

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

MAGISTERSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2013–2015

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Anna Karasova

**Proměny fotografického portréту vyvolané proměnami
mediálního diskursu a principů medializace**

Praha 2015

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Otakar Šoltys, CSc.

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

MASTER FULL-TIME STUDIES

2013-2015

DIPLOMA THESIS

Anna Karasova

**Transformations of photographic portrait caused by
changes of media discourse and principles of
medialization**

Prague 2015

The Diploma Thesis Work Supervisor: PhDr. Otakar Šoltys, CSc.

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 28.5.2015

Karasova Anna.....

Poděkování

Chtěla bych vyjádřit poděkování panu PhDr. Otakaru Šoltysovi, Csc. za jeho odbornou pomoc a při psaní mé diplomové práce. Také bych chtěla poděkovat svým rodičům za lásku a podporu, kterou mě provázeli po celou dobu mého studia.

Anotace

Diplomová práce Proměny fotografického portréty vyvolané proměnami mediálního diskursu a principů medializace se zabývá problematikou fotografie jako textu a jeho čtení na základě principu sémiotické, strukturální a narativní analýzy.

Klíčová slova

Analýza, diskurs, fotografie, medializace, narativ, portrét, sémiotika, struktura, text.

Annotation

This Diploma Thesis, called Transformations of photographic portrait caused by changes of media discourse and principles of medicalization, focuses on the photography as fading based on semiotics, structural and narrative analysis.

Keywords

Analysis, discourse, medicalization, narrative, photography, portrait, semiotic, structure, text.

OBSAH

ÚVOD	8
TEORETICKÁ ČÁST I	10
1 HISTORIE FOTOGRAFIE	10
1.1 Joseph Nicéphore Niépce – první světový fotograf	10
1.2 Louis-Jacques-Mandé Daguerre a daguerrotypie	11
1.3 William Henry Fox Talbot – první negativy	15
2 TEORETICKÁ ČÁST II	19
2.1 Sémiotická analýza	20
2.2 Strukturální analýza	24
2.3 Hermeneutická analýza	25
2.4 Narativ jako jedna z možností interpretace	29
2.5 Média a fotografie	31
PRAKTICKÁ ČÁST	44
3 INTERPRETACE DĚL VYBRANÝCH FOTOGRAFŮ,.....	44
3.1 František Drtikol	44
3.2 Taras Kuščynskij	52
3.3 Avedon Richard	60
3.4 Helmut Newton	69
3.5 Annie Leibovitzová	75
ZÁVĚR	83
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	85
SEZNAM OBRÁZKŮ	89

ÚVOD

Termín fotografie se poprvé objevil 14. března 1839 a jeho autorství je připisováno anglickému astronomu Johnu Herschelovi. Termín vznikl z řeckých slov φως (fós), tedy světlo a γραφω (grafó)¹, tedy psát, malovat a znamenal de facto malování světlem, i když to samozřejmě nebyla přesná definice. Trvalo ještě prakticky sto padesát let, než se díky usilovné práci mnoha týmů výzkumníků stala fotografie bezchybnou technickou metodou záznamu informací, jakým je dnes.

Po dlouhou dobu nebyla fotografie uznávána jako umělecký objekt. Umělci a kritici v předminulém století chápali fotografii jako mechanickou kopii reality, která nikdy nebude schopná nahradit malbu. Mnozí fotografové se snažili překonat bezduchost technického prostředku, fotoaparátu, tak, že věnovali mnoho úsilí tomu, aby vytvořili kompozici neodpovídající přírodní předloze. Tato situace se však v souvislosti s rozvojem technologie měnila. Fotografové již vytvářeli umělé kompozice, skrze něž vyjadřovali své umělecké představy o světě a životě.

Daná diplomová práce se bude zabývat fotografií jako fenoménem napříč různými žánry, ale nejvíce pozornosti bude věnovat fotografii portrétní a fotografii módní. Teoretická část se bude skládat ze dvou kapitol, přičemž v první kapitole bude podán nástin dějin fotografie jako projev touhy zachytit a uchovat obraz světa, který nás obklopuje. Ve druhé kapitole bude podán přehled možných přístupů k interpretaci fotografie, v rámci čehož bude popsána metoda sémiotická, strukturální, hermeneutická a nakonec metoda narativu jako jedné z možností interpretace fotografického snímku. V závěru druhé kapitoly se autorka zamyslí nad vztahem médií a fotografie, na základě vybraných snímků ukáže, jakým způsobem fotografie po celé dvacáté století ovlivňovala veřejné mínění a jakým silným prostředkem předání sdělení je. Poslední fotografií zařazenou to tohoto výčtu bude snímek Philippa Halsmana Dali Atomicus, která se od předchozích možná na první pohled odlišuje, ale v podstatě i ona měla velký vliv na veřejné mínění, neboť způsobila změnu chápání portrétní fotografie.

V praktické části bude provedena analýza snímků pěti významných fotografů, a to Františka Dřitikola, Tarase Kuščynského, Helmuta Newtona, Annie Leibovitzové a Avedona Richarda. Každý z nich znamenal předěl ve fotografické tvorbě jednak na lokální úrovni (Taras Kuščynskij), jednak na úrovni mezinárodní. Autorka vychází

¹ SOUČEK, J. B. Řecko-český slovník k Novému zákonu. 6. vyd. Praha: Kalich. 2003. s. 376. ISBN 80-7017-853-1.

z předpokladu, že každá fotografie má určitou výpovědní hodnotu, která je neměnná, i když bude analyzována pomocí různých metod. Mění se pouze akcent na určité prvky, avšak výsledkem by mělo být zjištění, že každá analýza povede ke stejnému výsledku.

TEORETICKÁ ČÁST I

1 HISTORIE FOTOGRAFIE

V 19. století spatřila fotografie světlo světa. Je pozoruhodné, že ve stejnou dobu se podařilo několika vynálezčům, i když zcela různými způsoby, získat první obrazy vytvořené pomocí slunečního světla.

1.1 Joseph Nicéphore Niépce – první světový fotograf

Dějiny fotografie jsou spojeny především se jménem slavného Francouze Josepha Nicéphora Niépceho. Niépce byl tím, kdo byl jako první schopen vytvořit za pomoci přístroje zvaného camera obscura skutečnou fotografii, tedy heliografický snímek, který bylo nutné později ustálit. Niépce byl rovněž prvním, kdo dokázal nejen snímek vytvořit, ale následně jej i ustálil, a tak jej učinit trvalým. Během své návštěvy u bratra Clauda v Londýně se Niépce v roce 1827 obrátil na Královskou společnost v Londýně, aby uznala jeho vynález. Ovšem Niépce ve zprávě přiložené k vynálezu nevedl podrobný popis, ani jej požádání nedoplnil, a proto Královská společnost vynález neuznala. Nicméně ke zprávě bylo přiloženo několik fotografií pořízených jak na kov, tak na sklo. V roce 1853 sdělil Robert Hunt, jeden z prvních historiků fotografie, že některé z těchto fotografických desek jsou ve sbírkách Královského (Britského) muzea. R. Hunt píše: „Jsou důkazem toho, že N. Niépce znal způsob vytváření obrazů, s jehož pomocí se světlo, stíny a polostíny zobrazují tak přirozeně, jak je tomu v přírodě; podařilo se mu také heliografie, na které již dále sluneční záření nijak nepůsobí. Některé z těchto vzorků mají rovněž nádhernou gravuru.“²

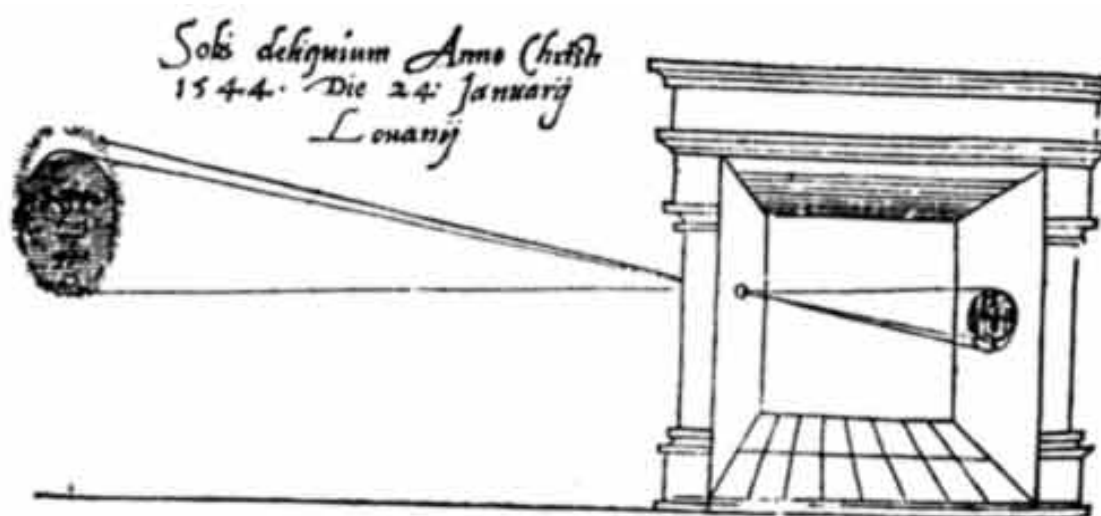
Prototypem fotoaparátu byla již výše zmíněná camera obscura. Během svých pokusů i N. Niépce používal zdokonalený model tohoto přístroje, když vytvářel své heliografie. Jeho camera obscura se skládala ze dvou dřevěných skříněk (z nichž jedna byla umístěna ve druhé, což umožňovalo zaostření), dalším jeho inovovaným modelem byla kamera s kožešinou. Pro odstranění odchylek použil Niépce clonu skládající se z několika lístků ve tvaru půlměsíce umístěných kolem optické osy

² HANNAVY, J. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. 1. vyd. New York: Routledge, 2008. s. 1736. ISBN 0-415-97235-3.

objektivu. Lístky byly spojeny kolem, které se otáčelo, a tím otvory propouštějící světlo měnily své místo.

V roce 1829 podepsal Niépce smlouvu o spolupráci s Daguerrem a předal mu podrobný popis svého procesu: informace o heliografii, popsání přípravy stříbrných, měděných a skleněných desek, údaje o poměrech různých směsí, o rozpouštědlech potřebných k vyvolání obrazu apod. Niépce byl v té době již nemocný a o své práci začal pochybovat. Daguerre byl zapálený a velmi intenzívně věřil jak v úspěch umělecký, tak i komerční.³

Obrázek 1: Camera obscura



Zdroj⁴

1.2 Louis-Jacques-Mandé Daguerre a daguerrotypie

Rok 1839 se stal pro fotografii, potažmo fotografování jedním z nejdůležitějších, neboť právě v tomto roce prudce vzrostl zájem veřejnosti o fotografii.

Louis-Jacques-Mandé Daguerre sice ne vynalezl fotografii, ale největší mírou se zasadil o její popularizaci. Během roku 1839 se jeho jméno a jeho fotografický proces staly známými ve všech částech světa. Daguerre byl tím, kdo udělal vše proto, aby Niépceův vynález začal žít, ale zároveň zdokonaloval postup výroby fotografií. Daguerreovým cílem bylo vytvořit obraz pomocí rtuťových par, proto nejprve

³ FARFOR. *Ньепс - первый в мире фотограф*. [online]. [cit. 2015-01-17]. Dpístupné z: <http://photo.far-for.net/content.php?r=2&p=4>

⁴ FARFOR. *První publikovaná ilustrace camery obskury*. [online]. [cit. 2015-01-17]. Dpístupné z: <http://photo.far-for.net/pic.php?i=2>

experimentovali chloridem rtuťnatým, ale obraz byl přesto velmi slabý. Poté proces zlepšil používáním cukru nebo sloučenin chlóru a nakonec, v roce 1837, po jedenácti letech výzkumné práce, začal zahřívát rtuť, díky jejímž výparům se objevil obraz. Daguerre tak mohl dokonale ustalovat snímky pomocí silného roztoku kuchyňské soli a horké vody, jimiž z obrazu v temné komoře smýval částice jodidu stříbrného. Daguerreův princip byl originální a spolehlivý a byl jednoznačně založen na poznatcích, jež získal od Niépceho.

Etapy vytváření daguerrotypií byly následující:

1. tenká stříbrná destička se spájí se silnější měděnou destičkou;
2. stříbrný povrch se vyleští do vysokého jasu;
3. stříbrná destička se vystaví působení páry jodidu, čímž se stane citlivou na světlo;
4. připravená destička se v temné komoře umístí do camery obscury;
5. camera obscura se upevní na stativ, fotograf ji vynese z objektu ven a zaměří ji na jakýkoliv objekt osvětlený sluncem;
6. poté fotograf otevře objektiv na dobu 15 až 30 minut;
7. skrytý obraz se ukazoval a ustaloval v tomto pořadí:
 - destička se umístila do další skříňky pod úhlem 45 stupňů nad nádobu se rtuťí, která byla zahřívána lihovou lampou asi na 66° C;
 - destička se pečlivě sledovala do té doby, dokud se obraz plně neobjevil (to se dělo v důsledku pronikání částic rtuti na exponovanou část stříbra);
 - destička se poté vyňala a ponořila do studené vody, aby povrch ztvrdnul;
 - poté se destička vložila do nasyceného roztoku kuchyňské soli (po roce 1839 byla sůl nahrazena thiosíranem sodným, jež objevil John Herschel a Daguerre jej okamžitě použil ve své práci);
 - nakonec se destička důkladně omyla, aby ustalovač přestal působit.

Výsledkem celé činnosti byla jedinečná fotografie, pozitiv. Ovšem byla viditelná pouze při speciálním světle, pod přímými slunečními paprsky se proměnila v obyčejnou

lesklou kovovou destičku, na které se obraz leskl jako zrcadlo. Tato metoda zatím nedovolovala vytvořit několik stejných destiček či vytisknout neomezený počet kopií, jak je tomu u negativu, z něhož lze vyrobit velké množství snímků.

Daguerre si získal díky svému vynálezu velkou popularitu. Nejprve předváděl své obrazy Paříže vytvořené daguerrotypii úzkému kruhu diváků, k nimž patřili vydavatelé novin, spisovatelé a umělci, kteří byli jeho vynálezem uchváteni. Daguerre požádal skrze svého přítele Françoise Araga Francouzskou akademii věd, aby mu za jeho vynález bylo vyplaceno dvě stě tisíc franků, což v té době byla značná suma. Nakonec se Aragovi podařilo vyjednat podmínky, na jejichž základě vyplácela francouzská vláda Daguerreovi doživotní penzi ve výši 6000 franků ročně a pro Niépceova syna Isidora byla stanovena doživotní roční renta 4 000 franků. Poslanecká sněmovna tento návrh přijala 15. června 1839 a o měsíc později byl návrh schválen králem Ludvíkem Filipem.

19. srpna téhož roku přednesl Arago na zasedání Francouzské akademie věd referát, v němž přítomné členy informoval o převratné Daguerreově metodě, díky níž lze získat unikátní fotografické obrazy přírody. Příroda je na nich zachycena do nejmenších detailů a plně odpovídá skutečnosti. Dále zdůraznil, že k vytvoření obrazu není vůbec potřeba rukou umělce, obraz jakoby malovalo samo slunce. Aragův referát vyvolal senzaci a vzbudil obrovský zájem, a to především ta část, kdy sám Daguerre předvedl zúčastněným, jak se daguerreotypie vytvářejí. Na konci referátu Aragos velkým entuziasmem zdůraznil, že daný objev bude mít v budoucnu neocenitelnou hodnotu, a to především v zachycení historických událostí. Svůj vášnivý projev zakončil slovy: „*Francie přijala tento objev a od samého počátku prokázala svou velkorysost, když jej představila celému světu.*“⁵ Arago samozřejmě v tu chvíli netušil, že před pěti dny, tedy 14. srpna 1839, obdržel Daguerre patent již v Anglii. Daguerreovy motivy jsou v tomto případě více než pochopitelné, jelikož v tu dobu potřeboval získat finanční nezávislosti, jež by mu garantovala, že bude moci pokračovat v práci na rozvoji svého vynálezu. Na počátku března 1839 došlo totiž k požáru budovy, v níž byla instalována dioramata, Daguerreův původní vynález. Jednalo se o ohromná plátna o rozměrech 22 m x 14 m znázorňující přírodní scenérie, vše bylo speciálně nasvíceno a k celkovému dojmu reality sloužil i systém zrcadel umístěných v místnosti. Daguerre uměl dobře zacházet s kamerou obscurou, čehož využíval i při tvorbě dioramat, plátna maloval tak realisticky a zobrazoval na nich

⁵ HANNAVY, J. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. 1. vyd. New York: Routledge, 2008. s. 1736. ISBN 0-415-97235-3.

takové detaily, že návštěvníci měli pocit, že před sebou ve výstavních místnostech nevidí obrazy, ale reálné stavby.

Obrázek 2: Daguerreova originální kamera vytvořená Alphonsem Girouxem



Zdroj⁶

Daguerre začal vyrábět jednotlivé díly pro daguerrotypii spolu se svým příbuzným Alphonsem Girouxem, jenž byl původní profesí knihkupcem. Podnikání v této oblasti však záhy opustil, aby se mohl plně věnovat výrobě fotografických kamer. Ihned následující den poté, co François Arago přednesl referát na půdě Francouzské akademie věd, vydal Giroux Daguerrovu brožuru s instrukcemi týkajícími se fotografování o 79 stranách. Publikace, stejně jako i kamery, byly vyprodány během několika málo dní. Ve Francii byla tato brožura vydána více než třicetkrát, během následujícího roku byla přeložena prakticky do všech evropských jazyků a vydána nejen ve všech evropských hlavních městech, ale například i v New Yorku. Umělci, vědci i laická veřejnost brzy vylepšili a upravili Daguerreův proces výroby daguerrotypií. Inovace spočívající především ve zkrácení doby expozice na několik minut způsobila, že se vytváření portrétů stalo skutečností. Použití hranolu představovalo další vylepšení procesu a umožnilo otočit obraz, díky čemuž již výsledný snímek nebyl zrcadlově převrácený.

V roce 1840 Hippolyte Fizeau začal tónovat obrazy chloridem zlata. Pomocí této metody byl výsledný snímek nejen mnohem výraznější, ale vytvářel se na něm

⁶ CREATIVE COMMONS BEALLA. *Vývoj velkoformátových komor a jejich současný technický stav.* [online]. © 2015 [cit. 2015-01-12]. Dostupné z: <http://kouzlo-fotografie.webnode.cz/historie-fotografie/heliografie-daguerrotypie/>

i hluboký stříbřitě šedý tón, který po oxidaci přešel do bohatého purpurově hnědého odstínu.

Daguerreova popularita i uznání rostly s tím, jak si vynález získával oblibu u veřejnosti po celém světě. Je však zajímavé, že on sám již k rozvoji fotografie výrazně poté, co veřejně svůj vynález publikoval, nepřispěl. V roce 1843 veřejně prohlásil, že zdokonalil proces vytvoření okamžité fotografie a že lze tedy zachytit dokonce ptáka v letu, ale své tvrzení nepodložil žádným důkazem. Až do své smrti v roce 1851 žil v ústraní nedaleko Paříže. Daguerre zemřel 10. července 1851 a byl pohřben v obci Bry-sur-Marne ve východním předměstí Paříže.

1.3 William Henry Fox Talbot – první negativy

Niépcemu a Daguerreovi se podařilo jedinečným způsobem vyřešit problém uchování světelných obrazů, nicméně Daguerreova metoda pořizování fotografických snímků, tzv. daguerrotypie, měla jeden zásadní nedostatek. Snímek byl vytvořen pouze v jediném exempláři, pokud chtěl fotograf získat dva exempláře, musel daný předmět, respektive osobu vyfotografovat znovu. Z daného obrazu nebylo možné vytvořit žádnou kopii. Pořizování kopií a zvětšování fotografií se stalo možným teprve tehdy, když byl vynalezen fotografický negativ a fotografický proces byl rozdělen do dvou základních, na sebe navazujících částí, vytváření negativu a pozitivu.

Za vynálezce principu negativ – pozitiv je považován Angličan William Henry Fox Talbot.

William Henry Fox Talbot se narodil roku 1800 a ve svém životě se zabýval mnoha oblastmi vědy a nauky. Byl fyzikem, chemikem, fotografem, jenž vynalezl kromě výše zmíněného principu negativ – pozitiv i techniku pořizování fotografických snímků zvanou kalotypie. Mimo to se též zabýval matematikou, spektroskopií, astronomií, archeologií a lingvistikou.

O vytváření fotografií se začal zajímat kolem roku 1834 po návratu z poznávací a vzdělávací cesty po Itálii. Zde si totiž pořizoval skici navštívených památek, i když používal kameru obscuru, nebyl s malbami spokojen, neboť si přál zachytit na papír skutečně neopakovatelnou krásu, již vytvořil člověk v nádherné italské přírodě.

Z chemické literatury věděl o citlivosti dusičnanu stříbrného, čehož při svých experimentech s prvními snímky použil. Jeho první negativní materiál byl vyroben z papíru, na nějž nanesl vrstvu čerstvě vysráženého chloridu stříbrného, za nějakou dobu tuto techniku vylepšil tím, že na papír nanášel sraženiny chloridu stříbrného

následujícím způsobem: nejdříve papír napustil nasyceným roztokem kuchyňské soli, poté papír vysušil a nakonec jej ponořil do roztoku dusičnanu stříbrného. Nicméně se ukázalo, že negativní materiál získaný touto metodou nebyl dostatečně citlivý pro pořizování snímků pomocí camery obscury venku v přírodě. Ani častokrát opakované několikahodinové pokusy nepřinesly očekávaný výsledek.

Když se o nastalých Talbotových problémech dozvěděl slavný fyzik a chemik Humphry Davy, kontaktoval ho a doporučil mu, že mnohem citlivěji než chlorid stříbrný působí na světlo jodid stříbrný. Talbot ihned začal provádět pokusy s jodidem stříbrným, avšak tato chemická sloučenina černá ve srovnání s chloridem stříbrným mnohem pomaleji. Dalším zkoumáním zjistil, že nadbytek jodidu draselného způsobuje, že stříbrné soli ztrácejí schopnost reagovat na světlo. Toto pozorování jej přivedlo k myšlence, že při ustalování snímků není vhodné používat kuchyňskou sůl, jak to dělal dříve, ale je lepší využít jodidu draselného. Provedl několik testů, na nichž ověřil správnost svého předpokladu.

Talbot prováděl tyto pokusy mezi lety 1834 - 1835, poté na tři roky práci přerušil a věnoval se studiu jiných fyzikálních a chemických problémů. V roce 1839 se dozvěděl o Daguerreově vynálezu fotografie, což mu dalo nový podnět k mnohem usilovnější práci na zdokonalování procesu vzniku fotografie. Je třeba si uvědomit, že Talbot přerušil činnost na tvorbě fotografických snímků ve chvíli, kdy se dostal opravdu blízko k dokončení celé práce a objevení úplného postupu vzniku fotografie. Z toho důvodu zpochybnil prvenství Daguerreho a záhy po zveřejnění jeho vynálezu zaslal Královské společnosti v Londýně písemnou zprávu o tom, jakým způsobem vyrábí světelné obrazy na papíře napuštěném dusičnanem stříbrným. Zpráva nesla název: *Referát o jednom ze způsobů malby pomocí světla, díky němuž se skutečné objekty samy zobrazují, aniž by k tomu bylo potřeba umělcovy práce.*

20. února 1839 napsal členu Francouzské akademie věd Jeanu Baptistu Biotovi, že dokáže vytvořit fotografické snímky, které ustaluje pomocí jodidu draselného, koncentrovaného roztoku kuchyňské soli nebo nové látky, již však zatím chtěl držet v tajnosti. Na návrh Johna Herschela začal používat pro ustálení nové chemické sloučeniny - thiosíranu sodného, který se ukázal jako nejlepší prostředek fixace fotografických snímků na postříbřeném papíru. Tento objev byl zveřejněn až 2. března 1839.

Přes nesporný význam těchto poznatků, a to jak z hlediska další Talbotovy práce, tak i z hlediska rozvoje fotografie, nebylo možné, aby ve chvíli, kdy byly zveřejněny, výrazným způsobem konkurovaly práci L. Daguerreho. Způsob získávání

snímků cestou přímého začernění, jak navrhoval Talbot, byl méně dokonalý než způsob navržený Daguerrem. Francois Arago se tedy ve svém projevu na půdě Francouzské akademie věd nemýlil, když prohlásil, že Daguerrovo prvenství ve vynálezu fotografie je uznáno nejen ve Francii.

Talbotův proces vytváření fotografie byl nazván kalotypie. Termín pochází s řeckých slov κάλο (kalo), což znamená dobrý a τύπος (týpos), tedy zázitek.⁷ Jedná se o technologii, kterou Talbot vynalezl během zdokonalování původní techniky získávání snímků. List světlocitlivého papíru krátce ve fotoaparátu exponoval, načež se na papíru objevil zpočátku nezřetelný obraz, jenž se za nějakou dobu změnil v jasný a ostrý negativní obraz. Poté musel stanovit látku, která umožňuje vznik takového obrazu i po velmi krátké expozici ve fotoaparátu.

8. února 1841 získal Fox Talbot na svůj vynález britský patent. Proces vytváření kalotypií se lišil od daguerrotypií, neboť nejprve se obyčejný kreslicí papír impregnoval dusičnanem stříbrným, po nějaké době se vložil do roztoku jodidu draselného, čímž se vysrážel jodid stříbrný. Takto připravený papír se mohl po určitou dobu skladovat, před použitím ve fotoaparátu se potřel roztokem dusičnanu a kyseliny gallové, čímž se dosáhlo zcitlivění. Za vlhka byl exponován a následně byl obraz vyvolán působením roztoku dusičnanu stříbrného a kyseliny gallové. K ustalování se nejprve používalo bromidu draselného, ale od roku 1843 přešel Talbot k thiosíranu sodnému. Z takto získaného negativu se pozitiv vytvořil tak, že negativ se povoskoval a kopíroval se na přímém slunečním světle. Délka expozice měla také vliv na barvu výsledného snímku, Talbotovy kalotypie mohou být karmínové až hnědočerné.⁸

Talbot tímto způsobem umožnil reprodukování fotografických snímků formou, které nebyla finančně nákladná. Otevřel tak cestu pro široké uplatnění fotografie prakticky ve všech oblastech lidského života, od ilustrací v knihách, po osobní fotografie až k dokumentárním snímkům zachycujícím důležité dějinné události. Nehledě na tyto přednosti však k širšímu použití kalotypií nedošlo. Bylo to jednak způsobeno tím, že každý, kdo chtěl touto technikou vytvářet fotografické snímky, musel zaplatit vysoké licenční poplatky, jednak to bylo i v důsledku toho, že výsledné snímky nedosahovaly takové úrovně jako daguerrotypie.⁹

⁷ SOUČEK, J. B. *Řecko-český slovník k Novému zákonu*. 6. vyd. Praha: Kalich, 2003. s. 376. ISBN 80-7017-853-1.

⁸ SCHEUFLER, P. *Historické fotografické techniky*. 1.vyd. Praha: ARTAMA, 1993. s. 58. ISBN 80-901265-2-9. © 2005-2010 [online]. [cit. 2015-02-10]. Dostupné z: <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/ke-stazeni/z-dejin-fotografie,historicke-fotograficke-techniky,1.html>

⁹ SCHEUFLER, P. *Historické fotografické techniky*. 1.vyd. Praha: ARTAMA, 1993. s. 58. ISBN 80-901265-2-9. © 2005-2010 [online]. [cit. 2015-02-10]. Dostupné z: <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/ke-stazeni/z-dejin-fotografie,historicke-fotograficke-techniky,1.html>

V roce 1851 francouzský fotograf a vynálezce Gustave Le Gray obohatil proces kalotypie tzv. voskovanými negativy. Tím, že papír nejprve impregnoval voskem, dosáhl větší trvanlivosti materiálu. Podle některých badatelů byl také Le Gray prvním fotografem, který místo papíru použil skleněné destičky, jiní vědci připisují prvenství Fredericku Scottu Archerovi.¹⁰

¹⁰ HANNAVY, J. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. 1. vyd. New York: Routledge, 2008. s. 832-833. ISBN 0-415-97235-3.

2 TEORETICKÁ ČÁST II

Sémiotika fotografie se od 60. let minulého století zabývala problematikou vztahu přirozeného jazyka a jazyka fotografie. Bylo jasné, že fotografie něco označuje, ovšem bylo třeba teoreticky vymezit, jakým způsobem se to děje.

Fotografie je často doprovázena slovním komentářem, což je buď nápis v albu, poznámka na zadní straně snímku, nebo slovní komentář. Lze říci, že tímto způsobem představuje komunikace skrze fotografii složitý úkon, jenž je tvořen propojením verbální (vizuální nebo zvukové) a neverbální (vizuální) části, kromě toho sem lze zahrnout i gesta odkazující k fotografii. Pokud bude fotografie zkoumána jako zpráva obsažená v aktu komunikace, lze tak obejít problematiku toho, že fotografie porušuje diskrétnost, odhaluje to, co by mělo zůstat skryto. Akt komunikace je možné rozdělit na jednotlivé části, což umožní analogii s komunikací v přirozeném jazyce.

K tomu, aby bylo možné převést realitu do obrazu a naopak, není třeba používat dodatečný systém-kód. Neexistuje totiž žádný ucelený znakový systém, s jehož pomocí by bylo možné přečíst všechny fotografie.¹¹

Ovšem z druhé strany je třeba mít na paměti, že fotograf provádí volbu ve všech etapách své práce: při hledání objektu, při fotografování, při vyvolávání i při tisku, a tam, kde existuje volba, je možné mluvit o semióze. Roland Barthes a Umberto Eco hovoří v souvislosti s fotografií o způsobu konotace a tzv. rétorických kódech, tedy o metodách, jakým způsobem se při čtení fotografie vyjevují sekundární významy vznikající na základě kontextu.¹²

Jestliže předmětem analýzy je fotografie oddělená od osobnosti autora, tedy fotografie jako určitý vizuální fakt, získává zásadní význam ne hermeneutická, ale sémiotická a strukturální interpretace. Jestliže je hermeneutická interpretace zaměřena především na individuální psychické rozpoložení autora fotografie nebo osob na fotografii, tak sémiotika a strukturální interpretace se snaží proniknout do oblasti kultury, do principů, jež jsou společné pro celou společnost. I ta nejjednodušší fotografie bez ohledu na záměr fotografa, vyjadřuje systém schémat vnímání, myšlení a hodnocení, které je společné pro celou skupinu. Aby bylo možné správně pochopit fotografii, ať je jejím autorem korsický rolník či pařížský fotograf, není možné si jen

¹¹ BARTHES, R. *Fotografická zpráva*// BARTHES, R. *Systém módy*. Moskva, 2003. s. 379-380. ISBN 80-86603-28-8.

¹² ECO, U. *Otsutstvuyushaya struktura. Vvedenie v semiologii*. 1. vyd. Petrohrad: Simpozium, 2004. s. 177-202. ISBN 5-89091-252-6.

uvědomit významy, které označuje, tj. v menší či větší míře poznat jasný záměr fotografa, ale také rozpoznat významy, které jsou typické pro věkovou skupinu, sociální třídu nebo umělecký směr.

V sémiotické interpretaci představuje fotografie znak nebo systém znaků, za nimiž jsou ukryty mnohem širší kulturní významy. Sémiotiku si lze představit jako truhlu naplněnou analytickými nástroji, které slouží k tomu, abychom mohli rozložit fotografický obraz na jednotlivé části, a odhalit tak, jakým způsobem každá jedna z nich funguje ve vztahu k širšímu systému významů. Je nezbytné používat pojmy, které přesně popisují významy, jež daný obraz vyvolal.¹³

2.1 Sémiotická analýza

Jak již bylo uvedeno výše, pokud je předmětem interpretace pouze fotografie, tedy snímek oproštěný od osobnosti autora, je třeba za základ interpretace vybrat sémiotickou a strukturální metodu výkladu, nikoli hermeneutickou.

Základním pojmem sémiotiky je znak: Sémiotika je věda o tom, jakým způsobem fungují znaky v dané společnosti. Ferdinand de Saussure chápe znak jako specifický systém významů objektů, jevů a obsahu vztahujícím se k tomuto předmětu. Slova jsou symboly toho, co označují. Ovšem fotografický snímek nemůže být obecně uznávaným obrazem, znakem. Nehledě na to, že obraz je nanejvýš zjednodušený, dvojrozměrný, černobílý a možná i nekvalitní, postrádající jasnost a ostrost, bude vždy shodný s tím, co představuje. Obraz disponuje přímým smyslem v mnohem větší míře než mluvený či psaný text.

Proto je při analýze obrazů mnohem užitečnější typologie znaků, jak o ní hovoří Charles Peirce. Peirce rozlišoval zaprvé znaky - ikony, které se vyznačují tím, že jsou velmi podobné co do formy a vzhledu tomu, co označují. Sama fotografická technika vytváří větší část toho, co divák vidí na fotografii. Zadruhé Peirce hovoří o indexech, které jsou spojeny s tím, co označují, mezi označujícím a označovaným existuje určitá zákonitost, typový vztah. Ten může být jak přírodní, pokud obraz blesku označuje bouřku nebo kvetoucí tulipán jaro, tak společenský, když fotografie ulice plná lidí označuje město nebo lidé s deštníky deštivý den. Indexy se však mohou vztahovat i k mnohem složitějším ekonomickým, kulturním nebo psychologickým okolnostem.

¹³ SHTOMPKA, P. *Vizualnaya sociologia. Fotografija kak metod issledovania: uchebnik*. 1. vyd. Moskva: Logos, 2007. s. 83. ISBN 978-5-98704-245-3.

Za třetí Peirce definoval znaky – symboly, jež se vyznačují tím, že jsou zcela podmíněny. Jedná se o významy některých předmětů nebo jevů, které jsou v daném kolektivu (kultuře) přesně stanoveny, tak například obraz kříže je spojen s křesťanstvím, vlajka s určitým státem, dopravní značky určují pravidla silničního provozu, pokývání hlavou vyjadřuje souhlas.

Prvním krokem při sémiotické analýze fotografického obrazu bude určit, jaké znaky, přesněji řečeno jaký druh znaků, se na fotografii nachází. Je vhodné vycházet z výše popsané Pierceovy klasifikace znaků, ale nejen z ní. Roland Barthes při analýze fotografie používá i ostatní kategorie, jako je opozice denotace a konotace. Za denotaci považuje všechno, co je na fotografii vidět, nebo to, k čemu se znak bezprostředně vztahuje. Konotací rozumí složitější asociace, myšlenky a pocity, které obraz (znak) vyvolává.

Barthes říká: *„Kód konotace je se vsí pravděpodobností nepřírozený a ne umělý, ale spíše historický, nebo chcete-li, kulturní. Jeho znaky jsou gesta, držení těla, barvy nebo efekty nesoucí význam, jež jim přisoudil historický vývoj dané společnosti; vztah mezi tím, co je charakterizováno jako označující, a tím, co je označované, zůstává, jestli není zbaven motivace, v každém případě zcela historický.“*¹⁴ Jestliže denotace definuje povrchovou vrstvu obrazu, tak konotace definuje vrstvy skryté vyžadující pečlivou analytickou interpretaci. Zde si již nelze položit prostou otázku: Co je na fotografii znázorněno?, ale je třeba se ptát: Co ten obraz říká, jaké vyvolává asociace? Barthes zde mluví o informativní a symbolické rovině obrazu, ale rovněž i o doslovném a symbolickém poselství obrazu: *„Doslovný obraz je denotující a symbolický obraz je konotující.“*¹⁵

Unikátní vlastností fotografie na rozdíl od malby je fakt, že je bezprostředním odrazem toho, co zobrazuje, aniž by bylo třeba použít nějakého kódu. *„Ve fotografii, alespoň na úrovni doslovného sdělení, není vztah mezi označujícím a označovaným založen na transformaci, ale na tzv. zápisu, a právě chybějící kód přímo potvrzuje mýtus o „skutečnosti“ fotografie: scéna je na ní zachycena mechanicky, není žádným způsobem transformována člověkem (mechaničnost záznamu tady garantuje objektivitu). Lidské zásahy do fotografického obrazu (rámování, vzdálenost, osvětlení, zaostření, blesk) se projevují na úrovni konotace; to je tak, jakoby na počátku existovala pouze čistá fotografie (jednoduchá a čelní), na niž poté sám autor nanáší*

¹⁴ BARTHES, R. *Světla komora - poznámky k fotografii*. 2. vyd. Praha: Agite/Fra, 2005. s. 124. ISBN 80-86603-28-8.

¹⁵ Tamtéž.

*pomocí nejrůznějších technik znaky, jež pocházejí z kulturního kódu.*¹⁶ Takovým způsobem vzniká symbolické poselství fotografie.

Z hlediska zaměření dané diplomové práce na fotografii portrétní, je nezbytné podívat se na předmět zkoumání, tedy na fotografii, i z hlediska sociologie.¹⁷ Na fotografiích, jež jsou pro vizuální sociologii předmětem zájmu, jsou zobrazeni lidé. Lidé jakožto individua, lidé ve skupině či v davu představují denotaci snímku. Avšak jejich vzhled o nich vypovídá něco více, odhaluje některá obecná pravidla, předsudky a stereotypy typické pro kulturu, v níž se pohybují. A právě tyto složky představují konotaci snímku. Divák nejdříve vidí tělesné rysy postav, což mu něco napoví o jejich věku, jestli jsou mladí, dospělí nebo staří. S kategorií věku jsou spojeny určité vlastnosti: pro mladé lidi je typická naivita, nevinnost, lehkomyšlnost, s dospělostí se asociuje zkušenost, moudrost, opatrnost a se stářím úcta a nemoc. Druhou skutečností, které si divák na fotografii povšimne, je oblečení. Oblečení je rovněž signifikantní, neboť má jasnou výpovědní hodnotu, jelikož charakterizuje příslušnost člověka k určité sociální skupině (z hlediska profese i z hlediska životního názoru),¹⁸ a proto lze i oděv považovat za konotaci. Třetí oblastí, na kterou se divák jistě zaměří, je chování zobrazených osob, jejich výraz obličeje, směr pohledu, gesta, držení těla. Na základě těchto skutečností lze určit záměr osoby, její cíle či aktivitu, kterou vykonává. Neméně důležitou složkou jsou všechny rekvizity zobrazené na snímku, neboť například značka auta, typ hodinek nebo pracovní nástroj odhalují povahu osob zachycených na snímku. Stejně tak je důležité i prostředí, v němž se osoba nachází, například domov, ulice, kavárna, sportovní stadion, neboť prostorový kontext může nabídnout velké množství informací o tom, kdo jsou ti lidé a co dělají. Tedy opět se před divákem otevírá široké spektrum konotací.

Podobné vyjádření opozice konotace a denotace je obsaženo i v práci německého teoretika a historika umění Erwina Panofského.¹⁹ Panofsky ve svých teoretických pracích rozlišuje tři vrstvy interpretace uměleckého díla, přičemž první nazývá preikonografickou a na jejím základě divák určuje prvotní námět, v němž je smysl uměleckého díla vyjádřen bezprostředně. Tedy divák identifikuje na obraze osoby a předměty a na základě svých zkušeností může (ale také nemusí) odhalit jejich

¹⁶ BARTHES, R. *Světlá komora - poznámky k fotografii*. 2. vyd. Praha: Agite/Fra, 2005. s. 124. ISBN 80-86603-28-8.

¹⁷ V dané diplomové práci bude rovněž použit termín *vizuální sociologie* ve smyslu Pierra Bourdieua, tedy sociologie zabývající se vizuálním uměním včetně fotografie. Pozn. autorky.

¹⁸ V současné době oblečení, především u mladých lidí, vypovídá, ke které subkultuře se daný člověk řadí. Existují velmi přesná pravidla jak pro barvy, vzory, doplňky, tak i pro účes, make-up apod. Pozn. autorky.

¹⁹ Erwin Panofsky je považován za jednoho ze zakladatelů ikonologie, tedy vědeckého směru, jenž se zabývá vysvětlením symbolických aspektů uměleckého díla. Pozn. autorky.

hlubší symbolickou rovinu. Druhou vrstvu Panofsky nazývá ikonografickou a s její pomocí lze odhalit podmíněný námět, v němž je zobrazen nikoli unikátní smysl konkrétní situace, ale skrývá se v něm narace, témata a náměty charakteristické pro danou epochu. Poslední vrstvou interpretace je interpretace ikonologická, která opět diváka navrací ke konkrétnímu smyslu zkoumaného obrazu, uměleckého díla.²⁰ Klasifikace Barthesa a Panofského je podobná v přístupu k interpretaci fotografického obrazu, potažmo jakéhokoli obrazu, jakožto k procesu odkrývání jednotlivých vrstev. Existují významy zřejmé na první pohled a přístupné chápání každého diváka, z druhé strany však existují i významy uložené pod povrchem, jež vyvolávají otázky po tom, co obraz chce sdělit, jaký je autorův záměr, jakými pravidly se řídí motivy uložené v obraze.

Kromě denotace a konotace, tj. oblasti významu obrazu, kterou Barthes nazývá *studium*, hovoří dále o *punctum*. Tato složka fotografie je Barthesem charakterizována jako vliv, který vystupuje z fotografie, diváka šokuje, nebo jej překvapuje. Vliv, který nelze objektivně popsat, ale jenž je vždy ve fotografii přítomný a díky němuž se z fotografie stává umělecké dílo s výpovědní hodnotou. *Studium* vnímá Barthes jako strohou analýzu, zájem, ale ne vášeň; *punctum* jako kondenzovaný, syntetický způsob předání významu, který je divákovi vnucen přímo bez jakékoli předchozí analýzy.²¹

Jestliže předmětem sémiotické analýzy není pouze jediný snímek, ale řada (série) fotografií, je nezbytné použít další kategorie sémiotiky: syntagmatické a paradigmatické relace znaků. Série obrazů může zachycovat objekty nebo události v různých časových obdobích, proto se zdá, jakoby měly charakter příběhu. Jednotlivé znaky ukazují na časovou posloupnost: je evidentní, jaký snímek kterému předcházela. Například na sérii fotografií Annie Leibovitzové pro módní časopis Vogue s názvem *Alenka v říši divů* jsou jednotlivé snímky řazeny podle toho, jak se vyvíjí příběh v knize. Zároveň však paradigmatická relace nabízí možnost vzájemné substituce obrazů-znaků, jestliže označují jeden a tentýž objekt či jev. Snímky davu chodců, parkoviště přeplněného vozy, lidí ležících na pláži zůstávají v paradigmatickém vztahu, neboť všechny ukazují různé strany jednoho a toho samého fenoménu – masové společnosti. Každý z těchto snímků vnucuje stejnou konotaci – nesnesitelnou masovost života společnosti, nezbytnou daň demokratizace společnosti.

²⁰ PANOFSKY, E. *Etyudy po ikonologii*. 1. vyd. Petrohrad: Azbuka-klassika, 2009. s. 432. ISBN 978-5-395-00206-8.

²¹ BARTHES, R. *Světlá komora - poznámky k fotografii*. 2. vyd. Praha: Agite/Fra. 2005. s. 124. ISBN 80-86603-28-8.

Znaky nejsou izolované, ale spojují se do širšího celku, který se nazývá kód. Kódy mohou být charakteristické buď pro určitou oblast společenského života, nebo pro určité prostředí, nebo pro specifický druh činnosti. Rozeznání kódu obsaženého na fotografiích, tj. jeho dekodování, představuje důležitou prvotní fázi sémiotické interpretace.

2.2 Strukturální analýza

Jestliže fotoaparát představuje specifické pokračování lidského oka, tak na snímcích jím zhotovených se projevuje určitá dualita, jež se v běžném jazyce zachycena rozdílem v chápání slov *vidět* a *dívat se*. *Vidět* znamená pasivně registrovat něco, co existuje někde z vnější strany, vně člověka, který vidí. *Dívat se* znamená aktivně se na něco soustředit na základě důležitosti podle subjektivních nebo kulturních kritérií.

Fotoaparát vidí, odráží to, co je před objektivem, určitý fragment světa takový, jaký ve skutečnosti je. Fotoaparát, nebo spíše ten, kdo jej drží v ruce, se dívá skrze objektiv, vybírá, staví doprostřed to, co je podstatné, a na okraj přesouvá to, co považuje za nepodstatné. Snímá objekt ostře nebo rozostřeně, dodává obrazu odstín, kontrast, používá filtry a jiné technické funkce. To vše činí na základě zvláštních osobních záměrů a kulturních pravidel. Proto lze opět připomenout slova P. Shtompky, který byl přesvědčen o tom, že jakákoli fotografie vyjadřuje historický i kulturní diskurs určité společnosti, či její části. Je třeba mít na paměti, že v centru sociologické fotografie je člověk, který nemůže zůstat pasivním, ale musí spolupracovat s fotografem, pohybovat se tak, jak si fotograf přeje, zaujímat pózy. I fotografovaný se však chová na základě svého subjektivního vyhodnocení konkrétní situace, jakožto i na základě kulturních pravidel akceptovaných danou společností a vztahujících se k fotografii i procesu fotografování. Hotový snímek je tedy výsledkem dialogu mezi fotografujícím a fotografovaným. *„Nejen subjektivismus toho, kdo fotografií interpretuje, dodá realitě odstín jeho názorů a pohledu na svět, ale i vztah mezi subjektivismem interpretujícího a autora vytvoří dohodnutou verzi reality.“*²²

²² PINK, S. *Doing Visual Ethnography*. London: Sage. 2001. s. 20. ISBN 987-1-4462-1116-8.

Metoda, jejímž doplněním a obohacením se mohou stát fotografie, je analýzou obsahu.²³ Obvykle se má na mysli kvantitativní analýza psaného textu (publicistického, uměleckého) podložená statistickými údaji o výskytu (či naopak absenci) některých slov, obrátů, motivů, témat, námětů, argumentů apod. I když se interpretátor nebude inspirovat teorií poststrukturalismu, je zřejmé, že fotografie pro něho bude představovat kvazi text, který může být zkoumán z mnoha hledisek. Obsahová analýza je obzvláště vhodná pro sérii snímků objektů nebo situací, které umožňují, aby byl rozdíl mezi nimi přesně identifikován, a které dovolí určit všechny tendence fotografie. Tento druh analýzy fotografie je vhodné začít identifikací těch vizuálních prvků, které jsou podstatné z hlediska zaměření interpretace nebo předem položených otázek. Druhým krokem je zjištění četnosti jejich výskytu v pečlivě vybrané kolekci snímků, nakonec je nezbytné provést na základě zjištěných údajů kvantitativní analýzu. Předmětem takového rozboru jsou vnější, zjevné, vizuálně patrné části fotografie. Z výše uvedeného vyplývá, že daná metoda interpretace fotografických snímků se podstatně odlišuje od všech ostatních metod, tedy sémiologické, hermeneutické a strukturální, neboť jejím cílem je pouhý popis faktů, nikoli snaha objevit hluboký, pouhým okem nepatrný, smysl daného snímku.²⁴

2.3 Hermeneutická analýza

Hermeneutika je teorií interpretace textu a věda o pochopení významu, která se značně rozšířila v moderní západní literární kritice, ale nejen v ní. Na principech hermeneutiky je založena prakticky celá moderní literární teorie. Je s ní běžně spojována představa o univerzální metodě interpretace ve všech humanitních oborech. Toto přesvědčení vychází ze skutečnosti, že hermeneutika byla považována za univerzální metodu výkladu literárního díla, neboť jejím základem je vysvětlení historických faktů na základě filologických údajů. Funkce interpretace je založena na předpokladu, že je nezbytné pochopit umělecké dílo v souladu s jeho absolutní uměleckou hodnotou.

²³ GILLIAN, R. *Visual Methodologies*. London: Sage. 2001. s. 54 – 68. ISBN 987-0-85702-887-7.

²⁴ BALL S., SMITH, G. *Analyzing Visual Data*. © 2001 London: Sage. 1992. s. 21. ISBN 9780803934351.

Co se týče etymologie názvu této vědy, tak je možné říci, že souvisí s řeckým slovem Ἑρμηνεύς²⁵ (Hermeneos, tedy ten, kdo rozumí, kdo interpretuje) odvozeného od jména boha Herma, prostředníka mezi bohy a lidmi, jenž předával (vysvětloval) lidem vůli bohů a bohům vyřizoval přání lidí. Gadamer ve své knize *Pravda a metoda* uvádí, že hermeneutika je: „umění rozumět druhému“. Gadamer je přesvědčen o tom, že podstatou vývoje lidské společnosti je komunikace, tedy sdělování určitých faktů, ale zároveň jejich chápání. Z toho plyne, že centrem celého lidského bytí je jazyk, a to jak ve své mluvené, tak i písemné podobě. Jazyk jakožto nástroj zprostředkování tradice, nástroj kontinuity lidského rodu a zároveň nástroj pokroku.²⁶

Hermeneutická analýza je vlastně jakousi rekonstrukcí textu. Interpretace uměleckých děl je založena na hodnotovém systému autora, na jeho prioritách v oblasti etiky.

Za zakladatele moderní hermeneutiky je považován německý učenec Friedrich Schleiermacher, autor pojednání *Hermeneutika*. Výjimečnost Schleiermacherovy metody spočívá v tom, že do výkladu díla²⁷ zahrnul vedle logiky a rétorických kategorií rovněž instinkt, nevědomé rozumění dílu cestou vnitřní logiky.

Wilhelm Dilthey, německý filosof, psycholog a pedagog, uplatnil Schleiermacherovu metodu i při výkladu uměleckého díla. Ve své knize *O původu hermeneutiky*, doporučuje při interpretaci uměleckého díla pochopit i vnitřní realitu duchovního života umělce. V literární hermeneutice navázal na tuto myšlenkovou tradici Gadamer, který začal prosazovat myšlenku, že umělecké dílo nelze chápat samo o sobě jako jedinečný produkt tvůrčí činnosti. Umělecké dílo představuje materiální objektivizaci tradice kulturní zkušenosti, takže jeho výklad má smysl jen tehdy, pokud je založen na kontinuitu kulturní tradice.²⁸

Hermeneutická analýza je vlastně jakousi rekonstrukcí textu. Interpretace uměleckých děl je založena na hodnotovém systému autora, na jeho prioritách v oblasti etiky. Jestliže se během procesu dekonstrukce textu objeví zcela nelogické a ničím neopodstatněné interpretace, tak při rekonstrukci textu musejí být všechny vytvořené interpretace ve shodě s autorovým záměrem. Pro amerického literárního teoretika E. D. Hirsche, jenž navázal na Gardnerovy práce o hermeneutice, představuje autorův záměr střed, původní jádro, které vytváří jednotný systém

²⁵ SOUČEK, J. B. *Řecko-český slovník k Novému zákonu*. 6. vyd. Praha: Kalich, 2003. s. 376. ISBN 80-7017-853-1.

²⁶ GADAMER, H. G. *Istina i metod*. 1. vyd. Moskva: Progress, 1988. s. 704. ISBN 5-01-001035-6.

²⁷ Zde je třeba připomenout, že zpočátku se hermeneutika zabývala výkladem výhradně textů teologických, právních a filosofických. Z toho důvodu se u Schleiermacher nedá hovořit o výkladu uměleckého textu. Pozn. autorky.

²⁸ GADAMER, H. G. *Istina i metod*. 1. vyd. Moskva: Progress, 1988. s. 704. ISBN 5-01-001035-6.

významu díla v paradigmatu jeho mnohých interpretací. Za základ bere Hirsch princip autority tvůrce, díky němuž lze posoudit, zda je či není interpretace spolehlivá.

Proto lze říci, že při hermeneutické interpretaci není důležitá pouze historická rekonstrukce uměleckého díla, alegorické vztažení historického kontextu díla do obecného historického kontextu, známého všem, kdo umělecké dílo čtou.

Základní pojmy hermeneutiky

Hermeneutický kruh je jedním ze základních hermeneutických pojmů. Různé modifikace hermeneutického kruhu jsou spojeny s uvědoměním si vzájemné podmíněnosti vysvětlení uměleckého díla (tedy interpretace) a jeho pochopení. Aby bylo možné něco pochopit, je nezbytné to vysvětlit a naopak. Již u Schleiermachera se objevuje rozdělení na kruh celku a části, neboť pro pochopení celku je třeba pochopit jeho jednotlivé části, ale zároveň platí, že pro pochopení jednotlivých částí je nezbytné mít představu o smyslu celku. Pokud by se tento princip vztáhl na fotografii, bylo by možné říci, že pro pochopení celého snímku, je třeba rozumět jednotlivým komponentům snímku. Ovšem, aby bylo možné pochopit jejich smysl, divák musí chápat celou fotografii atd.

Na jiný aspekt hermeneutického kruhu upozornil Dilthey, který tvrdil, že porozumět textu jako projevu života tvůrce je možné tehdy, pokud bude pochopen duchovní svět dané epochy, což však zároveň vyžaduje pochopení všech artefaktů, které v této epoše vznikly. Ve filozofii spojuje Martin Heidegger hermeneutický kruh nikoli s formálními podmínkami porozumění jako metody poznání, ale s jeho ontologickými podmínkami jako základní definice lidské existence.²⁹

Duální kód (ang. double code) je dalším hermeneutický pojem, který vysvětluje zvláštní povahu modernistických uměleckých textů.

Roland Barthes v jakémkoli uměleckém díle vyčleňuje pět kódů (kulturní, hermeneutický, symbolický, sémiotický a narativní).³⁰ Slovo kód však na tomto místě nelze chápat ve vědeckém smyslu slova. Barthes se domnívá, že každé vyprávění je směsicí různých kódů, jejich neustálým bojem mezi sebou, a právě tato skutečnost vzbuzuje čtenářovu netrpělivost, když se snaží porozumět unikajícím nuancím významu.

²⁹ HEIDEGGER, M. *Bytí a čas*. Praha: Oikumené 2002. ISBN 978-80-7298-048-3.

³⁰ BARTHES R., *S/Z*. 1. vyd. Moskva: Ad Marginem, 1993. s. 304. ISBN: 5-8334-0039-2.

Interpretace (porozumění) je základním termínem hermeneutiky, jenž je založený na myšlence Kanta chápacího vědomí jako objekt světa. Podle této teorie svět předchází všem subjektivním i objektivním vztahům. Podstata skutečného umění je v tom, aby se člověk opět naučil vidět svět.

Pro hermeneutiku není důležitý fenomén pochopení, ale také problematika správnosti vysvětlení pochopeného. Zásadní spojení mezi jazykem a světem představuje ontologickou podstatou a směr porozumění a interpretace. Dilthey³¹ říká, že v centru pozornosti hermeneutiky stojí písemné texty, neboť pouze v jazyce nacházejí osobní zkušenosti člověka své kompletní, komplexní a objektivní vyjádření. Výklad písemných památek se nakonec stal východiskem pro filologii.

Interpretace je druh znalostí, které vedou k vědeckému zdůvodnění toho, co představuje. Schleiermacher se domnívá, že umění interpretace spočívá v tom, aby se interpretující objektivně i subjektivně přiblížil k autorovi textu. Objektivní stranou se rozumí pochopení jazyka autora a subjektivní znalost faktů jeho vnitřního i vnějšího života.

Pouze prostřednictvím rozumění textům lze charakterizovat autorovu slovní zásobu, jeho charakter i životní podmínky. Slovní zásoba a historická a kulturní vrstva epochy, v níž autor žil, tvoří celek, na jehož základě musí být texty pochopeny jako části a celek je pochopitelný pouze z nich.

Z toho vyplývá, že umění interpretace je v přímém vztahu s koncepcí hermeneutického kruhu, jež tvrdí, že jedinečné může být pochopeno pouze z obecného. Schleiermacher formuloval pro potřeby interpretujícího obecné metodické pravidlo, které rozdělil do několika fází. Zprv je nutné začít s tím, že si udělá obecnou představu o celku, poté bude dílo zkoumat ze dvou hledisek současně, a to z gramatického a psychologického. Pokud obě složky interpretace dojdou ke stejným výsledkům, lze pokračovat dále, pokud se výsledky budou lišit, je jasné, že došlo k chybě, kterou je nutné odhalit a opravit.

Moderní metody zkoumání literatury lze rozdělit do dvou hlavních směrů:

- **vědecký** – tvoří jej techniky, jejichž metodologie je založena na přísném exaktním zkoumání daného díla. Vylučuje veškeré složky filozofické, sociální a ideologické otázky. Jedná se o formální, strukturalistické, intertextové a dekonstruktivistické metody interpretace;

³¹ PLOTNIKOV, N. S. *Germenevtika. Psichologija. Istorija. Vilgelm Diltey i sovremennaya filosofia*. 1. vyd. Moskva: Tri kvadrata, 2002. s. 162. ISBN 5946070177.

- **antropocentrický.** Na rozdíl od prvního vychází z morálních, psychologických složek osobnosti tvůrce i příjemce. Je založena na předpokladu, že umělecké dílo nemůže být pouze prožito, procítěno a poznáno intuitivně. Jedná se o hermeneutické, fenomenologické, mytologické a estetické metody interpretace.

Za univerzální metodu interpretace je v humanitních oborech považována hermeneutika, a to díky tomu, že vysvětluje historické skutečnosti na základě filologických dat. Nejdůležitějším předpokladem správné hermeneutické analýzy je naučit se chápat umělecké dílo ve shodě s jeho absolutní uměleckou hodnotou.

V současné vědě se využívají všechny výše uvedené interpretace uměleckého díla, jsou spolu různě kombinovány, aby tak bylo možné správně postihnout specifika zkoumaného díla.

Hermeneutika se snaží ukázat, že poznání je obsažným a specificky strukturovaným procesem, než jak to vysvětlují abstraktní modely vědecké přesnosti.

2.4 Narativ jako jedna z možností interpretace

Narativ je pojem stanovující způsob existence vyprávěného textu, v němž vědomí a jazyk, bytí a čas, člověk a svět jsou úzce propojeny. Tematizace světa, jež sama udává postavy vystupující v událostech, jejich vztahy, jakož i kódy a adresáty sdělení, se opírá o zjevnost poznání, které má jakési výsadní postavení *vševidoucího oka*. Ve filozofii jazyka je nahrazeno mluvícím subjektem, jenž vlastní narativní kódy, tematizuje události a vede je k závěru.

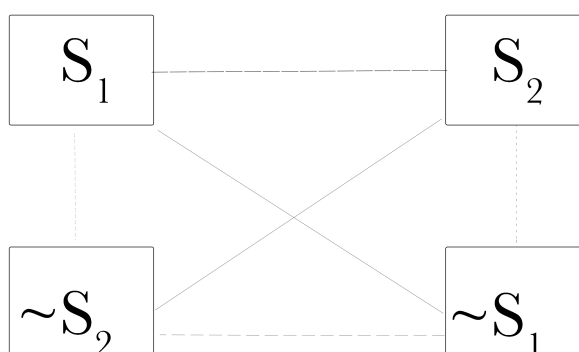
Narativní forma předchází formování tradičních znalostí. Lidové příběhy vyprávějí o tom, co lze nazvat úspěchem nebo neúspěchem, legitimizují obecné instituce (funkce mýtů), nabízejí celou řadu modelů integrace v rámci instituce (legendy, pohádky). Tímto způsobem na jedné straně příběhy definují kritéria kompetence daná společností, v níž se vyprávějí, a z druhé strany hodnotí, díky těmto kritériím, výsledky, kterých se ve vyprávění dosáhlo nebo dosahuje.

Narativní analýza

Analýzou textu na úrovni narativu se zabýval již francouzský antropolog Claude Lévi-Strauss a ruský lingvista Vladimir Propp. Na jejich tvorbu navázali představitelé

francouzského strukturalismu i sémiotiky, jako například lingvista A. J. Greimas, který přehodnotil Proppovy funkce, přesněji řečeno snížil jejich počet na tři. Vydělil tři funkční dvojice nezbytné pro existenci vyprávění: 1. smlouvu, 2. komunikaci a 3. zkušenost. Ve své knize *O významu* předpokládá, že části mýtů jsou spolu spojeny paradigmatickými vztahy, později tuto teorii vztáhl i na podstatu samotných mýtů, jako jsou život a smrt. Na základě těchto předpokladů vytvořil tzv. *sémiologický čtverec*, který vychází z logického čtverce Aristotela a vizuálně představuje základní strukturu významu³².

Obrázek 3: Sémiologický čtverec



Zdroj: autorka práce

Na tomto čtverci S představuje význam kladný a $\sim S$ záporný, které vstupují do následujících tří vztahů:

- **vztah protikladný** – je zakreslen na vodorovných stranách čtverce. Význam je chápán jako výsledek opozice, tedy nemůže být A, jestliže není B (nebo, pokud vezmeme v úvahu Lévi-Straussovy mýty: život neexistuje bez smrti a naopak). Dva významy (S_1 a S_2) mohou být v opozici však pouze tehdy, vykazují-li nějaký společný prvek;
- **vztah rozporu** – na schématu je zakreslen úhlopříčkami. Přechod od S_1 do S_2 je možný pouze tehdy, pokud bude existovat negace S_1 (na schématu $\sim S_1$). Jestliže S_1 znamená život, tak potom $\sim S_1$ představuje ne-život, jestli je S_2 smrt, potom $\sim S_2$ je ne-smrt;

³² GREIMAS, A. J. *Strukturnaya semantika. Poisk metoda*. 1. vyd. Moskva: AP, 2004. s. 368. ISBN: 5-8291-0440-7.

- **vztah implikace (komplementárnosti)** je zobrazen na svislých stranách čtverce. Je to vztah mezi pojmem a jeho negací, tedy život a ne-smrt, z čehož plyne, že $S1$ a $\sim S2$ a $S2$ a $\sim S1$ jsou komplementární termíny.

Jiným způsobem přistupuje k narativní analýze Gérard Genette ve své knize *Diskurz vyprávění*, kde navrhuje tři kategorie, jež zahrnují oblasti výzkumu, jež představují tři úrovně významu slova *recit*, tedy vyprávění. Jedná se o kategorii *času* a *modality*, jež se projevují ve vztahu historie a vyprávění, a kategorii *narativní instance*, která znamená současně vztah mezi narací a vyprávěním a vztah mezi narací a historií. Při analýze textu z hlediska času Genette zdůrazňuje figury narušení časové posloupnosti vyprávění, figury, díky nimž se zesílí či zpomalí tempo vyprávění (to jsou například pauzy, scény, elipsy, shrnutí), a dále figury, s jejichž pomocí se dosahuje četnosti výskytu motivů. Kategorie modality (neboli způsobu) zahrnuje figury vztahující se k subjektu, z jehož pohledu je celé vyprávění koncipované. Kategorie narativní instance představuje *hlas* toho subjektu, který *vypráví*, což může být vypravěč účastnící se událostí, či vypravěč, který události pouze sleduje, komentuje.³³

Z výše uvedeného vyplývá, že strukturalistická analýza je zaměřena především na objektivní zákony výstavby textu, potažmo každého uměleckého díla, se zákony sémantiky vůbec neoperuje.

2.5 Média a fotografie

Fotografie tvoří již po mnoho desetiletí neoddělitelnou součást žurnalistiky. První věc, která upoutá pozornost čtenáře, když otevře noviny nebo časopis, jsou právě fotografie, jež však zároveň zdržují čtenáře od psaného textu. Jestliže fotografie vzbudí v příjemci velký zájem, podnítl to i zvědavost přečíst doprovodný text. V současné době se ale fotografie nechápe jen jako grafický či umělecký doprovod textu, ale sama je nositelem informace, která sama o sobě předává důležité sdělení. Z toho důvodu může v určitých případech zcela nahradit text.

³³ GENETTE, G. *Figury*. Tom 1 – 2. 1. vyd. Moskva: Sabashnikovich, 1998, s. 275. ISBN 5-8242-0064-5.

Aby bylo možné fotografii vytvořit, je třeba vynaložit mnoho času i finančních prostředků, a proto trvalo dlouhý čas, než se fotografie začala v médiích masově využívat. V současné době existují obrovské knihovny snímků pořízených profesionálními umělci, novináři, fotografové a rovněž jsou tyto snímky postupně převáděny do digitální podoby a jsou ukládány na optických discích. Dnešní technika umožňuje získat fotografie i z filmového záznamu nebo televizního vysílání. Díky internetu lze získat neomezené množství informací v jakémkoli formátu a okamžitě je využít v dalších médiích - televizním vysílání či v tištěných médiích.

Dnes se fotografie staly standardním prvkem grafického vzhledu novinové nebo časopisecké stránky a samy o sobě vykazují uměleckou hodnotu. Jsou nositeli dodatečných informací, dokážou bezprostředně předat náladu či atmosféru událostí popsaných v článku, poutají pozornost čtenáře k textovému materiálu, narušují jednotu textu, umožňují zastavení probíhajícího děje a jeho zkoumání tak, jak je to možné u pohyblivého obrazu. Fotografie mohou v tištěných médiích plnit různé funkce, doprovázejí, ilustrují textový materiál - zprávy, články, reportáže či interview, a jsou s textem neoddělitelně spjaty.

Velmi důležitá podstata novinářské fotografie spočívá v tom, že vysvětluje, o kom se v textu mluví, kde k události došlo a co se přesně stalo. A z druhé strany dobře napsaný text zprávy vysvětluje čtenáři, čím je doprovodná fotografie zajímavá. Komentář by měl být jasný a srozumitelný, aby objasnil všechny detaily fotografie. Některé fotografie vyžadují pouze krátký titulek, jiné podrobnější popis nebo komentář události a jiné nezbytné faktografické údaje.

Fotografie jsou ale také často publikovány bez textu. Vynikající snímek se bez vysvětlení může obejít, což je podstatou jak módní fotografie, tak fotografie dokumentární.

V módních časopisech je fotografie doprovázena textem, z něhož se čtenář dozví název focení, jména členů týmu (modelka, fotograf, stylistka, asistent, vizážista, kadeřník apod.), dále název značky oblečení použitého na fotografii a v určitých případech i jeho cenu. Tímto způsobem si lze udělat ucelenou představu o tom, co je na snímku zobrazeno. Bez tohoto komentáře by fotografie byla jen pouhým krásným obrázkem s atraktivní dívkou.

Obrázek 4: Teenage Dream



Zdroj³⁴

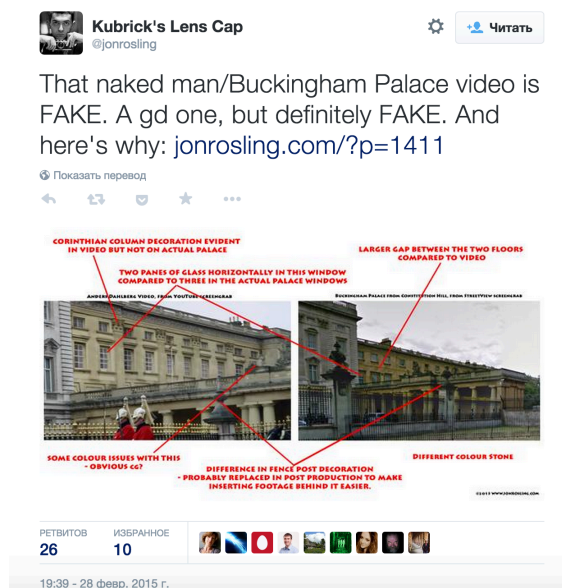
V posledních letech se objevuje stále více časopisů, v nichž se vizuální informace stává stejně důležitou jako verbální. Čtenáři médií ztrácejí zvyk číst dlouhé texty, což je vyvolané častým sledováním televizního vysílání a internetového zpravodajství, neboť tyto formy předávání informací jsou založeny na vizualizaci sdělení. Na stránkách novin a časopisů zaujímají velké a výrazné fotografické ilustrace stále více prostoru, více než psaný text. Postupně se text odsouvá do pozadí, přičemž fotografie na sebe v médiích strhuje stále více pozornosti a stále častěji slouží jako argument či důkaz. Trend je takový, že novináři méně píšou, hlavní je „ukázat“. Je snadnější použít fotografii, ale nikdo se nezabývá tím, jestli je fotografie skutečným zachycením reality, nebo jestli se jedná o fotomontáž či upravený snímek pomocí nejrůznějších softwarových aplikací. Záměrem pro zveřejnění takového snímku je ekonomická výhoda nebo prostě jen pobavení publika. Velmi dobrý je nedávný skandál s videem a fotografiemi neoděného muže, který prchá oknem Buckinghamského paláce.³⁵

Ovšem všechny naděje na další skandál v královské rodině se ukázaly jako liché, když jeden z uživatelů sociální sítě Twitter na svém profilu vyvrátil pravost uveřejněných fotografií. Zveřejnil dvě fotografie, na prvním je skutečný Buckinghamský palác, na druhé je padělek. Obě fotografie jsou doplněny komentářem dokazujícím, že se jedná o podvrh.

³⁴ BLOGGER. *Non optional*. [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://non-optional.blogspot.cz/2011/03/you-make-me-feel-like-im-living-teenage.html>

³⁵ YOUTUBE. *Crazy Buckingham Palace naked man video!!!* [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=NQTBepU7D0U>

Obrázek 5: Komentář ve Twitteru

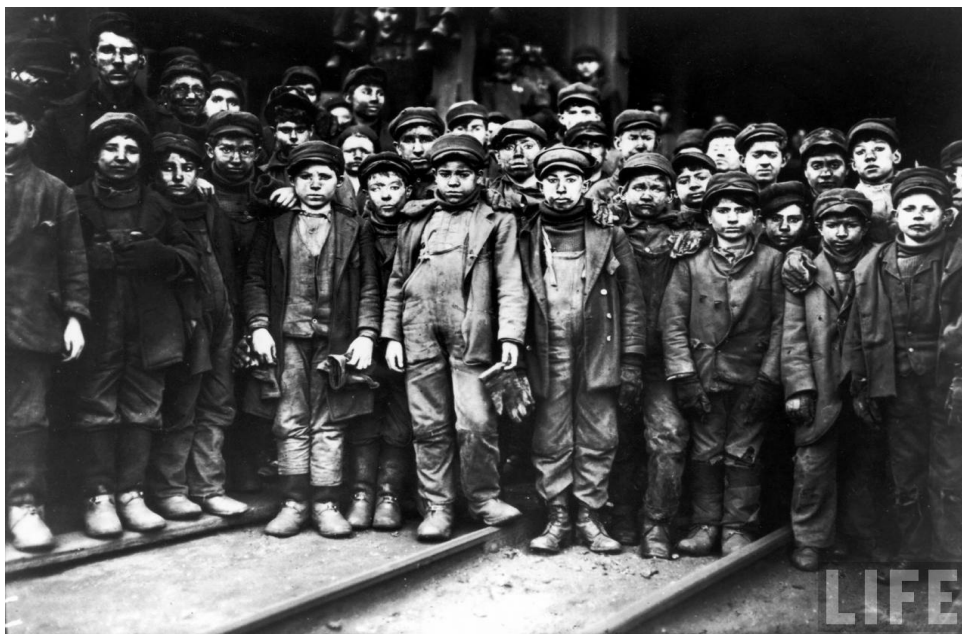


Zdroj³⁶

Existuje značné množství slavných fotografií, které vedly ke změně veřejného mínění, a dokonce některé z nich zapříčinily, že změna veřejného mínění si vynutila změny v celé společnosti, ať to již bylo přijetí nebo zrušení určitých zákonů, změna zahraniční i vnitřní politiky států či odsouhlasení společenských změn nejvyššími státními orgány. Známým příkladem dokazujícím to, co bylo výše uvedeno, je fotografie chlapců, kteří pracovali jako horníci v jednom z uhelných nalezišť ve Spojených státech v roce 1910. Snímek zachycuje početnou skupinu mladíků a chlapců v pracovních oděvech a obuvi zcela zašpiněné uhelným prachem. Chlapci různých věkových kategorií, na jejichž tvářích jsou však patrné zkušenosti patřící výhradně do světa dospělých: bída, nucená práce, únava z těžkého pracovního dne stráveného pod zemí. Nikdo si rozhodně nepřeje takový osud pro své dítě, a proto fotografie způsobila pobouření veřejnosti, která byla šokována zneužíváním dětské práce v tak otřesných a nelidských podmínkách. Krátce poté, co fotografie byla publikována a vyvolala velký ohlas v celé společnosti, byla práce dětí v roce 1910 ve Spojených státech zakázána.

³⁶ TWITTER. *Jonrosling*. [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <https://twitter.com/jonrosling/status/571741390008389632>

Obrázek 6: Breaker Boys, 1910



Zdroj³⁷

Dalším názorným příkladem změny veřejného mínění je snímek fotograf Nicka Uta, reportéra Agentury AP, nahého vietnamského děvčátka prchajícího z místa, kde explodoval napalm. Byl to právě tento snímek, který donutil svět, aby začal přemýšlet o hrůzách války ve Vietnamu. Fotografie devítileté dívky Kim Phuc z 8. června 1972 vešla do dějin žurnalistiky. Kim poprvé uviděla tento obrázek o čtrnáct měsíců později v nemocnici v Saigonu, kde byla léčena s podivnými popáleninami. Kim stále vzpomíná na den, kdy americká armáda bombardovala její vesnici v domnění, že útočí na pozice Vietkongu. Dodnes tato sedmačtyřicetiletá žena nemůže zapomenout, jak spolu se svými sestrami a bratry utíkali, aby si zachránili život, stále se jí vrací zvuk padajících bomb. Nějaký voják se jí snažil pomoci tím, že na ni nalil vodu, protože nemohl vědět, že voda stav dítěte ještě zhorší. Fotograf Nick Ut dívce pomohl a odvezl ji do nemocnice. Co se týče samotného snímku, tak nejdříve měl pochybnosti, zda má fotografii nahé holčičky vůbec publikovat, ale potom se rozhodl, že svět tento obraz války musí vidět. Později byla tato fotografie oceněna jako nejlepší snímek dvacátého století. I když se reportér Nick Ut snažil, aby Kim nebyla vystavena nadměrné popularitě, v roce 1982, kdy studovala na lékařské univerzitě, ji vietnamská vláda našla a od té doby používala příběh i fotografii Kim v cílech své propagandy. O mnoho let

³⁷ WRODPRESS. *Breaker Boys*. [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <https://letsgetvisualvisual.wordpress.com/2012/02/17/lewis-w-hine-took-photography-to-a-whole-new-world/>

později si Kim uvědomila, že se nemůže zbavit této fotografie, a rozhodla se využít svoji slávu v boji za mír a dnes pomáhá dětem, do jejichž života vstoupila válka.

Obrázek 7: Vietnam Napalm



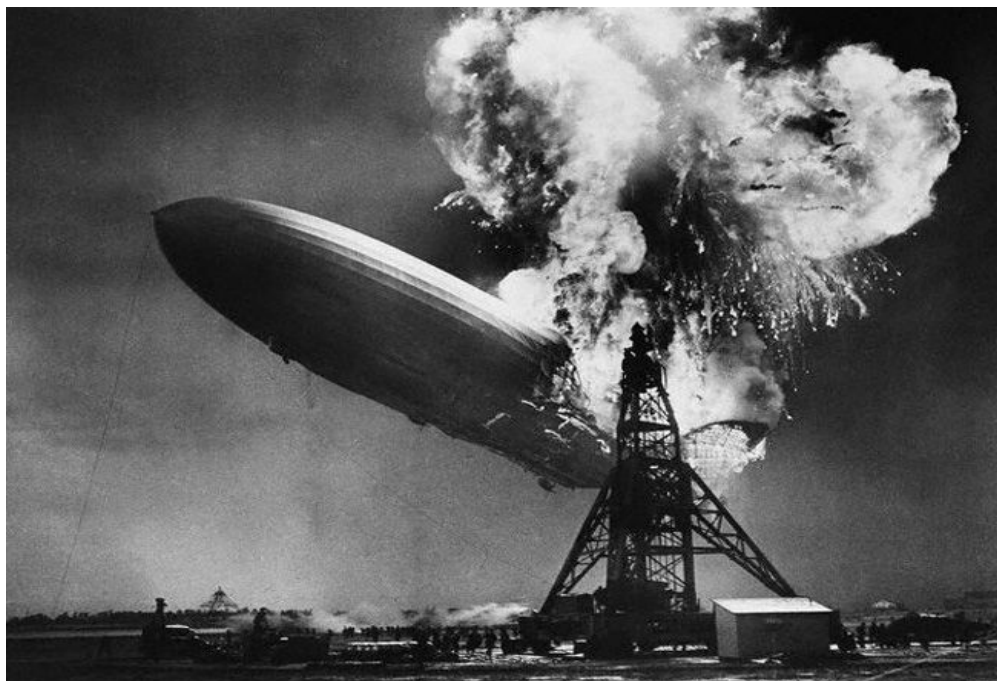
Zdroj³⁸

Stovky fotografií pomáhají zachránit obyvatele Afriky před smrtí hladem, dehydratace a následky nemocí. Tyto snímky veřejnost šokují svojí hrůzou a nutí západní společnost, aby o tomto problému skutečně přemýšlela, hledala cesty pomoci, a tak umožnila i africkému kontinentu ve dvacátém prvním století důstojný život.

Událost zachycenou na následujícím snímku nelze charakterizovat jako celosvětovou tragédií, ani jako nejhorší dopravní havárii, vždyť z 97 pasažérů zemřelo jen 35. Ovšem tento snímek, ztroskotání vzducholodi Hindenburg, se považuje za počátek toho, že lidé začali pochybovat o cestování vzducholodí. Výroba těchto dopravních prostředků pro účely hromadného přepravování pasažérů na velké vzdálenosti byla zrušena. Okolo dvanácti fotografů získalo práva na pořízení fotografií této vzducholodi, jež byla ve své době považována za nejbezpečnější a nejkomfortnější formu dopravy na světě. Snímek hořící vzducholodi při přistání v New Yorku obletěl doslova celý svět a zapříčinil změnu preferencí při výběru dopravního prostředku při cestě za oceán.

³⁸ LOBERO THEATRE. *Vietnam Napalm*. [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: http://www.lobero.com/?attachment_id=3507

Obrázek 8: Zánik vzducholodí



Zdroj³⁹

Fotografie důstojníka, který střílí do hlavy spoutaného vězně, nejen získala prestižní Pulitzerovu cenu⁴⁰ v roce 1969, ale také zcela změnila způsob, jakým Američané vnímali to, co se skutečně děje ve Vietnamu. Přes samozřejmost toho, co je na snímku zobrazeno, není ve skutečnosti fotografie tak jednoznačná, jak se zdálo obyčejným Američanům, kteří byli naplněni soucitem k popravenému. Ve skutečnosti muž v poutech zachycený na fotografii je kapitán tzv. vojáků msty patřících pod Vietkong. V ten den, kdy došlo k jeho popravě, on a členové jeho jednotky zastřelili mnoho neozbrojených civilistů. Generála Nguyena Ngoc Loana, stojícího na fotografii vlevo, celý život pronásledovala jeho minulost: v australské vojenské nemocnici jej odmítli ošetřit, poté, co se přestěhoval do USA, byl konfrontován s mohutnou kampaní vyzývající k jeho okamžité deportaci, restauraci, kterou si otevřel ve Virginii, byla každý den vystavena útokům vandalů. „Víme, kdo jsi!“ - tyto nápisy pronásledovaly armádního generála celý život.

Daná fotografie realisticky a pravdivě ukazuje válku, v pozadí jsou vidět trosky zničených budov, scéna je ponořena do kouře a prachu. Kolem procházejí muži ve vojenské uniformě s přilbami a zbraněmi. Ovšem člověk, který se v dané

³⁹ LIVEJURNAL *sly2m*. [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://sly2m.livejournal.com/607708.html>

⁴⁰ Jedno z nejprestižnějších ocenění ve Spojených státech v oblasti literatury, žurnalistiky, hudby a divadla. Pozn. autorky.

problematice neorientuje a který nezná kontext vzniku snímku, může vyhodnotit zobrazované události tak, že neodpovídají skutečnosti. I to je problém fotografie, z jedné strany má obrovskou výpovědní hodnotu, nepotřebuje žádný komentář. Jako tento snímek dokumentující krutost války, její ničící sílu ničící životy lidí, vojáků i civilistů. Ale z druhé strany jsou na snímku zachyceni lidé, jejichž motivy divák nezná a může je interpretovat zcela falešně.

Obrázek 9: Poprava důstojníka Vietkongu na ulici v Saigonu v roce 1968



Zdroj⁴¹

Mezi ikonické snímky dvacátého století rozhodně patří i slavná fotografie Steva McCurryho Afghánská dívka. Steve McCurry začal svou kariéru fotožurnalisty během sovětsko-afgánské války na území Afganistanu a Pákistanu. McCurry přešel afghánsko-pákistánskou hranici v místech, která kontrolovaly povstalecké oddíly, měl na sobě místní oblečení, do něhož zašil mnoho filmů, aby měl dostatek materiálu a nebyl nijak nápadný. Jeho fotografie byly jedny z prvních snímků tohoto ozbrojeného konfliktu, a tudíž byly velmi často publikovány v novinách i časopisech po celém světě. Se svými pracemi vyhrál několik cen, jako například Zlatou medaili Roberta Capy⁴² za rok 1980.

McCurry pokračoval ve své práci a věnoval se i nadále fotožurnalistice z míst, v nichž probíhaly lokální války či mezinárodní konflikty, jako byla například válka mezi Íránem a Irákem, občanská válka v Libanonu, Kambodži, na Filipínách, válka

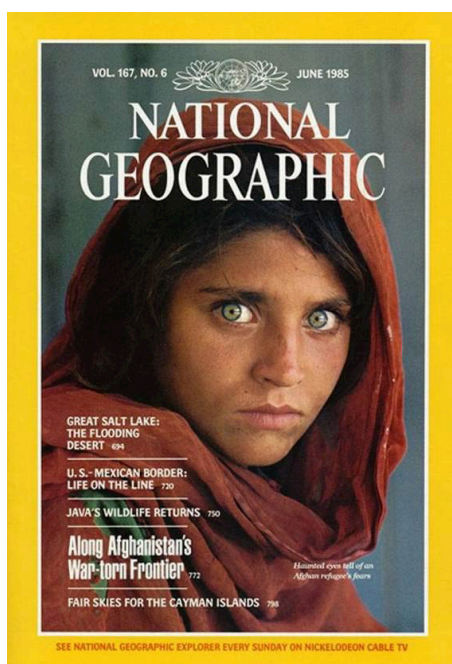
⁴¹ OLŠER, B. *Kdo protestoval v USA 15. listopadu 1969 proti válce ve Vietnamu?* [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://olser.cz/8296/kdo-protestoval-v-usa-15-listopadu-1969-proti-valce-ve-vietnamu/>

⁴² Každoročně udělovaná cena v oblasti fotožurnalistiky udělovaná americkou společností Overseas Press Club od roku 1955 za nejlepší publikovanou zahraniční fotografickou reportáž, jež si vyžádala mimořádnou odvahu a iniciativu. Pozn. autorky.

v Perském zálivu, válka v Afghánistánu apod. Jak již bylo řečeno, McCurry publikoval své snímky v mnoha prestižních světových časopisech i periodickém tisku, avšak nejnámější je jeho spolupráce s časopisem National Geographic. McCurry je od roku 1986 členem prestižní mezinárodní fotografické agentury Magnum Photos, jejímž mottem je sdílení obrazového materiálu dokládajícího, co se děje ve světě, a respektujícího všechny kulturní, místní a národní specifika.

Jak již bylo uvedeno, jeho nejslavnější fotografií je snímek afghánské dívky, pořízený v paštunském uprchlickém táboře nedaleko Pěšavaru v Pákistánu. Snímek byl označen za nejslavnější fotografii v historii časopisu National Geographic a tvář afghánské dívky se proslavila v roce 1985, kdy byla publikována na titulní straně červnového vydání. Nejen díky svému obsahu, ale i vzhledem k barevnému ztvárnění se fotografie stala tak populární, že někdy bývá pro svou slávu přirovnávána k obrazu Mona Lisa Leonarda da Vinciho. McCurryho fotografii využívá na svých propagačních materiálech rovněž Amnesty International.

Obrázek 10: Afghánská dívka



Zdroj⁴³

Totožnost dívky zůstala po dlouhých sedmnáct let neznámá, což bylo způsobeno tím, že v Afghánistánu dlouhou dobu vládl Taliban a pro Američana nebylo jednoduché se v oblasti pohybovat. McCurry se v lednu roku 2002 vydal

⁴³ NATIONAL GEOGRAPHIC SOCIETY. *Afhangirl*. [online]. [cit. 2015-02-07]. Dostupné z: <http://ngm.nationalgeographic.com/covers/gallery>

do Afganistanu spolu s týmem časopisu National Geographic a objevil ženu jménem Šarbat Gula. Následné testy jejího oka potvrdily, že se jedná skutečně o dívku ze slavné fotografie. Svět se mohl dozvědět z dokumentu, který byl o ní natočen, že Šarbat nikdy svoji fotografii neviděla. Časopis National Geographic založil na její počest nadaci, která podporuje vzdělání afgánských žen a dívek.

Je zajímavé podívat se na to, proč se právě tato fotografie stala slavnou. McCurry ji pořídil jako část fotografické reportáže o válce, avšak od ostatních válečných fotografií se velmi liší. Přesto dokázala celý svět přesvědčit o nesmyslnosti dalšího konfliktu. Je to patrně proto, že pro snímek je podstatná kombinace několika složek. Zaprvé na snímku je zachycena velmi krásná tvář. Zadruhé je to pohled jasně modrých očí plných emocí, strachu, napětí, síly a odhodlanosti. Vzhled dívky na snímku prozrazuje její důstojnost, i když je vidět, že žije v bídě, neztratila svou hrdost. V jejích očích je zachycena celá válka, ve které musí žít a během níž přišla o celou svou rodinu. Portrét dívky s pronikavými očima barvy moře upřenýma přímo do objektivu fotoaparátu se stal symbolem afghánského konfliktu a problému uprchlíků po celém světě. Fotografie symbolizuje boj za nezávislost afghánského lidu, symbol naděje i budoucího míru.

I když totožnost dívky zůstala dlouho skryta, jsou na fotografii určité znaky, díky nimž lze mnohé o jejím původu vysledovat. Obraz mladé dívky, jejíž oblečení je špinavé a místy dokonce roztrhané, její obličej a vlasy jsou umazány, je v nich prach a snad i bláto. Z toho lze vyvodit, že dívka je chudá a s největší pravděpodobností nemá domov. Samozřejmě z jejího oblečení lze určit i její státní příslušnost a původ, tedy to, že patří k iránsko-afghánské rase. Všechna tato fakta, která lze ze snímku vyčíst, skládají celkový obraz, který má sílu promlouvat k lidem z naprosto odlišných kultur a prostředí. A z toho důvodu se také tento snímek stal jedním z nejpopulárnějších snímků minulého století.⁴⁴

⁴⁴ WASHINGTON POST. *Afghan Girl, A Life Revealed*. [online]. [cit. 2015-02-07]. Dostupné z: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/liveonline/02/world/world_mccurry041002.htm

Obrázek 11: Stopa Edwina Aldrina jako experiment při zkoumání povrchu Měsíce



Zdroj⁴⁵

Další významnou událostí 20. století bylo přistání kosmické lodi Apollo 11 na Měsíci 20. července 1969. Důkazem toho, že člověk vstoupil na Měsíc, je několik set snímků pořízených během celého letu, přistání i opuštění kosmické lodi. Tato událost byla očekávána mnoho let, málokdo však skutečně věřil, že lze něco podobného uskutečnit. Přistání na Měsíci se také stalo jednou událostí, kterou využily obě strany studené války, tedy Spojené státy americké a Sovětský svaz. Američané využili tohoto úspěchu, aby posílili svoji pozici lídra světového pokroku, Sověti, sice neoficiálně, ale zpochybňovali mnohými analýzami pravdivost tohoto faktu a přistání na Měsíci bylo často nazýváno největším podvodem.

Jednalo se o druhý velký krok pro lidstvo po letu prvního člověka do vesmíru. Zprávy o prvních krocích člověka po Měsíci se rozšířily po celém světě, pro mnohé však byly natolik fantastickými, že pravosti fotografií nevěří dodnes a považují je za jeden z hollywoodských triků.

Co se týká samého faktu, zda lidé na Měsíci přistáli, dnes vědci nepochybuji, avšak pravost fotografií je stále předmětem mnoha debat. Ve své době znamenaly tyto fotografie skutečný přelom v myšlení veřejnosti, neboť se zdálo, že člověk již nemá žádné hranice, že vše je možné. V mnohých lidech vyvolávaly snímky Měsíce víru ve změnu, v lepší budoucnost, v ukončení všech válek a těsnější spolupráci mezi jednotlivými zeměmi.

⁴⁵ SPACE. *Apollo 11: First Men on the Moon*. [online]. [cit. 2015-02-07]. Dostupné z: <http://www.space.com/16758-apollo-11-first-moon-landing.html>

Obrázek 12: Philippe Halsman: Dali Atomicus



Zdroj⁴⁶

Philippe Halsman se narodil v roce 1906 a zemřel v roce 1979 a za svůj život vyfotografoval téměř všechny slavné osobnosti 20. století. Fotografoval jak intelektuály, tak i politiky, excentrické milionáře i umělce, zpěváky i herečky, sexuální symboly epochy i vědce, komiky i básníky. Jeho portréty Alberta Einsteina, Salvadora Dalího, Marilyn Monroeové byly publikovány na titulních stranách nejprestižnějších společenských a módních časopisů a staly se skutečným vzorem pro ostatní fotografy.

Halsman je od čtyřicátých let minulého století považován za zakladatele surrealistické fotografie. Na začátku 50. let začal přemýšlet o tom, jak by mohl na fotografii zachytit skutečnou podstatu člověka, neboť si uvědomil, že všichni lidé, které portrétoval, se nějakým způsobem přetvařují. Chovají se tak, jak předpokládají, že by se měl člověk v jejich postavení chovat. Halsman v roce 1959 publikoval sérii portrétů významných představitelů politiky, umění a vědy, kterou nazval *Jumping Book* a která se stala klasikou v oblasti portrétní fotografie. Podle jeho názoru se lidé při skoku uvolní a jejich osobnost se ukáže ve své přirozené podobě.

S podobnou prací měl své zkušenosti již z roku 1948, kdy vznikl portrét jeho přítele Salvadora Dalího nazvaný *Dali Atomicus*. Halsman se inspiroval Dalího obrazem *Leda Atomica*, jehož podstata tkví v tom, že všechny zobrazené předměty visí v prázdnotě a nedotýkají se jeden druhého. Vytvořit něco podobného na fotografii

⁴⁶ LIVEJURNAL.*Prophotosru*. [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://prophotos-ru.livejournal.com/749649.html>

se zdálo nemožným, vznik snímku trval šest hodin a vyžádal si spolupráci mnoha asistentů, ale nakonec Halsman dosáhl svých představ.

Při pohledu na Halsmanovy fotografie je jasné, že v jeho dobu se zcela změnil přístup k fotografii, fotografie byly významnější, živější. Dokázaly měnit svět a představy o něm, nutily přemýšlet o důležitých a potřebných věcech tím, že je ukazovaly z netypických stran. V jeho době již bylo technicky snadné vytvořit zamýšlený snímek, ale zachytit na něm atmosféru, náladu a hlavní poselství, které odkazuje za běžný rámec viděného na fotografii, se stalo úkolem pro skutečné umělce.

PRAKTICKÁ ČÁST

Na základě provedeného zkoumání v teoretické části jednotlivých interpretačních metod bude v praktické části provedena analýza vybraných fotografií těchto autorů: František Drtikol, Taras Kuščynskij, Richard Avedon, Helmut Newton a Annie Leibovitzová. Každý snímek bude podroben analýze sémiotické, hermeneutické, strukturální a narativní. Od každého z uvedených fotografů byly vybrány dva snímky, jeden portrétní a druhý reklamní, respektive umělecký.

3 INTERPRETACE DĚL VYBRANÝCH FOTOGRAFŮ

3.1 František Drtikol

František Drtikol byl prvním českým fotografem, který skutečně získal celosvětovou slávu. Od dětství se věnoval malbě a toužil se stát malířem, avšak jeho otec tuto profesi nepovažoval za příliš jistou, a proto jej poslal do fotografického ateliéru Antonína Mattase v Příbrami, aby se stal profesionálním fotografem. Drtikol si zde záhy uvědomil, jak široké možnosti fotografie nabízí. Pochopil, že fotografie nemusí být pouze komerční záležitostí, ale že je možné vytvářet skutečná umělecká díla. Během tří let získal ve fotografickém ateliéru všechny znalosti a dovednosti, které mu mohl Mattas poskytnout, proto v roce 1901 odešel do Mnichova a zapsal se na fotografickou školu Lehr und Versuchsanstalt für Photographie. Po jejím absolvování pracoval nějaký čas jak v německém Karlsruhe, tak ve švýcarském Churu. V roce 1904 se vrací do Čech a pracuje v několika fotografických ateliérech, avšak v tomtéž roce je povolán k povinné vojenské službě, která v rakousko-uherské armádě trvala tři roky. Po návratu z vojny se pokouší otevřít svůj fotografický ateliér nejprve v rodné Příbrami, později v Praze, ovšem jeho pokusy končí neúspěšně.

Skutečný úspěch a rozvoj jeho umělecké tvorby přichází až ve dvacátých letech minulého století. Jeho fotografické studio v Praze se těší popularitě, jeho portréty si objednávají jak oficiální představitelé Československé republiky, tak pražská smetánka i řadoví zákazníci. Díky ohromné poptávce nemá Drtikol finanční problémy a může se věnovat i umělecké tvorbě. Již ve 20. letech začal vytvářet umělecké akty, což je pravděpodobně spojeno i s jeho hledáním duchovní cesty, praktikováním buddhismu

a jógy. On sám k tomu poznamenává: „*Ve své práci vycházím z knihy Genesis: Bůh stvořil člověka k obrazu svému. Je zřejmé, že Bůh nestvořil člověka oblečeného, člověk přišel na svět nahý. Proto považuji nahotu za dílo samotného Boha, jako samu krásu, jako jev povýtce duchovní.*“⁴⁷ Jeho práce získaly fantastický úspěch na domácích výstavách, proto Drtikol začal vystavovat i v Evropě a zámoří.

Na počátku třicátých let 20. století začal Drtikol místo živých modelek využívat figury vystřižené z tvrdého papíru nebo sochy nahých těl, které sám vytvořil. Tato změna byla zřejmě způsobena jeho mystickými zkušenostmi, kdy objekty měly vyjadřovat stav duše a vědomí. Tyto fotografie vznikaly v rozmezí pěti let (roku 1930 až 1935), což odborníci označují za pozdní období fotografické tvorby Františka Drtikola, neboť poté se již výhradně věnoval malbě. Jako pravdivá se ukázala domněnka jeho otce, malířství bylo profesí značně nejistou. Drtikol k tomu poznamenal: „*Byl jsem světově proslulý, měl jsem tzv. slávu, ale zároveň jsem začal žít v chudobě, neboť se mi nepodařilo prodat žádný svůj obraz. Byl jsem rád, když jsem získal nějaké peníze na oběd.*“

V souvislosti s ekonomickou krizí ve 30. letech opadl zájem veřejnosti o portrétní fotografie, proto začal Drtikol vyučovat na kurzech pro začínající fotografy, psal učebnice pro fotografické školy, od poloviny 40. let začal vyučovat na pražské Vysoké škole grafiky, ovšem jeho pojetí moderny 20. let již studentům připadalo zastaralé.

František Drtikol zemřel v roce 1961 v zapomnění. Zájem o jeho práci se znovu probudil až na konci 70. let minulého století a dodnes stále roste. Výstavy jeho fotografií se na celém světě setkávají se zájmem historiků umění i široké veřejnosti.

⁴⁷ DRTIKOL, F. *Duchovní cesta*. 1. vyd. Praha: Svět, 2004. s. 290. ISBN 80-902986-6-4.

1. snímek

Obrázek 13: Salomé hrající si s hlavou Jana Křtitele



Zdroj⁴⁸

Sémiotická analýza

Kompozice fotografie je poměrně složitá. Na snímku je zachycena postava ležící dívky v poněkud nepřirozené pozici. Dívka se rukou dotýká mužské hlavy, jež leží na stříbrném podnose. Scéna se odehrává patrně v ložnici dívky, neboť její tělo spočívá na lůžku.

Mladá dívka leží na zádech, avšak hlavu má svěšenu z postele dolů, levou rukou se dotýká svých rozpuštěných vlnitých vlasů a pravou má vztaženu k mužské hlavě, kterou jako by držela za bradu. Její pohled je upřen do mužových mrtvých očí, kompozice je zvolena tak, že divák se může domnívat, že dívka s mužem komunikuje, vysmívá se mu.

Dívka je nahá, pouze spodní část těla je částečně zahalena do nějaké látky, pravděpodobně těžkého brokátového županu. Pod jejím tělem je ještě shrnuté bílé

⁴⁸ ALAFOTO. *Frantisek Drtikol 162*. [online]. [cit. 2015-02-20]. Dostupné z: http://alafoto.com/listing/displayimage.php?album=302&pid=61608#top_display_media

prostěradlo. Postel je zachycena pouze částečně, proto nelze přesně určit, zda se jedná o lůžko, pohovku, postel nebo lenošku.

Ze snímku je možné usuzovat, že muž byl středního věku, měl tmavé delší vlasy a hustý plnovous. Hlava spočívá na oválném stříbrném podnosu, který je umístěn tak, aby na něj dívka dobře viděla.

Na základě konotace může divák z mnoha znaků určit, že se dívá na Salomé, která dosáhla svého záměru a obdržela od krále Heroda slíbený dárek – hlavu Jana Křtitele.

Strukturální analýza

Obraz Salome hrající si s hlavou Jana Křtitele patřil k Drtikolovým oblíbeným tématům. Drtikol vytvořil několik fotografií, jejichž ústředním námětem byla Salomé, přičemž je zajímavé, jak se v jeho tvorbě obraz Salomé proměnil. V roce 1913 vznikla první série fotografií, na nichž se Salomé většinou (ale ne výhradně) objevuje s lebkou, nikoli hlavou. Zajímavé také je, že na těchto fotografiích je zobrazována spíše jako šilená žena s úšklebkem, nikoli úsměvem, ve tváři. Analyzovaný snímek vznikl ve druhé vlně Drtikolova zájmu o tento námět, tedy ve dvacátých letech. Salomé je představována jako mladá žena vědoma si své sexuální moci, jíž dokáže ovládat muže. Z jejího výrazu na této fotografii přímo prýští uspokojení nad tím, co dokázala. Jako by se vysmívala mrtvému Janu Křtiteli, jako by mu chtěla dokázat, že ona je tím, kdo vládne a že její život a činy jsou jejím vítězstvím ospravedlněny, protože ona je živá, zatímco ten, který volal po pokání a novém životě, leží před ní mrtvý.

Drtikol zažívá v období desátých a dvacátých let dvacátého století významný duchovní vývoj. Věnuje se studiu filosofie, theosofie i východních náboženství. Věnuje se praktickému cvičení těla i mysli, mění způsob života. Ve své umělecké činnosti nakonec nalézá možnosti, jak vyjádřit, co pro něj znamená lidské tělo, jak se mění v různých situacích a jak se proměňuje při každém pohybu.

Černobílá fotografie umožňovala fotografovi, aby maximálně využil hry světla a stínů, kontrastu bílé a černé a rovněž dovovala měkký přechod mezi kontrastními barvami několika odstíny šedé.

Hermeneutická analýza

Postava Salomé je v evropské kultuře velmi populární již od středověku. V období renesance i baroka vzniklo velké množství obrazů nejvýznamnějších malířů těchto epoch, jako byli například Botticelli, Caravaggio, Tizian či Rembrandt. Zájem

o tento námět však přetrvává i v obdobích pozdějších, a to jak v malířství a sochařství, tak v literatuře, hudbě a kinematografii. Postava Salomé prošla vývojem, i když její základní charakteristiky zůstávají po staletí neměnné, jedná se o ženu, která si díky své kráse získá náklonnost krále, jenž je pro ni schopen udělat cokoli. Křesťanští umělci ztvárňovali tuto ženu jako svůdkyni a hříšnici, umělci v období tzv. fin de siècle byli Salomé uchvázeni jako *femme de fatale*, která je především ženou vášnivě milující a hluboce nenávidějí. Salomé miluje Jana Křtitele, ale jelikož ten její city neopětuje, začne jej nenávidět a nechá jej popravit. Je patrné, že Drtikol se při tvorbě tohoto snímku nechal ovlivnit spíše touto interpretací dávného biblického příběhu.

Narativní analýza

V Novém zákoně se nevlastní dcera Heroda Antipy objevuje ve dvou evangeliích, Matouše a Marka, avšak nikde není uvedeno její jméno. V obou evangeliích je nazývána pouze jako *dcera Herodiady*, tedy manželky Heroda.⁴⁹ Její jméno se objevuje až u Josefa Flavia a od té doby je tato žena ve výtvarném umění i literatuře nazývána jménem Salomé.

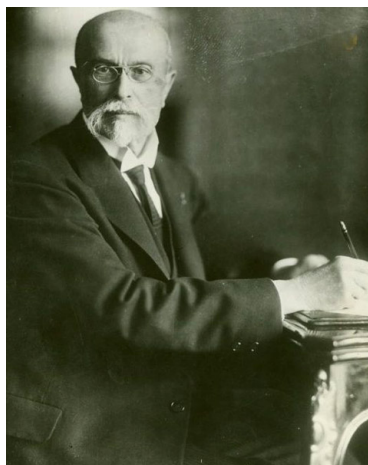
I když přesných informací je o celém příběhu velmi málo, zaujal umělce množstvím možných interpretací. Prakticky až do konce 18. století zobrazují malíři scénu tance Salomé a scénu Salomé s hlavou Jana Křtitele na podnose tak, jak bylo zvykem zobrazovat většinu biblických témat, tedy v soudobých kostýmech, za použitím soudobých rekvizit i scénérií. Zdůrazňovala se tak neměnnost všech ctností i hříchů. V devatenáctém století, a to především v jeho druhé polovině, se pohled umělců poněkud změnil. Ornamentálnost uměleckého projevu epochy fin de siècle upřednostňovala exotická historická témata a náměty a touha po realistickém ztvárnění psychologie každé postavy vyžadovala ztvárnění emocionálně vypjatých situací.

Touto cestou se vydal i Drtikol, který na dané fotografii nejen odhaluje dokonalost ženského těla, ale zachycuje v podstatě dialog dvou absolutně odlišných světů. Salomé, jež v tomto světě a čase dosáhla všeho, co si přála, a Jana Křtitele, který byl společností odsouzen, neboť odhaloval její hříchy a poklesky. Z perspektivy biblického učení se však role naprosto proměňují, Jan Křtitel je tím, kdo získává věčný život za svou mučednickou smrt.

⁴⁹ Mt 14, 3-11, Mk6, 17-29 in Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Praha: Zvon, 1991. ISBN 80-7113-009-5.

2. snímek

Obrázek 14: Tomáš Garrigue Masaryk



Zdroj⁵⁰

Sémiotická analýza

Na fotografii je starší, důstojný muž s ušlechtilými rysy ve tváři, který zaujímá pózu. Jeho tělo je otočeno k fotografovi, dívá se do objektivu, i když má v ruce tužku, jakoby něco psal. Sedí v tmavé místnosti, z fotografie není jasné, zda jde o skutečný pokoj, či o ateliér. Ovšem nepřírozený odraz světla za mužovou hlavou diváka spíše přesvědčí o tom, že se jedná o ateliér a že je scéna speciálně nasvícena.

Muž je oblečen z hlediska doby vzniku snímku klasicky, má na sobě tmavý oblek s vestou, bílou košili se zalomenými límečky, kravatu tmavého odstínu bez vzoru. Do levé klopky saka si připevnil trikoloru.

Předměty přítomné na fotografii (psací stůl, tužka) spíše dokreslují scénu. Ze stolu je vidět pouze roh, pravděpodobně se jedná o dřevěný vyřezávaný stůl, tužka je obyčejná, s gumou, papír vidět není.

Z hlediska znakových systémů je tato fotografie velmi prostá, stejně jako ostatní portrétní fotografie. Veškerá pozornost se totiž soustředí na osobu, zde na známou osobnost, která se již za svého života stala symbolem. Tomáš Garrigue Masaryk představuje pro český národ takový symbol, který se nepodařilo zničit ani během čtyřiceti let vlády komunistické strany, která se snažila tento symbol z všeobecného podvědomí vymazat. Masaryk byl prototypem člověka, který se vlastní pílí, nadáním a inteligencí vymanil ze života, jenž mu byl de facto předurčen jeho původem. Tím se pro mladou československou republiku stal synonymem. Zaujmut bez výrazné

⁵⁰ ČESKÁ TELEVIZE. *Portrét TGM*. [online]. [cit. 2015-02-20]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/123317-portret-tgm/39045142049/>

podpory ostatních, opíraje se pouze o vlastní schopnosti, významné místo ve světovém společenství.

Vnější prostota v kontrastu s hlubokým vnitřním životem, to je podstatou prvního československého prezidenta. Trochu vyhrnutý rukáv odhalující štíhlou ruku, rozepnuté sako, aby se mu sedělo co nejpohodlněji, klopa kapsy, která může ukrývat ty nejobyčejnější věci jako je kapesník, nožík nebo pár drobných mincí, udržovaná bradka, ale přesto trochu odrostlý knír. Všechny tyto maličkosti ukazují Masaryka jako člověka, který se v první řadě zajímá o svoji práci a teprve potom o sebe. Nejdřív musí člověk pracovat, aby dosáhl svých vytyčených cílů, teprve potom má čas na zábavu, péči o sebe apod. Při pohledu na snímek svého prezidenta se s ním mohl ztotožnit celý národ, on byl jedním z nich, nosil to, co nosili oni, používal předměty, jaké používali všichni.

Drtikol dokázal jedním snímkem to, co Čapek svojí knihou *Hovory s T. G. M.* Rozdílné nosiče informace, avšak výsledek je stejný. Fotografie dokáže zprostředkovat mnohé, pokud je na ní zachyceno to, co Barthes nazývá *punctem*, tedy tím, co z obyčejného obrázku dělá událost, tím, co lze těžko popsat slovy, ale co na diváka působí a strhne jej.

Strukturální analýza

Portrétní fotografie představuje velmi zajímavou oblast fotografické tvorby. Fotograf se musí spolehnout na tvář fotografovaného, na jeho rysy, na jeho výraz, jakož i na popularitu či naopak na anonymitu zachyceného obličeje. Musí si také uvědomit přístup diváka, jeho zkušenost, jeho obeznámenost se společenským kontextem. Portrét představuje výzvu. Bude snímek obsahovat pouze jednotliviny, které se nikdy nespojí v text vhodný ke čtení, nebo naopak bude naplněn příběhem, který bude schopen přečíst ten, komu je určen? Bude jen mechanicky doslovným otiskem reality, nebo bude promlouvat skrze zobrazené, přesáhne časoprostor a svoji výpovědní hodnotu si uchová nehledě na prostředí a dobu, v níž bude studován?

Strukturální analýza je u portrétní fotografie velmi jednoduchá. Taková fotografie totiž bude obsahovat pouze omezené množství předmětů. Fotograf i divák jsou fascinováni pouze osobou, která ze snímku pohlíží. U portrétní fotografie většinou fotografovaný upírá svůj pohled do objektivu, navazuje nejdříve s fotografem, později s divákem kontakt. Fixuje svůj zrak na toho, kdo se nejen dívá, ale i *vidí*. Neboť fotografovaný se pouze *dívá* do objektivu, ale *nevidí* toho, kdo *vidí* jej. To je podstatou fotografie, fotografovaný zachovává svůj obraz pro budoucnost, ten, kdo se dívá,

vnímá jak přítomnost, tak minulost. Jeho pohled je determinován tím, co ví, i tím, co prožívá. Tato dvojakost fotografie umožňuje různé čtení. Divák ve dvacátých letech minulého století vnímal Masarykův portrét s jinou historickou zkušeností, než divák současný.

Drtikol uměl velmi jemně pracovat se světly a stíny, v ateliéru pochopitelně používal umělé osvětlení, které mu umožňovalo akcentovat určité prvky. Lze se však jen dohadovat, nakolik se jednalo o typické postupy vlastní fotografům dané doby a nakolik se zde projevil autorův záměr. Drtikol nasvítí Masaryka velmi zvláště, v pozadí se odráží intenzivně světlo, což vytváří dojem jakési aureoly kolem Masarykovy hlavy, přičemž půlka obličeje ustupuje do stínu. Tento efekt tak přitáhne divákovu pozornost právě na obličej prvního prezidenta. Další částí obrazu, která je osvětlena, je píšící ruka. Tímto se akcentuje neutuchající Masarykova práce, a to práce intelektuální.

Hermeneutická analýza

Při této analýze je nezbytné odpovědět na několik zásadních otázek, jako jsou například: Kdo fotografii vytvořil a jaký byl jeho cíl?, Jakému publiku byl snímek určen?, Jakým způsobem se tvůrce (fotograf) odrazil na výsledném obraze?

Drtikol se věnoval jak umělecké fotografii, tak fotografii portrétní, která v první polovině 20. století byla velmi populární, neboť vlastnictví fotoaparátu nebylo ještě masově rozšířené. Drtikol byl v době pořízení tohoto snímku již významným umělcem známým nejen v Československu, ale i v zahraničí, proto mu bylo svěřeno portrétování významných osobností včetně prezidenta. On sám ke své práci na portrétní fotografii poznamenal: *„Má-li portrét být dobrý, nesmí mi model být lhostejný... musím se zamilovat do člověka, který tu je přede mnou, musím se radovat z jeho přítomnosti... a pak v něm dovedu odkrýtí mnoho zajímavých a krásných rysů.“*⁵¹ Bylo pro něj důležité navázat vztah s tím, koho portrétuje. Pomocí nejrozmanitějších technik, kompozice, expozice, perspektivy se snaží objevit podstatu portrétovaného člověka: *„Jinak se vždy namáhám zhmotnit to, co je v obličeji, v postavě nehmotného - charakter.“*⁵²

Nejdůležitější částí na této fotografii jsou zajisté oči, jimiž lze vyjádřit mnohé. Masaryk je na této fotografii zobrazen jako člověk plný vnitřní síly, s pevným, přímým pohledem, z něhož lze vycítit člověka činu. Drtikol se snažil podtrhnout všechny typické

⁵¹ DRTIKOL, F. *Oči široce otevřené*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svět, 2002. s. 15. ISBN 80-902986-1-3.

⁵² Tamtéž, s. 19.

rysy „tatička Masaryka“, které se již za jeho života staly mýtem. Laskavý, otcovský pohled, mírně se usmívající ústa vzbuzují v divácích pocit jistoty, dobroty a nabývají přesvědčení, že prezident je piedestalem nové republiky, že také díky němu je mladé Československo ve světě respektované a chápáno jako rovnocenný partner.

Narativní analýza

Narativní analýza se užívá především při interpretaci písemných textů, neboť jejím základem je porozumění jazyku jako kódu, který je schopen zprostředkovat komunikaci mezi jednotlivými osobami. Aby mohl být tento způsob interpretace použit i u ostatních druhů umění, je nezbytné pochopit „jazyk“, kterým to které dílo promlouvá. Jestliže jazyk je složen z jednotlivých slov a ta se dále dělí na fonémy, tak fotografie se skládá z jednotlivých obrazů tvořících celkový snímek.

Drtikolovy snímky promlouvají jazykem prostým, neboť pracuje s velmi omezenými obrazy. Omezená barevná škála, pouze odstíny bílé a černé, jednoduchost linií, slívání pozadí a zobrazovaných předmětů a postav - to jsou typické umělecké prostředky, s nimiž Drtikol pracuje jak u umělecké, tak u portrétní fotografie. Lze říci, že na základě uvedených postupů lze Drtikolova díla rozpoznat mezi ostatními fotografiemi, proto je možné tyto postupy označit za „autorský jazyk“.

Příběh, který vypráví daný snímek, je příběhem cesty Tomáše Masaryka, nadaného, ale chudého chlapce z Hodonína, která vedla přes Vídeň a Lipsko do Prahy. Cesta to nebyla jednoduchá, Masaryk musel překonat mnoho obtíží, ale s houževnatostí sobě vlastní vytrval a dosáhl i toho, po čem asi na počátku své aktivní politické činnosti netoužil. Stal se symbolem boje Čechů a Slováků za nezávislost a samostatnost.

3.2 Taras Kuščynskyj

Taras Kuščynskyj je právem považován za nejvýraznější osobnost české fotografie šedesátých a sedmdesátých let minulého století. Jeho práce se staly nedílnou součástí národního kulturního dědictví. Centrálním objektem Kuščynského zájmu byla žena, která na jeho fotografiích vystupovala jako sen, jako vidina zachycená uprostřed přírody, jejíž nedílnou součástí se stala. Žena jako hádanka, jež současně odráží touhu mužů a zároveň ji podněcuje. Tento až feministický přístup samozřejmě vyúsťuje v hlubokou úctu k ženské individualitě zachycené na snímku.

Jeho vztah k fotografovaným ženám se projevuje i v realitě, neboť s mnohými modelkami pracuje po několik let, vytváří s nimi nejen jednotlivé snímky, ale i fotografické série.⁵³

První fotografii Kuščynskij vytvořil na konci padesátých let během svých studií na katedře architektury. Obecně uznávaným se stal v době tzv. Pražského jara, tedy v druhé polovině šedesátých let. Jeho první umělecké pokusy s fotografií byly ve znamení psychologických portrétů. V tu dobu hledal Kuščynskij svůj osobitý styl, jenž se formoval po celá šedesátá léta. Je paradoxní, že tak puritánský režim, jakým bylo socialistické zřízení v Československu v sedmdesátých a osmdesátých letech, si vybral jeho fotografie pro to, aby je mohl prezentovat na zahraničních výstavách a dokázat tak svůj benevolentní přístup k umění.

Vyvrcholením Kuščynského tvorby je bezesporu fotografické série s názvem *Chci vytvořená* v letech 1970 až 1973, která byla součástí mnoha samostatných i společných výstav a také se dočkala knižní publikace.

V polovině sedmdesátých let Kuščynskij opouští ženský akt a věnuje se abstraktnějším tématům, neboť se snaží, aby jeho snímky věrně zachytily v tu dobu pro něho významný motiv - předtuchu smrti.

Nedílnou a zatím jen částečně teoreticky zpracovanou částí tvorby Kuščynského jsou portréty slavných osobností. Tyto práce, považované za skutečná umělecká díla, vznikaly na zakázku tehdejších československých časopisů, byly určeny pro kalendáře či další propagační materiály socialistických podniků a organizací nebo samotných umělců. Kromě jiného sehrál Kuščynskij velmi důležitou roli v procesu kultivace fotografie jako uměleckého díla v tehdejším Československu, a to nejen jako zakladatel skupiny *Setkání* (vznikla v roce 1975), ale také jako vzor pro řadu začínajících amatérských fotografů, k nimž se mimochodem celý život také počítal.

Jak analyzovat tvorbu Tarase Kuščynského, tři desetiletí po jeho smrti? Jeho práce lze interpretovat jako poněkud nečekaný, ale zato velmi úspěšný příklad komunistické moderny s nádechem romantiky, nebo jako inovativní fotografie s nádechem nostalgie.

Taras Kuščynskij se narodil 25. května 1932 v Praze v ukrajinské rodině. Jeho otec byl ředitelem školy a matka řádnou učitelkou na Podkarpatské Rusi v obci Kvasna

⁵³ LIDOVKY. *Staroměstská radnice vystavuje romantické akty Tarase Kuščynského*. [online]. [cit. 2015-02-20]. Dostupné z: http://www.lidovky.cz/staromestska-radnice-vystavuje-romanticke-akty-tarase-kuscynskeho-1gu-/kultura.aspx?c=A131018_153302_In_kultura_hep

spadající pod správu města Jasiňa. Před začátkem druhé světové války otec rodinu opustil, proto se matka se synem vrátila do Prahy.

Amatérské fotografii se Kuščynskij věnoval již od svých patnácti let, v roce 1947 vznikají jeho první snímky horské krajiny. Po absolvování gymnázia v roce 1952 začíná studovat na ČVUT v Praze nejdříve strojní inženýrství, později architekturu. Ještě během vysokoškolských studií se oženil s Adrianou Špiritovou a stal se otcem dcery Ziny.

Od počátku šedesátých let jsou jeho práce uveřejňovány v časopisech určených mladšímu publiku, jako byl Mladý svět či My. V tomto období pořádá i své první výstavy, nejdříve v Praze a na konci šedesátých let i v zahraničí.

Sedmdesátá léta představují vrchol jeho umělecké tvorby, pravidelně vystavuje doma i v zahraničí, stává se oficiálním fotografem divadla Semafor a věnuje se i teoretické práci v oblasti fotografie. V roce 1975 je jedním ze spoluzakladatelů skupiny Setkání, jejíž členové se věnovali převážně aranžované fotografii. Tvorba této skupiny se v době normalizace vymykala tehdejší běžné fotografické tvorbě. I když se prakticky každý fotograf věnoval jiné oblasti, spojovala je touha po dokonalosti, inovativní přístup i, v té době, neobvyklé náměty jejich prací.

Na počátku osmdesátých let se u něj projevila vážná choroba, což částečně ovlivnilo i jeho tvorbu, vneslo do poklidné zádumčivosti jeho portrétů hrozivé memento smrti.

Taras Kuščynskij umírá v Praze 27. prosince 1983.

1. snímek

Obrázek 15: Taras Kuščynskij, Bez názvu (1980)



Zdroj⁵⁴

Sémiologická analýza

Snímek mladé dívky Tarase Kuščynského se skládá ze dvou rovin, osoby vystupující do popředí a mající dominantní postavení a pozadí dokreslující atmosféru snímku. Fotografie je vytvořená v prostředí dřevěné roubené vesnické chalupy. V centru snímku je mladá dívka sedící na dřevěné lavici typické pro prostou světnici venkovského stavení. Dívka je oblečena do bílých, průsvitných šatů, její účes je jednoduchý, dlouhé vlasy jsou rozděleny na pěšinku a vzadu sepnuty. Levou rukou si přidržuje šaty, aby se nerozevřely a v pravé ruce, kterou má položenou v klíně, drží jablko. V pozadí je vidět ustlaná postel, která stojí u stěny, nalevo od ní je okno. Nad postelí visí polička, na níž jsou umístěny předměty denní potřeby, keramické hrnky a džbánky, sáčky s bylinkami, vedle poličky visí na stěně pravděpodobně další bylinky, které se suší.

Jestliže se sémiologická analýza zaměří na složku konotace, lze říci, že na fotografii je množství znaků, které posouvají její význam k určitému symbolu. Centrem Kuščynského tvorby je žena, žena jako symbol lásky, něhy, erotiky, žena na jeho snímcích často vystupuje jako přelud, zhmotnění touhy a zbožňování. I na této fotografii je dívka symbolem čistoty, která však zároveň nabízí svou lásku. Gesto ruky,

⁵⁴ WWG. *Kuščynskij Taras*. [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.wwg.cz/vystavy-cz-autoru/kuscynskij-taras>

v níž drží jablko, je gestem pozvání, prsty obrácené vzhůru jako by naznačovaly pohyb směrem k ní. Jablko je jasným symbolem lásky i hříchu, pádu, ale i poznání.

Strukturální analýza

Fotografie vznikla v na začátku 80. let v Československu. Daná fotografie má jasný erotický náboj, což pro tehdejší dobu bylo spíše výjimečné. Ze znalosti života a tvorby autora snímku lze usuzovat, že fotografie vznikla pravděpodobně v horské oblasti v typickém roubeném stavení. Snímek jakoby evokuje dobu konce 19. a začátku 20. století. Autor se vrací ke svým kořenům, odhaluje podstatu čistého, klidného, ale tvrdého života v horách, zbaveného všech zbytečností. Každá věc na fotografii má své pevné místo a v životě lidí, kteří prostor obývají, plní určitou funkci. S tím kontrastuje křehkost dívky i její jemná краса. Dívka není typickou obyvatelkou hor, silnou ženou tvrdě pracující celý den, je spíše ztělesněním snu.

Fotograf využil hry světla a stínu, hlavní složka snímku, tedy osoba, je osvětlena bílým, měkkým světlem, které je tak intenzivní, že se dokonce odráží od dívčiných bílých šatů. Pozadí, tedy druhý plán snímku, je ponořeno do stínu tak, že například nejde přesně rozeznat, jaké předměty stojí na okně.

Hermeneutická analýza

Při čtení této fotografie je důležité zaměřit na všechny její jednotliviny a poté je vztáhnout k celkovému vyznění snímku.

Je možné konstatovat, že všechny předměty na snímku jsou svého druhu symboly odkazující k obecnějšímu významu. Jablko je v evropské kultuře významným symbolem, v mnoha náboženstvích se vystupuje jako zakázané ovoce, co se vysvětluje tím, že tímto slovem bylo většinou nazýváno každé cizokrajné ovoce. V antice se lze s jablkem setkat jako s plodem stromu života, jako atributem, kterým má být vybrána nejkrásnější bohyně, jako ovocem patřícím bohyni Afroditě. Pokud hodila žena muži (nebo naopak) jablko, bylo to chápáno jako vyznání lásky.

V křesťanství je jablko symbolem prvotního hříchu, i když v Bibli není přesně uvedeno, že Eva podala Adamovi právě jablko, hovoří se zde pouze o ovoci. V období renesance bylo jablko v malířství hojně užíváno, jako symbol poznání, pádu člověka i jako sexuální symbol svádění.

Jablko v ruce mladé dívky, která je velmi spoře oděna a která sedí blízko ustlané postele, je jasným symbolem lásky, svádění a erotické hry. Tato interpretace

odpovídá i zaměření celého díla Tarase Kuščynského, které by se dalo charakterizovat jako oslava ženské krásy a jako pokus odhalit podstatu ženy.

Narativní analýza

I u tohoto snímku bude vycházet narativní analýza z teorie sémiotického čtverce. V této fotografii budou dány do vztahu pojmy žena a láska. Pokud tyto pojmy budou dány do opozice, vyplyne z tohoto vztahu fakt, že žena nemůže existovat bez lásky a naopak. Žena je ztělesněním lásky, a to lásky ve všech jejích odstínech, které se v českém jazyce vyjádří pouze jedním slovem, avšak například v řečtině existuje pro každý druh lásky jiné slovo. Za nejsilnější byla považována agapé (řecky ἀγάπη), kterou lze charakterizovat jako obětavou, nesobeckou, shovívavou lásku k bližnímu, cit projevující se v péči o druhého. Slovem filia (řecky φιλία) se chápala láska jako přátelství, jako projev sociálních vazeb, kdežto slovem storgé (řecky στοργή) se označovala něžná náklonost mezi příbuznými. Posledním výrazem označujícím lásku bylo slovo erós (řecky ἔρως), láska spontánní, živelná, zamilovanost projevující se zbožňováním a uctíváním, směřující k objektu lásky zdola nahoru a neponechávající žádný prostor pro lítost či shovívavost.⁵⁵

Vztah rozporu je vyjádřen jako vztah láska a ne-láska, jehož podstatou může být strach ženy, že naplněním erotické lásky nebude naplněna láska jako hluboký cit mezi mužem a ženou.

⁵⁵ SOUČEK, J. B. *Řecko-český slovník k Novému zákonu*. 6. vyd. Praha: Kalich. 2003. s. 376. ISBN 80-7017-853-1.

2. snímek

Obrázek 16: Taras Kuščynskij, Jan Werich (1972)



Zdroj⁵⁶

Sémiotická analýza

Analýza portrétní fotografie je ve své podstatě jednoduchá. V centru zájmu fotografa stojí portrétovaná osobnost, jež ve většině případů zaujímá podstatnou část obrazu. Nejinak je tomu ani u portrétu Jana Wericha, který vytvořil Taras Kuščynskij na počátku sedmdesátých let.

Na snímku, fotografovaném v zimním období, stojí starší muž. Má na sobě teplé oblečení, kostkovou flanelovou košili, kožich a beranici. Muž vzbuzuje dojem bodrého, zemitého muže, který má velký smysl pro humor. Beranici si nasadil tak, že její kšilt mu překrývá pravé oko, levým okem velmi zkoumavě hledí do objektivu. Jeho tvář je pokryta vráskami, ústa jsou sice skryta pod šedým plnovousem, avšak je na nich náznak úsměvu.

V pozadí nezřetelně vystupují holé větve stromů, na nichž leží sníh. Fotografie vznikla patrně v parku nebo v zahradě.

Pokud se analýza zaměří na prvky konotace, tak nejvýraznější je mimika Jana Wericha. I navzdory svému věku si zachoval cit pro hravost, ironii a legraci, což se projevilo ve způsobu, jakým si nasadil svoji beranici. Beranice může divákovi evokovat čapku Holdena Caulfielda, který se také vzpírá tomu být dospělým. Werichova tvorba se od šedesátých let zaměřovala na děti, psal pohádky a pohádkové příběhy plné slovních hrátek, humoru a kritiky lidských nešvarů.

⁵⁶ WWG. *Kuščynskij Taras*. [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.wwg.cz/vystavy-cz-autoru/kuscynskij-taras>

Strukturální analýza

Jedna z nejvýznamnějších osobností české kultury, Jan Werich, byla v roce 1972, tedy na počátku tzv. normalizačního procesu, symbolem svobodné tvorby a výsměchu establishmentu. Jeho fotografie doplněné textem: „*Když už člověk jednou je, tak má koukat aby byl. A když kouká, aby byl, a je, tak má být to, co je, a nemá být to, co není, jak tomu v mnoha případech je.*“⁵⁷ byly ve své době velmi populární.

Fotografové chtěli pořídit snímky Jana Wericha nejen proto, že se těšily takové popularitě, ale i proto, že Werichova tvář s přibývajícími lety získávala zajímavé rysy a Werichova osobnost byla pro fotografy výzvou. Nebylo jednoduché někdejšího člena pražské avantgardy přemluvit k tomu, aby pózoval. I z daného snímku není příliš patrné, kdo fotografii aranžoval. Spíše vzbuzuje představu o tom, že fotograf a fotografovaný se prostě procházeli, povídali si a fotograf v určitých, pro něho zajímavých, momentech zmáčkł spoušť.

Ze snímku vyzařuje spontánnost, nepřipravenost, je zde zřejmá absence stylizovanosti. Werich je oblečen prostě, jeho oděv vypovídá o tom, že bylo velmi chladno, proto se snažil obléci si vše, co měl k dispozici. Ani pozadí není nijak výmluvné, jedná se patrně o shodu náhod, že se dvojice zastavila před stromy pokrytými sněhem.

Hermeneutická analýza

Jak již bylo několikrát zdůrazněno, při interpretaci uměleckého díla je třeba brát v úvahu i osobnost autora a zkoumané dílo zařadit do kontextu celkové tvorby umělce. Prvotním zájmem Kuščynského byla umělecká a reklamní fotografie, druhou kolej jeho tvorby činily pak portréty slavných osobností.

Série portrétů Jana Wericha vznikala na počátku 70. let, tedy v době, kdy se změnila nálada v celé společnosti. Po krátkém uvolnění v období tzv. Pražského jara, nastoupilo po roce 1968 období normalizace. Umělecká svoboda byla opět potlačována, mnoho představitelů československé kultury se ocitlo na indexu ihned, ostatní žili v nejistotě, nikdo nevěděl, zda a jak dlouho bude moci tvořit. Kuščynskij se rozhodl vytvořit portréty těch, kteří se vždy pohybovali na hraně, jako byl Werich nebo Suchý, které mimo jiné spojovala i jejich divadelní tvorba.

Tím, že Kuščynskij Wericha nenutil k žádnému výraznému pózování, projevil velkému umělci úctu a plnou důvěru. Mezi fotografem a fotografovaným je vztah dvou

⁵⁷ ARTBOHEMIA. *Jan Werich. Když už člověk jednou je...* [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.artbohemia.cz/cs/grafiky-tisky/30702-jan-werich-kdyz-uz-clovek-jednou-je.html>

individualit vzájemně se respektujících. Ve svých fotografiích Kuščynskij nepoužíval umělého světla, vždy spoléhal na přírodní, přirozené osvětlení snímané scény, což dodává snímku autenticitu, absence barev, pouze kombinace černé, bílé a šedivé, pak umožňuje divákovi koncentrovat se na to podstatné, žádný jiný objekt neupoutá jeho pozornost, pouze osobnost fotografovaného.

Narativní analýza

V narativní analýze se často pracuje s mýty a archetypy, neboť ty tvoří podstatu vyprávění. Ze snímku Jana Wericha je patrný archetyp v kultuře nazývaný jako *moudrý stařec*. V době vzniku snímku byl Werich pro mnoho lidí autoritou morální, ztělesněním životní, nikoli však akademické, moudrosti a zkušenosti. Dalšími zosobněními daného archetypu jsou pohádkový dědeček, mentor, rádce a poutník hledající pravdu. I všechny tyto charakteristiky lze vztáhnout na osobnost Jana Wericha. Jung vnímal archetyp moudrého starce jako princip, který vnáší do chaotického života smysl, který ztělesňuje schopnost najít cestu z beznadějných situací.⁵⁸

Závěry, k nimž došly jednotlivé analýzy, se tak propojují. Historicky je Jan Werich českou společností vnímán především jako moudrý glosátor aktuální situace, politické i společenské. Fotograf mu projevuje úctu tím, že od něj nevyžaduje pózování, fotografie vznikla jako výsledek komunikace mezi tvůrcem a tím, kdo je předmětem jeho uměleckého zájmu. Werich se od šedesátých let také věnuje tvorbě pro děti, hrál v několika dětských filmech, a proto i obraz pohádkového dědečka zde není prázdným obrazem.

3.3 Avedon Richard

„My portraits are more about me than they are about the people I photograph.“⁵⁹

Richard Avedon

Richard Avedon byl jedním z nejvýraznějších módních fotografů, který se rovněž věnoval portrétním fotografiím, na nichž zachycoval veřejně známé osobnosti. Ve své tvorbě raději dával přednost snímům obnažené reality před fotografiemi, které

⁵⁸ JUNG, C. G. *Výbor z díla*. 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. s. 437. ISBN 80-85880-11-3

⁵⁹ RICHARD AVEDON. *Quotes*. [online]. [cit. 2015-01-22]. Dostupné z: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/r/richardave107205.html> . „Mé portréty vypovídají více o mě, než o lidech, které jsem fotografoval.“ Překlad autorka.

by byly považovány za krásné a líbivé. Tak jako žádný jiný fotograf dokázal na svých obrazech vytvořit neopakovatelnou hru světla a stínu, jako i kombinace černé a bílé barvy ve všech jejich odstínech.

Avedon se narodil 23. května 1923 v New Yorku. Jeho rodiče byli přistěhovalci rusko-židovského původu. Po absolvování střední školy se rozhodl studovat filozofii na Kolumbijské univerzitě. Ovšem v roce 1941 univerzitu opouští a nechá se najmout k americkému loďstvu, přičemž během pobytu na lodích pořizuje snímky svých kolegů, námořníků. Po návratu z vojenské služby se věnuje reklamní fotografii pro mnohé obchody a začíná studovat fotografii u Alexeje Brodovitche na katedře designu na newyorské univerzitě New School for Social Research.

Existují dvě verze toho, kdy se Avedon dostal k práci pro Harper's Bazaar a co bylo impulzem. První verze hovoří o tom, že umělecký ředitel časopisu viděl Avedona pracovat v obchodním domě a pozval ho ke spolupráci, avšak jako pravděpodobnější se jeví, že jeho učitel, Alexey Brodovitch, bývalý umělecký ředitel Harper's Bazaar ho ke spolupráci pozval osobně. Avedon pracoval pro tento časopis dvacet jedna let od roku 1944, současně však spolupracoval i s časopisy Vogue a Theater Arts.

V roce 1957 se Avedon podílel jako umělecký poradce na natáčení filmu Funny Face, jehož scénář byl vypracován na základě jeho fotografií. O rok později jej americký časopis Popular Photography označil za jednoho z deseti nejlepších světových fotografů. Na počátku šedesátých let se rozhodl, že svět módy na nějakou dobu opustí a začal spolupracovat s Afroamerickým hnutím za občanská práva na jihu Spojených států amerických. Vytvořil sérii portrétů vůdčích osobností tohoto hnutí, jako byli doktor Martin Luther King Jr., Malcolm X či Julian Bond, jakož i sérií fotografií obyčejných lidí účastnících se masových demonstrací na jihu země. Politické fotografii se Avedon věnoval i na konci šedesátých let, kdy odjel do Vietnamu a fotografoval jak americké vojáky, tak místní oběti napalmových útoků. V tu dobu však pracoval i pro módní časopis Vogue, kde zůstal dlouhých dvacet čtyři let. Pro tento časopis vytvořil řadu unikátních, avšak zároveň velmi provokativních fotografií, která jsou mnohými teoretiky fotografie považována za vynikající umělecká díla na pomezí surrealismu a neorealismu.

V roce 1990 odešel z časopisu Vogue a za dva roky se stal prvním stálým fotografem časopisu The New Yorker, pro nějž vytvořil několik unikátních projektů, v nichž se umění mísilo s aktuálními společenskými a politickými tématy, jako byla

například série z roku 1995 *In Memory of the Late Mr. and Mrs. Comfort*,⁶⁰ nebo nedokončený projekt *Demokracie*, skládající se z portrétů významných politických představitelů, ale i běžných občanů věnujících se sociálním a politickým aktivitám.

Kromě velkého množství vydaných knih a samostatných výstav se Avedon zabýval i vyučováním fotografie a teoretickou prací v oblasti fotografování a fotografie.

Styl Richarda Avedona lze popsat jako kombinaci znalostí, jež získal při studiu u Brodoviche, s jeho vlastní životní zkušeností. Jedním z elementů přítomných na mnohých fotografiích je *pohyb*, modelky jsou vždy zachyceny v akci, některé se dokonce jakoby vznášejí nad zemí. Motiv pohybu využívá i při portrétních fotografiích – pohyby rukou, mimika, gesta – to vše evokuje dynamiku, napětí a neklid.

Na jeho styl mělo patrně vliv i přesvědčení, k němuž došel již v dětství, neboť sestra jeho matky byla velmi krásná, ale psychicky nemocná, což vyvolávalo v rodině řadu hádek. Avedon byl přesvědčen, že krása musí být spojena s něčím tragickým a smutným, což se odráželo i na jeho snímcích a stalo se jeho charakteristickým znakem.

Tvorba Richarda Avedona ovlivnila módní fotografii tak, jako žádný jiný fotograf, byl to on, kdo ovlivnil stvoření ikony módy šedesátých let – Twiggy, zcela nečekaný typ ženy – dítěte, který zbořil vžitě představy o kráse tehdejší společnosti. Jeho fotografie krásných lidí v ošklivých situacích, dnes naprosto běžné, jsou také výsledkem originálního vidění světa tohoto fotografa. Jeho portréty významných osobností, jak již bylo řečeno, nejsou statickým zobrazením tváře a těla celebrity, i když je z některých snímků patrné, že fotografovaná osoba zaujímá předepsanou pózu, ale nahlédnutím do duše skutečného člověka.

⁶⁰ Na památku zesnulých pana a paní Luxusních. Překlad autorka.

1. snímek

Obrázek 17: Salvador Dalí and Dovima, "Fountain of Heraclitus" necklace, designed by Dalí, Paris, January 15, 1963



Zdroj⁶¹

Sémiotická analýza

Na fotografii jsou dvě postavy: muž a žena. Muž na sobě zlatý, třpytivý oděv ozdobený z pravé strany hnědozlatou nášivkou připomínající erb se sluncem. Muž má krátké černé vlasy začesané dozadu a extravagantní dlouhý knírek, zřejmě barvený, natužený tak, aby stál. Mužovy rty jsou napjaty a stisknuty, nikoli však pevně, mohlo by se zdát, že se muž něčemu diví a z úst se mu vydral vzdych. Jeho oči jsou široce otevřeny a obočí vysoko zvednuto. Ze snímku není patrné, zda muž sedí či stojí, ale z pozice druhé osoby lze usuzovat, že nejspíš sedí.

Ženskou postavu není na obrázku dobře vidět. Divák může spatřit pouze její levou ruku objímající mužův krk tak, že dlaní se dotýká jeho zátylku. Dále je viditelný obrys šíje a brady, ale hlava je nad mužovou hlavou.

⁶¹ THE RICHARD AVEDON FOUNDATION. [online]. [cit. 2015-01-22]. Dostupné z: <http://www.avedonfoundation.org/fashion/>

Muž má na krku náhrdelník ve zlaté, zelené a stříbrné barvě. Náhrdelník je tvořen dvěma polokruhy, které jsou spolu spojeny ozdobami ve tvaru zvířat. Aby ženská ruka nezakrývala tento šperk, je zasunuta pod něj.

Obě postavy stojí před bílým pozadím.

Na mužově tváři je na konci levé části knírku namalováno slovo "POP?", mezi mužem a ženou je malovaný pás s čísly 12, 3 a 6.

Na snímku je Salvador Dalí, slavný surrealistický malíř, který má ve tváři překvapený výraz, možná je to z toho důvodu, že se náhle objevila ženská ruka. Dokonce i jeho slavný knír jakoby projevoval emoce, vypadá také velmi udiveně.

Ze snímku není patrné, že by mezi dvěma postavami byly nějaké citové vazby, všechna gesta i mimika je dost statická.

Barevné vyznění obrazu je jednotné, převládá zlatá, zářící barva, která je doplněna hlubšími tóny hnědé a černé a bledě zeleným odstínem zlatého šperku.

Celý obrázek je vyroben ze zlata a zelené tóny, světlé lesklé šaty a šperky

Strukturální analýza

Fotografie byla otištěna na titulní stránce časopisu obálce Harper's Bazaar v roce 1963 jako reklama na náhrdelník vyrobený podle Dalího návrhu.

Všechny objekty na fotografii se vztahují k mimořádnému člověku, avantgardnímu umělci, Salvatoru Dalímu. Náčrtky, které se na snímku objevují, jsou odkazy na jeho slavné dílo *La persistencia de la Memoria* (Persistence paměti).

Salvador Dalí byl světově proslulý především jako umělec, jehož surrealistické obrazy bořily naprosto všechny tradiční představy o výtvarném umění. Oblastí jeho zájmu bylo nejen výtvarné umění, ale také divadlo, film, literatura a samozřejmě podílel se rovněž na reklamní tvorbě.

I když na snímku není vidět ženinu tvář, jedná se o slavnou modelku Dovimu Van Cleefovou, s níž Avedon často spolupracoval.

Avedon v mnoha svých fotografiích využívá principu aluze, tedy odkazu. Jeho fotografie módy nebyly pouhými prezentacemi zboží, měly složitý kontext, a proto byly tak působivé. Jestliže budeme vycházet z názvu šperku, který Dalí vytvořil, tedy *Fountain of Heraclitus* (Hérakleitova fontána), otevře se před námi další rovina možné interpretace tohoto snímku. Hérakleitos, nebo Hérakleitos z Efesu, byl řeckým předsokratovským filosofem, který se domníval, že pralátkou všeho stvoření je oheň. Platón vysvětloval jeho filosofické učení o tom, že člověk nemůže vstoupit do téže řeky, neboť člověk již není tím samým, frází *panta rhei* (všechno plyne). Dvě filozofické teze

- oheň a čas skloubené do jasně čitelných znaků, které jsou přítomny na této fotografii, tak vytvářejí napětí mezi jasně komerčním snímkem a hlubokým poznáním, ke kterému ukazuje. To bývá u Avedonových fotografií velmi časté, stejně jako u fotografií mnoha jiných umělců, kteří se věnovali módní fotografii, ale přesahovali její hranice, neboť chtěli vytvářet umělecká díla a ne bezduché obrazy věrně kopírující skutečnost.

Hermeneutická analýza

Richard Avedon se mimo jiné proslavil tím, že často fotografoval lidi spojené se všemi oblastmi kultury a umění. Fakt, že reklamu pro Dalího šperky fotografoval právě Avedon, není náhodou. Dalí byl nejen malířem a sochařem, ale rovněž designérem navrhujícím módní doplňky, parfémy, nábytek a podobně. V šedesátých letech byl Dalí na vrcholu své popularity, veřejnost jeho obrazy obdivovala, i když jim úplně nerozuměla. Vlastnit umělecký artefakt vytvořený Dalím bylo otázkou prestiže. Proto se fotograf rozhodl akcentovat na fotografii osobnost tvůrce, nikoli samo dílo. I když ani ono nezůstává skryto, ale tvoří pouhou část osobnosti geniálního umělce.

Dalí byl umělcem, jehož hlavním tématem byl on sám. V jeho reklamní tvorbě se mísí umění s prvky masové kultury dostupné široké veřejnosti. I tyto rysy se snaží Avedon ve svém snímku podtrhnout, zvláště ve slově *POP*? Jedná se již o dílo popkultury, nebo se i nadále pohybujeme v oblasti vysokého umění, které boří veškeré mýty, kritizuje konzumní, buržoazní společnost, vysmívá se jí i jejím ikonám? Nakolik se Dalí ve své práci oddálil od svých revolučních myšlenek z 20. a 30. let? Je on sám jen reklamním produktem, který neváhá spolupracovat s kýmkoli, propagovat cokoli, jen aby byl neustále adorován? Nebo se tímto způsobem Dalí směje společnosti přímo do očí tím, že ve své hlouposti se obdivuje svému zkarikovanému obrazu? I to jsou otázky, které se při čtení Avedonovy fotografie objevují. Ale odpověď na ně není jednoznačná, záleží na divákovi, kterou interpretační cestou se vydá.

Narativní analýza

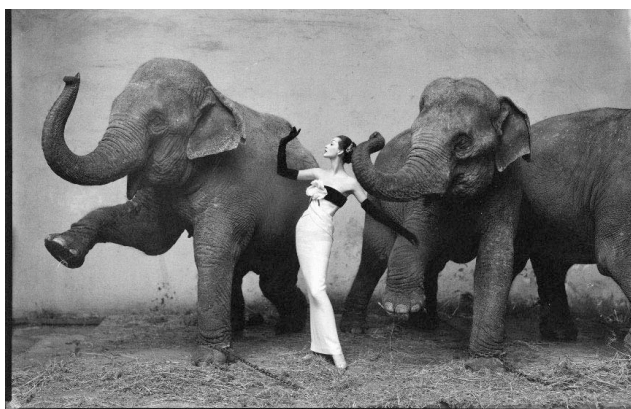
Jak již bylo řečeno v předcházejících analýzách, je na fotografii patrné napětí mezi uměním vysokým a uměním nízkým. Období postmoderny se vyznačuje mísením stylů vysokých a nízkých, častými aluzemi, eklectismem a synkretismem. Módní fotografie je založena na neklidu a vzrušení, které vyplývá ze spojení nespojitelného, a právě proto je obtížné určit, co je umění a co je kýč. Dalí byl typickým příkladem umělce, který balancoval na této hraně, a to především ve svém pozdějším tvůrčím období.

Základním termínem postmodernismu je simulacrum, tedy vyprázdněný obraz, pouhá nápodoba. Simulacrum může být velkým nebezpečím právě pro reklamní, respektive módní fotografii, neboť tím, že využije tradiční estetické kódy naprosto odlišným způsobem, aby zdůraznila pouze prázdnou věc, mytologizovala ji jen proto, aby mohla být úspěšně prodána. Umění je tak degradováno, objevuje se typizace, kýč a stereotyp, který je široké veřejnosti přístupnější.

Na dané fotografii je výše uvedené zcela patrné. Složitá hra symbolů, ukazujících jeden na druhý, použití znaků odkazujících k umění, avšak pouze proto, aby divák pocítil uspokojení z toho, že zná, i když možná nerozumí, že poznává, avšak objasnit podstatu nedokáže.

2. snímek

Obrázek 18: Dovima with the Elephants, 1955



Zdroj⁶²

Sémiotická analýza

Na snímku jsou tři velcí šedí sloni a ženská postava. Uprostřed kompozice stojí žena oblečená do společenských, dlouhých bíločerných šatů, které těsně obepínají její štíhlou postavu. Sukně a živůtek šatů jsou čistě bílé, horní okraj je vytvořen z černé, pravděpodobně, sametové látky, na pravé straně šatů je výrazná bílá ozdoba v podobě květiny. Na nohou má obuty lodičky v barvě šatů. Na ruku má žena nataženy dlouhé černé rukavice, což šatům dodává na eleganci. Tmavé vlasy jsou pečlivě upraveny, z vyčesaných vlasů je vytvořen složitý, ale velmi elegantní a ženský účes, jehož

⁶² WORDPRESS. *Dovima with the Elephants*. [online]. [cit. 2015-02-08]. Dostupné z: <https://iconicphotos.wordpress.com/2009/05/16/dovima-with-the-elephants/>

výjimečnost je podtržena stříbrnou sponou. Žena je poněkud prohnutá, hlavu má mírně zakloněnou nahoru, pohled směřuje napravo.

Dívka stojí v póze typické pro vystoupení, pravá ruka je zvednuta, postavení prstů a dlaně odpovídá taneční nebo divadelní póze, levá ruka doplňuje pohyb pravé, je mírně zvednuta do strany. Levá noha je mírně vystrčena dopředu.

Druhou složkou obrazu jsou tři velcí sloni, avšak vidět jsou pouze dva, třetí je na obrázku zachycen jen částečně. Sloni nemají žádné ozdoby, ale na nohou mají silné řetězy.

Sloni plní příkazy dívky a napodobují její pohyby, pozvedli choboty, pootvřeli ústa a zvedli pravou nohu.

Postavy se nacházejí v místnosti, pravděpodobně ve výběhu pro zvířata, po celé zemi je rozházené seno a tráva.

Strukturální analýza

Na snímku je modelka Dovima Van Cleefová, se kterou Avedon velmi rád spolupracoval. Modelka má na sobě večerní róbu z módního domu Dior, návrhářem byl tehdy ještě málo slavný Yves Saint Laurent. Fotografie byla pořízena v srpnu 1955 v cirkuse Cirque D'Hiver se třemi africkými slony, kteří v cirkuse vystupovali a byli diváky velmi oblíbení. Jedná se o snímek ze série několika fotografií vytvořených v témže duchu, avšak zajímavostí je, že převažují fotografie, kdy Dovima Van Cleefová je oblečena v černé róbě s bílou stuhou.

Kompozice je vystavena na hře kontrastu černé a bílé. První, čeho si divák na fotografii povšimne, je samozřejmě dívka oblečena do bílých šatů. Přesné napodobení linií vytvořených dívčíným tělem je vidět i u slonů. Toto napětí mezi křehkou ženskou krásou a obrovským zvířetem kupodivu vytváří harmonii a zajímavou replikaci původního obrazu.

Pochopitelně se jedná o aranžovanou fotografii, která byla dlouho plánována do nejmenšího detailu. Je možné předpokládat, že fotograf chtěl ukázat něco, co je společné člověku i zvířeti, což je patrné z jejich synchronního pohybu. Avedon použil metodu zdůraznění hlavní postavy pomocí kontrastu a barvy, jelikož světlé objekty na snímku vždy přitahují pozornost, jsou tím, čeho si divák všimne nejdříve, kdežto o pozadí jsou umístěny objekty menší důležitosti. Na dané fotografii vytvářejí sloni efekt tmavého pozadí a osvětlená postava dívky tvoří hlavní část obrazu.

Hermeneutická analýza

Fotografie je vystavěna na kontrastu mezi symetrickými liniemi křehkého ženského těla a silného zvířete, mezi tmou a světlem, mezi mládím a stářím.

Na fotografii lze nalézt mnoho znaků, jež umožňují několik interpretací tohoto díla. Jako první samozřejmě vytane na mysli pohádka Kráska a zvíře. Žena, jejíž krása a mládí jsou ještě patrnější v porovnání se znetvořeným nelidským tvorem. Avšak každá bytost je kombinací zevnějšku a charakteru, který se odkrývá postupně, projevuje se ve skutcích.

Druhou možností, které nabízejí znaky přítomné na fotografii, je vztahování snímku do kontextu umělcova díla jako celku. Avedon byl fascinován stářím, jeho důstojností, jeho epičností. Na této fotografii je to vrásčitá kůže zvířete v protikladu s hebkou pokožkou modelky. Stejný prvek nalezneme na mnoha portrétních fotografiích v šedesátých i pozdějších letech. Dnes, v době, kdy každá portrétní fotografie musí být upravena retušérem, působí Avedonovy snímky jako fotografie dokumentární. Ukazují však, že krása lidského těla není omezena věkem, stárnoucí tvář zbavená veškerého líčidla (masky) vypovídá mnohé o životě člověka, stejně jako jeho vrásčité ruce. Dobře je to patrné na sérii portrétů dánské spisovatelky Karen von Blixen-Finecke z roku 1958.

Třetí linií je revolučnost tohoto snímku. Módní fotografie té doby vycházela spíše z maloměšťácké estetiky, tedy modelka a šaty, které předvádí, byly zobrazovány v odpovídajících exteriérech a interiérech. Tím, že Avedon postavil modelku ve večerních šatech do výběhu pro slony, pohrával si s mnohoznačným vyzněním fotografie, posunul hranice zobrazování módy. Dnes se může daná kompozice jako všední, nikdo se nepozastaví nad touto stylizací, avšak v padesátých letech minulého století byl podobný snímek považován za avantgardní. I díky této Avedonově práci se módní fotografie oprostila od zavedených stereotypních zobrazování módy a umožnila umělcům vyjít na cestu experimentu.

Narativní analýza

Cirkus představuje strukturu vybudovanou na typických žánrech, postavách i tricích, je odtržením od reality. Divák je fascinován tím, co vidí, každou iluzi a kouzlo vnímá v dané chvíli jako realitu, očekává, že bude baven i šokován. Cirkus lze vnímat i jako iluzi, která nám dovoluje vzdálit se z reálného světa a vstoupit do světa, v němž platí jiné zákony, odlišné estetické normy.

Cirkus tedy může být alegorií pro módní průmysl, v pozitivním ohledu, kdy společnost chápe modely návrhářů jako prvek snového světa. Ženy se do nich oblékají, aby byly viděny v jiném světle, chtějí se vymykat, být výjimečné, což jim *haute couture* umožní. Cirkus také může být synonymem módy v negativním kontextu, jako mašinerie, v níž je hlavním cílem šokovat a vydělat peníze, jako panoptikum, kdy krásné se snoubí s odporným.

3.4 Helmut Newton

„Dobří fotografové jsou jako vychované děti, jsou vidět, ale není je slyšet.“

Helmut Newton

Helmut Newton patří ke klasikům fotografie dvacátého století. Svými pracemi změnil jednou provždy představu široké veřejnosti o módě, kráse a sexualitě. Když Newton fotografoval módy, byl vždy jeden krok před ní. Odstranění módu, Newton byl o krok před ní. Jeho snímky pořízené na počátku 70. let neztrácejí charisma ani dnes a i v současné době působí převratně a moderně.

Newtonovy fotografie se pravidelně objevovaly na stránkách módních i společenských časopisů, jako byly Playboy, Elle, Vogue, Queen či Harper's Bazaar. Pro jeho fotografie je typický nádech dekadence, což ještě zdůrazňoval častým použitím černobílého filmu. Newton nikdy neopěvoval pompézní svět showbyznysu, ale velmi důkladně jej studoval, přičemž se snažil odhalit jeho pravou tvář. Módní fotografie nejsou snímány z pozice voyera, ale z pozice bystrého pozorovatele, který nemá zájem o vnější stránku věcí, ale jejich podstatu a skrytý význam.

Jméno Helmuta Newtona se stalo ve světě módy pojmem, mnohá z vydání módních časopisů obsahujících jeho práce se dodnes pokládají za kultovní. Newton byl především umělcem, který dokázal najít estetickou dokonalost i v maličkostech. Podařilo se mu změnit kánon krásy a rozšířit hranice toho, co je v módní fotografii dovoleno. Jeho experimentální erotické fotografie jsou provokativní i konceptuální, dokonce i ze série portrétů francouzské filmové hvězdy Catherine Deneuveové, jež je na první pohled tendenční, je cítit výzva, vzrušení a drama. Zvláště důležitým momentem se pro Newtonovu tvůrčí metodu stal portrét této herečky z roku 1976 uveřejněný v časopise Esquire. Jedná se o černobílý, monochromatický snímek naplněný mnohoznačností a napětím, na němž je, jindy velmi zdrženlivá Deneuveová,

zachycena ve svůdné póze, s cigaretou a hlubokým výstřihem jako ztělesnění pulsujícího chtíče, přičemž však neskonale elegantní.

1. snímek

Obrázek 19: Catherine Deneuveová, Esquire, Paris, 1976



Zdroj⁶³

Sémiotická analýza

Na snímku je zachycena žena, jež se nachází v interiéru, pravděpodobně v pokoji. Má na sobě černé šaty se špagetovými ramínky, šaty jsou krajkové s hlubokým výstřihem. Žena má rovněž černý šál, který jí však sklouzl z ramen a halí pouze její lokty. Šperky nejsou nikterak výrazné, avšak jsou elegantní a dotvářejí celkový obraz ženy. Na krku má pověšený řetízek s kulatým přívěskem, na malíčku pravé ruky prsten s kamenem a na téže ruce stříbrný náramek.

Žena má dlouhé blond vlasy, trochu začesané dozadu, její líčení je dost výrazné, má kouřové stíny a pravděpodobně světlý odstín rtěnky. Žena kouří, avšak cigaretu přidržuje pouze zuby, ústa má pootvřená.

Sedí na posteli trochu ve vyzývající pozici, pravou nohu má položenou přes levou, pravá ruka spočívá na levém kolenu a levou si ještě trochu stahuje výstřih.

⁶³ HELMUT NEWTON ESTATE. *Catherine Deneuve, Esquire, Paris, 1976* [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://en.vogue.fr/fashion-pictures/celebrity-photos/diaporama/helmut-newton-and-his-women/11437/carrousel#catherine-deneuve-esquire-paris-1976>

Na černobílé fotografii je Catherine Deneuveová, slavná francouzská herečka dvacátého století, která byla známa svou elegancí a ženskostí. Newton se rozhodl radikálně změnit její image a zobrazit ji jako nespoutanou, svobodnou ženu.

Strukturální analýza

Helmut Newton vytvořil v roce 1976 v Paříži sérii snímků Catherine Deneuveové pro pánský časopis Esquire. Jak již bylo uvedeno výše, herečka je na Newtonově snímku zobrazena jako naprosto jiná žena, než jakou byla ve svém životě. Je zde symbolem femme fatale, svůdné ženy, která si dokáže podmanit muže pouhým pohledem či gestem. Je možné, že Newton zvolil záměrně tento styl fotografií pod dojmem filmu Hustle (Podivná spravedlnost) z roku 1975, kde Deneuveová hrála luxusní prostitutku a partnerku policisty vyšetřujícího podivnou sebevraždu.

Sama Deneuveová hovoří o Newtonových snímcích jako fotografiích, které v sobě vždy skrývají nějaké tajemství, ale které jsou jejími nejspěšnějšími fotografiemi.

Newton dosahuje emoční vypjatosti, syrovosti i provokativnosti celé kompozice díky absenci barev. I když pracoval jak s barevnou, tak černobílým fotografiím dával přednost, neboť právě ony dodávaly snímkům neopakovatelnou atmosféru a umožnily těm, kdo snímek pozorují koncentrovat se, nerozptylovat se barevným spektrem. Newton vede Deneuveovou, aby si rukou ještě více odhalila dekolt, jako by naznačovala svoji touhu být viděna, provokovat divákovu představivost. Nejen pohyb ruky, ale celá kompozice akcentuje poprsí, je to ta část hereččina těla, která upoutá pozornost každého diváka.

Hermeneutická analýza

Newtonovo dílo se vyznačuje tím, že zobrazoval ženy nespoutané žádnými společenskými konvencemi, ženy silné, sebevědomé a nezávislé, které jsou si vědomy své výjimečnosti a se svým tělem nakládají podle své svobodné vůle. Ženy, které se nebojí žádné výzvy, ženy žijící v luxusu a s rozkoší využívající vše, co jim svět nabízí.

Každá autorova fotografie je součástí celého jeho díla, fotografického diskurzu stvořeného Newtonem. Pokud se analýze podrobí jeho dílo jako celek, lze identifikovat několik shodných znaků, které se neustále opakují, jedná se o motivy narcisismu, hříchu a odplaty. První motiv se objevuje u fotografií, v nichž se nachází přímo zrcadlo nebo nějaký předmět, v němž se postava odráží. Ženská těla (většinou nahá) jsou na těchto fotografiích pouze jako objekty, často jsou velmi podobné pouhým figurínám.

Živé modelky i figuríny jsou na fotografiích zobrazovány jako partneři, vstupující do nejednoduchých erotických i sexuálních vztahů.

Později se začíná objevovat motiv pokušení a hříchu, kde hraje hlavní roli vášeň, rozkoš a touha. Ženy svádějí muže, kteří jsou s nimi na fotografii, ale i všechny ty, kteří se dívají. Newton díky kompozici dosahuje silného erotického náboje i u snímků, kde modelkami jsou oblečené herečky, tak jako je tomu u daného snímku. Newton však nebyl moralistou, nevnímal sex jako hřích, ale vysmíval se prázdné sexualitě, kterou podle něj média zneužívala. V jeho díle má každý pohyb, každý pohled, všechny předměty na fotografii svůj smysl, skrze něž fotograf oslovuje diváka.

Třetí částí Newtonova díla jsou fotografie, které logicky navazují na předcházející. Odplata je zobrazena buď jako vykoupení, nebo trest. Často se u Newtona objevují fotografie s tématem sebevraždy, ale také mučení.

Fotografie Catherine Deneuveové tak tvoří v kontextu celého autorova díla velmi čitelný snímek. Krásná žena, která o své kráse a tudíž i moci dobře ví a využívá ji pro své záměry.

Narativní analýza

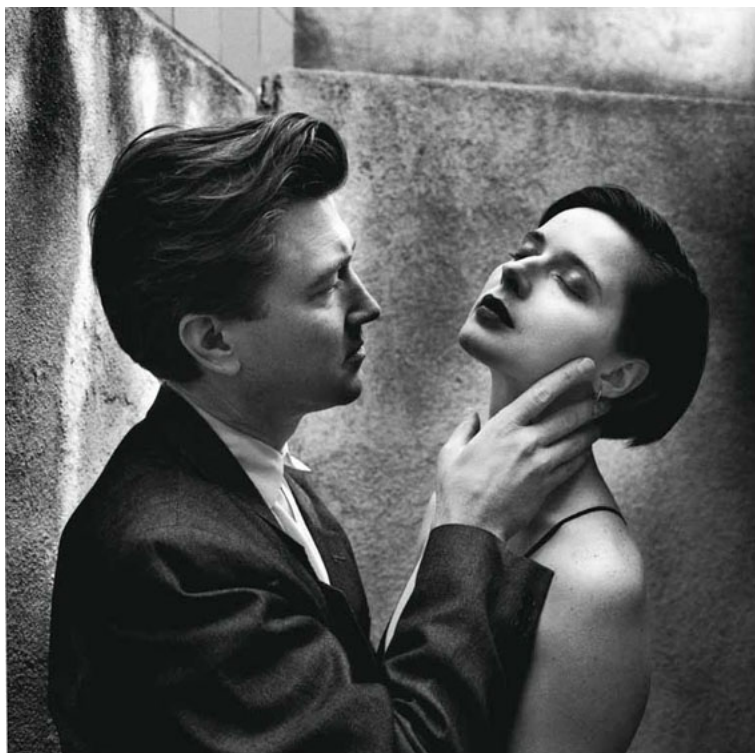
Divák přistupuje ke každému uměleckému dílu skrze svoji zkušenost, životní, kulturní i společenskou. Tímto prizmatem potom čte každý znak, dekoduje jej z hlediska svého vlastního vnímání skutečnosti ovlivněného diskursem doby, v níž žije.

Všechny jednotliviny, jež divák na fotografii identifikuje, skládají v jeho mysli příběh, neboť s podobnými znaky se již setkal a byly přečteny ve vztahu k prostředí i osobám.

Celý snímek prakticky vyplňuje postava ženy, pozadí je rozostřené, ale lze se domnívat, že se jedná o pokoj, nejspíše hotelový. Ženina póza, oblečení, výraz i všechny doplňky nám nabízejí interpretaci, že se díváme na luxusní prostitutku. Newton často fotil svoje modelky, které kouřily, nebo měly cigaretu v ústech. V kinematografii byla cigareta vždy symbolem sebevědomého muže, značka cigarety definovala jeho sociální postavení, jeho charakter. Cigareta v ruce ženy znamenala jednak emancipaci, vyrovnání se muži, jednak byla bezpochyby metaforou pro sex. Před tzv. sexuální revolucí bylo nutné, aby kinematografie dodržovala všechna pravidla úzkoprsé morálky, a proto se ve filmech objevovalo velké množství metafor, které však diváci dokázali přesně přečíst. Zapálená cigareta (či pozvání na cigaretu) znamenala nabídku sexu. Daný snímek byl sice vytvořen na konci sedmdesátých let, ale tento znak společnost ještě identifikovala velmi jasně.

2. snímek

Obrázek 20: David Lynch and Isabella Rosselliniová, Los Angeles, 1983



Zdroj⁶⁴

Sémiotická analýza

Na snímku jsou dva lidé, nalevo stojí muž, na pravé straně žena. Muž je oblečen do klasického tmavého saka a bílé košile zapnuté až k poslednímu knoflíčku. Žena má na sobě patrně klasické černé šaty se špagetovými ramínky a hlubokým výstřihem.

Muž má krátké, husté, prošedivělé vlasy, které jsou pečlivě upraveny. Ofina je poněkud delší, ale díky tomu lze vytvořit zajímavou vlnu. Vlasy ženy jsou černé, ne tak husté jako mužovi, jsou polodlouhé, ostříhané na mikádo s pěšinkou na levé straně. Má výrazný make-up, oči jsou nalíčeny tmavými barvami a na rty byla pravděpodobně použita rtěnka rudého odstínu.

Pár stojí v rohu místnosti, která má hrubé betonové zdi, ale nad hlavou muže je vidět fragment stěny s kachlíky, z čehož lze usuzovat, že jsou někde v umývárně nebo jiné technické místnosti. Muž se pravou rukou dotýká krku ženy, ruka byla zachycena

⁶⁴ HELMUT NEWTON ESTATE *David Lynch and Isabella Rossellini, Los Angeles, 1983* [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://www.photography-now.com/exhibition/104413>

v pohybu, když ženu hladil. Žena má zakloněnou hlavu, ruce spuštěné a oči zavřené, muž ji naopak pečlivě pozoruje.

Pár je tvořen dvěma významnými představiteli světové kinematografie, Davidem Lynchem, slavným režisérem, a Isabellou Rosselliniovou, oblíbenou herečkou tohoto režiséra. Snímek vznikl v době, kdy byli skutečným párem, proto lze v jejich gestech i mimice spatřit skutečnou lásku, zamilovanost i touhu. Lynch se něžně dotýká své partnerky, které jeho pozornost přináší potěšení. Pár se setkal v roce 1986 při natáčení společného filmu *Modrý samet* a žili spolu až do roku 1991.

Fotograf vytvořil zajímavou pózu obou hlavních aktérů, jejich vzájemný vztah je na snímku podtrhnut celkovým splynutím postav, Lynchova ruka je jakoby součástí těla jeho partnerky. Dvě postavy splynuly v jeden celek.

Strukturální analýza

Portrét režiséra Davida Lynche a herečky Isabelly Rosselliniové vznikl v Los Angeles v roce 1983, tedy ještě před nejslavnějšími filmy tohoto páru, jako *Modrý samet* a *Zběsilost v srdci*.

Newton vytvořil poměrně jednoduchou kompozici, která však dovoluje hlubokou analýzu vztahu zobrazeného páru. Dotek muže - Lynche není příliš něžný, spíš se vyznačuje smyslností a touhou ovládat, zatímco žena je v submisivní, poddajné pozici. Tím se Newtonovi podařilo na snímku zachytit nejen vztah muže a ženy jako partnerů, ale rovněž vztah dominantního režiséra a ovládané herečky. Z výrazů obou postav je patrné, že takový vztah jim vyhovuje, že se nacházejí v postavení, které je pro ně typické a pohodlné zároveň.

Hermeneutická analýza

Jak již bylo uvedeno výše, Newton vytvářel osobité fotografie plné smyslnosti a erotických konotací, zároveň se však jeho dílo vysmívalo klišé popkultury a typizovaných obrazů předkládaných médiu. V jeho fotografiích lze proto najít náznak kýchče, typizovaných postav, výrazů, avšak tím, že je zasadí do nečekaného prostředí, zdůrazní provokativní detail, posouvá svoji práci na jedinečné umělecké dílo.

Sám Newton jednou prohlásil, že pokud o sobě jakýkoli fotograf tvrdí, že není voyeur, je hloupý a lže. Proto jsou jeho fotografie záměrně aranžovány jako scény, které fotograf, respektive divák sleduje tajně. Proto se postavy často nacházejí v uzavřených prostorech, jako jsou hotelové pokoje, apartmány či místa vzdálená lidskému pohledu, jako je tomu v tomto případě. Na druhé straně stojí fotografie

zobrazující postavu nacházející se ve veřejném prostranství, městské ulici či pláži, kde se přímo vystavena pohledům ostatních lidí. V Newtonově díle se snoubí exhibicionismus s voyeurstvím, tedy podle psychoanalýzy potěšení z dívání dělicí se na pasivní (voyeurismus) a aktivní (exhibicionismus).

Narativní analýza

Rozkoš je jednou z možností vztahu mezi ovládajícím a ovládaným. Uspokojení plynoucí z tohoto spojení vyplývá ze složité psychologie osobnosti. Na této fotografii je na první pohled patrné, že muž dominantním a aktivním partnerem, zatímco u ženy převládá poddajnost. Ovšem z druhé strany je možné se domnívat, že žena je tím, kdo manipuluje, kdo rozhoduje, i když skrytě, neboť si je vědoma mužovy fascinace. Fakt, že mu dovolí, aby se jí dotýkal, aby se na ni díval, tak naplňuje to, co bylo řečeno výše. Obě postavy jsou manipulativní, neboť každá zažívá slast z opačného, ona chce být viděna, on se chce dívat.

3.5 Annie Leibovitzová

„In a portrait, you have room to have a point of view. The image may not be literally what's going on, but it's representative.“⁶⁵

Annie Leibovitzová

Jedna z nevýznamnějších fotografek současnosti se narodila 2. října 1949 ve Waterbury ve státě Connecticut. Její otec byl plukovníkem letectva Spojených států, matka vyučovala tanec. Byla to právě matka, kdo Leibovitzovou podporoval v jejích uměleckých zálibách, a proto patrně začala fotografovat už jako dítě, avšak první seriózní snímky pořídila při svém pobytu v izraelském kibucu, když fotografovala práci archeologů ve svatyni krále Šalamouna.

Když jí bylo dvacet, zaslala svoje černobílé fotografie do redakce populárního časopisu Rolling Stone a již v roce 1970 zde začala pracovat na plný úvazek a dokonce se stala vedoucí uměleckého oddělení. V tomto časopisu pracovala celých třináct let, zdokonalovala se ve své profesi, neboť vedení časopisu jí poskytovalo

⁶⁵ ANNIE LEIBOVITZ. *Quotes*. [online]. [cit. 2015-01-08]. Dostupné z: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/a/annieleibo344645.html>. „V portrétu je prostor pro váš názor. Obraz nemusí být doslovně popisovat, co se děje, ale měl by být reprezentativní.“ Překlad autorka.

naprostou uměleckou svobodu. Počínaje rokem 1974 začal časopis vycházet v barevném formátu, a proto se musela Leibovitzová, do té doby pracující výhradně s černobílou fotografií, učit novým technikám spojeným s barevnou fotografií, v té době začala experimentovat s osvětlením scény, aby získala co možná nejpřesnější odstíny požadovaných barevných kompozicí. Musela změnit celou koncepci zhotovení snímků a naučit se myslet v barvách.

V roce 1975 odjela na turné s kapelou The Rolling Stones a pořizovala veškeré jejich snímky. Mimoto nafotila řadu černobílých portrétů členů skupiny, neboť černobílá portrétní fotografie podle ní dokázala přesněji zachytit výraz i myšlení fotografovaného člověka.

Za přelomový v její kariéře lze považovat rok 1980, neboť v prosinci toho roku se jí naskytla možnost vytvořit sérii snímků Johna Lennona a jeho ženy Yoko Ono, které se měly použít na přebal jejich společného alba *Double Fantasy*. Díky tomuto focení se z Leibovitzové stala skutečná legenda současné fotografie, neboť fotografie nahého Lennona, který se jako dítě tiskne ke stoicky klidné Yoko Ono, je považována za nejlepší fotografii v dějinách portrétních snímků. K jeho popularitě rovněž přispěl i fakt, že se jednalo o poslední fotografii Johna Lennona, protože o několik hodin později byl zabit šíleným fanouškem.

V roce 1983 vydala svoji první knihu s jednoduchým názvem *Annie Leibovitzová: Fotografie*, která zahrnovala fotografie z evropského cyklu. Ve stejném roce změnila zaměstnání a odešla z Rolling Stone a začala pracovat pro časopis *Vanity Fair*. Práce byla zároveň velmi inspirativní, avšak zároveň velice stresová, neboť do té doby byla Leibovitzová zvyklá pracovat sama, a bylo pro ni tudíž obtížné přizpůsobit se hektické atmosféře, která v časopise panovala. Nicméně právě práce pro tento časopis umožnila Leibovitzové skutečně vstoupit do světa showbyznysu, takže mohla vytvořit množství fotografií filmových hvězd, zpěváků a politiků v různých situacích: od hrdinských až k provokativním a šokujícím. Sama Leibovitzová k tomu poznamenala: „*Fotografuji svoji epochu.*“ Ovšem je možné říci, že pouze nezaznamenává svoji epochu, ale že ji také mění, neboť mnohé z fotografií se staly doslova předělem v chápání módy i společenského života, jako příklad lze uvést fotografii Demi Mooreové v pokročilém stádiu těhotenství. Do té doby představovalo těhotenství dobu, kdy se hvězdy showbyznysu většinou nenechávaly fotografovat, a pokud ano, tak pouze pózách a úboru tomuto stavu příslušných.

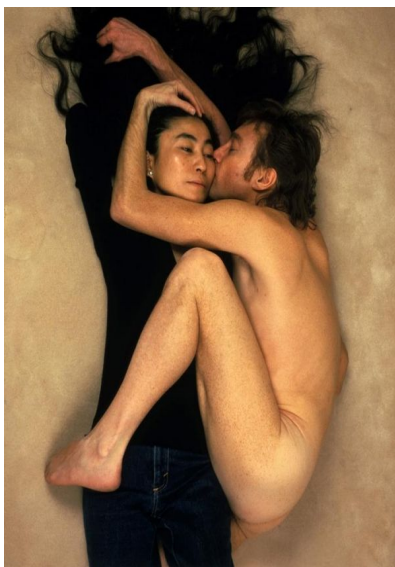
Od poloviny osmdesátých let se však nevěnuje pouze portrétní fotografii známých osobností a módní fotografii, ale fotografuje různá sportovní utkání či taneční

vystoupení. V roce 1986 vytváří knihu fotografií z Mistrovství světa ve fotbale v Mexiku, připravila fotografický materiál pro taneční společnost White Oak Dance Project založenou nadací Michaila Baryšnikova pro talentované tanečnický.

Velký vliv nejen na život, ale i na tvorbu měla pro Annie Leibovitzovou její životní partnerka Susan Sontagová, s níž se seznámila na sklonku osmdesátých let. Sontagová ji podporovala v jejích samostatných projektech, inspirovala ji k cestě do Sarajeva, kde vytvořila sérii dokumentárních snímků zachycujících hrůzy balkánské války. Nejslavnější fotografií z této série je černobílý snímek s názvem *Kolo chlapce, kterého právě zabil odstřelovač*.

1. snímek

Obrázek 21: John Lennon a Yoko Ono



Zdroj⁶⁶

Sémiotická analýza

Nejdříve bude provedena analýza na základě opozice denotace a konotace. Denotátem jsou na této fotografii lidské bytosti, žena a muž. Žena je oblečena, má na sobě černý svetr a modré klasické džíny. Stejně strohé jako oblečení jsou i její doplňky, na snímku je vidět malá stříbrná náušnice. Černé vlnité vlasy jsou rozpuštěné a leží volně kolem hlavy. Žena leží na zemi, pravou ruku má poleženou pod hlavou a levou objímá mužovo tělo.

⁶⁶ JODI JONES STUDIO. *John Lennon and Yoko Ono*. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-08]. Dostupné z: <http://jodijonesstudio.com/a-young-annie-leibovitz-shares-her-lighting-technique>

Muž je nahý, jeho vlasy jsou polodlouhé, je oholený, ale má kotlety. Muž svým tělem obtáčí ženu, pokrčenou levou nohu má položenou na těle ženy. Obě ruce jsou ve vzpřímené poloze, levá objímá hlavu ženy, druhá je položena na jejích vlasech, přičemž prsty vlasy svírá.

Postavy leží na měkké tkanině tělové barvy, z obrazu však není patrné, zda se jedná o koberec, látku či deku.

Při popisu konotace vycházíme ze znalosti historického a kulturního pozadí vzniku dané fotografie. Snímek byl pořízen v roce 8. listopadu 1981, tedy v den, kdy byl John Lennon v New Yorku zastřelen šíleným fanouškem, Markem Chapmanem.

Dominantní polohu na snímku zaujímá žena, avantgardní umělkyně Yoko Ono, kdež muž, hudebník John Lennon, je zobrazen v póze bezbranného dítěte tulícího se ke své matce, kterou líbá. Oblečení i vizáž obou manželů je typická pro osmdesátá léta, převládající tmavé barvy v oblečení, typické džíny, dlouhé neupravené vlasy, ale také kotlety na mužově tváři.

Co se týče barevné kompozice, fotografie využívá kontrastu dvou barev, světlé (tělové) a tmavé (černé, tmavomodré).

Zvolená póza odhaluje vztahy mezi těmito dvěma lidmi. Žena jakoby nezáučastněně přijímá mužovu lásku, je dominantní, muž je na ní ve všech ohledech závislý. Je to právě on, který je zobrazen v dynamické pozici, která se projevuje v pokrčených končetinách evokujících pohyb, jakož i v náznaku polibku.

Strukturální analýza

Jak bylo uvedeno v teoretické části, strukturální analýza má rovněž dvě složky. V tomto případě bude první, tedy analýza toho, co je *vidět*, bude totožná s analýzou v sémiotické interpretaci.

Strukturální analýza dále vychází ze vztahu fotografovaného a fotografa. Zde je patrné, že fotografka naaranžovala osoby do určité pozice, která zřejmě podle ní vyjadřovala vztah těchto manželů. I když ženská postava je křehká, vyzařuje z ní síla a moc, již ovládá muže. Odráží to pravděpodobně skutečný vztah Lennona a Yoko Ono, neboť kvůli své ženě opustil kapelu, kterou zakládal a která je symbolem moderní hudby i moderního životního stylu.

Hermeneutická analýza

Jestliže budeme vycházet z teorie hermeneutického kruhu, je nezbytné nejprve porozumět jednotlivým složkám fotografie, abychom mohli pochopit její význam.

Do popředí zde vstupuje i osobnost fotografky. Tento snímek mohl vzniknout jen díky tomu, že Annie Leibovitzová se pohybovala dlouhou dobu mezi hudebníky, velmi dobře se orientovala ve vztazích předních hvězd hudební scény. Rovněž ke vzniku fotografie přispěl fakt, že v té době se jednalo již o renomovanou fotografku známou právě z umělecké části časopisu Rolling Stone. Ze snímku je patrná naprostá důvěra Yoko Ono a Johna Lennona k Annie Leibovitzové, jež se projevuje v tom, že se nechali vyfotografovat ve velmi intimní pozici odhalující jejich vzájemný vztah. Je však zřejmé, že fotografie pracuje s prototypickými postoji, barvami a tvary, které umožňují identifikaci příjemce se zobrazovanými osobami a zároveň i implikaturu řady narativů, jež příjemce ovládá.

Narativní analýza

Jestliže se na daný snímek podíváme hlediska sémiotického čtverce, tedy vezmeme v úvahu vztahy mezi jednotlivými složkami fotografie, zjistíme, že spolu vstupují do následujících vztahů.

Postavy na snímku vykazují znaky, podle nichž poznáme, že se jedná o muže a ženu, rovněž je na první pohled patrné, že se nejedná o matku (ne-matka) a syna (ne-syn). Ovšem celá kompozice snímku ukazuje na vztah dítěte a matky, tedy syna a matky. Muž se ve vztahu k ženě nachází v prenatalní pozici, do níž se dospělí pokládají ve chvílích nejistoty, strachu a potřeby povzbuzení.

Jestliže budeme fotografický snímek číst jako text, dojdeme k následujícímu poznání. Každá ze složek obrazu totiž nějakým způsobem promlouvá, evokuje v divákovi slova. Při pohledu na ženu se vynořují slova, jako netečná, nezúčastněná, ponořená do svého světa, silná, sebejistá, hrdá. Naopak muž v divákovi probouzí slovesa: tulit se, choulit se, schovat se, líbat.

Z obou uvedených pozorování vyplývá, že na fotografii je přítomen archetyp žena – matka, bohyně Gáia, která vše stvořila, k níž se vše upíná. Žena, která v moderní společnosti přebírá úlohu toho, kdo je silnější, kdo rozhoduje, ale zároveň si ponechala podstatu mateřství – je útočištěm a jistotou. Druhým archetypem na snímku je archetyp dítěte, Jung jej charakterizuje takto: „*Dítě je to, co je opuštěno a vydáno napospas a zároveň božsky mocné; nepatrný, pochybný počátek a triumfální konec.*“⁶⁷

⁶⁷ JUNG, C. G. *Výbor z díla*. 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Jenečka, 1997. s. 437. ISBN 80-85880-11-3.

2. snímek

Obrázek 22: The Scare crow joining Dorothy on her pilgrimage, 2005



Zdroj⁶⁸

Sémiotická analýza

Na druhé fotografii Annie Leibovitzové jsou dvě osoby a jedno zvíře. Napravo stojí muž, nalevo žena, jež drží v náručí psa. Dívka má na sobě modré šaty ke kolenům s nabranou sukni a červené sandály na vysokém podpatku. Má dlouhé, světle hnědé vlnité vlasy sepnuté červenou stuhou do ohonu. V ruce drží šedého, chundelatého psa nejasné rasy.

Muž má na sobě modrou džínovou košili zapnutou až na poslední dva knoflíčky. Přes košili má tmavě modrou pletenou vestu na zlatý zip a lehkou bundu ve stejné barvě jako vestu. Dále má modré, klasické džíny rovného střihu, zašpiněné pracovní rukavice hnědé barvy a tmavě hnědé boty. Na hlavě má posazený černý klobouk s širokou krempou. Z bundy muže trčí trocha slámy.

Obě postavy se nacházejí uprostřed kukuřičného pole. Dívka přichází po cestě vyložené žlutými cihlami k muži, který stojí na nějakém podstavci a opírá se o dřevěný kříž. Dívka je zachycena v pohybu a výrazná mimika na jejím obličejí vyzařuje velké překvapení, má zkoumavý pohled a pootevřená ústa, jakoby se chystala něco říci. Pes, kterého drží v ruce, se dívá přímo do objektivu fotoaparátu.

Postava muže je statická, jeho pohled je fixovaný někam do dále. Zvolil si pohodlný postoj s pokrčeným levým kolenem, ruce mu volně leží na dřevěné opěrci.

⁶⁸ GALLERYHIP. *The Scarecrow joining Dorothy on her pilgrimage*. [online] ©2005 [cit. 2015-01-08]. Dostupné z: <http://galleryhip.com/annie-leibovitz-alice-in-wonderland-vogue-slideshow.html>

Za kukuřičným polem je v levé straně snímku les, obloha je modrá, ale ne úplně jasná. Barevná kompozice pozadí je výrazná, jsou použity tři základní barvy: žlutá, modrá a zelená v několika odstínech.

Strukturální analýza

Tento snímek byl pořízen v rámci focení pro módní časopis Vogue v prosinci roku 2005. Série fotografií se inspirovala klasickým dílem americké literatury i kinematografie Čaroděj ze země Oz. Na fotografii je zachycena scéna, ve které se Dorotka se svým psem Toto potkává se Strašákem. Roli Dorotky svěřila Leibovitzová mladé talentované herečce Keiře Knightleyové, strašák hraje americký minimalistický umělec Brice Marden.

Knightleyová ztvárňuje malou naivní dívku putující po pohádkové zemi. Na její tváři se zrcadlí nedůvěra, strach a také trochu zvědavosti. Tělo má trochu prohnuté dozadu, jako by ustupovala od postavy Strašáka ze strachu. Brice Marden hraje hloupého Strašáka, který nemá žádný rozum. Povedlo se mu dokonale vyjádřit jeho hloupost tím, že na své tváři nemá žádné emoce, dokonce jeho pohled neupoutala ani postava dívky, tedy naprosto nový prvek v jeho světě.

Hermeneutická analýza

Módní fotografie často pracuje se známými motivy, zasazuje modelky do kontextu, který je divákovi dobře znám, může se s prezentovaným výrobkem dobře ztotožnit, neboť se předpokládá, že dílo, na něž se odkazuje, bude vyvolávat emoce pozitivní.

Annie Leibovitzová často ve svých fotografiích využívá téma pohádky, filmu či muzikálu. Pro americkou verzi časopisu Vogue zvolila pohádkový příběh Dorotky Galeové z románu amerického spisovatele Lymana Franka Bauma Čaroděj ze země Oz, který patří k nejznámějším americkým dětským knihám.

V módní fotografii je nezbytné, aby kompozice byla vytvořena s ohledem na produkt, který je centrem zájmu, ať se již jedná o oděvy, obuv, doplňky či předměty denní potřeby. Je pochopitelné, že produkt musí být do kompozice vhodně začleněn, aby konečný dojem ze snímku působil harmonicky. Na všech fotografiích z této série je Knightleyová oblečena do šatů světlých odstínů a červených lodiček, což nejvíce odpovídá nejznámějšímu ztvárnění zmíněného příběhu, a to filmové verze z roku 1939 s Judy Garlandovou v hlavní roli.

Narativní analýza

Vladimir Jakovlevič Propp ve svém díle Morfologie pohádky stanovil 31 prvků, které musí pohádka, respektive pohádkový příběh, obsahovat. Na jejich základě lze potom analyzovat všechny příběhy a rozdělit je do skupin podle vybraných kritérií. Podle Proppa lze v každém příběhu najít strukturu, která je pevně dána a která existuje bez ohledu na místo a dobu vzniku. Nejdříve se čtenář s hrdinou seznámí, poté se objeví nějaký problém, který může vyřešit pouze hrdina, vydává se proto na cestu, na níž nachází buď pomocníka (eventuálně pomocníky), nebo nepřítele (toho, kdo mu škodí, nebo toho, kdo s ním soupeří). Na cestě musí hrdina obstát ve zkoušce, aby byl na konci příběhu odměněn. Teoretické Proppovo dílo mělo velký vliv na strukturalismus a bádání v oblasti mytologie, folkloru i literárních textů.

Příběh o Dorotce má stejnou strukturu, jak naznačil Propp. Daná fotografie zachycuje Dorotku, která se již vydala na cestu a nyní se postupně setkává se svými pomocníky, zde konkrétně s prvním pomocníkem, Strašákem. Tento příběh je ozvláštněn tím, že i pomocníci mají svůj cíl, kvůli kterému se vydávají na cestu, proto si vzájemně pomáhají a nakonec dosáhnou, i když pochopitelně naprosto jinak než přepokládali, toho, po čem toužili.

Leibovitzová činí pohádku součástí módního diskursu. Mnozí čtenáři, respektive čtenářky, považují módu a módní zboží za sen, kterého touží dosáhnout. Naplnění jejich snu má tedy také svoji strukturu a neměnnou posloupnost, kdy na začátku stojí koupě módního časopisu, poté fascinace zobrazenými předměty (k tomu právě napomáhá neotřelé zpracování uměleckého fotografa) a nakonec realizace snu – koupě.

ZÁVĚR

Použití sémiotické analýzy v oblasti masové komunikace otevírá dostatečně široké pole možností. Orientace daného přístupu k analýze vnitřní struktury textů umožňuje pochopit to, co obvykle není možné zprostředkovat jinými metodami zkoumání obsahu masové komunikace. Zvláštní význam má sémiotická analýza i z toho důvodu, že na jejím základě je možné analyzovat texty (obrazy, sdělení), v nichž jsou zároveň použity znakové systémy různé povahy, což je prakticky většina sdělení (textových i obrazových) v současných sdělovacích prostředcích.

Orientace sémantiky na analýzu konotativní struktury textu je neoddělitelně spojena s chápáním toho, jak se text vztahuje k širšímu, sociálně kulturnímu kontextu. Důležitým se jeví i fakt, že daný přístup k analýze sdělení přispívá k pochopení zásadní role médií jako zdroje formování představ lidí o realitě. V neposlední řadě umožňuje sémiotická analýza v praxi odhalit mechanismy fungování jakékoli ideologie. Nezbytnou podmínkou sémiotické analýzy je uvážení pozice čtenáře (diváka, posluchače), neboť právě sémiotika klade zvláštní důraz i na stranu příjemce, předpokládá jeho aktivitu a uvědomuje si, že je nezbytné věnovat pozornost i postojům, hodnotám a emocím toho, kdo sdělení čte.

Zároveň je třeba mít na paměti, že sémiotická analýza je pouze jednou z možných metod interpretace textového nebo obrazového sdělení, a proto vyžaduje, aby byly souběžně použity i jiné způsoby čtení sdělení. Podstata sémiotické interpretace spočívá především v tom, že sdělení analyzuje na základě kvalitativních principů, nikoli na základě principů kvantitativních. Z toho vyplývá, že nabízené rozborů jsou pouze jednou z možných cest, s jejichž pomocí lze nalézt obecný smysl sdělení. Aby bylo možné závěry sémiotické analýzy zobecnit, je třeba použít i doprovodné kvantitativní metody analýzy.

V této diplomové práci bylo k analýze vybraných fotografických děl použito jak analýzy sémiotické, tak i ostatních metod zkoumání smyslu uměleckého díla. Je zajímavé pozorovat, že fotografie je natolik osobitým nositelem informace, že při každém typu interpretace lze dojít, pokud ne k totožným, tak velmi podobným závěrům. Lze se domnívat, že je to způsobeno samou podstatou fotografie, jakožto zachycení skutečnosti. To znamená, jak již řekl Barthes, že „...*dvě stránky fotografie (snímek a referent) od sebe nelze odloučit, nemáme-li je zničit...*”⁶⁹ Každý, kdo se dívá

⁶⁹ BARTHES, R. *Světlá komora - poznámky k fotografii*. 2. vyd. Praha: Agite/Fra. s. 14. ISBN 80-86603-28-8.

na fotografii, vidí stejné osoby a předměty, proměňuje se pouze kontext, který dokáže (nebo nedokáže) pozorující na snímku identifikovat. Všeobecně známé historické a kulturní odkazy jsou patrné pro všechny příjemce, avšak někdy fotograf speciálně ukryje i jiné aluze, jež jsou přístupné pouze určitému okruhu příjemců.

Daná diplomová práce byla pokusem ukázat, jakým způsobem lze pochopit širší význam fotografie na základě správně provedené analýzy jednotlivých obsahových složek snímku, které byly však vztaženy do diskurzu doby vzniku dané fotografie. Rovněž bylo zajímavé, jakým způsobem se do fotografií promítá osobnost fotografa, jehož umělecké postupy zůstávají stejné ve všech jeho pracích.

Svět nepřestane být fascinován možností zachytit a uchovat obraz, zachytit jedinečnost okamžiku, který se již nikdy nevrátí, nikdy se nemůže opakovat, ale na fotografii zůstane zachován napořád.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

BARTHES, R. *Fotografická zpráva*// BARTHES, R. Systém módy. Moskva, 2003. s. 379-380. ISBN 80-86603-28-8.

BARTHES, R. *Světlá komora - poznámky k fotografii*. 2. vyd. Praha: Agite/Fra. 2005. s. 124. ISBN 80-86603-28-8.

DRTIKOL, F. *Duchovní cesta*. 1. vyd. Praha: Svět, 2004. s. 400. ISBN 80-902986-6-4.

DRTIKOL, F. *Oči široce otevřené*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svět, 2002. s. 15. ISBN 80-902986-1-3.

JUNG, C. G. *Výbor z díla*. 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. s. 437. ISBN 80-85880-11-3.

Mt 14, 3-11, Mk6,17-29 in Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Praha: Zvon, 1991. ISBN 80-7113-009-5.

SOUČEK, J. B. *Řecko-český slovník k Novému zákonu*. 6. vyd. Praha: Kalich. 2003. s. 376. ISBN 80-7017-853-1.

Seznam použitých zahraničních zdrojů

BALL S., SMITH, G. *Analyzing Visual Data*. © 2001. London: Sage. 1992. s. 21. ISBN 9780803934351.

BARTHES R., *S/Z*. 1. vyd. Moskva: Ad Marginem, 1993. s. 304. ISBN: 5-8334-0039-2.

ECO U. *The Absent Structure*. Petrohrad., 1998. s. 177-202. ISBN 5-89091-252-6.

ECO, U. *Otsutstvuyushaya struktura. Vvedenie v semiologii*. 1. vyd. Petrohrad: Simpozium, 2004. s. 544. ISBN 5-89091-252-6.

EFIMOV, M. *Technicheskie sredstva pererabotki teksta I ilustracii*. 1. vyd. Moskva: Mirknigi, 1994. s. . ISBN 5-7043-0572-5.

GADAMER, H. G. *Istina i metod*. 1. vyd. Moskva: Progress, 1988. s. 704. ISBN 5-01-001035-6.

GADAMER, H.G. *Wahrheit und methode*. ISBN 5-01-001035-6.

GALLERYHIP. *The Scarecrow joining Dorothy on her pilgrimage*. [online] ©2005 [cit. 2015-01-08]. Dostupné z: <http://galleryhip.com/annie-leibovitz-alice-in-wonderland-vogue-slideshow.html>

GENETTE, G. *Figury. Tom 1 – 2*. 1. vyd. Moskva: Sabashnikovich, 1998, s. 944. ISBN 5-8242-0064-5.

GILLIAN R. *Visual Methodologies*. London: Sage. 2001. s. 54 – 68. ISBN 987-0-85702-887-7.

GREIMAS, A. J. *Strukturnaya semantika. Poisk metoda*. 1. vyd. Moskva: AP, 2004. s. 368. ISBN: 5-8291-0440-7.

HANNAVY, J. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. 1. vyd. New York: Routledge, 2008. s. 1736. ISBN 0-415-97235-3.

HEIDEGGER, M. *Bytí a čas*. Praha: Oikumené 2002. ISBN 978-80-7298-048-3.

PANOFSKY, E. *Studies in Iconology*. Petrohrad, 2009. ISBN 06-430025-0.

PINK S. *Doing Visual Ethnography*. London: Sage. 2001. s. 20. ISBN 987-1-4462-1116-8.

PLOTNIKOV, N. S. *Germenevtika. Psichologia. Istorija. Vilgelm Diltey i sovremennaya filosofia*. 1. vyd. Moskva: Trikvadrata, 2002. s. 208. ISBN 5946070177.

SHTOMPKA P. *Visual sociology. Photography as a method of research*. – M.: Logos, 2010. – s. 83. ASIN: B0049TRJOS.

SHTOMPKA, P. *Vizualnaya sociologia. Fotografija kak metod issledovania: uchebnik*. 1. vyd. Moskva: Logos, 2007. s. 168. ISBN 978-5-98704-245-3.

Seznam použitých internetových zdrojů

ALAFOTO. *Frantisek Drtikol 162*. [online]. [cit. 2015-02-20]. Dostupné z: http://alafoto.com/listing/displayimage.php?album=302&pid=61608#top_display_media

ANNIE LEIBOVITZ. *Quotes*. [online]. [cit. 2015-01-08]. Dostupné z: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/a/annieleibo344645.html>

ARTBOHEMIA. *Jan Werich. Když už člověk jednou je....* [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.artbohemia.cz/cs/grafiky-tisky/30702-jan-werich-kdyz-uz-clovek-jednou-je.html>

BLOGGER. *Non optional*. [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://non-optional.blogspot.cz/2011/03/you-make-me-feel-like-im-living-teenage.html>

ČESKÁ TELEVIZE. *Portrét TGM*. [online]. [cit. 2015-02-20]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/123317-portret-tgm/39045142049/>

CREATIVE COMMONS BEALLA. *Vývoj velkoformátových komor a jejich současný technický stav*. [online]. © 2015 [cit. 2015-01-12]. Dostupné z: <http://kouzlo-fotografie.webnode.cz/historie-fotografie/heliografie-daguerrotypie/>

FARFOR. *Ньелс - первый в мире фотограф*. [online]. [cit. 2015-01-17]. Dostupné z: <http://photo.far-for.net/content.php?r=2&p=4>

- FARFOR. *První publikována ilustrace camery obskury*. [online]. [cit. 2015-01-17]. Dostupné z: <http://photo.far-for.net/pic.php?i=2>
- HELMUT NEWTON ESTATE. *Catherine Deneuve, Esquire, Paris, 1976* [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://en.vogue.fr/fashion-pictures/celebrity-photos/diaporama/helmut-newton-and-his-women/11437/carrousel#catherine-deneuve-esquire-paris-1976>
- HELMUT NEWTON ESTATE *David Lynch and Isabella Rossellini, Los Angeles, 1983*[cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://www.photography-now.com/exhibition/104413>
- JODI JONES STUDIO. *John Lennon and Yoko Ono*. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-08]. Dostupné z: <http://jodijonesstudio.com/a-young-annie-leibovitz-shares-her-lighting-technique>
- LIDOVKY. *Staroměstská radnice vystavuje romantické akty Tarase Kuščynského*. [online]. [cit. 2015-02-20]. Dostupné z: http://www.lidovky.cz/staromestska-radnice-vystavuje-romanticke-akty-tarase-kuscynskeho-1gu-/kultura.aspx?c=A131018_153302_In_kultura_hep
- LIVEJOURNAL. *Prophotos.ru*. [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://prophotos.ru.livejournal.com/749649.html>
- LIVEJOURNAL *sly2m*. [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://sly2m.livejournal.com/607708.html>
- LOBERO THEATRE. *Vietnam Napalm*. [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: http://www.lobero.com/?attachment_id=3507
- NATIONAL GEOGRAPHIC SOCIETY. *Afghangirl*. [online]. [cit. 2015-02-07]. Dostupné z: <http://ngm.nationalgeographic.com/covers/gallery>
- OLŠER, B. *Kdo protestoval v USA 15. listopadu 1969 proti válce ve Vietnamu?* [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://olser.cz/8296/kdo-protestoval-v-usa-15-listopadu-1969-proti-valce-ve-vietnamu/>
- RICHARD AVEDON. *Quotes*. [online]. [cit. 2015-01-22]. Dostupné z: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/r/richardave107205.html>
- SCHEUFLER, P. *Historické fotografické techniky*. 1.vyd. Praha: ARTAMA, 1993. s. 58. ISBN 80-901265-2-9. © 2005-2010 [online]. [cit. 2015-02-10]. Dostupné z: <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/ke-stazeni/z-dejin-fotografie,historicke-fotograficke-techniky,1.html>
- SPACE. *Apollo 11: First Men on the Moon*. [online]. [cit. 2015-02-07]. Dostupné z: <http://www.space.com/16758-apollo-11-first-moon-landing.html>
- THE RICHARD AVEDON FOUNDATION. [online]. [cit. 2015-01-22]. Dostupné z: <http://www.avedonfoundation.org/fashion/>
- TWITTER. *Jonrosling*. [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <https://twitter.com/jonrosling/status/571741390008389632>

YOUTUBE. *Crazy Buckingham Palace naked man video!!!* [online]. [cit. 2015-02-01].
Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=NQTBepU7D0U>

WASHINGTON POST. *Afghan Girl, A Life Revealed.* [online]. [cit. 2015-02-07].
Dostupné z: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/liveonline/02/world/world_mccurry041002.htm

WORDPRESS. *Breaker Boys.* [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z:
<https://letsgetvisualvisual.wordpress.com/2012/02/17/lewis-w-hine-took-photography-to-a-whole-new-world/>

WORDPRESS. *Dovima with the Elephants.* [online]. [cit. 2015-02-08]. Dostupné z:
<https://iconicphotos.wordpress.com/2009/05/16/dovima-with-the-elephants/>

WWG. *Kuščynskyj Taras.* [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z:
<http://www.wwg.cz/vystavy-cz-autoru/kuscynskyj-taras>

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Camera obscura	11
Obrázek 2: Daguerreova originální kamera vytvořená Alphonsem Girouxem	14
Obrázek 3: Sémiologický čtverec	30
Obrázek 4: Teenage Dream	33
Obrázek 5: Komentář ve Twitteru	34
Obrázek 6: Breaker Boys, 1910	35
Obrázek 7: Vietnam Napalm	36
Obrázek 8: Zánik vzducholodí	37
Obrázek 9: Poprava důstojníka Vietkongu na ulici v Saigonu v roce 1968	38
Obrázek 10: Afghánská dívka	39
Obrázek 11: Stopa Edwina Aldrina jako experiment při zkoumání povrchu Měsíce	41
Obrázek 12: Philippe Halsman: Dali Atomicus	42
Obrázek 13: Salomé hrající si s hlavou Jana Křtitele	46
Obrázek 14: Tomáš Garrigue Masaryk	49
Obrázek 15: Taras Kuščynskij, Bez názvu (1980)	55
Obrázek 16: Taras Kuščynskij, Jan Werich (1972)	58
Obrázek 17: Salvador Dalí and Dovima, "Fountain of Heraclitus" necklace, designed by Dalí, Paris, January 15, 1963	63
Obrázek 18: Dovima with the Elephants	66
Obrázek 19: Catherine Deneuveová, Esquire, Paris, 1976	70
Obrázek 20: David Lynch and Isabella Rossellini, Los Angeles, 1988	73
Obrázek 21: John Lennon a Yoko Ono	77
Obrázek 22: The Scare crow joining Dorothy on her pilgrimage, 2005	80

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Anna Karasova

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: prezenční

Název práce: Proměny fotografického portréту vyvolané proměnami mediálního diskursu a principů medializace

Rok: 2015

Počet stran textu bez příloh: 78

Celkový počet stran příloh: 0

Počet titulů českých použitých zdrojů: 7

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 18

Počet internetových zdrojů: 27

Počet ostatních zdrojů: 0

Vedoucí práce: PhDr. Otakar Šoltys, Csc.