

**Západočeská univerzita v Plzni**  
**Fakulta filozofická**

**Diplomová práce**

**Osobní sebeprezentace žen v transformačních  
letech české společnosti.  
Vizuální analýza fotografií.**

**Milena Šírová**

Plzeň 2013

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Evropská kulturní studia**

**Diplomová práce**

**OSOBNÍ SEBEPREZENTACE ŽEN  
V TRANSFORMAČNÍCH LETECH ČESKÉ  
SPOLEČNOSTI.**

**VIZUÁLNÍ ANALÝZY FOTOGRAFIÍ.**

**Milena Šírová**

*Vedoucí práce:*

PhDr. Michal Tošner, Ph.D.

Katedra antropologie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedených pramenů a literatury.

*Plzeň, duben 2013*

.....

## **Poděkování**

Na tomto místě chci poděkovat vedoucímu mé diplomové práce,  
PhDr. Michalu Tošnerovi, Ph.D., za cenné rady a čas, který mi věnoval.  
A za inspiraci a trpělivost všem, bez kterých by tato práce nevznikla.

# OBSAH

<b>1 ÚVOD .....</b>	<b>8</b>
<b>2 STRUKTURALISMUS A SÉMIOTIKA JAKO VÝZKUMNÁ METODA .....</b>	<b>10</b>
<b>2.1 Ferdinand de Saussure .....</b>	<b>11</b>
2.1.1 Vztahy mezi znaky .....	14
<b>2.2 Strukturální antropologie a Claude Lévi-Strauss. ....</b>	<b>15</b>
<b>2.3 Jacques Lacan – identita subjektu v imaginární a symbolické     rovině.....</b>	<b>17</b>
<b>2.4 Sémiologie Rolanda Barthese .....</b>	<b>18</b>
2.4.1 Mytologie .....	19
2.4.2 Rozkoš z textu .....	20
2.4.3 Světlá komora.....	21
<b>3 PIERRE BOURDIEU – HABITUS A KULTURNÍ KAPITÁL .....</b>	<b>24</b>
<b>3.1 Kulturní kapitál .....</b>	<b>25</b>
<b>4 PROBLÉM IDENTITY VE SPOLEČNOSTI.....</b>	<b>27</b>
<b>4.1 Identita genderu .....</b>	<b>28</b>
<b>4.2 Psychoanalytické přemítání nad genderem .....</b>	<b>29</b>
<b>4.3 Poststrukturalistické pojetí teorie genderu.....</b>	<b>30</b>
<b>4.4 Judith Butlerová.....</b>	<b>31</b>
<b>4.5 Gender v sociálním prostoru (jak to funguje) .....</b>	<b>34</b>

<b>5</b>	<b>SYMBOLICKÉ NÁSILÍ A NADVLÁDA MUŽŮ V TEORII PIERRA BOURDIEUA .....</b>	<b>39</b>
<b>6</b>	<b>FOTOGRAFIE JAKO MÉDIUM .....</b>	<b>45</b>
6.1	Role fotografie v sociálním prostoru – Pierre Bourdieu a jeho výzkumy .....	48
6.2	Fotografický portrét jako obraz identity .....	51
<b>7</b>	<b>SÉMOTICKÁ INTERPRETACE .....</b>	<b>53</b>
7.1	Okolnosti vzniku souboru fotografií Český člověk .....	53
7.2	Obsahová analýza celostránkových portrétních fotografií shromážděných v souboru <i>Český člověk</i> .....	54
7.2.1	Stanovení výzkumného souboru .....	54
7.2.2	Použité metody a nástroje .....	54
7.2.3	Postup výzkumu .....	55
7.3	Výsledky obsahové analýzy.....	59
7.3.1	Výsledky 1. fáze obsahové analýzy .....	59
7.3.2	Výsledky 2. fáze obsahové analýzy .....	63
7.4	Kvalitativní analýza vybraných fotografií .....	69
7.4.1	Výzkumná otázka .....	69
7.4.2	Metodologie analýzy vybraných fotografií .....	69
7.4.3	Role interpreta .....	71
7.5	Sémiotická interpretace vybraných fotografií.....	72
7.5.1	Výsledky kvalitativní analýzy .....	85
7.6	Diskuze nad výsledky.....	90
7.7	Reflexe výzkumu .....	95

<b>8 ZÁVĚR .....</b>	<b>97</b>
<b>9 POUŽITÁ LITERATURA .....</b>	<b>98</b>
<b>10 RESUMÉ .....</b>	<b>104</b>
<b>11 PŘÍLOHY.....</b>	<b>105</b>

## 1 ÚVOD

Ve své práci se budu věnovat užití sémiologické analýzy při interpretaci portrétních fotografií žen, které jsou součástí monografie autorů Jana Malého, Jiřího Poláčka a Ivana Lutterera *Český člověk. Fotografie z let 1982–1996*. Pojetí fotografie jako textu, který je podroben sémiologické analýze, umožňuje přiblížení způsobu, jakým se odehrává kulturně a sociálně podmíněné konstituování genderové identity fotografovaných žen a důsledků uplatnění symbolického násilí v teoretickém diskurzu Pierra Bourdieua na již zmíněných fotografiích.

Domnívám se, že užití sémiologické metody při analýze fotografií je užitečné a podnětné pro dekódování znaků, které jsou používány při konstruování ženské identity a mýtu „ženskosti“ nebo „feminity“ tak, jak je ve společnosti vnímán a rozuměn pro evidenci prvků symbolického násilí. Tomuto tématu a jeho teoretickému zakotvení se budu věnovat v teoretických kapitolách projektu.

Volba výše představených teoretických konceptů a metod, které jsem se rozhodla ve své práci použít, je důsledkem celoročního úsilí a snah o uchopení tématu sebeprezentace a identity, které již bylo mnohokrát prodiskutováno v teoretické rovině. V rámci předvýzkumu jsem se snažila tázáním ve svém okolí nalézt odpovědi na otázky vztahující se k uchopení toho, jak je tato problematika chápána v rovině obecné. A právě odpovědi od žen v mém okolí mne utvrzovaly v přesvědčení o důležitosti snahy najít vysvětlení a objasnění toho, co je pokládáno jako trvalé a dané. Často jsem slyšela osobní výpovědi žen o „líbení se sama sobě“, touze „vypadat dlouho mladě, nejdéle jak to jde“, či obecná přesvědčení o tom, že „každá žena se



chce líbit“. Ono záhadné „líbit se“ bylo jakýmsi spouštěčím impulsem dalších otázek.

Cílem mé práce je zmapování teoretických konceptů genderové identity, které by mohly vést (nebo které vedou) k použití analytického nástroje vizuální analýzy. Hledání vizuálních, tedy „viditelných“, znaků pomocí sémiologické analýzy je vedeno snahou najít viditelné znaky abstraktně postulovaných mechanismů utváření genderových kategorií a dekodovat znaky symbolického násilí v jeho reálné podobě.

„Pochopit, to znamená pochopit nejprve pole, se kterým a proti kterému jsme se utvářeli“ (Bourdieu, 2012: 16).

## 2 STRUKTURALISMUS A SÉMIOTIKA JAKO VÝZKUMNÁ METODA

Ve druhé polovině 20. století byl zejména ve Francii rozvíjen myšlenkový směr, který byl v návaznosti na strukturální lingvistiku nazýván strukturalismem a který později přerostl v poststrukturalismus. Charakteristikou strukturalismu je snaha nalézt vhodnou metodologii, která by umožňovala zkoumat sociální a kulturní jevy v celé rozmanitosti a šíři. Analytický důraz je přitom kladen na společenský a kulturní strukturální systém. Strukturalismus se tedy zabývá vztahy a významy fungujícími v systému určité kultury společnosti. Hawkes výstižně podotýká, že „není možné vnímat plný význam nějakého prvku nebo zkušenosti, pokud není integrální součástí struktury“ (Hawkes, 1999: 14). Podle Barkera lze počátky strukturalistického přístupu hledat již v 19. století u Durkheima, jenž ve svém bádání usiloval o vymezení kulturních a společenských vzorců ležících mimo jedince. Durkheim hledal „sociální fakta, která jsou společensky konstruovaná, kulturně rozmanitá a sui generis konkrétního vědomí“ (Barker, 2004: 182).

Pod vlivem Kurzu obecné lingvistiky Ferdinanda de Saussura byla za ústřední metodologický nástroj strukturalismu přijata sémiologie. Nauka o znacích a signifikaci umožňuje analýzu skrytých struktur a hledání významů v různých kulturních systémech.

Saussurova strukturalistická lingvistika byla rozvíjena a rozšiřována i do dalších sociálních a kulturních teorií a konceptů. Pokládám za důležité zmínit několik jmen badatelů řazených mezi strukturalisty, jejichž dílem se ve své práci více či méně zabývám

a pokládám je za přínosné pro další vývoj myšlení soudobých humanitních věd.

Od padesátých let minulého století se do strukturalistického bádání zapojil francouzský antropolog Claude Levi-Strauss a literární kritik Roland Barthes. O propojení strukturální lingvistiky a psychoanalýzy se ve stejné době snažil Jacques Lacan. V začátcích sedmdesátých let Pierre Bourdieu rozvíjel strukturalistické prvky v empiricky zaměřeném sociologickém výzkumu (Ashendenová, 2006: 267-268 In: Harrington, 2006). Nástin teorií uvedených autorů je příkladem toho, jakým způsobem se dále rozvíjel saussurovský odkaz strukturální lingvistiky a jaké další významy a obsahy se v strukturálním duchu rozpracovávaly.

## **2.1 Ferdinand de Saussure**

Základním východiskem strukturalistického pojetí je dílo Ferdinanda de Saussura *Kurz obecné lingvistiky*, které bylo poprvé vydáno v roce 1916 absolventy Sausserových přednášek. Zde Saussure vymezil sémiologii (později začal být používán název sémiotika) jako obecné vědy o znacích, která bude zkoumat způsoby utváření významu. Ferdinand de Saussure chápal sémiologii jako „vědu, která studuje život znaků v životě společnosti“ (Sausser, 2007: 52).

Pokud mluvíme o sémiotice, nemůžeme opomenout zastavení se u ústřední a základní jednotky sémiotiky – znaku.

Definice znaku je:

- „1. Znak (signum, signans) je něco, za čím se skrývá něco jiného (signatum, referent, věc)
- 2. Existuje někdo, kdo si takový vztah uvědomuje“

(Černý, 2004: 16)

Sémiozou označujeme proces, kterým k danému ději, pojmu, předmětu, jevu, osobě nebo události přiřazujeme určitý znak. Použitím slova sémioza (k označení určitého procesu) se dané sémiozy dopouštíme.

Tento proces sémiozy je určován charakterem vztahu, který mezi znakem a tím, co označujeme, probíhá. Jestliže se jedná o vztah, který je založen na nějaké logické souvislosti, vazbě na základě podobnosti atd., mluvíme o motivovaném znaku. V případě, kdy způsob přiřazení znaku nemůžeme definovat na základě nějaké vnitřní nebo vnější souvislosti, se jedná o použití znaku arbitrárního (libovolného). „Různé konkrétní jazyky vždy obsahují prvky obou řádů – radikálně arbitrární a relativně motivované“ (Saussure, 2007: 162). Toto základní rozlišení znaků však lze i spojovat či proces sémiozy strukturovat do prvotní a sekundární fáze.

Proces sémiozy se odehrává v sémioprostoru, který můžeme charakterizovat jako univerzum znaků, které si uvědomujeme (Doubrovová, 2002).

Znaky se také sdružují do větších celků a systémů. Tyto systémy jsou často využívány v každodenní praxi i vědeckém diskurzu. Systémy znaků využívá matematika, geometrie, logika, ale také lingvistika. Klasifikací znaků se zabývají sémiotikové či sémiologové a je patrné, že vytvořit ustálenou klasifikaci znaků je obtížný úkol.

Označení sémiologie je ustáleno ve strukturalistickém okruhu bádání, především v okruhu frankofonních badatelů. Dnes častěji používaný pojem sémiotika byl preferován zejména v anglosaském prostředí, dnes již jednoznačně převažuje; příčinou může být i rozšířenost anglických textů v akademickém světě (Černý, 2004).

Pro kontinentální strukturalistické pojetí sémiologie je klíčovým tématem skutečnost, že znak je diferenciatně vymezen tj. liší se jeden od druhého.

Pro toto pojetí je zásadní rozdělení oblasti zkoumání na:

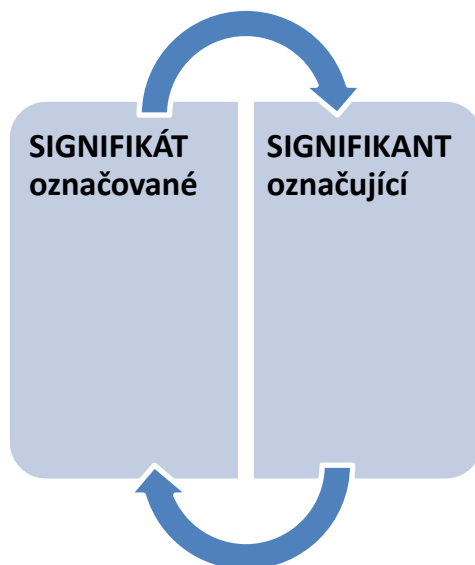
- „*langue* (jazyk jako systém vyjadřující ideje, srovnatelný s písmem, abecedou hluchoněmých, symbolickými rituály, atd.)
- *parole* (jednotlivá promluva individuální akt vůle a inteligence mluvčího)“ (Saussure, 2007: 50)

Saussure pak potvrzuje, že oddělením jazyka od mluvy dochází k odštěpení sociálních jevů od aktérů a zároveň se i smývá hranice mezi podstatnými a nahodilými akty<sup>1</sup> (tamtéž).

---

<sup>1</sup> Odkazuji na přímou citaci: „oddělujeme-li jazyk od mluvy, oddělujeme zároveň i : (1) to, co je u jednotlivce sociálního; (2) to, co je podstatné, od toho, co je podružné a více či méně náhodné“ (Saussure, 2007: 50).

Základní pojetí znaku vyjadřuje toto dyadické schéma:



**Obrázek 1** Schéma jazykového znaku podle Saussura

- 1) „akustický obraz“, později „označující“ (též *signifiant*, v počestěné podobě signifikant, dále i *designans*)
- 2) „pojem“ (koncept), později „označované“ (neboli *signifié*, v počestěné podobě signifikát, dále též *designatum*) (tamtéž).

Tyto složky znaku jsou pokládány za nerozdílné.

### **2.1.1 Vztahy mezi znaky**

Vztahy mezi znaky jsou syntagmatické a paradigmatické. V syntagmatickém vztahu je hodnota, význam znaku určován postavením vůči ostatním znakům v celkové výpovědi. Paradigmatické vztahy jsou založeny na základě asociace (například podle analogie, zvukové shody apod.). Vztah mezi znaky je také určován jeho temporalitou. Syntagmatické vztahy jsou vždy „*in presentia*“, jsou v jednotlivé promluvě přítomny, oproti tomu paradigmatické vztahy jsou v promluvě přítomny pouze „*in absentia*“ (Doubravová, 2002: 46).

Jazyk lze zkoumat ve dvojí optice. Diachronním způsobem zkoumáme jeho historický vývoj, synchronní způsob je nahlížením na jeho různé složky a vzájemné vztahy v daném časovém okamžiku. Saussure rozdíl mezi oběma způsoby zkoumání („řády“) ilustruje na příkladu řezu stonkem rostliny. V prvním horizontálním řezu vidíme komplikovaný vzorek (seskupení vláken v určité rovině). Druhý svislý řez pak ukazuje samotná vlákna, která tvoří rostlinu. Tento svislý řez, sám o sobě by však nemohl nikdy podchytit vzájemné vztahy mezi vlákny, které se ukazují v horizontálním řezu (Saussure, 2007: 115).

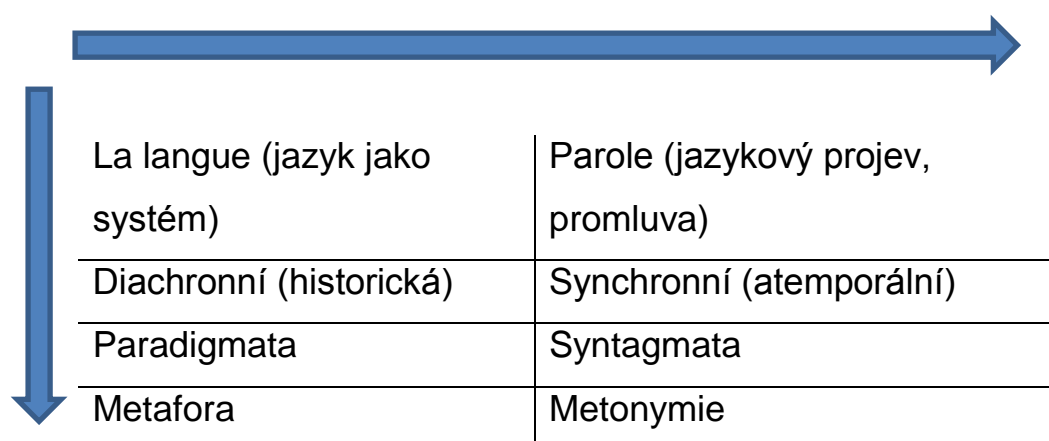
## **2.2 Strukturální antropologie a Claude Lévi-Strauss.**

V jeho pojetí byla na studium příbuzenských pravidel, klasifikačních a náboženských systémů (totemismu), mytologie a umění uplatňována metoda strukturální lingvistiky s cílem odhalit platnost univerzálních pravidel, která mají v těchto systémech řídicí funkci.

Ve studii o příbuzenství jsou analyzovány zákony směny, které určují a udržují příbuzenské systémy. Ve svém strukturalistickém přístupu hledá Lévi-Strauss základní pravidla a struktury, ve kterých probíhají procesy výběru sexuálních partnerů. Za zásadní pokládá myšlenku binární opozice, která rozděluje členy společnosti na možné a zakázané partnery. Tabuizací endogamních svazků se vytváří incestní tabu a vzniká nutnost hledat možné partnery vně příbuzenského systému. Manželství je tak základní formou směny, která reguluje vztahy v širokém společenství (Lévi-Strauss, 2007: 27).

Analýza mýtu je založena na myšlence paradigmát (asociací), vyjádřených svislou osou, a na myšlence syntagmat jako horizontálních, časových vztahů. Základní gramatická struktura jazyka je syntagmatická (například věta nebo fráze). Paradigmatická analýza

odhaluje možné verze této pevné gramatické struktury, které mění její význam. V analýze mýtu to znamená odhalení mytému (tj. narativní jednotky), která se skládá z více souběžných verzí příběhu (Lévi-Strauss, 2006: 186). Ve studii Totemismus dnes Lévi-Strauss potvrzuje, že „mýty stejného druhu lze srovnávat, protože jejich struktura je analogická, ačkoliv mohou vyprávět o úplně jiných zvířatech“ (Lévi - Strauss, 2001: 95).



La langue (jazyk jako systém)	Parole (jazykový projev, promluva)
Diachronní (historická)	Synchronní (ateporální)
Paradigmata	Syntagmata
Metafora	Metonymie

**Tabulka 1 Dvě dimenze ve strukturálním studiu jazyka a mýtu (Bowie, 2008: 288)**

Lévi-Strauss vytvořil metodu studia a interpretace mýtu. Pokládá za zásadní mýtus interpretovat vždy ve vztahu k jiným mýtům, které společně vytvářejí transformační skupinu. Interpretovat transformační skupinu lze pouze ve vztahu k jiným skupinám mýtů a v závislosti na celkové etnografii společnosti. Mýty se mění vzájemným působením i zapojením do různých úrovní vývoje oblastí sociálního života v dané společnosti, jako jsou například ekonomické výměny, politické a rodinné systémy, estetické výrazy a rituální a náboženské praktiky (Levi-Strauss, 2006). Mýtus je také chápán jako jazykový systém, který má schopnost zobrazit procesy lidské mysli, včetně strukturálních protikladů lidského nevědomí. (Ashendonová, 2006: 274 In: Harrington, 2006).



### 2.3 Jacques Lacan – identita subjektu v imaginární a symbolické rovině

Jacques Lacan byl jedním z francouzských myslitelů hlásících se ke strukturalismu. Jeho bádání bylo vedeno snahou o strukturalistické přeznačení psychoanalytických pojmů; „tvrdil, že nevědomí je příkladem klíčových lingvistických znaků“ (Elliot: 2006: 248 In: Harrington, 2006). V rámci strukturálního pojetí Saussurovy lingvistiky Lacan přetavuje a doplňuje freudiánské vývojové teorie. V prvotním stadiu, které Lacan představuje jako imaginární stadium, je dítě pre-subjektem, žije v „narcistní symbióze s matčíným tělem“ (Fulka, 2008: 34).

V přechodu do symbolického stadia dítě podstupuje v imaginárním stadiu setkání se zrcadlem. Toto „*stadium zrcadla*“, popsané v eseji z roku 1949, je označením situace, ve které je dítě konfrontováno se svým zrcadlovým obrazem a získává tak přístup k „imaginární identifikaci se svým odraženým obrazem a reaguje na ni s nadšením a jásotem“ (Elliot, 2006: 248 In: Harrington, 2006). Toto vnímání subjektivity je však pouze iluzí, která potlačuje „univerzální a nadčasové rysy sebeorganizace“ (tamtéž). Ustrnutí v této fázi je pak příčinou patologického vývoje „já“ v soudobé kultuře. Imaginárno tak jsou subjektivní mentální obrazy, vytvořené jako odraz vlastních představ a tužeb.

Symbolický řád je spojen se vstupem postavy Otce do imaginárního stadia, které odděluje dítě od symbiózy s matkou prostřednictvím oidipovského komplexu. Tato separace pod jménem otce „*nom-du-pere*“ vede k ustanovení subjektu a určuje mu místo ve společenské, kulturní a lingvistické struktuře. Odcizení je tak procesem, který zakládá vznik vědomé lidské identity (Fonágy, 2006:

32). Symbolický řád je ustanovujícím činitelem struktury imaginárního světa každého subjektu. Zároveň umožňuje dítěti pojmenovat, označit předmět své touhy – to, co mu chybí. Fulka komentuje toto lacanovské pojetí touhy tvrzením, že „bez této touhy, která vyznačuje neúplnost subjektu, subjekt nemůže existovat“ (Fulka, 2010: 47).

V rámci strukturální lingvistiky tak lze přibližně zredukovat pojem imaginárna, viděného jako produkt mysli jedince, na pojem parole. Symbolický řád jako strukturující kód jazyka, norem chování a kulturních odkazů lze přiřadit k pojmu jazyka jako systému. (Elliot, 2006: 249 In: Harrington, 2006).

## **2.4 Sémiologie Rolanda Barthese**

K dyadickému pojetí znakového systému přistoupil i Roland Barthes, pod jehož rukama ryze strukturalistická sémiologie jazyka vyústila v hledání možností aplikace sémiologických principů do interpretace artefaktů soudobého světa. Sémiologická interpretace vizuálních dat je postavena na východisku, že sám fotografický obraz je znakem, obvykle spíše soustavou znaků, které obsahují skryté kulturní významy. Vzhledem k charakteru zvolených dat v sémiologické analýze se budu věnovat především pojetí Rolanda Barthese, který ve v *Rétorice obrazu* (Barthes, 2002 In: Císař, 2004) podal popis sémiologické analýzy a interpretace vizuálního formátu, přičemž svůj postup také přesvědčivě zdůvodnil.

Dvouúrovňové schéma významu znaku zahrnuje za první rovinu denotace, jež představuje kód zahrnující znaky, které rozlišujeme pouhým popisem. Také můžeme říct, že odpovídá na otázku „co“, popřípadě „kdo“. Oproti tomu kód konotace je postaven na otázce „jak“, popřípadě „proč“. V konotační rovině jsou již zachyceny

představy, rozvinuté obrazy, asociace a myšlenky, které znak na obraze vyvolává. Barthes citelně upřednostňuje druhotné konotační systémy, které odhalují ideologické působení i hodnotové struktury ve společnosti.

Informační úroveň	Denotace	Co, kdo	Materiální znaky
Symbolická úroveň	Konotace	Jak, proč	Myšlenkové pochody

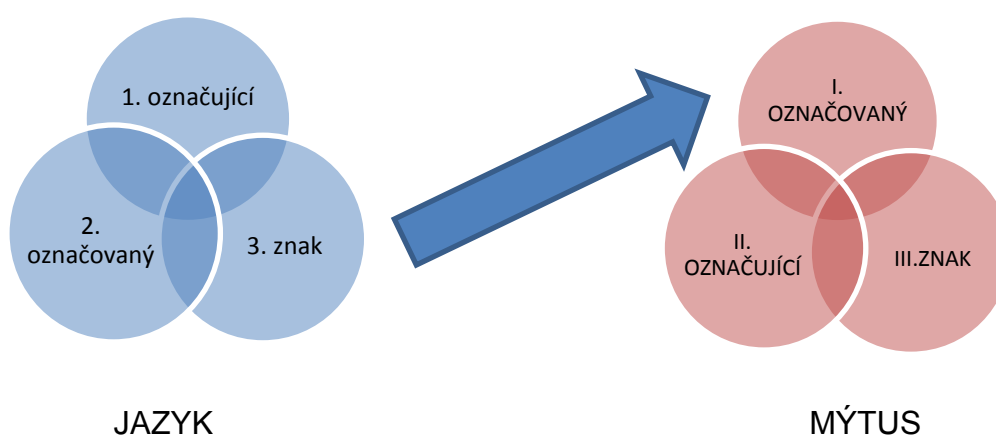
**Tabulka 2 Schéma denotace a konotace použitelné při sémiologické analýze**

V pojetí Rolanda Barthesa je vše existující viděno jako systém označujících faktů. Lze říci, že „Barthes podřizuje modelu jazykového systému s jeho speciálními principy artikulace a kombinace celý sociální prostor“ (Špilarová, 2008: 76 In: Barthes, 2008). Předmětem zájmu jím vytvořené specifické formy sémiotiky se tak stávají reálie a aspekty každodenního života a populární kultury jako je oděv, gesta, i fenomény jako divadlo a film. Studie *Systém módy*, kde se Barthes zaměřil na rozbor „psané módy“ (tj. slovníku módních žurnalistů), je příkladem této aplikované sémiotiky (tamtéž).

### **2.4.1 Mytologie**

V díle *Mytologie* se Barthes zaměřil na interpretaci znaků každodenního života francouzské společnosti. Barthes zde také předložil kritiku ideologického diskurzu masové kultury, jež vytváří společenskou realitu zaplněnou mytologickými obrazy, které mocensky ovládají a řídí spotřební kulturní mechanismy chování.

Kniha *Mytologie* se skládá z 54 krátkých esejů, v závěru díla je publikována jeho rozsáhlejší práce *Mýtus dnes*, ve které se Barthes snaží podat teoretický základ, jenž je východiskem jeho analýzy a interpretace. Sám autor své pojetí mýtu uvádí slovy: „Mýtus je promluva, a proto může být mýtem vše. Mýtus podléhá pravomoci diskurzu, nedefinuje se předmětem svého sdělení, ale tím, jakým způsobem toto sdělení vyslovuje: existují formální meze mýtu, nikoliv však meze substanciální“ (Barthes, 2004: 107).



Obrázek 2 Trojdimenzionální schéma posunu znaku z jazykové úrovně do úrovně mytologické (Barthes, 2004: 113)

Toto schéma poukazuje na přesun základního vztahu mezi označovaným a označujícím do mytologické roviny, kde znak „nabízí význam a zároveň nese na sobě nálepkou, k níž poukazuje“ (Hawkes, 1999: 91).

#### 2.4.2 Rozkoš z textu

*Rozkoš z textu* je úvahou, ve které Barthes poukazuje na způsoby čtení jako kreativního a smyslného aktu. Barthes říká, že existují dva způsoby čtení. Způsob četby, která „směřuje k dějovým kloubům, vnímá rozpětí textu, nebere zřetel na jazykové hry“ (Barthes, 2008: 14), lze přirovnat k procesu denotace popisného charakteru, zajímá

nás obsah textu. Oproti tomu druhý způsob četby vyjádřený Barthesovými slovy „čtení se lepí na text“ se jedná se o čtení „zuřivé a soustředěné, nevšímá si dějových zvrátů, nezajímá ho (logické) košatění ani opadávání stromu pravd, nýbrž dopadání signifikace“. Tento druh četby lze zahrnout do roviny konotační, ono dopadání signifikace je možno chápat ve smyslu hledání vztahu a smyslu. „Co je to signifikace? Smysl – neboť výsledkem je smyslovost“ (Barthes, 2008: 54).

Přirovnáním textu k tkanině i tkáni Barthes dochází k představě textu jako generativnímu činiteli, jenž se „rozplizuje v nekonečném předivu a subjekt, ztracen v tomto předivu - v této textuře, zaniká jako pavouk umírající v budovatelských výměšcích vlastní pavučiny“ (Barthes, 2008: 56). Zde Barthes předznamenává vyjádření zániku „smrti autora“ a podrývá tak myšlenku textu jako díla, které má pouze jeden význam, který do něj vložil jeho autor. Přisuzuje tak dílu generativní funkci a čtenáře zve k vlastnímu přiřazování významů. Osvobození díla z područí individualistického autorství tak překračuje strukturalistický rámec a „...útočí na iluzi individualismu, která má politický a ekonomický základ“ (Hawkes, 1999: 100).

### **2.4.3 Světlá komora**

Na interpretaci fotografie je zaměřeno Barthesovo poslední dílo *Světlá komora* (1980). Roland Barthes zde dále rozvíjel své poststrukturalistické pojetí vědomí otevřenosti (Trnková, 2007 In: Filipová, 2007).

V hodnocení Barthesova díla je jeho metoda interpretací vizuálních dat označována jako příliš subjektivní (Aumont, 2009: 120).

Kritika se vztahuje především ke koncepci interpretace fotografií, kterou rozpracoval v již zmíněné knize *Světlá komora*.

Zde Barthes používá pojem *studium* pro souhrnné označení denotační a konotační roviny. Studium znamená „pozornost k čemu, náklonnost pro někoho, jakýsi všeobecný zájem, který je starostlivý, avšak nikoliv akutní, (...) na základě studia se zajímám o spoustu snímků, (...) beru je jako politická svědectví, anebo v nich mám zalíbení jako v dobrých historických podobiznách, (...) moje účast na postavách, tvářích, gestech, dekoracích a jednáních je kulturní povahy (což je konotace, která je ve slově *studium* obsažena)“ (Barthes, 2005).

Další termín *punctum* je znakem, který je vyostřením, vyrušením studia jako klidného způsobu analytického interpretování. „...*punctum* je také bodnutí, malá skvrna, malý řez. ... *Punctum* nějakého snímku je ona náhoda, které mne zasahuje (zasazuje mi ránu, probodává mne)“ (Barthes, 2005: 32).

Josef Fulka toto rozlišení nepokládá za nic pouze subjektivistického ani ryze introspektivního, spíše lze o kategorii *puncta* uvažovat jako o mobilní a individualizované položce, kterou mohou různí diváci (subjekty) vnímat a rozlišovat (Fulka, 2010).



Chápání díla jako čehosi neohraničeného, nalézajícího se mimo prostor a čas, je potvrzením Barthesova upřímného hledání a přechodu od *Mathesis universalis* k *Mathesis singularis* (Barthes, 2005: 16).

### 3 PIERRE BOURDIEU – HABITUS A KULTURNÍ KAPITÁL

K objasnění konceptu strukturálního pojetí symbolického násilí, který je stěžejní teoretickou oporou mé práce, tak, jak je představen v díle *Nadvláda žen* z roku 1998, je potřeba nejprve přistoupit k vymezení termínu habitus, který je s formami a praxí symbolického násilí neodmyslitelně spjat. Sám Bourdieu pojem habitus vysvětluje jako „generativní a jednotící princip, který z charakteristických vztahových rysů, vlastních určitému postavení, vytváří jednotný životní styl, to jest celek, v němž se sjednocuje volba osob, statků a praktických činností. Habitusy jsou diferencované i diferencující. Habitusy jsou generativní principy odlišných a odlišujících činností“ (Bourdieu, 1998: 16).

Takto chápaný habitus je pak předpokladem pro ustanovení symbolického systému „*distinktivních znaků*“ (tamtéž). Vymezení těchto distinkcí je obsahem stejnojmenné knihy *La Distinction* (1979), ve které analýzou empirických dat francouzské společnosti dochází ke konceptu rozdílů v osobním vkusu a preferencí jako „mocného prostředku aktivního rozšiřování rozdílů a nerovností skrze různé formy symbolického násilí“ (McRobbie, 2006: 142). Jestliže je jedinec označen nebo se označuje za nositele dobrého vkusu, pak tento vkus je označením estetických hodnot elitních vrstev společnosti. Tyto elity prostřednictvím svého, v tomto případě především symbolického a kulturního kapitálu, ovládají hodnotící estetické soudy. K osvojení si dobrého vkusu je jedinec formován sociálním prostorem, ve kterém byl vychován. Patří sem především znalost tzv. vysoké kultury, již si příslušník společenských elit osvojuje již v raném dětství.

Sociální prostor vymezen působením dvou základních „*principů diferenciac*“ (Bourdieu, 1998: 13), kapitálu ekonomického



a kulturního, které, jak Bourdieu uvádí, mají „v nejpokročilejších společnostech nepochybně tu největší váhu: kapitál ekonomický a kapitál kulturní“ (tamtéž).

### **3.1 Kulturní kapitál**

Kulturní kapitál je výsledkem praktik spojených s osvojováním si kulturních návyků a zvyků, jež vedou k dosažení potřebného uznání v sociálním prostoru. Jedná se zpravidla o dosažené vzdělání či schopnost porozumění uměleckým a kulturním hodnotám. Tyto prestižní hodnoty jsou „výsledkem dějinného procesu institucionalizace a jako takové mají i objektivitu danou kolektivní povahou jevů transcendentujících vědomí a vůli jednotlivců“ (Bourdieu, 2010: 231). To znamená, že určení určitých kulturních jevů a faktů je procesem „osmyslnění a zhodnocení“ (tamtéž).

Umístění v kvadrantu pomyslných os kulturního a ekonomického kapitálu představuje pozici aktéra v sociálním prostoru. Často dochází k situaci, kdy výše ekonomického a kulturního kapitálu nejsou vzájemně korelující. Nositel prestižních kulturních hodnot nemusí disponovat přímo úměrným ekonomickým kapitálem. A obdobná je pak i pozice vlastníka vysokého ekonomického kapitálu. Ale zpravidla je možnost dosáhnout vysokého kulturního kapitálu nepřímou podmíněna přítomností ekonomického kapitálu, bez kterého by jedinec neměl možnost kulturní kapitál získat.

Tímto modelem sociálního prostoru jsou tak pojmy jako například sociální třída zcela vytlačeny. Tento model sociálního prostoru umožňuje seskupování pozic jednotlivých aktérů do skupin, které svoji blízkost postulují na základě společně sdílených hodnot. Jde o „pojem prostoru jako celku různých koexistujících pozic, vnějších jedna vůči

druhé a právě svou *vzájemnou exterioritou*, svým vzájemným vztahem, blízkostí, sousedstvím či vzdálením a také svým uspořádáním, vztahy jako nad, pod a *mezi*, definovaných“ (Bourdieu, 1998: 13). Z této citace je pak zřetelné, že sociální prostor je vysoce strukturovaný a hierarchický, a umožňuje tak vznik mocenských elit, které tento prostor ovládají. Takto hierarchicky uspořádané vztahy mezi jednotlivými druhy kapitálu a jeho držiteli predikují skutečnost, že kulturní pole je pod nadvládou mocenských praktik dominantního diskurzu (Bourdieu, 2010: 285).

## 4 PROBLÉM IDENTITY VE SPOLEČNOSTI

Identita je obecně chápána jako bezprostřední projev naší vlastní „podstaty“. Identita je projevem toho, čím jsme trvale ve své skutečnosti, která nás charakterizuje a odlišuje od druhých. Svoji identitu, či spíše pojetí vlastní identity, pak získáváme procesem identifikace se vzory, které jsou nám společností normativně předkládány „Jsme vedeni k tomu, abychom přijali existenci identifikace, jež je nejen předčasná, ale ve své iniciační fázi pravděpodobně nesmírně skicovitá [a má] podobu hranice nebo pláště...“ (Silverman, 2002: 350 In Pachmanová, 2002).

K problémům pojetí identity patří to, že je nezbavitelným údělem, za který jsme zejména v konceptu postmoderní rétoriky plně zodpovědni (tímto tématem jsem se již okrajově zabývala ve své bakalářské práci). K hledání východiska ze spleti vzájemně si odporujících a často také neartikulovaných či neuvědomovaných potřeb, přání, ambicí a odpovědností k sobě samým a v rámci sociálního prostoru i k významným druhým, kteří jsou svojí existencí součástí procesu sociální konstrukce naší identity, nemůžeme najít žádné platné potvrzení správnosti volby našich životních strategií.

Člověk se svým postojem k řešení neustálých vnitřních rozporů života v individualizované společnosti pokouší o „biografické řešení rozporů systému“ (Beck, 2004: 18). Jednotlivec v individualizované společnosti je však nucen spoléhat pouze na své vlastní zdroje. Je odsouzen stát se odborníkem na všechny myslitelné situace svého života, protože pouze on, sám a jediný, je za svůj život zodpovědný. Strategie dosažení úspěchu ho staví před neustálé zaujímání role self-producenta a imagemakera, nebo je nucen si přinejmenším osvojit

schopnost ty nejlepší odborníky na dané oblasti najít a zaplatit (Baumann, 2004). Proces standardizace ho nutí přizpůsobovat svoji situaci neustále se měnícím formám existence, ve kterých je nutné udržet a obhájit si svoji biografii.

#### 4.1 Identita genderu

V takto chápané konstrukci identity, kdy se jednatel stává plně zodpovědným tvůrcem své biografie, je žádoucí, aby i genderová identita byla jasně patrná a vhodně prezentovaná. Dichotomie mužství a ženství je jasně zřetelná a společnost vyvíjí na jedince silný tlak, aby jednoznačně prezentoval příslušnost k danému pohlaví. Rozdílnost mužského a ženského je vnímána jako neměnná, přirozená a bytostně určující kvalita, která se zakládá na biologickém základu. Toto vnímání „ontického rozdílu“ (Smaus, 2011: 180) mezi muži a ženami však vede k vyostřenému vnímání toho, co je rozdílné, a vcelku dovedně potlačuje společné a univerzální znaky.

Podle Judith Lorber však toto nazírání není v dějinném vývoji stálé. S odkazem na Laquera dokládá, že do konce 18. století bylo „ženské tělo vnímáno jako verze mužského těla“, jehož pohlavní orgány byly popisovány jako inverzivní k mužskému ústrojí. Zpochybněním „božského sociálního řádu“, který byl zárukou pevného sociálního rozčlenění mužů i žen ve společenských třídách, došlo k potřebě nastolit nové „ospravedlnění genderové nerovnosti“. Do té doby anatomické a biologické rozdílnosti, které byly nepodstatné, díky víře v empirické důkazy nabyly na nové důležitosti (Lorber, 2005: 91). Tuto interpretaci Nagl-Docekalová doplňuje o nutnost potřeby vznikající buržoazní společnosti odsunout ženy do ústraní. Zároveň je však teze o historicky podmíněném a doloženém rozdílu ve vnímání

„modelů pohlavnosti“ předpokladem konceptu, který zakládá teoretický rámec diskuze o konstituování biologických rozdílů pomocí diskurzivních praktik (Nagl-Docekal, 2007: 76–77).

## **4.2 Psychoanalytické přemítání nad genderem**

Otázky identity, sociálních praktik a způsobů myšlení a přizpůsobení se ideologiím či formy mocenských mechanismů jsou častým předmětem bádání psychoanalyticky zaměřených strukturalistů a poststrukturalistů, kteří si různým způsobem hledají cestu k novému pojetí a výkladu freudiánských tezí. Sigmund Freud se svým objevem nevědomých procesů lidské mysli, otázek vývoje sexuality individua, výkladu snů a podobně, vystavěl mohutný myšlenkový fundus, jenž se stal cílem mnohých re-interpretací či pokusů o zasazení do kontextu dalších humanitně zaměřených oborů a myšlenkových proudů.

Psychoanalýza poskytuje feministickému bádání společný předmět zájmu o způsoby ustanovení genderové identity. Psychoanalyticky zaměřené badatelky své úsilí zaměřují na nové čtení psychoanalytických postulátů, které by bylo přínosné pro „dekonstrukci pohlavních mýtů a genderových mechanismů“ (Isaak, 2001: 133 In: Pachmanová, 2001).

Feministická kritika psychoanalytické tradice se zaměřila na genderovou předpojatost a vztah feminismu a psychoanalýzy byl vždy napjatý a rozporuplný. Na jedné straně díky psychoanalýze byl ženě umožněn přístup k jejímu sexuálnímu uvědomění a odkrytí psychosexuální dynamiky, na druhé straně zde zřetelně působil falocentrický přístup.

Zejména od 60. let minulého století pocítilo feministické hnutí nutnost radikálně se vymezit proti Freudovým tezím, ve kterých předkládal, že žena je morálně, charakterově i sexuálně podřízena muži. (Fonagy, 2005: 30). V pozdějším období byla tato kritika zmírněna a psychoanalýza se pod vlivem nového vidění dočkala ocenění jako užitečný nástroj zkoumání genderové identity. Freudova teze o závislosti penisu byla nově interpretována. „Ženy nezáviděly mužskou anatomii, nýbrž neospravedlnitelnou mužskou genderovou nadřazenost. Závislost penisu by tak mohla symbolizovat ženské znechucení nad sociální kastrací“ (tamtéž: 31).

Protipólem tohoto Freudova falocentrického zaměření na postavu otce ve vývojových stádiích osobnosti bylo zdůraznění role mateřské rané péče, které psychoanalytičky Horneyová, Kleinová, Deutschová a Freudová použily k polemice s Freudovým dílem (Sayers, 1999: 218). Toto směřování psychoanalýzy směrem k matce bylo feministickými okruhy smířlivěji přijímáno a rozvíjeno, zde však hrozilo esenciální zdůraznění hodnoty ženství realizované skrze mateřství, což však z předmětu zájmu genderové politiky vyjímalo ostatní ženy a vedlo k utvrzení mocenského diskurzu, proti kterému se mobilizovaly.

Francouzské badatelky Julia Kristeva, Luce Irigaray a Hélène Cixous se zaměřily na Lacanův „návrat k Freudovi“ a tento koncept dále rozvíjely jako konceptuální nástroj analýzy patriarchálního filozofického diskurzu západní tradice (Fonagy, 2005: 32, Barša 2002).

### **4.3 Poststrukturalistické pojetí teorie genderu.**

V akademickém diskurzu humanitních věd se zejména v závěrečné čtvrtině 20. století objevují teorie, které postulují kategorii genderu jako

základní bod feministického bádání. Tyto diskuse vedou k obratu chápání toho, jak vnímat souvislosti tvrzení, že biologické pohlaví není tím určujícím, co by automaticky znamenalo genderové zařazení. Poststrukturalismus je teoretickým polem, v němž „věčná debata *nature versus nurture*“ již zcela ztrácí svoji dynamiku. Otázka biologického a kulturního původu je nahrazena tím, jak „diskurzy hovořící o biologii a kultuře organizují naši společnost a vědění o nás samotných“ (Zábrodská, 2009: 13).

Nejednoznačnost, nezřetelnost genderové identity bývá společensky sankcionována a ostrakizována. Jedinec, který nedosahuje splnění podmínek „normální biografie“ ve smyslu normativně předešané, je v rámci sociálních interakcí i chápání sama sebe (sebepojetí) odsouván do queer subkultur a vymaňován z obecně sdílených kulturních a sociálních struktur. Judith Butler ve své knize podotýká „...že některé druhy „rodových identit“ nevyhovují normám kulturní srozumitelnosti, objevují se v této sféře pouze jako vývojové chyby anebo logické nemožnosti“ (Butler, 2003).

Kritickému zkoumání byla podrobena i sama otázka genderu jako sociálního konstruktu, který je generován a podléhá mocenskému působení diskurzů, kterého ho produkují. V pojetí Michela Foucaulta je subjekt výsledkem disciplinačních praktik různých diskurzů, které tento subjekt vytváří a tento subjekt je dále reprodukuje (Foucault, 1994).

#### **4.4 Judith Butlerová**

Judith Butlerová vytvořila koncept performativního pojetí genderu, kdy jsou kategorie genderu utvářeny performacemi, jež genderovou identitu neustále znovu vytváří, to znamená, že genderová identita

nemůže existovat mimo vyjádření genderu (rituály, styl oblékání, řečové akty) (Butler, 2003).

Tento stručný komentář k dílu Judith Butlerové je vyjádřením základních myšlenek díla *Gender Troubles* (1990), které posunulo feministické myšlení k hledání jeho základů a ve kterém autorka „zpochybnila stabilitu a samu existenci kategorie ženy“ (McRobbie, 2006: 86).

Teorií performativity identity subjektu autorka podkopává esencialistické pojetí genderu charakteristické pro určité proudy feministické politické politiky, které operuje s pevně určenou kategorií objektu, v jehož zájmu prosazuje své cíle.

Autorka se ptá, zda „Existuje ‚jakýsi‘ rod, který člověk má, anebo je rod esenciálním atributem, čímsi, čím člověk doopravdy je?“ (Butler, 2003: 29). I v případě uznání rodu jako kulturní konstrukce se subjekt však potýká s determinovanou volbou zapříčiněnou normativní heterosexuální. Aktem uznání genderových (rodových) norem se produkuje způsob nazírání na jejich přirozenost a opravdovost. „Opravdová žena“ je pouhou „sociální fikcí“, která je příčinou vytvoření „souboru tělesných stylů, jevících se jako přirozené“ (tamtéž: 192).

Butlerová akcentuje proces „*sociální temporality*“, která identitu rodu konstituuje v čase, pomocí „stylizovaného, opakování aktů“. Narušení či diskontinuita ustanovování takto nahlížené identity pak vede k odhalení ne-existence pevné rodové identity, které nemá pevný základ, a která je neustálým procesem dosahování k ideálu. Předpoklad pevného a stálého základu rodové identity je fantazmatem, který je však součástí strategie vedoucí



k upevnění „maskulinní nadvlády a povinné heterosexuality“ (tamtéž: 193).

„Příkaz být daným rodem je zdrojem nevyhnutelného selhávání, ale i zdrojem množství nekoherentních konfigurací“ (Butler, 2003: 198). Nutnost subjektu obstát i v oblastech, které si navzájem často odporují, ukazuje však, že otázka identity je otázkou výběru nástrojů, kterými svoji rodovou identitu předvádíme.

Tento argument autorku vede ke stanovení cíle, kterým je zbavení se diktátu povinné, normativně sdílené rodové identity. Jestliže ustanovujícím aktem identity je signifikace pohlavnosti a tělesných aktů, tak její nestability dosáhneme „re-signifikací tělesné pohlavnosti“ (tamtéž: 195).

Dosažení tohoto cíle vidí ve využití možností parodických technik a pastiše. Parodie a pastiš jsou nástrojem „politiky zoufalství“. Osvobozující potenciál očistného smíchu je však cestou, která by mohla odhalit falešnou a prázdnou „iluzi rodové identity“ viděné jako „vnitřní podstatu a neochvějnou hlubinu“. Takto lze dosáhnout zániku rodových norem a zviditelnit (ukázat na) možnost „zmnožení rodových konfigurací“ (Tamtéž: 200).

Butlerová věnovala svůj zájem studiu lesbických, homosexuálních a bisexuálních identit, které vždy existovaly, ale v rámci pevně daných rodových struktur nebyly rozpoznatelné. Procesem zviditelňování v rámci rozšíření diskurzů vytvářejících tyto nové procesuální „*performativní identity*“ by došlo i k rozšíření kulturního života a osvobození subjektu od normativních příkazů heterosexuálních mocenských politik.

Závěrem této kapitoly bych chtěla zmínit diskuzi, kterou přednesl Josef Fulka v příspěvku *Od interpelace k performativu*. Fulka zde hodnotí oprávněnost kritiky P. Bourdieua, který podotýká, že „Rody zdaleka nejsou jen prosté role, které lze hrát podle libosti (jako to dělají transvestité), ale jsou vepsány do těl a do určitého světa, a to jim dává sílu (Bourdieu, 2000: 93)“ (Fulka, 2002: 47). Předpokládám, že Bourdieu, díky svému empirickému založení a zaměření pozornosti na sociální praxi, si uvědomuje sílu zvnitřnělé mocenské nadvlády a upozorňuje na nebezpečí, spočívající v rozdrobení předmětu zájmu politiky bojující proti genderové diskriminaci. Při pozorném čtení obou autorů lze dojít k závěru, že pojetí konceptu performativity genderu neustále produkujícího genderovou, normativní identitu podle Butlerové a koncept somatizované nadvlády v individuálních habittech jedinců v sociálním prostoru Pierra Bourdieua jsou si navzájem velmi blízké (Lišková, 2009: 144-145).

Domnívám se, že je potřeba mít stále na zřeteli, že rozpouštěním hranic a limitů normativních příkazů rodové identity lze snadno sklouznout i k relativizaci samotného subjektu a jeho postavení v sociálním prostoru a tím i ke ztrátě vědomí sama sebe, které je ohrožující pro jakékoliv konání.

#### **4.5 Gender v sociálním prostoru (jak to funguje)**

Děláním genderu (*Doing Gender*) autoři stejnojmenného příspěvku West a Zimmermann rozumí „nepřetržitou činnost zakořeněnou v každodenních interakcích“ (West, Zimmermann, 2008: 103). Ve snaze najít způsoby, jakými k tomuto procesu dochází, konceptualizovali tři kategorie. Je to pohlaví, pohlavní kategorie a gender.

## **Pohlaví**

Pohlaví je určováno na základě pevně stanovených kritérií biologické povahy (vzhled genitálií, analýza hormonálních hladin a typu chromozomů).

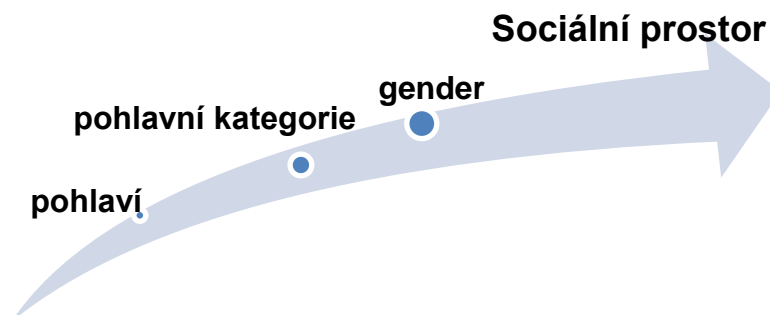
## **Pohlavní kategorie**

Pohlavní kategorií se rozumí mechanismus připisování pohlaví na základě každodenních interakcí, přičemž tento mechanismus je potvrzován pomocí identifikačního přehrávání (display) požadované kategorie, do které chce být jedinec zahrnut.

## **Gender**

Poslední kategorií je gender, který je chápán jako zvládnutí situačních strategií podléhajících normativně předepsanému chování odpovídajícímu jednotlivým pohlavním kategoriím.

Následné schéma vyjadřuje vzájemnou determinující provázanost všech jmenovaných kategorií a jejich fungování v sociálním prostoru, ve kterém se proces „dělání genderu“ uskutečňuje.



Obrázek 3. Kategorie konceptualizace genderu (West, Zimmermann, 2008: 103).

Gerlinda Smauss ve své eseji rozpracovává pojetí Sandry Harding, která nahlíží na strukturální rozčlenění společenského života a bytí ve třech rovinách, jež hierarchicky uspořádávají sociální realitu života a objasňují mechanismus automatické reprodukce androcentrické genderové organizace společnosti. Jedná se o tyto roviny:

- a) symbolické univerzum,
- b) dělba práce,
- c) role.

a) V rámci tradičně binárního vnímání a hodnocení světa naší kulturní tradicí lze pozorovat zasazování binárních kategorií do hierarchických struktur. Tyto binární kategorií nejsou komplementární, ale vždy je o nich uvažováno ve vzájemných opozicích. Stejně jako je kategorie dobra nadřazena opozitní kategorii zla, stejným kulturním vzorcem je nahlíženo na kategorii mužství a ženství. A tak kategorie kulturního, vnějšího mužského principu obývajícího veřejný prostor je nadřazena přírodní, přirozené podstatě ženství usazené ve vnitřním skrytém světě.

symbolické univerzum jako prostor , ve kterém se konstitují

vnější, kulturní mužský , prostor

privátní , přirozená ženská sféra

b) V tomto symbolickém prostoru hierarchického uspořádání mužského a ženského světa se obdobným způsobem odehrává dělba práce a její oceňování. Dělbba práce je posuzována tradičně naturalisticky jako přirozeně vyplývající z biologických parametrů. Toto nahlížení je však normativní konstrukcí sociální reality, která vede k legitimizaci nerovného přístupu.

společenská organizace práce

materiální oblast mužských funkcí

ženská oblast přirozené reprodukce

c) Hierarchické uspořádání symbolického univerza a nerovný přístup k uplatnění a zdrojům vede k udržování genderových rolí, které tak potvrzují svoji legitimitu. Proces socializace, jenž se odehrává v takto strukturovaném symbolickém univerzu, již probíhá v pevně zakotvených strukturách, které jedinec dotvrzuje identifikací se svojí genderovou rolí, jak je mu normativně předepsaná. Smauss v závěru cituje tvrzení Hardingové, že „přesvědčení o vlastním genderu je

základem pro vytváření odpovídající vlastní pohlavní identity – a ne naopak!“ (Smauss, 2011: 185).

Tato reprodukce androcentrického systému genderových struktur vede k reprodukci symbolického násilí, jehož koncept rozpracoval Pierre Bourdieu v knize *Nadvláda mužů*. (1998). Symbolické násilí umožňuje symbolickou nadvládu mužů, kteří si svoji dominanci udržují v rámci habitu. „Symbolická nadvláda (...) se neuplatňuje cestou čiré logiky vědouceho vědomí, ale skrze schémata vnímání, hodnocení a jednání, z nichž se sestavují habitusy, a která nezávisle na vědomých rozhodnutích a volní kontrole zakládají vztah poznání, jenž je sám o sobě hluboce neprůhledný“ (Bourdieu, 2000: 37).

## 5 SYMBOLICKÉ NÁSILÍ A NADVLÁDA MUŽŮ V TEORII PIERRA BOURDIEUA

Strukturovaný sociální prostor se tak stává arénou mocenských bojů, kdy jednotlivci či uskupení bojují o získání výhodných či udržení dosavadních pozic. Pomocí symbolického násilí však určité skupiny využívají svého mocenského vlivu, který mají na způsob formulování toho, co je předmětem boje, který se tak neustále v souboru hodnot redefinuje, a dalším zájemcům o jeho dosažení neustále vzdaluje (McRobbie, 2006: 154–159).

O pojmu symbolického násilí pak Bourdieu hovoří, jako o konceptu, jehož zamýšlený význam nezastírá reálné projevy ani účinky tohoto násilí a v žádném případě není nástrojem, který by toto symbolické násilí potvrzoval v „mýtické věčnosti“. Koncept symbolického násilí a struktur nadvlády jsou „plodem neustálé (a tedy historické) reprodukční práce, na níž se podílejí jak jednotliví aktéři (mezi nimi muži se svými zbraněmi fyzického i symbolického násilí), tak instituce, tj. rodina, církev, škola, stát“ (Bourdieu, 2000: 34).

Tato mocenská dynamika se projevuje i v pojetí vztahu ustanovených genderových kategorií mužů a žen. Muži, jakožto dominantní nositelé hodnotových měřítek, vytvářejí onu zmiňovanou „nadvládu mužů“, jež ženy udržuje v submisivním habitu. Podle Bourdieua pak „všeobecně uznávaný primát mužů potvrzuje objektivita sociálních struktur i produkčních a reprodukčních aktivit“ (Bourdieu, 2000: 33). Jinými slovy řečeno, situace kdy ovládaný jedinec disponuje pouze takovými nástroji poznání, jejichž legitimita je potvrzována ovládajícími, nemůže jinak, než tuto nadvládu uznávat a považovat za přirozenou a věčnou. V praxi tak k symbolickému násilí dochází

tehdy, když ustanovené nástroje poznání a hodnotové soudy jsou jedinými, které jsou uznány jako legitimní a objektivně platné.

Za důležitý považuji právě moment, kdy toto „všeobecné sdílení“ vytváří zdání „objektivity“ a přirozenosti. Androcentrické vidění je v praxi neustále potvrzováno akty, které samo produkuje. Bourdieu hovoří o mechanismu sebenaplňujícího se proroctví, kdy muži v rámci svého nadřazeného habitu pohrdají ženskými formami jednání, které však byly ženám zjednány v logice androcentrického systému (Bourdieu, 2000: 32).

Mocenským ovládnutím sociálního prostoru jsou legitimovány požadavky na vzhled ženy a ustanovuje obraz „ideálního ženství“. Tento ideál však není přesně kodifikován a definován, a tak přežívá v symbolické podobě mýtu, který právě svojí nejednoznačností ženy neustále znejišťuje ve vztahu k vlastní tělesnosti.

Ženy jsou neustále znepokojovány otázkou, zda právě jejich vzhled je dostačující a vyhovující. „Jsem dost pěkná? Dělam opravdu vše, co mohu?“ Tyto otázky, mnohdy i neartikulované, jsou příčinou frustrujícího vztahu k realitě vlastního těla. Tato frustrace je pak motorem, který ženy pohání k takovým praktikám, jež jsou v rozporu s možnostmi racionální a především uvědomělé svobodné volby. Výsledkem takto motivovaných praktik jsou například operativní zásahy, jejichž účelem je dosáhnout požadovaného vzhledu – jedná se o takzvané kosmetické operace.

Medikalizace tělesného vzhledu je trendem, který se velmi rychle rozvíjí i v české společnosti. Tento trend zahrnuje zvyšující se četnost plastických a jiných kosmetických operací, ale také aplikace nejrůznějších výrobků kosmetických a farmaceutických firem, které své



produkty nabízejí jako zdraví prospěšné, užitečné, ba i nezbytné. S „problematickými“ tělesnými partiemi se v mediálním a reklamním diskurzu „bojuje“ a jsou „napravovány a uzdravovány“. Naomi Wolf píše, že „fotografie těl modelek jsou upravované nůžkami.“ (Wolf, 2000: 93). V reálném prostředí jsou tyto cenzorské nůžky nahrazeny chirurgickým skalpelem. Paradoxem je, že digitální úpravy prezentace krásy ženského těla nejsou otevřeně přiznány, nicméně chirurgické úpravy nejsou často něčím skrývaným, ale naopak jsou prezentovány jako žádoucí a kritizovány jsou pouze v případě estetického či medicínského nezdaru.

V západní kulturní tradici jsou ženská těla předmětem fetišizace. Ženské tělo se stává „pasivním předmětem mužské touhy, uměleckého mistrovství, zbožních vztahů a konečně i masové medializace“ (Pachmanová, 2001: 29). V důsledku této tradice je pak vizuální prostor zaplaven zidealizovanými obrazy „ženského mýtu krásy“ a na ženách pak je, aby našly vhodnou strategii, jak se k těmto ikonickým ideálům přiblížit v klopotné každodenní práci vedoucí ke zdokonalení. Známe nespočet zobrazení, která ženám předkládají často protikladné a nedosažitelné vzory. A smutným nápěvem pochodové písně, která ženy na cestě k jejich dosažení doprovází, je „každá žena se chce líbit“. Toto zobecnění pak nedává moc velký prostor k volbě.

Zde skutečně dochází k onomu „pokud ovládaný nemůže jinak“ (Bourdieu, 2000: 34). Pokud má být zachována identita subjektu jako ženy, pak nemůže nechtít se líbit. V případě, že tato doporučení odmítá, pak se vyřazuje z kategorií normality, která je pro ženský rod předpisována.

Hořkou ironií je, že v takto ovládaném prostoru jsou oběti paralyzovány a ochotně sdílejí přesvědčení o možnosti vlastního svobodného rozhodování. Často tato možnost není vůbec zpochybňována a produkce mocenských struktur je neustále zajišťována za souhlasného přitakání zástupců obou aktérských skupin – ovládaných i ovládajících.

Tento moment ovládnutí sociálního prostoru objektivizujícími soudy společně s neustále se proměňujícími mýty dokonalosti, které si aktér v rámci svého habitu pevně osvojuje a přijímá za své, je příčinou oněch pro mne znepokojujících tvrzení z úvodu mé práce. Mé informantky upřímně vyprávěly o praktikách, kterými dosahují žádoucího cíle, a tím je „líbit se sama sobě“. Avšak ono „líbení se sama sobě“ nese často praktiky, o jejichž estetickém účinku rozhodují druzí. Jinými slovy lze konstatovat že, estetický soud tohoto „líbení“, i když implikuje představu vycházející z Kantova pojetí „*bezzájmového estetického*“ (Korsmeyerová, 2010: 452: In Zahrádka, 2010) je ve skutečnosti projevem dominantního diskurzu o vzhledu žen, aby se mohly (respektive bylo jim dovoleno) sobě líbit.

Domnívám se, že je vhodné upozornit, že tento strukturovaný systém symbolického násilí lze uplatnit v případě jakékoliv jiné skupiny aktérů, jejichž habitusy jsou determinovány jako přirozeně podřízené či jinak diskvalifikované z potajmu vyhlášené soutěže o uplatnění v sociálním prostoru. Je jisté, že období symbolického násilí lze pozorovat i na etnické či jiné úrovni (Bourdieu, 2000: 85, 107).

Dvojnásobně, pokud lze formy znevýhodnění sčítat, je žena diskriminována po dosažení určité věkové hranice a při výskytu viditelných známek stárnutí. Projevy přirozeného procesu jsou záměrně potlačovány, v mediálním prostoru je častou praxí již

zmiňovaná digitální úprava. V sociální praxi je žena nucena svůj věk vizuálně „maskovat“, aby se vyhnula ztrátě své sociální identity či negativní změně sociálního statusu a symbolické „tržní hodnotě“ v sociálním prostoru. K takovým praktikám je žena nabádána nejen v mediálním prostředí ženských časopisů, ale jsou každodenní praxí, která ženám umožňuje alespoň po nějaký čas disponovat možnostmi, jež jí jsou připisovány v mocenském diskurzu zaměřeném na atraktivitu a aktivitu tělesného vzhledu a projevu.

Ve výzkumném projektu týkajícího se vztahu žen k viditelnému stárnutí dospěla badatelka Hasmanová – Marhánková k závěru, že proces stárnutí je „potenciálem určitého druhu svobody, který dovoluje ženám vymanit se z genderových očekávání, která byla na ně v souvislosti s jejich vzhledem kladena“. (Hasmanová – Marhánková, 2008: 48). Respondentkami tohoto výzkumu byly ženy ve věku 65–79 let. Lze předpokládat, že se jedná o ženy, které jsou již v důchodovém věku a neřeší svoji pozici na pracovním trhu, stejně tak již zpravidla mají vybudovanou sociální síť, včetně rodinných a příbuzenských vztahů, svoji tělesnost prožívají především ve vztahu ke schopnosti mobility a dostatečného zdraví, které jim umožňuje základní samoobslužnost. Pokud podmínkou osvobození od genderových očekávání kladených na vzhled znamená být postavena mimo pracovní proces, nenavazovat nové sociální vztahy a řešit zdravotní a finanční problémy, tak je otázkou, zda toto osvobození s sebou nenese také určité aspekty sociální izolace, omezeného finančního příjmu a zdravotního diskomfortu, bez ohledu na dosažený věk. Popis spokojenosti sedmdesátipětileté ženy nad tím, že již nedrží žádnou dietu k redukci své váhy, vzbuzuje trochu smutek nad všemi těmi léty, „kdy byla nespokojená s tím, jak vypadala“ (tamtéž: 47).

Ekonomika symbolických statků je dalším důležitým ukazatelem produkce sociálních praktik spojených s udržováním mocenských praktik androgynní nadvlády. I v soudobé společnosti je možno pozorovat, že pokud má být žena vnímána jako přínosná v produkci symbolických statků, je od ní očekáváno, že svým vzhledem, tedy vynakládanou péčí o zevnějšek přispěje k produkci a udržení symbolického kapitálu svého manžela. Tento jev je patrný ve všech společenských vrstvách, ale výraznou rovinu zastává ve veřejném a především mediálním prostoru, kde jsou manželky či partnerky mužů hodnoceny podle toho, jak vypadají. Bourdieu zdůrazňuje, že požadavky na dostatečnou sebe prezentaci a prezentaci rodinného symbolického kapitálu jsou „v duchu té nejtradičtější role, jež se ženám přisuzuje – věnovat vysokou pozornost fyzickému zjevu a mít dispozici k svůdnosti“ (Bourdieu, 2000: 91).

Bourdieu předkládá spoustu názorných příkladů nejen z etnografických záznamů terénních výzkumů mezi berberskými Kabyly v Alžíru a ve venkovských lokalitách jihofrancouzského Beárnu, ale také z výzkumů prováděných v rozvinuté francouzské společnosti, kterými dokládá praxi této nadvlády mužů.

Domnívám se, že uvedený mechanismus hierarchické nadvlády je možné pozorovat i v soudobé české společnosti, která i přes deklarovaný rovnostářský přístup k oběma genderovým kategoriím je v oblasti sociální praxe stále mocensky strukturovaná normativními příkazy.

## 6 FOTOGRAFIE JAKO MÉDIUM

Role fotografie byla v dějinách již od počátku pojímána ve dvou rovinách vidění. Již v roce 1839 William Fox Talbot přednesl v Královské akademii přednášku s názvem *Zpráva o umění fotogenické kresby, neboli procesu, jímž se mohou přirozené předměty samy vykreslit bez pomoci umělcovy tužky* (McLuhan, 1991).

V názvu přednášky se již předjímají dva diskurzy, v nichž je fotografie pojímána. Jedná se o recepci fotografie jako uměleckého žánru a na druhé straně o zdůraznění reflexivity fotografie, tedy o to, že vyfotografované je skutečné, vždy reálné, a proto je možné fotografii chápat jako dokumentární záznam reality ve smyslu – „takto to bylo anebo takto to vypadá“. Jak Lyotard podotýká, fotografie se zhostila úkolu, který realismu (potažmo i výtvarnému umění) uložil akademismus, „totiž chránit lidské vědomí před pochybnostmi“ (Lyotard, 1993: 20). Fotografie a průmyslová kinematografie dokáže udržet „stabilitu určitého referens, o jeho uspořádání z určité perspektivy, v níž se jeví obdařené určitým významem“ (tamtéž).

Fotografie byla chápána jako způsob, kterým je možné zdokumentovat vědecká bádání a důkazně prokazovat určité procesy a viditelná fakta. Fotografie se stala také nástrojem identifikace a regulace mocenských praktik. Toto nazírání na fotografii bylo brzy rozšířeno i na sféru publicistiky a veřejnosti počaly být předkládány fotografické obrazy reality. Fotografie byla využívána i jako zdroj přesné dokumentace pro sbírkové a muzeální účely. Susan Sontag ve svém eseji *V Platonově jeskyni* doslova říká, že „shromažďovat fotografie znamená shromažďovat celý svět“ (Sontag, 2002: 9).

Na konci 20. let 20. století byla vydána fotografická publikace Karla Blossfeldta *Praformy umění*, která obsahově zachycovala rostliny a jejich části. Tvořila jakýsi „výukový herbář“ pro zachycení teze, že formy hmotného umění mají svůj zdroj v biologických útvarech, „praformách“ uměleckých stylů. Vizuální předlohou tohoto díla byly středověké a renesanční herbáře. Autorův puristický styl a čistota jeho snímků byla důvodem pro jeho vřelé přijetí i soudobou uměleckou kritikou. Po výstavě v roce 1926, kdy byla jeho díla vystavena již v uměleckém kontextu, byla takto i nadále přijímána. Jeho práce se staly inspiračním vzorem pro fotografickou praxi v dalších obdobích. Studie rostlin Roberta Mapplethorpa, fotografie Irvinga Penna a dílo dalších tvůrců byly přínosem Karla Blossfeldta bezpochyby ovlivněna (Koetzle, 2012).

Zde již je možno zachytit slučování obou rovin fotografie, a to jak dokumentační roviny, tak i roviny umělecké. Za určitou binární dvojici v tomto smyslu je pokládána dvojice fotografů Alfréda Stieglitze a Lewisse Wickese Hineho.

Německý fotograf Alfréd Stieglitz s jeho důrazem na kompoziční, technické a estetické otázky je pokládán za apolegetu „autonomní fotografie, která nemá sloužit nikomu a ničemu kromě požadavku být uměním“ (Koetzle 2012: 92). Oproti tomu je dílo Lewisse Wickese Hineho bráno jako raná forma humánního fotožurnalismu, a on sám svoji tvorbu vystihuje slovy „chtěl jsem ukázat věci, které bylo potřeba změnit. A chtěl jsem také ukázat věci, které mohly sloužit za příklad“ (Koetzle, 2012: 98).

Od 30. let 20. století nabývá důležitosti role fotografa jako umělce, který snímky i tvoří a nejen pouze zachycuje svým objektivem

okamžiky přítomnosti. Fotografie je vnímána jako výsledek tvůrčí činnosti autonomního tvůrce – umělce.

Jako příklad rozdílného pojetí si dovolím uvést diskuzi, na kterou jsem narazila při listování českými týdeníky. V časopise *Týden* byla publikována reakce čtenářky, která se vymezovala proti recenzi na výpravnou publikaci fotografií *České Švýcarsko* Karla Holánka napsané Petrem Bílkem. Autor ve své recenzi uvádí že, lokalita České Švýcarsko „nabízí úchvatné možnosti (...) milovníkům vizuálních kýčů“, na tento výrok čtenářka reaguje, že „příroda sama o sobě není nikdy kýč“. (Čechová, 2012: 4). To zajisté skutečně příroda být nemůže, vizuálním kýčem však může být právě snímek, který byl pořízen. Fotograf vybírá způsob, jakým přírodu zachytí, jaké přírodní téma bude akcentovat a zároveň jaké použije při své práci rámování (cadrage), což je materiální i duševní proces, kterým vznikají obrazy obsahující jisté pole viděné pod jistým úhlem s jistými a přesnými hranicemi (Aumont, 2010: 144). A tak se i z nevinné krajiny může na snímku stát „vizuální kýč“, což měl jistě autor recenze na mysli.

Zpochybněna však může být hodnota fotografické pravdy. Realita může být i vědomě ohýbána a přizpůsobována záměrům tvůrce či zadavatelům snímků. Zejména s rozvojem digitálních zobrazovacích metod, které usnadňují věrohodnou manipulaci, lze dosáhnout přesvědčivého zobrazení nereálné existence. Tyto manipulace s fotografickým záznamem jsou dnes již natolik rozšířené, že v mediálním prostoru fotografie již ztratila svoji „důkazní“ hodnotu a „verifikační“ roli. Dnes již málokdo při pohledu na současnou fotografii otištěnou v médiích podléhá dojmu „tak to bylo“, spíše je nám předkládán virtuální obraz reality záměrně zkreslený v modu „tak by to mělo být viděno, resp. chápáno“. Masové rozšíření digitálních aparátů

a zejména grafických programů pro následné upravování snímků umožňují každému zájemci vyhotovit si vlastní verzi vizuální reality. Je otázkou, nakolik je tato produkce přínosná, namísto dlouhodobě ukotvené funkci fotografie jako protetické pomůcky paměti (Mirzoeff 2012) lze snadno podlehnout svůdnému volání po zhmotnění „ideálního obrazu“, který nahradí reflexi.

Proces simulace, který se dotýká i fotografie, rozvinul francouzský filozof a teoretik Jean Baudrillard. Rozvíjí koncept simulakra jako znaku, jenž nemá referent v reálné skutečnosti. „Dříve byl princip reality definovatelný koherencí objektu a jeho užití, funkcí a institucí, objektivní vymezeností všech věcí – dnes je to jakési smilstvo touhy a modelu (poptávka a anticipace simulací odpovědi)... (Baudrillard, 1996: 85).

V mediálním prostoru se fotografie objevuje v hojně míře v reklamě a zde slouží jako nástroj vizuálního vnímání, který příjemcům sdělení může nejen prvoplánově poskytnout informace o nabízeném produktu, ale i o záměru tvůrců reklamního snímku o tom, jaké pocity a konotace nám má reklamní fotografie přinést. Často se užívá i zdůraznění estetické funkce obrazu.

### **6.1 Role fotografie v sociálním prostoru – Pierre Bourdieu a jeho výzkumy**

Pierre Bourdieu přispěl svými výzkumy k pochopení potenciálu fotografie jako výzkumné metody ve studiu dané společnosti a její vztahové vnitřní struktury. Do svých výzkumů také zahrnul funkci fotografování a vlastnictví fotoaparátu (kamery) v rámci sociální praxe různých sociálních skupin. Praktiky spojené s fotografováním v rámci dobového posunu již prošly mnoha proměnami.



Své závěry shrnul v eseji pod názvem *Un art moyen* poprvé vydaném v roce 1965.<sup>2</sup> Název jeho práce je vyjádřením názoru na postavení fotografie jako aktivity, která je v opozici k vysoce kulturně hodnoceným uměleckým činnostem typu malování obrazů, hraní na hudební nástroje anebo návštěv muzeí (Bourdieu, 1990: 5–6).

Je ovšem třeba respektovat změny, které se odehrály od dob, kdy Pierre Bourdieu prováděl a publikoval své výzkumy. Domnívám se, že mezi tyto změny v přístupu k fotografické praxi a fotografii patří zejména rozvoj nových technologií a s tím spojená vyšší účast fotografovaných i fotografujících, která je dnes v naší společnosti obvyklá.

Digitální technologie, široká dostupnost velmi levných fotopřístrojů, možnost snímání snímků pomocí mobilních fotoaparátů a velmi jednoduchá možnost sdílení a šíření snímků se projevila v soudobé fotografické praxi. Možnost fotografovat, pokud vyloučíme hledisko kvality snímku, není již limitována finančními zdroji. Rovněž lze těžko předpokládat, že by fotografování a fotografie bylo vnímáno jako cosi luxusního v jakékoliv společenské skupině dnešní společnosti západního světa. Rozdílný přístup zaznamenal Bourdieu u beárnských rolníků, jejichž habitus je determinoval k preferenci rozšiřování nemovitého majetku před investicemi do spotřebního zboží, a tak pro ně bylo fotografování „frivolním luxusem“ (Bourdieu, 1990: 49).

Domnívám se, že obdobným způsobem se změnil i přístup aktérů různých sociálních skupin k fotografii jako vizuálnímu médiu. V dnešní společnosti se odehrává „proměna charakteru kultury směrem k většímu důrazu na vizuální materiál“ a je velmi rozšířená

---

<sup>2</sup> Ve své práci používám text publikovaný ve sborníku *Photography: A Middle- Brow Art*.

(Filipová, 2007: 14). Tento důraz na vizuální materiál se projevuje i ve formě a sdíleného obsahu na rovině osobních kontaktů. Sociální sítě, e-mailové schránky, internetové úložny dat a konečně i schránky mobilních telefonů jsou doslova zaplaveny množstvím různorodého vizuálního materiálu.

V rolnické společnosti beárnských rolníků, která procházela přechodem od tradičního způsobu života k životu v moderní, rozvinuté společnosti, fotografické praktiky mohou být nástrojem a obsahem integrace v širších sociálních strukturách. V souladu s Durkheimovým pojetím oslav jako obnovy a výstavby sociální skupiny Bourdieu komentuje význam a smysl svatebních fotografií nejen novomanželského páru, ale i skupin svatebčanů, jako situaci, kdy se fotografie stává památečným předmětem dokazujícím vážnost svatebního ritu. (tamtéž: 20–25). Zdůraznění předmětu fotografie jako hmatatelného nástroje rodinné paměti (tamtéž: 30–31) lze najít i u Sontagové, která tyto praktiky popisuje tak, že „skrze fotografii sestavuje každá rodina vlastní portrétní kroniku (...) Rodinné album fotografií zpravidla vypovídá o širší rodině – a často je také jediným, co z ní zůstalo“ (Sontag, 2002: 14).

Pro portrétní fotografie je důležitá formální stránka, zejména princip frontality subjektu (tamtéž. 82). Portrétní fotografie jsou charakteristické snahou subjektu „pózovat pro fotografii stejným způsobem jako stát před mužem, kterého respektuje a od koho očekává respekt“ (tamtéž: 82).

Frontalita portrétních fotografií je tak vyjádřením „vzájemné úcty“ a vážný výraz fotografovaných je prostředkem, kterým frekventanti konkrétního snímku čelí charakteristické vlastnosti fotografie jako

média, které je nástrojem zachycení temporality. Strnulý, vážný výraz fotografovaných tak vzdoruje uplývajícímu času.

## **6.2 Fotografický portrét jako obraz identity**

Portrétní fotografie měla již v počátcích fotografie své pevné místo. Dokonale věrná podoba fotografované osoby v daném okamžiku byla vděčně přijímána. Fotografie duševně nemocných osob se staly východiskem při zkoumání duševních poruch a stavů i pomůckou identifikaci a znázornění zdravotních abnormalit a patologií. K fungování byrokratického systému a jeho represivních praktik posloužily fotografie jako součást policejních evidencí. Již poměrně brzo po vynálezu fotografie bylo také možno pořídít portrét osoby bez zdlouhavého procesu vzniku v malířském ateliéru a také jeho cena byla více přijatelná i pro méně movité zájemce.

Dramaturgickou teorii sebe prezentace jedince přinesl Irving Goffman, který v pojmu fasáda pokládá důraz právě na prostředky a proces udržení dojmu, jehož chceme dosáhnout k vlastní prezentaci. (Goffman, 1999). Tato teorie je představena v knize *Všichni hrajeme divadlo*. A stejně jako v divadle podle Goffmana je možné rozdělit prostor, v němž se odehrávají každodenní interakce. Stejným způsobem používáme rekvizity, které mají funkci ilustrovat a ozřejmovat charakter naší role, kterou bychom rádi ztvárňovali. Těmito rekvizitami se tak stávají jednotlivé složky našeho oděvu a jeho kombinace, které mohou různým způsobem kombinování ještě více vyostřovat záměr sdělení, kterého chceme dosáhnout, různé oděvní doplňky působí jako forma „vyladění outfitu“. Rekvizitou se tak stává i tělo aktéra divadelní scény – jedná se prvky, které s tělesností přímo souvisí. Jde o způsob úpravy vlasů, vousů, o líčení, používání dalších

kosmetických přípravků. I jejich absentování je způsobem, jak dosáhnout požadovaných účinků sdělení. Gesta, mimika, postoj a držení těla jsou hereckou „parole“ (konkrétní řeč, promluva vytvořená v daném okamžiku), která je nezbytná k dokreslení role, jež je ztvárňována. Připravené rekvizity mohou často selhávat, a na řadu přichází improvizace a bezprostřední sdělení. V případě analýzy fotografie však nesmíme opominout moment meze, kdy jsme tam, odkud dál již nemůžeme nahlédnout (Sztompka 2007: 84).

Krásný popis osobní zkušenosti při vzniku vlastní portrétní fotografie podává Roland Barthes. „Před objektivem jsem tím, za něhož se považuji, i tím, za něhož chci být považován, tím, za něhož mne považuje fotograf, i tím, jehož fotograf používá, aby předvedl své umění. (...) Fotografie představuje imaginárně onen velice subtilní okamžik, kdy vlastně nejsem ani subjekt, ani objekt, nýbrž subjekt, který se cítí, že se stává objektem“ (Barthes, 2005). Autor tento okamžik přirovnává ke zkušenosti zážitku smrti.

Můžeme tedy v této prchavé zkušenosti zahlédnout nazření na konečnost svého pobytu v heideggerovském smyslu tázání se bytí po vlastním smyslu. Tato zkušenost pro nás může být velmi úzkostná, ale i pozitivně přijímaná jako svědecká výpověď vlastního já, které dospívá k možnosti své konečnosti s vědomím zániku a pomíjivosti každodenního života.

## 7 SÉMIOLOGICKÁ INTERPRETACE

K analýze jsem si vybrala monografii *Český člověk. Fotografie z let 1982–1996* (Malý, 1997). Tato umělecká monografie mne upoutala svým pojetím a způsobem předložení vizuálního souboru prezentací reálného českého člověka, zachyceného v poměrně nevelkém časovém odstupu od současnosti.

### 7.1 Okolnosti vzniku souboru fotografií *Český člověk*

Autoři projektu Jan Malý, Jiří Poláček, Ivan Lutterer okolnosti vzniku souboru popisují jako spontánní akci. Do cestovního fotografického ateliéru, připraveného pro zhotovení snímku etnografického charakteru „pronikl obyčejný člověk z ulice (...) a bezděčně udal téma a styl“, jak uvádí Fárová (Malý, 1997: 6). První fotografie pak byla spouštějícím momentem celého projektu, jehož cílem byla idea velkého portréту Českého člověka sestaveného ze stovek portrétů jednotlivců (tamtéž). V rámci tohoto projektu pak zúčastněná trojice fotografů cestovala po České republice se svým mobilním fotografickým aparátem a zájemce o portrétní fotografii vyfotografovala bez vlastního scénického zásahu. Svou roli operátorů každé fotografie tak redukovali na technické zhotovení snímku.

Vzhledem k této skutečnosti, lze společně s Barthesem konstatovat, že „za textem nestojí někdo aktivní (autor), a naproti někdo pasivní (čtenář), není tu subjekt ani objekt“ (Barthes, 2008: 17). Přirovnáním textu, v mém případě fotografie, k „rozdílnému oku“ (tamtéž) dochází v daném okamžiku k přímému setkání pohledů a navázání vztahu mezi divákem a frekventantem dané portrétní

fotografie. Uvědomuji si, že díváním se do tváře fotografovaných se i já ocitám v předivu vztahů, jejichž jsem také spoluaktérem.

## **7.2 Obsahová analýza celostránkových portrétních fotografií shromážděných v souboru *Český člověk***

Pro lepší a hlavně názornější představení referentů reprezentovaných v projektu *Český člověk* jsem přistoupila k obsahové vizuální analýze. Cílem této analýzy není verifikace žádných hypotéz, ale pouhé obsahové dekódování vizuálních dat, která soubor obsahuje (Bell, 2002: 60–64). Následně výsledky této obsahové analýzy využiji pro výběr relevantního vzorku pro následnou sémiotickou kvalitativní analýzu.

### **7.2.1 Stanovení výzkumného souboru**

Z celého souboru fotografií *Český člověk* v té podobě jak byl publikován a vydán, jsem vybrala pouze celostránkové fotografie formátu A4. Jedná se celkem o 98 fotografií.

### **7.2.2 Použité metody a nástroje**

V rámci obsahové analýzy souboru vizuálních dat jsem přistoupila ke stanovení proměnných, které budu sledovat a které jsou relevantní pro můj další výzkum. Obsahovou analýzu jsem rozdělila do tří na sebe navazujících fází.

- fáze, která zmapuje základní okruhy proměnných,
- v 2. fázi pak přikročím k vizuální analýze znaků, které podají bližší podrobnější informace o obsahu sdělení, která v rámci osobní prezentace o sobě jednotliví frekventanti podávají,

- 3. fáze je sémiologickou analýzou vybraných fotografií.

### 7.2.3 Postup výzkumu

#### 1. fáze – Vizuální obsahová analýza fotografií v základních kategoriích

Jedná se o tyto základní okruhy proměnných, které poslouží k základnímu zmapování skladby souboru.

1. datace fotografie
2. počet frekventantů na fotografii
3. věková kategorie
4. pohlaví aktérů ve zřetelně jasné formě

1. **Datace fotografie** – každá z celostránkových fotografií je opatřena ročením (tj. rokem svého vzniku).

2. **Sociální skladba – Počet frekventantů na fotografii** – rozdělení podle počtu osob. Jedná se tyto možné variace.

- a) jednotlivec
- b) dvojice
- c) trojice
- d) vícečetná skupina

3. **Věková skladba** – stanovení věkových kategorií, které jsou vzhledem druhu použitého nástroje výzkumu velmi přibližné, jsem se rozhodla pro čtyřdimenzionální rozdělení po dvacetiletých cyklech a proměnnou, která zachycuje v případě více frekventantů jejich vzájemnou věkovou diferenciaci.

- a) 0–20 let
- b) 21–40 let
- c) 41–60 let
- d) 60 a více
- e) věková diference větší než 20 let

**4. Gender aktérů ve zřetelně jasné formě** – jedná se o základní binární dvojici žena / muž, v případě dítěte ve věku, kdy příslušnost k pohlaví není z fotografie zřejmá, jsem přidala další kategorii dítě.

- a) muž - jednotlivec
- b) žena - jednotlivec
- c) jednotlivec s dítětem – muž nebo žena
- d) dvojice
- e) genderově homogenní skupina
- f) genderově smíšená skupina

## **2. fáze – Vizuální analýza fotografií individuálních frekventantů**

Tato analýza poslouží k bližšímu dekódování znaků sebeprezentace individuálních frekventantů fotografií. Analyzovaným vzorkem dat budou pak fotografie individuálních aktérů, které jsou následně rozděleny podle genderové příslušnosti, jak byly rozklíčovány v 1. fázi analýzy. Jedná se celkem o 41 fotografií. V kategorii Muži 29 frekventantů, v kategorii Ženy 12.

K tomuto účelu jsem stanovila tyto okruhy proměnných, které budu analyzovat v kategorii Muži a Ženy:

1. výraz tváře a mimika
2. tělesný postoj a gesta



3. kadeřnické a kosmetické úpravy
4. oděv a obuv

1. **Výraz tváře a mimika** – zde jsem použila rozdělení podle základního emočního rozdělení na 6 základních mimických výrazů (Trnka In Blažek, 2009). Smutek – vztek – znechucení – strach – překvapení – radost.

- a) smutek
- b) vztek
- c) znechucení
- d) strach
- e) překvapení
- f) radost

2. **Tělesný postoj a gesta** – tento okruh proměnných jsem rozdělila podle možného výskytu tělesných aktivit frekventantů. Vzpřímený postoj – ležerní pózování – vzájemné dotyky a gesta ve skupině – použití doprovodných rekvizit.

- a) neutrální, vzpřímený postoj bez gest
- b) pohodlný, uvolněný postoj
- c) vzájemné dotyky a gesta ve skupině
- d) použití doprovodných rekvizit

3. **Kadeřnické a kosmetické úpravy** – tuto skupinu, okruh proměnných jsem vzhledem k možnému počtu variant úprav zevnějšku rozdělila pouze orientačně. Zcela bez úprav, tj. s vynecháním hygienického standartu evropského úzu – s běžnými, provozními úpravami, spíše hygienického standartu – zřetelné úpravy zevnějšku

estetického charakteru se záměrem docílit určitého vzhledu kvalitativně odlišného od přirozeného stavu zevnějšku.

- a) bez úprav (zanedbaný)
- b) běžné provozní úpravy hygienického účelu
- c) zřetelné úpravy s estetickým záměrem

4. **Oděv a obuv** – k určení proměnných tohoto okruhu jsem použila jako výchozí charakteristiky, které jsou uvedené v publikaci *Oděv jako znak* (Skarlantová, 2007). Je potřeba zdůraznit, že ačkoliv je samozřejmé, že módní změny ve velké míře ovlivňují standardy ve volbě oděvu, nepředpokládám, že ve sledovaném období by módní změny výrazně ovlivnily preference respondentů. Posuny ve vnímání symboliky jednotlivých součástí oděvu v tomto krátkém sledovaném období neprošly takovou změnou, jako například v případě džínového oblečení v celé historii, jak uvádí autorka. (Skarlantová, 2007: 28–31).

V případě této vizuální analýzy vybraných portrétních fotografií se jedná spíše o postihnutí volby stylu oděvu než o samotné módní preference, které tuto volbu zajisté ovlivňují, avšak nejsou směrodatné. Oděv je v této analýze chápán jako „nositel určitých symbolů a znaků“ (Skarlantová, 2007: 7). Jedná se o tyto proměnné:

- a) oděv jako profesní znak a znak společenského úspěchu – pracovní oděv, uniforma, společenský oděv,
- b) oděv jako znak idejí a názorového postoje – příslušnost k subkulturám,
- c) oděv jako znak zájmové aktivity a životního stylu – sport, volnočasové aktivity, osobní preference,
- d) oděv jako erotický znak – zdůrazněné erotogenních zón, odhalení intimních tělesných partií.

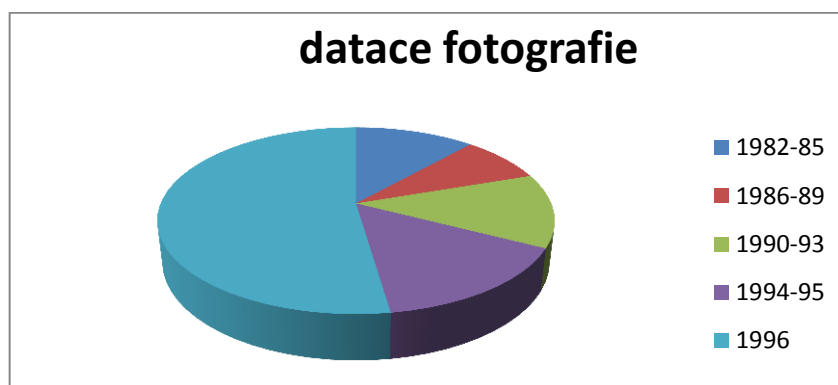
### 3. fáze – kvalitativní analýza na základě sémiologické interpretace

Záměrem této závěrečné fáze výzkumu je předložit analýzu dekodovaných znaků symbolického násilí a způsobů konstruování genderové identity frekventantů analyzovaných fotografií

#### 7.3 Výsledky obsahové analýzy

##### 7.3.1 Výsledky 1. fáze obsahové analýzy

###### 1. Datace fotografie



Z uvedených dat je patrné, že nejvíce fotografií bylo pořízeno v roce 1996, vzhledem k způsobu pořizování snímků tato skutečnost může být způsobena faktem větší zkušenosti fotografů. Je ovšem také potřeba do interpretace tohoto výsledku zahrnout společenské změny, které nastaly po roce 1989, a které ovlivňovaly také chování osob, jež mohly být ochotnější zapojit se do projektu a svoji fotografii tvůrcům souboru zanechat ke zveřejnění.

## 2. Počet frekventantů na fotografii



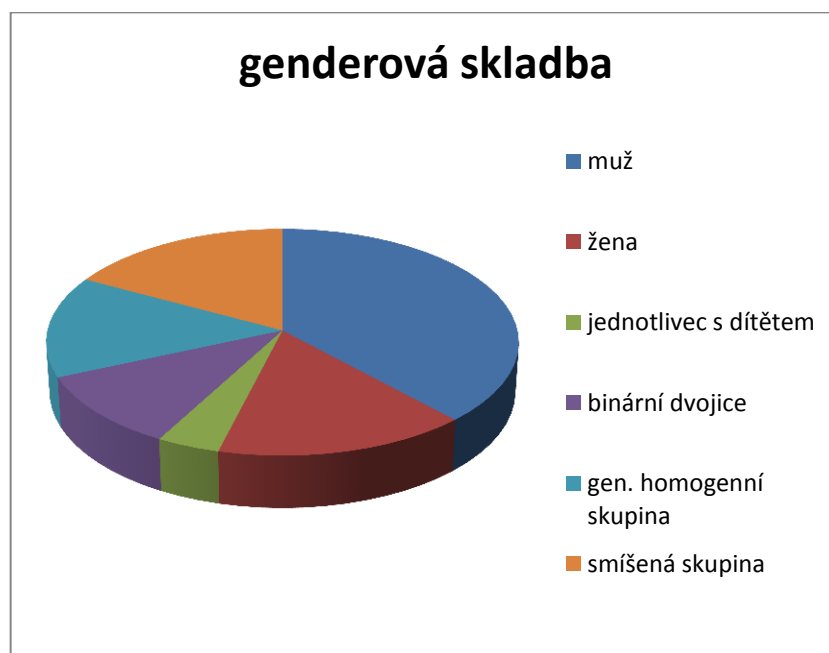
Tato data poskytují informaci o skutečnosti, že v rámci projektu k fotografování lidé nejčastěji přistupovali individuálně. S narůstajícím počtem osob, které společně ke zhotovení snímku přistoupily, pak klesá počet fotografií v souboru. Tento fakt je potřeba interpretovat také vzhledem ke skutečnosti, že pořízené fotografie byly frekventantům darovány. Ze strany frekventantů se tak může jednat o vyjádření touhy získat profesionální ateliérovou fotografii zdarma.

### 3. Věková skladba



V kategorii věkové skladby je vidět celkem rovnoměrné zastoupení všech proměnných. Je tedy zřejmé, že věk frekventantů není výrazným faktorem, který by ovlivnil rozhodnutí zúčastnit se fotografování. Ovšem je zde patrná mírná sestupná tendence výskytu fotografií osob tohoto souboru se zvyšujícím se věkem. Zajímavou je proměnná, která dokládá výskyt fotografií zachycujících vícegenerační skupiny osob.

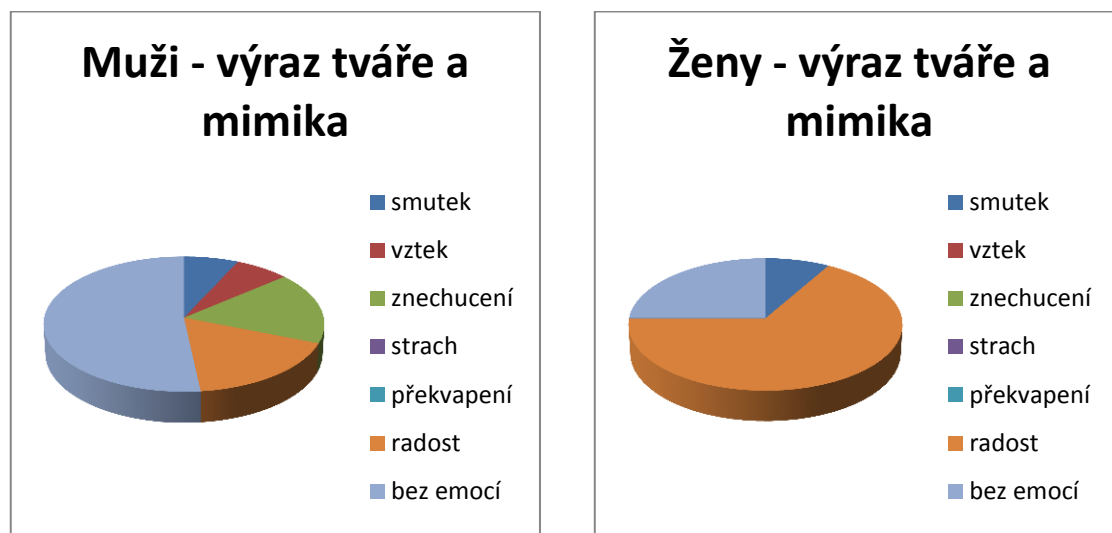
#### 4. Gender aktérů ve zřetelně jasné formě



Nejvíce fotografií zobrazuje muže, počet žen oproti mužům je téměř třetinový, tento fakt je možno interpretovat jako nechuť žen k individuální prezentaci. Tato nechuť může být způsobena genderovou rolí, která ženy odsouvá do vnitřní, soukromé sféry a submisivnímu habitu žen, díky kterému k individuální prezentaci raději nepřistupují (viz kap. 2.1.). Ženy k fotografování přistupují raději v binární dvojici jako součást heterogenního páru anebo ve dvojici s dalším ženou, popřípadě s dítětem. Domnívám se, že ženy jsou více ochotny prezentovat se v roli ženy, manželky, matky či přítelkyně než zcela individuálně.

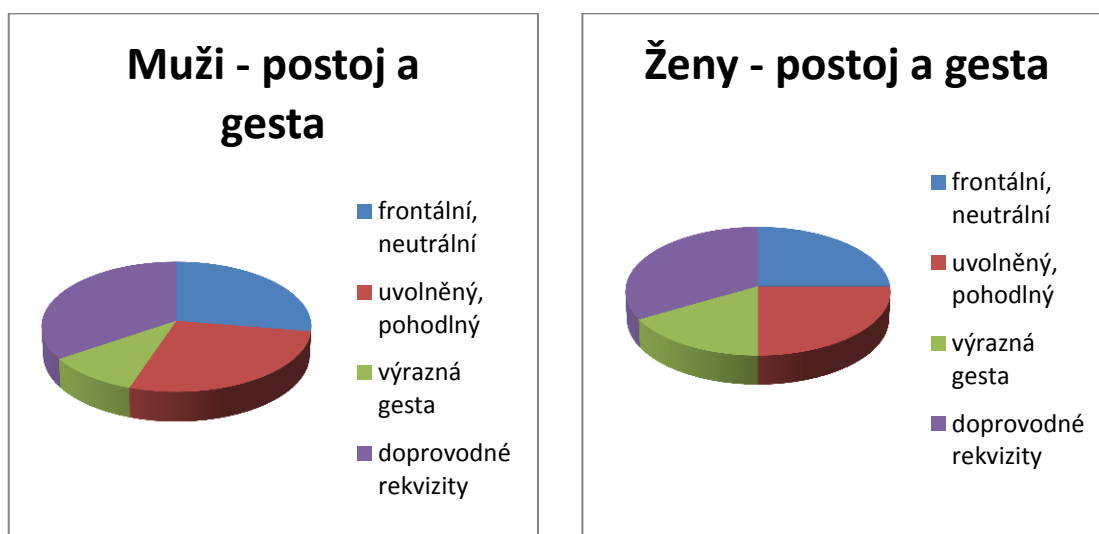
## 7.3.2 Výsledky 2. fáze obsahové analýzy

### 1. Výraz tváře a mimika



Nyní máme k dispozici srovnání výrazu tváře a mimiky v obou genderových kategoriích. Tvrzení, že „ženy jsou více emotivní“ (Trnka, 2008: 162 In: Blažek, 2008), zde není podloženo obsazením celé škály emočních výrazů. Tento jev lze interpretovat způsobem, že ženy věděly a očekávaly, že budou fotografovány, a tak měly dostatečný časový limit k inscenaci výrazu, jakým se chtěly prezentovat. Muži obsazují více kódů, ve škále obsazené muži nechybí například takové emoce jako je vztek i znechucení. Ovšem i v případě mužů je nejčastěji obsazený kód neutrálního výrazu.

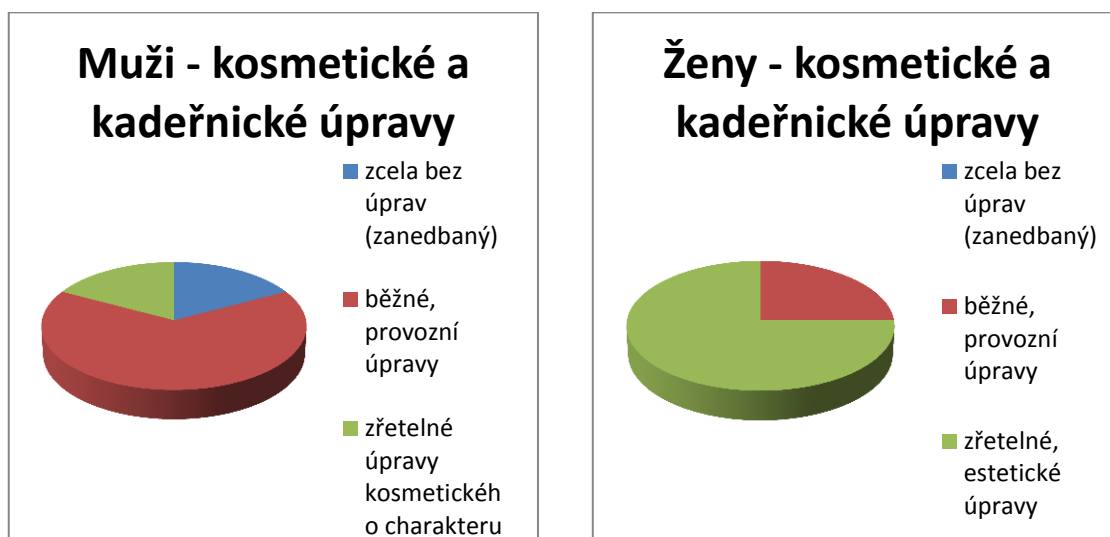
## 2. Tělesný postoj a gesta



Kód, který jsem označila jako neutrální, přímý, je ve skupině žen i mužů zastoupen poměrně rovnoměrně. Obdobnou výpověď podávají i další skupiny kódů pro tělesný postoj a gesta. Snad jen kód označující výrazná gesta je více preferován ženskými frekventanty, toto zjištění koreluje s výsledkem předchozí kategorie kódů zachycující výraz tváře a mimiku.

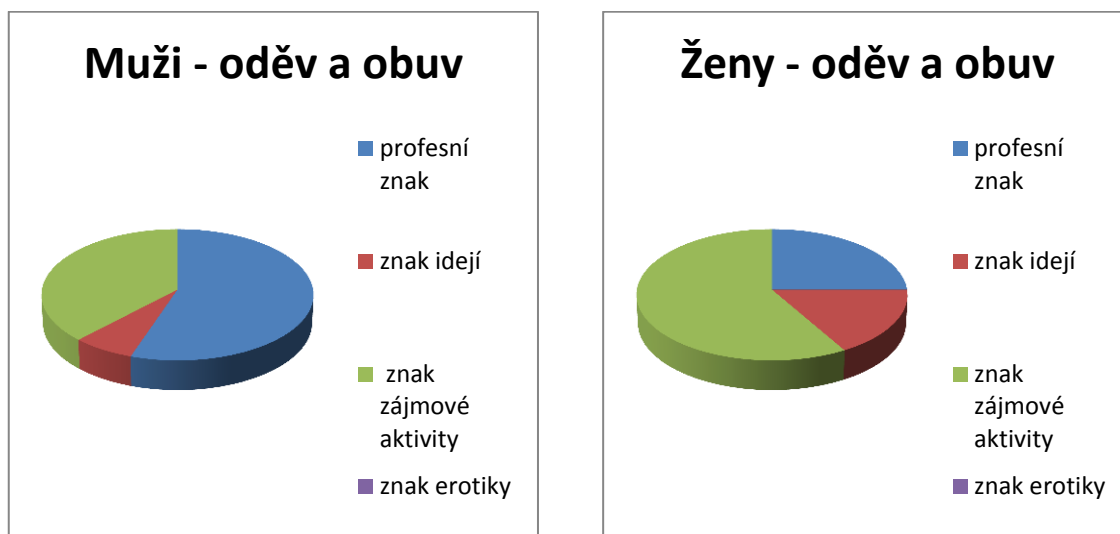


### 3. Kadeřnické a kosmetické úpravy



Ženy v této kategorii kódů zahrnujících kadeřnické a kosmetické úpravy projevují převahu v oblasti zřetelných úprav. Toto zjištění není nijak překvapivé a zcela podporuje tendence žen k vědomému zaujímání takového habitu žen, které vyžadují speciální úpravy zevnějšku, aby vyhovovaly normativním požadavkům, kladeným na jejich vzhled. Oproti tomu, žádná z fotografovaných žen neprezentovala znaky zcela zanedbaného zevnějšku. Srovnáním s poměrným zastoupením v mužské skupině zde docházíme k výsledku, že ženy kladou úpravám svého zevnějšku značnou důležitost a význam. Výsledky této kategorie bych doplnila o citaci; „péče o vlastní vzhled je jedním z výrazných znaků současné ženy. I když se všeobecná péče o tělo promítla do životního stylu určité skupiny mužů, (...), tak muži ve velké většině zachovávají svůj tradiční postoj: diktují svoji představu krásy ženám. Na sebe již tak náročné požadavky nemají“ (Skarlantová, 2007: 60).

#### 4. Oděv a obuv



Rozdělení této kategorie na celkem čtyři varianty oděvu jako znaku vychází z již zmiňované publikace *Oděv jako znak*. Ve volbě oděvu, kterou ženy preferují, převažuje volba oděvu jako znaku zájmové aktivity. Tento výsledek by mohl vypovídat o snaze žen svým oděvem zdůrazňovat svoji individualitu či pokládání důrazu na individuální možnost volby oděvu jako výrazu své identity, včetně akceptace proměnlivých módních trendů (Skarlantová, 2007: 38).

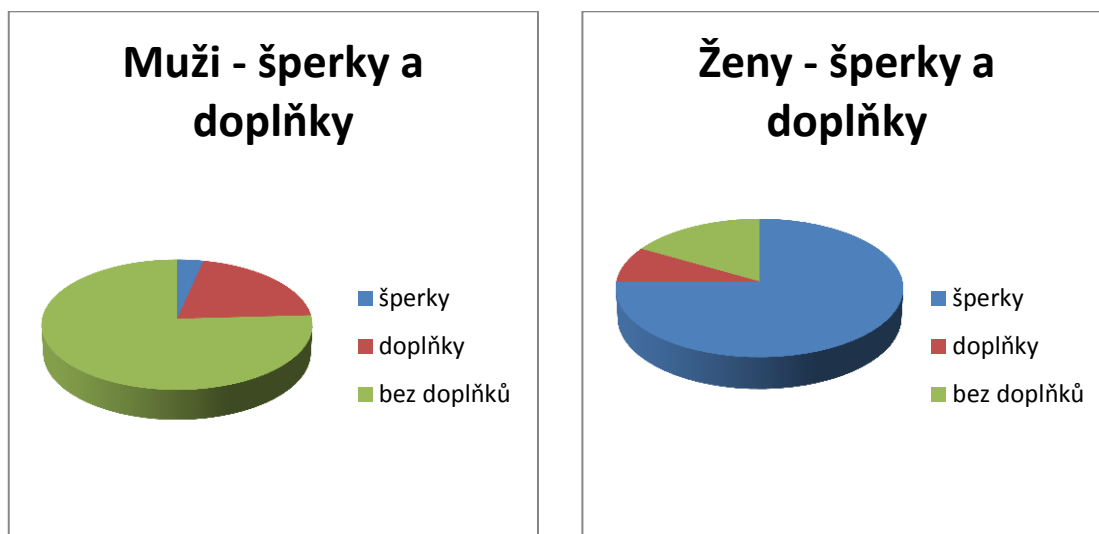
Pracovní oděv, v případě fotografovaných žen, pouze v jednom případě naplňuje znaky tzv. „profesního kostýmu“ (Skarlantová, 2007: 140). Ostatní frekventantky z této skupiny byly oblečeny do profesního oděvu spíše manuálně pracujících (montérky, vatovaný kabát, kuchařská zástěra). Oproti tomu muži ke své prezentaci na portrétních fotografiích byli častěji fotografováni v profesním oděvu, zde také byly zachyceny oděvy jak z oblasti manuálně pracujících, které se svým druhem příliš nelišily od ženských variant – montérky, vatované

kabáty, atd. Mužskou variantou „profesního kostýmu“ je pánský oblek ve stylu „manažérského stylu odívání“ (Skarlantová, 2007: 142). Autorka podotýká, že řada firem přísně definuje v interních kodexech styl oblékání svých zaměstnanců v tzv. „dress code“. Dochází tedy k jevu, že oděv jako profesní znak funguje často i jako znak společenského statusu. „Znak horizontální pracovní struktury společnosti se v určité situaci může změnit v znak vertikální hierarchie (Skarlantová, 2007: 138).

Proměnné, určující oděv jako znak idejí a názorového postoje, jsou poměrně málo zastoupeny v obou skupinách. V případě frekventantek (i frekventantů) na analyzovaných fotografiích se jedná především o prezentaci příslušnosti k subkulturám mládeže volbou oděvu a doplňků, které tuto příslušnost deklarují (specifické, vysoké šněrovací boty, ozdobné etnické přívěšky, atd.).

Oděv jako erotický znak není zastoupen v žádné skupině. K takto vyhraněnému stylu své osobní prezentace nepřistoupila žádná z frekventantek individuálních portrétních fotografií. Tuto kategorii je potřeba posuzovat v kulturním a společenském kontextu období, kdy byly fotografie pořízeny. Je potřeba také akceptovat snadnost záměny módních trendů za znaky erotické. Pokládám za potřebné znovu ozřejmit, jaké znaky jsem metodologicky určila jako erotické. Jedná se o zdůrazněné erotogenní zóny lidského těla a odhalené intimní tělesné partie. Tyto znaky, konotující příslušný oděv jako erotický znak, jsem nenalezla. Je ovšem potřeba upozornit, že znaky oděvu jako erotického znaku se vyskytovaly, ale pouze na skupinových fotografiích, převážně na fotografiích dvojic.

## 5. Šperky a doplňky



Kategorie doplňků vypovídá o snaze žen při prezentaci používat šperky jako obvyklý doplněk. Šperk v podobě náušnic, prstenu, kovového řetízku s přívěskem je na fotografiích žen často přítomen, často i vícenásobně (tento jev jsem však neakcentovala, při analýze jsem registrovala pouhou přítomnost jakéhokoliv šperku). Kód ostatních doplňků zaznamenává přítomnost takových osobních předmětů jako jsou brýle, tašky, jízdní kola, či ostatní předměty, které fotografované osoby měly při sobě. Bez doplňků či šperků bylo vyfotografováno velmi málo žen. Usuzuji, že pro fotografované ženy je skutečně typické nosit šperky a tzv. se zdobit. Muži pak preferují spíše praktické doplňky, či předměty.

## **7.4 Kvalitativní analýza vybraných fotografií**

### **7.4.1 Výzkumná otázka**

Cílem této kvalitativní analýzy je pomocí sémiologické interpretace vybraných fotografií zjistit, jakým způsobem je konstruována genderová identita a symbolické násilí.

- 1) Jakým způsobem – jakými prostředky se odehrává kulturní a sociální konstrukce genderové identity žen v sémioprostoru portrétních fotografií?
- 2) Jaké znaky symbolického násilí jsou zřetelné na portrétních fotografiích žen?

Způsob prezentace aktérů jednotlivých fotografií je v kontextu této analýzy chápán jako výsledek mocenských a kulturních praktik v určitém společenském prostoru. Tyto způsoby nejsou chápány ve smyslu individuálního projevu, ale jako výsledek strategie aktérů, kterými upevňují nebo rozvolňují svoji genderovou identitu.

Předkládaná analýza by měla odhalit, jakými způsoby se symbolické násilí vizuálně projevuje v sebeprezentaci žen na portrétních fotografiích, a zviditelnit to, co je vnímáno jako dané a neměnné.

### **7.4.2 Metodologie analýzy vybraných fotografií**

K interpretaci jsem vybrala 10 fotografií, které zachycují ženy jako frekventantky fotografie buď individuálně anebo ve dvojicích, popřípadě s dítětem. Domnívám se, že analýzou znaků, kterými ženy mohou prezentovat své „ženství“, lze lépe zachytit dynamiku procesu

sociální konstrukce ženství a zároveň i symbolického násilí, kterému jsou ženy vystaveny.

Metodu kvalitativní sémiologické analýzy jsem vyhodnotila jako nejvhodnější k dekódování znaků symbolického násilí patrného v prezentaci žen v portrétních fotografiích.

Verbální popis frekventantek portrétních fotografií jsem dekodovala pomocí rozdělení na skupiny kódů, které jsem v označila přímo v textu jednotlivých verbálních interpretací fotografií.

Jedná se o tyto základní skupiny kódů:

Kód 1: Oblečení, obuv -
Kód 2: Postoj, mimika, gesta
Kód 3: Kadeřnické, kosmetické a jiné úpravy zevnějšku
Kód 4: Ozdoby a šperky

Pro potřeby své analýzy jsem upravila principy feministické poststrukturální analýzy, jak je ve své stanovily Daviesová a Gannonová (2005: 319–320 In: Zábrodská, 2009: 91).

Předkládaná sémiotická interpretace portrétních fotografií popisuje prostředky, kterými se subjekty prezentují v rámci fotografování chápané jako specifické sociální interakce.

Sebeprezentace aktérů fotografií není analyzována se záměrem nalézt obecně závaznou genderovou identitu, ale vynést do popředí způsoby, jakými se odehrává konstrukce ženské identity a potvrzování symbolického násilí.

Dekódované znaky jsou signifikací způsobu, jakým konstrukce a performativita genderu probíhá v konkrétním kontextu. Nejsou však

schopné obecně ani statisticky vypovídat o objektivní povaze genderové identity, která je vždy subjektivně prožívána a používána.

Protože záměrem této analýzy není dekonstrukce rodových identit ani binárních kategorií mužství a ženství, ale spíše zmíněné „zviditelnění“ mocenských diskurzivních praktik, označuji subjekty ve své interpretaci fotografií jako ženy, popř. muže či děti.

### **7.4.3 Role interpreta**

Vzhledem k okolnosti, že pozici interpreta nelze oddělit od samotného výzkumu, je třeba tento fakt podrobovat neustálé reflexivitě (Bourdieu, 2012). Sám interpret je bezesporu součástí sociálního prostoru, který zkoumá, a působí na něj tytéž diskurzivní praktiky v hierarchické struktuře společnosti, kterou sám zkoumá. Proto je předkládaná interpretace pouze dočasným výsledkem výzkumu založeného na interpretaci daných fotografií. Tyto fotografie mohou být analyzovány a dekodovány ze zcela odlišných pozic a mohou být i reinterpretovány z odlišných hledisek. S vědomím potřeby zahrnout do tohoto výzkumu reflexivitu jako jeho integrální součást tento aspekt přijímám a беру v potaz. Výsledky mého bádání jsou bezesporu ovlivněny mým habitem heterosexuální ženy, sestry a dcery, partnerky a přítelkyně, pracující matky, studující filozofickou fakultu v prostředí české společnosti druhého desetiletí 21. století.

## 7.5 Sémiotická interpretace vybraných fotografií

### Fotografie č. 1 – 1995

Fotografie zobrazuje Muže a Ženu s malým dítětem. Tyto tři postavy umístěné ve středu záběru navozují zprávu o svém vztahu dynamikou vzájemných dotyků a rozmístěním v prostoru. Muž drží okolo ramen Ženu, vzhledem k tělesné blízkosti a charakteru tohoto gesta se jedná o párovou dvojici, nevíme však přesně, o jaký druh vztahu jde, resp. neznáme jeho legitimitu. Můžeme uvažovat o kategorii přítele, životního druha, manžela. Žena vzpřímeně stojí, nikoho se nedotýká, všechna gesta, dotyky, které na snímku vidíme, jsou směřovány k ní. Ona sama dotyky pouze přijímá. S jejím vzpřímeným postojem koresponduje i její přímý pohled k divákovi. Třetí postavou je dítě. Je to chlapec ve věku 5–8 let, stojí natočen kolmo k Ženě a rukama svírá Ženino tělo v gestu, které konotuje potřebu ochrany a podpory. Oděv všech osob je letní, volnočasový. Muž je oblečen pouze do trička s krátkým rukávem a krátkých šortek, na nohou má běžné kožené sandály. Jeho vlasy jsou odrostlé, delší a působí dojmem jakési rozevlátosti, není čerstvě oholený. Žena svou výškou dosahuje k Mužovým ramenům. Je oblečena do dlouhých šatů volného střihu, které jsou ušity z poměrně tmavé textilie, vzorované abstraktně-rostlinnými motivy. Na nohou má kožené sandály. Tmavé vlasy má stažené dozadu, do obličeje spadá ofina. Na očích má dioptrické brýle a okolo krku na tenkém řetízku křížek. Chlapec je oblečen do volné košile větší velikosti s vyhrnutými rukávy a do volných kalhot v délce ke kolenům, na hlavě má plátěnou čepici s kšiltem. Postavy na fotografii lze připodobnit k sousoší, jejich výrazy ve tváři vzbuzují pocit strnulosti a sevřenosti. Ačkoliv Muž je nejvyšší postavou, Žena se zde stává jednoznačně ústřední a dominantní postavou celku. Tato



vztahová dominance je vyjádřena již zmíněným popisem dynamiky vzájemných dotyků.

**Referenční znaky** vyjadřující úroveň **studia** jsou zahrnuty v popisu oblečení, úpravy zevnějšku i tělesných postojů a mimiky jednotlivých frekventantů snímku. **Punctum** tohoto snímku je ve výrazu malého chlapce, který ukazuje svou bezradnost a touhu nalézt úkryt a ztracenou jednotu s matkou, ze které byl vytržen symbolickým řádem kultury, který na snímku zastupuje postava otce. Chlapec, konfrontován s realitou aktu fotografování jako střetu s nutností presentace (zaujmout určitou pózu, výraz), bezděky vyhledává známé útočiště, které však již ztratilo kouzelnou moc symbiózy a splynutí. Chlapec obklopen svými rodiči zůstává sám a této samotě již bude muset čelit celý svůj život.

### **Fotografie č. 2 – 1996**

Na snímku je vyfotografována dvojice mladých lidí ve věku do 25 let. Na úrovni **studia** lze vidět, jak Mladík drží jednou rukou Dívku okolo ramen. Dívka je mírně pootočena směrem k mladíkovi. Oba stojí vzpřímeně a hledí přímo do objektivu fotoaparátu. Dívka se mírně usmívá. Je štíhlá a svou výškou dosahuje k Mladíkovým ramenům. Její vlasy v délce po ramena jsou zřetelně odbarveny na velmi světlý odstín, u kořínků jsou vidět výrazné odrostlé a neodbarvené vlasové partie. Nalíčená je buď jemně, nebo možná vůbec. Oblečena je do volného trička bílé barvy a ještě volnější kostkované košile. Dále má na sobě rifle světlé barvy a na nohou výraznou sportovní obuv. Přes rameno jí volně visí batoh koženého vzhledu. Okolo krku, přes tričko, má zavěšený poměrně silný řetízek vyrobený z lesklého kovu. Mladík má polodlouhé vlasy končící na krku, jde o účes typu mikádo. Je hladce oholen. Oblečený je do kostkované košile, kterou má volně

zapnutou. Dále pak má světlé rifle a na nohou taktéž sportovní obuv. Přes jedno rameno mu visí černý batoh. Dvojice působí stejnorodým dojmem, jsou nápadně podobně oblečeni do kostkované, zřejmě flanelové košile a kalhot riflového typu. Také obuv mají oba sportovní. Přes popisovanou stejnorodost této dvojice, lze pozorovat, že Dívka se však i přes „unisex“ styl oblékání stylizuje do ženské role úpravou svého zevnějšku. Svědčí o tom odbarvené vlasy a jejich nakadeření. Chlapcova úprava zevnějšku naproti tomu působí velmi jemným, až ženským dojmem.

Tento snímek obsahuje prvek **puncta** ve dvojnásobném provedení. **Punctem** je barva dívčích vlasů, její umělá záře, která doslova bodá a zraňuje, v pozadí odlesku této záře, lze vnímat snahu o dosažení statusu obdivované bytosti a podoby zidealizovaného obrazu ženství. V jemných rysech mladíka, jeho juvenilních rysech, se zrcadlí **punctum**, které vzbuzuje pocity jakési až dojemnosti a bezbrannosti. Znaky symbolického násilí jsou na této fotografii čitelné ve snaze Dívky po dosažení ideálu krásy v podobě zářivých pramenů vlasů, jejichž denotativní popis zároveň konotuje touhu po změně zevnějšku.

### **Fotografie č. 3 – 1999**

Tato fotografie v rámci **studia** zobrazuje Muže a Ženu staršího věku. Dvojice zaujímá frontální postoj, který tomuto páru dodává ráz důstojnosti. Muž je mírně vpředu před Ženou. Žena stojí v jeho těsné blízkosti. V postoji této dvojice není žádná osobitost, v mimice obou postav je patrný mírný úsměv, který může být tlumen vědomě – možná kvůli chybějícímu či nekompletnímu chrupu. Žena je oblečena do vzorovaných propínacích šatů, přes které má oblečený propínací svetr s dlouhými rukávy. Na hlavě má uvázaný světlý šátek se vzorem a tmavým okrajem. Způsob uvázání je tzv. „na babku“. Na nohou má

silné neprůhledné silonové punčochy a světlé střevíce bez podpatku. Zpod šátku „vykukují“ prošedivělé vlasy sčesané z čela, obličej nemá nalíčený. Muž je oblečen do tmavého saka s kostkovanou košilí bez kravaty a ve výstřihu saka je možno zahlédnout pletený pulover. Dále je oblečen do tmavých kalhot, a na nohou má sandály koženého vzhledu s uzavřenou špičkou. Na hlavě má čepici se štítkem, zcela šedivé vlasy jsou nakrátko sestřižené. Je hladce oholen. Z této dvojice působí muž dojmem větší péče o zevnějšek či alespoň snahy o úpravnější vyznění. To může být způsobeno tím, že mužský oděv, který je určen pro události slavnostnějšího rázu, je lépe udržovatelný a zároveň univerzálnější než ženské oblečení, které je variabilnější, ale také více podléhá poškození, a jeví větší známky opotřebovanosti. Také skladba jednotlivých oděvních součástí je v případě ženského oblečení náročnější na údržbu.

Tato fotografie **konotuje** znaky tradičního **patriarchálního uspořádání** heterosexuálního páru. Tradiční mužská nadvláda je **konotována** stylem oblečení muže, který si stále uchovává znaky důstojného, mužného tradičního obleku, oproti tomu žena, jejímž úkolem již není úděl ztělesňovat krásu a péči, nýbrž ženin vzhled hovoří o těžké a hlavně neustávající práci a péči o druhé. Sama žena na fotografii stojí v ústraní, muž je tím, kdo hovoří, v tomto případě vizuálně reprezentuje pár jako celek. Ženina přítomnost je zde nutná pro úplnost sdělení, vždyť koho by muž reprezentoval, jestliže by nebyl součástí páru. Svým postojem dává divákovi zřetelné znát, že je tím, kdo je zvyklý být zodpovědný. Ženina zodpovědnost je symbolizována jejím pracovním, praktickým úbořem.

## Fotografie č. 4 – 1996

Fotografovaný pár tvoří velmi mladý Muž a Dívka. Úroveň **studia** zachycuje dvojici, která stojí ve frontálním postoji k fotoaparátu, oba přímo hledí do objektivu. Mladík nejeví žádné známky mimiky, Dívka se plně usmívá. Vzájemně se drží za ruce, prsty mají zaklesnuté do sebe. Tento pár je trochu výjimečný tím, že pro akt fotografování oba referenti zvolili minimální množství oděvu. Mladík je oblečen do manšestrových kalhot s koženým opaskem s výraznou sponou, Dívka má sobě oblečené pouze obepínající riflové kalhoty světlé barvy a černou podprsenku, která je evidentně určena jako spodní prádlo. Mladík i Dívka mají na nohou šněrovací obuv se silnou podrážkou. Mladík drží v pravé ruce podél těla stvol rákosu mířící dolů k zemi, na této ruce má náramek zhotovený z kůže nebo silné textilie. Okolo krku má zavěšené celkem tři ozdobné doplňky, jedná se o smyčku z koženého materiálu a o dva kratší náhrdelníky s ozdobným přívěskem. Dívka má těsně kolem krku uvázanou koženou šňůrku bez přívěsku, krátký náhrdelník z lesklých skleněných nebo kovových korálků doplněných květinovým dekorem a poměrně výrazný a masivní přívěsek tmavé barvy a květinovým dekorem. Mladíkova tvář je hladce oholena, postrádá jakoukoliv mimiku. Jeho vlasy jsou krátce zastřižené. Dívka má světle odbarvené vlasy splývající po ramenou. Je nalíčená a tvar jejího obočí je pečlivě udržovaný.

**Symbolické násilí** je patrné v dynamice mimického projevu fotografované dvojice. Dívčin plachý úsměv konotuje rozpaky a nejistotu, kterou v Mladíkově výrazu již nenacházíme. Dívka svůj zevnějšek podrobuje kosmetickým a kadeřnickým úpravám, snad touží dosáhnout stylu odvážné a sebejisté femme fatale díky výrazně světlé barvě vlasů a stylu nalíčení, který vytváří kontrast s jejím mládím.

Dívčina nejistota pramení snad z neobvyklé situace, kterou fotografie zachycuje. Znak **puncta** tohoto snímku je v kontrastu bílé barvy dívčiny pokožky a černého prádla, v rozporu nejistého postoje dvojice držící se za ruce a zároveň odhodlaného odkrýt maximum oděvu.

Situace, kterou fotografovaný pár rozhodl zachytit, je plná napětí, rozporů, nejistoty i vzpoury mládí.

### **Fotografie č. 5 – 1996**

Tato fotografie zobrazuje ženu ve věkové kategorii 41–60 let. Referenční znaky na úrovni **studia** ukazují Ženu, která stojí ve frontálním postoji, obě ruce má založené v bok a nohy jsou mírně rozkročené. Ve výrazu její tváře je patrný úsměv, avšak ústa má pevně sevřená. Ženiny vlasy lemující obličej jsou uměle zkadeřené a odbarvené na velmi světlý odstín. Obličej je nalíčený, oči zvýrazněny černými linkami a obočí vytrhané do velmi úzkého tvaru a tmavě vybarveno tužkou na obočí. Rty jsou nalíčeny rtěnkou poměrně světlého odstínu. Na krku je zavěšen silný řetízek, který je zhotoven z lesklého kovu. Masivní trup ženy je oblečen do halenky bez rukávů s ozdobně vyšíváním předním sedlem, okolo pasu má žena uvázanou krátkou zástěru taktéž bílé barvy s potiskem ve tvaru velkého čtyřlístku a špatně čitelného německého textu. Dále má oblečeny dlouhé riflové kalhoty a na nohou tmavé pantofle s volnou špičkou. Nehty na nohou má nalakované. Na nehtech rukou však žádný lak vidět není, jsou krátce zastřižené. Ženino oblečení i rázný postoj, který zaujala, konotuje znaky ženina pracovního vytížení, od něhož si jenom na chvíli odskočila, aby si nechala zhotovit fotografii. Můžeme zde vyčíst ženinu čínorodost, aktivitu a práci, která na ni čeká. Stejně aktivním způsobem žena přistupuje i ke svému zevnějšku. Vlasy jsou upravované, byla změněna barva i struktura, účes je však praktický pro práci. Obličej je

nalíčený, vysoce zdvižené, upravené oblouky obočí **konotují** výraz údivu. Úprava rukou je podřízena jejich funkčnosti. Lak na nehtech prstů nohou však nepřekáží, tak je mu ponechána funkce ozdoby. Vidíme zde snahu po naplnění potřeby a touhy: zastat svoji práci a být pěknou tak, jak mohu být. Co je však potřebou a co je touhou? Nacházíme se v mezním bodě úvah, kam až můžeme dohlédnout.

### **Fotografie č. 6 – 1996**

V rámci **studia** na fotografii vidíme Ženu ve věku 20–40 let, spíše v dolních hranicích tohoto rozptylu. Stojí frontálně k divákovi. Oběma rukama svírá černou, koženou aktovku na spisy. Levou nohu má mírně předsunutou před trup. Výraz její tváře ustrnul v mírném úsměvu. Má poměrně krátce střižené vlasy, které jsou obarveny na světlý odstín a upraveny do účesu, jenž působí dojmem krátce střiženého mikáda evokujícího typ účesů charakteristických pro emancipované ženy předválečných let. Její oči jsou zcela nenápadně nalíčený, k líčení rtů použila rtěnku velmi světlého odstínu. Oblečena je do dámského kalhotového kostýmu, volnějšího střihu. Pod klopami saka lze zahlédnout volně uvázaný pestrý šátek, jehož přítomnost narušuje strohost jednobarevného kostýmu. Na nohou má černé páskové, kožené střevíce s plnou špičkou a podpatkem. Její oblečení je doplněno šperky z lesklého kovu, na uších má kruhové náušnice, na levé ruce tenký kovový náramek a na třech prstech prsteny. Její celkový zjev vyvolává dojem ženy, která buduje svoji profesní kariéru a snaží se dostat požadavkům „dres code“ svého zaměstnavatele. Vidíme zde ženskou obdobu mužského stylu, který konotuje znaky profesního vzestupu a úspěchu. Šperky, jemné líčení a další referenční znaky feminity však konotují, že žena stále svoji feminitu musí vhodnými způsoby prezentovat.

Znakem **symbolického násilí** v prezentaci této ženy je především důraz, jenž je kladen na prezentaci feminity ženy, která se zřejmě pohybuje v mužském kariérním světě. Tato žena se snaží nalézt svoje místo a cestu, která by jí umožnila prezentovat své profesní kvality a zároveň stále být ženou, která v modu genderového řádu pečuje o svůj zevnějšek a do těchto zkrášlovacích činností investuje čas a energii. Žena toužící po uznání svých profesních kvalit stále potřebuje signalizovat své genderové zařazení a neodmítat či zpochybňovat ustanovené zvyklosti genderového řádu. Žena formu své prezentace podřizuje genderovým a estetickým požadavkům kladených na jedince, který se snaží udržet si habitus příslušníka elitní vrstvy a požadovaným způsobem prezentovat svůj socio-ekonomický i kulturní kapitál formu zvoleného oděvu i úpravy zevnějšku.

### **Fotografie č. 7 – 1990**

Na fotografii vidíme ženu, která již překročila věkovou hranici 60 let. Její vlasy jsou upraveny trvalou úpravou vlasů, která je již značně odrostlá, jinak při úpravě jejích vlasů nejsou viditelně použity žádné jiné kadeřnické techniky. Barva vlasů je přirozená, zřetelně vidíme šedivé až bílé přirozené tónování. Vlasy jsou zastříženy do délky dosahující krčních partií. Úsměv ženy není zřetelný, pouze ho tušíme v očních partiích, ústa jsou pevně sevřená. Postoj ženy je uvolněně frontální, stejně jako její pohled do fotoaparátu. V pravé ruce žena drží větší tašku se dvěma uchy, vyrobenou z plastového materiálu. Oblečena je do šatů a dámského saka, tyto oděvní součásti jsou ušity ze stejného materiálu světlé barvy s opakujícím se drobným geometrickým vzorem. Šaty mají výrazný límec přehrnutý přes sako, který nahrazuje klopy saka. Sako je v oblasti pasu zapnuté na jeden knoflík. Oděv je v délce pod kolena, na nohou má žena oblečené

punčochy či punčocháče středně tmavého odstínu, které jsou značně neprůhledné. Obuty má světlé sandály pohodlného tvaru, s volnou špičkou a patou, na klínovém podpatku.

Tento popis nám umožňuje formou **studia** analyzovat referenční znaky této fotografie. **Punctum** tohoto snímku lze umístit do ženina gesta, kterým svírá v ruce tašku. Taška je poměrně objemná, v jejích útrokách tušíme nakoupené potraviny, rozeznat lze i hrdlo zavřené lahve. Přítomnost této objemné tašky zhmotňuje všechny ty osoby, o které se Žena stará, vyjádřením jejího života je starost o druhé, kteří jsou momentálně nepřítomni, jejich potřeby však ženu neopouštějí. Často se vyskytuje fráze, která o ženě hovoří jako o nositelce života, žena opravdu stále nosí děti, nákupy, jídlo, dárky, potřeby každodenního života jsou ženami neslyšně přenášeny a jsou tak symbolem břemena, které ji neopouští.

### **Fotografie č. 8 – 1995**

Tato fotografie ukazuje trojici postav. V optice čtení snímku formou **studia** vidíme Ženu, Muže středních let a Dítě, chlapce nejmladšího školního věku. Všichni frekventanti na této fotografii stojí zpříma. Žena vpravo, Muž vlevo a Dítě stojí uprostřed. Vzájemné dotyky jsou zachytitelné pouze v gestu Muže, který má pravou ruku položenou na partiích ženiných zad, a Ženy, která nenápadným gestem drží chlapce pravou rukou okolo ramen. Mužovo gesto, kterým je symbolizována mužská dominance, je provedeno velmi subtilním, jemným způsobem. Možná není ani jedním z aktérů tohoto snímku prožíváno jako způsob vyjádření mocenského uspořádání dynamiky párové prezentace. Ale domnívám se, že takto je automaticky sdíleno. Tento způsob zcela nenásilného zobrazení gesta, které lze interpretovat v mocenském diskurzu, je pro mne **punctem** a vybízí



mne k úvahám o oprávněnosti mého tvrzení, ale sami aktéři dávají odpověď. Gesto péče, opatrovnictví dominance se na snímku opakuje a najednou vystupuje zcela zřetelná hierarchie této rodiny. Muž poskytuje oporu a ochranu Ženě. Žena pak totéž předává malému synovi, který je nejslabším členem skupiny. Žena je oblečena do tílka bez rukávů středně tmavé barvy a propínací sukně s květinovým potiskem sahající do půl lýtek. Na nohou má letní obuv s jedním páskem přes nárt. Jinak nemá žádné doplňky, ani šperky. Má nakrátko sestříhané vlasy, není nalíčená a ani její vlasy nejsou patrně nijak barevně upravované. Její tvář se neprojevuje žádnou mimikou. Muž má oblečenou polokošili se svislými proužky, má rozepnutou partii u krku, tento ležérní styl je umocněn tím, že košile není zastrčena do kalhot a volně splývá přes pas. Dále je oblečený do dlouhých kalhot, na nohou má uzavřené kožené polobotky. Na levém zápěstí má masivní klasické náramkové hodinky. Vlasy má hladce sčesané dozadu a jeho tvář je hladce oholena. Dítě je oblečeno do lehké soupravy tílka a trenýrek s horizontálním proužkem. Tílko má téměř přes celý trup barevný potisk s obrázkem zvířecí figurky a nápisem „Supercat“. Na nohou má světlé ponožky a kožené sandály. Na hlavě má nasazenou čepici s kšiltem baseballového typu, na které je také v oblasti nad štítkem jakýsi potisk či nášivka. Vlasy má krátce zastřížené, výraz jeho dětské tváře je vážný.

**Referenční znaky** fotografie nám podávají obraz skupiny postav, vypovídají o stylu a způsobu oblečení a úpravy zevnějšku. **Punctum** tohoto snímku leží v bohaté dynamice vzájemných dotyků, které dávají tušit o způsobu sdílení citů a vztahů této rodinné skupiny.

## Fotografie č. 9 – 1995

Na této fotografii vidíme Ženu mladšího věku, kterou jsem v 1. fázi analýzy zařadila do věkové skupiny osob mezi 21– 40 lety. Výraz její tváře je vážný, dalo by se říci, že strnulý, není možné zaregistrovat mimickou činnost ve tváři. Její pohled je přímý. Žena stojí mírně pootočená doprava, s předsunutou pravou nohou. Výrazné jsou ženiny tmavé vlasy, v délce přibližně pod lopatky, které má volně rozpuštěné po ramenou. Vážný výraz obličeje podtrhuje výrazné nalíčení, kdy bylo použito tmavých očních stínů a černé oční linky rámuující obrysy očí. Tvar obočí je upravený, jeho kontury jsou zvýrazněné barvou a zřejmě je žádoucího tvaru dosaženo epilací (vytrháním přebytečných chloupků). K nalíčení rtů je použito rtěnky tmavé barvy s leskem, a konturovací tužky, která ohraničuje tvar a velikost rtů. Žena je oblečená do černé, kožené bundy pánského střihu, tento oděv je pro tuto ženu příliš veliký a neodpovídá její konfekční velikosti, zvláště patrné je to u délky rukávů, která nedovoluje zahlédnout ani část dlaně či prstů. Další oděvní součástí jsou riflové kalhoty světlé barvy s opaskem s velkou kovovou sponou a kožené boty tmavé barvy bez šněrování. Žena nemá žádný šperk či jiné viditelné ozdoby.

Pod bundou, jejíž zip je rozepnutý, můžeme pouze tušit, jaký další oděv či jestli vůbec nějaký žena oblékla. Tento oděv je **punctem** celého snímku, zipem této bundy je vyjádřena zranitelnost a uzavřenost této dívky. Je trhlinou v dokonale uzavřeném obalu nedotknutelnosti aktérky této fotografie. Trhlinou, jež vzbuzuje touhu po odhalení toho, co Žena skrývá. Také vážný „nepohnutý“ výraz tváře konotuje oblast tajemství a touhu po jeho odhalení.

Celková stylizace Ženy na tomto portrétu působí inscenovaným dojmem, o jehož významu se můžeme pouze dohadovat. Ženina

výrazně nalíčená tvář nese znaky pečlivé kosmetické péče, dlouhé vlasy s pravděpodobným barevným kolorováním konotují výrazně prezentovanou „feminitu“, oproti tomu jsou pak v rozporu oděvní součástí „mužského“ charakteru. Tento pravděpodobný cílený rozpor výrazných „ženských“ a „mužských“ znaků dodává snímku náboj, který můžeme charakterizovat jako přitažlivý anebo tajemný.

### **Fotografie č. 10 – 1996**

Rovina **studia** této fotografie ukazuje dvě Dívky ve věkové kategorii do 20 let. Při zhotovení snímku zaujaly postoj, při kterém dochází k vzájemné tělesné interakci. Dívka stojící vpravo má svoji levou ruku přehozenou přes ramena vedle stojící Dívky. Druhou rukou se dotýká svého pravého boku, který je zdůrazněn jeho vysunutím z přirozeného těžiště. Nohy má mírně rozkročené a váha celého těla je přenesena na pravou nohu. Tento tělesný postoj evokuje určitý dominantní a sexuálně erotický náboj. Druhá Dívka stojí k fotoaparátu z profilu, pouze obličej má natočený zpříma k fotoaparátu. Pravou ruku má obtočenou okolo pasu druhé dívky a levou ruku s rozevřenou dlaní a prsty položenou na horní partii stehenní oblasti. Z bočního pohledu je patrné mírné podsunutí pánve a ramena má zakloněná dozadu. Dívka vpravo má tmavé, nakadeřené vlasy s dlouhou ofinou padající do očí. Výraz jejího obličej je vážný, bez mimických gest. Je výrazně nalíčená tmavými očními stíny a k líčení jsou použity i výrazné oční linky, které rámují obrysy očí. Rty má nalíčené rtěnkou a jejich tvar je zdůrazněn konturovací tužkou tmavšího odstínu, než je použitá rtěnka. Oblečena je do poměrně upnutého trička světlé barvy a riflových kalhot s koženým opaskem s velkou kovovou sponou. Na nohou má uzavřenou koženou obuv černé barvy s vysokou podešví. Nehty na rukou jsou výrazně dlouhé, upravené do špičatého tvaru

a nalakované světlým lakem. Druhá Dívka má dlouhé vlasy odbarvené na světlý odstín a svázané do účesu, který zcela odhaluje obličej a další tělesné partie. Usmívá se v širokém úsměvu. Nalíčení obličeje je provedeno v jemnějším stylu, použita je pouze řasenka a tužka na obočí. Její obočí je upravené a dobarvené. Rty má nalíčené rtěnkou s leskem světlého odstínu. Oblečena je do trička s černobílými vodorovnými pruhy, které plně „obtahuje“ její trup a dosahuje pouze do horní části pasu, spíše ke konci žeberních oblouků. Partie pasu tak zůstává odhalena. Dále je oblečena do úzké, krátké sukně z elastického materiálu. Sukně končí v oblasti horní části stehen. Na nohou má dále kožené páskové boty na vysoké podešvi s podpatkem. Její nehty na rukou jsou poměrně krátké a nalakované tmavou, výraznou barvou. Všechny tyto **referenční znaky** vypovídají o **symbolickém násilí**, jemuž se mladé Dívky podřizují v touze po atraktivitě a možném ocenění. Mladé dívky již zakoušejí pocit touhy, která má za úkol vyvolávat dojem, že aktérky této fotografie již ví, jakým způsobem být krásnou a stát se objektem mužského pohledu.

**Punctum** je patrné v tělesném postoji, který dívky při fotografování zaujaly, a způsobu, jakým upozorňují na svoji tělesnost i na svůj vzájemný vztah. Zdůraznění tělesnosti a jakési „dusné erotičnosti mládí“ použitím oděvu a nalíčení je umocněno právě vyjádřením vzájemného vztahu, který konotuje znaky dominance vyjádřené formou způsobu vzájemné blízkosti. Tuto vzájemnou blízkost však dívky porušují volbou stylizace v opačných polích volby prezentovaných znaků. Nemají nic stejného. Znaky, které ke své prezentaci zvolila jedna, jsou opakem volby druhé. Tato touha po odlišení dvou individualit je zároveň obrazem složitého vyjednávání mocenských pozic této dvojice mladých dívek.

### **7.5.1 Výsledky kvalitativní analýzy**

V rámci kvalitativní analýzy jsem analyzovala výše předložené interpretace vybraných fotografií reálných osob, které do ateliéru zavítaly bez možnosti příprav a úprav a míra jejich stylizace byla tvořena ad hoc. Všechny portrétní fotografie jsou zhotovené za stejných podmínek, technické parametry, jako je způsob osvětlení, vzdálenost a další, jsou ve všech případech stejné. Tyto skutečnosti by měly zaručovat formální objektivitu předkládaných analýz, ovšem je potřeba zdůraznit skutečnost, že nejsou známy bližší okolnosti ohledně vzniku fotografií, kromě datace. Osobní proměnné frekventantů (biografické údaje) taktéž nejsou známy, ve svém výzkumu ovšem tyto skutečnosti nepokládám za důležité. Zaměřuji se především na analýzu viditelných znaků jako je oblečení, tělesný postoj a mimika, kadeřnické a kosmetické úpravy zevnějšku a používání šperků a doplňků, kterými analyzované ženy dotvrzují svoji genderovou identitu ve smyslu teoretického konceptu (pod vlivem) symbolického násilí.

#### **I. Oblečení, obuv**

V této kategorii kódů ženy převážně při volbě své sebeprezentace na fotografiích volily takové oděvní součásti, které jsou primárně určené ženskému pohlaví. Mezi takové řadím sukně, šaty, upnutá trička, tílka a halenky, často jsou doplněny o aplikace ozdobného charakteru. Také vzory použité na takto určeném textilu mají často podobu různě stylizovaných květin.

Žena je oblečena do tílka bez rukávů středně tmavé barvy a propínací sukně délky do půl lýtek s květinovým potiskem.

Masivní trup ženy je oblečen do halenky bez rukávů s ozdobně vyšívaným předním sedlem.

V preferencích mladších žen se objevují také oděvní součásti, jejichž funkcí je zdůraznění a odhalení ženského těla.

... plně „obtahuje“ její trup a dosahuje pouze do horní části pasu, spíše ke konci žeberních oblouků.

... do úzké, krátké sukně z elastického materiálu.

Oblečena je do poměrně upnutého trička světlé barvy.

V případě volby oděvní součásti, která je obvyklá u mužů, lze pozorovat snahu o zmírnění „mužského efektu“ různými prostředky.

Pod klopami saka lze zahlédnout volně uvázaný pestrý šátek.

Dívka má na sobě oblečené pouze obepínající riflové kalhoty světlé barvy.

Ženy preferují obuv dámského charakteru s podpatky.

Na nohou má dále kožené páskové boty na vysoké podešvi s podpatkem.

Má páskové, kožené střevice s plnou špičkou a podpatkem.

Pokud volí obuv účelového charakteru, je to např. sportovní.

Mladík i Dívka mají na nohou šněrovací obuv se silnou podrážkou.

Na nohou má výrazně sportovní obuv.

Tak je tato volba také často podrývána charakterem dalších oděvních součástí, či celkovou stylizací sebe prezentace. Přihlédneme-li ke zde předložené sémiologické interpretaci, tak je patrné, že ženy mohou volbou svého oblečení i obuvi svoji genderovou identitu také dekonstruovat. Volba oděvu, který lze charakterizovat maskulinním, anebo přinejmenším genderově neutrálním charakterem, vede k domněnce, že v takovéto sebe prezentaci se ženská genderová identita rozpouští, tento závěr je však až příliš prvoplánový. Volba maskulinních znaků je kompenzována důrazem na styl a míru kosmetických a kadeřnických úprav ve zcela femininním duchu.

Jedná se o strukturální změnu významu celkové sebe prezentace. Usuzuji, že ženy se při vytváření své sebe prezentace formou volby oděvu a obuvi se striktně nevyhýbají maskulinním prvkům, ale výskyt těchto prvků v konečném vyznění neutralizují ryze ženskými oděvními součástmi.

## **II. Postoj, mimika, gesta**

V této skupině kódů je patrná tendence žen zaujímat, pokud se fotografují s partnerem, submisivní pozici, v níž se ženy stávají subjektem, který se prezentuje či je prezentován jako potřebný ochrany a péče.

Muž drží okolo ramen Ženu. Ona sama dotyky pouze přijímá.

Mladík drží jednou rukou Dívku okolo ramen.

Muž je mírně vpředu před Ženou.

...v gestu Muže, který má pravou ruku položenou na partiích ženinych zad...

Společné fotografování ženy s dítětem (společně s mužem či bez něj) je spojeno s potřebou dotyků ženy a dítěte, které navozuje bazální imaginaci ženy jako mateřské osoby, poskytující dítěti lásku a péči, o níž je právě formou dotyků ubezpečuje.

... chlapec ve věku 5–8 let stojí kolmo natočen k Ženě a rukama svírá Ženino tělo.

... ženy, která nenápadným gestem drží chlapce pravou rukou okolo ramen.

V heterogenních dvojicích je častým jevem, že muž svojí tělesnou výškou dominuje nad ženou, anebo je alespoň stejně tak vysoký jako žena, tento jev je v souladu se závěry pozorování ve francouzské společnosti, kdy „velká většina žen si přeje, aby jejich druh byl starší – a zcela koherentně k tomu – větší než ony, a dvě třetiny z nich dokonce menšího muže výslovně odmítají“ (Bourdieu, 2000: 35). Tyto fyzické znaky a dominance jsou patrné i v analytické

interpretaci vybraných fotografií a jsou předpokladem pro další projevy mužských dominantních praktik.

V případě čistě ženských párových dvojic, zejména mladšího věku, je zřetelná snaha o znázornění feminity vyjádřena důrazem na takové tělesné postoje, které jsou tělesně a sexuálně konotované.

... levou ruku s rozevřenou dlaní a prsty položenou na horní partii stehenní oblasti. Z bočního pohledu je patrné mírné podsunutí pánve a ramena má zakloněná dozadu.

### **III. Kadeřnické, kosmetické a jiné úpravy zevnějšku**

Tento kód znaků týkajících se úpravy zevnějšku ukazuje tendenci žen k zdůrazňování kategorie ženskosti pomocí kadeřnických úprav vlasů, ženy často volí cestu zesvětlování svého přirozeného odstínu a preference světlého odstínu vlasů je patrná u žen mladšího věku.

Její vlasy v délce po ramena jsou zřetelně odbarveny na velmi světlý odstín, u kořínků jsou vidět výrazné odrostlé a neodbarvené vlasové partie.

Dívka má světle odbarvené vlasy splývající po ramenou.

Druhá dívka má dlouhé vlasy odbarvené na světlý odstín.

Ženiny vlasy jsou uměle zkadeřené a odbarvené na velmi světlý odstín.

Kulturní tradice naší společnosti také ženám poskytuje možnost sáhnout po dekorativní kosmetice, která slouží k zvýraznění určitých obličejových partií. Téměř všechny fotografované ženy měly nalíčený obličej. Lišil se stupeň výraznosti líčení a volba dekorativních prvků, jako je barva rtěnky apod. Výrazným prvkem kosmetické úpravy obličejů žen je úprava přirozeného tvaru obočí jeho vytrháváním. Tento poměrně bolestivý proces je zřejmě frekventantkami vnímán jako nezbytný.

Je nalíčená a tvar jejího obočí je pečlivě udržovaný.



Tvar obočí je upravený, jeho kontury jsou zvýrazněné barvou a zřejmě je žádoucího tvaru dosaženo epilací.

... vysoce zdvižené, upravené oblouky obočí.

Tato praxe je obvyklá spíše u mladších žen, ženy vyššího věku líčení a ani výrazné změny barvy vlasů nevyhledávají.

Zajímavým znakem je délka vlasů. S postupujícím věkem se ženy přiklánějí ke kratšímu střihu anebo účesu, který konotuje praktičnost.

#### **IV. Ozdoby, doplňky**

Doplňky a ozdobné předměty fotografovaných žen jsou především tradiční kovové řetízky a přívěsky, ale také ozdobné náhrdelníky a náramky.

... přes tričko má zavěšený poměrně silný řetízek vyrobený z lesklého kovu.

U doplňků analyzovaných žen se také objevuje motiv různě stylizovaného květinového dekoru.

Dívka má těsně okolo krku uvázanou koženou šňůrku bez přívěsku, krátký náhrdelník z lesklých skleněných nebo kovových korálek doplněných květinovým dekorem a poměrně výrazný a masivní přívěsek tmavé barvy ve tvaru stylizované květiny.

Na krku je zavěšen silný řetízek, který je zhotoven z lesklého kovu.

Její oblečení je doplněno šperky z lesklého kovu, na uších má kruhové náušnice, na levé ruce tenký, kovový náramek a na třech prstech prsteny.

Dalším doplňkem jsou brýle, zde je třeba brát v úvahu volbu brýlových obrub, v případě frekventantek fotografií se jedná o subtilnější verze.

Na očích má dioptrické brýle a okolo krku na tenkém řetízku křížek.

Žena s nákupní taškou v ruce symbolizuje další rovinu sebereprezentace ženy v roli osoby zodpovědné za chod a zásobování domácnosti.

V pravé ruce žena drží větší tašku se dvěma uchy vyrobenou z plastového materiálu.

## 7.6 Diskuze nad výsledky

Výsledky předložených sémiotických analýz podávají obraz o složení a charakteristikách souboru portrétních fotografií. Shromážděná data sice nejsou podložena reprezentativním vzorkem české společnosti v transformačním období konce 80. a první poloviny 90. let, ale mohou být jakýmsi fotografickým dokumentem, který by mohl posloužit jako lehký náčrt cesty, jakou se tehdejší společnost vydala.

V důsledku společenských a politických změn se změnilo rozložení všech forem kapitálu. Ekonomický kapitál – v důsledku restitucí předchozím režimem zabaveného majetku, ale i podnikatelskými aktivitami v soukromé sféře – byl v některých případech navyšován. U spousty osob však také došlo ke ztrátě zaměstnání a poklesu finančních prostředků. Výzkumná studie reflektující proces ekonomických a sociálních změn v období let 1989–1999 na genderovém pozadí uvádí zvýšený výskyt (až o 10%) nezaměstnanosti žen a její vzrůstající tendenci. Výše průměrného ročního příjmu žen se stále držela na nízké úrovni (o 27% méně než u mužů). Zmiňované údaje vypovídají o prohlubující se příjmové nerovnosti mezi muži a ženami ve sledovaném období (Maříková, 2000: 97). Tyto ekonomické změny v české společnosti byly bouřlivě reflektovány. Jak uvádí výzkumná zpráva *Deset rodin po 10 letech 1989–1999*, Češi od reforem očekávali „že novými příležitostmi zbohatnou, přinejmenším na úroveň Západoevropanů“ (Hraba, 1999:

125). Tato očekávání však nebyla naplněna. Naopak se vynořila spousta nových problémů spojená s transformací ekonomiky. Podle zmíněného průzkumu se do projikovaných obav promítla nová témata, jako je nejen již zmíněná ztráta zaměstnání, ale finanční dostupnost lékařské péče či obavy o výši státem garantované penze. V důsledku obav z budoucnosti a zároveň i reálného poklesu mezd a zdražování přistoupila část české veřejnosti k šetření finančních zdrojů. V průzkumu uvádějí takové praktiky, které byly známé již z předchozího období, jako je např. zemědělské samozásobitelství. V transformačním období zejména ženy uvádějí nutnost nakupovat oblečení v second handech (Hraba, 1999: 110). Ve shodě s těmito závěry jsem investice do oblečení představované luxusními kousky oděvu v provedených analýzách taktéž neshledala. Pouze jedna z aktérek fotografií kvalitativní analýzy byla oblečena do finančně více nákladného dámského kostýmu reprezentativního stylu.

V rámci svobodné společenské diskuze porevolučních let se znovuobjevilo feministické tázání po otázkách emancipace žen ve svobodné společnosti. Reflexe období socialistického systému se snažila vypořádat s rozpory tohoto období, kdy státem zaručená rovnoprávnost žen a mužů ve veřejném diskurzu zakrývala mocenské mechanismy politiky patriarchálního stylu. „Reálné postavení žen u nás ve veřejné oblasti i v rodině, vyjádřené v číselných ukazatelích, není na evropské poměry nejhorší, ale jeho kvalitativní vývoj je nyní již velmi pomalý, protože ho nedoprovázejí kulturní změny neboli změny v myšlení“ (Havelková, 1999: 47 In: Chuchma, 1999). Zmiňované pozitivní hodnocení postavení žen ve společnosti však není zárukou skutečného sebeuvědomění žen. Ženy ochotně převzaly povinnosti vyplývající z rovnoprávného nastavení, jako je zapojení se do pracovního procesu a z toho vyplývající finanční samostatnost,

avšak v soukromé sféře jejich postavení bylo nadále determinováno pojetím ženskosti v diskurzu androcentrického vnímání světa.

V devadesátých letech také nastává v české společnosti období jisté „sexualizace“ veřejného prostoru, podle Wagnerové související s rostoucím významem mužů, kdy se „zveřejněním ženského těla jako sexuálního objektu a jeho instrumentalizace v reklamě a médiích“ je zároveň v tomto období také sama kategorie ženy determinována jako objekt mužského pohledu a určuje i rozhodování o roli, kterou v sociálním prostoru žena zastupuje (Wagnerová, 1999 In: Chuchma, 1999). Uvedené změny způsobu ovládnutí společenského diskurzu lze reflektovat především u žen mladšího věku, jak je patrné i z předložených interpretací fotografií. Mladé ženy a dívky, které hledají identifikační vzory napomáhající jim v orientaci v procesu budování své identity a její seberepresentace, jsou vystaveny tomuto modu veřejně prezentované sexuality, která skrytě působí jako protipól procesu sebeuvědomování si sebe jako subjektu aktivně participujícího ve veřejném prostoru. O podobném mechanismu hovoří i Bourdieu, když ukazuje na odsouvání žen v zaměstnaneckém poměru do podřízených pozic, ve kterých poskytují pečovatelské služby, či v duchu praktik reprodukce symbolického kapitálu instituce anebo firmy jsou ženám přidělovány pozice, kde mají především svým zjevem a chováním reprezentovat úspěšnost zaměstnavatele. (Bourdieu, 2000: 91).

V transformačním období 90. let se v české společnosti objevily i názorové proudy usilující o návrat žen do soukromé sféry péče o rodinu a domácnost. K restaurování tradiční role ženy dobrovolně působící pouze v interním světě domácnosti a rodiny však v podstatné míře nedošlo, zřejmě z ekonomických důvodů – výdělek ženy byl

pro mnoho rodin potřebný, dalším z možných důvodů byla také neochota žen vzdát se statusu finančně nezávislé osoby (Maříková, 2000).

Domnívám se, že zmíněné faktory pracovního vytížení žen s rizikem nezaměstnanosti spojeným s bojem na trhu práce o udržení pracovní pozice nezbytné k finančnímu zabezpečení, rigidnost pevného přesvědčení o determinaci ženské pozice v soukromé sféře a také důraz na předepsaný způsob prezentace žen ve veřejném prostoru formou postupného odsouvání žen do pozic pouhého objektu mužského pohledu vytvářejí stále se prohlubující nerovnost. Tato nerovnost bývá často zakrývána rétorikou postmoderního individualismu, kdy každý jedinec je zodpovědný za svůj život a osud každého jednotlivce je v jeho rukou. Vstupem kapitálu do českého prostředí se pozvolna začaly transformovat i vztahové vzorce a sociální interakce. Tržní mechanismy ekonomického sektoru se přenesly i do osobního prostoru. To, co bylo dlouhá desetiletí zakrýváno proklamovaným rovnostářstvím socialistického státu, kdy ženy byly oceňovány především díky svým pracovním výkonům a ženskost byla definována jako biologická reprodukční schopnost, bylo nahrazeno otevřenou politikou neoliberalního individualismu. Držitelé kapitálu ekonomického, kulturního, symbolického i sociálního získali volný sociální prostor k formám jeho reprodukce. A současně s tím situace ženy v demokratickém prostředí paradoxně nebyla nijak svobodnější než předtím.

Lze se domnívat, že právě přechodem české společnosti do liberálního prostředí demokratické společnosti a tržního, ekonomického kapitálu se zmnožily způsoby a nástroje, kterými je žena vytláčována z veřejného prostoru jako plně participující subjekt,

hájící a formulující své zájmy a postoje. Česká společnost 90. let o otázky feminizmu a feministické politiky jevila jen velmi slabý zájem, který byl spíše formou individuálních projevů jednotlivců, slovy Vodrážky je „feminismus u nás zcela vytěsněným diskurzem, který rekonstruuje jen několik málo skupin a jednotlivců“ (Vodrážka, 1999: 255 In: Chuchma, 1999). Tento stav je v jeho očích popisován jako „pre-feministické stadium“, ve kterém jsou otázky ženské feministické politiky marginalizovány a vytěsňovány z oblastí zájmu. Nebezpečím pro český feminizmus se však i může stát forma mocensky řízeného ustanovování „rovných příležitostí“, kdy namísto otevřené diskuze a rozvíjení názorové platformy vznikne pouhá etiketa sloužící zakrývání skutečného stavu genderové diskriminace.

Veřejný prostor české společnosti, který mužská nadvláda „domestikovala“, lze popsat jako rychlou expanzi do podnikatelských a komerčních aktivit, kdy muži obsadili rozhodující místa v politice a hospodářství. Wagnerová tuto rychlost přičítá míře frustrace v socialismu a „jistě nevůli vůči ženám jako profitérkám starého socialistického systému“ (Wagnerová, 1999: 84 In: Chuchma, 1999). Symbolicky lze toto ovládnutí interpretovat i na rovině somatizace sociálních vztahů mezi jedinci dvou genderových identit, která je čitelná ve vzájemných tělesných interakcích. Na fotografovaných dvojicích je v kategorii tělesných projevů patrná mužská dominance a přenechání aktivity mužům, kteří společně sdílený prostor označují jako své vlastnictví (včetně žen a dalších).

Ještě více významových znaků nese sama tělesnost aktérů sledovaných fotografií ve smyslu toho, jak a jakým způsobem přistupují ke své tělesnosti a tím i ke své sebe prezentaci. V kategorii znaků kadeřnických, kosmetických úprav zevnějšku již můžeme pozorovat

zřetelné posuny v prohloubení „ženskosti“ jako ochotě a snaze jí dosáhnout. Na tento proces jedincova dobrovolného podstupování procedur kosmetického charakteru za účelem zvýšení své fyzické atraktivity, kdy atraktivita jedince je normativně sdílena a regulována, lze nahlížet z různých diskurzů. Nabízí se koncept symbolického násilí, skrze který jsou ženy uváděny do pozice „bytosti-jež-je-viděna a odsouzena vidět sama sebe skrze dominantní, to jest mužské kategorie“ (Bourdieu, 2000: 63). A je to právě symbolická nadvláda mužského vidění, která ženám uděluje status pouhých symbolických předmětů, „jejichž bytí (esse) je bytím-viděným (percipi) a staví je do situace permanentní fyzické nejistoty“ (Bourdieu, 2000: 62). Tato nejistota pak působí jako spouštěč neustálé snahy dosáhnout formy uznání v očích těch druhých. Výsledná snaha také způsobuje doslova strategické soutěžní klání s ostatními ženami, potlačuje formy přirozené solidarity a jejím důsledkem mohou být až sebedestruktivní vzorce chování (Wolf, 2000). „Ženy nepřetržitě vystavené pohledu těch druhých, jsou odsouzeny neustále zakoušet rozdíl mezi tělem skutečným a tělem ideálním, jemuž se snaží neustále připodobnit“ (Bourdieu, 2000 s. 62).

## **7.7 Reflexe výzkumu**

Tento výzkum je v podstatě nástrojem ověření použitelnosti metody sémiologické interpretace vizuálních dat. Vzhledem k časovým možnostem a vymezenému prostoru jsem do své práce nezahrnula další možné kategorie, které by také se zvoleným tématem souvisely. Pro další zkoumání lze uvažovat i vymezení a podrobné dekódování takových kategorií jako je věk, či například blíže zkoumat kód módy, či estetického vkusu. Soustředila jsem se na ryze vizuálně patrné kategorie, oproštěné od dobového, společenského či jiného kontextu.

Použitou výzkumnou metodu by pro další práci bylo vhodné doplnit například analýzou diskurzivní interpretace předložených fotografií vybranými diváky (a využít je, jakožto respondenty).



## 8 ZÁVĚR

Výsledky této kvantitativní a kvalitativní sémiologické analýzy vizuálních dat naznačují, že fotografie mohou poskytnout mnoho výzkumného materiálu, jestliže „dekódujeme vizuální jazyk, s jehož pomocí k nám obraz promlouvá“ (Struken, Cartwright 2009). Cílem tohoto projektu bylo prokázání výzkumného nástroje jako prostředku k zodpovězení otázky, jakým způsobem je konstruovaná genderová identita kategorie ženství. Na základě posouzení průběhu výzkumu a jeho výsledků se domnívám, že jsem dostatečně prakticky ověřila, že právě sémiologická interpretace je vhodným nástrojem vizuální analýzy sociálních jevů a faktů. A zároveň tento systém nabízí i cestu, jak vyjevit a popsat vztah mezi vizuální interpretací a významem. Vizuální interpretace je důležitá, protože v sobě zahrnuje „úsilí o zviditelnění toho, co se vlivem dosavadních dominantních diskurzů a struktur stalo neviditelným“ (Trnková, 200: 100 In: Filipová, 2007) a tím i poskytuje možnost zpětné vazby mezi výzkumným subjektem a objektem zkoumání. Přínos vidím ve skloubení ryze teoretického přemítání o konstrukci genderové identity a analytické interpretace vizuálních dat.

## 9 POUŽITÁ LITERATURA

AUMONT, Jacques. *Obraz*. 2. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2010. 319 s. ISBN 978-80-7331-165-0.

BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2006. 206 s. ISBN 80-7367-099-2.

BARŠA, Pavel. *Panství člověka a touha ženy: feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002. 323 s. Studie; sv. 35. ISBN 80-86429-06-7.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. 1. vyd. v českém jazyce. Praha: Dokořán, 2004. 170 s. Bod. ISBN 80-86569-73-X.

BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2008. 96 s. Delfín; sv. 85. ISBN 978-80-86138-90-9.

BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Praha: Fra, 2005. 123 s. ISBN 80-86603-28-8.

BAUDRILLARD, Jean. *O svádění*. Olomouc: Votobia, 1996. 213 s. ISBN 80-7198-078-1.

BAUMAN, Zygmunt. *Individualizovaná společnost*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 2004. 290 s. Myšlenky; sv. 19. ISBN 80-204-1195-X.

BECK, Ulrich. *Riziková společnost: na cestě k jiné moderně*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 2004. 431 s. Post; sv. 9. ISBN 80-86429-32-6.

BOURDIEU, Pierre et al. *Photography, a middle-brow art*. Cambridge: Polity Press, 1998. 218 s. ISBN 0-7456-1715-8.

BOURDIEU, Pierre. *Nadvláda mužů*. Vyd. 1. V Praze: Karolinum, 2000. 145 s. ISBN 80-7184-775-5.

BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Vyd. 1. Brno: Host, 2010. 496 s. Teoretická knihovna; sv. 27. ISBN 978-80-7294-364-7.

- BOURDIEU, Pierre. *Sociologické hledání sebe sama*. 1. vyd. Brno: Doplněk, 2012. 107 s. Edice světových autorů. ISBN 978-80-7239-280-3.
- BOURDIEU, Pierre. *Teorie jednání*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1998. 179 s. ISBN 80-7184-518-3.
- BOWIE, Fiona. *Antropologie náboženství*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2008. 335 s. ISBN 978-80-7367-378-9.
- BUTLER, Judith. *Trampoty s rodem: feminizmus a podryvanie identity*. 1. vyd. Bratislava: ASPEKT, 2003. 222 s. Aspekt. ISBN 80-85549-41-7.
- Císař, Karel, ed. *Co je to fotografie?*. Vyd. 1. Praha: Herrmann & synové, 2004. 365 s.
- ČECHOVÁ, Eva. Příroda není kýč: Kniha Týdne s Literárními novinami č. 22/12. *Týden*. 2012, roč. 19, č. 24, s. 4.
- ČERMÁKOVÁ, Marie et al. *Proměny současné české rodiny: (rodina-gender-stratifikace)*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000. 170 s. Studie; sv. 28. ISBN 80-85850-93-1.
- ČERNÝ, Jiří a HOLEŠ, Jan. *Sémiotika*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2004. 363 s. ISBN 80-7178-832-5.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2002. 159 s. ISBN 80-7178-566-0.
- FILIPOVÁ, Marta a RAMPLEY, Matthew. *Možnosti vizuálních studií: obrazy - texty - interpretace*. 1. vyd. Brno: Společnost pro odbornou literaturu, 2007. 239 s., [32] s. obr. příl. ISBN 978-80-87029-26-8.
- FONAGY, Peter a TARGET, Mary. *Psychoanalytické teorie: perspektivy z pohledu vývojové psychopatologie*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2005. 398 s. ISBN 80-7178-993-3.
- FOUCAULT, Michel. *Diskurs, autor, genealogie: tři studie*. [1. vyd.]. Praha: Svoboda, 1994. 115 s. Filosofie a současnost. ISBN 80-205-0406-0.

- FULKA, Josef. Od interpelace k ideologii: (Feminismus a konstrukce rodové identity). *Sborník prací fakulty sociálních studií brněnské univerzity: Sociální studia*. 2002, roč. 2002, č. 7, s. 29-50.
- FULKA, Josef. *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Vyd. 1. Praha: Herrmann & synové, 2008. 286 s. ISBN 978-80-87054-11-6.
- FULKA, Josef. *Roland Barthes - od ideologie k fantasmatu*. Vyd. 1. Praha: Togga, 2010. 159 s. Vita intellectiva. ISBN 978-80-87258-34-7.
- GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 247 s. ISBN 80-902482-4-1.
- HARRINGTON, Austin a kol. *Moderní sociální teorie: základní témata a myšlenkové proudy*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2006. 495 s. ISBN 80-7367-093-3.
- HASMANOVÁ MARHÁNKOVÁ, Jaroslava. "No co, je mi šedesát pět let": Vztah žen k viditelnému fyzickému stárnutí. *Sociální studia*. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2006, roč. 2008, č. 1, s. 35-53. ISSN 1214-813x.
- HAWKES, Terence. *Strukturalismus a sémiotika*. Vyd. 1. Brno: Host, 1999. 174 s. Strukturalistická knihovna; sv. 2. ISBN 80-86055-62-0.
- HRABA, Joseph, PECHAČOVÁ, Zdeňka a LORENZ, Frederick O. *Deset rodin po 10 letech: 1989-1999: (studie)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1999. 134 s. ISBN 80-200-0731-8.
- CHUCHMA, Josef, ed., CHŘIBKOVÁ, Marie, ed. a KLIMENTOVÁ, Eva, ed. *Feminismus devadesátých let českýma očima*. 1. 1. vyd. Praha: Marie Chřibková, 1999. 278 s. Nové čtení světa. ISBN 80-902443-6-X.
- KOETZLE, Michael. *50 slavných fotografií: historie skrytá za obrazy*. Praha: Slovart, 2012. 304 s. ISBN 978-80-7391-589-6.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Strukturální antropologie. [1]*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2006. 374 s., obr. příl. Capricorn; sv. 18. ISBN 80-7203-713-7.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Strukturální antropologie. Dvě*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2007. 357 s. Capricorn; sv. 19. ISBN 978-80-7203-805-3.

Lévi-Strauss, Claude. *Totemismus dnes*. Praha: Dauphin, 2001. 124 s. Ethnos; sv. 21. ISBN 80-7272-007-4.

LIŠKOVÁ, Kateřina. *Hodné holky se dívají jinam: feminismus a pornografie*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2009. 178 s. Gender sondy; sv. 7. ISBN 978-80-210-5142-3.

LORBER, Judith. Věřit znamená vidět: Biologie jako ideologie. *Sociální studia*. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2006, roč. 2005, č. 2, s. 91113. ISSN 1214-813x.

LYOTARD, Jean-François a PECHAR, Jiří, ed. *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem*. 1. vyd. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. 206 s. Základní filosofické texty; Sv. 3. ISBN 80-7007-047-1.

MALÝ, Jan. *Český člověk: fotografie z let 1982-1996*. Vyd. 1. Lomnice nad Popelkou: Studio JB, 1997. 206 s. ISBN 80-900903-4-6.

MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1991. 348 s. Eseje; sv. 4. ISBN 80-207-0296-2.

MCROBBIE, Angela. *Aktuální témata kulturních studií*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2006. 236 s. ISBN 80-7367-156-5.

MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2012. 318 s. Vizuální studia; sv. 3. ISBN 978-80-200-1984-4.

NAGL-DOCEKAL, Herta. *Feministická filozofie: výsledky, problémy, perspektivy*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007. 316 s. Studijní texty; sv. 39. ISBN 978-80-86429-68-7.

OATES-INDRUCHOVÁ, Libora, ed. *Tvrdošijnost myšlenky: od feministické kriminologie k teorii genderu: na počest profesorky Gerlindy Šmausové*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2011. 243 s. ISBN 978-80-7419-043-8.

PACHMANOVÁ, Martina, ed. *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2002. 413 s. ISBN 80-86356-16-7.

PACHMANOVÁ, Martina. *Věrnost v pohybu: hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. [Praha]: One Woman Press, 2001. 237 s. ISBN 80-86356-10-8.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Vyd. 3., upr., V nakl. Academia 2. Praha: Academia, 2007. 487 s. Europa; sv. 12. ISBN 978-80-200-1568-6.

SAYERS, Janet. *Matky psychoanalýzy*. Vyd. 1. V Praze: Triton, 1999. 253 s. ISBN 80-7254-035-1.

SKARLANTOVÁ, Jana. *Oděv jako znak: sémiotické funkce oděvu a jejich axiologické proměny*. V Praze: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2007. 224 s. ISBN 978-80-7290-330-6.

SONTAG, Susan. *O fotografii*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2002. 181 s. ISBN 80-7185-471-9.

STURKEN, Marita a CARTWRIGHT, Lisa. *Studia vizuální kultury*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2009. 462 s. ISBN 978-80-7367-556-1.

SZTOMPKA, Piotr. *Vizuální sociologie: fotografie jako výzkumná metoda*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007. 168 s., [32] s. barev. obr. příl. *Základy sociologie*; sv. 10. ISBN 978-80-86429-77-9.

ŠÍROVÁ, Milena. *Proměna forem sňatku od tradičního rituálu k postmoderní sebe prezentaci*. Plzeň, 2010. Bakalářská práce. Západočeská univerzita, Fakulta filozofická, Katedra antropologických a historických věd. Vedoucí práce Mgr. Tomáš Hirt, Ph.D.

VAN LEEUWEN, Theo, ed. a JEWITT, Carey, ed. *Handbook of visual analysis*. London: Sage Publications, 2002. xii, 210 s. ISBN 0-7619-6477-0.

WEST, Candance a Don H. ZIMMERMAN. *Dělat Gender. Sociální studia*. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2006, roč. 2008, č. 1, s. 99-120. ISSN 1214-813x.

WOLF, Naomi. *Mýtus krásy: ako sú obrazy krásy zneužívané proti ženám*. 1. vyd. Bratislava: Aspekt, 2000. 337 s. Knižná edícia feministického kultúrneho časopisu Aspekt. ISBN 80-85549-15-8

ZÁBRODSKÁ, Kateřina. *Variace na gender: poststrukturalismus, diskurzivní analýza a genderová identita*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009. 197 s. Průhledy; sv. 7. ISBN 978-80-200-1752-9.

Zahrádka, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2010. 486 s. ISBN 978-80-87474-11-2.

## 10 RESUMÉ

The theoretical concept of symbolic violence as a result of unequal position of women in society, which can be seen in somatizovaných Habitat individuals developed Peirre Bourdie in the work of male dominance. Position of women is predicted status of women as mere symbolic objects and objects of male dominant view.

The aim of this project was to establish a research tool visual semiotic analysis as a means to answer the question of how gender identity is constructed categories of femininity and what are the signs of symbolic violence in Habitat portrayed women.

Visual semiotic analysis of portraits is intepretací visual, ie "visible" characters, and there are efforts to find visible signs abstractly postulated mechanisms of formation of gender categories and decode characters symbolic violence in his real form.



## **11 PŘÍLOHY**

Fotografie č. 1

Fotografie č. 2

Fotografie č. 3

Fotografie č. 4

Fotografie č. 5

Fotografie č. 6

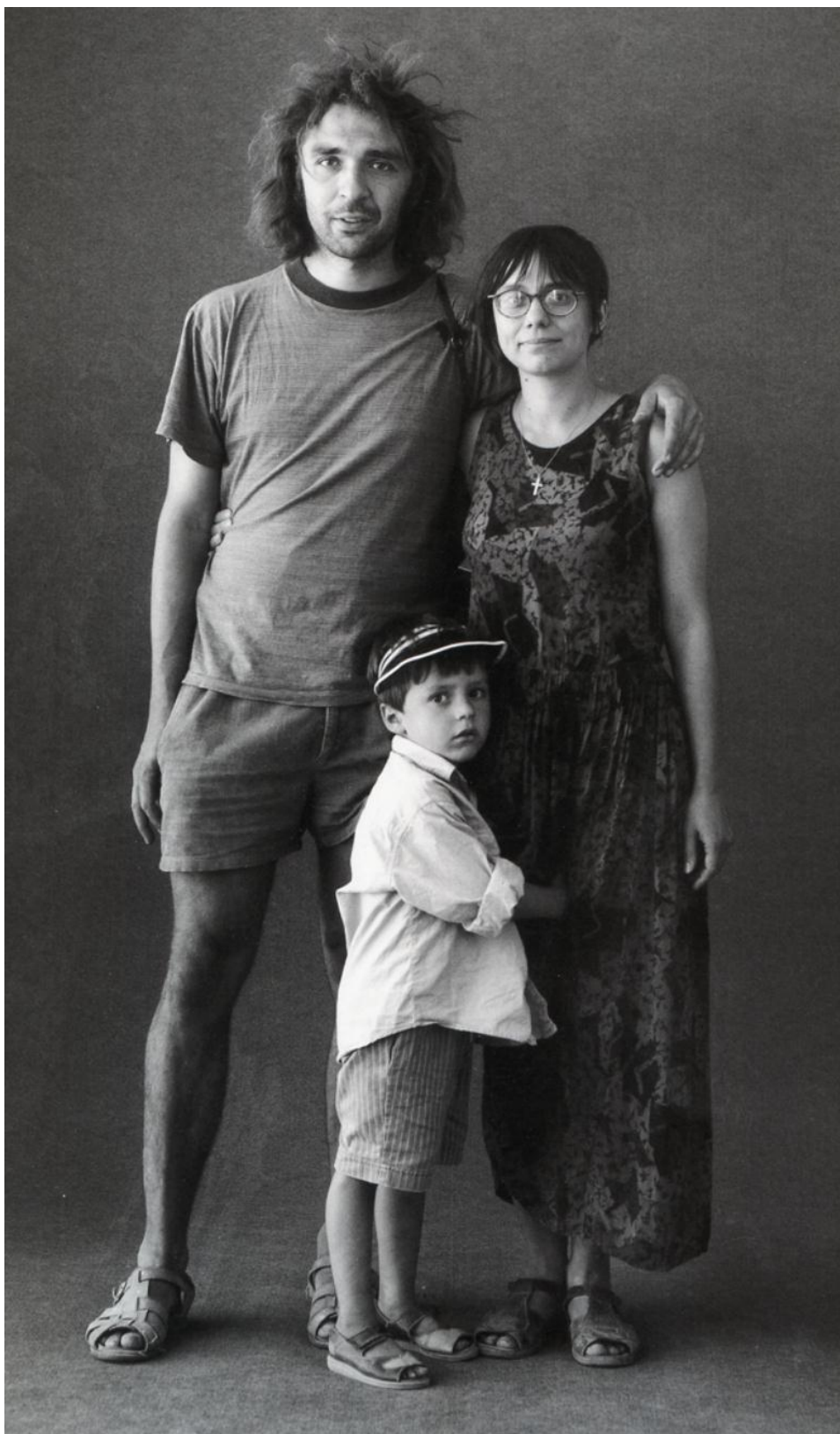
Fotografie č. 7

Fotografie č. 8

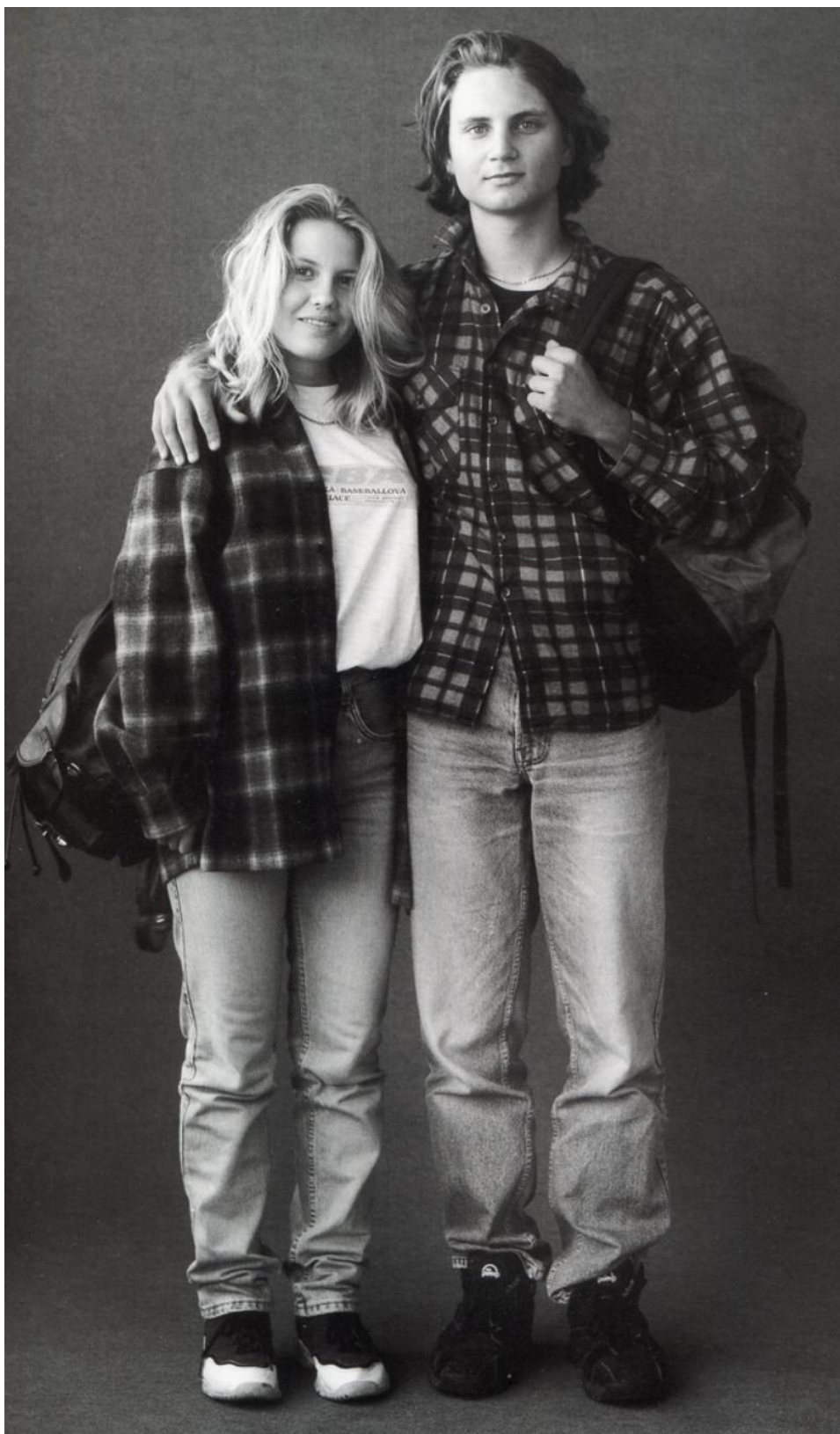
Fotografie č. 9

Fotografie č. 10

Fotografie č. 1 – 1995



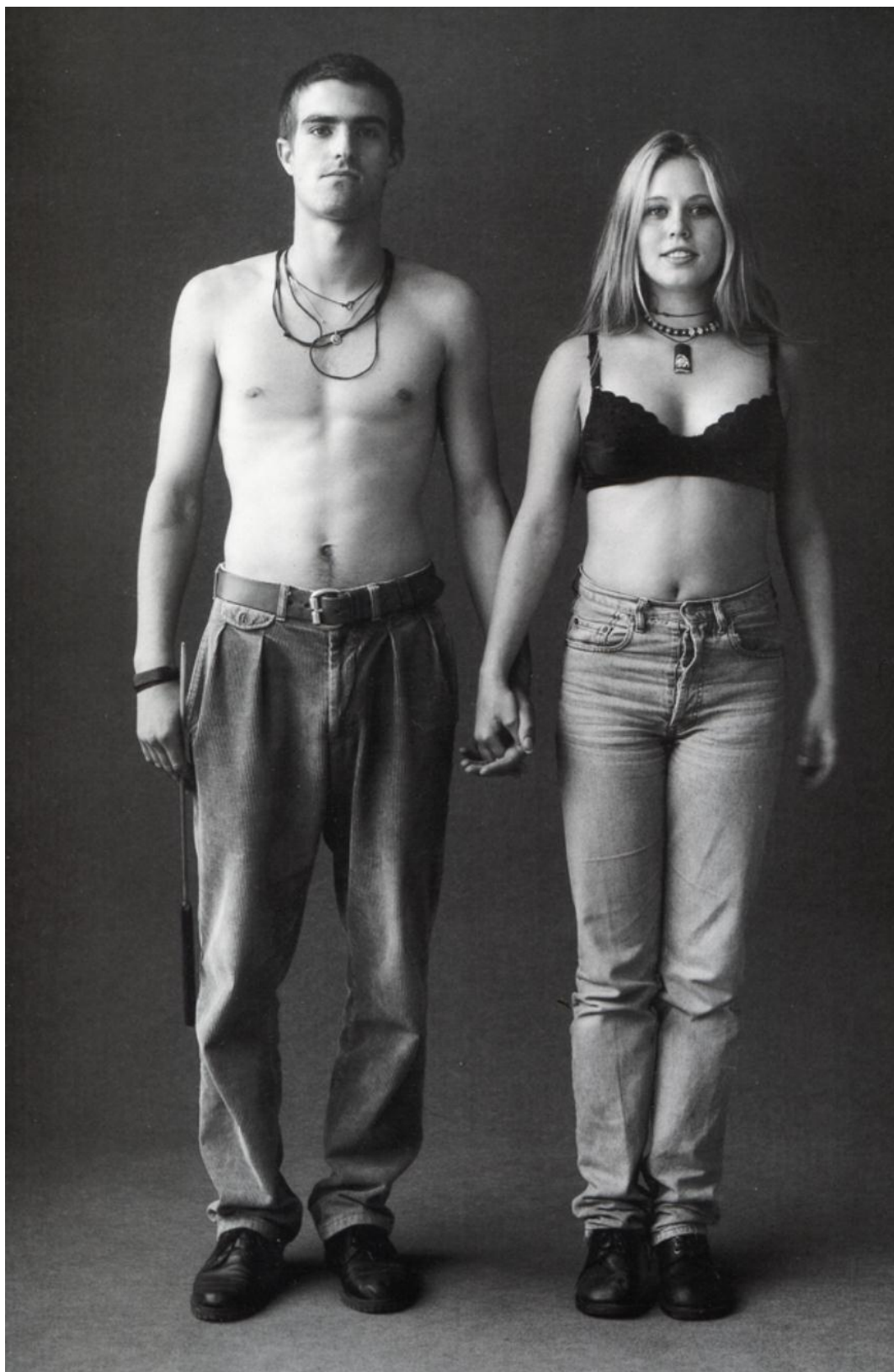
Fotografie č. 2 – 1996



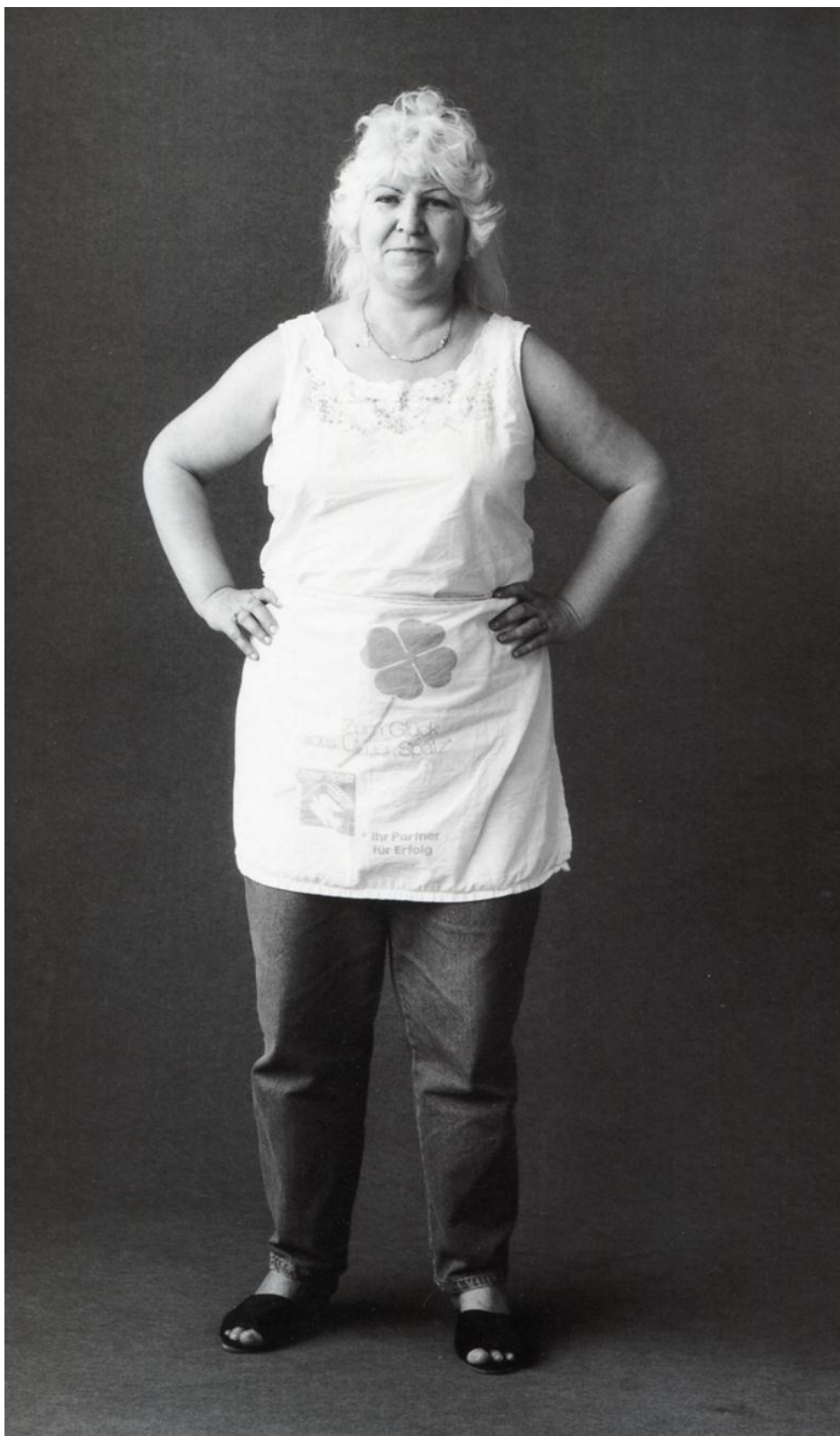
Fotografie č. 3 – 1999



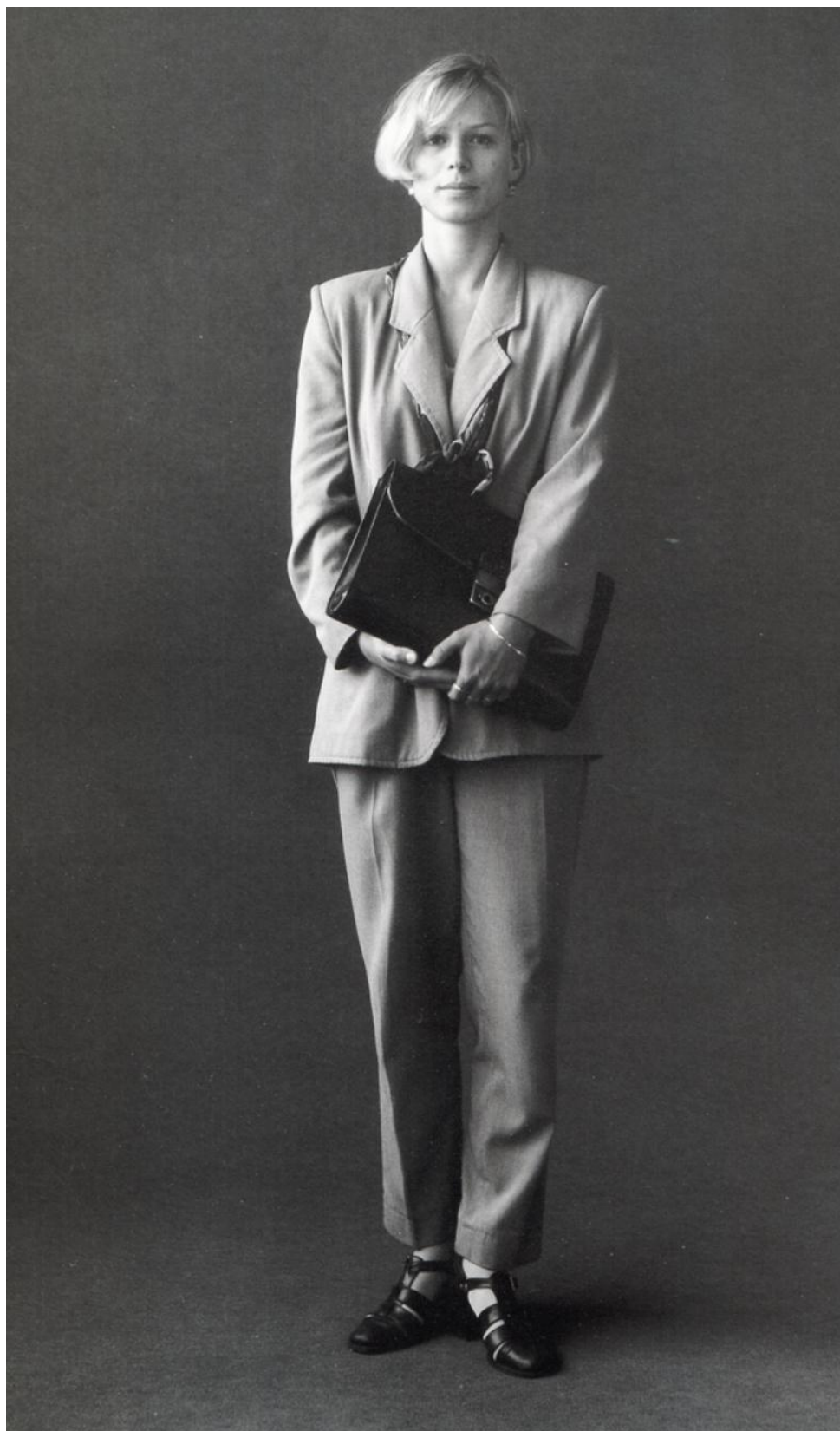
Fotografie č. 4 – 1996



Fotografie č. 5 – 1996



Fotografie č. 6 – 1996



Fotografie č. 7 – 1990

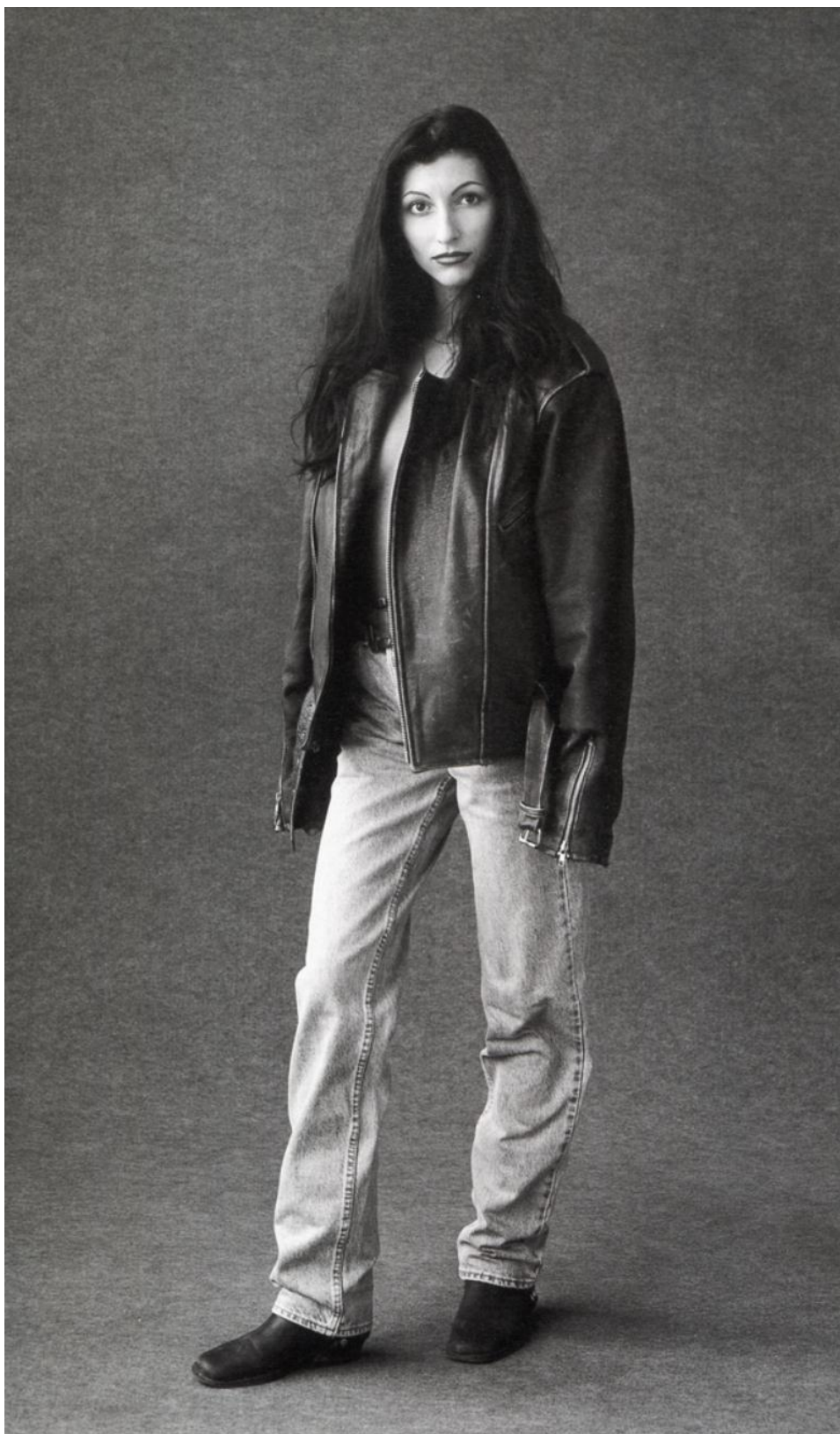




Fotografie č. 8 – 1995



Fotografie č. 9 – 1995



Fotografie č. 10 – 1996

