

ČESKÁ VERZE RECENZE KRZYSZTOF FIJALKOWSKI – MICHAEL RICHARDSON – IAN WALKER,  
SURREALISM AND PHOTOGRAPHY IN CZECHOSLOVAKIA: ON THE NEEDLES OF DAYS, *UMĚNÍ* LXII,  
2014, Č. 3, S. 299–301

**KAREL CÍSAŘ** – VYSOKÁ ŠKOLA UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ V PRAZE

**Krzysztof Fijalkowski – Michael Richardson – Ian Walker**

## **Surrealism and Photography in Czechoslovakia**

### **On the Needles of Days**

Farnham, Ashgate Publishing Limited 2013, xv + 198 pp., 72 b/w ills, bibliography, index

Když měl Ian Walker na stránkách *Umění* posoudit publikaci *Czech Photography of the 20th Century* od Vladimíra Birguse a Jana Mlčocha, konstatoval, jak málo se ví o dějinách české fotografie v západní Evropě.<sup>1</sup> Napravit je to možné dvěma různými způsoby: buď se soustředit na několik reprezentativních děl, autorů či období, nebo se snažit obsáhnout vše. Vladimír Birgus s Janem Mlčochem se v dějinách české fotografie rozhodli pro druhý přístup – stať rozdělili do sedmnácti chronologicky řazených kapitol a doprovodili ji bohatým obrazovým materiálem (tento postup ovšem nutně vedl ke zkratkovitosti a nesouvislosti výkladu). V případě českého příspěvku k surrealistické fotografii, na niž se Walker zaměřuje, se Birgusovy a Mlčochovy dějiny rozpadly do čtyř odlišných kapitol, a znemožnily tak například souvislý výklad vztahu generačně odlišných autorů, jako byl Jindřich Štyrský a Emila Medková. Autorům se také nepodařilo blíže vysvětlit, proč se v Československu vyvinula specifická forma surrealistické fotografie a z jakého důvodu se potom v průběhu celého 20. století rozvíjela. Když se pak západní čtenář od knihy obrátí k odkazům na podrobnější studie, zjistí, jak málo toho bylo o české fotografii napsáno v angličtině a jak obtížně dostupné jsou tyto publikace v zahraničních knihovnách. Podle Walkera by tato situace měla být napravena českými i zahraničními badateli, neboť si je vědom, že pohled zevnitř i vně je odlišný a teprve jejich spojení přinese plastičtější obraz dějin české fotografie.

Ve světle této argumentace můžeme publikaci *Surrealism and Photography in Czechoslovakia: On the Needles of Days*, kterou Ian Walker připravil spolu s dalšími dvěma britskými badateli, Krzysztofem Fijalkowskim a Michaelem Richardsonem, považovat za autorův příspěvek k této diskusi a měli bychom se tedy ptát, jak se vypořádal s nedostatky, které oprávněně vyčítal zmiňované české publikaci. Zároveň bychom očekávali, že právě zahraniční autoři budou schopni (zvláště u mezinárodně orientovaného hnutí, jakým byl surrealismus) zařadit český surrealismus do širšího kontextu a interpretovat jej pomocí teoretických metod, které byly na surrealistickou fotografii v posledních třiceti letech aplikovány především ve Francii a ve Spojených státech. Tato očekávání jsou ještě umocněna záběrem, který autoři vyhlásili v úvodu knihy: vývoj surrealistické fotografie v Československu se totiž rozhodli sledovat od vzniku surrealistické skupiny až do současnosti a takřka

---

<sup>1</sup> Ian Walker, Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Czech Photography of the 20th Century*, *Umění* LIX, 2011, s. 326–328.

výhradně se soustředili na autory, kteří k surrealismu nejsou řazeni pouze na základě formálních kvalit díla, ale přihlásili se k němu sami. Mezi těmi pak Walker a jeho kolegové dali přednost umělcům, kteří se věnovali přímé, nemanipulované fotografii, „surrealné“ zaznamenali v každodenní realitě a jen okrajově se věnovali kolážím, inscenovaným záběrům a manipulované fotografii. Právě tyto dokumentárně zaměřené snímky totiž z hlediska množství zastoupených děl i jejich významu autoři považují za nejoriginálnější příspěvek českého umění k dějinám surrealismu.

Kniha je členěna do sedmi zhruba stejně dlouhých, chronologicky řazených kapitol, které jsou proloženy šesti kratšími analýzami konkrétních děl a doplněny čtyřmi faktografickými dodatky. V první kapitole Michael Richardson a Krzysztof Fijalkowski vykládají genezi českého surrealismu od jeho rozšíření ve třicátých letech minulého století až do současnosti. Svou interpretaci zakládají na tvrzení, že domácí surrealismus nebyl odnoží pařížského hnutí z dvacátých let, ale že byl původním směrem, který vycházel ze specifických společensko-politických podmínek meziválečného Československa. Byl-li pro pařížský surrealismus charakteristický moment krize a obrát k minulosti, česká avantgarda žila více přítomností a budoucností. K surrealismu se česká avantgarda přiklonila až začátkem 30. let, kdy se na pražské výstavě Poesie 1932 objevili vedle českých umělců také francouzští surrealisté a zároveň ve druhém čísle Nezvalova časopisu *Zvěrokruh* vyšel překlad Bretonova Druhého manifestu surrealismu (1930). Otevřeně se čeští umělci k surrealismu přihlásili až v roce 1934, poté co Honzl a Nezval navštívili Paříž (1933). Přestože první etapa českého surrealismu trvala pouze čtyři roky, položila základ k aktivitám skupiny, které byly kontinuálně rozvíjeny bez ohledu na změny politické situace během okupace i po nástupu komunistické totality. Až na několik málo výjimek ve čtyřicátých a šedesátých letech byly totiž jejich aktivity realizovány v přísném soukromí a nebyly tedy postiženy vnějšími politickými vlivy. Právě tato izolace pak podle Richardsona s Fijalkowským zaručovala členům skupiny úplnou svobodu, která vedla ke vzniku bohaté a kontinuálně rozvíjené surrealistické tvorby.

Přestože je tento výklad v základních obrysech jistě správný, jednoznačnou identifikací rozvoje surrealismu se vznikem skupiny v roce 1934 se autoři zbavili možnosti podrobněji vyložit vztah rané české avantgardy k surrealistickým tendencím, které sice institucionalizované hnutí předjímalý, ale měly rozhodující význam pro vlastní téma monografie: pro specifičnost české surrealistické fotografie. Karel Teige termín „surrealismus“ poprvé použil v textu *Foto kino film* (1922), jehož samostatnou část věnoval Man Rayovým snímkům z cyklu *Champs délicieux*, o nichž tehdy napsal: „*Fotografie nemůže nikdy, ani zde, opustiti skutečnost, ale může se stát nadrealistickou. Surréalisme je vlastností fotografií Man Raye.*“<sup>2</sup> Stejně jako Man Rayovy fotografie i Atgetovy snímky, které Man Ray v roce 1926 otiskl v časopise *La Révolution surréaliste*, se záhy dočkaly přetištění v českých avantgardních periodikách. První z nich Teige použil v listopadu 1929 v *ReDu* a druhý se měsíc nato objevil jen několik stránek za překladem Bretonova manifestu v druhém čísle Nezvalova *Zvěrokruhu*. Již koncem dvacátých let tedy byla česká avantgarda obeznámena s oběma základními tendencemi surrealistické fotografie: manipulovanou „manrayovskou“ i dokumentární „atgetovskou“. Obě tendence byly navíc originálně

---

<sup>2</sup> Karel Teige, *Foto kino film* (1922), in: idem, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*, ed. Jiří Brabec et al., Praha 1966, s. 74.

rozvíjeny a teoreticky reflektovány Jaromírem Funkem v cyklech abstraktních fotografií (1927–1929), *Reflexy* (1929) a *Čas trvá* (1930–1934).

To vše Richardson s Fijalkowskim ve svém přehledu vědomě pominuli a letmo se těmito skutečnostmi zabývá až Ian Walker ve druhé kapitole věnované Jindřichu Štyrskému. I on svůj výklad uvozuje návštěvou českých surrealistů v Paříži. Tentokrát ovšem návštěvou z roku 1935, kdy již byla česká skupina ustavena a během níž exponoval své snímky nejen Jindřich Štyrský, ale také Vítězslav Nezval. Přestože Nezval později těmito fotografiemi ilustroval básnický cestopis *Ulice Gît-le-Coeur* a zaměřoval se na podobné motivy jako Štyrský, je zřejmé, že jeho snímky zůstaly pouhými turistickými momentkami. Štyrského fotografické soubory se oproti tomu staly klíčovou součástí autorova díla a již za jeho života byly často vystavovány i reprodukovány. Vztahu mezi Štyrským a Nezvalem se Walker v kapitole systematicky věnuje. Cituje jejich vyjádření k fotografii, podle něhož je třeba „hledat nadrealitu utajenou v předmětech skutečného života“ (Štyrský) a „zdůrazňovat ožehavou latentní symboliku předmětů, zbavených reálné funkce“ (Nezval), analyzuje jejich společný „Pokus o poznání iracionality fotografie“ a v závěru pak přijímá známou Mukařovského tezi o blízkosti obou autorů v přecházení mezi znakem a skutečností. V rámci toho ověřuje schopnost přechodu mezi literární a uměleckohistorickou interpretací, která z jeho příspěvků činí vrchol knihy.

Podobně je tomu i v dalších dvou Walkerových kapitolách, v kapitole o Štyrského a Heislerově knize *Na jehlách těchto dní* (3. kap.) a v kapitole o fotografických cyklech Viléma Reichmanna a Jiřího Severa (6. kap). Ve fotografické publikaci *Na jehlách těchto dní* Jindřich Heisler nahrazuje Nezvala v roli textového průvodce Štyrského fotografií. Slovo a obraz se tu přirozeně doplňují a česká kniha v tomto ohledu podle Walkera předčí i Éluardovu a Man Rayovu publikaci *Facile* (1935) nebo Hugnetovo album *La Septième face du dé* (1936). Vztah slova a obrazu se přitom neustále proměňuje, od vzájemného souladu přes příkrý protiklad až ke zdánlivé nesouvislosti. Vzhledem k nedostatku přímých svědectví o Heislerově tvůrčí metodě, můžeme konkrétní souvislosti pouze uhadovat. Navzdory tomu ovšem Walker přesvědčivě ukazuje možné vztahy, když upozorňuje na záměrné řazení fotografií s ženskou a mužskou figurínou nebo na spojitost mezi aktem pohledu na fotografii a jeho nepřímým popisem v textu. V případě Reichmanna a Severa byly narativní aspekty zcela vtěleny do syntaxe fotografických cyklů. Jeden z prvních souborů *Raněné město* (1945–1947) Reichmann sestavil z dokumentárních snímků ruin rodného Brna bezprostředně po válce. Dokumentární charakter záběrů z tradice civilistního umění posouvá k surrealismu nejen častá volba detailních záběrů, ale i názvy, které odkrývají skryté vrstvy významu snímaných předmětů. Dílo Jiřího Severa (vl. jm. Vojtěch Čech) pak se surrealismem spojuje pojetí uzavřeného fotografického cyklu, který autor umocnil vázáním fotografií do knih o jednom vydání.

Mohl-li se Ian Walker ve zmiňovaných kapitolách držet vztahu mezi slovem a obrazem, Krzysztof Fijalkowski se v oddílech o poválečné surrealistické fotografii (4. kap), Emile Medkové (5. kap) a o současné surrealistické skupině (7. kap., spolu s Michaellem Richardsonem) zaměřuje na dokumentární charakter surrealistických fotografií. Vychází přitom z interpretace Petra Krále, podle níž v českém poválečném surrealismu došlo k revizi původně romantických představ o možnosti radikální změny a humanizaci světa, které nahradila zvýšená citlivost ke skutečnosti a její nekompromisní

kritika.<sup>3</sup> Oproti lyrizujícím tendencím poezie všedního dne dobové umělecké fotografie se surrealisté zaměřili na odhalování vnitřních rozporů skutečnosti a nemožnost vzájemného porozumění. Emila Medková se tak od fotografií vyprázdněných znaků a symbolů dostala až k subversivnímu jazyku rozkládajícího se města. Zachytila jej v rozsáhlém souboru snímků zdí, jejichž frontalita měla vliv i na filmy Jana Švankmajera. Na kritickém postoji surrealistů, podle Fijalkowskiho s Richardsonem, nic příliš nezměnil ani politický převrat v roce 1989. Byrokratický státní aparát podle nich pouze nahradila tržní ekonomika, která si v utlačování lidské svobody v ničem nezádá s předchozím režimem. I proto surrealisté přikládají tak velký důraz kolektivním aktivitám, jako jsou hry, spolupráce a kritické interpretace, které zakládají možnost alternativního společenství, nepřetržitě se vymezujícího vůči panujícímu stavu společnosti.

Hlavní tezí monografie je myšlenka originality a kontinuity české surrealistické fotografie, která spočívá v hledání surrealitu v dokumentárních záznamech našeho bezprostředního okolí. Jakkoli může tato teze znít přesvědčivě, je založena na přiznané selektivnosti tématu. Svým přístupem tak autoři navazují na podobnou pozici Petra Krále a historika fotografie Antonína Dufka, kteří jsou nejcitovanějšími autoritami monografie, zatímco historici umění Lenka Bydžovská a Karel Srp jsou zmiňováni pouze výběrově. Ještě více zarážející je až na ojedinělou výjimku v úvodu absence odkazů k práci zahraničních badatelů, jako jsou Matthew S. Wittkovsky a zvláště pak Rosalind Kraussová, která v osmdesátých letech zcela změnila přístup dějin umění k surrealistické fotografii. Paradoxně i při její kritice se zahraniční autoři drží tvrzení Antonína Dufka, že důvodem chybění české surrealistické fotografie na přelomové výstavě *L'Amour fou* (1985), kterou Kraussová připravila s Jane Livingstoneovou, bylo její jednostranné zaměření na manipulované a inscenované snímky. Přitom to byla právě Kraussová, která ukázala, že nemanipulované záběry ze surrealistických publikací stojí nejbližší k jádru hnutí, které zpřítomňuje samu skutečnost jakožto zakódovanou a rozmístěnou v konfiguraci.<sup>4</sup> Hlubší promyšlení její interpretace by Walkera a jeho kolegy dovedlo k přehodnocení domnělého rozporu mezi „dokumentární“ a „manipulovanou“ surrealistickou fotografií, a mohli by tak svou práci obohatit o analýzy fotografií „akcí“ Václava Zykunda nebo „strukáží“ Miroslava Háka. I bez toho je však jejich příspěvek k vnějšímu pohledu na českou surrealistickou fotografii dostatečnou výzvou pro domácí badatele, aby zase oni svůj pohled obhájili před zahraničním publikem.

---

<sup>3</sup> Petr Král, *Fotografie v surrealismu*, Praha 1994, s. 50–51.

<sup>4</sup> Tento rozpor odhaluje i skutečnost, že v pasáži, která má podle Dufka i podle autorů monografie svědčit o preferenci manipulované a inscenované fotografie, Kraussová ve skutečnosti interpretuje Man Rayův „dokumentární“ záběr *Anatomies* (1930). K tomu srov. Antonín Dufek, *Imaginative Photography*, in: Jaroslav Anděl (ed.), *Czech Modernism. 1900–1945* (kat. výst.), Houston TX, Boston MA 1990, s. 146 a Rosalind Krauss – Jane Livingstone, *L'Amour fou: Photography and Surrealism* (kat. výst.), Washington D.C., New York, Abbeville Press 1985, s. 147.