

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Anna Dvořáková

Popkulturní symboly ve vizuální publicistice
v obrazech Tea Adamyho

Bakalářská práce

Praha 2011

Autor práce: **Anna Dvořáková**

Vedoucí práce: **PhDr. Otakar Šoltys, CSc.**

Rok obhajoby: **2011**

Bibliografický záznam

DVOŘÁKOVÁ, Anna. *Popkulturní symboly ve vizuální publicistice v obrazech Tea Adamyho*. Praha, 2011. 106 s. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce PhDr. Otakar Šoltys, CSc.

Abstrakt

Tato práce představuje jeden z prvních pokusů objasnit a analyzovat fenomén předem zjevné digitální fotomontáže rodící se a vyrůstající v prostředí českého internetu, která se nesnaží simulovat fotografickou reprodukci reality, nýbrž pravidelně glosovát politické dění v České republice. Prostřednictvím analýzy fotomontáží Tea Adamyho (aTeo) zkoumá její specifické hybridní výrazové prostředky a způsoby, jimiž fotomontáž plnohodnotně naplňuje podstatu obrazového komentáře. Kromě popisu tvůrčích východisek a inspiračních zdrojů fotomontéra nabízí podrobný vhled do kategorie takzvaného pseudofilmu, zvláště části jeho internetové tvorby, kterou vyplňují fotomontáže parazitující na filmovém médiu, jež využívají významových paralel ve filmových příbězích a popkulturních filmových odkazů či vybrané politické představitele přímo montují do známých filmových scén a aktivizují tak univerzální mytologické struktury, z nichž populární film čerpá. Kategorii Pseudofilm podrobuje důkladnému rozboru, jehož výsledkem je ucelená charakteristika aTeovy fiktivně-reálné filmově-politické fotomontáže a porozumění rysům její kontroverze, bezprostřednosti sdělení a narativní zkratky i jejím intertextovým propojením.

Abstract

This thesis presents one of the first attempts to uncover and analyze the phenomenon of immediately apparent digital photomontage born and developed in the context of the Czech internet, that does not attempt to simulate a photographic reproduction of reality, but instead to regularly comment on political events of the Czech Republic. Using an analysis of photomontages of Teo Adamy (aTeo), the thesis explores their specific hybrid means of expression and the methods through which it completely fulfills the essence of

pictorial commentary. Besides describing the creative basis and inspirational founts of the montage artist, it also provides an in-depth insight into the category of the so-called pseudofilm, a specific part of aTeo's internet production, that consists of photomontages feeding off the medium of film, using meaningful parallels in film stories and pop-cultural film references, or even directly inserts chosen political representatives into well-known film scenes and thus draws upon universal mythological structures activated by popular films. The Pseudofilm category is then subjected to a detailed analysis, whose output is a comprehensive description of aTeo's fictionally-realistic film-political photomontage and an understanding of specific features of its controversy, its immediate message and narrative shortcuts, and its inter-textual connection.

Klíčová slova

Fotomontáž, politická satira, parodie, populární film, digitální obraz, sémiotická analýza

Keywords

Photomontage, political satire, parody, popular film, digital image, semiotic analysis

Rozsah práce: 146 108 znaků (bez abstraktu, příloh a poznámek pod čarou)

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

Anna Dvořáková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Otakaru Šoltysovi za jasnou mysl, ochotu, podněty a čas, které mi věnoval při konzultaci mé práce, Petru Máchovi za osobní podporu a nezdolný kritický odstup a výdrž, s nimiž vznikající stránky pročítal, i když místo toho mohl ulovit víc Nazgûlů, a především svému otci Ladislavu Dvořákovi za to, že mi poskytl zázemí pro vysokoškolské vzdělávání.

Institut komunikačních studií a žurnalistiky UK FSV
Teze BAKALÁŘSKÉ diplomové práce

TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:

Dvořáková Anna

Razítko podatelny:

Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:

2008

E-mail diplomantky/diplomanta:

dvorakova.anna@email.cz

Studijní obor/typ studia:

Žurnalistika/prezenční

Předpokládaný název práce v češtině:

Popkulturní symboly ve vizuální publicistice desátých let 21. století

V obrazech Tea Adamyho

Předpokládaný název práce v angličtině:

Pop-cultural Symbols in Visual Publicism in the Tenth years of the Twenty-first Century

In Pictures by Teo Adamy

Předpokládaný termín dokončení (semestr, školní rok – vzor: ZS 2012):

(diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí, tedy teze schválené v LS 2010/2011 umožňují obhajovat práci nejdříve v LS 2011/2012)

LS 2010/2011

Základní charakteristika tématu a předpokládaný cíl práce (max. 1000 znaků):

Hlavní náplní práce je rozbor narativní strategie fotografických koláží grafika Tea Adamyho, jehož díla lze v kybernetickém prostoru chápat jako specifický druh vizuální občanské publicistiky. Bezprostředně reaguje na veřejné dění se zvláštním důrazem na politické představitele České republiky a prostřednictvím fotomontáží zasazuje aktuální události do nového parodického kontextu. Plně přitom využívá možností internetového prostředí, které umožňuje a podporuje snadnou distribuci mediálních obrazů a jejich propojení pomocí hypertextových odkazů s internetovými zpravodajskými servery, jejichž zprávy fotomontážím poskytují sémantické východisko. Cílem práce je analýza pop-kulturních symbolů, ideologických odkazů a významových paralel převzatých zejména z oblasti filmového média, které do fotomontáží vkládá. Součástí analýzy je i pozice čtenáře/diváka, který musí poměrně výrazně participovat, aby byl schopen vyluštit kód fabulace.

Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

Úvod

1. Fenomén fotomontáže

Uvedení do prostředí fotomontáže a občanské publicistiky na českém internetu

2. Angažovaný internetový umělec

Přiblížení autora internetových fotokoláží, průnik na území tištěných periodik

Vztah profesionálních médií k amatérské mediální aktivitě ve virtuálním prostoru

3. Deskripce formálních znaků vybraných fotomontáží

Kulturní kontext zahrnující politická a filmová východiska, geneze intertextuality

Součinnost obrazu a slovního komentáře, fotokomiksový strip

Prameny zdrojových snímků

4. Tvůrčí metody a narativní strategie Tea Adamyho

Propojování pop-kulturních symbolů s politikou se satiricko-parodickým účinkem
Mezitextová aluze, svět hybridních ikon, zjednodušení a politická mytologie
v mediálním obrazu

Interpretační rámce fotomontáží a asociační přesahy

Konstrukce symbolické reality a ztotožnění cílového publika

Kulturní zařazení do systému médií a publicistické hodnoty

5. Závěr

Resumé

Použitá literatura

Vymezení zpracovávaného materiálu (např. konkrétní titul periodika a období, za které bude analyzován):

Soubor fotografických montáží grafika Tea Adamyho dostupných na webu autora (www.ateo.cz), které jsou propojeny klíčovým heslem „pseudofilm“

Postup (technika) při zpracování materiálu:

Sémiotická analýza komunikátu (s důrazem na proměny konvenčních významů, společenský kontext a publicistický rozměr)

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

BARTHES, Roland. *Mytologie*.

Soubor úvah francouzského sémiotika zaměřených na jevy masové kultury, na něž autor aplikuje sémiologický přístup.

BARTHES, Roland. *Světlá komora: Poznámka k fotografii*.

Sbírka filozofických textů o podstatě fotografie, estetice a významu fotografie.

CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*

Sbírka textů významných teoretiků fotografie, kteří zkoumají podstatu, podoby a proměny fotografie v průběhu dvacátého století, problémy interpretace fotografického obrazu a jeho role v postmoderní kultuře.

ČERNÝ, Jiří – HOLEŠ, Jan. *Sémiotika*.

Autoři vymezují obor moderní sémiotiky jako nauky o znacích a znakových systémech. Zaobírají se metodami interpretace a znakovosti v uměleckém díle.

HORROCKS, Christopher. *Marshall McLuhan a virtualita*.

Studie přibližuje výzkumy mediálního teoretika Marshalla McLuhana v oblasti informační a technologické revoluce a kritické reflexe mediálních obsahů.

MONACO, James. *Jak číst film*.

Kniha se věnuje teorii, vývoji a jazyku filmu a jeho interakcí s jinými druhy médií včetně kyberprostoru a virtuální reality.

McQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*.

Autor se zabývá komunikačními strategiemi masmédií a účinky jejich produktů na jedince a společnost.

McCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*.

Autor hledá definici komiksu coby svébytného média, popisuje jazyk vizuálního díla, jeho formální zákonitosti a autorské postupy, zkoumá přitom sílu vizuálních symbolů a zabývá se rolí příjemce sdělení.

ŽILKA, Tibor. *Intertextualita v postmodernom umení*.

Sborník textů pojednává o intertextualitě jako o stěžejním uměleckém a výrazovém prvku v postmoderní tvorbě.

<p>Diplomové 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)</p> <p>ALBERTOVÁ, Eva. Srovnávací sémiotická analýza titulních fotografií časopisu Týden a Newsweek. FSV UK, 2010.</p> <p>HAVELDOVÁ, Denisa. Sémiotická analýza fotografií na titulní straně časopisu Týden. FSV UK, 2007.</p> <p>KABELKOVÁ, Barbora. Fotografie - médium, které ovlivňuje naše vnímání světa. FF MU, 2009.</p>
<p>Datum / Podpis studenta/ky</p> <p>.....</p>

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

<p>TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY UK FSV. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU KOPÍÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE.</p> <p>TEZE DOPORUČENÉ PEDAGOGEM/PEDAGOŽKOU BUDE VEDENÍ IKSŽ POUZE BRÁT NA VĚDOMÍ, TEZE PODÁVANÉ STUDENTEM SAMOSTATNĚ BUDE PROJEDNÁVAT</p>
--

OBSAH

o. ÚVOD	3
1. Geneze digitální fotomontáže v kyberprostoru	6
1.1 Sémiotická povaha fotografické verze reality	6
1.2 Organický rozkol ve fotografickém kódu	8
1.3 Internet jako říše cirkulujícího obrazu	10
2. Rozbor zdrojových subkultur – střet politiky a filmové fikce	17
2.1 Politický substrát.....	17
2.1.1 Počáteční status quo	17
2.1.2 Hrdé předsednictví a potupná agónie	18
2.1.3 Suicidální triumvirát.....	20
2.2 Hybridizační průniky.	22
2.2.1 Mediální podívání.	24
2.3 Filmová platforma.	26
3. Analýza výstavbových prostředků autorské fotomontáže	29
3.1 Lingvistické sdělení ve fotomontáži.	31
3.2 Obrazové prostředky.	37
3.2.1 Imitace filmového plakátu.....	37
3.2.1.1 <i>Ďáblův advokát a faustovský mýtus</i>	40
3.2.1.2 <i>Noční můra Ellen Ripley a útok z vesmíru</i>	44
3.2.1.3 <i>Koaliční vyjednávání a hvězdná sága</i>	48
3.2.2 Znehybněný filmový záběr	52
3.2.2.1 <i>Den zúčtování a síla strojů</i>	56
3.2.2.2 <i>Petrseus a mýtus antického hrdiny</i>	58
3.2.2.3 <i>Ne, šéfe! a univerzální němá groteska</i>	67
3.2.3 Infiltrace prostřednictvím politického odkazu	72
3.2.4 Filmový atribut neboli „krádež“ v rekvizitárně	74
3.2.4.1 <i>Holy jolly joker a zlotřilé ikony</i>	76
3.2.5 Kontroverze filmového tvůrce.....	79
3.2.5.1 <i>Coming Soon a mediální portrét</i>	79
4. Vizuální rétorika	82
4.1 Kotva architektu.	82
4.2 Narativní strategie.	84
ZÁVĚR	87
SUMMARY	90
Seznam obrázků	92
Použitá literatura a zdroje	94
Seznam příloh	102
PŘÍLOHY	103

Sarkasmus nám někdy pomáhá myslet jasněji.

pes Dogbert

o. ÚVOD

Nástup digitální fotografie poskytl neomezené možnosti počítačové manipulace obrazu. Zatímco tradiční fotografie vzešla ze zázračných lázní temné komory, jež je dosud pod slábnoucím, leč přetrvávajícím vlivem svůdného mýtu o své přirozenosti chápána jako zachycení určitého a v jistém čase objektivně trvajících stavu bytí či události, jako autentický otisk skutečnosti zprostředkovaný mechanicky, tj. odlidštěným objektivem, digitální fotografie je schopna budovat zcela virtuální obrazy, jejichž referent v reálném světě nikdy neexistoval. Co vidíme, nikdy nebylo. Už v roce 1982 avizovala společnost Lucasfilm, že její práce na nových vizuálních technologiích znamená konec fotografie jako důkazu čehokoli. (Mirzoeff: 2009, s. 251) V roce 1992 ohlásil William J. Mitchell nástup post-fotografické éry; fotografii již nelze považovat za stopu vnější reality. (tamtéž)

Přestože fotomontáž je s fotografií spjata od samotných počátků fotografického média a sama fotografie je ze své podstaty osobní interpretací reality, je možné souhlasit, že nikdy v minulosti neměla kamufláž tak dokonalé zastírací prostředky, jakých se jí dostává nyní. Lepidlo, nůžky a retušovací štětečky nahradil počítačový program. Namísto složitého přefotografování nového obrazu zkombinovaného z částí původních snímků se jednoduše sloučí na sobě poskládané vrstvy (Merging Visible Layers) a nová realita je, pakliže je uložena, navždycky přivařena.¹ U kvalitní fotomontáže se tak výrazně omezují možnosti, jak případné machinace odhalit.

Tato práce se ovšem nechce potýkat s hojně vystávajícími etickými aspekty digitální manipulace a falšování fotografického záznamu či úvahami naleptávajícími hodnověrnost a autenticitu fotografie coby zakonzervované (již prošlé²) skutečnosti, neboť její zájem se nesoustřeďuje na digitální podvod v médiích se všemi jeho důsledky, ale na fotomontáž deklarovanou, předem vyjevenou, která se nesnaží a nechce být vnímána jakožto fotografická reprodukce reality, nýbrž právě jako jedno z jejích notně pokřivených parodických zrcadel, jež odráží realitu zdeformovanou subjektivním náhledem svého

¹ Webdesignér Petr Staníček, který je v prostředí českého internetu známý pod pseudonymem Pixy, tak činí ve své autorské dílně „Fotošopě“: *kde je mi ponkem Photoshop, pilníkem myš a obrobkem původně normální a obvykle známé obrázky*. (STANÍČEK, Petr. *Pixy.cz/pixylophone* [online]. 2003 [cit. 2011-03-15]. Fotošopa. Dostupné z WWW: <<http://www.pixy.cz/pixylophone/fotosopa/>>)

² Jak říká Roland Barthes: *Fotografie zakládá nikoli vědomí, že věci jsou zde (...), nýbrž vědomí, že zde byly*. (Císař: 2004, s. 57) Už (tudy) prošly.

tvůrce. Nesnaží se zastírat předlohu, vytváří alternativní svět. V tomto smyslu můžeme této fotomontáži přiřknout dokonce i jistý nepopiratelný punc poctivosti, s jehož štítem před diváka předstupuje.

Křehké výhonky této práce začaly rašit v květnu 2010, takřka v předvečer nemírně dlouho očekávaných voleb do Poslanecké sněmovny Parlamentu ČR, kdy se v pražské Pitomé kavárně uskutečnila výstava Tea Adamyho.³ Provokující fotomontér⁴, který do té doby působil pouze v českém virtuálu, kde vystupoval pod přezdívkou aTeo a kde se jeho montáže často bez jakéhokoli jeho přičinění organicky šířily, naboural reálný prostor, respektive dostal a využil možnost jej nabourat. Přestože prostředí kavárny nelze ztotožňovat s pěstěnou aurou muzeí a galerií a zatavené folie s výstavními rámy, které by každému divákovi řekly, že uvnitř je Obraz, lze bez váhání usuzovat, že tímto krokem jako tvůrce definitivně vystoupil zpoza kulís svých fotomontáží, které do té doby samovolně proplouly kyberprostorem.⁵ Je příznačné, že to byly právě fotomontáže politických představitelů, kdo zde byl pověšen. Role vlajkonoše této bizarní výpravy se chopil Petr „Petreus“⁶ Nečas, jenž však v ruce namísto vlajky drží coby trofej hlavu ohavné Medúzy, jíž propůjčil svou tvář Mirek Topolánek nacházející se tehdy čerstvě v posmrtném politickém rozkladu.

První kapitola této práce se bude věnovat sémiotickým parametrům vizuálního systému, jakým je fotografie, respektive digitální fotomontáž. Dále popíše, jak se může tento svého druhu cizopasný element pohybovat v chaosu internetového prostředí a jakým způsobem může naplnit podstatu publicistického komentáře. Z aTeova bohatého fondu fotomontáží odlišných charakterů i námětů si tato práce vybírá kategorii takzvaného pseudofilmu, jež se na autorových internetových stránkách (ateo.cz) v rámci třídícího a navigačního aparátu profilovala v závěru roku 2008. Kategorie Pseudofilm shromažďuje fotomontáže, které v naprosté většině využívají odkazů k filmovému médiu ke komentování a pravidelné

³ Právě v té době (konkrétně od konce dubna 2010) začíná Teo Adamy externě spolupracovat s týdeníkem Reflex.

⁴ Ačkoli fotomontér je výraz slangový, jeho adekvátní spisovný ekvivalent neexistuje, proto je v celé této práci používán „fotomontér“ (podle fotomontáže, tj. spojení několika snímků) jakožto slangismus v procesu lexikalizace.

⁵ I když je ale zhmotnil, tj. vytiskl, ponechala si díla poměrně malé rozměry – čímž divákovi dovolila, aby si k nim vytvořil osobní, blízký až fetišizující vztah (Aumont: 2005, s. 139), netendovala ke gigantickým „plátnům“.

⁶ Slovní hříčky jsou pro autorův jazykový styl příznačné. S velkým zalíbením experimentuje se jmény svých aktérů, je to ostatně další z parodických úrovní výsledné montáže, která takřka vždy obsahuje nějaké lingvistické sdělení. V tomto případě byl ovšem tvůrce poměrně milostivý, Nečasovo křestní jméno Petr promnul s Perseem, jménem velkého hrdiny antické mytologie a mimo jiné také hrdiny amerického filmu Souboj Titánů (Clash of the Titans). Analýze této fotomontáže bude věnován prostor v kapitole 3.2.2.2.

reakci na veřejné dění v České republice. Filmová i politická východiska zanalyzuje druhý oddíl této studie. Zasunutím veřejných činitelů do filmových rolí populární kultury (nebo naopak) fotomontér paroduje a glosuje politický vývoj v ČR a zároveň aktivizuje membrány mytologických struktur, z nichž se (nejen) filmové příběhy napájejí. Ve třetí a čtvrté kapitole bude suma těchto fotomontáží podepřených filmovým podkladem a prosycených politickým obsahem a korelace mezi oběma rovinami podrobně prozkoumána a budou nalezeny a popsány základní prostředky a strategie, které aTeo při své tvorbě používá.

Tato studie by ráda vzbudila odborný zájem a přispěla k rozvíření debaty o internetových fotomontážích reflektujících politickou situaci, jež se namnoze nachází na okraji seriózního zájmu v jakémisi vyhnanství lidové, převážně brakové produkce, a jejich funkci ve veřejném prostoru.

Ve snaze o přehledné a kompaktní provedení práce se její struktura mírně liší od předpokládaného, avšak neostrého rozčlenění a charakteristik myšlených kapitol uvedených v tezích. Těmito marginálními změnami ale nijak neutrpěla esence práce. Přirozenější výsledné uspořádání jednotlivých částí a pojetí jejich náplní by mělo přispět ke smysluplnosti a soudržnosti textu a mimo jiné tak vytvořit podmínky pro pokud možno komfortní čtení.

1. Geneze digitální fotomontáže v kyberprostoru

1.1 Sémiotická povaha fotografické verze reality

Označíme-li obraz jako specifický jazyk, přestože na rozdíl od přirozeného jazyka není možné číst jej lineárně, lze hovořit o systému znaků, na nichž je tento jazyk založen. Znak můžeme definovat jako substitut, jako něco, co stojí za jinou věcí, přičemž existuje někdo, kdo si takový vztah uvědomuje (Černý, Holeš: 2004, s. 16), jako něco, co nám umožňuje symbolicky s dotyčnou věcí manipulovat, aniž by u toho sama věc musela být přítomna, případně aniž bychom my sami měli s danou entitou osobní zkušenost.

Jednou ze základních vlastností jazykového znaku, tak jak jej definoval na začátku dvacátého století otec moderní sémiologie Ferdinand de Saussure, je jeho arbitrálnost. Neexistuje žádný vnitřní logický vztah mezi jeho dvěma hlavními složkami, které společně zaštiťují určitý výsek mimojazykové skutečnosti, mezi signifikátem znaku, tj. jeho znakovým vehikulem neboli psychickým otiskem znaku v naší mysli, a signifikátem čili označovaným.⁷ Na světě se dnes hovoří 3500 až 7000 různých jazyků (Černý: 1998, s. 48) a jejich existence a rozdíly jsou dokladem konvence, s níž jsou ustaveny.⁸ (Černý, Holeš: 2004, s. 42) Proto se našemu „tchoři“ říká ve Francii „putois“, v Německu „stinktler“, v Británii „polecat“, ve Španělsku „turón“ a v Itálii „puzzola“.

Vztah mezi formou a obsahem v případě fotografie však rozhodně není založen jen na pouhé konvenci. Podoba označujícího je výrazně determinována podobou referentu. Mezi označujícím a označovaným je tak přímá souvislost, silné vnitřní pouto. *Jako by Fotografie nosila svůj referent stále s sebou a jako by uprostřed světa v pohybu obojímu náležela táž zamilovaná či pohřební nehybnost: obojí je k sobě slepeno, článek po článku, tak jako se v některých druzích mučení připoutává odsouzenec k mrtvému tělu; Fotografie a její*

⁷ Arbitrálnost dnešních jazykových znaků vysvětluje už biblický mýtus o Babylónské věži. Původní dokonalý jazyk se podle něj původně skládal z nearbitrálních slov, jimž každý rozuměl, protože popisovala jevy v souladu s jejich povahou. Dnešní konvenčnost je prý trestem za lidskou pýchu a domýšlivost. Jazykové znaky začaly mimojazykovou skutečnost popisovat jen na základě dohody mezi mluvčími daného společenství, proto si tyto skupiny přestaly navzájem rozumět. (Černý, Holeš: 2004, s. 43)

⁸ Byť i v jazyku je přítomna složka ikonismu – ať už se jedná o morfematickou motivovanost týkající se složenin a odvozených slov, posloupnost sloves ve větě, která chronologicky kopíruje samotný děj, či například onomatopoeia, slova zvukomalebná (i u zvukového ikonismu ale v opačném směru probíhá arbitrální proces transformace, adaptace na systém, jež například zakládá odlišnosti v přepisu zvířecích zvuků).

referent je jako ony páry ryb (tuším, že podle Micheleta žraloci), které plují spolu, jako by splývaly ve věčném koitu. (Barthes: 2005, s. 14) Ačkoli je vztah mezi oběma složkami fotografie omezen technologickými zákonitostmi dvourozměrného média a postavou fotografa, její ikonický charakter svádí k přesvědčení, že fotografie ukazuje jednoduše právě jen to, co se skutečně odehrálo. *Obraz se vnucuje smyslům bezprostředněji než mluvený či psaný text* (Sztompka: 2007, s. 85), který v mysli posluchače či diváka probouzí a vyvolává mentální obrazy referentů, které vzešly z jeho osobní zkušenosti. Naproti tomu fotografie podobu objektů přímo ukazuje.

Roland Barthes se dokonce domníval, že fotografie je sdělení bez kódu, neboť na fotografii není vztah signifikátů a signifikantů vztahem „transformace“ (jakým může být kódování), nýbrž vztahem „zaznamenání“ a absence kódu silně posiluje mýtus fotografické „přirozenosti“⁹. Podle něj je scéna tady, mechanicky, nikoli však lidsky zachycena a všechny zásahy člověka do fotografie (zarámování, vzdálenost, osvětlení, neostrost, splývavost atd.) patří do roviny konotace. Domníval se, že fotografie nemůže zasáhnout do nitra objektu, že její denotovaný neboli doslovný obraz přenáší informaci nekódovanou, aniž by ji formoval pomocí diskontinuitních znaků a pravidel transformace. (Císař: 2004, s. 56–57) Ovšem podle Jaquese Aumonta je Barthesova pozice krajní, neboť přehnaně zdůrazňuje mechanický a „objektivní“ charakter fotografického záznamu a *z toho plynoucí víru v to, čemu se říká „byvší existence věcí“*. (Aumont: 2005, s. 206) Je přesvědčen, že fotografii jakožto stopu či otisk lze dále upravovat a „kódovaně“ přizpůsobovat právě těmi zásahy, které Barthes zařadil ke konotacím (tj. rámováním, ohniskovou vzdáleností, clonou; Aumont navíc zmínil i typ vývojky nebo fotografického papíru). (tamtéž) S mimořádným zájmem by přitom debatu o povaze fotky mohla sledovat digitální fotografie: Ona sama už kód prokazatelně obsahuje, je zakódovaná do číselných hodnot. Její výsledný produkt ale imituje Barthesovu nekódovanou fotografii, lidský element není do procesu čtení kódu primárně zařazen.

Americký filozof, vědec a logik Charles Sanders Peirce, který na rozdíl od „dualistického“ Ferdinanda de Saussura tvořil výhradně triadické koncepce¹⁰, rozdělil znaky do tří různých skupin. První skupinu představují takzvané ikony (icons), které jsou založeny na

⁹ ...který aTeova fotomontáž zanechává daleko za sebou ve sloupci zvířeného prachu.

¹⁰ Jeho model znaku je známý jako sémiotický trojúhelník, v němž interagují tři prvky triády, tři sémiotické entity: representamen neboli forma znaku, která se v saussurovském pojetí podobá označujícím, interpretans, které lze popsat jako tušení či smysl znaku a přibližně odpovídá označovanému, a objekt, tedy předmět, o němž znak referuje.

podobnosti s referentem. Některé vlastnosti takového znaku se shodují s vlastnostmi zastupovaného předmětu. Mezi tento typ znaků můžeme zařadit kupříkladu obraz, mapu města, globus nebo odraz v zrcadle. Další skupinu znaků, které jsou rovněž motivovaného charakteru, tvoří indexy (indexes), znaky „vytvořené“ referentem. Jsou závislé na konkrétním referentu, s nímž se po určité době nacházely na společném místě, a přímo na něj odkazují. Naznačují přímou souvislost. Elementárním příkladem může být dým, který indikuje oheň, popáleniny na těle indikující požár v domě apod. Poslední kategorií jsou symboly (symbols), které mají zcela konvenční charakter, nejsou univerzální a jejich význam se v jednotlivých společnostech může lišit.

Fotografie svou technickou podstatou do jisté míry náleží do oblasti ikonů, podobá se svému referentu, dle Peircova názoru, který tuto kategorii dále rozdělil na tři subkategorie, jde navíc o typ ikonu Obraz, a to sice obraz optický (Černý, Holeš: 2004, s. 185), stejně tak ji ale, v ideálním stavu, můžeme vnímat jako indexikální otisk toho, co bylo před objektivem. *Malba může předstírat skutečnost, aniž ji viděla. Mluva kombinuje znaky, jež nepochybně mají nějaké referenty, avšak ty mohou být, a nejčastěji také jsou, „chimérami“.* Na rozdíl od těchto imitací nemohu v případě Fotografie nikdy popít, že tato věc tu byla. (Barthes: 2005, s. 75) O povaze fotografie z hlediska charakteru znaku se na poli sémiotiky vedla diskuze, která se postupně přiklonila ke každému ze tří typů Peircových znaků – nejprve k ikonu a jeho vztahu podobnosti k realitě, dále k symbolu čili kódované verzi reality a posléze i k indexu, stopě, kterou referent sám vytvořil, a není neobvyklé, že se všechna tato rozličná pojetí objevují postupně i u jednotlivých autorů. (Sonesson, cit. z Láb, Turek: 2009, s. 37) Bez ohledu na debatu o její vnitřní struktuře ale můžeme říci, že fotografie je emblematickou zprávou o *století oka* (Toman: 2009, s. 328), o éře vizuální, jež postupně nahradila éru verbální (která zase předtím vystřídala epochu orální),¹¹ v níž teď věci existují právě proto, aby skončily na fotografii. (Sontagová: 2002, s. 29)

1.2 Organický rozkol ve fotografickém kódu

Nikoli pouze povaha fotomontáže, ale digitální obraz sám o sobě narušuje zcela novým způsobem auru fotografického systému. Rozejdeme-li se ovšem s Walterem Benjaminem

¹¹ Žijeme v kulturách, které jsou v rostoucí míře zamořeny vizuálními obrazy s rozmanitými účely a účinky. (Sturken, Cartwright: 2009, s. 19)

a zastaneme se myšlenky, že fotografie může mít auru. *Digitální fotografie simuluje fotografii analogovou, na rozdíl od ní je znakem počítačového jazyka – tedy znakem znaku. Tímto se skutečně a definitivně dostáváme do reálného bezčasí. Zatímco analogová fotografie je podřízena chronologii, v digitálním světě existuje vše naráz. Digitalizace umožňuje libovolně rozebírat a znovu skládat, kombinovat cokoli s čímkoli do omrzení, aniž by došlo k opotřebení nebo vyčerpání možností.* (Láb, Turek: 2009, s. 26) Předobraz v realitě neexistuje, proto neexistuje ani pouto, které by ji zde drželo. Vymaňuje se ze závislosti na referentu a konstruuje vlastní, novou iluzi reality. *...digitální obrázek nemusí mít žádný vnější původ – vyjma počítačového programu. Zůstává svého druhu indexem, avšak jeho referentem jsou nyní diferenciální obvody a informační databanky (zahrnující většinou i informace o tom, jak vypadá fotografie).* (Císař: 2004, s. 349) Přitom nemusí mít ani fyzickou podobu, jeho jediná forma existence spočívá v datovém souboru v útrokách počítače.

Referent fotomontáže nikdy nebyl. Fotomontáž vznikala na základě kombinování a spojení dílčích částí dvou a více původních snímků, po němž následovalo přefotografování zaranžovaného výjevu tak, aby vznikla zcela nová fiktivní fotografie. První snímky vzniklé popsanou metodou lze časově zařadit již do roku 1843, kdy byly zavedeny papírové talbotypie Williama Henryho Foxe Talbota, jejichž papírová podstata byla pro nůžky lákavá.¹² (Lábová, Láb: 2010, s. 20) Hned vzápětí se ve fotografii objevuje také metoda dodatečného montování hlav nebo postav do snímků (tamtéž), jejíž základní technický princip (známý dnes také jako Total Body Replacement) prosvítá a pableskuje i z aTeových fotomontáží.¹³

I digitální fotomontáž zdánlivě recykluje, tedy hněte a přetváří již existující obrazové záznamy, ale ve své podstatě jich užívá pouze coby vizuálních steroidů. Na rozdíl od tradičních fotomontážních praktik zahrnujících stříhání a lepení se totiž může obejít bez drastického momentu naprostého zničení svých podkladů. Pakliže by se jednalo o fotomontáž nepřiznanou, která má diváka přesvědčit, že předvádí skutečný výsek reality,

¹² Od samého počátku se rovněž prováděly i úpravy fotografického obrazu před ponořením papíru do vývojky, tedy při nasvícení negativů formou nadržování (a vykryvání) neboli parciálního osvětlení a dalších světelných experimentů.

¹³ V jiné souvislosti ale sám aTeo s nadsázkou konstatuje, že není jenom pouhý „Fucking Headchanger“ a že dokáže vyměňovat i jiné části těla, údy například nevyjímaje. (ADAMY, Teo. Pokání. *Chucpe.bloguje.cz* [online]. 9. 6. 2009 [cit. 2011-04-07]. Dostupný z WWW: <<http://chucpe.bloguje.cz/792125-pokani.php>>)

jsou vlastně dosud existující zdrojové předobrazy jednou z mála možností, jak prohnáno, leč zdatného manipulátora prokazatelně usvědčit z jinak bezešvého podvodu.¹⁴

S nadsázkou se dá říci, že digitální fotomontáž navrácí procesu vytváření obrazu jistou omamnou, třebaže aktualizovanou obřadnost, jež je od počátku s fotografickým médiem spjata. Tak jako kdysi se podívovali kouzlům „magic-black-boxu“, odkud fotograf pracně a dlouho v temné komoře doloval obraz neuvěřitelně reálný, můžeme se dnes podívat kouzlům počítačového softwaru, s jehož pomocí doluje umělec konstruktér novou realitu. Podle Geoffreyho Batchena nové, digitální techniky znovu podrobují výrobu fotografického obrazu rozmarům lidské ruky (slovo digitus pochází z latiny a v překladu znamená prst). Právě proto podle něj mají digitální obrazy duchem vlastně blíže k tvůrčím uměleckým metodám než k pravdivosti a dokumentárnosti fotografie. (Císař: 2004, s. 345–346) Do pohasnutého emancipačního boje s touhou vyrovnat se malířským počínům, který fotografie započala, sotva poprvé úspěšně spoutala světlo, vnesla digitalizace přinejmenším pozoruhodný úhel pohledu.

1.3 Internet jako říše cirkulujícího obrazu

Zatímco televize funguje na elitářském principu a několik velkých společností naplňuje pasivní diváky informacemi, na internetu si každý uživatel musí najít informace sám. Naproti tomu každý, kdo má k internetu přístup, tu může publikovat své názory. Člověk je konzumentem informací a zároveň jejich zdrojem (Žilka: 1999, s. 266), což ale nevyhnutelně vede k zamoření prostoru. Tuto bezednou říši nezřídkého balastu aTeo využívá ke tvorbě fotomontáží.¹⁵ Na svém osobním blogu (chucpe.bloguje.cz), kde po Úvodu do typologie internetových potížitů publikoval Typologii internetových Úžasňáků,

¹⁴ Digitální éra spravuje celý utěšený hřbitov pomníčků podobných pokusů. Legendárním příkladem byla fotografie „Tourist Guy“, na níž je zobrazen turista na vyhlídkové plošině jedné z věží Světového obchodního centra v New Yorku jen okamžik předtím, než do ní narazí teroristy unesené letadlo, které je na fotografii od věže na „jedno máchnutí křídly“.

Tato fotografie záhy obrostla legendou o fotoaparátu náhodou nalezeném v troskách Dvojčat a díky masovému rozšíření po internetu si získala ohromnou pozornost, v níž se nepochybně odráželo i celosvětové ochromení z teroristického úderu. Kromě řady faktických nesrovnalostí, na něž upozorňovali skeptici, podvod definitivně prokázal nález původního snímku ve fotomontáži použitého letounu Boeing 757, kde se stroj nachází uprostřed přistávací plochy. O několik týdnů později byl Tourist Guy odhalen: Mladý muž z Maďarska poskytl originální snímek, který v NY pořídil na výletě o čtyři roky dříve. Při té příležitosti řekl pro časopis Wired, že to měl být jen vtip pro jeho přátele, ne pro tak široké publikum. (BENNER, Jeffrey. He's the Real Tourist Guy. *Wired* [online]. 20. 11. 2001 [cit. 2011-04-01]. Dostupný z WWW: <<http://www.wired.com/culture/lifestyle/news/2001/11/48397>>)

¹⁵ Internet dodal postmoderně nový rozměr. Už to není Ecova hořící knihovna, po níž zůstaly ohořelé fragmenty knih, nyní tu doutná velká virtuální skládka.

označuje za hlavní čínorodý zdroj pro svou práci kategorii tzv. Předváděčů: *Uveřejňují vše, o čem si myslí, že bude jejich návštěvníky zajímat. A legrace k popukání zajímá téměř každého. Vtipy, žertovné obrázky, fotomontáže, videa... a spousty, hromady fotek. Dnes už má digitální fotoaparát téměř každý a jen co si v návodu přečte, kde je spoušť, začne ji tisknout a pozvolna obrušovat. Seká jeden snímek za druhým a uveřejňuje je na internetu. Všechny jsou úžasné, jak jinak? A třeba konkrétně pro mě [jsou] nevysychajícím rezervoárem „dárců“ pro mé neméně úžasné „fejky“. Ano, je to hyperinflace, ale nestěžuju si. Pořád mám možnost výběru a volby.*^{16, 17}

„Dárci“ jsou přitom takřikajíc dobrovolní více či méně.¹⁸ Tvrdí, že ani nemá jinou možnost, jak by si zdrojové snímky mohl opatřit. *Nedávno jsem si chtěl ve Strakovce vyfotit kovovou desku s nápisem „Úřad vlády České republiky“. Ochranka mi to nepovolila. Raději jsem se ani neptal, jestli si mohu vyfotit premiéra s ministry. Nezbyvá mi, než „lovit“ na internetu...*¹⁹ Není tedy tvůrcem fotografem v tom smyslu, že by fotomontáže vytvářel z vlastních snímků. V určité fázi koloběhu zdrojových snímků odloupne jednu z jejich identických kopií, kterou pak proměněnou znovu na internetu publikuje. Tento fakt poměrně zajímavě koresponduje se způsobem, jakým jsou jeho fotomontáže na internetu vnímány.²⁰ Volně se pohybují internetovými kanály jako svého druhu kolektivní jmění, nikoli jako prezentace tvůrce, lze je objevit vystavené na leckterém zábavném webu nebo uvízlé v e-mailové schránce jako prakticky anonymní žerty. Bez autorova vědomí se objevily dokonce mezi podkladovým obrazovým materiálem ve videoklipu k hymně Dělnické strany.²¹ *S údivem sleduju, jak se moje práce postupně staly veřejným majetkem. Žijí si na internetu vlastním životem (...).*²² Nežidka jsou přiřazovány k takzvanému lidovému, pokleslému kratochvilnému humoru, jímž se prostí internetoví lidé (bez vytříbeného vkusu) baví. Jak autor dodává: *Občas mi něco vyjde v novinách. Většinou pod klíšoidním heslem „lidová tvořivost“. Pak následuje zmínka, že vybrali to nejlepší, co je na*

¹⁶ ADAMY, Teo. Úvod do typologie internetových Úžasňáků. *Chucpe.bloguje.cz* [online]. 6. 6. 2007 [cit. 2011-03-17]. Dostupný z WWW: <<http://chucpe.bloguje.cz/546634-uvod-do-typologie-internetovych-uzasnaku.php>>.

¹⁷ V závěru své typologie se velmi případně sám k Předváděčům zařazuje.

¹⁸ MOOSOVÁ, Jarmila. Teo Adamy – Jarmila Moosová: Enfant Terrible internetu. *Pozitivní noviny* [online]. 11. 7. 2009 [cit. 2011-03-18]. Dostupný z WWW: <<http://www.pozitivni-noviny.cz/cz/clanek-2009070017>>.

¹⁹ tamtéž

²⁰ *Umístění rozhoduje nejen o dostupnosti obrazu, a tím o všeobecnosti jeho odbytu, ale také o povaze jeho recepcce.* (Sztompka: 2007, s. 14)

²¹ *Youtube.com* [online]. 21. 8. 2008 [cit. 2011-05-07]. Hymna dělnické strany. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?gl=CZ&hl=cs&v=RBTOkSsdr38>>.

²² ADAMY, Teo. Exhibuju v Prase. *Chucpe.bloguje.cz* [online]. 20. 4. 2010 [cit. 2011-05-07]. Dostupný z WWW: <<http://chucpe.bloguje.cz/845610-exhibuju-v-prase.php>>.

*síti k mání. Otisknou deset obrázků, z toho deset je mých.*²³ Je-li přitom zaregistrován i on sám jako autor, pak je často vnímán jako jakási organická mnohohlavá kyberbytosť, již tvoří tlupa počítačově zdatných šprýmařů, kteří se vyskytují v blízkosti svého společného doupěte, jímž je ve skutečnosti aTeova vlastní internetová stránka. Tuto tendenci můžeme zaznamenat zejména u internetových mutací bulvárních periodik: *Blesk si „zasurfoval“ internetem a objevil pár zdařilých fotomontáží. Čím se lidé baví? Nejvíce si dělají psinu z George Bushe. U Čechů bezkonkurenčně vede Vladimír Špidla. Nevíte, jak se pomstít politikům, kteří vás naštvají. Na internetových stránkách www.aTeo.cz znají odpověď. Z našich čelních představitelů si dělají legraci.*²⁴ Lze ji ovšem identifikovat i u serverů serióznějšího charakteru.²⁵

Podobně se tento sklon projevil také v kuriózní kauze odcizení domény 20letsvobody.cz, kterou si původně nechala na podzim roku 2009 zaregistrovat Česká strana sociálně demokratická k dvacátému výročí 17. listopadu 1989. Na jaře loňského roku však vyšlo k překvapení všech a zvláště samotných sociálních demokratů náhodou najevo, že doménu už strana nevlastní. Veřejně deklarované pochybení externí firmy, která pro sociální demokracii web připravovala, údajně umožnilo, aby ji mezitím někdo odkoupil a umístil na ni dvě aTeovy fotomontáže, které představitele ČSSD bryskně parodují. K přejatým fotomontážím pak doplnil poznámku, že děkuje klukům z aTeo.cz.

Pokud bychom digitální montáže přirovnali k určitému druhu stimulů, můžeme říci, že internet vytváří vysoce propustné, mimořádně vhodné klima pro jejich šíření, prodlužuje a regeneruje jejich účinek, je nakloněn spontánním ozvěnám. Přinejmenším se v něm sama zodpovídá otázka multiplikace a translace obrazu, respektive jeho poselství.

I přes onen těkavý charakter internetu, který tedy tvoří jejich přirozené prostředí, můžeme, kromě mimořádné kvality technického provedení, každou fotomontáž z ohromně rozsáhlé aTeovy sbírky bez obtíží identifikovat podle značky, kterou je opatřuje, podobně jako se malíř podepisuje na své obrazy, ačkoli u fotografie nebývá tato praxe právě

²³ MOOSOVÁ, Jarmila. Teo Adamy – Jarmila Moosová: Enfant Terrible internetu. *Pozitivní noviny* [online]. 11. 7. 2009 [cit. 2011-03-18]. Dostupný z WWW: <<http://www.pozitivni-noviny.cz/cz/clanek-2009070017>>.

²⁴ Premiér Špidla: Deformátor, SuperStar i bojovník z Matrixu. *Blesk.cz* [online]. 2. 6. 2004 [cit. 2011-03-17]. Dostupný z WWW: <<http://www.blesk.cz/clanek/zpravy-novinky-zajimavosti/23850/premier-spidla-deformator-superstar-i-bojovnik-z-matrixu.html>>.

²⁵ Po internetu koluje parodie na volební kampaň. ČSSD tu „radí“ Lipský se Skopečkem. *Ihned.cz* [online]. 7. 5. 2009 [cit. 2011-05-07]. Dostupný z WWW: <http://ihned.cz/115-36995150-658710-0-458770-005000_d-61#fg>.

obvyklá. Fotomontérova značka (ateo.cz) navíc nenabývá pouze formy digitálního vodoznaku, který by chránil autorská práva, v několika případech se dokonce začleňuje do prostoru fotomontáže a osobitě předstírá, že je jeho integrální součástí. Vzorovým příkladem může být fotomontáž scény z remaku amerického filmu *Souboj Titánů*, na níž je (tehdejší) ministr vnitra Radek John implementován do Perseovy role i zbroje a s mošnou, v níž má skrytou useknutou hlavu přemožené Medúzy, právě vychází z jejího příbytku. Na nejbližším kameni je fotomontérova značka náhodou „vytesána“. (obr. č. 1) Ještě důmyslnějšími mimikry se autorovo flexibilní logo vybavilo ve fotomontáži vysávající scénu z českého filmu *Roming*, kde imituje potisk trička, které aTeo navlékl Jiřímu Paroubkovi. (obr. č. 2) Ojediněle tvoří autorův znak další vrstvu „smontovaného“ sdělení, jako je tomu u fotomontáže navozující dojem propagačního plakátu k francouzské komedii *Návrat velkého blondýna*, kde se značka skrývá v logu *United Colours of aTeo.cz* ve zjevné narážce na módní firmu United Colours of Benneton a její barevně výrazné reklamní kampaně. (obr. č. 3) Pakliže se značka obrazu přímo neúčastní, pokouší se v řadě případů alespoň barevným laděním a výběrem fontu stylizovat do nálady fotomontáže.

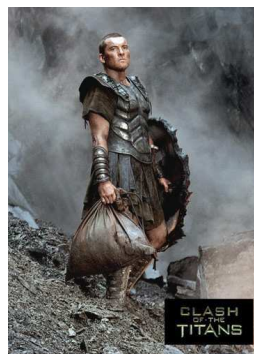
Svoje montáže, mezi kterými dominují práce na politické téma, se fotomontér snaží uveřejňovat periodicky na své osobní internetové stránce průměrnou frekvencí přibližně jedné montáže za den. Ve výjimečných situacích, které, symptomaticky, úzce souvisejí s politickou situací, se přitom publikační interval může ještě zkrátit.²⁶ Formu jeho komentářů lze bezpochyby zařadit do oblasti tzv. internetové občanské žurnalistiky, jejíž platformou je internet a moderní technologie a jejíž obsah vytvářejí jejich uživatelé, tzn. amatéři, kteří se žurnalistikou primárně neživí.²⁷ I když pomineme aTeův klasický psaný blog, který není předmětem této práce, můžeme jej jednoduše nazvat blogerem, jehož specifikum tkví v názornosti jeho komentářů. Jeho doménou není osobní investigace či bezprostřední sběr autentického materiálu na místě činu, tedy postupy zpravodajské, v nichž se mohou amatérští žurnalisté velmi dobře uplatnit. Svůj zájem soustřeďuje na oblast publicistiky, jejíž elementární náplní je *hledání souvislostí, vyslovování [subjektivních] názorů, komentářů, mínění a stanovisek k většinou již známým faktům*, (Osvaldová, et al.: 2001, s. 14), v níž operuje obrazem – metodou názornou v míře, jaké nemůže dosáhnout žádné z „obrazných“ pojmenování. V krátkém psaném komentáři, jímž

²⁶ Kupříkladu ve dnech nedávné dubnové krize vládní koalice fotomontér v průběhu jednotlivých dní publikoval zvýšený počet montáží, v nichž vypjatou a nepřehlednou situaci reflektoval.

²⁷ To je samozřejmě velmi vágní popis, nicméně jakékoli pokusy o jeho zpřesnění by nutně narazily na otázku, kdo je to novinář a kdo je ten amatér, jejíž luštění by (nejen) v českém kontextu pravděpodobně vydalo na celou další práci.



Obr. 1a. Vlastní „pomníček“. Fotomontáž Souboj trpaslíků, 29. 3. 2010.



Obr. 1b. Zdrojový materiál z remaku filmu Souboj Titánů (Clash of the Titans) z roku 2010. Obrázek zachycuje Persea, který právě zvítězil nad Medúzou a její hlavu skrývá mošna v jeho pravé ruce. Na rozdíl od fotomontáže vlevo chybí na kameni vedle Persea fotomontérova značka.



Obr. 2a. Příklad aTeovy rafinovanosti: Jiří Paroubek, jehož manželka hrozila fotomontérovi žalobou kvůli několika montážím, ho teď propaguje na „svém vlastním“ tričku. Fotomontáž Roming, 29. 11. 2009.



Obr. 2b. Zdrojový záběr z českého filmu Roming (2007) a jeho dva protagonisté. Marián Labuda má tričko bez reklamy a kohout zatím peří bez krve.



Obr. 3. Montáž Bláznivá komedie, 27. 2. 2009. Michael Kocáb jako Velký blondýn s černou botou pod záštitou „společnosti“ United Colours of aTeo.cz.

své montáže často doprovází, se navíc vrací ke zmíněným *již známým faktům*. Klíčová slova v komentáři „podlévá“ hypertextovými odkazy směřujícími diváka na ty materiály zpravodajských serverů, které referují o reflektované události a poskytují tak východisko fotomontáži a posléze i sémantický rozcestník recipientovi. Kromě toho často odkazuje sám na sebe, umísťuje v komentáři odkazy na své starší počiny, které mohou divákovi poskytnout kontext autorova přesvědčení a jeho politických názorů.

V roce 2010 aTeo pronikl na stránky dvou etablovaných celostátních tištěných týdeníků, které s politickými montážemi coby specifickým druhem komentáře s oblibou pracují a jejich explicitní kontroverze účelně využívají, a to zejména v exponovaném prostoru titulní strany. Začal spolupracovat se společenským týdeníkem Reflex a posléze s časopisem Týden. Jak Reflex, jehož kmenovým fotomontérem a mimo jiné autorem provokativní titulní strany s Davidem Rathem připomínajícím Adolfa Hitlera je Jan Ignác Říha, tak Týden, kde post výtvarného ředitele zastával Jan Vyhnánek (nyní Tomáš Klomfar, autor fotomontáží z většiny titulních stran Týdnu), mají k ilustrující fotomontáži velmi blízko. Na začátku června vyšel Reflex s aTeovou obálkou Radka Johna, jenž má „oči všude“ (viz Přílohu č. 1), řada jeho montáží se objevovala uvnitř jednotlivých vydání (viz například kapitolu 3.2.2.2, Petrseus a mýtus antického hrdiny). Spolupráce s Týdnem ale přinesla jinou a pro zájmy této práce pozoruhodnou změnu ve způsobu jeho tvorby pro tištěná média – jako první vznikaly montáže a teprve potom k nim novinář Miroslav Korecký dopsal slovní komentáře.

2. Rozbor zdrojových subkultur – střet politiky a filmové fikce

2.1 Politický substrát

Časové ohraničení zkoumaných fotomontáží začíná v prosinci roku 2008, kdy se na autorově webu objevila kategorie Pseudofilm. Vzhledem k tomu, že aTeo svými fotomontážemi glosuje politické dění, je na místě se ve stručnosti podívat, jak se politická situace do konce roku 2010 v Česku vyvíjela, připomenout hlavní politické aktéry, kteří tento vývoj napájeli, a vytvořit jakousi elementární časovou kostru, na níž pak bude možno nanášet vizuální svalstvo. Silně vhodné je to zvláště proto, že vymezeným časovým úsekem prošlehy několikery výrazné volby (vyostřená kampaň a supervolební rok 2010 smetly z jeviště do orchestrů oba lídry nejsilnějších stran, čímž se skončila *Jirkova a Mirkova válka*²⁸) či politické spory, z nichž se k nejvýznamnějším patrně zařadí debaty o aktivizačních tendencích ústavních soudců, a stihly jím projít či se o něj otřít kromě dopadů ekonomické recese celkem tři různé vlády s řadou dílčích výměn na jednotlivých postech. Tuto kostru uvádí stručný extrakt z politického vývoje, který prosinci 2008 předcházela a který tento náš formální milník záhy (zde hned v dalších podkapitolách) překonal.

2.1.1 Počáteční status quo

Výsledky voleb do Poslanecké sněmovny Parlamentu České republiky na začátku června 2006 předznamenaly více než půlroční vyjednávání o podobě nové vlády. 19. ledna 2007 nakonec těsnou většinou získala důvěru křehká středoprávní koaliční formace složená z ODS, KDU-ČSL a Strany zelených, jejichž poslanci dohromady zaplnili sto vratkých poslaneckých křesel. Premiérský post získal Mirek Topolánek, předseda občanských demokratů. Novou vládu dále tvořili Jiří Pospíšil (ODS, ministr spravedlnosti), Aleš Řebíček, respektive Petr Bendl (ODS, ministr dopravy), Ivan Langer (ODS, ministr vnitra), Martin Říman (ODS, ministr průmyslu a obchodu), Petr Gandalovič (ODS, ministr zemědělství), Alexandr Vondra (ODS, ministr pro evropské záležitosti), Petr Nečas (ODS, ministr práce a sociálních věcí), Tomáš Julínek, respektive Daniela Filipiová (ODS,

²⁸ PEČINKA, Bohumil. Jirkova a Mirkova válka: Co je v pozadí pátého pokusu o pád vlády?. *Reflex*. 26. 3. 2009, č. 13, s. 6–8.

ministerstvo zdravotnictví), Vlasta Parkanová (KDU-ČSL, ministryně obrany), Miroslav Kalousek (KDU-ČSL, ministr financí), Helena Třeštíková, respektive Václav Jehlička (za KDU-ČSL/KDU-ČSL, ministerstvo kultury), Jiří Čunek, respektive Cyril Svoboda (KDU-ČSL, ministr pro místní rozvoj), Cyril Svoboda, respektive Pavel Svoboda (KDU-ČSL, ministr bez portfeje), Martin Bursík (SZ, ministr životního prostředí), Dana Kuchtová, respektive Martin Bursík, respektive Ondřej Liška (SZ, ministerstvo školství), Karel Schwarzenberg (za SZ, ministr zahraničních věcí) a Džamila Stehlíková, respektive Michael Kocáb (SZ/za SZ, bez portfeje).

V polovině října roku 2008 se uskutečnily volby do zastupitelstev krajů a do třetiny Senátu Parlamentu ČR. Jejich výsledky zaplavily Česko jako takzvaná oranžová tsunami. V obou soubojích zvítězila sociální demokracie, v senátních volbách vytěžila 23 mandátů z 27 možných. ODS přišla o všechny své krajské hejtmany a zabrala pouze tři senátorská křesla. Hlavní strana vládnoucí koalice tak utrpěla mimořádně trpkou porážku, zatímco sociální demokracie, jež se stále více ztotožňovala s obrysy svého předsedy jako strana jednoho muže, slavila exkluzivní vítězství.

2.1.2 Hrdé předsednictví a potupná agónie

Následující výčet zaznamenává nejdůležitější události na české politické scéně v rozsáhlém časovém úseku počínajícím lednem 2009 a končícím květnem následujícího roku.

S lednem 2009 zahajuje Česká republika své půlroční předsednictví v Radě Evropské unie.²⁹ Takřka v polovině předsednictví, 24. března, vyvolává opozice v čele s Jiřím Paroubkem již páté hlasování o vyslovení nedůvěry vládě, aniž by při tom měla jistotu

²⁹ Na přelomu konce starého a začátku nového roku se přitom vynořily hned dvě mimořádně vážné události, se kterými se z pozice předsednické země musela potýkat i Česká republika. V prosinci 2008 vypršelo příměří mezi palestinským Hamásem a Izraelem, což vyvolalo další zintenzivnění ostřelování jihoizraelských měst raketami palestinských teroristů. 27. prosince 2008 Izrael zahájil operaci Lité olovo a bleskově zaútočil na cíle teroristické organizace Hamás v Pásmu Gazy. Příměří bylo vyhlášeno 18. ledna roku 2009 a pozemní izraelské jednotky se z pásma stáhly. Další krizi, kterou řada Evropanů pocítila na vlastní kůži, vyvolal spor Ruska a Ukrajiny týkající se podmínek dodávek ruského plynu, který se vyhrotil až k přerušení plynových dodávek a výrazně tak zasáhl zejména balkánské země, Maďarsko či Slovensko. „Z našich tří E [Ekonomika, Energetika a EU ve světě jako tři hlavní priority českého předsednictví] se stala dvě G, Gaza a Gaz. A dvě G, to už je pro člověka slušné přetížení,“ postěžoval si Topolánek na realitu šéfování sedmadvacítce. (HOLEC, Petr. Modré sny a černý mizera: Jak Česká republika zahájila své předsednictví EU?. *Reflex*. 22. 1. 2009, č. 4, s. 6–9) Ve světle těchto událostí musela být znesvěčující šestnáctimetrová Entropa tím nejmenším problémem.

vlastních 101 hlasů. Tentokrát chce opozice svrhnout vládu kvůli kontroverzi týkající se Topolánkova poradce a přítele Marka Dalíka, který se měl údajně snažit ovlivňovat reportéra ČT při tvorbě reportáže o (dnes už bývalém) poslanci ČSSD Petru Wolfovi, který o rok dříve napomohl vyslovení důvěry vládě Mirka Topolánka. Poměrem 96 poslanců proti návrhu ku 101 poslancům hlasujících pro návrh koaliční vláda padá. Proti vládě se postavila ČSSD spolu s komunisty a několika „odpadlými“ poslanci koaličních stran (Vlastimil Tlustý, Jan Schwippel a dvě *věčně rozhněvané zelené dámy*³⁰ Olga Zubová a Věra Jakubková). O dva dny později přijímá prezident Václav Klaus demisi vlády. Předsedové dvou nejsilnějších stran se domlouvají na předčasných volbách, které by se měly realizovat ještě v říjnu téhož roku. K tomu, aby se volby mohly uskutečnit, je ale nutné schválit sporný ústavní zákon o jednorázovém zkrácení volebního období Sněmovny.

Na konci března se mezi politickými špičkami rodí dohoda o sestavení dočasné překlenovací vlády odborníků, jež by dokončila české předsednictví v Radě EU, připravila rozpočet na následující rok a dovedla zemi k předčasným podzimním volbám. Její personální složení má z poloviny navrhnout koalice a z poloviny ČSSD. Premiérem prozatímního kabinetu je ustanoven dosavadní šéf Českého statistického úřadu Jan Fischer a 9. května je jmenována i jeho nová vláda v následujícím složení: ministr financí Eduard Janota, ministryně spravedlnosti Daniela Kovářová, ministryně školství Miroslava Kopicová, ministr dopravy Gustáv Slamečka, ministr obrany Martin Barták, ministr kultury Václav Riedlbauch, ministryně zdravotnictví Dana Jurásková, ministr životního prostředí Ladislav Miko, ministr zahraničních věcí Jan Kohout, ministr vnitra Martin Pecina, ministr pro místní rozvoj Rostislav Vondruška, ministr průmyslu a obchodu Vladimír Tošovský, ministr pro evropské záležitosti Štefan Fülle, ministr sociálních věcí Petr Šimerka, ministr zemědělství Jakub Šebesta a Michael Kocáb coby ministr pro lidská práva a menšiny.

Na začátku června se konají volby do Evropského parlamentu, v nichž vítězí ODS s devíti mandáty, ČSSD má o dva méně, čtyři křesla získávají komunisté a dvě KDU-ČSL.

Krátce poté zakládá dosavadní lidovec a bývalý ministr financí Miroslav Kalousek novou politickou stranu s názvem TOP og (**T**radice – **O**dpovědnost – **P**rosperita), jejímž

³⁰ PEČINKA, Bohumil. Studená válka pokračuje. *Reflex*. 2. 1. 2009, č. 1, s. 7.

předsedou se stává Karel Schwarzenberg, bývalý ministr zahraničních věcí. Strana se hlásí ke konzervatismu a radikálním ekonomickým reformám. K TOP og přechází řada lidoveckých politiků, kupříkladu exministryně obrany Vlasta Parkanová, čímž strana získává poslanecká místa, aniž by prošla volbami. Zastřešen populárním vůdcem s přirozeným charismatem a (staro)novou ideou tak Miroslav Kalousek obratně nacouval zpátky do vysoké hry.

10. září Ústavní soud de facto ruší předčasné volby, čímž vyhovuje stížnosti nezařazeného poslance Miloše Melčáka, který protestoval proti jednorázovému ústavnímu zákonu o zkrácení volebního období Poslanecké sněmovny a tím i svého vlastního mandátu.³¹ V reakci na zamítavé rozhodnutí soudu poslanci i senátoři ve shodě schvalují novelu ústavy o rozpuštění Sněmovny, která by trvale ústavu pozměnila a mohla dopomoci alespoň k listopadovému termínu předčasných voleb. ČSSD v čele s Jiřím Paroubkem se ale naprosto nečekaně nakonec rozhodla, že návrh na rozpuštění Sněmovny nepodpoří a bude prosazovat řádný termín parlamentních voleb na jaře následujícího roku. Za názorovým obratem údajně měla stát obava, že i tento postup bude napaden u Ústavního soudu.³² Vidina listopadových voleb, na nichž se politici předběžně dohodli, se tak definitivně rozplývá. Podle svých slov znechucený Mirek Topolánek se vzdává poslaneckého postu. Kvůli výrokům, které pronesl při focení pro gay magazín Lui a které vyvolaly velkou nevoli u premiéra i členů ODS, končí Mirek Topolánek na začátku dubna roku 2010 i v samotném čele ODS a své pravomoci předsedy předává novému volebnímu lídrovi občanských demokratů Petru Nečasovi.

2.1.3 Suicidální triumvirát

Volby do Poslanecké sněmovny probíhají 28. a 29. května. S náskokem necelých dvou procent vítězů ČSSD získá 22, 08 % hlasů. Pro stranu to však znamená notně pyrrhovské vítězství, Jiří Paroubek rezignuje na místo předsedy, čímž se po Topolánkovi

³¹ Ústavní soud měl z formálního hlediska pravdu, když řekl, že jednorázová změna ústavy za účelem rozpuštění Parlamentu není čisté řešení. (...) To hlavní je však toto: Ústavní soud razantně zasáhl do předvolební soutěže politických stran, která měla vyvrcholit začátkem října v době předčasných voleb. Tím ovlivnil jejich výsledek způsobem, o němž ještě dnes nejsme schopni nic spolehlivě říct až na to, že jde o manipulaci velkého formátu. (PEČINKA, Bohumil. Ukradené vítězství. *Reflex*. 17. 9. 2009, č. 38, s. 10)

³² Teorie zajímavá, nicméně všechny informace měl Jiří Paroubek už tři dny předtím a veřejně s nimi pracoval, takže jeho obrat zřejmě nezpůsobil. (PEČINKA, Bohumil. Tajenka rozluštěna: Za vším stály peníze, jako obvykle. *Reflex*. 24. 9. 2009, č. 39, s. 10)

uzavírá i druhá a podobně pozoruhodná politická kariéra, zatímco o koalici jedná druhá ODS se třetí TOP og a pátými Věci veřejnými, které získaly téměř 11 procent, přestože na parlamentní úrovni se pohybují poprvé. KDU-ČSL ani Strana zelených nepřekročily pětiprocentní metu, a tak se obě malé strany ze Sněmovny vytratily.

Petr Nečas je na 21. kongresu své strany zvolen oficiálním předsedou ODS a 13. července jmenuje prezident novou koaliční vládu, která disponuje zcela mimořádnou většinou 118 hlasů, jejímž ministerským předsedou se Nečas stává. Dalšími členy jsou ministr zahraničí Karel Schwarzenberg (TOP og), Radek John (VV) coby ministr vnitra, ministr spravedlnosti Jiří Pospíšil (ODS), Alexandr Vondra (ODS) jako ministr obrany, ministr životního prostředí Pavel Drobil, respektive Tomáš Chalupa (ODS), Ivan Fuksa za ODS jako ministr zemědělství, ministr obchodu a průmyslu Martin Kocourek (ODS), ministr financí Miroslav Kalousek (TOP og), ministr práce a sociálních věcí Jaromír Drábek (TOP og), Leoš Heger za TOP og coby ministr zdravotnictví, Jiří Besser, ministr kultury (TOP og), ministr dopravy Vít Bárta (VV), ministr školství Josef Dobeš (VV) a Kamil Jankovský jako ministr pro místní rozvoj (VV). Mimořádně dlouhou volební kampaň a citelnou únavu až frustraci veřejnosti z vývoje politiky, již navíc dodaly jistý mytický rozměr názory, že změny v české společnosti dozrávají ve dvacetiletých cyklech a že jeden takový právě končí,³³ vystřídala naděje a očekávání, zda nová koalice stav zvrátí.

V polovině října 2010 se konají volby do zastupitelstev obcí a rovněž do Senátu Parlamentu ČR, v nichž sociální demokracie neobhájí žádný mandát, a nadto jich dvanáct získává. Naproti tomu občanští demokraté ztrácí 11 senátorů z 19. Zklamáním pro ODS končí i volby komunální, přichází o téměř dva tisíce zastupitelů (5112 vůči 7033 z roku 2006). Definitivně se mění rozložení sil v horní komoře, vítězná ČSSD, která vytěžila i post předsedy Senátu pro Milana Štěcha, zamýšlí se svou nadpoloviční většinou korigovat a blokovat vládní reformy. Deziluzi si prožívají též Věci veřejné, které navzdory

³³ *V nedávných dějinách to byly vždy dvacetileté cykly, během kterých se naše země proměňovala. Nyní zahajujeme další dvacetiletý cyklus, když jsme v tom minulém zjistili, že naše politické elity se vyčerpaly a míra demokracie v naší zemi je oprávněně zpochybňována, naše víra v tržní ekonomiku bez přívlastků přinesla zklamání. (...) Před dvaceti lety jsme opustili model socialistické společnosti a vykročili ke kapitalismu, bohužel s přílišnou důvěrou v mechanismy, které se právě v téže chvíli začaly v kapitalismu přežívat. Dnes víme, že socialismus nechceme, a zároveň víme, že kapitalismus toho druhu, jaký se vyvinul v naší zemi, nechceme také. Ale víme, co chceme? Tázal se ještě v nevědomí v lednu 2010 na webu Strany zelených Ladislav Vrchovecký, jeden z členů jejího předsednictva. (VRCHOVSKÝ, Ladislav. Udělejme z České republiky dobré místo k životu. *Strana zelených* [online]. 12. 1. 2010 [cit. 2011-04-20].*

Dostupný z WWW: <<http://strana.zeleni.cz/14943/clanek/udelejme-z-ceske-republiky-dobre-misto-k-zivotu/>>

svým ambicím nezískaly žádné senátorské křeslo a v komunálních volbách neprošli na pražský magistrát. Vítězi voleb do obecních zastupitelstev se tradičně stali nezávislí kandidáti a místní sdružení, kteří dohromady mají přes třicet tisíc zastupitelů. KDU-ČSL, jež v květnu vypadla ze Sněmovny, získala více než 3700 zastupitelů.

Velkou vlnu emocí a protestní demonstraci před magistrátem vyvolává po několika kolech jednání konečná dohoda mezi představiteli pražské ODS a ČSSD o velké koalici, přestože podle výsledků voleb získala nejvíce hlasů v zastupitelstvu Prahy TOP 09 se svým kandidátem Zdeňkem Tůmou, bývalým guvernérem České národní banky. Primátorský post připadá Bohuslavu Svobodovi, lídrovi pražských občanských demokratů.

2.2 Hybridizační průniky

Ve fotomontážích Tea Adamyho dochází k fúzi dvou specifických struktur. V duchu postmoderní synkreze se zde střetává a prolíná svět populárního filmu a svět vysoké politiky,³⁴ a to sice na platformě fotografie. Bylo by snadné napadnout tento koncept argumentem, že toto spojení je příliš umělé a co do kompaktnosti labilní, že jde o triviální zábavu, avšak při bližším prozkoumání lze, aniž bychom hned museli hovořit o politickém herectví a teatrálních výstupech politiků, mezi těmito svébytnými oblastmi nalézt určité dotykové body a plochy propojení. V souvislosti s povahou „hrdinů“, jejichž podoby ve svých recyklážích aTeo používá, zde vyčnívá osten angažovaného umění, které se snaží reagovat na aktuální společenský vývoj, neřkuli problémy, jež s sebou přináší, ať už je formuluje, či zastírá. Přestože se jedná o počin umělecký, který pro své diváky-čtenáře uchovává možnosti bohaté polysémie, směřuje tento typ prezentace poměrně výrazně ke snadno uchopitelné, přinejmenším jedné ústřední myšlence. S tím souvisí i jeho katarzní, očištná funkce, jež může dojít naplnění především při rozkódování vpojeného poselství.³⁵ Právě proto, aby bylo přístupné širokému publiku, vybírá si materiály z filmů masového ražení, které jsou dostupné a důvěrně známé nezanedbatelně velkému množství potenciálních diváků-čtenářů.

³⁴ Zvláštní kategorií, které se tato práce netýká, je násilné zneužívání filmu ze strany politiků, jehož výsledkem jsou angažované a propagandistické snímky, jež mají přesvědčit o ideologické správnosti jejich vizí.

³⁵ Pakliže fotomontér ventiluje svůj názor, který vystaví na svoji virtuální „zed“ – web v kyberprostoru, vlastní katarzi pravděpodobně pocítí. Zde ale pracujeme s předpokladem, že součástí obrazu je i snaha jeho autora předat nějakou myšlenku dál, což je cíl, jenž by ještě dále posílil jeho povznášející pocit, a nikoli tendence, jíž podléhají někteří konceptuálně-minimalističtí umělci, nechat diváka-čtenáře, aby si ji celou vymyslel. To se ale samozřejmě nevyklučuje s dalšími náhodnými asociacemi, které může fotomontáž u diváka-čtenáře vyvolat.

Fakt, že sám tvůrce odmítá, že by se svou tvorbou pokoušel o jakési výsostné umění, ho v tomto ohledu paradoxně osvobozuje. Nemusí být s masovou kulturou v konfliktu, může ji celkem přátelsky využívat k vyjádření svého politického, či dokonce životního přesvědčení.

Přirozeně zde ale vyvstává otázka týkající se originality a autorských práv přivlastněných, tedy apropriovaných předobrazů. Ostatně toto téma vetknul do debaty už v roce 1917 Marcel Duchamp svojí Fontánou z převráceného pisoáru nebo o dva roky později Monou Lisou s dokresleným knírkem (L.H.O.O.Q), v průběhu let následován umělci z tzv. apropriačního hnutí (kupříkladu Elaine Sturtevant nebo Sherrie Levine)³⁶. V aTeově případě nejde ani tak o apropiace již existujících uměleckých artefaktů jako spíš o přivlastnění reklamního materiálu a zvětšených filmových okének, fotografií zmrtvených pohyblivých scén, uložených na internetu, kde se soustřeďuje bezkonkurenčně největší množství fotobrazů. Elaine Sturtevant k tomu v rozhovoru s Bruceem Hainleym podotkla: *Momentálně je nejzásadnější náš všudypřítomný kybernetický způsob života, který odmrštil copyright do oblasti mytologie a z původu učinil jen romantický dojem.*³⁷ James Monaco dokonce konstatuje, že *svět politiky je stejně postmoderní jako naše populární kultura. Nevymýšlíme, nereagujeme, netvoříme. Prostě opakujeme a opakujeme a opakujeme.* (Monaco: 2004, s. 8) Podobně jako prezentuje své fotomontáže, fotomontér ani nezastírá, že originální fotografie nejsou jeho, u některých fotomontážích re-publikuje i miniatury zdrojových snímků. Výslednou fotomontáž však chápe jako své dílo, jak dokládá přítomný autorský znak.

Jednou ze zvláštností aTeovy metody je i hybridní technický charakter výsledných fotomontáží (těch, které přímo parazitují na filmových záběrech), na němž se podílí filmové a fotografické médium. Fotografie svým rámem vybírá a de facto z předlohy vyřezává konkrétní záběr, na nějž se soustředí, a nepracuje s tím, co stojí mimo rám, neboť zaznamenává jen právě ten daný okamžik na tom daném místě, který

³⁶ Obě umělkyně vystavily reprodukovány Duchampův pisoár, Sherrie Levine, která se do umělecké historie zapsala kopíemi slavných uměleckých děl, zvláště fotografiemi katalogových reprodukcí fotografií Walkera Evanse, použila namísto porcelánového materiálu bronz. Elaine Sturtevant později vystavila i Duchampovu Monu Lisu, a to tak, že použila původní reprodukcí da Vinciho obrazu bez knírku a nazvala ji, příznačně, L.H.O.O.Q oholená (L.H.O.O.Q Shaved). (BERTA, Lukáš. *RGB* [online]. 5. 3. 2007 [cit. 2011-03-19]. Reprodukce jako umělecké dílo. Dostupné z WWW: <<http://www.ffa.vutbr.cz/~lukasb/rgb/clanky/reprodukce.pdf>>)

³⁷ tamtéž

zakonzervovává³⁸. Naproti tomu film signalizuje (i když zdánlivý³⁹) pohyb, odehrává se v čase, je dynamickým sledem statických obrazů promítaných na plátno, na stále totéž místo, v určité časové sekvenci, a *oddělených tmavou plochou, vznikající zakrytím objektivu promítacího přístroje otáčivou závěrkou během posunu filmového pásu o další okénko*. (Aumont: 2003, s. 45) Je tedy založen na časovém plynutí děje klouzajícího po jednotlivých obrázcích. Ve fotomontáži však najednou vidíme pouze statický, vytržený filmový okamžik, přestože pro poselství fotomontáže je podstatné právě i to, co v konkrétní chvíli není vidět, co se odehrálo již před touto scénou a co teprve se bude dít.

2.2.1 Mediální podívaná

Propojení filmu s politikou může symbolizovat i reflexi způsobu, jakým svět vysoké politiky zasahuje do života diváka-čtenáře. Audiovizuální média připravují a divákovi předkládají mediální obrazy veřejného dění a jednotlivých politických ikon, které participují na moci ve státě. Synekdochický rám obrazovky prezentuje část ze skutečného života, odehrávajícího se mimo kameru, který však nabývá až neskutečných, dramatických rozměrů, se kterým divák nemá zkušenost. A skutečnost může působit natolik neuvěřitelným dojmem, až se zdá být vymyšlená. A tehdy se lze uchýlit do světa fikce reálné, jejíž fyzické mantinely⁴⁰ jí dodávají jaksí bezpečnější ráz. *Dnes je zcela běžné, že lidé, kteří zažili tragickou událost (havárii letadla, přestřelku, útok teroristů), tvrdí, že „to vypadalo jako ve filmu“*. Říkají to proto, aby zdůraznili, jak to bylo skutečné. Jakýkoli jiný popis situace by byl nedostatečný. (Sontagová: 2002, s. 144) Jistou úroveň na cestě k vyrovnání rovnováhy po styku s realitou může představovat právě moment, kdy se entity z reality transformují do filmových rolí v předem jasně daném příběhu. V průběhu transferu dochází k simplifikaci, nikoli ovšem proto, aby se zmírnily nároky na divákovu chápání, nýbrž proto, aby se částečně kompenzovala divákova frustrace z fiktivní podoby reality. I s tím souvisí výběr filmů, jejichž materiály jsou ve fotomontážích použity. Teo Adamy vypráví, či respektive připomíná známé filmové příběhy, v nichž ale hlavní hrdiny hrají politikové.

³⁸ A ukládá do svých katakomb k ostatním *mementum mori*. (Sontagová: 2002, s. 21: *Všechny fotografie jsou memento mori. Fotografovat znamená účastnit se smrtelnosti, zranitelnosti, nestálosti někoho (či něčeho) jiného. Právě vyjmutím tohoto momentu a jeho znehybněním vypovídají všechny fotografie o neúprosném plynutí času.*)

³⁹ V případě filmu *probíhá ucelení kontinuálně...přesněji řečeno čtyřicetkrát ve vteřině. Náš mozek s pomocí setrvačnosti vidění mění sérii nehybných obrázků v nepřetržitý pohyb*. (McCloud: 2008, s. 65)

⁴⁰ I když je rozšířeno o 3D

Fakt, že je nějaký obraz či odkaz použit ve fotomontáži, nemusí samozřejmě značit pouze snahu o zesměšnění originálu. Co se týče vybíraných filmů, domníváme se dokonce, vzhledem k jejich povaze, že se převážně jedná o přátelskou parodii, která svým předobrazům projevuje určité uznání a úctu. Budeme-li se ale zabývat parodovanými politiky, je takřka nasnadě, že ve většině jejich případů působila motivace negativní, postoj k nim sporný a fakt, že se ve fotomontáži objevili, reflektuje především uvědomování si a zdůrazňování moci, která v jejich rukou spočívá, a nebezpečí s ní spojených. *Ovšem, politiku musíme brát vážně. Vždyť její produkty a producenti zásadním způsobem ovlivňují kvalitu či nekvalitu našich životů.*⁴¹ Na druhou stranu a z hlediska mediální odezvy právě tento typ záporné motivace bývá obvykle nejproduktivnější, ať už se jedná o psanou či obrazovou publicistickou reakci. *Souvisí to s informačním zaměřením publicistiky: autoři se častěji zaměřují na negativní problémy a jejich kritiku a chtějí ovlivnit čtenáře, aby k záporným společenským skutečnostem zaujali záporný postoj.* (Junková: 2010, s. 101)

Fotomontérův zájem se soustřeďuje zejména na Českou republiku a její politickou reprezentaci. V této skupině je také nejlépe patrná seriózní snaha o komentář, neboť se zde uplatňuje autorův strategický přehled o domácím dění, kontinuální pozornost a citlivost vůči jednotlivým krokům politiků. Pokud jde o zahraniční politiky, pakliže jim věnuje pozornost, jedná se výhradně o mimořádně výrazné, či dokonce kontroverzní osobnosti. U dotyčných znázornění můžeme postřehnout spíše tendenci k nadčasové parodii jejich charakteru, jejich celistvé osobnosti a vystupování. V několika případech zapojil aTeo do montáže nadto i mrtvého muže, v jednom případě to byl Vladimír I. Lenin, v dalším se montáž týkala Klementa Gottwalda, ve dvou šlo o Adolfa Hitlera. Tyto fotomontáže pochopitelně nemůžou plnit tutéž publicistickou funkci reakce na bezprostřední dění. Zvláštní výjimku potvrzující jinak platné tvůrčí nastavení zahraničních „témat“ si vydobyl pouze Barack Obama, který se ve zkoumaném období objevil na více než deseti fotomontážích. Mírně zvýšený zájem o jeho osobu koresponduje s ohromnou globální mediální pozorností, reflexí a očekáváními, jež vyvstala kolem kampaně,

⁴¹ ŠIM; KJOS. Politik si nezaslouží slitování, říká provokatér aTeo. *Blesk.cz* [online]. 26. 4. 2011 [cit. 2011-05-04]. Dostupný z WWW: <<http://www.blesk.cz/clanek/zpravy-politika/152152/politik-si-nezaslouzi-slitovani-rika-provokater-ateo.html>>.

prezidentské volby i samotného nového amerického prezidenta.⁴² S velkým odstupem Obamu následují fotomontáže, v nichž vystupuje ruský exprezident a současný premiér Vladimir Putin, a dále snímky zachycující členy britské královské rodiny, prince Charlese, Williama a Harryho. Lze říci, že montáže jsou přístupné širokému publiku, protože zpracování dojdou jen osoby vzbuzující velké emoce a mediální ostražitost.

2.3 Filmová platforma

Ohledně výběru konkrétních filmových titulů je samozřejmě možné spekulovat, že pozornosti doznala právě autorova oblíbená díla, avšak stejně tak můžeme konstatovat, že k montážím jsou použity filmy, u nichž lze úspěšně předpokládat rozsáhlou penetraci do společnosti. Co do původnosti převládají snímky americké hollywoodské provenience, případně filmy, na nichž se Spojené státy podílely alespoň koprodukčně, jejichž počet v českých kinech vzrostl již v první třetině devadesátých let, kdy jejich podíl představoval až tři čtvrtiny všech uváděných filmů (ještě v roce 2002 to bylo téměř 52 %).⁴³ Konkurovat jim v této zvláštní disciplíně oblíbenosti (z níž se rekrutují adeпти k montáži) mohou pouze filmy české. Toto rozložení ostatně kopíruje i dlouhodobou statistiku kategorie divácky nejúspěšnějších filmů v České republice v několika posledních letech, kde se o diváky dělí americké a české snímky zhruba v poměru dvě ku jedné.⁴⁴

Do montáží se prosadily především americké velkofilmy (velké rozpočtem, předlohou, myšlenkou, ztvárněním, popularitou), můžeme říci kultovní díla, která ve své době posouvala hranice filmového umění, měnila jeho možnosti a získala si pozornost kritiků, akademická ocenění i oblibu u početného publika. Když George Lucas napsal příběh Hvězdných válek a nabízel první trilogii v Hollywoodu, bylo do jeho projektu, který vypadal jako značně nejistý a riskantní podnik, ochotné investovat pouze studio Twentieth Fox Century. Načež se z prvního dílu ságy Hvězdných válek, který způsobil historický zvrat ve

⁴² Barack Obama byl 44. prezidentem Spojených států zvolen 4. listopadu 2008, tedy krátce před zkoumaným obdobím. V českém prostředí byl navíc akcentován v souvislosti s až hysterickou debatou o systému protiraketové obrany ve střední Evropě.

⁴³ PIŠTORA, Ladislav. *Český statistický úřad* [online]. 2005 [cit. 2011-03-21]. Filmoví fanoušci a statistika. Dostupné z WWW: <<http://panda.hyperlink.cz/cestapdf/pdf05c1/pistora.pdf>>.

⁴⁴ *Český statistický úřad* [online]. 1. 2. 2010 [cit. 2011-03-21]. Filmová produkce v ČR v roce 2009. Dostupné z WWW: <http://www.czso.cz/csu/redakce.nsf/i/filmova_produkce_v_cr_v_roce_2009>. Mezi zájmem diváka a chováním distributora samozřejmě probíhá obousměrný transfer.

světě filmu a v žánru sci-fi obzvláště,⁴⁵ stal vůbec nejvýdělečnější film v americké historii. (Nourmand, Marsch: 2003, s. 136) Dokladem úspěchu u významné části populárních snímků je mimo jiné i vznikuvší řada navazujících druhých a třetích dílů (sequels) a případně též prequels neboli dílů, jejichž děj časově předchází příběhu uvedeného filmu, které vzešly z kolosální popularity a silného zážitku z původních blockbusterů.⁴⁶ Vypráví se velké, epochální příběhy o velikých hrdinech.

Není přitom bez zajímavosti, že ze žánrů dominuje výběru fantastický film, který se odehrává ve světě, jenž se v něčem zásadně liší od naší všeobecně známé a uznávané reality (Adamovič: 1994, s. 9), přičemž tento žánr může zahrnovat jak science-fiction, film vědeckofantastický, tak fantasy a horor. (tamtéž) Z této poměrně různorodé skupiny se do montáží s největší vehemencí dere sci-fi (jemuž cestu k novým divákům prokopaly právě Hvězdné války) či přinejmenším jeho jednotlivé prvky a klasická témata, jimiž se vědeckofantastický film obírá. Nejenže byl tento žánr průkopníkem v oblasti vizuálních triků a počítačových efektů, soustředil se také na průzkum hranic lidského světa a jeho bytosti. Cestuje časem i prostorem, anektuje vesmír, nabourává paralelní i budoucí světy, zajímá se o lidskou identitu, ale s postupujícím časem ho ještě více fascinuje identita stroje člověkem vytvořeného, programu, jeho síla a především latentní nebezpečí jeho střetu s člověkem, které se zrcadlí v jeho plechu (právě proto sci-fi filmy nezdědka prostupuje i katastrofický nebo hororový nádech). Koneckonců právě sci-fi žánr poskytl zázemí obrazům znázorňujícím budoucí digitální světy a virtuální realitu.

Pozoruhodné unikum představuje aplikace pohádek, žánru neméně fiktivního, jejichž platforma však při tvorbě fotomontáží slouží výlučně ke komentáři českých politiků. I jejich původ je český (a v celkovém počtu jsou tak hlavní protiváhou amerických filmů); výjimku v tomto ohledu tvoří sovětská pohádka Mrazík z roku 1964, avšak právě její případ můžeme paradoxně překlasifikovat jako pohádku značně „zdomácnělou“, uvědomíme-li si, jak mimořádné oblibě se ve vánočním Česku, na rozdíl od domovského Ruska, těšila a těší nadále.⁴⁷ Sám žánr pohádky v sobě skrývá návod k vlastní interpretaci, k nahlédnutí do

⁴⁵ Lucas aplikoval (...) pocit údivu (tzv. *sense of wonder*) a vzrušení, který prožívá každý kluk, když listuje kresleným seriálem o *supermanech* a *mezihvězdných bitvách*. Kromě toho odhalil netušené možnosti trikové techniky a ukázal, jak dokonalý dojem jiného světa může vzniknout při správném a pečlivém použití všech možností, které filmová technika skýtá. (Adamovič: 1994, s. 11)

⁴⁶ Ale jen výjimečně neztupily říz svých předchůdců.

⁴⁷ V rodném Sovětském svazu totiž takové popularity nikdy nedosáhla a ani se nevědělo, že ve své době získala i cenu v Benátkách. Byla to jen jedna z mnoha pohádek, která zapadla. (LUK. Půlstoletí Mrazíka: V Rusku neznámý, v

jedné z variant vyprávění o souboji dobra se zlem, v němž dobro nakonec vítězí, čímž je výchovné a poznávací funkci učiněno za dost. Dokonce i parametr happy-endu, s pohádkou nerozlučně spjat, který přichází poté, co zlouni dostali nařezáno a dobří zvítězili, může být při zasazování politiků do nezdárných charakterů využit jako skrytý komentář namířený k nim samotným: Aby se polepšili, dokud je čas. Tento apel ale může implikovat riziko, že kýžená změna se odehraje jen ve filmu, v pohádce, tedy na plátně, nikoli ve skutečnosti.

Právě proto, že pohádkové předobrazy jsou cílovému divákovi-čtenáři (tak jako politikům) důvěrně známy již od jeho útlého věku, kdy se s nimi s velkou pravděpodobností důkladně seznámil, lze percepci těchto fotomontáží vnímat jako téměř intuitivní. V porovnání se sci-fi a jeho vizemi navíc pohádka čerpá z minulosti, z příběhů lidové moudrosti, jež se tradují a přenášejí mezi generacemi. Zatímco sci-fi avizuje, jak to může být, pohádka předkládá styčné body v postavách, které již prošly jejími vyprávěními.

Kromě klasických (někdy až věkovitých) filmových počinů, jejichž části jsou aktualizovány a konfrontovány se současným stavem věcí, autor využívá i snímky nové, které právě přicházejí či se v nedávné době rozšířily do českých kin. Kuriozitou je pak fotomontáž, která nějakým způsobem odkazuje k filmu budoucímu, jenž zažil svou premiéru až tři měsíce po publikování fotomontáže. Zde samotný film zastihuje postava jeho tvůrce, kolem níž je fotomontáž obtočena (více se tomuto fenoménu budeme věnovat v kapitole 3.2.5, Kontroverze filmového tvůrce). I v případech týkajících se apropriace nových filmů jde vždy o snímky, které probouzí mohutné, leckdy rozporuplné, ale především hlasité reakce, jsou schopny rozdělit své publikum, vytvořit si vlastní legendu a prosadit se do agendy masových médií. Prototypickým příkladem může být s napětím očekávaný film *Kajínek* režiséra Petra Jákla mladšího, který znovu vybudil utišené diskuze o vině či nevině nejznámějšího českého vězně odsouzeného na doživotí za dvojnásobnou vraždu.

3. Analýza výstavbových prostředků autorské fotomontáže

Při práci s filmovým materiálem využívá autor různých vizuálních prostředků. Do jednoho stimulu, materiálního (datového) základu znaku (tj. do původní digitální fotografie), vkládá data ze stimulu druhého, s nimiž se do obrazu přenáší i druhý referent, uzurpátor. Tím znak sám o sobě nabourává, a to sice skrze vypojení přirozeného vztahu motivovanosti mezi prvním stimulem a referentem, který byl stimulem zpodobněn. Vkládá do obrazu, jenž vyvolává určitá očekávání ze strany recipientů (názorným příkladem může být filmový plakát komunikující s divákem na co nejjednodušší bázi), nesourodý prvek, který koliduje s vizuální zkušeností diváka a narušuje již konstituované mentální reprezentace referentu. Popsaným postupem autor pracuje jak s plochou filmového plakátu, s jeho variantami nebo imitacemi, případně s dalšími propagačními materiály, tak s fotografií jednoho filmového záběru, filmové scény. Na podobném principu, který funguje v opačném sledu, využívá emblematických filmových atributů, respektive tvůrců, které vytrhává z jejich přirozeného prostředí a vkládá je do nových aranžmá. Narušitelem uzurpátorem tedy může být jak politik, tak filmová esence. Výsledkem jsou paradoxní obrazy, v nichž se fikční a reálný svět mísí a spájí, a je na divákovi, kterou konfiguraci si vybere.

Fotomontér balancuje mezi nezbytným počtem motivovaných prvků přítomných v zobrazení, které by umožnily identifikaci obsahu, a vábným vnitřním puzením obraz rozvrátit. Nesourodý prvek pochopitelně může nalézt i divák nepoučený, avšak poučený divák deformace právě očekává a cíleně po nich pátrá, význam z obrazu doluje. Takový divák může v souhlasu s autorem dokonce doplnit určité konvencionalizující pojítko a zabodnout jakýsi spiklenecký iluzorní referent, který ve složené fotografii nabobtnal, zpátky do reality (shledá-li, že kupříkladu Jiří Paroubek skutečně je (jako) Trautenberk).

Na první, základní úrovni jsou fotomontáže denotovanými, doslovnými obrazy (výrazy) znázorněných postav (obsahu), v našem případě vrcholných politiků. Potvrdit dojem jejich autentické podobnosti má fotomontérova práce s obrazem cizího těla (zahrnující pochopitelně i práci s oblečením), na nějž nasazuje politikovu hlavu, které proporcionálně modifikuje v závislosti na tělesných dispozicích osobnosti, jejíž hlavu si právě přivlastnil. K základnímu rozpoznání této roviny je nutná pouze znalost fotografie jako procesu transformace zobrazovaného objektu, který probíhá na úrovni velikosti, prostorové

dimenze, výřezu, barev apod., k identifikaci zobrazených postav je nutné orientovat se v politické situaci. Na úrovni symbolické ovšem, v daném toposyntaktickém rozmístění, vyvstávají znaky konotované, jejichž „přečtení“ bude silně záležet na zkušenostech s filmovým médiem a znalosti kulturního kontextu u dotyčného diváka (divák-čtenář zcela neznalý by dost možná propadl nejistotě, proč se politické osobnosti nechávají fotit v podivných kostýmech, ještě podivnějších parukách nebo například při letu na koštěti). Dokonce ani tehdy ale nebude existovat pouze jeden jediný výklad. Analýza obrazu bude záviset na individuální vědomosti, osobní zkušenosti a percepci konkrétního jedince. Přestože znaky, s nimiž fotomontér pracuje, jsou poměrně výrazné a dekodovatelné, jeho fotomontáž náleží k polysémickým sdělením, která k divákovi vysílá především oblast umění, a jako taková ponechává i značný prostor pro vlastní interpretace z náhodných (tj. z pozice autora neúmyslných) volných asociací.

Specifikum aTeových filmových fotomontáží spočívá v prostředníkovi, který funguje mezi konotovanými významy a divákem. Této role orientátora nebo jinak řečeno navigátora, který konotuje pretext, se ujímá podvojný hybridní⁴⁸ odkaz. Analogicky k mezitextovému propojování psaných děl odkazuje na jiný obrazový materiál, podpíraje se přitom zparodovanou verzí tohoto prekomunikátu. Zároveň se ale obrací i k mimotextové události, a to sice skrze zpracované politiky, s nimiž samotnými se nepojí jen aktuální události, ale také další konotace a atributy podporující jedno z významových křídel. Svůj námět čerpá z reálného světa, respektive z médií, která o něm přinášejí nějakou zprávu.⁴⁹ Echo-odkaz odesílá diváka-čtenáře ke zdroji do světa filmu, kde se mu skrze univerzální příběhy nabízí ohromné množství dalších asociací, které mohou obohatit výslednou interpretaci. Nepoučený divák může v obrazu snadno najít reflexi anonymní davové reakce, že politici jsou herci/kreatury/komedianti, pro poučeného diváka jsou ovšem relevantní i nuance a peripetie filmového příběhu – a politického zpravodajství. Odkaz ale ani jednoho z diváků k ničemu nenutí; konotované znaky jsou prostě přítomné. Dekódování nápaditého mezitextového propojení ovšem jednoznačně upevňuje vztah diváka ke zkoumanému dílu, potažmo k jeho autorovi. Na příkladu aluze to popisují Irwin a Lombardo: *Zřejmou výhodou aluzí, pracujících s informacemi, které nezná každý, je posilování vztahu mezi autorem a publikem. Mezi autorem a publikem vzniká důvěrné*

⁴⁸ Hybridnost je ostatně jako žíravý lektvar, z něhož fotomontáž čerpá veškerou svou životní sílu.

⁴⁹ Jistou formou mezitextového navazování jsou i hypertextové odkazy na zprávy internetových zpravodajských portálů, které aTeo u některých svých montáží vytváří.

pouto, v konečném důsledku se stávají členy klubu, kteří znají „heslo“. (Irwin, Conard, Skoble: 2010, s. 128) Jak se ale záhy ukáže, aTeo velmi napovídá i těm, kteří „heslo“ neznají.

Dříve než se ale budeme věnovat jednotlivým vizuálním prostředkům, jichž fotomontáže využívají, a analýzám jejich vzorových příkladů, zaměříme se na jazykové zprávy, které ve větší či menší míře pronikají do všech výsledných obrazů.

3.1 Lingvistické sdělení ve fotomontáži

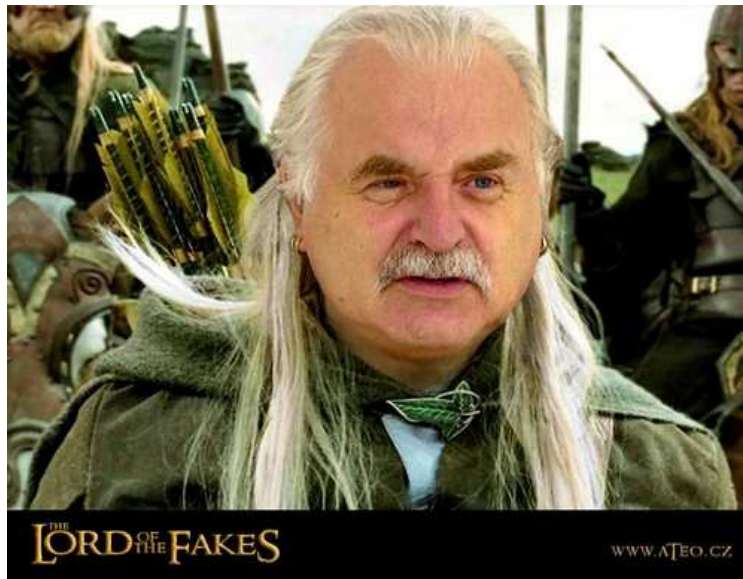
Pomineme-li na moment název a občasný slovní komentář, jimiž autor své montáže doplňuje, obsahuje samotná fotomontáž několik různých sdělení, která lze z obrazu vyluhovat. První typ zprávy představují sdělení lingvistického charakteru, jež jsou pevně integrována přímo do prostoru obrazu. Zde plní funkci jejich sémantického ukotvení, včleňují obraz do jeho přirozených souvislostí, a to sice skrze zpřítomnění příslušného kontextu. Napomáhají divákovi, aby se ve fotomontáži zorientoval a identifikoval původní předobraz či přinejmenším obdržel indicii pro identifikaci primárního výjevu, pakliže se výjev dosud nenachází v jeho zkušenostním poli či se ze zkušenostního pole již vytratil. Roland Barthes přisuzuje lingvistickému sdělení v obrazu velmi subtilní dispečerskou funkci, domnívá se, že *text vede čtenáře mezi signifikáty obrazu, umožňuje mu některým se vyhnout a jiné převzít.* (Císař: 2004, s. 55) Jazyková vrstva zde pracuje jako speciální ukazatel, který v bezprostřední přítomnosti designovaného předmětu, tj. v tomto případě přímo uvnitř fotomontáže, respektive na ní, přitahuje pozornost k obrazu (podobně jako popisek u fotografie či nálepka na produktu, kterou lze po namočení odloupnout), z trsu významů vylučuje nežádoucí oddénky a živí zdání jeho statusu coby filmového materiálu. Autorovu snahu poskytnout divákovi vodítko a rozproutit myšlenkové asociace dokládá i fakt, že v předobrazech není tato jazyková zpráva vždy přítomna a je tedy do fotomontáže uměle vložena.

Lingvistické sdělení zde může být do jisté míry redundantní, neboť k úspěšnému přenosu informací by postačil vizuální signál, avšak jazyková zpráva nabízí komfort pravděpodobnosti nabobtnávající až k jistotě, že ke správné interpretaci opravdu dojde. Na druhou stranu tím fotomontér vlastně výrazně usnadňuje divákovo „čtení“, což u něj

může vyvolat rozmrzelost, která poplyne z nedostatečně ukojené vášně zkušeného pátrače, jenž pocítí, že je podceněn. *Že aluzi poznáme, pochopíme a jsme schopni ocenit, prožíváme jako diváci velmi zvláštním způsobem. Pochopení aluze v sobě kombinuje slast, kterou pocítujeme, když poznáme něco důvěrně známého, třeba naši oblíbenou hračku z dětství, s rozkoší, kterou prožíváme, když známe správnou odpověď na kardinální otázku v soutěži Riskuj nebo Chcete být milionářem? Při porozumění aluzi pocítujeme zcela jinou radost než při pochopení přímého sdělení.* (Irwin, Conard, Skoble: 2010, s. 127)

Styl obrazové montáže prosakuje i do lingvistické vrstvy (v titulku, v komentáři i uvnitř obrazu), kde se realizuje a vyvěrá v podobě kalambúr neboli slovních hříček na úrovni fonémů, morfologie i lexika, hybridních složenin a autorských neologismů, jejichž prostřednictvím aTeo zdůrazňuje své osobní negativní hodnocení zobrazovaných postav a událostí s nimi spojených. Ve snaze zaujmout (a šokovat) publikum je jeho jazyk velmi expresivní, dramatický a provokativní (podobně jako jeho paleta obrazových prostředků), volí si výrazy individualizující a obecně nespisovné, pejorativa a vulgarismy, aktualizuje otřelé výrazové prostředky, skládá nová pojmenování, s oblibou užívá ironie. Nežřídko se objevují i anglicismy, výrazy nebo celá sousloví a věty v angličtině (Lord of the Fakes, Pán padělků, obr. 4, Nothing is what it seems, Nic není, jak se zdá, obr. 5), které odrážejí angloamerický původ zdrojových filmů a jejich materiálů.

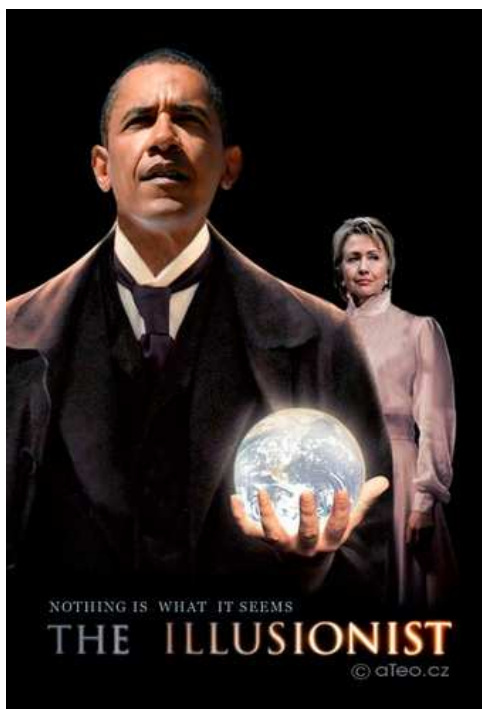
Typickým příkladem charakterizačního pojmenování obsahujícího hodnotový postoj je pojem Incredible (obr. 6), kde dochází ke změně na úrovni hlásek a kde se dva jazyky mísí. Využívá angličtiny coby prvotního přirozeného jazyka, jehož psaná a artikulovaná podoba se na rozdíl od češtiny významně liší. Složenina vychází z anglického termínu „incredible“, což v překladu znamená neuvěřitelný či neskutečný, a odkazuje k názvu amerického animovaného filmu o rodince superhrdinů (The Incredibles), který se do české distribuce dostal pod názvem Úžasňákovi. Jemnou paragramatickou záměnou vzniká složenina Incredible, přičemž původní anglický význam zůstává i skrze nově se vyjevivší český vulgarismus stále velmi jasně patrný. Původní význam se spájí s českou deformací, až z toho ve spojení s obrazem vychází zpřítomněný Jiří Paroubek jako „neuvěřitelný debil“, případně „debil úžasňák“ v přímé aluzi na počeštěný zdroj materiálu, přičemž koncové „e“ může simulovat původní anglický výraz a zároveň plnit kontaktní úlohu iluzorního vokativu v iluzorní komunikaci. Je přitom velmi pravděpodobné, že poselství



Obr. 4a. Fotomontáž a variace na anglický název originálu Lord of the Rings. Elf, 14. 11. 2009.

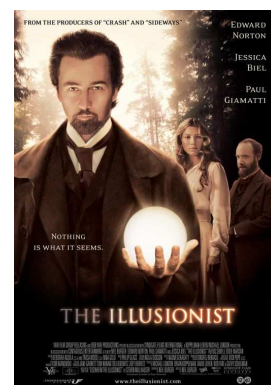


Obr. 4b. Autentický elf Legolas (Orlando Bloom) z filmové adaptace knihy J. R. R. Tolkiena Pán prstenů. Výjev pochází z druhého dílu – Dvě věže (Lord of the Rings: The Two Towers, 2002). Fotomontáž z kategorie Pseudofilm (nahore) vysává tento zdrojový materiál, a nadto se tváří, že pochází z alternativního filmu Pán padělků.



Obr. 5a. Montáž Obamagie, 31. 3. 2009.

Obr. 5b. Zdrojový plakát k filmu Iluzionista (The Illusionist) z roku 2006, jehož hlavním hrdinou je mimořádně nadaný mág. Fotomontáž převzala ochotně i jeho původní anglické motto: Nothing is what it seems – Nic není, jak se zdá.



montáže by bylo dekodováno i bez přítomnosti jazykové vrstvy nebo přinejmenším bez její deformace. Nesoulad mezi obrazem a jeho zdrojem a obsahy, které nesou, představuje dostatečně silný ironický marker. Lingvistické sdělení ale může v obrazu anektovat další prostor pro autorův explicitní hodnotový rámec a zintenzivnit expresivní účinek.

Ve značně omezené míře se v autorově slovní zásobě můžeme setkat s deminutivy, slovy zdobněnými (např. hujerovinka s příponovým formantem -inka), která se ale, plně pod vlivem ironie, bez výjimky chovají opačně – jako výrazy zhrubělé – a odrážejí nelibý vztah k designovaným objektům. Pozoruhodným případem je deminutivum Kujóhnek, které vzniklo ze jména rodinného, tj. příjmení politika, v analogii k příjmení odsouzeného vězně, jež se objevilo v názvu filmu (Kajínek), vzešlého pravděpodobně z hypokoristika, z něhož se ovšem vytratil (pozitivní) citový náboj.

Deformace vlastních jmen zobrazených politiků představují zvláštní kategorii jazykových triků. Pokud jde o okamžité zesměšnění protivy či protivníka, je tato prastará metoda poněkud primitivní, leč velmi ústrojná. Skrze jméno bezprostředně pokouší jeho nositele a vše, co dotyčný představuje.⁵⁰ V další úrovni pak autor přiřkne nositeli jméno docela nové, vytvořené na základě osobních asociací vztahujících se k vzezření či povaze zobrazeného. Příklady obou přístupů integruje fotomontáž Levá, dva! (obr. č. 7) čerpající z odkazu francouzského komiksu a filmu o galských hrdinech Asterixovi a Obelixovi, v níž autor kreativně nakládá s podobou jmen galských postav, která jsou tradičně zakončena příponou -ix podle slova rix, tj. král.⁵¹ Jméno s -ix na konci patřilo například skutečnému galskému vůdci Vercingetorixovi, který sjednotil galské kmeny v posledním odporu proti Caesarovým římským jednotkám. Zatímco Milanu Urbanovi na místě Asterixe tutéž koncovku ke jménu pouze „přilepil“, Jiřího Paroubka, který „převzal“ roli Obelixe, přejmenoval, a to sice v souladu se zásadami pro udělování jmen uvnitř původního komiksu, jehož hrdinové nezřídka nosí tzv. mluvící jména⁵², která souvisí s povoláním nebo vlastností dotyčného. Do jména mohutného, i když trošku jednoduchého siláka vztahujícího se k francouzskému výrazu pro obelisk, tj. vysoký kamenný sloup, autor

⁵⁰ V tomto ohledu nešel jistě deformaci ani kanadský filozof a mediální teoretik Marshall McLuhan. Konkrétně to byl Benjamin DeMott, který nesouhlasil s McLuhanovým optimismem ohledně počítačů, *jejichž technologie slibuje „svatodušní klid obecného porozumění a jednoty... trvalost kolektivní harmonie a míru.“* Tento svět, o jehož existenci DeMott očividně silně pochyboval, označil jako McLuhanacy, což navozuje představu „mc-lunacy“ neboli „mc-šílenství“. (Horrocks: 2002, s. 15)

⁵¹ JACKOVÁ, Magda. Asterix – prolínání antického a moderního světa v komiksu (4) – Jména a postavy. *Komiks.cz* [online]. 7. 6. 2005 [cit. 2011-03-29]. Dostupný z WWW: <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=996>>.

⁵² tamtéž



Obr. 6b (vlevo). Pan Úžasňák (Mr. Incredible) z animovaného filmu o něm a jeho superhrdinské rodince (The Incredibles, 2004).



Obr. 6a. Fotomontáž Úžasňák, 22. 2. 2010.



Obr. 7a. Fotomontáž Levá, dva! 16. 5. 2010.



Obr. 7b. Původní barevný plakát k filmu podle slavného komiksu Asterix a Obelix (Asterix et Obélix contre César, 1999).

vsunul znělou souhlásku z, čímž jeho jméno počeštil, dodal mu na zvukomalebnosti, a nadto účinek mohutnosti přetékající až k otylosti ještě akcentoval. Lze tedy říci, že korelaci mezi podobou hrdinovy siluety a jeho mluvícím jménem nedestruoval, poněvadž pro českého diváka-čtenáře je mohutnost ve jméně i nadále dobře čitelná. Tento postup je zajímavý už proto, že jména galských mužských postav se v komiksu a filmu překládala do jednotlivých jazyků tak, aby jim publikum rozumělo a přijalo je za své. Například obávaný starý náčelník hrdé galské vesnice Majestatix se ve francouzském originálu jmenuje Abraracourcix (À bras raccourcis – zkrácená paže), nezdočně pějící bard Trubadix Assurancetourix podle „assurance tous risques“, pojištění všech rizik.⁵³ Originální podobu jmen ve všech jazykových verzích si vydobyli právě jen dva hlavní bojovníci (a moudrý druid Panoramix).

Zvláště bizarní je „smontování“ hybridní cizojazyčné složeniny Trautenbegg, která do sebe pojala jméno nejznámějšího českého pohádkového bařtipána (s počeštělým jménem původně z němčiny⁵⁴, kde traut znamená milý), kterého ve fotomontáži ztvárnil Jiří Paroubek, a anglický výraz pro vejce, čímž dosti úsporně i názorně reflektovala sérii tzv. vajíčkových útoků na představitele ČSSD na mítincích před volbami do Evropského parlamentu. Tehdy pouhý slovní atak na jméno protivníka, které jej symbolicky zastřešuje, nahradil proud reálné fyzické agrese. Jeden z prapůvodů méně či více kreativních intervencí do jména tehdejšího předsedy sociálních demokratů lze hledat už v roce 2005, v reakci na masivní policejní zásah na festivalu CzechTek, který v té době Paroubek v pozici premiéra schválil a prosazoval. O čtyři roky později se tak Paroubegg zařadil k již známým populárním přezdívкам typu ParoubTek nebo ParouBack⁵⁵ (v on-line prostředí, kde se iniciativa s vajíčky zrodila, reflektovala tento stav i flashová hra, v níž se hráči snaží trefit do pohybující se politikovy figurky).

Většina okazionalismů neboli autorských neologismů, jichž aTeo užívá, slouží konkrétním fotomontážím, pro jejichž účely byla vytvořena, některé z nich se nicméně opakují a

⁵³ JACKOVÁ, Magda. Asterix – prolínání antického a moderního světa v komiksu (4) – Jména a postavy. *Komiks.cz* [online]. 7. 6. 2005 [cit. 2011-03-29]. Dostupný z WWW: <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=996>>.

⁵⁴ K německému jazyku coby jazyku mateřskému se ovšem bezděčně vrací v (četných) vypjatých momentech, kdy pocítí nutkání zaklít. Tento lingvistický rys kleteb u postav, které jsou určitým způsobem přesazeny do cizího prostředí (například i Superman z československé komedie Václava Vorlíčka Kdo chce zabít Jessii? o oživilých komiksových superhrdinech zaklel v těžké chvíli v kanálu, kdy se mu na hlavu vyčůral nic netušící chlapeček, v „rodné“ angličtině), by si zasloužil hlubší analýzu.

⁵⁵ *Nic nedefinuje Paroubkovo směřování lépe než stručné heslo z protestních demonstrací – Plnou ParouBack.* (Štěpánek: 2006, s. 44)

stávají se součástí autorovy slovní výbavy. To je příklad levidel (podle pravidel), polobrity (od celebrity) nebo jím protežovaného poblitika. *Štvou mě politici napříč politickým spektrem, říkám jim poblitici. Beru to tak, že si z nás dělají legraci. Za naše peníze. A tak jim to alespoň touto formou vrátím.*⁵⁶ Pojmenování vzniklé velmi prostým vsunutím jedné hlásky má až onomatopický charakter, navázaný na expresivní citoslovce, které simuluje zvuky provázející stavy nechuti až zvracení.

Právě komunikační oblast publicistická je vzhledem ke své funkci územím příhodným pro vznik a užití okazionalismů (Junková: 2010, s. 94), jakož i pro rozvíjení jazykové tvořivosti a výrazových experimentů. Kromě slov, která pozměnil sám, pracuje autor i s novotvory, které oblast publicistiky průběžně nasává v reakci na potřebu pojmenovávat nové skutečnosti a události veřejného dění či polemizovat o změnách ve společenském prostoru. Velké nutkání se v tomto směru objevilo během předvolební kampaně demokratického kandidáta Baracka Obamy v amerických prezidentských volbách, která vyvolala vlnu tzv. obamánie ne nepodobné posilujícímu kultu osobnosti.⁵⁷ Nesmírná popularita charismatického vůdce zakořenila i v jazyce. Čerpaje z obamánie použil aTeo hybridy typu obamagie, obamaniac, obamatrix či v aluzi na americký superhrdinský mýtus jméno Superobaman.⁵⁸

3.2 Obrazové prostředky

3.2.1 Imitace filmového plakátu

Filmový plakát, jako jeden z palety obrazových materiálů, na nichž aTeo parazituje, je součástí marketingové strategie, hlavním artiklem reklamní propagace, jehož funkce

⁵⁶ BELICA, Tomáš. Grafik aTeo: Hrozila mu jen Paroubková!. *Blesk.cz* [online]. 15. 11. 2009 [cit. 2011-03-30]. Dostupný z WWW: <<http://www.blesk.cz/clanek/zpravy-politika/126859/grafik-ateo-hrozila-mu-jen-paroubkova.html>>.

⁵⁷ Kromě kopy novorozeňat dostaly jméno po novém prezidentovi i ulice, školy, kolekce pánských obleků, nový svátek v kalendáři, písně, kopce a hory nebo třeba nově objevený druh lišejníku caloplaca obamae jako projev vděčnosti za prezidentovu podporu vědy a vědeckého vzdělávání. (ČTK; VRTIŠKA, Ondřej. Obamánie pokračuje, po prezidentovi se jmenuje lišejník. *Týden.cz* [online]. 19. 4. 2009 [cit. 2011-04-02]. Dostupný z WWW: <http://www.tyden.cz/rubriky/veda-a-technika/veda/obamanie-pokracuje-po-prezidentovi-se-jmenuje-lisejnik_115384.html>)

⁵⁸ Časopis Týden vytvořil ve své rubrice Čeština na skřípci dokonce stručný slovníček *politické mluvy nové doby* s podtitulem Obamaglaz, který prý obsahuje nejdůležitější termíny. Čestné místo v něm zaujímá Obamarťan (člověk s nerealistickými představami o významu prezidenta USA) následovaný obamarasmem (pocit vystřízlivění z obamarťanství), zvolání obamarjá! (sekulární povzdech nahrazující zastaralé „ježíšmarjá!“) a obamaestro, jak novému prezidentovi říkají jeho italská fanoušci (jinak též obamakaróni). (DAN. Obamaglaz. *Týden*. 26. 1. 2009, č. 4, s. 71)

spočívá v připoutání pozornosti k designovanému filmovému počínu. Spolu s propagačními úmysly se v plakátu spájí i záměr jednoduše informovat, zpravit potenciální diváky. Může se tak dít jak v kině na místě promítání, tedy v bezprostřední blízkosti filmů, kde se plakát pokouší přitáhnout nerozhodnuté nebo nerozhodné návštěvníky multiplexu, tak prostřednictvím pouličních poutačů, zářících light boxů na zastávkách, reklam v hromadné dopravě nebo billboardů, které se snaží upoutat pozornost ve veřejném prostoru mimo svrchované hájemství filmového média.

Charakter plakátu i způsob, jakým na něj bylo nahlíženo, se v průběhu vývoje výrazně proměňoval. Před začátkem 60. let byly běžně pokládány za prakticky bezcenný spotřební předmět a lidé je údajně používali k izolaci stěn či podlahu.⁵⁹ Původní plakáty dnes již legendárních filmů ze třicátých a čtyřicátých let jsou naproti tomu nyní předmětem mimořádného sběratelského zájmu. V současnosti ovšem tradiční výtvarnou techniku, pomocí které se filmové fotografie na plakát s oblibou „překreslovaly“, zcela vytlačila stylizovaná fotografie, respektive spíše fotomontáž, která má ale za úkol pomoci vtáhnout diváka do fiktivního příběhu filmu a ne ho přimět uvažovat o politice (jako to dělají aTeovy montáže). Naprostě většině soudobých zahraničních filmových plakátů, které se distribuují spolu s filmem přímo od zdroje jen se změnou ohledně jazyka titulků, dominují upravené obrazy pokud možno slavných filmových hvězd, kolem nichž film buduje svůj diegetický svět. *Cílem hollywoodských plakátů, „fotografujících“ filmové scény je zprostředkovat obsah filmu explicitním způsobem. (...) ..jak říká Orosz, jsou pouhým „přívěskem zcela podřízeným hře či filmu“. (...) Slovy producenta Jaroslava Boučka [produkoval filmy jako Babí léto, Je třeba zabít Sekala, Václav nebo Odcházení], „nemůžeme riskovat nepochopení nebo zmatenost při interpretaci filmového plakátu; obsah filmu musí být jasný.“ (Sylvestrová: 2004, s. 63)*

Plakátovou fotografii doprovází několik typů jazykového sdělení. Kromě názvu filmu, který je obvykle ještě typograficky a výtvarně upraven, bývá přítomen i jistý druh sloganu – motta dotyčného snímku rozšiřujícího aureolu výlučnosti, které nezdárka nabývá podoby jakéhosi vyjevení skrytého tajemství, novodobého zaklínadla. Například film *Vetřelec*, jeden z nejúspěšnějších sci-fi hororů vůbec, vábil v roce 1979 potenciální diváky příslibem:

⁵⁹ *Spousta se jich proto našla až v 90. letech při opravách budov nebo demolicích. Obzvláště bohatá byla zeň v severních oblastech USA a v Kanadě, kde kvůli krutým zimám bývají izolační vrstvy hodně silné.* (KLEVISOVÁ, Naďa. Mumii chtějí všichni. *Hn.ihned.cz* [online]. 25. 3. 2005 [cit. 2011-03-21]. Dostupný z WWW: <http://ihned.cz/1-10054240-15861710-000000_mail-05>

*In space no one can hear you scream*⁶⁰. Zneklidňující slogan, jehož autorem je Stephen Frankfurt, se stal takřka stejně slavný jako samotný film a rozšířil se i do běžného jazyka. (Nourmand, Marsch: 2003, s. 176) Právě v této oblasti může mít filmový plakát velmi blízko k plakátu politickému, na jejichž soutoku operuje aTeova filmově-politická plakátová fotomontáž. I na politických billboardech obvykle čteme méně či více úderné slogany, formule, s nimiž se politici snaží vyčarovat volební vítězství pro své strany.⁶¹ Dále se na plakátu uvádějí, v exklamační podobě symbolizující jejich důležitost, jména protagonistů a hlavních tvůrců, v utlumené, spodní části obrazu jsou doplněná názvy a miniaturami logotypů filmových společností a subjektů podílejících se na výrobě či sponzoringu⁶². Na rozdíl od těchto pro diváka vedlejších značek bývá na plakátu uvedena také o poznání důležitější informace o termínu uvedení filmu do kin. Třebaže někdy může poskytnout jen vágní informaci (např. Coming This Summer), plní důležitou roli časové identifikace a ukotvení.

Opět se zde nabízí srovnání s plakátem politickým, který rovněž s oblibou operuje s tvářemi politických lídrů, přestože ti se mnohem častěji než filmoví hrdinové, kteří zpravidla vyhlížejí, jako by je na plakát někdo vyvrhl z jejich dobrodružství, ale zároveň zůstávají pohlceni svým imaginárním světem, jenž se rozprostírá za okraji plakátu, dívají přímo „z očí do očí“ do objektivu, jako by chtěli prorazit skrze sklíčko i fotoaparát až ke svému voliči. Přestože podle Sontagové je pro portréty politických lídrů na plakátech přirozenější třičtvrtěční pohled, který spíše stoupá vzhůru, než aby mířil na diváka, pohled naznačující povznesenější abstraktní vztah k budoucnosti. (Sontagová: 2002, s. 40) Vedle sloganu se prezentuje i značka identifikující politický subjekt a mnohdy nechybí ani časové ukotvení skrze připomenutí termínu daných voleb určeného rozhodnutím prezidenta.⁶³

⁶⁰ Ve vesmíru váš křik nikdo neuslyší...

⁶¹ Na bezzubost politických billboardů před posledními volbami do Poslanecké sněmovny (v supervolebním roce 2010) poukázal kupříkladu zajímavý experiment reklamní agentury Konektor (viz Přílohu č. 2), která u několika plakátů zachovala grafickou úpravu, slogany jen zlehka upravila, lídry nahradila auty a názorně tak předvedla, jak snadno by mohly strany namísto mytických idejí nabízet třeba právě automobily.

(Funguje politická reklama?. *Blog.konektor.biz* [online]. 25. 5. 2010 [cit. 2011-03-22]. Dostupný z WWW: <<http://blog.konektor.biz/2010/05/25/funguje-politicka-reklama/>>)

⁶² To je typické zvláště pro některé plakáty k českým filmům, kde najdeme skvadru nemírně výrazných logotypů počínaje značkou bankovní instituce a konče logem časopisu pro děti a mládež.

⁶³ Naproti tomu logotypy sponzorů z pochopitelných důvodů chybí.

Výjimku v počtu doprovodných jazykových zpráv tvoří plakátové fotografie, které nejsou zatíženy primární informační úlohou a slouží k propagaci filmu a jeho představitelů na dalších úrovních. Otevírají cestu k merchandisingu (jako k nezanedbatelnému vedlejšímu zdroji příjmů pro majitele licence v podobě filmových soundtracků, figurek filmových postav, tematických potisků na oblečení atd.⁶⁴) Tento typ komunikátu je osvobozen od velkého množství tiskových informací, může je dokonce úplně postrádat.

Zvětšující se suma plakátů, jejichž formy coby upoutávky na imaginárno fotomontér využívá, představuje paradigma jeho podkladových materiálů, přičemž kód plakátu vyvolává určitá očekávání ze strany recipientů. Divák má tendenci předpokládat, že plakát bude vypadat přibližně tak, jak podle jeho zkušeností obvykle vyhlíží. Tím, že fotomontér tuto formu naruší a vloží do obrazu část fotografie politika, paradigma reorganizuje, činí z politiků profesionální herce, nebo ještě lépe – totální fikci.

3.2.1.1 Ďáblův advokát a faustovský mýtus

Fotomontáž Ďáblův advokát napodobuje originální plakát ke stejnojmennému filmu (The Devil's Advocate) variujícím příběh o střetu ďábla s pozemšťanem, na němž jsou zachyceny dvě hlavní postavy z obou dimenzí – za stolem sedí mladý ambiciózní právník Kevin Lomax (Keanu Reaves), za ním stojí ďábel v lidské podobě⁶⁵ John Milton, šéf nejlepší právníkové firmy na světě, kterého ztvárnil Al Pacino.⁶⁶ Na ďábelské tělo nasadil fotomontér hlavu ruského premiéra Vladimira Putina, na krk ďáblova podřízeného potom hlavu prezidenta Dmitrije Medveděva (obr. 8). Dojem autentičnosti je tentokrát velmi silný, zcela jistě i proto, že oba původní aktéři měli na sobě elegantní pánské obleky, a tak jejich oděv k hlavám vrcholných politiků, pro které představuje oblek pracovní úbor, přirozeně ladí a divákovy senzory pro monitoring švů se mohou spustit se zpožděním (přirozené oblečení je v porovnání s ostatními fotomontážemi z kategorie pseudofilmu poměrně výjimečný jev, srv. obr. 9).

⁶⁴ Série Hvězdných válek učinila průlom nejenom v náhledu na možnosti vizuálních triků, kromě toho pro film objevila i rozsah potenciálu merchandisingového zboží.

⁶⁵ Nebýt výmluvnosti názvu a názornosti plakátu byla by skoro na místě omluva za spoiler.

⁶⁶ Už samotné ďáblovo filmové jméno je aluzí na anglického básníka ze sedmnáctého století Johna Milтона, který proslul epickou básní Ztracený ráj a soudě podle jejího obsahu se v pekle dobře vyznal.



Obr. 8b (nahore).
Originální plakát k filmu
Ďáblův advokát (The
Devil's Advocate, 1997).
Kevin Lomax a John
Milton jako učiněný
ďábel.

Obr. 8a (vlevo). Ďábel a
jeho mladá naděje.
Fotomontáž Ďáblův
advokát, 4. 4. 2009.



Obr. 9b. Herec Johnny Depp
jako šílený Kloboučník na
jednom z propagačních plakátů
k burtonovské filmové verzi
proslulého příběhu o Alence
v říši divů (Alice in Wonderland,
2010). Tentokrát bez čajového
šálku, zato s králíkem. Za
kostýmy získal film Oscara.



Obr. 9a. Fotomontáž Kloboučník, 9. 3.
2010.

I bez znalosti filmového kontextu je obraz velmi explicitní a jeho významy z něj přímo vyhřezávají. Premiér Putin stojí těsně za Medveděvem, na místě, které zabírají našeptávači, rádci, pomocníci, ale také šedé eminence, jež své loutky v popředí instruují a vedou. Vezmeme-li v potaz gesto jeho rukou, které jsou položeny na prezidentových ramenech, ale působí pevně, neústupně a zdá se, jako by ho jejich napjaté prsty svíraly, jedná se nepochybně právě o tento případ. Spojení šedá eminence tady ale nemůžeme chápat v plném rozsahu jeho původním významu, jenž pojmenovává nenápadné, nepřiliš známé, ale mimořádně mocné lidi v pozadí, kteří rozhodují o klíčových záležitostech, protože Putin je pravděpodobně nejznámějším Rusem dneška a premiérem současně. O jeho moci, která zastíňuje i prezidenta, ovšem není sporu.⁶⁷

Plakátová fotomontáž postrádá většinu tiskových informací včetně sloganu (Evil has its winning ways, Zlo si najde cestu), zůstává jí pouze název, který ale fotomontér „přepsal“ novým, plastickým a zdobeným fontem tematicky vhodným pro temné a pekelné účely. Tahy u některých písmen jsou zakončeny šipkou, která silně připomíná stylizovanou čertovskou oháňku. Zvláště patrné je to u exponovaného serifu písmene t, jenž svým mohutným prodloužením a ovinutím předcházejících písmen napodobuje nejen tvar jejího zakončení, ale celý její průběh.

Do textu zapletené ikonické čertovské ocásky lze vnímat jen jako dekorativní doplněk, zlehčující hravou libůstku, poněvadž ďábel, o něhož ve filmu zrovna jde, postrádá tradiční pohádkové atributy své vizáže, jako jsou rohy, kopyta nebo doličný chlupatý ohon, které by ho při prvním setkání identifikovaly a jaksí zčásti odzbrojily. Plakát, potažmo film čerpá z mnohokrát zpracovaného faustovského mýtu o zaprodání duše ďáblu, hybatelem děje s tragickým vyústěním tentokrát ale není Faustovo puzení po veškerém vědění, nýbrž Lomaxův hlad po úspěchu, kariérismus a pýcha (*Ješitnost je rozhodně můj nejmilejší hřích*), jimž na míru je uzpůsobena i luxusní ďáblova aktualizace skrze roli mocného a bezskrupulózního, ale okouzlujícího a žoviálního majitele nejúspěšnější právnické firmy vůbec jako ukázky pohříchu svůdného světa, jenž do sebe místo hnojiva vsakuje kvanta peněz a morálních mrtvol. Mýtus se přizpůsobil vývoji, tak aby vyhověl svým novým zákazníkům, a vrostl mezi právníky, kteří na sobě jako druh nesou stigma standardizovaného moderního mýtu o zkaženosti a neslušném až nekalém obohacování.

⁶⁷ Je to taková již vybarvená, tj. veřejně známá eminence, podobně jako v českém prostředí například Vít Bárta.

Právnické prostředí je nadto víc než vhodné i pro fotomontérovu aplikaci, neboť oba politici vystudovali práva a v době, kdy se Putin stal předsedou výboru pro zahraniční vztahy, pro něj Medveděv pracoval jako právní poradce.⁶⁸

Plakát se snaží zprostředkovat hororovou atmosféru zneklidnění a ztichlé hrůzy. Nenápadně tomu napomáhá i fotomontérův vklad ve formě mírného sklonu Putinovy hlavy, který mu opticky prohlubuje oční důlky a ztemňuje oči na jejich dně, ale především celkové kontrastní rudočerné tónování, hra se stíny a odlesky v zrcadle stolu nebo pozadí připomínající hemžící se temné síly, jako by se oba právě přenesli doprostřed pekla, aby s novým adeptem provedli přijímací pohovor. Vzhledem k tomu, že jsou to dva nejvyšší političtí představitelé země, mohlo by tímto adeptem, který do pekla přivedli, být „jejich“ Rusko.

Poselství montáže se ale soustřeďuje především na vztah mezi oběma protagonisty. Medveděv byl do prezidentského úřadu zvolen jako Putinův favorit, Putin si ho předem sám vybral, čímž ho de facto „na trůn“ uvedl – ve shodě s předvolebními průzkumy, které ohlašovaly, že lidé budou volit podle přání dosavadního prezidenta Putina, získal Medveděv sedmdesát procent odevzdaných hlasů. Byl označen jako Putinův adoptivní syn, jako korunní princ⁶⁹, a okamžitě oznámil, že bude v Putinově politice pokračovat. Analogicky se odhalují i zákruty filmového příběhu. Těsně před závěrečným vyvrcholením se vyjeví úzký příbuzný vztah i mezi ďáblem a jeho nejlepším právníkem.⁷⁰ Ostatně ďábel s ním má své vlastní úmysly, chce ho ovládnout (stejně jako to dělá pravý autoritářský vůdce) a využít pro své cíle a nejpozději v tuto chvíli se poučenému divákovi-čtenáři do mysli neodbytně vetře komparativní úvaha, nakolik se paralela v ruské politice s filmem překrývá. Tak jako ve filmu ale samozřejmě existuje možnost, že se ovládaný ovládajícímu vzepře.⁷¹ Zdá se tedy, že překvapivě nejen původní plakát, ale i imitující fotomontáž

⁶⁸ SOUKUP, Ondřej. Profil Dmitrije Medveděva: Putinův právní poradce. *IHNed.cz* [online]. 7. 5. 2008 [cit. 2011-04-21]. Dostupný z WWW: <<http://zahranicni.ihned.cz/c1-23036030-profil-dmitrije-medvedeva-putinuv-pravni-poradce>>.

⁶⁹ tamtéž

⁷⁰ *Kdo jsi? – Mám spoustu jmen... – Satan. – Říkej mi tati...*

⁷¹ *I když rozdíl mezi oběma muži mají spíš jen stylistický charakter, politický boj, který mezi nimi postupně sílí, je opravdový. Zatímco Putin své plány dosud neodtajnil, Medveděv neskrývá, že by se na prezidentském postu rád udržel.* (The Putin v Medvedev tandem. *The Economist* [online]. 7. 4. 2011, [cit. 2011-04-21]. Dostupný z WWW: <http://www.economist.com/node/18530041?story_id=18530041&CFID=162764421&CFTOKEN=12016001>)

Můžeme si ale hned také položit otázku, zda právě to není zpečetění smlouvy s ďáblem. A bude do Kremlu povolán exorcista?

ohlašuje bezprostředně budoucí dění, a sice tlaky blížícího se mocenského střetu, jehož oficiální výsledek bude potvrzen v příštích ruských prezidentských volbách v roce 2012.

3.2.1.2 Noční můra Ellen Ripley a útok z vesmíru

Fotomontáž Noční můra Ellen Ripley (obr. 10) je imitací filmového plakátu ke čtvrtému dílu kultovní vesmírné tetralogie o Vetřelci (Alien), zabijáckém a dokonale odolném organismu s kyselinou místo krve, který byl v prvním díle objeven ve vraku mimozemské lodi na neznámé planetě a po veškerý další filmový čas likviduje kohokoli, kdo se dostane do jeho blízkosti, ať už jeho tělo využije teprve jako svého hostitele, z jehož hrudi se při zrození vyrve, nebo jej chce, už hotov, jednoduše zabít.⁷² Jeho hlavní protivnicí se stala důstojník Ellen Ripleyová, patrně nejznámější role Sigourney Weaver, která v prvním díle jako jediná z posádky obchodní lodě Nostromo přežila prvotní seznámení a kontakt s Vetřelcem a od té doby je s ním její život spjat natolik, že chtě nechtě musí pokračovat ve snahách o jeho zničení.⁷³

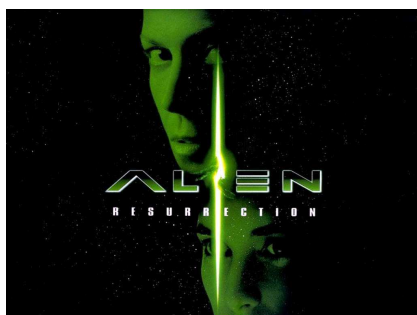
Místo její hlavy na atrapě dozelená laděného propagačního plakátu obsadil fotomontér hlavou Martina Bursíka, tehdejšího předsedy Strany zelených. Aby ovšem její postava zůstala i nadále v obraze přítomná, odkázal na ni v názvu montáže, z něhož také jasně vyplývá, že Bursík ve skutečnosti nemá nahrazovat Ripleyovou v roli nezdolné bojovnice s mimozemskými monstry, že jeho obraz nemá aktivovat konotace spjaté s hrdinou proti své vůli, ba právě naopak, má kromě toho, že technicky je v obrazu vetřelcem, zpodobňovat i samotného Vetřelce, noční můru, která Ripleyové zamožuje sny (explicitně v díle Vetřelci) i dobu bdění (explicitně v díle Vetřelci a všech ostatních dílech). Fotomontér proměnil plakát na jakousi fotorealistickou ilustraci její mysli. Zneklidněný, ale soustředěně pátrající výraz a hluboké podezření, které předtím vrhala její tvář, tak aby tytéž pocity vyvolala i v divákovi, který rovněž pocítí nebezpečí, ale neví, odkud zaútočí, nečekaně nahradil explicitní portrét onoho hledaného zabijáka. Od abstraktního pojmu se postoupilo ke konkrétnímu vyobrazení.

⁷² Tento princip Vetřelcovy komunikace s lidmi je spolehlivě společný všem čtyřem dílům, navzdory esenciálním rozdílům mezi jejich režiséry (chronologicky Ridley Scott – Vetřelec, James Cameron – Vetřelci, David Fincher – Vetřelec³ a Jean-Pierre Jeunet – Vetřelec: Vzkříšení).

⁷³ To je druhý nezvratný princip Vetřelce a jeho pokračování: i kdyby ji měli naklonovat (což časem, tj. ve čtvrtém díle, udělat budou muset), Ripleyová mu půjde po tom, čemu bychom mohli říkat krk.



Obr. 10a. Fotomontáž Noční můra Ellen Ripley, 9. 3. 2009.



Obr. 10b. Výřez pochází ze zdrojového plakátu ke čtvrtému dílu vetřelecké sci-fi hororové série Vetřelec: Vzkříšení (Alien: Resurrection, 1997). Horní tvář, jejíž místo ve fotomontáži zabírá Martin Bursík, patří Ellen Ripleyové (Sigourney Weaver), dolní náleží ke Call (Winona Ryder), v kontextu celé ságy epizodní postavě (v montáži „ustřihnuté“).

Název fotomontáže sehrává v obraze s docela proměněným vyzněním mimořádně důležitou úlohu – upozorňuje pozorovatele na jeho vykotlanou povahu a při diagnostikujícím očním pohybu po jeho torzu ho navádí dovnitř. Existují tu ale i další orientátory. V prostoru plakátu přečkalo ještě původní lingvistické sdělení „Alien“ jako část originálního názvu čtvrtého filmového dílu a zároveň označení dotyčného mimozemského organismu v angličtině. Zbytek (tj. podtitul Resurrection neboli Vzkříšení) fotomontér záměrně vypustil. Je zřejmé, že zpráva do fotomontáže vložená není spojena s konkrétním dílem a jeho dílčím dějem, nýbrž s celou vetřeleckou sérií a její hybnou silou, jež spočívá v ustavičném boji s nevypočitatelným tvorem, který se pokaždé v nějaké formě vrátí. Pokud ovšem nemá výměna hlav napovídat, že Vetřelec/Bursík dokázal Ripleyovou zlikvidovat a pak zabral její místo (což by mírně připomínalo styl vlka a Karkulčiny babičky). V případě, že by montáž pozbyla svého názvu nebo mu z nějakého důvodu nebyla věnována pozornost, přebírá veškerou ukotvovací úlohu tento fragment názvu v kooperaci s mimikou použité tváře, která takříkajíc nenechává na pochybách. Je sešklebena do zlého a velmi potměšilého úsměšku, jenž poskytuje široký výhled na pokřivený chrup (pokřivený pravděpodobně přirozeně, nikoli v počítačovém programu). Taková tvář budí přinejmenším ostražitost, ale rozhodně ne důvěru. K nepříjemnému pocitu při pohledu na Bursíkovu tvář přispívá také po vzoru plakátu zelené zbarvení obličeje, které fotomontér zachoval, a nadto ještě vyostřil agresivnějším odstínem. Zelená je univerzálním, ale i motivovaným symbolem přírody, v níž zelená dominuje, a Strana zelených si ji za stranickou barvu a stylizovaný čtyřlístek za stranické logo vybrala, podobně jako řada dalších „zelených“ stran a sdružení, právě proto, aby akcentovala svůj (radostný) vztah k přírodě a s ní spjatý program založený na ekologických zásadách. Kromě jiného je ale zelená barva spojována i s nezdravým nebo nezralým a vybarvuje rovněž tradiční představu humanoidního mimozemšťana, tzv. zeleného mužička. Barva, která stoupá do tváře tehdejšího nejvyššího představitele zelených, se podle přání fotomontéra zahušťuje z obou symbolických zdrojů – zelená politika stála na počátku a mimozemšťan je na konci.

V důsledku odsunu Ripleyové z obrazu do názvu montáže a ustájení imaginárního konstruktu Vetřelce ve vizualizované podobě na uvolněném místě vede montáží ještě přinejmenším jedna, nutno říci, že paradoxní, protože pasivní osa pohybu, která se týká textového fragmentu uvnitř obrazu. Necelý název filmu uprostřed imitovaného plakátu, který fungoval jako integrální součást plakátu coby kódovaného artefaktu přemostujícího

prostor mezi slovním popisem filmu a jeho promítnutím v reálném čase a plnil tak úlohu pomocného sémantického prvku (Žilka: 1999, s. 270), je kuriózně odstaven svým vlastním novým vztahem, který vznikl mezi názvem samotným a obrazem změněným vizualizací Vetřelce, přestože název zůstává v obrazu dál v nezměněné podobě, a sice vztahem analogie. Důsledkem jejich propojení je redundance – text popisuje to, co můžeme vidět.

Pozornost si zaslouží i načasování uveřejnění fotomontáže, byť k řadě jejích čtení není znalost data publikování a událostí bezprostředně se v té době odehrávajících nezbytná a její podstata je spojena především s osobou Martina Bursíka jako takovou. Z politického kontextu můžeme ovšem odvodit, že fotomontáž byla publikována v souvislosti s rozhodnutím republikové rady Strany zelených vyloučit čtyři členy, kteří uvnitř zelených založili kritickou frakci Demokratická výzva namířenou především proti předsedovi Bursíkovi. Paralelu bychom mohli najít v myšlence, že Bursík, stejně jako Vetřelec, postupně, ale nemilosrdně likviduje své protivníky ve straně, jež v systému vesmírných parabol představuje celou jednu planetu.⁷⁴ Kupříkladu Martin Komárek se při glosování dění ve Straně zelených rovněž přiklonil k vesmírným obrátům.⁷⁵ Vyloučené poslankyně Olgu Zubovou a Věru Jakubkovou označil jako dámy z Venuše, Bursíka jako zeleného pozemšťana, což zdánlivě koliduje s názorem popisované fotomontáže. Ve skutečnosti se ale jejich postoje překvapivě tolik neliší, neboť podle Komárka se Bursík zachoval racionálně a pragmaticky. Přísně vzato přesně tak se chová i mimozemský Vetřelec. Komárek svůj text zdůvodnil argumentem, že Bursík není z Marsu (tj. odjinud) právě proto, že stojí nohama pevně na zemi. Své tvrzení ale založil na triviálním bonmotu a plytkém slovním obratu, který u pozemšťanů pod vlivem gravitace automaticky předpokládá přítomnost rozumu, aniž by se přitom zamýšlel, zda ve vesmíru neexistují ještě mnohem pragmatictější bytosti.

⁷⁴ *Strana zelených se postupně mění na chráněnou rezervaci pro Bursíkovy straníky, úředníky a poradce, placené z veřejných prostředků. Kolik jich vlastně je? Desítky, stovky?* Tak během jednání reagovala poslankyně Věra Jakubková, posléze jedna z vyloučených. (ŘÍHOVÁ, Barbora. Zelení vyloučili ze svých řad čtyři rebely, na Bursíka létala vejce. *Idnes.cz* [online]. 8. 3. 2009 [cit. 2011-04-23]. Dostupný z WWW: <http://zpravy.idnes.cz/zeleni-vyloucili-ze-svych-rad-ctyri-rebely-na-bursika-lekala-vejce-10q-/domaci.asp?c=A090308_123956_domaci_bar>)

⁷⁵ KOMÁREK, Martin. Zelený pozemšťan a dámy z Venuše. *Idnes.cz* [online]. 9. 3. 2009 [cit. 2011-04-23]. Dostupný z WWW: <http://zpravy.idnes.cz/zeleny-pozemstan-a-damy-z-venuse-dow-/domaci.asp?c=A090308_200412_nazory_abr>

3.2.1.3 Koaliční vyjednávání a hvězdná sága

Fotomontáž s názvem Koaliční vyjednávání (obr. 11) přetváří jeden z propagačních plakátů k filmu *Star Wars: Epizoda III – Pomsta Sithů*, jímž v roce 2005 po dvaceti osmi letech od první, respektive čtvrté epizody⁷⁶ vyvrcholila monstrózní sci-fi filmová série *Hvězdné války* George Lucase. Původní plakát zachycuje tři rytíře řádu Jedi – Anakina Skywalkera (Hayden Christensen), jeho učitele Obi-Wana Kenobiho, kterého představuje Ewan McGregor, a Samuela L. Jacksona v roli představeného řádu Jedi jménem Mace Windu. Fotomontér vyměnil jejich hlavy za rekvizity odjinud, za hlavy šéfů tří politických stran, které podle výsledků ve volbách na konci května 2010 začaly projednávat koncept společné koaliční vlády, jež posléze zformovala pohodlnou většinu v dolní parlamentní komoře a získala její důvěru. Role Anakina se zhostil Petr Nečas (ODS), postavu Obi-Wana převzal Radek John (VV) a Mace Windu má nyní hlavu Karla Schwarzenberga (TOP 09).

Ve filmovém mýtu, jehož pole působnosti představuje celý vesmír, slouží Jediové tzv. Republice, vyznávají moudrost a poznání. Jsou to bojovníci světlé strany Síly a diplomaté, kteří hájí demokracii a mír⁷⁷ a bojují proti členům řádu Sithů vyznávajícím temnou stranu Síly, kteří touží po neomezené moci a vlastním zisku a řád Jedi proto chtějí vyhubit; Jediové i Sithové používají k boji světelné meče, fiktivní zbraně, které se staly symbolickou značkou hvězdné série a které spolu s typickými jediovskými hábity zůstaly i postavám na plakátu. Jedinou změnou prošla laserová čepel meče Obi-Wana Kenobiho/Radka Johna. Ačkoli původně byl modrý tak jako meč Skywalkerův/Nečasův, na fotomontáži se zbarvil do zelena. Lze usuzovat, že za touto proměnou stála snaha odlišit dva vizuálně de facto stejné meče, které by vyvolávaly pravděpodobně nežádoucí konotace. Losování o to, kdo si bude muset „vyměnit“ krystal, který určuje barvu meče, vyhrál Nečas, patrně hlavně proto, že barva jeho politické strany je taktéž modrá⁷⁸ (fenomémem filmového artefaktu se podrobněji zabývá kapitola 3.2.4, *Filmový atribut neboli „krádež“ v rekvizitárně*).

⁷⁶ Čtvrtá epizoda (*Star Wars: Epizoda IV – Nová naděje*) byla natočena jako první (1977), po ní následovala pátá a šestá (1980, 1983). První tři díly, které jim dějově předcházejí, se realizovaly až na přelomu tisíciletí (1999, 2002, 2005). Mezi oběma triádami vede zcela klíčová hranice. Během dlouhého časového úseku vznikly a zdokonalily se technologie potřebné k vytvoření obrovského množství filmových triků a efektů meziplanetárních bojů a zformovaly se šiky z některých obdivovatelů tří klasických starwarovských děl, kteří tři nové posléze zavrhlí a proti nim se zatvrdili.

⁷⁷ *Jediové chtějí hlavně dobro.* (Anakin Skywalker) Ne každý uvnitř řádu si ho ale vykládá stejně.

⁷⁸ Poražený John měl ovšem štěstí, že na něj už nezbyl jen krystal v barvě červené, což je barva Sithů. Prorok skeptik by v tom jistě spatřil neblahé znamení.



Obr. 11a (nahore). Fotomontáž Koaliční vyjednávání, 8. 6. 2010.



Obr. 11b (vlevo). Zdrojový propagační plakát ke třetí epizodě Hvězdných válek (Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith, 2005). Tři rytíři řádu Jedi ve společné póze: Obi-Wan Kenobi uprostřed, Anakin Skywalker po jeho pravici a Mace Windu nalevo.

Boj mezi Dobrem reprezentovaným řádem Jedi a sithským Zlem splétá základní pojivou linii, která prochází všemi šesti díly, jejichž poselství lze chápat také jako čekání na naplnění věštby o příchodu vyvoleného, který má navrátit rovnováhu Síle (a má jím být právě Anakin Skywalker, jeden z Jediů). Základní charakterizační znaky vyznavačů světlé strany Síle se skrze zobrazení tří klíčových členů řádu přenášejí na tři do obrazu vsunuté politické reprezentanty, novodobé „Jedie“, kteří od začátku deklarovali a podpisem koaliční smlouvy posléze stvrdili, že jejich cílem je vláda rozpočtové odpovědnosti, práva a boje proti korupci.⁷⁹ V době, kdy byla montáž publikována, tj. v červnu 2010, symbolizovala nová vláda se dvěma docela novými stranami a novým premiérem i novou nadějí, že tak, jak avizovala, bude bojovat s narůstajícím státním dluhem a bující korupcí, tedy se „zlem“, které republiku zamořuje tak jako ve filmu intriky a útoky Sithů, byť státní dluh a korupce neútočí futuristickou zbraní, nýbrž naskakujícími nulami na konci celkové cifry a bílými obálkami. Přestože bychom mohli odhalit některá ústrojná propojení mezi filmovými postavami a použitými politiky (Petr Nečas by se například mohl tak jako Skywalker, vyvolený mesiáš, začít cítit zrazen ostatními „Jedii“ a podlehnout temné straně), významově nadřazená je společná přítomnost tří interagujících elementů, tři postav, respektive politických představitelů na jednom místě a plakátu a jejich příslušnost k témuž kmeni (kmeni dobra, jenž je v opozici k opozici).⁸⁰

Divákově identifikaci sci-fi ságy má napomoci i přítomnost jejího originálního názvu, který fotomontér přidal do horní části plakátu. Je ale vyveden konturovým písmem, jež postrádá výplň – kresba opisuje pouze základní obrysový tvar písmen a na několika místech se úplně přerušuje (aniž by přitom znemožnila čtení). Díry v liniích písmen by, stejně jako nenásilná modrá barva jejich kontur, mohly prozrazovat snahu o decentnější zásah do ladění obrazu, stejně tak by ale mohly kolegiálně napovídat, že nejsou v pořádku a že taky původní obraz je skrz naskrz proděravěn.

Název ságy sice vychází ze skutečných (ve smyslu předvedených) meziplanetárních soubojů uprostřed vesmíru i v jeho okrajových oblastech, samotný výraz „hvězdný“, respektive „hvězda“ má ale také řadu symbolických významů. Jedné z jejich nejdělejších metafor imponuje například její záře a poloha, jež je spojena s výlučností a

⁷⁹ Koaliční smlouva. *Vlada.cz* [online]. 12. 7. 2010 [cit. 2011-04-24].

Dostupný z WWW: <<http://www.vlada.cz/cz/media-centrum/dulezite-dokumenty/koalicni-smlouva-74245/>>.

⁸⁰ Triadický princip inspiroval i karikaturistu Václava Teichmanna, který Nečase, Schwarzenberga a Johna nakreslil jako tři koledníky přestrojené za tři krále. (Reflex. Č. 22 (3. 6. 2010). Praha: Ringier, 2010. ISSN 0862-6634)

jistou exkluzivitou. Je to místo vysoko nad vším ostatním, kam dosáhnou jen vyvolení. Mnohohlavý a přečerpaný příklad spadající pod metaforu výjimečnosti představují filmové hvězdy, „stars“, které září na filmovém nebi⁸¹ (a důležité je, že přitom nemusí být ještě ani mrtvé). Jestliže je tedy nápis Hvězdné války umístěn nad hlavy vrcholných politiků, lze obraz číst i jako zprávu z nejvyšších, tj. hvězdných politických pater, jako jednu z tzv. hvězdných kauz, jaké do svých obsahů s oblibou zařazují bulvární (a) lifestylová periodika. Protože se ale jedná o politiky, osoby a priori podezřelé a nepopulární, na rozdíl od hereckých celebrit, je pravděpodobné, že nápis má kooperovat v úsilí o zesměšnění zobrazených a že hvězdnou esenci dodala ironie.

Výjev na plakátu připomíná svou kompozicí vysoce stylizované, živé sousoší, modeluje estetický signifikát. Je to společná póza sestavená na přání entuziastického fotografa za objektivem. Imaginární interiér jeho fotoateliéru evokuje i šedé fotografické pozadí, před kterým postavy pózují. Jako by se na začátku příběhu, který, aniž by to tušili, vztahy mezi nimi osudově poznamená, sešli u fotografa, aby nafotili společné fotografie. Tento záměr fotomontáž nenarušuje, naopak jej potěšeně přejímá. Nicméně už tady, na vážném, ale poměrně idylickém snímku můžeme zpozorovat náznak budoucích útrap, neboť Mace Windu alias Karel Schwarzenberg (neboť i tento moment fotomontáž ochotně vstřebává) drží svůj meč tak, jako by jím chtěl brzy sejmut Anakina Nečase, a Nečasův meč se tou dobou kříží s mečem Obi-Wana Johna na znamení střetu, blížící se bitvy. Ostatně pokud bychom se nyní, po několika měsících od nástupu koalice k moci, podívali hlouběji do filmového příběhu, našli bychom řadu znepokojivých paralel, jež bychom mohli pospojovat do neveselé retrospektivní vize tehdy budoucí vlády, respektive, v aktuálním bodě vývoje, do jakési rychlené časosběrné reflexe; vztahy tří protagonistů se ve filmu trhají nedůvěrou, nenávisť a posléze i zásahy světelných mečů, které proti sobě pozdvihnou.⁸² Na základě jeho díla a příběhu, který oživuje, bychom mohli z nedůvěry k členům koalice bezesporu nařknout i fotomontéra. Je ale na místě se znovu zamyslet nad významem světelných mečů, do nichž z potu na ruku politiků přechází ještě přinejmenším jeden symbolický znak, na nějž nenásilně upozorňuje název montáže a který přímo nevytvěrá ze zvrátů filmového děje. Zatímco Jediové mohli meč použít jako extenzi jejich vůle ve chvíli, kdy ostatní metody komunikace selhaly, politici v demokracii

⁸¹ podobně jako hvězdy módní, pěvecké nebo taneční na svých oborových nebiích

⁸² Toto retrospektivní čtení by mimo jiné jaksí samovolně dodalo význam prvotnímu rozdělení rolí v obraze. Umístění Radka Johna coby reprezentanta koaliční strany Věci veřejné, v jejímž středu vzplála masivní vládní krize na jaře roku 2011, na nejdůležitější místo doprostřed celé sestavy by náhle získalo podstatný významový rozměr.

v tomtéž okamžiku fyzickými zbraněmi nedisponují a musejí i nadále mocně bojovat slovně. V exponovaném období následujícím bezprostředně po volbách, kdy se intenzivně vyjednává o možnostech a případných parametrech budoucího spoluvládnutí, testuje se případný partner a balancuje při partii o body volebního programu, může světelný meč na obraze u každého z politiků znázorňovat sumu jeho efektních politických výroků, jimiž se političtí představitelé zaštiťují, ohánějí, prověřují, navzájem si hrozí a které fosforeskují v jejich přítomnosti (a skrze média se jejich záblesky prozařují k publiku). Nemusí jít přitom o skutečný boj, neboť snaha o dohodu je silnou motivací zobrazených, ale pouze o trénink nebo „výcvik“ partnerů. Tak jako ve filmu, jehož vizuálně velkolepé bojové sekvence připomínají (zvláště v situaci jednoho proti jednomu) vášnivý tanec se světlem,⁸³ konstruují politici efektní představení, k jejichž popisu je metafora tance nebo deminutivního politického tanečku taktéž příhodná. Bez ohledu na velikost v ní ale rezonuje hanlivý podtón.

3.2.2 Znehybněný filmový záběr

Prostředku záběr využívá vůbec největší část zkoumaných fotomontáží, které čerpají z fotografií konkrétních záběrů, políček filmového materiálu, do nichž autor politiky vkládá. Z filmového proudu vytrhává paralyzovaný obraz, na nějž upírá jinak neskutečnou pozornost. Ve smyslu ohraničení figurativního prostoru má slovo *záběr* *původ v oblasti filmu, kde označuje malý výsek trojrozměrného imaginárního prostoru vnímaného na filmovém obraze.* (Aumont: 2005, s. 222) Z filmové sekvence si fotomontér vybírá právě jednu momentku. To může být jeden z důvodů, proč mezi montážemi přetvářejícími filmový záběr převládají horizontální obrazy ve tvaru obdélníku, což je i standardní formát filmu, přestože fotomontér ve své tvorbě aktivně pracuje s ořezem, zatímco montáže imitující plakát mají obvykle vertikální charakter.

Ačkoli jde o statické obrazy dokumentující určitou chvíli ve filmu, poselství fotomontáží se nemusí omezovat pouze na tuto jedinou scénu, nýbrž ji může přesáhnout a svůj smysl nasát z celého filmového díla. Proto je velice důležité, aby byl divák-čtenář s filmem obeznámen. Avšak právě proto, že původní předobrazy jsou vytrženy z plynulého promítání, postrádají tytéž ukotvující lingvistické prvky, jimiž disponuje filmový plakát.

⁸³ To platí zvláště pro novou trilogii Hvězdných válek; souboje ve třech původních, digitálně neupravených filmech první série mají mnohde o trošku blíže spíše k tanci svatého Víta.

Z toho důvodu je fotomontér neziřdka opatřuje jazykovými indiciemi, nápovědami, které diváka-čtenáře provádějí mezi možnými interpretacemi. Montáž tak opět nabývá rozměrů komplexního komunikátu, kde vizuální složka dominuje. Na jeho utváření ale text a ne-text efektivně spolupracují. Půvabně jejich harmonii dokládá fakt, že deformace probíhá jak na úrovni obrazu, tak na úrovni jazykového sdělení (důkladněji se této myšlence věnovala kapitola 3.1 zkoumající lingvistické sdělení).

Kromě funkce kotvy přebírá ovšem jazyk i veškerou zodpovědnost za pohyb a zvuk, jimiž je film obvykle nadán, zatímco u fotografie absentují, čímž jí automaticky dodávají *sílu ticha a nehybnosti*.⁸⁴ (Aumont: 2005, s. 128) Prekomunikát tak podstupuje tvůrčí proces, v němž nejprve postupuje k fotomontáži, jež se ale dále metamorfuje až do podoby jakéhosi komiksového pole, na jehož území se od dob Richarda Feltona Outcaulta *hovoří v bublinách*. (Clair: 1967, s. 19) Fotomontáž se ve (foto)komiksu inspiruje a nafukuje vlastní alternativní bubliny, klasické komiksové elementy, které jsou předurčeny k tomu, aby velmi účinně a jednoduše zachytily přímou řeč hereckých aktérů,⁸⁵ jednoduše znázornily zvukový podnět a přiřadily jej k původci. (obr. 12) Ačkoli v několika případech bublina takřikajíc praská a jazykové sdělení ztrácí oporu pevného ohraničení, zůstává uskupeno ve formaci umístěné poblíž viditelně hovořící osoby (případně jediné osoby na montáži), tudíž identifikace zdroje nemůže činit obtíže. Jazykové sdělení se dokonce může vydat i za rám vybraného a zpracovaného záběru, do filmové budoucnosti, do míst, kam se dotyčná fotomontáž dostat nemůže, a přivést odtamtud rozuzlení (obr. 13).

Položíme-li navíc původní fotografii a její parodii vedle sebe do takzvané juxtaponované sekvence, odhalí se až nečekaný potenciál minimálního fotokomiksového stripu⁸⁶, jenž je schopen, za asistence mezery mezi oběma obrazy vyjevivšími se právě jako komiksové panely, kterou někteří příznivci komiksu nazývají škarpa⁸⁷ (McCloud: 2008, s. 66), a představivosti diváka-čtenáře vypovědět určitý příběh, poskytnout jistou zprávu. *V prázdnotě téhle škarpy lidská představivost vezme dva oddělené obrázky a promění je*

⁸⁴ Právě tento němý, mysteriózní aspekt povahy fotografického média jistě řadu teoretiků při zkoumání fotografií inspiroval k myšlenkám o posmrtném tichu a nehybnosti (u některých k tomu bohužel musela přispět i blízkost smrti jako takové).

⁸⁵ Kromě zajištění vyjádření přímé řeči (pomocí hladkého elipsovitého tvaru) jsou schopny se modifikovat na kanál zprostředkující myšlenky aktérů (tvarem obláčků), případně reprodukovat hlas (zubatými okraji).

⁸⁶ Který se jako v podstatě jediná forma komiksu objevuje i v novinách a týdenících.

⁸⁷ Jinak také meziikonický prostor, mezipolí, meziobrazí nebo žlábek (Co je co...v komiksu. *Komiks.cz* [online]. 14. 10. 2005 [cit. 2011-03-27]. Dostupný z WWW: <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=1062>>)



Obr. 12a (nahore). Fotomontáž TrautenbEGG. Jazykové sdělení v podobě komiksově bubliny asistuje v ději místo zvukových promluv protagonistů.

Obr. 12b (vlevo). Krkonošské pohádky (1974): Anče, „hajnej“, ale především docela původní Trautenberk.



Obr. 13a (nahore). Fotomontáž Kazisvět VI., hlava pomazaná, 27. 12. 2008. Jazykové sdělení vtahuje do záběru rozuzlení dějové linky spojené se zobrazenou postavou.
Obr. 13b (vlevo). Král Kazisvět z pohádky Princezna se zlatou hvězdou na čele (1959).

v jedinou myšlenku. (tamtéž) Velmi zřetelně je tento efekt patrný u dvojice Následník trůnu (obr. 14), který pracuje s výsekem z filmu Excalibur. Sekvenci můžeme snadno přechíst jako zachycení rozhodujícího okamžiku v životě budoucího krále Artuše, který se zrovna chystá vytáhnout legendární meč zaražený do kamene, jež přechází do momentky prince Williama,⁸⁸ který se při návštěvě památného balvanu nechává vyfotit⁸⁹ (jak naznačuje přímý pohled do fotoaparátu). Podle McCloudovy studie odpovídá tento postup přes škarpu kategorii přechodu od scény ke scéně, který divákovi-čtenáři umožňuje přenést se o výrazný kus v čase i v prostoru. (McCloud: 2008, s. 71) Jako by neviditelný vypravěč, který stojí rozkročen nad příběhem a oblepuje jej vysvětlujícími komentáři na vinětkách, vepsal do recitativu nad druhý obraz: Pár let poté na tomtéž místě... Nejenže fotomontáž nemusí fňgovat autenticitu, navíc může se svým vlastním předobrazem úspěšně kooperovat v komickém páru a navrhopvat další způsob čtení.



Obr. 14a, Artuš v osudovém záběru ze zdrojového filmu Excalibur (1981), škarpa, tj. mezera mezi panely, a obr. 14b, fotomontáž Následník trůnu, 7. 12. 2009, s princem Williamem. Potenciál minimálního fotokomiksového stripu.

⁸⁸ Který se během tvorby této práce oženil a přijal titul vévoda z Cambridge.

⁸⁹ A nemá s sebou právě nic lepšího než apartní deštník, kterýžto fakt se rozhodne využít k dobrému vtipu.

3.2.2.1 Den zúčtování a síla strojů

Na úrovni denotovaného obrazu představuje fotomontáž Den zúčtování Pavlu Topolánkovou, dnes již bývalou ženu Mirka Topolánka. Na konotovaném obrazu je Pavla Topolánková vtisknuta do postavy takřka neporazitelné terminátorky T-X ze třetího dílu americké filmové série Terminátor, respektive do její lidské podoby (obr. 15). K pochopení této montáže je potřeba znát politický kontext, na nějž montáž bezprostředně navazuje. V únoru roku 2010 se po třech a půl letech od doby, kdy předseda ODS Mirek Topolánek veřejně potvrdil svůj vztah s Lucií Talmanovou, manželé Topolánkovi rozvedli. Pavla Topolánková s rozvodem původně nesouhlasila. Fotomontáž na konotační úrovni odkazuje na její nezníčitelnost, která je pro nejmodernější model filmové terminátorky, v podstatě mimořádně vyvinutého robota z tekutého kovu se zabudovanými palnými zbraněmi, charakteristická. Podobně jako ona také Pavla Topolánková má zřejmě překonat jakkoli brutální pokus o likvidaci, nevyhnutelně je proto třeba s ní v plánech počítat.

Vynikající technické parametry téměř nerozbitného stroje můžeme chápat v metaforickém kódu, v němž se kvality jednoho znaku přenášejí na druhý. Na základní metaforické úrovni je můžeme uchopit tak, že montáž bude vyznívat ve prospěch její aktérky. Zobrazovala by ji jako silnou a nezdolnou ženu, která nepodléhá bolesti, ba dokonce ji vůbec necítí. Budeme-li filmovou paralelu zkoumat šířeji a podrobněji, najdeme další stupeň konotačního řetězce, který akcentuje motiv likvidace a s ním spojený vražedný úkol, kvůli němuž byla terminátorka vyslána z budoucnosti, které teď vládou stroje v čele s revolučním počítačovým supersystémem známým jako Skynet, jenž nabyt vědomí, převzal kontrolu a obrátil svou sílu proti lidem. T-X byla naprogramována, aby dokončila úlohu svého méně schopného předchůdce, terminátora T-1000, který se bez úspěchu pokusil zlikvidovat konkrétního člověka (budoucího vůdce povstalců proti nadvládě strojů Johna Connora), a postupovala přísně systematicky tak, aby zadání vyplnila. Fotomontáž proto může evokovat, že Pavla Topolánková vyrazila na bojovou výpravu, jejímž cílem má být zničení manžela. Fatální fyzická likvidace ve filmu koreluje se sofistikovanější finanční, a tedy existenční likvidací v reálné situaci rozvodu, majetkových vyrovnání a odstupného i slovní agresí dále narušující jeho mediální obraz, jenž je pro politikovu kariéru stěžejní. K tomuto výkladu přispívá i název fotomontáže Den zúčtování, který asociuje vyvrcholení pozičních bojů, závěrečný střet v den soudního stání. Zajímavostí přitom je, že navzdory použitému obrazovému materiálu odkazuje fotomontér



Obr. 15a. Fotomontáž Den zúčtování, 18. 1. 2010.



Obr. 15b. Scéna ze zdrojového filmu Terminátor 3: Vzpoua strojů (Terminator 3: Rise of the Machines, 2003). V záběru si nezníčitelná terminátorka T-X (Kristanna Loken) prohlíží svoji obnaženou kovovou konstrukci, než se jí zase potáhne novou lidskou tkání.

zvoleným názvem ke druhému dílu sci-fi trilogie, nikoli ke třetímu. Jeho název Den zúčtování, který ve fotomontáži pojmenovává soukromou bitvu, nabyl ve filmu mohutnějších proporcí – Dnem zúčtování zahájil Skynet vyhlazovací válku robotů proti jejich lidským stvořitelům.⁹⁰

Nenásilné připomenutí, že Pavla Topolánková již tažení proti manželovi zahájila, může nabídnout pohled na zničené nákladní auto v neostrém pozadí obrazu, které jako terminátorka v honbě za lidským cílem právě zdemolovala (ačkoli tento akt není na záběru zaznamenán, neboť proběhl ve filmovém čase bezprostředně předcházejícím, existuje šance, že jej uhádne i neznalý, ale spolupracující divák, přinejmenším podle výpovědnímu potenciálu pokroucených plechů na silnici). Boční plocha návěsu před fotomontérovým zásahem propagovala doplněk stravy stimulující rychlejší spalování tuků, po jeho zásahu je polepena billboardem ODS s portréty jejích představitelů, s Mirkem Topolánkem v jejich středu; obrazové sdělení doplňuje slogan „...doma nejlépe“. Přestože v původním smyslu a prostoru billboardu zastupovalo ono „doma“ celou Českou republiku⁹¹, ve fotomontáži s opuštěnou a demolující manželkou předsedy strany se znak „doma“ zase zužuje a označuje domácnost, vzhledem ke stavu auta coby fyzického nosiče sdělení domácnost havarovanou.

3.2.2.2 Petrseus a mýtus antického hrdiny

Fotomontáž Petrseus z konce března roku 2010 experimentující s hlavami Petra Nečase a Mirka Topolánka se vrací k antické mytologii, ke klasickému řeckému mýtu o Perseovi, respektive je odkazem na film Souboj Titánů (Clash of the Titans) z roku 1981, v němž Perseus (Harry Hamlin), syn boha Dia a pozemšťanky Danaé, sehrává hlavní úlohu (obr. 16). Právě proto, že jde o snímek z osmdesátých let, je možná zajímavé na začátku

⁹⁰ Kupříkladu 21. dubna 2011 přežilo lidstvo už několikátý soudný den, jehož chvíle se s příchody nových dílů terminátorské ságy postupně posouvala. Původně měl nastat už v roce 1997, dubnový termín vychází ze seriálu Terminátor: Příběh Sáry Connorové.

⁹¹ Billboard byl součástí kampaně ODS v létě 2009, kdy se strana rozhodla vylepit své plakáty podél cesty českých turistů do Chorvatska a v jeho letoviscích. Zatímco u moře se objevovala série billboardů s občanskými demokraty svlečenými do plavek a sloganem „Tady nás pusťte k vodě“, v průběhu zpáteční cesty do Česka se politici postupně „oblékají“, zatímco slogan pod nimi avizuje „Všude dobře...“. Na posledním billboardu z letní kampaně, billboardu „...doma nejlépe“, který figuruje ve zkoumané fotomontáži, jsou politici už zase v oblecích a připraveni k práci. Podle vyjádření Mirka Topolánka měla jejich reklama lidi spíš pobavit než rozčítit. Tehdejší místopředseda David Vodrážka k tomu dodal: „Jen doufám, že se nikdo při pohledu na nás nevybourá.“

(ODS oslovuje turisty v Chorvatsku. Zpravy.ods.cz [online]. 2. 7. 2009 [cit. 2011-04-10]. Dostupný z WWW: <<http://zpravy.ods.cz/prispevek.php?ID=10469>>



Obr. 16a. Aktualizovaný mýtus antického hrdiny. Fotomontáž Petrseus, 29. 3. 2010.



Obr. 16b. Vítězný okamžik neohroženého Persea, syna boha Dia v podání Harryho Hamlina, po boji s ohavnou Gorgonou Medúzou z původního amerického filmu Souboj Titánů (Clash of the Titans, 1981). Ve zdvižené ruce třímá její hlavu s hady místo vlasů.

analýzy podotknout, že se v době, kdy byla fotomontáž publikována, schylovalo k premiéře 3D remaku dvacet devět let starého původního snímku. Přestože v tomto případě použil fotomontér záběr z originálního filmu (v jiné fotomontáži publikované téhož dne zužitkoval i remake, obr. 1), dostalo se materiálu, s nímž pracoval, nové mediální pozornosti, byl aktualizován a znovu demonstrován, zvláště pak pro mladší a s filmem neobeznámené diváky, čímž se rozmnožilo publikum schopné zasvěcené interpretace.

Perseovská fotomontáž stála na počátku fotomontérovy spolupráce se společenským týdeníkem Reflex, který ji uveřejnil jako ilustraci ke komentáři Bohumila Pečinky analyzujícímu změny ve vedení ODS a momentální pozici Petra Nečase. Pro týdeník Reflex je typické propojování textů komentujícího charakteru s výtvarným materiálem, nikoli s ilustrační fotografií jako takovou. Dříve komentářovou stranu doplňovaly kresby Vladimíra Jiráňka, nyní dominují karikatury Václava Teichmanna. Ač to na první pohled může působit paradoxně, je aTeova „komentující“ fotomontáž svou povahou a způsobem vzniku s kreslenými názory blízce spřízněná.^{92, 93}

Na filmovém záběru stojí Petr Nečas jako Perseus a v ruce třímá hlavu Gorgony Medúzy, obludy s hady místo vlasů, bytosti údajně tak strašlivé, že zkameněl každý, kdo se na ni podíval. Podle báje jí Perseus hlavu usekl v hrdinném boji, a tak ji porazil. Ovšem hlava, kterou drží ve vítězném gestu Nečas, má tvář Mirka Topolánka. Výjev odkazuje na vynucené Topolánkovo odstoupení z čela volební kandidátky i ODS a jeho dočasné (a později oficiální) nahrazení Petrem Nečasem. Role, do níž je Nečas vložen, jej obkládá nikoli pouze mohutnými svaly Harryho Hamlina – tělesné proporce tentokrát nejsou hlavně uzpůsobeny, pravděpodobně záměrně – ale především asociuje mýtus hrdiny, postavu zachránce, který se postavil obávanému protivníkovi, zvítězil nad ním a nyní se hrdě vypjal. V druhé ruce má stále připraven meč, useknutá hlava ovšem napovídá, že už je docela po boji. Zatímco on představuje pól dobra, síly a odvahy, Topolánkova hlava s hady místo vlasů a sešklebenou tvář má vzbuzovat odpor. Ve výsledném vyznění jde o metaforické zobrazení hrdiny, který ostatní (zbytek ODS) zbavil trápení a na důkaz jim právě předvádí svoji trofej.

⁹² Přestože i pečlivý výběr fotografie, do jejíhož základu se nevstupovalo, může říci mnoho o názoru člověka, který ji vybíral.

⁹³ A přinejmenším ještě jeden aspekt premiérového uveřejnění je hoden alespoň minimální pozornosti, byť se netýká fotomontáže a tématu této práce, nýbrž rozhodnutí redakce Reflexu. V graficky upraveném záhlaví stránky, kde se objevují názvy pravidelných rubrik a jména autorů textů a fotografií na stránce použitých, stálo „Foto Teo Adamy“. Montáž nebyla jako montáž nijak označena. (*Reflex*. Č. 14 (8. 4. 2010). Praha: Ringier, 2010. ISSN 0862-6634)

Přítomné znaky z neverbálních komunikačních systémů posturologie a gestiky se ale úplně neshodují s mimikou v Nečasově tváři, jejíž výraz působí spíš poněkud nejistě a znaveně. Jako by vysílal zprávu, že by cennou trofej nejraději někam odložil a zbavil se tak i pozornosti. Na mužném vzezření mu ubírá také anachronismus, který s ním na jeho nose do mýtu doputoval. Jeho brýle akcentují nepatřičnost svojí i Nečasovy přítomnosti v daném čase a prostoru.⁹⁴ V atributivních zjednodušeních filmového vyprávění navíc dioptrické brýle nezřídka předznamenávají „toho chytrého“ či hodně hloubavého člena skupiny nebo jednoduše podceňovaného outsidera, jemuž ale každopádně chybí fyzická zdatnost. Rozpor mezi postojem a tváří může odkazovat k sérii nepředvídatelných politických rozhodnutí, která Petra Nečase vrhla na pozici lídra, a navázat tak na názory, které prorokovaly nebo se obávaly, že nebude silným vůdcem. V úplně základní dimenzi může zároveň vyvolávat jen prostý dojem, že je mu lidsky či profesionálně nepříjemné být vnímán jako ten, kdo Topolánka „podřízl“.

Z celého mýtu ovšem vyplývá, že hlava Medúzy nebyla cílem, nýbrž jen prostředkem k němu, nadějí, že se hlavního cíle dosáhne. Medúzinu strašlivou hlavu Perseus potřeboval, aby dokázal porazit Krakena, posledního z Titánů, kterému měla být obětována Andromeda za to, že její matka Kasiopea urazila bohyni Thetis. Petr Nečas porazil Medúzu, aby jejím strašným pohledem v blížících se volbách udolal i Krakena, paralyzoval ho, nechal ho zkamenět, přičemž je z politického kontextu zřejmé, že bájný obří hlavonožec měl ztělesňovat Jiřího Paroubka, lídra sociálních demokratů, a s ním i celou ČSSD. *„O třech skupinách víme, že z jeho [Nečaso] nástupu šílí. První je kolem předsedy sociální demokracie Jiřího Paroubka. Podle zadání amerických poradců postavili poslední týdny volební kampaně na útocích na Topolánka a rozkrývání obchodních aktivit jeho politického dvora v čele s Markem Dalíkem. Náhlý Topolánkuv odchod je upřímně zdrtil podobně jako natištěné plakáty s Topolánkovou hlavou, které si nyní mohou nanejdýš rozstříhat na malé kousky pro náhlé potřeby Lidového domu. (...) S jakými*

⁹⁴ Stereotyp hlavního hrdiny, který brýle nepotřebuje, poněvadž tak jako tak disponuje ostřížím zrakem, definitivně rozmetl až obrýlený Harry Potter, který ale představoval značně odlišný typ, a navíc figuroval v příběhu v podstatě současném. Shodou tematických okolností se mezi zkoumanými fotomontážemi Nečas objevil i jako Harry Potter (obr. 17) a v této roli působil rozhodně přesvědčivěji, byť opět trochu nejistě. Tentokrát však byla nejistota na místě, soudě alespoň podle jazykového sdělení, které obraz provází (Harry Potter and Deep Darkness, což bychom mohli přeložit například jako Harry Potter a Hluboká temnota) a které mimochodem zdařile napodobuje originál, a to jak z hlediska typografie, tak tradičního syntagmatického uspořádání slov v názvech potterovských děl, a koneckonců i podle samotného výjevu na obraze, kde si Potter/Nečas případně svítí dvěma baterkami do hluboké temnoty.

*argumenty má dnes proti Nečasovi vystupovat takový Jiří Paroubek s kočkovci na jedné a severočeskou mafiánskou skupinou v čele s Janem Bendou na straně druhé?*⁹⁵

Do větvících se významů montáže se navíc nenásilně a velmi půvabně vkrádá i vždy kontroverzní otázka otcovství. Podle důvěrně známého mýtu by Perseus, potažmo Petrseus měl být nemanželským synem nejvyššího boha Dia. Případné spekulace o tom, kdo by Nečasova otce nejspíš mohl reprezentovat na úrovni české politiky a zda na toto pokrevní pouto fotomontér prve pomyslel, mohla uspokojit explicitní fotomontáž Olymp publikovaná o několik měsíců později, která vyrostla na podkladu téhož filmu. V roli onnipotentního Dia zachycuje nesmrtelného, a to doslova, Václava Klause (obr. 18), *Velkého kormidelníka* (Gregor: 2005, s. 132). Vztah mezi oběma politiky, který je někdy s nadsázkou přirovnáván ke vztahu otce a syna, by tak nečekaně vysvětlily rodičovské pudy.⁹⁶

I v perseovské fotomontáži došlo, tak jako na návěsu nákladního auta v předchozí montáži Den zúčtování, k menší změně v pozadí obrazu – ve výřezu mezi sloupy se na nebi nově (ale zdánlivě přirozeně, neboť je tak jako obraz laděna do černobílého tónu) objevila silueta stylizovaného ptáka letícího zprava doleva, který je součástí grafické značky občanské demokratické strany. Je to logo, firemní ikon⁹⁷, jenž je elementární jednotkou prezentace a identifikace politické strany, kromě identifikační role ale může znázorňovat také myšlenky, které strana vyznává a prosazuje, ideje, s nimiž by si přála být spojována. Modrý pták v logu ODS nemá představovat žádný konkrétní ptačí druh, má konotovat abstraktní svobodu.⁹⁸ To je poměrně elegantní řešení, protože s jednotlivými druhy ptáků se spojuje řada rozporuplných symbolických významů (zvláště inspirativní jsou v tomto ohledu například havrani, orlové, sovy, husy, labutě nebo obligátní straky). Volba univerzálního ptáka proto míří na základní znak ptačí existence, tj. kvalitu létat a z ní vyplývající svobodu pohybu v prostoru, k níž se člověk snaží přiblížit. Znak vyvolává pocit volnosti, nebrzděných možností a nezávislosti. Problematicky se ale může jevit, že ikon

⁹⁵ PEČINKA, Bohumil. Nečas: politik s charakterem. *Reflex*. 8. 4. 2010, č. 14, s. 13.

⁹⁶ Byť samozřejmě existuje poměrně pravděpodobná možnost, že si fotomontér přibuznost neuvědomil a Klausovou stylizací do role nejmocnějšího antického boha se snažil především docílit konotací spojených s jeho charakterem.

⁹⁷ Ve významu *jakéhokoli zobrazení, které má znázorňovat osobu, místo, věc nebo myšlenku*. (McCloud: 2008, s. 27) McCloud tento termín používá, poněvadž slovo „symbol“ mu připadá příliš nabitě významy. (tamtéž) Vztah mezi značkou a skutečným ptákem je založen na určité míře podobnosti, je tedy motivovaný.

⁹⁸ BARTOŠ, Adam B. I loga politických stran podléhají módě, podívejte se. *Idnes.cz* [online]. 20. 9. 2009 [cit. 2011-04-12]. Dostupný z WWW: <http://zpravy.idnes.cz/i-loga-politickyh-stran-podlehaji-mode-podivejte-se-f9b-/domaci.asp?c=A090909_150529_domaci_adb>.



Obr. 17a. Montáž Podzimní trháč, 22. 10. 2010.



Obr. 17b. Harry Potter (Daniel Radcliffe) jako předobraz Petra Nečase, kterému navíc půjčil svoje brýle. Svoji kouzelnickou hůlku mu už ale nepůjčil, protože ta se z ruky nedává, pročež si Nečas vedle svítí alespoň baterkami. A má rovnou dvě, kdyby mu jedna náhodou zhasla.



Obr. 18a. Fotomontáž Olymp, 24. 11. 2010. Václav Klaus jako velký kormidelník a očividný Petrseův otec. Klaus jako bůh trpí stejným anachronismem jako jeho „syn“, i on si s sebou do antiky vzal brýle.



Obr. 18b. Záběr ze zdrojového filmu Soubor Titánů, který využila i montáž Petrseus. Nejmocnější bůh starého Řecka Zeus (Laurence Olivier) a, mimo mnohé jiné, otec hrdinského Persea, uprostřed svého nebeského království.

letí doleva, směrem, který se vrací do minulosti, místo aby se soustředil na budoucnost státu.

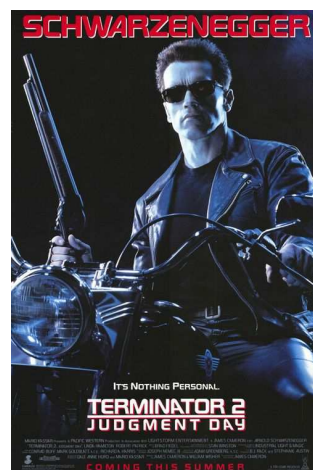
Vrátíme-li se ale k významu letícího ptáka na fotomontáži a vezmeme-li v úvahu, že ikon nemá znázorňovat žádného konkrétního opeřence, můžeme spekulovat, zda by to v tomto případě náhodou nemohl být mrchožrout. Sup, který krouží nad čerstvou politickou mrtvolou. Byl by to přitom sup mnohohlavý, protože by zastupoval všechny zbylé představitele ODS.

Kromě variant ikonu letícího ptáka (například ve fotomontáži Judgment Day se pták skrývá na tričku Petra Štěpánka, obr. 19) pracuje fotomontér také se stylizovanou růží, která reprezentuje sociální demokracii, s třešněmi komunistů nebo s azurovomodrou fajfkou ve čtverci, již mají v logu Věci veřejné. Role ikonů coby pomocných identifikátorů se přirozeně nabízí, stejně jako jejich mystifikátorský potenciál – logem strany jsou tradičně opatřeny všechny stranické materiály a propagační předměty, proto může jeho přítomnost v montáži podpořit dojem autenticity. Nadto ještě loga v montáži obvykle tvoří další rovinu obrazového humoru. Radek John v roli nového Persea (ve filmovém remaku) má logo Věcí veřejných na zakrváceném pytli, do něhož podle báje ukryl useknutou hlavu Medúzy (obr. 1),⁹⁹ Urbanix alias Milan Urban má růži na klopě (obr. 7), Petra Paroubková jako potisk na tričku (obr. 20). Kuriózní je montovaný filmový plakát na horor s Davidem Rathem (obr. 21). Přestože na montáži stojí jen torzo těla, jemuž z krku prýští krev, a hlava leží uříznutá opodál, na jmenovce visačky přicvaknuté ke kapse saka září logo strany. Jiřímu Paroubkovi coby králi Kazisvětovi (obr. 13) jako jedinému ovšem fotomontér přiřkl ikon, který nemá identifikovat stranu, do níž politik náleží, nýbrž naznačit, do které strany by náležet měl. Na masivní královský řetěz symbolizující moc a sílu, který mu visí kolem krku, mu „přikoval“ malou rudou hvězdu. Obdobně se fotomontér projevil i ve scéně české pohádky S čerty nejsou žerty, kde si Paroubek „zahrál“ čerta. Do názvu pohádky zahákl dvojici třešní (obr. 22).

⁹⁹ Při této hladině informací se obloukem naplňuje i základní význam fajfky jako označujícího znaku, která skrze označované avizuje, že je něco v pořádku, že je to zkrátka ok nebo hotovo (např. useknout hlavu – provedeno).



Obr. 19a. Ikon letícího ODS ptáka na tričku. Fotomontáž Judgment Day, 5. 3. 2010.



Obr. 19b. Herec Arnold Schwarzenegger jako terminátor na plakátu ke druhému dílu terminátorské sci-fi série (Terminator 2: Judgment day, 1991), který poskytl svou platformu pro fotomontáž a její tentokrát zcela nefilmový odkaz k volebnímu programu Petra Štěpánka.



Obr. 20. Stylizovaná oranžová růže ČSSD opět na tričku, tentokrát u Petry Paroubkové. Fotomontáž Anděl páně, 20. 5. 2010.



Obr. 21a. Růže na visače. Fotomontáž Konec psychopatha.



Obr. 21b. Syrový plakát k britské hororové komedii Izolace (Severance, 2006), který poskytl krvavý základ pro „sebevraždu“ Davida Ratha.

Obr. 22a (vlevo dole). Fotomontáž Coming Soon, 19. 8. 2009. Dvojice třešňi signifikující ikon komunistické strany je provlečena názvem.

Obr. 22b (dole). Ondřej Vetchý jako čert ve scéně z československé pohádky S čerty nejsou žerty (1984). Jiří Paroubek na montáži jej nemá nahradit, neboť tento čert je ve své podstatě dobrý; fotomontér jej využil pouze pro zpřítomnění archetypu.



3.2.2.3 Ne, šéfe! a univerzální němá groteska

Ve fotomontáži *Ne, šéfe!* (obr. č. 23) je materiál z amerického krátkého filmu *From Soup to Nuts* (Vzorná obsluha, 1928), jemuž dominuje dvojice Stan Laurel a Oliver Hardy, kontaminován Pavlem Bémem a Milanem Jančíkem. Spolu s nimi je ale do obrazu vtažen i patrně nejznámější český kuchař a populární představitel kulinářského televizního pořadu *Ano, šéfe!* Zdeněk Pohlreich: *Zlatý věk grotesky, cinknuté realityshow...*¹⁰⁰ Zatímco Bém ztělesňuje Laurelovu úlohu a Jančík mohutného Hardyho, Pohlreich ve scéně nahrazuje bezejmenného rozčileného kuchaře, zůstává tedy ve svém oboru.

Holohlavý kuchař Zdeněk Pohlreich drží jednou rukou Béma za vlasy a druhou rukou přidržuje nůž pod jeho krkem.¹⁰¹ Pro Béma to představuje přímé ohrožení na životě, respektive ohrožení jeho politické kariéry, s níž je jeho život metaforicky ztotožněn. Jakmile je někdo politicky docela mrtvý, mizí z médií, která se do té doby spolupodílela na potvrzování jeho existence, a tím i z povědomí veřejnosti a pod nánosem nových událostí velmi rychle tleje.¹⁰² Pochopitelně bychom mohli říci, že Pohlreich jednoduše touží po Bémových vlasech, nicméně poselství je podstatně sofistikovanější. Fotomontáž reaguje na zprávu informující o rezignaci Milana Jančíka na post starosty Prahy 5 a o jednání regionální rady pražské ODS, která by si přála, aby taktéž Bém (který se z jednání omluvil) odstoupil z pozice pražského primátora. Zatím (v době publikování) ho ovšem nesestřelila – v opačném případě by byla na místě zřejmě jiná, krvavější montáž – tato montáž však evokuje, že k tomu brzy dojde. Bém i jeho zabiják Pohlreich se dívají přibližně tímto směrem, jako by oba sledovali postavy mimo záběr, nalevo od kamery, někoho, kdo právě rozhoduje o Bémově osudu. Zdeněk Pohlreich byl k tomuto úkolu fotomontérem „najat“ (kromě toho, aby konotoval reality show) pravděpodobně právě proto, že proslul jako rázný a drsný chlapík, který si nebere servítky a který dokáže leccos...vykuchat. Milan Jančík stojí stranou, mimo pozornost a aktuálně i mimo nebezpečí, jež oddálil svojí rezignací, navíc se ani nezdá, že by se zvláště obával o svého kolegu. Dost možná v tom

¹⁰⁰ ADAMY, Teo. *Ateo.cz* [online]. 24. 6. 2010 [cit. 2011-04-16]. *Ne, šéfe!* Dostupné z WWW: <<http://ateo.cz/i/5356/>>.

¹⁰¹ V němém filmu mají čitelnost obecných symbolů také *nejskromnější předměty, beze zbytku ztotožněné se svým „standartním“* [sic] – *obecně kodifikovaným – použitím: každý nůž je Nůž čekající jen na to, kdy se octne v napřážené ruce Vraha, každá květina je Květina, která předem evokuje Lásku...* (Král: 1998, s. 54) Je velmi případné, že se scéna odehrává v kuchyni, kde je těchto čekajících nožů takřkajíc plná kredenc. Že je (či bude) i v montáži vrahem kuchař, lze chápat jako hold samotné grotesce, která tyto náhody milovala.

¹⁰² Pakliže ovšem není médií záhy znovu objeven v souvislosti s podezřením na nekalosti v postpolitické kariéře (nebo staré a jen nově zjištěné nekalosti politické).



Obr. 23a (nahore). Politici v Pohlreichově hájemství. Fotomontáž Ne,šéfe!, 24. 6. 2010.



Obr. 23b (vlevo). Rozběsněný kuchař mezi mizernými číšníky (Stan Laurel, Oliver Hardy) ve scéně z krátkého němého filmu Vzorná obsluha (From Soup to Nuts, 1928).



Obr. 24a (vlevo), Laurel Bém a Hardy Jančík jdou po modré. Fotomontáž Zlatý věk grotesky, 23. 11. 2009.

Obr. 24b (dole). Profesionální komici na zdrojovém záběru.



může sehrávat roli jistý (Jančíkovi známý) aspekt grotesky, který zajišťuje, že ani velmi ztlučeným a poničeným hrdinům (když jim například spadne na hlavu klavír) se vlastně nic nestane a směle pokračují dál (celý výjev by mu tak připomínal jen jakousi ostřejší verzi interpelace). Nepočítá přitom s eventualitou, že Pohlreich o tomto aspektu neví nebo jej nehodlá vzít na vědomí.

Mimořádně zajímavě se ve fotomontáži projevují neverbální kódy, jichž velmi intenzivně využívali herci v éře němého filmu. Ačkoli většina z nich při hraní normálně mluvila, byl němý film vlastně hluchý. Veškerá jejich mimika, gesta a řeč těla musela být natolik výrazná, aby dokázala co možná nejlépe nahradit chybějící zvukovou složku. *Němí hrdinové tak žijí ve světě plném událostí a těší se nebývalé vitalitě, projevující se jak svrchovaným ovládním těla, tak bájnou rozhodností a odvahou. Vzhledem k tomu, že musí zviditelnit svou sebemenší myšlenku, nezná němý hrdina rozpor mezi úmyslem a činem; vnitřní zábrany jsou pro něj luxus, který si nemůže dovolit. Miluje-li, hned také objímá; a hněvá-li se, rozdává rány. Hrdinové „psychologických“ dramát nejsou výjimkou; i tehdy, mají-li vyjádřit jen stav své duše, tlumočí ho navenek výraznou, nedvojsmyslnou gestikulací.* (Král: 1998, s. 53) Aby zachoval ráz předobrazu, vybral fotomontér i do nového záběru vypjaté varianty obličejů. To platí zvláště pro hlavu Pavla Béma, který je mezi politiky mimicky velmi zdatný.¹⁰³

Zmíněný němý film, jehož obrazový základ (spolu s dekoracemi a hereckými typy) i barevné nebo lépe řečeno černobílé ladění, které podobně jako imaginární zvukotěsné akvárium, za jehož sklem se němé filmy odehrávají, navozuje dojem přízračnosti, si fotomontér půjčuje, nevybočuje z řady situačních komedií založených na komice banánové slupky¹⁰⁴, opakovaných pádů a totální destrukce šlehačkových dortů či talířů rozbitých o hlavu protivníka, v nichž se hrdinové předvedou jako chroničtí nešikovné. Pro uchopení fotomontáže je ale stěžejní si uvědomit, že obraz tyje z prostředí grotesky. Více než samotný její obsah, který je vcelku banální, je parodována forma. Politika, respektive politici jsou přirovnáni k postavám z grotesky. Ovšem na rozdíl od filmu můžeme politickou grotesku prostřednictvím kontinuálního mediálního přenosu sledovat takřka v reálném čase, čímž se naplňuje výchozí požadavek reality show v její základní podobě.

¹⁰³ *Ano, Pavel Bém je takový mimický hopskok. Pořád se tváří, jako by ho bolelo v nadledvině, a nemůže říct prostě ne, on říká ne, ne, NE! a kroutí hlavou jako smyslů zbavený.* (Alex Röhrich, jazykový poradce, vysokoškolský pedagog a odborník na správné mluvení)

¹⁰⁴ U které je ale třeba ocenit půvabnou aktualizaci, neboť banán tentokrát sní a slupku na zem nastraží pes.

Právě pod vlivem nepřetržitého toku zpráv on-line médií o politickém vývoji i jejich živých přenosů z klíčových míst se formát reality show, zejména ve zjištěných obdobích závažných krizí, kdy se stav mění každým okamžikem, k metaforické deskripci nabízí a je využíván podobně, jako se politika přirovnává k divadelnímu představení, byť ten, kdo se ho chopí, jej zřídka užívá jinak než v pejorativním slova smyslu.¹⁰⁵

Abychom metaforicky pojmenovali tu část politiky, kterou můžeme zprostředkovaně sledovat, se ovšem nemusíme omezovat na jeden televizní formát nebo divadelní teatrálnost. Velkou zásobárnu přirovnání představuje ne náhodou film a jeho žánry, grotesku nevyjímaje.¹⁰⁶ Podobně jako na film nebo seriál se divák-čtenář dívá na záběry politických protagonistů, čte jejich výroky a výroky jejich politických protivníků. Sleduje jejich role a ve snaze zjednodušit čtení zařazuje jejich příběh do žánru, který do sebe pojme velkou množinu konkrétních případů. Ačkoli fotomontáž *Ne, šéfe!* předvádí dva konkrétní politiky v parodii na grotesku v reakci na veřejné dění a přestože jim přiřknuté role velmi sluší (srv. obr. 24), prostředí, v němž se vyskytují, je do jisté míry univerzální a bylo by možné představit si v něm za jiných okolností dva docela jiné politické představitele.

Možnost záměny jednotek v rámci jednoho systému paradigmy, který ve fotomontérově případě tvoří imaginární rezervoár hlav politiků – něco jako řady masivních polic s více a zvláště méně důstojnými bustami (přičemž se za vedlejšími dveřmi na stojanech s plakáty a fotografiemi filmových záběrů rozkládá paradigma podkladových materiálů), nejlépe ilustruje dvojice montáží *Ha, Ivan!* (obr. 25). Obě parazitují na postavě Ivánka v pohádce *Mrazík*, konkrétně na záběru, kde se Ivan spokojeně zhlíží v zrcátku. V montáži, která byla publikována jako první, jej zastupuje Martin Bursík, o několik měsíců později byla tatáž role „svěřena“ Ivanu Langerovi (vybraný záběr je identický, Ivan Langer byl pouze ušetřen

¹⁰⁵ Viz titulky eseje Vladimíra Justa: *Korupce v přímém přenosu: Česká politická reality show aneb Debakl telekracie*. (JUST, Vladimír. *Korupce v přímém přenosu: Česká politická reality show aneb Debakl telekracie*. A2 [online]. 16. 11. 2005, č. 7, [cit. 2011-04-16] Dostupný z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2005/7/korupce-v-primem-prenosu>>)

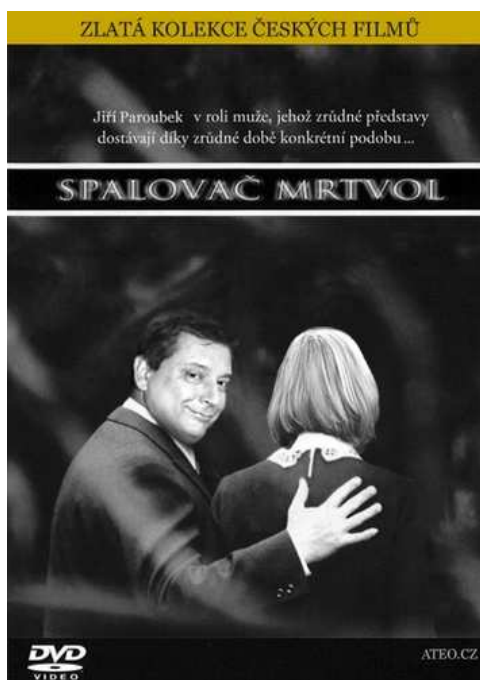
¹⁰⁶ Zvláštní záliba publicistů spočívá v laškování hned s několika žánry najednou, jejich promíchávání, deformování a tipování, který z nich to nakonec opravdu bude, po němž nezřídka následuje frustrovaný odstavec, protože podle svých slov stejně vědí, jak film skončí. (Jeden z takových příkladů reflektuje kauzu Zdeňka Kořistky: *Ať už se ale před českou veřejností v tuto chvíli odvíjí detektivka nebo politická reality show, je docela možné, že celá kauza skončí v duchu místní tradice. Závěrečná seance, při níž detektiv odhalí pachatele, se možná konat nebude. Na každém ulpí kus špíny a pak se na celou věc zapomene*. ŠTINDL, Ondřej. *Kořistkova hra bez autora i rozuzlení*. *BBCczech.com* [online]. 24. 8. 2004 [cit. 2011-04-21]. Dostupný z WWW: <http://www.bbc.co.uk/czech/domesticnews/story/2004/08/040824_analyza.shtml>)



Obr. 25a.
Fotomontáž Ha, Ivan!, 31. 12. 2008. Tehdejší předseda Strany zelených Martin Bursík v roli pyšného a sebestředného Ivánka ze sovětské pohádky Mrazík (1964) v aTeově novoročním přání.

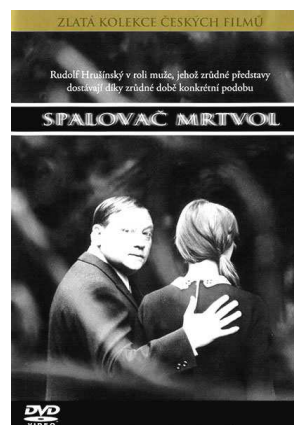


Obr. 25b.
Fotomontáž Ha, Ivan!, 8. 11. 2009. Podkladový materiál byl použitý znovu, tentokrát o několik měsíců později. Bursík před zrcátkem střídá Langer, kterého s Ivánkem pojí navíc i stejné křestní jméno.



Obr. 26a. Fotomontáž Černobílý svět pana Kopfrkingla, 15. 12. 2010.

Obr. 26b. Obal na DVD s filmem Spalovač mrtvol, který kromě vyobrazení pana Kopfrkingla (Rudolfa Hrušínského) obsahuje i minimalistickou anotaci a metatext v horním pruhu odkazující k paradigmatu tzv. časem prověřených filmů.



potupné blondaté paruky¹⁰⁷, pravděpodobně nezáměrně).¹⁰⁸ Obě ale konotují tytéž povahové rysy, které se sice projevují v konkrétních okamžicích, avšak ve své podstatě jsou v náhledu na politiku nadčasové, a proto je montáž sémanticky potentní i bez konkrétního politického kontextu. Cílí na sebestřednost, sobectví a pýchu, jimiž se kromě Ivana zřejmě vyznačují oba znázornění, a tudíž se mohou objevit na témže místě, aniž by montáž pozbyla smyslu. Domnívat se ovšem, že chtěl fotomontér připomenout i Ivánkovo polepšení v průběhu filmu, potažmo předznamenat polepšení politiků, by byla sice optimistická, ale spekulace.

Černobíle laděný film, jehož materiálu bylo v montáži *Ne, šéfe!* užito a jehož tónování zůstalo zachováno, aby podpořilo její autenticitu, přebírají nebo imitují aTeovy montáže poměrně často. Teprve fotomontáž Černobílý svět pana Kopfrkingla (obr. č. 26) ale vytváří s pomocí původního černobílého módu zdrojového filmu zcela nový význam, který instaluje do svého názvu. Černobílá barva filmu se propojuje s černobílým viděním vůbec, s bipolárním náhledem na svět, jenž nerozlišuje nuance a jenž své okolí katalogizuje do mytických kategorií Dobra a Zla.

3.2.3 Infiltrace prostřednictvím odkazu

Prostředek, který se objevuje jen velmi ojediněle, spočívá v odkazování uvnitř filmu, ať už uvnitř plakátu, nebo fotografie filmového záběru (podklad není pro tuto chvíli rozhodující). Nedochozí při něm k přímému osobnímu zapojení politiků do fikčního světa jako u předcházejících kombinačních prostředků, přesto se do filmu politici zprostředkovaně infiltrují. Jejich vklad nabývá podoby určitého vibrujícího signálu, jehož zdrojem může být událost s konkrétním politikem spojená, který rezonuje ve filmovém obraze. Fotomontér s filmovými herci manipuluje, vychyluje jejich role, nutí je, jako ten, kdo drží spoušť na tlačítku počítačové myši, aby se zapojili do jeho konstruktů. Názorně to předvádí fotomontáž *Kmotr Pupkinovi* (obr. 27), k níž autor připojil i kompletní mapu, jak se zorientovat v konotačních kanálech¹⁰⁹: *Před patnácti roky natočil Quentin Tarantino dnes*

¹⁰⁷ Vezmeme-li ale v úvahu, že byl obléknut do oblečení, které před ním nosili už dva jiní muži, po nichž ho vlastně zdědil, není jeho situace tak jako tak zrovna záviděníhodná.

¹⁰⁸ Můžeme hovořit o autoreferenční intertextovosti, o dílčí autocitaci, kdy autor ve svém díle použije část z díla předchozího.

¹⁰⁹ Vzhledem k tomu, že takto podrobný návod je u fotomontáže velmi neobvyklý a divák se s ním střetne jen velice výjimečně, můžeme se domnívat, že sám autor vyhodnotil svůj příspěvek jako komplikovaný, a proto se rozhodl diváka vést a podložit mu cestu několika hypertextovými odkazy (jsou součástí následující citace) jako kameny



Obr. 27a. Dárková zásilka pro Jiřího Paroubka. Kmotr Pupkinovi, 22. 6. 2009.



Obr. 27b i 28b. Původní nájemní zabijáci z Tarantinova filmu Pulp Fiction: Historky z podsvětí (1994), jehož materiál posloužil u obou montáží jako obrazná brána (nebo tobogán) do podsvětí. V první montáži rezonuje to české, ve druhé míří na diváka poměrně nekompromisně – to ruské.



Obr. 28a. Pulp Fiction: Historky z ruského podsvětí. Fotomontáž Máte s tím problém?, 1. 10. 2009.

vyčnívajícími z bažiny nejistoty. Do jisté míry mohla zapříčinit tuto komplikovanost právě i absence politika, na něhož je montáž zaměřena.

už legendární oscarový snímek Pulp Fiction s podtitulem *Historky z podsvětí*. PULP znamená v jednom ze svých významů měkkou, vlhkou, beztvárovou hmotu. Výraz LUMP lze přeložit třeba jako opuchlinu. No a protože opuchlý Pupkin získal prestižní cenu Papaláš roku, sluší se, aby mu jeho úhlavní přátelé pogratulovali k úspěchu. Vaječný likér se v daných souvislostech jeví jako vhodný dárek.¹¹⁰ Ze dvou nájemných vrahů, gangsterů, které i ve fotomontáži hrají John Travolta a Samuel L. Jackson (na rozdíl od fotomontáže Máte s tím problémem, obr. 28, v níž na totožném záběru přebírá Travoltovo místo Dmitrij Medveděv a Jacksonovo Putin, což je pro aTeovu tvorbu rozhodně víc příznačné), udělal trochu drsné gratulanty a namísto zbraní je vyzbrojil lahvemi s vaječným likérem, poněvadž u vajec, která skončila v likéru, už Jiří Paroubek nemusí mít obavy, že mu přistanou na hlavě. Zároveň mu je ale (a samozřejmě také divákovi-čtenáři) vaječný likér připomene. V aTeově podání má podsvětí vybraný smysl pro humor. Skrytý půvab spočívá i ve variabilitě scénářů, které mohou nastat ve chvíli, která bude bezprostředně následovat (respektive by bezprostředně následovala). Ačkoli si obě postavy fotomontér pro vybraný záběr podmanil, není jisté, že se záhy nevezpřou, nevzpomenou na své povolání a nepoužijí jako vražedný nástroj právě lahve, které budou po ruce, s čímž dost možná fotomontér počítá (pakliže si je k tomu účelu přímo „nenajal“).¹¹¹

3.2.4 Filmový atribut neboli „krádež“ v rekvizitárně

Prostředek atribut pracuje v přesně opačném nastavení než princip deformace u plakátu či filmového záběru. Soustřeďuje se na vybraný film, načerá z jeho rezervoáru loví jeho emblém, atribut, jímž může být například klíčový předmět, filmový artefakt, nebo charakteristické a identifikační gesto, mimika, držení těla hlavní postavy, a vkládá jej do (ne)autentického obrazu politického představitele. Jde o element dostatečně příznačný a dost silný na to, aby diváka-čtenáře dokázal propojit s nepřítomným příběhem, který reprezentuje. Je to viditelný otisk, stopa, která zůstává v paměti diváka. Proto jej fotomontér může použít v nové souvislosti a přesto bude dále zpřítomňovat místo, odkud byl vytržen. Jedním z příkladů emblematických předmětů neboli rekvizit může být například světelný meč, zbraň, která symbolizovala rytíře řádu Jedi a sloužila jim i jejich

¹¹⁰ ADAMY, Teo. Ateo.cz [online]. 22. 6. 2009 [cit. 2011-04-17]. Kmotr Pupkinovi. Dostupné z WWW: <<http://ateo.cz/i/4862/>>.

¹¹¹ S vajíčky rovněž spojenou výhrůžku tlumočí také dříve zmiňovaná fotomontáž TrautenbEGG (obr. 12), v níž se ovšem Jiřímu Paroubkovi nevyhrožuje vajíčky ani lahvemi likéru na vejcích založeném, nýbrž vzkazem zabaleným do mentálního konceptu nepřítomného vejce. Nápis označující zobrazený předmět říká, že „to je vejce“, ačkoli označeným předmětem je nepochybně cihla.



Obr. 29a. Variace na emblematickou scénu z filmu Titanic (1997).
Fotomontáž Životní role Kateřiny B. 29. 5. 2010.

protivníkům z řádu Sithů, služebníkům temna, při boji v sérii Hvězdných válek,¹¹² nebo rukavice s drápy, kterou nosil a páral lidi zabijácký přízrak Freddy Krueger z Noční můry v Elm Street. Podobnou identifikační roli může plnit i jeho hrozivě popálená tvář nebo pozice těl dvou hlavních, tragických postav ze slavné „létající“ scény, jež se odehrála při západu slunce na přídi Titaniku ve stejnojmenném filmu (srv. obr. 29).

3.2.4.1 Holy jolly joker a zlotřilé ikony

Na denotované úrovni zobrazuje fotomontáž Holy jolly joker (Svatý žolík) papeže Benedikta XVI., nejvyššího představitele římskokatolické církve, kterak pravděpodobně žehná lidu a dívá se přitom do objektivu (obr. 30). Pozornost fotografa a posléze i diváka se soustřeďuje pouze na něj, tmavé pozadí je silně rozostřeno. Výchozí fotografie zůstává v nezměněné podobě, papež je oděn do tradičního papežského bílého roucha symbolizujícího nejvyšší pozici v církevní hierarchii, na hlavě má liturgickou čapku v téže barvě, na prsteníku pravé ruky má papežský prsten rybáře. Fotomontérův zásah ovšem na jeho tvář, potažmo jeho majestát, nanese nátěr, jehož původ vede až k psychotickému maniakovi Jokerovi ze série filmů o komiksovém hrdinovi Batmanovi, konkrétně z amerického snímku Temný rytíř (The Dark Knight), kde postavu hlavního zlého hocha proti Batmanovi brojícího ztvárnil Heath Ledger. Tím obraz oblil značně pejorativními konotacemi. Z koutků úst vyvedl papeži dvě hrozivé jizvy, jimiž se pyšnil i Joker,¹¹³ načech ho nalíčil tak, aby anarchistického zabijáka co možná nejvíc připomínal – kolem očí mu nanese tytéž černé stíny, na prořízlou pusku mu napatlal rudou rtěnku. I když vynechal bílý make-up, vyvolal kýžené vzezření šíleného klauna. Z docela vlastního popudu mu navíc podlil oči krví, čímž mu dodal i démonský pohled a ještě utužil dojem všehoschopného padoucha, jenž teď z obrazu papeže sálá.

¹¹² Podle nedávné britské studie, která zkoumala vnímání hranic mezi fikcí a skutečností a kterou posléze uveřejnila skupina Birmingham Science City, je dokonce více než pětina Britů přesvědčena, že světelný meč existuje i v reálném světě. (Time to turn on the tardis. Birminghamsciencecity.co.uk [online]. 8. 3. 2011 [cit. 2011-04-03]. Dostupný z WWW: <<http://www.birminghamsciencecity.co.uk/news/time-to-turn-on-the-tardis/>>) Studie už ale nezmiňuje, nakolik ve výzkumu počítala s možností, že respondenti považovali za skutečnou právě tu repliku světelného meče s licencí LucasFilm, kterou za poměrně nemalé peníze zakoupili a se kterou se doma ohánějí před televizí.

¹¹³ Zatímco původ jizev není jasný a sám Joker o nich ve filmu mlčí a vypráví o nich strašlivé historky (přičemž jedna z nich říká, že Jokera řízl jeho otec, protože si přál, aby se víc smál) a své oběti s nimi s oblibou děsí, fotomontér má ohledně těch papežových dost jasno.



Obr. 30a (nahore). Svatý žolík, fotomontáž Holy jolly joker, 9. 7. 2010.

Obr. 30b (vpravo). Zdrojový psychopatický zabiják Joker (Heath Ledger), jehož poznávací znaky si fotomontér vypůjčil pro papežovu proměnu, na záběru z filmu Temný rytíř (Dark Knight, 2008).



Obr. 31a (vlevo).

Fotomontáž Freddy Ratzinger, 28. 1. 2010.

Obr. 31b. (dole) Originální Freddy Krueger, masový vrah dětí a nekončící noční můra z Elm Street (A Nightmare on Elm Street, 1984) v podání Roberta Englunda.



U Jokera je strašidelná tvář součástí jeho image, masky, která ale v Jokerově případě nemá potlačovat zábrany, poněvadž dotyčný psychopat žádné nepociťuje. Je to válečné pomalování, jež má nahnat hrůzu jeho protivníkům. Skrze zděšení těch, kteří se s ním střetli, má posilovat jeho kult. Není-li na místě sám přítomen, funguje podobně jeho značka, karta žolíka, kterou zanechává jako vzkaz svým budoucím obětem i svým pronásledovatelům a která indikuje, že tu Joker byl nebo že tu brzy bude, ať už osobně nebo například prostřednictvím výbuchu bomby, na níž oběť právě sedí. Je to jeho svrchovaný podpis a bod rituálu. Karetní symbolika se otiskla i do fotomontáže, i když trochu nejasně. Papež má na dlani nakresleny čtyři malé čtverečky se čtyřmi barvami hracích karet. Zajímavé ale je, že karta žolíka může v některých karetních hrách zastoupit kteroukoli z nich. Nabízí se otázka, proč nemá papež na dlani přímo Jokerova žolíka. Jedno z vysvětlení,¹¹⁴ by mohlo předpokládat, že vyobrazení na papežově ruce má pouze nápovědný charakter (jako takový takřka klasický školní tahák na ruce napsaný), že má divákovi naznačit, tak jako ve filmu Jokerova karta, na jakou postavu se tu odkazuje, respektive že se odkazuje na postavu, která má co do činění s hracími kartami, a to sice nejen ve smyslu svých ďábelských her s osudy lidí. Z papežovy pozice to ale (zároveň) může být i jeho vlastní jednoduchý tahák, který mu připomíná, že má na inkriminovaných místech coby Joker patřičnou kartu zanechávat. S poukazem na papežův pokročilý věk a nebezpečí slábnoucí paměti by to navíc bylo snadno pochopitelné. Jakkoli se nyní pohybujeme v oblasti spekulací, představovala by tato varianta velmi rafinované propojení stavu parodované osoby s charakterem vzorové postavy.

Ačkoli Joker symbolizuje zlo a hrůzu pro filmové město Gotham a filmové diváky¹¹⁵ a papež zaštiťuje římskokatolickou církev pro celý svět, jeden představuje úřad bytostně konzervativní a druhý vyznává anarchii bez jakýchkoli morálních zásad (a tudíž jsou jejich ideologie naprosto opačné) a imaginární esence jejich postav se liší, oba mají alespoň jeden společný symbolický rys – jsou svého druhu nedostižnými ikonami, kolem nichž se, v reálném i fikčním světě, vynořují nebo jsou vynořovány spekulace a vytvářejí se teorie o

¹¹⁴ Ovšem nikoli to, které prozaicky hádá, že vhodný obrázek žolíkové karty náhodou nebyl k nalezení.

¹¹⁵ Na jedinou ulici zúženou, zato ale ještě hrozivější mocí disponuje Freddy Krueger, další zloduch, jehož znaky využil fotomontér v jiné atributivní montáži rovněž provedené na fotografii papeže. (obr. 31)

neznámých aspektech jejich života. Ani jednoho nemáme šanci vidět v soukromí¹¹⁶ a jejich vystoupení jsou pečlivě inscenována, což jen posiluje jejich odtrženost od ostatního světa.

3.2.5 Kontroverze filmového tvůrce

Figura herec/tvůrce spojuje fotomontáže, jimž dominuje postava reálného hybatele filmového dění, skutečné postavy, která stojí za vznikem snímku. Ani tentokrát nejde o explicitní filmový výjev. Fotomontér vytahuje postavu tvůrce do popředí a své poselství nabaluje právě na ni, přičemž samotné její dílo zůstává v obrazu přítomno pouze jako určitá platforma, která zdánlivě legitimizuje vynucenou exhibici svého autora, ale kterou její autor zastihuje. Samotný charakter tohoto postupu již mírně předurčuje, které osobnosti filmové tvorby mohou být tímto způsobem vycentrovány. Týká se jedinců, s nimiž se spojuje jistá kontroverze, osobností, které vyvolávají velký mediální zájem a které jsou známé širokému publiku nikoli jen prostřednictvím svého díla. Jejich počiny jsou ale přirozeně ostře sledovány a reflektovány v mimořádném rozsahu.

3.2.5.1 Coming Soon a mediální portrét

Název fotomontáže *Coming Soon* (obr. 32) imituje filmové avízo, které má kromě vágní časové předpovědi především informovat diváka, že se dotyčný film připravuje.¹¹⁷ Montáž, která na první, denotované úrovni zobrazuje Václava Havla, byla publikována dokonce tři měsíce před premiérou jako jakási předrecenze a k propojení s jeho debutovým filmem *Odcházení* o jeho symbolickém rozloučení s politickým životem (jehož obrazový materiál neměla k dispozici), jí stačila právě jen Havlova osobnost a klíčový, ale už známý název divadelní hry, podle které se film natáčel. Bezesporu tomu napomohla i vysoká dávka autobiografických rysů, jež lze v jeho hře identifikovat, která posloužila jako vodítko k nejsnazšímu možnému zkřížení autora a jeho postavy.

V konotovaném významu vyvolává montáž dojem blížící se smrti, stárnutí a postupného umírání, pro které může být výraz „odcházení“ velmi decentním eufemismem.¹¹⁸ Proces

¹¹⁶ Například šance, že média přinesou fotografie z jejich dovolené, je celkem mizivá.

¹¹⁷ Fotomontér jej ale užívá s oblibou také u fotomontáží inspirovaných se ve filmu již dávno představeném, který může posloužit jako zásobárna rekvizit pro reflexi aktuálních politických pohybů (obr. 22).

¹¹⁸ Ačkoli název *Odcházení* má primárně odkazovat k odchodu kancléře Riegera z politické funkce a následně i ze služební vily, myšlenka konce nebo přinejmenším bilance před smrtí není daleko.



Obr. 32. Václav Havel, filmový debutant takřikajíc na odchodu.
Fotomontáž Coming Soon, 22. 12. 2010.

umírání popisuje zjemněle, s taktem a tichým ohledem, stejně jako by výrok „odešel navždy“ tento proces decentně uzavřel. S „citlivým“ jazykovým sdělením ovšem koliduje obraz, který Havla staví k opěrnému chodítku, jež mu má pomáhat při chůzi, ale především co možná nejjednodušeji vyvolat a potvrdit zdání, že Havel pomoc potřebuje. Montáž docela potlačuje pozitivní asociace, které se stářím bývají spjaty, jako například životní moudrost, vyzrálost či majestátnost vyplňující archetyp moudrého starce. Ponuré asociace živí i jednoduché pozadí černé barvy, která je v našem civilizačním okruhu chápána jako barva smrti a smutku (a nekalých existencí). Chodítko, v kooperaci s oblečením, které má exprezident na sobě a které je samo o sobě znakem, akcentuje vysoký věk, ilustruje jej vizuálně srozumitelnou a působivou hyperbolou.¹¹⁹ Soustřeďuje se pouze na určitou složku osoby autora, zaobírá se přicházejícím stářím skrze kumulaci jeho možných negativních projevů, které výjev zpřítomňuje, ať se jedná o poruchu pohybového aparátu nebo třeba (z obrazu explicitně nevyplývající) senilitu. Tu ovšem pro někoho může indikovat lingvistické sdělení v dolní části montáže, které připomíná, že se jedná o Havlův režijní debut.

Vyvážeme-li se nicméně z příběhu filmu, který je v montáži zcela podružný, můžeme chápat interakci mezi obrazem a lingvistickými zprávami i jako osobitou ilustraci ke skutečnému životnímu odcházení, v němž jaksi debutuje každý.

¹¹⁹ Příznak vysokého věku (zvláště v kombinaci s kritikou, že se režisér zapomenul v šedesátých letech, zatímco kinematografie se vyvíjela dál) posléze rezonoval také ve velké části recenzí podobně jako jakási pseudovelkodušnost (*Proč by na stará kolena měl dělat něco jinak*, MACHALICKÁ, Jana. Když exprezident píše a filmuje. *Lidovky.cz* [online]. 17. 3. 2011, [cit. 2011-04-18].

Dostupný z WWW:

<http://www.lidovky.cz/tiskni.asp?r=ln_noviny&c=A110317_000039_ln_noviny_sko&klic=242194&mes=>) a soucit (*Bez ohledu na všechny ony specifické souvislosti a osobnost autora museli bychom s lítostí konstatovat, že je to film špatný*. KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Splněný sen starého pána. *Reflex*. 24. 3. 2011, č. 12, s. 64–65).

4. Vizuální rétorika

Fotomontáž Tea Adamyho sešplhala po narušené stěně jednou z děr do podzemního labyrintu a důmyslně přežívá v nestálých hlubinách, kde se ve víru kalných spodních proudů točí veřejné bohatství zahozených kulturních odkazů. S rozkoší je na sobě nechává ulpívat¹²⁰, koupe se v nich a na jejich gejzírech se nechává vynášet zpátky na povrch. Paroduje, ironizuje, odkazuje, bez zábran si hraje s významy; fotomontér využívá výstavbových postupů, které jsou založeny na mezitextových vztazích, na rozličném, zjevném či skrytém, propojování různých textů a vzájemném ovlivňování, pro postmodernu příznačném. Někteří z teoretiků už před časem dospěli k závěru, že *...každý text je vystavěn z mozaiky citátů, pohlcuje a přetváří jiný text* (Kristevová, cit. z Homoláč: 1996, s. 10) a jiní zkonstatovali, že se v současnosti *všeobecně přijímá názor, že každý umělecký text vzniká na principu intertextuality, [a že] neexistuje text bez návaznosti na jiný text, respektive texty.*¹²¹ (Žilka: 1999, s. 28) Pro ohromnou oblast vazivových struktur obsahující *vše, co, ať explicitně nebo latentně, spojuje text s jinými texty* (Genette, cit. z Homoláč: 1996, s. 19) vybral Gérard Genette termín transtextovost neboli textová transcendence. (tamtéž) Pro ucelenou analýzu fiktivně-reálných (filmově-politických) aTeových fotomontáží se postupně blíže zaměříme na tři typy transtextovosti a jejich uplatnění v obrazu, respektive ve zkoumané fotomontáži, a to na architextovost, metatextovost a intertextovost, jíž se v angloamerické tradici obvykle užívá k označení jakéhokoli vztahu mezi texty.¹²²

4.1 Kotva architextu

Architextovost je příslušnost díla k žánru či typu diskurzu, je to jeho vrozená vlastnost. Existence architextového systému reflektuje fakt, že text vždy odkazuje k obecným pravidlům, kódům, podle nichž byl vytvořen. (tamtéž, s. 41) Podobně bychom jako archetexty, tedy jakési koridory pro tvorbu děl a jejich následné třídění mohli označit fotografické žánry, jež se mezi sebou uvnitř fotografického obrazu rovněž vymezují

¹²⁰ Zanechávají na ní otisk asi jako tetovací nálepky ze žvýkaček.

¹²¹ Podobné výroky sice nelze obvinít ze lži, rozhodně je ale můžeme nařknout z všeobjímající obecnosti.

¹²² Genettova transtextovost se tedy do jisté míry podobá některým definicím intertextovosti či intertextuality, poněvadž si vypracoval vlastní pojmový aparát, a to údajně proto, aby předešel bezmyšlenkovitému používání všem známých pojmů. Silvia Pokrivčáková popisuje Genettův vztah k dosavadní *všeobecně uznávané terminologii* jako neortodoxní. (Žilka: 1999, s. 154)

formálními pravidly. Vedle nich ale stojí montáž, systém naprosto podvrtný, neboť jeho jediným pravidlem, pakliže ji jako fotomontáž vnímáme, je absence jakéhokoli jiného.¹²³ Recipient musí vědět, že očekávat může ledasco. Zásady jejího vzniku můžeme popsat nejlépe ve chvíli, kdy vidíme výsledek. Fotomontáž může být složena ze dvou nebo více fotografií, může cokoli umazávat, přidávat a deformovat, může se přisát na dílo kteréhokoli žánru. Je to ideální postmoderní systém – aby vůbec mohl existovat, něco nebo někoho narušuje, vyrůstá z mezitextových propojení.¹²⁴ Do jisté míry tím ale zároveň přebírá pravidla, která formují pretext neboli text, na který je odkazováno, což se v případě montáže blíží družnému cizopasnictví. Velmi názorně to předvádějí výstavbové prostředky filmového plakátu a záběru, jež se angažují v naprosté většině zkoumaných fotomontáží. Zatímco skutečný filmový plakát pouze naplňuje kritéria svého kódu, fotomontáž na podmaněném plakátovém nosiči využívá toho, že se mu podobá, a původní archetext tvořivě rozvíjí.

Architextovost je typ paradigmatického vztahu, do něhož se dílo rodí, neboť již od svého vzniku sdílí svůj kód se všemi dalšími, které tento kód rovněž obsahují, a nadto se všemi budoucími, které kód obsahovat teprve budou. Architextové vztahy se přitom neomezují jen na žánr, mohou spojovat *všechny texty jednoho autora, jednoho období, (...) všechny texty navazující na jeden text, texty, které mají společný určitý motiv atd.* (Homoláč: 1996, s. 43) Formálním stvrzením jednoho z architextových znaků tak může být kupříkladu podpis autora vyskytující se v prostoru díla (u aTea je to jeho přezdívka, jež je nedílným znakem obrazu jako svého druhu ochranný vodoznak, viz kapitolu 1.3).

Pro názornou vizualizaci potenciálních vztahů architextovosti skýtá přirozeně ideální prostředí internet jakožto systém založený na propojení počítačových sítí. Architextový vztah, který komunikáty váže společným motivem, se v současném virtuálním prostoru realizuje tradičně například v tzv. tagových mracích (tag clouds) složených z tagů, jež lze chápat jako tematické štítky nebo klíčová slova, poeticky také jako hesla k poznání.¹²⁵ Ještě přílehlavějším příkladem je tzv. Kolo informací (Wonder Wheel), specifický

¹²³ K tomu je třeba si uvědomit, že digitální fotomontáž se dávno vyvázala ze závazku, jenž ji klasifikoval pouze jako nástroj k účelovému pozměňování pravdy.

¹²⁴ A s razancí tak přispívá do debaty o mýtu absolutního autorství.

¹²⁵ Oblepují jednotlivé jazykové či vizuální projevy při publikování významem, který nesou, a operativně tak aktivují dosud potenciální síť mezi spřízněnými materiály. Na webu, který klíčová slova podporuje, jakým je třeba internetová stránka fotomontéra, můžeme snadno získat nikoli pouze kýženou skupinu montáží, které jsou propojeny tagem „pseudofilm“, ale také montáže, jež se dotýkají jednotlivých politických stran, nebo dokonce konkrétních politiků (pro zajímavost fotomontáž Petrseus, obr. 16, byla opatřena štítky „Nečas“, „ODS“, „pseudofilm“ a „volby“).

vyhledávací nástroj společnosti Google, který hledá, propojuje a ve společenstvu bublin, které evokuje výjev ze světa mikroorganismů,¹²⁶ nabízí příbuzné výrazy. Zadané slovo se zobrazí uprostřed v kruhovém políčku, kolem kterého se vytvoří spoje k až osmi příbuzným slovům, přičemž každé z nich lze jednoduchým kliknutím posunout na jeho místo a stanovit ho za nový střed, obklopený svými tematicky spřízněnými výrazy.

Vztahy architextovosti se přitom napínají také interpersonálně; propojují autory, respektive jejich dílo, které má společnou určitou výstavbovou součástku, jakou může být téma nebo tvůrčí metoda. V kybernetickém prostoru mohou autoři, již o potenciálním pojivu mezi sebou vědí a disponují svou internetovou platformou, velmi jednoduše obousměrně propojit i své základny prostřednictvím hypertextového odkazu umístěného na obou místech.¹²⁷ Internetová stránka aTeo.cz je například spřízněna s webem chameleoncharlie.cz, jehož redakce publikuje slovní i obrazové politické komentáře. Členové této redakce ovšem avizují, že sice sledují práci dalších tvůrců politické satiry, inspirují se jí ale negativně v tom smyslu, že upouštějí od realizace námětu, který už zpracován byl. Jiná situace nastává v případě druhého spřáteleného prostoru, jímž je web fotofory.cz, který vyplňují taktéž převážně politické fotomontáže. U tvorby tohoto autora je velmi dobře patrná inspirace v dílech aTea, který je také na webu veřejně označen jako jeho guru neboli vůdce a učitel. Tento vztah se proto blíží mezitextovému navazování, tj. dalšímu stupni transtextovosti, které reflektuje a tematizuje architextovost jakožto základní vlastnost každého textu (Homoláč: 1996, s. 44), respektive obrazu. *Mezitextové navazování je prostředkem, jímž architextovost reflektuje autor. (...) V jeho textu se o jiných textech mluví, jsou tam citovány nebo se na ně navazuje nějakým jiným způsobem. Vztah k jiným textům se stává součástí výstavby navazujícího textu.* (tamtéž, s. 45)

4.2 Narativní strategie

Toto aktivní mezitextové navazování, jež lze odkrýt mezi texty a jejich pretexty, být nemusí být úmyslné,¹²⁸ je označováno jako intertextovost. Podle Jiřího Homoláče není

¹²⁶ anebo přesněji, i když poněkud méně poeticky neuronovou síť

¹²⁷ To spadá pod fenomén spřátelených webů či blogů, který se v počítačově gramotných rukou patřících k nevyzrálé hlavě může zvrhnout v pouhou honbu za počtem dosažených „spřátelení“. S klesající popularitou blogů se tentýž efekt částečně přenesl na sociální síť.

¹²⁸ Poněvadž podle Głowińského je intertextový odkaz vždy záměrný, a tudíž realizovaný vědomě a liší se jen míra uvědomění. (tamtéž, s. 55)

podstatou intertextového navazování jen přítomnost pretextu, respektive jeho části v navazujícím textu, ale fakt, že se součástí významové výstavby tohoto textu stává samotný vztah k pretextu (tamtéž, s. 47), že se tento vztah aktivně podílí na konstituování navazujícího textu.¹²⁹ V našem případě je ale klíčovou součástí intertextového vztahu metatextovost neboli typ navazování, které pretext v navazujícím textu explicitně tematizuje (tamtéž), neboť fotomontáž je s filmovou fikcí spojena vztahem komentáře. Tento komentář přitom připomíná dvě mluvící hlavy na tomtéž krku – propojení totiž implikuje komentář k filmové vrstvě i k mimotextové realitě, jenž se realizuje skrze parodii. Vybírá si k tomu především figuru vizuální metafory – *cizí element je do nového kontextu zapojen pomocí sémantické analogie mezi textem, z něhož pochází, a navazujícím textem.* (tamtéž, s. 15) Kvality jednoho znaku se přesunují na druhý; na příkladu fotomontáže filmového plakátu nebo záběru¹³⁰ (kapitoly 3.2.1, 3.2.2) se to, co představuje filmová postava, zachová jako forma (jako specifický signifikant), která se přenáší na primární subjekt, tedy na to, co reprezentuje vyobrazení politika, přičemž oba obrazy se nevyskytují pouze vedle sebe, ale přímo na sobě. To umožňuje charakter filmové postavy – i když jí odebereme tvář, podle které se lidé navzájem poznávají, fragmenty její aury v obraze ji i tak mohou pomoci identifikovat. Čím nekonvenčnější přitom přirovnání bude, tím účinněji zapůsobí. Metaforické ztotožnění politiků s filmovými postavami je mnohvrstevnatou kontroverzí, jež implikuje podobnost v rovině hereckých výkonů a zároveň podněcuje k úvahám o propastném rozdílu mezi fiktivním příběhem, který aktualizuje určitou narativní strukturu, a důsledky kroků lidí s politickou mocí. *Metafora je idyla s novým partnerem, který sice klade odpor, ale současně podléhá.* (Ricoeur, cit. z Stachová: 1992, s. 64) Kromě metafory se ale ve filmových montážích vyskytují a prolínají i další sémantické postupy.¹³¹ Například fotomontérův prostředek atribut (kapitola 3.2.4) navazuje na předchozí skupinu, jeho parodická podstata je ale především synekdochická. Část, tedy atribut (určitý filmový artefakt či gesto) zastupuje celek, svého majitele či šířitele. Opět se jedná o fragmenty filmové postavy, tentokrát je ale pouze zpřítomňována, nemusela předtím přijít o hlavu. Podobně jde v případě

¹²⁹ Ve filmovém kontextu se jako formální příklad nabízí druh filmu, jenž je v intertextovém vztahu s filmem předchozím, který aktualizoval tentýž motiv, jenž oba snímky spojuje poutem architektextovosti. Takovému filmu se říká remake a kromě svého vzoru může pochopitelně absorbovat i další vlivy odjinud. Nežřídka se mezi oběma variantami stejného základu rozprostírá nezanedbatelný časový úsek (srv. kap. 3.2.2.2., Petrseus a mýtus antického hrdiny), v současnosti se ale můžeme střetnout i s remakem filmu starého tři roky (např. film *Horší než smrt*, *Death at a Funeral*, vznikl v převážně evropské koprodukcí v roce 2007, jeho čistě americká varianta v roce 2010).

¹³⁰ Který je sám o sobě synekdochický, neboť pro montáž zastupuje celý film.

¹³¹ Celou sumu popisovaných montáží by bylo možné vnímat třeba jen jako příklad metonymie, neboť jsou určitou, souvislostmi propojenou reakcí na události, které podle nich můžeme odhadnout.

zkoumaných fotomontáží zobrazujících filmové tvůrce či herce (kapitola 3.2.5) o hyperbolizované asociace pretextu. Povaha odkazu uvnitř filmového materiálu týkající se politické oblasti (kapitola 3.2.3) má ale ze všech nejbliže k metonymickému odkazu, tedy spojení na základě nějaké věcné souvislosti.

Signalizační úlohy uvnitř obrazu, jejíž náplní je upozornit na mezitextovou parodii, aniž by divák-čtenář musel být srozuměn s pretextem (filmovým příběhem), se přitom chápe obzvláště rafinovaná strategie. Je podvratná elegantně, neboť je v obrazech přítomna jaksí implicitně, (samozřejmě) vyplývá z metody násilného zásahu do jádra fotografie. Paradoxně jsou to právě nepatrné technické nedokonalosti, nesoulad dvou zdrojových předobrazů, nedoléhající škvíry v masce, kterou fotomontér ke snímku přivaňuje, jež napomáhají apriornímu destruování zobrazených v motivované sémioze. Kolem hlavních aktérů rozdmýchávají opar konotací, jež distingovaně napovídají, že se politici v roli necítí sebejistě, že jsou nervózní, že do ní nepatří, že předstírají, nebo dokonce lžou. Vyhlížejí, jako by sami měli co do činění s jinými, mimozemskými světy. Jakoby dovnitř do těla zapadlé, „zkrácené“ krky prozrazují vadné držení těla a mohou zakládat podezření na ochablé krční zdvihače a napínače, svalovou dysbalanci, nerovnováhu, a snadno podepřou dojem tvora bezpáteřního, který nejenže krční páteř nemá v pořádku, ba dokonce ji nemá vůbec.

ZÁVĚR

Z pohledu časoprostorové dimenze jeho tvorby se fotomontér zabývá současnými událostmi a osobami, které se navzájem uvádějí do pohybu. Podává komentář k mimotextové realitě, čímž se naplňuje publicistický rozměr jeho tvorby. Reaguje na mediální obrazy a využívá k tomu filmových platforem soudobé populární kultury, jež do mezitextových vztahů výrazně zasahuje – v našem případě prostřednictvím filmu, který jako jeden z mnoha variant aktualizuje, tj. popularizuje náplň primárního zdroje, jímž je určitá mytologická struktura, prekonstrukt, jehož existenci sdílí obecné povědomí,¹³² které také zamlžuje informace o jeho průkazu původu. Přestože je tato narativní struktura v různých podobách dlouhodobě přítomna, respektive rozpuštěna v lidské společnosti, film, který ji variuje, může pro diváka představovat jeho první kontakt s dotyčným příběhem.

Filmové materiály, jež se nachází ve fotomontérově zásobárně, mohou probouzet kolektivní mytologickou paměť, která zadržuje bezčasá vyprávění o původu a vzniku světa, o všemocných a všehoschopných bozích, kteří drží v rukou osud lidstva (srv. obr. 18) a mytických superhrdinech, ať už k jejich schopnostem přispěl svou mocnou spermií Zeus či je vyvolal kryptonský původ, kouzelný lektvar, miliony vložené do nejvyspělejších technologií boha zastupujících¹³³, anebo jen neskonalá touha po nápravě světového zřízení, jež odkazuje k novodobým mýtům, o nichž se jejich šířitelé domnívají, že obsahují návod k nastolení nejlepšího světového řádu. Skrze filmové plátno, respektive jeho fotografii probleskují biblické báje o člověku sevřeném mezi bohem a ďáblem (obr. 8), případně dalších nadpřirozených bytostech, o vyvoleném, bezpočet variací dobra a zla a příběhů vysvětlujících neznámé a reflektujících lidskou fantazii a především jeho touhu po poznání sahající až do vesmíru a do budoucnosti lidského společenství. Jde o ikonické (nikoli v peircovském smyslu) příběhy, které reprezentují univerzální modely, příklady známých ideologických schémat, jež si propůjčuje neústupná tvořivost a zasazuje je do nového, značně vychýleného kontextu. Politické ikony, jež jsou známy kritickému zřídлу, tj. autorovi, i recipientovi, představuje jako ikonické postavy – z nichž mnohé jsou v moci

¹³² *Náš obraz světa je souvislým vyprávěním o jeho povaze, vývoji a částech.* (Budil: 2003, s. 277) Podle Merlina Donalda je *narativita zakládající mýtus nejvyšším projevem evoluce kognitivního modelování reality.* (tamtéž, s. 398)

¹³³ *Jako člověka z masa a kostí mě mohou ignorovat, ale jako symbol můžu být nezníčitelný, můžu tu být navěky,* plánuje budoucí Batman, dosud známý jako osiřelý miliardář Bruce Wayne, svůj boj se zločinem v ulicích Gotham.

svých nedobrych charakterů. Kategorie Dobra a Zla jsou ale značně relativizovány stejně jako prezentace jejich nositelů. Explicitním využíváním známých zfilmovaných příběhů (jejichž elementární vnitřní kostra by i tak měla v zásadě vždy jen několik možností dějového postupu) se zároveň velmi osobitě a prorocky naplňuje analytický rozměr publicistiky jakožto žurnalistického postupu, který fakta zkoumá, propojuje časoprostorovými souvislostmi a – naznačuje možný příští vývoj a jeho důsledky.

Na starší nebo současné materiály může odkazovat jak jazykový projev, tak fotografický obraz. V konfrontaci s fotomontáží jsou si navíc oba systémy do jisté míry paradoxně podobné. Přestože oba mohou shodně reagovat na své nepřítomné prvovzorové komunikáty, postrádají tato propojení bezuzdnou bezprostřednost, kterou disponuje fotomontáž. Její smontovaný systém se pochopitelně víc podobá montáži jazykové, dílům lingvistického kódu, která jsou složena například pouze z citátů nebo z citátových aluzí. Přesto se velmi podstatně liší. Ačkoli je u lingvistického díla aludovaná část pretextu v aludujícím textu explicitně přítomna, stále podléhá skutečnosti, že její *slova jsou tou nejdokonalejší abstrakcí* (McCloud: 2008, s. 47). Jejich naprosto abstraktní ikonický charakter nutí čtenáře, aby se podílel na utváření obsahu, aby si obsah představil a zařadil jej do nepřítomného kontextu, zatímco obraz fotomontáže je na místě okamžitě a jeho bezprostřednost posiluje jeho kontroverzi. Původní obraz je přítomen a fakticky prosvítá skrze parodující fotomontérský nános. Fotomontáž tak mimoděk svérázně doslovně naplňuje metaforu palimpsestu, tj. textu na středověkém pergamenovém listu, který byl již dříve použit a jehož předchozí texty jsou seškrábané, i když jejich stopy mohou být dál patrné, již se užívá zejména v oblasti literární intertextuality.

Analýzou tvůrčích strategií a interpretací několika vzorových příkladů se tato práce pokusila poukázat na mimořádný potenciál zjevené fotomontáže jakožto výrazového prostředku a nástroje k pravidelnému komentáři. Významy, které analýza odkryla, nejsou zdaleka vyčerpány, konotační řetězce plodí a napínají stále nové přísavné výhonky odvíjející se od toho, kdo se dívá a také zda a jak moc podlehne nutkání vnoru do obrazu. Je velmi pravděpodobné, že i ve fotomontáži, v níž spojení politiky s filmovým příběhem působí zpočátku arbitrérně a beze smyslu, je možné odhalit významový spletenec. V souvislosti s fotomontérovým zvýšeným zájmem o filmové postavy pochybných morálních kvalit při reflexi veřejného dění bychom mohli zkonstatovat, že prostředí (zvláště) české politiky je plné drsného násilí, špinavosti a neskýtá mnoho pozitivní

energie. Fotomontér ji ale fragmentarizuje do příběhů, které přinejmenším vybízejí k pozornosti a dalšímu zkoumání. Přestože se divák domnívá, že konec už zná.

SUMMARY

This thesis explores the photomontages of Teo Adamy that connect the world of high politics with film fiction and, under the title Pseudofilm, make up a specific part of his extensive production, which the montage artist periodically publishes on his personal webpage (ateo.cz). Through their in-depth analysis, this thesis attempts to uncover the inner structure and character of self-declared digital photomontage, the illusory nature and the non-existence of real-world referential objects of which is undisputed; on the contrary, the fact that the scene of the photomontage is undoubtedly fictional while still endowed with photographic immediacy incites its effect.

The thesis does not focus on media hoaxes or moral questionability of photographic manipulation, but on the pictorial potential of photomontage that may be utilised, and is utilised, to comment on political development and to fulfil the basic dimension of publicism, which by its definition offers the viewer-reader subjective viewpoints, opinions, spatio-temporal relationships and generalisations. The photomontage being explored by this thesis, which processes political themes, recycles, combines and uses source photographs, i.e. pre-existing visual recordings, to create a skewed alternate reality, in the space of which it totally dominates political representatives. It appropriates visual film material, e.g. film posters, attributes (symbolic artefacts or emblematic gestures) or film scenes, into which it inserts parts of the politicians' photographs. The political reality is thus connected to the fictional story via an intertextual link, a significant portion of which is a dual metatextuality – commentary addressing both the fiction and the out-of-textual reality, i.e. the depicted politicians.

The popular culture films, on the basis of which the photomontage stands, do not necessarily need to be the primary source, since even they update the preceding source pretext, i.e. certain mythical preconstruction, narrative structure, that resides in the general subconscious. It includes mythical stories reaching all the way to the creation of humankind and ancient myths, biblical myths, stories personifying Good and Evil and telling about human nature; stories that provide universal models and known ideological schematics, that are being varied by the film and, subsequently, used by the photomontage for the purpose of parody.

Chains of connotations invoked by the image are always very variable and expand depending on the knowledge and prior experiences of the viewer; polysemy is ever-present. Photomontage, however, does not speak merely through the photograph it manipulates, but through the photograph it also saps the message from the (film) story, the world out of the frame represented by the photograph or its fragment; if the recipient manages to uncover the established intertextual links, a key relationship of fellowship between them and the creation, and its author. The power of fictionally-real film-political photomontage stems from its immanent controversy emerging from an unavoidable presence and vividness of the image and the intensity, with which the image can activate latent connotational chains.

SEZNAM OBRÁZKŮ

- obr. 1 fotomontáž Souboj trpaslíků + zdrojový materiál, Souboj Titánů
- obr. 2 fotomontáž Roming + zdrojový materiál, Roming
- obr. 3 fotomontáž Bláznivá komedie
- obr. 4 fotomontáž Elf + zdrojový materiál, Pán prstenů: Dvě věže
- obr. 5 fotomontáž Obamagie + zdrojový materiál, Iluzionista
- obr. 6 fotomontáž Úžasňák + zdrojový materiál, Úžasňákovi
- obr. 7 fotomontáž Levá, dva! + zdrojový materiál, Asterix a Obelix
- obr. 8 fotomontáž Ďáblův advokát + zdrojový materiál, Ďáblův advokát
- obr. 9 fotomontáž Kloboučník + zdrojový materiál, Alenka v říši divů
- obr. 10 fotomontáž Noční můra Ellen Ripley + zdrojový materiál, Vetřelec: Vzkříšení
- obr. 11 fotomontáž Koaliční vyjednávání + zdrojový materiál, Star Wars: Epizoda III – Pomsta Sithů
- obr. 12 fotomontáž TrautenbEGG + zdrojový materiál, Krkonošské pohádky
- obr. 13 fotomontáž Kazisvět VI., hlava pomazaná + zdrojový materiál, Princezna se zlatou hvězdou na čele
- obr. 14 fotomontáž Následník trůnu + zdrojový materiál, Excalibur
- obr. 15 fotomontáž Den zúčtování + zdrojový materiál, Terminátor 3: Vzpouřa strojů
- obr. 16 fotomontáž Petrseus + zdrojový materiál, Souboj Titánů
- obr. 17 fotomontáž Podzimní trhák + zdrojový materiál, Harry Potter a Fénixův řád
- obr. 18 fotomontáž Olymp + zdrojový materiál, Souboj Titánů
- obr. 19 fotomontáž Judgment Day + zdrojový materiál, Terminátor 2: Den zúčtování
- obr. 20 fotomontáž Anděl páně
- obr. 21 fotomontáž Konec psychopata + zdrojový materiál, Izolace
- obr. 22 fotomontáž Coming Soon + zdrojový materiál, S čerty nejsou žerty
- obr. 23 fotomontáž Ne, šéfe! + zdrojový materiál, Vzorná obsluha
- obr. 24 fotomontáž Zlatý věk grotesky + zdrojový materiál
- obr. 25 fotomontáž Ha, Ivan! 1, 2
- obr. 26 fotomontáž Černobílý svět pana Kopfrkingla + zdrojový materiál, Spalovač mrtvol
- obr. 27 fotomontáž Kmotr Pupkinovi + zdrojový materiál Pupl Fiction: Historky z podsvětí
- obr. 28 fotomontáž Máte s tím problém?
- obr. 29 fotomontáž Životní role Kateřiny B.
- obr. 30 Fotomontáž Holy jolly joker + zdrojový materiál, Temný rytíř

obr. 31 fotomontáž Freddy Ratzinger + zdrojový materiál, Noční můra v Elm Street

obr. 32 fotomontáž Coming Soon

POUŽITÁ LITERATURA A ZDROJE

ADAMOVIČ, Ivan, et al. *Encyklopedie fantastického filmu*. Praha : Cinema, 1994. 224 s. ISBN 80-901675-3-5.

AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha : Akademie múzických umění, 2005. 327 s. ISBN 80-7331-045-7.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha : Dokořán, 2004. 170 s. ISBN 80-86569-73-X.

BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Praha : Fra, 2005. 123 s. ISBN 80-86603-28-8.

BUDIL, Ivo T. *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha : Triton, 2003. 487 s. ISBN 80-7254-321-0.

Co je to fotografie?. Ed. Karel Císař. Praha : Hermann, 2004. 365 s.

CLAIR, René. *Comics*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1967. [63 s.]

ČERNÝ, Jiří. *Úvod do studia jazyka*. Olomouc : Rubico, 1998. 248 s. ISBN 80-85839-24-5.

ČERNÝ, Jiří; HOLEŠ, Jan. *Sémiotika*. Praha : Portál, 2004. 363 s. ISBN 80-7178-832-5.

DAN. Obamaglaz. *Týden*. 26. 1. 2009, č. 4, s. 71.

DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. Praha : Portál, c2002. 159 s. ISBN 80-7178-566-0.

DVOŘÁK, Tomáš. *Sběrné suroviny: Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofia, 2009. 176 s. ISBN 978-80-7007-304-9.

GREGOR, Martin. *Politický a ekonomický slang*. Praha : Triton, 2005. 150 s. ISBN 80-7254-551-5.

- HOLEC, Petr. Modré sny a černý mizera: Jak Česká republika zahájila své předsednictví EU?. *Reflex*. 22. 1. 2009, č. 4, s. 6–9.
- HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha : Karolinum, 1996. 114 s. ISBN 80-7184-201-X.
- HORROCKS, Christopher. *Marshall McLuhan a virtualita*. Praha : Triton, 2002. 77 s. ISBN 80-7254-269-9.
- Simpsonovi a filozofie: Homer myslitel*. Ed. William Irwin, Mark T. Conard, Aeon J. Skoble. Praha : Nakladatelství XYZ, 2010. 443 s. ISBN 978-80-7388-216-7.
- JUNKOVÁ, Bohumila. *Jazyková dynamika současné publicistiky*. Praha : ARSCI, 2010. 238 s. ISBN 978-80-7420-007-6.
- KRÁL, Petr. *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*. Praha : Národní filmový archiv, 1998. 316 s. ISBN 80-7004-092-0.
- KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Splněný sen starého pána. *Reflex*. 24. 3. 2011, č. 12, s. 64–65.
- LÁB, Filip; TUREK, Pavel. *Fotografie po fotografii*. Praha : Karolinum, 2009. 125 s. ISBN 978-80-246-1617-9.
- LÁBOVÁ, Alena; LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalistiky?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha : Karolinum, 2009. 155 s. ISBN 978-80-246-1647-6.
- McCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Praha : BB art, 2008. 216 s. ISBN 978-80-7381-419-9.
- MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London : Routledge, 2009. 321 s. ISBN 978-0-415-32759-6.
- MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha : Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-00-01410-6.
- Nekorektní korekce. *Týden*. 6. 12. 2010, č. 49, s. 26–36.

Film posters science fiction. Ed. Tony Nourmand, Graham Marsh. Köln : Taschen, 2003. 192 s. ISBN 978-3-8228-5627-7.

OSVALDOVÁ, Barbora, et al. *Zpravodajství v médiích*. Praha : Karolinum , 2001. 155 s. ISBN 80-246-0248-2.

PEČINKA, Bohumil. Jirkova a Mirkova válka: Co je v pozadí pátého pokusu o pád vlády?. *Reflex*. 26. 3. 2009, č. 13, s. 6–8.

PEČINKA, Bohumil. Nečas: politik s charakterem. *Reflex*. 8. 4. 2010, č. 14, s. 13.

PEČINKA, Bohumil. Studená válka pokračuje. *Reflex*. 2. 1. 2009, č. 1, s. 7.

PEČINKA, Bohumil. Tajenka rozluštěna: Za vším stály peníze, jako obvykle. *Reflex*. 24. 9. 2009, č. 39, s. 10.

PEČINKA, Bohumil. Ukradené vítězství. *Reflex*. 17. 9. 2009, č. 38, s. 10.

Reflex. Č. 14 (8. 4. 2010). Praha: Ringier, 2010. ISSN 0862-6634.

Reflex. Č. 22 (3. 6. 2010). Praha: Ringier, 2010. ISSN 0862-6634.

SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Praha : Paseka, 2002. 181 s. ISBN 80-7185-471-9.

Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování. Ed. Jiřina Stachová. Praha : Filozofický ústav Československé akademie věd, 1992. Symbol a metafora, s. 61-69. ISBN 80-7007-033-1.

STONIŠ, Marek. Až jich budou milióny...bude s námi konec: Humor jako občanská sebeobrana proti odporné předvolební kampani. *Reflex*. 2010-05-20, č. 20, s. 42–49.

STURKEN, Marita; CARTWRIGHT, Lisa. *Studia vizuální kultury*. Praha : Portál, 2009. 471 s. ISBN 978-80-7367-556-1.

Český filmový plakát 20. století. Odborná koncepce a red. Marta Sylvestrová. Praha : Exlibris, 2004. 495 s. ISBN 80-7027-125-6.

SZTOMPKA, Piotr. *Vizuální sociologie: Fotografie jako výzkumná metoda*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007. 168 s. ISBN 978-80-86429-77-9.

ŠTĚPÁNEK, Petr. *Kronika Bratrstva Kočkovy pracky*. Praha : CEVRO, 2009. 144 s. ISBN 978-80-86816-27-2.

ŠTĚPÁNEK, Petr. *Plnou ParouBack*. Praha : CEVRO, 2006. 144 s. ISBN 80-86816-20-6.

TOMAN, Jindřich. *Foto/montáž tiskem*. Praha : Kant, 2009. 375 s. ISBN 978-80-86970-92-9.

TRAMPOTA, Tomáš; VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. *Metody výzkumu médií*. Praha : Portál, 2010. 296 s. ISBN 978-80-7367-683-4.

VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Vizuální studia: Nový multidisciplinární obor, nebo pavěda?. *Disk*. Červen 2004, č. 8, s. 14–28.

ZAHRÁDKA, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. Olomouc : Periplum, 2009. 123 s. ISBN 978-80-86624-48-8.

Intertextualita v postmodernom umení. Zod. red. Tibor Žilka. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 1999. 296 s. ISBN 80-8050-276-5.

Internetové zdroje

ADAMY, Teo. *Ateo.cz* [online]. [cit. 2011-03-15]. Dostupné z WWW: <<http://ateo.cz/obrazky/>>.

ADAMY, Teo. *Ateo.cz* [online]. 22. 6. 2009 [cit. 2011-04-17]. Kmotr Pupkinovi. Dostupné z WWW: <<http://ateo.cz/i/4862/>>.

ADAMY, Teo. *Ateo.cz* [online]. 24. 6. 2010 [cit. 2011-04-16]. Ne, šéfe!. Dostupné z WWW: <<http://ateo.cz/i/5356/>>.

ADAMY, Teo. Exhibuju v Prase. *Chucpe.bloguje.cz* [online]. 20. 4. 2010 [cit. 2011-05-07]. Dostupný z WWW: <<http://chucpe.bloguje.cz/845610-exhibuju-v-prase.php>>.

ADAMY, Teo. Pokání. *Chucpe.bloguje.cz* [online]. 9. 6. 2009 [cit. 2011-05-07]. Dostupný z WWW: <<http://chucpe.bloguje.cz/792125-pokani.php>>.

ADAMY, Teo. Úvod do typologie internetových Úžasňáků. *Chucpe.bloguje.cz* [online]. 6. 6. 2007 [cit. 2011-03-17]. Dostupný z WWW: <<http://chucpe.bloguje.cz/546634-uvod-do-typologie-internetovych-uzasnaku.php>>.

BARTOŠ, Adam B. I loga politických stran podléhají módě, podívejte se. *Idnes.cz* [online]. 20. 9. 2009 [cit. 2011-04-12]. Dostupný z WWW: <http://zpravy.idnes.cz/i-loga-politickych-stran-podlehaji-mode-podivejte-se-fgb-domaci.asp?c=A090909_150529_domaci_adb>.

BELICA, Tomáš. Grafik aTeo: Hrozila mu jen Paroubková!. *Blesk.cz* [online]. 15. 11. 2009 [cit. 2011-03-30]. Dostupný z WWW: <<http://www.blesk.cz/clanek/zpravy-politika/126859/grafik-ateo-hrozila-mu-jen-paroubkova.html>>.

BENNER, Jeffrey. He's the Real Tourist Guy. *Wired* [online]. 20. 11. 2001, [cit. 2011-04-01]. Dostupný z WWW: <<http://www.wired.com/culture/lifestyle/news/2001/11/48397>>.

BERTA, Lukáš. *RGB* [online]. 5. 3. 2007 [cit. 2011-03-19]. Reprodukce jako umělecké dílo. Dostupné z WWW: <<http://www.ffa.vutbr.cz/~lukasb/rgb/clanky/reprodukce.pdf>>.

Co je co...v komiksu. *Komiks.cz* [online]. 14. 10. 2005 [cit. 2011-03-27]. Dostupný z WWW: <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=1062>>.

Český statistický úřad [online]. 1. 2. 2010 [cit. 2011-03-21]. Filmová produkce v ČR v roce 2009. Dostupné z WWW: <http://www.czso.cz/csu/redakce.nsf/i/filmova_produkce_v_cr_v_roce_2009>.

Funguje politická reklama?. *Blog.konektor.biz* [online]. 25. 5. 2010 [cit. 2011-03-22]. Dostupný z WWW: <<http://blog.konektor.biz/2010/05/25/funguje-politicka-reklama/>>. *Youtube.com* [online]. 21. 8. 2008 [cit. 2011-05-07]. Hymna dělnické strany. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?gl=CZ&hl=cs&v=RBTOkSsdr38>>.

JACKOVÁ, Magda. Asterix – prolínání antického a moderního světa v komiksu (4) – Jména a postavy. *Komiks.cz* [online]. 7. 6. 2005 [cit. 2011-03-29]. Dostupný z WWW: <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=996>>.

JUST, Vladimír. Korupce v přímém přenosu: Česká politická reality show aneb Debakl telekracie. *A2* [online]. 16. 11. 2005, č. 7, [cit. 2011-04-16] Dostupný z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2005/7/korupce-v-primem-prenosu>>.

KLEVISOVÁ, Nadá. Mumii chtějí všichni. *Hn.ihned.cz* [online]. 25. 3. 2005 [cit. 2011-03-21]. Dostupný z WWW: <http://ihned.cz/1-10054240-15861710-000000_mail-05>. Koaliční smlouva. *Vlada.cz* [online]. 12. 7. 2010 [cit. 2011-04-24]. Dostupný z WWW: <<http://www.vlada.cz/cz/media-centrum/dulezite-dokumenty/koalicni-smlouva-74245/>>.

KOMÁREK, Martin. Zelený pozemšťan a dámy z Venuše. *Idnes.cz* [online]. 9. 3. 2009 [cit. 2011-04-23]. Dostupný z WWW: <http://zpravy.idnes.cz/zeleny-pozemstan-a-damy-z-venuse-dow-/domaci.asp?c=A090308_200412_nazory_abr>.

LUK. Půlstoletí Mrazíka: V Rusku neznámý, v Česku kult. *ČT24* [online]. 23. 12. 2010 [cit. 2011-03-25]. Dostupný z WWW: <<http://www.ct24.cz/svet/110822-pulstoleti-mrazika-v-rusku-neznamy-v-cesku-kult/>>.

MACHALICKÁ, Jana. Když exprezident píše a filmuje. *Lidovky.cz* [online]. 17. 3. 2011, [cit. 2011-04-18]. Dostupný z WWW: <http://www.lidovky.cz/tiskni.asp?r=ln_noviny&c=A110317_000039_ln_noviny_sko&klic=242194&mes=>>.

MOOSOVÁ, Jarmila. Teo Adamy – Jarmila Moosová: Enfant Terrible internetu. *Pozitivní noviny* [online]. 11. 7. 2009 [cit. 2011-03-18]. Dostupný z WWW: <<http://www.pozitivni-noviny.cz/cz/clanek-2009070017>>.

ODS oslovuje turisty v Chorvatsku. *Zpravy.ods.cz* [online]. 2. 7. 2009 [cit. 2011-04-10]. Dostupný z WWW: <<http://zpravy.ods.cz/prispevek.php?ID=10469>>.

PIŠTORA, Ladislav. *Český statistický úřad* [online]. 2005 [cit. 2011-03-21]. Filmoví fanoušci a statistika. Dostupné z WWW: <<http://panda.hyperlink.cz/cestapdf/pdf05c1/pistora.pdf>>.

Premiér Špidla: Deformátor, SuperStar i bojovník z Matrixu. *Blesk.cz* [online]. 2. 6. 2004 [cit. 2011-03-17]. Dostupný z WWW: <<http://www.blesk.cz/clanek/zpravy-novinky-zajimavosti/23850/premier-spidla-deformator-superstar-i-bojovnik-z-matrixu.html>>.

ŘÍHOVÁ, Barbora. Zelení vyloučili ze svých řad čtyři rebely, na Bursíka létala vejce. *Idnes.cz* [online]. 8. 3. 2009 [cit. 2011-04-23]. Dostupný z WWW: <http://zpravy.idnes.cz/zeleni-vyloučili-ze-svych-rad-ctyri-rebely-na-bursika-letala-vejce-10q/domaci.asp?c=A090308_123956_domaci_bar>.

SOUKUP, Ondřej. Profil Dmitrije Medveděva: Putinův právní poradce. *IHNed.cz* [online]. 7. 5. 2008 [cit. 2011-04-21]. Dostupný z WWW: <<http://zahranicni.ihned.cz/c1-23036030-profil-dmitrije-medvedeva-putinuv-pravni-poradce>>.

STANÍČEK, Petr. *Pixy.cz/pixylophone* [online]. 2003 [cit. 2011-03-15]. Fotošopa. Dostupné z WWW: <<http://www.pixy.cz/pixylophone/fotosopa/>>.

ŠIM; KJOS. Politik si nezaslouží slitování, říká provokatér aTeo. *Blesk.cz* [online]. 26. 4. 2011 [cit. 2011-05-04]. Dostupný z WWW: <<http://www.blesk.cz/clanek/zpravy-politika/152152/politik-si-nezaslouzi-slitovani-rika-provokater-ateo.html>>.

ŠTINDL, Ondřej. Kořistkova hra bez autora i rozuzlení. *BBCczech.com* [online]. 24. 8. 2004 [cit. 2011-04-21]. Dostupný z WWW: <http://www.bbc.co.uk/czech/domesticnews/story/2004/08/040824_analyza.shtml>.

VRCHOVSKÝ, Ladislav. Udělejme z České republiky dobré místo k životu. *Strana zelených* [online]. 12. 1. 2010 [cit. 2011-04-20]. Dostupný z WWW: <<http://strana.zeleni.cz/14943/clanek/udelejme-z-ceske-republiky-dobre-misto-k-zivotu/>>.

VRTIŠKA, Ondřej; ČTK. Obamání pokračuje, po prezidentovi se jmenuje lišejník. *Týden.cz* [online]. 19. 4. 2009 [cit. 2011-04-02]. Dostupný z WWW: <http://www.tyden.cz/rubriky/veda-a-technika/veda/obamanie-pokracuje-po-prezidentovi-se-jmenuje-lisejnik_115384.html>.

The Putin v Medvedev tandem. *The Economist* [online]. 7. 4. 2011, [cit. 2011-04-21]. Dostupný z WWW: <http://www.economist.com/node/18530041?story_id=18530041&CFID=162764421&CF_TOKEN=12016001>.

Time to turn on the tardis. *Birminghamsciencecity.co.uk* [online]. 8. 3. 2011 [cit. 2011-04-03]. Dostupný z WWW: <<http://www.birminghamsciencecity.co.uk/news/time-to-turn-on-the-tardis/>>.

Seznam příloh

Příloha č. 1: Montáže Tea Adamyho na titulních stranách tištěných týdeníků (obrázky)

Příloha č. 2: Experiment reklamní agentury Konektor – Jak předvolební politické billboardy prodávají auta (obrázky)

Přílohy

Příloha č. 1: Montáže Tea Adamyho na titulních stranách tištěných týdeníků (obrázky)



Předseda Věcí veřejných Radek John podstupuje fotomontérskou proměnu („Před“ a „Po“), která ho vynáší na titulní stranu prvního čísla týdeníku Reflex po volbách do Poslanecké sněmovny PČR (3. 6. 2010, č. 22). Obraz i titulky jsou přitom vybudovány na mezitextových odkazech k investigativnímu pořadu televize Nova Na vlastní oči, jemuž Radek John jako novinář a moderátor propůjčoval tvář, dokud nevstoupil do politiky.



Montáž na titulní straně časopisu Týden (6. 12. 2010, č. 49), jejímž autorem je Teo Adamy. Obálka je součástí obsáhlého obrazového materiálu, který aTeo pro Týden vytvořil. Jedná se o kolekci portrétů významných osob české politiky. Kromě Jiřího Elvise Paroubka ztvárnil například Mirka Topolánka jako nemrtvého upíra, Bohuslava Sobotku proměnil do Gluma z příběhu Pána prstenů, z Kateřiny Klasnové udělal jeptišku začtenou do Kamasutry, Radka Johna zobrazil jako Marata zavražděného ve vaně a Miroslavu Němcovou v roli čarodějnice Minervy McGonagallové, učitelky Harryho Pottera. Miroslav Korecký doplnil k montážím drobné slovní komentáře.

Příloha č. 2: Experiment reklamní agentury Konektor – Jak předvolební politické billboardy prodávají auta (obrázky)



 **SSANGYONG**
V ÝROBCE AUTOMOBILŮ

SAAB
deluxe

**MŮŽETE MÍT
ÚSPORNĚJŠÍ AUTO?
DŘÍVE, NEŽ SI MYSLÍTE**



**Nebojíme se
změnit**

JDE TO I BEZ DLUHŮ

ŠKODA 
Výkony místo slibů

Nová Octavia
K dostání ve všech autosalónech



The advertisement features a light green ŠKODA Octavia on the right. The background is split into a blue sky on the left and a green background on the right. The text is in white and yellow on a blue background.

**VĚŘÍME
V ČISTÝ POHON
A NIKDY TO NEVZDÁME**



Naděje
pro odpovědné řidiče

ŠKODA  *Nová Octavia*



Škoda Octavia *nebo Dacia*
Logan

**váš výběr
rozhodne**



Automobilka
DACIA PRO
13. PLAT ZE ZISKŮ
RENAULTU
ZMĚNA A NADĚJE



Vozy
DACIA
PROTI
PLACENÍ
NA BENZINCE
ZMĚNA A NADĚJE



Naplňme sny
našich dětí

Výrobní řada LOGAN

