

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD
Institut komunikačních studií a žurnalistiky
Katedra žurnalistiky



DIPLOMOVÁ PRÁCE

2022

Bc. Dominik Patzner

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky



**Válečný fotožurnalismus a násilí ve světových
fotožurnalistických soutěžích**

Diplomová práce

Autor práce: Bc. Dominik Patzner

Studijní program: Mediální a komunikační studia

Vedoucí práce: Mgr. Sandra Lábová

Rok obhajoby: 2022

Prohlášení

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

V Praze dne 25. července 2022

Dominik Patzner

Bibliografický záznam

PATZNER, Dominik. *Válečný fotožurnalismus a násilí ve světových fotožurnalistických soutěžích*. Praha, 2022. 93 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce Mgr. Sandra Lábová.

Rozsah práce: 133 519 znaků

Anotace

Diplomová práce zkoumá jak často a jakým způsobem jsou ve fotožurnalistických soutěžích oceňovány jevy jako válečné konflikty, násilí a jejich následky. Základem pro práci je hypotéza, že snímky zachycující takové negativní jevy soutěží v některých jejich kategoriích dominují. V teoretické části jsou popsány základní východiska související s předmětem výzkumu – negativita jako zpravodajská hodnota a koncepce válečného rámce ve fotografii. Jako odpověď na vysokou míru negativního obsahu ve zpravodajství se vyvinuly přístupy mírové a solutions žurnalistiky, jež se nesoustředí pouze na negativní aspekty událostí a nabízí odlišnou žurnalistickou praxi. Vztah těchto přístupů k fotožurnalistice je také podrobněji popsán v teoretické části, stejně jako stručný přehled světových soutěží a jejich vlivu na oblast novinářské fotografie. Výzkumná část se na základě teoretických poznatků – prostřednictvím obsahové a sémiotické analýzy – zabývá tím, jak často jsou popsány jevy oceňovány, co je na fotografiích zachycováno, jak se ocenění proměňovalo v čase a do jaké míry se mezi oceněnými snímky objevují i snímky zařaditelné do směru mírové nebo solutions žurnalistiky. Sémiotická analýza se dále takovým snímům věnuje detailněji a popisuje jejich základní charakteristiky. V závěru jsou sumarizovány výsledky získané z obou analýz ve vztahu k teoretickým východiskům.

Abstract

This master's thesis researches how often and how worldwide photojournalism competitions award photographs that capture phenomena such as war conflicts, violence, and their consequences. The basis of this research is a hypothesis that shots capturing described phenomena dominate some of the contest categories. The theoretical part contains fundamental information related to the topic of the research – negativity as a news value and the concept of war frame in the journalism field. Peace journalism and solutions journalism have developed to answer to the high rate of negative content in the news, as they do not focus on the negative aspects of events, which presents a different approach to journalistic work. The relation between those two approaches and photojournalism is described in more detail, so is a brief overview of worldwide contests and their influence on the photojournalism field. The research part of the thesis combines content analysis with semiotic analysis and delves into the frequency of awarding described photographs and the content of the photographs, as

well as the development in awarding such pictures in time. The research also includes the analysis of several photographs that can be considered a part of peace or solutions journalism. The semiotic analysis then explores such pictures in depth and describes their basic characteristics. The conclusion summarizes the results gained from both analyses and they are given context in terms of theoretical concepts from the first part of the thesis.

Klíčová slova

Fotožurnalistika, válečný konflikt, násilí, fotožurnalistické soutěže, mírová žurnalistika, solutions žurnalistika

Keywords

Photojournalism, war conflict, violence, photojournalism contests, peace journalism, solutions journalism

Title

War photojournalism and violence in worldwide photojournalism contests

Poděkování

Chtěl bych poděkovat Mgr. Sandře Lábové, která vedení práce převzala a která mi sdělila své cenné postřehy i upřímné rady, kdykoli to jen bylo třeba. Velký dík patří také docentu Filipu Lábovi, který původně zamýšlenému tématu práce dodal důležitý přesah, a tak mohla vůbec vzniknout.

Obsah

Úvod	1
1 Negativita a konflikt jako zpravodajské hodnoty	3
1.1 Faktor negativity ve fotografii	5
1.1.1 Zpravodajské hodnoty ve fotografii optikou konstrukce reality	7
2 Mediální obsahy jako strůjci obrazu o válce a míru	8
2.1 Válečný rámec ve fotožurnalistické tvorbě a jeho současnost	10
2.2 Mír a fotožurnalismus.....	14
3 Vizuální solutions žurnalistika.....	18
4 Etické aspekty fotografie konfliktu a násilí.....	23
4.1 Vybrané etické kodexy.....	25
4.2 Eticky sporné faktory při pokrytí války	27
4.2.1 Embedded novináři	27
4.2.2 Zobrazování obětí násilí	28
5 Fotožurnalistické soutěže ve světě.....	29
5.1 Vliv soutěží na fotožurnalistickou práci	31
6 Hypotézy a metodologie výzkumu	33
6.1 Obsahová analýza	34
6.1.1 Konstrukce vzorku pro obsahovou analýzu	35
6.1.2 Formulace proměnných a kódovacích kategorií	35
6.2 Sémiotická analýza.....	39
6.2.1 Metodologie sémiotické analýzy	40
7 Výsledky obsahové analýzy a jejich interpretace	42
7.1 Tematické rozložení zkoumaných fotografií	42
7.2 Charakter vyobrazených událostí.....	44
7.3 Zobrazení explicitních scén.....	46
7.4 Vývoj proměnných v čase.....	48

7.5 Fotografie solutions a mírové žurnalistiky	50
7.6 Shrnutí obsahové analýzy	51
8 Sémiotický rozbor vybraných fotografií	53
8.1 Analýza prvního snímku	53
8.2 Analýza druhého snímku	55
8.3 Analýza třetího snímku.....	57
8.4 Analýza pátého snímku.....	59
8.5 Shrnutí sémiotické analýzy	61
Závěr.....	63
Summary	66
Seznam použité literatury a elektronických zdrojů.....	67
Seznam příloh	4

Seznam použitých zkratk

WPP = World Press Photo

POY = Pictures of the Year

NPPA = Národní asociace novinářských fotografů (National Press Photographers Association)

GN = general news

SN = spot news

Úvod

Základním podnětem pro vznik této práce byla zratelná orientace žurnalistické produkce na problémy a negativní události, zejména ve zpravodajství (Galtung 1985). Při každoročním vyhlašování výsledků fotožurnalistické soutěže World Press Photo byla podobná tendence rovněž vidět, především u záběrů válečných konfliktů, aktů násilí a jejich následků. Přirozený zájem lidí o utrpení druhých také popisují mnozí, například i Susan Sontag (2011, s. 102).

Negativita jako zpravodajská hodnota, tedy předpoklad události proto, aby se stala zprávou, byla pojmenována již před více než padesáti lety (Galtung & Ruge 1965). V novějších koncepcích se ovšem v různých variacích objevuje neustále a na žurnalistiku i na publikum má tedy negativita značný vliv. Zároveň fotografování negativních událostí přináší i určitá etická úskalí (Lavoie 2011), která je třeba překonat, aby některé události mohlo publikum spatřit.

Důraz na negativní obsahy do jisté míry stírají novodobější, a ne zcela známé směry novinářské praxe. Za takové je možné označit mírovou žurnalistiku, která byla jako koncept ustavena již v osmdesátých letech a která je základem pro další podobné přístupy (Galtung 1985). Těmi mohou být konstruktivní žurnalistika, anebo například solutions žurnalistika někdy označovaná jako žurnalistika zaměřená na řešení.

Vztah těchto přístupů k novinářské fotografii není popsán tak podrobně jako vztah fotografie a válečných konfliktů nebo násilí a celkově zachycování událostí negativního charakteru (Midberry & Dahmen 2020). I proto jsou mírová a solutions fotožurnalistika dílčím tématem této práce.

Právě zmíněné World Press Photo ovlivnilo tematické zaměření práce. Každoroční oceňování určitých fotografií přináší takovým snímkům a jejich autorkám a autorům jistou publicitu a může tak ovlivňovat představy o kvalitní fotožurnalistice ve světě (Lough 2021). Proto se práce zabývá výskytem popsáných směrů fotografie ve světových soutěžích, kterými jsou World Press Photo a Pictures of the Year.

Cílem diplomové práce je zjištění, jak často poroty obou soutěží oceňují snímky zachycující válečný konflikt či akty násilí a jejich následky. Dále zhodnocení toho, co je na fotografiích zachyceno a jak se počet ocenění takových snímků ve zkoumaném

čase proměňoval. Dílčím aspektem je pokus o nalezení zastoupení či absence prvků mírové žurnalistiky či solutions žurnalistiky a zjištění, jak jednotlivé prvky fungují. Ústředními hypotézami této práce jsou tedy tvrzení, že světové fotožurnalistické soutěže oceňují především fotografie negativního charakteru a že negativními tématy jsou nejčastěji válečné konflikty, akty násilí a jejich následky. Podrobněji jsou pak ještě rozebrány.

Hypotézy jsou reflektovány výzkumnými otázkami. K zodpovězení otázek práce využije především kvantitativní obsahovou analýzu, z níž bude vycházet sémiotická analýza podrobněji zkoumající charakter vybraných fotografií mírové a solutions fotožurnalistiky.

Oproti předloženým tezím práce bylo při zpracování provedeno několik drobných změn. Pořadí témat pro teoretickou část práce bylo nepatrně pozměněno tak, aby na sebe jednotlivé kapitoly lépe navazovaly. Ostatní změny se už týkají výzkumu práce. Výzkumné otázky byly reformulovány, aby nebyly zástupné a přesněji reflektovaly hypotézy výzkumu. Dále byla provedena korekce při konstrukci vzorku, jelikož jedna ze soutěží v průběhu let měnila názvy některých soutěžních kategorií a upravovala je v reakci na světové dění. Tato změna je dále popsána v samotném textu práce. Další změnou byla změna ve vedení práce – v létě 2021 ji převzala Mgr. Sandra Lábová.

Následující strany tedy přináší přehled popsaných témat s důrazem na současnost fotožurnalistiky, z nichž vychází výzkumná část. Její metodologie je podrobně popsána v šesté kapitole, po které už následují výsledky výzkumu a jejich interpretace. Součástí práce jsou také přílohy – všechny analyzované snímky, kódovací kniha a kódovací arch s výsledky.

I Negativita a konflikt jako zpravodajské hodnoty

Negativitu jako zpravodajskou hodnotu definovali Johan Galtung a Mari Ruge v roce 1965. Spojili ji s otázkou, zda má negativní dění potenciál být vhodnými zprávami pro zpracování uvnitř novinářské komunity (Brigton & Foy 2007, s. 7). Podle nich mohou být „*negativní zprávy více konsenzuální a jednoznačné ve smyslu, že bude panovat shoda ohledně interpretace zprávy jako negativní*“ (Galtung & Ruge 1965, s. 6).

U pozitivních zpráv popisují problematiku kladného vyznění události pro celé publikum, zpráva totiž může být interpretována pozitivně jen pro určitou skupinu lidí. Negativní události také podle autorů (Galtung & Ruge 1965, s. 6) mají určitou výhodu pro novinářské zpracování z důvodu jejich rychlejšího průběhu, než jak tomu je u událostí pozitivních.

Konceptualizace zpravodajských hodnot podle Galtunga a Ruge ovšem postrádá nuance faktorů v pozadí, které mohou mít vliv na výběr událostí, jež mají být novinářsky pokryty. Ve spojení s negativitou z takových faktorů chybí například „*kvazi-politické manévrování, jež je integrální k paktům uzavíraným mezi anděly a ďábly veřejných vztahů a žurnalistických obchodů*“ (Brigton & Foy 2007, s. 8). Problematické je pak pro recipienta zpráv rozpoznat, kam mohou být prezentované obsahy napojeny.

Soubory zpravodajských hodnot se liší dle autorů jejich koncepcí – každý z autorů ve své definici zohledňuje jiné aspekty vedoucí ke konečnému pojetí zpravodajských hodnot (Cagle & Bednarek 2016, s. 431). Právě pro jisté nedostatky byla teorie Galtunga a Ruge v dalších dekádách několikrát rozpracována, aktualizována a reformulována. Negativita se však v různých formách objevuje nadále. Konflikt jako zpravodajskou hodnotu zmiňuje Denis MacShane (1979), špatné zprávy popisují i Harcup a O'Neill (2001), negativitu s podkategoriemi násilí, zločin, konfrontace nebo katastrofa pak shrnuje Harrison (2006), všichni zmiňovaní Brigtonem a Foyem (2007, s. 8–9).

Ačkoli zpravodajské hodnoty nemohou vysvětlit všechny důvody, proč se z událostí stávají zprávy v rámci praktik uvnitř redakcí (O'Neill & Harcup 2019, s. 2–3), Golding a Elliott už v roce 1979 jako jednu ze zpravodajských hodnot zahrnuli i vizuální atraktivitu na příkladu televize – ačkoli platí i pro jiné mediotypy.

Vizuální atraktivita je podle nich jedním z důležitých kritérií pro události, z nichž se stávají zprávy (O'Neill & Harcup 2019, s. 6)

Golding a Elliott (1979) zmiňují rovněž negativitu, jež zprávám dodává dramatický a šokující aspekt, a která má pokrývanou událost ztraktivnit pro publikum (O'Neill & Harcup 2019, s. 6). Tento faktor dělá z negativity důležitou vlastnost, na jejímž základě se média rozhodují, jestli události zpracují. Právě u válečných konfliktů a násilných aktů se spojuje přirozená negativita takových událostí a jejich vizuální atraktivita.

I přes transformující se mediální prostředí a vzestup nových žurnalistických trendů je negativita (či podobně nazvané zpravodajské hodnoty v pojetích jiných autorů) často součástí množství aktualizovaných kategorizací zpravodajských hodnot. Mnohé faktory se podle Brightona a Foye v novinářině změnily. Za zlom už v roce 2007 považují vzestup občanské žurnalistiky a rozšíření konzumace obsahu na sociálních sítích, které proměnily vztah mezi producenty a konzumenty obsahu (Brighton & Foy 2007, s. 193). Z toho důvodu je pojetí zpravodajských hodnot třeba průběžně aktualizovat, ačkoli autoři většinou zohledňují jiné aspekty vedoucí k výsledné koncepci zpravodajských hodnot (Caple & Bednarek 2016, s. 438).

Negativita je v nastíněných koncepcích ovšem nabízena pouze jako jedno z kritérií, proč se z události může stát zpráva, důležitou roli mají i jiné faktory. Konkrétně negativním (špatným) zprávám se věnoval Jack B. Haskins (1981). Pro analýzu toho, jak a proč se negativní obsahy objevují v médiích, vytvořil sadu otázek, na něž je nutné si při debatách o negativitě odpovědět. V nich řeší percepci a zpracování negativních událostí jak ze strany médií, tak ze strany publika (Haskins 1981, s. 4–5).

Jako základ považuje Haskins definici negativních zpráv. Podle něj jsou negativní zprávy nové informace o událostech, objektech a jiných referentech, jež jsou považovány za nepříjemné nebo škodlivé (Haskins 1981, s. 7). Do špatných zpráv, které samy o sobě mohou být kategorizovány, zahrnuje například válečné konflikty, zločin nebo přírodní pohromy. Na příkladě amerických médiích autor uvádí, že špatné zprávy tvoří přibližně třetinu všech zpráv v americkém tisku a televizi. Popisuje rovněž narůstající míru negativity v některých tištěných amerických médiích během několika desetiletí (Haskins 1981, s. 7–8).

Haskins se ovšem nesoustředí pouze na míru zastoupení negativních zpráv, ale i na jejich prominenci. Tedy preferenční techniky zobrazení, jež poutají pozornost obsahů – jak a kde jsou v tištěných médiích negativní události zalomeny, případně kolik vysílacího času jim je věnováno v televizi. S prominencí souvisí i vizuální reprezentace negativních zpráv. V tisku je mnohem vyšší pravděpodobnost doplnění textu o fotografie, pokud se jedná o negativní události (Haskins 1981, s. 8). Prominence je pak umocněna tím, že negativní zprávy doplněné o snímky, jsou v tisku často umístěny na titulních stranách, v jiných případech je jejich pozice na dalších stránkách taková, aby jim dominovaly a poutaly pozornost.

1.1 Faktor negativity ve fotografii

Vizuální obsahy v médiích obvykle doprovázejí texty a ačkoli jimi mohou být například karikatury či grafy, nejčastěji se jedná o fotografie (Caple & Bednarek 2017, s. 431). U snímků, které fungují jako doprovodný materiál textových obsahů, je složité určit, jak vizuální obsahy přispívají ke konstrukci zpravodajských hodnot, poněvadž je mezi nimi a textem znatelné propojení. Podle Caple a Bednarek je propojení výzkumu fotožurnalistických výstupů a zpravodajských hodnot dosud teoreticky neukotvené, nejen kvůli tomu, že jsou spojeny s textem, ale i kvůli složitosti oddělení jednotlivých aspektů fotografie – kompozice, barevnosti, způsobu zachycení scény na snímku a dalších (Caple & Bednarek 2017, s. 435–436). Pro hlubší analýzu autorky navrhuji využití sémiotiky, což ale problematizuje náročná oddělitelnost zmíněných prvků fotografií.

To autorky demonstrují na interakci zachycované scény a výsledném způsobu jejího zachycení. Na obecném příkladu rozostřeného záběru poukazují na možné negativní či pozitivní vyznění snímku – rozostření způsobené kupříkladu třesem rukou fotografa může značit extrémní podmínky, v nichž fotograf operoval. Ačkoli takové podmínky mohou vycházet z důvodu nebezpečí, které fotografovi v momentě pořízení jistého snímku hrozilo, což by znamenalo, že obsah fotografie má do jisté míry reprezentovat negativní událost, autorky dokládají že rozostření může plynout například z práce fotografa v davu při oslavách nového roku. A takový obraz by byl naopak interpretován jako pozitivní (Caple & Bednarek 2017, s. 438).

Ve vztahu k negativitě jako zpravodajské hodnotě Caple s Bednarek uvádějí několik procesů, jakými fotografie negativitu konstruují. Tato konstrukce probíhá zejména skrze obsah snímků, avšak potenciálně může být umocněna některými

fotografickými technikami (Caple & Bednarek 2017, s. 447). Podle Caple (2013, s. 52) k identifikaci negativity neslouží pouze povaha události, ale i perspektiva záběru nebo technické zpracování snímku – rozostřené záběry způsobené kamerou v pohybu mohou například evokovat nutný útěk jako obranu před explozí a podobně.

Negativita ovšem nemusí být ve fotografii zastoupena pouze jako zpravodajská hodnota, jež z pohledu mediálních studií teoreticky uchopitelná. Vizuální obsahy jsou schopny vyvolávat u publika emoce. Zpravodajská fotografie u recipienta tedy může ‚aktivovat‘ (Rössler et al. 2011, s. 425):

1. pozitivní emoci
2. negativní emoci
3. žádnou emoci

Negativní emoce vyvolávají především fotografie, jejichž obsahem jsou poškození, násilí nebo agrese (Rössler et al. 2011, s. 432), což je typické pro snímky pořízené ve válečných konfliktech.

Kromě válečných konfliktů jsou dalšími typy událostí, které mají negativní aspekt a které se v novinářské fotografii objevují, nehody, pohromy, zločin nebo násilí. Takové negativní jevy měly již na přelomu 70. a 80. let minulého století v analýze snímků, jež mezi lety 1978–1981 měsíčně oceňovala americká Národní asociace novinářských fotografů (NPPA), zastoupení 81 % (Singletary & Lamb 1984, s. 1). K analýze autoři (Singletary & Lamb 1984, s. 2) využili typologii Wilbura Schramma, teoretika masových médií, z roku 1948 jež výše zmíněné typy událostí popisuje jako ty „s rychlou gratifikací, avšak krátkodobou hodnotou“ (tamtéž).

To značí ‚efektivitu‘ obrazových zachycení takových událostí, u nichž hraje významnou roli emoce, „*kteřá může být primárním elementem oceněné fotografie*“ (Singletary & Lamb 1984, s. 2). Na fakt, že většinu zpravodajství tvoří konflikty a násilí, upozornila v knize *S bolestí druhých před očima* rovněž americká teoretička fotografie Susan Sontag (2011, s. 21). Ačkoli se věnuje převážně tematice válečných konfliktů, vysvětlení, že nadužívání snímků s negativními konotacemi je způsobeno poptávkou publika, lze aplikovat i na jiné události než akty násilí a války. Sontag poukazuje na emoce, které takové snímky vyvolávají: „...a zatímco se nám jednotlivá neštěstí zjevují přímo před očima, reagujeme na to soucitem, rozhořčením, vzrušením či sympatiemi“ (2011, s. 21).

Takové emoce umocňuje i jedna z charakteristik fotografie, totiž že na rozdíl od jazykového projevu, jenž je limitován právě jazykem nebo kupříkladu svou složitostí, která může komplikovat porozumění ze strany publika, mají snímky potenciál být určeny každému díky své univerzálnosti (Sontag 2011, s. 22). Tuto skutečnost však problematizují popisky, které jsou s fotografií ve zpravodajství spojené. To znamená, že interpretace snímků nemůže být univerzálně platná už jen z toho důvodu, že popisky mohou měnit kontext výjevů na snímcích.

Negativní události se dle výsledků analýzy Singletaryho a Lamba (1984, s. 2) na fotografiích objevují především ve zpravodajství, přesněji u spot news. Takové snímky mnohem více operují s emocí a napětím (Singletary & Lamb 1984, s. 4). S ohledem na výsledky analýzy autoři navrhnou možnost, že emoce by měla být zpravodajskou hodnotou, avšak výlučně pro fotožurnalistiku (Singletary & Lamb 1984, s. 6).

Pokud tedy lze spatřit jistou vlastnost novinářské fotografie ve vztahu k negativitě či konfliktu jako zpravodajským hodnotám, byla by jí na základě odborných textů zmíněných v této kapitole schopnost vyvolávat emoce, které mohou být často negativní, protože snímky publikované v médiích buď zachycují přímo negativní události, anebo takové události ilustrují.

1.1.1 Zpravodajské hodnoty ve fotografii optikou konstrukce reality

Stuart Hall (1973, s. 5) charakterizuje koncept zpravodajských hodnot jako neprůhledný, jelikož jen malé množství novinářů je dokáže identifikovat a definovat. I přesto popisuje, že k tomu, aby se událost či fotografie stala zprávou, většinou musí splnit minimálně tři z kritérií, které nazýváme zpravodajskými hodnotami (tamtéž).

Jako zásadní pro zpravodajství považuje neočekávanost jednotlivých zpráv, která vychází z toho, že zprávy narušují lidské představy o světě a také lidské očekávání (Hall 1973, s. 5). „*Zpravodajské hodnoty kontinuálně hrají proti sadě současných domněnek a konstrukcí o světě, které většina čtenářů sdílí*“ (Hall 1973, s. 5). Dále Hall přibližuje tuto skutečnost na příkladu elitních osob, které považujeme za elitní právě na základě znalosti společenských struktur.

Fotografie v médiích jsou dle něj charakteristické tím, že pro vyznačení zpravodajských hodnot využívají personifikaci, aby zprávám dodaly váhu

prostřednictvím individuálního příběhu. To má však za následek dekontextualizaci zachycovaných osob a izolaci od jejich sociálního a institucionálního kontextu (Hall 1973, s. 6). Ve zpravodajství jsou pak násilí a konflikt hojně užívanými motivy, jelikož událostem dodávají na váze a jistým způsobem z nich vytváří extrém – i pokud obecně tolik násilné nejsou. Důvodem je již zmiňované narušování očekávání o světě, v němž (alespoň pro naši společnost) platí, že konflikt má být regulován (Hall 1973, s. 7).

Snímky, které byly vyfotografovány za účelem publikace v médiích a které tak automaticky naplňují některé ze zpravodajských hodnot, v sobě navíc podle Halla nesou ideologický otisk. Jsou zasazeny do sady ideologických interpretací, jež umožňují fotografiím (znakům) skrze jejich konotované významy sloužit jako indexy ideologických témat (Hall 1973, s. 7). Fotografie jsou konstruovány dvěma aspekty – propisují se do nich uměle vytvořené zpravodajské hodnoty a ideologické hodnoty. Jeden snímek může tak být interpretován různě napříč různými médii.

Zpravodajské hodnoty propůjčují textům i fotografiím neutralitu, jež má přispět k objektivitě médií. Novinářská fotografie je ovšem pokaždé příznaková a není prezentována jen sama o sobě – má různé konotace a reprezentuje dobovou ideologii tím, že vychází právě ze sociálně konstruovaných představ o světě (Hall 1973, s. 7–9).

Přestože fotografie byla historicky považována za otisk reality, právě ideologie, jež je v médiích podle Halla všudypřítomná, toto přesvědčení problematizuje. Negativita z toho důvodu může být těžko identifikovatelná v tom smyslu, že pro určitou část publika může být pozitivitou.

2 Mediální obsahy jako strůjci obrazu o válce a míru

Přílišný důraz na negativní dění vytýkal médiím Johan Galtung již v roce 1985, kdy popsal problematiku role žurnalistiky v informování o konfliktech (1985, s. 6). Galtung (1985, s. 4) se koncepci takzvané mírové žurnalistiky věnuje podrobně – podle něj je hlavní úlohou médií při referování o konfliktech „*dát hlas oběma nebo všem stranám konfliktu*“ (tamtéž). Galtung (1985, s. 4) poukázal na jev, kdy média obvykle poskytují prostor jen té straně, s níž sympatizují. Obdobně je to s válečnou fotografií – ta často zachycuje brutalitu namířenou vůči druhé straně konfliktu, která je označována jako nepřítel (Jakob 2017, s. 2). Tato praktikovaná dichotomie

vychází z mytologie dobra a zla, jež částečně vychází z religiózního vnímání světa (Roach & Galtung 1993, s. 11).

Pokud jde o válečné konflikty, masová média jsou důležitým zdrojem informací pro publikum (Roach & Galtung 1993, s. 5), zejména v situacích, kdy jsou válečné konflikty fyzicky vzdálené. Z toho důvodu Galtung (1985) v jedenácti bodech formuloval několik charakteristik, od kterých by média měla upustit ve chvílích informování o konfliktech – taková média označuje jako „*mírově orientovaná*“ (1985, s. 4).

Poskytnutí prostoru oběma stranám již bylo zmíněno, další body se věnují například dodávání hlubšího kontextu o konfliktu, upuštění od zdůrazňování elitních osob a národů, zdůrazňování negativních událostí, orientaci na publikum, distinkcí mezi defenzivou a ofenzivou, zaměření se na vnitřní dynamiku zbrojení, soustředění se na průběh válečných jednání a jejich detailů, překonání rámce světa děleného na Východ a Západ (Galtung 1985, s. 4–10). Jako významný činitel Galtung (1985, s. 11) vyzdvihuje schopnost médií popsat výhodnost míru, jehož definicí ovšem není pouhá absence války.

Sám Galtung (1968, s. 487) mír dělí na dva typy. Negativní mír definuje jako absenci organizovaného násilí mezi skupinami, jimiž jsou rozuměny národy nebo etnické skupiny. Jako pozitivní mír popisuje Galtung stav, kdy jsou přítomny jevy jako kooperace a integrace mezi lidskými uskupeními.

V dalších desetiletích proběhla aktualizace pojetí míru vycházející z Galtungovy koncepce, především míru pozitivního. Začaly být užívány abstraktnější termíny – mír není reprezentován pouhou neexistencí války ale přítomností prevence strukturální a společenské nerovnoprávnosti (Alger 1989, s. 118–119). Příčiny válečných konfliktů ovšem nevychází z mediálních obsahů, nýbrž ze společenských struktur. Média však mají schopnost vytvářet společenský obraz konfliktů, jelikož pro většinu publik jsou jejich mediátory (Galtung 1985, s. 12).

Proces volby vizuálních obsahů z konfliktů doplňujících texty je v západním světě ovlivněn shora velkými zpravodajskými agenturami, které pro jejich pořízení využívají vlastní síť fotografů. Jelikož si jen málo redakcí či mediálních organizací může dovolit pokrytí zahraničních událostí, odebírají produkci mezinárodních agentur jako jsou Reuters, AFP, AP či jiné. To má značný dopad na vizuální rámcování konkrétních událostí (Fahmy & Neumann 2012, s. 9). Vizuální

reprezentace některých konfliktů tedy může být ovlivněna právě několika málo aktéry na mediálním trhu.

2.1 Válečný rámec ve fotožurnalistické tvorbě a jeho současnost

Z Galtungova konceptu lze vyvodit, že rámec válečné žurnalistiky „*zvýrazňuje rozdíl mezi opozičními stranami, kdy nabízí násilí jako řešení*“ (Fahmy & Neumann 2012, s. 2). Velké válečné konflikty v historii navíc měly obvykle jasně rozpoznatelné antagonisty (Mitchell 2010, s. 1). Ve skutečnosti by se dala fotografická produkce věnující se válečným konfliktům a násilí dělit na dva rámce, jejichž jsou snímky součástí, a to válečný a mírový.

Válečný rámec vychází historicky z představy, že konflikt je do jisté míry teatrálním počinem, který má skončit jasným vymezením vítězů a poražených (Mieszkowski 2018, s. 183). S pojetím války jako divadla ve fotožurnalistice souhlasí i jiní autoři – například Griffin (2010, s. 10): „*Již od Španělské občanské války byly teatry konfliktů viděny jako půda pro fotografy a fotožurnalisté byly oslavováni jako odvážné a hrdinné osobnosti daných režimů; režimů, které užívaly technologie moderních médií, aby přinesly patrně autentické pohledy na vzdálené události k našim jídelním stolům a do obývacích.*“

Jisté typy snímků, zejména ty zdůrazňující dramatickou estetickou formu ovšem postrádající specifické historické detaily, které se stávají spíše mýty a metaforami k jistým událostem, jsou nejčastěji oceňovány ve fotografických soutěžích (Griffin 2010, s. 19). Dále se stávají i vzorem pro další fotografy. Za takový typ snímků lze označit i fotografie z válečných konfliktů nebo fotografie zachycující násilí, které média zobrazují přímo i nepřímo prostřednictvím snímků zdevastovaných vybombardovaných čtvrtí, čímž vytvářejí obraz konfliktu (Rhodes 2018, s. 70).

Fotografie pak mohou být samotnými autory vnímány jako válečné trofeje, které byly pořízeny pouze za účelem toho, aby byly právě pomyslnými symboly triumfu pro vítěznou stranu konfliktu, ale i pro fotografy samotné (Jakob 2017, s. 88). Takové fotografie částečně destruuji brutalitu, ačkoli často vyobrazují násilí. Nicméně, jejich hlavním motivem je obvykle to, co symbolizují – násilí a brutalita jako emblém nadvlády nebo převahy nad nepřítelem (Jakob 2017, s. 88).

Publikované snímky z válečných konfliktů mají předpoklad, že pohnou veřejným vnímáním a postojem – ten je ovšem regulován politickými zájmy. Proto je každý

snímek nutné nahlížet analyticky a brát v úvahu za jakých podmínek byl daný snímek pořízen a za jakých institucionálních praktik byl publikován a distribuován (Griffin 2010, s. 8). Média mohou být v průběhu konfliktu pouze nástrojem elit pro udržení statu quo, kdy novináři i nezáměrně využívají zavedené narativy (Rhodes 2018, s. 74).

Podle Fahmy a Neumann (2012, s. 6) válečný rámec fotožurnalismu nejčastěji klade důraz na zachycení obětí a aktérů válečného konfliktu. Především zachycování obětí a následků konfliktů je svázáno s negativními emocemi, jež vyvolává a jež jsou popsány v přechozí kapitole. Fotografie s dramatickým nábojem jsou pak oceňovány zpravodajskými organizacemi pro jejich kapacitu upoutat pozornost pozorovatele. Fotožurnalisté jsou v souladu s tím trénováni a podporováni k tomu, aby volili zóny konfliktu a nebezpečná místa (Griffin 2010, s. 9).

Zprvu válečná fotografie zachycovala zejména následky konfliktu. Až od dob již zmíněné španělské občanské války začaly vznikat snímky přímo z bojů, a to díky vzniku mobilnějších kamer (Sontag 2011, s. 22–23). I proto se fotografie mohla šířit médií s mnohem kratší časovou prodlevou od momentu pořízení. Důraz na emocionální vliv válečných snímků je svázán s jednou z charakteristik fotografie, již je objektivita, jelikož snímky dovedou zachytit a zprostředkovat reálné dění. Na objektivitu a realističnost fotografie se ovšem názory různí (Griffin 2010, s. 13). I proto je nutné nahlížet snímky v širších kontextech a klást si otázky kdo a proč je pořizuje, selektuje a publikuje. Na rozdíl od textů je však rámcování u vizuálních obsahů „méně vtíravé“ (Fahmy & Neumann 2012, s. 3), jelikož snímky dokážou podobu reality lépe imitovat.

Současným limitem popsaných vlastností fotografie je stav, kdy doba je obrazově saturovaná do té míry, že násilné dění válečných konfliktů zprostředkované obrazy je znatelně méně hmatatelné, než tomu bylo dříve (Kennedy 2015, s. 161). K saturaci prostředí množstvím obrazů přispělo i rozšíření sociálních sítí. Přihlízející i účastníci války pořizují snímky a sdílí je – produkce a diseminace obrazů tedy roste (Blaagaard, Mortensen & Neumayer 2017, s. 1112).

Za přelomové autorky Blaagaard, Mortensen a Neumayer (2017, s. 1115) považují fotografie z Abu Ghraib z roku 2004, na nichž američtí vojáci zachytili mučení a ponižování iráckých vězňů. Prolomili totiž bariéru mezi dokumentováním konfliktu a přímou účastí v něm. Ve vztahu ke konceptu fotografií jako válečných

trofejí, jsou snímky z Abu Ghraib příkladem, kdy byla fyzická trofej nahrazena událostí či činem, jež má být zapamatován (Jakob 2017, s. 95). Jakob (2017, s. 95–96) dále tvrdí, že dříve byly v bojích za trofeje považované právě artefakty nepřátelské strany – kupříkladu její vlajka. V době digitální fotografie považuje snímky za modalitu k takovým objektům. Jsou cenné přímo pro účastníky ale i pro jejich autory (Jakob 2017, s. 96).

„Snímky z konfliktů propagují, manipulují, matou, mobilizují, glorifikují, degradují, ilustrují, dokumentují a předkládají různé verze pravdy pro různé kontexty a odlišná publika“ (Blaagaard, Mortensen & Neumayer 2017, s. 1117). Z toho důvodu považuje Griffin (2010, s. 14) za důležité každý snímek nutné nahlížet analyticky a brát v úvahu za jakých podmínek byl daný snímek pořízen a za jakých institucionálních praktik byl publikován a distribuován.

Aby dokázaly vlády států informace a obrazy z válek regulovat, začaly ve 20. století úzce spolupracovat se zpravodajskými agenturami a médii (Mieszkowski 2012, s. 100) – například americké televizní stanice mají zakázáno vysílat záběry rakví amerických vojáků, kteří padli v boji. Kontrolu ovšem americká vláda ztratila, když se na internetu snadno takové záběry začaly šířit díky tomu, že je předtím odvysílaly evropské stanice nebo stanice Al Jazeera, pro něž tento zákaz neplatí (Mieszkowski 2012, s. 100).

Dnes lze sice přes širší možnosti zachycování a publikování záběrů z konfliktů považovat proces za demokratičtější, nicméně výběr fotografií v médiích stále podléhá redakčním rutinám. Navíc pro sociální sítě platí, že obsah je kontrolován algoritmy, které jsou primárními mechanismy pro strukturování obsahu na takových platformách obsahu. Přímým účastníkům, již by záběry zveřejnili, rovněž často kvůli doзору autorit na sociálních sítích může hrozit postih. Účast na vytváření demokratičtějšího vizuálního obrazu konfliktů tak obvykle podléhá i autocenzuře (Blaagaard, Mortensen & Neumayer 2017, s. 1117–1118).

Pro vzdálené válečné konflikty platí, že se mediální organizace z důvodu složitých podmínek v konfliktních oblastech častěji spoléhají na produkci lokálních fotografií – snímky ovšem paradoxně mají tendence reprodukovat mocenské struktury podle západního vidění světa a podle toho se také dostávají k publiku (Mollerup & Mortensen 2020, s. 730).

Využívání místních fotografií ovšem přináší jistou změnu v zavedených procesech. Tvorba a šíření snímků z válečných konfliktů je dnes charakteristická konvergencí sociálních sítí a mainstreamových médií – fotografie často pocházejí od autorů vně zaběhlých mezinárodních zpravodajských struktur (Mollerup & Mortensen 2020, s. 732).

V důsledku lze na takové fotografie nahlížet duální optikou. První perspektivou je blízkost a okamžitost ničivých následků války a utrpení, jak je zažívají lokální autoři snímků. Druhou potom vzdálenost nahlížení na utrpení u publik v západním světě (Mollerup & Mortensen 2020, s. 734–5). Autorky za příklad popsané duality označují fotografickou produkci z občanské války v Sýrii, přesněji z bojů o Aleppo v roce 2016, kde se místní fotografové snažili zasáhnout publika západních zpravodajských médií.

Trend, kdy místní poskytují snímky mezinárodním organizacím, je charakteristický častým laickým či semi-profesionálním pozadím lokálních autorů. Ti se podle rozhovorů, které autorky výzkumu Mollerup a Mortensen (2020, s. 737) o podmínkách v Aleppu vedly, učili zaběhlé fotožurnalistické praktiky v průběhu bojů. Došlo tedy k adopci standardů profesionální fotožurnalistiky západních médií i většiny jejich aspektů, aby fotografická produkce místních mohla zasáhnout většinu publika v zemích Evropy a Severní Ameriky (Mollerup & Mortensen 2020, s. 742).

V západních médiích se také začaly objevovat tendence zobrazování vzdáleného utrpení (*distant suffering*), které často vyvolávají dojem solidarity a existence morální komunity. Ta přesahuje národní zájmy i hranice zemí, kde média působí (Cottle 2015, s. 16). To se může dít v informování o válkách, ale i o přírodních neštěstích – Cottle (tamtéž) jako příklad uvádí mediální pokrytí tsunami v jihovýchodní Asii v roce 2004.

Otázkou vzdáleného utrpení a jeho sledování publikem se doposud zabývalo jen malé množství vědeckých výzkumů – ty jsou obvykle založeny na kvalitativních metodách (Joye & von Engelhardt 2015). Huiberts & Joye (2019) ovšem provedli kvantitativní výzkum, v němž sumarizují reakce publika na vzdálené utrpení. Podobně jako u předchozího pohledu ‚výroby‘ válečných fotografií řeší sociální sítě a jejich vliv na publika pro pozorování utrpení. Ačkoli mají sociální sítě potenciál mediovat velké množství obsahů a mohou být zdrojem zpráv, mají menší vliv na

utváření reakcí a názorů publika na vzdálené utrpení. I přes jejich rozšíření tuto roli stále hrají mainstreamová média (Huiberts & Joye 2019, s. 565).

Publika nejčastěji na vzdálené utrpení reagují smíšenými pocity morální odpovědnosti a emocionální účasti, které vycházejí zejména z lidské intuice (Huiberts & Joye 2019, s. 567). Ve vztahu ke vzdálenému utrpení je nicméně důležitá role amatérských záběrů publikovaných v mainstreamových médiích (Ahva & Hellman 2015, s. 669).

Uživatelské obsahy, zejména ty ze vzdálených oblastí, které jsou institucionalizovány skrze mediální domy, mohou být publikem vnímány jako autentičtější, což následně vede k vyšší zainteresovanosti v pokrytí krizových událostí (Ahva & Hellman 2015, s. 669–71). Díky tomu, že publika mají šanci nahlížet na události perspektivou místních, mohou obsahy vyobrazující konflikt vyvolávat i silnější pocity soucitu a identifikace (Ahva & Hellman 2015, s. 4–5). Ačkoli si publikum uvědomuje potenciální problémy vycházející z využití amatérských obsahů z míst konfliktů – například jejich značnou subjektivitu – mohou „*nabídnout autentický pohled na individuální zkušenost*“ (Ahva & Hellman 2015, s. 674).

Na příkladu migrační krize způsobené především občanskou válkou v Sýrii lze pozorovat, že migranti jsou na snímcích vykreslováni nejčastěji jako hrozba či jako oběti (Greenwood & Thomson 2020, s. 141). Na základě kvantitativní analýzy snímků, které se zúčastnily soutěže Pictures of the Year v samostatné kategorii, jíž soutěž v roce 2016 reagovala na vzniklou migrační vlnu, lze konstatovat, že většina fotografií ilustruje více rozdílů než podobností s evropskou společností – uprchlíci jsou vyobrazováni jako „*oni*“ (Greenwood & Thomson 2020, s. 156).

Na rozdíl od vyobrazení integrace migrantů – například jejich interakcí s dobrovolníky v uprchlických táborech – převládá zachycení uprchlíků jako osamocených ve své cestě (Greenwood & Thomson 2020, s. 157–8). Vyobrazení integrace by se více podobalo mírovému rámci žurnalistiky, jež představil Galtung a jež je zmíněn v úvodu kapitoly.

2.2 Mír a fotožurnalismus

Termín mírová žurnalistika nebo žurnalistika orientovaná na mír vychází z teorie popsané Galtungem, na níž dále staví i další mediální teoretici. Jako charakteristiky mírového rámce lze uvést orientaci na mír nebo pohled na příčiny, utváření

a následky konfliktů – takový rámec rovněž neoznačuje dobré a špatné (Rhodes 2018, s. 16). „*Mírová fotografie představuje více než protiválečná fotografie, protože narušování binární logiky – ‚dobré‘ a ‚zlé‘, ‚oběť‘ a ‚utiskovatel‘, ‚my‘ a ‚oni‘ – je pouhým počátečním krokem*“ (Allan 2011, s. 162).

Normativní teorie nahlíží na mírovou žurnalistiku optikou nutných pracovních postupů, které je třeba praktikovat, aby byl mírový rámec naplněn (Rhodes 2018, s. 25). Do jisté míry by novináři museli podle Galtunga (1985) hrát proaktivní roli s hledáním toho, co vede k míru. „*Úkolem médií by mělo být jasnější vykreslování benefitů míru*“ (Galtung 1985, s. 11). Obvyklé pokrytí války a konfliktů má však především reaktivní charakter – tedy novináři o dění informují, až ve chvíli, kdy dojde například k útoku, a informování ustává s koncem konfliktu (Rhodes 2018, s. 26). Na rozdíl od Galtungovy (1985) představy, že mediální pokrytí nemá přestat ani po tom, co konflikt ustal.

Nicméně častou kritikou mírového rámce a jeho prezentace benefitního míru jsou námitky, že novináři by neměli být aktivističtí a že dosažení míru není jejich úlohou (Rhodes 2018, s. 17). Fotografování konfliktu může podléhat jisté podobě autocenzury, vzhledem k zavedeným profesionálním pravidlům, která naznačují, že do děje, který je fotografován, by nikdo neměl zasahovat (Allan 2011, s. 151–152). Ve vztahu k fotografii lze však konstatovat, že na rozdíl od vztahu vizuálních obsahů a násilí není vztah vizuálů a míru dostatečně prozkoumán: „*Mírová teorie s praxí a výzkum míru postrádají systematickou pozornost věnovanou vizuální kultuře a vizuální konstrukci míru a války*“ (Möller 2019, s. 41).

Rané názory na fotografickou reprezentaci válečných konfliktů a násilí nahlížely na tyto jevy jako na odstrašující případy, které měly v důsledku dalším konfliktům zamezit (Möller 2019, s. 37–38). Existuje množství fotografických publikací nebo výstav, které se věnují vedení válek, ovšem pozornost by se podle amerického teoretika Freda Ritchina (2013, s. 122) mohla upírat i na „*méně okázalé*“ mírové snahy. Ritchin (2013, s. 125) vidí možnou praxi mírové fotožurnalistiky ve sdílení a mnohostranném propojení zkušenosti z událostí, z čehož může vzejít kontext pro interpretaci důvodů vzniku některých fotografií konfliktu. Na množství konkrétních příkladů popisuje, jak může být fotožurnalismus nápomocný k dosažení změny – ať už jako prevence, nebo při vyrovnání se s jistými událostmi (Ritchin 2013, s. 122–139).

Snímky z válečných konfliktů mohou přispět k vyrovnání se s válkou – například odsouzení nacistických představitelů po druhé světové válce či vyobrazení následků občanské války v Nepálu mezi lety 1996 až 2006, jež se v několika projektech zaměřilo na příběhy civilistů, kterým také mělo přinést určitou míru rehabilitace (Ritchin 2013, s. 127–129; Allan 2011, s. 161). Nicméně, Ritchin sice popisuje některé aspekty válečné a mírové fotografie, vynechává však sociologické pozadí války a míru, čímž jeho vysvětlení ztrácí na komplexitě (Möller 2017, s. 3).

Frank Möller (2017, s. 3–4) za jednu z možných praktik mírové fotografie považuje procesně orientovaný pohled na následky válečných konfliktů, kdy již není přítomno násilí – není však zřejmé, kdy takové období začíná a jestli se rovná míru. Podobně se k mírovému přístupu staví i Fahmy a Neumann (2012, s. 14), kteří tvrdí, že rozdíl mezi válečnou a mírovou žurnalistikou je právě v setrvaní přinášení informací, když je konflikt u konce. Praktické rozlišení válečného a mírového rámce přibližují Fahmy a Neumann na příkladu demonstrace.

Demonstrace, jejíž účastníci v poklidu nesou například různé transparenty a vyjadřují tak svou nespokojenost, identifikují autoři v tomto případě jako mírový rámec. Pokud jsou vyobrazeni účastníci, kteří jsou viditelně rozčilení a vyvolávají konflikt – například střety s policisty – lze takovou prezentaci považovat za rámec válečný. Ačkoli se jedná o stejnou událost, „*druhá skupina silněji vyjadřuje emoce prostřednictvím násilí*“ (Fahmy & Neumann 2012, s. 7). Mírová žurnalistika dle autorů (Fahmy & Neumann 2012, s. 12) více zohledňuje pokojné demonstrace a vyjednávání.

Mírový rámec války je ovšem současně závislý na násilí a konfliktu a jejich vztah je možné označit jako spoluúčast. Zaprvé, fotožurnalismus odkazuje k míru negativně skrze zachycování jeho absence. Zadruhé vyobrazuje válku a násilí realisticky, aby poukázal na nutnost míru. Zatřetí fotograficky ‚zasahuje‘ v násilných momentech, aby jiní mohli efektivněji zasáhnout v zachycovaných situacích (Möller 2017, s. 8). Diskurs oceňuje především válečnou fotografii na rozdíl od fotografie mírové, jež je teoreticky i prakticky v profesionální sféře nerozvinutá a jedná se stále o koncept (Möller 2017, s. 7).

Möller (2019, s. 39) to vysvětluje tím, že snímky vymezením míru skrze jeho absenci – fotografie zařaditelné do válečného rámce – jsou mnohem snáze „*obchodovatelné*“, a proto převažují nad pozitivním vymezením míru. Vztah

fotografie a míru by měl být podle Möllera (2019, s. 48) derivativní, ilustrativní a konstitutivní. Derivativní ve smyslu, že by se snímky měly vztahovat k mnohým definicím míru a přístupům k němu, aby byly identifikovatelné. Ilustrativní vztah vyjadřuje schopnost fotografií ilustrovat a vyjasňovat mírové interakce a jevy. V poslední řadě by konstitutivní vztah měl položit základy pro rozšířené vnímání míru – například vnímání míru nejen jako absence války.

Na případu snímků Roberta Capy ze španělské občanské války lze pozorovat i jeho zájem nejen o záběry bojů a jejich následků, ale i o každodennost v čase, kdy se žádné boje neodehrávaly, čímž Capa poukazoval na obyčejný chod života lidí v jinak válkou zmítané zemi (Möller 2019, s. 101–102). I takové pojetí je ovšem charakterizováno negativním vymezením míru – aktuální nepřítomností války a násilí na snímcích. Navzdory tomu lze takový typ snímků a jeho obyčejnost do jisté míry klasifikovat jako určitou formu zachycení „*míru každodennosti*“ (Möller 2019, s. 104).

Ke změně, jejíž podobou je mírová fotografie, je třeba reinterpretovat fotografickou formu, praxi i poznání o fotografii, aby zanikla dříve zmíněná binární optika válečné fotografie, a mohla vzniknout nová vizuální gramatika (Allan 2011, s. 163). Jedna z praktik, kterou pro mírový fotožurnalismus Möller (2017, s. 331) nabízí, tedy dlouhodobé fotografování následků konfliktu, implikuje narušení praxe zpravodajství i jeho okamžitost, fotografický proces zpomaluje. Ovšem zachycování následků ukončeného konfliktu se nerovná mírové fotografii.

Jedná se spíše o proces, v němž je prostřednictvím fotografií možné reflektovat zdroje, které násilí předcházely, a rozvíjet přístupy, které mohou být prevencí tomu, aby se násilí opakovalo (Möller 2017, s. 330). Na tom Möller (2019, s. 129–131) zakládá myšlenku jistého kolektivního archivu, který má předcházet dalším konfliktům a násilí díky tomu, že jeho součástí jsou snímky reprezentující poválečný stav, kdy obvykle dochází k určitému zotavení. Avšak potenciálním problémem zachycování následků konfliktu fotografie je jeho časté vztahování se k násilí, což z této praxe činí spíše určité intermezzo mezi válkou a mírem (Möller & Shim, 2019, s. 252).

Na souvztažnost násilí a míru ale i dalších poukazuje i Sontag (2011, s. 17): „*Fotografie brutálního činu může vyvolat protichůdné reakce. Vyzýváme k míru. Voláme po pomstě. Nebo si, vystaveni novým a novým informacím ve formě*

fotografií, jen nezřetelně uvědomujeme, že se dějí příšerné věci.“ Definice mírové fotografie však zůstává neurčitá a je založena hlavně na (zatím) raných poznatcích a konceptech.

Problematika válečného a mírového rámce ve fotografii se ovšem netýká pouze fotografů, ale i ostatních aktérů, kteří se na tvorbě zpravodajských obsahů podílejí. Způsob, jakým publikum dané konflikty vnímá, totiž v mnohém závisí na obrazových redaktorech nebo jiných vizuálních gatekeeperech, kteří fotografie k textům o konfliktech selektují (Fahmy & Neumann 2012, s. 20). Nicméně z důvodu různých pojetí a forem míru je třeba různých fotografických reprezentací – některé formy je potom náročnější zachytit, aby mohl být mír identifikován (Möller 2019, s. 49).

Ačkoli Galtung (1985) předložil několik návodných bodů, jimiž lze mírovou žurnalistiku praktikovat, pro vztah míru a fotografie je třeba podle popsáných přístupů třeba přehodnotit celý fotografický diskurs a důkladněji se věnovat tomu, jak jsou fotografové a jejich snímky schopni mírové aspekty konfliktu zachytit a jaký vliv taková snaha může mít na okolní dění.

3 Vizuální solutions žurnalistika

Během posledních let se zvýšila míra novinářské práce, při níž média v různých tématech nezpracovávají pouze samotný problém, ale soustředí se i na to, jak lze na daný problém reagovat. Tento směr, kterým se některá média ubírají, částečně vychází z Galtungova konceptu mírové žurnalistiky, jelikož se zaměřuje na praxi, kdy média neposkytují publiku pouze negativní zprávy o aktuálním dění (Midberry & Dahmen 2020, s. 1159–1160). Právě s představou mírové žurnalistiky, popsané v přechozí kapitole, má přístup takzvané konstruktivní žurnalistiky společné některé vlastnosti – například depolarizaci, detailnost a deeskalační tendence (Mast et al. 2019, s. 495–496).

Konstruktivní žurnalistika vznikla jako odpověď na mediální produkci, a to především oblast zpravodajství, jemuž dominují bulvarizace, senzačnost a negativita (Constructive Institute 2022; Mast et al. 2019, s. 494). Koncept konstruktivní žurnalistiky není v mediální sféře nový, ovšem akceleroval v posledních letech díky snahám některých dánských novinářů (Mast et al. 2019, s. 493). Skládá se ze tří pilířů – pokrývání nuancí, podpory demokratické konverzace, a právě zaměření se na řešení.

Z posledního pilíře vychází i solutions žurnalistika, tedy žurnalistika zaměřená na řešení, jež pracuje s myšlenkou, že v současnosti už nestačí, aby média poukazovala pouze na problémy a čekala, že v reakci na ně nastane společenská změna, ale že je vhodné přinášet i informace o možných řešeních problémů (Solutions Journalism Network 2020, s. 13).

Omezený výzkum v oblasti fotožurnalistiky a její vazby na solutions žurnalistiku vychází z vnímání fotografií v médiích jako druhořadého obsahu, který slouží pouze jako ilustrace k textovým obsahům (Midberry & Dahmen 2020, s. 1175). Je to ovšem fotožurnalistika, která má dlouhou tradici dokumentování komplexity společenských problémů. Ačkoli solutions žurnalistika pokračuje v přitahování pozornosti na problémy i lidské utrpení, přidává dokumentaci lidské snahy o řešení takových problémů (Midberry & Dahmen 2020, s. 1163).

Snímky dokážou vyvolat emoce snáze než pouhý text, a to především snímky zachycující devastaci, destrukci nebo beznaděj, ale zároveň některé situace mohou dekontextualizovat (Dahmen 2016, s. 94). Dahmen (2016) tuto vlastnost fotografie přibližuje na příkladech obětí války či násilí, kdy jsou oběti a jejich utrpení zachyceny jako jednotlivosti a není dál vyobrazen jejich osud.

Na takovou praxi reaguje trend restorativních narativů. Ten ve vztahu k fotožurnalismu přesahuje zpravodajskou fotografii v její okamžitosti a rozvíjí vizuální pokrytí událostí s velkým dopadem o zaměření na následky a obnovu po takových událostech (Dahmen 2016, s. 94). V tom se také prolíná s některými Galtungovými (1985) kritérii mírové žurnalistiky – především ve schopnosti dlouhodobě pokrývat jistý problém, konflikt.

V podobném duchu pracuje i směr solutions fotožurnalismu – reportování, kdy novináři kriticky zkoumají možná řešení společenských problémů (Lough & McIntyre 2019, s. 584). Podobný náhled, který částečně kompenzuje aktivistický přístup novinářů i fotografů, sdílí i Dahmen (2016, s. 102) – restorativní narativ sice klade důraz na obnovu, ale zároveň by měl poukazovat na nesnadný dlouhý proces, kterým obnova je. Podle rozhovorů s fotografy, jejichž práce naplňuje kritéria restorativního narativu, autorka (Dahmen 2016, s. 97–99) také definuje hlavní rysy takového přístupu:

1. Restorativní narativy jsou autentické – zohledňují původní zkušenosti jednotlivců či osob.

2. Dále jsou zaměřené na dlouhodobý proces, kterým obnova po událostech s velkým dopadem je. Příkladem může být například návrat ke stejným respondentům, objektům.
3. Hlavním rysem je rovněž lidskost, která je založena na schopnosti publika se s tématem ztotožnit na základě činnosti jednotlivců či skupin.

Ačkoli se většina výzkumu v oblasti solutions žurnalistiky zabývá pouze textovými mediálními obsahy (Midberry & Dahmen 2020, s. 1159), v posledních letech vznikla představa o tom, jak by měla vizuální stránka tohoto přístupu vypadat. „*Aby byla vizuální žurnalistika orientovaná na řešení stejně celistvá jako psaná žurnalistika orientovaná na řešení, snímky by měly zohledňovat jak problémy, tak jejich řešení, jak jen to je možné*“ (Midberry & Dahmen 2020, s. 1164). Současná fotografická mediální produkce se soustředí především na zachycení problémů, což může u publika vést k takzvané únavě ze soucitu, tedy stavu, kdy na řešení problému recipienti pomalu rezignují (tamtéž).

Vizuální žurnalistika orientovaná na řešení by podle autorek (Midberry & Dahmen 2020, s. 1165) měla být přesná v tom smyslu, že snímky musí vždy být originální pro daný případ – nelze tedy užívat ilustrační snímky z fotobank či archivů. Snímky, jež jsou pořízené přímo pro vznikající obsah, přesněji vizuálně reprezentují danou skutečnost, a navíc je pravděpodobnější, že zachytí jak problém, tak jeho potenciální řešení (Midberry & Dahmen 2019, s. 1165).

Další podstatnou praktikou pro vizuální solutions žurnalistiku je schopnost zprostředkovat jistý problém a odpověď na něj skrze individuální lidskou činnost, tedy polidštit, personifikovat určitou situaci, pokud je to možné (Midberry & Dahmen 2020, s. 1166 a 1174). Právě zaměření se na lidskou činnost může předejít již zmíněné únavě ze soucitu.

Restorativní narativy a žurnalistika zaměřená na řešení se ve vizuální žurnalistice tedy shodují v originalitě (autentičnosti) a schopnosti ‚polidštění‘ daného problému, aby byl pro publikum snáze uchopitelný. Nicméně, stále se jedná o pokusy teoreticky sumarizovat, jak by měla fotožurnalistika zaměřená na řešení vypadat.

Z výzkumů praktického použití takového typu snímků, pak vyplývají další charakteristiky. Fotografie, které jsou publikovány s texty solutions žurnalistiky, ve většině zachycují snahu o řešení daných problémů, pokud tomu tak není, jedná se

obvykle o texty o různých probíhajících konfliktech a krizích, kdy snímky mají spíš zpravodajský charakter (Lough & McIntyre 2019, s. 593).

I přesto, že text je napsán v duchu žurnalistiky zaměřené na řešení, jeho interpretace může být ovlivněna, pokud je doplněn o snímky, které sdělení textu odporují (Lough & McIntyre 2019, s. 586). Na opačný jev upozorňují Midberry a Dahmen (2020, s. 1170) – na základě analýzy několika mediálních obsahů, kterou autorky provedly, poukazují na to, že většinou fotografie doprovázející texty zachycují pouze řešení, což může umenšit afektivní odpověď publika na samotný problém.

Naproti tomu v případech, kdy je v redakci nutné zvolit snímek například z agenturní databáze, často dochází k tomu, že fotografie vyobrazuje konflikt, kterému je řešení adresované (Lough & McIntyre 2019, s. 594). Pro zahraniční zpravodajství bývá běžné, že například při referování o válce jsou u textů popisujících, které státy se snaží konflikt zmírnit, publikovány fotografie, jež vyobrazují aktivní válku (McIntyre et al. 2018, s. 6). Přímo u textů žurnalistiky zaměřené na řešení je obvyklým jevem užití snímku odkazující na problém, namísto vyobrazení odpovědí adresovaných problému, jelikož takové fotografie upoutají větší pozornost (Lough & McIntyre 2019, s. 596).

Dosavadní výzkumy solutions žurnalistiky se převážně soustředí na psaný projev, i ten je ovšem pro vizuální žurnalistiku významný. „*Slova, především popisky snímků, titulky nebo samotné novinářské texty, slouží jako ukotvení pro fotografie a předkládají strukturu pozorovateli, podle které sdělení obsahu vnímá*“ (McIntyre et al. 2018, s. 5). Teoreticky mohou být s texty žurnalistiky zaměřené na řešení spojeny tři typy fotografií (McIntyre et al. 2018):

1. Fotografie shodující se se sdělením textu. Obecně tedy snímky zachycující řešení popisované v textu.
2. Fotografie neshodující se se sdělením textu. Ty zachycují popisovaný problém, namísto jeho potenciálního řešení.
3. Fotografie neutrální, kdy není mezi obrazem a textem žádné konkrétní propojení.

Vizuální prvky u textů podporují sdělení textu, v některých případech ho dokonce přesahují (Lough & McIntyre 2019, s. 585). Tento vztah mezi textem a snímky je

důležitý. Ve chvíli, kdy se obraz neshoduje se sdělením textu, může dojít k potenciálnímu zmatení publika, jelikož vizuální sdělení je obvykle publikem procesováno jako první (McIntyre et al 2018, s. 6).

Z výzkumu, kde byly ke dvěma variantám krátkého textu – jednoho ve stylu solutions žurnalistiky, druhého v duchu akcentování konfliktu – vyšlo, že pokud byl text zaměřený na řešení v neshodě s doprovázející fotografií, mělo to velký vliv na negativní pocity respondentů (McIntyre et al. 2018, s. 11). Největší takzvané behaviorální intence, zjednodušeně vůli konat činy přispívající k řešení problému, však vyvolávají texty orientované na řešení, které jsou doprovázeny snímky konfliktů, které se se sdělením textu neshodují, což autoři (McIntyre et al 2018, s. 13) přičítají vlastnosti fotografií zachycujících negativní jevy být působivější.

Avšak největší zájem o obsah pak u recipientů vyvolal text s neutrálními snímky, což může být způsobeno zvyšujícím se podílem snímků z fotobank v mediální produkci, přičemž takové obrazy obvykle nezachycují konkrétní dění, ale spíš reprezentují určité nálady a témata dekontextualizují (McIntyre et al. 2018, s. 14). To ale odporuje dříve popsané myšlence, že fotografie pro texty solutions žurnalistiky by měly být pořízené přímo pro popisovaný problém.

Jiný výzkum se proti efektivitě neutrálních fotografií také staví do opozice. Na vzorku 268 osob s experimentální strukturou výzkumu, při němž byli účastníci vystaveni textům solutions žurnalistiky, k nimž výzkumníci vybrali snímky odkazující na problém i snímky odkazující na řešení, bylo potvrzeno, že účastníci, jimž se text zobrazil s fotografií potenciálního řešení problému, se mnohem více dokázali ztotožnit s narativem obsahu (Dahmen et al, 2019, s. 11–12).

Rovněž byly u skupiny, která zhlédla snímky zachycující řešení, zaznamenány mnohem vyšší behaviorální intence (Dahmen et al. 2019, s. 13). Celkově z výzkumu vyplynulo, že pokud jsou texty zaměřené na řešení doprovázeny snímky vyobrazujícími předkládané řešení, zvyšuje se poutavost obsahu, s čímž roste i množství pozitivních následků pro publikum (tamtéž).

Zapojení publika může značit zaujetí postoje recipientem nebo intence v chování spojená s žurnalistickým obsahem, kupříkladu sklon k vyhledání dodatečných informací o tématu daného obsahu nebo konzumace dalších obsahů autorů (Dahmen et al. 2019, s. 4). Takové akce publika jsou však stěží měřitelné, protože se většina výzkumu efektů konstruktivní a solutions žurnalistiky soustředí zejména na

prožitek recipientů z daných obsahů – což je zároveň slabinou podobných výzkumů (tamtéž).

I přes fakt, že se popsané přístupy vizuální žurnalistiky v některých svých charakteristikách shodují a částečně vychází i z ideje mírové žurnalistiky, neexistuje žádný akademický standard toho, jak fotografie konstruktivního rámce žurnalistiky, pod níž lze směry solutions žurnalistiky nebo fotografii restorativních narativů zařadit, vypadá (Dahmen et al. 2019, s. 5). Tato oblast ovšem v posledních letech zaznamenala značný posun. Další výzkum by se měl podle Lougha (2020) zaměřit na efekty vizuální solutions žurnalistiky v rozdílných komunitách, jež se od sebe odlišují lokací či demografií, nebo na to, jak se mění přístup a pracovní proces samotných fotografů. Další otázkou pro výzkum je také fungování snímků zaměřených na řešení na různých platformách sociálních sítí (Lough 2020).

Všechny směry ovšem mají podobný cíl, a to reagovat na negativní fotografické (i textové) obsahy, které zpravodajskému prostředí dominují. Dalším vlastností, jež by zmíněné přístupy měla spojovat je podle autorů (Dahmen et al. 2019, s. 5) pevný etický rámec, v němž by měly fotografové pracovat.

4 Etické aspekty fotografie konfliktu a násilí

„Společně s dalšími žánry, jako jsou televizní zpravodajství, filmy, literatura nebo počítačové hry, fotožurnalistika dává základ tomu, co můžeme nazvat válečnou imaginací – konfigurací populárních praktik reprezentace jejíž prostřednictvím je válka představována jako základní rozměr veřejné morálky“ (Chouliaraki 2013, s. 316). Tvrzení Chouliaraki (tamtéž) se zakládá na tom, že ačkoli je válka odsuzována, jako akt násilí, zároveň je často ospravedlňována morálním principem.

Proto jsou etické principy (foto)žurnalistiky důležité – především pokud dochází k zobrazování utrpení druhých (Santos Silva & Eldridge 2020, s. 1). Jedním z principů žurnalistické etiky je respekt lidské důstojnosti, který staví na doporučeních, které všeobecně sdílí etické kodexy – od ochrany soukromí, přes ctění presumpce nevinny, po respekt menšinám (Santos Silva & Eldridge 2020, s. 43). Fotožurnalistika se ovšem musí vyrovnávat s faktem, že v podstatě každý akt fotografování osob je narušením jejich soukromí a etické kodexy určují limity tohoto narušení – zejména u osob, které se staly obětí neštěstí (Lavoie 2011, s. 159). Některá z doporučení regulujících novinářskou práci ovšem mohou být, podobně jako u odsouzení války jako aktu násilí, porušena a omluvena takzvaným veřejným

zájmem, jehož definice však není zcela jasná a jednoduchá (Santos Silva & Eldridge 2020, s. 43).

Fotožurnalistické kodexy obecně vycházejí z podobných idejí o novinářích jako etické kodexy novinářských organizací a redakcí – říkají, že novináři mají být čestní a že mají přinášet pravdivé informace, respektovat lidskou důstojnost a sloužit veřejnému zájmu (Remišová 2010, s. 166). Pro disciplínu novinářské fotografie ovšem platí i jiná, konkrétnější pravidla, která reagovala i na možnosti digitální fotografie. Digitální charakter fotografie přinesl nutnost reformulovat kodexy tak, aby vznikly jasné hranice pro možnosti digitální manipulace snímků, což obecně mělo zajistit pravidlo o povolených editacích vycházejících ze základních technik pro úpravy fotografií v temné komoře (Lavoie 2011, s. 157).

Možnosti digitální fotografie přinesly i striktní pravidla pro ověřování autenticity snímků – u zavedených médií i u fotografických soutěží (Santos Silva & Eldridge 2020, s. 27). Takové ověřování bylo zesíleno i proliferací potenciálních zdrojů snímků k událostem vycházející ze zapojení publika, což zapříčinilo jistou ztrátu důvěry v to, že fotografie jsou autentické a nejsou při použití v médiích vytrženy z kontextu (Santos Silva & Eldridge 2020, s. 64).

Právě přechod k digitálnímu zpracování obrazu do velké narušil vnímání fotografie jako otisku reality, ačkoli taková představa byla spíš „*umíněnou paradigmatickou hodnotou žurnalistiky*“ (Santos Silva & Eldridge 2020, s. 4). Nicméně podstata snímků se opravdu změnila, zmizel hmotný referent v podobě filmového negativu a možnosti úprav fotografií se značně zjednodušila, na což musely mediální organizace reagovat (Láb 2021, s. 39–43).

V oblasti válečné fotožurnalistiky rezonovaly v rozmezí několika let kauzy, kdy byly fotografické manipulace odhaleny. První z nich představuje vytvoření kompozitního snímku, za nímž v roce 2003 stál fotograf Brian Walski z redakce Los Angeles Times. Voják na ní gestikuluje na dav Iráčanů. Ovšem Walski výsledný snímek vytvořil ze dvou jiných, aby dosáhl dramatičtější a lepší kompozice. Po odhalení činu editorem se k manipulaci přiznal, motivací pro ni byl stres z práce v terénu a zároveň z redakční uzávěrky (Lábová & Láb 2009, s. 110–113).

Dalším případem je takzvaný Reutersgate z války v Libanonu v roce 2006. Fotograf Adnan Hajj najatý agenturou Reuters jako stringer – externista znalý poměrů v místě konfliktu – použil klonovací razítko na kouř stoupající z budov, aby vizuálně

umocnil rozsah škod po útoku na libanonské hlavní město. Po stažení fotografií autora z agenturní databáze odhalila fotografická komunita, že softwarově upravených snímků Hajj agentuře poslal více. Fotografovo jednání vyvolalo otázky týkající se standardů novinářské práce u takto najímaných osob a celkově jejich nestrannost a motivace. U Hadjje pravděpodobně bylo záměrem ovlivnění pohledu na místní situaci. Agentura Reuters následně svůj etický kodex doplnila o podrobná pravidla pro úpravy fotografií (Lábová & Láb 2009, s. 113–118).

Následující popsané pochybení mexického fotografa Narcisa Contrerase je z roku 2013. Contreras toho času fotografoval válku v Sýrii a v jednom z bojů pořídil snímek vojáka se zbraní, v jehož levém dolním rohu lze ne zcela zřetelně zpozorovat videokameru. K dosažení ještě lepšího výsledku fotograf kameru před odesláním z fotografie odstranil. Aby napravil svou chybu, sám se k činu přiznal o rok později, kdy s editorem Associated Press ze série vybírali snímky do World Press Photo. Jako důvod pro manipulaci uvedl Contreras nejen tlak válečného prostředí, hlavně však touhu po formálně dokonalé kompozici. Zároveň šlo o jediný případ, kdy možnost digitální postprodukce zneužil. Agentura AP následně všechny jeho snímky ze své databáze odstranila. Podobně jako v případě Walskiho však nebyla při úpravě záměrem lež (Láb 2021, s. 43–47).

Ačkoli k manipulacím snímků docházelo v podstatě od vzniku fotografického média, právě možnosti digitální fotografie a snadnost jejích úprav se pro vizuální žurnalistiku staly nebezpečnými vzhledem k její důvěryhodnosti a důvěryhodnosti tradičních médií obecně (Láb 2021, s. 61). Kromě aféry Reutersgate kolem Adnana Hadjje však hlavní motivací fotografů, kteří se činů dopustili, byla touha po perfektním záběru podpořená stresem vycházejícím z válečného terénu a zároveň rychlostí, jíž je nutné v dnešní době pořízené snímky doručit (Láb 2021, s. 60–61).

4.1 Vybrané etické kodexy

I kvůli zmíněným případům je pro fotožurnalistiku důležitá sebereflexe a autoregulace, díky níž lze na podobné prohřešky reagovat a případně jim vymezením pravidel předcházet. Zastřešující obecná pravidla představuje kodex americké Národní asociace novinářských fotografů (NPPA), který přímo ve své předmluvě říká, že *„fotografie mohou způsobit značné škody, pokud jsou bezohledně intrusivní nebo jsou zmanipulované“* (NPPA).

Kodex asociace funguje především na principu stručných doporučení a nepředkládá příliš detailů (NPPA). Pro oblast úprav snímků NPPA říká, že by editace měla zachovat integritu obrazu a že manipulace, které by vedla k uvedení recipientů v omyl nebo by zkreslovala subjekty, je zapovězená (NPPA). Konkrétnější jsou kodexy zpravodajských agentur.

Po zmiňované aféře se zmanipulovanými fotografiemi Adnana Hajje agentura Reuters vydala v roce 2007 detailní a konkrétní pravidla pro povolené úpravy snímků¹, kterými chtěla za chybu převzít zodpovědnost (Reuters 2007). V tehdejších pravidlech agentura zakázala jakékoli úpravy ve Photoshopu, které by vedly ke změně původního obsahu snímku a které by zvyšovaly dramatičnost snímků. Povoleny byly v podstatě jen drobné korekce (Lábová & Láb 2009, s. 141–142). Podobně konkrétní je směrem k editaci snímků francouzská agentura Agence France Press (AFP) nebo Associated Press (AP) – akceptovatelné jsou pouze úpravy, které respektují autentickou povahu fotografie, tedy například digitální odstranění nečistot či drobné ořezy (AP 2020, s. 18; AFP 2016, s. 26).

Přímo ve spojitosti s fotografováním války Reuters zmiňuje nutnost upozornit v popisku na to, že snímky vznikly v kontrolovaném prostředí, kde novináři neměli volnost pohybu a snímky vznikly například v rámci vojenského doprovodu (Lábová & Láb 2009, s. 143). Nutnost zmínit v popisku, že fotografie pocházejí od takzvaných embedded novinářů uvádí i AFP (AFP 2016, s. 26), interně je takové materiály řešit i v AP (AP 2020, s. 15).

Další problematickou oblast, jíž bere Reuters v potaz, je používání snímků explicitně zobrazujících násilí, u nichž si agentura uvědomuje potenciální nebezpečí ztráty důstojnosti zachycených osob při zveřejnění takových obrazů. Proto je nutné dbát na to, aby takové záběry nebyly užívány za účelem šokování publika, ale pouze s cílem potřebné ilustrace dané události (Reuters). Fotografové by měly zamezit publikování záběrů degradujících zachycené osoby a měly by se vyhýbat příliš detailním záběrům zranění či lidských ostatků (AFP 2016, s. 26). Kodex NPPA dodává, že narušování soukromých momentů truchlení je možné pouze v případě, že existuje důležitá a odůvodnitelná potřeba veřejnosti takovou scénu vidět (NPPA).

¹ Starší doporučení Reuters jsou v nyní nahrazena aktualizovanými obecnějšími a veřejně dostupnými *Standards a hodnotami*, které se fotografií nezabývají tak podrobně

Agentura AFP přímo ve svém souboru standardů a doporučení popisuje některé aspekty práce s válečnou fotografií, čímž toho času reagovala na vzestup organizace Islámský stát (AFP 2016). Při užívání záběrů z poprav a momentů smrti nebo zraněných musí být brán ohled na nutnost takových snímků pro potřeby ilustrace daných příběhů a zpráv (AFP 2016, s. 18). Navíc AFP (2016, s. 19) s ohledem na náročnost práce válečného novináře zmiňuje i možnost pracovníků pohybujících se ve válečných oblastech odmítnout či přerušit takovou práci.

Fotografové AFP (2016, s. 26) nesmí inscenovat či rekonstruovat události, navíc změny chování subjektů způsobené přítomností novinářů musí být bráno v potaz v popisku fotografie. Ačkoli výměnu informací a spolupráci s konkurencí Reuters za normálních okolností nepraktikuje, v nebezpečných situacích lze s konkurencí spolupracovat, pokud je to v zájmu obou stran – tedy pokud se jedná o bezpečnost zaměstnanců či o ochranu práv médií (Reuters).

4.2 Eticky sporné faktory při pokrytí války

V následujících podkapitolách jsou přiblíženy některé aspekty fotožurnalistické etiky, k nimž může při pokrývání válečných konfliktů nebo jejich následků v mediálních domech dojít, vyjma již popsané manipulace fotografie.

4.2.1 Embedded novináři

Formálně začal fenomén embedded žurnalistiky, tedy typu žurnalistiky, kdy jsou novináři ve válce neustále doprovázeni a zároveň kontrolováni vojenskými jednotkami, s válkou v Iráku, ačkoli fungoval už ve válce v Kuvajtu (Bajekal 2018). *„Embedding byl z části odpovědí na tlak amerických médií, která byla rozezlená omezeným přístupem během války v Zálivu v roce 1991 a následné invaze do Afghánistánu o dekádu později“ (Bajekal 2018).*

Tato praktika začala vzbuzovat etické otázky vzhledem k potenciálnímu zkreslení konfliktu, který se tímto přístupem omezil na pouhou perspektivu spojeneckých vojsk (Bajekal 2018). *„Je vidět pouze úzká část příběhu. Je validní, ale neříká mnoho o zkušenostech Iráčanů a dalších zapojených lidí,“* vzpomíná na embedded zachycování konfliktu fotograf Magnum Photos Moises Saman (Bajekal 2018). To potvrzuje i dotazníkové šetření Fahmy a Johnsona (2005, s. 310–311) s novináři, kteří si takovou praxi v Iráku vyzkoušeli, z něhož vyplývá, že většina novinářů si uvědomovala svůj omezený pohled na dění a velmi fragmentovaný způsob práce, ovšem ocenila přístup k bojištím. Vysvětlením pro omezení novinářů byla mnohem

nebezpečnější povaha konfliktu v porovnání s minulostí, kdy západní novináři nebyli nazíráni jako nezávislí pozorovatelé ale jako nepřátelé (Bajekal 2018).

V produkci embedded novinářů a produkci unilaterálních novinářů – těch, kteří pracovali na vlastní noze – byly značné rozdíly. Novináři přidružení k vojenským jednotkám zprostředkovali válku pohledem na slabost iráckých obránců, zatímco ti unilaterální konflikt zaznamenalo mnohem negativněji a popsali i zlobu místních vůči Američanům (Fahmy & Johnson 2005, s. 304).

Jako problém se kritikům jeví i hrozba cenzury, jelikož pro takový typ žurnalistické práce musí novináři podepsat oficiální dokumenty s americkou stranou. Podle některých se americká armáda snažila kontrolovat příliš detailní snímky násilí, aby se veřejnost neobrátila proti ní, což zpovídání novináři nepotvrdili (Bajekal 2018). Jak bylo zmíněno v předchozí podkapitole, je takový způsob práce nutné u fotografií zmínit v popisku.

4.2.2 Zobrazování obětí násilí

Pro fotografii konfliktu platí, že ta z moderních válek je díky rozvoji techniky mnohem více orientovaná na vyvolání emocí než válečná fotografie ve svém počátku (Lester 1999, s. 45–46). Z velkých válek se staly spíše lokální konflikty a práce fotografů je tedy poněkud odlišná, jelikož přináší mnohem více záběrů násilí a jeho následků (Hariman 2014, s. 143).

„Obdiv k fotografiím se zde mísí s nesouhlasem s ohledem na bolest, již mohou způsobit ženám, které mají mezi mrtvými příbuzné,“ naráží Sontag (2011, s. 59) na jeden z morálních rozměrů publikování fotografií obětí. V zásadě platí, že užívání snímků zachycujících zranění nebo smrt, je omluvitelné pouze v případě vážného veřejného zájmu, kdy existují důvody, že zhlédnutí snímků změni postoje publika k jistým událostem (Santos Silva & Eldridge 2020, s. 118). *„...s tím, jak si lidé zvykli na fotografickou mediaci společenské reality, vidí utrpení jako něco, na co je třeba reagovat“* (Hariman 2014, s. 144).

Podle Santose Silvy a Elridge (2020, s. 118) veřejný zájem může ovšem být zneužit jak pro publikaci některých fotografií, tak pro jejich zamlčení, a tedy zkreslení veřejného mínění – jako příklad slouží nepublikování snímků civilních iráckých obětí v amerických médiích během války v Iráku. Ovšem Sontag (2011, s. 58) komentuje i vzdálenost místa publikace snímků od místa, kde byla fotografie

pořízena: „Nejotevřenější zobrazení války či těl zdecimovaných pohromou většinou zachycují ty, kteří nám připadají jako vzdálení cizinci, a tudíž nehrozí, že je budeme znát. Pokud se fotografované objekty nacházejí někde poblíž, od fotografa se očekává, že bude diskrétnější.“

Do jisté míry je však dilema zveřejňování či nezveřejňování takových fotografií umenšeno rozšířením sociálních sítí, kde vizuální obsahy mohou cirkulovat téměř nekontrolovaně, a redakce tedy nenesou takovou zodpovědnost (Santos Silva & Eldridge 2020, s. 119). Snímky zachycující nadcházející smrt, tedy scény z momentů před smrtí, jsou předmětem debat kvůli svému voyeuristickému a obvykle do soukromí zasahujícímu charakteru, což jim nicméně často nebrání k zisku fotografických cen (Zelizer 2010, s. 63). Východiskem je nalezení hranice rozlišující mezi potřebou utrpení druhých vidět a záběry, které narušují důstojnost zobrazených subjektů (Santos Silva & Eldridge 2020, s. 120).

5 Fotožurnalistické soutěže ve světě

„Esencí žurnalistického pole je soutěžení, ať už o zprávy, inzerci, publikum nebo třeba personál. Zároveň novináři soutěží o vytváření nejlepší žurnalistiky, což je evidentní z množství novinářských ocenění, které existují“ (Jenkins & Volz 2016, s. 923). Velké mezinárodní fotožurnalistické soutěže přitahují pozornost publika i médií – mezi ně lze zařadit Pictures of the Year International, Visa pour l'Image, Pulitzerovu cenu za fotografii, World Press Photo nebo Sony Photography Award (Zarzycka & Kleppe 2013, s. 978). Jelikož předmětem výzkumné části jsou Pictures of the Year International a World Press Photo, je nutné obě soutěže stručně popsat.

Předchůdce Pictures of the Year (POY), vznikl v roce 1944 pod Missouri School of Journalism jako soutěž oceňující fotožurnalisty za jejich náročnou práci v době druhé světové války. Zprvu oceňovala pouze americké fotografie. Po spojení se soutěží NPPA už vznikla soutěž, která funguje až dodnes pod zavedeným jménem POY. S tím, jak rostl zájem o soutěž, což se odrazilo na počtu účastníků, se z POY stala soutěž mezinárodní. Po tom, co v roce 2001 z organizace soutěže vystoupila NPPA se oficiálním názvem stal Pictures of the Year International (Pictures of the Year 2022a).

Samotná soutěž je ve své podstatě neziskovou organizací vycházející ze vzdělávacího programu, její identita je stále svázaná s žurnalistickou školou v Missouri a edukací studentů, kteří se na organizaci podílejí. Hodnocení přihlášených fotografií trvá

přibližně tři týdny a POY si zakládá na transparentnosti celého procesu, takže průběh hodnocení je veřejný (Pictures of the Year 2022b). V současnosti každoročně probíhají i regionální soutěže určené pro fotografy z Latinské Ameriky a Asie, jež fungují pod názvy POY Latam a POY Asia (Pictures of the Year 2022a).

POY aktuálně uděluje ceny v 35 kategoriích. Jejich počet se však s každým ročníkem mění, protože soutěž reaguje na aktuální dění ve světě – pro příští hodnocení existují kategorie oceňující snímky z olympijských her v Tokiu nebo fotografie zachycující průběh pandemie covid-19. Některé kategorie jsou určeny pouze pro videa. Tradiční kategorie představuje sport, portrét, každodenní život, příroda a potom kategorie zpravodajské. General news pro události, u nichž bylo možné fotografování dopředu naplánovat, a spot news, u kterých to možné nebylo (Pictures of the Year 2022d).

Soutěž World Press Photo (WPP) vznikla v roce 1955 v Amsterdamu z původně národní nizozemské fotografické soutěže a počet účastníků se v průběhu let navyšoval (World Press Photo 2022a). V historii soutěže se proměňovaly i soutěžní kategorie – na samém počátku v padesátých letech existovaly kategorie zpravodajství a sport pro jednotlivé snímky, potom kategorie features a fotografické příběhy pro série snímků. Pro rok 2022 došlo k velké reorganizaci kategorií nejen kvůli zmíněnému rozdělení pole soutěžících podle regionů. Z důvodu zredukování kategorií na jednotlivé snímky, série (do deseti snímků, dlouhodobé projekty (od 24 do 30 snímků) a otevřenou kategorii, do níž patří koláže, několikanásobné expozice, ilustrace a další s možností kombinace se zvukem však skončilo dělení vycházející ze žánrů fotožurnalistiky na general news a spot news, portréty, sport, příroda, životní prostředí, současné problémy a snímek roku (World Press Photo 2022a).

Účastníci World Press Photo se navíc musí řídit kodexem soutěže, jenž v současnosti zohledňuje ochranu soukromí, ochranu identity subjektů, upozorňuje na prohlubování stereotypů, bezpečí fotografů a celkově odráží profesionální kodexy mediálních domů (World Press Photo 2022c). Na rozdíl od Pictures of the Year se smí přihlašovat pouze profesionální fotografové. Postavení WPP jako instituce je určeno i tím, jak soutěž pracuje s vítěznými snímky, jejichž autory oceňuje na slavnostním předávání, a následně vítězné fotografie kompletuje do putovní výstavy pořádané po celém světě (Godulla, Seibert & Planer 2021, s. 763–764).

I v současnosti je ovšem nevyvážené zastoupení účastníků soutěže – v roce 2021 téměř polovinu tvořili evropští fotografové, přibližně pětinu fotografové z Asie a další skupiny nepřekračují 15 procent podílu. V historii WPP nahlíželi porotci na snímky a udílení ocenění téměř výhradně optikou západního světa – více než tři čtvrtiny porotců v historii soutěže byli Evropané či Severoameričané (Godulla, Seibert & Planer 2021, s. 795). Aby organizátoři soutěže na nepoměr reagovali, v roce 2022 rozdělili soutěžící nově do šesti oblastí respektující přibližně kontinentální původ fotografů. Ti jsou posuzováni regionálními porotci, kteří snímky hodnotí podle svých znalostí poměrů regionu (World Press Photo 2022b).

Světové fotožurnalistické soutěže, jak už bylo zmíněno, přitahují velkou pozornost veřejnosti i novinářů, zároveň do určité míry fungují jako přehlídka profesionální novinářské fotografie války a lidského neštěstí (Zarzycka & Kleppe 2013, s. 978).

5.1 Vliv soutěží na fotožurnalistickou práci

Fotografie v soutěžích často hodnotí lidé, kteří danou disciplínu přímo praktikují, nebo odborníci jako třeba akademici (Jenkins & Volz 2016, s. 925). Zároveň je fotožurnalistické pole do určité míry diskursem fotožurnalistických soutěží definováno, a to skrze způsob hodnocení snímků porotou, která nepřímou určuje, co má být v oblasti novinářské fotografie považováno za kvalitní (Lough 2021). Fotografií roku se za historii WPP stalo zobrazení konfliktu celkem 29krát, z negativních událostí poté ještě osmkrát katastrofy jako zemětřesení či hladomor (Godulla, Seibert & Planer 2021, s. 773). Čtyřicetkrát pak cenu získala fotografie zachycující násilí nebo jeho následky (Godulla, Seibert & Planer 2021, s. 774).

Jako nejhodnotnější jsou porotci fotografických soutěží v hierarchii kvalit snímků oceňovány emoce a samotný moment pořízení, k čemuž značně přispívají i popisky, které pomáhají zasadit záběry do kontextu (Lough 2021, s. 316–317). Z analýzy debat porotců Pictures of the Year a Best of Photojournalism (soutěž NPPA) lze odvodit, že podstoupení nebezpečných situací za účelem získání dobrého snímku je porotci oceňováno a tím pádem se takovým postojem vytváří hranice mezi ‚dobrým‘ a ‚špatným‘ fotožurnalismem (Lough 2021, s. 318). Zatímco porotci těchto soutěží hodnotí převážně kvalitu samotných snímků, v úvahu berou i faktory naplánování fotografií a jejich promyšlenost (tamtéž).

Z analýzy autorů Midberry, Comforta a Roskose (2020, s. 778–779) vyplývá, že POY i v kategorii feature fotografie oceňuje snímky zachycující negativní situace, ačkoli

by to mělo být naopak, a „*posouvá tak důraz kategorie z toho, jež má oslavovat život, na dokumentaci neštěstí*“ (tamtéž). Tendence z pole zpravodajské fotografie a jejích oceňovaných námětů, ovlivňuje i ostatní soutěžní kategorie, jako je právě feature, jež by ze své podstaty neměla být negativní. Oproti zpravodajské fotožurnalistice mají feature fotografie částečně poskytnout jiný úhel pohledu na lidskou činnost, odlehčenou od zpravodajských hodnot (Midberry, Comfort & Roskos 2020, s. 768).

V kategorii feature fotografie v soutěži POY lze pozorovat jistou míru takzvané konvencionalizace fotografie, kdy se na snímcích opakují stále stejná témata s podobným způsobem zpracování, což vede k definování nových standardů toho, jak by fotožurnalismus měl vypadat (Midberry, Comfort & Roskos 2020, s. 768).

Celkově tento proces souvisí s teorií vizuálního rámcování, jejíž výzkum lze zjednodušeně formulovat jako snahu o zjištění proč je ve fotografii určitý obsah, jak a proč ho jeho autor vybral (Midberry, Comfort & Roskos 2020, s. 769–770). V důsledku rámcování je tedy určitý obsah upřednostněn před jiným. Fotožurnalistické soutěže ovlivňují fotožurnalistickou scénu tak, že oceňují snímky, kterými fotografové imitují úspěšné snímky z minulosti, aby měli větší šanci na úspěch v soutěži, což se následně propisuje do každodenní fotožurnalistické praxe (Midberry, Comfort & Roskos 2020, s. 771).

Konvencionalizaci snímků lze prokázat i v soutěži World Press Photo, a to prostřednictvím takzvaných tropů – opakujících se motivů a kompozicí, které sdílejí určité univerzální sdělení komunikované konvenční formou. Oceňované snímky jsou tedy často jen variací několika málo snímků (Zarzycka & Kleppe 2013). Mezi frekventovanější tropy patří subjekty z událostí, jakými jsou právě konflikty: mrtvá těla, bojiště, přeživší v ruinách, protestující a vojáci v akci – k těmto výsledkům došly Zarzycka a Kleppe (2013, s. 984) pomocí kvantitativní analýzy vítězných snímků WPP různých kategorií z let 2009 až 2011.

Univerzálnost tropů spočívá v jejich snadné interpretovatelnosti – truchlící žena na fotografii je celkem všeobecně viděna jako symbol piety – která v současné době může sloužit i pro navigaci ve stále rostoucím množství dat (Zarzycka & Kleppe 2013, s. 980). Zároveň však jejich univerzálnost značí, že z fotografie se stává systém symbolů namísto dřívějšího „*svědeckého*“ charakteru (Zarzycka & Kleppe 2013, s. 991). Z analýzy vítězných snímků WPP lze vyvodit, že fotografie zachycující

násilí a konflikt v různých podobách převažují nad ostatními negativními tématy jako nehody, utrpení a bída (Godulla, Seibert & Planer 2021).

Vysoký podíl oceněných snímků, které zachycují konflikt a násilí nebo jejich následky, může být způsoben již zmíněným nahlížením na okolnosti pořízení snímku jako na důležitý faktor – fotografování v takových podmínkách je považováno za riskantní s nutností vypořádat se s velkou dávkou stresu. Dalším důvodem mohou být emoce. Ovšem nejen ty, které fotografie zachycují. V první kapitole jsou popsány negativní emoce, jež mohou snímky konfliktů a jejich následků vyvolávat u publika. Podobné emoce mohou stejné snímky vzbuzovat i u porot, nicméně takové jevy jsou jen stěží měřitelné, a nakonec kladné hodnocení fotografií v soutěžích je pravděpodobně kombinací všech popsaných aspektů, které práce uprostřed konfliktu přináší.

6 Hypotézy a metodologie výzkumu

Jak je uvedeno v předchozí kapitole, udílením cen soutěže do jisté míry definují, jak by měla kvalitní žurnalistika, potažmo fotožurnalistika, vypadat. Jejich poroty jsou tedy důležitým aktérem v oblasti novinářské fotografie, i přesto že potenciální změny v oboru vyplývající z oceňování snímků jsou pozvolné (Jenkins & Volz 2016, s. 936; Lough 2021, s. 317). Teoretická část rozebírá fenomén negativity zejména ve zpravodajské fotografii a podrobněji popisuje válečný rámec ve fotožurnalistice. Jeho protiváhou je podle Galtunga (1985) takzvaný mírový rámec žurnalistiky, který na přílišnou negativitu válečných konfliktů reaguje, podobně jako solutions žurnalistika reaguje na přílišnou orientaci médií na problémy. Výzkumná část se tak zabývá světovými fotožurnalistickými soutěžemi a tím, jak v soutěžních kategoriích zaměřených zpravodajství oceňují snímky negativního charakteru, které jsou spojené s válečným nebo mírovým rámcem, případně se směrem solutions žurnalistiky. Z popsaných teoretických východisek vychází několik hypotéz (H).

- **H1:** Soutěže oceňují především fotografie negativního charakteru.
- **H2:** Negativními tématy jsou nejčastěji válečné konflikty, akty násilí a jejich následky, k nimž odkazují různé typy fotografovaných událostí.
- **H3:** Oceněné záběry jsou převážně explicitní.
- **H4:** Mezi oceněnými snímky válečný rámec značně převládá nad mírovým.
- **H5:** Je možné pozorovat prvky mírové i solutions fotožurnalistiky.

Pro potvrzení hypotéz je formulováno i pět výzkumných otázek (VO), jejichž prostřednictvím se se výzkum pokusí odpovědět na to, jak často se fotografie se sledovanou tematikou v soutěžích a jejich soutěžních kategoriích objevují a co zobrazují.

- **VO1:** Jaká je v jednotlivých soutěžích četnost výskytu fotografií vyobrazujících válečný konflikt či akty násilí a jejich následky ve sledovaném období?
- **VO2:** Jaké události a situace spojené s válečnými konflikty, akty násilí či jejich následky jsou na oceněných snímcích vyobrazovány?
- **VO3:** Jaká je frekvence výskytu explicitních jevů?

Jak je popsáno ve druhé a třetí kapitole, na převahu negativity jako zpravodajské hodnoty reagují některé směry žurnalistiky, v případě této práce jsou popsány mírová a solutions žurnalistika, které se v určitých vlastnostech navzájem podobají. Ačkoli v oblasti fotožurnalistiky je takový přístup poměrně nový a není zatím podrobněji zkoumán a pevně definován, je toto téma reflektováno v hypotézách a vztahují se k němu poslední dvě výzkumné otázky.

- **VO4:** Akcentují snímky, které splňují zkoumaná kritéria, spíše definici válečné nebo mírové žurnalistiky?
- **VO5:** Jaké prvky typické pro solutions a mírovou fotožurnalistiku lze v souboru zkoumaných snímků najít?

K zodpovězení výzkumných otázek budou sloužit obsahová analýza a sémiotická analýza. Na první čtyři otázky odpoví obsahová analýza, na poslední výzkumnou otázku sémiotická analýza. Metodologie je popsána v dalších podkapitolách.

6.1 Obsahová analýza

Následující část práce se zabývá metodologií a způsobem zpracování dat získaných kvantitativní obsahovou analýzou a také sémiotickou analýzou vybraných snímků ze soutěží World Press Photo a Pictures of the Year. Vybranými metodologickými budou zodpovězeny všechny výzkumné otázky a pomocí interpretace dat nalezeny podrobnější souvislosti. Nejprve bude provedena obsahová analýza a až poté sémiotická analýza vybraných fotografií, která bude vycházet právě z první výzkumné metody.

6.1.1 Konstrukce vzorku pro obsahovou analýzu

Před vymezením vzorku byly vytipovány světové fotografické soutěže World Press Photo a Pictures of the Year. Důvodem pro výběr právě těchto dvou soutěží je jejich dlouhá historie, mezinárodní účast a částečná podoba jejich soutěžních kategorií, díky nimž je možné zkoumat obsahy přibližně stejného charakteru.

Aby byla velikost vzorku úměrná množství zkoumaných variací (Rose 2016, s. 91), a navíc byla žánrově ohraničena na zpravodajskou fotografii, již se převážně zabývá teoretická část, z obou soutěží byly jako předmět obsahové analýzy vybrány následující soutěžní kategorie. Těmi jsou *General News – Singles* a *Spot News – Singles* z WPP a *General News* a *Spot News* z POY. V soutěži WPP byly stejné soutěžní kategorie vyhlášovány i pro série snímků, jejich analýza by ovšem přinesla násobné zastoupení stejných témat, což by pro kvantitativní obsahovou analýzu nebylo vhodné.

Velikost vzorku je navíc omezena sledovaným obdobím, aby analýza neodrážela starší ročníky a byla zaměřena především na současnější fotožurnalistiku, která časově koresponduje i s popsány směry mírové a solutions žurnalistiky. Vstupní data tedy pocházejí z výsledků vyhlášených v letech 1997 až 2021 – dohromady 25 ročníků obou soutěží. Obě soutěže v každém ročníku pro zvolené soutěžní kategorie vždy oceňovaly tři fotografie – od prvního do třetího místa. Celkem vzorek obsahuje 297 jednotek – snímků oceněných porotami WPP a POY. Ve vzorku chybí tři fotografie z kategorie *General News* v POY 2002, jelikož vzhledem k reakci na události 11. září 2001 byly kategorie soutěže pozměněny a tato kategorie v ročníku nefigurovala. Samotné fotografie jsou přístupné v online archivech obou soutěží. Jelikož téměř tři stovky jednotek nejsou pro zodpovězení konkrétních výzkumných otázek neúměrně mnoho, nebylo nutné vzorek dále selektovat a zužovat. Vzorek je pro účely výzkumu také dostatečně reprezentativní a pro jednoho výzkumníka, vzhledem ke zvolené metodologii, zvládnutelný.

6.1.2 Formulace proměnných a kódovacích kategorií

Při formulaci proměnných a jejich kategorií bylo použito takzvané emergent kódování – postup, kdy se jako první shromažďuje vzorek a až poté se definují hodnoty pro jednotlivé proměnné (Trampota & Vojtěchovská 2010, s. 106). Nejprve byly staženy fotografie z archivu obou soutěží a na základě prohlédnutí snímků získána představa o potenciálních proměnných a jejich hodnotách. Pro obsahovou

analýzu platí, že jednotlivé kódovací kategorie musí být vyčerpávající, nezástupné a naplňující (Rose 2016, s. 92). Jde především o to, aby jednotlivé kódovací kategorie vyjadřovaly všechny aspekty zkoumaného vzorku, zároveň se jejich význam nepřekrýval a replikabilita výzkumu mohla být zachována pro další kodéry.

Prvními proměnnými v kódovací knize jsou **Soutěž** a **Soutěžní kategorie** – tedy jestli se jedná o WPP nebo POY a jestli jednotka patří do kategorie *Spot News* nebo *General News*. Tyto proměnné nejsou pro zodpovězení výzkumných otázek nijak stěžejní, slouží zejména jako pomocný nástroj pro orientaci v kódovacím archu a pro snazší zpracování výsledků analýzy.

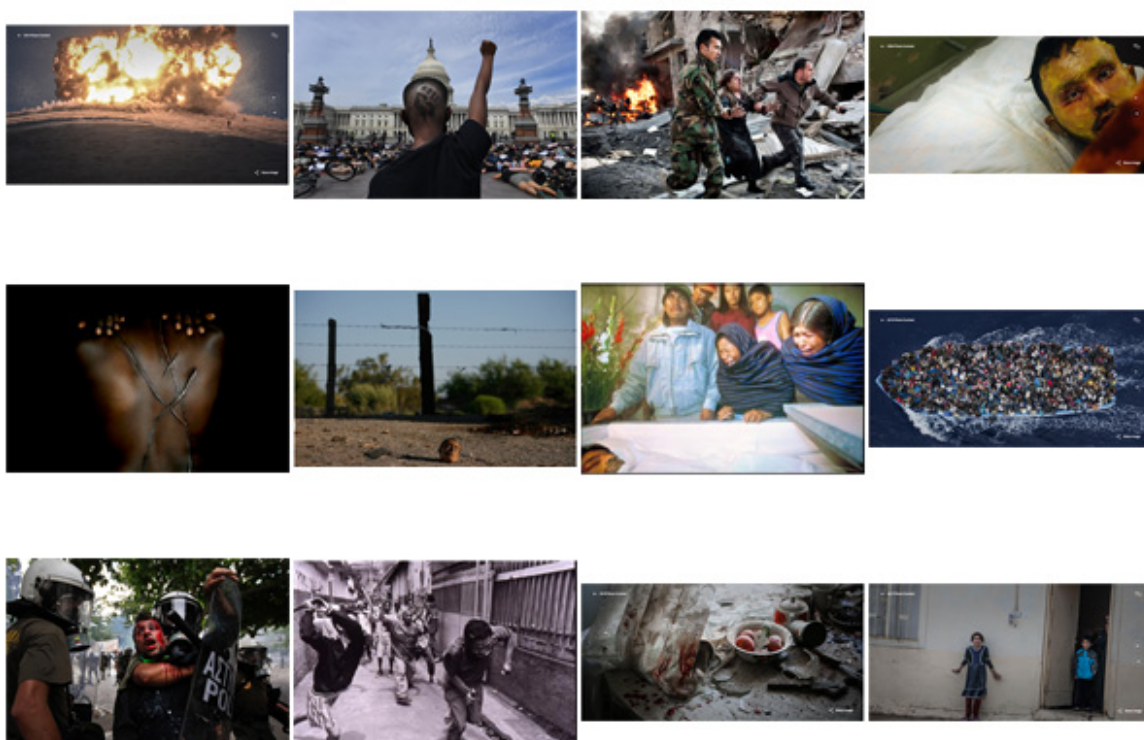
Další zkoumanou proměnnou je **Kategorie události**, pro níž jsou vymezeny čtyři možné hodnoty. Jsou jimi *válečný konflikt*, *násilný akt (mimo válečný konflikt)*, *následky obou* a *nic z uvedeného*. Pro kódování této proměnné bylo třeba částečně kódovat a brát v potaz i popisky snímků, které v archivech obou soutěží doprovázejí každou fotografii a pomáhají ji zasadit do kontextu. Popisky často mohou měnit význam a kontext snímku, proto je i podle Gillian Rose (2016, s. 95) jejich využití při kódování vizuálních obsahů obvykle vhodné. V případě této analýzy popisky pomáhají určit především obtížně rozeznatelné situace, u nichž nebylo jasné, zda se jedná o zachycení následků konfliktu a násilí nebo například o následky přírodních neštěstí. K hodnotám proměnné patří ještě možnost *nelze určit* pro případy, kdy ani popisky fotografií neuvádějí bližší informace. Ke kódování u dalších proměnných došlo jen v případě, že jednotky nebyly kódovány jako *nic z uvedeného* nebo *nelze určit*. Takové jednotky nejsou předmětem výzkumu, vzorek byl tedy zúžen. Příklady válečného konfliktu, aktu násilí a následků je možné vidět na *Obrázku 1*.



Obrázek 1: Zleva příklady fotografií válečného konfliktu, aktu násilí, následků obou

Následuje proměnná **Typ události**, jejíž hodnoty pokrývají co nejširší škálu událostí a situací, které obě soutěže v průběhu let oceňovaly. Jsou jimi *vojenská operace/oboustranný střet*; *protestní akce*; *záchranná činnost*; *aktuální zranění*; *dlouhodobé následky zranění*; *násilím způsobená smrt*; *zármutek a pieta*; *útěk*

a jeho formy; násilné zadržení/uvěznění; lynčování a násilí jako trest; konfliktem zničené prostředí; jiné. Stejně jako u předchozí proměnné bylo nutné nahlédnout na popisky jednotlivých snímků. Vzhledem k rozmanitosti situací, jež vzorek zachycuje, je využito i hodnoty *jiné*, jelikož v malém množství případů bylo zřejmé, že se jedná o jednu z prvních tří hodnot z předchozí proměnné **Kategorie události**, ale snímek byl tak specifický, že nebylo možné jej zařadit do určitého *typu události*. Hodnota *nelze určit* pak byla přiřazena jednotkám, u nichž ani popisek blíže neurčuje, k čemu na fotografii dochází. Pro názornost a lepší představu o formulaci hodnot je na *Obrázku 2* zobrazena sada fotografií, dle nichž byly typy událostí určeny. Při prohlížení zleva je jejich pořadí stejné jako v textu.



Obrázek 2: Příklady snímků pro určení typu událostí

Je také důležité zmínit, že obsahem kódování byly subjekty a situace, které jednotlivým snímkům dominují – například ty, na které je zaostřeno nebo které jsou v popředí a podobně. Příkladem může být následující *Obrázek 3* oceněný v obou soutěžích v roce 2009. Muž na něm oplakává ztrátu blízké osoby, a proto je hodnota jednotky určena jako *zármutek a pieta* ačkoli za subjekty je i zničené prostředí a muž na snímku je pravděpodobně mrtev.



Obrázek 3: Fotografie oceněná v obou soutěžích v roce 2009 v kategorii spot news

Proměnná **Explicitnost snímku** může nabývat hodnot *ano*, *ne* a *nelze určit*. Určujícím obsahem pro kódování jednotek byl způsob zobrazení prvních tří hodnot proměnné **Kategorie události**, pro něž byla tato proměnná kódována. Jako *ano* jsou kódovány snímky, u nichž by bylo vhodné uvést, že záběry jsou drastické a nejsou určené pro slabší povahy, jelikož přímo vyobrazují brutální násilí, nelichotivé situace aktérů, krev či přímo zachycují smrt aktérů na fotografiích. **Obrázek 4** ukazuje příklad, kdy vlevo je neexplicitní snímek zachycující násilím způsobenou smrt, zatímco vpravo snímek stejného typu události explicitní je.



Obrázek 4: Příklady proměnné Explicitnost snímku

Další proměnná **Snímky solutions nebo mírové žurnalistiky** sleduje, jestli jsou přítomné prvky ‚alternativních‘ směrů fotožurnalistiky popisované ve druhé a třetí kapitole teoretické části. Hodnotami pro tuto proměnnou jsou: *naplňuje*; *dílčí prvky*; *nenaplňuje* a *nelze určit*. Stěžejní pro kódování jednotek byla znalost aspektů solutions a mírové žurnalistiky – jako jednotky, které daná kritéria naplňují, byly kódovány například snímky zachycující pokojnost protestů, návrat k situacím spojeným s konfliktem a násilím a jejich důraz na vyrovnání se s nimi nebo personifikaci jistých událostí z konfliktu. I pro tuto proměnnou platí, že byly kódovány pouze snímky zachycující konflikt, násilí nebo jejich následky.

Proměnné, které jsou v textu popsány dále, vycházejí z kódování individuálních snímků, které zároveň byly předmětem analýzy. Jednotkami však už nadále

nebudou samotné fotografie, ale jednotlivé ročníky soutěží, což pomůže lépe sledovat vývoj a způsob oceňování snímků v obou soutěžích.

Shoda oceněných snímků v jednom ročníku zkoumá, jak se WPP i POY v jednotlivých letech shodovaly v oceňování stejných fotografií. Hodnoty *žádná; jedna; dvě a tři* vyjadřují, kolik snímků z obou soutěžních kategorií se v jednom ročníku obou soutěží shodovalo. Zároveň bylo vzhledem k emergent kódování předpokládáno, že se více než tři snímky z možných šesti shodovat nebudou.

Další sledovanou proměnnou je **Počet oceněných snímků v obou kategoriích jednoho ročníku v dané soutěži**. Zkoumá frekvenci oceňování fotografií zachycujících válečný konflikt, násilí nebo jejich následky v jednotlivých letech, tedy jak často soutěže oceňovaly takové snímky. Kódovanými hodnotami této proměnné jsou *žádná; méně než polovina; polovina a mírná většina a převážná většina*. Polovinou a mírnou většinou je myšleno ocenění tři nebo čtyř snímků, převážnou většinou potom pět a šest oceněných fotografií naplňujících sledované aspekty výzkumu.

Proměnná **Vítězné snímky zachycující zkoumané jevy v obou kategoriích** sleduje, jak často fotografie válečných konfliktů, násilí nebo jejich následků vítězily v jednotlivých letech. Tato frekvence je kódována pro každou soutěž zvlášť. Možnými hodnotami jsou v tomto případě *žádný; jeden a dva*. Podrobněji zkoumá to, jak dané fotografie v jednotlivých ročnících vítězily a jakou hodnotu jim obě soutěže přisuzují.

6.2 Sémiotická analýza

Poslední výzkumnou otázkou, která se týká přítomných prvků mírové a solutions žurnalistiky lépe zodpoví kvalitativní výzkumná metoda, kterou je sémiotická analýza. Ta slouží jako doplňující část výzkumu, jejímž prostřednictvím lze lépe rozebrat detaily vybraných snímků a interpretovat jejich význam a užití. Pro tuto část je podstatné, že zpravodajství a mediální obsahy celkově mají multisémiotický charakter, jelikož se skládají z více typů obsahů, a to nejčastěji textů a obrazů (Capple 2013, s. 11). To znamená že při analýze fotografií je třeba brát v potaz i jejich popisky.

Oblast sémiotiky, jež se zabývá potenciálem určitých druhů sémiotických zdrojů – tedy jaké potenciální významy mohou být utvářeny určitými zdroji – se nazývá

sociální sémiotika (Rose 2016, s. 137). Pro tento směr sémiotiky je velmi zásadní takzvaná multimodalita (Rose 2016, s. 138), vlastnost komunikace, která není složená pouze z jednoho takzvaného modu, což je základní myšlenkou právě sociální sémiotiky, která tyto mody dále zkoumá.

6.2.1 Metodologie sémiotické analýzy

Z popsaného přesvědčení o multimodalitě vycházejí sociální sémiotici Kress a van Leeuwen (2006). Ti se blíže věnují zkoumání vizuálních sdělení, která považují za jeden z modů lidské komunikace, který je dále rozdělen na několik dalších metafunkcí, pro něž využili existující návody určené pro zkoumání textů Michaela Hallidaye (Kress & van Leeuwen 2006, s. 42–44). Takové metafunkce jsou dle autorů tři – ideacionální, interpersonální a textuální.

Ideacionální metafunkce je vlastnost sémiotických systémů reprezentovat různé objekty, jež se vztahují k něčemu mimo systém reprezentací, k něčemu abstraktnímu. Podrobněji tuto metafunkci tvoří interagující účastníci a reprezentovaní účastníci. Interagujícími účastníky jsou ti, již se účastní aktu komunikace, v případě této práce to tedy mohou být fotografové, poroty či publikum. Reprezentovanými účastníky potom jsou ti, kteří význam tvoří v daném modu komunikace. Na snímcích tedy osoby, předměty a prostředí. Tato metafunkce je rovněž tvořena narativními procesy, které jsou podmíněné interakcí účastníků že snímky zachycují děj. Narativní procesy jsou v opozici k takzvaným konceptuálním vzorcům, jež účastníky nahlíží spíše skrze reprezentaci jejich třídy, významu a struktury (Kress & van Leeuwen 2006, s. 56). Tyto prvky ideacionální metafunkce tedy při sémiotické analýze pomáhají popsat vztahy mezi jednotlivými aktéry.

Interpersonální metafunkce zprostředkovává vztah producenta obsahu, reprezentovaného objektu a příjemce obsahu – fotografů, mediálních domů, fotografie i jejího obsahu a publika, pozorovatele snímku. Existují různé podoby, jakých může tato metafunkce nabývat. Subjekt na fotografii – reprezentovaný účastník – může například hledět přímo do objektivu fotoaparátu, zprostředkovaně tedy vyzývá publikum k interakci (Kress & van Leeuwen 2006, s. 117). Vztah může ovšem být opačný a nepřímý, kdy je publikum pouhým neviditelným pozorovatelem subjektů na snímku (Kress & van Leeuwen 2006, s. 119).

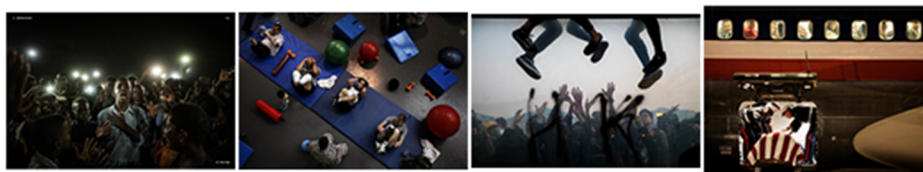
Textuální metafunkce potom vychází z toho, jak jsou jednotlivé prvky ve vizuálním sdělení rozmístěny a jakými způsoby jsou vyobrazeny. Zjednodušeně jde

v první řadě o kompozici snímků, která zajišťuje rozpohybování vztahů mezi předešlými metafunkcemi, čímž dokáže měnit významy obsahů (Kress & van Leeuwen 2006, s. 176). Je možné rozlišovat salienční (schopnost upoutávat pozornost) jednotlivých účastníků, dále rámcování nebo jeho absenci, které prostřednictvím určitých nástrojů propojuje nebo naopak odděluje prvky obsahu. Kompozice může mít tedy informační hodnotu podle toho, kde jsou objekty na fotografii umístěny – nahoře a dole, vlevo a vpravo, uprostřed a na okraji a podobně. Následně je možné zkoumat právě salienční podle velikosti účastníků na snímku, ostroty, kontrastu, perspektivy nebo daných viditelných kulturních faktorů. Posledním aspektem textuální metafunkce je rámcování fotografií, pole záběru, jež může využívat různých prvků, které mohou účastníky na fotografii dělit či spojovat a do určité míry tak ovlivňovat význam snímků (Kress & van Leeuwen 2006, s. 176–204).

Kress a van Leeuwen aplikováním původně lingvistické teorie na vizuální obsahy nabízí jistý metodologický postup, jehož prostřednictvím je možné obrazy podrobně zkoumat a interpretovat jejich významy. Pro sémiotickou analýzu bude využit tento postup rozboru u fotografií, jež byly vybrány na základě výsledků obsahové analýzy.

Předmětem sémiotické analýzy jsou jednotky, které jsou pro proměnnou *Snímky solutions nebo mírové žurnalistiky* kódované buď jako naplňující kritéria těchto dvou směrů, nebo že nesou dílčí prvky směrů. Z každé této skupiny byly náhodně vybrány dva snímky, jež jsou dále podrobeny analýze podle popsané metodologie. Pro fotografie naplňující kritéria bude výběr proveden ze sedmi snímků, jež byly očíslovány od 1 do 7. Snímků nesoucích prvky popsaných směrů je celkově 19, ovšem v ročníku 2010 se v obou soutěžích jeden shoduje, a tak byl ze selekce vyřazen. Fotografie tedy nesou čísla 1 až 18.

Pro první ze skupiny snímků, které splňují kritéria, byla pomocí generátoru náhodných čísel vylosována čísla 1 a 3, na *Obrázku 5* první dva snímky. Pro druhou skupinu to jsou čísla 7 a 10, na *Obrázku 5* tedy poslední dvě fotografie.



Obrázek 5: Vybrané snímky pro sémiotickou analýzu

7 Výsledky obsahové analýzy a jejich interpretace

Z výsledků kódování vyplývá, že mezi lety 1997 až 2021 soutěže WPP a POY oceňovaly ve zpravodajských kategoriích převážně snímky zachycující válečné konflikty, akty násilí a jejich následky. Jako *válečný konflikt* a *násilný akt* byly kódovány snímky zachycující akce, všechny ostatní byly kódovány jako *následky obou*. Z 297 kódovaných jednotek jich 184 odpovídá jednomu ze zmíněných kritérií, zbytek byl z kódování následujících proměnných vyřazen. Nicméně jen přibližně třetina fotografií se sledovanou tematikou popsané jevy vyobrazuje přímo v akci, mnohem častěji poroty soutěží oceňují následky konfliktů a násilných aktů – viz *Tabulku 1* a *Graf 1*.

	Kategorie události	Celkem	Celkem v % (N)	WPP	POY
1	válečný konflikt	21	7,1 %	13	8
2	násilný akt	45	15,2 %	21	24
3	následky obou	118	39,7 %	62	56
	Celkem	184	62 %	96	88

N = 297

Tabulka 1: Výsledky proměnné Kategorie události se zaměřením na snímky se sledovanou tematikou

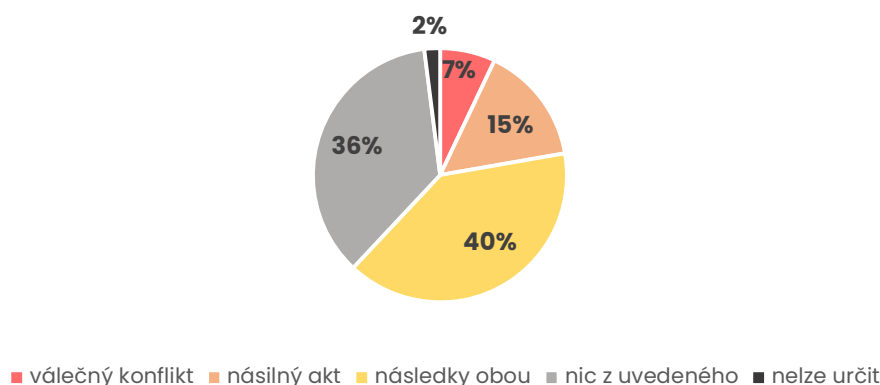
Získaná data rovněž poukazují na fakt, že obě soutěže upřednostňují oceňování snímků zachycujících válku, násilí a jejich následky před tematicky jinými událostmi v obou sledovaných soutěžních kategoriích. V absolutních hodnotách nepatrně více ocenění takovým snímkům udělila soutěž WPP, a to 96, o šest ocenění více než POY.

Ovšem jak bylo zmíněno při popisu konstrukce vzorku, POY v roce 2002 neudělovala ceny v kategorii general news, je tedy přesnější podívat se na relativní hodnoty. I v nich WPP podle výsledků oceňuje uvedené fotografie poněkud více – představují 64% podíl na všech snímcích WPP ve sledovaném období, kterých bylo celkem 150. U POY tento podíl činí 60 % ze 147 fotografií.

7.1 Tematické rozložení zkoumaných fotografií

Při bližším pohledu na všechny kategorie lze konstatovat, že už jen následky konfliktů či aktů násilí poroty soutěží oceňují častěji než zcela jiná témata, viz *Graf 1*. Ten znázorňuje poměrné zastoupení proměnné *kategorie události* v obou soutěžích i jejich soutěžních kategoriích dohromady.

POMĚR KATEGORIÍ UDÁLOSTÍ



Graf 1: Celkový podíl kategorií událostí z obou soutěží a soutěžních kategorií dohromady | N = 297

Kategorie následků se také nejčastěji objevuje v soutěžní kategorii general news u obou soutěží, a to 66krát, což lze podrobně nahlédnout v *Tabulce 2*. To odpovídá povaze soutěžní kategorie general news, pro níž je možná určitá příprava na fotografovanou událost. Naopak, pro soutěžní kategorii spot news z výsledků kódování vyplývá, že v ní jsou oceněny právě snímky zachycující přímo válečný konflikt – 18 z 21 oceněných snímků zachycující boj. Podobně do soutěžní kategorie spot news spadá i většina oceněných snímků zachycujících násilné akty – přibližně tři čtvrtiny podobných fotografií. Ze sledovaných hodnot pro tuto proměnnou celkově více oceněných snímků pochází ze soutěžní kategorie spot news – a to 56 %. Z toho vyplývá, že většina záběrů akcí vznikla bez přípravy a neočekávaně.

Kategorie události	GN	SN	WPP GN	WPP SN	POY GN	POY SN
1 válečný konflikt	3	18	2	11	1	7
2 násilný akt	11	34	5	16	6	18
3 následky obou	66	52	35	27	31	25
Celkem (v % N)	80 (44 %)	104 (56 %)	42 (23 %)	54 (29 %)	38 (21 %)	50 (27 %)

GN = general news, SN = spot news

N = 184

Tabulka 2: Výsledky proměnné Kategorie události se zaměřením na soutěžní kategorie

Jak lze vidět na *Grafu 1*, téměř v 62 % případů ve sledovaných soutěžních kategoriích získaly cenu právě snímky války, násilí a jejich následků. Je tedy možné konstatovat, že soutěže a jejich poroty takové fotografie při oceňování upřednostňují. Z této většiny pak necelé dvě třetiny tvoří fotografie zachycující následky. Navíc násilné akty v soutěžích převažují nad válečnými konflikty – to do určité míry koreluje s argumentem v teoretické části, že velké války byly

v posledních letech zastoupeny menšími konflikty lokálního charakteru, které mají nižší dopad na svět jako celek (Hariman 2014, s. 143).

7.2 Charakter vyobrazených událostí

Při pohledu na data získaná z kódování další proměnné – *Typu události* – lze sledovat konkrétnější scény, které jsou v soutěžích a jejich soutěžních kategoriích oceňovány, na což lze podrobněji nahlédnout v *Tabulce 3*. Ačkoli je výskyt jednotlivých typů scén mnohem vrstevnatější vzhledem k vyššímu počtu obsažených událostí, je možné konstatovat, že nejčastěji WPP a POY ve sledovaném období oceňovaly fotografie zachycující *násilím způsobenou smrt*. Takových snímků se v obou soutěžních kategoriích dohromady objevilo třicet. Forma zachycení smrti je ovšem rozdílná. V menším počtu případů je na snímcích zachyceno přímo zabití člověka, celkově však převažují fotografie mrtvých těl.

	Typ události	Celkem	Podíl
1	násilím způsobená smrt	30	16,3 %
2	zármutek a pieta	23	12,5 %
3	protestní akce	21	11,4 %
4	útěk a jeho formy	18	9,8 %
5	aktuální zranění	16	8,7 %
6	vojenská operace/oboustranný střet	15	8,2 %
7	jiné	14	7,6 %
8	lynčování/násilí jako trest	12	6,5 %
9	násilné zadržení/uvěznění	11	6 %
10	konfliktem zničené prostředí	10	5,4 %
11	záchranná činnost	9	4,9 %
12	nelze určit	3	1,6 %
13	dlouhodobé následky zranění	2	1 %
	Celkem	184	100 %

N = 184

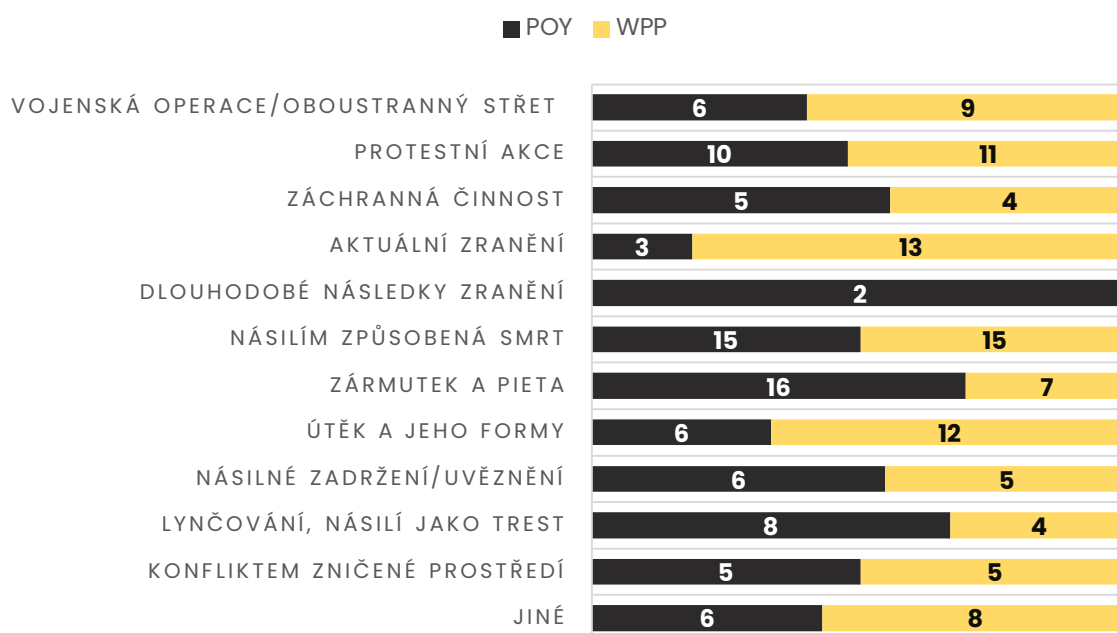
Tabulka 3: Výskyt jednotlivých typů události v obou soutěžích a obou soutěžních kategoriích

Násilím způsobená smrt se nejčastěji objevuje jako následek konfliktu a násilí, a to třiatdvacetkrát ze třiceti případů. Zároveň je zastoupení smrti zcela rovnoměrně rozděleno mezi obě soutěže, viz *Graf 2*. Dokonce i v případech, kdy je zabití zachyceno přímo, nejsou mezi WPP a POY rozdíly.

Druhou nejfrekventovanější kategorií je *zármutek* a *pieta*. Jelikož ze své povahy jsou tyto jevy samotné následkem, až na jednu jednotku byly všechny ostatní snímky kódovány společně s předchozí proměnnou jako následek války nebo násilí. Zajímavé ovšem je, že POY fotografie zármutku a piety v 25 sledovaných ročnících oceňuje častěji než WPP. Takové snímky se rovněž objevují mnohem více v soutěžní kategorii general news. Do jisté míry mohou být podobné fotografie indikátorem zaměření se na negativní emoce ve zpravodajství a personifikaci daných tragických situací. To podporuje potenciál snímků zaujmout publikum, které se s událostmi může snadněji identifikovat skrze empatii vyvolanou sledováním utrpení druhých (Galtung & Ruge 1965, s. 69).

Schopnost vyfotografovat podobné momenty patrně oceňují především poroty POY. V kombinaci s personifikací a vyvoláním emocí s tím může souviset určitá fascinace snímky zachycujícími utrpení, které mohou připomínat výjevy z křesťanské ideologie, z níž západní pohled na utrpení vychází (Sontag 2011, s. 74). Podle dat získaných z analýzy POY takové záběry zármutku a piety prostřednictvím udělených ocenění označuje za kvalitní, podobně často jako předchozí typ události, kterou je *násilím způsobená smrt*. Poměr oceňování jednotlivých typů událostí mezi oběma sledovanými soutěžemi lze podrobněji vidět v následujícím *Grafu 2*.

POMĚR TYPŮ UDÁLOSTÍ MEZI SOUTĚŽEMI



Graf 2: Poměr typů událostí u obou soutěží pro obě soutěžní kategorie | N = 184

Z datasetu získaného analýzou také vyplývá, že WPP a její poroty oproti POY v oceňování favorizují snímky *aktuálních zranění* způsobených konfliktem nebo násilím. WPP tedy pravděpodobně jako nositele negativního obsahu volí právě záběry zranění, která upozorňují na hrůzu války a násilí skrze bolest druhých. Ve srovnání s POY je tedy oceňována schopnost zprostředkovat fyzickou újmu, jíž lidé zasažení konfliktem a násilím trpí. Oba typy snímků – záběry zranění nebo záběry zármutku a piety – mohou představovat ospravedlněné narušení soukromých okamžiků subjektů na fotografiích (Santos Silva & Eldridge 2020, s. 118), kterými takové situace obvykle jsou. WPP i POY tím do značné míry stvrzují důležitost veřejného zájmu snímky pořizovat, pro publikum potom takové snímky vidět. Zároveň jsou ovšem rozporuplné vzhledem k morálnímu a etickému přesahu.

Rozdíl je také patrný v oceňování fotografií *útěku a jeho forem*, které získaly o třetinu více ocenění ve WPP. Tento typ události je čtvrtý nejfrekventovanější, nicméně častěji snímky ocenění získávají v soutěžní kategorii general news, tedy v situacích, na které bylo možné se připravit. To může z části být vysvětleno uprchlickou vlnou, která se Evropy dotkla v polovině minulé dekády, a kterou zapříčinila především válka v Sýrii ale i menší lokální konflikty na Blízkém Východě nebo v Africe. Poroty WPP v každém ročníku mezi lety 2014–2016 ocenily alespoň jednu fotografii vyobrazující útěk, v dalších už ocenění bylo méně.

Četně jsou oceňovány i snímky *protestních akcí* a v obou soutěžích jsou oceňovány podobnou měrou. Mírně převažují protestní akce jako události spojené s násilím, z čehož plyne, že obvykle nejsou pokojné a fotografové na nich vyhledávají hlavně střety ať už mezi účastníky, nebo mezi účastníky a ozbrojenými složkami. Takové fotografie tvoří více než polovinu daného typu události. Snímky protestů a demonstrací klidnějšího charakteru byly zároveň kódovány jako následky konfliktu či násilí. Vzhledem k upřednostňování záběrů konfliktních protestních akcí porotami je většina fotografií oceněna v kategorii spot news.

7.3 Zobrazení explicitních scén

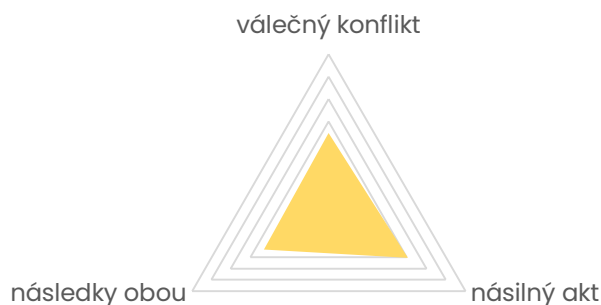
Dílním cílem výzkumu je i zodpovězení otázky, jestli jsou oceňované snímky častěji explicitní, či nikoliv. Kritéria kódování této proměnné jsou podrobněji popsána v přechozí podkapitole. Výsledkem je zjištění, že soutěže explicitní záběry oceňují o něco méně než ty neexplicitní – v poměru 88 ku 95 z celkového počtu

184 fotografií, jednu nebylo možné určit. Odpověď na tuto výzkumnou otázku je tedy záporná.

Při bližším pohledu na případy, kdy jsou fotografie považovány za explicitní, lze konstatovat, že WPP jim udělovala ocenění častěji než POY, ovšem rozdílem pouhých šesti jednotek, a tudíž je většina pouze marginální. Obě soutěže tak udělují podobným fotografiím ocenění přibližně stejně často. 46,5 % podílu explicitních snímků války, násilí a jejich následků u POY a téměř 49 % u WPP odpovídá přechozímu tvrzení o soutěžích. Více než tři čtvrtiny celkové počtu explicitních snímků pak spadají do soutěžní kategorie spot news u obou soutěží dohromady.

Při pohledu na *Graf 3* znázorňující jakou mírou jsou explicitní fotografie zastoupeny v jednotlivých kategoriích událostí lze zaznamenat, že násilné akty jsou spojeny s největším množstvím takových snímků – dosahují nadpolovičního podílu v této kategorii události. Hodnota samotná není nijak překvapivá, pokud není porovnána s kategorií válečných konfliktů, kde je podíl menší. Fotografie zachycující přímo válku totiž často zachycují konflikt z dálky. Druhým vysvětlením může být i již zmiňovaný fokus fotografů na lokální a menší konflikty, které pro účely analýzy nebyly považovány za válečné.

MNOŽSTVÍ EXPLICITNÍCH SNÍMKŮ V KATEGORIÍCH UDÁLOSTÍ

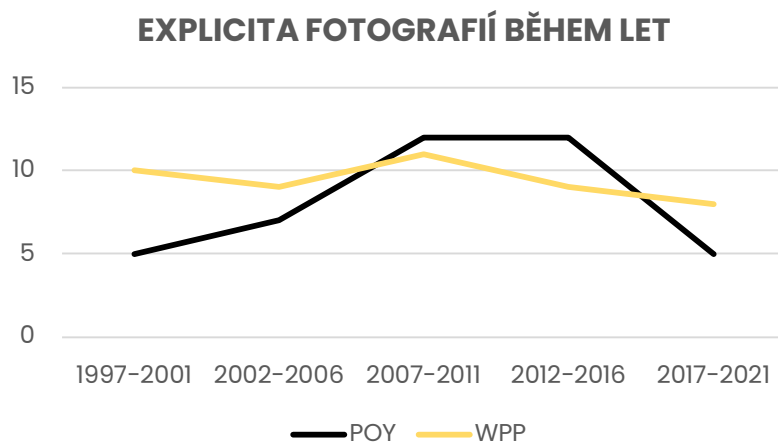


Graf 3: Znázornění četnosti explicitních fotografií pro jednotlivé kategorie událostí pro obě soutěže

Pokud se jedná o spojitost mezi explicitou a typem událostí, nejexplicitněji je v obou soutěžích zachycena *násilím způsobená smrt* – téměř sto procent snímků ji zachycuje explicitně. Podobný podíl explicitních záběrů lze sledovat i mezi fotografiemi zachycujícími *aktuální zranění*, což je u daného typu události předpokládané. Obdobné hodnoty platí i pro typ události *lynčování/násilí jako trest*. U ostatních *typů událostí* potom četnost explicitních snímků přibližně

odpovídá průměru celkové četnosti. Výjimkou je *vojenská operace/oboustranný střet*, u nichž je explicitní pouze čtvrtina fotografií. Tento fakt částečně ještě více podporuje tvrzení, že konflikty samotné nejsou zachycovány z velké blízkosti.

Během zkoumaného období se četnost oceněných explicitních fotografií také měnila – viz *Graf 4*. Celkově nejvíce takových snímků soutěže dohromady ocenily v letech 2007–2011, kdy jich bylo 23. Množství explicitních fotografií u WPP je od roku 1997–2021 celkem stabilní – osciluje mezi osmi až jedenácti oceněními v každých pěti letech. Při pohledu na *Graf 4* je možné sledovat zřetelnou proměnu v oceňování takových snímků v soutěži POY. Nejvíce jich soutěž ocenila mezi lety 2007 až 2016. Tento jev může být vysvětlen zaměřením porot POY na lokální konflikty v Izraeli, Libanonu a Gruzii nebo na začátek Arabského jara a jeho přímé i nepřímé následky – například válku v Libyi nebo v Sýrii a vzestup takzvaného Islámského státu – jimž pravděpodobně přisuzovala velkou významovou hodnotu. V posledních pěti sledovaných letech již celkový počet explicitních snímků v POY klesnul na pouhých pět.



Graf 4: Vývoj počtu explicitních snímků během sledovaného období pro jednotlivé soutěže

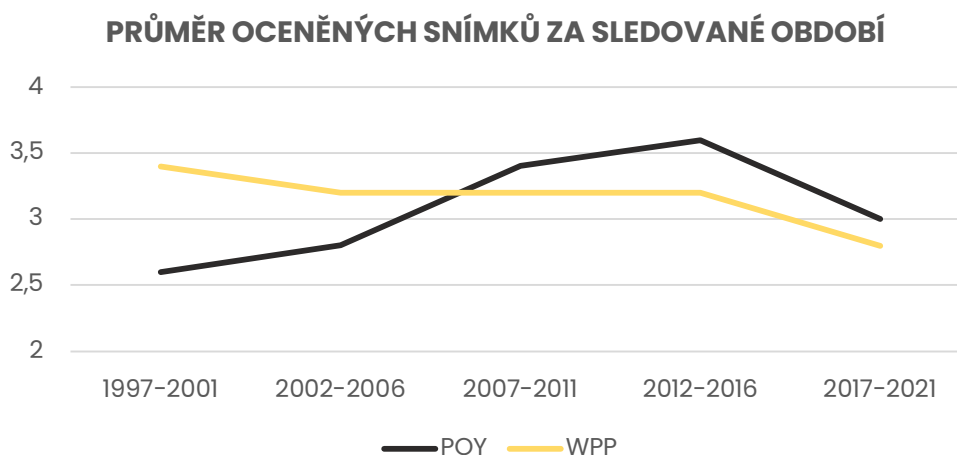
7.4 Vývoj proměnných v čase

Dále už pro výsledky platí, že kódovanými jednotkami byly jednotlivé ročníky soutěží, a ne fotografie samotné. Jako vedlejší proměnnou, která by do určité míry ověřila platnost výsledků, je definována *Shoda oceněných snímků v jednom ročníku*. V některých letech byla stejná fotografie oceněna jak ve WPP, tak v POY, v některých případech tomu tak bylo i u dvou snímků. Ve třech případech obě soutěže ocenily ve stejném roce dva totožné snímky, v jedenácti se soutěže shodly na jednom stejném snímku. Celkově se tedy shoduje 17 fotografií z celkového počtu

297. Toto dílčí zjištění není pro charakter diplomové práce stěžejní. Proměnná byla formulována jako kontrola pro to, že výsledky kódování některých proměnných nejsou zkreslené.

Co se týče *Počtu oceněných snímků v obou kategoriích jednoho ročníku v dané soutěži*, v žádném ze zkoumaných ročníků nedošlo k tomu, že by nebyl oceněn ani jeden snímek konfliktu, násilí nebo jejich následků. Zároveň platí, že obvykle takových snímků v daném ročníku byla alespoň polovina, až na výjimky v letech 2011, 2012, 2019, 2020 a 2021.

Hodnoty pro jednotlivé ročníky jsou však kolísavé a jsou do značné míry ovlivněny aktuálním děním v daných letech. Například ročník 2021 ovlivnila pandemie covidu-19 v roce 2021. Aby byla tato kolísavost odstraněna, bylo sledované období rozděleno na pět úseků po pěti letech.



Graf 5: Vývoj průměru oceněných snímků se sledovanou tematikou v letech 1997–2021 pro obě soutěže a obě soutěžní kategorie

Časové úseky rozdělené po pěti ročnících sledují průměr míry oceněných fotografií v daných obdobích. POY se vyznačuje postupnou stoupající tendencí v prvních čtyřech obdobích a lze tedy konstatovat, že až na posledních pět let soutěž oceňovala čím dál tím častěji snímky zachycující válku, násilí a jejich následky. To mohlo být především v období 2002–2006 zapříčiněno počátkem americké války proti terorismu, která byla reakcí na útoky 11. září 2001.

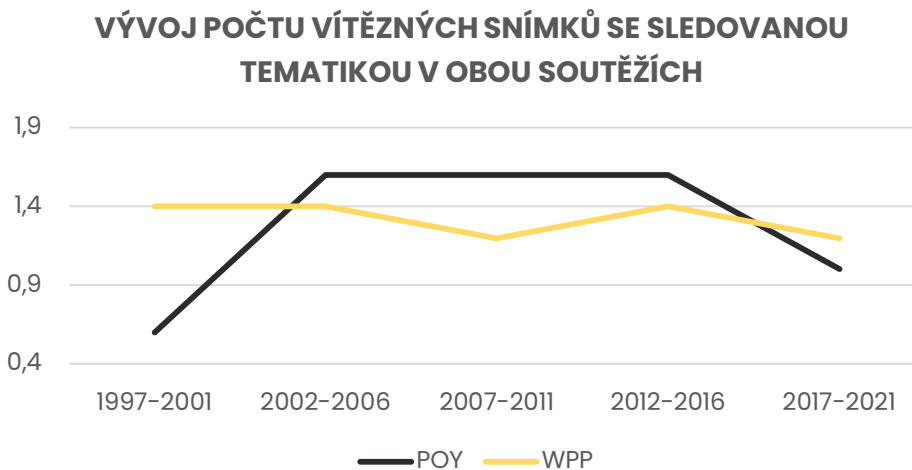
Oproti tomu je WPP v oceňování fotografií se sledovanou tematikou konzistentnější. Průměr byl téměř po celou sledovanou dobu nad polovinou. Pouze v posledním období průměr klesl pod polovinu oceněných fotografií na ročník. I to

může být způsobeno posledním ročníkem, kdy bylo oceněno několik snímků pandemie.

Detailněji lze pozorovat vývoj v oceňování na vítězných snímcích u WPP i POY, který sleduje proměnná *Vítězné snímky zachycující zkoumané jevy v obou kategoriích*. Celkově se jen osmkrát stalo, že by v obou soutěžích a zkoumaných soutěžních kategoriích nezvítězila fotografie konfliktu, násilí nebo jejich následků.

V obou soutěžích se také téměř totožně vyskytují ročníky, kdy snímky se sledovanou tematikou zvítězily v soutěžní kategorii spot news i general news zároveň – je jich dohromady 23 z 50. Případů, kdy byl vítězný pouze jeden takový snímek, se potom v období 1997–2021 vyskytlo 19.

Obě soutěže se téměř shodují v tom, jak často snímky se sledovanou tematikou oceňovaly jako vítězné. Z *Grafu 6* je možné vyhodnotit, že v průměru je POY za daná pětiletá období opět v oceňování mnohem rozkolísanější. Zatímco u této soutěže průměr v jednotlivých obdobích klesl pod průměr jednoho vítězného snímku v prvním sledovaném časovém úseku 1997–2001, WPP v průměru oceňuje alespoň jeden snímek mnohem častěji. Pravděpodobně poroty WPP dané fotografie považují za hodnotnější nehledě na časový vývoj a dění.



Graf 6: Vývoj průměru vítězných snímků se sledovanou tematikou v pětiletých obdobích 1997–2021 pro obě soutěže a obě soutěžních kategorie dohromady

7.5 Fotografie solutions a mírové žurnalistiky

Výzkumná část detailně studovala i to, jestli se některé z oceněných fotografií zachycující sledovanou tematiku dají považovat za snímky solutions nebo mírové žurnalistiky. Výsledkem kódování proměnné *Snímky solutions nebo mírové*

žurnalistiky je zjištění, že fotografií, které naplňují kritéria těchto dvou směrů, je nemnoho.

Pro tuto proměnnou byly sledovány snímky, jež naplňují kritéria popsaných směrů, a snímky, na nichž je možné nalézt alespoň prvky obou směrů. Ze 184 identifikovaných jednotek z obou soutěží, které zachycují válku, násilí nebo jejich následky, obsahovalo prvky *solutions* či mírové žurnalistiky pouze sedm snímků. Všechny přitom zachycují následky válečných konfliktů a násilí.

Nízký podíl snímků obsahující prvky *solutions* a mírové žurnalistiky je možné vysvětlit například náročností jejich produkce (Möller 2017, s. 326), obzvláště ve vypjatých a chaotických podmínkách válečných střetů i jiných násilných aktů. To potvrzují další detaily četnosti proměnné. Až na jednu výjimku byly takové fotografie oceněny v soutěžní kategorii *general news*, u níž se lze na události do jisté míry připravit. Pokud jde o nejčastější typ události, kde se snímky objevovaly, jsou jím *protestní akce*.

Jednotek, u nichž bylo možné identifikovat některé z prvků *solutions* nebo mírové fotožurnalistiky, už je více, celkem 19. Podobně jako u ‚ryzích‘ snímků těchto dvou směrů platí, že více jak čtyři pětiny takových fotografií patří i do kategorie následků konfliktu a násilí. Obvykle se prvky směrů vyskytují v záběrech *záchranné činnosti*, jež sice zachycuje i explicitní situace a tragičnost událostí, nicméně takové záběry zprostředkovávají i lidskost některých momentů projevující se právě skrze pomoc druhým. Podobné fotografie jsou navíc oceněny už i v soutěžní kategorii *spot news*.

Rovněž je patrný rozdíl mezi oceňováním takových snímků z hlediska soutěží. Při sečtení fotografií naplňujících povahu *solutions* a mírové fotožurnalistiky a fotografií, jež nesou pouze jejich prvky, téměř dvě třetiny ocenění připadají POY.

Pokud jde o fotografie *solutions* a mírové žurnalistiky, soutěže jich v daném období ocenily jen velmi malý počet, avšak lze jich několik identifikovat. To, jak prvky těchto směrů vypadají, přiblíží následující sémiotická analýza fotografií.

7.6 Shrnutí obsahové analýzy

Výsledky obsahové analýzy odpovídají na všechny hypotézy. Obě soutěže upřednostňují oceňování snímků zachycujících válečné konflikty, akty násilí, a především jejich následky, které mají největší podíl na fotografiích se sledovanou tematikou. Téměř dvě třetiny snímků ve vymezeném období a ve sledovaných

soutěžních kategorií lze identifikovat jako záběry války, násilí a jejich následků, což odpovídá popsanému negativnímu charakteru zpravodajství. První hypotéza je tedy potvrzena. Dílčím zjištěním je to, že nejfrekventovanější jsou fotografie zachycující následky války a aktů násilí.

Analýza se také věnovala tomu, jak se oceňování během vytyčeného období vyvíjelo. Je důležité zmínit, že během pětadvaceti ročníků každé ze soutěží počet oceněných fotografií se sledovanou tematikou nikdy neklesl pod polovinu. To znamená že ve WPP i v POY se v obou soutěžních kategoriích dohromady vždy umístily alespoň tři snímky války, násilí a jejich následků z možných šesti. To společně s dalšími zjištěními podporuje tvrzení, že poroty považují takové fotografie za kvalitní a hodné ocenění. Nicméně hodnoty byly pro jednotlivé ročníky rozkolísané, na což má značný vliv dění ve světě, které je těžko ovlivnitelné. Ačkoli je možné u WPP pozorovat trend poklesu v oceňování fotografií se sledovanou tematikou, u POY je tendence naopak stoupající, nelze kvůli závislosti na aktuálním dění z nastíněných trendů vyvozovat obecně platné závěry.

Při nahlédnutí na vítězné snímky v obou soutěžních kategoriích WPP nebo POY, je možné konstatovat, že poroty WPP mnohem konzistentněji jako vítězné snímky oceňovaly právě záběry konfliktů, násilí a jejich následků. Průměrně v soutěži vítězil vždy alespoň jeden snímek, při rozdělení sledovaného období na pětileté úseky.

Pokud jde o typ událostí, jež se mezi oceněnými snímky objevují, nejčastěji je na fotografiích po zredukování vzorku zachycena smrt, následuje zármutek a pieta, třetí nejfrekventovanější jsou potom záběry protestních akcí. Typů událostí se ale ve zredukovaném vzorku vyskytuje mnoho a poměr udělených ocenění pro jednotlivé typy mezi soutěžemi se u některých liší. Druhá hypotéza je tedy potvrzena.

Další hypotéza, která se týká explicity snímků zachycujících sledovanou tematiku a která předpokládala, že drastické záběry budou v soutěžích převažovat, je ovšem vyvrácena. Obě soutěže ve sledovaném období ve zpravodajských soutěžních kategoriích ocenily explicitních záběrů méně než polovinu a takové fotografie mají průměrně 48% podíl na celkovém množství oceněných snímků války, násilí a jejich následků.

Čtvrtou hypotézu analýza také potvrdila. Oceněným fotografiím se sledovanou tematikou dominují záběry zařaditelné do válečného rámce popsaného ve druhé kapitole nebo obecně jako negativní. Z redukovaného vzorku 184 fotografií jich je

možné jen sedm plně a 19 částečně zařadit do směrů mírové nebo solutions žurnalistiky.

Poslední hypotézu je možné potvrdit už předchozím tvrzením, prvky mírové a solutions fotožurnalistiky je na fotografiích možné najít. Podrobněji se právě těmto prvkům věnuje následující sémiotická analýza čtyř snímků, které lze do jednoho ze směrů zařadit. Kvalitativní metoda, podrobně popsaná v šesté kapitole, je pro detailnější popis jednotlivých prvků vhodnější.

8 Sémiotický rozbor vybraných fotografií

V této kapitole je obsah snímků a jejich popisků rozebrán na základě popsané metodologie a jsou podrobně popsány kontext vzniku vycházející z popisků, které jsou k nahlédnutí v přílohách práce, a jednotlivé metafunkce dle Kresse a van Leeuwena, jimiž jsou každá z fotografií tvořena. Snímky jsou analyzovány postupně podle toho, jak byly vybrány.

8.1 Analýza prvního snímku



Snímek 1: První místo v kategorii general news WPP 2020 | Autor: Yasuyoshi Chiba

Snímek podle popisku zachycuje pokojné protesty proti vojenskému převratu v Súdánu v roce 2019. Protestů bylo několik, jeden z nich byl i brutálně rozehnán. Vojenská vláda se snažila dalším protestům zabránit vypnutím elektřiny a internetu, i přesto se Súdánští dokázali organizovat. Na fotografii mladík recituje protestní poezii.

Pokud jde o ideacionální metafunkci, interagujícími účastníky jsou v tomto případě fotograf Yasuyoshi Chiba, agentura AFP, porota soutěže WPP, která fotografii ocenila, a publikum. Reprezentovanými účastníky pak větší počet obyčejných

občanů Súdánu, kteří jsou příslušníky různých věkových kategorií, a kteří demonstrují proti nové vojenské nadvládě v zemi. Většina z nich tleská nebo zdvihá ruce s rozsvícenými mobilními telefony. Těmi nasvěcují jednoho z účastníků s rukou přiloženou na hrudi, jenž recituje poezii. Nezúčastněně je reprezentována i vojenská vláda, proti níž lidé protestují, a která je třídně nad všemi přímo reprezentovanými osobami.

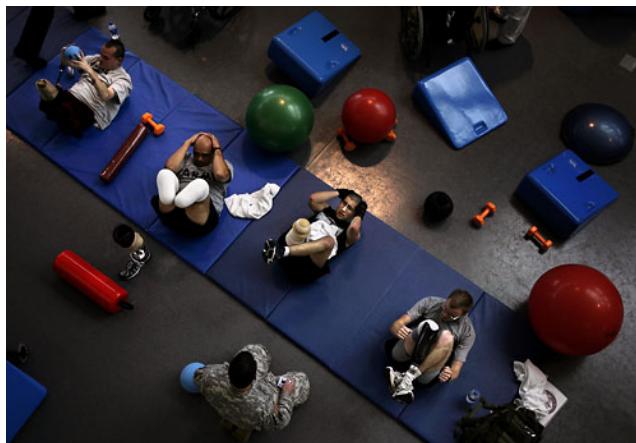
Pro interpersonální metafunkci je podstatný úhel pohledu. Fotograf scénu zachytil v úrovni očí většiny účastníků, čímž pozorovatelům snímku přináší přirozený pohled na událost a scénu tak autenticky zprostředkovává. Osoby na fotografii hledí mimo objektiv fotoaparátu. Nicméně muž uprostřed se dívá přibližně směrem k fotografovi, což ve výsledku vytváří nepatrnou vazbu s pozorovatelem fotografie, který je ovšem u tohoto záběru stále nezúčastněný. Hlavní, recitující aktér hledí jakoby do prázdna a snímek tak navozuje dojem, že hledí na něco abstraktního a nezhmotněného. Takový typ pohledu označují Kress a van Leeuwen (2006, s. 175) jako netransaktivní reakci. Záběr je rovněž zachycený poměrně z dálky, což pozorovatele nutí zhlédnout celou scénu s odstupem a nalézt v ní jednotlivé detaily.

Co se týče textuální metafunkce, hlavním aktérem je recitující muž, čemuž odpovídá kompozice snímku, která jeho význam podtrhuje umístěním přímo na střed. Ostatní reprezentovaní účastníci muže obklopují a jeho důležitost je tím ještě více umocněna. Nejpoutavějším účastníkem je rovněž recitující muž, a to nejen kompozičně, ale i již zmíněným nasvícením mobilními telefony ostatních účastníků protestu. Nasměrované umělé světlo na celkově tmavé noční scéně zapřičiňuje kontrast mezi dobře viditelným recitujícím mužem a ostatními částmi snímku, jež jsou spíš potměšilé. Vzhledem k tmavosti fotografie nevynikají téměř žádné barvy a nic neodtahuje pozornost od recitujícího muže. Rámcování fotografie selektivně zobrazuje pouze pokojnou formu protestu, jíž přisuzuje značnou důležitost, i když potenciálně se mohly objevit i střety mezi protestujícími lidmi a ozbrojenými složkami vojenské vlády.

Právě zaměření na poklidný charakter protestu občanů proti formě militantní nadvlády lze považovat za naplnění základních charakteristik solutions žurnalistiky. Akcentace činů obyčejných lidí, kteří se dokázali spojit i přes četné těžkosti, kontrastuje s nastoleným vojenským režimem. To je navíc podtrženo emocemi, jež vzbuzuje recitace poezie hlavním aktérem fotografie a možné řešení problému je tak zaznamenáno nejen přímo ale i symbolicky. Rovněž je podstatné vyjádření podpory

takového chování ostatními účastníky protestu, kteří samotnému aktu viditelně věnují pozornost, aplaudují mu, a dokonce si ho i zaznamenávají. Skrze popsání aspekty snímku je téměř všechny jeho detaily hodnotit jako zaměřené na řešení konfliktu. Ten je vyjádřen prostřednictvím své absence a popsán pouze v popisku fotografie v archivu WPP.

8.2 Analýza druhého snímku



Snímek 2: Třetí místo v kategorii general news POY 2008 | Autorka: Lara Solt

Další fotografie vybraná pro sémiotickou analýzu zachycuje příslušníky amerického námořnictva během jejich rehabilitace v terapeutickém centru v San Antoniu. Snímek se jmenuje „*Nový normál*“ a metonymicky tak vyjadřuje vyrovnání se s následky těžkých zranění, jež do značné míry omezily jejich identitu námořních vojáků.

Ideacionální metafunkci zastupují interagující účastníci, kterými jsou fotografka Lara Solt, redakce The Dallas Morning News, porota a samotná soutěž POY. Zároveň i rehabilitační centrum skrze své zástupce, již museli s fotografováním souhlasit. Reprezentovanými účastníky jsou potom čtyři vojáci s viditelně amputovanými dolními končetinami, kteří dělají velmi podobné rehabilitační cviky. Jeden dokonce na rozdíl od ostatních drží míč. Dohlíží na ně muž v uniformě, pravděpodobně pracovník centra, který má zachycenou část rekonvalescenčního procesu na starost a který v pravé ruce drží nerozpoznatelné elektronické zařízení. Právě dohlížející muž je symbolicky svou pozicí nad cvičícími. Nicméně není to proto, že je v dozorčí pozici, ale proto, že jim pomáhá vrátit alespoň z části k životu před zraněním. Vzhledem k americkému přístupu obvykle oslavujícímu válečné hrdiny (Ivie 2016) lze konstatovat, že symbolicky jsou vojáci důležitější než muž, který na jejich rehabilitaci dohlíží.

K interpersonální metafunkci je možné obecně konstatovat, že fotografka scénu zachytila shora a snímek je především popisný i kvůli tomu, že pro něj byl zvolen širší záběr. Není možné identifikovat žádný vztah navázaný mezi fotografkou a zachycenými účastníky. Ti jsou fotografováni při intenzivní činnosti a působí, že fotografku v daném okamžiku nevnímají, soustředí se pouze sami na sebe a také na sebe navzájem. Publikum tak záběr staví do role nezúčastněného pozorovatele, který na danou scénu nahlíží z ptačí perspektivy. Jediný možný vztah patrný z fotografie může být ten mezi pracovníkem rehabilitačního centra a rehabilitujícími vojáky. Dohromady sice utvářejí čtyřčlennou skupinu, je ale pravděpodobné, že procesem rekonvalescence neprocházejí sami.

Z pohledu textuální metafunkce snímek kompozičně klade důraz na cvičící muže, kteří společně s žíněnkami, na nichž cviky provádějí, tvoří na fotografii diagonálu. Ta evokuje, že zachycená scéna není ojedinělá a že žíněnek i zraněných vojáků by v centru klidně mohlo být více, takže zároveň by se jich mnohem více mohlo vrátit k běžnému životu. Diagonála je tedy hlavním kompozičním prvkem zvýrazňujícím důležitost snahy o rehabilitaci a koresponduje tím s názvem fotografie. Pracovník centra klečí blízko pomyslné diagonály. Jeho role na snímku tedy není stěžejní, přesto je stále dostatečně blízko ostatním. Je postaven do role dohlázele, jehož prostřednictvím je celý proces vyrovnání se se zraněním a jeho následky možný. Dále se na fotografii nachází různé náčiní napomáhající k ozdravnému procesu, protézy a na okraji fotografie také invalidní vozíky.

Od kompozice se odvíjí i schopnost snímku upoutávat pozornost. Nejvýraznější jsou na něm cvičící vojáci, a to i díky tomu, že lze vidět jejich tváře, na rozdíl od pracovníka rehabilitačního centra. To je umocněno zvolenou diagonální kompozicí, která na cvičící přivádí pozornost. Dalším výrazným prvkem je i výrazně barevné náčiní určené pro rehabilitaci, které podporuje vyznění celého procesu. Pak už jsou celkově ostatní části fotografie barevně nevýrazné.

Zajímavý je i způsob rámování scény. Kromě zmíněné diagonální kompozice je zcela jasně rozeznat, že návrat k běžnému životu není jednoduchý, čemuž nasvědčuje záběr několika typů náčiní, protézy a podobně. Na samém horním okraji fotografie je možné rozpoznat invalidní vozíky, které však nejsou zachyceny celé. Je tedy znatelný důraz snímku na nalezení dlouhodobého řešení situace, které plyne z rehabilitace a potenciálu užívání protézy, namísto akcentování fáze, kdy jsou někteří zranění vojáci upoutaní na invalidní vozíky.

Popsané znaky snímku splňují povahu jak mírové žurnalistiky, tak solutions žurnalistiky. Konflikt a příčina zranění tu jsou zastoupeny pouze nepřímo, abstraktně prostřednictvím viditelných následků na vojácích. Hlavní pozornost však fotografie klade na rehabilitační proces a vyrovnání se se značným omezením fyzických schopností, které však nejsou konečné. Například zachycené protézy jsou možným řešením problému. Fotografii je možné označit jako určitou část restorativního narativu popsaného ve čtvrté kapitole, který funguje díky personifikaci vojáků vypořádávajících se s následky válečných zranění. Ti nejsou zachyceni jako pouzí glorifikovaní váleční hrdinové, ale jako tvrdě pracující osoby, jež čeká dlouhá cesta k alespoň částečnému návratu do jejich každodenního života před zraněním.

8.3 Analýza třetího snímku



Snímek 3: První místo v kategorii general news POY 2020 | Autor: Shawn Yuan

Fotografie s názvem „Útěk“ Shawna Yuana zprostředkovává pohled na protesty v Hong Kongu v prosinci 2019 a jejich účastníky unikající přes zátarasu před blížícími se policejními složkami. Hongkongští občané v ulicích protestují kvůli novému zákonu, který by komunistické kontinentální Číně posílil míru vlivu na území ostrova. Dále požadují všeobecné volební právo zajišťující svobodné volby pro všechny obyvatele ostrova a prošetření postupu policie při protestech, jelikož nebyla vždy korektní, často byla i brutální.

Stejně jako u předchozích dvou snímků je nejdříve popsána ideacionální metafunkce. Interagujícími účastníky jsou fotograf Yuan a celý řetězec mediální publikace snímku, POY a publikum. Podstatnější jsou však reprezentovaní účastníci. Těmi přímo zobrazenými jsou protestující a zároveň unikající hongkongští obyvatelé. Někteří z nich mají zakryté dýchací cesty, někteří natahují

ruce, aby jim ti, co už barikádu překonali, pomohli dostat utéct před policií. Právě policie je nepřímo zobrazeným účastníkem a jakýmsi abstraktním hybatelem snímku, před kterým se demonstranti snaží uniknout. Podobně jako u prvního analyzovaného snímku, je svým mocenským postavením výše policie rozhánějící protesty. To dosvědčuje strach demonstrantů vyjádřený skrze útěk, avšak nezúčastněně a spíše symbolicky. Na rozdíl od prvního snímku před policií osoby na obrázku prchají, aby se vyhnuli zadržení, jež by mohlo být brutální.

Intepersonální metafunkce je u tohoto snímku zprostředkovaná záběrem fotografa skrze průhlednou barikádu. Za ní je v úrovni očí možné pozorovat velké množství lidí, kteří se protestu účastní a pokouší se z něj uniknout. Publikum je tedy jako nezúčastněný pozorovatel scény odděleno od aktérů na fotografii nerozeznatelnou překážkou. Pozorovatel snímku je tak na bezpečnější straně barikády, což u něj může vyvolat pocity snahy o pomoc unikajícím protestujícím. Ačkoli tedy není navázán přímý kontakt mezi subjekty a publikem, je možné identifikovat nevšední prvek, jak zprostředkovat naléhavost scény.

Fotografie kompozičně umisťuje většinu demonstrantů do spodní poloviny záběru, odkud směrem natahují ruce k horní části snímku, na níž jsou zachyceny nohy lidí právě překonávajících zátarasu. Tím je navázána interakce mezi účastníky. Takové řešení působí jako snaha o vyjádření bezpečného prostředí, které se nachází za barikádou a kterého je možné dosáhnout především kooperací účastníků a vzájemnou pomocí. Jinak je snímek kompozičně rozdělen do vodorovných třetin, kdy dole jsou účastníci, uprostřed jejich ruce natahující se pro pomoc a nohy lidí překonávajících zmíněnou barikádu.

Jako první na snímku upoutá pozornost především horní třetina, jelikož nohy kontrastují se světlou oblohou, nejspíše za soumraku či svítání. Na účastníky tedy nedopadá moc přirozeného světla. Obloha tvoří nejsvětlejší plochu snímku a zároveň slouží jako jednoduté pozadí, které dává vyniknout právě odehrávajícímu se úniku protestujících. Dalším poutavým prvkem fotografie jsou zdvižené ruce, jejichž pohybem vzhůru osoby vyjadřují volání o pomoc. Prvek, kterého si lze dobře všimnout je také rozostřený nápis ‚H K‘, který pravděpodobně znamená Hong Kong a textuálně tím událost lokalizuje. Navíc zvýrazňuje překážku nejspíše z plexiskla, která by jinak byla rozpoznatelná pouze vodorovnými pruhy.

Méně identifikovatelní už jsou potom jednotliví účastníci protestu, někteří mají ochranu dýchacích cest a vzhlíží nahoru, nejsou ovšem na snímku tolik výrazní. Za nimi lze daleko v pozadí pozorovat typickou kopcovitou krajinu ostrova a stavby na něm, které dohromady opět místně zařazují zachycenou událost. Celkově je fotografie barevně nevýrazná a hlavní roli hrají kontrastní plochy, jichž fotograf v daných světelných podmínkách využil.

Rámování fotografie také akcentuje určitou nevědomost toho, co čeká ostatní na druhé straně, zároveň však vyjadřuje naději na únik před policejními složkami. Fotograf pro toto zdůraznění zvolil oříznutí horních postav a zachycení pouze jejich nohou rozdělených barikádou. Vřavě pod ní věnuje méně pozornosti a zaměřuje se na gesta protestujících, kteří žádají o pomoc.

I přes to, že snímek vznikl z důvodu strachu z policejního zásahu, který by potenciálně mohl být pro hongkongské občany značnou hrozbou, lze některé jeho prvky považovat za splňující kritéria solutions žurnalistiky. Jde především už o myšlenku události samotné, kdy se občané rozhodli pokojně bojovat proti novému zákonu. Dalším prvkem je potom důraz snímku na nutnost spolupráce, jež je činí silnější a naději, že policii mohou někteří uniknout. Celkově je snímek kombinací toho, jak by solutions fotožurnalistika mohla vypadat.

8.4 Analýza pátého snímku



Snímek 4: První místo v kategorii general news POY 2006 | Autor: Todd Heisler

Fotografie Todda Heislera publikovaná v novinách *The Rocky Mountain News* zachycuje přilet těla zesnulého amerického důstojníka Jamese Catheyho. Jeho rakev na americkou půdu přepravilo civilní letadlo v nákladním prostoru, z něhož ji ihned po přeletu před zraky Catheyho rodiny šli vyjmout příslušníci vojenského

námořnictva. Ještě, než začali s rakví manipulovat, položili na ni americkou vlajku jako symbol pocty.

Ideacionální metafunkci tvoří interagující účastníci, jimiž jsou jako u předešlých snímků všichni od fotografa, až po porotu soutěže a publikum. Reprezentovanými účastníky jsou důstojník Cathey, příslušníci námořnictva starající se o rakev, pasažéři letadla a nepřímo rodina zemřelého. Tři vojáci námořnictva se v moment pořízení snímku nacházejí v nákladním prostoru letadla. Tam dokončují pokládání vlajky na rakev zemřelého důstojníka. Téměř všichni viditelní pasažéři v přepravním prostoru sledují dění z oken letounu. Nejdůležitější je zesnulý důstojník, kterému se podřídil provoz letiště, a také příslušníci námořnictva, jimž náleží symbolická role v tomto aktu piety. Pasažéři letadla jsou mezi všemi účastníky v daný moment společensky postavení nejnižší, jelikož vystoupit z letadla mohli až vyložení rakve.

Co se týče interpersonální metafunkce, publikum snímku není stavěno do role nezúčastněných pozorovatelů, protože je možné identifikovat jistý kontakt fotografa a pasažérů. Zprostředkovaně se tedy na publikum upírá zrak některých pasažérů. Na rozdíl od vojáků, je některým pasažérům vidět do tváře. Scéna je zachycena v úrovni nákladního prostoru letadla, v němž byla rakev přepravena, ačkoli aktéři v tomto místě nevěnují fotografovi žádnou pozornost, zatímco pasažéři na zobrazenou situaci nahlíží shora. Vzniká tím jistý paradox, kdy mezi pozorovatelem snímku a pasažéry existuje pevnější vazba než mezi hlavními aktéry, kvůli kterým byla fotografie pořízena a kteří byli důvodem takové události.

Při pohledu na textuální metafunkci, je kompozice snímku složitější. V levé dolní čtvrtině záběru probíhá popsáný akt, při němž vojáci pokládají vlajku na rakev zesnulého Catheyho. Zbytek prostoru na fotografii potom zaplňuje konstrukce letadla a část jednoho z jeho motorů. Horní část záběru patří řadě osmi oken letadla, za nimiž jsou rozeznatelní jednotliví pasažéři. Nejednoznačné kompoziční uspořádání ovlivňuje schopnost fotografie poutat pozornost, u které mají díky ukotvujícímu popisku hlavní pozornost poutat příslušníci námořnictva, již manipulují s rakví Catheyho. Tomu odpovídá světlo vycházející z nákladního prostoru kontrastující s nočním prostředím vně letounu. Nápadné jsou i jasnější barvy americké vlajky, již vojáci pokládají na rakev jako symbolické vyjádření úcty. Další výraznou částí je horní oblast fotografie zachycující pohledy pasažérů z oken,

jejíž nápaditost je ještě akcentována pohledy pasažérů směrem k objektivu fotoaparátu.

Právě zarámováním snímku obraz může vybočuje – soustředí se totiž i na pasažéry letounu, a ne pouze na pietní akt. Fotograf Todd Heisler ovšem posunul rám fotografie a zahrnul okna s obyčejnými neznámými lidmi, s nimiž Catheyho rakev sdílela cestu. Tím je podtržen určitý aspekt lidskosti fotografie a přiblížení válečného hrdiny řadě obyčejných lidí. Právě spojení všedního momentu, letu z místa na místo, a pocty, které se po přiletu padlému vojákovu dostalo, dodává významu snímku další rozměr.

Fotografie do značné míry podporuje narativ toho, že konflikt přináší válečné hrdiny, kteří jsou potom oslavováni i přes cenu zrát na lidských životech. Důvodem pro to může být snaha o získání podpory pro válku a její pokračování u veřejnosti. Daný snímek však takový heroismus reprodukuje jen z části, jelikož se zaměřuje i na zmíněný všednější rozměr popsané situace. Ačkoli válečný hrdina, sdílel Cathey civilní let s ostatními pasažéry a pietní akt byl v danou chvíli omezen na minimum okázalosti.

8.5 Shrnutí sémiotické analýzy

I přes to, že je každý ze snímků odlišný, je možné pozorovat několik pojících znaků solutions a mírové žurnalistiky, které se na nich objevují. Tím hlavním je prvek personifikace daných situací, který je ovšem na každé fotografii vyjádřen jiným způsobem. Jedná se však o klíčový element, bez něhož by pravděpodobně oba směry žurnalistiky nemohou plnohodnotně fungovat. Obecně jde o dodání nového rozměru fotografiím, a to rozměru v osobní rovině, aby mělo publikum větší šanci se se situací na snímku ztotožnit. To je prvním aspektem personifikace.

Analyzované záběry se ovšem nesnaží přes ztotožnění se publika se situací navodit ryze negativní emoce a soucit. Naopak tímto způsobem představují možnost, jak vyobrazit rovnocennost osob, které vzájemnou kooperací mohou dosáhnout určité změny oproti předcházejícímu negativnímu stavu. To je druhým aspektem personifikace.

Až na poslední analyzovanou fotografii jsou záběry zaměřeny na neelitní osoby, což naplňuje jedno z kritérií konceptu mírové žurnalistiky podle Johana Galtunga. Je ovšem složité hledat mezi snímky zákonité parametry popsaných směrů. Kromě

zaměření na obyčejné lidi je možné popsat ještě určitý odstup fotografií od scény, který všechny fotky sdílí. To přináší větší informační hodnotu snímku, jelikož lze nahlédnout i prostředí, v němž fotografie vznikly, což snímky zasazuje do širšího kontextu. Pozorovatel tak nevidí pouhý detailní záběr, který by bez přečtení popisků mohl být matoucí.

Fotografie se rovněž jistým způsobem soustředí na akcentaci seskupení více osob na snímku. Takový přístup kontrastuje se zaměřením pouze na významné jedince a dává tak důraz na důležitost principu kolektivity v otázkách pozitivní změny. To se však na každém snímku projevuje poněkud odlišně. Nicméně první dva analyzované snímky do jisté míry potvrzují výsledky obsahové analýzy, z nichž vyplývá, že snímky solutions a mírové žurnalistiky častěji pochází z následků konfliktů či násilných událostí. Právě první dvě fotografie jsou následkem a svou povahou jsou především poklidné.

I přesto, že je sémiotická analýza svým charakterem velmi subjektivní a nelze z ní vyvozovat obecné závěry, je možné na rozebíraných snímcích identifikovat jisté společné rysy. Každý z těchto rysů však hraje na každé fotografii jinou roli. Jediným univerzálním prvkem se zdá být lidskost a skupinovitost zachycovaných momentů.

U každého snímku je nutné vycházet i z popisků, které jsou k dispozici. Jinak by jejich analýza a interpretace významu daných prvků na obrazech byla stěží proveditelná. Každý záběr se totiž vztahuje k jiné výchozí situaci, takže i hodnocení toho, jak fotografie naplňují jednotlivá kritéria solutions a mírové žurnalistiky, může být ve výsledku pro každého odlišné. Navíc mezi snímky nelze hledat základní rys obou směrů – dlouhodobější pokrytí následků války nebo násilí – protože jsou zkoumány jednotlivé záběry, a ne série snímků.

Závěr

Tato diplomová práce měla za hlavní cíl zjistit, jak často poroty World Press Photo a Pictures of the Year oceňují záběry válečných konfliktů, aktů násilí nebo následků obojího. Žánrově byl zkoumaný materiál omezen na zpravodajskou fotografii, k níž se převážně vztahují i teoretická východiska představená v prvních pěti kapitolách. Na základě poznatků o fenoménu negativity ve zpravodajství vznikla první hypotéza tvrdící, že soutěže převážně oceňují právě snímky negativního charakteru. Na to navazuje i druhá hypotéza, jež říká, že na takových snímcích převládají témata války, násilí a jejich následků.

Obě hypotézy byly potvrzeny pomocí obsahové analýzy, která pracovala skoro se třemi stovkami snímků oceněnými mezi lety 1997 a 2021. Je tedy možné konstatovat, že poroty soutěží při oceňování upřednostňují fotografie s negativním obsahem. Tomu nasvědčují nejen závěry obsahové analýzy, ale i frekvence výskytu záběrů následků přírodních katastrof, které sice nebyly předmětem výzkumné části práce, ale je vhodné další část oceňovaného negativního obsahu alespoň zmínit. Je také možné, že i na poroty soutěží ze snímků působí emoce a napětí, jak zmiňovali už Singletary a Lamb v osmdesátých letech. Navíc zachycování negativních událostí a zejména válečných konfliktů a násilných aktů může být pro fotografky a fotografy nebezpečné, je tudíž pravděpodobné, že poroty při udílení cen berou v potaz i jistý parametr odvahy fotografů, kterou oceněním oslavují, na což naráží druhá kapitola.

Nicméně celkově záběry války, násilí a jejich následků tvoří téměř dvě třetiny ze všech zkoumaných oceněných fotografií. Za cíl si práce rovněž uložila zjistit, jaké typy událostí se ve zmíněných dvou třetinách objevují nejčastěji. Podle výsledků analýzy jsou jimi násilím *způsobená smrt, zármutek a pieta a protestní akce*, následuje ovšem množství dalších. První dva typy pravděpodobně vyvolávají škálu emocí skrze důraz na fotografování obětí a aktérů války a násilí, což je charakteristikou fotografie, jak je uvedeno v první kapitole. V případě prvních dvou typů událostí jsou podtrženy emoce negativní, díky nimž jsou fotografie atraktivnější a je pravděpodobné, že zaujmou širší publikum a budou sloužit jako odstrašující případ pro společnost.

Také nelze konstatovat, že by některý typ události ve vzorku dominoval. Dílčím cílem výzkumu bylo i zjištění, jestli jsou oceněné snímky se sledovanou tematikou explicitní či nikoliv. Ačkoli hypotéza předpokládala, že ano, výsledky analýzy tento

předpoklad vyvrátily. Ovšem množství takových záběrů se blížilo polovině. Do tohoto výsledku může vstupovat vliv standardů fotožurnalistické etiky, které zabraňují publikaci některých drastických záběrů, u nichž by byla poškozena důstojnost daných aktérů.

Pokud jde o vývoj v oceňování fotografií se sledovanou tematikou, je potřeba zmínit, že na něj má značný vliv dění ve světě v daných letech. Je tedy složité hledat ve vývoji obecně platné zákonitosti. Podstatné však je, že během pětadvaceti sledovaných let ani v jedné ze soutěží neklesl počet oceněných snímků války, násilí a jejich následků pod polovinu, a to při spojení obou sledovaných soutěžních kategorií. V každém ročníku WPP nebo POY tedy byly oceněny nejméně tři fotografie z možných šesti. Dále je také zajímavé, že téměř za celé období byl v průměru vždy alespoň jeden snímek zachycující sledovanou tematiku oceněn jako vítězný – v každé soutěži zvlášť.

Negativním aspektům fotografie válečných konfliktů nebo násilí a jejich možným funkcím se věnuje mnoho autorů a teoretiků, utrpení druhých se konkrétně věnuje například Susan Sontag. Poznatky o takovém typu snímků je tedy možné považovat za celistvé. Avšak existují i přístupy, které na nadmíru negativních obsahů v žurnalistických obsazích reagují a které se snaží přílišnou orientaci médií na problémy umenšit. Jsou jimi například mírová žurnalistika nebo solutions žurnalistika. Koncepce takových směrů popisují třetí a čtvrtá kapitola, v nichž je také zmíněno, že ve vztahu k fotografii jsou tyto přístupy teoreticky neukotvené a málo prozkoumané, což platí i o jejich uplatnění ve fotožurnalistické praxi.

I přes to bylo další premisou výzkumné části tvrzení, že se mezi oceněnými snímky se sledovanou tematikou objeví záběry, které prvky mírové nebo solutions fotožurnalistiky užívají. Zároveň však už při formulaci hypotéz práce existoval předpoklad, že frekvence výskytu takových fotografií bude velmi nízká. To se podle výsledků obsahové analýzy potvrdilo. Snímky zařaditelné do těchto směrů nebo snímky, které lze alespoň částečně považovat za jejich zástupce, nemají ani pětinový podíl na celkovém počtu sledovaných fotografií. Nicméně, i těm je věnována další část výzkumu, která se jednotlivými prvky detailně zabývá.

Metodou poslední části výzkumu, která podrobně rozebírá prvky mírové a solutions žurnalistiky na vybraných snímcích, je sémiotická analýza. Díky této metodě jsou nahlédnuty některé detaily u jednotlivých fotografií a zhodnoceny jednotlivé části

záběrů, jimiž se popsané směry projevují. Jak je zmíněno v první kapitole, nelze zkoumat jen charakter zachycované události, ale je nutné reflektovat i technické zpracování fotografií. K tomu vede i zvolená sémiotická metodologie.

Pokud jde o univerzální zjištění, za hlavní rys obou přístupů lze považovat personifikaci. A to nejen ve smyslu přiblížení obsahu publiku skrze snadnější ztotožnění se se subjekty na snímcích, ale také postavením zachycených účastníků do rovnocenných pozic, stírá se tedy například zaměření novinářů na elitní osoby, jak ho popisuje Galtung. Je tedy důležité smazat určité společenské rozdíly účastníků na fotografii.

Je podstatné zmínit, že obsahová analýza byla provedena pouze jedním výzkumníkem, nelze tedy ověřit, nakolik jsou některé její parametry ovlivněné subjektivitou. Nicméně formulace proměnných analýzy je popsána i s příklady, což by mělo replikabilitu obsahové analýzy zajistit. Závěry sémiotické analýzy jsou rovněž subjektivně zkreslené už ze své podstaty, ale kombinací obou výzkumných metod z výzkumu vyplynulo několik zajímavých závěrů.

Práce si nedávala za cíl zkoumat kvalitativní podstatu oceňování fotografií se sledovanou tematikou. Je totiž nutné podotknout, že poroty může ovlivňovat i odvaha fotografů během zachycování nebezpečných událostí, schopnost projevená v často chaotickém prostředí a další faktory, které s fotožurnalistickou praxí souvisejí. Stejně tak práce nemůže zkoumat vliv negativních fotografií na publikum, především emocionální reakce publika, ačkoli by další rozšíření práce tímto směrem bylo zajímavé.

Na základě pramenů je tedy závěrem možné poznamenat, že tím, jak žurnalistické soutěže oceňují určité obsahy, ovlivňují především žurnalistické pole. Když tedy fotožurnalistické soutěže ve zpravodajských soutěžních kategoriích oceňují záběry války, násilí a jejich následků, ve fotožurnalistickém poli mohou pak takové obsahy být považovány za kvalitní a fotografové se jim budou chtít přiblížit. To říká i pátá kapitola, která zmiňuje konvencionalizaci fotografie. Na místě je tedy otázka, jestli by oceňování snímků zaměřených na řešení problémů neumenšilo množství záběrů utrpení druhých.

Summary

The thesis was based on a premise that photographs of negative characters – especially shots of war, violence, and their consequences – dominate photojournalism contests. This hypothesis was confirmed as selected contests, World Press Photo and Pictures of the Year, prefer to award pictures that could be placed into a war frame of photojournalism. The research sample is single photographs in contest categories general news and spot news between the years 1997–2021.

Another hypothesis was confirmed as well. Results of the content analysis of 297 photographs state that the most common type of events depicted in awarded pictures is death caused by violence, grief and pietà and protests. Furthermore, less than half of the photographs are explicit which was unexpected at first.

Regards the development over time in awarding described pictures, there are no patterns that could be described. The development fluctuates over time as the contests are influenced by events in the world. The only interesting information is that the number of awarded pictures capturing war, violence and their consequences never decreased under half – the contests together always awarded at least three photographs out of five.

The thesis also presents peace journalism and solutions journalism as contemporary trends in journalism. They are not thoroughly described regarding photojournalism, but the premise was there are some elements of them in the research sample. This hypothesis was also confirmed. However, the number of such pictures is very low – 18 out of 184 photographs.

The last part of the thesis researches those elements through semiotic analysis. There are some of them described in more detail and one of them is shared among the selected photos. It is the personification of those photographs – personification of the people in the pictures and also personification between the content of the pictures and the audience.

Seznam použité literatury a elektronických zdrojů

- [1]** AFP, 2016. AFP editorial standards and best practices. In: *Agence France Press* [online]. [cit. 2022-04-18]. Dostupné z: https://www.afp.com/communication/chartes/12_april_2016_afp_ethic_final.pdf
- [2]** AHVA, Laura a Maria HELLMAN, 2015. Citizen eyewitness images and audience engagement in crisis coverage. *International Communication Gazette* [online]. 77(7), 668-681 [cit. 2022-01-14]. ISSN 1748-0485. Dostupné z: doi:10.1177/1748048515601559
- [3]** ALGER, C. F, 1989. Peace Studies at the Crossroads: Where Else? in Peace Studies. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* [online]. Philadelphia, PA: American Academy of Political and Social Science, 504, 117-127 [cit. 2021-11-12]. ISSN 0002-7162.
- [4]** ALLAN, Stuart, 2011. *Documenting war, visualising peace: towards peace photography: towards peace photography*. Sydney University Press. ISBN 9781920899707. Dostupné také z: <http://hdl.handle.net/2123/12628>
- [5]** AP, 2020. The Associated Press Statement of News Values and Principles. In: *Associated Press* [online]. [cit. 2022-04-15]. Dostupné z: <https://www.ap.org/about/news-values-and-principles/downloads/ap-news-values-and-principles.pdf>
- [6]** BAJEKAL, Naina, 2018. Embedding in Iraq. *Magnum Photos* [online]. [cit. 2022-04-19]. Dostupné z: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/embedding-in-iraq/>
- [7]** BEDNAREK, Monika a Helen CAPLE, 2017 - 2017. *The discourse of news values: how news organizations create newsworthiness*. New York: Oxford University Press, xvi, 302 stran : ilustrace ; 24 cm. ISBN 978-0-19-065393-4.
- [8]** BLAAGAARD, Bolette, Mette MORTENSEN a Christina NEUMAYER, 2017. *Digital images and globalized conflict* [online]. 39(8), 1111-1121 [cit. 2022-01-05]. ISSN 0163-4437. Dostupné z: doi:10.1177/0163443717725573
- [9]** BRIGHTON, Paul a Dennis FOY, 2007. *News values*. Los Angeles: Sage Publications, viii, 205 stran; 24 cm. ISBN 978-1-4129-4600-1.

- [10]** CAPLE, Helen a Monika BEDNAREK, 2016. Rethinking news values: What a discursive approach can tell us about the construction of news discourse and news photography. *Journalism* [online]. **17**(4), 435-455 [cit. 2021-10-17]. ISSN 1464-8849. Dostupné z: doi:10.1177/1464884914568078
- [11]** CAPLE, Helen, 2013. *Photojournalism: a social semiotic approach*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, xvi, 237 stran: ilustrace ; 23 cm. ISBN 978-0-230-30100-9.
- [12]** CONSTRUCTIVE INSTITUTE, 2022. What is Constructive Journalism?: An Additional Layer. *Constructive Journalism: Journalism for tomorrow* [online]. Aarhus [cit. 2022-03-04]. Dostupné z: <https://constructiveinstitute.org/what/an-additional-layer/>
- [13]** COTTLE, Simon, 2014. *Rethinking media and disasters in a global age: What's changed and why it matters* [online]. **7**(1), 3-22 [cit. 2022-01-12]. ISSN 1750-6352. Dostupné z: doi:10.1177/1750635213513229
- [14]** DAHMEN, Nicole Smith, 2016. Images of Resilience: The Case for Visual Restorative Narrative. *Visual communication quarterly* [online]. Bloomington: Routledge, **23**(2), 93-107 [cit. 2021-09-06]. ISSN 1555-1393. Dostupné z: doi:10.1080/15551393.2016.1190620
- [15]** DAHMEN, Nicole Smith, Kathryn THIER a Brent WALTH, 2019. Creating engagement with solutions visuals: testing the effects of problem-oriented versus solution-oriented photojournalism. *Visual Communication* [online]. **20**(2), 271-288 [cit. 2022-02-22]. ISSN 1470-3572. Dostupné z: doi:10.1177/1470357219838601
- [16]** EVANS, Matthew B., Lesley JEFFRIES a Jim O'DRISCOLL, 2019. *The Routledge handbook of language in conflict*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, xviii, 591 stran : ilustrace ; 25 cm. ISBN 978-1-138-64384-0.
- [17]** FAHMY, Shahira a Rico NEUMANN, 2011. Shooting War Or Peace Photographs? An Examination of Newswires' Coverage of the Conflict in Gaza (2008-2009). *American Behavioral Scientist* [online]. **56**(2), NP1-NP26 [cit. 2020-11-21]. ISSN 0002-7642. Dostupné z: doi:10.1177/0002764211419355

- [18]** FAHMY, Shahira a Thomas J JOHNSON, 2005. "How we Performed": Embedded Journalists' Attitudes and Perceptions Towards Covering the Iraq War. *Journalism & mass communication quarterly* [online]. Los Angeles, CA: SAGE Publications, **82**(2), 301-317 [cit. 2022-04-19]. ISSN 1077-6990. Dostupné z: doi:10.1177/107769900508200205
- [19]** FREDERICK, H., In: ROACH, Colleen a Johan GALTUNG, 1993. *Communication and culture in war and peace*. Newbury Park: SAGE Publications, xxv, 274 s. : il. ; 22 cm. ISBN 0-8039-5063-2.
- [20]** GALTUNG, J., 1968. Peace. SILLS, David L., 1968. *International encyclopedia of the social sciences*. New York: Macmillan, 17 sv. ; 29 cm Galtung, J., 1985. *On the Role of the Media for Worldwide Security and Peace*. Paříž.
- [21]** GALTUNG, Johan a Mari Holmboe RUGE, 1965. The Structure of Foreign News. *Journal of Peace Research* [online]. **2**(1), 64-90 [cit. 2021-09-30]. ISSN 0022-3433. Dostupné z: doi:10.1177/002234336500200104
- [22]** GODULLA, Alexander, Daniel SEIBERT a Rosanna PLANER, 2021. Whose Pictures, Whose Reality? Lines of Tradition in the Development of Topics, Negativity, and Power in the Photojournalistic Competition World Press Photo. *Journalism and Media* [online]. **2**(4), 758-807 [cit. 2022-04-29]. ISSN 2673-5172. Dostupné z: doi:10.3390/journalmedia2040045
- [23]** GREENWOOD, Keith a TJ THOMSON, 2020. Framing the migration: A study of news photographs showing people fleeing war and persecution. *International Communication Gazette* [online]. **82**(2), 140-163 [cit. 2022-01-14]. ISSN 1748-0485. Dostupné z: doi:10.1177/1748048519833515
- [24]** GRIFFIN, Michael, 2010. *Media images of war* [online]. **3**(1), 7-41 [cit. 2021-12-10]. ISSN 1750-6352. Dostupné z: doi:10.1177/1750635210356813
- [25]** HALL, S., 1973. The Determinations of News Photographs. In: GREER, Chris. *Crime and Media*. New York: Routledge, s. 123–134. ISBN 978-0-203-89478-1.
- [26]** HARIMAN, R., 2014. Watching War Evolve: Photojournalism and New Forms of Violence. In: KENNEDY, Liam a Caitlin PATRICK, 2014. *The violence of*

the image: photography and international conflict. London: I.B. Tauris, 1 online resource (482 p.). ISBN 1-000-21340-4.

- [27]** HASKINS, Jack B. The Trouble with Bad News. *Newspaper research journal* [online]. Los Angeles, CA: SAGE Publications, 1981, **2**(2), 3-16 [cit. 2021-10-20]. ISSN 0739-5329. Dostupné z: doi:10.1177/073953298100200201
- [28]** HUIBERTS, Eline a Stijn JOYE, 2019. Who cares for the suffering other? A survey-based study into reactions toward images of distant suffering. *International Communication Gazette* [online]. **81**(6-8), 562-579 [cit. 2022-01-12]. ISSN 1748-0485. Dostupné z: doi:10.1177/1748048518825324
- [29]** CHOULIARAKI, Lilie, 2013. The humanity of war: iconic photojournalism of the battlefield, 1914–2012. *Visual Communication* [online]. **12**(3), 315-340 [cit. 2022-03-31]. ISSN 1470-3572. Dostupné z: doi:10.1177/1470357213484422
- [30]** IVIE, Robert L. a Oscar GINER, 2016. Waging peace: transformations of the warrior myth by US military veterans. *Journal of Multicultural Discourses* [online]. **11**(2), 199-213 [cit. 2022-06-29]. ISSN 1744-7143. Dostupné z: doi:10.1080/17447143.2016.1182174
- [31]** JAKOB, Joey Brooke, 2017. *Beyond Abu Ghraib: War trophy photography and commemorative violence* [online]. **10**(1), 87-104 [cit. 2021-10-04]. ISSN 1750-6352. Dostupné z: doi:10.1177/1750635216636136
- [32]** JENKINS, Joy a Yong VOLZ, 2016. Players and Contestation Mechanisms in the Journalism Field. *Journalism Studies* [online]. **19**(7), 921-941 [cit. 2022-04-21]. ISSN 1461-670X. Dostupné z: doi:10.1080/1461670X.2016.1249008
- [33]** JOYE, Stijn a Johannes VON ENGELHARDT, 2015. Audiences in the face of distant suffering: An introduction to the special issue. *International Communication Gazette* [online]. **77**(7), 603-606 [cit. 2022-01-12]. ISSN 1748-0485. Dostupné z: doi:10.1177/1748048515601547
- [34]** KENNEDY, Liam a Caitlin PATRICK, 2014. *The violence of the image: photography and international conflict*. London: I.B. Tauris, 1 online resource (482 p.). ISBN 1-000-21340-4.

- [35]** KRESS, Gunther a Theo VAN LEEUWEN, 2006. *Reading images: the grammar of visual design*. 2nd ed. London: Routledge, xv, 291 stran: ilustrace. ISBN 0-415-31915-3.
- [36]** LÁB, Filip, 2021. *Postdigitální fotografie*. Praha: Karolinum. Vizuální kultura. ISBN 978-80-246-4760-9.
- [37]** LÁBOVÁ, Alena a Filip LÁB, 2009. *Soumrak fotožurnalistu?: manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-1647-6.
- [38]** LAVOIE, Vincent, 2011. Photojournalism and Award. *The Cultural Work of Photography in Canada* [online]. MQUP, 153 [cit. 2022-04-13]. ISBN 0773538615. Dostupné z: https://cuni.primo.exlibrisgroup.com/permalink/420CKIS_INST/1popohq/cdi_js tor_books_j_ctt80x4n_15
- [39]** LESTER, Paul Martin., 2016. *Photojournalism: an ethical approach*. Abingdon, Oxon: Routledge, 1 online resource (215 p.). ISBN 1-317-40339-8. Dostupné z: doi:10.4324/9781315682518
- [40]** LOUGH, Kyser a Karen MCINTYRE, 2019. Visualizing the solution: An analysis of the images that accompany solutions-oriented news stories. *Journalism* [online]. **20**(4), 583-599 [cit. 2022-03-10]. ISSN 1464-8849. Dostupné z: doi:10.1177/1464884918770553
- [41]** LOUGH, Kyser, 2020. The Research behind Visuals and Solutions Journalism. In: *The Whole Story: Solutions Journalism Network* [online]. 20. 2. 2020 [cit. 2022-03-28]. Dostupné z: <https://thewholestory.solutionsjournalism.org/the-research-behind-visuals-and-solutions-journalism-a026ed47895>
- [42]** LOUGH, Kyser, 2021. Judging Photojournalism: The Metajournalistic Discourse of Judges at the Best of Photojournalism and Pictures of the Year Contests. *Journalism studies (London, England)* [online]. ABINGDON: Routledge, **22**(3), 305-321 [cit. 2022-04-20]. ISSN 1461-670X. Dostupné z: doi:10.1080/1461670X.2020.1867001

- [43]** MAST, Jelle, Roel COESEMANS a Martina TEMMERMAN, 2019. Constructive journalism: Concepts, practices, and discourses. *Journalism* [online]. **20**(4), 492-503 [cit. 2021-09-10]. ISSN 1464-8849. Dostupné z: doi:10.1177/1464884918770885
- [44]** MCINTYRE, Karen, Kyser LOUGH a Keyris MANZANARES, 2018. *Solutions in the Shadows: The Effects of Photo and Text Congruency in Solutions Journalism News Stories* [online]. **95**(4), 971-989 [cit. 2022-03-22]. ISSN 1077-6990. Dostupné z: doi:10.1177/1077699018767643
- [45]** MIDBERRY, Jennifer a Nicole Smith DAHMEN, 2020. Visual Solutions Journalism: A Theoretical Framework. *Journalism Practice* [online]. **14**(10), 1159-1178 [cit. 2022-02-25]. ISSN 1751-2786. Dostupné z: doi:10.1080/17512786.2019.1689371
- [46]** MIDBERRY, Jennifer, Ryan N COMFORT a Joseph E ROSKOS, 2020. Celebrating life or adversity? The redefinition of features in the Pictures of the Year International contest. *Journalism* [online]. **21**(6), 766-783 [cit. 2022-04-23]. ISSN 1464-8849. Dostupné z: doi:10.1177/1464884919841134
- [47]** MIESZKOWSKI, Jan, 2018. War in the Age of Anti-Social Media. PEDERSEN, A. a K. MAURER. *Visualizing war: emotions, technologies, communities* [online]. New York: Routledge, s. 182-186 [cit. 2021-11-28]. ISBN 9781315530659.
- [48]** MIESZKOWSKI, Jan, 2012. *Watching War* [online]. [cit. 2022-01-11]. ISBN 9780804782395.
- [49]** MITCHELL, W. J. T. (William John Thomas), 2010. *Cloning terror: the war of images, 9/11 to the present*. Chicago: University of Chicago Press, xix, 209 s., 8 s. příl. : il. ISBN 0226532593.
- [50]** MÖLLER, Frank a David SHIM, 2019. Visions of Peace in International Relations. *International Studies Perspectives* [online]. **20**(3), 246-264 [cit. 2022-02-09]. ISSN 1528-3577. Dostupné z: doi:10.1093/isp/eky014
- [51]** MÖLLER, Frank, 2017. From Aftermath to Peace: Reflections on a Photography of Peace. *Global society: journal of interdisciplinary international*

relations [online]. Abingdon: Routledge, **31**(3), 315-335 [cit. 2021-11-21]. ISSN 1360-0826. Dostupné z: doi:10.1080/13600826.2016.1220926

[52] MÖLLER, Frank., 2019. *Peace Photography*. Cham: Springer International Publishing, 1 online resource (294 pages). ISBN 3-030-03222-1. Dostupné z: doi:10.1007/978-3-030-03222-7

[53] MOLLERUP, Nina Grønlykke a Mette MORTENSEN, 2020. Proximity and distance in the mediation of suffering: Local photographers in war-torn Aleppo and the international media circuit. *Journalism* [online]. **21**(6), 729-745 [cit. 2022-01-07]. ISSN 1464-8849. Dostupné z: doi:10.1177/1464884918793054

[54] NPPA. Code of Ethics. In: *National Press Photography Association* [online]. [cit. 2022-04-16]. Dostupné z: <https://nppa.org/code-ethics>

[55] O'NEILL, Deirdre a Tony HARCUP, 2019. News Values and News Selection. WAHL-JORGENSEN, Karin a Thomas HANITZSCH. *The Handbook of Journalism Studies* [online]. 2. New York: Routledge [cit. 2021-10-17]. ISBN 10.4324/9781315167497. Dostupné z: <https://doi-org.ezproxy.is.cuni.cz/10.4324/9781315167497>

[56] PICTURES OF THE YEAR, 2022a. POY History. *Pictures of the Year* [online]. [cit. 2022-04-28]. Dostupné z: <https://www.poy.org/history.html>

[57] PICTURES OF THE YEAR, 2022b. Statement of Judging Ethics. *Pictures of the Year* [online]. Dostupné z: <https://www.poy.org/79/judges.html>

[58] PICTURES OF THE YEAR, 2022c. Competition. *Pictures of the Year* [online]. [cit. 2022-04-28]. Dostupné z: <https://www.poy.org>

[59] PICTURES OF THE YEAR, 2022d. POY79 Categories. *Pictures of the Year* [online]. [cit. 2022-04-28]. Dostupné z: <https://www.poy.org/79/categories.html>

[60] REMIŠOVÁ, Anna, 2010. *Etika médií*. Bratislava: Kalligram, 310 stran : tabulky ; 23 cm. ISBN 978-80-8101-376-8.

[61] REUTERS, 2007. *Reuters toughens rules after altered photo affair* [online]. In: . [cit. 2022-04-17]. Dostupné z: <https://www.reuters.com/article/latestCrisis/idUSL18678707>

- [62]** REUTERS. Standards and Values. In: *Reuters* [online]. [cit. 2022-04-17]. Dostupné z: <https://www.reutersagency.com/en/about/standards-values/>
- [63]** RHODES, Leara D., 2018. *Peace through media*. New York: Peter Lang Publishing, x, 201 stran ; 23 cm. ISBN 978-1-4331-3024-3.
- [64]** RITCHIN, Fred, 2013. *Bending the frame: photojournalism, documentary, and the citizen*. New York, N.Y.: Aperture. ISBN 978-1-59711-120-1.
- [65]** ROACH, Colleen a Johan GALTUNG, 1993. *Communication and culture in war and peace*. Newbury Park: SAGE Publications, xxv, 274 s. : il. ; 22 cm. ISBN 0-8039-5063-2.
- [66]** ROSE, Gillian, 2016. *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. 4th edition. London: SAGE Publications. ISBN 978-1-4739-4890-7.
- [67]** RÖSSLER, Patrick, Jana BOMHOFF, Josef HASCHKE, Jan KERSTEN a Rüdiger MÜLLER, 2011/10/01. Selection and impact of press photography. An empirical study on the basis of photo news factors. *Communications*. **36**. Dostupné z: doi:10.1515/comm.2011.021
- [68]** SANTOS SILVA, Miguel F. (Miguel Franquet) a Scott A. ELDRIDGE, 2020. *The ethics of photojournalism in the digital age* [online]. London: Routledge, 1 online resource [cit. 2022-04-21]. ISBN 0-429-50468-3.
- [69]** SINGLETARY, Michael W. a Chris LAMB, 1984. News Values in Award-Winning Photos. *Journalism Quarterly* [online]. **61**(1), 104-233 [cit. 2021-10-28]. ISSN 0022-5533. Dostupné z: doi:10.1177/107769908406100114
- [70]** SOLUTIONS JOURNALISM NETWORK. Žurnalistika zaměřená na řešení: Příručka. In: *TOL Education* [online]. 2020 [cit. 2022-03-06]. Dostupné z: https://toleducation.org/wp-content/uploads/2019/05/PRIRUCKA_solutions_journalism.pdf
- [71]** SONTAG, Susan, 2011. *S bolesti druhých před očima*. Praha: Paseka. ISBN 978-80-7432-092-7.

- [72]** SOROKA, Stuart, Peter LOEWEN, Patrick FOURNIER a Daniel RUBENSON, 2016. The Impact of News Photos on Support for Military Action. *Political Communication* [online]. **33**(4), 563-582 [cit. 2021-10-17]. ISSN 1058-4609. Dostupné z: doi:10.1080/10584609.2015.1133745
- [73]** TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ, 2010. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál. ISBN 978-80-7367-683-4.
- [74]** WEIKMANN, TERESA E. a THOMAS E. POWELL, 2019. The Distant Sufferer: Measuring Spectatorship of Photojournalism. *International Journal of Communication (19328036)* [online]. **13**, 2899-2920 [cit. 2021-10-22]. ISSN 19328036.
- [75]** WORLD PRESS PHOTO, 2022a. History. *World Press Photo* [online]. [cit. 2022-04-28]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/contest/history>
- [76]** WORLD PRESS PHOTO, 2022b. New Contest Model. *World Press Photo* [online]. [cit. 2022-04-28]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/news/2021/new-contest-model>
- [77]** WORLD PRESS PHOTO, 2022c. Code of Ethics. *World Press Photo* [online]. [cit. 2022-04-28]. Dostupné z: <https://www.worldpressphoto.org/contest/2022/code-of-ethics>
- [78]** ZARZYCKA, Marta a Martijn KLEPPE, 2013. *Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009–11* [online]. **35**(8), 977-995 [cit. 2022-04-26]. ISSN 0163-4437. Dostupné z: doi:10.1177/0163443713501933
- [79]** ZELIZER, Barbie, 2010. *About to die: how news images move the public*. New York: Oxford University Press, ix, 415 stran : ilustrace ; 24 cm. ISBN 978-0-19-975213-3

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce	
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:	
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Patzner Dominik	Razítko podatelny: <div style="border: 1px solid blue; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> <p style="text-align: center; margin: 0;"> Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd </p> <hr style="border: 0.5px solid blue;"/> <p style="margin: 0;"> Došlo dne: - 8 -09- 2020 -1- </p> <hr style="border: 0.5px solid blue;"/> <p style="margin: 0;"> Čj: 103 Příloh: </p> <hr style="border: 0.5px solid blue;"/> <p style="margin: 0;">Přiděleno:</p> </div>
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2019/2020	
E-mail diplomantky/diplomanta:	
Studijní obor/forma studia: Žurnalistika/prezenční	
Název práce v češtině: Válečný fotožurnalismus a násilí ve světových fotožurnalistických soutěžích	
Název práce v angličtině: War Photojournalism and Violence in Worldwide Photojournalism Contests	
Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013) (diplomovou práci je možné odevzdat <u>nejdříve</u> po dvou semestrech od schválení tezí) LS 2020/2021	
Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků): Snímky zachycující válečné konflikty či akty násilí a jejich následky jsou na fotografiích v soutěžích <i>World Press Photo</i> a <i>Pictures of the Year</i> často oceňovány. Jako dílčí aspekt ve výzkumu zahrnuje tuto tematiku práce „ <i>Celebrating life or adversity? The redefinition of features in the Pictures of the Year International contest</i> “ vědců z Indiana University. Ti svůj výzkum publikovali v roce 2019, zaměřili se v něm však pouze na jednu ze soutěží a jinou soutěžní kategorii. Zároveň připojili i jiné výzkumné otázky cílené na místo pořízení snímků nebo zastoupení různých menšin. Jelikož fotografie, které vyobrazují popsané jevy, obvykle pocházejí z válečného prostředí, nabízí se napojení koncepce válečné a mírové žurnalistiky, již v roce 1985 podrobněji popsal norský akademik Johan Galtung. Přestože koncepce nebyla původně zamýšlena k aplikaci v oblasti fotožurnalismu, některé z prvků mírové žurnalistiky lze v této oblasti použít. O výzkum pracující s touto koncepcí se pokusili Shahira Fahmy and Rico Neumann v článku <i>Shooting War Or Peace Photographs? An Examination of Newswires' Coverage of the Conflict in Gaza (2008-2009)</i> . Na jisté aspekty mírové žurnalistiky volně navazuje typ žurnalistiky zvaný solutions journalism, který ve své nejjednodušší definici nepopisuje pouze konkrétní problém, ale snaží se předkládat i jeho potenciální řešení. V práci bych se chtěl pokusit Galtungovu koncepci válečné a mírové žurnalistiky propojit s koncepcí solutions journalism a nahlédnout na ně fotožurnalistickou optikou.	
Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků): Cílem výzkumné části je zjištění, jak často poroty obou soutěží oceňují snímky zachycující válečný konflikt či akty násilí a jejich následky. Dále zhodnocení, co je na takových fotografiích zachyceno a jak se počet ocenění takových snímků ve zkoumaném čase proměňoval. Dílčím aspektem výzkumu je pokus o nalezení zastoupení či absence prvků mírové žurnalistiky či solutions journalism a zjištění, jakým způsobem se nejlepší fotografie ve svých kategoriích podílejí na vnímání dění ve světě, jež souvisí s konflikty a násilím. VO1: Jaká je v jednotlivých soutěžích četnost výskytu fotografií vyobrazujících válečný konflikt či akty násilí a jeho následky ve sledovaném období? VO2: Upřednostňuje některá ze soutěží v udílení ocenění fotografie zachycující konflikt? VO3: Jaké jevy spojené s válečnými konflikty a akty násilí jsou na oceněných snímcích vyobrazeny nejčastěji?	

VO4: Jsou záběry častěji explicitní či nikoliv?

VO5: Měnila se frekvence ocenění v soutěžích pro takové snímky v průběhu sledovaného období?

VO6: Akcentují snímky, které splňují zkoumaná kritéria, spíše definici válečné nebo mírové žurnalistiky?

VO7: Lze najít v souboru zkoumaných snímků nějaké prvky typické pro solutions journalism?

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

1 Úvod

- seznámení s tématem a přednesení hypotéz

2 Teoretická část

- zpravodajské hodnoty a jejich uplatnění ve fotožurnalismu
- konflikt a negativita jako zpravodajské hodnoty
- válečná a mírová žurnalistika, solutions journalism ve spojení s fotožurnalismem
- etika vyobrazení válečných konfliktů či aktů násilí a jejich následků se zaměřením na fotožurnalismus
- mezinárodní fotožurnalistické soutěže

3 Výzkumná část

- kvantitativní obsahová analýza, zhodnocení a interpretace získaných dat
- porovnání zkoumaných soutěžních kategorií
- sémiotická analýza vybraných snímků

Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období):

Základním souborem pro zjištění, jak dvě největší mezinárodní fotožurnalistické soutěže oceňují fotografie zachycující válečný konflikt či akty násilí a jejich následky, budou oceněné snímky s popisky (záměrně s vynecháním kategorií sérií) z těchto soutěží, které jsou veřejně přístupné na oficiálních webových stránkách soutěží. Konstrukce výběrového souboru proběhla ve dvou krocích. V prvním kroku bylo určeno sledované období, a to na ročníky 1997–2020 u obou soutěží. V kroku druhém byly zvoleny dvě podobné soutěžní kategorie – pro *World Press Photo* kategorie *General News – Singles* a *Spot News – Singles* a pro *Pictures of the Year* kategorie *General News* a *Spot News*. V každém ročníku pro tyto kategorie u obou soutěží platí, že jsou oceněny tři fotografie (první až třetí místo).

Metody (techniky) zpracování materiálu:

kvantitativní obsahová analýza všech snímků a sémiotická analýza vybraných snímků

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

Fahmy, S. & Neumann, R., 2011. Shooting War Or Peace Photographs? An Examination of Newswires' Coverage of the Conflict in Gaza (2008-2009). *American Behavioral Scientist*, 56(2), pp.NP1-NP26. Available at: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0002764211419355> [Accessed August 23, 2020]. – Článek v teoretické části zpracovává tematiku mediálního rámcování a mírové žurnalistiky ve vztahu k vizuální žurnalistice. Ve výzkumné části zkoumá snímky pořízené za války v pásmu Gaza v letech 2008–2009 pocházející od fotografů tří světových zpravodajských agentur.

Galtung, J., 1985. *On the Role of the Media for Worldwide Security and Peace*. Paříž. – V článku Galtung rozlišuje mezi konceptem válečné a konceptem mírové žurnalistiky, jež rozvádí a podrobněji popisuje a aplikuje na tehdejší geopolitické situaci. Dále uvádí principy, kterými by se mírová žurnalistika měla řídit.

Midberry, J., Comfort, R.N. & Roskos, J.E., 2020. Celebrating life or adversity? The redefinition of features in the Pictures of the Year International contest. *Journalism*, 21(6), pp.766-783. Available at: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1464884919841134> [Accessed July 25, 2020]. – Hlavní hypotéza článku značí, že námětem snímků oceňovaných v soutěži Pictures of the Year jsou čím dál častěji společenské problémy, které indikují možné mediální rámcování.

Rose, G., 2016. *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials 4th edition.*, London: SAGE Publications. – Kniha je praktickým návodem pro analýzu vizuálních obsahů.

Popisuje metodologie, kterých je možné ve výzkumu vizuální kultury použít. Pojednává i o změnách v přijímání obrazových materiálů publikem.

Trampota, T. & Vojtěchovská, M., 2010. *Metody výzkumu médií*, Praha: Portál. – Publikace seznamuje s metodami využívanými při výzkumu mediálních obsahů. Jednotlivé přístupy jsou představeny pomocí případových studií především z tuzemského mediálního prostředí.

Diplomové a disertační práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

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

Datum / Podpis studenta/ky

31. srpna 2020

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzují, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

FILIP LÁB

31/8/2020

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

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

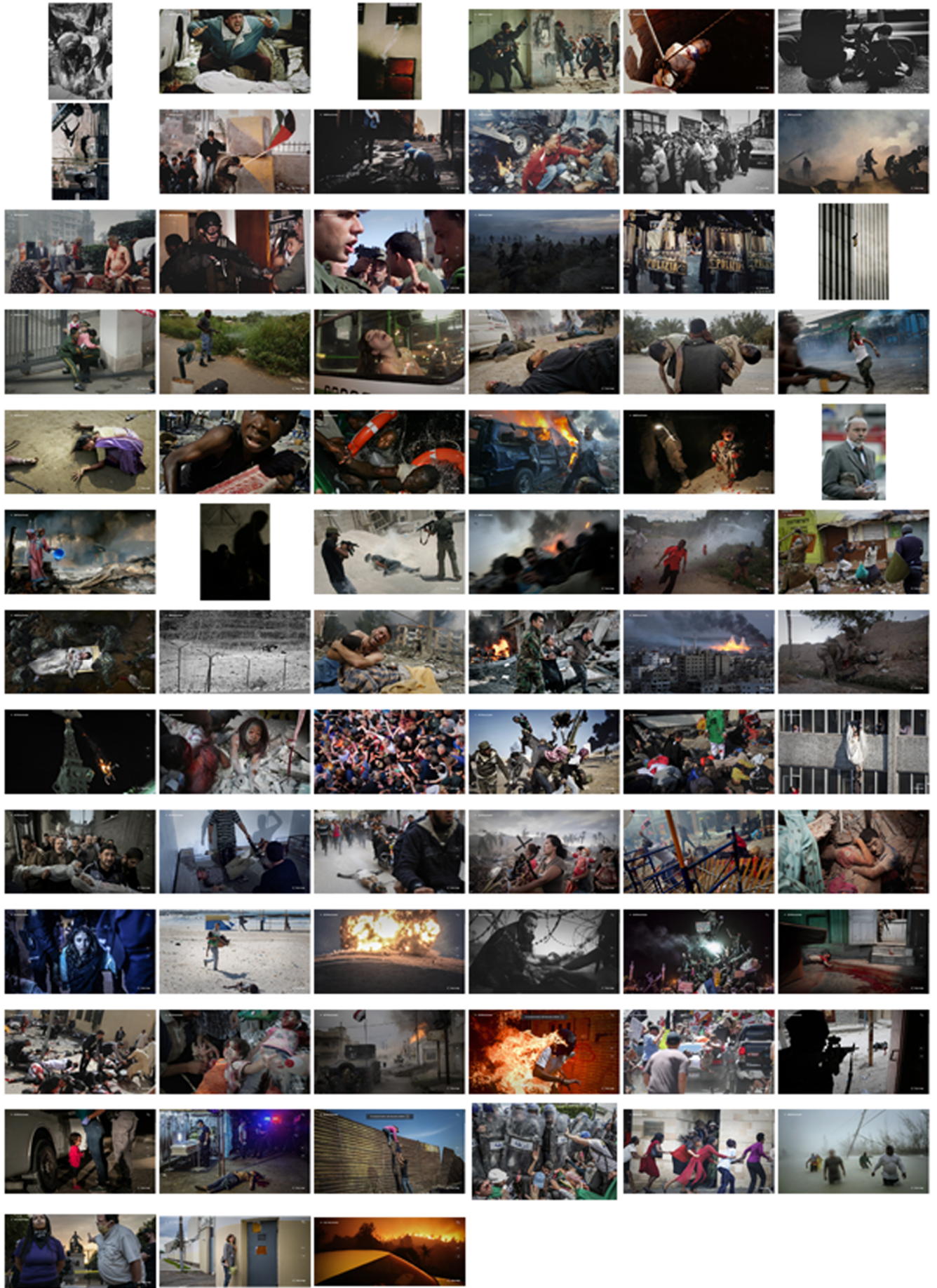
TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO OBORU.

Seznam příloh

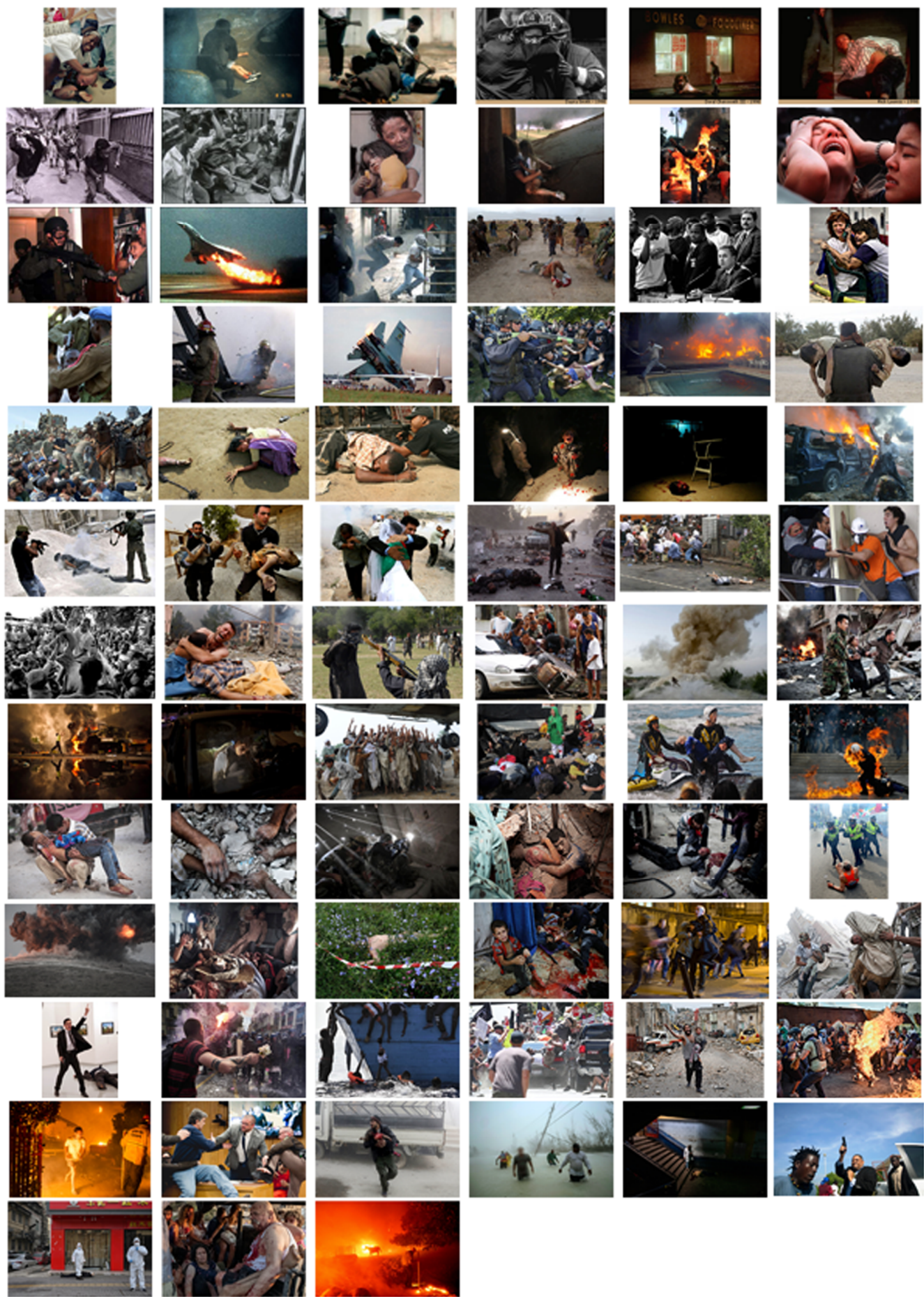
Příloha č. 1: Zkoumaný vzorek (fotografie) – součástí SD karty přidané k výtisku

Příloha č. 2: Kódovací kniha, kódovací arch – elektronicky; na SD kartě k výtisku

Příloha č. 3: Přeložené popisky ke snímkům vybraným pro sémiotickou analýzu



World Press Photo – spot news



Pictures of the Year – spot news

Popisky ke snímkům vybraným pro sémiotickou analýzu

Všechny popisky byly přeloženy z anglických originálů zveřejněných společně se snímky ve webových archivech WPP a POY.

Snímek 1: První místo v kategorii general news WPP 2020, autor: Yasuyoshi Chiba

Mladý muž osvícený mobilními telefony recituje protestní poezii, zatímco demonstranti během blackoutu skandují slogany volající po občanském právu v Chartúmu v Súdánu.

Protesty v Súdánu začaly v prosinci 2018 a rychle se rozšířily po celé zemi. Do dubna 2019 protestující pořádali poklidné akce poblíž armádního ústředí v súdánském hlavním městě Chartúmu. Požadovali konec třicetileté vlády diktátora Umara al-Bašíra. 11. dubna byl al-Bašír odstraněn z funkce vojenským převratem, který ustavil novou přechodnou militární vládu. Protesty pokračovaly v požadavku na předání moci občanským skupinám. 3. června vládní složky zahájily palbu do neozbrojených demonstrantů. Mnoho lidí zemřelo a další se staly předmětem dalšího násilí. Tři dny po těchto událostech Africká unie suspendovala Súdán po mezinárodním odsouzení útoku. Autority se pokusily oslabit protesty vyvoláním blackoutů a vypnutím internetu. Protestující komunikovali textovými zprávami, slovem a za použití megafonů – odpor vojenské nadvládě přetrvával. I přes další zásah vládních složek 30. června bylo prodemokratické hnutí úspěšné, když podepsalo dohodu o sdílení moci s vojenskou vládou, a to 17. srpna.

Snímek 2: Třetí místo v kategorii general news POY 2008, autorka: Lara Solt

Médium: *The Dallas Morning News*; Název: *Nový normál*

Eric Morante není v Centru pro neohrožené v San Antoniu sám, ale postrádá své kolegy z námořní pěchoty. Jeho terapeut říká, že se Eric nachází ve fázi, kdy se adaptuje na nový běžný život. Hrdina na bojišti s tichým odhodláním pracuje na redefinici své identity a smyslu života, který byl doteď silně spojený s jeho statutem příslušníka námořní pěchoty.

Snímek 3: První místo v kategorii general news POY 2020, autor: Shawn Yuan

Prchající protestující šplhají přes dálniční barikádu, aby se vyhnuli blížícím se policistům, zatímco ostatní natahují pomocné ruce z druhé strany – během pochodu v Hong Kongu 1. prosince.

V takzvané „revoluci našich časů“ v Hong Kongu vyšly miliony lidí do ulic, aby protestovaly proti zavedenému zákonu o extradici. Jak se hnutí rozrůstalo, rostly i požadavky, které už nepožadovaly pouze zrušení daného zákona. Hnutí požadovalo všeobecné volební právo a nezávislé vyšetřování zásahů policie během protestů. Napětí mezi protestujícími a policií se postupně stalo ústředním bodem krize. Ze strachu z policie protestující několikrát utekli a spustili tak celoměstskou debatu o policejní brutalitě.

Snímek 4: První místo v kategorii general news POY 2006, autor: Todd Heisler

Médium: *The Rocky Mountain News*

Když ostatky podporučíka Jamese Catheyho dorazily na letiště v San Renu, členové námořní pěchoty vešli do nákladního prostoru letadla a na rakev položili vlajku, a to za pohledu pasažérů na pozůstalé. Během příletu jiného námořníka před rokem na letišti v Denveru, major Steve Beck popsal tuto scénu jako jednu z nejsilnějších: „Vidíte ty lidi v oknech letadla? Sedí tam a sledují členy námořnictva. Otázka je, co se jim honí hlavou, když vědí, že jsou v letadle, které dostalo vojáka domů,“ říká. „Zapamatují si tento okamžik do konce života. Budou si pamatovat, že s nimi letěl domů. A to by měli.“