UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

Diplomová práce

2022 **Bc. Zuzana Jarolímková**

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

Téma truchlení a vizuální tropy ve fotožurnalismu

Diplomová práce

Autor práce: Bc. Zuzana Jarolímková

Studijní program: Mediální a komunikační studia

Vedoucí práce: Mgr. Andrea Průchová Hrůzová, Ph.D.

Rok obhajoby: 2022

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 1. 8. 2022 Bc. Zuzana Jarolímková

Bibliografický záznam

JAROLÍMKOVÁ, Zuzana. *Téma truchlení a vizuální tropy ve fotožurnalismu*. Praha, 2022. 97 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce Mgr. Andrea Průchová Hrůzová, Ph.D.

Rozsah práce: 180 966 znaků

Abstrakt

Opakování témat v obrazech si všiml již v 19. století německý historik umění Aby Warburg, který pomocí formulí patosu upozorňuje na určité typy vyobrazení (gest) spojených s emocemi, které se opakují bez ohledu na kulturu. Ustálené obrazy, které reprezentují určité události či emoce pak definuje i Marianne Hirsch pod pojmem vizuální figury paměti. Ty demonstruje především na fotografiích z druhé světové války, které daný konflikt reprezentují a vytvářejí pro další generace způsob vzpomínání, takzvanou „post-paměť“. Přestože dnes převládá fotografie nad malbou, stále jí je silně ovlivněna a autoři se mnohdy svou stylizací snaží napodobit slavná umělecká díla. Na neustále opakující se témata a stylizace ve fotografii poukázali svým výzkumem Marta Zarzycká a Martijn Kleppe, kteří zde pracují s pojmem vizuální tropy. Jejich použití v nás má vyvolat emoce, což odpovídá i obratu k afektu, který můžeme v posledních letech v médiích zaznamenat. Pokud budeme pozorně sledovat novinářské fotografie, zjistíme, že se tento trend projevuje i ve snímcích znázorňující truchlení a smutek, které jsou často zachyceny podobně jako na obrazech ve světových galeriích. Cílem práce tak bude poukázat na podobnost stylizace tematiky truchlení u novinářské fotografie a malířství spolu s jejich rozdílným vyobrazením u různých typů událostí pomocí snímků spojených s koronavirem a válkou v Náhorním Karabachu v roce 2020.

Abstract

About the repetition in art first has written in the 19th century the art historian Aby Warburg who described them as the formula of pathos. He pointed out that these gestures were connected by human emotion which repeats itself independently of the culture. His work inspired Marienne Hirsch who came up with the term memory figures which are used in the visual culture as a representation of a certain historic event. They are part of creating the „postmemory“, especially in connection with the second world war. Nowadays, our space is more saturated with photos than with paintings. However, we still can see the influence of art from history and some photographers try to reproduce famous scenes. With inspiration from previous studies, Marta Zarzycka a Martijn Kleppe focused on this „trend“ visual tropes which are used not only for better understatement of photos but also for stronger influence on readers. The thesis *Mourning and visual tropes in photojournalism* aim to show this trend in current media outlets on the tropes of mourning which are connected with the pandemic of coronavirus and war in Nagorno-Karabakh in 2020.

Klíčová slova

truchlení, fotožurnalismus, fotografie, vizuální tropy, umění, paměť, paměťová studia, válečná fotografie, koronavirus, Náhorní Karabach

Keywords

mourning, photohournalism, photography, visual tropes, art, memory, memory studies, war photography, coronavirus, Nagorno-Karabakh

Title

Mourning and visual tropes in photojournalism

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. Mgr. MgA. Filipovi Lábovi, Ph.D. za to, že mi ukázal, jaká tajemství skrývá novinářská fotografie. Můj největší díky ale patří vedoucí práce Mgr. Andree Průchové Hrůzové, Ph.D., že se jí ujala a měla se mnou nesmírnou trpělivost. Bez ní a jejích připomínek by práce nikdy nezískala tuto podobu a já bych se nedozvěděla věci, které změnily můj pohled na vizuální kulturu.

Obsah

TEORETICKÁ ČÁST 11

1. PAMĚŤ A VIZUALITA 11
1.1 Termín ‚post-paměť' a přenesené vzpomínky 12
1.1.1 ‚Post-paměť', Nachleben a figury paměti 13
1.2 Paměť a rodina 16
1.3 Digitální paměť 19
1.3.1 Kultura minulosti 22
1.3.2 Konec kolektivní paměti? 23
2. SMRT, TRUCHLENÍ A NOVINÁŘSKÁ FOTOGRAFIE 26
2.1 Fotografie smrti v médiích 27
2.2 Válka v obrazech 30
2.2.1 Estetika války 32
2.3 Truchlení a fotografie 34
3. TÉMA TRUCHLENÍ V KLASICKÉM UMĚNÍ 37

PRAKTICKÁ ČÁST 43

4. METODOLOGIE 43
4.1 Sociálně sémiotická analýza podle Kresse a van Leeuwena 43
4.1.1 Reprezentativní význam 44
4.1.2 Interakční význam 45
4.1.3 Kompoziční význam 47
4.2 Identifikace vizuálních trop dle Marty Zarzycké a Martijna Kleppeho 48
4.3 Výběr analyzovaného vzorku 48
4.4 Analýza fotografií truchlení spojené s koronavirem 49
4.4.1 Žena mezi rakvemi (8. dubna 2020) 50
4.4.2 Loučení s umírající babičkou (2. května 2020) 52
4.4.3 Pohřby v době koronavirové (14. května 2020) 55
4.4.4 Pohřeb policejního důstojníka (14. května 2020) 58
4.4.5 Truchlení nad smrtí přítele (8. června 2020) 60
4.4.6 Poslední rozloučení s hráčem amerického fotbalu (23. září 2020) 62
4.4.7 Truchlení nad smrtí na hřbitově v Mexiku (29. září 2020) 64
4.4.8 Chlapec přinesl nevlastnímu otci kousek dortu (14. listopadu 2020) 66
4.4.9 Shrnutí analyzovaných vzorků 68
4.5 Analýza fotografií truchlení spojených s válkou v Náhorním Karabachu 69
4.5.1 Pohřeb ázerbájdžánského bojovníka Eldara Aliyeva (21. října 2020) 69
4.5.2 Truchlení nad smrtí Anara Isakli (27. října 2020) 73
4.5.3 Přátelé a příbuzní přihlížejí pohřbu Anara Isakliho (27. října 2020) 75
4.5.4 Sestra líbá ruku svého mrtvého bratra (28. října 2020) 77
4.5.5 Matka truchlí s rodinou nad smrtí syna (28. října 2020) 80
4.5.6 Truchlící rodina a přátelé (28. října 2020) 82
4.5.7 Pohřeb dětské oběti bombardování (28. října 2020) 84
4.5.8 Loučení s domovem (15. listopadu 2020) 87
4.5.9 Shrnutí zanalyzovaného vzorku 89
4.6 Komparace fotografií truchlení při pandemii a válce 89
ZÁVĚR 92
SUMMARY 95
POUŽITÁ LITERATURA 96
SEZNAM PŘÍLOH 105
PŘÍLOHY 107

Úvod

„*Všichni ti mladí fotografové, kteří se tuží po celém světe odhodláni zachytit jeho aktualitu, netuší, že jsou agenty Smrti*.“ (Barthes, 2005: 88)

Slova Rolanda Barthese z knihy *Světlá komora* (2005) poukazují na důležitou vlastnost fotografie, kterou je téměř věrné zachycení okamžiku, kdy vlastně již dochází k jistému druhu smrti. Zaznamená totiž jenom střípek, který už se nikdy nebude opakovat. Proto má fotografie důležité postavení v procesu zapamatování, kdy nám pomáhá uchovávat okamžiky, které pro některé mohou být i bolestné. V rámci snazšího porozumění zobrazenému však tíhneme k přednastaveným „vzorcům“, jenž se následně opakují nejenom v novinářské fotografii, ale i v rodinných snímcích. Přesto mnohdy nevědomky čerpají ještě ze starších zdrojů širší vizuální kultury, než by je mohlo napadnout. Proč se tak děje? Jak vlastně funguje naše paměť ve spolupráci s vizualitou?

Na to se snaží poukázat práce *Téma truchlení a vizuální tropy ve fotožurnalismu*, která se zaměřuje nejenom na paměť a vizualitu, ale popisuje její vliv na novinářskou fotografii. Ústřední téma truchlení bylo vybráno z důvodu dlouhodobého zájmu autorky o smrt ve fotožurnalismu, jehož je truchlení nedílnou součástí. Inspirací pro diplomovou práci byl text Marty Zarzycké a Martijna Kleppeho *Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009–11* (2013), kteří zaznamenávají zajímavý trend opakujících se témat, takzvaných vizuálních trop, v novinářské fotografii. Ty jsou častokrát založeny na tematice, která se objevuje v klasickém vizuálním umění, díky čemuž dochází téměř k „reprodukci“ nebo „imitaci“ děl. I proto se stalo umění důležitou součásti práce, která se bude snažit poukázat na podobnost mezi ním a novinářskou fotografií. Z důvodů snahy o co největší aktuálnost v kontextu světových událostí byla vybrána témata koronaviru a války v Náhorním Karabachu v roce 2020, které značně ovlivnily mediální prostor. Zdrojem pro analýzu celkem 16 fotografií se stal americký deník *The New York Times,* jenž byl zvolen nejenom z praktických důvodů kvůli snadné práci s archivem, ale i jeho důrazu na původní autorský materiál. Navíc to přinese zajímavý pohled na mediální obrazovou reprezentaci událostí z perspektivy jednoho z nejznámějších a nejvýznamnějších světových médií.

V teoretické části se práce nejdříve zaměří na roli vizuality v paměťových studiích, kde bude popsána práce s materiály ohledně holocaustu a jejich vlivu na vzpomínání. Rovněž bude promítnuta i proměna společnosti s příchodem digitálních médií, které měly

na paměť značný vliv. V první kapitole patří mezi stěžejní autory Roland Barthes, který se objevuje napříč celou prací, následně pak Marianne Hirsch, Georges Didi-Huberman, Aby Warburg, Geoffrey Batchen, Jay Ruby, v případě digitálních médií pak Andrew Hoskins a Astrid Erll. Druhá kapitola přiblíží roli novinářské fotografie a zobrazování smrti a truchlení v médiích. Zde se mezi nejčastěji citovanými autory objevuje především Susan Sontag a Barbier Zelizer. Teoretickou sekci pak uzavírá téma truchlení v umění a jeho vliv na lidské chápání obrazů a jejich percepci, kde bylo hlavním zdrojem dílo historika umění Ernsta Gombricha. Ve všech třech kapitolách je zmíněno téma vizuálních trop, které je ovšem vysvětleno ve vztahu k dané problematice a médiu. V praktické části budou nabyté znalosti aplikovány na vybraný vzorek 16 fotografií z deníku *The New York Times* za rok 2020 ve spojitosti s koronavirem a válkou v Náhorním Karabachu, které budou podrobeny sociálně sémiotické analýze podle Gunthera Kresse a Thea van Leeuwena (Jewitt a Yoma, 2002) a rovněž v nich bude snaha o identifikaci vizuálních trop dle Marty Zarzycké a Martijna Kleppeho (2013).

Práce se od původně zamýšlené teze odklonila v několika bodech. Zaprvé došlo ke změně názvu třetí kapitoly, kdy bylo vynecháno slovo zármutek z důvodů podobnosti s truchlením. Zdvojení nebylo na místě, protože šlo o jasné sdělení obsahu kapitoly. Rovněž bylo upuštěno od samostatné části o vizuálních tropech, protože informace byly přímo zapracované do rámce daného tématu, aby nedošlo ke zbytečnému zdvojování obsahu a prodlužování práce. Ke značné změně došlo v případě metodologie. Oproti původně zamyšlené vizuální analýze v konceptu kulturálních studií dle Thea van Leeuwen a Carey Jewitt, doplněné o sémiotickou analýzu podle Rolanda Barthese, byla po konzultaci s vedoucí práce zvolena sociálně sémiotická analýza podle Kresse a van Leeuwena. Sociálně sémiotická analýza byla vzhledem ke vzorku fotografií vhodnější, jelikož se jedná o poměrně nové události, kdy je těžké předvídat dopad jejich mediálního obrazového pokrytí. Tato analýza navíc bere v potaz více faktorů a zabývá se i vztahem mezi příjemcem a snímkem, stejně jako konstrukcí mediálního sdělení a jeho vlivu. Lépe tak koresponduje s identifikací vizuálních trop, jelikož z podstaty poukazuje na atributy, které by měl snímek obsahovat.

Teoretická část

1. Paměť a vizualita

Paměť jako taková je lidská schopnost, která je důsledkem pamatování, které produkuje naše vzpomínky. (Erll, 2011: 8) Jak zmiňuje americká teoretička židovského původu Marianne Hirsch v úvodní kapitole knihy *The Generation od Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (2012), právě fotografie a další vizuální záznamy hrají v tomto procesu důležitou roli. Jsou jedním ze způsobů, jak si je můžeme uchovat a podílejí se i na utváření vzpomínek historických událostí. Přesto většině z nás slouží pouze k osobním účelům jako střípky rodinných okamžiků nebo reprezentace našich blízkých. (Barthes, 2005; Batchen, 2004; Hirsch 1997; 2012). Podoba vzpomínek se mění s každým připomenutím a proměnou aktuální situace a nedílnou součástí procesu jako takového je i jejich zapomínání. V paměti si nemůžeme uchovat vše a náš mozek se tím chrání před zahlcením a zapomínání tak prospívá jeho správnému fungování. (Erll, 2011) Fotografie nám ovšem může pomoci udržet si důležité vzpomínky, aniž bychom si je zbytečně „ukládali". Walter Benjamin však varuje, aby se historie následně nerozpadla do obrazů místo do příběhů. (Tamtéž)

Astrid Erll vidí fotografie jako „*znak pro minulost*". (2011: 135) Využívá tak rozdělení znaku podle jednoho z ústředních teoretiků sémiotiky Charlese Pierce, který jej rozdělil do tří kategorií – index, ikon a symbol. Index ve výkladu Erll vyjadřuje smysl minulosti a funguje také jako spojník a její svědek. Ikona pak zastupuje vizuální podobu a symbol vyjadřuje smysl minulosti. (Tamtéž) Francouzský historik umění Georges Didi-Huberman zase vidí obraz jako „*vizuální lest času v historii*". (2008: 121) Přestože hovoří o malířství, můžeme to vztáhnout i na případ fotografie. Podle něj dochází k „*rozmontování obrazu*" jako k hodinám, kdy se čas zastaví a my spolu s ním, čímž procitáme skrze vizuálno a vede to k našemu poznání. S principem zastavením času pracuje i Roland Barthes ve *Světlé komoře*, kdy píše o roli fotografie, která dokáže „*donekonečna reprodukovat to, co se stalo pouze jednou*" (2005: 13). Poukazuje tak na jedinečnou funkci snímků, kterou je „přesné" zachycení určitého okamžiku a uchování ho pro další generace. Podle Barthese totiž u fotografie nikdo nemůže popřít „*tato věc tu byla*" a „*toto bylo*". (2005: 75) To potvrzuje i Susan Sontag, která hned v úvodu *O fotografii* píše, že „*fotografie podávají důkazy"* a na rozdíl od příběhů opravdu potvrzují

pravdivost událostí a mohou sloužit i jako důkazy. (2002: 11) Druhým dechem ale dodává, že jsou ovlivněny pravidly a jedná se jenom o určitý výsek reality. (Tamtéž) Navíc může dojít lehce k proměně jejího smyslu skrze rozdílnou konstrukci reality nebo použití jiného popisku. (Erll, 2011) Je rovněž nutné poznamenat, že již od počátku vynálezu fotografie můžeme najít příklady manipulací, přesto by byla škoda odepsat její podstatu předpokládané pravdivosti. Díky tomu se stala důležitou součástí dokazování válečných zločinů (Erll, 2011), ale i rodinných příběhů. O její funkci především v případě truchlení píše například Jay Ruby v *Secure the Shadow: Death and Photography in America* (1999), Geoffrey Batchen v knize *Forget Me Not: Photography and Remembrance* (2005), či zmíněný Roland Barthes (2005) a Marianne Hirsch (1997; 2012). Je důležité již zde vyzdvihnout úlohu fotografie v případě paměťových studií. Jak upozorňují výše zmínění autoři, obraz hraje podstatnou roli v utváření nebo uchovávaní našich vzpomínek pomocí zachycení důležitých momentů. Například i díky nim totiž může být minulost přenesena na osoby, které v době pořízení ani nežili.

1.1 Termín ‚post-paměť' a přenesené vzpomínky

Naše paměť se netýká jenom námi prožitých událostí. Především v souvislosti s holocaustem za druhé světové války se hovoří o takzvané „druhé generaci" nebo „generaci poté". (Hirsch, 2012) Jedná se o děti přeživších koncentračních táborů, kteří události svých rodičů prožívají znovu skrze jejich vzpomínky. Na vztah dětí k paměti rodičů a jejímu následnému přejímání se v posledních letech zaměřila pozornost akademiků paměťových studií, kteří jej nazývají „syndromem opožděnosti" nebo používají termín „post-ness", tady „po něčem". Hirsch přichází se svým termínem „post-paměť", kterým popisuje přenesení paměti rodičů na děti jako „*vztah ‚generace poté', která nese osobní, kolektivní a kulturní traumata těch, kteří tu byli před nimi – zážitky si pamatují jenom skrze příběhy, fotografie nebo chování lidí, mezi kterými vyrostli*." (2012: 5) Moment se tedy odehrál již dávno, ale jeho efekt pokračuje dodnes. Autorka sama pak pojem vnímá jako mezigenerační strukturu, díky které se navrací traumatické vědomosti a s nimi spojené zkušenosti. Je to tak důsledek tragických vzpomínek, jež se projevily až na další generaci.

Hirsch jako příklad uvádí komiks *Maus* (1980), který napsal *Art Spiegelman,* syn otce, který přežil koncentrační tábor. Ten do ilustrované podoby přenesl příběh jeho rodičů, sám ale podobné události nezažil. Přesto do svého díla přidává své pocity a reaguje tak na události, které ilustroval. Používá při tom i rodinné nebo ikonické snímky spojené

s holocaustem. Fotografie jsou důležitým elementem pro vytváření „post-paměti“ a celkově utváří naše vzpomínky na události. Hirsch cituje Didi-Hubermana, podle kterého mají fotografie dvojí režim: na jednu stranu nalézáme pravdu, na té druhé bojujeme s její nejasností, přesností a *simulakry*, tj. rolí kopií a jejich vztahu vůči originálu. (Didi-Huberman, 2008; Hirsch, 2012) V případě „post-paměti“ fungují jako mosty mezi jednotlivými generacemi, kdy se, jak již bylo zmíněno, stávají nejen důkazy, ale rovněž zajišťují přenos citových vazeb. Ty jsou důležité pro splynutí s událostmi na snímcích a utvrzení jejich vlivu. (Hirsch, 2012) Barthes tento zásah, který nás nutí k vytvoření vztahu, označuje jako *punctum,* a přestože ještě ve snímcích rozlišuje *studium* – čistý zájem o fotografii – je to právě její první složka, která na nás dokáže zapůsobit. Nějakým způsobem, který je velmi individuální, se pro nás tento detail stane tím, „*co se do mne vbodne*.“ (Barthes, 2005: 45) Funguje jako projekce našich emocí, zároveň jsme ale chráněni, protože snímek dokáže zachytit jenom střípek daného okamžiku. (Hirsch, 2012)

1.1.1 ‚Post-paměť‘, Nachleben a figury paměti

Utváření „post-paměti“ pomáhají i vizuální tropy, kdy se opakují velice podobné vzorce. Objevují se již v klasickém umění, kde se jimi zabýval německý historik umění a kultury Aby Warburg. V roce 1893 v obrazech italských renesančních mistrů uviděl *Nymfu,* jak ji pojmenoval, která prostupovala jednotlivými díly skrze paměť, touhu a čas, a stala se pro něj „*převládající vášní*“. (Didi-Huberman, 2009) Warburg ji označil jako *Nachleben*, což představuje přežívání a něco, co k nám neustále přichází, a zároveň nemůže zemřít. (Tamtéž: 13) Díváme se tak na něco, co se neustále opakuje, a zároveň upoutává naši pozornost. To se projevuje i v dnešní fotografii, která mnohdy čerpá ze svého předchůdce v tradičním vizuálním umění, jak bude ukázáno i v praktické části práce.

Hirsch ve svých textech tento prvek nazývá *figury paměti*. Vidí je jako způsob, který nám umožní pozorovat, jak se určité tropy a obrazy propisují do naší paměti a vytvářejí „post-paměť“ a její zprostředkování. Poukazuje ale i na nebezpečí dosažení přílišné povědomosti a na zabřednutím do Warburgových předem daných expresivních forem. (Hirsch, 2012)

Pokud se někde zmíní holocaust nebo druhá světová válka, většině z nás si pravděpodobně vybaví velmi podobné obrazy. Ať už je to vstupní brána do Osvětimi, ikonické snímky s buldozerem v táboře Bergen-Belsen nebo vězni z Buchenwaldu

od Margaret Bourke-White (Obrázek 1). Tyto a další fotografie by se daly označit jako „*ikony destrukce*“ a staly se tropy pro vzpomínku na holocaust. (Zelizer a kol., 2001: 226) Problematikou u těchto ikonických snímků je, že v rámci jejich neustálého používání se vyprázdnil jejich specifický kontext. Slovy Waltera Benjamina bychom mohli říct, že v rámci jejich reprodukovatelnosti dochází k „*zakrňování jejich aury*“, tedy k tomu, co se z díla ztrácí, a svým významem nakonec překonává dílo samotné. (1979: 20) Tropy se ale v tomto případě odkazují na „*akt podívané jako takové*“. (Zelizer a kol., 2001: 226) Není to jenom jejich informační hodnota, ale i jaký vliv mají na formování vizuálního diskurzu „post-paměti“. Protože díky neustálému opakování dochází rovněž k podtržení jejich metaforické role. (Tamtéž) Generace „post-paměti“ s těmito obrazy neustále pracuje, protože je limitovaná pořízeným dobovým materiálem, který se i díky své informační hodnotě dostal do veřejného prostoru. Pokud bychom se tak podívali na jejich odraz v umění této generace, našli bychom, že se tématika velice podobá již zmíněným fotografiím. Stačí jenom nahlédnout do komiksu od Spiegelmana, ve kterém se nejenom objevuje brána s nápisem „*Arbeit macht frei*“, která byla nad vstupem do Osvětimi, ale napodobuje i výše přiložený snímek od Bourke-White (Obrázek 2). (Hirsch, 2012; Zelizer a kol., 2001)

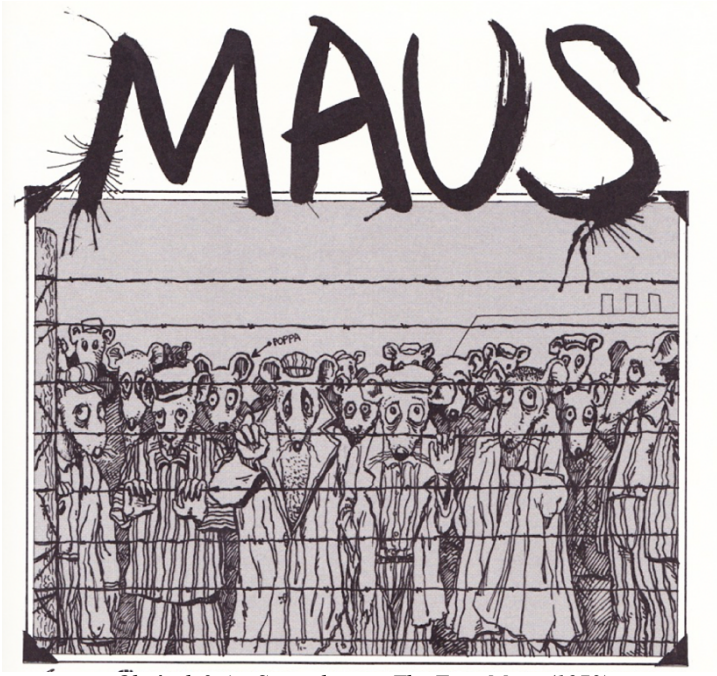


Obrázek 1 Margaret Bourke White – The Living Death at Buchenwald (1945)

Jak upozorňuje Hirsch na ukázce snímku s buldozérem, který odklízí mrtvé v Bergen-Belsenu, pokaždé, když se na podobné snímky podíváme, opakuje se naše setkání mezi zapamatováním a zapomínáním a mezi šokem a sebeobranou. (2012) Děje se to, protože „post-paměť“ podle ní znova odkrývá jámy, do kterých byli mrtví pohřebení, a nutí nás vzpomenout si na věci, které bychom jinak rádi zapomněli. Jde pod povrch nánosu,

který pokryl válečné zločiny, a snaží se ukázat, co jednotlivé snímky odkrývají, a zároveň se snaží pohřbít.

Snímky minulosti se zdají, jako by měly svoji vlastní paměť, kterou nám přinášejí z dávných časů. Záleží ale jenom na nás, co si z nich vybereme. Vliv na to mají naše znalosti a kultura, ze které pocházíme. Zatímco pro ty z nás, kteří znají hrůzy holocaustu, už jenom výše uvedená brána do Osvětimi může vyvolat silné emoce. Nemluvě pak o těch, kteří jí opravdu prošli. (Hirsch, 2012) „*Ve skutečnosti však fotografie zpracovávají nás, aby nás naprogramovaly k rituálnímu chování, sloužícímu zpětnou vazbou aparátům*," zamýšlí se nad příjmem fotografie Vilém Flusser. (2013:70) Protože jsme v podstatě naučení, jak podobné snímky dešifrovat, známe jejich kontext a co představují. Jejich neustálým opakováním se kolem nich vytvořil mýtus. Stačí nám říct o daném místě nebo události a my si vybavíme, o jakém snímku člověk mluví. Ikonické figury paměti bychom tedy mohli označit za mýtus podle Barthese, kdy bychom jej nazvali „*promluvou vyvolenou dějinami*". (2018: 112) Obrazy tak dostávají jasnou signifikaci, kterou my ovšem musíme znát tak, jako známe význam slov. Pokud se ale najde někdo, kdo o událostech koncentračních táborů nikdy neslyšel, těžko mu snímek něco řekne. Bude to pro něj obyčejná brána, a symbol smrti se z ní tak lehce vytratí.



Obrázek 2 Art Spiegelman – The First Maus (1972)

Mýtus ale dotváří emoce, které nás provází ve spojením s ikonickými snímky. Fotografie holocaustu sice nemají takový traumatizující účinek na děti přeživších, jako mohou mít na jejich otce a matky, přesto jsou ale pro ně nástrojem, jak se s problematickou

minulostí rodičů vyrovnat. Protože tato generace je závislá na dokumentaci, která jim dokáže přiblížit, čím si jejich matky a otcové prošli. Především, pokud pro ně nemají osobní zdroj, jelikož přeživší mnohdy o svých zážitcích ani po letech nebyli schopni mluvit. Přesto ale citová stránka fotografie může upozadit její informační hodnotu. Hirsch (2012) proto zdůrazňuje, že bychom se u často reprodukovaných snímků měli zaměřit nejenom na to co zobrazují, ale především na otázku, jak autor daný okamžik zachytil, nebo naopak nezachytil. „Post-paměť" bere jako proces, který umožňuje „formulaci" a snahu o nápravu, který je utvářen především díky vizuální reprezentaci. (2012: 109) Protože fotografie holocaustu propojují minulost a současnost pomocí barthovského „*tato věc tu byla*" a „*toto bylo*". Zároveň ale hojně pracují námi dobře známými genderovými stereotypy v podobě archetypálního zobrazení, které nám usnadňují jejich zapamatování a snadnou dešifraci.

1.2 Paměť a rodina

Můžeme fotografii označit jako umění paměti? S touto myšlenkou si hraje Geoffrey Batchen v knize *Forget Me Not* (2004), kdy argumentuje, že často konstruujeme snímky jako synonyma pro paměť. Podobně to vidí i Roland Barthes (2005) nebo Jay Ruby (1999), která fotografii bere jako uchovávaní vzpomínek na ty, kteří již odešli. Tato role je fotografii přisouzena, protože „*snímek je doslova emancipací referentu*." (Barthes, 2005: 78) Ten, kdo stál jednou před objektivem totiž opravdu existoval a díky technice jsme dokázali zachytit jeho osobu, a někdy dokonce i osobnost. „*Fotografie není připomínkou minulosti… To, čím na mne účinkuje, nezáleží na tom, že obnovuje cosi zrušeného…, nýbrž v tom, že je dosvědčuje: to, co vidím, vskutku bylo*." (Tamtéž: 79) Jsou dotknuté světlem, protože objekty, především v době analogové fotografie, aktivovaly světlocitné emulze a vytvořily tak fotografii. Jsou proto „chemickým otiskem" osoby, která do procesu vstoupila. (Batchen, 2004: 31)

V osobních snímcích je něco, co Hirsch označuje jako „*body paměti*". (2012: 61) Přirovnává je k *punctu* a zasahují ty, kteří pátrají v minulosti. Jsou to jednotlivé body na snímcích, které nás něčím zaujmou, a přestože mohou mít jenom malou historickou výpověď, pro některé jsou cenným zdrojem vzpomínek. Pro Hirsch se jedná o další formu „post-paměti", kdy mohou potomci přeživších holocaustu na fotografiích předat historický kontext i dál. Soukromé se diskutuje veřejně jako pohled do něčeho osobního. (Barthes, 2005) V tomto případě ale může dojít i k „backshadowingu", kdy můžeme mít tendence soudit lidi na snímku a říkat si, že měli vědět, co je čeká. (Hirsch, 2012: 63) V praxi se to

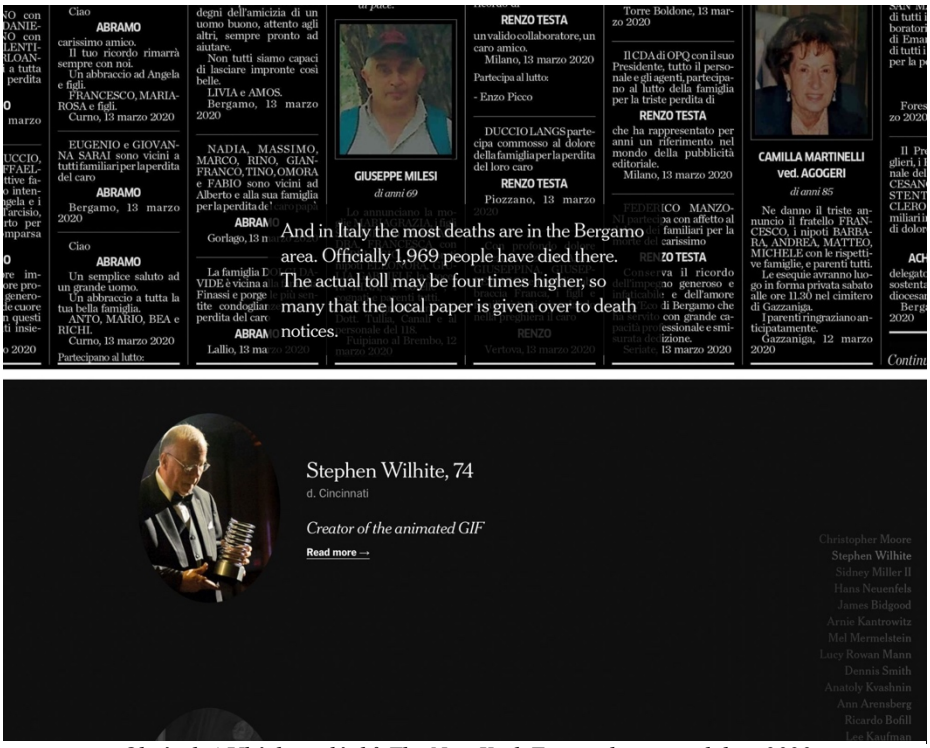
stává v muzeích s tematikou holocaustu nebo i v případě sledování historických dokumentů a filmů.

Proč ale pořizujeme rodinné snímky? Protože osoby na fotografiích chtějí, aby se na ně vzpomínalo. (Batchen, 2004: 10) To samé platí pro snímky zesnulých, kdy se jedná o naši poslední možnost pro vizuální vzpomínku. (Ruby, 1999) Batchen (2004) ale poukazuje na zajímavý trend, který můžeme vidět ve fotografii již od jejího počátku v 19. století. Je jím focení se s dalším snímkem v ruce, kdy do vzpomínky chceme dostat vizuální přítomnost další osoby, která už na ní ale třeba nemůže být. Uvádí jako příklad ženu ve smutečním oděvu, které drží fotografii svého zesnulého manžela. (Batchen, 2004) Na něco podobného ale pak poukazuje i Hirsch (2012), která zmiňuje snímky rodin, které mají fotografie těch, kteří zmizeli. Jedná se o akt pamatování, kdy se snažíme mít poslední vzpomínky s těmi, které jsme milovali. Tento fenomén zůstává i v dnešních médiích, kdy nás ale rodiny nutí k uvědomění si toho, co oni ztratili: tohle je člověk, o kterého jsem přišel, už tady není, bylo to zbytečné a mohlo se tomu dát předejít. Jedná se o formu vyjádření smutku nad ztrátou blízké osoby. V případě článků o úmrtí na koronavirus nebo s ním spojených potížích při pohřbech se s tím můžeme setkat v deníku *The New York Times* několikrát, jak bude zmíněno v praktické části práce. Fotografie zesnulých se ale v tomto případě objevovaly i na rouškách (viz Obrázek 3).



Obrázek 3 Annie Flanagan, The New York Times 14. května 2020

Známe ale i pamětní fotografie, kdy je vystaven snímek zemřelého ještě za života na veřejném místě. Děje se tak na pohřbech, u známých osobností na veřejných místech, a dokonce i v médiích. Veřejné projevy smutku nad smrtí důležitých lidí se datují v USA do 19. století s úmrtím prezidenta George Washingtona. Dnes je tento trend stále běžný, v případě truchlení se podobné snímky obětí nacházejí u pomníčků a deník *The New York Times* v rámci prvních úmrtí na covid-19 dokonce připravil články s nekrology a snímky zemřelých v italském Bergamu nebo seznamy s dalšími obětmi pandemie v kompilaci *Those We've Lost* z dubna 2020 (viz Obrázek 4).



Obrázek 4 Ukázky z článků The New York Times z března a dubna 2020

„Minulost se stala profitující komoditou," poukazuje Batchen a vidíme to i v médiích. (2004: 14) Zajímavým způsobem uchovávání vzpomínek ale byly šperky s fotografiemi, do kterých si mnozí ukládali například i prameny vlasů. Podobné objekty, a třeba i snímky s věnováním, nejsou jenom o pamatování, ale snaží se tak předejít lidskému strachu, že se na ně zapomene. Objekty pak vytvářejí „*přesvědčivou upomínkovou zkušenost*". (Tamtéž: 48) Vlasy ve špercích dodávaly mnohem osobnější rozměr, byly to opravdu živé stopy, kus člověka, kterých jsme se mohli dotknout. Na rozdíl od fotografie se jich nedotklo jenom světlo, ale byly někdy součástí našeho blízkého. Fotografie jsou jenom vizuálním znakem, znakem času a jistotou smrti, zatímco lokny vlasů jsou důkazem věčnosti života. (Tamtéž) Dříve totiž bylo truchlení normální složkou života, stejně jako smrt byla brána jeho běžnou součástí. Pak se ale na začátku 20. století, až následně

do 70. let, stala mezi americkou střední třídou zakázaným tématem, jelikož smrt postupně zmizela z našeho života a skryla se za stěny nemocničních zařízeních. (Ruby, 1999)

Do té doby ale byla fotografie přirozenou součástí truchlení, a dokonce se pořizovaly i posmrtné snímky zemřelých, včetně dětí. Dnes se k tomuto trendu opět odborníci vrací a fotografie zesnulých se používají jako forma terapie pro vyrovnání se se ztrátou blízkého člověka. (Ruby, 1999) K truchlení je dnes navíc přistupováno jako k dlouhodobému procesu, který se dělí na několik částí – šok, zaujatost smrtí a řešení. Jednotlivá stádia jsou ale velmi individuální a jsou determinovaná i kulturními zvyklostmi. (Tamtéž) Lidé, kteří však stále touží po pořízení posmrtné fotografie, se musí vyrovnat s odsouzením společnosti a jsou uvěznění v kruhu sociální norem. Mnozí podobné jednání navíc považují za nezdravé a vidí to jako způsob, jak prodloužit dobu smutku. (Tamtéž) Ne všichni na to ale mají stejný názor. „*Říká se, že truchlení svou postupnou prací zvolna stírá bolest…Čas pouze eliminuje emoci ztráty (nepláču již), toť vše*," popisuje vyrovnávání se se smrtí matky Roland Barthes. (2005: 74). Kdo z nás si někdy nevzal snímek našich zesnulých blízkých a nevzpomínal na okamžiky s nimi spojené? To samé popisuje i Barthes (2005) na fotografii jeho matky, které i jemu slouží jako poslední střípky vzpomínek. Batchen však argumentuje, že fotografie nezlepšuje uchování paměti, spíše si totiž pak pamatujeme snímek, který nahradí vzpomínku. (2004: 94) Fotografie našich blízkých vyvolávají jenom vzpomínku, která je obrána a odpojena od sociální reality a od těch, kteří skrze ni truchlí a vzpomínají. Navíc naše vzpomínky dáváme na obdiv i ostatním, přestože jejich emoční část zůstává uvnitř nás, kdykoliv se na fotografii zesnulých podíváme. „*Jejich cílem není nic menšího než se stát nesmrtelnými*." (Tamtéž: 96)

1.3 Digitální paměť

V dnešní době se o studiu paměti hovoří jako o transdisciplinárním problému, jelikož na paměť jako takovou má vliv celá řada věcí. (Erll, 2011) Debatu rozproudil podle teoretičky Astrid Erll nebývalý zájem o paměť jako takovou v posledních dvou desetiletích, dnes již můžeme mluvit i o třech dekádách, což zapříčinily tři faktory – historická transformace, proměna role mediálních technologií v populární kultuře a vývoj na akademické půdě. (2011: 4) Postupně totiž umírají pamětníci druhé světové války a holocaustu a lidé vidí nutnost uchovat jejich svědectví, protože přichází úbytek orální kolektivní paměti jedné generace. Dochází tak k posunu směrem ke kulturní paměti. (Tamtéž: 4) Rovněž to ale zapříčinily i další pozdější události 20. a 21. století a snaha o otevření debat o kolonizaci

a migraci. „Connective turn“ (Hoskins, 2018) pak s příchodem digitálního věku přinesl revoluci na všech frontách. V českém jazyce se výstižný překlad hledá obtížně, dal by se ale vysvětlit jako „obrat k propojenosti“, tedy k většímu provázání a usnadnění komunikace ve společnosti. Přinesl „*sdílení bez sdílení*,“ kdy jsme tlačeni ke zveřejňování osobních zážitků ve veřejném prostoru na sociálních sítích. Sice aktivně tvoříme obsah a podílíme se i na tvorbě ostatních, přesto ale chybí osobní kontakt, který je pro mnohé důležitý. (Tamtéž: 2) „Connective turn“ nezasáhl jenom náš osobní prostor, ale proměnil i mediální prostředí nebo práci s historickými prameny. (Erll, 2011; Hoskins, 2018) Má podíl i na proměnách formování naší paměti a hodnot společnosti. Můžeme tak vidět, jak se do společnosti a kultury dostávají digitálně vytvořené hodnoty (Hoskins, 2018), které nám sice zajišťují svobodnější a mnohem širší přístup k informacím, rovněž ale způsobují závislost na technologiích, a i částečnou ztrátu soukromí. Informace i my jsme se stali reálně dostupnými v čase, kdy nejsme limitování časem ani místem, ale internetovým připojením. Při ignoraci informací z okolního světa a digitálního obsahu může navíc dojít až k morálním důsledkům spojeným s vyloučením z určité části společnosti. I kvůli tomu se objevuje „*strach, že něco prošvihnu*“, což vede k nadměrné konzumaci mediálního obsahu. (Hoskins, 2018: 103) S obavami, že nám něco unikne Andrew Hoskins zmiňuje svoji teorii nové paměťové ekologie, ve které se proměnily parametry minulosti, a která poukázala na naši neschopnost zahrnout všechny její aspekty. (Erll a kol., 2009; Erll, 2011, Hoskins, 2018) Erll ji pak upřesňuje jako „v*ysoce mediálně reflexivní stádium v historii paměti kultury*“. (2011: 132) Vzhledem k rychlosti vývoje v digitálním prostoru ale rovněž ztrácíme naši jistotu, díky čemuž se z nás stává „*kultura minulosti*“, kdy se snažíme vyrovnat s dnešními problémy pomocí vyprávění velkých příběhů z historie, kterými se chlácholíme, že lidstvo již zvládlo horší věci. (Pogačar, 2018)

Média mají dlouhodobě vliv na generování historie společnosti a na to, jak dochází k její reprezentaci a případné distribuci. Hoskins (2018) a Erll (2011) spojují současný paměťový boom se snahou o vyrovnání se s problematickou minulostí jako je třeba holocaust. Hoskins trend definuje jako „*trauma všeho*“ nebo „*právo si pamatovat*“ a upozorňuje na populárnost „*zpovědního diskurzu*“. (2018: 7) Vidíme tak posun od tvorby paměti skrze více názorů k výběru jednotlivých osobních příběhů, prostřednictvím kterých se s minulostí vyrovnáváme. Alison Landsberg pak tento trend pojmenovává jako „*protetickou paměť*“, kdy dodáváme do paměti smysl a afekt pomocí použití osobních příběhů, do kterých se pak příjemce snáz vciťuje a lépe se také „napojuje“ na minulost.

(Landsberg v Erll, 2011: 133) Klade se tak velký důraz na vzpomínkové akce a připomínání velkých výročí, jak mohlo být vidět například během vzpomínkových akcích k 80 letům od atentátu na Reinharda Heydricha a vypálení Lidic a Ležáků v roce 2022. Byly připraveny historické rekonstrukce, které pokrývala různá česká média, včetně živých přenosů. Národní muzeum otevřelo speciální výstavu *Nikdy se nevzdáme!*, která nebyla založena jenom na dobových relikviích a historických pramenech, ale na osudech lidí, kterých se operace Antropoid dotkla, včetně osobních předmětů civilních obětí. Používání různých druhů médií během podobných událostí se nazývá termínem Jaye Davida Boltera and Richarda Grusina *remediace*, kdy se navzájem použitá média reprodukují a nahrazují. (1998) Tento proces je pak nedílnou součástí použitého média a dal by se nazvat jako druh jeho paměti. (Erll, 2011: 140) *Remediace* ale rovněž pomáhá k „*upevnění kulturní paměti a stabilizuje určité narativy a ikony minulosti*“. (Tamtéž: 141) To pak ale vede k tvorbě *premediace*, kdy s novou události automaticky používáme modely z předchozích podobných událostí. (Tamtéž: 142) Tato duální dynamika *remediace* a *premediace,* tedy přikrývání určitých médií jinými a následné přetváření starých vzorců na nové události, následně spojuje zmiňovanou individuální reprezentaci s historií kulturní paměti. (Tamtéž: 143)

Dalším důležitým bodem pro začátek „druhého paměťového boomu“ se rovněž stalo v 90. letech 20. století 24hodinové televizní pokrytí v „broadcastové éře“, které nám poskytlo „*smysl globálního svědectví*“ (Hoskins, 2018: 16). S tímto zlomem se paměťová studia začala zajímat o „*žárovkový efekt*“, který popisuje okamžik, kdy slyšíte nebo vidíte novinku se zprávou o novém historickém okamžiku. (Tamtéž: 17) V médiích se tento trend objevuje ve formě anket, kdy se pak novináři ptají lidí, většinou v období výročí, co dělali během slavného okamžiku. Podrobné příběhy pak můžeme najít i na sociálních sítích, kdy se vzpomínky sdílejí spolu s ikonickými snímky. Oblíbenou událostí pro média a uživatele je například atentát na budovy Světového obchodního centra v New Yorku 11. září 2001. Publikum si tím tak vytváří podobné vnímaní události. (Erll, 2011; Hoskins, 2018)

Média definuje Hoskins jako soubor několika technik, technologií a praktik, skrze které je zprostředkováván diskurz a spolupráce a společně vytváří celé „*sémiotické prostředí*“. (2018: 8) V tom se s pamětí nakládá relevantně k příslušné osobě, komunitě nebo skupině. Díky proměně médií s příchodem digitalizace vznikl ale velký počet kanálů, skrze které může být paměť distribuovaná a je těžké je zredukovat na menší počet. Naopak se spíš setkáváme s rozšiřováním sítí. Tím se paměť dostala do neustále pohybu

a přizpůsobuje se pro potřeby dané platformy či skupiny. Je tak neustále „nová“, protože se svou dynamikou přesouvá od minulosti do přítomností. Média ale nejsou neutrálním nosičem paměti a jsou omezená svými limity, které ovšem upozorňují na nedostatky paměti jako takové. (Erll, 2011)

Proměna mediálního a komunikačního prostředí ale změnila i způsob našeho pamatování. Dělo se to tak vždy, například když s vynálezem písma odpadla role starších, kteří sloužili jako strážci vědění, a historie se začala uchovávat v trvalejší podobě. Hoskins zmiňuje model „Gutenbergových závorek“[1] v němž závorky signalizují, že nová éra nějakým způsobem navazuje na minulost, jenom si ji adoptovala pro své vlastní potřeby. (2018) Využití tohoto modelu pak demonstruje na názoru, že dnešní společnost má mnohem více společného s orálně založenou společností než s érou elektrifikace. Navazuje ale rovněž i na éru broadcastového vysílání, kdy dochází k předávání informací pomocí jednoho vyvoleného člověka.

Přestože byla v přechozích kapitolách zmiňovaná moc opakování stejných vizuálních obrazů a narativů, Hoskins oponuje, že v dnešní době už *remediace* a ustálené vizuální a mediální formy nestačí a nemůžeme se na ně spoléhat tak, jako s příchodem druhého paměťového boomu. (2018) Digitální média naopak zničila naši jistotu a popustila uzdu paměti, aby se dostala do „*divokého světa*“. (Tamtéž: 18) Hodnoty vytvořené v digitálním prostotu tak dělají „*současnou generaci nejvíce štvanou v historii*“. (Tamtéž: 21)

1.3.1 Kultura minulosti

V současném světě fungují média minulosti a přítomnosti v „*diachronní konektivitě*“ (Pogačar, 2018: 28), kdy naši každodenní zkušenost „zamořují“ nejenom vzpomínky, ale i audiovizuální záznamy. Jejich hojnost pak vede k pamatování na člověka jako individuum, „*memonauta“*, který je zdrojem pro přetvoření přítomnosti minulostí, a zároveň funguje i jako poskytovatel důvěryhodnosti. (Tamtéž: 29) Martin Pogačar pojmenovává vícevrstvou aktuální hyperkontektivitu jako komplex *člověka:technologie:času,*[2] čímž se snaží zdůraznit roli, kterou hrají média v životě dnešních lidí. (2018: 29) Naráží rovněž na trend, kdy se například komunikační obsahy přesouvají do digitálního prostoru, čímž se zaručuje uchování materiálu pro další generace, a zároveň poskytuje možnost pro získání

[1] Myšleno model „The Gutenberg Parenthesis“ Larse Ole Sauberga a Thomase Pettittiho
[2] „Human:tech:time“ complex

větší pozornosti. Nekonečnost prostoru pro publikování představuje příležitost pro příběhy, které by jindy zůstaly zapomenuty. Tento nápor příběhů ale může být zatěžkávacím zkouškou pro naši paměť, jelikož nezvládá obrovské množství informací, které se na ni valí ze všech stran. (Erll, 2011; Pogačar, 2018) Digitalizací navíc přicházíme o fyzický kontakt s minulostí, který může být pro mnohé velmi důležitý. I práce s archivními materiály se přesunula do digitálního prostoru, což změnilo práci s původními zdroji a Pogačar zmiňuje problematiku závislosti na vyhledávání v online prostoru místo práce s hmotnými zdroji. (2018) Naše generace má snahu najít smysl skrze objekty, které nám slouží jako spojovací pletivo s minulostí, což vede k obsesi sbírání materiálů a vytváření jejich digitální podoby. Zpřítomňování minulosti tak nenápadně prorůstá naším prostorem v různých formách.

Mocným nástrojem pro nově přetvořenou minulost je nostalgie a opakování. (Tamtéž) Vracíme se k čemukoliv, co bylo ztraceno a zaměřujeme se na „lepší minulost“, skrze kterou se snažíme zvládnout dnešní strasti. V případě pandemie koronaviru a jeho reprezentace v deníku *The New York Times*, se tento trend objevil ve srovnání covidu-19 s epidemií španělské chřipky v roce 1918. Historická událost se brala se jako případ, kdy lidstvo zvládlo jinou respirační chorobu, i díky nošení roušek a poctivému dodržování pravidel. Podobné články byly zveřejněny především v počátcích pandemie na jaře 2020 s hojnou obrazovou dokumentací ze zdravotnických zařízeních. Dávalo to tak lidem naději, že pandemii opět zvládneme jako jinou masivní nákazu v minulosti.

Vzhledem k dnešní neochotě dívat se do budoucnosti, ale spíše čerpat z úspěšnější nebo zkušenější minulosti, média nabízejí užitečný nástroj, jak se s touto dobou vyrovnat. Fungují jako „*symbolické kotvy*“ (Tamtéž: 41), které zajišťují ukotvení v jinak nejisté době s přetvářenou minulostí, která má obrovský vliv na dnešní přítomnost.

1.3.2 Konec kolektivní paměti?

„Connective turn[3]“ přinesl mnohem větší propojenost napříč společností a možnost účasti na spoluvytváření obsahu ve veřejném prostoru, čímž vytvořil nový vztah mezi lidmi a stroji. Nejenom že proměnil formu pamatování a zapomínání, ale novou dimenzí zapříčinil i třetí boom zájmu o paměť. (Hoskins, 2018) „Memory of multitude“, která může být do češtiny přeložena jako „velkokapacitní paměť“, se nachází všude kolem nás a vzpomínky archivuje do „*řetězce s mediální pamětí*“. (Tamtéž: 86)

[3] V češtině jako „obrat k propojení“

Hoskins uvádí, že „memory of multitude" „*ztlumila historii*" a změnila její parametry „*kdo, co, kdy a proč si něco pamatovat.*" (2018: 88) S digitalizací totiž jen málo zůstane ukryto naší pozornosti a přístupu. Nezáleží již tedy jenom na tom, co nám někdo povolaný říká, můžeme si to sami ověřit ve volně přístupných zdrojích. Tím ale dochází ke značné roztříštěnosti a proměnám, či zániku kolektivní paměti tak, jak ji pojmenoval Maurice Halbwach. Ten ji definoval jako proces, kdy „*paměťové aspekty vstoupí do mediace a získají kolektivní status mezi těmi, kteří se účastní komunikace nebo přijmou její výsledek.*" (Tamtéž: 89) V době, kdy Halbwach svou práci *On Collective Momory* (1925) napsal a publikoval, ale nebyla ani televize, a už vůbec ne zařízení s internetem. Přestože tedy pracuje s vytvářením společných zájmů, názorů a idejí, které jsou stejné napříč danou společností, nemůžeme dílo z 20. let minulého století porovnávat se současností. Jak Hoskins upozorňuje, tento koncept nemůže obsáhnout roztříštěnost dnešních názorových proudů a globálního přístupu k informacím. (2018) Společnost se navíc více invidualizovala, jak bylo řečeno již výše. Na tento trend rovněž upozorňuje i Zygmunt Bauman (2013), který individualizaci společnosti vidí jako nevyhnutelnou součást moderní doby, zároveň ale varuje před jejími hrozbami. Lidé totiž začínají stavět do popředí své potřeby a „sobeckost" pak může ohrožovat společnost jako takovou. Začínají ztrácet kontrolu, což vede „*k ohromujícímu pocitu, kdy je ‚výsledkem ztráta kontroly nad současností'".* (Bauman, 2013: 93) Hoskins dále argumentuje nad způsobem tvorby paměti a poznamenává, že „*dnešní ‚racionální' aspekty paměti jsou zakořeněné v hyperkonektivitě, kde prvky tvořící paměť jsou zároveň technologické, ale i lidské.*" (2018: 90) Pro lepší definici si vypůjčuje termín Michaela Rothberga, který ji označil jako „*vícesměrnou pamět*", v originále „*multidirectional memory*" (2009), kdy dochází k neustálému vyjednávání její podoby, k odkazování napříč různými zdroji a půjčování odjinud za přítomnosti ztráty soukromí. (Hoskins, 2018: 90)

Ve společnosti dochází k větší symbióze s jejími technologiemi, které navíc podporují „*šedá média*", která jsou kombinací lidského faktoru a technologií. (Tamtéž: 91) Hoskins konec kolektivní paměti spojuje s pádem vysílací éry, kdy elektronická média přebírají kontrolu a lidem poskytují mnohem intenzivnější zážitek, který ale k vede větší rozptýlenosti. (2018) Jeho pojem „memory of multitude" nahrazuje kolektivní paměť, která už není založena na naší identitě a příslušnosti k určité společnosti, ale na tom, co máme jako individuality společného. Svůj prostor si tvoříme samy, a i tím regulujeme, jaké informace se k nám dostávají. (Tamtéž) Posouváme se ke společnosti, kdy podle

Henryho Jenkinse největší hodnotu má rychlost a rozsah šíření. (Jenkins v Hoskins, 2018: 95) S růstem vjemů ztrácíme pozornost a také „odevzdáme“ část věcí, které bychom si jinak pamatovaly, protože prostě nemusíme. Najdeme je opět v digitálním prostorou, kam jsme si je „věčně“ uložili. „*Kolektivní paměť měla své limity. ‚Memory of multitude‘ je nemá*,“ uzavírá Hoskins. (2018: 106)

2. Smrt, truchlení a novinářská fotografie

„Povědomí o utrpení, které se hromadí ve vybraném množství válek odehrávajících se v jiných částek světa, je výsledkem určité konstrukce.“ (Sontag, 2011: 22)

V moderním mediálním prostředí bývá smrt spojovaná především s válkou. Situaci trochu změnila pandemie koronaviru, kdy jsme mohli vidět odvážení mrtvých z nemocnic, pohřby nebo poslední rozloučení blízkých s umírajícími. Jak bylo řečeno v předchozí kapitole, snímky utvářejí způsob, jakým vzpomínáme a mnohdy mají i terapeutické využití. V této části se ale práce více zaměří na fotografie smrti a truchlení v médiích a jakou mají roli. Na úvod je však důležité zmínit, že fotografie v 21. století došla jistých změn a proměnily se její vlastnosti. Předpovídal to již Vilém Flusser v knize *Za filosofii fotografie* publikované v roce 1983. Fotografii viděl jako „*technické produkty*“, které jsou vytvořené člověkem navrženým strojem, jež je pro většinu z nás „*černou skříňkou*“, uvnitř které dochází ke kódování. Dnes je tato myšlenka ještě o kus dál, jelikož už mluvíme o výpočetní fotografii, kdy snímek je výtvorem algoritmů. „*Obrazový výstup je ryze výsledkem výpočetních procesů zpracovávajících data ze snímacího čipu aparátu*,“ popisuje současný proces Filip Láb v knize *Postdigitální fotografie* (2021). V tomto případě mluví především o snímcích z mobilních telefonů nebo Full Frame aparátů, kde vše dotváří software. Tím, že máme všichni stejné přístroje, ale dochází ke ztrátě originality. V minulosti ji autoři získávali už v průběhu procesu, kdy měli různé filmy a fotoaparáty, což vyžadovalo rozdílné užití techniky a museli k nim rovněž zaujmout jiný přístup. Osobitý styl se tak v současnosti musí dodávat v postprodukčních programech jako je Photoshop, díky čemuž ale z fotografie mizí barthovské „*toto bylo*“ (2005). Dostupnost aparátů zamořila naše prostředí obrazy, kdy každý muže vyfotit vše a fotožurnalisté a fotografové tím ztrácejí na své důležitosti. Svou „kvalitu“ a jedinečnost se tak snaží dohnat skrze „dokonalost“, která ale může vést až k manipulaci s fotografiemi, jak ve své knize upozorňuje Láb. (2021) Vliv postprodukce na snímcích můžeme vidět i v praktické části, kdy například fotografie Ivora Pricketta z Náhorního Karabachu mají velmi syté barvy, kterých je ale téměř nemožné bez úprav dosáhnout. Podobné zásahy jsou ale již součástí běžné praxe a jsou dovoleny, dokud nemají zásadní vliv na změnu sdělení. Přeci jenom úpravy fotografií zde byly vždy. (Láb a Lábová, 2009; Láb, 2021)

Úvodní citát kapitoly z knihy Susan Sontag *S bolestí druhých před očima* (2011) ilustruje, jak důležitá jsou média pro distribuci a zasažení diváků snímkem. Pokud o něčem

nepíšeme nebo nefotíme, můžeme mít pocit, jako by se to ani nedělo. Změnu ale přinesl internet a sociální sítě, které se staly platformou pro obsah, který by se jinak na web nevešel. (Allan, 2006) Přesto ale způsob zobrazování zůstal velmi podobný a jenom se proměňuje jeho forma. Vizuální prostor v médiích ovlivňuje dominantní representativní paradigma, které nabízí způsob, jak si máme dokumentované snímky vyložit. (Hamilton, 2003) Na tom se ale podílí nejenom fotograf jako autor na místě, ale i editor, který k danému textu vybírá vhodnou ilustraci, kterou dotvoří výsledný efekt na čtenáře. Je však důležité mít na paměti, že snímky jsou zatížené hodnotami a etikou jejich autora, jedná se tedy o konstruktivistický přístup k reprezentaci, kdy fotograf zmáčkl spoušť za nějakým účelem. Nabízejí nám „*něčí pohled*“ (Sontag, 2011: 33), a mnohdy tak nezaznamenávají jádro problému, ale mohou jenom poukazovat na symboliku. Mají totiž nabídnout střípky porozumění a ukázat směr, jakým by se měla naše pozornost upírat. (Zelizer, 2010) Jak ale poukazuje Zelizer, novináři samotní si fotografií váží kvůli jejich hodnotě svědectví a jako ukázky alespoň částečné reality třeba na bitevním poli. (2010)

2.1 Fotografie smrti v médiích

Podle Sontag „*smrt poskytuje fotografii stálou společnost už od roku 1839, tedy od samotného vynálezu fotoaparátu*.“ (2011: 26) S jejím příchodem lidé navíc mají i „*nové zážitky smrti v obraze*“. (Belting, 2021: 185) Podle Beltinga (2021) už jenom zachycení člověka připomíná smrt, protože na obraze zamrzá, a vytváří tak svůj stín, jak už upozorňoval Barthes (2005). Příchodem digitální fotografie pak již mluví o „postfotografii“, kdy se ale hroutí rozdíl mezi životem a smrtí. Umělá těla již nemohou zemřít a jsou uvězněná v digitální prostoru. Lidské objekty už nekreslí světlo, ale dělají tak digitální technologie. (Belting, 2021: 187) Belting pak dodává, že „*mediální nesmrtelnost je však zase jen nová fikce, kterou zakrýváme smrt*.“ (Tamtéž: 185) Podle něj je tak znovuobjevení snímků smrti reakcí na snahy o jejich eliminaci.

Barbie Zelizer v knize *About to Die* (2010) rozlišuje tři druhy snímků smrti na základě kontextu – předpokládaná, pravděpodobná a jistá smrt. U každé z kategoriích je ale nutné zapojení příjemce, aby si doplnil kontext. Vzhledem k různému obsahu a druhů smrti se tak míra interakce liší. (Zelizer, 2010) Domýšlení čtenářů či diváků Zelizer pojmenovává jako „*as if*“, tedy něco hypotetického, kdy si čtenář sám doplňuje kontext či pokračování události na fotografii. (Tamtéž) Roland Barthes tuto vlastnost fotografie popisuje jako „*třetí význam*“, který divák dodává na základě zasažení *punctem*. (2005) Má

podobné vlastnosti jako *konjuktiv* v lingvistice, kterým vyjadřujeme hypotetičnost vyjádřeného. I proto ho Zelizer vztahuje k fotografii jako vyjádření emocí, pocitů, limitů a dalších vlastností, které v nás může vyvolat. (2010) Představuje způsob, jak se proměňuje vztah mezi možným a jistotou skrze imaginaci a zpracování emocí, což se projevuje především v napjatějších časech jako je například válka nebo jiné citově náročnější období. (Tamtéž: 14) Naopak fotografové svým „očitým svědectvím" představují kotvu události, protože svou přítomností a fotoaparátem potvrzují, že se událost stala. Zelizer to pojmenovává jako „*as is*", tak jak to je, což dodává celému sdělení vážnost a důvěryhodnost. (Tamtéž: 19)

První kategorií je předpokládaná smrt, která bývá většinou úvodním setkáním s neštěstím v době, kdy se stalo. Na snímcích ještě nejsou přímo oběti, ale předpokládá se, že kvůli zobrazené katastrofě nějaké budou. Podobné fotografie se týkají především přírodních katastrof, teroristických útoků nebo jiných hromadných neštěstí. Mohou na nich sice být lidé – většinou třeba uprchlíci či cestující – v době pořízení ještě žijí a my, třeba jenom díky již proběhlé události, víme, že zemřou. Klasickým příkladem, který uvádí Zelizer, je třeba fotografie atomového útoku na Nagasaki a Hirošimu od George R. Carona, kdy vidíme pouze atomový hřib, už ale víme, jak smrtící měl účinky. (2010) Někdy může dojít i ke konsensu, že se snímky smrti nebudou zveřejňovat, jako tomu bylo třeba u útoku 11. září 2011, kde se nejčastěji použila fotografie nárazu letadel do mrakodrapů, a využívají se tak snímky předpokládané smrti. Opět víme, že zde jistě budou mrtví, jenom je to ale náš předpoklad. Dochází tak k největšímu zapojení diváka ze všech kategorií, protože si musí domýšlet nejenom kontext, ale i to, co se dělo potom. Přesto mají podobné snímky pro novináře zásadní informační hodnotu, jelikož ukazují neštěstí v celém rozsahu. Navíc mají čtenáře připravit na to, co bude následovat v dalších mediálních sděleních, což Zelizer nazývá „*strategickým vyrovnávacím mechanismem*". (2010: 122)

Pravděpodobná smrt funguje spíše jako ilustrační fotografie, která by měla časově korespondovat s obsahem sdělení. V tomto případě stále ještě nevíme, zda zobrazený zemřel, už ale předpokládáme, že se tak stalo. Přesto zde již většinou dochází k posledním okamžikům života oběti. Ústřední roli podobných fotografií už zastávají jedinci, díky čemuž jsou pak podobné snímky oblíbené u humanitárních organizací a jejich hrdinové mají tendenci stát se symbolem daného problému. Často pak dochází i k jejich recyklaci u připomínání událostí. Hojné jsou v případech hladomorů, nemocí, epidemie, mučení a tak dále. (Zelizer 2010; Jarolímková, 2020) Příkladem z praktické části může být snímek článku

The New York Times z 2. května 2020 *Grandma Rocket, the Virus and a Family Whose Love Bridged 2,500 Miles*, kdy rodina je na návštěvě babičky, kterou mají odpojit od přístrojů. Víme, že v té době žena ještě žije, ale předpokládáme, vzhledem k jejímu zdravotnímu stavu, že brzy zemře. Tomu napovídají i emoce zachycených příbuzných. Nakonec její smrt potvrzuje i závěr článku.

Poslední kategorií už je okamžik úmrtí – tedy jistá smrt. Tento stav potvrzuje nejenom obraz, ale i přiložený popisek. V tomto případě ale vyvstává otázka, zda jsou podobné snímky ještě potřeba, jelikož máme už podrobné informace. Stávají se však pro příjemce nejvíce zajímavými a lákají jejich pozornost. (Zelizer, 2010) Je ale důležité poznamenat, že platí zákaz ukazovat tváře mrtvých z vlastních řad. Přestože fotograf občanské války ve Spojených státech v 19. století Mathew Brady tento konsensus porušil, jednalo se spíš o výjimku. Mohli je totiž poznat příbuzní a média se podobným konfliktům snaží vyhnout i kvůli jejich citlivosti. (Sontag, 2011) Přesto mnohdy patří k těm nejslavnějším a nejvíce reprodukovaným. „*Polapit smrt, k níž právě dochází, a mumifikovat ji na věčné časy dokáže pouze fotoaparát.*“ (Tamtéž: 56)

V mediálním prostoru se opakuje otázka, proč fotografové zaznamenávají cizí utrpení. Sontagová to vysvětluje tím, že žijeme ve „*společnosti spektáklu*“ (Debord, 1967; v českém překladu 2007), kdy vše proměňujeme v podívanou, „*abychom ji začali považovat za skutečnost – tedy zajímavou*.“ (Sontag, 2011: 95) Podle ní společnost ustoupila do pozadí, aby zůstala jenom reprezentace v podobě médií, na což upozorňoval už Jean Baudrillard již zmíněným termínem *simulaker*. Reprezentace je ale tvořena pomocí pohledu západní kultury a autorka upozorňuje, že máme tendenci z pozice „vyspělejší“ společnosti události zobecňovat, stejně jako náš postoj k přihlížení utrpení druhých. Podle Sontag je moderní společnost „*vycvičena k tomu, aby cyniky odmítala možnost jakékoliv upřímnosti*“. (Tamtéž: 99) Jako další odpověď přidává svědectví ze Sarajeva během války na Balkáně, kdy se obyvatelé přítomných fotografů ptali, jestli jenom čekají na výbuch granátu, aby měli dobrý záběr. Vzápětí však ukazuje i druhý pohled, kdy obyvatelé chtějí, aby lidé ve světe viděli, co se děje v jejich domovině a abychom jejich příkoří považovali za jedinečné. (2011) „*Prosím, pomozte nám. Nikdo ve světe neví, co se nám tady děje*,“ vyzývala Yagubiya Hamidova novinářku Carlottu Gall a fotografa Ivora Pricketta z *The New York Times*, aby napsali, co se ve městě Barda v Ázerbájdžánu stalo po arménském útoku na konci října 2020. (2020b) Nebyla jediná, která novináře prosila, ať zveřejní jejich utrpení a ukážou vládě i ostatním ve světě, jak o život přišlo několik lidí včetně dětí. Novináři jejich prosby

vyslyšeli. V článku *In Azerbaijan, a String of Explosions, Screams and Then Blood* (Gall, 2020b) se tak objevily kromě svědectví z místa i snímky těsně po útoku a z následných pohřbů. I přes nepopiratelný přínos pro zpravodajství ale bývá práce válečných reportérů a fotografů zesměšňována jako „turistika“ a zájem o podobné události je označován jako bulvární. (Sontag, 2011)

Lidé se totiž na snímky utrpení dívají „rádi“, protože jim přinášejí pocit uspokojení, že se to neděje jim. Publikum rovněž značně otupělo i díky velmi násilným filmům, seriálům nebo počítačovým hrám. Obrazy utrpení se tak pro ně staly jistým druhem zábavy. Na druhou stranu se ale snaží vyhýbat myšlenkám na neštěstí druhých. Mnohdy obrazy „vypínají“ nejenom proto, že už je nezajímají, ale protože se i bojí. K „nezájmu“ vede rovněž pocit bezmoci, že neštěstí nemůžou zabránit. (Sontag, 2011)

2.2 Válka v obrazech

Fotografie s lidským utrpením už bereme jako samozřejmost. Přesto tomu ale tak vždy nebylo. Fotografie války byly zpočátku pod kontrolou vládních složek, které se ji snažily vykreslit v tom nejlepším možném světě. Pravděpodobně by tomu bylo tak dodnes, kdyby k tomu měly možnost. (Sontag, 2011) Přesto se snaží do šíření snímků zasáhnout a omezují, aby se snímky ztrát ve vlastních řadách dostaly do médií. (Ruby, 1999; Sontag, 2011)

První pokus o zachycení války se datuje do dob Krymské války v roce 1855, kdy britská vláda vyslala Rogera Fentona, aby svými snímky vzbudil ve veřejnosti pozitivnější obraz války. Vše tak bylo kontrolované, navíc nemohl zachytit akci, protože to neumožňovala technika doby. Často tak šlo o režírované fotografie, aby dosáhl určitě kvality a požadované estetiky. Poté už přichází snahy Mathewa Bradyho, které už jsou mnohem realističtější, přesto se často opět jednalo o manipulaci, kdy kvůli stejným technickým limitům jako Fenton stěhoval těla vojáků. (Sontag, 2011) Následující 20. století už přináší skutečnější pohled na bojiště. Jako první se tak děje během španělské občanské války ve 30. letech, kdy díky použití fotoaparátu Leica je možné reportování z místa v reálném čase, čehož noviny využily a na frontu vysílaly své fotografy. (Tamtéž) Následují pak známé snímky z druhé světové války nebo Vietnamu či pozdějších válečných konfliktů 90. let na Balkáně a Blízkém východě. O válce ve Vietnamu se mluví jako o prvním konfliktu, kdy se ustupuje od inscenace, čímž značně stoupala jejich důvěryhodnost a snímky mohly skutečně začít mít vliv. To se například ukázalo u fotografie Eddiho Adamse *Vietnam War Saigon Execution* z roku 1968, která dokázala změnit pohled lidí na konflikt

a vzbudila značný odpor. Podobným reakcím často dopomáhají i snímky zdemolovaných domovů nebo mrtvých civilistů, které mohou sloužit ke stupňovaní nenávistí vůči nepříteli nebo i ke konfliktu jako takovému. (Tamtéž) Vietnam ale svou kritikou naopak ukázal, jak mohou vládám fotografie uškodit a opět začala větší cenzura. Proto třeba z války o Falklandy je minimum snímku, protože britská vláda akreditovala pouze dva fotografy. Jako další možnost cenzury se pak objevil obraz „techno války“, která je ale pouze přehlídkou vojenské techniky. (Sontag, 2011) V dnešní době se navíc proměňuje podoba válčení. Odstoupilo se od přímých střetů, které fotil Robert Capa, a vidíme už jenom následky bombardování nebo útoky dronů. Ukázkou je pak už jenom zkáza, kterou technika způsobila. Upustilo se od taktiky „šoků a hrůzy“ a dnes se armády specializují spíše na zneškodnění cíle. (Mirzoeff, 2018: 123) To je vidět i v případě aktuální války na Ukrajině, kdy se sice do médií občas dostanou snímky lidských obětí, spíše ale vidíme jenom následky náletů v podobě zničených měst a vesnic. Na sociálních sítích se rovněž objevují záběry z bombardování, čtenář ale nikde nevidí záznam opravdové boje, jak jej známe ze světových válek minulého století.

Novinářské válečné fotografie čtenáře znepokojují. Kombinací chladného mechanického přístupu a emocemi nabitého válčení jsou důkazem událostí, které nechceme vidět. Pro většinu z nás je to navíc jediný způsob, jak válku prožít. Co ale vidíme, je pečlivě vybráno jako první fotografy a pak následně editory, kteří rozhodují, jak bude vypadat obraz války. Jsou důležitými nástroji, kterými interpretujeme válku a příběhy na pozadí porozumění, jak by měla být vedena. Klade se důraz na patriotismus, oběti, lidskost, nacionalismus a dodržování pravidel. (Allan a Zelizer, 2004) Snímky, které jsou použity k její reprezentaci, cílí na to, aby byly nezapomenutelné, estetické a lehce rozpoznatelné, zároveň ale důvěryhodné. Nejsou daná přesná pravidla, jak by se měla používat, ale spíše různé strategie, které směřují na co nejlepší využití a zásah. Barbie Zelizer v knize *Reporting War: Journalism in Wartime* píše, že se vizuální reprezentace v médiích ve válečné době mění – objevuje se více snímků, které se stávají méně novinářské a finální podoba čerpá z minulých konfliktů. (2004: 118)

S příchodem internetu do vizuální reprezentace navíc vstupuje i občanský žurnalismus, kdy občané nebo aktivisté přebírají roli novinářů a sami vytvářejí mediální obsah. Nedodržují však oddělení faktů od názorů, což je jedna z charakteristik seriózní žurnalistiky. (Moravec, 2020) Jeho kvalita je navíc vzhledem k menším technickým dovednostem a horšímu zázemí mnohem nižší, přesto ale převažuje jeho informační

hodnota. Může tak mít rovněž značný politický vliv, jak se ukázalo v případě Sýrie během Arabského jara a následné občanské válce. Aktivisté v zemi reagovali na cenzuru ze strany státu a začali produkovat vlastní obsah na sociálních sítích. K tomu i vlivné stanice z Arabského poloostrova jako *Al-Jazeera* nechávaly aktivistům vlastní vysílací prostor, kde mohli svůj obsah následně sdílet. (Ghazzi, 2014) Amatérský obsah pak přebírala i západní média. V současnosti je důležitým zdrojem vizuálního obsahu sociální síť Twitter, která je v novinářské komunitě velmi oblíbená, a příspěvky neboli „tweety", civilistů, lidí z místa, institucí nebo politiků, se objevují v článcích. V textech zahraničních i českých novinářských domů o válce na Ukrajině se rovněž objevovaly tweety místních médií, například *Nexty* nebo *The Kyiv Independent*, které ale opět materiál čerpaly od očitých svědků a kvalita jejich obsahu z mobilních telefonů je často velmi nízká, čímž se začíná proměňovat naše tolerance k „nedokonalosti".

2.2.1 Estetika války

Válečné fotografie, a i dalšího neštěstí, tíhnou k používání obecného rámce s použitím univerzálních symbolů a generalizace, což nám pomáhá se snadnější identifikací. Zprávy přináší stále nové informace, jejich obrazová příloha ale tíhne k poskytování toho, co nám je již známé. Přestože se tak do médií dostává mnohem více fotografií, ne vždy to znamená, že dostaneme více informací o válce. (Allan a Zelizer, 2004:121) Proměňuje se rovněž jejich estetika – dostávají více prostoru v médiích, mají syté barvy, jsou lehce zapamatovatelné, dramatické a nejsou nutně zpravodajské. Důraz na estetiku je veliký, jak již bylo řečeno výše, a přestože se do oběhu dostanou i nedokonalé snímky (Sontag, 2011), objevuje se spíše tendence k publikování těch, které naplňují estetická očekávání. (Allan a Zelizer, 2004) Jejich dokonalost v nás ale může vyvolat i rozporuplné pocity. „*Nacházet krásu ve válečných fotografiích se zdá být kruté,*" píše Sontag a dodává, že lidé tak volí raději slova jako „surreálné", za která schovávají svůj obdiv. (2011: 70) Protože třeba snímek Lee Miller mrtvého nacistického strážného z Dachau, jehož tělo pluje ve vodě, z roku 1945 je svým způsobem dechberoucí a zahanbuje nás vědomí krásy ve smrti. Přitom u obrazů o podobné pocity nemáme nouzi, protože je nebereme jako něco skutečného, ale jako výplod fantazie umělce. Fotografie mohou proměnit zobrazované, zároveň ale především válečné fotografie sklízí kritiku za svou dokonalost. Objevuje se názor, že by mohly odvracet pozornost od události, a naopak se do popředí dostává médium jako takové. (Sontag, 2011; Allan a Zelizer, 2004) Jejich estetika tak může být proti

jejich zpravodajskému účelu. „*Aby fotografie mohly obviňovat a případně měnit chování, musí šokovat*.“ (Sontag, 2011: 75)

Nacházíme se však ve věku obrazů a jsou nedílnou součástí mediálního prostředí. Editoři se snaží udržet povědomé konstelace vizuálních znaků, čím vytváří zavedené vzorce vizuálního uspořádání 20. a 21. století. Dnešní snímky se inspirují starými ikonickými fotografiemi, které je mohou nahradit i jako ilustrace. Je tomu tak i z praktického hlediska, protože nám umožňují zkratku pro rychlé rozhodovaní. Pracují tak s tím, co si lidé pamatují, což pak příjemcům zajišťuje rychlejší porozumění, a i větší šanci k zapamatování. Novináři používají tři cesty, které slouží jako spojnice mezi minulostí a současností – jsou to slova, paralelní snímky a substituční vyobrazení. (Allan a Zelizer, 2004: 125) Tyto tři cesty pak fungují jako nositelé sdělení, kde slova spojují obsah fotografie s tím, co sama o sobě má představovat. Paralely je tak docíleno především pomocí textu, jako je popisek, nadpis, nebo tělo mediálního sdělení, a až druhotně skrze obraz samotný. Slova rovněž čtenáře „nutí“ zabývat se uplynulými událostmi předtím, než se vypořádají s těmi aktuálními. (Tamtéž)

S podobným vzorcem se ale nesetkáváme jenom u válek, ale i u epidemií či pandemií. Nejenže si novináři v tomto případě vypůjčují válečnou rétoriku, kdy „jdeme do bitvy s nemocí“, zároveň ale snímky z nemocnic vypadají jako fotografie z lazaretů, a to samé platí i pro pohřbívání. Stejně jako válečné zpravodajství se odkazují do minulosti, na již jiné zvládnuté epidemie, jak bylo zmíněno výše. Do současnosti se západní společnosti větší šíření závažných nemocí vyhýbalo, koronavirus to ale změnil. To samé platilo o válkách, než došlo k ruské invazi na Ukrajinu, což je od událostí na Balkáně jeden z největších konfliktů na evropském kontinentě. Před vypuknutím obou událostí se tak pozornost západních médií obracela k Africe nebo Asii. Poměrně nedávno si můžeme pamatovat na snímky mrtvých, kteří v Africe zemřeli na ebolu nebo válčení samozvaného Islámského státu. Což však převážně navazuje i na západní styl vystavováni otroků z kolonií. Jeho počátky se datují do 16. století, ještě na začátku minulého století ale docházelo na etnologických výstavách v evropských hlavních městech k vystavování obyvatel afrického kontinentu nebo vzdálenějších asijských zemí jako zvířat v zoologických zahradách. Podobné zobrazování neštěstí u lidí tmavší pleti na vzdálenějších místech tak tuto poptávku stále uspokojuje. (Sontag, 2011: 67)

Jsou si ale staré události vlastně podobné? Zelizer poukazuje, že ne. „*Zobrazování nových válek způsobem, který je spojuje se starými postupy zobrazování, si však u veřejnosti*

vynucuje diváckou pozici, která může mít méně společného s válkou samotnou a více s probíranou paralelou," uzavírá. (2004: 131)

2.3 Truchlení a fotografie

„*Smutek je zpravidla reakce na ztrátu milované osoby nebo nějaké abstrakce, která se přesunula na její místo, jako vlasti, svobody, ideálu a tak dále*," definuje truchlení Sigmund Freud v knize *O vraždě smutku a melancholii*. (2005: 406) Poukazuje na něj jako na něco bolestivého, protože došlo k přerušení vztahu s něčím, co jsme měli rádi. Musíme tak opustit naše „libido" a dochází k zintenzivnění vzpomínek, které jsme s ním měli spojené. Překonání smutku chce ale podle Freuda čas a vynaložení jisté energie. Po čase ale dojde k přerušení vazby a my se budeme moci posunout dále. (Butler, 2004; Freud, 2005)

V případě truchlení a fotografie se ústřední osobou stal již několikrát zmíněný Roland Barthes a jeho kniha *Světlá komora* (2005). Přestože nemluví o znázornění truchlení jako takového, poukazuje na vlastnosti, jaké mohou v případě našeho prožívání mít, jak bylo popsáno v práci výše. Nacházíme v nich totiž afekt, který „*překrývá formu fotografie jako takové*" a stává se strukturou média. (Brinkema, 2014: 90) Eugenie Brinkema se odkazuje na Barthese a dodává, že afekt truchlení spojený se snímky jako *Zimní zahrada* spolu nespolupracují, ale spíše „*kladou ohled na konečnost*." (Tamtéž: 92) Afekt tak nemůže být omezen jenom na naši osobu a pocit jedinečnosti. V tomto případě tak netruchlíme nad ní, ale nad něčím, co je ve fotografii a co se snaží najít svoji formu. Fotografie tak jenom zhmotňuje něco, co je v nás schované, jak již upozorňoval Batchen. (2004; Brinkema, 2014)

Fotografie truchlení, smutku nebo lidského utrpení jsou častým tématem především fotografických soutěží jako je třeba World Press Photo. Pokud se podíváme na vítězné snímky hlavní kategorie od roku 1955, zmíněné emoce zobrazuje celkem 11 fotografií. Nejčastěji byly pořízeny v souvislosti s následky války nebo přírodních neštěstí. Na tento trend poukazuje ve svém výzkumu *Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009–11* Marta Zarzycka a Martijn Kleppe (2013), kteří se zaměřili na opakující se témata v této soutěži, tedy vizuální tropy. Podle výzkumníků se motiv truchlících objevil v letech 2009-2011 celkem čtyřikrát, z toho třikrát se jednalo o ženy a jednou o muže. Z vybraného vzorku pak tato tropa představovala 3,75 procent.

2.4 Vizuální tropy a truchlení

Vynález fotoaparátu změnil způsob, jakým lidé vidí a jak vnímají i obrazy. (Berger, 2016: 15) Viditelné získalo odlišný výraz, což se odráží třeba i v malbě skrze tvorbu impresionistů či kubistů. Navíc už obraz není vázány na místo, kde je vystavován, ale můžeme ho vidět skrze obrázek, který najdeme na internetu nebo v knize. (Berger, 2016; Elkins, 2007; Gombrich, 1994)

Podle Zarzycké a Kleppeho (2013) jsou vizuální tropy spojené s představou silného obrazu, který může fungovat sám o sobě, bez ohledu na čas nebo místo. Přirovnávají je k ikonám, mohli bychom však říci i k symbolům nebo gestům. Fotografické ikony jsou dnes ale pevně zakořeněny a spojeny s tradičním zobrazováním. Mohou být také porovnány s rámem, který si udržuje homogenní obsah. (Zarzycka a Kleppe, 2013: 979) Zároveň jsou ale silně spojeny s kulturní reprezentací. Tropy nahrazují to, co jsme si mysleli, že je nezobrazitelné, díky nim se téma stává rozpoznatelné. Trauma je navíc kulturně srozumitelné. Didi-Huberman pak popisuje touhu lidí vidět vše v jednom obraze jako „*hypertrofej*“, kdy se ze snímků s násilím a utrpením má stát „*ikona hororu*“. (Didi-Huberman, 2008: 34)

Vizuální tropy proto fungují jako mentální a emotivní vzory. Představují jednoduše prodejný symbolický koncept a díky tomu se staly i nástrojem pro fotografické archivy a banky, kdy ustálené vzory fungují jako kategorie pro vyhledávání. (Zarzycka a Kleppe, 2013) Přestože ale v médiích cirkulují podobné obrazy a stávají se nástrojem pro ilustraci lidského neštěstí, ne každý snímek se může stát tropou. Je nutné, abychom si je lehce zapamatovali a rozpoznali, došlo k vytvoření vztahu mezi publikem a snímkem, a aby fotografie měla symbolický význam. (Tamtéž)

Právě i díky tomu fotografie dodnes čerpá ze slavných děl, jak dokazují tvůrci reklam. Autoři skrze ně dodávají produktům na přitažlivosti, protože umění je dnes považováno za luxus a vyšší druh kultury. (Berger, 2016) Umění se rovněž stalo kratochvílí během koronavirových lockdownů. Lidé pomocí věcí, které našli doma, reprodukovali slavné obrazy a následně je sdíleli na sociálních sítích. (Kelleher, 2020; Troianoviski, 2020) Podobné tendence měli lidé již třeba v 18. století (Kelleher, 2020), kdy se převlékali za postavy z obrazů a něco podobného se každoročně koná v Kalifornii s názvem „Přehlídka mistrů“ (Anderson, 2014), kdy se lidé vtělují do děl klasiků. Covid tak dostal napodobování umění a jejich motivy a gesta více do našeho povědomí.

Pojem vizuální tropy naráží na mnohé jiné koncepty, které se objevují v oblasti vizuální teorie ve spojení s klasickým uměním. Některé již v práci zazněly, jako například *figury paměti* Marianne Hirsch (2012), *Nymfa* neboli formule patosu Aby Warburga (Didi-Huberman, 2009; Erll, 2011) nebo můžeme zmínit i ikonografii Erwina Panofského (2021). V případě klasického umění na ně poukazuje hojně i Ernst Gombrich (1985; 1994; Mikš a Kesner, 2010), který ale spíše hovoří o repetici gest. V případě klasického umění se na opakování témat v klasických obrazech práce zaměří v následující kapitole.

3. Téma truchlení v klasickém umění

I v umění se často setkáváme s touhou porovnávat dílo s reálným světem. Ernst Hans Gombrich na to naráží i knize *Umění a iluze,* kdy poukazuje na touhu historiků cestovat na místa, která inspirovala umělce k vytvoření jejich děl a fotografie pak srovnávají. (1985) Tady ale naráží na jeden důležitý rozdíl mezi fotografií a uměním – zatímco snímek z fotoaparátu je projekce toho, co vidíme, obraz je „*zobrazení mysli*“ umělce. (Gombrich, 1985: 76) Jak již bylo řečeno výše, u fotografií máme tendenci věřit jejich zobrazení, protože se jedná o technický záznam reality. Gombrich se však zamýšlí nad tím, zda opravdu představuje „*objektivní pravdu*“ a poukazuje na to, co umělec skutečně na místě viděl. (Tamtéž) Zdůrazňuje, že umění začíná myšlenkou nebo konceptem, a až pak čerpá z toho, co vidí. „*Veškeré umění vzniká v lidské mysli, v našich reakcích na svět spíše než ve viditelném světě samotném, a právě proto, že veškeré umění je ‚konceptuální‘, lze všechna znázornění rozpoznat podle jejich stylu.*“ (Tamtéž: 101) V umění se tedy pracuje s nějakým konceptem, který je ale silně ovlivněný společenskými konvencemi. Stejně jako jazyk formuluje svět našich zkušeností, tak podobně funguje i umění, kdy nám poskytuje jiný úhel pohledu pro zisk informací, který je ovšem vzhledem k limitaci obrazu částečně osekaný. Přesto je důležité zmínit, že „*formu znázorňování nelze oddělit od jeho účelu a od požadavků společnosti, v níž se daná vizuální řeč uplatňuje.*“ (Gombrich, 1985: 103)

Vnímání umění je totiž převážně závislé na předchozích znalostech diváka a jeho kulturním a sociálním zázemí. Gombrich to pojmenovává jako „*teorii zatížení*“, kdy divák projektuje své všechny předchozí znalosti a zkušenosti do porozumění díla. Stejně jako bylo zmíněno již výše v případě fotografií, i u obrazů si příjemce musí projektovat a doplňovat své představy. (Mikš a Kesner, 2010) Jiný teoretik umění Richard Wollheim zase pracuje s naší kognitivní zásobou, našimi obrazy uloženými v hlavě, kdy si dokážeme z našich vědomostí vytáhnout potřebné informace, abychom dokázali přijmout sdělení obrazu. Čím jsou naše znalosti větší, tím pak lépe dokážeme dílo pochopit. (Tamtéž) Erwin Panofsky ale zdůrazňuje, že obrazy čteme v rámci aktuálního historického kontextu. (2021) Dějiny pak mají veliký podíl na způsobu našeho vyjadřování a tvorbě „symbolů“. Stejné symboly se totiž objevují v dílech v různých dobách, ale jsou zasazené do dobového kontextu. (Tamtéž) To, co vidíme, nám není jenom dané, je výsledkem našich předešlých zkušeností, ale i očekávání budoucnosti. (Gombrich, 1994) Jak již ale bylo zmíněno výše, Erll popisuje tuto tendenci pojmem *premediace*. (2011)

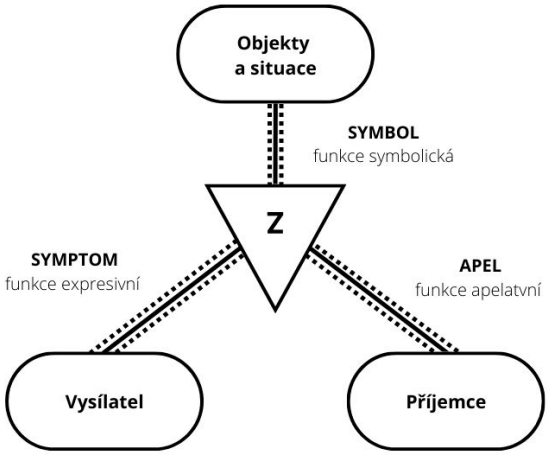
Naše vědění je v případě obrazů, stejně jako fotografie, silně ovlivňováno i popisky, které jsou třeba v galeriích přítomné s informacemi o díle. Dochází zde k „substituci viditelného“, protože sdělení uspokojí naši touho po vědění, zapomeneme se pak ale dívat na dílo jako takové a ztrácí se dialog mezi obrazem a divákem. (Mikš a Kesner, 2010) Snižuje se tak schopnost díla na diváka zapůsobit. (Elkins, 2007) Přesto mají některá díla v sobě zabudované něco, co by se dalo nazvat jako „*akční skript*“. (Mikš a Kesner, 2010: 48) Skrze podobné obrazy s námi jejich autor do jisté míry manipuluje a snaží se v nás vyvolat prožívání zobrazené události. Nejčastěji se tak děje v případě děl, která sloužila k rituálům a náboženským obřadům. Mezi ně se řadí třeba oplakávání Krista, dobrým příkladem je proto třeba nástěnná malba od Giotta v Padově (Obrázek 5), kde se znázorněné postavy stávají vzorem pro naše reakci. Podle vědců je to způsobeno našimi biologickými předpoklady na základě „*intersubjektivního porozumění*“, kdy zrcadlíme emoce druhých. (Mikš a Kesner, 2010: 49) V našem mozku totiž podle psychobiologia Vittoria Gallese existují neurální mechanismy, díky kterým rozumíme emocím ostatních skrze naše vlastní prožití. Díky podobnému mechanismu tak můžeme porozumět i obrazům, kdy mechanismus aplikujeme na malované postavy. (Tamtéž)



Obrázek 5 Giotto – Oplakávání Krista

Emocemi a vnímáním diváků se Gombrich věnoval v několika knihách (v práci jsou zmíněné třeba *Umění a Iluze* nebo *The Image and The Eye*, která částečně reviduje předchozí knihu). Gombrich se ve svém přístupu inspiroval svým učitelem Karlem Bühlerem, který se sice v jeho teorii modelu komunikace zabýval jazykem (Obrázek 6), jeho student jej však

částečně vztáhl i na obraz. Bühler rozlišuje různé vztahy mezi tím, co je pro nás smyslově vnímatelné *vysílateli* a *příjemci* a zdrojem mezi *objekty a situacemi*. Bod Z uprostřed grafu představuje vnímatelný fenomén, který je obklopen dalšími součástmi komunikačního modelu. Na základě přiřazení k různým stranám pak nabývá rozlišných funkcí – může se stát *symbolem*, *apelem* nebo *symptomem*. Gombrich tento model používá k rozlišení tří teorií uměleckého výrazu, které prostupovaly dějinami. Rovněž ale přidává vlastní teorii, která je syntézou tří předchozích. (Tamtéž)



Obrázek 6 Bühlerův model komunikace (Mikš a Kesner, 2010: 170)

První je *magicko-medicinální teorie umění*, kdy poukazuje na původní tajemnou schopnost obrazů. Čerpá rovněž z Aristotela a jeho názoru, že umění, a především tragédie, má za cíl vyvolat silné city, které mají očistný a povznášející vliv na duši. (Mikš a Kesner, 2010: 174) Následuje *mimetická teorie*, která v modelu představuje symbolickou funkci, jelikož odkazuje na snahy zachytit reálné emoce lidí skrze pozorování. Umění tak nastavuje „zrcadlo“ vnějšímu světu. (Tamtéž) Pokračuje *romantickým obratem*, kdy se umění stává symptomem emocí a umělec skrze umění reflektuje sám sebe. Poslední je pak Gombrichova *dostředivá teorie*, která už se více zaměřuje na pocity a zapojení diváka. Navazuje v podstatě na romantický obrat a pracuje s infomační hodnotu sebevyjádření umělce v jeho díle. Divák skrze umění přijímá zprávu od autora a reaguje na ni tak, jako by ji viděl v televizi. Jde tak zevnitř až navenek. (Tamtéž)

Bühler ale do své teorie rovněž zařadil *symbolické pole*, které pracuje s předpokladem, že symboly získávají svůj význam tehdy, když se na něj díváme na pozadí konkrétního kontextu. Jeho vlastnost je tak závislá na tom, kde se nachází a v jakém poli. (Mikš a Kesner, 2010: 188) Gombrich s touto teorií nadále pracoval a sám ve svých dílech klade důraz, stejně jako Panofsky (2021), na nutnost historického kontextu a zařazení

do souvislostí s tradicemi a dobovými konvencemi. Dále pak rozlišuje možnosti uměleckého výrazu následovně (Mikš a Kesner, 2010: 189):

Výraz	Komunikace
Emoce	Informace
Symptom	Kód
Přirozené	Zvykové

V levém sloupci nalézáme charakteristiku pro Gombrichovu *rezonanční teorii*, „*která předpokládá, že ‚výraz je určitým způsobem zakořeněn v povaze našeho myšlení'*." (Mikš a Kesner, 2010: 189) Rovněž nám říká, že nepotřebujeme „*žádné konvenční symboly*" a naše emoce se tak přenáší skrze nenaučené přirozené symptomy. (Tamtéž) Pravý sloupec se vrací k symbolické teorii, kdy je „*komunikace vždy věcí předchozí shody informace a kódu*" (Tamtéž) a musíme se symbolům naučit, tedy přizpůsobit se zvykům. Malířství se podle Františka Mikše, který rozebral Gombrichovu teorii komunikace a exprese, nachází někde uprostřed. (2010) Zatímco náboženské tématika v umění je obklopena konvencemi a tradicí, symptomy emocí jsou pak vyjádřeny skrze tahy štětců a nálady, kterou do svých děl ukryli modernější umělci jako třeba expresionisté. Symbolické pole se ale nadále rozlišuje a je jenom na autorovi, kam zasadí své dílo tak, aby mu ještě divák porozuměl. Toto je myšleno především směrem k současnému umění, kdy umělci zapomínají na publikum a možnost jeho nedostatečných vědomostí pro rozklíčování sdělení. Jeho poselství si pak divák nemůže s něčím spojit a nedojde tak k porozumění. Protože „*ve vakuu nemůže fungovat ani komunikace ani exprese*." (Mikš a Kesner, 2010: 191)

Jako diváci se ale nikdy nemůžeme zaměřit na vše. Kvůli velkému množství podnětů si musíme vybírat, na co upřeme naši pozornost. (Gombrich, 1994) Pro usnadnění výběru a rychlejší porozumění používáme symboly, jak bylo řečeno v případě zkratek u válečné fotografie. Většina uměleckých směrů v průběhu historie pracovala s již hotovými zapamatovatelnými symboly, které například Emaneul Loewy nazývá „*paměťovými obrazy*". (Tamtéž: 16) Vracíme se tak opět na začátek, kdy se podobná věc objevuje i v paměťových studiích. Již zmíněný Aby Warburg pozoroval opakující se symboliku v renesančním umění a místo toho, aby ji interpretoval jako odkaz vlivu antické kultury, poukázal na ni jako na silný kulturní vliv symbolů a jejich působení na paměť. Kladl důraz především na „*formule patosu*", které působí jako „*agenti představivosti*". (Erll, 2011: 19) Aby renesanční umělci skutečně dokázali zachytit reálné emoce, vrátili se k antickému modelu, protože právě pohanský patos se silně odráží v těchto formulích. Symbol se tak stal

kulturním zdrojem energie. Na to poté navázal svou další teorií „*sociální paměti*“, kdy je opakování témat spojené s jádrem kultury. (Tamtéž) Koncept paměti rovněž spojuje s jeho teorií *Nymfy,* který byl popsán již v kapitole *Paměť a vizualita*. (Didi-Huberman, 2009; Erll, 2011)

Důležitou součástí symboliky jsou gesta, která v umění evokují emoce a opět nás o kousek přibližují k porozumění sdělení. V živém, ale i uměleckému projevu, jsou silně kontrolována a podrobena kulturním tradicím a sociálním normám. Pozorování gest znázorněných postav je zásadní. Dante je označil jako „*viditelnou řeč*“, protože postavy díky nim mohly i bez řeči vyjádřit své myšlenky. (Gombrich, 1994: 68) Stávají se tak svou vlastní řečí. James Elkins (2007) poukazuje na to, že každé gesto v případě truchlení a smutku je jiné, protože prožíváme zármutek rozdílně. Opakujícím se motivem je například trhání vlasů či šatů, rozptylování popela, skloněná hlava v dlaních, lomení paží směrem k nebesům nebo ubližování si. (Gombrich, 1994, Elkins, 2007) Umělci to ještě podtrhují prací s barvou a celkovou kompozicí. Podobné tendence jsou ale kritizovány kvůli možné ztrátě autenticity a teatrálnosti, stejně jako je tomu u fotografie. (Gombrich, 1994; Sontag, 2011)

3.1 Truchlení v umění

Původ truchlení a zármutku v umění sahá až k pravěkým rituálům. (Gombrich, 1994) Podobná gesta jako známe z dnešních obrazů se objevují již na reliéfech v pravěkém Egyptě, nová gesta zármutku a zoufalství ale rovněž nacházíme v starověkém Řecku na vázách nebo náhrobních stélách. (Gombrich, 1994, Elkins, 2007) Tématika nářku je typická především pro 13. století, kdy je spojena s truchlením Panny Marie pod křížem s Ježíšem nebo jeho ukládáním do hrobu. Podobná zobrazení měla náboženský význam a sloužila jako pomůcka pro modlení. S koncem středověku ve 14. století umění získává jiný význam a má u věřícího vzbudit intenzivní emoce, které vedou k silnějšímu náboženskému prožitku. Ve 14. a 15. století se tak střední a západní Evropou „*přehnala záplava slz*“. (Elkins, 2007: 138) V renesanci už umění zaujímá opět novou pozici a odprošťuje se od své rituální funkce. Tím se pomalu začíná opouštět od pláče v obrazech a odklání se od „*umění poplatného emocím*“. (Elkins, 2007: 139)

Terénní výzkum vybraných evropských galerií i studium odborné literatury ukázaly, že církevní tématika je nejčastějším zdrojem truchlení v klasickém umění. Pokud byste se například prošli florentskou galerii *Uffizi*, milánskou *Pinacoteca di Brera* či amsterdamským *Rijksmuseem*, rmoucení nad smrti Ježíše se objevuje nebývale často. Nechybí ovšem upomínkové artefakty, které měly připomínat smrt důležitých předků, jako

jsou třeba truchlící sochy z hrobky Isabelly Bourbonské od Reniera van Thienena z 15. století. Přestože se díla datují především do středověku a renesance, můžeme najít střípky i v počátcích 20. století u Pabla Picassa, Francisca de Goya, Eduarda Maneta nebo Edvarda Muncha. Gesta a výrazy se v umění hojně opakovaly a jejich identifikace byla tak velmi snadná i bez přiložených popisků.

Teoretická část v úvodu představila, jakou roli hraje vizualita v paměťových studiích a její vliv na proces paměti v případě holocaustu nebo rodinných fotografií. Důležitým termínem byla „post-paměť" Marianne Hirsch (2012), která popisuje, jak se paměť přeživších z koncentračních táborů přenáší na jejich potomky. Práce popsala i její další pojem *figur paměti,* skrze které se utváří naše vnímání události pomocí ikonických fotografií. To popsal už v 19. století Aby Warburg jako *Nymfu* a *Nachleben,* kdy si všímal vlivu antické kultury na italské renesanční malíře. (Didi-Huberman, 2009) V případě paměti pak byl brán v potaz i vliv technologií a „connective turn" v podobně digitálních médií. (Hoskins, 2018) Tato část rovněž pracovala s pojmem *remediace* a *premediace*, aby popsala propojenost jednotlivých médií, a i trend čerpání z historických zdrojů, které jsou aplikované na sdělení v současnosti. (Erll, 2011) Tato část se rovněž pozastavovala nad koncem kolektivní paměti tak, jak ji definoval Maurice Halbwachs. Plynule pak přecházela k zobrazování smrti a truchlení pomocí fotografie, kde se hlavním zdrojem stala kniha Rolanda Barthese *Světlá komora* (2005). Zaměřuje se i na truchlení a smrt v novinářské fotografii, kdy je smrt rozdělena pomocí terminologie Barbie Zelizer (2010). Na to navázala podkapitola o válečné novinářské fotografii, jejích náležitostech, trendech, estetice, ale i problémech, na které poukazuje Susan Sontag (2011). Zde také dochází k vysvětlují pojmu vizuálních trop, které se ve fotožurnalismu objevují a čerpají hojně z motivů, gest a symbolů v umění. I proto teoretickou část uzavírá kapitola o umění a jeho vliv na diváka, především optikou Ernsta Hansa Gombricha (1984, 1994). Rovněž je opět zmíněno opakování gest v umění, z nichž mnohé z nich jsou ale podobné i fotografiím, které budou použity v praktické části práce.

Praktická část

4. Metodologie

V následující praktické části se práce zaměří na aplikování výše zmíněných poznatků praxi. Pro potřeby analýzy došlo k výběru fotografií truchlení, které publikoval americký deník *The New York Times* na svém webu v roce 2020 v souvislosti s pandemií koronaviru a války v Náhorním Karabachu. Vybraný materiál bude analyzovaný pomocí sociálně sémiotické analýzy podle Gunthera Kresse a Thea van Leeuwena, jak ji definovali v knize *Reading Images: The Grammar of Visual Desing* (2020), s pomocí interpretace a aplikace Carey Jewitt a Rumiko Oyama z knihy *Handbook of Visual Analysis* (2002). Doplněna bude o identifikaci vizuálních trop podle Marty Zarzycké a Martijna Kleppeho na základě jejich práce *Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009-11* (2013). Analýza bude provedena celkem na 16 snímcích. V případně výrazného podobenství s klasickým uměním bude pro srovnání přiložena i ukázka ve vybraném obrazu. Součástí bude i závěrečná komparace zobrazení truchlení v případě pandemie koronaviru a války v Náhorním Karabachu.

4.1 Sociálně sémiotická analýza podle Kresse a van Leeuwena

Gillian Ross definuje sémiotiku jako „*studium znaků*“ a pro lepší porozumění přidává i citát historiků umění Miekely Bala a Normana Brysona (2016: 107): „*Lidská kultura je vytvořená ze znaků, kde každý zastupuje něco jiného než sám sebe, a lidí, kteří v kultuře žijí a zaměstnávají se tím, že znakům dávají smysl*.“ Sémiotika je tedy závislá na kultuře a dominantní ideologii, ve které vládnoucí struktury určují smysl daných znaků. Přesto můžeme najít výjimky v podobě subkultur, které představují úzké uzavřené skupiny, jež mají svá vlastní pravidla. Metod sémiotické analýzy je několik, pro potřeby fotografie, především reklamní, se nejčastěji používá metodika Rolanda Barthese z jeho textu *Rétorika obrazu* (1964), kde analyzuje reklamní sdělení na těstoviny Panzani. Svou teorii rozvíjel ale již v knize *Mytologie* (1957), kdy se zabýval tvorbou mýtu ve vizuálním sdělení. Přestože původně měly být fotografie podrobeny právě této analýze, nakonec došlo k výběru sociálně sémiotické, protože Barthes pracuje se znaky v jistém vakuu a nebere tolik v potaz roli příjemce a samotného autora. Stejný přístup má rovněž Pařížská škola, na kterou Gunther Kress a Theo van Leeuwen svým konceptem navazují, kde bylo klíčové slovo kód

místo nového zaměření na zdroj. Předpokládali, že jakmile více lidí ovládne znalost určitého kódu, dokážou pak následně přiřadit stejný smysl obrazům nebo zvuku a budou si navzájem rozumět. Středem jejich zájmu ale nebylo, kdo vytvořil pravidla, a jak k procesu dochází. (Jewitt a Yoma, 2002)

Sociálně sémiotická analýza proto klade důraz na roli obou aktérů a dává je do určitého sociální kontextu a bere v úvahu jejich podíl na vytvoření významu. (Ross, 2016: 136) Ptá se na otázku, *jak* se znaky podílejí na komunikaci se čtenářem a zabývá se i procesem čtení daného sdělení. (Tamtéž) V případě trop je navíc role obou aktéru velmi důležitá, protože autor tvoří fotografie za nějakým účelem a k dané potřebě je i pak rámuje a volí kompozici. Příjemce je zase klíčovým faktorem pro další distribuci fotografie a její uznání. Jeho vnímaní dodává snímkům další významy, a navíc skrze jeho uvažování můžeme vyčíst i vliv fotografie na emoce.

Kress a van Leeuwen se ve své práci rovněž inspirovali Michaelem Hallidayem a jeho pojmem *metafunkce*, který se sice týká jazyka, ale autoři koncept upravili pro potřeby vizuální analýzy. Podle Hallidaye řeč a písmo naplňují tři hlavní komunikační funkce – *myšlenkovou*, *interpersonální* a *textovou*. Podle jejich překladů se tyto funkce musí setkat rovněž se sémiotickými módy a mít své vlastní zdroje. (Kress a van Leeuwen, 2020) Právě zdroj je klíčový, protože jeho různé podoby mají i odlišný vliv obrazu na příjemce a Jewitt a Yoma jako příklad zdůrazňují třeba *úhel pohledu,* který bude definován později. (2002) Všechny sémiotické zdroje jsou pak produktem kulturní historie a kognitivních zdrojů, které používají k vytvoření významu a jeho interpretaci. (Jewitt a Yoma, 2002)

V rámci sociálně sémiotické analýzy rozlišují Kress a van Leeuwen po vzoru Hallidaye tři *metafunkce* (významy), které ale přejmenovali pro potřeby vizuálních sdělení na *reprezentativní*, *interakční* a *kompoziční*. Podle autorů obraz může nejenom zastupovat, ale může hrát i důležitou roli v komunikačním procesu i bez textu. (Jewitt a Yoma, 2002) Pokud bychom chtěli zasadit jednotlivé *metafunkce* do Barthesovi teorie, reprezentativní by zastupovala denotaci, zatímco zbylé dvě konotaci. Všechny tři významy budou v následující části detailněji rozebrány pomocí shrnutí Jewitt a Yoma v *Handbook of Visual Analysis*. (2002: 134-156)

4.1.1 Reprezentativní význam

Reprezentativní význam zastupuje vše, co je zachyceno na obraze, a jedná se vlastně o druh „slov“. Vizuální sdělení mohou být rozdělena do dvou struktur. *Narativní reprezentace*

odhaluje motivy událostí a procesy změn. Díky ní můžeme rovněž identifkovat ústřední postavy obrazu, směr jejich pohledu a akce. Ty rozpoznáváme pomocí vektorů, které určují směr, jakým se akce ubírá. Ve fotografii se tak zjišťuje dynamika, která ukazuje, kam máme upřít naši pozornost. Umožňuje rovněž identifikovat dominantní postavy na obrazech. Pokud z někoho pohyb vychází, příkladem může být pohyb rukou, který ukazuje iniciaci akce a je důležitým prvkem snímku. Může se stát, že se do „akce" vloží další vektor, čímž bude takzvaně „*bi-direktoriální*". Cílem naší pozornosti jsou i objekty, ke kterým vektor směřuje. Pokud má snímek lidský zdroj i cíl, mluvíme o něm jako o *transakčním,* protože zde vznikla akce mezi dvěma stranami. Dalším důležitým zdrojem vektoru je rovněž pohled – pokud víme, na co se osoba kouká, kam její pohled směřuje, jedná se o *transakční reakci.* Jestliže nevíme, kam se upírá pohled zobrazovaného, jedná se o *netransakční reakci.* (Jewitt a Yoma, 2002: 134-156)

Koncepční vzory jsou pak spíše klasifikačním nástrojem. Na účastníky se dívají více z obecného pohledu mimo časové vymezení. Reprezentují je spíše jako „někoho", kdo někam náleží, než aby je definovali vykonáváním akce. Představují tak spíše narativní a koncepční způsob, který má čtenáři pomoc porozumět zvolenému diskursu pro jejich reprezentaci. U těchto vzorů se rovněž může stát, že nebudou přítomny žádné vektory. *Koncepční vzory* se dále dělí na *klasifikační, symbolickou* a *analytickou strukturu*. *Klasifikační struktura* řadí různé osoby na jeden snímek a jejich přítomností pak vytváří společnou vazbu, *symbolická* zase definuje identitu účastníků například pomocí velikosti, pozice, barvy a sledují se i gesta, u kterých se pak identifikuje jejich symbolika. Pro naše potřeby není *analytická struktura* úplně důležitá, jelikož se vztahuje především na mapy nebo na grafy. (Tamtéž)

4.1.2 Interakční význam

Zatímco *reprezentativní význam* se zabývá vztahy a akcí uvnitř obrazu, popisuje, co vlastně vidíme, *interakční význam* už zkoumá kontakt mezi divákem a obsahem vizuálního sdělení. Snaží se odhalit, jakým způsobem sdělení příjemci říká, jak jej má číst. V tomto případě jsou pak důležité tři faktory – *vzdálenost, kontakt* a *úhel pohledu*.

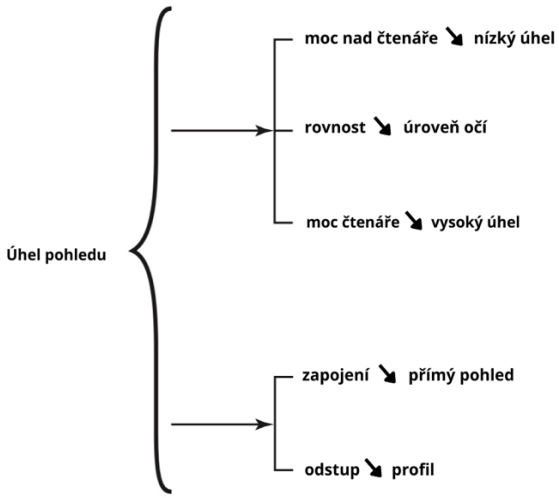
Kontakt je vytvářen skrze pohled zobrazovaného. Pokud se například zobrazovaný člověk kouká přímo do objektivu, Kress a van Leeuwen takový snímek následně pojmenovávají jako „*obraz vyžadují pozornost*"[4]. (Tamtéž: 145) Zachycený objekt totiž něco

[4] V originále „demand pictures". (Jewitt a Yoma, 2002: 145)

chce po divákovi a záleží jenom na vybraných gestech či výrazu, jaký je smysl jeho požadavků. V případě tématu truchlení to může být například přímý pohled pozůstalých, kdy nás chtějí upozornit skrze silné emoce v obličeji na jejich ztrátu a „vyžadují“ náš soucit. Další příkladem, který zmiňují i autoři, je náborový leták americké armády se Strýčkem Samem, který nás probodává pohledem a ukazuje na nás prstem s větou „Tvoje země tě potřebuje“. Bez podobných gest a pohledů se na snímky můžeme dívat i jinak a nemusí mít takový zásah. Jsou pak spíše „pouhým“ nosičem informace. (Tamtéž)

Vzdálenost je vztažena směrem ke kompozici. Různá vzdálenost objektu na obraze totiž můžeme mít opět podobný dopad na zásah jako *kontakt*. Obrazy nám dovolí dostat se do velmi osobního prostoru lidí, kteří by nás do něj jinak nevpustili. Můžeme se tak ocitnou ve velmi intimním kontaktu s cizími lidmi. Protože detailní záběr signalizuje intimitu a osobní vztah. Naopak polocelek už poukazuje pouze na určitý sociální vztah, například přátelství, a celek už je mimo osobní prostor a díky tomu ztrácíme přímý kontakt se zobrazovaným. (Tamtéž)

Úhel pohledu určuje vztah mezi obrazem a divákem (viz Obrázek 7). Jeho funkce vznikla pravděpodobně v renesanci s vynálezem perspektivy, kdy se do popředí dostává člověk jako jednotlivec. Pozici zobrazovaného bychom mohli rozdělit na *horizontální* a *vertikální úroveň*. Skrze *horizontální* se vytváří postavení mezi účastníky. Pokud se na nás dívá postava shora, příjemce je postaven do podřazené role. V opačném případě, kdy se díváme shora, zase my zaujímáme dominantní roli. Rovnost je pak dosažena skrze stejné úrovně očí. Ve *vertikální rovině* pak frontální pohled vtahuje příjemce do obrazu a nutí ho pomocí emocí a gest k vytvoření vztahu. V opačném případě, kdy se na osoby díváme z profilu nebo tam nejsou vůbec, dochází k menší možnosti interakce. (Tamtéž)

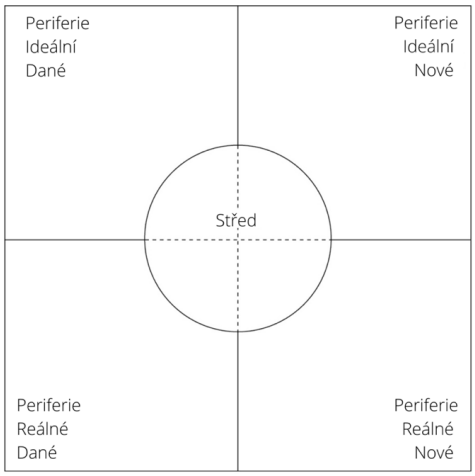


Obrázek 7 Vliv úhlu pohledu na příjemce

4.1.3 Kompoziční význam

Kompozice obrazu a jeho zasazení do média má zásadní vliv na to, jak čtenář nahlíží na sdělovanou informaci. Zde tedy neřešíme jenom vztah mezi zobrazovaným, ale jeho celkové zasazení a zvolený komunikační kanál. I *kompoziční význam* se dělí následně na další složky, které se zaměřují na různé aspekty obrazu, které jsou více provázané. Prvními systémy jsou *rámovaní* a *významnost*, které obě měří míru dosahu. *Rámovaní* se zaměřuje na to, jak jsou jednotlivé elementy poskládané a zda jsou případně zasazeny do širšího kontextu. V tomto bodě je rovněž důležitá spojitost, či nespojitost, mezi elementy. *Významnost* se pak zaměřuje na snahu udělat sdělení zajímavým, aby upoutalo pozornost. Autor toho může dosáhnout pomocí velikosti, kontrastu nebo barevnosti. Dvojice pak doplňuje *modalita*, skrze kterou definujeme informační hodnotu sdělení. V předchozích kapitolách bylo řečeno, že novinářské fotografii je připisovaná vlastnost zachytit realitu, s čímž příjemci stále počítají. Čím více je ale obraz upravován, především skrze barevnost, tím více ztrácí na důvěryhodnosti a v případě novinářské fotografie tak ztrácí svou ústřední funkci. (Tamtéž)

Posledním schématem je *informační hodnota*, kterou definuje poloha objektu (viz Obrázek 8). Může se jednat nejenom o pozici zobrazovaného objektu, ale i polohu obrazu například na stránce novin. Kress a van Leeuwen poukazují, že pokud je pozice v levém rohu, informace jsou příjemci již známé. Pravý roh naopak indikuje opak a jedná se tak o novou informaci. Na vertikální úrovni pak pozice v horní části představuje něco „ideálního“, zatímco ve spodu je to „opravdové“. Ukázkou v umění bychom mohli zmínit ideál nebe v horní části, zatímco „skutečný“ život běžných lidí ve spodní části na zemi. Ideální pozici představuje střed, kdy jsou všechny hlavní aspekty spojeny dohromady a sdělení je pak bráno jako důležitý celek. Toto rozložení se ale dá spíše použít na reklamní sdělení, u novinářské fotografie tomu tak vždy nemusí být. (Caple, 2013)



Obrázek 8 Dimenze vizuálního prostoru (Kress a van Leeweun, 2020: 317)

4.2 Identifikace vizuálních trop dle Marty Zarzycké a Martijna Kleppeho

Definice vizuálních trop podle Zarzycké a Kleppeho byla popsána již výše. V případě analýzy vycházejí z trop dle Haydena White (1973), jež je popsal jako kompilaci čtyř figur. První je *metafora*, kdy je objekt nebo idea nahrazována něčím jiným a je mezi nimi podobnost nebo spojitost. Následuje *metonymie*, u které jeden objekt může mít více zástupců, třetí je *synekdocha*, kde se část používá jako symbol na základě vnitřní podobnosti. Čtveřici uzavírá *ironie*, která představuje něco jiného, než je její doslovný význam. (Zarzycká a Kleppe, 2013: 981) Zatímco White tropy považuje za formy výrazu, které mají sdělit význam nebo zvýšit jeho účinek, Zarzycká a Kleppe věci překládají jako „tělo", kde zvyšování efektu souvisí s afekty a lehkou rozpoznatelností. (Tamtéž: 982) V jejich práci se odkazují na Rolanda Barthese a jeho sémiotickou analýzu, ve které rozlišuje již zmíněnou denotaci (odkaz na událost), konotaci (informace, které jsou i mimo snímač) a „*třetí význam*" či *punctum* ve vztahu diváka k fotografii. (Tamtéž) Inspiraci čerpají rovněž od Stuarta Halla a jeho teorie „typingu" (psaní), kdy dochází k prioritizaci rysů nějakého člověka do jednoduchých, zapamatovatelných a široce rozpoznatelných kategoriích. (Tamtéž)

Dle jejich teorie, aby fotografie mohla být považovaná za tropu, musí obsahovat čtyři náležitosti. Nutností je **přítomnost těla**, na kterém se odehrává „akce". K tomu dopomáhá i kompozice, při které je tělo situováno do celku nebo je kladen důraz na detail. Součástí jsou i dramatická gesta nebo výrazy. Mezi další atributy řadí **rozpoznatelnost**, kdy dochází k intertextuálnímu propojení v rámci západní vizuální kultury. Díky tomu jsou fotografie pro příjemce lehce identifikovatelné a rozpoznatelné. Následují **síly afektu**, díky kterým si se snímky publikum vytvoří vztah a zároveň jej dělají „nezapomenutelným". Jsou tím, co u publika zažehne jiskru a daly by se přirovnat k Barthsově *punctu*. Jako poslední definují „**symbolickou dostupnost**", v jejímž rámci vybraná fotografie reprezentuje rozsáhlejší problematiku, což může být determinováno i sémiotickými znaky. Odehrává se zde boj dobra a zla a zdůrazňuje se hodnota lidského života. (Tamtéž: 981) Tyto čtyři atributu budou hledány i v rámci analýzy vybraných fotografií a na základě jejich přítomnosti, či nepřítomnosti, dojde k identifikaci přítomnosti trop.

4.3 Výběr analyzovaného vzorku

První selekce obsahu proběhla skrze archiv *The New York Times* pomocí klíčových slov *coronavirus* a *Nagorno-Karabakh* a datového rozmezí 1. ledna 2020 až 31. prosince

2020. V případě koronaviru se jednalo celkem o 25 009 článků, z nichž bylo manuálně vybráno celkem 66 fotografií, na kterých byl ze zobrazených výrazů jasně znatelný smutek a truchlení. Vždy se muselo jednat o souvislost emoce s pandemií, což se identifikovalo na základě přiloženého popisku snímků a obsahu článku. Stejný postup byl aplikovaný i v případě konfliktu v Náhorním Karabachu. Zde se jednalo celkem o 75 článků, z kterých se do analýzy vybralo osm fotografií. Pro vyrovnání analyzovaného vzorku došlo pomocí metody náhodného výběru k redukci snímků koronaviru rovněž na osm. Každá fotografie byla očíslovaná a následně byl pomocí funkce RANDBETWEEN programu Excel od společnosti Microsoft proveden los. Výsledné řazení vybraných fotografií je podle data publikace a pozice v článku. Název podkapitoly u každé fotografie reprezentuje stručný popis snímku s minimálním kontextem, aby čtenář na začátku nebyl ovlivňován následným konkrétnějším popisem.

4.4 Analýza fotografií truchlení spojené s koronavirem

V lednu 2020 se začaly objevovat zprávy o „záhadném viru“, kterým se objevil v prosinci 2019 v čínském Wuchanu. Projevoval se příznaky jako je nachlazení s vysokými horečkami, někdy vrcholil zápalem plic, časté byly respirační potíže. 8. ledna 2020 *The New York Times* píše o novém typu koronaviru, který se od svých předchůdců liší. (Wee a McNeil Jr., 2020) Následně pak 20. ledna přináší zprávu, která potvrzuje, že se přenáší z člověka na člověka. (Hernández a Ramzy, 2020) Z Číny se pak virus rozšířil dál do světa, ve Spojených státech informovali o prvním případu 21. ledna (Rabin, 2020), v České republice potvrdily testy pozitivu u tří lidí 1. března. 22. března umírá první pacient (Štorkán, 2021). Světová zdravotnická organizace si začíná uvědomovat závažnost situace a 11. března nemoc kvalifikovala jako pandemii SARS-CoV-2. (Tamtéž) V té době většina zemí zavedla bezpečností opatření, mezi které patřily lockdowny, nošení ochranných roušek a rukavic na veřejnosti, lidé pracují z domova. V létě pandemie zdánlivě utichá, aby ještě s větší silou udeřila na podzim. Tou dobou už se začíná s očkováním nově vyvinutými vakcínami a v létě 2022 jsou aplikovány už čtvrté dávky. Za uplynulé dva roky se objevila řada mutací původního koronaviru s mírně odlišnými vlastnostmi. V současnosti to vypadá na nástup další vlny tohoto onemocnění, země se však spoléhají na očkování a mnohé už na různá omezení rezignovaly.

Na světě od začátku pandemie onemocnělo 566 846 895 lidí, z nichž zemřelo 6 380 970 nemocných[5]. Spojené státy americké z toho tvoří 90 046 834 nákaz s 1 025 741 úmrtími. Podle dat uvedených na covidovém portálu ministerstva zdravotnicí prodělalo koronavirus v Česku 3 961 570 občanů a „s“ nebo „na“ covid jich zemřelo 40 370[6].

Každý měsíc se v deníku *The New York Times* objevovaly fotografie znázorňující truchlení včetně větších příběhů. Některé nich jsou popsány v analýze. Zajímavostí je, že v náhodném výběru převažují fotografie z první vlny koronaviru, zejména z května, kdy vrcholila „jarní“ pandemie. Podzim byl již ovlivněn očkováním a připravovanými americkými volbami, které upozadily větší lidské příběhy a frekvence fotografií truchlení se snížila.

4.4.1 Žena mezi rakvemi (8. dubna 2020)

Žena na snímku (Obrázek 9) sedí na ručníku na zídce obklopena dvěma kartonovými rakvemi z každé strany, s rukama pokrytýma rukavicemi, kšiltovkou, slunečními brýlemi a rouškou na obličeji. U nohou jí leží batoh a vedle ní tři plastové lahve. V pozadí za plotem vidíme ruch kolem silnice a další lidi s rouškami a rukavicemi. Díky ochranným prostředkům, které lidé na fotografii nosí, víme, že se jedná o dobu během covidové pandemie. Přesné místo nemůžeme určit, ani s pomocí částečně zakrytého nápisu v levém horním okraji snímku. Podle barvy pleti, tmavých vlasů a oblečení můžeme hádat, že se jedná o zemi Jižní Ameriky. Akce se odehrává na ženě v popředí, ruce má opřené o kolena a celá je schoulená do sebe. Plot, který se nachází za jejími zády, ji odděluje od zbytku událostí v pozadí snímku. Bariéra ji nejenom vynáší do popředí, ale zároveň ji „uvěznuje“ v aktuální situaci. To podtrhuje muž v uniformě za plotem, který svým výrazným oblečením představuje protiváhu ženy. To akcentuje závažnost situace, kdy je na jedné straně probíhající zásah bezpečnostních orgánů, na druhé je jako protiváha beznaděj ženy. Nejenom jejich oblečení, ale i činnosti jsou v kontrastu – zatímco žena bojuje s beznadějí, voják nejspíše na příkaz svých nadřízených aktivně jedná. Poukazuje to i na genderovou nevyrovnanost, kdy je ženě přiřazena pasivní role trpitelky a muži role zachránce situace.

Příjemce nevidí, kam směřuje pohled ženy, protože čtení brání kšiltovka a sluneční brýle. Proto se jedná o *netransakční reakci*. Čtenář vůči ní zaujímá dominantní postavení, jelikož jeho pohled směřuje dolů k místům, kde ona sedí. Díky vzdálenosti a zvolenému

[5] Údaje John Hopkins University k 21. červenci 2022 12:20.
[6] Údaje ministerstva zdravotnictví k 21. červenci 2022 4:41.

polocelku se nenachází v jejím osobním prostoru a stává se jenom pozorovatelem scény. Protože se žena do objektivu nedívá, nedochází k pobídce k vytvoření vztahu s divákem.



Obrázek 9 Jose Sanchez – Žena týden truchlila před hřbitovem v Guayaquile vedle lepenkových krabic používaných jako rakve (8. 4. 2020)

Agenturní fotografie od Joseho Sancheze, kterou *The New York Times* převzal z databáze *Getty Images*, kam ji poskytla agentura *AFP*, se 8. dubna 2020 objevila v souhrnném článku o situaci v Ekvádoru *Ecuador Gives Glimpse Into Pandemic's Impact on Latin America* (Ekvádor ukazuje, jakou má pandemie vliv na Latinskou Ameriku). Snímek se v článku nachází asi uprostřed jako třetí fotografie v části o velmi špatné situaci ve městě Guayaquil, kde nestíhají zemřelé s koronavirem pohřbívat. Těla tak leží na ulicích, kde jsou postupně sbírány pracovníky města. Vzhledem k nedostatku rakví některé firmy poskytly lepenkové krabice, tj. materiál, který se v místě normálně používá na balení banánů. Mezi právě takovými krabicemi sedí anonymní žena. Ani z popisku se nedozvíme její totožnost. „*Žena tento týden truchlila před hřbitovem v Guayaquile vedle lepenkových krabic používaných jako rakve*,[7]“ (Cabrera a Kurmanaev, 2020) popisuje přiložený text fotografii. Text tak funguje jako ilustrace velmi špatné aktuální situace v zemi, kdy se rodinní příslušníci potýkají se ztrátou svých příbuzných a ani nemají prostor pro řádné rozloučení. Podle několika lahví a velkého batohu u nohou žena pravděpodobně čeká před

[7] „*A woman mourned this week outside a cemetery in Guayaquil next to cardboard boxes used as coffins*.“ (Cabrera a Kurmanaev, 2020)

hřbitovem delší dobu. Možná doufala, že získá nějaké informace nebo možnost rozloučení. Vzhledem k původu z fotografické databáze se tento snímek objevil i v dalších médiích, například webu britské stanice *BBC*.

I když jsme poměrně blízko a snímek má ořez do polocelku, chybí viditelný projev emocí. Smutek tak odhadujeme z držení těla a hlavy opřené o rakev. Rouška, brýle a kšiltovka však brání přímému pohledu do obličeje. Přesto můžeme s jistotou říct, zejména díky usazení mezi rakvemi, že žena truchlí nad smrtí svého blízkého. Navíc se z popisku dozvíme, že se scéna odehrává před hřbitovem. Rakve zastupují přítomnost smrti, její řeč těla pak truchlení. Díky rouškám a dalším opatřením můžeme předpokládat, že se jedná o období během covidu, kdy se stalo použití podobných lepenkových rakví v některých zemích běžné. Fotografie tedy sama nese informaci, která je zřejmá bez textu a popisku. Přestože ženě nevidíme do obličeje, jako třeba na malbě Aleksandera Gierymskiho (Obrázek 10) jež znázorňuje velmi podobnou scénu, je snímek velmi silný, jelikož zobracuje scénu zoufalství a odevzdanosti. Proto tento snímek splňuje kritéria Zarzycké a Kleppeho v podobě vizuální tropy truchlící ženy.



Obrázek 10 Aleksander Gierymski – Selská rakev (1894)

4.4.2 Loučení s umírající babičkou (2. května 2020)

Scéna se odehrává na chodbě v nemocnici, kdy se díváme na ženu, která je natisknutá na sklo a za ní stojí muž. Oba mají na obličeji roušku a respirátor, u ženy navíc vidíme ještě gumové rukavice. Dá se předpokládat, že muž je má také. Vzhledem k ochranným prostředkům se jedná o oddělení s důrazem na bezpečnost, mohou se tak nacházet uvnitř

tzv. kovidárium, kde bývají hospitalizováni lidé s těžkým průběhem covidu-19. Odpovídaly by tomu nejenom rukavice mimo pokoj, ale i dvojí ochrana dýchacích cest. Jsou to na první pohled příbuzní jednoho z pacientů, kteří jej přišli navštívit. Nikdo jiný by asi přístup do nemocnice v té době nedostal. To pravděpodobně poukazuje na vážný stav, kterému odpovídají i emoce ve tváři ženy. Pohledy obou postav směřují skrze okno, na kterém jsou údaje o pacientovi a také skica měsíce, jež mu možná pomůže zpříjemnit výhled. Nápis „vent settings“[8] a čísla pod ním indikují nastavení kalibrace pro pacienta a další osobní údaje. Směr pohledu dvojice pouze odhadujeme, protože objekt jejich zájmu není vidět. Jedná se tedy o *netransakční reakci*. Čtenář je na stejné úrovni jako oni, což vytváří mezi objekty rovnocenný vztah. Navíc se nachází v těsné blízkosti, v jejich osobním prostoru, čili má těsný kontakt a vidí jim do tváře, které jsou ovšem z profilu. Tím i přes značnou blízkost dochází k vytvoření odstupu. Pozornost upoutá především žena a její gesta – ruce natisknuté na skle, do kterých téměř vkládá tvář, pevně sevřené oči, i přes respirátor viditelné silné pohnutí, snad i záchvat pláče. Připomíná to truchlení Panny Marie nad tělem Ježíše. Můžeme si jenom domýšlet utěšující gesto muže stojícího za ní. Snímek skrývá zajímavé detaily, jako je třeba odraz v mírně rozostřené stříbrné ploše v pravém horním rohu fotografie. Přestože je plocha kvůli menší hloubce ostrosti rozmazaná, tak scéna poskytuje pohled na celou chodbu a lze vidět i obrys fotografa.

Fotografie (Obrázek 11) byla použita v článku z 2. května 2020 *Grandma Rocket, the Virus and a Family Whose Love Bridged 2,500 Miles* (Hvězdná babička, virus a rodina, jejíž láska překonala 2500 mil), ke kterému obrazový doprovod pořídil Victor J. Blue. Z tohoto článku se do vzorku o koronaviru dostalo pět snímků, včetně jednoho náhodně zvoleného. Je tomu tak i z důvodu velmi emotivního obsahu, kdy bylo rodině, jmenovitě vnučce Elianě Marcele Rendón s manželem Edilsonem Valencia, dovoleno navštívit její umírající babičku Carmen Evelia Toro, která v nemocni byla s těžkým průběhem koronaviru. Text popisuje rodinné vztahy a různé způsoby léčby paní Toro. Léčba nezabrala a v okamžiku, kdy se pacientka dostala do tzv. twilight zone (stav stmívání) a její plíce se již nezlepšovaly, rodina nakonec souhlasila s odpojením od ventilátorů a doufala, že přežije. Reagovali tak na prosbu své babičky, která nechtěla být kvůli svému stáří rodině přítěží.

Scéna fotografie z neděle 19. dubna 2020 předchází okamžikům před odpojením od ventilace, kdy lékaři dvojici pozvali do nemocnice. Další část rodiny, která se na rozhodnutí

[8] V českém překladu zřejmě nastavení plicního ventilátoru.

podílela, byla v Kolumbii, odkud Toro pochází. Přítomni byli alespoň vzdáleně pomocí videohovoru. Snímek přes celou šířku stránky otevírá část textu, která popisuje příjezd dvojice a poslední okamžiky. Popisek přibližuje scénu, kterou vidíme, následovně: „*Paní Rendón a pan Valencia pláčou poté, co jim bylo dovoleno vidět její babičku v nemocnici*.[9]“ (Fink, 2020) Po tomto snímku pak došlo během jejich oblékaní k odpojení babičky. Ta ještě ten den zemřela. Autorka popsala i poslední společné okamžiky: „*Paní Rendón zůstala u postele babičky, zhroucená smutkem, dokud jí personál jemně nesdělil, že už je čas jít*.[10]“ (Tamtéž) Fotografie i text mají velmi silný emoční náboj a celému článku je věnovaná velká péče. Obsahuje video, rozsáhlý a různorodý vizuální doprovod, takže čtenář dostane kompletní informaci, která přibližuje jeden z osudů rodiny zasažených koronavirem. Díky tomu mají fotografie mnohem větší zásah, jelikož přesně ilustrují a dokreslují slova autora.



Obrázek 11 Victor J. Blue – Paní Rendón a pan Valencia pláčou poté, co jim bylo dovoleno vidět její babičku v nemocnici (2. 5. 2020)

Snímek obsahuje „lidskou“ akci, žena je evidentně zasažená emocemi, které podkresluje gesto jejích rukou, jako by chtěla okamžitě projít oknem. Přímo z ní čiší

[9] „*Ms. Rendón and Mr. Valencia cried after they were allowed inside the hospital to see her grandmother*.“ (Fink, 2020)

[10] „*Ms. Rendón stayed at her grandmother's side, bent with grief, until the team gently said it was time to leave*.“ (Tamtéž)

pocit beznaděje a snahy o smíření s téměř nevyhnutelnou smrtí. Muž funguje jako opora silně emociálně zasažené ženy, která vzpíná ruce téměř v modlitbě. Odkazuje to tak na zjevnou katolickou víru, která má silné postavení u jihoamerických zemí a je součástí místní komunity. V tomto případě mluvíme o okamžiku, který Zelizer (2010) definuje jako *předpokládanou smrt*, kdy úmrtí ještě nenastalo, ale v brzké době k němu pravděpodobně dojde. Přestože vidíme jenom profil, můžeme jasně číst emoce, které divákovi po přečetní článku dávají smysl, ale mohou ho ještě více zasáhnout. Gesta jsou rovněž čitelná a snímek je lehce zapamatovatelný. Scénu a prostředí můžeme identifikovat bez další indicií, fotografie proto funguje i sama o sobě. V tomto případě se jedná o vizuální tropu truchlící ženy a muže, které dominuje smutek ženy.

4.4.3 Pohřby v době koronavirové (14. května 2020)

Černobílý záběr (Obrázek 12) zachycuje šest žen obklopujících otevřenou rakev s tělem muže v bílém oblečení během posledního rozloučení v pohřebním domě. V prostoru kolem něj a u jeho těla jsou rozprostřené květiny, nechybí ani jeho podobizna umístěná poblíž rakve. Většina žen má vlasy zakryté šátkem, jedna žena v popředí má navíc delší šaty a kalhoty, což znační pravděpodobně příslušnost k nějakému indickému náboženství. Jejich pohledy směrují k rakvi s nebožtíkem, víme tak směr, a proto se jedná o *transakční reakci*. Protože se na tváře čtenář dívá z profilu, nabízejí mu spíše informace než výzvu k zapojení. Zvolená kompozice celku je situovaná tak, že divák je na úrovni osob, vztah mezi ním a postavami je rovnocenný. Na snímku vidíme několik samostatných vektorů, kdy ženy spínají ruce do modlitby, zdánlivě každá samostatně. Postavy mají mezi sebou mírné odstupy, což nebývá u podobných událostí obvyklé. Rozestupy, roušky a rukavice indikují, že se pohřeb odehrává v době koronaviru, kdy se osobní kontakt nedoporučoval. Ženy narozdíl od zemřelého nemají formální oděv, všechny mají na sobě teplé oblečení, v místnosti je pravděpodobně zima z důvodů větrání nebo snahy o omezené šíření další nákazy. Oblečení navíc ukazuje na proměnu rituálu, kdy nejsou dodrženy běžné náležitosti.

Autor fotografii upravil do černobílé podoby, čímž zvýraznil estetičnost, ubral však na zpravodajské hodnotě. Výsledek působí spíše jako úryvek z filmu nebo stará analogová fotografie. Kompozičně velmi dobré rozestavení postav vytváří mírně umělý dojem, a tak se nabízí spekulace, že autor účastníky sám rozestavěl. Fotograf navíc chytře využil

i vykreslení světla, kdy paprsky v horní části uprostřed působí jako světlo z obrazů, na kterých si Bůh volá své vyvolené po smrti k sobě.



Obrázek 12 Philip Montgomery – Gurmit Kaur (vlevo) se svými pěti dcerami během malého obřadu, který se konal za Paramjita Singha Purewala, v pohřebním domě bratrů Farengaových 10. dubna (14. 5. 2020)

Fotografie Philipa Montgomeryho je v článku *How Do You Maintain Dignity for the Dead in a* Pandemic? (Jak zachovat důstojnost mrtvých během pandemie?) z 14. května 2020 situována až ve spodní části stránky, kde se popisují okolnosti pohřbu vyznavače sikhismu Paramjita Singha Purewala, který v pohřebním domě bratrů Farengaových v Bronxu zařídila jeho dcera Kam Johal a jehož se účastní spolu s matkou a čtyřmi sestrami na snímku. Jedná se o velmi rozsáhlý text pokrývající v té době akutní pohřební situaci v New Yorku očima majitelů pohřebního domu. Příběh Johal je tak jenom jednou z linií, která přibližuje situaci na reálném příkladu. V článku se dozvídáme také to, že její otec zemřel v nemocni na covid, ale rodina s pohřbem chtěla počkat na jeho manželku, která nakonec přežila hospitalizaci kvůli nákaze virem. Z důvodu vládních nařízení musela rodina omezit nejenom počet pohřebních hostů, ale rovněž upustit od tradic. Pozůstalí do místnosti museli postupně, rozděleni do dvou skupin, aby v mezičase mohla být provedena dezinfekce a po dcerách a manželce se mohli přijít rozloučit i manželé žen a vnoučata. V tomto případě byl v článku u fotografie i velmi podrobný popisek: „*Gurmit Kaur (vlevo) se svými pěti dcerami během malého obřadu, který se konal za Paramjita*

Singha Purewala, v pohřebním domě bratrů Farengaových 10. dubna.[11]“ (Jones, 2020) Díky němu se nejenom dozvídáme, kdo je na snímku, rovněž ale přidává i časové určení a místo. Fotografii napomáhá i text, který přibližuje, jak se pohřby během pandemie změnily, což mělo vliv i na truchlení rodin. „*Nemohli se políbit, ani obejmout. Nemohli si padnout navzájem do náručí. O svém smutku mluvili s rozestupy, slova tlumená skrz roušky*,[12]“ (Tamtéž) rozvíjí článek dále okolnosti přiložené fotografie.



Obrázek 13 Edvard Munch – Strasti smrti (1915)

Jak již bylo zmíněno výše, autor zvolil černobílé odstíny, které jsou pro oceňovaného fotografa Philipa Montgomeryho typické. I kompozice a hra se světly odráží jeho rukopis. Právě to dodává snímku určitý umělecký nádech a jak už bylo řečeno, zároveň ustupujte jeho zpravodajská hodnota. Přesto je to scéna, která nás na první pohled zaujme a spolu s textem dodá tématu více pochmurný dojem. Jedná se o jednu z mála výjimek, kdy vidíme obličej zemřelého, čím obraz znázorňuje *jistou smrt.* (Zelizer, 2010) Snímek jasně sděluje informaci a je lehce zapamatovaný. Pohřební výjevy jsou velmi častým námětem fotografů i malířů

[11] „*Gurmit Kaur, left, with her five daughters at the small service held for Paramjit Singh Purewal at the Farenga Brothers Funeral Home on April 10.“* (Jones, 2020)
[12] „*They couldn’t kiss or hug. They couldn’t fall into one another’s arms. They spoke their sorrows from a distance, their words muffled behind masks.*“ (Tamtéž)

a kompozice bývá velmi podobná (viz Obrázek 13). V obou případech mají účastníci sepjaté ruce k modlitbě, což je typické gesto pro obrazy truchlení. Ženy jsou schoulené do sebe, jako by se snažily zakrýt smutek, který vzhledem k okolnostem nemohou ventilovat skrze dotek a útěchu od jiné osoby. Zde celkové kompozici chybí větší osobní rozměr a je čistě informační. Protože detailněji nevidíme osobám do obličeje, může divákovi chybět osobní napojení. Rovněž díky velké obecnosti a nedostatků prvků, která by nás „zasáhly", nesplňuje tato fotografie náležitosti pro vizuální tropy.

4.4.4 Pohřeb policejního důstojníka (14. května 2020)

Scéna se odehrává ve městě Glen Ridge, kde příbuzní a přátele vzdávají poslední hold policistovi Robertsovi. Informace o poloze a identitě zemřelého se dozvíme z nápisu na policejním autě a triček, které někteří zúčastnění mají na sobě. O příslušnosti k policejnímu sboru pak vypovídá nejenom přítomnosti policejního auta, uniformy a policistů, ale i vlajka, kterou dostala manželka zemřelého vpravo uprostřed snímku. Přesný počet účastníků události je těžké odhadnou z důvodů rozostřeného pozadí, protože fotograf chtěl zdůraznit příbuzné před rakví, v jejichž obličejích se odráží silné emoce smutku. Podle roušek se scéna se odehrává v době, kdy už byla ve Spojených státech zavedena protikoronavirová opatření. Ústředním gestem celého snímku je ruka položená na srdci, kterou zúčastnění vzdávají hold zemřelému, a jež je zároveň důkazem jeho popularity a postavení v místní komunitě. Na tu poukazuje i velká účast v době, kdy se podobné akce nedoporučovaly. Pohledy postav na snímku buď směřují k manželce v šatech s motýlky nebo k rakvi. Jedná se tedy o *transakční reakci.* Výjimkou je syn zemřelého s čepicí nebožtíka s osobním číslem na hlavě, který kouká přímo do objektivu a svým pohledem nás propichuje. „Nachytal" nás tak v okamžiku, kdy přihlížíme velmi osobní rodinnému okamžiku. Divák je sice postaven na úroveň akce, zdá se být v rovnocenném postavení, ale kouká přes rameno policistovi v uniformě, čímž se vzdaluje z jejich osobní zóny. Je tak postaven do pozice účastníka ceremoniálu. Tomu napomáhá i ořez do celku. Autor zvolil velmi přirozené barvy, snímek tak pro diváka představuje důvěryhodnou informaci a poskytuje mu přehledné, jasné a nezatížené zpravodajství.

Fotografie (Obrázek 14) od Changa W. Leeho je sama o sobě velmi nabitá informacemi a divák na první pohled ví, čemu a kde přihlíží. Další podrobnosti poskytuje popisek v článku *The Virus Killed an Officer. His Town Lined the Streets to Mourn Him* (Virus zabil policejního důstojníka. Jeho městě se tak sešlo v ulicích, aby truchlilo)

z 14. května 2020: „*Rodina důstojníka Charlese Robertse během memoriálu před obecní budou v Glen Redge, New Jersey, který se odehrál ve čtvrtek.*[13]“ (Cramer, 2020) Snímek byl zvolený jako úvod stránky, kromě titulku a perexu je to první věc, kterou čtenář uvidí. Divák si tak od začátku může lépe představit události, které jsou v článku popsány. Zbylé informace pak poskytuje popisek. Reportáž zaznamenává průběh rozloučení s policistou a okamžiky z jeho života, kdy na něj vzpomíná nejenom rodina, ale i kolegové a obyvatelé města, pro které byl důležitou a oblíbenou součástí místní komunity. Jedná se o další ze série příběhů, kterým se deník snažil poukázat na riziko koronaviru, kdy na nákazu může zemřít i muž v nejlepších letech a v dobré kondici. Kromě úvodního analyzovaného snímku článek obsahuje další fotografie z pohřbu a nad rámec události i jednu, na které je vyfocen ještě za života.



Obrázek 14 W. Lee – Rodina důstojníka Charlese Robertse během memoriálu před obecní budou v Glen Redge, New Jersey, která se odehrála ve čtvrtek (14. 5. 2020)

Zajímavá je ovšem vzpomínka jeho kolegy, který jeho přístup k práci přirovnal k plakátu od Normana Rockwella (Obrázek 15), na které policista konzumuje zmrzlinu s malým „uprchlíkem“ a ukazuje jej jako přítele lidí, zejména dětí. Místo slovního popisu raději využil obrazového zástupce a pokud příjemce zná tento plakát, ihned si lépe dokáže

[13] „*The family of Officer Charles Roberts during a memorial service on Thursday outside the municipal building in Glen Ridge, N.J.*“ (Cramer, 2020)

představit jeho pracovní a osobní přístup. Přirovnání proto ukazuje, jak je vizuální kultura důležitou součástí společnosti i v rámci běžné komunikace.



Obrázek 15 Norman Rockwell – Uprchlík (1958)

Fotografie od Changa W. Leeho je velmi emotivní a na snímku vidíme mnoho symbolů v podobě gest, ale i triček se jménem a číslem zemřelého nebo americké vlajky. Objevuje se důraz na vlastenectví a službu veřejnosti, která se pro zemřelého stala smyslem života. To dokreslují i přidané příběhy rodiny, přátel a kolegů. Autor ořezem do celku čtenáře ovšem ochudil o intimitu, která by jej více vtáhla do děje. Nepomohla ani přítomnost zřejmých emocí ve formě patosu. Výjimkou je jenom pohled chlapce, který se kouká přímo do kamery. Jedná se tedy spíše o povedenou novinářskou fotografii se značným informačním přínosem pro článek, ale ne o zřetelnou vizuální tropu pohřbu.

4.4.5 Truchlení nad smrtí přítele (8. června 2020)

Následuje scéna (Obrázek 16) z hřbitova, kdy starší muž v modré kostkované košili a modrých kalhotách v levé části snímku stojí se sepjatýma rukama před náhrobkem. Na něm je napsáno Poulin, data ale nejsou kvůli odleskům a úhlu záběru k přečtení. Vzhledem k věku se může jednat o příbuzného nebo přítele. Směr jeho pohledu jasně směřuje k náhrobku, vidíme tak příklad *transakční reakce*. Sepjaté ruce jsou typickým gestem pozůstalých stojících na pohřbech nebo před náhrobky. Jedná se o náboženský motiv,

který se často opakuje nejenom v umění (viz ukázka na Obrázku 17 a 13), ale i na fotografiích. Na muže se příjemce dívá z podhledu, čímž muž získává dominantní pozici. Ve výsledku to tak ale nepůsobí, protože ho divák pozoruje z boku z úrovně výšky hrobů což vyvolává dojem, že se na něj dívá z pozice někoho, kdo je zde pochován. Tomu napomáhá i zvolená velikost polocelku. Je zřejmé rozdělení pozic dle Kresse a van Leeuwena, kdy v levé části je daná známá informace, zatímco v pravé části je informace nová; smrt v tomto případě bude pravděpodobně ještě čerstvá. Autorovi se rovněž podařilo zajímavě zachytit světlo, kdy stíny ze stromů malují zajímavé odlesky nejenom na náhrobcích, ale i na muži. Tím dojde k dalšímu rozdělení, kde jeho jako živou osobu více osvětluje světlo, zatímco na hroby je uvrhnut „smrtelný" stín. Přestože jsou barvy přirozené, snímek působí strojeně, téměř jako „reklama" na truchlení na hřbitově. Ani emoce ve tváři nepůsobí zcela opravdově. Vidíme sice smutek v podobě pokleslých úst a zamlžených očí, ale nelze si to spojit s nějakou určitou událostí. Scéna se zdá být příliš obecná.



Obrázek 16 Jacob Hannah – Peter Lavallee u hrobu jeho přítele Boba Poulina, který zemřel poté, co se nakazil virem v Burlingtonu (8. 6. 2020)

Těžko bychom uhodli, že se jedná o snímek, který se objevil v článku *A Nursing Home's 64-Day Covid Siege: 'They're All Going to Die'* (64denní obléhání pečovatelského domu covidem: ‚Všichni tady zemřou') o masivní nákaze koronavirem a následných úmrtích v domově důchodců v americkém Burlingtonu z 8. června 2020. V textu se objevují podobné snímky a příběhy pozůstalých obyvatel domova, zatímco autorka sleduje den po dni události šíření nákazy v zařízení. (Barker, 2020) K fotografii od Jacoba Hannaha je

přiložený text popisující zachycenou scénu: „*Peter Lavallee u hrobu jeho přítele Boba Poulina, který zemřel poté, co se nakazil virem v Burlingtonu*.“[14] Díky tomu se sice dozvíme identitu muže, ale další zmínky o něm už ale v článku nejsou. Přestože je snímku úplně na konci článku poskytnut velký prostor přes celou šířku stránky, zřejmě díky jeho „líbovosti“, příběh dále neposunuje a zůstává jenom ilustrací, jak smrt zasáhla přítele.

Fotografie postrádá citovou hloubku a silnější projevy vyobrazeného muže, které by dokázaly zaujmout čtenáře. Přestože jsme díky polocelku relativně blízko, z muže nevyzařuje zřetelná emoce, která by nás zasáhla. Asi i díky zvolené kompozici snímek působí spíše reklamním dojmem a v porovnání s předchozími jako by vůbec nezapadal do doby covidu. Mohlo se jednat o běžnou návštěvu hrobu starého přítele. Snímek by lépe fungoval jako ilustrační foto, vizuální tropa truchlícího muže to díky minimálním emocím není.



Obrázek 17James Guthrie – Pohřeb na Vysočině (1882)

4.4.6 Poslední rozloučení s hráčem amerického fotbalu (23. září 2020)

Tento celek (Obrázek 18) zachycuje pohřební scénu v rámci černošské komunity. Všichni mají na sobě roušky, odehrává se tak v období koronaviru. Muselo jednat o období s volnějšími restrikcemi, protože lidé nedodržují rozestupy a ani kapacita zjevně není omezená. Pozornost čtenáře upoutá bílá rakev v popředí, kolem které se odehrává akce.

[14] „*Peter Lavallee at the grave of his friend Bob Poulin, who died after contracting the virus at Burlington*.“ (Baker, 2020)

Zvolená barva symbolizuje nevinnost, podle věku hlavních truchlících u jejího středu se zřejmě jedná o dítě. Usměrnění zájmu příjemce dopomáhá i nižší hloubka ostrosti, díky které je mírně rozmazané pozadí. U lidí, které rozpoznáme, lze spatřit gesta jako loučení s tělem v rakvi pomocí přiložení rukou, sepjaté ruce nebo položení dlaně na srdce. Díky poměrně velkému počtu lidí a jejich zkroušených výrazů můžeme odhadovat popularitu zemřelého. Celému snímku dominuje dvojice nad rakví. U ženy i přes roušku vidíme obličej stažený smutkem a pevně sevřenou dlaň kolem kapesníku. Muž v modrém v obleku má rouškou s nápisem Juice #77, který odkazuje na číslo sportovního dresu zemřelého. Muselo se jednat o známou postavu ve sportovním prostředí a díky nápisu víme i jeho přezdívku. U dvojice a lidí kolem rakve je cíl jejich pohledu jasný, někteří další přítomní se dívají mimo záběr neznámo kam. V případě dvojice a většiny účastníků tak vidíme *transakční reakci*, druhá polovina už je v rovině *netransakční reakce*. Divák se na scénu dívá shora jenom jako pozorovatel téměř jako duch zemřelého. Nenachází se v těsné blízkosti a je od událostí odstřižen. Separátní vektory ústřední dvojice propojuje dotek s rakví, což je velmi důležitý symbol celé scény a ukazuje na její emocionální zátěž. Scénu dokreslují i tmavší barvy snímku, které působí velmi reálně a čtenář tak nepochybuje o jeho pravdivosti.



Obrázek 18 Jeff Swensen – Stephensův pohřeb se konal v Pentecostal Temple Church of God in Christ v Pittsburghu (23. 9. 2020)

Série fotografií Jeffa Swensena, ze které pochází i tento snímek, byla pořízena pro potřeby článku z 23. září 2020 *College Football's Worst Fear in the Pandemic: The Death*

of a Player (Nejhorší obavy univerzitního amerického fotbalu během pandemie: Smrt hráče), který čtenáře informuje o smrti mladého hráče amerického fotbalu Jamaina Stephense, známého jako Juice, který zemřel na plicní embolii po onemocnění covidem-19 a zápalem plic. Text se snaží upozornit na nedůslednost v testování a při dodržování opatření a pokračování ligy i přes značné komplikace spojené s pandemií koronaviru. Článek připomíná život a kariéru Stephense a je protkaný snímky z pohřbu, různých pietních aktů i snímků z jeho života. Analyzovaný snímek je až předposlední, situován uprostřed stránky s rozšířenou velikostí a zobrazuje jednu ze scén posledního rozloučení, o čemž vypovídá i popisek: „*Stephensův pohřeb se konal v Pentecostal Temple Church of God in Christ v Pittsburghu.*[15]“ (Witz, 2020) Není roztáhnutý přes celou stránku, jak to u větších reportáží *The New York Times* někdy bývá. Přesto se mu oproti dalším fotografiím v textu dostává poměrně hodně prostoru a symbolikou rozloučení téměř uzavírá článek.

Jedná se o velmi dobrou informační fotografii, která ilustruje text a usnadňuje tak čtenáři napojit se na obsah. Přesto to není nejlepší snímek ze série a ani jeho zpracování nedosahuje kvality jako jiné od Swensena. Příjemce se dívá na celek, chybí větší detaily, které by ho mohly zasáhnout. Fotografie navíc zachycuje pohřební scénu, která je poměrně běžná. Čtenáře sice zaujme gesto pokládání rukou na rakev, snímek jako takový ovšem nejspíš neutkví v paměti. Vzhledem ke zmíněným nedostatkům a nesplnění atributů se tak nejedná o vizuální tropu.

4.4.7 Truchlení nad smrtí na hřbitově v Mexiku (29. září 2020)

Na snímku (Obrázek 19) vidíme celkem osm postav, z nichž pětice v popředí vytváří akci a je centrem pozornosti. Podle barvy pleti a rysů můžeme vyčíst, že se nacházíme na hřbitově v nějaké zemi Jižní Ameriky. Je obtížné odhadnout národnost nebo stát. Přestože je na hrobu, kolem kterého jsou postavy shromážděny, kříž se jmény, je těžké přečíst jména kvůli malému rozlišení použitém ve webovém obsahu. I když nemůžeme přesně identifikovat postavy, místo, kde se odehrává, je jasné především díky symbolice kříže a kytici lilií, které jsou spojované se smrtí a jsou tradiční květinou na pohřbech. V křesťanství pak lilie představuje symbol očištěné posmrtné duše. V tomto případě vidíme *bi-direktoriální vektory*, na fotografii je jich několik, ne všechny jsou ale spojené. Ty, které jsou, směřují k malému chlapci ve středu snímku, čímž na něj upozorňují jako na důležitou složku.

[15] „*Stephens's funeral was held at the Pentecostal Temple Church of God in Christ in Pittsburgh*.“ (Witz, 2020)

Pohled snímku je v úrovni očí, dochází tak k vytvoření rovnocenného vztahu mezi postavami a čtenářem. Pohledy zobrazených pak směřují dolů směrem k hrobu s jejich zesnulým příbuzným. Dívají se na muže, který u hrobu pracuje s lopatou, kdy jej zřejmě upravuje. Jedná se o další důležitý vektor na obraze. Jediný, jehož pohled se upírá jinam, je malý chlapec v náručí dospělých, který se dívá mimo obraz. Ten narušuje jinak *transakční reakci* ústředních postav v popředí. Fotografie má formát polocelku, přesto má spíše informační hodnotu a nenabízí nám vstup do osobní zóny zúčastněných. Jsme poměrně blízko, takže můžeme vidět emoce na obličeji. I když má muž úplně vpravo respirátor, který pomáhá fotografii zasadit do období covidu, ze zvrásněné kůže na obličeji je stále zřetelný veliký žal, čemuž odpovídají i gesta. Přestože divák není vtažen pohledy ani blízkostí postav vyloženě do děje, velmi syté barvy, laděné spíše do temna, dodávají obrazu na dramatičnosti. I přes úpravy barev divák může snadno sdělení věřit a považovat je za zpravodajské, obraz se stále jeví vizuálně reálný.



Obrázek 19 Daniel Berehulak – Truchlení nad ztrátou Victora Bailóna u jeho hrobu na hřbitově v Tonanitla v červenci v Mexiku (29. 9.2020)

Fotografie Daniela Berehulaka byla publikovaná v článku *Coronavirus Deaths Pass One Million Worldwide* s popiskem „*Truchlení nad ztrátou Victora Bailóna u jeho hrobu na*

hřbitově v Tonanitla v červenci v Mexiku.[16]“ (Pérez-Peña, 2020) Tím jsme získali částečnou identifikaci postav a kontext. Je to jediná informace, kterou dostaneme. Text má informační charakter o pandemii covidu ve světě a fotografie je jenom ilustrací, stejně jako další snímky z různých částí světa, které se v textu objevily. Více bychom se dozvěděli o rodině zemřelého v článku z ‘*I’d Rather Stay Home and Die’* z 10. srpna 2020, kde autoři přibližují příčinu jeho smrti a nachází se zde i více fotografií od Berehulaka. Tento snímek se ale v článku neobjevil, pravděpodobně ho tak editoři nebo autoři textu ze září vytáhli z archivu. Přesto je umístěn na střed do textu, čtenář ho tedy nemůže minout a je působivým dokreslením celého textu.

Na úrovni vizuálních trop můžeme identifkovat přítomnost atributů, které stanovili Zarzycká a Kleppe. I když chybí ústřední tělo, na snímku se nachází plno dalších osob, které se sklánějí nad pozůstatky pod zemí. Jak bylo řečeno výše, jedná se o polocelek na hraně celku, přesto jsme schopni identifikovat silné emoce na tvářích účastníků. Dopomáhají tomu i gesta, kdy se starší osoby tisknout k sobě, což značí silné emoční pohnutí. I téma a děj fotografie je snadno rozpoznatelný a čtenář na první pohled vidí, že se jedná o truchlení nad hrobem zemřelého příbuzného. Emoce nás přinutí prožívat obřad s jeho účastníky a dramatické barvy pak dodávají snímku na síle a dělají jej nezapomenutelným. Autor zachytil i symboliku smrti v podobě lilií a kříže. Respirátor čtenářovi napovídá, ať si událost spojí s covidovou dobou. Na základě přítomnosti všech čtyř znaků lze dovodit, že snímek obsahuje vizuální tropy truchlení na pohřbu nebo u hrobu.

4.4.8 Chlapec přinesl nevlastnímu otci kousek dortu (14. listopadu 2020)

Na fotografii (Obrázek 20) ze hřbitova se nachází malý chlapec, který se tiskne k ženě, pravděpodobně k boku své matky, která drží papírový tácek s kouskem dortu. Chlapec se dívá mimo obraz neznámo kam, což Kress a van Leeuwen popisují jako *netransakční reakci*. Divák je na jeho úrovni, vzájemný vztah je tak rovnocenný a díky detailu na tváře se nachází v jeho intimní zóně. Snáze pak rozpozná zachycené emoce smutku – chlapec má povislé koutky úst a vypadá, že nemá daleko k pláči. Jeho ruce nevidíme, má je schované v kapse.

[16] „*Mourning the loss of Victor Bailón at his grave in a cemetery in Tonanitla, Mexico, in July*.“ (Pérez-Peña, 2020)

Zad se dotýká matka, jak je vidět v pozadí snímku, její druhá ruka k němu směřuje s dortem. Dá se předpokládat, že se ho kontaktem snaží uchlácholit.



Obrázek 20 Terry Ratzlaff – Nevlastní syn pana Raysbyho Kalvin Jorgensen chtěl navštívit hrob jeho nevlastního otce a donést mu kousek dortu (14. 11. 2020)

Ze snímku samotného nepoznáme ani místo, ani období, kde se scéna přesně odehrává. Více informací se čtenář dozví z popisku k fotografii od Terry Ratzlaff: „*Nevlastní syn pana Raysbyho Kalvin Jorgensen chtěl navštívit hrob jeho nevlastního otce a donést mu kousek dortu.*[17]“ (Mervosh, Goodman a Bosman, 2020) V článku ‘*It’s Traumatizing’: Coronavirus Deaths Are Climbing Once Again* (‚Je to traumatizující‘: Koronavirová úmrtí opět stoupají) se pak dozvídáme, že otcem byl Doug Raysby z města Geddes v Jižní Dakotě, který zemřel na konci října na koronavirus. Jeho příběh, který otevírá článek, má ilustrovat, jak ve Spojených státech na podzim udeřila druhá vlna pandemie covidu-19, která byla ještě smrtelnější než jarní. Situaci a náladu ve společnosti autoři popsali následovně: „*Pro rodiny jako je pana Raysbyho, se bolest z osobní ztráty zkombinovala s pocitem vzteku, že národ, který je unavený po devíti měsících pandemie, se stal lhostejný k počtu obětí, i když jejich nárůst se opět zvyšuje.*[18]“ (Tamtéž) Kromě dalších příběhů přidávají statistiky, citace od

[17] „*Kalvin Jorgensen, Mr. Raysby’s stepson, wanted to visit his stepfather’s grave to bring him a slice of cake.*“ (Mervosh, Goodman a Bosman, 2020)

[18] „*For families like Mr. Raysby’s, the pain of personal loss has combined with a sense of anger that the nation, exhausted after nine months of the pandemic, has grown inured to the death toll, even as its pace is now quickening once more.“* (Mervosh, Goodman a Bosman, 2020)

lékařů, kteří varují před zhoršováním situace. Okolnosti fotografie nejsou v textu zmíněné, přestože se nachází jako druhá v textu a přes celou stránku. Jenom dodává osobní rozměr příspěvku rodiny Douga Raysbyho, který podtrhává detail jeho smutného nevlastního syna. Tím autoři poukazují, že i dětí se během koronaviru týkaly ztráty jejich nebližších. K jaké příležitosti chtěl dort donést se už v článků nedozvíme.

Diváka na první pohled zasáhne smutek v obličeji chlapce. Reprezentuje tak ztrátu očima dětí, na což se často během mediálního pokrytí koronaviru zapomínalo. Kousek dortu fotografii dodává rozměr dětského vnímaní světa. Tím, že se jedná o detail, vidíme z první ruky, jak jej smrt zasáhla a potřebuje útěchu od matky. I když se jednalo o nevlastního otce, evidentně spolu měli blízký vztah. To také upozorňuje na problematiku vztahů a života dětí v rozdělených rodinách. Fotografie je pro diváka snadno identifikovatelná, díky detailu má mnohem osobnější rozměr podtržený gesty. Děti jsou navíc častým a vděčným hybatelem pocitů veřejnosti. Proto se jedná o vizuální tropu truchlícího dítěte.

4.4.9 Shrnutí analyzovaných vzorků

Podle analýzy vyšla z celkem osmi fotografií polovina snímků jako vizuální tropy. Je však nutné ještě jednou zmínit, že se jednalo o náhodný výběr z mnohem většího vzorku. Kritéria splňovaly snímky v detailu nebo v polocelku, které měly jasné sdělení, obsahovaly viditelné emoce a gesta. Navíc vypovídaly samy o sobě ve větším celku. Kromě jedné fotografie se jednalo o snímky pořízené přímo pro potřeby *The New York Times* pro větší příběhy deníku. Fotografie v nich hrály poměrně důležitou roli pro posunutí příběhu a byl jim poskytnut i náležitý prostor. Články byly psané velmi poutavě s „hrou“ na city stejně jako snímky s viditelnými emocemi. Všechny pocházejí z rozsáhlejších prací, kterým byla věnovaná mnohem větší péče, než tomu bylo u obyčejných zpráv. Fotografie truchlení se mimo tyto reportáže vyskytovaly minimálně. Kromě dvou výjimek se v případě epidemie koronaviru potvrdil mediální trend, na který práce poukazuje v odkazu Sontag (2011), kdy média tíhnout k zobrazování národnostních menšin, lidí s jinou barvou pleti nebo cizinců, skrze westernizaci. I v případě dalších fotografií ve vzorku se tento vzorec opakuje a skutečné emotivní záběry a reportáže se odehrávaly v Jižní Americe, Mexiku nebo jiných zemích.

Hlavními nositelkami truchlení byly převážně ženy, které vykazovaly mnohem hlubší a syrovější emoce. Překvapivě se objevila i tropa truchlícího dítěte, která nebývá tak častá. Muži na snímcích fungovali především jako opory rodiny, často podpírali ženy, což potvrzuje tendenci zobrazovat muže jako silnější pohlaví. Ovšem i muži byli zachyceni

s emocemi a bylo u nich vidět pohnutí smutnými událostmi. Samotný truchlící muž, vyjma chlapce, se v rámci covidu však objevil pouze jednou a v tomto případě nedošlo k identifikaci snímku jako vizuální tropy z důvodů jeho povrchnosti a minima emocí.

4.5 Analýza fotografií truchlení spojených s válkou v Náhorním Karabachu

Druhá válka o Náhorní Karabach se odehrávala mezi Arménií a Ázerbájdžánem od konce září do necelé poloviny listopadu 2020. Kořeny problému sahají už do období po první světové válce, od 90. let minulého století se země dohadují o sporné území Náhorního Karabachu, které leží mezi nimi. Přestože jej téměř z většiny obývají Arméni, nachází se na území Ázerbájdžánu. Proto v roce 1991 vyhlásili obyvatelé nezávislou republiku Arcach, která doposud nebyla mezinárodně uznaná. Po první válce pak další diskuse o území utichly až do roku 2018, kdy byl zvolen arménský premiér Nikol Pašinjan, který v srpnu 2020 oznámil, že se město Šuša stane regionálním centrem a přesune se tam i parlament. (Gall, 2020) Ázerbájdžán to následně vzal jako záminku a v září konflikt znovu vypukl. Nepokoje se objevovaly už v předchozích letech, v létě 2020 ovšem vše začalo eskalovat. Arménie a Arcach začaly válčit s podporou Ruska, Ázerbájdžán podporovalo Turecko. Po šesti týdnech války Rusové 9. listopadu zprostředkovali mír, který konflikt ukončil. Ázerbájdžán získal území, o která léta vyjednával, včetně města Šuša, a Arménie ztratila kontrolu nad Náhorním Karabachem. Hranice teď, ale i po určitou dobu do budoucna, bude hlídat ruská armáda. „*Není to vítězství, ale také to není porážka*," prohlásil po podpisu dohody Pašinjan. (Kramer, 2020) Obě strany zaznamenaly velké ztráty na vojenské technice, ale také ve svých řadách na lidských životech. Ve válce padlo za oběť rovněž mnoho civilistů. I po uzavření míru v roce 2020 v oblasti nadále vládne napětí. (Troianovski a Gall, 2020)

4.5.1 Pohřeb ázerbájdžánského bojovníka Eldara Aliyeva (21. října 2020)

První analyzovaný snímek (Obrázek 21) z mediálního pokrytí války v Náhorním Karabachu zachycuje noční scénu pohřbu na ázerbájdžánském území. Místo konání můžeme vyčíst z několika vlajek, z nichž jednou je pokrytá rakev s ostatky a další drží účastnící, přesná lokace je ovšem neznámá. Jméno zemřelého nelze identifikovat, na snímku v pravé částí je ovšem k vidění malba, pravděpodobně s jeho obličejem a vojenskou čepicí na hlavě. Díky tomu víme, že se jedná o pohřeb muže, který byl součástí armády. Tomu nasvědčuje

i přítomnost příslušníků policie pomáhajících nést rakev. Ta je obklopena dalšími muži, kteří celé scéně přihlíží. Jejich přesný počet nelze určit z důvodu překrývání osob a kompozici, která se prostorově rozbíhá dozadu a průhledem vytváří dojem většího prostoru. Díky rámování do celku má snímek především informační hodnotu, protože postavy svými pohledy diváka nevtahují do děje. Ve většině případů sledujeme spíše jejich profily. Přesto se jedná o *transakční pohled*, jelikož jejich pohledy směřují k rakvi. Stejným směrem míří i většina vektorů, které jinak nespojují žádné osoby. Jediným přímým kontaktem tak jsou ruce s rakví. I když divák vidí rakev shora, jeho pohled je na úrovni postav na fotografii. Rozestoupený dav kolem hrobu vytváří dojem, že i divák je součástí události. Dopomáhá tomu také ořez stínu v pravém rohu navozující pocit, že někomu nahlíží přes rameno. Díky tomu je divák vtažen do děje i bez očního kontaktu s účastníky. Skrze výrazy navíc cítíme, že se jedná o silnou událost, kdy jsou účastníci zasaženi ztrátou. Zajímavá je i hra s barvami, snímek se zdá být upravený v postprodukčním programu, ve kterém autor dodal odstínům vyšší kontrast, aby vynikly vlajky mezi černými oděvy mužů. Právě vlajka je ústředním motivem snímku, protože klade důraz na vlastenectví muže, který za svou zemi padl v boji a její přítomností je mu vzdávána pocta. V rovině horizontálního rozmístění informací na obraze je rakev umístěna ve spodní části, což odkazuje na realitu života během války a na lidskou smrtelnost. Použití podobizny v horní části představuje akt pamatování, jak jej definovala Hirsch (2012). Podobně jako ve výše zmíněné práci, kdy se autorka zmiňuje o držení snímku v rukou, i tady má podobizna funkci poslední připomínky na muže, jehož tvář již neuvidí.

Snímek Ivora Pricketta byl publikován v článku *In Azerbaijan, Pain and Loss Drive War Fever* (V Ázerbájdžánu bolest a ztráty hýbou válečnou horečkou) od Carlotty Gall 21. října 2020, tedy přibližně v půlce války. O den později se rovněž objevil i na titulní stránce tištěné verze deníku (Obrázek 22) a byl k vidění i jako úvodní fotografie v online verzi článku. Nachází se hned pod perexem a svou velikostí jej nelze přehlédnou. Díky pozici ve středu v úvodu textu je vidět význam fotografie a je zdůrazněna její informační hodnota. Čtenáři dodá kontext k dopadům probíhajícího konfliktu na ázerbájdžánskou komunitu. Na pozadí smrti je článek o úspěšném postupu armády a osvobozování dlouho ztracených území, kam se po více než dvaceti letech vrací obyvatelé. Lidé z Ázerbájdžánu tak ve válce vidí smysl, a proto ji i podporují. Tomu odpovídají i slova otce zemřelého 26letého Eldara Aliyeva, který jako dobrovolník padl v boji a jehož pohřeb v Baku Prickett zachytil.

„*Pokud národ volá, musí jít*,[19]“ (Gall, 2020) řekl jeho otec Suleyman Eldar Aliyev. Identita zemřelého a okolnosti smrti jsou ale zveřejněné už v popisku: „*Nedělní pohřeb Eldara Aliyeva, 26, který zemřel během boje ve válce proti Arménům, v Baku v Ázerbájdžánu*.[20]“ (Tamtéž)

Další podrobnosti jsou zmíněny v článku, například přípravy na pohřeb. Jeho příběh je doplněn o další detaily, včetně fotografií. Jedná se o velmi dobře zvolený úvodní snímek, který láká svým barevným kontrastem a akcí, která vyvolává pocit, že jste uprostřed děje.



Obrázek 21 Ivor Prickett – Nedělní pohřeb Eldara Aliyeva, 26, který zemřel během boje ve válce proti Arménům, v Baku v Ázerbájdžánu (21. 10. 2020)

[19] „*If the nation calls, he has to go*.“ (Gall, 2020)

[20] „*The funeral of Eldar Aliyev, 26, who died fighting in the war against Armenia, in Baku, Azerbaijan, on Sunday. “If the nation calls, he has to go,” his father, Suleyman Eldar Aliyev, said*.“ (Gall, 2020)

Na úrovni vizuálních trop je tento snímek pro rozbor složitější. Tělo je nahrazeno rakví, rovněž chybí větší akce. Jedná o celek, divák tedy nemá zcela intimní pohled do děje. Zachycené osoby sice vykazují známky smutku, ale chybí opravdu silné emoce, které by vyvolaly pohnutí. Na druhou stranu je fotografie lehce rozpoznatelná a můžeme ji snadno zasadit do kontextu, například díky velkému množství vlajek. Vlajka zde v symbolické rovině zastupuje pohřeb „národního“ hrdiny a poukazuje na padlé ve válečném konfliktu. Roušky dopomáhají lepšímu časovému určení a poukazují na dobu koronaviru. Vidíme zde jeden z mála příkladů ze snímků z Náhorního Karabachu, kdy je zobrazen větší zástup lidí s rouškami na obličeji. Během konfliktu musela pandemie covidu-19 značně ustoupit válečné agendě. K vytvoření vztahu mezi příjemcem a fotografií dopomáhá šikovná kompozice se zajímavým průhledem, který vyvolává pocit, že jsme součástí scény. I přes svou barevnou dramatičnost, zajímavé téma a značnou informační hodnotu však snímek náležité atributy pro vizuální tropy nesplňuje.



"All the News That's Fit to Print"

The New York Times

Late Edition

VOL. CLXX . . . No. 58,854 NEW YORK, THURSDAY, OCTOBER 22, 2020 $3.00

Purdue Admits That It Pushed Deadly Opioid

A Guilty Plea and an $8 Billion Settlement

By JAN HOFFMAN and KATIE BENNER

U.S. CITES PROOF IRAN AND RUSSIA AIM TO TILT RACE

THREATS IN FAKE EMAILS

Voter Data Obtained, but No Hint That Tallies Were Changed

By JULIAN E. BARNES and DAVID E. SANGER

Addressing Cattle's Climate Issues

With 95 million cattle in the United States, changing what they eat could lower planet-warming emissions like methane. Page A20.

With 12 Days to Go, a Presidential Race With Room for Surprises

Homestretch Offers Trump Narrow Path, but Discipline Poses a Big Obstacle

By ADAM NAGOURNEY

Eyeing Red States, Some Democrats Dare to Whisper About a Biden Landslide

By ASTEAD W. HERNDON

'Of Course It Is Worth It': War Promises Gains in a Land of Loss

By CARLOTTA GALL

The funeral of Eldar Aliyev in Baku, Azerbaijan. He died in the renewed fighting with Armenia.

Pope, in Break From Doctrine, Backs Same-Sex Civil Unions

By JASON HOROWITZ

Pope Francis, who rekindled a debate, on Wednesday.

DISTORTIONS

TikTok announced policy changes restricting the content it would allow on its video platform, including a crackdown on QAnon supporters and a prohibition of "coded" language that could serve to normalize hate speech.

TRACKING AN OUTBREAK A4-8

A Rare Pandemic Treat

Cautionary Tale From Alaska

BUSINESS B1-8

Big Challenge for Google Chief

NATIONAL A13-23

Migrant Families Still Split Up

NASA Touches an Asteroid

SPORTS THURSDAY B9-11

How the Tide Beat the Test

THURSDAY STYLES B1-6

Generation Agoraphobia

ARTS C1-8

Opera in a Parking Garage

EDITORIAL, OP-ED A26-27

Nicholas Kristof

Obrázek 22 Titulní strana deníku The New York Times z 22. října 2020

4.5.2 Truchlení nad smrtí Anara Isakli (27. října 2020)

Další vybraný snímek (Obrázek 23) opět zachycuje pohřební scénu. Muže tentokrát z větší části nahradily ženy, které se sklání nad rakví s ostatky. To zde potvrzuje jejich úlohu jako hlavního zprostředkovatele truchlení, na což upozorňují ve svém výzkumu nejenom Zarzycká a Kleppe (2013), ale rovněž i Hirsch (2012). Jako ochránkyně víry a nositelky smutku je pak označuje i Ruby (1999). Na rozdíl od mužů, rovněž zasažených scénou, jsou jejich emoce mnohem silnější a dávají jim větší průchod. Celkem na snímku vidíme 24 osob, ne u všech je zachycena celá tvář, někde jsou to jenom končetiny na okraji obrazu nebo v pozadí za ústřední skupinou. Na rozdíl od předchozí fotografie nemůžeme na první pohled určit zemi, ve které se scéna odehrává. Díky podobné stylizaci, pokrytí rakve a dominanci červené barvy na vlajce můžeme však hádat, že se jedná o území osídlené Ázerbájdžánci. Snímek má několik rovin, které bychom mohli sledovat. První je horní linie zadní řady, kdy lidé působí jako by někteří teprve přišli a jsou šokovaní tím, co vidí. Obličeje si zakrývají šátky, které zde ženy nosí, nebo mají tvář v rukou. Další smutně přihlížejí se sepjatými dlaněmi hlavní akci, která se odehrává na zemi u rakve. K ní směřují i pohledy většiny přítomných, jedná se tedy převážně o *transakční reakce*. Ústřední motivy jsou na obraze dva, přičemž se oba odehrávají ve spodní části snímku. Jedním z nich je rakev, na které jsou položeny ruce žen, které se nad ní sklání. Druhý je v podobě ženy ve fialovém na pravém konci rakve, jež se dotýkají další přítomné. Kontakt s ní navazují celkem tři různé páry rukou, a tak můžeme předpokládat, že se jedná o nejbližší příbuznou zemřelého. Tomu nasvědčují i velmi silné emoce, z její tváře přímo čiší nepředstavitelný žal. Její tělo je „zhroucené“ na ostatcích a položenýma rukama se horečně dotýká povrchu rakve. Podobné emoce a reakce mají i další ženy v jejím přímém okolí. Ty nejbližší ji utěšují a zároveň truchlí se stejnou intenzitou jako žena ve fialovém. Pozornost dále upoutá paní v zeleném šátku, která má tvář položenou na sepjatých pažích a jíž se dotýká žena nad ní. Nemůžeme jí sice vidět do tváře, toto gesto zoufalství však vypovídá o jejích pocitech. Dalším zajímavým detailem je mokrá skvrna, pravděpodobně od slz ženy v černém šátku a pruhovaném tričku, která se nad rakví naklání. Postavy s námi nenavazují oční kontakt, ale díky polocelku se stáváme součástí scény, které přihlížíme z úrovně rakve a lze vycítit emoce, které zúčastnění prožívají. I přesto, že je příjemce vůči postavám v podhledu, nenavazuje to pocit podřazenosti. Naopak se dostává na úroveň ústředních postav, ke kterým horní postavy projevují empatii a sdílí jejich bolest. Snímek působí reálně a neztrácí svou

informačním hodnotu navzdory viditelné editaci, kdy autor zdůraznil kontrast oblečení a zářivě červené rakve s šedým okolím.

Fotografii Ivora Pricketta upřesňuje popisek „*Truchlení nad smrtí Anara Isakliho, 23letého vojáka v ázerbájdžánské armádě. Během konfliktu bylo zatím zabito tisíce vojáků a více než sto civilistů*.[21]“ (Gall, 2020), kdy se dozvídáme, o čí pohřeb se vlastně jedná. Snímek se objevil asi v polovině článku *Roots of War: When Armenia Talked Tough, Azerbaijan Took Action* (Kořeny války: Když Arménie mluvila silnými slovy, Ázerbájdžán jednal) z 27. října 2020. Ten přibližuje události, které předcházely konfliktu v Náhorním Karabachu, jeho aktuální průběh a vnímaní situace místními obyvateli. Více okolností vzniku snímku, než si můžeme přečíst v popisku, článek nezmiňuje a má tak jenom ilustrační roli, jaké dopady má válka na obyvatele a výrazně neposunuje děj sdělení. Přesto editoři zvolili velký formát snímku přes šířku celé stránky, čili se mu dostává velké pozornosti a stává se dalším dokumentem hrůzy válčení.



Obrázek 23 Ivor Prickett – Truchlení nad smrtí Anara Isakliho, 23letého vojáka v ázerbájdžánské armádě. Během konfliktu bylo zatím zabity tisíce vojáků a více než sto civilistů (27. 10. 2020)

Snímek splňuje atributy pro vizuální tropy truchlení na pohřbu. Odehrává se zde akce na těle, přesněji na ženě ve fialové halence, která leží zhroucená na rakvi a další ji utěšují

[21] „*Mourning the death of Anar Isakli, a 23-year-old soldier in the Azerbaijani Army. The conflict has killed thousands of troops and more than 100 civilians*.“ (Gall, 2020)

a sdílí s ní žal. Navíc mají všichni zobrazení velice dramatické výrazy zborcené emocemi, čemuž dopomáhají i gesta jako sepjaté dlaně, ruce položené na rakvi dávající poslední sbohem, nebo obličej zabořený do šátku či dlaní. Scéna se zahalením hlav i s nakláněním nad rakví připomíná žal Panny Marie po smrti Ježíše Krista, jak to zachytil třeba Giotto (Obrázek 5). Rovněž zde je potvrzena role ženy jako té, která oplakává smrt, zatímco muži, téměř bez emocí, jenom nečinně přihlíží. Právě silné emoce žen dělají snímek nezapomenutelným. Jedná se rovněž o reprezentaci rozsáhlejšího problému, kdy autor skrze poutavé rámování a obsah upozorňuje na dopady války a ztráty na lidských životech.

4.5.3 Přátelé a příbuzní přihlížejí pohřbu Anara Isakliho (27. října 2020)

Následující snímek (Obrázek 24) je pokračováním předchozí analyzované fotografie. To se sice dozvíme z popisku v článku, ale lze to zaznamenat i prostřednictvím vizuálního zpracování. S jistotou můžeme říct, že se jedná o událost v Ázerbájdžánu, protože starý muž ve středu snímku má zelenou beranici se znakem země. Celkem můžeme vidět 13 postav, na rozdíl od přechozího snímku zde dominují muži a jenom jedna žena je vidět v pozadí s modrým šátkem na hlavě, schována za mužem před ní. Scéna se odehrává za ponurého světla, které propouští šedé mraky dotvářející pochmurnou atmosféru snímku. Divák je na úrovni se zobrazenými, tedy v rovnocenném postavení. Muži se dívají někam mimo obraz, bez dalšího kontextu nemůžeme s jistotou říct, kam se upírá jejich pozornost. Jedná se tak o typickou *netransakční reakci*. Z důvodu nepřítomnosti pohybu rukou nejsou viditelné žádné vektory, protože autor zvolil detail na již zmíněného muže ve středu snímku. Směr pozornosti diváka navádí fotograf skrze rámování hlavních postav do středové kompozice, kdy se spoléhá, že jej upoutají emoce, které mají účastníci vepsané ve tvářích. Přesto máme tendenci hledat, co osoby sledují a pro pochopení této fotografie je vysvětlující popisek nutností. Trochu rušivým faktorem je ořez snímku ukrajující tváře na obou stranách. Především pravá část, kdy vidíme jenom týl hlavy bez obličeje, může trochu rozptýlit koncentraci diváka. Snímek díky dramatickým mrakům a tmavému oblečení, vyvolává pochmurný dojem, který svou stísněností dokáže upoutat.

Přesto tato fotografie Ivora Pricketta oproti přechozí nemá takový zásah. Nachází se rovněž v článku *Roots of War: When Armenia Talked Tough, Azerbaijan Took Action* z 27. října 2020 a je dovětkem k příběhu mladého vojáka Anara Isakliho, který padl v boji za ázerbajdžánskou armádu. Popisek zní: „*Přátelé a příbuzní přihlížejí, jak rakev pana Isakliho míří k místu jeho hrobu poblíž Terteru v Ázerbájdžánu. Přišlo jenom pár lidí,*

protože se podle nich arménské složky zaměřily na pohřby.“[22] (Gall, 2020) Dozvídáme se tak, že osoby přihlížejí již samotnému pohřbívání ostatků vojáka. I proto mají ve tváři vepsané tyto emoce. U staršího muže, může se dokonce jednat o jeho příbuzného, snad můžeme říct, že lituje mladý život. Síla emoce by rovněž odpovídala příbuzenskému stavu, protože jeho výraz vyčnívá z davu. Snímek má opět jenom ilustrační funkci a doplňuje aktuální kontext válečné události.



Obrázek 24 Ivor Prickett – Přátelé a příbuzní přihlížejí, jak rakev pana Isakliho je míří k místu jeho hrobu poblíž Terteru v Ázerbájdžánu. Přišlo jenom pár lidí, protože se podle nich arménské složky zaměřily na pohřby (27. 10. 2020)

Detail pohledu poukazuje na silnější emoce ve tvářích, vzhledem k barevnosti však mohou trochu zapadnout. Na základě znaku na beranici víme, kde se událost odehrává, a kam si ji zhruba zařadit. I emoce napovídají, že by se mohlo jednat o nějakou tragickou událost. Chybějící gesta sice trochu ubírají snímku na síle sdělení, výrazy to ale kompenzují. Pohledy zúčastněních nás nutí přemýšlet nad akcí, která se mimo snímek odehrává, je zajímavý i příběh, který se dozvídáme v článku. Vyvstává téma zmaru mladého života versus přežití starších, za které mladá generace ve válce položila život. Čtenáře tím pohled starého muže nutí přemýšlím na tím, co se mu asi honí během scény hlavou. Fotografie by

[22] „*Friends and relatives watching as Mr. Isakli's casket was carried toward his burial place near Terter, Azerbaijan. Few people attended because they say Armenian forces have targeted other funerals.*“ (Gall, 2020)

se proto dala považovat za vizuální tropu truchlícího muže i díky emotivnímu náboji a snadnou identifikaci země díky beranici starce ve středu.

4.5.4 Sestra líbá ruku svého mrtvého bratra (28. října 2020)

Úvodní snímek (Obrázek 25) článku *In Azerbaijan, a String of Explosions, Screams and Then Blood* (V Ázerbájdžánu – řetězec explozí, výkřiky a pak jenom krev) představuje velmi emotivní podívanou, která zachycuje scénu, kde žena líbá ruku evidentně mrtvému muži, čemuž přihlíží další tři muži. Přestože diváka na první pohled zaujme gesto s rukama za hlavou muže se žlutomodrou bundou nebo výrazné pohnutí muže v modrém, v téměř stejný moment pozornost pohltí akce v polocelku, kdy se příjemce dívá na scénu čirého zoufalství. Žena v rukách intenzivně tiskne ruku zemřelého, již si přikládá k ústům. Mrtvý je položený na koberci a peřině, přikrytý květinovým ubrusem. Přestože mu není vidět do obličeje, změna barvy kůže a četné krvavé rány viditelné na černých kalhotách, jasně napovídají o jeho smrti. Jedná se tedy o *jistou smrt*. (Zelizer, 2010) Příčinou byla exploze, kterou můžeme odhadnout na základě střepin, kusů dřeva a dalších úlomků okolo budovy. Zajímavým detailem, který se pravděpodobně váže k tradicím v oblasti, jsou sundané boty ženy, která tak na koberci s tělem leží bosa. Její kalhoty jsou pokryté krví zemřelého. Právě žena je hybatelem celé scény. Z ní vycházejí oba vektory, skrze které se odehrává „akce“ na těle. Díky stisku ruky a jasnému směru se tak jedná o *transakční akci*, kdy je zřejmé směřování vektorů. To samé můžeme říct i o pohledech mužů vedoucích ke dvojici na zemi. Divák se na scénu dívá shora mírně z podřepu, má tak „nadřazený“ pohled pozorovatele přihlížejícímu neštěstí. Nachází se ve velmi těsné blízkosti akce a skrze fotografii se dostává do osobní zóny truchlící ženy. Děj je umístěn ve spodní „reálné“ části snímku. Kompozice a barevnost vytvářejí zajímavý kontrast – spodní část a osoby jsou v tmavších odstínech, ale tragédie se odehrává na pozadí „krásného“ slunného dne. Snímek působí velmi reálně a navzdory velmi sytým barvám ve čtenáři nevzbuzuje žádné obavy z možné manipulace.

Jak již bylo řečeno v úvodu kapitoly, snímek od Ivora Pricketta se objevil v článku *In Azerbaijan, a String of Explosions, Screams and Then Blood* 28. října 2020. Tato fotografie byla zvolena jako titulní snímek textu, který přináší nejenom příběh zemřelého, ale i dalších obětí. Z popisku „*Sestra Fuada Ismayilova líbá jeho ruku krátce poté, co byl zabit raketovým útokem arménských sil ve městě Barda v Ázerbájdžánu*,[23]“ (Gall, 2020b) hned nad perexem se dozvídáme, že zemřelý se jmenoval Fuad Ismayilov a na snímku je s ním zachycena jeho sestra. Ismayilov zahynul během raketového útoku arménské armády ve městě Barda v Ázerbájdžánu, když šel varovat svou matku před hrozícím útokem. Na fotografii tak leží mrtvý před jejím domem. Pokud otevřeme článek, snímek je první věc, kterou kromě titulku uvidíme. Od mužů v horní polovině, z nichž se jeden drží za hlavu, pokud jdete níž, se postupně vyjevuje velmi emotivní scéna, od které máme tendenci odvrátit zrak kvůli její intimnosti. Pozice snímku v článku zde akcentuje jeho důležitost a stěžejní úlohu. Ukazuje scény, které jsou v článku popsány a díky tomu při čtení textu nemusíme spoléhat na představivost, ale máme jasný důkaz.



Obrázek 25 Ivor Prickett – Sestra Fuada Ismayilova líbá jeho ruku krátce poté, co byl zabit raketovým útokem arménských sil ve městě Barda v Ázerbájdžánu (28. 10. 2020)

[23] „*Fuad Ismayilov's sister kissed his hand shortly after he was killed in a rocket attack launched by Armenian forces on the city of Barda in Azerbaijan.*“ (Gall, 2020b)

Tato fotografie představuje jednu z klasických ukázek výskytu vizuálních trop truchlící ženy a mrtvého muže. Na snímku v polocelku se odehrává akce na těle, na tvářích účastníků jsou vidět silné emoce, které podtrhují i dramatická gesta, kdy se žena do poslední chvíle snaží udržet kontakt se svým mrtvým bratrem. Díky kontextu se navíc dozvídáme okolnosti smrti zemřelého, které mohou být rozeznatelné bez bližších podrobností díky zbytkům větví a skla a krvavým zraněním. Snímek tak může fungovat i sám, protože jasně přenáší ke čtenáři zprávu a je snadno zapamatovatelný. Opět se zde vidíme ženu, která je oproti mužům mnohem více zasažena smutkem. Navíc stojí nad ní, čímž získávají nadřazenou pozici a jenom scéně přihlížejí, i když rovněž vyjadřují svůj smutek. Narážíme tedy na tendenci zobrazení genderové nevyrovnanosti, jak se při znázornění truchlení stává. V tomto případě můžeme vidět podobnost například opět s obrazem od Giotta *Oplakávání Krista* (Obrázek 5) nebo prostřednictvím emocí ve tváři ženy a usilovného tisknutí rukou mrtvého s dílem Iljy Jefimoviče Repina *Ivan Hrozný a jeho syn Ivan* (Obrázek 26), kde zemřelý rovněž leží na podobném koberci. Zároveň naplňuje i definici *jisté smrti* podle Zelizer (2010), jelikož snímek má svým emočním nábojem šanci stát se jedním z vizuálních symbolů konfliktu.



Obrázek 26 Ilja Jefimovič Repin – Ivan Hrozný a jeho syn Ivan (1885)

4.5.5 Matka truchlí s rodinou nad smrtí syna (28. října 2020)

Série od Ivora Pricketta z článku *In Azerbaijan, a String of Explosions, Screams and Then Blood* pokračuje snímkem (Obrázek 27), kde vidíme starší ženu, pravděpodobně matku, sedět na židli nad mrtvým tělem muže. Po její pravici sedí mladší žena a na druhé straně stojí skupina pěti mužů. Celá skupina se dívá ze snímku ven neznámo kam, jedná se tedy o *netransakční reakci*. Výjimkou je matka s tváří pokrytou krví, která se zakloněnou hlavou skrze přivřené oči shlíží na tělo přikryté ubrusem ze stolu v levé části snímku (z pohledu čtenáře). Zemřelý leží na písčité zemi obklopený listím, které místy pokrývá krev. Je zřejmé, že jej přesouvali, jelikož masivní krvavá skvrna se nachází nalevo od těla. V rovině vektorů divák zaznamená různé segmenty akcí. Jako první pozornost upoutá žena na židli, která má jednu ruku v kapse, kam si možná sahá pro kapesník. Vedle ní sedící žena si žmoulá prsty, jež má stejně jako oblečení pokryté krví, a celkově má ruce odevzdaně svěšené. Dalším centrem akce je pak skupina mužů v pravé části, kde má osoba v černé mikině ruce položené v utěšujícím gestu na koleni dalšího muže v podřepu. Reakce dalších jsou poměrně statické. Z posledního muže na pravém okraji snímku je vidět jenom ruka a noha, což působí mírně rušivě. Na snímek se divák dívá shora, má tedy vůči zobrazeným nadřenou pozici pozorujícího, který fotografii v celkové kompozici přihlíží. Osoby většinou poskytují především svůj profil, a proto se jedná spíš o nabídku pohledu než výzvu. Silné emoce v obličeji matky jsou však tak výrazné, že na první pohled příjemce upoutají. Scénu navíc dokreslují zbytky zkázy v podobně popadaného listí, větví a mrtvého těla pokrytého krví.



Obrázek 27 Ivor Prickett – Členové rodiny truchlí nad smrtí pana Izmayilova (Gall, 2020b)

Tělo svou „zploštělostí“ a položením spolu s truchlícími s podobnými emocemi ve tváři, kteří stojí u jeho hlavy, připomíná malbu *Mrtvého Krista* od Andrey Mantegny (Obrázek 28). Na rozdíl od obrazu se ovšem nejedná o detail, ale o celek. Pokud bychom tento úsek vyřízli, dal by se pokládat za velmi podobné zobrazení. Zajímavým aspektem jsou také barvy – opět zde dochází ke kontrastu „idylického“ slunečného dne, kdy ve stínu stromů promítajících na omítku líbivé koláže přihlížíme srdceryvné scéně, na které z držení zachycených těl vyzařuje žal a nevíra. Další kontrast tvoří krvavé skvrny na bílém písku místy nanesené i na spadané listí. Působí to jako poskvrnění „panenské“ země hříchy války. Fotografie si ale zachovává reálné barvy a tím neztrácí informační hodnotu.



Obrázek 28 Andrey Mantegny – Mrvý Krisus (1490)

Úvodní fotografie, analyzovaná výše, otevírala článek *In Azerbaijan, a String of Explosions, Screams and Then Blood* (V Ázerbájdžánu – řetězec explozí, výkřiky a pak jenom krev), tato se nachází v těle v textu v sekci, která popisuje smrt zemřelého učitele tělocviku pana Izmaylova. Spolu s ním je na snímku i jeho matka Tabiat. Reportérka scénu po jejím příjezdu popsala v článku následovně: „*Zasažená žalem, s krví rozmazanou po tváři, kolébá matka jeho hlavu a pláče.*[24]“ (Gall, 2020b) Popisuje tak události, které se staly před pořízením fotografie. Zachycená akce je již posunutá v čase dopředu, ale komentář vysvětluje krev v obličeji ženy a další skvrny. Popisek pod fotografii je velmi prostý: „*Členové rodiny truchlí nad smrtí pana Izmayilova*.[25]“ (Tamtéž) Další okolnosti se tak

[24] „*Grief stricken, blood smeared on her face, his mother cradled his head and wept.*“ (Gall, 2020b)
[25] „*Family members mourned Mr. Izmayilov.*“ (Tamtéž)

dozvídáme až díky článku. Autorka reportáže zmiňuje rozporuplné pocity rodiny, kdy matka na jedné straně nechápe, proč se válčí, ale druhým dechem vyžaduje po ázerbájdžánském prezidentovi, ať něco udělá. Snímek tak funguje jako velmi dobrá ilustrace slovně popsané scény, protože čtenář může lépe pochopit emoce, které ji vedly k pronesení podobných slov. Navíc nám i přiblíží zoufalost a smutek, které z popisu scény i přidaných citací vyzařují.

V tomto případě jsou u ženy jasně zřetelné formule patosu v podobě žalu v obličeji matky nebo dalšího muže v pravé části sdělení. I když se jedná o celek, akce rozprostřené po celém snímku silně ilustrují událost hlubokého rodinného smutku a kompozice celku snímku naopak prospívá. Můžeme spekulovat, že pokud by byl zvolený detail na matku s dcerou nad tělem muže, mohla mít fotografie mnohem větší sílu. Zároveň hraje důležitou symboliku na poli konfliktu a ukazuje, jak válečné ztráty mezi civilisty prožívá rodina. Identifikace vizuálních trop na tomto snímku je složitější, vzhledem k tomu, že nenaplňuje formální požadavky. Přesto je zde jasná role truchlící ženy nad tělem syna, což je jedním z témat, které se v křesťanské ikonografii objevuje neustále a je častým námětem pro malíře a sochaře. Jak již bylo řečeno, právě tento výřez bychom mohli přirovnat k uměleckému dílu (viz například Obrázek 29). Naplňuje tedy předpoklady teoretické části o vlivu umění na současnou fotografii. Vzhledem k lehké zapamatovatelnosti a emočnímu zásahu diváka by pak bylo možné považovat tento snímek za tropu.



Obrázek 29 František Jiroudek – Krysař (1943)

4.5.6 Truchlící rodina a přátelé (28. října 2020)

Skupina mužů truchlících před bránou neposkytuje vůbec žádné informace, kde by se scéna mohla odehrávat. Pokud čtenář již četl článek *In Azerbaijan, a String of Explosions, Screams*

and Then Blood (2020b), bylo by mu zřejmé, že se jedná o pokračování příběhu od Gall s vizuálním doprovodem Pricketta. Zelená brána se objevila již i na předchozích snímcích. Bez této informace bychom nevěděli důvod jejich smutku, ani proč se na místě nachází. Zároveň nevíme, kam směřují pohledy účastníků, jedná se tedy o *netransakční reakci*. Nedívají se ani na čtenáře, jediným poutem mezi ním a snímkem jsou znázorněné emoce. V tomto případě vidíme příklad *bi-direktoriálních vektorů* – muži stojící uprostřed snímku se navzájem objímají, jsou zde tedy přítomné dva různé vektory s tím, že akce se odehrává na lidském těle. Kromě lidí na fotografii (Obrázek 30) pravděpodobně vidíme následky nějakého neštěstí, protože v pozadí je zbytek ulomené větve, a i další předměty jsou poničené. Silnou stránkou snímku jsou emoce mužů zobrazených v centru fotografie. Ty dělají jinak poměrně obyčejný snímek zajímavým a za pomoci světla na obličeji uprostřed snímku vystupuje dvojice mužů ze záplavy tmavých oděvů. K tomu druhý muž jako by kolem procházel, což signalizuje rozmazaná ruka a ve výsledku přidává snímku dynamiku. Na fotografii se divák dívá zpoza muže na levé straně, je na stejné úrovni s akcí, čímž dochází k vytvoření vyrovnaného vztahu, avšak pouze jako svědek přihlížející truchlení mužů.



Obrázek 30 Ivor Prickett – Přátele a rodinní příslušníci pláčí nad tělem pana Ismayilova (28. 10. 2020)

Vzhledem k tomu, že se jedná o dalších snímek ze série, která popisuje okolnosti smrti Fuada Izmayilova, události spojené s fotografií byly částečně zmíněny výše.

Popisek autor zvolil velmi strohý: „*Přátele a rodinní příslušníci pláčou nad tělem pana Ismayilova*.[26]“ Jedná se o pouhý popis scény bez přidané hodnoty. V textu se nachází za předchozím snímkem s vyobrazením matky zemřelého a následky, které způsobil výbuch na jejím domě. Přesto je fotografie umístěna v části, která se příběhu Izmayilova přímo netýká. Na jedné straně je jenom doplněním větší masy textu, na druhé ukazuje, že se truchlení netýká jenom rodiny, ale i dalších blízkých. Navíc přihlížíme intenzivnímu smutku mužů, což nebývá obvyklé a vyvrací tak genderové stereotypy.

Truchlení je zde znázorněno opět pomocí silných emocí, které čteme ve tvářích zachycených. Otevřená ústa, zavřené oči a pevné objetí se v souvislosti s nářkem nad smrtí objevují poměrně často a jedná se tak o další příklad vizuální tropy truchlícího muže. V tomto případě je splněna akce na těle, lehká rozpoznatelnost akce i gesta. Právě silné emoce nám utkví v paměti a lehce si je následně můžeme spojit s konfliktem. Předpokladem je, že budeme znát jeho okolnosti. Snímek velmi dobře funguje v sérii, ale mohl by být použit i samostatně. Zaznamenává neobvyklou scénu emočního napětí mužů, která podkresluje pocity ze ztráty obyčejného civilisty na pozadí destrukce raketovým útokem během války.

4.5.7 Pohřeb dětské oběti bombardování (28. října 2020)

Následující záběr (Obrázek 31) zachycuje scénu davu, který doprovází skupinu, která cosi nese na ramenech, pravděpodobně rakev s ostatky, jež je překrytá červenou látkou. Dle zvyklostí mají tuto poctu členové rodiny nebo její nebližší přátelé a lze tedy předpokládat, že se jedná o blízké osoby zemřelého. Jeho identita i pohlaví jsou nám neznámé. Na fotografii je velký dav lidí, nás zaujme hlavně skupina nesoucí ostatky a pak i tvář muže přímo v popředí. Ten je lehce rozmazaný, skupina je tedy v pohybu, čímž je celému snímku dodána dynamika. Pohledy směřují různými směry, „nepropichují“, a tak příjemce nevyzývají k zapojení. Divák je tedy jenom pozorovatelem. Jelikož nevíme, kam pohledy směřují, jedná se o *netransakční reakci.* Čtenář se na snímek dívá shora, pozorovatel má tedy spíše nadřazenou roli. Autor fotografie toho zřejmě docílil zvednutím fotoaparátu nad dav, aby dosáhl většího pokrytí celé scény. Přesto nakonec zvolil polocelek, aby zvýšil důraz na rakev uprostřed, na kterou i směřoval objektiv. Ta je centrem akce, ke které směřuje většina nám viditelných vektorů v podobě rukou, které ji nesou. Dalším méně výrazným vektorem je muž na levé straně snímku, který se utěšujícím gestem

26 „*Friends and family members cried over the body of Mr. Ismayilov*.“ (Gall, 2020b)

dotýká jednoho z nosičů. Zajímavé je, že zde došlo ke zcela viditelné úpravě při práci s barvami. Aby autor docílil lehké „utlumenosti“ barev, musel upravit nějaké odstíny. Zřejmě bojoval s ostrým světlem zapříčiněným slunečným počasím a oblohou bez mraků. Tyto úpravy však nesnižují informační hodnotu snímku, ale pozvedly pocit líbivosti, jež vzhledem k obsahu článku inklinuje k tomu, že převládá estetičnost nad zpravodajstvím.



Obrázek 31 Ivor Prickett – Rovshen Iskandarova, uprostřed, pomáhá nést rakev jeho sedmileté dcery Aysu, která byla zabita o den dříve během arménského raketového útoku ve vesnici Garayusifli poblíž města Barda (28. 10. 2020)

Opět se jedná o snímek z článku *In Azerbaijan, a String of Explosions, Screams and Then Blood* (2020) z 28. října 2020 od Carlotty Gall s fotografickým doprovodem Ivora Pricketta. Nyní přihlížíme jiné scéně z vesnice Garayusifli poblíž města Barda v Ázerbájdžánu. To se dozvídáme nejenom z textu, ale i z popisku, který částečně přibližuje i události snímku: „*Rovshen Iskandarova, uprostřed, pomáhá nést rakev jeho sedmileté dcery Aysu, která byla zabita o den dříve během arménského raketového útoku ve vesnici Garayusifli poblíž města Barda*.[27]“ (Gall, 2020b) Fotografie je posledním snímkem v článku a je situována přes celou šířku pod odstavec, který popisuje přesun novinářů na nové místo a zároveň přidává další informace o fotografii. Snímek je tak doprovodem textu a přesně zobrazuje to, co je popsané slovy. Čtenář zde dostává úplnou informaci.

27 „*Rovshen Iskandarova, center, helped carry the coffin of his 7-year-old daughter, Aysu, who was killed the day before in an Armenian rocket attack in the village of Garayusifli, near the city of Barda*.“ (Gall, 2020b)

Pohřební scény jsou častým tématem novinářských fotografií dokumentujících neštěstí, jako jsou nemoci, válka nebo přírodní katastrofy. Dokazuje to třeba kontroverzní vítězná fotografie v hlavní kategorii *World Press Photo* z roku 2013 od Paula Hansena (Obrázek 32), která rovněž zachycuje pohřeb dětských obětí. Těla zemřelých dětí nese rodina následovaná davem, ale na zmíněné fotografii vidíme těla a obličeje mrtvých dětí. Na analyzovaném snímku tělo sice nevidíme, ale emoce rodiny mohou strhnout naši pozornost. Opět se objevují formule patosu. Téma navíc symbolizuje temnou stranu války, kdy umírají i děti. Právě ty jsou nejčastěji hybatelem emocí veřejnosti. Snímek je zasazen do kontextu dalších příběhů z okolí a s větší znalostí konfliktu je i lehce identifikovatelný díky červené látce pokrývající tělo, která odráží zvyk v Ázerbájdžánu. Přesto chybí výraznější akce a gesta, nebo něco, co by přímo „chytlo“ pozornost příjemce a již ji nepustilo. Pokud bychom to porovnali se snímkem Hansena, chybí fotografii větší detail na emoce zúčastněných. I proto funguje Prickettova scéna pohřbu dobře jako zpravodajská fotografie, ale bez článku by se sama o sobě do povědomí nezapsala. Proto se nejedná o vizuální tropu.



Obrázek 32 Vítězná fotografie v hlavní kategorii World Press Photo z roku 2013 od Paula Hansena

4.5.8 Loučení s domovem (15. listopadu 2020)

Poslední z analyzovaných snímků (Obrázek 33) zachycuje zcela odlišnou scénu než předchozí fotografie. Zobrazuje skupinu sedmi lidí v zimním oblečení, kteří v kostele zapalují svíčky. Gesto ženy nalevo od středu snímku vyjadřuje křižování a tím odkazuje na přítomnost v církevním objektu. Zapalování svíček je rovněž součástí církevních rituálů u různých náboženství a jsou obvykle aktem završení modlitby. Stojan se svícemi v zemině je dominantou snímku, ke kterému směřují téměř všechny pohledy, jedná se tedy převážně o *transakční reakce.* Výjimkou je muž vzadu, který se dívá neznámo kam. Objekt se svíčkami je zároveň centrem akce, protože většina vektorů se s ním propojuje skrze svíčky v rukách. Se zobrazenými je čtenář na stejné úrovni, nachází se tedy v rovnocenném vztahu. Vidí ale jenom jejich profily, a přes situování do polocelku má příjemce jistý odstup od osobní zóny postav. Svými emocemi upoutá čtenáře žena vpravo uprostřed, jež má v očích slzy a prožívá zřejmě silnější emoční pohnutí. Tím oproti ostatním vystupuje ze snímku spolu se svíčkami. Poměrně velká zrnitost a rozostřenost postav ukazuje na problémy techniky poradit si s nedostatkem světla, kde jeho hlavním zdrojem jsou právě svíčky. Díky tomu je fotografie laděná do žlutých odstínů. Autor rovněž musel vytáhnout stíny, aby byla vidět stěna v pozadí. Jsou zde tedy známky úprav. Scéna ale působí reálně, a i nadále tak pro čtenáře může plnit svou informační úlohu.



Obrázek 33 Mauricio Lima – Arméni v pátek zapalují svíčky během závěrečné mše v klášteře Dadivank (15. 11. 2020)



Obrázek 34 Masaccio – Adam a Eva vyhnáni z Edenu (1424-1425)

Fotografie od Mauricia Lima se objevila 15. listopadu 2020 v textu *After War Between Armenia and Azerbaijan, Peace Sees Winners and Losers Swap Places* (Po válce mezi Arménií a Ázerbájdžánem mír přihlíží, jak si vítězové a poražení mění místa) pár dní po konci války. Článek informuje o stavu a náladě v obou zemích po šest týdnů trvajícím konfliktu. Kromě oslav Ázerbájdžánců, kteří získali další část území v Náhorním Karabachu, se Arméni těžce srovnávali s prohrou a někteří museli opustit své domovy. Fotografie je již ke konci textu, kde zobrazuje, jak se poražení musí srovnat se svou prohrou a nést následky konfliktu. „*Arméni v pátek zapalují svíčky během závěrečné mše v klášteře Dadivank*,[28]“ (Troianovski a Gall, 2020) zní popisek přiložený k fotografii. Právě klášter Dadivank připadl po konci konfliktu pod ázerbajdžánskou správu a Arméni jej museli vyklidit. Lidé se tak sešli k posledním modlitbám a někteří nechávali na poslední chvíli před odchodem rychle pokřtít své děti. (Tamtéž) V případě emocí ženy se jedná o jiný druh truchlení, kterým se srovnává s tím, že musí opustit svůj domov a duchovní chrám. Ukazuje na další tvář války, kdy mnozí přicházejí o své domovy i po jejím konci. Podobná scéna, včetně emocí ženy, by se dala přirovnat k biblickému vyhnání Evy a Adama z ráje, jak jej třeba Masaccio zachytil v 15. století na fresce (Obrázek 34).

V případě tohoto snímku od Mauricia Lima chybí čitelná akce na těle, rovněž silnější emoce, které by více uhranuly diváka. Díváme se na postavy jenom z profilu a smutek spíše dovozujeme. Na druhou stranu má fotografie značnou symboliku díky zapalování svíček v kontextu odchodu z téměř 20 let obývaného území. Zároveň přihlížíme rodinnému aktu s dětmi, jež má značný dopad na budoucí generace a může utvářet budoucí smýšlení dětí. Snímek by jistě mohl fungovat i sám, přesto má hlavně informační hodnotu a je dobrým doplněním pro text. Vzhledem k chybějícím výrazným gestům a formulím patosu, a jen částečnému zachycení truchlení, se tato fotografie nedá považovat za vizuální tropu.

[28] „*Armenians lighting candles on Friday during a final religious service at the Dadivank monastery*.“ (Troianovski a Gall, 2020)

4.5.9 Shrnutí zanalyzovaného vzorku

Analýza ukázala, že z osmi fotografií splnilo náležitosti pět snímků. Potvrzuje to tak trend, který vysledovali již Marta Zarzycka a Martijn Kleppe ve své práci. (2013) Přesto válka v Náhorních Karabachu vykazuje značnou odchylku, kdy snímky truchlení jsou genderově vyvážené, někde dokonce převažují muži, což úplně neodpovídá jejich nálezům, a ani teorii Ruby, že ženy mají na „starosti" truchlení. (1999) Jinak navazuje na tradiční opakující se vzorce zobrazování války. Analýza rovněž ukázala podobnosti v kompozicích a tématice v porovnání s uměním. Problematickou částí analyzovaného vzorku však byl počet autorů fotografií. Až na jeden snímek všechny pořídil americký válečný fotograf Ivor Prickett, který dlouhodobě spolupracuje s deníkem *The New York Times*. Prickett má ale snadno rozpoznatelný rukopis. Jak je vidět i na fotografiích, často si hraje s kontrastem barev, a má rovněž umělecké tendence, což může zkreslovat analýzu. Na druhou stranu měl deník na místě vlastní reportéry a fotografy, čímž nesklouzl k agenturnímu zpravodajství a čtenářům se tak dostalo autentického sdělení, které bylo výsledkem spolupráce fotografů a novinářů.

Dalším problémem byla nevyváženost stran. Na základě poskytnutého prostoru bylo cítit, že autoři jsou spíše nakloněni straně Ázerbájdžánu. Jenom jedna fotografie z celého vzorku ukazovala ztráty Arménů. Na rozdíl od Ázerbájdžánců ne v souvislosti se smrtí, ale s vystěhováním. Přestože ztráty byly rozhodně na obou stranách. Toto mohlo být dáno i situací na místě, kterou ovšem nelze nezávisle ověřit.

4.6 Komparace fotografií truchlení při pandemii a válce

Přestože pandemie i válka jsou poznamenané smrtí, která zasáhla jejich blízké, jedná se o dva různé případy, kdy každý má trochu jiný náboj a symboliku. Zatímco smrt v případě koronaviru se odehrávala v nemocnicích, lidé v Náhorním Karabachu umírali na bojištích nebo před domovy svých příbuzných, kteří je našli přede dveřmi. Jejich smrt se tak odehrávala na pozadí konfliktu, který přestože skončil, očekává se do budoucna jeho další pokračování. Rakve byly zahalené vlajkami, rodiny v textech mluvily, že chtějí odplatu. U koronaviru byla jenom cítí bezmoc, kdy lidé byli vydání napospas systému a mohli jenom doufat, že pandemie zeslábne a zmizí. Přestože pak v druhé polovině již docházelo k obviňování ostatních, že začínají smrt ignorovat, stále spíše vzpomínali. Jejich smutek nelze nijak zlehčovat, analyzovaný vzorek válečných fotografií měl ale mnohem větší zásah. Emoce byly syrovější, větší geografická vzdálenost navíc uvolnila autorům více ruce, jak je

zmíněno i v teoretické části. (Sontag, 2011) To bylo způsobeno i mnohem větší tradicí válečného zpravodajství, jelikož koronavirus zasáhl v nečekaném a nebývalém rozsahu. Nebyly nastaveny jasně vymezené etické hranice stejně jako návod, jak postupovat. Práci fotografů navíc omezovalo riziko nákazy a jiné vládní restrikce, než tomu bývá během konfliktů. Zpočátku nebyly bližší informace o nákaze ani vlivu viru na lidské tělo, došlo tak k mnohem většímu omezení svobody novinářské práce, která se přesunula do online prostoru. To ovšem mělo vliv i na pokrývaní války v Náhorním Karabachu, jelikož konflikt se odehrával v době druhé vlny covidu. Agenda pandemie byla v zemi značně potlačena, do popředí se dostaly státní válečné zájmy. I když jsou v článcích o covidu-19 zmínky a místy lidé na fotografiích nosili i roušky, smrt se v tomto případě řešila především v rámci války.

Přesto obě události neukazovaly, až na jednu výjimku, tváře mrtvých. Tělo Fuada Izmayilova sice bylo na snímku včetně krvavých skvrn, jeho tvář ale byla přikryta. Ačkoli se tak smrt i díky koronaviru dostala více do veřejného prostoru, stále ji lidé berou jako něco, co by nemělo být viděno.[29] Kromě covidu-19 ale tuto hranici v letošním roce opět ještě více posunula válka na Ukrajině, kdy se do médií dostaly šokující záběry například z masakru v Buči nebo nádraží v Kramatorsku. V obou případech pracujeme převážně s *jistou smrtí* (Zelizer, 2010), která u války bývá mnohem konkrétnější. Platí to i v rovině příčiny, protože se u koronaviru postupem času zažila mediální rétorika, kdy pacienti umírali s covidem, jelikož se mnohdy nevědělo, zda je skutečně zabil virus, anebo jenom byl jenom spouštěčem jiné diagnózy, která konec zapříčinila. Na snímcích tak mnohdy byl jenom stín smrti, kdy pozůstalí vzpomínali, ale tělo jsme neviděli. Navíc zde mluvíme o medicínské smrti, která má méně násilnou podobu než ta válečné. I reakce pozůstalých jsou rozdílné, jak bylo vidět i v analýze. Zatímco rodiny mrtvých v Náhorním Karabachu vyzývaly k odplatě a považovali smrt za součást boje za své území, během koronaviru lidé bojovali převážně jenom s bezmocí. Nepřítel byl totiž neuchopitelný a vlastně neviditelný a zápasila s ním celá planeta. Rétorika u obou událostí je ovšem velmi podobná, jelikož i v případě covidu jsme „šli do boje“.

Zajímává je v obou případech rozdílná práce nejenom s barevností snímků, ale i jejich obsahem. Jak již bylo řečeno výše, vzorek z Náhorního Karabachu je mírně zkreslený téměř stoprocentním zastoupením jednoho autora s výrazným rukopisem,

29 Tento závěr potvrdila i práce *Proměna mediální obrazu smrti ve fotožurnalismu* (Jarolímková, 2020).

přesto ale válečné fotografie vykazují větší sklon k úpravám a podobnosti skrze vizuální tropy, což potvrzuje i teoretický rámec z předchozích kapitol. Barvy tak bývají velice výrazné, aby podtrhly třeba krev nebo kontrast mezi životem a smrtí. U válečných snímků jsou fotografie většinou přímo z bojové linie a fotografové mají také přístup k exkluzivnějším materiálům, kterými chtějí upoutat a šokovat čtenáře, aby obrátil svoji pozornost ke konfliktu. Lidé chtějí, aby jejich smutek někdo někam přenesl, musejí ale jednat rychle. Proto mohou kvůli zjednodušení práce a lehčí rozpoznatelnosti fotografové sklouzávat právě k tropám. V případě koronaviru, pokud se chtěli dostat opravdu ke smrti, museli autoři dodržet velmi přísná bezpečností opatření a nutností bylo svolení nejenom od nemocnice, ale i od rodin, kdy každá nemusela chtít vpustit cizího člověka do posledních okamžiků se svými blízkými. Na rozdíl od války novináři i fotografové mnohdy sklouzávali k použití černobílých barev, kdy chtěli navodit atmosféru vzpomínání a smrti. Černobílé snímky totiž bývají mnohdy používané na partech, hrobech nebo memoriálech a černá barva je úzce spojená se smrtí. Navíc dodá snímkům „filmový“ nádech a podtrhne pochmurnou atmosféru zvýrazněním stínů a emocí.

Gesta a výrazy jsou ala stejné. Pokleslé koutky úst, pro nás tiché výkřiky, slzy, pevně semknutá víčka, zhroucené držení těla, obětí, sepjaté ruce, dlaně dotýkající se rakve. To jsou prvky, které se opakují napříč oběma tématy. Smutek a truchlení jsou tak stejné, jenom se proměňuje místo, okolnosti nebo jejich intenzita. Přesto u obou byla vidět bolest, kterou v souvislost se smrtí svých blízkých prožívali. Někdy se dokonce slzy objevily i během ztráty domova, protože pro někoho to může být stejné, jako ztratit člena rodiny.

Závěr

Na první pohled se může zdát, že truchlení je něco osobního a kódovaného skrze kulturní zvyklosti. Tato práce však potvrdila, že je to především v případě smrti emoce, která ji velmi často v médiích doprovází. Rovněž je nedílnou součástí vyrovnávání se se ztrátou někoho blízkého a vstupuje tak i do procesu vzpomínání. Vizuální zpracování se ovšem tematicky velmi opakuje, jak je nejenom zmíněno v teoretické části, ale následně i v analýze. Přítomnost vizuálních trop byla prokázána u devíti z 16 analyzovaných snímků, což potvrzuje trend, kdy formule patosu prostupují současnou vizuální kulturou a fotografové mají tendenci sklouzávat k použití opakujících se témat a gest v případě válečného zpravodajství a reportování o pandemii koronaviru. Dělo se tak u snímků z války v Náhorním Karabachu a koronaviru za rok 2020, které splňovaly čtyři atributy podle Marty Zarzycké a Martijna Kleppeho (2013) – jednalo se o detail nebo celek, byl zde přítomný člověk, který představoval „akci“, postavy rovněž měly ve tváři silné emoce spojené s truchlením, používaly výrazná gesta, a na závěr fotografie fungovala i sama za sebe a byla zasezena do rozsáhlejšího kontextu daného problému. Důležitou roli hrály i popisky, které posouvaly děj snímků. Zatímco ale Zarzycká a Kleppe ve svém výzkumu rozpoznávají více trop, v případě této práce se jednalo pouze o čtyři zmíněné, jmenovitě: truchlící muž, truchlící žena, pohřeb/rakev a mužské mrtvé tělo. (2013) V rámci analýzy byla ovšem přidána i další tropa truchlícího dítěte. Truchlení bylo nejčastěji znázorněno na větších skupinách, kde byla zastoupena obě pohlaví. Ženy vykazovaly v těchto snímcích mnohem silnější emoce, což potvrzuje stereotyp ženy jako nositelky rodinného smutku a „slabšího“ pohlaví. (Ruby, 1999; Zarzycká, 2009; Zarzycká a Kleppe, 2013) Rozpor však nastal v zastoupení mužů u fotografií z Náhorního Karabachu, kdy v polovině případů oni ukazovali své emoce a na snímcích nebyly téměř žádné ženy. V tomto případě však mohly roli hrát místní zvyky nebo bezpečnostní situace. Na jedné z fotografiích se rovněž objevila i dětská oběť, a přestože tento snímek nakonec nebyl považován za tropu, je důležité zmínit, že podobný obsah se pokládá za jednu z nejsilnějších trop vůbec. V tomto případě nebylo možné s jistotou identifikovat oběť, jiný snímek truchlícího dítěte z doby covidu však fungoval velmi podobně. Zobrazení emocí dětí totiž ukazuje události z pohledu těch nejzranitelnějších, kteří nemohou nic dělat, což v příjemcích probouzí touhu je chránit a reagovat.

Na základě přiložených uměleckých děl byla rovněž prokázaná podobnost mezi uměním a dnešní fotografií, pro kterou je i nadále inspirací. Přesto je nutné opět upozornit, že v případě koronaviru se jednalo jenom o výběr z mnohem většího vzorku. V některých případech tak byly podobnosti ještě markantnější, kvůli náhodnému výběru se ale do práce tyto fotografie nedostaly. I tak se potvrdil předpoklad, že téma truchlení je často zobrazené pomocí vizuálních trop, které čerpají z historických obrazových materiálů.

Snímky truchlení z mediálního obsahu tvořily velmi malé procento. Ukazuje to tak i na stálý odstup médií v případě pokrytí smrti, které je pořád značně kontrolované. (Jarolímkovová, 2020) Vzorek *The New York Times* přesto prezentoval velmi kvalitní zpravodajství o obou událostech, kdy deník využíval svých reportérů, kteří byli doprovázeni ve většině případů fotografy, takže vznikly velmi komplexní a ucelené zprávy. Zachycení truchlení se však objevovalo zásadně u velkých příběhů, kdy podtrhovalo zmiňované příběhy. U menších zpráv jeho přítomnost byla minimální a autoři často pracovali s agenturními fotografiemi nebo s archivem, takže se některé snímky objevily i u jiných událostí, než ke kterým byly původně zamýšleny. V případě koronaviru navíc záleželo i na období, kdy po poměrně plodném začátku pandemie nastal během léta útlum, což bylo již od počátku vzhledem k vývoji situace očekávatelné. Překvapující byl ovšem minimální opětovný nárůst během podzimních a zimních měsíců, kdy covid-19 nabíral na síle. To zapříčil prostor média věnovaný spíše blížícím se prezidentským volbám a začátku očkování proti koronaviru.

Práce postupně čtenáře provedla úvodní teoretickou sekcí, kde popsala, jak paměť pracuje s vizualitou a jak se projevuje její vliv na pamatování a vzpomínání, včetně dnešní digitální doby. Následovalo představení tématu truchlení v novinářské práci a spojitost s válečným zpravodajstvím. Závěr pak patřil umění, které je inspiračním zdrojem fotografů a zároveň je popsán i jeho vliv na diváky. Celou teorií prostupovaly vizuálních tropy v definici a pojmenování různých autorů a v různých kontextech. Zajímavostí ovšem bylo, jak na sebe autoři vzájemně reagovali, čili jsme postupně viděli vývoj pojetí trop do dnešní doby. Praktická část tento trend hledala v praxi v americkém deníku, bylo by ovšem zajímavé podrobit podobné analýze i české médium, kde by mohlo dojít ke srovnání. V této diplomové práci na to bohužel nebyl prostor, může však být inspirací pro budoucí akademické bádání. Zvolená metoda by byla pro další zpracování vhodná, přesto je ale opět důležité zmínit limity, na které v průběhu analýzy práce narazila. V případě koronaviru snímky značně omezil náhodný výběr z manuálně vybraného vzorku, kdy byly zvoleny

fotografie, které přestože splňovaly parametry pro jejich výběr, ve výsledku neměly takový zásah a nesplňovaly náležitosti pro vizuální tropy. U Náhorního Karabachu zase z důvodů značné vzdálenosti, relativně krátkého konání a lokálnosti konfliktu nedošlo k větší různorodosti snímků z důvodu minimálního fotografického pokrytí. Navíc byl čtenářovi nabídnutý poměrně jednostranný pohled na událost. Zkreslení může být zaznamenáno i v případě identifikace vizuálních trop podle Zarzycké a Kleppeho, jelikož se jedná o kvalitativní metodu, která je založena na vnímaní a znalostech autora. Jinak ale změna metody analýzy oproti plánované tezi poskytla práci mnohem větší prostor pro zhodnocení vlivu vizuálního mediálního obsahu na čtenáře v rámci daného sdělení. V porovnání se zamýšlenou vizuální analýzou v konceptu kulturálních studií dle Thea van Leeuwen a Carey Jewitt a sémiotickou analýzou Rolanda Barthese byl tak brán v potaz nejenom záměr autora fotografií, ale i divák byl považován za aktivního příjemce, který s obsahem pracuje.

Summary

The aim of the thesis *Mourning and visual tropes in photojournalism* was to show trends of visual tropes according to Marta Zarzycka a Martijn Kleppe in current media coverage. To specify the topic, the theme of mourning is connected with the event of the pandemic of coronavirus and the war in Nagorno-Karabakh in 2020. The source for the analysis of 16 photos was the American newspaper *The New York Times* which is famous for the quality of the reporting and engagement of the photographer for their articles. To sum up the analysis, from 16 pictures 9 of them identify as visual tropes of mourning – the mourning women, mourning man, funeral, mourning child, and the dead body of the man. The mourning happens mostly in groups and the stereotype the women as a symbol of grieving was proven. However, especially in photos from Nagorno-Karabakh, men also took a bigger part and they showed unusually strong emotion. Moreover, the thesis also pointed out the resemblance of some photography with paintings which is a practical demonstration of Aby Warburg's formula of pathos in the current visual culture.

The opening of the theoretical part focused on how visual culture forms and influences our memory. The main source was the work of Marianne Hirsch and her focus on the generation of children of survivors of concentration camps from the second world war. She uses her term "postmemory" for forming their memory as they live the events of their parents' lives through stories and also photographs which became figures of memory. Furthermore, the thesis also took into account the influence of modern technologies on memory. The following part aimed to show how photography depicts death not only in media outlets but also within our personal space. The work of Roland Barthes, Susan Sontag, and Barbier Zelizer was the main inspiration. The last part then pointed out the role of mourning in the art and how the recipient is trying to understand it and is influenced by it.

Mourning is the emotion that is strongly connected with death and the thesis *Mourning and visual tropes in photojournalism* show how important part of media coverage is.

Použitá literatura

Knihy:

ALLAN, Stuart. *Online news: journalism and the internet*. Maidenhead ; Berkshire: Open University Press, 2006, 208 s. ; 24 cm. ISBN 0-335-22121-1.

ALLAN, Stuart a Barbie ZELIZER, 2004. *Reporting war: Journalism in wartime*. New York: Routledge. ISBN 0-203-49756-2.

BARTHES, Roland a Miroslav PETŘÍČEK. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Praha: Fra, 2005, 123 s.: il., portréty, fot. ISBN 978-80-86603-28-5.

BARTHES, Roland a Josef FULKA. *Mytologie*. Třetí vydání v českém jazyce. Praha: Dokořán, 2018, 173 stran; 21 cm. ISBN 978-80-7363-888-7.

BAUMAN, Zygmunt. *The individualized society*. John Wiley & Sons, 2013.

BELTING, Hans a Iva KRATOCHVÍLOVÁ, 2021. *Antropologie obrazu: Návrhy vědy o obrazu*. Brno: Books & Pipes Publishing. ISBN 978-80-7485-250-3.

BERGER, John. *O pohledu*. Praha: Agite/Fra, 2009, 225 stran: ilustrace; 18 cm. ISBN 978-80-86603-81-

BOLTER, Jay David a Richard A. GRUSIN. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000, xi , 295 stran : ilustrace ; 23 cm. ISBN 0-262-52279-9.

BRINKEMA, Eugenie. *The forms of the affects*. Durham: Duke University Press, 2014, xvi, 347 s., [1] l. obr. příl.; 24 cm. ISBN 978-0-8223-5644-8.

BUTLER, Judith, et al. *Precarious life: The powers of mourning and violence*. verso, 2004.

CAPLE, Helen. *Photojournalism: a social semiotic approach*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, xvi, 237 stran: ilustrace; 23 cm. ISBN 978-0-230-30100-9.

DEBORD, Guy, Josef FULKA a Pavel SIOSTRZONEK. *Společnost spektáklu*. V Praze: Intu, 2007, 157 s.; 21 cm. ISBN 978-80-903355-5-4.

DIDI-HUBERMAN, Georges a Josef FULKA. N*infa moderna: esej o spadlé draperii*. Praha: Agite/Fra, 2009, 211 stran: ilustrace. ISBN 978-80-86603-80-3.

DIDI-HUBERMAN, Georges a Martin HYBLER. *Před časem*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu - Barrister & Principal, 2008, 277 s.: il. ; 20 cm. ISBN 978-80-87029-41-1.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in spite of all: four photographs from Auschwitz*. University of Chicago Press, 2008.

ELKINS, James a Markéta BLAŽKOVÁ. *Proč lidé pláčou před obrazy: příběhy lidí, které obrazy dojaly k slzám. Praha*: Academia, 2007, 214 s.: il. (některé barev.); 20 cm. ISBN 978-80-200-1509-9.

ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar; YOUNG, Sara B. (ed.). *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. de Gruyter, 2008.

ERLL, Astrid a Sara B. YOUNG. *Memory in culture*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011, ix, 209 stran; 22 cm. ISBN 978-0-230-29745-6.

FLUSSER, Vilém, Božena KOSEKOVÁ, Josef KOSEK a Karel THEIN. *Za filosofii fotografie*. Vydání druhé, upravené. Praha: Fra, 2013, 103 stran; 18 cm. ISBN 978-80-86603-79-7.

FREUD, Sigmund. *On murder, mourning and melancholia*. Penguin UK, 2005.

GOMBRICH, E. H. (Ernst Hans), Miroslava GREGOROVÁ, Jan MALÝ, Josef KRÁSA a Lubomír KONEČNÝ. U*mění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, 534 stran: ilustrace (některé barevné), portréty; 22 cm.

GOMBRICH, E. H. (Ernst Hans). *The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon Press, 1982, 320 stran: ilustrace. ISBN 0-7148-3243-X.

HALL, Stuart. *Representation: cultural representation and signifying practices*. London: Open University Press, 2003, 400 stran: ilustrace. ISBN 0-7619-5432-5.

HIRSCH, Marianne. *Family frames: photography, narrative and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997 - 1997, xiv, 304 s. : čb. fot. ISBN 978-147000-748-5.

HIRSCH, Marianne. T*he generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012, 305 s. : fot. ISBN 978-0-231-15652-3.

HOSKINS, Andrew. *Digital memory studies: media pasts in transition*. London: Taylor and Francis, 2017, 1 online resource (326 pages): illustrations. ISBN 1-317-26742-7. Dostupné z: doi:10.4324/9781315637235

LÁB, Filip, 2021. *Postdigitální fotografie*, Praha: Karolinum. ISBN 9788024647609.

LÁBOVÁ, Alena a Filip LÁB, 2009. *Soumrak fotožurnalismu?: manipulace fotografií v digitální éře.* Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-1647-6.

MIKŠ, František a Ladislav KESNER. *Gombrich: porozumět umění a jeho dějinám*. Brno: Barrister & Principal, 2009 - 2010, 247 s. : il. ; 23 cm. ISBN 978-80-210-5177-5.

MORAVEC, Václav. *Proměny novinářské etiky*. Praha: Academia, 2020, 467 stran: ilustrace, fotografie; 23 cm. ISBN 978-80-200-3111-2.

POGAČAR, Martin. Culture of the Past. *Digital Memory Studies* [online]. 1. Routledge, 2018, 27-47 [cit. 2022-06-11]. ISBN 1138639389. Dostupné z: doi:10.4324/9781315637235-2

ROTHBERG, Michael. *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009, xvii, 379 s. : il. ; 24 cm. ISBN 978-0-8047-6217-5.

SONTAG, Susan a Pavel VANČÁT. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002, 181 s. ISBN 80-7185-471-9.

SONTAG, Susan a Petr FANTYS. *S bolestí druhých před očima*. Praha: Paseka, 2011, 113 stran; 20 cm. ISBN 978-80-7432-092-7.

ZELIZER, Barbie. *About to die: how news images move the public*. New York: Oxford University Press, 2010, ix, 415 stran: ilustrace; 24 cm. ISBN 978-0-19-975213-3.

ZELIZER, Barbie (ed.). *Visual culture and the Holocaust*. A&C Black, 2001.

Akademické práce:

GHAZZI, Omar Al. "*Citizen Journalism" in the Syrian Uprising: Problematizing Western Narratives in a Local Context.* Communication theory [online]. Hoboken, USA: Wiley Subscription Services, 2014, 24(4), 435-454 [cit. 2022-07-22]. ISSN 1050-3293. Dostupné z: doi:10.1111/comt.12047

JAROLÍMKOVÁ, Zuzana. *Proměny mediálního obrazu smrti ve fotožurnalistice.* Praha, 2020. 97 s. Bakalářská práce (Bc). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce doc. Mgr. MgA. Filip Láb, Ph.D.

ZARZYCKA, Marta. Mad*onnas of Warfare, Angels of Poverty: Cutting through press photographs.* Photographies [online]. Abingdon: Taylor & Francis, 2012, 5(1), 71-85 [cit. 2022-06-18]. ISSN 1754-0763. Dostupné z: doi:10.1080/17540763.2012.655945

ZARZYCKA, Marta a Martijn KLEPPE. *Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009-11*. Media, culture & society [online]. London, England: SAGE Publications, 2013, 35(8), 977-995 [cit. 2022-06-18]. ISSN 0163-4437. Dostupné z: doi:10.1177/0163443713501933

Internetové zdroje:

ANDERSON, Sam, 2020. The Surreal Fine-Art Spectacle in Laguna Beach. *The New York Times*[online]. New York [cit. 2022-07-06]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2014/09/14/magazine/the-surreal-fine-art-spectacle-in-laguna-beach.html

BAKER, Kim, 2020. A Nursing Home's 64-Day Covid Siege: 'They're All Going to Die'. *The New York Times* [online]. New York [cit. 2022-07-20]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2020/06/08/us/coronavirus-nursing-home-vermont-deaths.html

CABRERA, José María León a Anatoly KURMANAEV, 2020. Ecuador Gives Glimpse Into Pandemic's Impact on Latin America. *The New York Times* [online]. New York [cit. 2022-07-20]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2020/04/08/world/americas/ecuador-coronavirus.html

COVID-19: Přehled aktuální situace v ČR [online], 2022. Praha: Ministerstvo zdravotnictví České republiky [cit. 2022-07-21]. Dostupné z: https://onemocneni-aktualne.mzcr.cz/covid-19

CRAMER, Maria, 2020. The Virus Killed an Officer. His Town Lined the Streets to Mourn Him. *The New York Times* [online]. New York [cit. 2022-07-20]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2020/05/14/nyregion/coronavirus-nj-police-officer-death-funeral.html

GALL, Carlotta, 2020. Roots of War: When Armenia Talked Tough, Azerbaijan Took Action. *The New York Times* [online]. New York [cit. 2022-05-19]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2020/10/27/world/europe/armenia-azerbaijan-nagorno-karabakh.html

FINK, Sheri, 2020. Grandma Rocket, the Virus and a Family Whose Love Bridged 2,500 Miles. *The New York Times* [online]. New York [cit. 2022-07-20]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2020/05/02/nyregion/hospital-family-coronavirus.html

GALL, Carlotta, 2020b. In Azerbaijan, a String of Explosions, Screams and Then Blood. *The New York Times* [online]. New York [cit. 2022-05-19]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2020/10/28/world/europe/azerbaijan-barda-armenia-rockets-karabakh.html?searchResultPosition=1

HERNÁNDEZ, Javier C. a Austin RAMZY, 2020. China Confirms New Coronavirus Spreads From Humans to Humans. *The New York Times* [online]. [cit. 2022-07-21]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2020/01/20/world/asia/coronavirus-china-symptoms.html?searchResultPosition=12

John Hopkins University: Coronavirus Resource Center [online], 2022. Baltimore [cit. 2022-07-21]. Dostupné z: https://coronavirus.jhu.edu/map.html

JONES, Maggie, 2020. How Do You Maintain Dignity for the Dead in a Pandemic?. *The New York Times* [online]. New York [cit. 2022-07-20]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2020/05/14/magazine/funeral-home-covid.html

KELLEHER, Katy, 2020. Art Recreation Is the Only Good Instagram Challenge. *The New York Times*[online]. New York [cit. 2022-07-06]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2020/04/16/style/art-recreation-challenge-coronavirus.html?searchResultPosition=108

KRAMER, Andrew E., 2020. Facing Military Debacle, Armenia Accepts a Deal in Nagorno-Karabakh War. *The New York Times* [online]. New York [cit. 2022-05-19]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2020/11/09/world/middleeast/armenia-settlement-nagorno-karabakh-azerbaijan.html

MERVOSH, Sarah Mervosh, J. David GOODMAN a Julie BOSMAN, 2020. 'It's Traumatizing': Coronavirus Deaths Are Climbing Once Again. *The New York Times* [online]. New York [cit. 2022-07-20]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2020/11/14/us/coronavirus-deaths.html

PÉREZ-PEÑA, Richard, 2020. Coronavirus Deaths Pass One Million Worldwide. *The New York Times* [online]. New York [cit. 2022-07-06]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2020/09/28/world/covid-1-million-deaths.html

RABIN, Roni Caryn Rabin, 2020. First Patient With Wuhan Coronavirus Is Identified in the U.S. *The New York Times* [online]. [cit. 2022-07-21]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2020/01/21/health/cdc-coronavirus.html

ROBERTSON, Campbell a Annie FLANAGAN, 2020. A Springtime of Death in New Orleans. *The New York Times* [online]. New York [cit. 2022-07-20]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/interactive/2020/05/16/us/new-orleans-burials-coronavirus.html

ŠTORKÁN, Martin, 2021. Od prvních nakažených k více než 20 000 mrtvých. Český rok s koronavirem den po dni. *IROZHLAS.cz*[online]. Praha: Český rozhlas [cit. 2022-07-21]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/koronavirus-covid-cesko-ockovani-testovani-vakciny-epidemie-andrej-babis-jan_2103010705_ace

TROIANOVSKI, Anton, 2020. Bored Russians Posted Silly Art Parodies. The World Has Joined In. *The New York Times* [online]. New York [cit. 2022-07-06]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2020/04/25/world/europe/russia-Facebook-art-parodies.html?searchResultPosition=22

TROIANOVSKI, Anton a Carlotta GALL, 2020. After War Between Armenia and Azerbaijan, Peace Sees Winners and Losers Swap Places. *The New York Times* [online]. New York [cit. 2022-05-19]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2020/11/15/world/europe/azerbaijan-armenia-nagorno-karabakh.html?action=click&module=RelatedLinks&pgtype=Article

WEE, Sui-Lee Wee a Donald G. MCNEIL JR., 2020. From Jan. 2020: China Identifies New Virus Causing Pneumonialike Illness. *The New York Times* [online]. [cit. 2022-07-21]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2020/01/08/health/china-pneumonia-outbreak-virus.html?searchResultPosition=1

WITZ, Billy, 2020. College Football's Worst Fear in the Pandemic: The Death of a Player. *The New York Times* [online]. New York [cit. 2022-07-20]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2020/09/23/sports/ncaafootball/college-football-death-jamain-stephens.html

Teze Diplomové práce

SCHVÁLENO

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK
Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce

TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:
Jarolímková, Zuzana; Bc.

Razítko podatelny:
Univerzita Karlova
Fakulta sociálních věd
Došlo dne: 28 -07- 2021 -1-
Čj: 182 Příloh:
Přiděleno:

Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:
2020/2021

E-mail diplomantky/diplomanta:
jarozu13@gmail.com

Studijní obor/forma studia:
Žurnalistika / prezenční

Název práce v češtině:
Téma truchlení a vizuální tropy ve fotožurnalismu

Název práce v angličtině:
Mourning and visual tropes in photojournalism

Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: *ZS 2012/2013*)
(diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí)p
LS 2021/2022

Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků):
S opakováním témat v obrazech pracuje již v 19. století německý historik umění Aby Warburg, který pomocí formulí patosu upozorňuje na určité typy vyobrazení (gest) spojených s emocemi, které se opakují bez ohledu na kulturu. Ustálené obrazy, které reprezentují určité události či emoce pak definuje i Marianne Hirsch pod pojmem vizuální figury paměti. Ty demonstruje především na fotografiích z holocaustu, které daný konflikt reprezentují a vytvářejí pro další generace způsob vzpomínání, takzvanou postmemory.
Přestože dnes převládá fotografie nad malbou, stále jí je silně ovlivněna a autoři se mnohdy svou stylizací snaží napodobit slavná umělecká díla. Na neustále opakující se témata a stylizace ve fotografii poukázali svým výzkumem Marta Zarzycká a Martijn Kleppe, kteří zde pracují s pojmem vizuální tropy. Zarycká se ve svém delším textu zaměřuje na zobrazování žen ve válečných konfliktech v pozici Madonny a piety. Křesťanskou ikonografii v novinářské fotografii pak nachází i Terence Wright, který ji demonstruje na zobrazování uprchlické krize. Jejich použití v nás má vyvolat emoce, což odpovídá i obratu k afektu, který můžeme v posledních letech zaznamenat v mediální teorii.
Pokud budeme pozorně sledovat novinářské fotografie, zjistíme, že se tento trend projevuje i ve snímcích znázorňujících truchlení a smutek, které jsou často zachyceny pomocí podobných kompozic jako na obrazech ve světových galeriích. Cílem práce tak bude poukázat na podobnost stylizace tématiky truchlení u novinářské fotografie a malířství spolu s jejich rozdílným vyobrazením u různých typů událostí.

Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků):
Cílem práce je poukázat na trend vizuálních trop v tématu truchlení v novinářské fotografii a jejich inspiraci v klasickém umění. Předpokladem je nalezení podobnosti mezi fotografiemi z médií a slavnými uměleckými díly.
V praktické části se budu snažit na vybraných fotografiích a obrazech poukázat na výskyt vizuálních trop pomocí obsahové vizuální analýzy dvou událostí roku 2020 – pandemie koronaviru a konfliktu v Náhorním Karabachu zaznamenané v tištěném a internetovém médiu The New York Times. Součástí bude i komparace zobrazení truchlení v jednotlivých událostech.

Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):
Teoretická část
1. **Úvod** – seznámení s tématem a problematikou

2. **Paměť a vizualita**
3. **Téma truchlení v klasickém umění**
4. **Smrt, truchlení a zármutek v novinářské fotografii** – úvod do teorie fotografie smrti a utrpení v novinářské fotografii a její vnímání publikem
5. **Vizuální tropy ve fotožurnalismu** – představení pojmu, role ve vizuální kultuře

Praktická část

6. **Metodologie**
7. **Kvalitativní výzkum** – obsahová a komparativní vizuální analýza
8. **Závěr**

Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období):
Kvalitativní část výzkumu bude čerpat z fotografií z archivu deníku The New York Times za rok 2020. Zpracovány budou publikované fotografie z konfliktu v Náhorním Karabachu od září do listopadu 2020. Vzhledem k většímu počtu snímku zobrazující truchlení v souvislosti s koronavirem, v tomto případě bude k výběru vzorku použita metoda losu.

Metody (techniky) zpracování materiálu:
Zvolenou metodou je vizuální analýza podle konceptu kulturálních studií dle Thea van Leeuwen a Carey Jewitt. Doplněna bude o sémiotickou analýzu podle Rolanda Barthese. Výstupy z obou vzorků následně podrobím komparativní analýze, abych zjistila případné rozdíly v zobrazování truchlení u rozdílných událostí.

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

BERGER, John. *Způsoby vidění / John Berger; překlad a doslov Andrea Průchová.* 2016. ISBN 9788087260784.
Berger se ve svých esejích zaobírá masovým vnímáním umění a kultury ve 20. století. Důležitým tématem jeho díla je distribuce a komercionalizace. Přináší i revoluční pohled na umění a jeho vnímaní jako takové.

BRINKEMA, Eugenie. *The forms of the affects / Eugenie Brinkema. 2014. ISBN 9780822356448.*
V posledních letech došlo v naší kultuře k emocionálnímu obratu, kdy se klade velký důraz na emoce. Autorka ve své knize pracuje s afektovou teorií, v jedné z kapitol se zaměřuje i na práci s emocemi v rámci zobrazování truchlení.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii* / Georges Didi-Huberman. 2009. ISBN 9788086603803.
Didi-Huberman v knize rozpracovává pojem Nachleben od Aby M. Warburga, který by se dal přeložit jako přežívání. Autoři tím chtějí poukázat na přenos především gest v čase.

ELKINS, James, 2007. *Proč lidé pláčou před obrazy: příběhy lidí, které obrazy dojaly k slzám.* Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1509-9.
Pomocí této knihy se pokusím porozumět, jakým způsobem lidé nahlíží na obrazy a jaké pocity v nich vyvolávají. Autor se zaměřuje na proměnu vnímání umění, a jak se proměňují naše citové vazby k němu.

GOMBRICH, E. H. *Příběh umění / E. H. Gombrich; z anglického originálu přeložila Miroslava Tůmová.* 1997. ISBN 8020406859.
Kniha příběh umění přináší přehled historie umění, jeho proměny a nejvýznamněji představitele jednotlivých směrů.

JOHANNSEN, Rolf H. *Slavné obrazy: 50 nejvýznamnějších maleb dějin umění / v podání Rolfa H. Johannsena ; [z německého originálu… přeložil Vladimír Čadský].* 2004. ISBN 8072096397.
Přehled 50 významných obrazů dějin umění zasazené do kontextu života a díla autora. Kniha čtenáře seznamuje, proč jsou jednotlivá díla stěžejní.

KRESS, Gunther, VAN LEEUWEN, Theo, ed., 2006. *Reading images: the grammar of visual design*. 2nd ed. London: Routledge. ISBN 0-415-31915-3.
Titul by se dal považovat za „návod" jak číst různé druhy obrazů. Poskytuje příručku, jak si interpretovat vizuální obrazy.

RUBY, Jay. *Secure the Shadow: death and photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995. ISBN 0-262-18164-9
Kniha vychází z materiálů ze Spojených států amerických od roku 1840 do roku vydání knihy. Důraz je kladen především na posmrtné fotografie jako formu terapie pro rozloučení se s blízkými osobami.

SONTAG, Susan. *S bolestí druhých před očima*. Praha: Paseka, 2011. ISBN 978-80-7432-092-7.
Jedno z nejvýznamnějších děl zaměřené na tématiku smrti ve fotožurnalismu. Autorka se zaobírá zobrazováním smrti a následnou distribucí skrze médium a jak finální výsledek působí na čtenáře. Důležitým aspektem ji pro ni etická stránka problematiky.

SHIELDS, David, 2015. *War Is Beautiful: The New York Times Pictorial Guide to the Glamour of Armed Conflict. New York: powerHouse Books. ISBN 978-1-57687-759-3.**
Shields ve své publikaci zanalyzoval válečné fotografie na titulních stranách amerických novin The New York Times. Svou prací se snaží upozornit na tendenci fotografů vyobrazit citlivý obsah velmi líbivě až s nádechem krásy.

VAN LEEUWEN, Theo a Carey JEWITT, 2002. *Handbook of visual analysis*. [2. vyd.]. Londýn: Sage Publications. ISBN 0761964762
Kniha přestavuje různé metody vizuální analýzy. Pro mé potřeby jsem zvolila vizuální analýzu v konceptu kulturárních studií.

ZELIZER, Barbie. *About to Die: How News Images Move the Public*. New York: NY: Oxford University Press, 2010. ISBN 9780199752133.
Jak se vlastně koukáme na smrt? S tím čtenáře seznamuje ve své knize Barbie Zelizer, kde jednotlivé fotografie smrti i kategorizuje. Zdrojem jsou pro ni především záznamy válečných konfliktů nebo přírodních katastrof. Také se zaměřuje na formování názoru diváka skrze médium.

Diplomové a disertační práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)
JAROLÍMKOVÁ, Zuzana. Proměny *mediálního obrazu smrti ve fotožurnalistice*. Praha, 2020. 97 s. Bakalářská práce (Bc). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce doc. Mgr. MgA. Filip Láb, Ph.D.

MACKŮ, Anna. *Percepce válečné fotografie 21. století a její etické aspekty*. Praha, 2018. 77 s. Bakalářská práce (Bc.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra žurnalistiky. vedoucí bakalářské práce Doc., Mgr. et MgA. Filip Láb, Ph.D.

PRŮCHOVÁ, Andrea. *Figury a stopy paměti. Proměny dynamiky kulturní paměti ve vztahu k vizuální kultuře*. Praha, 2018. 246 s. Disertační práce (Ph.D.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií. Katedra sociologie. Školitel: Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.

STUCHLÁ, Vladimíra, 2018. *Vývoj etiky umírání s příklady dobových uměleckých děl a s důrazem na křesťanský pohled*. Praha, 2018. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, Katedra teologické etiky a spirituální teologie. Vedoucí práce Libor Ovečka; oponent práce Mireia Ryšková.

Datum / Podpis studenta/ky
27. 7. 2021 .....

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:
Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:
Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:
Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám. **Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.** **Průchová Hrůzová Andrea** **Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga** **Datum / Podpis pedagožky/pedagoga**

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT **VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ** A VE **DVOU** VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI **VYZVEDNOUT** V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A **NECHAT VEVÁZAT** DO OBOU VÝTISKŮ DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO OBORU.

Seznam příloh

Příloha č. 1: Margaret Bourke White – The Living Death at Buchenwald (1945) (fotografie)

Příloha č. 2: Art Spiegelman – The First Maus (1972) (obrázek z knihy)

Příloha č. 3: Annie Flanagan, The New York Times 14. května 2020 (fotografie)

Příloha č. 4: Ukázky z článků The New Yora Times z března a dubna 2020

Příloha č. 5: Giotto – Oplakávání Krista (freska)

Příloha č. 6: Bühlerův model komunikace (Mikš a Kesner, 2010: 170)(graf)

Příloha č. 7: Vliv úhlu pohledu na příjemce (Kress a van Leeweun, 2020: 317) (graf)

Příloha č. 8: Dimenze vizuálního prostoru (Kress a van Leeweun, 2020: 317)

Příloha č. 9: Jose Sanchez – Žena týden truchlila před hřbitovem v Guayaquile vedle lepenkových krabic používaných jako rakve (8. 4. 2020) (fotografie)

Příloha č. 10: Aleksander Gierymski – Selská rakev (1894) (obraz)

Příloha č. 11: Victor J. Blue – Paní Rendón a pan Valencia pláčou poté, co jim bylo dovoleno vidět její babičku v nemocnici (2. 5. 2020) (fotografie)

Příloha č. 12: Philip Montgomery – Gurmit Kaur (vlevo) se svými pěti dcerami během malého obřadu, který se konal za Paramjita Singha Purewala, v pohřebním domě bratrů Farengaových 10. dubna (14. 5. 2020) (fotografie)

Příloha č. 13: Edvard Munch – Strasti smrti (1915) (obraz)

Příloha č. 14: W. Lee – Rodina důstojníka Charlese Robertse během memoriálu před obecní budou v Glen Redge, New Jersey, která se odehrála ve čtvrtek (14. 5. 2020) (fotografie)

Příloha č. 15: Norman Rockwell – Uprchlík (1958) (obraz)

Příloha č.16: Zacob Hannah – Peter Lavallee u hrobu jeho přítele Boba Poulina, který zemřel poté, co se nakazil virem v Burlingtonu (8. 6. 2020) (fotografie)

Příloha č. 17: James Guthrie – Pohřeb na Vysočině (1882) (obraz)

Příloha č. 18: Jeff Swensen – Stephensův pohřeb se konal v Pentecostal Temple Church of God in Christ v Pittsburghu (23. 9. 2020) (fotografie)

Příloha č. 19: Daniel Berehulak – Truchlení nad ztrátou Victora Bailóna u jeho hrobu na hřbitově v Tonanitla v červenci v Mexiku (29. 9.2020) (fotografie)

Příloha č. 20: Terry Ratzlaff – Nevlastní syn pana Raysbyho Kalvin Jorgensen chtěl navštívit hrob jeho nevlastního otce a donést mu kousek dortu (14. 11. 2020) (fotografie)

Příloha č. 21: Ivor Prickett – Nedělní pohřeb Eldara Aliyeva, 26, který zemřel během boje ve válce proti Arménům, v Baku v Ázerbájdžánu (21. 10. 2020) (fotografie)

Příloha č. 22: Titulní strana deníku The New York Times z 22. října 2020

Příloha č. 23: Ivor Prickett – Truchlení nad smrtí Anara Isakliho, 23letéhé vojáka v ázerbájdžánské armádě. Během konfliktu bylo zatím zabity tisíce vojáků a více než sto civilistů (27. 10. 2020) (fotografie)

Příloha č. 24: Ivor Prickett – Přátelé a příbuzní přihlížejí, jak rakev pana Isakliho je míří k místu jeho hrobu poblíž Terteru v Ázerbájdžánu. Přišlo jenom pár lidí, protože se podle nich arménské složky zaměřily na pohřby (27. 10. 2020) (fotografie)

Příloha č. 25: Ivor Prickett – Sestra Fuada Ismayilova lívá jeho ruku krátce poté, co byl zabit raketovým útokem arménských sil ve městě Barda v Ázerbájdžánu (28. 10. 2020) (fotografie)

Příloha č. 26: Ilja Jefimovič Repin – Ivan Hrozný a jeho syn Ivan (1885) (obraz)

Příloha č. 27: Ivor Prickett – Zasažená žalem, s krví rozmazanou po tváři, kolébá matka jeho hlavu a pláče (28. 10. 2020) (fotografie)

Příloha č. 28: Andrey Mantegny – Mrvý Kristus (1490) (obraz)

Příloha č. 29: František Jiroudek – Krysař (1943) (obraz)

Příloha č. 30: Ivor Prickett – Přátele a rodinní příslušníci pláčí nad tělem pana Ismayilova (28. 10. 2020) (fotografie)

Příloha č. 31: Ivor Prickett – Rovshen Iskandarova, uprostřed, pomáhá nést rakev jeho sedmileté dcery Aysu, která byla zabita o den dříve během arménského raketového útoku ve vesnici Garayusifli poblíž města Barda (28. 10. 2020) (fotografie)

Příloha č. 32: Vítězná fotografie v hlavní kategorii World Press Photo z roku 2013 od Paula Hansena (fotografie)

Příloha č. 33: Mauricio Lima – Arméni v pátek zapalují svíčky během závěrečné mše v klášteře Dadivank (15. 11. 2020) (fotografie)

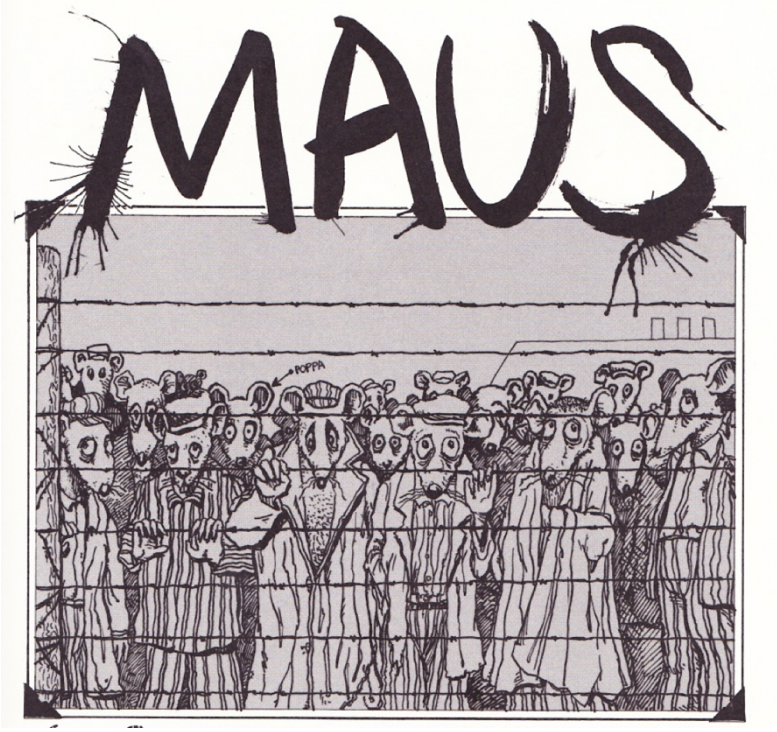
Příloha č. 34: Masaccio – Adam a Eva vyhnáni z Edenu (1424-1425) (freska)

Přílohy

Příloha č. 1: Margaret Bourke White – The Living Death at Buchenwald (1945) (fotografie)



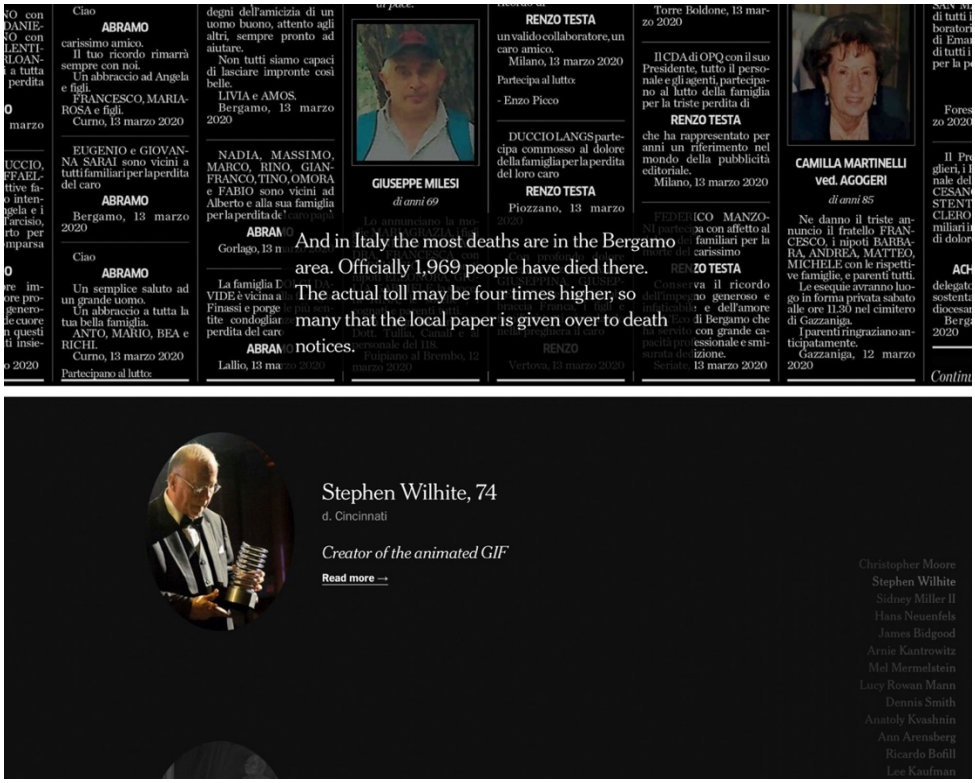
Příloha č. 2: Art Spiegelman – The First Maus (1972) (obrázek z knihy)



Příloha č. 3: Annie Flanagan, The New York Times 14. května 2020 (fotografie)



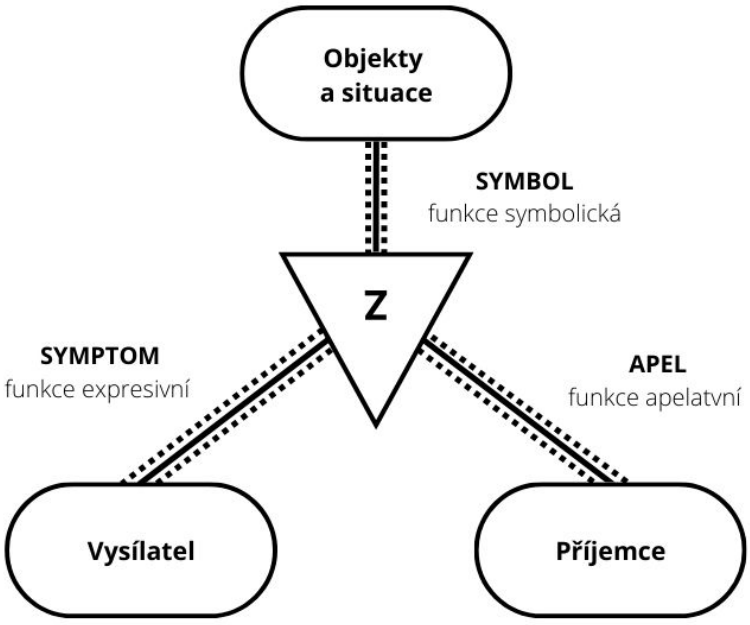
Příloha č. 4: Ukázky z článků The New York Times z března a dubna 2020



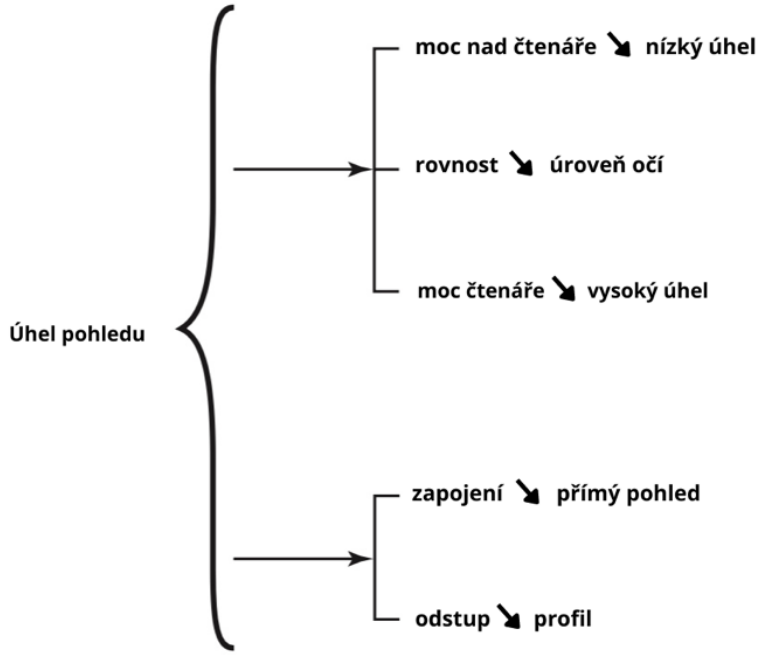
Příloha č. 5: Giotto – Oplakávání Krista (freska)



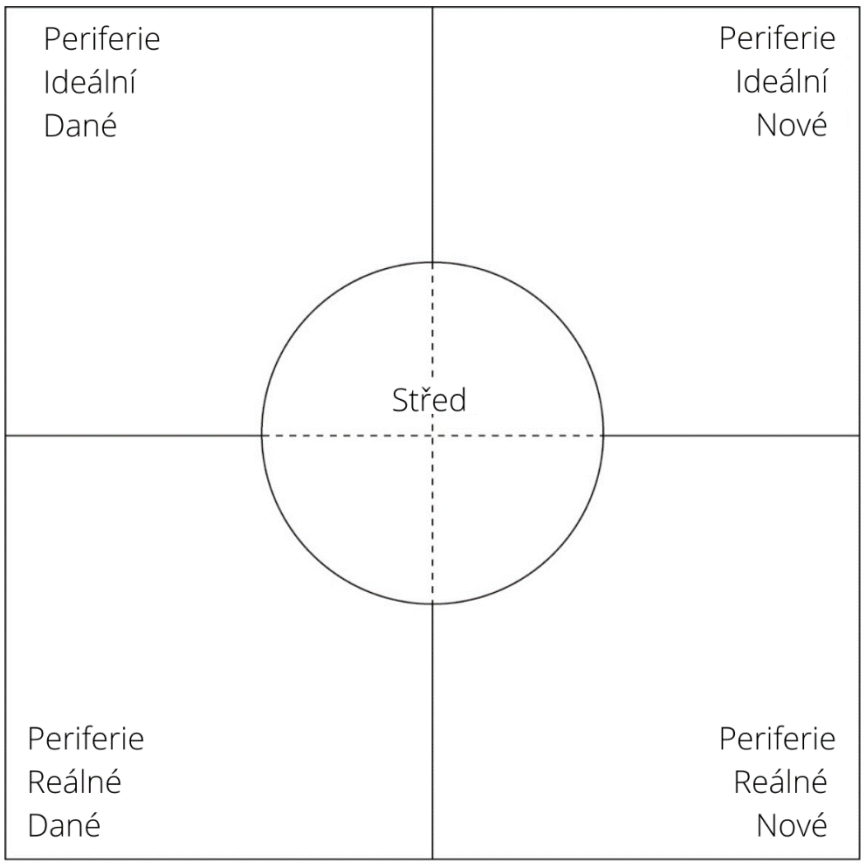
Příloha č. 6: Bühlerův model komunikace (Mikš a Kesner, 2010: 170)(graf)



Příloha č. 7: Vliv úhlu pohledu na příjemce (Kress a van Leeweun, 2020: 317) (graf)



Příloha č. 8: Dimenze vizuálního prostoru (Kress a van Leeweun, 2020: 317)



Příloha č. 9: Jose Sanchez – Žena týden truchlila před hřbitovem v Guayaquile vedle lepenkových krabic používaných jako rakve (8. 4. 2020) (fotografie)



Příloha č. 10: Aleksander Gierymski – Selská rakev (1894) (obraz)



Příloha č. 11: Victor J. Blue – Paní Rendón a pan Valencia pláčou poté, co jim bylo dovoleno vidět její babičku v nemocnici (2. 5. 2020) (fotografie)



Příloha č. 12: Philip Montgomery – Gurmit Kaur (vlevo) se svými pěti dcerami během malého obřadu, který se konal za Paramjita Singha Purewala, v pohřebním domě bratrů Farengaových 10. dubna (14. 5. 2020) (fotografie)



Příloha č. 13: Edvard Munch – Strasti smrti (1915) (obraz)



Příloha č. 14: W. Lee Rodina – důstojníka Charlese Robertse během memoriálu před obecní budou v Glen Redge, New Jersey, která se odehrála ve čtvrtek (14. 5. 2020) (fotografie)



Příloha č. 15: Norman Rockwell – Uprchlík (1958) (obraz)



Příloha č.16: Jacob Hannah – Peter Lavallee u hrobu jeho přítele Boba Poulina, který zemřel poté, co se nakazil virem v Burlingtonu (8. 6. 2020) (fotografie)



Příloha č. 17: James Guthrie – Pohřeb na Vysočině (1882) (obraz)



Příloha č. 18: Jeff Swensen – Stephensův pohřeb se konal v Pentecostal Temple Church of God in Christ v Pittsburghu (23. 9. 2020) (fotografie)



Příloha č. 19: Daniel Berehulak – Truchlení nad ztrátou Victora Bailóna u jeho hrobu na hřbitově v Tonanitla v červenci v Mexiku (29. 9.2020) (fotografie)



Příloha č. 20: Terry Ratzlaff – Nevlastní syn pana Raysbyho Kalvin Jorgensen chtěl navštívit hrob jeho nevlastního otce a donést mu kousek dortu (14. 11. 2020) (fotografie)



Příloha č. 21: Ivor Prickett – Nedělní pohřeb Eldara Aliyeva, 26, který zemřel během boje ve válce proti Arménům, v Baku v Ázerbájdžánu (21. 10. 2020) (fotografie)



Příloha č. 22: Titulní strana deníku The New York Times z 22. října 2020



The New York Times

"All the News That's Fit to Print"

Late Edition

VOL. CLXX ... No. 58,854 NEW YORK, THURSDAY, OCTOBER 22, 2020 $3.00

Purdue Admits That It Pushed Deadly Opioid

A Guilty Plea and an $8 Billion Settlement

U.S. CITES PROOF IRAN AND RUSSIA AIM TO TILT RACE

THREATS IN FAKE EMAILS

Voter Data Obtained, but No Hint That Tallies Were Changed

Addressing Cattle's Climate Issues

With 12 Days to Go, a Presidential Race With Room for Surprises

Homestretch Offers Trump Narrow Path, but Discipline Poses a Big Obstacle

Eyeing Red States, Some Democrats Dare to Whisper About a Biden Landslide

'Of Course It Is Worth It': War Promises Gains in a Land of Loss

Pope, in Break From Doctrine, Backs Same-Sex Civil Unions

DISTORTIONS

TikTok announced policy changes restricting the content it would allow on its video platform, including a crackdown on QAnon supporters and a prohibition of "coded" language that could serve to normalize hate speech.

Big Challenge for Google Chief

How the Tide Beat the Test

A Rare Pandemic Treat

Migrant Families Still Split Up

Cautionary Tale From Alaska

NASA Touches an Asteroid

Generation Agoraphobia

Opera in a Parking Garage

Nicholas Kristof

Příloha č. 23: Ivor Prickett - Truchlení nad smrtí Anara Isakliho, 23letéhé vojáka v ázerbájdžánské armádě. Během konfliktu bylo zatím zabity tisíce vojáků a více než sto civilistů (27. 10. 2020) (fotografie)



Příloha č. 24: Ivor Prickett – Přátelé a příbuzní přihlížejí, jak rakev pana Isakliho je míří k místu jeho hrobu poblíž Terteru v Ázerbájdžánu. Přišlo jenom pár lidí, protože se podle nich arménské složky zaměřily na pohřby (27. 10. 2020) (fotografie)



Příloha č. 25: Ivor Prickett – Sestra Fuada Ismayilova lívá jeho ruku krátce poté, co byl zabit raketovým útokem arménských sil ve městě Barda v Ázerbájdžánu (28. 10. 2020) (fotografie)



Příloha č. 26: Ilja Jefimovič Repin – Ivan Hrozný a jeho syn Ivan (1885) (obraz)



Příloha č. 27: Ivor Prickett – Zasažená žalem, s krví rozmazanou po tváři, kolébá matka jeho hlavu a pláče (28. 10. 2020) (fotografie)



Příloha č. 28: Andrey Mantegny – Mrvý Kristus (1490) (obraz)



Příloha č. 29: František Jiroudek – Krysař (1943) (obraz)



Příloha č. 30: Ivor Prickett – Přátele a rodinní příslušníci pláčí nad tělem pana Ismayilova (28. 10. 2020) (fotografie)



Příloha č. 31: Ivor Prickett – Rovshen Iskandarova, uprostřed, pomáhá nést rakev jeho sedmileté dcery Aysu, která byla zabita o den dříve během arménského raketového útoku ve vesnici Garayusifli poblíž města Barda (28. 10. 2020) (fotografie)



Příloha č. 32: Vítězná fotografie v hlavní kategorii World Press Photo z roku 2013 od Paula Hansena (fotografie)



Příloha č. 33: Mauricio Lima – Arméni v pátek zapalují svíčky během závěrečné mše v klášteře Dadivank (15. 11. 2020) (fotografie)



Příloha č. 34: Masaccio – Adam a Eva vyhnáni z Edenu (1424-1425) (freska)

