích, nebo pocházely z jiných institucionálních zdrojů. Změnili jejich kontext a vytvořili obraz, který se dotýkal hranic absurdity, citu pro složitost a zasazení fotografie. Zpochybnili vědeckou fotografii jako důkaz existence, ale na rozdíl od Davida Fathiho neupravovali samotný obraz.

Kniha je považována za průlomovou v kontextu konceptuální fotografie a pokouší se dekonstruovat pojmy narativu a autorství. Je dokladem teorie, že obraz nevyvolává umělecký nebo etický problém, ale je průsečíkem umění a politiky.

Nejednoznačnost „důkazů“ v projektu *Evidence* se projevuje na řadě úrovní, ale nejvíce je patrná na té, která je obsažena v jeho názvu. Fotografie byly původně určeny ke konkrétním cílům. Někdy byly záznamem nedokončených výzkumů. Objeví-li se v jiném kontextu, získávají nový smysl. To zároveň potvrzuje a popírá teorii o narativu ve fotografii.

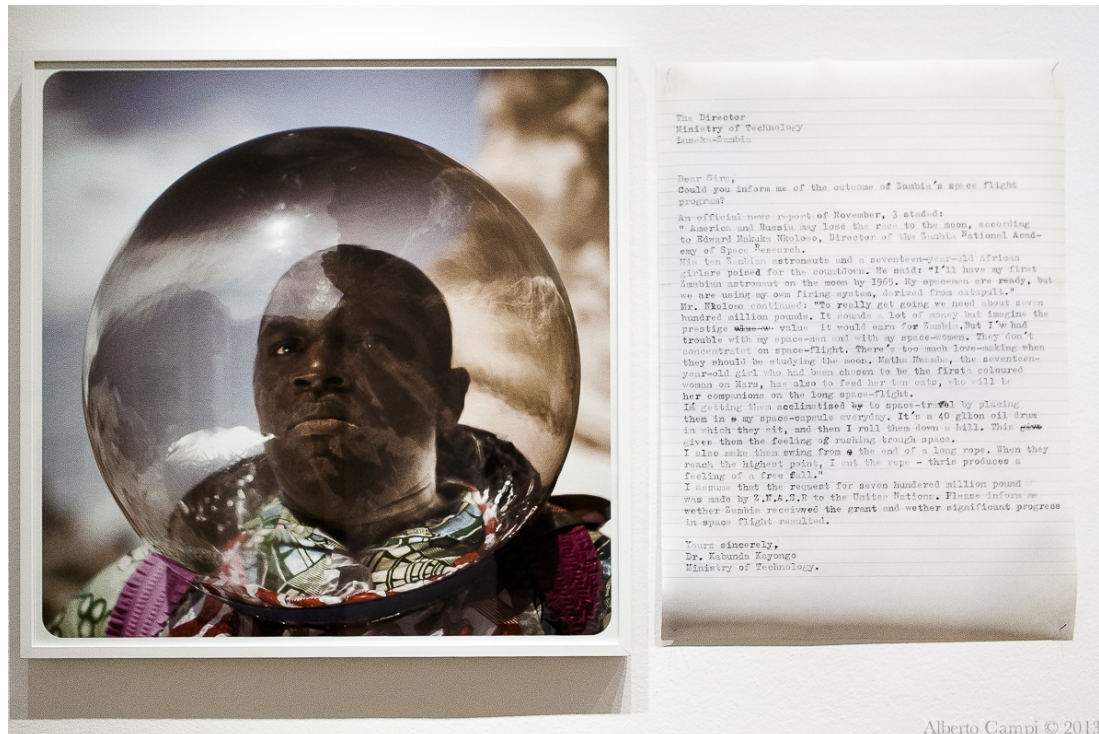
Larry Sultan a Mike Mandel propůjčují fotografiím prostřednictvím jejich reinterpretační nový význam, který je si divák schopen osvojit, následně přeložit, upravit pro svůj život či adaptovat ho podle svých potřeb. Na druhé straně skrze zdůraznění mnohovrstevnatosti a elastičnosti zpochybňují teorii o vysvětlování smyslu pomocí jednoho obrazu.

7. Cristina de Middel. *Afronauts*, čili příběh postavený na příběhu.

V minulé kapitole jsme se setkali s pseudovědeckým příběhem a paranormálními, nepravděpodobnými událostmi. Svět, který nám předvádí hrdinka této kapitoly, si rovněž pokládá otázky soustředěné na pravděpodobnost vzniku určitých událostí. Svou konstrukci však opírá o magii jiného typu.

Projekt *Afronauts* Cristiny de Middel vypráví příběh, který vychází z autorkou objeveného kuriózního dopisu, jehož obsah hovoří o spuštění školícího programu pro mladé astronauty v Zambii. Dívka, která zvítězila ve výběrovém řízení, během tréninku otěhotněla, a proto vesmírná mise Zambijců zkrachovala. Umělkyně vypráví příběh, který čerpá inspiraci z afrického folkloru a kosmických technologií 70. let. Tím, že rozšiřuje stávající realitu, vytváří zcela novou skutečnost. Autorka k tomu říká:

*Našla jsem příběh a potřebovala jsem obrazy, abych ho mohla podpořit. Na jedné straně jsem měla skutečné dokumenty, na druhé obrazy, které jsem toužila vytvořit.*³⁷



Cristina de Middel, *Afronauts*, 2012

37 Cristina de Middel: The Afronauts, in: <https://www.telegraph.co.uk/culture/photography/10882577/Cristina-de-Middel-The-Afronauts.html>, cit.: 13. 5. 2019

Barevné folklorní vzory, místní krajina a portréty zasněných Afronautů jsou konfrontovány s rachitickými konstrukcemi kosmických zařízení a skafandrů.

Vyprávění vychází z typických představ inspirovaných činností NASA a africkou tradicí. Tento střet dvou kultur dal vzniknout zcela novému světu, který by zároveň mohl i nemusel existovat. Absurdita těchto fotografií nám velí si myslet, že je to zcela neuvěřitelný jev, avšak přiložené textové dokumenty nás uzemňují a dokládají, že do jisté míry byl tento příběh pravdivý. Samozřejmě, ne tak doslovným způsobem. Zmíněná doslovnost je zde klíčová, protože charakter obrazů připomíná knihu pro děti. Na základě jednoduchých asociačních indicií jsme schopni porozumět smyslu díla. Z tohoto kořene vyrůstá příslušnost díla k *magickému realismu*, který spojuje fikci se svěbytnou exotikou.



Cristina de Middel, *Afronauts*, 2012

Fenomén magického realismu je tak silně provázán s hispanoamerickou kulturou, že je velmi obtížné ho od ní oddělit. Mnoho teoretiků se přiklání k názoru, že je vlastní pouze pro literaturu z tohoto regionu.³⁸ Na druhé straně barikády můžeme postavit evropskou literaturu, která také ráda čerpala z tradice pohádky a magie (Patrick Süskind, Bohumil

38 S. Menton, *Historia verdadera del realismo magico*, in: Pindel T., *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004, s.265.

Hrabal), nebo také literaturu ruskou (Michail Bulgakov). Zbavujeme-li termín magického realismu univerzálnosti, částečně ho okrádáme. Zejména proto, že próza jihoamerického kontinentu je výjimečná především pro čtenáře, kteří pocházejí z jiných regionů. Právě nám, obyvatelům odlišného podnebí, dějin a kultury, se tyto příběhy jeví jako magičtější. Magický realismus získává svou pozici tedy z hlediska globálního kontextu.

Jedná se o důležitý problém. V literatuře nebo v umění vůbec se jako nejzajímavější a nejžádanější jeví ty folklorní nebo kulturní prvky, které nejsou populární. Publikum přitahuje magie míst, která nejsou objevená a představují svébytné Atlantidy. Jsou to krajiny, které sice existují, částečně jsou prozkoumány, ale do jisté míry jsou kvůli své vzdálenosti stále exotické.



Cristina de Middel, *Umeko*, 2012

Cristina de Middel v projektu využívá nejen zambijské zeměpisné a přírodní podmínky, ale klade je do kontrastu s mimozemským světem. Zmíněná neobjevená teritoria dostávají v tomto případě mimozemský význam, jako například u fotografie výše, která připomíná první krok člověka na Měsíci.

Vyprávění o Afrounatech zároveň ožívá natolik, že určité formální záležitosti v ní přestávají být důležité. Působivé krajiny, které vnímáme jako africkou step s provizorně vybudovaným školicím střediskem, byly například ve skutečnosti nafoceny ve Španělsku. Pravda je v takovém případě pro samotný narativ zcela nepodstatná a zbytečná. Proto ji také z fotografií nevyčteme.

Samotný koncept je navzdory živým barvám a dost překvapivým kombinacím jednoduchý – africká (že by?) pustina je zobrazena jako měsíční krajina, za modelem působí tak, jako by byla zachycená při pomalém vznášení způsobeném malou gravitací.

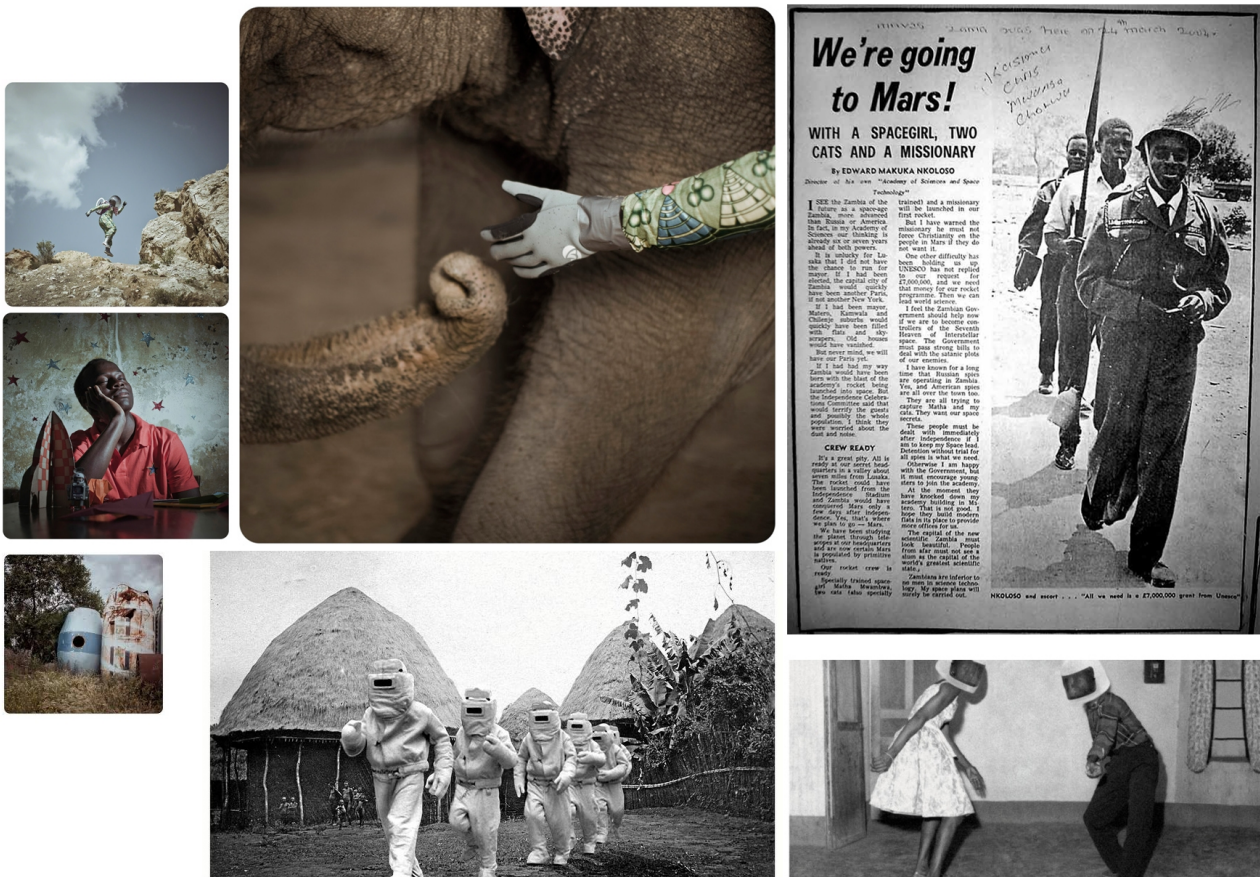
Konstrukci díla tvoří tato prostá schémata a obrazy, které máme natrvalo zapsány v našich představách.

Autorka na rozdíl od dříve analyzovaných případů reinterpretuje situaci a konstruuje zcela nové dílo. Této situaci vdčíme za to, že se text nachází už na začátku knihy. Mezi jejími prvními listy byl vložen již zmíněný dopis. Divák tedy zná smutný příběh neúspěšné astronautky, obrací následující stránky knihy a společně s autorkou si představuje svět, který nevznikl, a dopisuje určitý text, který v dopise nebyl uveden.



Cristina de Middel odráží realitu prostřednictvím jejího zakřivení. V tomto křivém zrcadle konstruuje nové vyprávění, využívá napětí, které vzniká mezi zdrojovým textovým materiálem a fantaziemi, které tyto texty vyvolávají. Originální nápad byl natolik mimořádný, že můžeme přemýšlet nad tím, zda se představivost umělkyně fakticky vznášá v oblacích, nebo zda bylo pravděpodobné, že by výcvik astronautů probíhal tak krásným a magickým způsobem.

Cyklus vychází z konkrétního příběhu a tím, že vytváří jeho nástavbu, vypráví příběh další. Zcela jistě ho lze interpretovat pomocí literárních kategorií: vyprávění o výcviku afrických astronautů v sedmdesátých letech minulého století se všemi jeho abstraktními atributy – klíči, kterými jsou například měsíční krajina, konstrukce skafandru nebo vzhled kosmické stanice zachyceny na následující fotografii.



Cristina de Middel, *Afronauts*, 2012

Neskutečné obrazy, které balancují na hranici mezi možným a nemožným, uvádějí do pohybu představivost a vzbuzují otázky po hranicích možného, a to navzdory vědomí, že mise dopadla fiaskem.

The Director
Ministry of Technology
Lusaka-Zambia

Dear Sirs,
Could you inform me of the outcome of Zambia's space flight program?

An official news report of November, 3 stated:

" America and Russia may lose the race to the moon, according to Edward Makuka Nkoloso, Director of the Zambia National Academy of Space Research.

His ten Zambian astronauts and a seventeen-year-old African girl are poised for the countdown. He said: "I'll have my first Zambian astronaut on the moon by 1965. My spacemen are ready, but we are using my own firing system, derived from catapult."

Mr. Nkoloso continued: "To really get going we need about seven hundred million pounds. It sounds a lot of money but imagine the prestige value it would earn for Zambia. But I won't have trouble with my space-men and with my space-women. They don't concentrate on space-flight. There's too much love-making when they should be studying the moon. Matha Kwamba, the seventeen-year-old girl who had been chosen to be the first coloured woman on Mars, has also to feed her ten cats, who will be her companions on the long space-flight.

I'm getting them acclimatised by to space-travel by placing them in my space-capsule everyday. It's a 40 gallon oil drum in which they sit, and then I roll them down a hill. This gives them the feeling of rushing through space.

I also make them swing from the end of a long rope. When they reach the highest point, I cut the rope - this produces a feeling of a free fall."

I assume that the request for seven hundred million pounds was made by Z.N.A.S.R to the United Nations. Please inform me whether Zambia received the grant and whether significant progress in space flight resulted.

Yours sincerely,
Dr. Kabunda Kayongo
Ministry of Technology.

8. Álvarez Bravo. *Photopoetry*, čili fotografie utkané z podobenství.

Vyvrcholením metody, která ve fotografickém cyklu rozmanitě používá text, je tvorba Manuela Álvareze Brava, nejvýznamnější osobnosti latinskoamerické fotografie 20. století. Mexický umělec začal tvořit ve 20. letech minulého století, v době, kdy vznikala *magický realismus*.

Z umělců, které jsem vybrala, se jeho dílo vyznačuje největší, bezprostřední návazností na určitou literární tendenci. Proto zde nebudu analyzovat konkrétní fotografický cyklus, ale jen konkrétní obrazy, které byly zařazeny do níže zmíněné fotografovy monografie. Jde o výjimečnou situaci, protože téměř každou jeho fotografii lze interpretovat jako samostatný uzavřený příběh a řada z nich je různým způsobem propojená s textovou vrstvou.

Nemůžeme konstatovat, že autor ztotožnil svou tvorbu s magickým realismem, avšak nepochybně tento směr zapadá do rámce umělcova zájmu. O samotném termínu jsem se už zmínila v předchozí kapitole, zde však kvůli pořádku uvedu jeho stručnou definici:

Má se za to, že poprvé ho použil německý kritik umění Franz Roh v knize, která vyšla v roce 1925 [...]. Roh popisoval nové umění jako příklon k spojování magického s realismem, tendenci představovat si „fantastické předměty“, spojování každodennosti s překvapivou exotikou; zásadním cílem tohoto malířství bylo ukázat zázračnou stránku skutečnosti, ukrytou krásu prostředí, které se na první pohled jeví jako banální.³⁹

Protože v tomto případě budu popisovat jednotlivé fotografie, rozhodla jsem se trochu otočit pořadí a nejdříve se vyřešit literární záležitosti. Díky tomuto kroku bude snazší přiřadit postupně analyzované fotografie k vlastnostem uvedeným v citátu.

První profesionální prací Manuela Álvareze Brava jako fotografa byla práce na volné noze pro *Mexican Folkways*, magazín věnovaný kulturní historii Mexika a zaměřený na témata tradiční hudby a pohřebních rituálů.⁴⁰ Na jeho fotografiích můžeme mnohdy najít

39 S. Menton, *Historia verdadera del realismo magico*, in: Pindel T., *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004, s. 215

40 Manuel Álvarez Bravo, https://pl.wikipedia.org/wiki/Manuel_%C3%81lvarez_Bravo, (cit.: 23. 3. 2018).

atributy smrti a pověr, které s ní souvisejí. Často se také objevují figury, sochy nebo nástěnné malby. Silný kontrast na fotografiích dodatečně posiluje pocit pobytu na hranici dvou světů – světla a stínu – života a smrti.

Ačkoliv na počátku fotografoval abstraktní papírové formy, proslavil se obrazy současné post-revoluční kultury v jeho rodném Mexiku. Manuel Álvarez Bravo, kterého v tvorbě podporoval jeho obdivovatel Edward Weston, fotografoval to, co viděl kolem sebe a přidával ke každodenním scénám svou jedinečnou poetickou perspektivu.⁴¹

V roce 2008 tuto definici oficiálně potvrdilo vydání velké autorovy monografie pod názvem *Manuel Álvarez Bravo: Photopoetry*.

*Slovo zapsané do záběru vytváří foto-poezii a foto-prózu (...), je ironickým komentářem ke skutečnosti (...).*⁴²

Při hledání vysvětlení termínu fotopoezie jsem narazila na článek Aleksandra Boškoviće, antropologa z bývalé Jugoslávie, který přednáší na Columbijské univerzitě. Mezi řádky hlubokých úvah o dialogu fotografie s rozvojem průmyslu jsem objevila tuto větu:

*Fotopoezie dospěla k poetickým experimentům a k produkci optických provokací.*⁴³

Fotopoezie je podle Boškoviće modernistickým dílem, které se přizpůsobuje pokroku a duchu doby. Něčím, co je nevyhnutelné a co přizpůsobuje vysokou kulturu masám.

41 Manuel Álvarez Bravo, <https://www.artsy.net/artwork/manuel-alvarez-bravo-caja-de-vision-box-of-visions-stereoviewer>, (cit.: 26. 3. 2018).

42 Koszowy, M.: *Słowo w kadrze. Literatura i fotografia. Fotografia i literatura*, in: *Rocznik Komparatystyczny* 2014, díl 5, s. 252.

43 Aleksandar Bošković, *THE AVANT-GARDE PHOTOPOETRY*, 5. 5. 2017, https://www.researchgate.net/publication/316688439_THE_AVANT-GARDE_PHOTOPOETRY (27. 3. 2018), interpretuje teorii Renata Poggioliho, italského vysokoškolského pedagoga, komparatisty, o „spojování žánrů“, která může představovat romantickou doktrínu, stejně jako unikátní vlastnost avantgardních literárních děl. Srov. Poggioli, Renato, *Theory of the Avant-garde*. Translated by Gerald Fitzgerald. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1968, s. 58.

Krátké a stručné komentáře k mexické skutečnosti, které jsou uvedeny v názvech či popisech fotografií Manuela Álvareze Brava nebo jako text v samotných fotografiích, lze vnímat jako překvapivé anekdoty. Kombinace textu a obrazu se vyhýbá kategorizaci, a proto je těžké jednoznačně určit, zda zmíněná anekdota je slovem v rámci fotografie, nebo naopak obraz, který obsahuje text.

Álvarez Bravo, jako vizuální básník zamilovaný do literatury, nabídl ve svých fotografiích vzácnou vizuální a verbální kombinaci, tu druhou prostřednictvím textu. Tyto dva prvky se vzájemně doplňovaly a rozšiřovaly rozsah a význam obrazů, paradoxně zároveň pomoci vysvětlení a zakrytí jejich hlubšího významu. Abychom ve skutečnosti ocenili jeho práci, je potřeba podstoupit pomalý proces rozšifrování symbolů a indicií, které jsou na nich rozesety, zejména když mnoho z nich je hluboce zakořeněných v mexickém umění, kultuře a mytologii.⁴⁴

Doprovodný text z výstavy, kterou zorganizovala *The Foundation for the Exhibition of Photography*, nám ukazuje několik směrů interpretace Bravovy tvorby. Jedním z nich je nazývání prací, čili připojování textů. Názvy tvoří s obrazy koherentní celky a pomáhají umělci vystavět jednotlivé mikropříběhy. Vysvětlení dané fotografie představuje jakési dokončení příběhu, který „byl vyprávěn“ vizuálně.

Autor dokumentoval nejen každodenní mexický život s jeho malými dramaty, ale tvořil také obrazy prostoupené politickým sdělením. Jako vynikající vypravěč příběhů často odkrýval spiknutí, aniž by vedl diváka ke konkrétním závěrům, nechával velký prostor nevyřčenému a náznakům a přizval diváka k tomu, aby byl jeho společníkem v hledání.⁴⁵

Následující fotografie představuje zavražděného odborářského vůdce cukrovarnických dělníků, o čemž nás informuje název práce. V tomto případě má text informativní povahu; třemi slovy popisuje člověka – dělníka, okolnosti – stávkou, a to k čemu došlo – k vraždě.

44 Nissan N. Perez, Manuel Álvarez Bravo The Poetics of the Invisible, <http://www.fep-photo.org/exhibition/the-poetics-of-the-invisible-the-photographs-of-manuel-alvarez-bravo/>, (27. 3. 2018).

45 Srov. Nissan N. Perez, Manuel Álvarez Bravo..., dz. cyt.



Manuel Álvarez Bravo. Striking Worker, Assassinated. 1934

Splňuje tedy výše uvedenou Cullerovu definici narativu, který se skládá z úvodu, statě a závěru. Smysl, který divák identifikuje a vnímá, nakonec jako závěr dokresluje autorův text. Současně umělec dával prostor představivosti, přesně tak, jako to dělají knihy. Nepředkládal hotová řešení, ale samotnou hádanku, jejímž rozuzlením byl právě verbalizovaný, doslovný prvek, čili název.

Jedním z velmi často komentovaných autorových „podobností“ je snímek nazvaný *Parabola Optica*, který zachycuje fotografii prodejny, na jejíchž výkladních skříních jsou umístěny oči. Manuel Álvarez Bravo zde otočením negativu a představením obráceného textu zpochybnil přesnost vidění. Obrazy lidského oka zdůrazňují téma vidění. Ačkoliv název *La Optica Moderna* znamená „moderní obchod s optikou“, Manuel Álvarez Bravo se rozhodl, že tato slova znamenají „moderní úhel pohledu“. Název fotografie *Parabola optica* vyjadřuje tuto slovní hříčku. Parabola vyjadřuje tvar a současně odkazuje k podobnosti, k příběhu, který má více významů. Manuel Álvarez Bravo vytvořil moderní podobnosti o tvarech, které vidíme, a významech, které jim přisuzujeme.⁴⁶

46 Takové vysvětlení bylo uvedeno v anglickém jazyce na internetových stránkách. BRAVO, MANUEL ÁLVAREZ (1902-2002) [Parabola optica: Optical Parable, 1931], <https://doyle.com/auctions/14ph01-photographs/catalogue/664-bravo-manuel-alvarez-1902-2002-parabola-optica-optical>, (cit.: 27. 3. 2018).

Jedním obrazem nás provokuje k tomu, abychom přemýšleli nad tím, proč si vybral prodejnu optiky? Proč použil zrcadlový odraz? To jsou první otázky, které nás napadají už při letném „zakoušení“ této fotografie. Následně přichází na řadu sémantická vrstva, čili text umístěný na fotografii. Instinktivní zvědavost nám velí, abychom ho přečetli, a nutí nás přemýšlet se nad názvem díla. Tento text je dalším mikropříběhem. Jsou to velmi jednoduché úkony, které samozřejmým, doslova bezprostředním způsobem sdělují divákovi narativ. A ačkoliv se v tvorbě Manuela Álvareze Brava můžeme často setkat s přefotografovaným a adaptovaným textem, na výlučně „ilustračních“ fotografiích se s fenoménem podobenství setkáváme také.



Optical Parable/[Parábola Optica], c. 1931

Jak jsem už uvedla dříve, v mikropříbězích Manuela Álvareze Brava je vztah obrazu a textu situován na různých rovinách. Někdy, jako je tomu v případě snímku *Parabola Optica*, je viditelný na samotné fotografii, někdy představenou situaci dopovídá název.

Následující ilustrace představuje ještě jiný způsob, který umělec používal. Máme zde představen ženský akt, na kterém jsou odvážně zdůrazněny části těla, které převážně zůstávají ve sféře nevysloveného. Naopak dost netypicky pro tento druh obrazů

byly zakryty jiné prvky ženského těla. Obvazy, kterými jsou ovázány kotníky, boky a horní části stehů modelky, vzbuzují mírný neklid, který umocňují kaktusy vedle těla. Můžeme nabýt dojmu, že navzdory své přístupnosti, je toto tělo nějakým způsobem nedostupné.

Při hledání odpovědi na tuto hádanku se můžeme obrátit k názvu fotografie, která v překladu zní: *Dobrá pověst ve spánku*. Tento název souvisí s mexickým příslovím: *Ziskej dobrou pověst a pak můžeš usnout na vavřínech*, a v tomto kontextu se diametrálně mění význam fotografie. Význam nicméně neoznačuje vysvětlení a klade další otázky týkající se pózy modelky, způsobu, jakým získala dobrou pověst, a také proč by představená situace měla znamenat odpočinek na vavřínech.

Text zde tedy má funkci dovětky nebo závěru, ale neodpovídá na otázky, které divákovi vytanuly na mysli při sledování fotografie.



Manuel Álvarez Bravo. *The Good Reputation Sleeping*. 1938–1939

Umění Manuela Álvareze Brava se zdá být tak neoddělitelně spojeno s literaturou, jako jeho přátelství s André Bretonem. Bravo byl v souvislosti s tímto vztahem často řazen k surrealismu, literárně uměleckému avantgardnímu směru, který se rozvíjel ve Francii

v meziválečném období a jehož hlavním teoretikem byl André Breton. Umění by podle jeho pravidel mělo manifestovat nezávislost na všech normách, které brzdí svobodu představivosti; surrealistické dílo by mělo být mnohoznačné, aluzivní a hádankovité. Mělo by být přeplněno neočekávanými kombinacemi předmětů a pojmů a vytvářet metaforickou, obrazovou „nadreálnou skutečnost“.⁴⁷ Přestože se na první pohled tento popis zdá odpovídat tvorbě Manuela Álvareze Brava, on sám se s tímto směrem neztotožňoval. Podobně jako řada umělců, které surrealismus přitahoval a kteří byli zároveň imunní vůči jeho přitažlivosti, záměrně naopak představuje svou základní tezi, aby zdůraznil svůj odstup od ní. Protože pro umělce postkoloniální Latinské Ameriky, kde důraz na odlišnost byl považován za nezbytnou obranu proti nebezpečí opakované kulturní kolonizace, má tento nárok vlastnit konkrétní ideje a techniky zvláštní význam.⁴⁸

Nelze se proto divit umělci, který se touží vymanit z teoretické škatulky, stejně jako se nelze divit mexickému tvůrci, že pro něj není nic jednoznačné. Ačkoliv pro nás, Evropany, může být tak velká svoboda a tekutost pravidel obtížně přijatelná, musíme ji respektovat stejně tak, jako Bravo nemusí respektovat konvence, do kterých se ho nyní snažím vměstnat.

Ian Walker ve svém článku o surrealismu v umění Manuela Álvareze Brava upozorňuje na to, že fotograf se chtěl nejen vyhnout zařazení k tomuto směru, ale zdůrazňoval svůj vztah k *magickému realismu*. Cituje Aleja Carpentiera, kubánského spisovatele a muzikologa, a také Gabriela Garcíu Márqueze, který je považován za otce tohoto směru, a konstatuje:

*Racionalismus Evropanů jim znemožňuje uvidět, že skutečnost se neomezuje pouze na cenu rajčat a vajec, ale že každodenní život v Latinské Americe dokládá, že realita je plná nejneobvyklejších věcí.*⁴⁹

47 Srov. *Surrealizm w Literatura polska, przewodnik encyklopedyczny* pod red. R. Łąkowski, t. II, PWN, Warszawa 1985, s. 412-413.

48 I. Walker, *Manuel Álvarez Bravo, Surrealism and Documentary Photography* w *Journal of Surrealism and the Americas* 8:1 (2014), <https://repository.asu.edu/attachments/143531/content/8IssueWalkerPublished.pdf>, (cit.: 29. 3. 2018), s. 14-15.

49 I. Walker, *Manuel Álvarez Bravo, Surrealism and ...*, (cit.: 29. 3. 2018), s. 15-16.

Jsou zde citována také slova spisovatelky Isabel Allende, která uplatňuje trochu širší a bohatší pohled, a bere-li v úvahu folklor a ságy, pak nachází magický realismus téměř v každé kultuře, včetně Západu. André Breton (a šířeji surrealismus) nejenže toužil najít zázračnost v exotických kulturách, ale také znovu objevit tyto starší tradice v evropské kultuře; právě to měl na mysli, když nazval Prahu „magickým hlavním městem staré Evropy“. Takto se magický realismus rozprostírá po celém evropském kontinentu, ale jde ještě dál. V dnešní době lze směle navrhnout tezi, že tento směr je přítomen všude tam, kde se folklor mísí s magií a exotikou, jejichž původ je v dané oblasti.

Pohybují se nyní po velmi tenké hranici, proto bych chtěla shrnout výše uvedené úvahy. Bravovu tvorbu lze nepochybně zařadit do magického realismu. Vznikla v místě a čase, které odpovídají vzniku tohoto směru. Toto je nesporný argument. Zde bychom mohli upozornit na odlišnost hispanoamerické kultury, ale jen proto, abychom zdůraznili exotiku, která je pro fotografa každodenní zkušeností. Tato exotika se navíc projevuje nejen v krajině nebo politickém zřízení, ale také v organizaci myšlení místních obyvatel, které se vymyká formalizovanému a strukturalizovanému myšlení Evropanů, čili nás – autorky této práce a určitě jejích čtenářů.

Přejdeme k další fotografii. Ta nese název *Truhlice vizi* a zachycuje dosti opotřebené stereoskopické panoráma nebo podobné zařízení vybavené kukátkou, ozdobené lesklou fólií, hvězdami a slunci, z něhož se vynořuje ženská tvář s černou plachtou. Zvláštní zařízení je umístěno v plném světle, které oslepuje ženu částečně ponořenou ve stínu. V prvním okamžiku nás může napadnout, že v titulní truhlici lze zažít osvětlení, avšak mimika hrdinky sděluje, že byla doslova a přeneseně osvětlena teprve po jejím opuštění. Může tedy člověk, který přikládá oko ke kukátku na truhlici, zažít vizi? Nebo se vize ukrývá venku?

U Manuela Álvareze Brava není nic samozřejmé. Obrazce hvězd, samotná konstrukce zařízení a půvab ženy navozují současně pocit mysticismu a kontaktu s folklorem. Přivádějí na mysl svět živých i mrtvých, což podtrhuje opozice světla a stínu, které jsou na fotografii výrazně vyznačeny.



Caja de Vision (Box of Visions- Stereoviewer), 1938

Prohlédneme-li si desítky fotografií tohoto umělce, můžeme si u něj všimnout jedné typické a významné manýry, kterou je vedro sálající ze záběru, znehybnělé, lenivé mexické odpoledne, v němž se zjevuje přízrak smrti a paralelních světů. Není to tvorba radostná, ani skličující, za což lze Bravovi vzdát hold. Navzdory takto zdůrazněným atributům a přímým scénám se nese v atmosféře klidu a vyrovnanosti. Tyto fotografie nekřičí, pouze diskrétně šeptají. Samozřejmě bychom mohli tento postoj vykládat mexickým přístupem ke smrti vůbec, avšak celý tento náboj je zde tlumený.

Vztah fotografií Manuela Álvareze Brava s textem se uplatňuje na mnoha rovinách a tvoří zajímavé shrnutí mých úvah. Setkáváme se zde nejen s narativem, který sami luštíme z fotografie, ale rovněž s textem umístěným v jejím centru a pod ní v podobě názvu. Autor mnohdy používá slovní hříčky a dělá z nich aktivní prvek svého příběhu, což v dobách, kdy tvořil, představovalo spíše výjimku. Tato intertextuální skládanka umožňuje divákovi, aby měl účast na díle v různých rovinách, často ho vybízí k tomu, aby osvobodil svou fantazii a překročil zažitá stereotypy. Toto vše je prezentováno velmi minimalistickým způsobem, po němž zůstává otázka, kde končí text a začíná obraz, nebo naopak.

Stejně poetické obrazy vycházely zpod rukou Duana Michalse, o kterém se zde také musím zmínit. Jako fotograf se proslavil využíváním sérií fotografií, které jsou doprovázeny textem, jenž odkazoval k emocím a filozofickým problémům. Téměř všechny jeho fotografie jsou opatřeny jeho vlastnoručním podpisem, protože se domníval, že charakter písma je něčím individuálním. Narativ obsažený v popisech fotografií se rychle stal jeho identifikačním znakem. Autor tyto poznámky vždy psal na fotografický papír.

Duane Michals, podobně jako Manuel Álvarez Bravo, učinil ze slova svůj poznávací znak. Přídavkem k tomu byl už zmíněný charakter fotografova písma. Jeho knihy lze díky tomu považovat za další položky jedné série.

Síla tohoto druhu organizace knihy tví nejen v zařazených fotografiích, ale v celých stranách, které byly náležitě naaranžovány. Napsaná slova slouží nejen ke čtení, ale také k prohlížení. Výrazy si tady lze „prohlížet“. Díla Duana Michalse vypadají z čistě formálního hlediska jako určitý druh deníku.

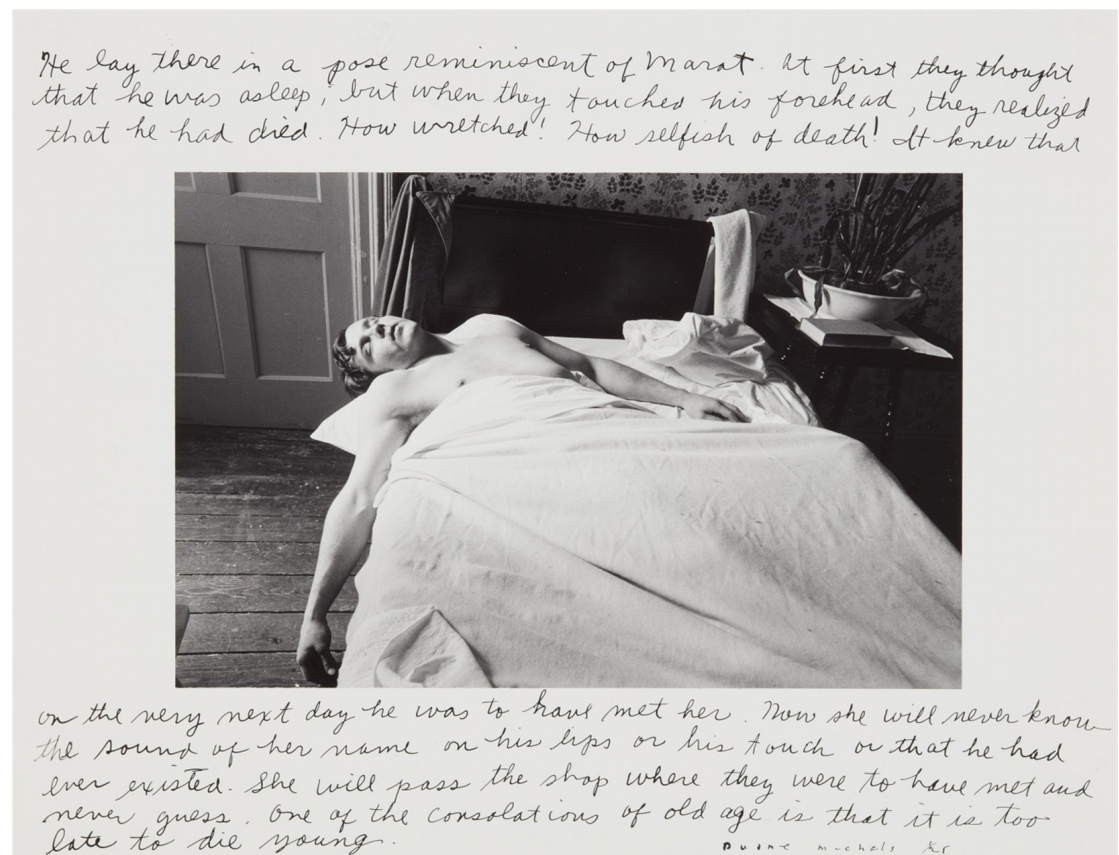
Tento způsob tvorby činí všechna díla umělce soudržná, navzdory tomu, že se v nich dotýká různých problémů. *Eros & Thanatos* pojednává o různých tvářích lásky, naopak *The adventures of Constantine Cavafy* je polemikou s tvorbou řeckého básníka Constantina Petera Cavafyho.

Často v ní můžeme odhalit také odkazy k náboženství, řada prací se týká jevu uplývání času, života a smrti, života po smrti. Souvislost s katolicismem můžeme vystopovat z názvů fotografií, kde se často objevují takové výrazy jako nebe, ráj, duše, marnotratný syn, anděl atd.⁵⁰

50 Srov. R. Camus: *The shadow of a double* w Duane Michals, New York, 1983.

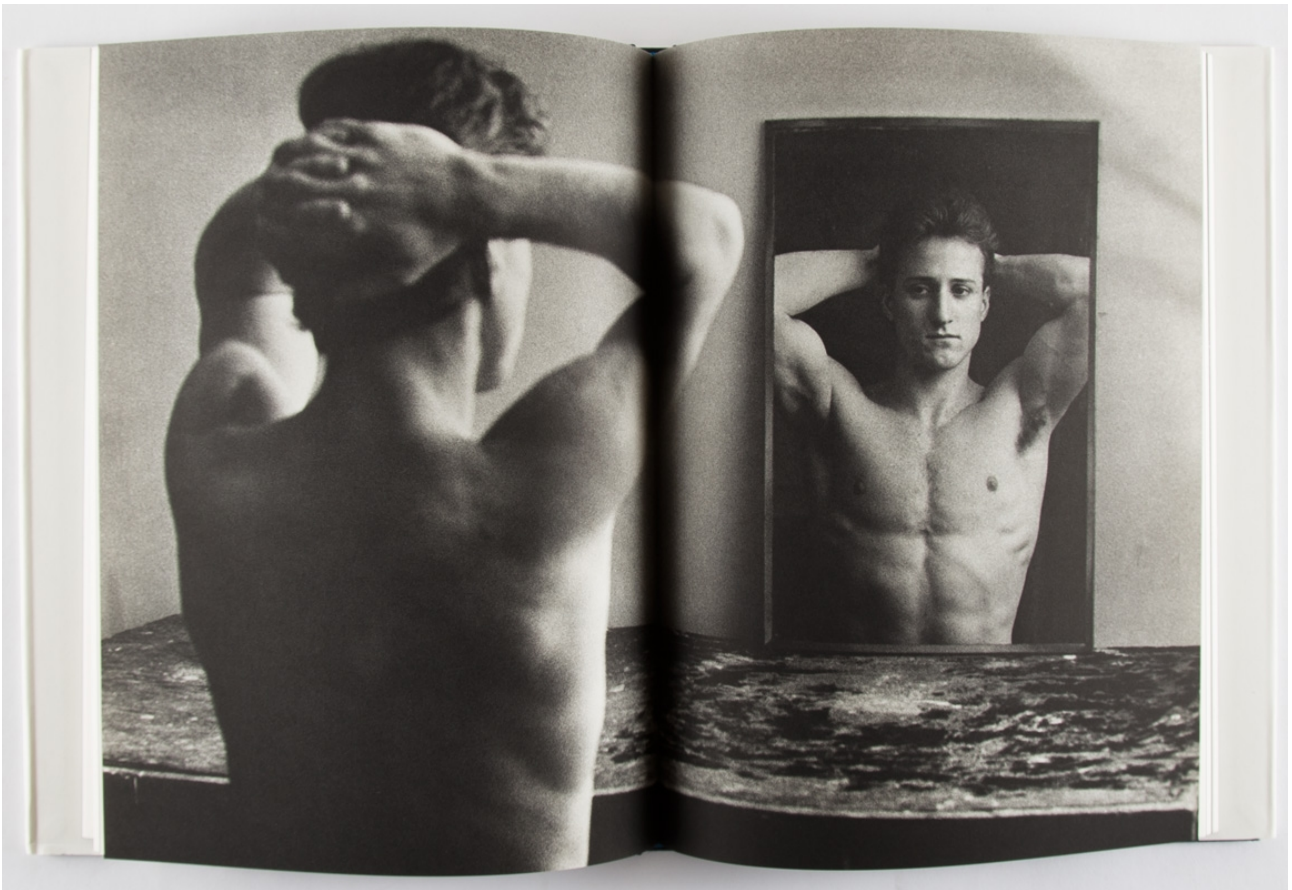


Duane Michals, *Eros & Thanatos*, 1992



Duane Michals, *He lay there in a pose reminiscent of Marat*, 1974

Jeho cykly vstupují do vztahu s textem nejenom zásluhou názvů. Rovněž problémy, o kterých umělec pojednává, měly svůj zdroj v literatuře a filozofii. Nezřídka se odkazoval k metafyzice. Duana Michalse zajímá také mechanismus dualismu, který často tematizuje ve svých dílech, o čemž svědčí mimo jiné technika používání zrcadla.



Duane Michals, *The Nature of Desire*, 1986

Samotné obrazy vytvářejí velmi působivé vyprávění, ale v tomto případě je obtížné je oddělit od textu, který zde také získává grafickou podobu. Součástí obrazu jsou básně, názvy nebo drobná vyprávění, která Duane Michals vkládá do knihy. Je proto obtížné rozhodnout, zda slovo je v tomto místě významem nebo znakem.

9. Závěr.

Příklady, které jsem použila, se v postupné gradaci potýkají s pravdou, která je v nich obsažena, s úrovní abstrakce a konečně s žánry a literárními proudy. Určuje je odlišný historický, zeměpisný nebo politický kontext a vyprávějí konkrétní příběhy, které, jak zjišťujeme, lze interpretovat jako beletrii, čili jako umění, které se zabývá všemi texty s dominující estetickou funkcí.

Historie vztahu literatury a fotografie dokládá, že s druhým z uvedených umění bylo vždy zacházeno trochu macešsky a bylo vždy používáno jako doprovod v podobě pojmu fotografie, motivu snímku nebo samotného obrazu.

Nicméně ve stejném čase na nás téměř z každé strany útočí ikonické obrazy – dokonce na obálce knihy nebo v podobě reklamy během četby e-booku. Vizuální forma dýchá na záda samotné literatuře, a to zásluhou síly odkazovat k mimojazykové skutečnosti, čili svědčit a zároveň zůstat neviditelný. Fotografie s výjimkou volních uměleckých příkladů nás neustále odesílá do světa, který představuje, a neodhaluje se jako médium, zatímco literatura prostřednictvím písmen prosakuje vnějším nebo vnitřním světem. Odvěká přednost literatury se tedy někdy stává jejím nedostatkem. Literatura začíná využívat zdroje fotografie, naopak fotografie by měla problém se sebeurčením a rozvojem bez teoretických základů, které pomohl vytvořit jazyk.

Spisovatel, který směřuje k zachycení skutečnosti, používá fotografii jinak a za jiným účelem než fotograf, který vkládá do prostoru fotografie text, báseň, úryvek prózy. Jsou to dva krajní směry. Ten v oblasti literatury usiluje o zobecnění skutečnosti, ten druhý v oblasti fotografie směřuje k jejímu komentování, přetvoření, přidání interpretace, vyjádření názoru, vložení hlasu fotografa.⁵¹

Z tohoto důvodu jsem si dovolila otočit odvěký interpretační sled a místo použití jazyka k vysvětlení obrazu a využití pokročilého textového zázemí vyvozují literární koncepce z fotografie. Jinak řečeno, hotové fotografické série považuji za myšlenkovou

51 Koszowy, M.: *Słowo w kadrze. Literatura i fotografia. Fotografia i literatura*, in: *Rocznik Komparatystyczny* 2014, díl 5, s. 251.

čočku, která je na stejné úrovni s hotovým literárním dílem. Vycházím z toho, že stejně tak lze číst obraz, a pokud bych měla jít dále tak, stejně tak i analyzovat. A to ne pouze v užitkovém kontextu, ale čistě teoretickém. Toto využití nástrojů, které slouží teorii literatury nebo filozofii, umožňuje povýšit fotografii na úroveň uvedených oborů. Zde se nabízí otázka po oprávněnosti takového přístupu.

Na počátku své práce jsem uvedla, že jsme pod palbou fotografie a obrazů vůbec. Stále častěji se hovoří o přetíženosti vizuální sféry. Mění se naše schopnost vnímat, a je zatím obtížné zjistit, zda tyto změny více rozvíjejí náš intelekt, nebo naopak narušují jeho vývoj. Potřebujeme okamžitý vjem, pocit pravdy, často brutální, rychlý přístup k informacím. Obraz se k nám ve své bezprostřednosti dostává dříve, než se stihneme hlouběji ponořit do textu.

Vzhledem k zřejmě zanikající schopnosti analyzovat či pozastavit se nad určitým problémem, bych chtěla tyto dva procesy, a sice bezprostřední vizualitu a textovou analýzu, propojit, a tím se pokusit dokázat, že za obrazem ještě stojí filozofie. Intencionálně zakódované sdělení, které se setkává s interpretačními schopnostmi.

Každý obraz lze analyzovat pomocí jazyka, který tento obraz určitým způsobem tvaroval. Nechci tvrdit, že všechny obrazy lze přečíst jako text. Předpokládám však, že fotografie může být literární strategií. K tomuto tvrzení uvádím citát Adama Mazura z úvodu k publikaci *Historia Fotografii w Polsce 1839-2009 (Dějiny fotografie v Polsku 1839–2009)*:

*Zkoumat nejen to, co lze vyslovit a představit v daném čase, ale také to, co vyslovit nelze nebo není možné. Také dnes se jako zajímavá jeví snaha ukázat, jak je to možné, že uvnitř jedné diskursivní praxe lidé hovořili o různých předmětech, měli protichůdné názory nebo dělali opačná rozhodnutí;*⁵²

52 A. Mazur: *Historie Fotografii w Polsce 1839–2009*, Warszawa 2019, s. 29.

LITERATURA

- Arystoteles:** Retoryka. Poetyka, Varšava 1988
- Barthes R.:** Smrt autora, Olomouc 2006
- Barthes R.:** Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii, Bratislava 1994
- Burzyńska A., Markowski M.P.:** Teorie literatury XX wieku, Krakov 2007
- Culler J.:** Teoria literatury, Varšava 1998
- Foucault M.:** Diskurs, autor, genealogie. Praha 1994
- Koszowy M.:** W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej, Krakov 2013
- Łąkowski R.:** Literatura polska, przewodnik encyklopedyczny, Varšava 1985
- Mazur A.:** Historie Fotografii w Polsce, Varšava 2019
- Michals D.:** The shadow of a double, New York 1983
- Milach R.:** In the car with R., Gliwice 2011
- Pinckers M.:** Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty, Brusel 2014
- Pindel T.:** Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej, Krakov 2004
- Ricoeur P.:** O sobie samym jako innym, Varšava 2003
- Sielska A.:** Salix Polaris, Katowice 2014
- Sontagová S.:** O fotografii, Praha 2002
- Żdżarski W.:** Zaczęło się od Daguerre'a... Szkice z dziejów fotografii XIXw., Varšava 1977

Elektronické publikace

Bošković Aleksandar: THE AVANT-GARDE PHOTOPOETRY dostupné na https://www.researchgate.net/publication/316688439_THE_AVANT-GARDE_PHOTOPOETRY

Casper Jim: *Redheaded Peckerwood (2005-2011)*, dostupné na <http://www.christianpatterson.com/redheaded-peckerwood-info/>

de Middel Cristina: *The Afronauts*, dostupné na <https://www.telegraph.co.uk/culture/photography/10882577/Cristina-de-Middel-The-Afronauts.html>

Irvine Karen: Christian Patterson's Redheaded Peckerwood, http://christianpatterson.com/irvine_redheaded_peckerwood_2011.pdf

Koszowy Marta: *Słowo w kadrze. Literatura i fotografia. Fotografia i literatura* in: *Rocznik Komparatystyczny 2014*, dostupné z: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Rocznik_Komparatystyczny/Rocznik_Komparatystyczny-r2014-t5/Rocznik_Komparatystyczny-r2014-t5-s249-263/Rocznik_Komparatystyczny-r2014-t5-s249-263.pdf

Perez Nissan N.: Manuel Álvarez Bravo The Poetics of the Invisible, <http://www.fep-photo.org/exhibition/the-poetics-of-the-invisible-the-photographs-of-manuel-alvarez-bravo>

Sante Luc: Christian Patterson's Redheaded Peckerwood,

http://christianpatterson.com/sante_redheaded_peckerwood_2011.pdf

Sontagová Susan: *Proti interpretaci* in: *Kritický sborník*, r. 14, dostupné z:

https://is.muni.cz/el/1421/podzim2006/CJA011/um/750609/837011/Sontag-Proti_interpretaci.pdf

Walker Ian: Manuel Álvarez Bravo, Surrealism and Documentary Photography w *Journal of Surrealism and the Americas* 8:1 (2014),

<https://repository.asu.edu/attachments/143531/content/8IssueWalkerPublished.pdf>

Determinizm:

<https://www.bryk.pl/slowniki/slownik-terminow-literackich/69031-determinizm-lac-determino-odgraniczam>

Efekt Pauliego:

https://pl.wikipedia.org/wiki/Efekt_Pauliego

Bravo Manuel Álvarez:

https://pl.wikipedia.org/wiki/Manuel_%C3%81lvarez_Bravo

<https://www.artsy.net/artwork/manuel-alvarez-bravo-caja-de-vision-box-of-visions-stereoviewer>

BRAVO, MANUEL ÁLVAREZ, Parabola optica: Optical Parable, 1931,

<https://doyle.com/auctions/14ph01-photographs/catalogue/664-bravo-manuel-alvarez-1902-2002-parabola-optica-optical>,

Mechanika kwantowa:

https://pl.wikipedia.org/wiki/Mechanika_kwantowa

Powieść kryminalna:

https://pl.wikipedia.org/wiki/Powieść_kryminalna#cite_ref-1

Pozytywizm:

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Pozytywizm>

Social Media Marketing Statistics to Prep You For 2019, dostępne na

<https://www..socialpilot.co/blog/social-media-statistics>

<https://www.bookoff.pl/product-pol-66-Robert-Frank-The-Americans.html>.

Jmenný rejstřík

Allende Isabel

Austen Jane

Arystoteles

Barthes Roland

Bošković Aleksandar

Bravo Manuel Álvarez

Breiðfjörð Huldar

Breton André

Bulgakov Michail

Burzyńska Anna

Camus Renaud

Carpentier Alejo

Casper Jim

Cortázar Julio

Culler Jonathan

Čajkovský Piotr

de Middel Cristina

Eggleston William

Eisenhower Dwight

Evans Walker

Fathi David

Faulkner William

Foucault Michel

Frank Robert

Fugate Caril Ann

Gide André

Hrabal Bohumil

Irvine Karen

Jensen Bobby

Joyce James

Kazan Elia

Koszowy Marta

Lawrence David Herbert

Łąkowski Rafał

Malick Terrence

Mandel Mike

Markowski Michał Paweł

Márquez Gabriel García

Mazur Adam

Menton Seymour

Michals Duane

Milach Rafał

Nietzsche Friedrich

Olszański Grzegorz

Pantall Colin

Pauli Wolfgang

Patterson Christian

Perez Nissan N.

Pinckers Max

Pindel Tomasz

Proust Marcel

Rabb Jane

Ricoeur Paul

Rilke Rainer Maria

Roh Franz

Sante Luc

Schopenhauer Arthur

Shore Stephen

Sielska Anka

Sontag Susan

Starkweather Charles

Sultan Larry

Süskind Patrick

Taine Hipolit

Theys Hans

van Gogh Vincent

Walker Ian

Wessing Koen

Żabski Tadeusz

Żdźarski Wacław