

VYSOKÁ ŠKOLA KREATIVNÍ KOMUNIKACE

Katedra vizuální tvorby

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Vizuální filmový styl neo-noir
z pohledu fotografie**

2021

Ondřej Konečný



VYSOKÁ ŠKOLA KREATIVNÍ KOMUNIKACE

Katedra vizuální tvorby

Vizuální a literární umění

Fotografie a audiovize

Vizuální filmový styl neo-noir z pohledu fotografie

Praktická část: fotografie ve stylu neo-noir

Teoretická část: kvalitativní analýza a výzkum

Autor: Ondřej Konečný

Vedoucí práce: Mgr. Jaroslav Fišer

Konzultantka: Mgr. Alice Aronová, Ph.D.

2021

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci zpracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu, ze kterých jsem čerpal. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna veřejnosti pro účely studia a výzkumu.

V Praze dne

Podpis autora:

PODĚKOVÁNÍ

Mé poděkování za vedení bakalářské práce, cenné rady a odborný dohled v oblasti fotografie patří panu MgA. Jaroslavu Fišerovi. Za konzultaci, cenné rady a odborný dohled v oblasti kinematografie patří paní Mgr. Alici Aronové, Ph.D.

ABSTRAKT

Konečný, Ondřej. *Vizuální filmový styl neo-noir z pohledu fotografie*. Bakalářská práce. Praha: Vysoká škola kreativní komunikace, 2021. Katedra vizuální tvorby. Ateliér fotografie a audiovize. Vedoucí práce Mgr. Jaroslav Fišer.

V minulém století se v kinematografii, ve světě detektivek a kriminálních žánrů, vyvinul významný americký styl film noir. Práce se nejprve zabývá historickým pozadím filmového stylu noir a podstatnými vlivy na něj. Následuje kapitola týkající se neo-noir, kde se čtenář dozvídá o možnostech kategorizace stylu, zejména na základě tří různých časových rovin, a použití jeho nových konvencí. Zajímavostí se stává také trend estetizace násilí ze zemí východní Asie, konkrétněji se rozebírá Japonsko, Hongkong a Jižní Korea. Znalosti z kinematografie jsou čerpány především z publikace *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie* od Kristin Thompson a Davida Bordwella.

Získané historické a charakteristické poznatky jsou poté aplikovány na fotografickou tvorbu. Existence stylu noir ve fotografii je však autorem smyšlená, neboť ona autenticita se nachází pouze v kinematografii. Sleduje se tedy autorův uměle vytvořený vývoj trvající až do současnosti. Od pozdního piktorialismu až po současnost jsou fotografie vyhledávány v oblastech dokumentární fotografie, fotožurnalismu, módní fotografie a inscenované fotografie.

Celková teoretická část práce je komparací film noir a neo-noir, kinematografie a fotografie a také euroamerických a východoasijských děl. Praktická část se zabývá zachycením substylů noir na základě zmíněné kategorizace prostřednictvím fotografie. Shromážděné informace pomohou čtenáři pochopit souvislosti v oblasti noir a vizuálním specializacím umožní v oboru jejich vlastní interpretaci a realizaci děl.

KLÍČOVÁ SLOVA

film noir, neo-noir, film noir kinematografie, neo-noir kinematografie, východoasijská kinematografie, film noir fotografie, neo-noir fotografie, východoasijská fotografie, dokumentární fotografie, fotožurnalismus, módní fotografie, inscenovaná fotografie

ABSTRACT

In the last century, a significant American style of film noir has developed in cinema in the world of detective stories and crime films. First of all, the work presents the historical background of the noir film style and the essential influences on it. The chapter regarding to neo-noir follows, where the reader learns about the possibilities of categorizing the style, especially based on three distinct time forms, and the use of its new conventions. The interesting trend of aestheticization of violence from East Asian countries, more precisely from Japan, Hong Kong and South Korea, is also analysed. Film knowledge is drawn mainly from the book *Film History: An Introduction* by Kristin Thompson and David Bordwell.

The gathered historical and characteristic information is then applied to photographic work. The existence of the noir style in photography is fictional though, presented by the author, since the origin has begun in the world of cinema. And therefore, the author's created development lasting up to the present is followed. From the late pictorialism movement to the present, photographs are searched in the areas of documentary photography, photojournalism, fashion photography and staged photography.

The overall theoretical part of the work is a comparison of film noir and neo-noir, cinema and photography, and also Euro-American and East Asian works. The practical part deals with the capture of noir substyles, based on the mentioned categorization, through photography. The gathered information will both help the reader to understand the context in the field of noir and other visual disciplines will be able to interpret in their own way and realize works within the field.

KEYWORDS

film noir, neo-noir, film noir cinema, neo-noir cinema, East Asian cinema, film noir photography, neo-noir photography, East Asian photography, documentary photography, photojournalism, fashion photography, staged photography

OBSAH

ÚVOD.....	8
1 FILM NOIR V KINEMATOGRAFII.....	10
1.1 VLIVY	12
2 NOVÁ VLNA NOIR V KINEMATOGRAFII.....	14
2.1 KLASIFIKACE NEO-NOIR FILMŮ	16
2.2 VÝCHODOASIJSKÁ NEO-NOIR KINEMATOGRRAFIE VYBRANÝCH ZEMÍ.....	19
2.2.1 JAPONSKO	19
2.2.2 HONGKONG.....	20
2.2.3 JIŽNÍ KOREA	21
3 ČERNOBÍLÝ SVĚT JAKO FILM NOIR FOTOGRAFIE	22
3.1 PIKTORIALISMUS NA PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ	24
3.2 DOKUMENT A FOTOŽURNALISMUS 20. STOLETÍ.....	26
3.3 DOKUMENT A FOTOŽURNALISMUS V JAPONSKU	31
4 BAREVNÝ SVĚT JAKO NEO-NOIR FOTOGRAFIE.....	35
4.1 DOKUMENT A FOTOŽURNALISMUS OD 50. LET 20. ST. DO SOUČASNOSTI	39
4.2 MÓDNÍ FOTOGRAFIE 21. STOLETÍ	44
4.3 INSCENOVANÁ FOTOGRAFIE 21. STOLETÍ.....	48
4.4 FOTOGRAFIE VÝCHODNÍ ASIE OD 70. LET 20. ST. DO SOUČASNOSTI	50
ZÁVĚR.....	54
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	56
SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ	56
SEZNAM ROZHovorŮ	57
SEZNAM FILMOVÝCH DĚL	57
SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH.....	61
PŘÍLOHY	69

ÚVOD

Fotografický snímek je možné vidět a zkoumat mnoha způsoby. Dějiny fotografie učí o nesmrtelném, pro tuto práci ale příkladném, díle *Sbohem, krutý světe!* od Hippolyta Bayarda, na které lze nahlížet různě. Fotografové typově zařazují obraz do několika kategorií. Portrétu, dokonce autoportrétu, aktu, inscenace i manipulace. Nepochybně by se dnes mohl zařadit i do jiných kategorií, a to nejen z hlediska fotografie. Právě určitým zařazením se zabývá i autor této bakalářské práce a zároveň se snaží představit nový úhel pohledu na fotografii.

Ve snímcích se pátrá po atmosféře, kterou lze nalézt u filmových děl.¹ Vyhledávají se tedy takové fotografie, z nichž divák může vytušit příběh. Lze ovšem říci, že každá fotografie svým způsobem obsahuje příběh – buď z fotografie přímo číší anebo je vložen tvůrcem v podobě komentáře.

Některé filmové žánry přirozeně nejsou po vizuální stránce příliš výrazné. Pro rozbor si autor zvolil typický obraz tzv. film noir a zejména jeho další vývojovou etapu, neo-noir. Z uvedeného názvu si může čtenář uvědomit základní estetiku obrazu – francouzské *noir* znamená v překladu *tmavé* či *černé*. Přestože se akcent stylu nachází především v nočním, večerním nebo zastíněném prostředí, lze ho spatřit i v denním světle.

Na začátku práce je čtenář seznámen s nezbytnými informacemi k film noir ve filmu, které vytvářejí základní charakteristiku stylu a díky ní lze pak následně analyzovat díla fotografická. Ve fotografii se autor zaměřuje především na dokument a fotožurnalismus. Následuje druhá, rozsáhlejší část práce, ve které je charakterizována nová vlna noir v kinematografii. Autor znovu provádí analýzu děl ve fotografii pro komparaci. Obě tyto oblasti, filmová i fotografická, jsou navíc obohaceny tvorbou ze zemí východní Asie.

Nepochybně vznikají určité kompromisy ve fotografické tvorbě, poněvadž snímky jsou na rozdíl od filmového díla statické, a tudíž nevypráví rozsáhlý příběh. Vypovídají o konkrétním okamžiku, který se odehrál v daném čase a na daném místě. Výjimku tvoří

¹ Je důležité informovat čtenáře o tom, že bakalářská práce se nezabývá snímky, které vznikly během filmového anebo jiného audiovizuálního natáčení, tzn. fotoskami. Specifickou výjimkou jsou fotografie, za jejichž kvalitu zodpovídá především fotograf. Tuto výjimku tvoří např. módní fotografie, kde fotograf sám nebo se svým týmem vytváří snímky určené pro módní časopis. Autor práce se zaměřuje pouze na autentické fotografie – momentky i inscenace, v exteriéru i v interiéru, v denním světle i v ateliérovém světle apod.

různé fotografické publikace, sbírky či série, jež mohou zobrazovat určitou návaznost mezi snímky. V této práci se však pohlíží na snímky jako na samostatná díla s osobitým rysem.

Autor práce se snaží nalézt nový úhel pohledu na snímky prostřednictvím noir a prokázat možnou pseudo-existenci ve fotografii, přičemž hodlá dokázat podobnost mezi filmem a fotografií. Dále chce zvýšit povědomí o stylu noir prostřednictvím nalezených fotografií, ze kterých je silně cítit příběh, a donutit čtenáře k opětované interakci – vymyšlením vlastního vyprávění k předloženému obrazu, a účastnit se tak na validaci práce. Příběh, skutečný či smyšlený, totiž napomáhá interpretaci snímku v různých kategoriích fotografie. Co by byla fotografie bez příběhu? Pouhý záznam bez života, jenž by diváka příliš neoslovil.

Příkladný styl noir je po své vizuální stránce inspirující, poněvadž je bohatý (z hlediska možností příběhu, prací s barvami, kompozicí apod.) a stále schopný růstu. Jeho využití lze nalézt jak ve tvorbě umělecké a komerční, tak v různých vizuálních oblastech jako ve filmu, ze kterého původně pochází, v audiovizi, fotografii, grafice, animaci apod.

1 FILM NOIR V KINEMATOGRAFII

Jak film noir vtahuje diváka do děje? Příkladem jsou díla režiséra Billyho Wildera *Pojistka smrti* (1944), *Sunset Boulevard* (1950) a *Eso v rukávu* (1951). Mezi další významné počiny lze zmínit *Hluboký spánek* (1946, režie Howard Hawks), *Pošťák vždy zvoní dvakrát* (1946, režie Tay Garnett) nebo *Na opuštěném místě* (1950, režie Nicholas Ray). Mnoho tvůrců se shoduje v tom, že prvním noir filmem je *Maltézský sokol* (1941, režie John Huston) a posledním *Dotek zla* (1958, režie Orson Welles).² Fenomén film noir jako takový ale nikdy neskončil. Pokračuje a neustále se vyvíjí. Filmy noir byly uváděny v období 30. až 50. let minulého století a k jejich úpadku přispěly tyto skutečnosti:

- 1) omezení produkce nových filmů vlivem antimonopolní politiky ve filmovém průmyslu (viz případ *Spojené státy versus Paramount Pictures, Inc. et al.*),
- 2) nástup televize,
- 3) porušování cenzury, kde obzvláště kriminální film noir se potýkal s nepřízní cenzorů vzhledem k zobrazování zločinu, násilí, alkoholu a drog apod. (dopouštění se těchto prohřešků ale režiséry nezastavilo, naopak se dále pokoušeli posouvat hranice cenzury),
- 4) změna životního stylu společnosti.³



Obr. 1 – Film *Laura* (1944). Režie Otto Preminger

² Kučera, Jakub. „Film Noir – Záblesky černé“. *Cinepur* [online]. únor 2002, č. 19. [cit. 2021-01-10]. Dostupné z: <<http://cinepur.cz/article.php?article=29>>.

³ Thompson – Bordwell 2007, s. 224–225 a s. 335–343.

Existují dva na sobě nezávislé důvody, proč vlastně „černý fenomén“ vznikl. Tím prvním je hospodářská krize, kdy mnoho literárních a filmových⁴ děl zobrazovalo zřetelný pesimismus pociťovaný v zemi. Dalším důvodem pak byla druhá světová válka, která zhoršila náladu ve společnosti na mnoho let. Avšak paradoxně z pohledu kinematografie nebyť těchto událostí, nevznikl by film noir.

Ačkoli se jedná o americkou kinematografii, název pro snímky překvapivě vymysleli Pařížané v roce 1946, když po válce jejich kina zasáhla nová vlna takzvaných thrillerů.⁵ Vysvětlení „černých filmů“ je z hlediska filmové teorie zdánlivě prosté. Podle filmové historičky Alice Aronové se jedná o: „žánr, často krimi, thriller či melodrama, kterému odpovídá určitý kameramanský vizuální styl, specifická atmosféra šerosvitu a společným rysem těchto filmů je osudová náhoda – osudovost determinující hlavní hrdiny.“⁶ Někteří kritici jsou však jiného názoru.⁷ Jenže pro práci není podstatné vědět, zda se jedná o daný žánr či nikoli, důležité je sledovat jeho vizuální styl, tedy charakteristiku. Získané informace se poté použijí během výběru a zařazování fotografií s atmosférou noir.

Ikonografie příběhu, postav a prostředí ve film noir jsou v širším pohledu podobné. Využívají prvky směrů (viz následující podkapitola), které film noir ovlivnily, jako například kontrast, stínohru, netradiční úhly kamery apod. Příběhem se často stává vyšetřování případu či vraždy, mnohdy vyprávěné retrospektivně. Děj je obvykle zasazen do vymezených míst velkoměsta, scény se odehrávají v různých interiérech (v kanceláři, v domě, v baru) anebo na ulici za deštivých nocí. Hlavním hrdinou-antihrdinou bývá často vypravěč, např. cynický detektiv nebo novinář se všudypřítomnou cigaretou a „postavou krásky-femme fatale, která je pro hlavního mužského hrdinu zničující a tragická.“⁸

⁴ Situaci zaznamenává např. dílo *Mildred Pierceová* (1945, režie Michael Curtiz), které ukazuje život americké nezávislé ženy, starostlivé a obětavé matky, právě během krize. Retrospektivně probíhá vyšetřování vraždy. Mildred po rozvodu hledá práci, avšak marně z důvodu nedostatku zkušeností. Později se stává číšnicí, podnikatelkou a založí si i vlastní restauraci. Přestože se může zdát, že je šťastná, přicházejí problémy ze strany jejího přítele i její dcery. Dílo dále řeší nezaměstnanost, emancipaci žen a neopětovanou lásku.

⁵ Kučera, cit. dílo.

⁶ Aronová 2020.

⁷ viz Conard 2006, s. 9–14. Podle F. Hirsche se o žánr jedná, protože splňuje konvence, aby se jím mohl stát. Jiného názoru jsou R. Borde s É. Chaumetonem, kteří vnímají černé filmy jako cyklus se specifickým cíleným pocitem odcizení. Jiní přicházejí s názorem, že takové filmy nelze definovat.

⁸ Aronová, cit. rozhovor.

Po zhlédnutí několika tematických snímků se však divák dozvídá, že vytvořené atributy příběhu, postav a prostředí se překvapivě obměňují. Černé filmy nezobrazují jen postavu detektiva – soukromého očka, okouzleného půvabem osudové ženy a pátrajícího po vrahovi v temné noci. Existují také filmy o antihrdinkách. Takový příběh nemusí být vždy situován do deštivé noci a přitažlivými mohou být i muži. Celková charakteristika film noir je v tomto ohledu poměrně fluidní, čehož je využíváno mnohem více v neo-noir snímcích.

1.1 Vlivy

Film noir byl významně ovlivněn detektivní literaturou, tzv. americkou drsnou školou (z anglického *hard-boiled school*).⁹ Mnoho příběhů vycházelo formou tzv. detektivních rodokapsů (v angličtině *pulp magazines*). V příbězích drsné školy se mnohdy objevují postavy:

- detektiv (antihrdina, přináší do města vlastní spravedlnost, cynický, něžný i houževnatý, brutální i vášnivý, většinou ozbrojený, jde pevně za svým cílem),
- krásná žena (svůdná, neopětuje lásku k detektivovi, protřelá, nevěrná, nebezpečná, často v pozici asistentky nebo klientky),
- detektivův přítel (loajální, přátelský, obětavý).¹⁰

Přestože je Německo po první světové válce zmítané chudobou, vzniká zde nové filmové hnutí zvané německý expresionismus, jehož prvním snímkem je film *Kabinet doktora Caligariho* (1920, režie Robert Wiene) a závěrečným *Metropolis* (1927, režie Fritz Lang).¹¹ *Metropolis* se stal mimo jiné významnou inspirací pro future noir (viz podkapitola *Klasifikace neo-noir filmů*). Německý expresionismus přinesl nové myšlenky do „divadelního expresivního“ herectví (teatrální výstupy, více tanečních pohybů než dialogů, groteskní obličej, figury s úzkostnými výrazy a obličej zsilané vzteky), zrodila se tu typická scénografie (užívání divadelních kulís, stínohry, pokřivení perspektivy v prostoru aj.) a kameramanská škola.¹²

⁹ Thompson – Bordwell, cit. dílo, s. 242.

¹⁰ Collins 1994, s. 153–154.

¹¹ Thompson – Bordwell, cit. dílo, s. 109–112.

¹² Tamtéž, s. 112–117.

Nakonec těsně před vlnou noir ještě nastupuje na scénu francouzský směr, poetický realismus. V ponuré, často deštivé atmosféře, zachycuje realistický (paradoxně někdy natočený ve studiu) obraz někoho beznadějného a „prokletého“, z okraje společnosti (zločinec, dělník, zběh), který potká osudovou, avšak pro něj zapovězenou lásku, a příběh mnohdy tragicky končí vraždou či dokonce sebevraždou.¹³ Téma zločince lze spatřit v díle *Pépé le Moko* (1936, režie Julien Duvivier), téma dělníka v *Den začíná* (1939, režie Marcel Carné) a téma zběha v *Nábřeží mlh* (1938, režie Marcel Carné).

¹³ Tamtéž, s. 297–298.

2 NOVÁ VLNA NOIR V KINEMATOGRAFII

Skončila druhá světová válka. Skončila Korejská válka. Skončila válka ve Vietnamu. Tři konflikty, které způsobily obavy z jaderného zbrojení a možné anihilace lidstva. Mezi lidmi v průběhu času rapidně vzrostl pesimismus a cynismus, a nikdo už nevěřil v dobrou budoucnost. Nastala doba daňových úniků, politické korupce, skandálů a nájemných vražd. V kinematografii to pro noir byla možnost obrození.

Období film noir nekončí filmem *Dotek zla* (1958). Ani kriminálky ani detektivky přece také nekončí. Následující etapa se označuje jako nová vlna noir (také neo-noir nebo post-noir), protože používá a upravuje původní myšlenky a prvky, obohacuje je novými anebo se některých i zbavuje. Nicméně díky své charakteristice lze po celou dobu stále hovořit o film noir.

Není zcela jasné, kdy přesně nová vlna začíná. Jedna z teorií říká, že tím počátkem je film *Dotek zla* (1958)¹⁴, období nové vlny se tedy může datovat od 60. let. Do tohoto časového úseku spadají filmy končícího klasického Hollywoodu (např. *Blast of Silence*, 1961, režie Allen Baron), francouzské nové vlny (např. *U konce s dechem*, 1960, režie Jean-Luc Godard), japonské nové vlny (*Zlý chlap spí dobře*, 1960, r. Akira Kurosawa) a jiných významných směrů.

Jinou možnou hypotézou počátku je pozdější zrušení cenzury v roce 1968, respektive Haysova kodexu, kdy byl klasifikační systém filmů nahrazen systémem doporučování filmů podle věku, který funguje dodnes.¹⁵ Tato skutečnost umožnila „černým snímkům“ se ukázat mnohem více než v období cenzury, zejména v oblasti násilí a erotiky (přírodně někteří režiséři se občas snažili systém přelstít a překračovat hranice i během kodexu).

V souboji s televizním vysíláním se v 60. letech filmová produkce snaží vrátit diváky do kin prostřednictvím nových žánrů-hybridů.¹⁶ Hybridizace se však noir nedotkla. Až když

¹⁴ Tradiční film noir režiséra Orsona Wellesse pojednává o vraždě na americko-mexických hranicích. Vyšetřuje ji pověstný, avšak rasistický vůči Mexičanům, policejní kapitán Quinlan, který v průběhu díla proměňuje svou osobnost – přestává abstinovat, je zkorumpován zločineckou organizací, a nakonec i vraždí. Film se poměrně liší od filmů z období 40. let, zejména svou vyobrazenou ponurostí. V příběhu se objevují znaky rasismu, sexismu, technicky však vyniká svými dlouhými záběry s dynamickou kamerou.

¹⁵ Mondello, Bob. „Remembering Hollywood’s Hays Code, 40 Years On“. *NPR*, 2008. [online]. [cit. 2021-01-24]. Dostupné z: <<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=93301189&t=1616519403307>>.

¹⁶ Zabilanský, Tomáš. „Filmové žánry – definice, typy, příklady“. *25fps*, 2007. [online]. [cit. 2021-01-24]. Dostupné z: <[http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-typy-prikлады/](http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-typy-prikklady/)>.

v 70. letech přicházejí ovládnout americká studia „filmařští spratci“ (z anglického *movie brats*) a vzniká nový Hollywood, stoupá zájem o noir a jeho možná vylepšení.¹⁷ Dokonce i po úpadku nového Hollywoodu se noir filmy objevují stále častěji. Poslední hypotézou, kdy tedy neo-noir vlastně začal a ovládl filmová plátna, je datovat vlnu noir ke snímku *Čínská čtvrť* (1974, režie Roman Polanski)¹⁸, jenž se mezi kritiky zapsal nejvýrazněji. Můžeme zde dále řadit snímky *Žár těla* (1981, režie Lawrence Kasdan), *Blade Runner* (1982, režie Ridley Scott) či *Memento* (2000, režie Christopher Nolan).



Obr. 2 – Film Taxikář (1976). Režie Martin Scorsese

V nové vlně pomalu mizí obraz černobílý a je nahrazován barevným, také z důvodu konkurenčního televizního vysílání. Namísto efektní stínohry z film noir se před očima diváka objevuje „hra s paletami barev“. Stále je hlavní postavou detektiv, ovšem nyní nepátrá jen po pachateli, ale často hledá sám sebe, neboť se cosi v jeho (či někoho blízkého) temné minulosti přihodilo a on se a priori vysvětlení snaží nalézt a pochopit.¹⁹ V kontextu může být slovo detektiv zavádějící, poněvadž se nemusí vždy jednat o vyšetřovatele z řad policie či soukromé agentury, nýbrž o osobu hledající spravedlnost (cílem nemusí být dopadení pachatele, ale také třeba pomsta²⁰) zasazenou v různých kulisách (např. rezidence gangu, odlehlá čtvrť apod.). Vývoj postav tak v ději skýtá rozostřené hranice mezi dobrem a zlem, hrdinou a antihrdinou, morálkou v zájmu společnosti a jedince apod. Postavy

¹⁷ Thompson – Bordwell, cit. dílo, s. 415–416.

¹⁸ Kultovní film *Čínská čtvrť* (1974) je příkladem obohaceného film noir. Vrací se postavy detektiva a osudové ženy. Závěr bývá obrazově drastičtější než snímky ze 40. a 50. let.

¹⁹ Abrams 2007, s. 7.

²⁰ Příkladem je korejský film *Dalkomhan Insaeng* (2005, režie Kim Jee-woon), ve kterém je hlavní postava Sun-woo vymahačem-zabijákem. Hlídá přítelkyni svého bossa a pokud prokáže její nevěru, má ji zabít. Nevěru odhalí, ale zabít ji nedokáže. To se vzápětí boss dozvídá a nechá Sun-wooa zabít. Po svém „zmrtvýchvstání“ se Sun-woo dostává k bossovi a ptá se, proč ho chtěl nechat zabít, když vždy plnil jeho příkazy.

pocitují úzkost, únavu, dezorientaci, paranoiu, jsou zpravidla pesimistické či cynické. Z technického hlediska prvky z film noir zůstávají a někdy se dokonce nadužívají. Tři světla (hlavní, doplňkové, zadní), vytvářející tvrdý šerosvit, jsou pro atmosféru zásadní, kamera pracuje s hloubkou ostrosti, stále častěji se film zaměřuje na detaily a pro zvýšení napětí a psychologického dojmu používá Dutch angle. Nově však pohlíží i na moderní společenské problémy (rasismus, propast mezi sociálními třídami, gender).²¹ Formuluje homme fatal jako protiklad osudové ženy, filmové děje jsou zasazené převážně do chudých čtvrtí, temných, zdánlivě liduprázdných uliček apod. Počasí hraje stále v příběhu důležitou roli (z pohledu světla – za denního světla významná akce většinou nenastane, z pohledu přírodních jevů – často pracuje s kontrastem extrémního sucha a následně „nahodile načasovaného“ deště).

2.1 Klasifikace neo-noir filmů

Dosud zmíněná charakteristika neznamená vše. V současnosti se neo-noir filmy primárně rozdělují dle doby vyprávění. Podle odborného asistenta filozofie z Creighton University Jerolda J. Abramse existují tři základní členění z hlediska času, tedy zda se děj odehrává v minulosti, přítomnosti nebo budoucnosti.²² Každá rovina představuje čtenáři jiné interpretace, myšlenky, východiska a cíle.

V rovině minulosti (retro noir, historical noir), respektive od 30. do 50. let minulého století, se režiséři inspirovali tradicemi film noir. Je to doba, která lpí na detailech, jako jsou tehdejší mluva, auta, móda apod.²³ Tradiční černobílé podání je vystřídáno barevnou paletou, jež zpravidla zahrnuje odstíny vzbuzující pocit starého filmu. Přesto, že se děj odehrává v uvedeném období, filmy nepodléhají Haysově kodexu. To znamená, že kromě násilí a erotiky se divákovi nově prezentuje poprava člověka trestuhodného. Z filmů této doby je třeba zmínit *Čínská čtvrť* (1974), *L. A. – Přísně tajné* (1997, režie Curtis Hanson) nebo *Đábel v modrém* (1995, režie Carl Franklin).

²¹ Abrams, cit. dílo, s. 8.

²² Tamtéž, s. 10–19.

²³ Hinkson, Jake. „Retro versus Neo-Noir“. *Criminal Element*, 2011. [online]. [cit. 2021-02-04]. Dostupné z: <<https://www.criminalelement.com/retro-versus-neo-noir/>>.



Obr. 3 – Film Temná tvář Brooklynu (2019). Režie Edward Norton

Od 60. let až do současnosti se hovoří o době přítomné. Ve skutečnosti se příliš neliší od té minulé, nýbrž jen aktualizuje dobu v průběhu vývoje technologického pokroku, mluvy, módy apod. Režiséři se zdají být svobodnější, otevřenější novým idejím a rádi experimentují. Upozorňují na současné sociální problémy v díle *Taxikář* (1976, režie Martin Scorsese), vyprávějí prostřednictvím flashbacků v díle *Memento* (2000) nebo předvádějí stylovou podívanou plnou zajímavých podnětů k zamyšlení v díle *John Wick* (2014, režie Chad Stahelski a David Leitch). Občas z děje není zcela patrné, zda se jedná o přítomnost či minulost. Pak pomáhá zaměřit se na drobné prvky (např. druh telefonu, existence sociálních sítí, informace z novin aj.), které prozradí přibližnou dobu vyprávění.



Obr. 4 – Film Gauneři (1992). Režie Quentin Tarantino

Ta se může přesunout až za spekulativní hranici budoucnosti (mezinárodně známé jako future noir). Divákovi je vize budoucnosti vylíčena v úvodu a obvykle negativním způsobem. Znatelný je hluboký kontrast mezi sociálními třídami. Na jedné straně stojí významná mocná organizace, mnohdy zkorumpovaná, kvůli které jsou lidské životy nižších sociálních skupin strastiplné a těžce zvládnutelné. Na druhé straně obyčejní lidé nebo lidé ze dna společnosti žijící na ulici, v odlehlých čtvrtích, slumech. Vedle lidské rasy často

koexistuje umělá inteligence, neznámá entita z jiného světa, která může být lidem podřazená anebo jí dominovat. Filmy naznačují nesmírný dopad na sociální infrastrukturu v případě nadměrného používání nejmodernějších technologií. Filmový příběh pak často ukazuje život vyvoleného, osamocенého jedince pátrajícího po odpovědích. Nicméně aby odpovědi získal, musí většinou čelit tomu nejtěžšímu. Důležitými motivy ve filmovém ději bývají zničující láska a fatalismus. Tyto prvky se objevují v dílech jako například *Blade Runner* (1982), *Smrtihlav* (1998, režie Alex Proyas) nebo *Matrix* (1999, režie sestry Wachowské).



Obr. 5 – Film *Terminátor* (1984). Režie James Cameron

Všechny neo-noir filmy ale nelze generalizovat podle toho, v jaké časové rovině se příběh odehrává. V současné době existuje mnoho rozřazení, dělení filmů, a to nejen v oblasti neo-noir. Někteří režiséři se zaměřují na vizuální prvky (neon noir, tech noir, fantasy noir), jiní se inspiřují grafickou předlohou (pulp noir film), další se snaží zacílit na mladší publikum (teen noir) ve filmech *Drive* (2011, režie Nicolas W. Refn), *Zmizení* (2005, režie Rian Johnson) nebo *Sin City – město hříchů* (2005, režie Robert Rodriguez a další). Spojení několika (protichůdných) motivů může sice vyvolat nový pozoruhodný jev, zároveň však může ohrozit jedinečný a samotný fenomén, ze kterého se vytrácejí původní archetypy. Neo-noir je značně fluidní vůči svým nově formujícím se tendencím, neboť čerpá z dalších žánrů jejich konvence. Z pohledu filozofie si autor práce klade otázku o důsledku hybridizace filmových žánrů a propojování stylů: Kam směřuje vývoj fenoménu, který posouvá hranice konvencí a časem se od nich vzdaluje až do neznámého extrému?

2.2 Východoasijská neo-noir kinematografie vybraných zemí

Paradoxně se díky působícímu americkému vlivu, během okupace japonského území, dozvídá východoasijská kinematografie o směrech západní civilizace.²⁴ Po přijaté normalizaci se v Japonsku obnovují filmová studia, přičemž jejich velkou filmovou inspirací se stává nová americká vlna. S vybranými prvky totiž soucítí, protože právě východní Asie zažila četná krveprolití, způsobená válkami v uplynulých desetiletích. S motivem estetického násilí a erotiky filmoví režiséři experimentují ve svých počinech i s chtíčem, který zachycuje vlastní realitu a příznačně tak popularizuje region. Zmíněných prvků se chytá nejdříve zpustošené Japonsko, následně se přidávají další země jako britská kolonie Hongkong nebo demokratická Korea. Postupem času přejímají tyto prvky i další státy východní Asie, avšak jejich tvorba ještě zatím není natolik globálně viditelná. Region už začal významně konkurovat evropskému i americkému trhu.

2.2.1 Japonsko

V 50. a 60. letech se objevuje japonská nová vlna s podporou studia Nikkatsu, ve kterém režiséři experimentují s vulgárním jazykem, přiklání se k surovějšímu násilí, vraždám a krádežím.²⁵ Revitalizují yakuza gangy (*Já čekám*, 1957, režie Koreyoshi Kurahara), neboť po válce často mladí vojáci nemohou najít práci a vstupují do městských gangů jako rváči a výtržníci (*Cejch zabijáka*, 1967, režie Seijun Suzuki).²⁶

Zvolená tendence přetrvává s nuancemi vlastně až do současnosti. Japoncům se zjevně osvědčilo propojovat yakuza filmy s americkým film noir, nicméně toto propojení je velmi slabé. Celou řadu takových filmů produkuje režisér Takeshi Kitano, za zmínku stojí *Sonatine* (1993), či režisér Takashi Miike, *Nihon kuroshakai Rei Rainzu* (1999). Z jiného prostředí než z yakuzy čerpá dílo *Akunin* (2010, režie Lee Sang-il).

²⁴ Thompson – Bordwell, cit. dílo, s. 403–404.

²⁵ Tamtéž, s. 483–484.

²⁶ Allison, Keith. „Catch a Shooting Hustler: Yakuza, Borderless Action, and Velvet Hustler.“ *Diabolique Magazine*, 2020. [online]. [cit. 2021-01-21]. Dostupné z: <<https://diaboliquemagazine.com/catch-a-shooting-hustler-yakuza-borderless-action-and-velvet-hustler/>>.



Obr. 6 – Film Gokudō kuroshakai (1997). Režie Takashi Miike

2.2.2 Hongkong

Hongkongská kinematografie vzkvívá, navzdory nedalekým válečným konfliktům v Číně, díky svému bývalému koloniálnímu spojení s Britským impériem. Pro zdejší obyvatelstvo je film vášní, posedlostí a něčím nezbytným k životu už od jeho samotného počátku. Není náhodou, že zrovna tady na konci 50. let vyrůstá obrovské filmové studio Shaw Brothers, které se stává proslulým díky svým wuxia a kung-fu snímkům (tedy záběry s bojovými uměními, v nichž excelují herci jako Bruce Lee a Jackie Chan), úspěšným žánrem trvajícím až do 80. let.²⁷ Hongkongská kinematografie zažívá svůj zlatý věk, roste a prosperuje. Právě prosperita připravila z hlediska noir důležité období formující se do nové hongkongské vlny. Spolu s prvky francouzské vlny přebírá ke svému směru i určitý vliv „filmařských spratků“.²⁸ Do filmů tak vnášejí režiséři specifickou akční estetiku, která inspiruje do dnešních dnů.



Obr. 7 – Film Padlí andělé (1995). Režie Wong Kar-wai

²⁷ Thompson – Bordwell, cit. dílo, s. 681–684.

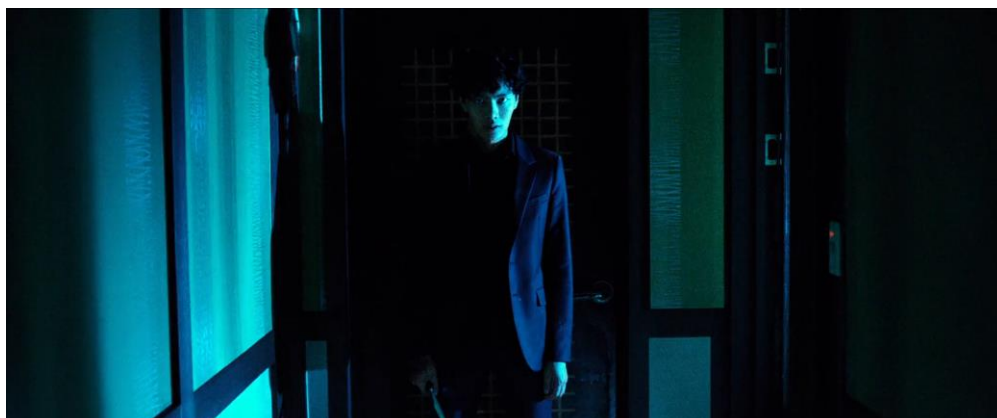
²⁸ Tamtéž, s. 684.

2.2.3 Jižní Korea

Po asijské finanční krizi v roce 1997 přichází do Jižní Koreje renesance, která se objevuje v různých sektorech zábavního průmyslu, včetně toho filmového, prostřednictvím fenoménu hallyu wave.²⁹ S drsnou historickou zkušeností a minulostí Korejského poloostrova se realisticky odráží v kriminálních thrillerech s aplikací tradičních prvků film noir, např. deštivých ulic, komplikovaných vztahů, korupce nebo politických a sociálních neshod, doplněné novými konvencemi s explicitními záběry zachycující erotiku a surovost. Nepřetržitě je prolévána krev. Důsledkem této, pro někoho neuvěřitelné krutosti, je však reálný prožitek, který činí korejskou kinematografii pozoruhodnou. Do filmů neo-noir lze zařadit trilogii pomsty režiséra Park Chan-wooka – *Má je pomsta* (2002), *Old Boy* (2003), *Nebohá paní Pomsta* (2005) – nebo filmová díla dalších režisérů, např. *Zelená rybka* (1997, režie Lee Chang-dong) či *Dalkomhan Insaeng* (2005, režie Kim Jee-woon).



Obr. 8 – Film Old Boy (2003). Režie Park Chan-wook



Obr. 9 – Film Hwangjereul Wihayeo (2014). Režie Park Sang-joon

²⁹ Shim 2008, s. 15–19.

3 ČERNOBÍLÝ SVĚT JAKO FILM NOIR FOTOGRAFIE

Po představení stylu v kinematografii se bakalářská práce obrací k tvorbě fotografické. Existence stylu je ovšem diskutabilní, protože většina fotografů byla dříve ovlivněna jinými událostmi a osobnostmi. Je dokonce nepravděpodobné, že by o noir tehdy vůbec věděla. Práce zkoumá alternativní interpretaci děl, fotografovaných v dávné i blízké minulosti, ze současného pohledu. Je ale obtížné kategorizovat díla do film noir nebo do neo-noir, pokud je postrádán kontext. Pak by se práce věnovala jen specifickým sériím. Navíc existují filmová díla, která jsou černobílá a spadají buď do film noir, nebo do neo-noir, což dělá rozdělení ve fotografii mnohem obtížnější. Autor se však rozhodl, že film noir označí jako černobílou fotografii, jelikož téměř všechna filmová díla byla v té době černobílá.

Důvodem, proč jsou uváděny i černobílé snímky, je vytvořit jistou pseudo-historii a vývoj stylu noir ve světě fotografie, který nestaví na historickém základu filmu, nýbrž pouze na jeho charakteristických rysech. Kromě toho dochází k přeměně film noir na neo-noir ve fotografii, jako tomu bylo kdysi u kinematografie, avšak v porovnání s ní se fotografie černobílá a barevná objevují od konce 40. let minulého století až do současnosti paralelně. V praxi to znamená, že fotografové se u svých předchůdců mohou inspirovat v oblasti „historie noir ve fotografii“.

Díky nezávislému vývoji nemusí fotografie řešit otázku ohledně určení doby, od které se snímky považují za noir. Určí si totiž dobu vlastní. Na začátku to může sice znít poněkud sporně i absurdně, autor ovšem našel snímky z dob dřívějších než filmový noir, které rozhodně náladou noir oplývají. Na základě autorova průzkumu se objevuje styl na přelomu 19. a 20. století, kdy zvolna vzniká moderní umění. Styl stále pokračuje a dosud není ukončen, nicméně během doby se jeho vnímání mění. Jak již bylo řečeno, dříve fotografové o noir nevěděli, z dnešního pohledu se jedná o využití neúmyslné náhody. Teprve později fotografové vědomě napodobují charakteristické rysy fenoménu z filmového prostředí.

Vyvstává otázka rozdílu mezi denotací a konotací snímku, resp. příběhu vázaného k dané fotografii. Je zcela nezbytné být obeznámen s původním záměrem, který je se snímkem spjatý, zatímco pojem „historie noir ve fotografii“ je autorem vymyšlený a jedná se pouze o extenzi. Nicméně tento denotát je potřeba úmyslně opomenout, aby byl fotografický snímek osvobozen od jeho vazby a následně otevřen novým úhlům pohledu. V tomto případě nahlíží snímek již vizuálním stylem noir. Jestliže tuto skutečnost přijmeme,

nepřepisujeme historická fakta a nedopouštíme se žádných prohřešků. Noir ve fotografii zůstává ve své pseudo-historii.

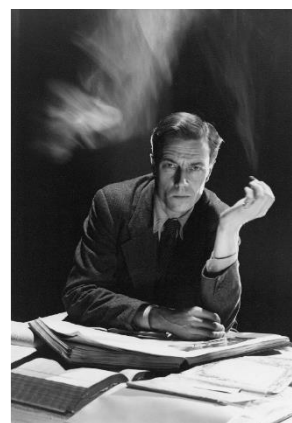
Fotografie pokrývá množství kategorií, kde by se bylo možné dopátrat prvků noir. Autor vybírá takový druh fotografie, ve kterém zachycuje buď pohled na lidský život nebo prostředí vztahující se ke stylu noir. Konkrétně má na mysli fotožurnalistickou a dokumentární fotografii. Je ovšem nadlidským úsilím dohledat všechny fotografie s onou zvláštní a jedinečnou náladou, proto jsou zdůrazněny jen některé snímky – zejména ty známější nebo ty od známých autorů ze světa fotografie. Mimoto u některých (neuvedených v práci) děl nelze potvrdit jejich pravost na základě podložených zdrojových dat.

Pokud by práce eventuálně zahrnovala všechny fotografie, působila by paradoxně kontroverzně, poněvadž nelze exaktně určit hranice stylu. V současné době, kdy se noir ve filmu kříží s ostatními žánry a styly, by problém pravděpodobně postihl jakoukoli vizuální disciplínu používající zmíněný styl. Dochází k určitým kompromisům, které jsou vztaženy k charakteristice noir z vycházejícího filmového prostředí, tedy příběhu, postavám, prostředí i atmosféře, kde fotografii mohou poněkud trápit nedostatky uvedených rysů. Po čtenáři (zároveň po divákovi) se z tohoto důvodu žádá bohatší představivost, aby mohl snímek disponovat prvky stylu noir. Kompromis zahrnuje i jistou toleranci technických parametrů jako jsou clona, expozice, ohnisková vzdálenost, úhel záběru, technika zhotovení fotografických tisků apod.

Jaké charakteristické znaky lze tedy porovnávat ve fotografických snímcích, aby byly vnímány jako noir? Záleží na mnoha aspektech, přičemž vyvstávají základní otázky: co divák ve fotografii vidí, co již nevidí a musí si domyslet. Přitom to, co je viditelné, se zpravidla upřednostňuje. Vidíme záznam, který prezentuje osobu, prostředí a dané rozložení objektů v určité kompozici. Tyto prvky se dále rozšiřují. V případě osoby lze vyzorovat mimiku tváře, řeč těla, oblečení, doplněk apod., v případě prostředí se v ploše obrazu uspořádávají objekty s významem do celku či se objevuje určitý přírodní jev akcentující atmosféru. Oba znaky současně pracují se světlem (s přirozeným, umělým či oběma) vytvářející stínohru. Další aspekty, narativního charakteru, již divák nevidí a jsou jen v jeho představách. Přestože fotografie splňuje už (pro někoho) dostatečné množství prvků z noir, chybí jí ještě záměr. Ten je v tomto případě pokaždé subjektivní, to znamená, že smyšlené vyprávění závisí na divákově fantazii stojící na poznacích z filmových noir děl.

Autor uvádí příklad fotografie Cecila Beatona, na které je vyobrazen básník Cecil Day-Lewis. Na základě zmíněných charakteristických znaků lze vidět formálně oblečenou

osobu, hloubající nad hromadou papírů, držící zapálenou cigaretu. Zatímco hlavní světlo zprava tvaruje stín na obličej, zadní světlo zleva vytahuje druhou část obličeje tak, aby nezanikla v tmavém pozadí. Kontrast černé a bílé vyvolává ve snímku zvláštní napětí, které je navíc posíleno dynamičností cigaretového kouře. Z hlediska vyprávění může autor tuto situaci okomentovat: detektiv, pracující převážně sám, najatý bohatou klientkou, má vypátrat, zda ji manžel nepodvádí. Soustředěně přemýšlí, hledá informace ... Celkově se fotografie může konotačně označit jako noir snímek, jelikož užití prvky s nahodilým vyprávěním styl naplňují.



Obr. 10 – Cecil Day-Lewis (1942).

Fotograf Cecil Beaton

Vývoj černobílých snímků až do konce 20. století s atmosférou noir je popsán v podkapitolách níže. Na rozdíl od kinematografie se objevuje fotografie v podobě monochromatické až dodnes. Jak je to v současné tvorbě? Problémem je, zda se jedná původně o černobílou nebo o upravenou fotografii s eliminovanou barvou, která slouží jen



Obr. 11 – Jean-Claude Carrière

(2006). *Studio Harcourt*

jako další varianta či rozšíření, například na nějaké sociální síti. Jiným aspektem může být zmíněná změna vnímání noir ve fotografii. V této době již fotografové fenomén víceméně znají a na základě jeho charakteristiky jej pak i používají. Vědomé zachycení snímků s náladou noir ve 21. století se objevuje častěji v další kapitole *Barevný svět jako neo-noir fotografie*. V současnosti ve stylu noir fotografované například prestižní pařížský ateliér *Studio Harcourt*.

3.1 Piktorialismus na přelomu 19. a 20. století

Na konci 19. století se prolínají prvky impresionismu, symbolismu a secese jako nové inspirace fotografického hnutí, piktorialismu, a vnášejí do světa fotografie nový pohled na objekty kolem nás. Zachycený objekt nemusí nutně představovat jen jeho informační hodnotu, ale je možné obdivovat jeho krásu. Najednou si fotografové všimají i jeho emoční hodnoty. Jejich cílem je připodobnit se malířství jako uznávanému výtvarnému umění.

Používají k tomu ušlechtilé tisky (např. gumotisk), které jim napomáhají získat žádoucí tonalitu obrazu a případně skrýt nebo i odstranit příliš mnoho informačních detailů.³⁰ Hnutí tak podporuje touhu fotografů odhalit světu uměleckou (nebo výtvarnou) hodnotu fotografie, která by byla uznávána stejně jako malířství.

Kromě toho emoční hodnota živého či neživého objektu může být i uměle vyvolána. Fotografové se rádi přiklánějí k inscenaci. Z hlediska noir je to pro počátek stylu efektivní, poněvadž se mimo jiné zviditelňuje příběhová fotografie, jež je pro styl zásadní, a svým charakterem se přibližuje k tvorbě filmové.

Stopy potenciálně prvních fotografií s náladou noir autor dohledává v knize Naomi Rosenblum, *Sun's Rays* nebo *Paula* (1889) od amerického fotografa Alfreda Stieglitze.³¹ Z hlediska noir dominuje ve fotografii typická stínohra opatřená vodorovnými žaluziemi. Kontrast mezi černou a bílou je znatelně drsný. Snímek emotivně představuje výraznou předzvěst noir, jelikož postrádá některé jeho rysy.

Náladu noir vystihuje rovněž newyorská ulice Broadway od Alvina Langdona Coburna. Na snímku je zobrazen pohled na noční ulici osvětlenou okolními lampami. V popředí se světlo lamp jasně odráží na mokrém chodníku i silnici, zatímco v pozadí se světlo ztrácí do jednolité mlhy.



Obr. 13 – *Sun's Rays / Paula* (1889).
Fotograf Alfred Stieglitz



Obr. 12 – *Broadway at Night* (cca 1910). Fotograf Alvin Langdon Coburn

³⁰ Rosenblum 1997, s. 297–298.

³¹ Tamtéž, s. 332.

3.2 Dokument a fotožurnalismus 20. století

Po doznění secese a piktorialismu se objevuje, z hlediska noir, dokument (převážně zachycující životy lidí) a fotožurnalismus (jinak řečeno reportážní či novinářská fotografie). Obě kategorie jsou si relativně blízké s tím rozdílem, že v dokumentu se fotograf zabývá danou událostí již delší dobu.

První polovina minulého století byla opravdu ve znamení mnoha událostí, ať už např. prohibice v USA, hospodářské krize či druhé světové války. Těžké období se odráží i v tématech film noir kinematografie. Je tedy možné usuzovat, že se fotografie ponese rovněž v duchu mizérie, jak je líčeno ve filmových dílech.

Ve vztahu k filmu se daná léta mohou považovat i za jako alternativní dobu zahájení tvorby noir ve světě fotografie, neboť se obě disciplíny zjevují souběžně a snímky vystihují danou atmosféru. Zvolená kompozice v některých dílech dokonce někdy vypadá jako skutečný filmový záběr.

Prvním nálezem je fotografie rusko-amerického fotografa Romana Vishniaca. Jeho snímek dokonale zachycuje stínohru, jejíž symetrie je uprostřed narušena mohutným stínem osoby v pozadí a odcházející osoby do světla v popředí. Ačkoli se kompozice snímku zdánlivě zaměřuje na postavu v tmavším odstínu v dolním levém rohu, dějově je zajímavější postava s mohutným stínem. Kromě zmíněné siluety zaujme její postoj – mírně shrbený, s prázdnými rukama a pravou nohou nakročenou vpřed. Jelikož se fotografie vyznačuje dostatečnou ostroť, vypadá, jako by se zmíněná postava rozhlížela směrem ven a s nadsázkou řečeno, přemýšlela nad svým složitým životem. Zároveň však, možná nevědomky, pracuje se sociálním odcizením.



Obr. 14 – Interior of the Anhalter Bahnhof railway terminus near Potsdamer Platz (1929 nebo raná 30. léta 20. st.). Fotograf Roman Vishniac



Obr. 15 – *The Quays* (1930). Fotograf Roger Schall



Obr. 16 – *La Colonne Morris dans le Brouillard* (1932). Fotograf Brassai

Důvěrné noční setkání mužů v kabátech zachycuje francouzský fotograf Roger Schall. Atmosféra vzorově vystihuje náladu noir z hlediska prostředí a přímo vybízí ji naplnit mysteriózním příběhem.

Známější osobností, zachycující noční Paříž, je bezesporu Brassai. V jeho publikaci³² lze vybrat hned několik snímků, kde kouzlo noci, ve francouzském městě světla, iniciuje náladu noir. Do svých děl občas zakomponovává osamělé postavy a při fotografování mu vydatně asistuje déšť s mlhou, který příkladně vyvažuje kontrast odstínů černé a bílé.

Z Evropy se dostáváme do amerického New Yorku, kde místo činu a mimořádné okolnosti fotografuje Weegee. Bakalářská práce by mohla obsahovat i více jeho snímků, jelikož vyšetřování vražd a vyprávění nešťastných událostí bývají primárním tématem noir. Weegeemu je (nepodloženě) připisován podnětný výrok: „f/8 a být na místě“³³, což představuje ideální nastavení střední hloubky ostrosti fotoaparátu tak, aby mohl být kdykoliv pořízen kvalitní snímek.³⁴ Nezbytnou a zásadní vlastností fotografa-žurnalisty je totiž rychlost a pohotovost. Ačkoli někdy může záběr, z pohledu diváka, vypadat v rámci noir parodicky, nahodilá mizanscéna (nalezená těla namísto figurín) se může objevit i ve filmových dílech.

³² Brassai – Morand, Paul. *Paris de Nuit* [fotografická publikace]. Paříž: Arts et Métiers Graphiques, 1932.

³³ Překlad vlastní: „f/8 and be there“.

³⁴ Dowling, Stephen. „52 Photo Tips #25: f/8 and be there“ *Film's Not Dead*, 2016. [online]. [cit. 2021-03-13]. Dostupné z: <<https://www.filmsnotdead.com/52-photo-tips-25-f8-and-be-there/>>.



Obr. 17 – *Here's what the wind did to glamorous models in the window of Edith and Billie Bridal Salon, 271 Grand St. (1944). Fotograf Weegee*

V neposlední řadě lze vyzdvihnout fotografie Teda Cronera. Konkrétně snímek *Little Man in Snow* (1947) autorovi bakalářské práce připomíná scénu z filmu *Blade Runner 2049* (2017, režie Denis Villeneuve), kde postava K (Ryan Gosling) navštíví trosky města Las Vegas. Fotografie obsahuje hned několik prvků noir. Svým způsobem působí na diváka minimalisticky díky zasněženému prostředí a vzdálené mlze. V juxtapozici je zprvu poukázán akcent na osobu uprostřed, následně si divák všimá mrakodrapů v násobně větších rozměrech. Srovnání objektů může naznačovat obavy z akcelerace technologického vývoje, přičemž formující se městské infrastruktury hrozí vyústit v ekologický problém. Je zde cítit určitý pocit odcizení, soudě podle vyobrazené lidské osamělosti.

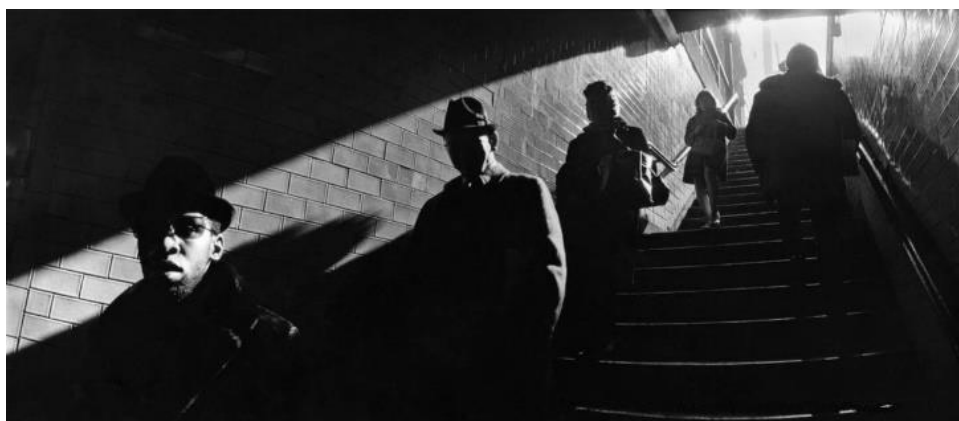


Obr. 18 – *Little Man in Snow (1947). Fotograf Ted Croner*

Ačkoli se ve druhé polovině 20. století také objevují fotografie s tématem noir, je nutné brát v potaz, že noir v kinematografii existuje již minimálně dvacet let. Autor chce říci a naznačuje, že fotografové v té době dokázali styl již vědomě vnímat a inspirovat se jím.

Fotografie (obr. 19 a 20) Harolda Feinsteina zobrazují nemilosrdnou hranici odstínů černé a bílé. Hlavní světlo odhaluje postavy. Výrazy jejich tváří zachycují syrovou realitu,

kteřá divákovi představuje scénu v duchu noir. Ve stejných letech se objevuje, s úžasnou shodou okolností, Gordon Parks, fotograf a filmový režisér, jeden z představitelů tzv. blaxploatačního filmu³⁵. Byl to pravděpodobně Parks, šířící mezi fotografy myšlenku, aby zachycovali etnikum, které se stává hlavním objektem snímku. Nabížená souvislost mezi snímky Feinsteina a iniciativou Parkse je ovšem prakticky irelevantní.



Obr. 19 – Ascending the Subway Stairs (1970). Fotograf Harold Feinstein



Obr. 20 – Man Smoking in Diner (1974). Fotograf Harold Feinstein

Na druhé straně Spojených států zachycuje scénu, vyvolávající spíše náladu neo-noir, Garry Winogrand. Řidič na snímku, zřejmě nevalné pověsti, podrážděně pozoruje svou spolujezdkyni, femme fatale, která ho zcela ignoruje. Autorovi se vybavuje scéna z filmu *Čínská čtvrť* (1974), kde Gittes (Jack Nicholson) s nalepenými náplastmi na nose odjíždí s Mulwray (Fayne Dunaway).

³⁵ viz Thompson – Bordwell, cit. dílo, s. 551. Blaxploatační (ze spojení slov *black exploitation*) film je odnož exploatačního filmu zaměřující se na afroamerické publikum. Afroameričany je hrána a někdy i režírována.



Obr. 21 – Los Angeles (1964). Fotograf Garry Winogrand

Mezitím se v Československu, po první světové válce, objevují nové tváře moderní fotografie. V rámci tématu práce je to především fotograf Josef Sudek. Jeho cyklus *Z Invalidovny*, z 20. let minulého století, zobrazuje kvazi-malířský šerosvit vyvolávající náladu noir. Snímek (obr. 22) disponuje mnoha prvky stylu, např. užitím cigaretového kouře, ostrým kontrastem černé a bílé, průchodem rozptýlených světelných paprsků nebo osamělou postavou nad lahví alkoholu. I další snímky jsou poznamenány touto atmosférou, když zachycují noční Prahu 50. let. Styl noir, mimo naše území, nalézáme ve fotografiích např. Josefa Koudelky (viz obr. 23).



Obr. 22 – First World War Veteran's Home (1922–1927). Fotograf Josef Sudek



Obr. 23 – Spain (1971). Fotograf Josef Koudelka

3.3 Dokument a fotožurnalismus v Japonsku

Euroamerickému vlivu přispívá ve druhé polovině minulého století i Japonsko. V oblasti filmu jsou často využívány prvky japonské nové vlny (tzn. drsnost, násilí, erotika, lyrika), které lze aplikovat i do světa fotografie. V rámci dokumentu a fotožurnalismu se v jistém ohledu tematicky někdy shodují se snímky z euroamerického území. Technicky jsou však o něco kontrastnější.

Některé přiložené snímky, ač jsou monochromatické a autorem zařazené do film noir, se zabývají již něčím novým. Více evokují náladu neo-noir. Ve skutečnosti není tento fakt nijak překvapivý, poněvadž i díla japonské nové vlny v kinematografii, na první pohled vypadající jako film noir, jsou zařazena již do neo-noir kvůli uplatněným prvkům.

V roce 1968 formuje skupina fotografů (v rámci noir pracuje se jmény: Yutaka Takanashi, Takuma Nakahira a Daidō Moriyama) nový impuls ve fotografii prostřednictvím časopisu *Provoke*, přičemž účelem bylo radikálně přehodnotit myšlení převládajících konvencí.³⁶ Ve stejném duchu působila také japonská nová vlna, která rovněž odmítala zavedený přístup. Přestože názory *Provoke* a japonské nové vlny mohly v té době spolu souviset, považují tuto domněnku za spekulativní. Ze zmíněného časopisu pochází mimo jiné pojmy pro technické parametry obrazu, znázorňující fotografii ve výsledku jako zrnitou, rozmazanou a rozostřenou (z japonského *are, bure, boke*).³⁷

³⁶ Lederman, Russet. „Provoke: Takuma Nakahira and Yutaka Takanashi“ *Monsters & Madonnas*, 2012. [online]. [cit. 2021-03-19]. Dostupné z: <<https://monstersandmadonnas.blog/2012/08/24/provoke/>>.

³⁷ Tamtéž.

Autor při svém průzkumu nachází fotografii s náladou noir u Tadahika Hayashiho. Z názvu díla vyplývá, že oblast Yoshiwara patří k tzv. čtvrtím červených luceren. Čtenář se tedy může domnívat, že osoba, zachycená na fotografii v kimonu, se věnuje pravděpodobně prostituci. Erotické motivy nejsou přitom v Japonsku žádnou vzácností, naopak poměrně běžnou skutečností, pokud si čtenář představí zdejší tvůrce a jejich tvorbu. S erotickými motivy pracuje i noir, nicméně viditelněji až v jeho další vývojové fázi.



Obr. 24 – In the Red-light District, Yoshiwara (1954). Fotograf Tadahiko Hayashi

Na dalším snímku zachycuje fotograf Yutaka Takanashi atmosféru místního bufetu. Ačkoli může na první pohled vypadat zcela bez prvků noir, po důkladnějším zhlédnutí se některé nakonec objevují. Na stěně vidíme fotografie s erotickými motivy, které si nechává majitel „na památku“. Lze ho snad považovat za voyeur? Voyeurismus se v tradičním noir příliš neobjevuje, poněvadž filmy byly pod dohledem Haysova kodexu, na druhou stranu se v neo-noir tu a tam vyskytuje, stejně jako již zmíněné erotické motivy u Hayashiho.



Obr. 25 – Buffet Toyota, 1 Tsunohazu, Shinjuku-ku (1965). Fotograf Yutaka Takanashi

V roce 2020 vychází fotografická publikace od Bishina Jūmonjiho, ve které autor zaznamenává bohémský život svého dobrého přítele z pozdních 60. až do raných 70. let.³⁸ Technicky se snímek vyznačuje velmi tvrdým kontrastem. Jasně zde dominuje postava v popředí, zachycená v protisvětle, zatímco v pozadí je nezřetelně vidět sraz motokářů postávajících u garáží. Ve filmových dílech většinou protagonista působí dojmem rozumné, psychicky vyrovnané osoby, avšak v průběhu děje se jeho osobnost často mění a jeho morální zásady mohou upadat. V tomto případě nelze viditelně rozpoznat, zda má být zobrazený objekt vnímán jako hrdina či antihrdina. A právě polemika nad rozostřenými hranicemi představuje jeden z prvků noir.



Obr. 26 – Z publikace *Fujisaki* (2020). Fotograf Bishin Jūmonji

Jedna z neznámějších japonských osobností je fotograf Daidō Moriyama. Moriyama propaguje myšlenky časopisu *Provoke* při své návštěvě New Yorku v roce 1971. O tři roky později je prezentuje ve své knize *Another Country in New York*.³⁹ V porovnání s Coburnovým snímek se v atmosféře příliš neliší – mokrá chodník i silnice, celá ulice ve světle nočních lamp. Nicméně Moriyama zachycuje křižovatku Times Square poněkud živějším způsobem – patrná je dynamičnost objektů (rozostřené postavy a automobily) a pouličním lampám asistující zářící neony. Navíc si pohrává se zkosenou perspektivou obrazu.

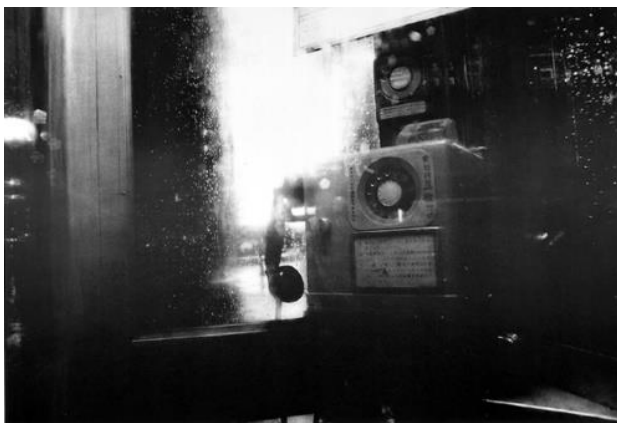
³⁸ Jūmonji, Bishin. *Fujisaki*, 2020 [online]. [cit. 2021-03-19]. Dostupné z: <https://www.superlabo.com/catalogue/sp1114bj/index_en.html>.

³⁹ Wakefield, Neville. *Daido Moriyama: '71-NY'*. 2019 [online]. [cit. 2021-03-19]. Dostupné z: <<https://www.nevillewakefield.com/71-ny>>.



Obr. 27 – Z publikace *Another Country in New York* (2013). Fotograf Daidō Moriyama

V závěru podkapitoly je zmíněn fotograf Takuma Nakahira, resp. jeho publikace⁴⁰ z roku 1970, kterou mimo jiné vystavil o rok později na sedmém bienále v Paříži zaměřeném na současné umění.⁴¹ Některé z jeho snímků působí až abstraktně, neboť s použitou technikou šerosvitu (až temnosvitu) a rozostřeností obrazu nelze zřetelně identifikovat zachycený objekt. Divák pozoruje, jak osvětlený objekt vychází z tmy. Několik snímků z městského prostředí ve zmíněné publikaci připomínají autorovi noir dílo *Alphaville* (1965, režie Jean-Luc Godard) z důvodu své narativní zvláštnosti i technické stylizace.



Obr. 28 – Z publikace *For a Language to Come* (2010). Fotograf Takuma Nakahira

⁴⁰ Nakahira, Takuma. *For a Language to Come* [fotografická publikace]. Tokio: Osiris, 2010.

⁴¹ Lederman, cit. dílo.

4 BAREVNÝ SVĚT JAKO NEO-NOIR FOTOGRAFIE

Po nalezení černobílých snímků ve stylu noir se autor nyní zaměří na barevné snímky. Filmy postupně přechází k barevnému formátu, a stejný proces probíhá rovněž u fotografie s dobovými a technickými odchylkami. Černobílé fotografie ve stylu film noir se mění v barevné ve stylu neo-noir prostřednictvím technických a narativních konvencí. Mění se také vnímání a přístup tvůrců ke stylu noir. Nastává nová etapa.

Dochází ke zjištění, že dané rozdělení černobílé fotografie jako film noir a barevné jako neo-noir není zcela správné. Na základě prvků, které lze spatřit ve fotožurnalismu a dokumentu v Japonsku, se objevují náznaky neo-noir již v monochromatické podobě. Obdobně se tento znak vyskytuje i u filmové japonské nové vlny, která jen zdánlivě vypadá jako film noir. Stále ovšem převažují důvody zařazení barevné fotografie do stylu neo-noir.

Vizuální styl neo-noir zachycený ve fotografii se občas liší od kinematografie také svou kompozicí (inscenace rozložení objektů ve scéně v hledáčku, inscenace celé samotné scény jako u Gregoryho Crewdsona, Jeffa Walla či Erwina Olafa), přímým očním kontaktem s fotografem, abstraktním pozadím v ateliéru apod. V některých případech lze vyzdvihnout i techniky provedené čistě fotografickou cestou, vytvořené například pomocí vícenásobné expozice nebo emulzí.

Vyvstává otázka, zda třídit neo-noir ve fotografii na základě časových rovin podle Abramse, zmíněných již ve filmové kapitole, anebo zůstat u obecného popisu s přihlédnutím k dané kategorii, podobně jako u černobílé fotografie. Oba způsoby přinášejí svá pozitiva i negativa. Při třídění podle časových rovin by bylo obtížné determinovat dobu na základě obrazu, zvláště rozeznat rovinu minulou od přítomné (příčemž fotožurnalismus a dokument ještě zaznamenávají aktuální okamžik, tudíž lze snímek zařadit do retro noir jen na základě vizuální podobnosti), v jiném případě by se analýzy fotografií s vysokou pravděpodobností shodovaly s těmi z předchozí kapitoly a jedinou změnou by bylo barevné provedení. Ve filmové podkapitole se dále hovoří o identifikaci noir na základě dalších charakteristik (např. tech noir, neon noir, pulp noir aj.), které se mohou stát výchozími. Přesto záleží hlavně na specifikaci fotografie a teprve pak lze charakteristiku stylu noir aplikovat.

Po technické stránce se v rámci charakteristiky znovu objevují šerosvit, přírodní jevy (děšť, mlha či pára), výrazněji se používá pohybová neostrost, nově se přidávají prvky jako náklon kamery (Dutch angle), zachycování detailů, neonem osvětlené reklamy, existující i dosud neexistující technologie a jiné prvky přejímané z filmového prostředí. Noir se zabývá

také sociálními myšlenkami, rasismem, propastí mezi sociálními třídami a genderem. V rámci disproporcionálního rozložení sociálních tříd se často zobrazují zločinecké organizace a explicitní výjevy s nimi spojené (násilí, krev, vraždy, drogy, alkohol, střelné zbraně aj.) a také výjevy erotické (voyeurismus, nevěstince a prostituce, sexuální obtěžování, sugestivní nahota). Z pohledu genderu se opakují motivy fatalismu – postavy femme fatale a homme fatal, přičemž se nyní zdůrazňuje i ideologie feminismu a emancipace žen. Kromě těchto témat hlavní postavu provázejí emoce jako úzkost (s ní spojené sociální odcizení), sklíčenost, únava, dezorientace, paranoia a cynismus. Většinu prvků již lze skutečně dohledat ve filmu *Dotek zla* (1958) nebo v dílech japonské proveniencí (ve filmu je to japonská nová vlna, ve fotografii dokument a fotožurnalismus).

Stejně jako u černobílé fotografie nastiňuje autor možnou předzvěst stylu film noir u piktorialismu, je možné naznačit počátky stylu neo-noir u barevné fotografie. Snímek Erwina Blumenfelda na první pohled patrně nevyzařuje náladu noir, při detailnějším zkoumání ale několika prvky disponuje. Silueta nahé ženy s deformovanými křivkami ukazuje práci se sugestivní nahotou, jež se v neo-noir obvykle objevuje, navíc posílená efektem záhadného erotična, které dodávají purpurové tóny. Vnější barevná záře kolem postavy zřejmě představuje závěs umožňující zmíněnou deformaci křivek, jedná se však o pouhou domněnku. Autor si troufá fotografii zařadit do stylu future noir na základě patrné vícenásobné expozice, která evokuje dojem promítaného hologramu.



Obr. 29 – Cubistic Purple Nude, New York (1949). Fotograf Erwin Blumenfeld

Od druhé poloviny minulého století až do současnosti autor nachází další druhy fotografií ve stylu neo-noir, jimiž jsou módní a inscenované fotografie. Módní fotografii lze objevit i v černobílé formě, např. u Jacquesa H. Lartigua. Větší množství módních fotografií (jak černobílých, tak barevných) z dřívější doby ve stylu noir nebylo autorem dohledáno a čtenář je tedy seznámen pouze se současnou tvorbou. Při pohledu na snímky je možné

s jistotou říci, že styl je většinou fotografy pozitivně vnímán a inspiruje je. Narůstá zájem o inscenovanou fotografii (v rozsahu od volné až ke komerční tvorbě), která se stává dalším zdrojem děl a inspirací v rámci neo-noir. Styl je vnímán individuálně. U některých tvůrců je zjevně používán nevědomě, u jiných z jejich fotografií přímo čiší. Dnes navíc existují podrobné tutoriály od tvůrců, jak fotografovat v určitém stylu, a tak veřejnost s aparátem má možnost učit se, zkoušet, napodobovat.



Obr. 30 – Susie Smoking, Susie Bick for Yohji Yamamoto (1988). Fotograf Nick Knight

Mají tedy fotografové povědomí o stylu noir? Ano, mají. Zvláště ti, kteří spolupracovali s filmovými režiséry a pohybovali se ve filmových kruzích. Styl noir je jistě inspirující pro současnost, ale v minulosti, v době „černobílého světa“, se ve fotografii nikdy záměrně nevyužíval. Jednalo se o pouhou shodu okolností. Až v současné tvorbě jsou prvky noir stále častěji vědomě využívány. Nesmíme opomenout rozdíl mezi denotací a konotací snímku, přičemž příběh provázející snímek může být nyní skutečně denotačně pojat tvůrcem jako noir. Nicméně nepřestanou převažovat díla, která jako noir pouze vypadají. Divák je většinou stylu pouze připodobní, to znamená, že je označí konotačně.

Stejně jako film čerpá inspirace pro neo-noir z tradičního noir, fotografie může udělat totéž, např. podle autorem vytvořeného monochromatického schématu. Vzniká téměř plnohodnotná alternativní možnost v získávání inspirace pro fotografy. Plnohodnotnou možností pak může být za předpokladu, že dojde k propojení s jinou disciplínou, např. s vizuálními efekty.

V průběhu času přináší technologický vývoj řadu procesů, jak upravovat fotografie. Barevná fotografie postupně používá barviva, koloidní látky, emulze, diapositivy, až se nakonec dobírá k samotné digitální formě. S vývojem digitalizace nastupují nové způsoby úpravy snímků prostřednictvím počítačových nástrojů. Nejprve jde o adjustaci jasu, kontrastu, barvy apod. Tyto příkazy se použijí buď na principu vrstev (v angličtině *layers*)

nebo uzlů (v angličtině *nodes*), přičemž závisí na rozhraní grafického programu. Poté jsou využívány režimy prolínání (v angličtině *blend modes*) pro retuš obrazu (myslí se tím přidat, odstranit, posouvat nebo transformovat objekty). Současně s retuší vznikají různé typy fotomontáží, kde se fotografické techniky prolínají s dalšími obory (např. vizuálními efekty a jejich *matte painting*). Fotomontáže se tak mohou skládat z vymaskovaných fotografií (tzn. určitá data se z obrazu skryjí, aby výsledný objekt z celkového obrazu působil izolovaně), grafických (od průhledných tvarů s barevnou výplní až k vícerozměrným modelům) nebo dokreslených prvků vytvořené autorem nebo získané z fotobank. Dosud jsou výtvarné techniky retuše a fotomontáže z hlediska fotografie spornou otázkou, poněvadž buď viditelně převládají grafické prvky nad čistým snímkem nebo už mohou být vnímány jako nástroje, kterými lze způsobit kritický zásah do fotografie. Pochybnosti však zvolna mizí a techniky jsou již akceptovány nebo dokonce vyžadovány (např. retuš v reklamní fotografii). Ve výtvarné fotografii vlastně ani nezáleží na názoru společnosti, autor se snaží v díle jen dosáhnout svého cíle.

Ve stylu noir se používají postprodukční techniky, záleží ale na časové rovině (viz zmíněné roviny podle Abramse), ve které se vyprávění odehrává. V případě retro a přítomném noir se často u portrétu a jeho okolí aplikuje retuš (např. k odstranění nebo přidání předmětů, zkrášlení pleti apod.). Pokud je fotografována rozsáhlejší scéna, je možné použít i jemnou fotomontáž tak, aby fotografie dobově odpovídala popisu. V tech noir se s fotomontáží obvykle počítá, jelikož každý tvůrce naplňuje svou specifickou vizi s předpokládaným finančním rozpočtem.

Dalším důležitým aspektem je správná paleta barev, následná barevná korekce (vyvážení barev odpovídající skutečnosti) a *color grading* (adjustace barev s cílem vyjádřit už jistou náladu) v postprodukci. Podobně jako v kinematografii se retro a přítomný noir dobarvuje ve fotografii zpravidla teplými odstíny barev. Naproti tomu tech noir používá odstíny studené nebo jen odstíny černé a bílé. Ale existují samozřejmě i výjimky.

V hlubinách internetu se na komunitních platformách pohybují dnešní tvůrci, kteří to nemají, vzhledem k počtu sociálních sítí a jejich uživatelů, vůbec snadné. Samozřejmě existují způsoby, jak „prorazit“, avšak základními parametry úspěchu jsou kvalita fotografií a čas aktivně strávený na síti. Mnoho mladých tvůrců svou tvorbu směřuje do více oblastí (nejen sociální sítě jako Instagram, ale také komunitní platformy pro umělce jako Behance, Pinterest nebo DeviantArt) a přirozeně záleží i na jejich dalších schopnostech (např. fotomontáže může člověk vystavovat na ArtStation nebo CGSociety). V tomto úhlu pohledu

se hovoří o volné tvorbě. Lidé „na volné noze“ se snaží být součástí reklamních nebo audiovizuálních kampaní, spolupracovat s různými značkami a uměleckými tvůrci s cílem maximálně se zviditelnit. Právě prostřednictvím sociálních sítí, komunitních platforem a kampaní se autor dozvídá o nových umělcích fotografujících ve stylu noir.



Obr. 31 – Bathed in golden light (2020). Fotograf Shani Varner

4.1 Dokument a fotožurnalismus od 50. let 20. st. do současnosti

Paralelně k černobílé fotografii se objevují dokument a fotožurnalismus v barevné podobě od 50. let minulého století. Toto období, kdy je lidem neustále připomínána druhá světová válka, jsou přibližovány události Korejské války a války ve Vietnamu, nemá v oblasti noir tak silný vliv ve fotografii jako v kinematografii. Hlavním námětem snímků se stává pohled na společnost a její problémy. Lidé na snímku jsou často zachycováni jako náhodní kolemjdoucí uvnitř modernizující se infrastruktury, uvnitř sociálních skupin a mezilidských vztahů.

Dokument a fotožurnalismus se představuje jako přechod do stylu neo-noir, který používá poněkud jiné způsoby a metody zobrazování než u tradičního film noir. V rámci tohoto stylu bývají způsoby kompozice snímku inovativnější, neboť fotografové se mimo jiné zaměřují více na detaily, výrazy postav, používají různé horizontální a vertikální náklony kamery. Výsledný obraz pak směřuje k výrazu filmového záběru, vyjma některých snímků zachycujících architekturu anebo všeobecně prostředí. Z technického pohledu je možné upozornit na často používanou dynamičnost (roztřesenost postav, vozidel, kouře, ...), ačkoli ta se ve druhé polovině minulého století zobrazovala víceméně obdobně.

Prvním autorem, u kterého lze najít prvky noir z řad dokumentu a fotožurnalismu, je americký fotograf Saul Leiter. Často u něj narazíme na postavu vyobrazenou skrze mokré

sklo nebo ještě častěji – kolemjdoucího s deštníkem v odstínu červené. Některé z těchto „deštníkových“ snímků mohou esteticky vyjadřovat náladu noir, zároveň však užitá abstrakce náladu dokáže i potlačit. Jiná jeho fotografie, *Taxi, New York* (1957), se snaží vybudit naši fantazii, neboť na první pohled snímek mnoho nenaznačuje. Silueta řidiče s pasažérem, část pasažérovy ruky, vše průhledem okénka automobilu. Jde snad o byznymena? Nabízí se asociace bezstarostné jízdy či předzvěst plánovaného zločinu?



Obr. 32 – *Taxi, New York* (1957). Fotograf Saul Leiter

Další fotografie prozrazuje místo, ve kterém by se teoreticky mohl děj ve stylu noir odehrávat. Pouliční lampa se zeleným světlem rozsvěcuje křižovatku a světlo dopadá na zaparkované automobily poblíž místní banky (autorovo hledání v aplikaci *Mapy Google*). V této lokalitě se mohl během noci změnit jednotvárný život nečekanou událostí (bankovní loupeží, tajnou schůzkou či „vyřizováním osobních účtů“). Snímky Williama Egglestona evokují pocit odcizení, zachycují realismus, rutinu i prázdnotu.



Obr. 33 – *Untitled (Downtown Morton, Mississippi)* (cca 1970). Fotograf William Eggleston

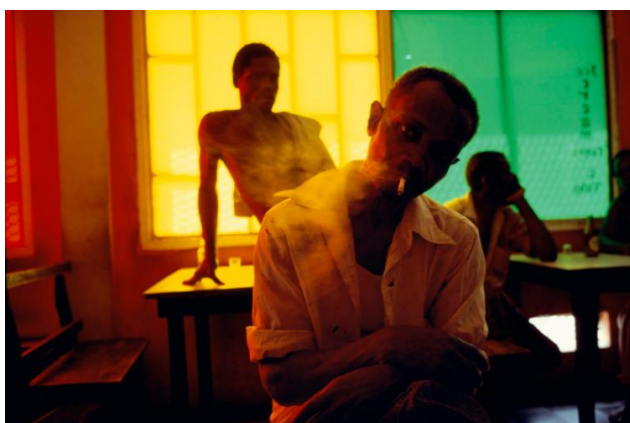
Zář neonových světel newyorské křižovatky Times Square již byla znázorněna na fotografii japonského fotografa Moriyami. Kromě převodu do jasných teplých barev se snímek dále odlišuje svou dynamičností – delší expoziční čas umožnil zaznamenat pohyb

automobilů do podoby světelných čar. Na snímku se objevují osamocené postavy, které mohou být hlavními protagonisty příběhu neo-noir. Prchavost světla symbolizuje pomyslné zrychlení času a snímek tak může přesahovat až do future noir.



Obr. 34 – Two pedestrians stand on Broadway at West 44th Street in New York's Times Square on a November night (1976). Fotograf James Wolcott

Protagonista vchází do místního baru, kde posedává skupinka lidí s nepřívětivým pohledem. Atmosféra nedůvěry je oprávněná – zkušenost s rasismem ze strany skupinky, protagonista je totiž bílý. Náladu v baru je možné označit jako „ticho před bouří“. Situace eskaluje, když se hlavní postava posadí ke stolu a jeden ze skupinky pohledem naznačuje, že by měl odejít. Atmosféru dokresluje světlo v kontrastu různých barev a cigaretového kouře v popředí.



Obr. 35 – Bar. Gouyave, Grenada (1979). Fotograf Alex Webb

Snímek *Rush Hour* (1980) Ernsta Haase je jednoduše originální. Pokud by pára z nedalekého kanálu nevzešla, zřejmě by nevznikla nálada noir. Díky zachycenému okamžiku je možné záběr různě interpretovat. Přestože je postava obklopena kolemjdoucími, oblaka páry ji dávají pocit osamocení. Okolní svět není na snímku důležitý, zásadní je dějová linie postavy, která je pro příběh významná a zajímavá. Vzájemně působící faktory, páru

s postavou, je možné interpretovat rovněž jako speciální přechod komplikované prolínačky⁴² do dalšího záběru, ve kterém si můžeme představit např. pátrajícího detektiva.

Příběhů by se mohlo k této fotografii vytvořit hned několik, záleží jen na divákově fantazii. Prvky Haasovy příběhové fotografie se vysloveně nabízejí, stačí jen pátrat po náladě evokující noir. Některá jeho tvorba se podobá již zmíněnému Leiterovi.



Obr. 36 – Rush Hour, New York City (1980). Fotograf Ernst Haas

V odstínech žluté se nese následující snímek, který snad naznačuje ne právě šťastný vztah. Žena na posteli pozoruje svého milence, kouřícího cigaretu, zatímco on přemýšlí nad svým životem. Ze snímku je patrné, že hlavní postavou příběhu je žena, zatímco muž vystupuje v roli cynického, tajemného, možná nebezpečného homme fatal. Kompozičně je záběr věnován právě jemu. Atmosféra fotografie připomíná autorovi film *Memento* (2000) z důvodu několika nalezených vodítek – odstínů žluté, homme fatal, napětí, drsnosti, snímku na stěně v pravém horním rohu, symbolizující podobnou myšlenku „pamatuj“.

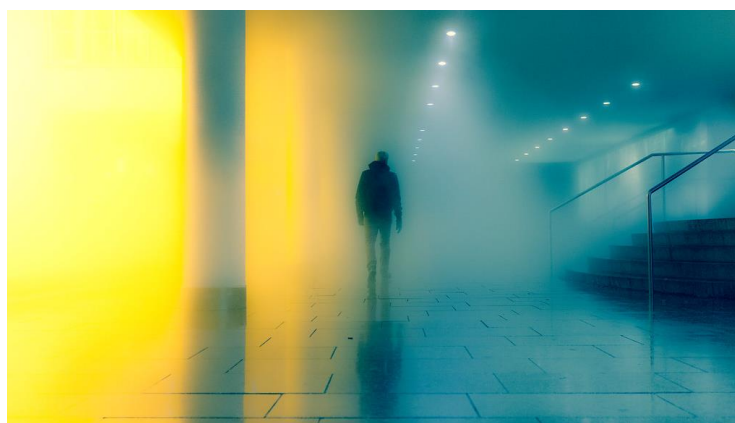


Obr. 37 – Nan and Brian in Bed, NYC (1983). Fotografka Nan Goldin

⁴² Ve stříhové skladbě se jedná o druh filmového přechodu (v angličtině *dissolve*), ve kterém se předchozí záběr prolíná s následujícím [vlastní definice autora].

Ve 21. století styl neo-noir v některých částech dokumentu a fotožurnalistu mírně upadá. Mízí fotografie s lidským příběhem a na snímcích se častěji objevuje architektura, futuristické budovy, továrny či stavby s neonovou reklamou, prostředí nočních uliček s atmosférou deště nebo sněhu. Někteří mladí tvůrci se vědomě pokoušejí zachytit náladu noir a své snímky nebo již dokonce série snímků označují podle místa jejich pořízení. Ne vždy však jde o styl noir.

Snímek ze současnosti zachycuje osobu na neznámém, liduprázdném místě – místě s hranicí dvou odlišných světů. Světu modrého, studeného, depresivního a osamělého, nicméně ani svět žlutý se nezdá být pozitivní. Ačkoli na první pohled vypadá žlutý svět laskavě a příjemně, imerze do něj může být oslepující, možná smrtící. Zřejmě právě proto postava balancuje na hranici a přemýšlí. Situace může být jen představou v jeho hlavě, přičemž evokuje myšlenku hledání sama sebe.



Obr. 38 – Retina | Day 320 / 365 (2013). Fotograf Marius Vieth

Anthony Presley, v jedné ze svých sérií snímků, zachycuje ve stylu noir americké město Memphis. V sérii obrázků je možné objevit neonové nápisy podniků, křižovatky, benzínové pumpy a zejména uličky nasvícené pouličními světly s různou teplotou chromatičnosti. V noir fotografii bývá ulice velmi častou i zásadní kulisou v příběhu, akci či dějové lince samotného snímku.



Obr. 39 a 40 – Ze série Memphis Noir (2019–dosud). Fotograf Anthony Presley

4.2 Módní fotografie 21. století

V rámci stylu neo-noir se módní fotografie rychle proboujela k prvním příčkám, jako rival dokumentu a fotožurnalismu. Ačkoli se již v minulém století občas v rámci stylu noir vyskytovala, nebyla tolik výrazná jako nyní, v novém tisíciletí. Na rozdíl od dokumentu a fotožurnalismu jsou snímky ve vztahu k filmu charakteristicky přesnější díky inscenaci mizanscény, která zahrnuje produkci od kamery (velikost rámování záběru, úhel pohledu), herců (póza, výraz, kostým), prostředí (rekvizity) až po celkové nasvícení objektů. Dále se odlišuje tím, že tvůrce má předem vymezený cíl podmíněný zadavatelem – módní značkou. Po finanční stránce je tak jednodušší zachytit styl. Nezřídka se kultovní filmy stávají inspirací pro fotografii. Tvůrci se chopí příležitosti a fotografují záběry v podobném duchu. Z hlediska vnímání tak vybraní autoři vstřebávají rysy stylu noir a záměrně jich využívají ve svých snímcích.

Ke kultovním noir filmům patří například *Sin City – město hříchu* (2005). Komiksová adaptace vypovídá o společných vizuálních prvcích. Jedním z nich je desaturace barev v celkovém obrazu s příležitostným akcentem na určitou barvu. Nejvýrazněji se divákům vryla do paměti zřejmě červená. K dalším prvkům patří dále kontrast, nasvícení na způsob low key, vinětace, dynamičnost vlivem větru a deště nebo používání zbraní. Velikosti záběrů se obvykle rámuje do polodetailů a celků. U narativních prvků převládají erotické a násilné motivy evokující dramatickou náladu. Atmosféru filmu využívá fotograf Steven Meisel v práci pro časopis *Vogue Italia*.



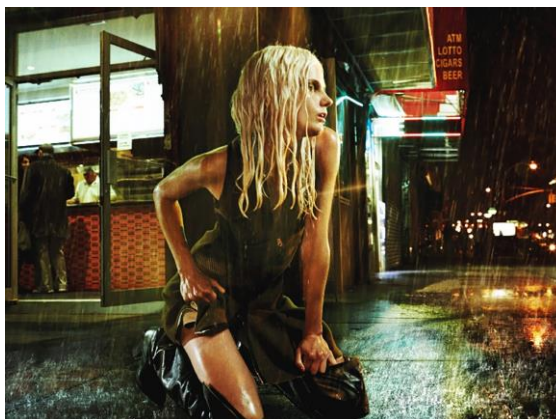
Obr. 41 – Pro časopis *Vogue Italia* (2005). Fotograf Steven Meisel

Pro časopis *Another Magazine* vytváří snímek ve stylu neo-noir (obr. 42) fotografka Laurie Bartley uplatňující konvenční prvky. Muž v obraze, se zapálenou cigaretou, oblečený do bílé košile a tmavých kalhot. Oči diváka ale směřují k jeho hlavě díky intenzivnímu světlu žárovky a okna v pozadí. Místností proniká rozptýlené světlo zamlžené cigaretovým kouřem, teplota v místnosti je vysoká, v obličeji a na ruce muže se objevují kapičky potu. Zvolený color grading do teplých barev umocňuje atmosféru snímku.



Obr. 42 – Pro časopis *Another Magazine* (2005). Fotografka Laurie Bartley

O několik let později vydává Bartley sérii (obr. 43 jako reprezentující) do časopisu *Numéro*. Oproti minulému snímku fotografuje v exteriéru, za deštivého počasí. Kompozice je zaměřena na dívku s mokřými vlasy, dívající se směrem k silnici. Nálada působí fatalisticky a je vyvolána pocitem odevzdávající se femme fatale i padajícími kapkami deště. Podobně jako na snímku *Rush Hour* (1980) se modelka „nachází“ ve svém světě. Vše ostatní se považuje za nepodstatné.



Obr. 43 – *Underwater Love*, pro časopis *Numéro* (2014). Fotografka Laurie Bartley

Série nasáklé náladou noir zprostředkovává i Steven Klein, který se věnuje fotografii a taktéž audiovizi. Autor, pro porovnání, vybírá dvě Kleinovy fotografie (obr. 44 a 45) otištěné ve stejném časopise, v *Interview Magazine*. V obou případech zachycuje známé herečky (Nicole Kidman a Kristen Stewart) v rolích vzpurných či drsných žen. Snímky se liší svou barevnou paletou – ve starším čísle dominuje modrá s červenou, v novějším oranžová se zelenou. Navíc se přidává doplňková žlutá – poprvé působí nevýrazně, podruhé umocňuje oranžovou. U obou snímků se mísí teplé a studené barvy. Starší fotografie byla zachycena v ateliéru, který ale působí jako exteriér, zatímco novější je situována na reálné místo – zřejmě do automobilu, na frekventované lokalitě, soudě podle světelných reklam v pozadí. Lze usuzovat, že snímek z ročníku 2015 by se spíše zařadil do současného noir, naproti tomu v ročníku 2014 to není možné přesně specifikovat. Dokonce může přesahovat až do future noir. Ve výsledku si Klein pomáhá také jako kameraman a v mnoha případech si dává záležet na tom, aby obraz vypadal jako filmový záběr. Režíroval mimo jiné např. hudební videoklip k písni *Alejandro* od zpěvačky Lady Gaga, ve kterém útržkovitě a neúmyslně zobrazuje vizuální prvky noir.⁴³

⁴³ *Lady Gaga: Alejandro*, 2010 [online]. Internet Movie Database (IMDb). [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt6743842/?ref_=tpl_pl_tt>.

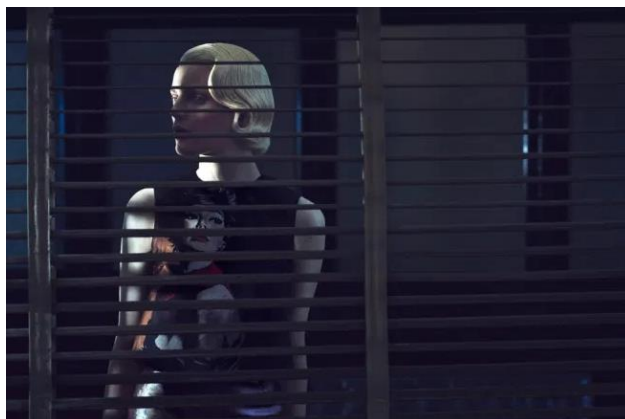


Obr. 44 – Pro časopis *Interview Magazine* (2014). Fotograf Steven Klein



Obr. 45 – Pro časopis *Interview Magazine* (2015). Fotograf Steven Klein

Znovu se vracíme k časopisu *Numéro*. V roce 2017 se jednoho čísla ujímá Nathaniel Goldberg. Na fotografii je zachycen interiér skrze kovovou konstrukci. Místnost prosvěcuje zleva umělé tvrdé světlo z místa pořízení snímku. Za konstrukcí, která připomíná žaluzie, stojí žena s precizně upraveným účesem. Slabě se jí dotýká měkké světlo z druhé strany. Vzhledem ke zvolenému světlu a póze modelky si lze z hlediska autora vyprávění představit příběh paranoidní ženy. Tuší nebo má alespoň pocit, že ji někdo sleduje, světlo totiž vychází ze světlometů automobilu projíždějícího ulicí. Nálada Goldbergovy série (některé fotografie jsou barevné, jiné černobílé) připomíná autorovi záběry z filmu *Dáma ze Šanghaje* (1947, režie Orson Welles).



Obr. 46 – Pro časopis Numéro (2017). Fotograf Nathaniel Goldberg

4.3 Inscenovaná fotografie 21. století

Ačkoli patří módní fotografie i do kategorie inscenované fotografie, zabývá se tato podkapitola pečlivě připraveným snímkem a osobním projektem tvůrce. Módní fotografie i inscenovaná fotografie jsou si svým způsobem velmi blízké. Existují totiž fotografie, které:

- vycházejí z typických záběrů daného filmu (tvůrce je zcela napodobuje),
- přejímají prvky stylu (tvůrce k nim vymýšlí svůj vlastní příběh),
- se stylu náhodou podobají (tvůrce je neměl v úmyslu tvořit s náladou noir).

Pochopitelně není možné exaktně určit, jaký typ převažuje, jelikož není možné brát v potaz celkové měřítko – všechny existující fotografie. Statisticky jde o neměřitelnou hodnotu, zvláště v dnešní internetové době.

Hledat barevnou aranžovanou fotografii ve stylu neo-noir, v galeriích či u známých agentur, je poměrně obtížné. Proto se podkapitola zaměřuje pouze na současnost. S pomocí internetu autor vyhledává tvorbu, zadáváním hesel, na různých komunitních online platformách.

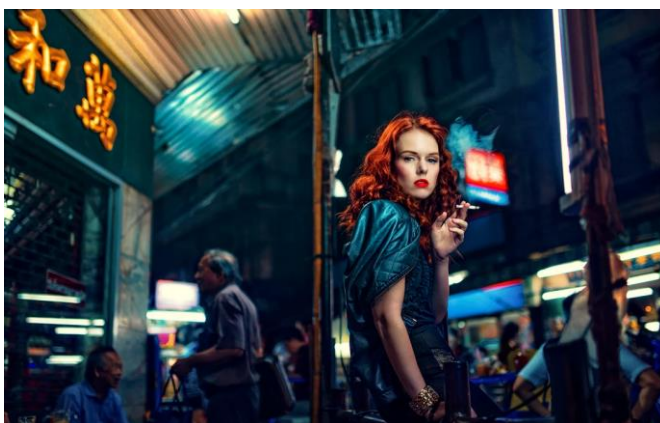
Podobně jako u fotografie dokumentární, fotožurnalistické a módní, prochází ta inscenovaná barevnou korekcí a osobitým color gradingem. S módou má společnou i retuš. Primárně se jedná o eliminaci nežádoucích objektů ve fotografovaném prostředí. Co módní fotografie, na rozdíl od inscenované fotografie, tolik neuplatňuje, je fotomontáž. Nicméně bakalářská práce se fotomontážemi nezabývá především z důvodu nedostatku zdrojových dat.

Příklad nezávislých aranžovaných snímků ve stylu noir zachycuje Aaron Nace. Jeho příběh se odehrává za denního světla v baru. Na fotografii vidíme manželský pár. Muž pokládá ruku kolem ramen své ženy, ta ji otočí dlaní k sobě a na jejím prsteníku se zablýskne snubní prsten. U barového pultu sedí neznámá mladá žena, kterou muž bedlivě sleduje. Postavy jsou elegantně oblečené, ženy zdobí šperky. Na stolku a barovém pultu stojí sklenice s alkoholem, prostředí je lehce naplněné mlhou cigaretového kouře. Obraz se zabarvuje do žlutých, zelených a modrých tónů.



Obr. 47 – Film Noir (2013). Fotograf Aaron Nace

Na dalším snímku Simona Smrčková představuje femme fatale v prostředí čínské čtvrti. Žena kouří cigaretu, tváří se nepřístupně. Snad na někoho čeká nebo si jen krátí čas. Nesplývá s davem, spíše upoutává pozornost. Postava je výrazně prosvícena umělým světlem. V paletě barev převažuje tmavě tyrkysová.



Obr. 48 – Ze série Lights of China Town (2014). Fotografka Simona Smrčková

V příběhu s náladou noir se občas stává, že se scéna přesouvá za hranice města. V tomto případě (obr. 49) se žena na snímku snaží utéct. Pronásledovatel ji pozoruje z místa řidiče, možná vychází z auta a najednou ... retrospektiva. Jde o úvodní scénu příběhu, jehož cílem je zaujmout diváky. Ve snímku jsou použity základní barvy, na postavu svítí zleva

ateliérové světlo. Snímek vyvolává pocity paranoia, dezorientace a násilí díky zvolenému výrazu modelky a tmným barvám.



Obr. 49 – Ze série NewBorn (2019). Fotograf Tomáš Vrana

4.4 Fotografie východní Asie od 70. let 20. st. do současnosti

Přechod do neo-noir naznačuje japonský dokument a fotožurnalismus ve druhé polovině minulého století, kdy se opakují prvky japonské nové vlny. Tvůrci se zde inspiřují ostatními zeměmi, a to spíše spontánně než vědomě. Připojují se i další regiony východní Asie – Hongkong a pevninská Čína. Tyto oblasti však nedoprovází Jižní Korea, navzdory svým bohatým příspěvkům v kinematografii. Z nějakého důvodu styl ve fotografii neuplatňuje. Jen výjimečně se stává, že fotograf z jiné země stylizuje hlavní město Soul podobně jako na fotografiích japonského Tokia.

Dokument s fotožurnalismem je posílen o další fotografické kategorie. Nejvýrazněji se stylu noir přibližuje módní fotografie, která se inspiřuje filmovými díly anebo z nich alespoň čerpá. Vlastní projekt prostřednictvím aranžované fotografie, vyjma inscenace v dokumentu a fotožurnalismu, se ale objevuje ve stylu noir sporadicky. Autor předpokládá, že budoucnost stylu neo-noir bude převládat v módní fotografii, která spolu s inscenovanou fotografií přinese inovativnější způsoby realizace stylu, než tomu bylo u dokumentu a fotožurnalismu.

V Japonsku stále prosperuje styl noir formou dokumentu a fotožurnalismu. Země vycházejícího slunce se na fotografiích prezentuje jako městská krajina oslepená a odhalená neonovými světly. Snímky zachycují prostředí, které je liduprázdné nebo naopak liduplné. Zobrazují se křižovatky, uličky, místní tržnice a obchody. Objevují se juxtapozice mezi moderní dobou a tradiční kulturou. Místa, ve kterých by se hypoteticky mohla odehrávat

vyprávění ve stylu noir. Neznamena to však, že cokoli nasvícené neonem je ihned vyzařující noir atmosféra. Osoba stojící u světelné reklamy, orámovaná do polodetailu až detailu, dívající se směrem k fotografovi, pravděpodobně do stylu noir patřit nebude. Vždy je třeba zohlednit další aspekty pro věrohodnost snímku jako jsou póza, výraz v obličeji, kostýmy a doplňky, schopnost vymyslet spekulativní příběh, nálada z prostředí aj.

Práce představuje publikaci⁴⁴ Liama Wonga, jednoho z nejzajímavějších současných tvůrců stylu noir, který v Japonsku fotografoval. Jeho dílo se zabývá především dokumentem a fotožurnalismem s pasivní inscenací, občas i aktivní manipulací objektů přesahující až do fotomontáže. Autor práce záměrně nevybírání vizuální mainstream, zachycující liduprázdné uličky či dlouhé přelidněné ulice zvýrazněné studenými odstíny, nýbrž se soustřeďuje na něco neobvyklejšího. Wong kupříkladu fotografuje pomocí aktivní manipulace (inscenace postavy v prvním plánu kompozice). Ve druhém plánu zobrazuje obrovskou továrnu, ve třetím pak ústřední budovu. Přízračné zelené a modré tóny ve snímku vyvolávají obavu, snad z důsledků průmyslové produkce, jako by vyprávění předpovídalo dystopii v blízké budoucnosti. Opět je opakována juxtapozice mezi člověkem a budovami jako v *Little Man in Snow* (1947).



Obr. 50 – Z publikace *TO:KY:OO* (2019). Fotograf Liam Wong

Dalším regionem východní Asie je Hongkong, dříve kolonie Britského impéria. Než se stal součástí Čínské lidové republiky, navštívil jej v 70. a 80. letech minulého století Greg Girard.⁴⁵ O několik let později vydává fotografickou publikaci⁴⁶, ve které jeho fotografie

⁴⁴ Wong, Liam. *TO:KY:OO* [fotografická publikace]. Londýn: Thames and Hudson, 2019.

⁴⁵ Zmíněná léta vycházejí z vedlejšího názvu publikace. Viz níže.

⁴⁶ Girard, Greg. *HK:PM [Hong Kong Night Life 1974–1989]* [fotografická publikace]. Hong Kong: Asia One, 2017.

zachycují život místních občanů, bary, noční kluby, vše pod světly neonů. Na snímcích se střídají odstíny studených a teplých barev, fotografie se ale často halí jen do jedné klíčové barvy. Jedná se opět o typické lokality, ve kterých by se bezesporu mohly odehrávat scény filmového díla.



Obr. 51 a 52 – Z publikace HK:PM (2017). Fotograf Greg Girard

Na konci minulého tisíciletí odevzdává Britské impérium hongkongskou kolonii zpět Číně. Zdánlivě se téměř nic nemění. Místní občané nejeví o fotografii takový zájem, jaký projevují ke kinematografii, a tak zdejší fotografie slábne. Navzdory zřetelnému úpadku přichází Wing Shya, jako schopný tvůrce fotosek k filmům režiséra Wong Kar-waie. Nezabývá se jen fotoskami, ale věnuje se také vlastní tvorbě a módní fotografii. Autor práce nalézá jeho fotografie v časopise *i-D* z roku 2002, kde zachycuje dva mladé známé herce (Shu Qi a Daniel Wu) v příběhu beznadějné romance. Díky zkušenostem, které získává Wing při produkční práci, nakládá se snímky jako s filmovým počinem – některé fotografie se dokonce podobají filmovému dílu *Padlí andělé* (1995), např. závěrečnou scénou na motocyklu. Snímky evokují lásku, vášně a napětí. Pracují s eskapismem, sociálním odcizením a osudovostí. Záběry jsou orámované od polocelku do amerického záběru, více se tedy zaměřují na výrazy postav a řeč těla než na samotné prostředí. Přes zmíněné prvky jsou však snímky vůči stylu noir na hranici, neboť postrádají cosi „černého“.



Obr. 53 a 54 – Pro časopis i-D (2002). Fotograf Wing Shya

S reformou ekonomiky se od 80. let minulého století odhaluje západní civilizaci region pevninské Číny.⁴⁷ Ačkoli zde žijí fotografové různých směrů, úzké kategorii vizuálního stylu neo-noir se nevěnuje téměř nikdo. Až v kinematografii se jí režiséři začínají zabývat a zapracovávat ji do svých filmařských počínů.

Autor práce pátrá v portfoliích známějších čínských tváří a nachází talentovanou fotografku Chen Man. Její tvorba bývá dokonce přirovnávána ke snímkům Annie Leibovitz nebo Maria Testina, ona sama však konstatuje, že se nejedná o reprodukci děl euroamerických fotografů, nýbrž osobité zaznamenání skutečnosti doplněné zkušenostmi z dob reformy ekonomiky.⁴⁸ Na vybraném snímku (obr. 55) se opět objevuje herec Daniel Wu, který tentokrát představuje hlavní roli ve světě asijského cyberpunku. Za ním kráčí žena-kyborg s mečem a odhodláním splnit svůj úkol. Atmosféra je zasazena do čínské architektury, okny prochází výrazně rozptýlené světlo. Z celkové nálady vyzařuje určitá míra dramatu a napětí, přičemž „to hlavní“ má teprve přijít.



*Obr. 55 – Pro časopis Harper's Bazaar (2016).
Fotografka Chen Man*

⁴⁷ Newell-Hanson, Alice. „chen man is not the annie leibovitz of china, she's chen man“. *i-D* [online]. Datum vydání 10.5.2017. [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: <https://i-d.vice.com/en_us/article/a3vdee/chen-man-is-not-the-annie-leibovitz-of-china-shes-chen-man>.

⁴⁸ Tamtéž.

ZÁVĚR

V úvodu bakalářské práce autor představuje kinematografii, kde se historie a charakteristika vizuálního stylu noir zrodila. Zmiňuje typická díla a režiséry, kteří stylu věnovali pozornost, uvádí jeho klíčové vlivy, mezi něž patří německý expresionismus s francouzským poetickým realismem (filmová hnutí) a americká drsná škola (literární styl). Navazuje na jeho další vývojové stádium přezdívané jako neo-noir. V této části analyzuje dobu, od které je styl vnímán jako nová fáze, přičemž dochází k různým závěrům. Uvádí a zdůrazňuje jeho prvky převzaté z fáze předchozí i nově formované. V podkapitole zmiňuje tendence s příklady na základě tří časových rovin a nabízí i existenci jiných možností, jak studovat fenomén noir. Zabývá se otázkou mizejících fundamentálních archetypů a konvencí, na kterých je styl založen. V práci se poté autor přesouvá do zemí východní Asie, konkrétně Japonska, Hongkongu a Jižní Koreje, kde sleduje tamější trendy.

Na základě získaných poznatků přistupuje autor k vizuálnímu filmovému stylu noir jako k prostředku zkoumání ve světě fotografie. Na počátku svého pátrání si předem stanovuje určitá omezení (např. zabývat se pouze určitými snímky z určité doby, rozdělením do fáze film noir a neo-noir, otázkou popisování alternativních příběhů aj.) tak, aby studie byla dostatečně validní. Vytváří fiktivní historii stylu noir ve fotografii, která je založena pouze na charakteristice společných znaků filmových děl a rozděluje ji na černobílou a barevnou. Počátek historie „černobílého světa“ se podle autora datuje k přelomu 19. a 20. století a uzavírá se na konci 20. století. Autor konstatuje, že na rozdíl od kinematografie styl noir v monochromatické verzi ve fotografii nekončí, ale pokračuje dále. Zkoumá snímky z kategorie dokumentu a fotožurnalismu zachycené v Evropě, v Severní Americe, poté i v Japonsku.

Další kapitola pojednává o „barevném světě“. Autor stručně nastiňuje tvorbu 20. století a přechází k současnosti. Analyzuje fotografické snímky nejen z kategorií dokumentu a fotožurnalismu, ale i z kategorií módní a inscenované, které se ve stylu noir výrazně uplatňují a časem formují nové konvence či změny v rámci stylu. Autor se znovu zabývá vnímáním obrazů z pozice tvůrce i diváka. Závěrem pátrá po snímcích v rámci všech zmíněných kategorií v regionech východní Asie, resp. Japonska, Hongkongu a pevninské Číny.

Autor využívá své zkušenosti a znalosti z kinematografie a fotografie v praktické části práce, která obsahuje několik autorem vytvořených sérií inscenovaných fotografií ve

formě portrétu přenesených do stylu neo-noir. Každá série zahrnuje fiktivní příběh vázaný k dané postavě, přičemž všechny jsou propojeny do koherentního celku. Z hlediska vyprávění a vizuální stránky čerpá zejména ze zmíněných časových rovin podle Abramse. Z pohledu technické stránky autor využívá metody uvedené v kapitole *Barevný svět jako neo-noir fotografie* (např. selekce barevné palety, retuš, color grading apod.). Konkrétně se jeho fotografický projekt věnuje evidenci nejhledanějších osob na světě – postavami autorových příběhů, ze smyšlené policejní organizace. Hledané osoby páchají různé typy zločinu, avšak vždy z nějakého důvodu. Reprezentují totiž nejednoznačné archetypy, jako například postavu Robina Hooda, kde dochází k rozostření hranic mezi dobrem a zlem. Série se nachází v kapitole *Přílohy*.

Práce nabízí nový úhel pohledu, ve kterém se fotografické snímky prezentují jako obrazy, respektive záběry, s vizuálním stylem noir. Zamýšlí se nad vnímáním samotného snímku, komparací mezi filmem a fotografií, euroamerickou a východoasijskou tvorbou, filmem noir a neo-noir. Ve své závěrečné fázi práce zprostředkovává aktualizované informace pro případné další bádání teoretického i praktického rázu.

Cílem autorovy práce bylo prokázat jistou „existenci“ stylu noir ve fotografii. Znamenalo to, dokázat jak podobnost mezi filmem a fotografií, tak demonstrovat úpravu fotografie do podoby filmové, aniž by se jednalo o fotosku. Na základě znalostí z kinematografie a rozsáhlého průzkumu fotografií představil autor atmosféru noir ve světě fotografie formou pořízených sérií. Současně tím podpořil i cíl své práce. Některé uvedené snímky z teoretické části přirozeně vyzařovaly náladu noir více, jiné méně. Tato skutečnost iniciovala položení otázky autora ohledně fluidity stylu a přijímání konvencí vzdalujících se jeho původním myšlenkám.

Skrze svou práci našel autor nepřehledné množství informací, souvislostí a poznatků k danému tématu, kterými si zcela zásadně zvýšil povědomí o stylu noir, jeho potenciálu a využití ve výtvarném umění i reklamě.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Abrams, Jerold J. „Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema“ In *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. Mark T. Conard. Lexington: University Press of Kentucky, 2007, s. 7–20.

Conard, Mark T. „Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir“. In *The Philosophy of Film Noir*. Ed. Mark T. Conard. Lexington: University Press of Kentucky, 2006, s. 7–22.

Rosenblum, Naomi. *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press, 1997.

Shim, Doobo. „The Growth of Korean Cultural Industries and the Korean Wave“. In *East Asian Pop Culture: Analysing the Korean Wave*. Ed. Chua Beng Huat a Iwabuchi Koichi. Hongkong: Hong Kong University Press, 2008, s. 15–32.

Thompson, Kristin – Bordwell, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Přel. Helena Bendová et al. Praha: AMU – NLN, 2007.

SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

Allison, Keith. „Catch a Shooting Hustler: Yakuza, Borderless Action, and Velvet Hustler.“ *Diabolique Magazine* [online]. Datum vydání 28.8.2020. [cit. 2021-01-21]. Dostupné z: <<https://diaboliquemagazine.com/catch-a-shooting-hustler-yakuza-borderless-action-and-velvet-hustler/>>.

Collins, Max Allan. „The Hard-Boiled Detective“. In *Encyclopedia Mysteriosa: A Comprehensive Guide to the Art of Detection in Print, Film, Radio, and Television*. Ed. William L. DeAndrea. New York: Macmillan, 1994, s. 153–154. [online]. [cit. 2021-01-22]. Dostupné z: <https://archive.org/details/encyclopediamyst00dean_0/page/153/mode/2up>.

Dowling, Stephen. „52 Photo Tips #25: f/8 and be there“ *Film 's Not Dead* [online]. Datum vydání 20.9.2016. [cit. 2021-03-13]. Dostupné z: <<https://www.filmsnotdead.com/52-photo-tips-25-f8-and-be-there/>>.

Hinkson, Jake. „Retro versus Neo-Noir“. *Criminal Element* [online]. Datum vydání 25.5.2011. [cit. 2021-02-04]. Dostupné z: <<https://www.criminalelement.com/retro-versus-neo-noir/>>.

Jūmonji, Bishin. *Fujisaki* [online]. Tokio: Superlabo, ©2020 [cit. 2021-03-19]. Dostupné z: <https://www.superlabo.com/catalogue/spl114bj/index_en.html>.

Kučera, Jakub. „Film Noir – Záblesky černé“. *Cinepur* [online]. únor 2002, č. 19. [cit. 2021-01-10]. Dostupné z: <<http://cinepur.cz/article.php?article=29>>.

Lady Gaga: Alejandro, 2010 [online]. Internet Movie Database (IMDb). [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt6743842/?ref_=ttpl_pl_tt>.

Lederman, Russet. „Provoke: Takuma Nakahira and Yutaka Takanashi“ *Monsters & Madonnas (The International Center of Photography Library Blog)* [online]. Datum vydání 24.8.2012. [cit. 2021-03-19]. Dostupné z: <<https://monstersandmadonnas.blog/2012/08/24/provoke/>>.

Mondello, Bob. „Remembering Hollywood’s Hays Code, 40 Years On“. *NPR* [online]. Datum vydání 8.8.2008. [cit. 2021-01-24]. Dostupné z: <<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=93301189&t=1616519403307>>.

Newell-Hanson, Alice. „chen man is not the annie leibovitz of china, she’s chen man“. *i-D* [online]. Datum vydání 10.5.2017. [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: <https://i-d.vice.com/en_us/article/a3vdee/chen-man-is-not-the-annie-leibovitz-of-china-shes-chen-man>.

Wakefield, Neville. *Daido Moriyama: ‘71-NY’*. [online]. Neville Wakefield: ©2019. [cit. 2021-03-19]. Dostupné z: <<https://www.nevillewakefield.com/71-ny>>.

Zabilanský, Tomáš. „Filmové žánry – definice, typy, příklady“. *25fps* [online]. Datum vydání 25.4.2007. [cit. 2021-01-24]. Dostupné z: <<http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-typy-priklady/>>.

SEZNAM ROZHovorŮ

Rozhovor s Alicí Aronovou, filmová historička [ústní sdělení]. Praha 11.11.2020.

SEZNAM FILMOVÝCH DĚL

Baron, Allen. *Blast of Silence* [film]. USA, 1961.

Bynum, Elijah. *Hot Summer Nights* [film]. USA, 2017.

Cameron, James. *Terminátor* [The Terminator] [film]. USA / Velká Británie, 1984.

Carné, Marcel. *Den začíná* [Le Jour se lève] [film]. Francie, 1939.

Carné, Marcel. *Nábřeží mlh* [Le Quai des brumes] [film]. Francie, 1938.

Curtiz, Michael. *Mildred Pierceová* [Mildred Pierce] [film]. USA, 1945.

Duvivier, Julien. *Pépé le Moko* [film]. Francie, 1937.

Franklin, Carl. *Ďábel v modrém* [Devil in a Blue Dress] [film]. USA, 1995.

Garnett, Tay. *Pošťák vždy zvoní dvakrát* [The Postman Always Rings Twice] [film]. USA, 1946.

Godard, Jean-Luc. *Alphaville* [film]. Francie / Itálie, 1965.

Godard, Jean-Luc. *U konce s dechem* [À bout de souffle] [film]. Francie, 1960.

Hanson, Curtis. *L. A. – Přísně tajné* [L.A. Confidential] [film]. USA, 1997.

Hawks, Howard. *Hluboký spánek* [The Big Sleep] [film]. USA, 1946.

Huston, John. *Maltézský sokol* [The Maltese Falcon] [film]. USA, 1941.

Johnson, Rian. *Zmizení* [Brick] [film]. USA, 2005.

Kasdan, Lawrence. *Žár těla* [Body Heat] [film]. USA, 1981.

Kim, Jee-woon. *Dalkomhan Insaeng* [film]. Jižní Korea / USA, 2005.

Kitano, Takeshi. *Sonatine* [film]. Japonsko, 1993.

Kurahara, Koreyoshi. *Já čekám* [Ore wa matteru ze] [film]. Japonsko, 1957.

Kurosawa, Akira. *Zlý chlap spí dobře* [Warui yatsu hodo yoku nemuru] [film]. Japonsko, 1960.

Lang, Fritz. *Doktor Mabuse, dobrodruh* [Dr. Mabuse, der Spieler] [film]. Německá říše, 1922.

Lang, Fritz. *Metropolis* [film]. Německá říše, 1927.

Lee, Chang-dong. *Zelená rybka* [Chorok mulgogi] [film]. Jižní Korea, 1997.

Lee, Sang-il. *Akunin* [film]. Japonsko, 2010.

Miike, Takashi. *Gokudō kuroshakai* [film]. Japonsko, 1997.

Miike, Takashi. *Nihon kuroshakai Rei Rainzu* [film]. Japonsko, 1999.

Nolan, Christopher. *Memento* [film]. USA, 2000.

Norton, Edward. *Temná tvář Brooklynu* [Motherless Brooklyn] [film]. USA, 2019.

Park, Chan-wook. *Má je pomsta* [Boksuneun naui geot] [film]. Jižní Korea, 2002.

Park, Chan-wook. *Old Boy* [Oldeuboi] [film]. Jižní Korea, 2003.

Park, Chan-wook. *Nebohá paní Pomsta* [Chinjeolhan geumjassi] [film]. Jižní Korea, 2005.

Park, Sang-joon. *Hwangjereul Wihayeo* [film]. Jižní Korea, 2014.

Polanski, Roman. *Čínská čtvrť* [Chinatown] [film]. USA, 1974.

Preminger, Otto. *Laura* [film]. USA, 1944.

Proyas, Alex. *Smrtihlav* [Dark City] [film]. USA / Austrálie, 1998.

Ray, Nicholas. *Na opuštěném místě* [In a Lonely Place] [film]. USA, 1950.

Refn, Nicolas Winding. *Drive* [film]. USA, 2011.

Rodriguez, Robert – Miller, Frank – Tarantino, Quentin. *Sin City – město hříchu* [Sin City] [film]. USA, 2005.

Scorsese, Martin. *Taxikář* [Taxi Driver] [film]. USA, 1976.

Scott, Ridley. *Blade Runner* [film]. USA / Hongkong / Velká Británie, 1982.

Stahelski, Chad – Leitch, David. *John Wick* [film]. USA / Čína, 2014.

Suzuki, Seijun. *Cejch zabijáka* [Koroshi no rakuin] [film]. Japonsko, 1967.

- Tarantino, Quentin. *Gauneři* [Reservoir Dogs] [film]. USA, 1992.
- Villeneuve, Denis. *Blade Runner 2049* [film]. USA / Velká Británie / Maďarsko / Kanada, 2017.
- Wachowski, Lilly – Wachowski, Lana. *Matrix* [film]. USA, 1999.
- Welles, Orson. *Dáma ze Šanghaje* [The Lady from Shanghai] [film]. USA, 1947.
- Welles, Orson. *Dotek zla* [Touch of Evil] [film]. USA, 1958.
- Wiene, Robert. *Kabinet doktora Caligariho* [Das Kabinett des Doktor Caligari] [film]. Německá říše, 1920.
- Wilder, Bill. *Eso v rukávu* [Ace in the Hole] [film]. USA, 1951.
- Wilder, Bill. *Pojistka smrti* [Double Indemnity] [film]. USA, 1944.
- Wilder, Bill. *Sunset Boulevard* [film]. USA, 1950.
- Wong, Kar-wai. *Padlí andělé* [Do lok tin si] [film]. Hongkong, 1995.

SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

Obr. 1 – Film *Laura* (1944). Režie Otto Preminger 10

Dostupné z: Preminger, Otto. *Laura* [film]. USA, 1944.

Obr. 2 – Film *Taxikář* (1976). Režie Martin Scorsese..... 15

Dostupné z: Scorsese, Martin. *Taxikář* [Taxi Driver] [film]. USA, 1976.

Obr. 3 – Film *Temná tvář Brooklynu* (2019). Režie Edward Norton 17

Dostupné z: Norton, Edward. *Temná tvář Brooklynu* [Motherless Brooklyn] [film]. USA, 2019.

Obr. 4 – Film *Gauneři* (1992). Režie Quentin Tarantino 17

Dostupné z: Tarantino, Quentin. *Gauneři* [Reservoir Dogs] [film]. USA, 1992.

Obr. 5 – Film *Terminátor* (1984). Režie James Cameron 18

Dostupné z: Cameron, James. *Terminátor* [The Terminator] [film]. USA / Velká Británie, 1984.

Obr. 6 – Film *Gokudō kuroshakai* (1997). Režie Takashi Miike..... 20

Dostupné z: Miike, Takashi. *Gokudō kuroshakai* [film]. Japonsko, 1997.

Obr. 7 – Film *Padlí andělé* (1995). Režie Wong Kar-wai..... 20

Dostupné z: Wong, Kar-wai. *Padlí andělé* [Do lok tin si] [film]. Hongkong, 1995.

Obr. 8 – Film *Old Boy* (2003). Režie Park Chan-wook..... 21

Dostupné z: Park, Chan-wook. *Old Boy* [Oldeuboi] [film]. Jižní Korea, 2003.

Obr. 9 – Film *Hwangjereul Wihayeo* (2014). Režie Park Sang-joon..... 21

Dostupné z: Park, Sang-joon. *Hwangjereul Wihayeo* [film]. Jižní Korea, 2014.

Obr. 10 – Cecil Day-Lewis (1942). Fotograf Cecil Beaton 24

Beaton, Cecil. „Cecil Day-Lewis“ [bromostříbrná zvětšenina]. 1942. *National Portrait Gallery* [online]. © The Cecil Beaton Studio Archive. [cit. 2021-03-11]. Dostupné z: <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw67926/Cecil-Day-Lewis>>.

Obr. 11 – Jean-Claude Carrière (2006). Studio Harcourt24

Studio Harcourt. „Jean-Claude Carrière“ [černobílá fotografie]. 2006. *Wikimedia Commons* [online]. © Studio Harcourt Paris. Poslední změna 15.11.2017 17:39. [cit. 2021-03-11]. Dostupné z: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CARRIERE_Jean_Claude-24x30-2006.jpg>.

Obr. 13 – *Broadway at Night* (cca 1910). Fotograf Alvin Langdon Coburn25

Langdon Coburn, Alvin. „Broadway at Night“ [heliogravura]. cca 1910. *The Metropolitan Museum of Art* [online]. © The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1972. [cit. 2021-03-11]. Dostupné z: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/260096>>.

Obr. 12 – *Sun's Rays / Paula* (1889). Fotograf Alfred Stieglitz.....25

Stieglitz, Alfred. „Sun's Rays / Paula“ [suchý želatinový proces]. 1889. *Art Institute Chicago* [online]. © Alfred Stieglitz Collection. [cit. 2021-03-11]. Dostupné z: <<https://www.artic.edu/artworks/66284/sun-rays-paula-berlin>>.

Obr. 14 – *Interior of the Anhalter Bahnhof railway terminus near Potsdamer Platz* (1929 nebo raná 30. léta 20. st.). Fotograf Roman Vishniac.....26

Vishniac, Roman. „Interior of the Anhalter Bahnhof railway terminus near Potsdamer Platz, Berlin“ [bromostříbrná zvětšenina]. 1929 nebo raná 30. léta 20. st. *International Center of Photography* [online]. © Mara Vishniac Kohn. [cit. 2021-03-12]. Dostupné z: <<https://vishniac.icp.org/62641-2012.79.45>>.

Obr. 15 – *The Quays* (1930). Fotograf Roger Schall27

Schall, Roger. „The Quays“ [bromostříbrná zvětšenina]. 1930. *Galerie Argentic* [online]. © Jean Freder Schall, Thomas Consani. [cit. 2021-03-13]. Dostupné z: <<https://www.argentic.fr/en/oeuvre/roger-schall-les-quais-paris-1930/>>.

Obr. 16 – *La Colonne Morris dans le Brouillard* (1932). Fotograf Brassäi27

Brassäi. „La Colonne Morris dans le Brouillard“ [bromostříbrná zvětšenina]. 1932. *The Metropolitan Museum of Art* [online]. © Estate Brassäi Succession – Paris. [cit. 2021-03-13]. Dostupné z: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286479>>.

Obr. 17 – *Here's what the wind did to glamorous models in the window of Edith and Billie Bridal Salon, 271 Grand St. (1944). Fotograf Weegee*28

Weegee. „Here's what the wind did to glamorous models in the window of Edith and Billie Bridal Salon, 271 Grand St“ [bromostříbrná zvětšenina]. 1944. *International Center of Photography* [online]. © Weegee Collection (Getty Images), International Center of Photography. [cit. 2021-03-13]. Dostupné z: <<https://www.icp.org/browse/archive/objects/heres-what-the-wind-did-to-glamorous-models-in-the-window-of-edith-and-bill-2>>.

Obr. 18 – *Little Man in Snow (1947). Fotograf Ted Croner*28

Croner, Ted. „Little Man in Snow“ [bromostříbrná zvětšenina]. 1947. *Artsy* [online]. © Estate of Ted Croner. [cit. 2021-03-13]. Dostupné z: <<https://www.artsy.net/artwork/ted-croner-little-man-in-snow>>.

Obr. 19 – *Ascending the Subway Stairs (1970). Fotograf Harold Feinstein*29

Feinstein, Harold. „Ascending the Subway Stairs“ [bromostříbrná zvětšenina]. 1970. *Harold Feinstein* [online]. © Estate of Harold Feinstein. [cit. 2021-03-15]. Dostupné z: <<https://www.haroldfeinstein.com/portfolio/street-photography/#lg=1&slide=25>>.

Obr. 20 – *Man Smoking in Diner (1974). Fotograf Harold Feinstein*.....29

Feinstein, Harold. „Man Smoking in Diner“ [bromostříbrná zvětšenina]. 1974. *Harold Feinstein* [online]. © Estate of Harold Feinstein. [cit. 2021-03-15]. Dostupné z: <<https://www.haroldfeinstein.com/portfolio/street-photography/#lg=1&slide=0>>.

Obr. 21 – *Los Angeles (1964). Fotograf Garry Winogrand*.....30

Winogrand, Garry. „Los Angeles“ [bromostříbrná zvětšenina]. 1964. *San Francisco Modern Art* [online]. © The Estate of Garry Winogrand (courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco). [cit. 2021-03-15]. Dostupné z: <<https://www.sfmoma.org/artwork/79.290/>>.

Obr. 22 – *First World War Veteran's Home (1922–1927). Fotograf Josef Sudek*30

Sudek, Josef. „First World War Veteran's Home“ [bromostříbrná zvětšenina]. 1922–1927. *Minneapolis Institute of Art* [online]. © Estate of Josef Sudek, DILIA. [cit. 2021-03-14]. Dostupné z: <<https://collections.artsmia.org/art/107372/first-world-war-veterans-home-josef-sudek>>.

- Obr. 23 – *Spain* (1971). Fotograf Josef Koudelka31**
- Koudelka, Josef. „Spain“ [bromostříbrná zvětšenina]. 1971. *Museum of Modern Art* [online]. © 2021 Josef Koudelka. [cit. 2021-03-14]. Dostupné z: <<https://www.moma.org/collection/works/48469>>.
- Obr. 24 – *In the Red-light District, Yoshiwara* (1954). Fotograf Tadahiko Hayashi32**
- Hayashi, Tadahiko. „In the Red-light District, Yoshiwara“ [bromostříbrná zvětšenina]. 1954. *National Gallery of Canada* [online]. © Hayashi Tadahiko archives. [cit. 2021-03-16]. Dostupné z: <<https://www.gallery.ca/whats-on/exhibitions-and-galleries/hanran-20th-century-japanese-photography>>.
- Obr. 25 – *Buffet Toyota, 1 Tsunohazu, Shinjuku-ku* (1965). Fotograf Yutaka Takanashi32**
- Takanashi, Yutaka. „Buffet Toyota, 1 Tsunohazu, Shinjuku-ku“ [bromostříbrná zvětšenina]. 1965. *Art Institute Chicago* [online]. © Photography Associates Fund. [cit. 2021-03-16]. Dostupné z: <<https://www.artic.edu/artworks/207527/buffet-toyota-1-tsunohazu-shinjuku-ku-toshi-e-tokyo-jin>>.
- Obr. 26 – Z publikace *Fujisaki* (2020). Fotograf Bishin Jūmonji.....33**
- Jūmonji, Bishin. *Fujisaki* [fotografická publikace]. Tokyo: Super Labo, 2020.
- Obr. 27 – Z publikace *Another Country in New York* (2013). Fotograf Daidō Moriyama34**
- Moriyama, Daidō. *Another Country in New York* [fotografická publikace]. Tokio: Akio Nagasawa Publishing, 2013.
- Obr. 28 – Z publikace *For a Language to Come* (2010). Fotograf Takuma Nakahira 34**
- Nakahira, Takuma. *For a Language to Come* [fotografická publikace]. Tokio: Osiris, 2010
- Obr. 29 – *Cubistic Purple Nude, New York* (1949). Fotograf Erwin Blumenfeld.....36**
- Blumenfeld, Erwin. „Cubistic Purple Nude“ [proces dye transfer]. 1949. *Artsy* [online]. © Estate of Erwin Blumenfeld. [cit. 2021-03-28]. Dostupné z: <<https://www.artsy.net/artwork/erwin-blumenfeld-cubistic-purple-nude-new-york>>.

Obr. 30 – *Susie Smoking, Susie Bick for Yohji Yamamoto* (1988). Fotograf Nick Knight37

Knight, Nick. „Susie Smoking, Susie Bick for Yohji Yamamoto“ [pigmentový tisk]. 1988. *Artsy* [online]. © Estate of Nick Knight. [cit. 2021-03-28]. Dostupné z: <<https://www.artsy.net/artwork/nick-knight-susie-smoking-susie-bick-for-yohji-yamamoto>>.

Obr. 31 – *Bathed in golden light* (2020). Fotograf Shani Varner39

Varner, Shani. „Bathed in golden light“ [digitální barevná fotografie]. 2020. *Instagram* [online]. Datum vydání 20.7.2020. [cit. 2021-03-31]. Dostupné z: <<https://www.instagram.com/p/CC3xlh-jcby/>>.

Obr. 32 – *Taxi, New York* (1957). Fotograf Saul Leiter40

Leiter, Saul. „Taxi, New York“ [C-print]. 1957. *Whitney Museum of American Art* [online]. © Saul Leiter Estate. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <<https://whitney.org/collection/works/27683>>.

Obr. 33 – *Untitled (Downtown Morton, Mississippi)* (cca 1970). Fotograf William Eggleston.....40

Eggleston, William. „Untitled (Downtown Morton, Mississippi)“ [proces dye transfer]. cca 1970. *The Metropolitan Museum of Art* [online]. © Eggleston Artistic Trust. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302295>>.

Obr. 34 – *Two pedestrians stand on Broadway at West 44th Street in New York's Times Square on a November night* (1976). Fotograf James Wolcott41

Wolcott, James. „Two pedestrians stand on Broadway at West 44th Street in New York's Times Square on a November night in 1976“ [barevná fotografie]. Gross, Terry. *James Wolcott: 'Lucking Out' In 1970s New York* [online]. Boston: WBUR. Datum vydání 8.11.2011. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <<https://www.wbur.org/npr/142110033/james-wolcott-lucking-out-in-1970s-new-york>>. Poznámka: Fotografie z: Wolcott, James. *Lucking Out: My Life Getting Down and Semi-Dirty in the Seventies* [publikace]. New York: Anchor Books, 2012.

Obr. 35 – Bar. Gouyave, Grenada (1979). Fotograf Alex Webb.....41

Webb, Alex. „Bar. Gouyave, Grenada“ [cibachrome]. 1979. *Magnum Photos* [online]. © Alex Webb / Magnum Photos. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <<https://www.magnumphotos.com/arts-culture/alex-webb-hot-light-half-made-worlds/>>.

Poznámka: Fotografie z: Webb, Alex. *Hot Light / Half-Made Worlds: Photographs from the Tropics* [fotografická publikace]. New York: Thames & Hudson, 1986.

Obr. 36 – Rush Hour, New York City (1980). Fotograf Ernst Haas42

Haas, Ernst. „Rush Hour, New York City“ [barevná fotografie]. 1980. O’Toole Isabel. *Ernst Haas: Master of photography* [online]. The Independent Photographer. Datum vydání 3.4.2020. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <<https://independent-photo.com/news/ernst-haas-master-of-photography/>>.

Obr. 37 – Nan and Brian in Bed, NYC (1983). Fotografka Nan Goldin42

Goldin, Nan. „Nan and Brian in Bed, NYC“ [cibachrome]. 1983. *The Metropolitan Museum of Art* [online]. © 1983 Nan Goldin. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284773>>.

Obr. 38 – Retina / Day 320 / 365 (2013). Fotograf Marius Vieth.....43

Vieth, Marius. „Retina | Day 320 / 365“ [digitální barevná fotografie]. 2013. *Flickr* [online]. Datum pořízení fotografie 28.11.2013. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <<https://www.flickr.com/photos/badabiing/11142012366/>>.

Obr. 39 a 40 – Ze série Memphis Noir (2019–dosud). Fotograf Anthony Presley44

Presley, Anthony. „Memphis Noir“ [série digitálních barevných fotografií]. 2019–dosud. *Anthony Presley: Memphis Noir* [online]. © 2020 Anthony Presley. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <<https://www.anthonypresley.com/memphis-noir>>.

Obr. 41 – Pro časopis Vogue Italia (2005). Fotograf Steven Meisel45

Meisel, Steven. Pro časopis Vogue Italia [digitální fotografie]. 2005. Florin, Bogdan. *Photography Office* [online]. Datum vydání 7.5.2011. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <<http://www.photographyoffice.com/blog/2011/05/killer-hollywood-fashion-photography-by-steven-meisel-for-vogue-italia>>.

Obr. 42 – Pro časopis *Another Magazine* (2005). Fotografka Laurie Bartley45

Bartley, Laurie. Pro časopis *Another Magazine* [barevná fotografie]. 2005. *Instagram* [online]. Datum vydání 19.10.2017. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <<https://www.instagram.com/p/Bab-2UplttB/>>.

Obr. 43 – *Underwater Love*, pro časopis *Numéro* (2014). Fotografka Laurie Bartley .46

Bartley, Laurie. „Underwater Love“, pro časopis *Numéro* [barevná fotografie]. 2014. *FashionCow* [online]. Datum vydání 14.7.2014. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <<http://fashioncow.com/2014/07/anmari-botha-underwater-love-laurie-bartley-numero-155-august-2014/>>.

Obr. 44 – Pro časopis *Interview Magazine* (2014). Fotograf Steven Klein47

Klein, Steven. Pro časopis *Interview Magazine* [barevná fotografie]. 2014. *Interview Magazine* [online]. Datum vydání 23.8.2014. [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <<https://www.interviewmagazine.com/fashion/nicole-kidman-by-steven-klein>>.

Obr. 45 – Pro časopis *Interview Magazine* (2015). Fotograf Steven Klein47

Klein, Steven. Pro časopis *Interview Magazine* [barevná fotografie]. 2015. *Interview Magazine* [online]. Datum vydání 17.2.2015. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <<https://www.interviewmagazine.com/film/kristen-stewart-march-2015>>.

Obr. 46 – Pro časopis *Numéro* (2017). Fotograf Nathaniel Goldberg48

Goldberg, Nathaniel. Pro časopis *Numéro* [barevná fotografie]. 2017. *Image Amplified* [online]. Datum vydání 7.9.2017. [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <<https://imageamplified.com/numero-magazine-guinevere-van-seenus-nathaniel-goldberg/#.YGeGpegzaCo>>.

Obr. 47 – *Film Noir* (2013). Fotograf Aaron Nace49

Nace, Aaron. „Film Noir“ [digitální barevná fotografie]. 2013. *500px* [online]. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <<https://500px.com/photo/24684073/Film-Noir-by-Aaron-Nace/>>.

- Obr. 48 – Ze série *Lights of China Town* (2014). Fotografka Simona Smrčková.....49**
- Smrčková, Simona. Ze série „Lights of China Town“ [digitální barevná fotografie]. 2014. *Behance* [online]. Datum vydání 17.2.2014. [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <<https://www.behance.net/gallery/14619509/LIGHTS-OF-CHINA-TOWN>>.
- Obr. 49 – Ze série *NewBorn* (2019). Fotograf Tomáš Vrana50**
- Vrana, Tomáš. Ze série „NewBorn“ [digitální barevná fotografie]. 2019. Lukeš, Martin. *Megapixel* [online]. Datum aktualizace 7.12.2020. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <<https://www.megapixel.cz/svetlo-je-absolutni-zaklad-kdyz-nemas-zmaknuty-svetlo-tak-fotky-proste-nebudou-stat-za-nic-rika-tomas-vrana?backlink=jdlxn>>.
- Obr. 50 – Z publikace *TO:KY:OO* (2019). Fotograf Liam Wong51**
- Wong, Liam. *TO:KY:OO* [fotografická publikace]. Londýn: Thames and Hudson, 2019.
- Obr. 51 a 52 – Z publikace *HK:PM* (2017). Fotograf Greg Girard.....52**
- Girard, Greg. *HK:PM [Hong Kong Night Life 1974–1989]* [fotografická publikace]. Hong Kong: Asia One, 2017.
- Obr. 53 a 54 – Pro časopis *i-D* (2002). Fotograf Wing Shya53**
- Wing, Shya. Pro časopis *i-D* [barevná fotografie]. 2002. *i-D Staff. i-D* [online]. Datum vydání 26.7.2018. [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <https://i-d.vice.com/en_uk/article/7xqbm/a-wing-shya-story-from-the-archives>.
- Obr. 55 – Pro časopis *Harper's Bazaar* (2016). Fotografka Chen Man53**
- Chen, Man. Pro časopis *Harper's Bazaar* [barevná fotografie]. 2016. *Chen Man: Portfolio* [online]. © Courtesy Chen Man. [cit. 2021-04-03]. Dostupné z: <<http://www.chenmaner.com/portfolio.html>>.

PŘÍLOHY