

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

Veronika Šmausová

**Obrazové pokrytí tsunami z roku 2004 ve
vybraných českých tištěných médiích - Etické normy
pro obrazové materiály**

Bakalářská práce

Praha 2009

Autor práce: **Veronika Šmausová**

Vedoucí práce: **Mgr. Filip Láb, Ph.D.**

Oponent práce:

Datum obhajoby: **2009**

Hodnocení:

Bibliografický záznam

ŠMAUSOVÁ, Veronika. *Obrazové pokrytí tsunami z roku 2004 ve vybraných českých tištěných médiích - Etické normy pro obrazové materiály*. Praha: Karlova univerzita, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, 2009. 118 str., Vedoucí diplomové práce Mgr. Filip Láb, Ph.D.

Anotace

Diplomová práce „Obrazové pokrytí tsunami z roku 2004 ve vybraných českých tištěných médiích - Etické normy pro obrazové materiály“ se zabývá prací obrazových editorů v českých denících a týdenících a problematikou zveřejňování drastických fotografií. V prvních kapitolách popisují úlohu obrazových editorů v médiích, etické otázky týkající se drastických fotografií a shrnují dosavadní poznatky a literaturu, ze které vycházím.

V hloubkových rozhovorech s fotoeditory hledám odpovědi na to, jakým způsobem probíhá vznik a výběr fotografií v redakcích, zda plní obrazoví editoři funkci gatekeeperů, jak oni sami vnímají drastické snímky a jaký je jejich názor na zveřejňování takových snímků. Jejich odpovědi konfrontuji s příkladovou studií, která tvoří praktickou část práce. Podle příkladu Jessicy M. Fishman a Catherine A. Lutz a Jane L. Collins analyzuji obrazový materiál jednotlivých redakcí pokrývající událost tsunami v Jihovýchodní Asii a uvádím i popisy vybraných drastických fotografií.

Cílem práce je popsat obrazové pokrytí tsunami ve vybraných médiích, porovnat přístupy redakcí k obrazovému zpravodajství a shrnout normy, kterými by se měli při výběru materiálu z přírodních katastrof obrazoví editoři řídit.

Annotation

Diploma thesis “Pictorial Coverage of Tsunami in the Year 2004 in Chosen Czech Printed Media - Ethic Norms for Pictorial Materials“ deals with the work of photoeditors in Czech daily and weekly papers and the issue of publishing drastic photographs. The first chapters describe the ethic problems of publishing such a materials, function of photoeditors in media and compile actual findings and literature I used for my thesis.

The depth interviews with photoeditors search answers to questions about how the photographs originate and are chosen in the editor’s office, if photoeditors play the

role of gatekeepers, how they perceive drastic photographs and what do they think about publishing drastic pictorial materials. I face their answers with the case study of pictorial coverage of tsunami in the South-Eastern Asia, which is the practical part of the thesis. The study is realised on the base of studies by Jessica M Fishman and Catherine A. Lutz and Jane L. Collins. I also mention some analysis of concrete drastic pictures.

The object of the thesis is to describe pictorial coverage of tsunami in chosen media, to compare attitudes of these editor's offices to pictorial news service and to compile norms, which photoeditors shall adhere while selecting material of natural disasters.

Klíčová slova

Média, fotografie, etika, mediální etika, obrazový editor, editování, tsunami, příkladová studie

Keywords

Media, photograph, ethics, media ethics, photoeditors, photoediting, tsunami, case study

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu.
2. Vlastní text práce bez anotací a příloh (Kapitoly I.-V.) má celkem 128 113 znaků s mezerami, tj. 71 normostran.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna veřejnosti i pro účely výzkumu a studia.

V Praze dne 21. května 2009

Veronika Šmausová

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat Aleně Lábové, která mi vnukla myšlenku věnovat se obrazové etice, a Filipu Lábovi, bez jehož rad a povzbuzování by práce vznikla stěží. Poděkování patří i obrazovým editorům a fotografům, kteří mi věnovali svůj čas a o problematice obrazového editování a zveřejňování drastických fotografií se mnou hovořili.

OBSAH	8
ÚVOD	10
1.1. Vizuální kultura ve zpravodajství	10
1.2. Výzkumné otázky	11
1.2.1. Zdůvodnění výzkumu	13
1.3. Literatura	13
POJMY	15
2.1 Etika	15
2.1.2 Etika obrazových materiálů	16
2.1.2.2. Autoregulace	18
2.1.2.3 Odlišné názory editorů a čtenářů	19
2.1.2.4 Fotografické zobrazování katastrof	21
2.1.2.5 Etické kodexy	22
2.2 Obrazový editor	24
2.2.2 Vznik funkce obrazového editora v médiích	26
METODA	28
ANALÝZA OBRAZOVÝCH MATERIÁLŮ	33
4.1. Časopis Instinkt	33
4.1.2. Porovnání s etickým kodexem časopisu Týden	35
4.2. Časopis Reflex	36
4. 2.2. Etické aspekty fotografií časopisu Reflex	38
4.3. Mladá fronta Dnes	39
4.3.2. Rozbor vybraných fotografií z MF Dnes	41
4.3.3. Srovnání obrazového materiálu s kodexem MF Dnes	46
4.4. Hospodářské noviny	47
4.4.2. Analýza vybraných fotografií	48
4.4.3. Etická rovina obrazového pokrytí tsunami v HN	51
4.5. Blesk	52
4.5.2. Analýza vybraných fotografií	54
4.5.3. Etické aspekty fotografií v deníku Blesk	58
4.6. Lidové noviny	59
4.6.2. Analýza vybraných fotografií	60
4.6.3. Etické aspekty obrazového zpravodajství v LN	65
ZÁVĚR	68

5.1. Porovnání přístupu k fotografiím jednotlivých médií	68
5.2. Závěrem	73
RESUMÉ	75
SUMMARY	76
LITERATURA A PRAMENY	77
6.1. Literatura	77
6.2. Zkoumaná periodika	80
PŘÍLOHY	81
7.1. Seznam příloh	81
7.2. Seznam tabulek	81
7.3. Seznam grafů	81
7.4.1. Rozhovor s Michalem Růžičkou	82
7.4.2. Rozhovor s Janem Kurelem	88
7.4.3. Rozhovor s Ondřejem Besperátem	96
7.4.4. Rozhovor s Barborou Příhodovou	103
7.4.5. Rozhovor s Janem Bezuchou	106
7.4.6. Email Jana Šibíka	118

„Je příznačné pro naši dobu, že obraz se stal dědicem slov. Kodifikuje realitu jako sumu znaků, tvarů a valérů. Rychlost, s níž jej vnímáme a dešifrujeme, vysvětluje jeho lavinovité rozšíření. Zdi, žurnály, televize, reklama, všude samý obraz. Tisk je jimi zaplaven. Tady však, bohužel, kritérium kvality zůstává za kritériem rentability.“

Jean Claude Gautrand¹

ÚVOD

S výrokem Jeana Clauda Gautranda se mohu zcela ztotožnit. Technický vývoj ve fotografickém odvětví dosáhl takového stupně, že svět již začíná být obrazovým materiálem přehlčen. Kvantita fotografií ale nejde ruku v ruce s jejich kvalitou. Technika vítězí nad obsahem. Média bez obrazového materiálu si nikdo nedokáže představit, nad obsahem fotografií se ale společnost příliš nezamýšlí, což dokládá i nepoměr publikací o fotografických technikách oproti příručkám o tom, co a jak fotografovat.

Tam, kde by nejen na fotografické, ale především na etické aspekty fotografie měl být kladen největší důraz – ve zpravodajských médiích, se často setkáváme s tím, že právě snaha dosáhnout co největšího zisku má před prosazováním etickým novinářských norem přednost.

I. 1.1. Vizuální kultura ve zpravodajství

Fotografie je výrazový prostředek, který působí přímo na smysly. Na příjemce proto působí velice silně a je stále významnější součástí zpravodajského komunikátu. Nejúspěšnějším technickým pokrokem v novinářství 19. století bylo právě zvýšení počtu obrázků a fotografií v tisku. *„Pulitzer tuto „atrakci“ používal v maximálním měřítku a výsledkem bylo, že se jeho World stal s čtvrt milionem výtisků denně nejprodávanějším deníkem v USA své doby,“* (Schwarz, 2003: 27).

Podobný význam přikládá fotografii Vilém Flusser. Vynález fotografie považuje za stejně důležitý mezník, jakým byl vynález lineárního písma (Flusser, 1996: 16). Zároveň upozorňuje na to, že naprostá většina informací k nám přichází formou technoobrazů. Protože takové obrazy oproti důvěře, kterou v ně lidé kladou, považuje ze své podstaty za klamné, tvrdí, že je třeba umět jejich klam odhalit.

Od současného zpravodajství se předpokládá, že bude informace předávat ve dvou a více rozdílných kódech. Vzniká tak komplexní komunikát, který je chápán jako

¹ Alena Lábová, Základy fotožurnalistiky II, Praha, 1990.

standard jak u podavatelů sdělení, tak jejich příjemců². Ve výsledku tak existence obrazových materiálů může mít vliv na zveřejnění určitých materiálů. Televize BBC například do svých zpravodajských relací nezařazuje takové zprávy, kterým chybí obrazová složka (Šebová, 2003). Podobnou zkušenost mám z redakční praxe v internetovém médiu i já sama. Podávat pouhé informace textem či mluveným slovem již nestačí. Událost, která nemá obrazové pokrytí, jako by ani neexistovala.

Tento postřeh samozřejmě neplatí tolik pro tištěná média, kterými se budu v práci zabývat. I zde ale může platit přímá úměra mezi atraktivností zprávy a tím, že ke zprávě má redakce k dispozici i obrazový materiál. U tištěných novin hraje navíc roli poutavost titulní strany. Především časopisy a bulvární tisk sází na to, že se výtisk lépe prodá, když na obálce či titulní straně bude atraktivní fotografie.

Podle výzkumů, při kterých je možné změřit čas, který čtenář věnuje právě fotografii, vyšlo najevo, že při čtení časopisu, novin nebo webových stránek se příjemci neřívají na fotografii déle než tři čtvrtě vteřiny. Je tedy nutné vybírat takové fotografie, které čtenáře zaujmou na první pohled a přimějí je se materiálu dále věnovat (Kobré, 2004: 192). Výběr fotografií se tak stává zcela zásadním i pro tištěná média.

Toto tvrzení se dá zpochybnit několika argumenty. Noviny i časopisy mají své předplatitele, někteří lidé tisk kupují pravidelně bez ohledu na obsah, čtenáře také může zaujmout téma, které s fotografií nemusí mít nic společného. Prodejnost potom není důkazem, že se fotografie na titulní stránce skutečně líbila.

I. 1.2. Výzkumné otázky

Cílem této práce je zodpovědět několik otázek týkajících se obrazového zpravodajství z Jihovýchodní Asie po přírodní pohromě. Chci vysledovat, jak se liší obrazový materiál zveřejněný v jednotlivých médiích, zda jsou rozdíly v přístupu redakcí k drastickým fotografiím a to, zda na obsah a míru drastičnosti zveřejněných snímků mají vliv redakční etické kodexy. Zajímá mě i to, jak se liší obrazový materiál používaný v časopisech a denících, a zda fotografie zachycují stejným způsobem utrpení obyvatel postižených oblastí a lidí bílé pleti.

Pomocí hloubkových rozhovorů se zaměstnanci vybraných českých tištěných médií chci zjistit, jaká je náplň jejich práce, jak ji oni sami vnímají a na základě jakých norem a postupů svou práci vykonávají. Zajímají mě i názory fotoeditorů na problematiku zveřejňování drastických materiálů a co všechno oni sami za drastické

2 Šoltys, Otakar. *Komplexní komunikát a ikonizace mediální krajiny. pdf.* 2004.

považují. Zda je podle nich správné drastické snímky publikovat, nebo zda je podle jejich názoru možné, že takové fotografie mají zpětný negativní vliv na společnost.

V praktické části chci analýzou vzorku fotografií dojít k tomu, jakou má práce obrazových editorů v českých médiích úroveň. Zda jejich práce odpovídá nárokům, které si kladou samotní editoři nebo médium jako celek v podobě redakčních etických kodexů. Dále mě zajímá, jak samotní redaktori a editoři vnímají fotografickou etiku, zda zastávají názor, že je třeba podávat komplexní svědectví o světě i za cenu zveřejnění citlivých drastických snímků, nebo zda se přiklánějí k tomu, že příběhy lidí postižených katastrofou lépe vyprávějí fotografie bez drastických obsahů.

Posledním cílem mé práce je zjistit, zda to jsou právě obrazoví editoři, kteří rozhodují o publikaci kontroverzních fotografií, které zasahují do soukromí zobrazovaných osob či jejich blízkých. Zda fotoeditoři plní v českých médiích funkci gatekeeperů, tedy redaktorů, kteří rozhodují, které informace projdou branou zpravodajského média (McQuail, 2007: 241), vybírají témata hodná komunikace (Kunczik, 1995: 115), nebo zda v českých médiích obrazoví editoři takovou moc nemají.

Účelem práce není dojít k normativním soudům. Nesnažím se přijít na to, jaký přístup k obrazovému materiálu je správný, nebo které médium s fotografiemi zachází nejlépe. Mým cílem je jen na základě případové studie popsat, jakým způsobem se vybíraly fotografie při zpravování o přívalové vlně tsunami na konci roku 2004 ve vybraných českých denících a týdenících.

Budu tedy analyzovat obrazovou podobu tištěných médií v časovém úseku, ve kterém o události pojednávala. Na základě toho se pokusím odvodit, jak s obrazovým materiálem redakce zacházejí. Abych se vyhnula spekulacím, budu své výsledky konfrontovat s vyjádřeními samotných obrazových editorů a fotografů jednotlivých médií.

Vzhledem k tomu, že se má práce zabývá pouze zlomkem obrazové produkce v českých tištěných médiích, její výsledky nebudou zcela verifikovatelné a je možné, že se nebudou zcela shodovat s výsledky jiných podobných studií. Přesto doufám, že se mi podaří dojít k objektivním závěrům ohledně využívání nebo skrývání drastičnosti některých obrazů čtenářům.

I. 1.2.1. Zdůvodnění výzkumu

Po celou dobu existence masových médií panují obavy, že jejich násilné obsahy mohou mít negativní vliv na jejich příjemce, především mládež. Již v roce 1851 vyšel ve skotském listu *Edinburgh Review* článek pozastavující se nad tím, že každý malý chlapec se může za pouhé tři pence vystavit nebezpečnému vlivu laciných šantánů (Jiráček, 2007: 126). Drastické obrazy jsou dnes chápány jako cosi, co společnost rozrušuje a nechce být s takovými obrazy konfrontována. Přestože redakce seriózních novin publikování obrazů s morbidním obsahem veřejně odmítají, vzhledem ke stálému sklonu médií k vulgarizaci se stává, že jsou v denním tisku publikovány snímky, jejichž násilný obsah lze těžko označit za implicitní. Tyto materiály jsou spíše samoúčelnými obrazy zpestřujícími zpravodajství.

V České republice se zobrazováním drastických momentů zabývalo poměrně málo lidí, a to jen okrajově. Syndikát českých novinářů se sice distancuje od morbidních fotografií, české deníky ale šokující a drastické fotografie stále publikují. Nejvýraznějším příkladem posledních let je prodej policejních fotografií mrtvého těla Karla Svobody z vyšetřování sebevraždy, kdy tyto fotografie směřovaly k deníku Blesk. Trest postihnul jen policisty, kteří se k prodeji fotografií přiznali. Blesk ale žádnými sankcemi, ať již formou pokuty, nebo poklesu čtenářských preferencí postížen nebyl.

Literatura k tématu v České republice zatím není příliš rozsáhlá, veřejná diskuze probíhá vždy jen v souvislosti s vybranými kauzami a rychle končí. Zatímco periodika ve Spojených státech se zobrazování morbidních fotografií vyhýbají, byť by tomu tak bylo jen ze strachu z právního postihu, v České republice nad sebou média podobný drobný pohled nemají.

I. 1.3. Literatura

V zámoří byla za poslední roky napsána řada publikací zabývajících se obrazovým editováním, gatekeepingem a autocenzurou i studií zkoumajících otázku publikování citlivých snímků spolu s analýzou fotografického materiálu. V České republice toto téma mediální vědci odsouvali do pozadí a takové práce u nás nevznikaly.

Proto vycházím z cizojazyčné literatury, a to především z několika případových studií. Jednou z nich je práce Jessicy M. Fishman, která se zabývá způsobem, jakým editoři amerických novin posuzují morbidnost fotografií zobrazujících smrt. Marguerite M. Moritz popisuje ve svém článku postup novinářů při obrazovém zpravování o střelbě na střední škole Columbie. Renee Martin a Brian Kratzerovi zkoumali, na základě čeho

se obrazoví editoři rozhodovali pro vydání nebo nevydání fotografií umírajících lidí při teroristických útocích na WTC 11. září, a zda to jsou právě fotoeditoři, kteří v podobných situacích rozhodují o vydání takových fotografií.

I v běžných příručkách pro fotografy a teoretických učebnicích pro novináře – fotografie jsou vždy kapitoly týkající se editování fotografií, procesu jejich výběru, funkcí fotoeditora v médiích, fotografickou etikou či zákony upravujícími práva fotografů i objektů fotografování. Především při definici funkce obrazového editora a jeho práce s fotografiemi a postupy, na základě kterých je vybírá, vycházím z amerických učebnic Kennetha Kobre a Freda S. Parrise.

V českých publikacích jsem zmínky o procesu výběru fotografií a etice fotografování našla jen v pracích Aleny Lábové. Vycházím především z jejích textů *Fotožurnalistika II* a kapitoly o zpravodajské fotografii v publikaci *Zpravodajství v médiích*.

Podobnými otázkami, jakými se zabývám já, se již v předchozích letech ve své závěrečné diplomové práci zabývala například Marcela Jurková. V její práci je ale kladen důraz především na etické aspekty fotografie a popisuje některé konkrétní příklady úprav fotografií, nebo fotografií s kontroverzním obsahem. Martina Vojtěchovská ve své práci z roku 2000 zkoumala především technické úpravy fotografií v době digitálních technologií. Etickými aspekty fotografie se zabývala i Lucie Tomanová v práci „Moc obrazu a čtvrtá velmoc“ – problematika gatekeepingu a zobrazování fotografií z přírodních katastrof ale v její práci obsažena není.

O aspektech obrazového zpravodajství z katastrofami postižených oblastí se zmiňuje Nguyen Thi Phuong Thao, i když jen okrajově. Tématem její práce byl obecný fenomén zobrazování násilí na fotografiích. V roce 2007 vznikly na sociálněvědních fakultách Karlovy i Masarykovy univerzity diplomové práce s fotografickou tematikou. Lucia Soldátová se pokusila nalézt normy pro zpravodajské obrazové materiály, Magdaléna Trusinová zkoumala zpravodajské hodnoty na novinářských fotografiích v českých denících.

Ve své práci se chystám do diskuze o etice novinářské fotografie vnést nové prvky. Například pojetí drastických snímků samotnými fotografy a obrazovými editory nebo jejich vliv na konečné rozhodnutí o zveřejnění fotografie s morbidním obsahem s důrazem na důležitost a oprávněnost zveřejňování takových fotografií v případě přírodních katastrof.

POJMY

II. 2.1 Etika

V popředí zájmu mé práce je fotožurnalistická etika, respektive aplikovaná etika. To znamená ta, „*jejíž teorii můžeme vyzkoušet tak, že ji uplatníme v konkrétní situaci, ale i tak, že se podíváme na rozhodnutí, která v konkrétních situacích dělají lidé na základě zdravého rozumu, a ptát se, z jaké teorie etiky vycházejí,*“ (Thompson, 2004: 13).

V práci se chci vyhnout normativním soudům z důvodů, které jsem naznačila výše. Etické normy jsou „*sociální pravidla jednání, která platí, pokud jsou široce uznávány v motivačních horizontech individuálního svědomí lidí,*“ (Anzenbacher, 1994: 105). Novinářská a fotožurnalistická etika je tedy platná, pouze pokud je uznávaná celým společenským spektrem. Názory na to, co je a co není etické, se však v současné době odlišují a nechci se zastávat ani jedné ze stran sporů o to, zda je důležitější právo na informace, či právo na soukromí a určitá ohleduplnost novinářů vůči čtenářům a jejich vnímání.

Zobrazování morbidních materiálů, jakými mohou být zachycení momentu umírání, či záběru na zranění, ale hraničí s fetišismem a s touhou po senzaci. Podobné obsahy například v případech některých reality show odmítá německá televize ARD. „*Lidské utrpení, průběh umírání (např. po nehodách) se v žádném případě nesmí stát ústředním předmětem zdánlivě autentické reportáže. ... Hranice studu a důstojnost člověka nesmí být zraňovány.*“³

Základními problémy fotografické etiky jsou zkreslení reality způsobem zpracování nebo již výběrem tématu a manipulace s materiálem. Problematika kontroverzních fotografií zobrazujících násilí, utrpení, bolest, nebo snímků zasahujících do soukromí fotografovaných objektů, je proto komplikovaná. Zveřejnění takových materiálů může být neohleduplné vůči čtenářům i fotografovaným objektům. Pokud by ale redaktoři takové snímky nepublikovali, zkreslovali by realitu.

Podle zásad utilitarismu⁴ by měli novináři informovat jak o dobrých zprávách, tak o těch špatných. Negativní zprávy mají ale větší zpravodajskou hodnotu. Čím je událost negativnější, tím spíše se stane zprávou, protože negativní události obvykle mají i další zpravodajské hodnoty, jako jsou nenadálost nebo nemnohoznačnost (Galtung, 1965). Může se stát, že média budou zkreslovat realitu již tím, že pro nedostatečnou zpravodajskou hodnotu dobrých zpráv, budou informovat mnohem více o záporných

3 Zásady proti zlehčování a glorifikaci násilí v televizi ARD. Citováno podle Kunczik, 1995, str. 153

4 Podle Mela Thompsona: Utilitarismus – teorie morálky založené na posouzení očekávaného výsledku jednání

jevech. Navíc největší emoční sílu mají extrémní zprávy (i fotografie) a právě takové si příjemci nejspíše zapamatují. Zatímco běžné zprávy vypustí, ty extrémní, dramatické, vyrušující, negativní a zneklidňující si budou pamatovat déle (Perlmutter, 2003: 2). I to přispívá k tomu, že média, ač nechtěně, realitu zkreslují.

II. 2.1.2 Etika obrazových materiálů

O síle a moci působení obrazového materiálu nemůže být pochyb. V čase vizuální kultury, ve které se nacházíme, kdy být znamená být viděn, kdy většina obsahů a sdělení (od dopravních značek po počítačové rozhraní) je prezentováno vizuálně (Manovich, 2001: 102), by vlastní řeči, sémiotice a etice obrazových sdělení mělo být věnováno více prostoru. Význam obrazu se odvozuje od jeho vlastností, tedy že je snadno uchopitelný, obchází analytické myšlení a přímo působí nejen na naše smysly (respektive zrak), ale také na naše emoce.

Fotografie totiž ukazuje, nepopisuje. To, co ukáže fotografie, by bylo třeba popsat tisíci slovy (Lábová, 2005: 88). Obrazy vnímáme najednou, jako celky, protože nemají menší stavební jednotky. Teprve následně je rozkládáme na menší významotvorné části. Při jejich čtení tedy postupujeme naprosto odlišně, opačně než například při čtení textu. I proto postavil žurnalismus do centrální pozice komunikátu nesoucí obsah obraz. Samozřejmě i pro další vlastnost fotografie, kterou je její psychologická devíza – lidé věří, že má schopnost pravdivě a věrohodně vypovídat o světě (Mrázková, 1986: 56).

„Síla a moc zpravodajských fotografií je taková, že je pro všechny těžké ji posuzovat,⁵“ tvrdí Harold Evans. Není obtížné jen posuzovat zpravodajskou fotografii jako takovou. Náročné je i posouzení etických norem, kterými by se snad měla řídit. Ačkoliv se většina redakčních i mezinárodních kodexů v určitých etických postojích shoduje, co se týče fotografického žurnalistu, zůstává stále mnoho otázek, které nejsou jednoznačně zodpovězeny. Etické normy se navíc stále proměňují v čase. Žurnalistická etika, stejně jako morálka a normy společnosti, se vyvíjí a mění.

Výstižnou studií, která podobné společenské změny popisuje, je *Secure the Shadow*, ve které se Jay Ruby zabývá posmrtnou fotografií, snímky pohřbů a umírajících, jejich využíváním a vnímáním v americké společnosti 19. století. Počátkem století byl tento viktoriánský zvyk – totiž zvěčnění úmrtí, kdy si rodiny nechávali své blízké, o které přišli, fotografovat v rakvi, tyto obrázky pak měly vystavené doma –

5 Herold, Evans, *Pictures on a Page*, Belmont 1978

zcela běžnou praxí, na konci století si posmrtné fotografie milovaných stále pořizovali, již ale tajně. Vystavování fotografií mrtvých příbuzných již bylo chápáno jako nepatřičné. Nečekané návštěvy v domácnostech, kde na zdech visely obrázky zesnulých příbuzných, nebyly vítány. Američané se za „své mrtvoly“ začínali stydět.

K podobným změnám ve vývoji vnímání drastických fotografií došlo i ve dvacátém století. V padesátých letech vládl poválečný optimismus – z fotografií čišela víra v nový a lepší svět, lidskou důstojnost a krásu. Po stále živých vzpomínkách z druhé světové války záběry padlých vojáků nebo dětských obětí hladomorů jevíly jako příliš drastické. Podobně jsou drastické fotografie vnímány i dnes.

Při tom právě publikování fotografií nic neskrývajících, nemilosrdně znázorňujících okamžik hrůzy násilné smrti, i podobu největšího utrpení ve válkách druhé poloviny šedesátých let, dokázaly změnit názory lidí a pohnout svědomím celé společnosti. Don McCullin, ale i Phillip Jones Griffith, Kishor Parekh, Tim Page, Abas, Mugabane, Susan Meiselasová bezprostředně fotografují smrt, týrání, popravy, hnijící těla. I když tyto fotografie po éře humanistické fotografie padesátých let zpočátku vzbuzovaly zděšení, publikum si brzy na záplavu krve zvyklo.

Televize ostatně nepřetržitě chrlila záplavy obrazů nelidskosti, a tak i fotografové odhodili cudnost a začali utrpení fotografovat zblízka. Fotografie začala svět ukazovat tak krutý, jaký je. Fotografie vzbuzovaly zájem veřejnosti o světové dění. Nechávaly své diváky podílet se na situacích, které na fotografiích spatřovali⁶

Dnes, když se fotografie znázorňující smrt či utrpení na stránkách novin objeví, obvykle vyvolávají vlnu nevole jak ze strany etických komisí a syndikátů, tak ze strany samotných čtenářů. Přesto jsou to právě ty nejdrastičtější fotografie, které fungují jako lákadlo ke koupi tiskoviny. Jejich zpravodajská hodnota je ale značně diskutabilní. Vydavatelé tyto fotografie otiskují jen z toho důvodu, aby zvýšili náklady a tím i zisk. Proto je takové jednání možné považovat za neetické. Chování vydavatelů, kteří přinášejí čtenářům z důvodu rentability fotografie znázorňující utrpení, bolest či smrt, se dá srovnat s chováním člověka, který by prodával lístky na pohřeb (Wischmann, 1987).

Stejně tak je diskutabilní, do jaké míry patří snímky vyfotografované při hladomorech, katastrofách či válečných konfliktech do sálů uměleckých galerií. Například několikanásobný výherce World Press Photo Luc Delahaye své fotografie kompozicí a barevností připomínající obrazy malířů 18. a 19. století zachycující zmrzačená těla vojáků, uprchlíky čekající na přijetí v táboře a další velmi dramatické až

6 Mrázková, Daniela. Příběh fotografie. Praha. 1986

morbidní situace v nadživotních velikostech v uměleckých galeriích. Lidé ale pohled na násilí vyhledávali vždy, jak jinak si vysvětlit veřejné popravy, vyprodané sály při boxu nebo oblibu býčích zápasů a popularitu snuff filmů. Proto jsou fotografie zachycující násilí nebo drastické momenty velice dobrým zbožím na mediálním trhu (Nguyen, 1997).

Novináři ale mají za úkol informovat o světě a za to, že tak budou činit, mají odpovědnost vůči čtenářům. Násilí, smrt, utrpení – i to je náš svět. Přesto, alespoň podle většiny etických kodexů, musejí mít neustále na paměti základní otázku: je v tomto případě opravdu obecný zájem více než individuální? Jednoznačné odpovědi na podobné otázky nejspíše neexistují. Jako všude se ale i zde dá uplatnit pravidlo „zlaté střední cesty“.

Proto je důležité při editování obrazového materiálu vždy posoudit, zda je opravdu povinností informovat o daném případě a právě touto cestou. Zda existuje způsob, jak informace uvést, ale s ohledem na oběti a tak, aby nevznikala nechtěná personalizace. Tak aby čtenář, který je konfrontován s fotografií mrtvého řidiče, nepřemýšlel o konkrétním případě, ale o tisíci mrtvých na silnicích. S tím souvisí i citlivé nakládání s obrazovým materiálem, jeho vzájemným kombinováním či nabízením. Těžko pokládat za etické, když na webových stránkách AP nebo CNN hned vedle fotografií s různými obsahy, tedy i velmi drastickými, bliká banner „*BUY IT*“⁷ (Perlmutter, 2003).

II. 2.1.2.2. Autoregulace

Autoregulace fotografií se smrtí, mrtvými a jinými drastickými obsahy je nejjednodušší a nejfunkčnější formou, jak zabránit zbytečnému zobrazování morbidity a drastičnosti v médiích. Když fotografové vědí, jaké fotky budou přijaty a budou mít šanci na zveřejnění, budou se snažit získávat právě takové fotografie. Naopak v případě, že by překročili normu, mohlo by to poškodit jejich kariéru, nebo by dokonce mohli přijít o práci, jako se to stalo fotografovi, který pokrýval smrt Ennise Cosbyho, syna Billa Cosbyho. Výpověď byla odůvodněna „velmi těsným a blízkým vyfocením mrtvého těla E. Cosbyho“ (Steven Brill: 1999).

Argumentem pro zveřejňování dramatických nebo i morbidních fotografií je ovšem to, že při fotografování nejde jen o zveřejňování fotografií. Důležitým momentem je i jejich pořizování. Skutečnost, že fotograf vytvoří obraz smutku

7 Anglicky „*KUP TO*“

pozůstalého, vyvolává u trpícího člověka pocit, že se o něj někdo zajímá. Zveřejňování těchto fotografií může pozůstalým pomáhat překonávat jejich hoře (LaBelle, 1993: 36). V některých případech si dokonce pozůstalí přejí, aby se společnost dozvěděla, co se stalo, tedy aby i nesmírně intimní fotografie zasahující do jejich soukromí zveřejněny byly.

Takový případ popisuje Fred S. Parrish. Fotografové vyfotili chlapce s těžce zraněným psem u silnice. Když se dozvěděli, že pes srážku s autem, která výjevu předcházela, nepřežil, rozhodli se, že fotografii nevydají. Chlapec sám ale jejich rozhodnutí zpochybnil. Chtěl, aby fotografii noviny publikovaly, aby upozornila řidiče na to, že příště mají řídit opatrněji. Na chlapcovu žádost noviny fotografii skutečně vydaly (Parrish, 2002: 285).

II. 2.1.2.3 Odlišné názory editorů a čtenářů

Dalším problémem při posuzování fotožurnalistické etiky je to, že autoři a čtenáři mívají odlišný postoj k tomu, co etické je a co není. Zatímco redaktoři a editoři pocítují, že je nutné publikovat kontroverzní fotografie, čtenáři záběry mrtvých lidí a zraněných či trpících vidět nechtějí. K odmítání drastických záběrů jsou náchylnější ženy, než muži, jak ukázal výzkum Gretchena Farsaie, při kterém byly drastické fotografie předkládány editorům i čtenářům. Farsai se jich při tom ptal na jejich názor ohledně toho, zda mají být snímky uveřejněny. Záběry střílení strážce v Kentu po studentovi, hořícího buddhistického mnicha ve Vietnamu, nebo popravy v Saigonu laici vidět nechtěli, editoři však byli pro jejich zveřejnění (Kobré, 2004: 198). I novinářská ocenění za fotografii pravidelně vyhrávají snímky z válečných konfliktů, hladomorů, povodní či oblastí postižených epidemiemi.

Běžní čtenáři ale v novinách takové fotografie nechtějí. Zatímco za fotografii hasiče vynášejícího smrtelně raněné dítě po bombových útocích v Oklahomě si redakce regionálních novin vysloužila tucty dopisů rozhořčených čtenářů, autor fotografie, amatérský fotograf Charles Porter IV, za snímek získal v roce 1996 Pulitzerovu cenu v kategorii Spot News (Parrish, 2002: 289). Ačkoliv čtenáři tvrdí, že záběry děsivých a tragických situací do médií nepatří, na soutěžích jsou snímky, na kterých je patrný kontrast estetického tvaru s novinářským obsahem – zprávy ze současných válečných konfliktů, hladomorů, sociální konflikty – oceňovány nejčastěji. Paradoxně jsou někdy tyto fotografie vytvořeny tak, že je někdy dokonce příjemné se na takovéto fotografie dívat (Lábová, 2005: 91). Ve zpravodajských materiálech se vytváří kontrast dvojí

autenticity. Fotořrafové se zároveň snaží co nejpřesněji postihnout skutečnost a zároveň v estetické rovině vyjádřit povahu lidské zkušenosti. Zatímco první rovina, snaha o co nejvěrnější vystižení reality, druhé rovině pomáhá, druhá z rovin, snaha o vylepšení skutečnosti, té první překáží (Arnheim, 2001: 10).

Na novinářských soutěžích je trend oceňování výtvarně laděných novinářských fotografií patrný. Za poslední deset let vyhrály World Press Photo tři fotografie z pohřbů, na dvou byly zobrazeni mrtví, pět bylo vyfotografováno při válečných konfliktech, čtyři po přírodních katastrofách a jedna zachycuje hladomor v Nigérii. Všechny jsou kompozičně, výrazově i barevně dokonalé.

Stejně tak platí, že se lidé obecně rádi dívají na fotografie celebrit, dětí, postarších dam, růží a zvířat. Pokud již mají být konfrontováni s drastickou fotografií, lépe přijímají ty, kde jsou jen zranění, ne mrtví. K podobnému závěru došla v roce 1977 i agentura AP⁸, která oslovila 500 čtenářů. Výzkum potvrdil, že čtenáři dávají přednost fotografiím, které se týkají lidí a feature (žánrová fotografie, ilustrace). Méně je již zajímaví fotografie obecných zpráv a ze sportu. Vůbec nejoblíbenější fotografií se v tomto výzkumu stala fotka dítěte líbající psa. Že lidé dávají před obecnými zpravodajskými fotografiemi přednost feature, potvrzují i novější výzkumy.

Vyplývá z toho, že editoři neznají vkus publika, jen jej odhadují a fotografie vybírají podle vlastních preferencí. Stejná studie AP prokázala, že editoři vybírají stejné snímky, jaké mají rádi čtenáři, pokud jde o sport, běžné zprávy a žánrové fotografie. I z této studie nakonec vyplynulo, že lidé se na fotografie násilí a jiné dramatické obrazy dívají neradi a myslí si, že by neměly být publikovány. Editoři je ale zveřejňují. Jejich povinností je totiž v novinách ukazovat svět takový, jaký je. Čtenář by neuvažoval o fotografiích, které nevidí. Proto by představa o světě, kterou mu noviny podávají, byla bez snímků zobrazujících násilí či utrpení zkreslená.

I přesto můžeme jen stěží považovat obrazové pokrytí světa v tisku za vyvážené. Utrpení lidí vzdálených snášíjí čtenáři snadněji, než utrpení lidí stejného kontinentu nebo země. Jessica Fishman například ve své disertační práci dokázala, že americké noviny nechtějí ukazovat mrtvé Američany (Kobré, 2004: 319). A stejně tak jako se hůře ukazují mrtví stejného národa, je to tak i s menšinami. V médiích se určitě neobjevuje stejný počet líbajících se gay a lesbických párů v poměru k těm

⁸ Průzkum agentury AP z roku 1977 popisuje Kenneth Kobré v knize Photojournalism: The Professionals' Approach, 2004

heterosexuálním. Ani počet lidí bílé pleti, asiátů a afroameričanů na fotografiích není ve stejném poměru, v jakém jsou zastoupeni ve společnosti.

II. 2.1.2.4 Fotografické zobrazování katastrof

Přírodní katastrofy jsou většinou neočekávané, je proto složité vysledovat shodné rysy při jejich zachycování. Kvůli nepředvídatelnosti jsou často zaznamenávány amatérskými fotografy. Než se na místo dostaví profesionální fotografové, přírodní pohroma sama o sobě většinou skončí a nelze tedy tvrdit, že by fotografové zachycovali katastrofu jako takovou. Fotografie profesionálů, které na místo dorazí později, se spíše zabývají následky katastrofy.

Pokud jsou ale fotografové přímo konfrontováni s lidskými oběťmi, jsou postaveni před otázkou, jak situaci zachytit, aby bylo patrné, že došlo ke katastrofě, která znamenala smrt mnoha lidí a osobní tragédie, aniž by na fotografiích byly přímé odkazy na odehranou tragédii. Fotograf na místě musí zachytit bolest a utrpení, nebo by jeho fotografie připomínaly „*skautskou dobrodružnou výpravu či honitbu v táboře*“ (Kunczik, 1995: 285), jako válečné fotografie Roberta Fentona z války na Krymu.

Při tom je ale nutné o katastrofách, jejich následcích i tragédiích, které způsobily, informovat, a to nejen vzhledem k počtu mrtvých a škod. Na utrpení lidí je třeba upozornit například proto, aby byla zajištěna humanitární pomoc. Problém zobrazování fotografií z katastrof tkví v tom, že v příjemcích vyvolávají strach, frustraci, soucit, pocit nebezpečí a další silné emoce, ale na rozdíl například od válek za kvanta mrtvých na fotografiích nikdo nenese zodpovědnost. Neštěstí přišlo nenadále, nedá se mu předejít, fotografie i jiné informování o katastrofách vyvolává v recipientech dojem, že neštěstí se nikdo z nás nemůže vyhnout. Proto nelze jednoznačně odpovědět na otázku, zda je zobrazování lidí postižených přírodní katastrofou z etického hlediska přijatelné.

Sami postižení při tom s fotografy většinou spolupracují. Ve chvíli velkého osobního utrpení často nemají sílu novinářům odporovat, mnozí chtějí, aby s nimi jejich hoře sdílel i zbytek světa. Jako fotografie jiných drastických událostí, i tyto jsou často oceňovány v soutěži World Press Photo. Například David Turnley z agentury Black Star získal v roce 1989 cenu za fotografii a fotoreportáž z pohřbu v Arménii po zemětřesení v roce 1988.

Do problematiky zveřejňování fotografií z přírodních katastrof nezřídka kdy vstupují i vlády zemí, kde ke katastrofě došlo. Výbuch vulkánu Nevado del Ruiz v

Kolumbii 13. listopadu 1985 znamenal smrt 24 tisíc lidí. Po výbuchu vyfotil Frank Fournier uvězněnou dvanáctiletou holčičku v jámě naplněné vodou. Ven jí koukala jen hlava. Ve vodě ležela již tři noci a dva dny, kůže na jejím těle byla rozleptaná, měla tmavé oči a šest hodin po pořízení snímku dívka zemřela na zástavu srdce. Kolumbijská vláda fotografii zakázala uveřejnit a odvolala se při tom na zákon, který zakazuje publikovat fotografie osob mladších osmnácti let. Vláda se při tom snažila zakrýt vlastní neschopnost zajistit pomoc postiženým oblastem (Nguyen, 2000). Fournier s fotografií v roce 1985 vyhrál World Press Photo.

Dalším problematickým momentem zobrazování katastrof je míra zásahů do soukromí postižených. Kdyby k tragédii srovnatelné s tsunami z roku 2004 došlo v České republice, nebo v západním světě, detailní fotografie zraněných a mrtvých by se staly nepřijatelnými. Když jde ale o fotografie ze vzdálených míst, tváře mrtvých se mohou objevit na titulních stránkách tiskovin.

Zpravodajství z oblastí postižených katastrofou skýtá i nebezpečí možnosti ukvapení se při výběru nebo při rozhodování o vydání z důvodu nedostatku času. Nečekané události se musí zveřejnit co nejdříve a vzhledem k tlaku konkurence může dojít neuváženému uveřejnění kontroverzních snímků, které by redakce za normálních okolností nezveřejnila.

II. 2.1.2.5 Etické kodexy

Jako účinný nástroj samoregulace si jednotlivé redakce začaly vytvářet vlastní etické kodexy. Svým čtenářům tak překládají normy, podle kterých redaktoři vytváří obsahy, redaktorům mohou sloužit jako návody pro práci, jako tomu je u redakce BBC a jejich *BBC Guidelines*. Vzhledem k tomu, že se fotografie stala stejně důležitou součástí novin, jako je text, bylo by na místě, aby etické kodexy upravovaly aspekty obrazového zpravodajství stejně, jako tomu je u psaného slova. Škála problému při zobrazování reality obrazovou formou je stejně široká, jako je tomu u textů, přesto fotografii v etických kodexech není věnován prostor srovnatelný s pravidly pro psaní textů.

Jako základ pro posuzování toho, zda je zpravodajská fotografie etická či nikoliv, vycházím z kodexu NPPA - *National Press Photographers Association* (NPPA) – americké Národní asociace novinářských fotografů, který využívá velký počet redakcí namísto vlastních kodexů⁹. Podle něj by fotožurnalisté měli být ohleduplní při fotografování zranitelných objektů a být soucitný k obětem zločinů či tragédií. Do

9 Podle Dony Schwarz: Detroit News Free Press, New York Times, Chicago Tribune, Chicago Sun -Times, NY Daily News, Houston Chronicle, Boston Sunday Globe, USA Today, Newsday

intimních okamžiků smutku může fotograf svou prací zasahovat, jen pokud má společnost potlačovanou, a při tom ospravedlnitelnou potřebu takové záběry vidět. Samozřejmě jsou to jen některé z pokynů tohoto manuálu – ovšem jsou to ty, která těsně souvisejí s problémem, kterým se zabývám.

Zahraniční fotografické etické kodexy jsou vesměs lépe a důkladněji propracovány, než ty českých redakcí. Velice podrobný manuál o zacházení s obrazovým materiálem má deník Washington Post. Jsou v něm detailně popsána pravidla pro zveřejňování různých typů fotografií. Manuál například zakazuje jakoukoliv manipulaci s digitální fotografií. Fotografové i obrazoví editoři mohou ke zpravodajským materiálům přikládat jen zpravodajské fotografie. Satirické a humorné fotografie je dovoleno publikovat pouze u nezpravodajských textů. Ani na ilustračních snímcích se nesmí zamlžovat lidské postavy. Podobně jako v BBC, i ve Washington Post mají redaktoři veškeré sporné otázky řešit s vedoucími editory¹⁰.

Především americké kodexy jsou v tomto ohledu mnohem detailnější, než ty české. Společnost je k otázkám etiky médií mnohem kritičtější, a v důsledku toho jsou periodika při publikování kontroverzních materiálů opatrnější. Navíc v USA funguje i systém spolupráce zainteresovaných s novináři. Například rok po útoku jednoho ze žáků na střední školu Columbine, se sešli rodiče obětí s novináři a vymohli domluvu, podle níž už noviny nesměly zveřejňovat žádné fotografie obětí (Moritz, 2003: 76).

Etické kodexy českých médií bývají oproti americkým obecnější a jen málokdy se zabývají fotografiemi. Například Mladá fronta Dnes svůj etický kodex sice zveřejnila, nezabývá se v něm ani fotografií ani informováním o tragických událostech. Důkladně se naopak fotografii věnuje etický kodex časopisu Týden, který vznikl jako vůbec první z žurnalistických profesionálních etických kodexů v České republice. Jeho autoři (Karel Hvížd'ala, Petr Busta, Michal Růžička, Zdeněk Procházka a Vladimír Nagaj) v něm vycházejí z kodexů různých evropských i amerických médií a především z etického kodexu americké Společnosti profesionálních žurnalistů a knih *Media Ethics* a *Doing Ethics in Journalism*.

Je v něm zdůrazněno, že fotografie je stejně důležitý a citlivý materiál jako psané slovo a platí pro ni stejná profesionální pravidla jako pro žurnalistické texty. „Zveřejňujeme-li fotografie mrtvých těl, obětí trestných činů, pachatelů či vážně nemocných lidí, činíme tak po zvážení všech etických souvislostí,“ píší autoři kodexu.

10 Poznámky z kodexu uvádí Dona Schwarz v článku Professional Oversight: Policing the Credibility of Photojournalism v knize *Image Ethics in the Digital Age*; 2003

Znamená to, že pokud by publikovaná fotografie nepřiměřeně narušovala soukromí fotografovaného, je třeba, aby k tomu byl řádný důvod. Stejně tak, pokud je fotografovaná situace natolik soukromým momentem bolesti nebo utrpení, je třeba zvážit, zda má veřejnost právo takovou fotografii vidět. S objekty fotografií musejí podle kodexu Týdne jednat citlivě a s účastí, uvažovat o tom, jak by se sami fotografové cítili v pozici fotografovaného a zda není možné docílit stejného vyjádření prostředky, které by dotčené méně poškodily.

Redakce Hospodářských novin mi dala k dispozici *Etický kodex redaktorů vydavatelství Economia* platný od října roku 2008, tedy až po období, kterým se v práci budu zabývat. Nicméně je v kodexu zmíněno, že redaktory vydavatelství Economia se rozumí i například grafičtí redaktori. To znamená, že všechna pravidla jsou výslovně platná i pro obrazové zpravodajství. Fotografie je dále zmíněna v souvislosti s tím, že redaktor nesmí zkreslit informaci použitím nevhodného titulku nebo doprovodnou fotografií, tedy dává jasně najevo, že obrazový materiál musí korespondovat s vyzněním textu.

Etický kodex deníku Blesk se mi nepodařilo získat. Obrazová editorka Barbora Příhodová sice tvrdila, že existuje, a slíbila mi jej poskytnout, svému slibu však nedostála a nikdo jiný mi z redakce Blesku na emaily s dotazy ohledně etického kodexu neodpověděl.

II. 2.2 Obrazový editor

Než se fotografie dostane na stránky novin a časopisů, musí projít několikastupňovým výběrem. Ten začíná tím, že někdo rozhodne, že se nějaká událost vůbec bude fotit, dále vybírá fotograf, který se rozhoduje, jak situaci a které momenty z probíhající události vyfotí (Lábová, 2005: 88). Dále se může redakce rozhodnout, že použije agenturní fotografii, ze svých vlastních fotografií má na výběr několik, z nichž každý fotografuje podle svých schopností a podle přesvědčení jinak. Z velkého množství fotografií, které má redakce k dispozici, se nakonec vybere jedna nebo pár podle zpravodajských kritérií, kvality, prostoru na stránce nebo kontrastnosti k ostatním.

Redaktor, který zodpovídá za obrazový materiál média, je obrazový editor, neboli fotoeditor. Vybírá, které texty potřebují fotoreportáž, které doprovodný obrazový materiál, které kresbu nebo infografiku, které nic. Osvícený fotoeditor nejen vybírá materiál, ale zadává a vymýšlí dobré náměty pro fotografie. Hlavním úkolem obrazového editora je obrazem poutavě pokrývat titulní stranu, která je z pohledu

vydavatele tou nejdůležitější a na jejíž podobu mají fotografie zásadní vliv.

Úkolem obrazového editora je ale i rozmýšlet, zda médium pokryje danou událost agenturními fotografiemi, nebo zda využije redakčního fotografa. V případě druhé varianty, kterého z redakčních fotografů vybere (podle jeho zájmů, schopností, názorů, způsobu práce, stylu). Fotoeditor také tvoří spojku mezi redaktory a fotografy. Čím více seznámí obrazový editor fotografa s obsahem a vyzněním článku, ke kterému jde pořizovat fotografie, tím spíše bude výsledek jeho práce žádoucí (Kobré, 2004: 195). Dalšími úkoly fotoeditora je upřesňovat fotografům rozsah materiálu, který mají pořídit, kolik materiálu bude publikováno a v neposlední řadě vyhledávání fotografií v agenturách. Na úsudku obrazového editora také spočívá rozhodnutí, zda se fotografie shoduje s etickým kodexem redakce, či jejím zaměřením, pokud takový kodex nemá, a zda je vhodné fotografii zveřejňovat.

Náplní práce fotoeditora je i posuzování toho, jak s fotografiemi nakládat – zda je retušovat a pokud ano, zda to skutečně pomůže jejich čitelnosti, a v jakém rozsahu fotografie upravovat. Rozhoduje o tom, jak veliký dát fotografii prostor, protože v některých velikostech fotografie přestává mít svou výpovědní sílu, a čím je snímek větší, tím hlubší a delší mu věnuje čtenář pozornost. Editor také volí, jak fotografii kombinovat s ostatním obrazovým materiálem. Rozhoduje, jestli je důležitější obrazová informace nebo textová a zda dát větší prostor fotografiím nebo textu. Uvažuje o tom, jak moc je výpověď fotografie jednoznačná, zda ji opatřit titulkem, co vše dávat do popisku.

Práce obrazového editora se stává komplikovanější právě v okamžicích, kdy má rozhodnout o publikaci delikátních fotografií se znepokojujícím obsahem (Kratzer, 2002: 5). Takovým případem bylo například zpravodajství z 11. září 2001, kdy se editoři museli rozhodovat, zda publikovat fotografie lidí, kteří upřednostnili skok z horních pater WTC, než aby tam shořeli. Některé fotografie zachycovali zoufalý moment letu, přímo předcházející smrti padajících lidí. Ve studii Kratzerovi prokázali, že obrazoví editoři často nejsou jedinými, kdo o publikaci citlivých záběrů rozhoduje, ale že v podobných případech se na tomto rozhodnutí podílí širší kruh vedení novin.

Často je ale na editorech, zda se rozhodnou spíše pro autocenzuru a fotografii nevydají s ohledem na její šokující charakter, nebo zda fotografii vydají, protože šokovat chtějí a potřebují představit příběh v jeho syrovosti. Podobné dilema obrazoví editoři zažili například po zavraždění předsedy komunistické strany v Jihoafrické republice, Chrise Haniho. Na fotografiích jeho těla byla spousta krve, v jeho čelisti

rozeznatelná smrtící kulka (O'Dowd, 1996). Přes to, o jak morbidní záběry šlo, se dvojice jihoafrické noviny rozhodly snímky publikovat.

II. 2.2.2 Vznik funkce obrazového editora v médiích

V průběhu dvacátých let stála nová profese obrazového editora, podobně jako objev rotačního tisku, nové kvalitnější fotoaparáty (Ermanox či Leica) a nová generace reportérů-fotografů, u vzniku moderní fotožurnalistiky. Noviny a časopisy začaly zaměstnávat speciální editory a redaktory, kteří pracovali s fotografiemi a výběrem a vzájemným spojováním významů jednotlivých snímků vytvářeli významy nové (Mrázková, 1986: 98). Obrazoví editoři i nový způsob práce s obrazovým materiálem v polovině dvacátých let 20. století znamenaly vznik formy novinářství, ve kterém měl obraz stejnou váhu a význam jako slova.

Bylo to také období, kdy se zrodil fotografický esej. Ten mohl vzniknout teprve poté, co grafik, fotograf a obrazový redaktor začali spolupracovat. Souvztažnost ale platí i naopak. Od chvíle, kdy se fotografický esej stal běžným zpravodajským prostředkem, byl obrazový redaktor v novinách a časopisech nepostradatelný. Je to právě obrazový editor, který vymýšlí a zadává úkoly fotografům, hovoří s nimi o tématech, vybírá s nimi vhodné fotografie, připravuje a formuje koncepci projektu. „*Výběrem snímků, jejich sestavením do myšlenkového celku, jejich rytmováním, jímž dosahoval dramatického napětí. Obrazový redaktor se tak stává režisérem moderního fotožurnalistu, v němž se výběr snímků a jejich skladba stávají stejně důležitým faktorem jako snímky samy,*“ (Mrázková, 1986: 99).

Výběr snímků je zásadní fází práce obrazového editora dodnes. Je sice častou praxí, že funkci obrazového editora zastávají samotní fotografové. Pak se ale může snadno stát, že člověk, který snímek vytvořil, nemá dostatečný nadhled, aby jej mohl posoudit jak z estetických, tak ze zpravodajských a etických hledisek. Ke svému výtvoru může samotný autor přistupovat příliš emocionálně: „*Pokud fotograf na snímek čekal v mrazu několik hodin, bude jej posuzovat jinak, než editor, který se zaměří jen na jeho vizuální hodnoty,*“ (Kobré, 2004: 196).

V některých médiích jsou přesto fotografové nuceni si editory dělat sami. Jinde je praxe taková, že fotografové pouze dostanou od redaktora píšícího text příkaz a svou práci nemohou dále ovlivňovat. Fotografie si vybere píšící redaktor, nebo vedoucí vydání. Fotografové jsou při tom také novináři a na jistou kontrolu nad výsledky své práce mají nárok. V malých médiích musejí fotografové zastávat práci obou pozic –

nikdo další, kdo by editování zastal, v redakci není.

I z hlediska vydavatelů je funkce obrazového editora pro média důležitá. Editor musí odhadnout, která fotografie přiláká nejvíce čtenářů, a to i přes to, že editoři vkus publika spíše odhadují, než by jej skutečně znali, jak prokazuje výzkum agentury AP z roku 1977¹¹.

V českém prostředí se obrazový editor poprvé uplatnil oproti zbytku světa až s velkým zpožděním v šedesátých letech. Funkci obrazového editora zavedl časopis Mladý svět. „*Redakce byla od počátku jednotná v názoru, jak má fotografie v novém časopise vypadat. Usilovala o to, aby vyjadřovala především dobu,*“¹² říká Miroslav Hucek. Ten pro Mladý svět od jeho založení fotografoval a stal se jeho prvním obrazovým editorem.

Dnes je obrazový editor, artdirektor nebo fotoeditor pro tištěná média téměř nepostradatelný. Ze zkoumaných médií funkci redaktora řídicího obrazovou stránku periodika nezastává nikdo jen v časopisu Reflex. Všechna ostatní média svého obrazového editora mají.

11 Viz str. 20

12 Cituji podle Daniely Mrázkové a Vladimíra Remeše: Příběh české fotografie, 1989, Praha.

METODA

Oproti původním plánům navrženým v tezi jsem se vzhledem k rozsahu materiálu rozhodla, že se u deníků budu zabývat pouze obrazovým zpravodajstvím z prvních čtrnácti dnů od katastrofy. Do výzkumu zahrnuji dva týdeníky, Reflex a Instinkt, které mají svou velkou část věnovanou právě obrazovému zpravodajství. Z deníků jsem vybrala MF Dnes a Lidové noviny jako zástupce běžného zpravodajského tisku, jeden bulvární deník Blesk, a Hospodářské noviny jako příklad seriózního periodika.

Událost přívalové vlny v Jihovýchodní Asii v roce 2004 jsem si vybrala z toho důvodu, že jsem předpokládala, že se na ní bude přístup redakcí k zobrazování morbidních obrazových materiálů dobře ilustrovat. Počtem lidských obětí i rozsahem škod šlo o největší katastrofu poslední dekády a fotografické zpravodajství tomu svou morbidností a drastičností odpovídalo. V prvních dnech byla světová média záběry mrtvých, těžce raněných a zoufalých pozůstalých hledajících své rodiny doslova zaplavena.

V českých médiích vzhledem k přítomnosti českých turistů v postižených oblastech dostalo zpravodajství z Jihovýchodní Asie v médiích poměrně veliký prostor, což souvisí se zpravodajskou hodnotou proximity. *„Geograficky vzdálené tragédie a živelné pohromy jsou v médiích často reflektovány v závislosti na tom, zda se v daných oblastech vyskytovali čeští turisté nebo celebrity, jejich příběhy jsou pak čtenářům přibližovány z ještě větší blízkosti, přičemž občas dochází k tvrdým zásahům do soukromí,“* (Soldátová, 2007: 37). V době, kdy Thajsko a další oblíbené turistické destinace zasáhla přívalová vlna, trávily tam dovolenou i některé české celebrity. Katastrofa tak byla pro české čtenáře skutečně „jako na dosah“.

Z množství obrazového materiálu vybírám jen ty fotografie, které jsou přímo z místa události poté, co k přívalové vlně došlo, a jsou na nich lidé. Do konečného výběru se tak například nedostávají fotografie vracejících se turistů na letištích, nebo fotografie, které místo dokumentují před tsunami.

Při analýze fotografií z vybraných českých médií vycházím ze dvou způsobů, jak popsat jejich obsah. Prvním z nich je obsahová analýza obsahu obrazových materiálů, která umožňuje kombinaci kvalitativních a kvantitativních postupů. Díky tomu je možné vysledovat vztahy mezi daty a širším kontextem, ke kterému se vztahují (Rose, 2007: 59). Tímto způsobem postupovaly například Catherine Lutz a Jane Collins

výzkumu zobrazování nezápadního světa v časopisu National Geographic¹³.

Ve svém výzkumu si určily několik kategorií, kterými popsaly každou fotografii. Pokud jsou tyto kategorie jasně a jednoznačně definovány, umožňují vysledovat frekvenci výskytů jednotlivých jevů a popsat vztahy a souvislosti mezi jednotlivými kategoriemi. Pro účely mého výzkumu jsem si určila následující kategorie:

- Na fotografii jsou mrtví lidé (počet, viditelnost detailů, věk)
- Přítomnost symbolů znázorňujících smrt
- Na fotografii jsou zranění lidé
- Přítomnost kontrastu živých a mrtvých lidí
- Přítomnost krve na snímku
- Přítomnost silných emocí v důsledku katastrofy
- Barva pleti lidí na fotografii
- Velikost fotografie
- Autor fotografie (redakční fotograf, amatérský záběr, agenturní fotografie)

Dále všechny fotografie ohodnotím podobně, jako to dělala ve výzkumu práce obrazových editorů Jessica M. Fishman¹⁴. Ta se snažila zjistit, jakým způsobem obrazoví editoři posuzují a eliminují drastické záběry. Od jednoho z fotoeditorů, se kterými dělala hloubkové rozhovory, Sama Cardwella, přejala pojem „hlasitost fotografie“. Pohled na fotografii mrtvého člověka je podle něj srovnatelný náhlým exponováním se hlasitému zvuku například při projíždění kanálů na rádiu. Stejně jako jednotlivé stanice, i fotky mají svou hlasitost. Fotografické kódy by se tedy měly požívat tak, aby zmírnily „úder“ mrtvého těla na ty, kteří jsou jeho obrazu vystaveni. Noviny by se podle Cardwella měly vyhýbat přímým záběrům na mrtvé tělo. Na fotografiích by proto měl být účinek zobrazeného mrtvého těla ztišen nebo dokonce

13 V knize Reading National Geographic přinášejí Lutz a Collins analýzu fotografií nezápadního světa časopisu National Geographic. Docházejí při tom k závěru, že skrz práci editorů s obrazy fotografie National Geographic vypovídají více o naší společnosti, než o té „nezápadní“.

14 Podle kapitoly News Norms and Emotions: Picture of Pain and Mataphors of Mistress z publikace Image Ethics in the Digital Age. 2003. Minnesota.

oněm. To znamená, že fotograf využije pouze symboly smrti a samotné tělo nezobrazí. Naopak dodání zvuku tělu je podle Cardwella spojeno s morální zkažeností.

Cardwell pojem hlasitost popsal na příkladu fotografií z pohřbu oběti střílení na střední škole. Všechny zachycovaly pohřeb osmnáctiletého Isaia Shoelse, který byl zabit několik týdnů před maturitou. Při prohlížení fotek agentur Associated Press a Reuters Cardwell popisoval devět fotografií, z nichž měl vybrat jednu pro zítřejší vydání novin.

Při srovnávání fotografií používal stupnici od jedné do desíti, kdy deset byl nejvyšší stupeň hlasitosti a jedna nejnižší. Jako fotografií s nejvyšším stupněm hlasitosti označil záběr na mrtvého studenta v maturitním rouchu v otevřené rakvi s plačící dívkou stojící nad ním. Fotografie podle něj přinášela těsný pohled na tělo v otevřené rakvi, což by přivábilo pozornost čtenáře přímo na zobrazení smrti jako takové.

Jedna z fotografií, kterým Cardwell přisoudil nejnižší hlasitost mezi stupněm tři a čtyři, zobrazuje coloradského guvernéra Billa Owense, když promlouval na pohřbu. V horní části fotografie guvernér stojí u stolku a mluví, pod ním jsou rozestavěny květiny, úplně dole je zavřená rakev s věnci. Nízkou hlasitost obrazu Cardwell vysvětluje tím, že hlavní zaměření fotografie se vztahuje k živé osobě a v popisku není přímo zmíněna oběť. Rakev je málo osvětlena a důmyslně zakryta květinami, zobrazena v tmavším okraji obrázku, zatímco guvernér stojí v dobře osvětlené části. Rakev normálně znamená přítomnost smrti, ale její vizuální nenápadnost maskuje morbidnost vzkazu.

Úplně nejnižší ohodnocení z hlediska hlasitosti se dostalo fotografii poslední, zabrané z nadhledu a z dálky na celý sál, kde se pohřeb odehrával. Uprostřed obrázku je hovořící guvernér a otevřená rakev, která je ovšem v takové dálce, že tělo není rozeznatelné. Zachycuje mnoho lidí a věcí a tím od mrtvého těla odvádí pozornost. Je to i fotografie, kterou Cardwell vybral k publikaci.

Hlavním kritériem pro výběr fotografií k publikaci je u Cardwella to, jaké a jak silné emoce fotografie vyvolávají. Přestože Cardwell tvrdil, že na vybrané fotografii mrtvé tělo není, ve skutečnosti je v otevřené rakvi vidět. Podle Cardwella to ovšem po zmenšení do novinového formátu nebude znatelné. Fotografie byla vybrána proto, že skrývá tělo a přesto nabízí nepřímý pohled na chlapcovu smrt. „Tento obrázek má nejmenší stupeň hlasitosti a jako jediná je tato fotografe vhodná k uveřejnění,“ shrnuje Cardwell. Když Cardwell fotografii ukazoval dalším editorům, na přítomnost těla upozornil. Editoři její publikaci přesto odsouhlasili, protože tělo bylo z obrázku prakticky vytrženo.

Příklad pohřbu mladého chlapce je pro mou práci příhodný. I já budu v praktické části popisovat viditelnost a hlasitost mrtvých těl a míru emocí, který snímek vyvolává, i emoci zachycených na snímku. Mnoho fotografií z oblastí postižených tsunami také zachycuje pohřby. Citlivost snímků zachycujících pohřeb a záběrů obětí přírodní katastrofy je srovnatelná. Proto jsem se i já rozhodla v práci termín a kritérium hlasitosti uplatnit.

Podobným způsobem chci tedy zhodnotit, jak moc jsou fotografie závažné, jak moc je na nich přítomnost smrti viditelná, či hlasitá. Snímky, na kterých je explicitně zobrazena smrt hodnotím vždy stupněm hlasitosti nad pět. Konečné ohodnocení vychází z počtu mrtvých objektů na fotografii, z detailnosti, nebo naopak z počtu faktorů, který snímek ztišují, jakými jsou například výrazné barvy okolních předmětů, složitá kompozice nebo velikost snímku. Za explicitní znázornění smrti považuji mrtvá těla nebo jejich části.

Pokud jsou mrtvoly zakryté, čtenář je nevidí přímo, ale přesto je evidentní, že mrtvé tělo na obraze je, hodnotím snímek jakoby obsahoval pouze symbol smrti. V závislosti na počtu zakrytých těl může i u podobného způsobu vyobrazení smrti snímek dosáhnout poměrně vysokého stupně hlasitosti. Abych fotografii označila jako maximálně hlasitou, tedy stupněm deset, musí na ni být smrt explicitně znázorněna více než jednou, fotografie musí být výrazně necitlivá, nebo obsahovat některý z dalších drastických faktorů.

Stupni jedna až pět hodnotím fotografie, kde sice nejsou žádné přímé záběry na mrtvá lidská těla, ale obsahují některé (alespoň jeden) z elementů popsaných výše, tedy symboly smrti, krev či zranění. Stupeň hlasitosti snímkům přisuzuji v závislosti na počtu proměnných, které jsou v něm zakomponovány, i podle toho, zda je u fotografie zjevná snaha drastické faktory omezit, ztišit. Za nulově hlasité považuji jen snímky, na kterých není přítomen žádný z drastických faktorů, tedy ani silná emoce, jako pláč, krev, zranění nebo symboly smrti.

Oba způsoby zkoumání obrazového materiálu chci zkombinovat a závěry vyvozovat z obou dvou způsobů klasifikace zároveň. Své závěry budu konfrontovat s obsahem hloubkových rozhovorů s obrazovými editory a fotografy českých deníků, jejichž přepisy uvádím v závěru práce.

Vzhledem k tomu, že vybrané postupy jsou kombinací kvalitativních a kvantitativních metod, rozhodla jsem se nepoužívat zakotvenou teorii, jak to popisuje Anselm Strauss a Juliet Corbinová v publikaci *Základy kvalitativního výzkumu*

(Strauss, 1999: 14). Navíc vycházím z hloubkových rozhovorů s praktiky a analýz fotografií, proto chci najít odpověď na výzkumné otázky, které si pokládám, popsat vztahy mezi jednotlivými proměnnými a nevycházet z žádné vlastní teorie.

Ze šesti vybraných periodik se mnou spolupracovaly redakce čtyř z nich. Jan Šibík se mnou nemohl rozhovor natočit vzhledem k nedostatku času a jen mi v emailové korespondenci sdělil, že redakce Reflexu nepoužívá žádný etický kodex a výběr fotografií do časopisu probíhá jen na uvážení fotografů a editorů. Manažer Hospodářských novin mi poskytl „Etický kodex redaktorů vydavatelství Economia“, ale rozhovoru se mnou se současní obrazoví editoři odmítli účastnit s tím, že v roce 2004 v redakci ještě nepracovali. Proto jsem rozhovor s některým z obrazových editorů nahradila rozhovorem s Ondřejem Besperátem, který v roce 2004 pro Hospodářské noviny fotografoval na Srí Lance následky tsunami.

ANALÝZA OBRAZOVÝCH MATERIÁLŮ

IV. 4.1. Časopis Instinkt

Obrazové informace o tragédii, která se po Vánocích v roce 2004 stala v Jihovýchodní Asii, přinášel časopis Instinkt v prvních třech vydáních roku 2005. Celkem Instinkt publikoval 25 fotografií, jednu dokonce v rubrice Zaostřeno, tedy dvojstránkovou fotografii na první dvojstraně časopisu. Jen na deseti snímcích z celkových pětadvaceti jsou lidé přímo v postižených oblastech. Zbytek fotografií znázorňuje přílety rodin na letiště, zdevastované pláže nebo jde o záběry z většinou amatérských kamer zachycující přívalovou vlnu. Kromě těchto zmíněných amatérských záběrů a fotografií z archivů rodin (z dovolené před tím, než k pobřeží dorazila tsunami, nebo zmíněné přílety na letiště) jsou všechny fotografie z distribuce fotoagentur, a to Reuters, AP, ČTK a EPA.

Na sedmi z deseti jsou lidé, kteří hledají své blízké, staví nové domovy nebo se koukají na spoušť, kterou za sebou tsunami zanechala. Lidé na těchto fotografiích nejsou zranění, na snímcích nejsou symboly znázorňující utrpení či smrt, nevyskytuje se na nich krev. S menší či větší dávkou emocí jen ilustrují, do jakých situací se lidé v postižených oblastech dostali. Obsah zbylých snímků je částečně morbidní, stojí ale za povšimnutí, že všechny tři fotografie vyšly v prvním lednovém čísle, tedy bezprostředně po té, co ke katastrofě došlo.

Za drastičtější lze označit jen tři zveřejněné snímky. Prvním z nich je varianta fotografie, která později zvítězila ve World Press Photo – obraz ženy oplakávající na pobřeží svého příbuzného. Na jednostránkovém snímku z produkce agentury Reuters je vidět zdeformovaná ruka evidentně mrtvého člověka. Jak kompozicí, barevností, tak prostorem, který zabírá truchlící žena, dominuje fotografii emotivní složka, žal nad ztrátou blízkého člověka, a ne morbidní sdělení snímku. „*Ta ruka je tam vlastně symbolická. Ta ukazuje, co se vlastně stalo, spousta lidí prostě přišla o své blízké. Tahle fotka vlastně neukazuje nic morbidního, je to symbol toho, že matka přišla o dítě.*“¹⁵

Na další fotografii (obr. 1) jsou humanitární pracovníci, kteří pohřbívají těla zabalená v igelitových pytlích do hromadného hrobu. Smrt je fotografii agentury Reuters explicitně vyjádřena přítomností minimálně jedenácti těl a hrobem, neukazuje ale žádnou oběť tak, aby byla rozpoznatelná, ani nevyužívá detailního záběru. „*Člověk si může na základě textu představovat situaci, ale až když vidí fotku, obraz té situace,*

15 Příloha 2; Rozhovor s Janem Kurelem; str. 95



(obr. 1)



(obr. 2)

tak si uvědomí, co se tam odehrálo. Že to dolehne až skrz obraz, takže uveřejnění podobný fotky má odůvodnění,¹⁶“ tvrdí o fotografii současný artdirektor časopisu Jan Kurel. Na fotografii sice nejsou znatelné žádné silné emoce, krev ani zranění. Pro početnost mrtvých těl (i když „ztišených“ zahalením), množství symbolů znázorňujících smrt i kontrast živých a mrtvých osob jej hodnotím stupněm hlasitosti devět.

Pokud se ale redaktoři rozhodli pro využití snímku, na kterém je zachycen veliký počet mrtvých a zoufalost situace – šířící se nákaza, nedostatek času identifikovat a pohřbívat oběti – vybrali snímek, který nepovažují za zbytečně drastický. Vzhledem k tomu, že těla mrtvých jsou zabalena v igelitových pytlích, jsou na snímku v podstatě

16 Příloha 2; Rozhovor s Janem Kurelem; str. 95

přítomny jen symboly znázorňující smrt a nic, co bych označila za samoučelně šokující, na snímku není.

S problematičností druhé z fotografií (obr. 2) souhlasil i Jan Kurel: „...*(mně) tahle fotka nic neříká, může být pořízená kdekoliv, dopravní nehoda, cokoliv. Není z ní jasný, při jaký situaci k ní došlo a dál nerozvíjí událost, neposouvá ji dál.*¹⁷“ Na fotografii malého formátu je detail raněného chlapce v nemocnici. Kromě nedostatků, které zmiňuje Jan Kurel, fotografie je detailem malého chlapce v zjevně kritickém stavu, takže jde o výrazný zásah do jeho soukromí.

Navíc bolest, kterou fotografie představuje je znásobena tím, že jde o malé dítě (popiska k fotografii zní: „*Malé dítě leží v postýlce ve vojenské nemocnici v indonéském městě Banda Aceh na Sumatře.*“) a snímek považuji za velmi citlivý materiál zasahující do chlapcova soukromí. Vzhledem k přítomnosti krve a zranění a k tomu, že je obrázek detailem tváře malého dítěte ve vážném stavu, pohybuje se fotografie mezi stupni šest a sedm na desetimístné škále hlasitosti.

IV. 4.1.2. Porovnání s etickým kodexem časopisu Týden

Ačkoliv jsem některé z fotografií, které v Instinktu vyšly, označila za morbidní, i přes to, že redaktoři časopisu s etickým kodexem časopisu Týdne nepracují (a nejspíše ani neznají jeho přesné znění¹⁸), s výjimkou poslední ze zmiňovaných fotografií lze jejich publikování ospravedlnit. Do hromadných hrobů se z důvodu šíření nemocí v postižených oblastech skutečně pohřbívalo, těla příbuzných moře skutečně vyplavovalo na pláži, kde je nacházeli pozůstalí. Fotografie tedy realitu nezkreslují, navíc na prvních dvou fotografiích nejsou znaky, které by vedly k rozpoznání obětí, stejně tak přesně sdělují to, co bylo jejich záměrem.

Snímek chlapce ve vojenské nemocnici ale zasahuje do jeho soukromí a důvod k tomu hledat těžko. Zraněné dítě je samozřejmě silný emocionální prvek fotografie, který recipienta dojde. Znázornit to, že při katastrofě trpěly i děti, se dá ale i jinými způsoby, jak je vidět na několika fotografiích z té samé stránky časopisu, která přinášela dětské příběhy.

Podle kodexu časopisu Týden si má redaktor před zveřejněním fotografie klást otázku, zda není fotografovaná situace natolik soukromým momentem bolesti a utrpení, že veřejnost nemá právo ji poznat, a zda není možné vyjádřit totéž, a přitom zmenšit

¹⁷ Příloha 2; Rozhovor s Janem Kurelem; str. 96

¹⁸ Příloha 2; Rozhovor s Janem Kurelem; str. 88

možné negativní následky pro dotčené jednotlivce. Tato fotografie soukromým momentem bolesti bezesporu je a vyjádřit utrpení dítěte jiným způsobem lze. Přesto jde o jedinou výjimku mezi všemi publikovanými fotografiemi, kde k porušení kodexu a etických norem došlo.

IV. 4.2. Časopis Reflex

Na rozdíl od ostatních periodik, kterými se ve své práci zabývám, byly v časopisu Reflex v souvislosti s vlnou tsunami publikovány pouze fotografie redakčního fotografa Jana Šibíka. Vyšly jako fotoreportáže v prvním a druhém čísle roku 2005 společně s psanými reportážemi Roberta Mikoláše Živí a mrtví (6. ledna 2005) a Bílé praporky na cestě smrti (13. ledna 2002). Dalším rozdílem oproti obrazovému pokrytí události ostatními médii je to, že všechny fotografie jsou přímo ze Srí Lanky a bez výjimky zachycují dopad katastrofy a život obyvatel Srí Lanky po tsunami.

I ve výběru časopisu Reflex jsem narazila na tři fotografie, jejichž obsah je drastický a z etického hlediska diskutabilní. První z nich je záběr hromadného hrobu, který vyšel 6. ledna na stránce sedm. Jde o fotografii menších rozměrů (dva sloupce do půl stránky), díky čemuž je její působení oslabené, ale i tak je morbidní obsah nepřehlédnutelný. V přední části jámy, ve které jsou naházená nezahalená těla, leží jeden mrtvý člověk tmavé pleti s náznaky ošetřených ran.

Mimo hloubku ostrosti záběru je na hromadě o kus dál naházených přibližně sedm mrtvých těl. Tělo, na kterém jsou rozpoznatelné detaily leží na břiše, takže mrtvému není vidět do obličeje. Kromě symbolů smrti, ran a mrtvých těl jsou na snímku patrné i stopy krve. Z toho důvodu hodnotím fotografii stupněm 9 a jako velice hlasitou. Děsivou beznadějí, kterou snímek vyvolává umocňuje popisek: *„Hrozí emisemi a lidé jsou často pohřbíváni bez toho, že byli identifikováni.“*

Na další z drastických fotografií (obr. 3) jsou také jen mrtvá těla a žádní živí, tentokrát zabraná z větší blízkosti, a narozdíl od předchozího snímku jsou těla zahalená. Přesto z pod plášťů, do kterých jsou mrtví zabaleni, vyčuhují části poraněných končetin a na půdu zpustošené vesnice kape krev jednoho ze zemřelých. Popisek fotografie ilustruje, jak obtížné bylo kvantum obětí identifikovat, pohřbít a odklidit, přesto vyznívá cynicky: *„Mrtvolý zůstaly přikryté u silnic – čekalo se na benzín, který umožní jejich odvoz.“*



(obr. 3)



(obr. 4)

Díky zakrytí tato fotografie sama o sobě nepůsobí tak drasticky jako ta, zobrazující hromadný hrob. Vzhledem k velikosti a ostrosti fotografie, jsou zde mnohem viditelnější detaily, které upoutají pozornost na těla samotná, ne na záběr a informaci, kterou přináší. Proto i tuto fotografii hodnotím jako stejně hlasitou jako fotografii předchozí, tedy stupněm devět.

Pokud bylo účelem fotografie vyjádřit zoufalo situaci, kterou srílanská vláda nemohla zvládnout, považuji přímý záběr na zdeformované končetiny jinak zakrytých těl obětí za samoúčelné. Že pod dekami a pytli leží mrtví lidé je zjevné i bez záběru na jejich končetiny. Proto v tomto případě považuji jejich zobrazení za nemístné.

Poslední ze snímků (obr. 4) je skutečně morbidní. V sutinách domku leží vedle sebe převrácené umyvadlo a muž tmavé pleti s vyvrácenou hlavou a otevřenými ústy, na kterého nejspíš spadl trám nebo lešení. Postavení umyvadla i mrtvého muže na fotografii je totožné a otevřená ústa muže připomínají vývod umyvadla čnící z haldy zbytků domu a naplavených větví.

I když je fotografie malá – jen přes čtvrt stránky časopisu a dva sloupce – je nesmírně působivá. Záběr přímo do tváře mrtvého člověka v kombinaci s naznačením příčiny úmrtí mě nutí ohodnotit fotografii nejvyšším stupněm hlasitosti. Je možné, že mě k tomu vede i kompoziční efekt snímku. Paralela mezi převrácenou hlavou muže a umyvadlem je zjevná. I pokud by měla symbolizovat bezmocnost lidí, kteří se v posledních chvílích života snažili marně bojovat o přežití – živel si s nimi pohrál stejně jako s kusy nábytku – působí cynicky a považuji ji za nemístnou, necitlivou a devalvující důstojnost zemřelého člověka.

IV. 4. 2.2. Etické aspekty fotografií časopisu Reflex

Ačkoliv jsou všechny fotografie ze Srí Lanky po katastrofě zveřejněné v Reflexu velice lidské a citlivé, zmíněné tři fotografie jsou velice brutální a o to více z reportáží Jana Šibíka vyčnívají. Jak uvedl Jan Šibík, redakce Reflexu nepoužívá žádný kodex a je na každém redaktorovi, co uzná za vhodné publikování a co ne¹⁹. Vzhledem k tomu, že Jan Šibík si nejspíše reportáže editoval sám, je možné, že byl příliš ovlivněn situací na Srí Lance a pod dojmem událostí se rozhodl publikovat i drastické snímky, které se obvykle na stránkách českých periodik neobjevují.

Je také možné, že fotograf chtěl ve své reportáži ze Srí Lanky přinést ucelené zpravodajství a mrtvá těla čekající na pohřbení, identifikaci a nacházející se

¹⁹ Viz. kapitola 7.4.6.; str. 118

v jedinečných kompozičních situacích byla součástí tamní reality. V tom případě by fotograf jen zachytil to, co skutečně viděl. Pokud měly snímky ukázat a zprostředkovat, jak vypadá bezmoc a dokonalá zkáza, stejně neměly přehlížet důstojnost obětí.

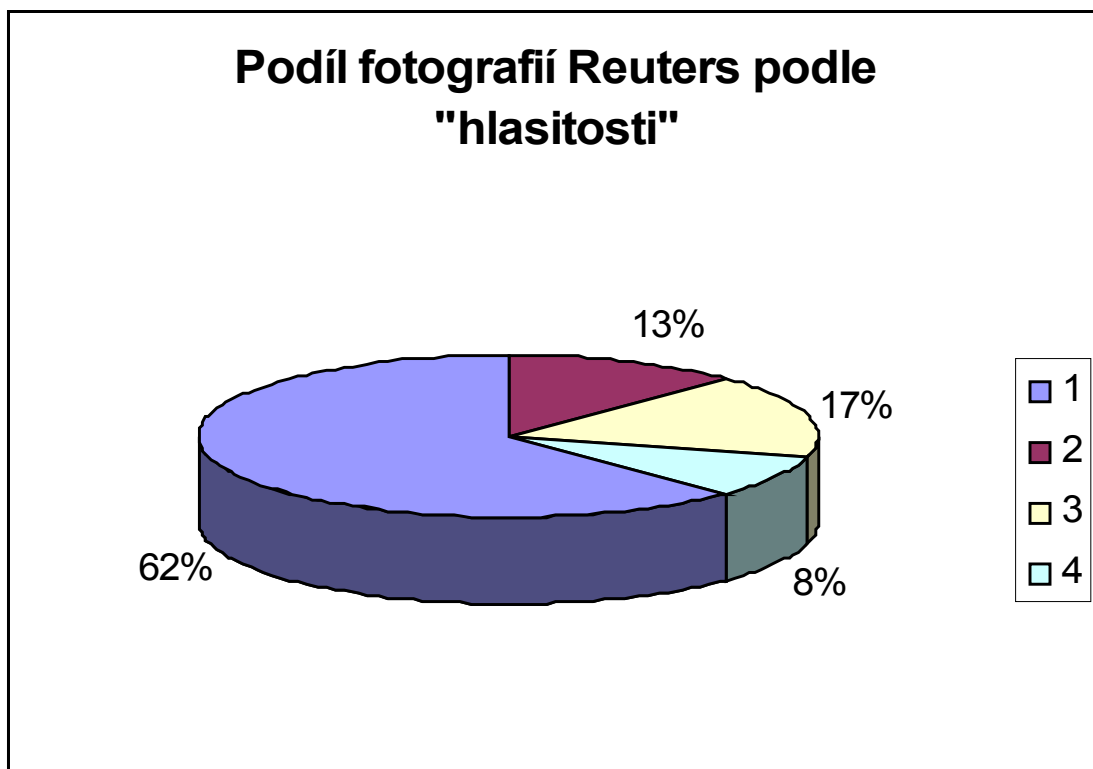
Mým úkolem je ale ptát se, zda by to samé nešlo sdělit i šetrněji, bez použití symbolů odkazující na úmrtí nebo přímo bez explicitních záběrů skonu. Svou efektností a názorností tyto tři snímky překročily hranice čistého zpravodajství tím, že šokují detaily, které patří již do sféry soukromí, na které mají lidé za svého života ve chvílích bolesti a utrpení i při své smrti právo.

IV. 4.3. Mladá fronta Dnes

V průběhu prvních dvou týdnů po tsunami (tedy do 10. ledna 2005) uveřejnila MF Dnes v souvislosti s katastrofou v Jihovýchodní Asii celkem 133 fotografií. Více než polovina, přesně 73 z nich, je přímo z postižených oblastí a zároveň jsou na nich lidé. Čtrnáct fotografií, které Mladá fronta publikovala, je dílem redakčních fotografů, Dana Materny, Michala Svačka a Davida Neffa. Zbylé fotografie jsou převzaty z agentur (Reuters, AP, AFP, EPA), zpravodajského kanálu CNN a archivů rodin, které trávily čas v postižených oblastech.

Nejvíce fotografií redakce použila od agentury Reuters, celkem 24, druhá nejpoužívanější agentura je AP s osmnácti fotografiemi, jak jsem již zmínila 14 fotografií je přímo od redaktorů MAFA (šest zveřejněných fotografií vyfotografoval David Neff a po čtyřech Dan Materna i Michal Svaček), sedm fotografií koupila redakce od agentury AFP (zde počítám čtyři malé snímky, které dokumentují přiblížování přívalové vlny k pobřeží jako jednu položku), čtyři fotografie pocházejí z rodinných archivů a dvě fotografie jsou od agentury EPA. U jedné fotografie nebyl uveden autor, počítám ji tedy do celkových 73 fotografií se kterými pracuji, ale není započítána u žádného ze zdrojů obrazového materiálu.

Více než polovina těchto fotografií znázorňuje obyvatele postižených oblastí čekající na jídlo, snažící se znovu postavit své domovy, obyvatele procházející se ve zcela zničených vesnicích a městech, humanitární pracovníky nebo turisty nevěřičně hledící na spoušť, která se před jejich zraky odehrála. Proto je 53,4 procent všech fotografií zcela nedrastických a nemorbidních. Pouhých 16,3 procent snímků (dvanáct)



graf 1

1 – hlasitost 0; 2 – hlasitost 10; 3 – hlasitost 1-4; 4 – hlasitost 5-9

	Reuters	AP	AFP	EPA	Archiv	Mafa		
						DM	MS	DN
Celkový počet fotografií	24	18	7	2	4	14		
						4	4	6
Počet fotografií s hlasitostí 0	15	14	0	0	4	6		
						2	2	2
Počet fotografií s hlasitostí 5+	5	2	3	1	0	3		
						1	0	2
Průměrná hlasitost fotografií	2,20	1,38	4	4	0	1,9		
						2,5	0,75	3,4

tab. 1 (DM – Daniel Materna, MS – Michal Svaček, DN – David Neff)

má stupeň hlasitosti pět a vyšší, tedy těch, které explicitně znázorňují smrt, z toho pět fotografií považuji za extrémně morbidní.

Fotografie, které jsem ohodnotila nejvyšším stupněm hlasitosti, jsou od agentury Reuters (z dvaceti čtyř fotografií jsem jako maximálně hlasité označila tři fotografie, tedy osminu všech fotografií od Reuters, které v MF Dnes v průběhu zkoumaného období vyšly; viz. graf 1) a AP, kde za maximálně hlasité považuji fotografie dvě.

Použitý obrazový materiál z agentur AFP a EPA jsem ani v jednom případě neoznačila jako nulově hlasitý. Všechny sedm fotografií od AFP i obě dvě od agentury EPA měly každá stupeň hlasitosti alespoň jedna. Naopak všechny fotografie, které pocházejí z rodinných archivů, měly hlasitost nula. Druhý největší podíl nulově hlasitých fotografií je mezi těmi od agentury AP. Z celkových osmnácti jich nulovou hlasitost má čtrnáct, což je 77,78 % z nich.

Po fotografiích od agentur AFP a EPA, které byly alespoň minimálně hlasité všechny, má druhý nejmenší podíl naprosto ztišených fotografií skupina snímků fotografií redakce Mladé fronty. Nulově hlasité fotografie u těchto fotografií tvoří ani polovinu, jde o 42,8 % z nich.

Z hlediska průměrné hlasitosti fotografií dosahují nejnižších hodnot fotografie z archivů rodin. Druhou nejnižší průměrnou hlasitost mají fotografie agentury AP (1,38) a redaktorů MAFA (1,9). Mezi nimi jsou nejméně hlasité fotografie Michala Svačka (průměrně 0,75) a nejvíce naopak fotografie Davida Neffa (3,4). Průměrně nejvíce hlasité fotografie pocházejí z agentur AFP a EPA. Průměrná hlasitost fotografií obou agentur uveřejněných v MF Dnes je 4. Všechny průměrné hodnoty hlasitosti uvádím v tabulce 1.

IV. 4.3.2. Rozbor vybraných fotografií z MF Dnes

Na jedné z nejhlasitějších fotografií agentury AP (28. prosince 2005) je zachycen pohřeb malého indického chlapce (obr. 5). Popisek k fotografii zní: „*Pohřeb. Muž v indickém Kúddaluru ukládá do hromadného hrobu svého malého syna, který utonul v přívalové vlně.*“ Snímek vznikl ve chvíli před uložením do hromadného hrobu, kdy chlapcův otec ještě drží syna v náručí a hledí na něj, ale hrobník již ke chlapci vztahuje paže. Obličej otce je zachycen v bolestné grimase, jeho žal umocňují povzbuzující a soucitná gesta mužů stojících kolem něj, když naposled hledí do tváře mrtvého syna.



obr. 5



obr. 6



obr. 9

Fotografie vyjadřuje velice silné emoce. Vedoucí fotooddělení MF Dnes Michal Růžička fotografii popsal slovy: „*Umíral tam každý, rodiče přišly o děti, děti o rodiče, někteří o celou rodinu. To se taky stalo, to bez fotografie neucítíte, že přijde vlna a vy zůstanete sám.*”²⁰ Na fotografii jsou detaily obličejů jak oběti katastrofy, tak i pozůstalého, které jsou ztišeny jen tím, že snímek vyšel v malé velikosti (dva sloupce a šestina strany), naopak hlasitou ji činí detailnost, věk dítěte i to, že jde o poslední moment, kdy otec dítě drží v náručí. Proto fotografii hodnotím nejvyšším stupněm hlasitosti.

Další fotografie, publikovaná 29. prosince, je z agentury Reuters (obr. 6). Titulek zní: „*Thajští záchranáři odklízeli i včera mrtvá těla na pláži. Ty, kteří přežili, čekají smutné vzpomínky, z nichž se někteří budou dlouho léčit.*” Snímek vyšel v minimální velikosti na necelé dva sloupce (velikost snímku byla omezena boxem, ve kterém vyšla), což okomentoval i Michal Růžička: „*A tady, ta fotografie je malá, ta stránka by se asi dala vyřešit lépe, je tu nějak nevýrazná, zapadlá. Ale kontrast živých a mrtvých je taky hodně silný.*”²¹

Právě kontrast živých záchranářů s rouškami přes obličej, které symbolizují nemoci šířící se kvůli kvantu nepohřbených těl vyplavených mořem na slunce i mrtvolný zápach, je hlavním důvodem, proč fotografii považuji za maximálně drastickou. Hlasitost snímku snižuje mnoho postav a těl na snímku, parník v pozadí i výrazné oranžové reflexní vesty záchranářů. Počet mrtvých těl vyplavených na pláž, jejichž rány a deformace nejsou čitelné jen v důsledku velikosti snímku a kvality tisku, je příliš vysoký. Proto jsem i tuto fotografii označila stupněm deset na stupnici hlasitosti.

Není nezajímavé, že na této fotografii jsou vyobrazena i těla Evropanů či Američanů a nejen domorodých obyvatel, jako je tomu u většiny ostatních drastických snímků z oblastí, které postihla tsunami.

To samé platí i pro další snímek (obr. 7), rovněž publikovaný 29. prosince a od agentury Reuters. I jej jsem ohodnotila stupněm hlasitosti 10. Tentokrát jsou mrtvá těla vyplavená na pláž zabraná z větší dálky a není zde kontrast živých a mrtvých. I přes větší vzdálenost, ve které se těla nacházejí, jsou ale patrné rány a krev na tělech obětí.

20 Příloha 1; Rozhovor s Michalem Růžičkou; str. 88

21 Příloha 1; Rozhovor s Michalem Růžičkou; str. 88



obr. 7



obr. 8

Dalším faktorem, který snímek činí drastickým, je i kompozice snímku. Neuspořádaná hromada těl působí jako záběr z katastrofického filmu. Bezmoc lidí, kteří se ocitli v blízkosti vody před tsunami a naprostá zkáza, která je ze snímku patrná, jej činí velmi drastickým.

Michal Růžička se přesto nedomnívá, že by fotografie byla příliš morbidní: *„Vždyť to je hrozné, tam jezdí turisté, ráj na zemi, před chvílí se tam lidé opalovali, teď je to tam poseto mrtvolami. To není samoúčelné, nejsou tam žádné detaily na mrtvé lidi, jen je to fotografie, bez které neuvěříte, jak moc hrozné a veliké muselo být to, k čemu tam došlo.“*²²

Ani další fotografii od Reuters (obr. 8), kterou MF Dnes zveřejnila 30. prosince a já jí označila za maximálně hlasitou, nepovažuje Michal Růžička za příliš drastickou: *„Celý svět hledá své mrtvé“*²³. *Takhle to tam vypadalo, tohle je skutečnost, to si žádný fotograf nevymyslel, lidé tam chodí a hledají mezi tou spoustou zdeformovaných těl, své blízké. Ta fotka nelže, tohle se stalo, tak proč to neukázat.“*²⁴

Že si fotografii fotograf nevymyslel je samozřejmé. Otázkou je, zda nešlo zoufalství lidí hledajících těla svých blízkých vyjádřit jiným způsobem. Fotografie zachycuje muže s rouškou na tváři, aby zmírnila zápach rozkládajících se těl, sklánějícího se nad polem mrtvých zabalených do hadrů, dek a igelitů. Z improvizovaných prozatímních rakví čouhají nateklé a zdeformované části těla mrtvých. Fotografie je podle mého názoru opět maximálně hlasitá.

Poslední fotografií, kterou vybírám, je fotografie publikovaná 10. ledna (obr. 9) a jejím autorem je David Neff. Jde o fotografii, kterou jsem v rámci snímků redaktorů MF Dnes ve zkoumaném období ohodnotila jako nejhlasitější mezistupněm 6-7. Jsou na ni vyobrazení záchranáři sbírající mrtvá těla do vozu na kolečkách. Těla jsou zabalená do modrých igelitových pytlů, záchranáři mají na obličejích bílé roušky.

Kontrast mezi mrtvými těly na vozíku a záchranáři zvyšuje i prostředí, ve kterém byla fotografie pořízena. Sutiny a zdevastovaná krajina značí zkázu stejně tak jako smrt. Odpovídá tomu i titulek: *„Zcela zničený. Region Khao Lak je jedno z nejpostiženějších míst v Thajsku.“*

22 Příloha 1; Rozhovor s Michalem Růžičkou; str. 87

23 Celý svět hledá své mrtvé. Jde o titulek článku pod kterým byla fotografie zveřejněna.

24 Příloha 1; Rozhovor s Michalem Růžičkou; str. 88

IV. 4.3.3. Srovnání obrazového materiálu s kodexem MF Dnes

Jedinou zmínkou v etickém kodexu MF Dnes, která se, i když vzdáleně, týká předmětu mé práce, je to, že redaktor MF Dnes se vyhýbá jakýmkoliv předsudkům a pejorativním výrazům ve spojení s rasou, národností, pohlavím atd. To skutečně obrazoví redaktoři dodrželi. V Mladé frontě vycházely fotografie zachycující utrpení, zranění a smrt obyvatel postižených oblastí i turistů stejným způsobem.

Jinak etický kodex na obrazové redaktory žádné nároky ani úkoly či omezení neklade, takže tvrdit, že obrazové pokrytí tsunami bylo v MF Dnes v souladu s jejím etickým kodexem, by nebylo relevantní.

Michal Růžička zdůrazňuje, že obrazovým redaktorům jde především o obsahovou stránku fotografií: „*My nechceme samoučelně šokovat, není důvod ukazovat nějaká ohořelá těla. My potřebujeme, aby fotografie na lidi zapůsobila, aby byla emotivní, něco říkala. Fotografie mrtvoly toho mnoho neřeknou.*“²⁵ Přesto v MF Dnes v průběhu prvních čtrnácti dnů po tsunami vyšly fotografie, které více než vypráví příběhy, explicitně ukazují smrt a utrpení.

Podle názorů Michala Růžičky je také potřeba drastické fotografie ukazovat, ačkoliv mohou narušit něčí soukromí a mít v budoucnosti negativní vliv na život fotografovaného: „*Třeba koukat se na počůraného chlapce, když ho sociální pracovnice odvádí od rodičů, také není nic příjemného... a tohle bychom měli ukazovat a vidět, abychom si uvědomili: tohle je svět, ve kterém žijeme, tohle se děje. Nebo třeba, můžu s tím něco udělat.*“²⁶

V souvislosti s publikováním citlivého obrazového materiálu v Mladé frontě mě ještě napadá otázka kombinace zpravodajských a reklamních fotografií. Ne jedné stránce vyšel miniaturní portrét starého muže, kterého asi po deseti dnech od katastrofy našli záchranáři živého. Přes malou velikost fotografie je patrné, že se muž ocitl na pokraji svých sil, je vyčerpaný, zničený. Pod článkem o zázračném nalezení tohoto muže byla téměř celostránková reklama na automobil.

Etika obrazových materiálů netkví jen v obsazích snímků, ale i v zacházení s nimi. Kombinovat zpravodajské fotografie s reklamními nebo humornými je v některých etických kodexech výslovně zakázáno²⁷. Tento příklad bil do očí jistou necitlivostí a neúctou k životu muže na obrázku. Samozřejmě, že je náročné zkombinovat všechny obsahy novin do vydání v rychlosti, kterou každodenní běh

25 Příloha 1; Rozhovor s Michalem Růžičkou; str. 85

26 Příloha 1; Rozhovor s Michalem Růžičkou; str. 85

27 Například v kodexu Washington Post.

vytváření deníků vyžaduje. I na skládání různých obsahů fotografií a obrazových informací by měl být při obrazovém editování kladen veliký důraz.

IV. 4.4. Hospodářské noviny

Oproti Mladé frontě zveřejnily Hospodářské noviny mnohem méně obrazového materiálu pokrývající tsunami. Během zkoumaného období vyšlo jen 45 fotografií, zatímco MF Dnes jich za stejnou dobu publikovala 133. Z těchto pětáctičetřiceti fotografií jen tři nepocházely z postižených oblastí, celkově tedy hodnotím čtyřicet dva snímky.

Výrazným rozdílem mezi obrazovým zpravodajstvím Hospodářských novin a zbytku zkoumaných médií je ten, že část fotografií v Hospodářských novinách vychází černobíle, což může v některých případech snižovat hlasitost drastických fotografií. Především je tomu tak u snímků se složitou kompozicí nebo výraznými barvami strhující pozornost čtenáře na raněné, mrtvé a další objekty nesoucí morbidní informaci.

V Hospodářských novinách také jako v jediném zkoumaném deníku vyšla během prvních čtrnácti dnů informování o přívalové vlně ucelená fotoreportáž. Fotografiím Ondřeje Besperáta byla 4. ledna věnována dvoustránková příloha. Ta je také posledním větším obrazovým pokrytím tsunami v Hospodářských novinách. Od ledna již deník o událostech v Jihovýchodní Asii informoval velice zřídka a v souvislosti s tím vycházelo i méně fotografií – 3. ledna vyšly tři fotografie, vydání ze 4. ledna s fotografickou přílohou sestupnou tendenci s osmnácti vydanými snímky narušuje, 5., 6., i 7. ledna vyšla v každém vydání jediná fotografie, v pondělí 10. ledna již žádná.

Hospodářské noviny také jako jediné neuveřejnily žádnou fotografii celebrit, které v Jihovýchodní Asii trávily dovolenou. Naopak publikovaly například záběry hlídaných mužů, kteří se ve zpusťošených městech pokoušeli rabovat. To je téma, které žádné jiné ze zkoumaných periodik obrazově nezachytilo. Redakce Hospodářských novin je také jediná, která se ke kvalitě a obsahům fotografií zveřejňovaných v souvislosti s tsunami na stránkách deníku vyjádřila.

V Hospodářských novinách vyšlo v období od 27. prosince 2004 do 10. ledna 2005 celkem sedmnáct fotografií Ondřeje Besperáta, což je 40 procent z celkových dvaáctičetřiceti fotografií, kterými se zabývám. Druhým nejpoužívanějším zdrojem fotografií byla agentura Reuters, od které Hospodářské noviny převzaly devět fotografií, do agentury EPA pět, od agentury AP čtyři fotografie, od ČTK jen dvě a jedinou od AFP.

IV. 4.4.2. Analýza vybraných fotografií

Za jednu z nejdrastičtějších a nejhlasitějších fotografií publikovaných v Hospodářských novinách považují fotografii otce ukládajícího do hrobu svého malého syna (viz. str. 42). V Hospodářských novinách sice vyšla v černobílé variantě, ale ani u původní verze nejsou barvy výrazné, takže černobílý tisk snímku na autentičnosti nijak neubírá. Navíc je snímek oproti malé velikosti, ve kterém jej publikovala Mladá fronta Dnes, poměrně velký – tři sloupce a čtvrtina strany.

Dalším velice hlasitým snímkem je fotografie od agentury Reuters (obr. 10). Na snímku, který vyšel na titulní straně novin, z 30. prosince, jsou vztyčené paže v křeči patřící anonymním obětem přívalové vlny. Popisek k fotografii zní: „*Snímek z chrámu v thajském Ban Muamu ukazuje těla před identifikací. Obrázků vydaly agentury desítky.*“ U obrázku je dále poznámka odkazující na další stranu, kde zástupce šéfredaktora vyjadřuje názor novin, že tato fotografie přes zdrženlivost listu, na titulní stranu vydání patří.

Snímek jsem označila stupněm hlasitosti devět. I když redakce považovala jeho publikování za adekvátní, a i když redaktoři mohli zcela jistě vybrat fotografie mnohem explicitnější, drastičtější a samoúčelnější, je záběr na končetiny mnoha mrtvých lidí na jednom místě z hlediska hlasitosti velice drastický. Pokud je hlasitost metaforou pro sílu nepříjemného účinku na příjemce sdělení o utrpení či smrti, mohou být hlasitější již jen snímky se záběry na celá mrtvá těla, výrazy utrpení pozůstalých nebo detaily zranění. Ale i tato fotografie působí bezútesně a čtenáře konfrontuje s názorným obrazem smrti.

Z estetického hlediska je snímek velice působivý, děsivý a vypovídá o situaci v Thajsku ve chvíli, kdy se kvanta mrtvých nestíhala identifikovat a kvůli šíření nález bylo třeba těla co nejdříve pohřbit. Je proto možné, že vzhledem k počtu fotografií tohoto typu, které agentury v prvních dnech po katastrofě vydaly, se zdálo důležité o podobě katastrofy takového rozsahu, jakým byla tsunami, informovat. Přesto je fotografie velice hlasitá a oprávněnost jejího publikování v seriózním periodiku je diskutabilní.

Podobnou fotografii, tentokrát z produkce ČTK, vydaly Hospodářské noviny na třetí straně i 29. prosince (obr. 11). „*Lidé v thajské provincii Pchanggá hledají mezi oběťmi své blízké. Horší byla situace na zaplaveném pobřeží Sri Lanky, kde nemocnice*



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12

dokonce postrádaly igelitové obaly na mrtvoly,“ zní titulek k fotografii. Končetiny trčící z provizorních rakví sice nejsou v tak detailních záběrech, ani jich na snímku není tolik jako na předchozí fotografii, ale na snímku se objevuje prvek kontrastu živých lidí nahlížejících do rakví a mrtvých.

Kromě symbolů smrti jako jsou rakve, končetiny mrtvých a kapesníků, které si lidé hledající své blízké drží před nosem, aby zmírnili zápach linoucí se z mrtvých těl, působí velice silně, a proto jsem snímku přisoudila stupeň hlasitosti osm. Je to především proto, že jde o explicitní obraz smrti (ruce koukající z rakví), ale na snímku je i množství symbolů značících mnoho mrtvých na jednom místě. Oproti fotografii Reuters je ale snímek méně hlasitý, což je zapříčiněno větším odstupem fotografa od mrtvých a tím, že díky úhlu záběru, vzdálenosti i rouškám přes obličej nejsou na pozůstalých na snímku patrné žádné silné emoce.

Vzhledem k velkému podílu na celkovém počtu fotografií přidávám ještě popis a analýzu jedné z fotografií Ondřeje Besperáta. Snímek (obr. 12) zachycuje rozloučení jedné ze srílanských rodin s otcem a bratrem, kteří při tsunami zemřeli. Titulek k fotografii zní: *„Samova rodina se loučí s otcem a bratrem v buddhistickém klášteře v Unawatuně. Provádějí rituály, kterými buddhisté doprovázejí své blízké při přechodu mrtvých do dalšího života.“*

Přesto, že je snímek zachycen ve velice intimním okamžiku – loučením se se svým blízkým – jediným symbolem odkazujícím na smrt je zde buddhistický rituál; Samova rodina na fotografii přelévá tekutinu z konvice do šálku. Přesto že se rodina loučí s otcem a bratrem, působí klidně a smířeně. Na fotografii je tedy málo symbolů smrti, přesto ukazuje následky ničivé přívalové vlny. Proto není důvod fotografii označovat za drastickou a má stupeň 0 na stupnici hlasitosti.

Citlivý přístup, se kterým byla fotografie pořízena, popisuje i její autor Ondřej Besperát:

„Tam to bylo hodně emočně vypjatý, ale já jsem se poměrně dobře s rodinou dohodl před tím, takže věděli, co tam dělám, a nenastala tam situace, že bych přestal fotit z toho důvodu, že bych si řekl, teď je to na dřevě a ty obrázky dehonestujou ty lidi, jak jsou na dně, ale spíš abych nenarušil pietu té chvíle. Abych tam prostě nepřecházel ze strany na stranu, nedělal randál s tím foťákem...²⁸“

28 Příloha 3; Rozhovor s Ondřejem Besperátem; str. 102

IV. 4.4.3. Etická rovina obrazového pokrytí tsunami v HN

Přístup Hospodářských novin k výběru fotografií z katastrofy v Jihovýchodní Asii považují za citlivý a v souladu se zaměřením novin a jejich etickým kodexem. Přesto, že samotný fotograf Hospodářských novin, který příležitostně sloužil i jako fotoeditor, o žádných etických pravidlech ohledně obrazových materiálů nevěděl²⁹, byly snímky do Hospodářských novin vybírány nejstřízlivěji a nejšetněji. Naprostá většina snímků měla nulovou hlasitost (celkem 27 fotografií) a deset snímků mělo hlasitost poměrně nízkou – do stupně 5. Pouze pět fotografií se na škále hlasitosti ocitlo nad stupněm 5 a z toho jen dvě fotografie jsem ohodnotila nejvyšším stupněm hlasitosti.

I Ondřej Besperát se domnívá, že etickou hranici pro výběr obrazového materiálu více než etický kodex (zda v té době Hospodářské noviny etickým kodexem disponovaly či nikoliv se mi nepodařilo zjistit) určovalo celkové naladění novin. To potvrzuje i přístup redakce v okamžiku, kdy se na titulní stránce novin objevila jedna z nejdrastičtějších fotografií. V poznámce adresované čtenářům redaktoři výběr fotografie vysvětlují a obhajují:

„Vážení čtenáři,

dovolte krátkou poznámku k fotografiím z katastrofy v Asii:

Hospodářské noviny mají ve svých standardech zásadu, že – až na mimořádné výjimky – netisknou naturalistické snímky obětí atentátů a pohrom. Reportážní fotografie se vždy snažíme vybírat tak, aby měly vysokou zpravodajskou i estetickou hodnotu, ale zároveň silně respektovaly úctu k člověku. Platí to i o rozhodování o fotografii na titulní straně dnešního vydání. Pro náš list, který ctí zdrženlivost, je výjimečná; přesto si myslíme, že dnes do novin i na jejich titulní stranu patří.

Jan Lipold,

zástupce šéfredaktora³⁰“

Také vzhledem k současnému kodexu vydavatelství Economia z roku 2008 by obrazové zpravodajství Hospodářských novin o katastrofě v Jihovýchodní Asii obstálo. Snímky nejsou nikdy opatřeny zavádějícími popisky, nepoškozují zobrazené osoby, mají

²⁹ Příloha 3; Rozhovor s Ondřejem Besperátem; str. 96

³⁰ Hospodářské noviny 30. prosince 2004; strana 2

vysokou zpravodajskou hodnotu a ani nevhodně nemění obsahy článků a obrazové informace nejsou v rozporu s titulky článků.

Přístup redakce dokumentuje i to, že redakční fotograf Ondřej Besperát na Srí Lanku odjížděl s úkolem zaznamenat vliv pohromy na lidi, kteří přežili. Fotografovat následky a oběti tsunami již neměl:

„Když jsem odjížděl, a to bylo vlastně ráno druhý den v poledne po 26., tak jsme se v redakci domluvili, že už nemám jít fotit do márnice, to že nemusím, tohle že už nepotřebujeme. A že už spíš mám příběhy, které v redakci potřebujeme, hledat jinde ... Spíš jsem měl jako úkol fotit dopad katastrofy na lidi, kteří přežili, a způsob, jakým se s tím v prvních dnech vyrovnávají.“³¹

IV. 4.5. Blesk

V průběhu prvních čtrnácti dnů po pohromě na pobřeží Jihovýchodní Asie uveřejnil deník Blesk šedesát fotografií, z toho 45 je z doby po katastrofě a z míst, kde k ní došlo. Již na první pohled je zjevné, že obrazové zpravodajství Blesku je nejdrastičtější ze všech zkoumaných periodik. Jen sedmnáct fotografií z celkových pětáctyřiceti mělo hodnotu hlasitosti 0, oproti tomu čtrnáct fotografií, což je téměř třetina, jsem označila stupněm hlasitosti 10.

Navíc deník dost necitlivě kombinuje fotografie celebrit, které v postižených oblastech trávily dovolenou, se záběry k pobřeží se blížící přívalové vlny, nebo jejich následků. Na titulní stránce tak apokalyptický snímek tsunami strhávající vše z pobřeží do oceánu lemuje fotografie české modelky Petry Němcové z časopisu *Sports Illustrated* nebo obličej Karla Gotta.

Dalším rysem obrazových materiálů publikovaných v Blesku je to, že nejsou dostatečně jasně popsáni autoři snímků. Z které agentury pocházejí, nelze zjistit u pěti z fotografií. Proto nejsou počty fotografií od jednotlivých agentur kompletní. Přesto uvádím alespoň přibližný přehled. Agentura Reuters je autorem třinácti fotografií zveřejněných v Blesku, z toho pět má hlasitost nulovou a šest z nich jsem ohodnotila stupněm hlasitosti 10. Průměrná hlasitost všech fotografií, které deník Blesk převzal od Reuters je tedy 5,3.

Devět fotografií poskytla Blesku agentura AFP. Z nich jen dvě mají hlasitost 0, pět z nich hlasitost 10. Průměrná hlasitost fotografií vybraných od agentury AFP je tedy

31 Příloha 3; Rozhovor s Ondřejem Besperátem; str. 100

7,1 a průměrně jsou snímky vybrané od této agentury nejhlasitější. Od agentury AP redaktoři vybrali čtyři fotografie, jednu nulově hlasitou, dvě maximálně hlasité, průměrně tedy fotografie AP vybrané do Blesku dosahují hlasitosti 5,2. Fotografie agentury EPA použité v Blesku jsou nejméně hlasité. Ze šesti použitých je jen jedna s hlasitostí deset a tři snímky mají hlasitost 0. Průměrně snímky agentury EPA dosahují stupně hlasitosti 3,3. Dále v Blesku vyšlo šest fotografií amatérského fotografa Helmuta Issela, který na svou kameru zachytil, jakou rychlostí se přívalová vlna blížila k pobřeží a jakou měla sílu.

K obrazovému zpravodajství Blesku bych ještě předtím, než zanalyzuji vybrané fotografie, ráda dodala, že většina drastických fotografií, které v deníku vyšly, jsou svou explicitností, samoučelností a morbiditou nesrovnatelné se snímky v ostatních novinách. Některé fotografie jsem i u jiných periodik musela označit hlasitostí 10, protože na nich bylo tolik symbolů smrti, nebo tolik přímých záběrů na zranění, mrtvé a jejich trpící pozůstalé, že jsem neměla jinou možnost. Mnohé snímky publikované v Blesku však tuto míru drastičnosti ještě výrazně převyšují.

Snímky z pohromy a jejich následků jsou v Blesku velice krvavé, detailní a mnohdy šokující. Fotografie se nevyhýbají záběrům na zranění, na zdeformovaná, špinavá a bezvládná mrtvá těla, dokonce ani záběrům na dětské oběti, což je v rozporu s tvrzením současné fotoeditorky Barbory Příhodové, která hranici toho, co deník Blesk ještě zveřejní a co ne, odpovídá: „*Ukazovat obrázky mrtvých dětí je zbytečné. Určitě bych byla proti zveřejnění něčeho takového a na některé citlivé věci je třeba dávat pozor. Takže jak říkám, zraněné děti, zvířata, ne.*“³²

Dokonce i snímky, které použil Blesk a zároveň jiné ze zkoumaných periodik, jsou výrazně drastičtější na stránkách Blesku. Například fotografie zachycující mrtvá těla na pláži agentury Reuters (obr. 7) je v Blesku otištěna vedle fotografií obličejů vyděšených dětí hledajících své rodiče a navíc v takovém barevném provedení, v takové kvalitě a velikosti, že těla či detaily zranění jsou mnohem viditelnější, krev červenější, oběti bližší a celkový obraz drastičtější, než tomu bylo v případě Mladé fronty Dnes.

Poslední poznámkou k obrazovému pokrytí tsunami deníkem Blesk je, že navzdory polovičnímu počtu fotografií související s tsunami například oproti MF Dnes, se Blesk katastrofě věnoval v poměru k počtu stran a prostoru, který na zpravodajství má, mnohem více. To platí ale především pro první dny po katastrofě. Po desátém dnu se již zpráv i fotografií z Jihovýchodní Asie objevuje mnohem méně. Redaktoři Blesku

32 Příloha 4; Rozhovor s Barborou Příhodovou; str. 105

se spíše začali zajímat o příjezdy známých českých osobností domů a zdravotní stav Petry Němcové, nebo zcela jiné zprávy. Dá se říci, že zájem bulvárního periodika o katastrofu upadal stejně rychle, jako se o katastrofě přestal zmiňovat seriózní tisk (Hospodářské noviny).

IV. 4.5.2. Analýza vybraných fotografií

Ze sedmi mimořádně drastických fotografií si k analýze vybírám čtyři z nich. První dvě vyšly již 28. prosince a potvrzují tak snahu deníku mít na svých stránkách co nejsenzačnější fotografii co nejdříve. První z nich je od agentury AP a zachycuje nářek a bolest rodičů, kteří našli mrtvé tělo svého dítěte (obr. 13). Fotografie s podobným námětem vyhrála World Press Photo. Tento snímek ale až příliš názorný a z fotografického hlediska nenápaditý, aby mohl být se zmiňovanou fotografií srovnáván.

Pláč otce, křik a naběhlé žíly na krku matky pokládající hlavu na synovo tělo jsou zjevné a názorné symboly bolesti, a tak snímek paradoxně nemá takovou sílu a emotivní účinek jako fotografie, která World Press Photo vyhrála. Navíc je snímek nesrovnatelně drastičtější. Mrtvý chlapec je v centru záběru, jeho rodiče se ho dotýkají, jsou v těsném kontaktu s ním – otec chlapce drží za ruku, matka se o tělo opírá. Na chlapcově těle jsou navíc patrná zranění, která utrpěl.

Na fotografii tedy není nic, co by záběr na mrtvé tělo ztišovalo, a fotografie zůstává pouhým názorným a samoúčelným vyjádřením utrpení a smrti. Chlapcův obličej sice vidět není, ale jeho rodiče jsou zachyceni ve velice intimní chvíli největší možné osobní bolesti, podle všeho bezprostředně po té, co chlapce našli. To snímek ještě navíc činí necitlivým vůči pozůstalým a snímek jsem proto ohodnotila stupněm hlasitosti deset.

Snímek od agentury AFP (obr. 14), který vyšel rovněž 28. prosince, je obzvlášť drastický. Na záběru je temeno muže, který sleduje nástěnku s posmrtnými fotografiemi



(obr. 13)



(obr. 14)

lidí, kteří při pohromě zahynuli. Titulek k fotografii zní: „*Thajský policista porovnává pasy turistů s fotografiemi neznámých mrtvol.*“

Na fotografii je celkem 31 postmortních portrétů podle pleti jak obyvatel Thajska, tak turistů. Na snímku je přítomna krev, detailní znázornění zranění, kontrast mrtvých a živých lidí, a i když zprostředkovaně, je na snímku zachyceno mnoho tváří. Proto snímek považuji za maximálně drastický a přisoudila jsem mu stupeň hlasitosti 10. Vzhledem k tomu, že jsou na fotografii i snímky turistů, porušuje tak fotografie i základní etickou normu, a to že médium nezveřejní informace o obětech dříve, než bude jisté, že se o jejich úmrtí dozvěděli i jejich blízcí. Vzhledem k tomu, že těla lidí vyobrazených na nástěnce ještě nebyla identifikována, Blesk tuto jistotu mít nemohl.

Další zbytečně drastickou fotografií od AFP zveřejnil Blesk 30. prosince (obr. 15). Oproti většině obrazového materiálu v deníku Blesk je relativně malá (tři a půl sloupce přes čtvrtinu strany), ale brutalitu snímku to nijak nezmenšuje. Nad několika těly mrtvých dětí lomí žena s bolestným výrazem v tváři rukama. Kromě jejich emocí a kontrastu živé osoby s mrtvými těly jsou na mrtvolách dětí patrná zranění, na snímku je přítomna krev a některé z dětí jsou zabrány detailně.

Stejně jako u předchozích fotografií není na snímku nic, co by některý z aspektů drastičnosti zjemňovalo nebo ztišovalo. Navíc zveřejňovat tváře a těla mrtvých dětí je hodně citlivou záležitostí, jejíž oprávněnost je diskutabilní. Domnívám se, že fotografie dětských obětí jsou materiálem, který nemá vysokou zpravodajskou hodnotu a spíše počítá s tím, že příjemce fotografie citově zasáhne. I z toho důvodu jsem snímek označila hlasitostí deset.

Poslední z fotografií, kterou z deníku Blesk pro analýzu vybírám, je od agentury Reuters, která vyšla 31. prosince (obr. 16). Fotografie je poměrně veliká, čtyři sloupce na tři čtvrtě stránky, vyšla ke článku s titulkem „*Je mezi nimi i 6 Čechů?!*“ Snímek zabírá zpustošenou písčnou pláž, na které se nahromadily ulomené větve, prkna z plážových mol, matrace a jiné kusy vyplaveného nábytku a mezi tím i lidská těla.

Mrtvých těl, která moře vyvrhlo na pevninu, je na snímku bezpočet. Dalo by se sice říci, že dojem z nich ztišují například barevně výrazné matrace, nebo celková neuspořádanost snímku. Fotografie jsem přesto stejně jako všechny předešlé označila stupněm hlasitosti 10. Za mimořádně drastický snímek jej považuji především kvůli počtu obětí, které zachycuje i kvůli viditelnosti detailů. Podle oblečení, které na



(obr. 15)



(obr. 16)

mrtvých zůstalo, lze například odhadnout, koho přívalová vlna přistihla při koupání, koho při procházce.

Velice viditelné a bez jakékoliv snahy je jakkoliv zeslabit jsou i detaily zranění nebo jiné maličkosti (maličkosti ve smyslu celé fotografie jako celku, ne svou důležitostí). Některá těla například na pláži leží s kalhoty staženými do půl žerdi, jiné se staženým horním dílem plavek do pasu. Samozřejmě, že oběti po vyplavení z moře nevypadaly upraveně, zachycovat tímto způsobem oběti přírodní katastrofy však považuji za ponižující.

IV. 4.5.3. Etické aspekty fotografií v deníku Blesk

Jak jsem již uvedla na začátku kapitoly o deníku Blesk, obrazové zpravodajství tohoto deníku bylo výrazné drastičtější a více šokující, než u všech ostatních zkoumaných periodik. Zajisté je to zapříčiněno tím, že jde o bulvární médium a tím, že fotografie, které na svých stránkách zveřejňuje, jsou vybírány se záměrem v lidech vzbudit silné emoce, vyvolat údiv, pohoršení či zděšení. „*My jsme bulvár. Takže když si lidi Blesk koupí, čekají, že tak bude něco jiného, než v jiných novinách,*“³³ říká o výběru obrazového materiálu do deníku jeho obrazová editorka Barbora Příhodová.

Současná fotoeditorka v redakci pracuje teprve půl roku, protože mi ale nikdo z redakce neposkytl přes mé opakované žádosti manuál deníku Blesk, mohu posuzovat dodržování etických norem obrazového pokrytí tsunami jen na základě jejich tvrzení. Podle Příhodové nesmí fotografie narušovat soukromí, redakce si dává pozor, aby použití fotografií nebylo právně napadnutelné, při zpravodajství z nehod a podobných událostí se u snímků zvažuje i to, zda nejsou příliš drastické či násilné. Barbora Příhodová se brání i publikování snímků se zraněnými dětmi a zvířaty.

Téměř žádné z těchto pravidel však dodrženo nebylo. Mnohé fotografie zachycují velice intimní okamžiky bolesti pozůstalých i ponižující okamžiky po smrti obětí. Na některých fotografiích jsou rozpoznatelné rysy doposud neidentifikovaných lidí, a to nejen tamních obyvatel, u kterých se argumentuje tím, že fotografie v českém médiu jejich soukromí nenaruší, ale lidí bílé pleti, tedy nejspíše Evropanů a Američanů.

Navíc není důvod se zobrazováním utrpení lidí žijících mimo Evropu postupovat jinak, než u Evropanů nebo Čechů. Pravidla, jakými jsou zachování lidské důstojnosti, musí platit pro všechny fotografované objekty stejně, jinak ztrácejí svůj význam. Tato

33 Příloha 4; Rozhovor s Barborou Příhodovou; str. 105

pravidla nejsou zavedena jen kvůli ochraně jednotlivců. Svůj význam mají i pro formování všeobecných postojů, vnímání a názorů celé společnosti.

Pokud by se některá pravidla uplatňovala jen při informování o některých skupinách obyvatelstva, bylo by to v rozporu s jinými etickými pravidly, jako je objektivita nebo nedělání rozdílů mezi lidmi různých ras nebo národností. I to se ale v Blesku v průběhu prvních čtrnácti dnů po přívalové vlně objevilo. Na jedné z fotografií má jedna turistka rozmazaný obličej, aby nebyla poznat. Všichni ostatní živí lidé bílé pleti jsou na snímcích, kde je zobrazeno úmrtí, krev či bolest, zachyceni tak, že nejsou rozpoznatelní. Oproti tomu všichni lidé tmavé pleti jsou zachyceni se všemi detaily, jsou rozpoznatelní a žádné zásahy do fotografie, které by rozlišení snížily, dělány nebyly.

Detailní záběry na rány, krvácení či zranění v Blesku obsahovala většina fotografií z Jihovýchodní Asie, což považují za zbytečně drastické. V průběhu sledovaného období vyšlo v Blesku i několik snímků zachycujících zraněné, mrtvé nebo pohřbívané děti. To je obzvláště necitlivé a zveřejňování podobných snímků v takovém množství je nemístné. A tak jedinou zásadou naznačenou v rozhovoru s Barborou Příhodovou, kterou Blesk v průběhu obrazového informování o následcích tsunami neporušil, je publikování fotografií zachycující raněná či trpící zvířata.

IV. 4.6. Lidové noviny

Lidové noviny přírodní katastrofu z konce roku 2004 obrazově pokrývaly poměrně hojně, více obrazového materiálu jak do počtu, tak do věnovaného prostoru na stránkách deníků publikovala již jen Mladá fronta Dnes. Lidové noviny během prvních čtrnácti dnů od tsunami zveřejnily 95 fotografií, z toho 75 snímků je přímo z Jihovýchodní Asie po pohromě. O tom, jakou důležitost redakce Lidových novin události kladla, svědčí i to, že do postižených oblastí vyslaly noviny hned dva fotoredaktory, a to Jana Zátorského a Hynka Glose. Jan Zátorský fotografoval v Thajsku, Hynek Glos na Srí Lance.

Přes vysoký počet publikovaných snímků bylo fotografické zpravování Lidových novin o přívalové vlně jedno z nejméně drastických. Ze zmiňovaných pětasedmdesáti fotografií jsem jen tři ohodnotila stupněm hlasitosti deset a jen šest hlasitostí vyšší než pět. Zato nulovou hlasitost mělo pětadvacet fotografií, což činí šedesát procent z celkového zveřejněného obrazového zpravodajství z postižených oblastí.

Z poměru počtu fotografií pořízených na místech postižených tsunami a těch, které do výzkumu nezapočítávám, vyplývá i to, že přes dvacet procent fotografií, přibližně tedy každá pátá, publikovaných v Lidových novinách v souvislosti s přívalovou vlnou v Jihovýchodní Asii, dokumentovala stav postižených míst před pohromou nebo příjezdy českých občanů a světových celebrit na domácí letiště, jak je tomu u většiny z této skupiny fotografií.

Nejvíce fotografií použily Lidové noviny od agentury AFP, celkem osmnáct, a průměrná hlasitost fotografií od této agentury činí 1,2. Sedmnáct fotografií vybrali redaktoři Lidových novin z nabídky Reuters, jejich průměrná hlasitost dosahuje stupně 1,5. Dále Lidové noviny publikovaly dvanáct fotografií Jana Zátorského, v té době fotografa Lidových novin. Fotografie, které od něj redakce do vydání vybrala, patří k těm nejhlasiťejším a rozboru dvou z nich se budu věnovat v následující kapitole. Ze tří snímků zveřejněných v Lidových novinách, které jsem označila stupněm hlasitosti deset, jsou dvě právě od Jana Zátorského, stejně tak tři z celkových šesti snímků ohodnocených hlasitostí vyšší než pět. Průměrná hlasitost fotografií Jana Zátorského je 3,91.

Lidové noviny zveřejnily i jedenáct fotografií dalšího z redakčních fotografů, Hynka Glose. Průměrná hlasitost jeho snímků je jedna. Pět fotografií Lidové noviny převzaly od agentury AP, jejich průměrná hlasitost je 0,6, čtyři snímky od agentury EPA, jejichž průměrná hlasitost dosahovala stupně dva, a jediný snímek z produkce ČTK. Vzhledem k tomu, že fotografie ČTK má nulovou hlasitost, je ČTK agenturou, ze které Lidové noviny převzaly v průměru nejméně drastické záběry.

Šest zbylých snímků jsem nemohla přisoudit žádné agentuře, protože vyšly ve fotoboxech, kde jsou autoři fotografií označeni dohromady. Ne ve všech případech bylo proto jednoznačné, která fotografie pochází z které agentury. V souvislosti s tím chci ještě zmínit, že Lidové noviny jako jediné vypisovaly u zdroje fotografií nejen agenturu, ze které fotografie pochází, ale i jejího konkrétního autora. Všechny ostatní redakce jméno autora snímku uváděly pouze v případě, že se jednalo o redakčního fotografa.

IV. 4.6.2. Analýza vybraných fotografií

První fotografie, kterou se chci podrobněji zabývat, vyšla v Lidových novinách 30. prosince a jejím autorem je Jan Zátorský (obr. 17). Snímek je hodně komplikovaný, zachycuje zároveň mrtvá těla obětí tsunami již zabalená do igelitových pytlů, v pozadí zdravotníky, kteří kontrolují či identifikují stále nezabalená a nepohřbená těla i civilisty.



(obr. 17)



(obr. 18)

V popředí snímku je zády k objektivu otočená Thajka ve výrazně barevném oblečení, chodidla jedné z mrtvol čouhající z igelitového pytle a gumová rukavice pohozené vedle té samé mrtvoly.

Fotografii redakce věnovala veliký prostor, čtyři sloupce na třetině druhé strany, a vyšla s popiskem: „*Počet nově nalezených mrtvých v Asii stále stoupá.*“ Snímek považují za velice hlasitý a ohodnotila jsem jej nejvyšším stupněm na škále hlasitosti především pro veliký počet explicitních znázornění smrti. Těla v popředí jsou sice zakrytá, ale jedné z mrtvol koukají končetiny z igelitového pytle a na snímku jsou i zcela nezakrytá mrtvá těla. Jejich hlasitost sice ztišuje to, že jsou mimo hloubku ostrosti záběru a z hlediska čtenáře i fotografa daleko, těla zůstávají ale přesto rozeznatelná a na snímku je jich veliký počet.

Jediné prvky, které fotografii celkově ztišují, jsou pestré oblečení ženy v popředí snímku a pohozená zdravotnická rukavice. O vysokých počtech obětí v Jihovýchodní Asii snímek sice informuje, smrt je na fotografii ale znázorněna až příliš explicitně a informace o rozsahu katastrofy i o tom, kolik životů si přívalová vlna vzala, se mohlo obrazově vyjádřit méně drasticky a bez použití přímé konfrontace čtenářů s tak vysokým počtem mrtvých těl.

I další snímek, kterému se chci podrobněji věnovat, vyfotografoval Jan Zátorský (obr. 18). V Lidových novinách snímek vyšel s popiskem: „*V thajském pobřežním letovisku Thao Lak zdravotníci kontrolují mrtvá těla,*“ 30. prosince na stránce čtyři přes tři sloupce na čtvrtinu strany. Fotografie je natolik drastická, že se redakce Lidových novin rozhodla vyobrazena mrtvá těla rozostřit.

Na snímku jsou v popředí thajští záchranáři v uniformách s rouškami přes obličej sledující další záchranáře v pozadí fotografie, kteří ohledávají a označují mrtvá těla. Ta jsou sice rozmazaná, přesto je rozpoznatelné, že těla jsou odhalená, že těl je na snímku přibližně sedm a že některá z nich na zemi leží v polohách, ve kterých se odvažují tvrdit, že by v nich většina populace nechtěla být zachycena zaživa, natož po smrti.

Fotografie je výrazně ztišena tím, že mrtvá těla na snímku jsou dodatečně rozmazána. I tak na fotografii zůstávají zjevná explicitní znázornění smrti, silný kontrast mezi živými a mrtvými i množství symbolů značících smrt (například hromada igelitových pytlů na mrtvoly v pozadí snímku). I pohled záchranáře stojícího nejbližší objektivu značí zoufalství a údiv nad tím, co se stalo, a do jisté míry strhává pozornost na živý prvek. Plocha, kterou zabírají těla obětí, je dostatečně velká na to, aby ve

výsledku působil silněji, než ostatní objekty na snímku. Proto jsem i tuto fotografii ohodnotila jako maximálně hlasitou.

Obzvlášť vzhledem k pohoršujícím polohám, ve kterých jsou některá těla poskládána, je publikování tohoto snímku podle mého názoru problematické. Otázkou je i to, proč se redakce rozhodla zveřejnit fotografii, kterou raději, aby nepůsobila tolik drasticky, redaktoři upravovali. Snímek totiž ne zcela koresponduje se článkem, u kterého byl publikován. Šlo o zprávu OSN, že kontaminovaná voda může ještě dodatečně zabít stejný počet lidí jako samotná tsunami. Vzhledem k uvedeným okolnostem považuji uveřejnění snímku za velmi samoúčelné.

Poslední fotografií, kterou jsem ohodnotila stupněm hlasitosti deset, je jedna z fotografií z nabídky Reuters (obr. 19). Vyšla 6. ledna na jedenácté straně listu, opět ve velkém provedení (čtyři sloupce na třetinu strany) s poměrně dlouhým popiskem: „*V oblasti zasažené tsunami panují subtropická vedra, která ve spojení s vysokou vlhkostí vzduchu urychlují rozklad lidských těl, a tak ztěžují identifikaci. Jde svým způsobem o boj s časem, upozorňuje Daniel Vaňek. Na fotografii pořízené 2. ledna počítají záchranáři oběti v indonéské provincii Aceh.*“

Nejvyšším stupněm hlasitosti jsem snímek ohodnotila vzhledem k počtu mrtvých těl, která se plaví na hladině vody stejně jako prkna a zbytky domů. Fotograf zvolil záběr z nadhledu a fotografie je poměrně detailní. Na zádech některých z těl jsou již patrné známky toho, že jsou ve vodě již téměř týden. Kromě torz domů a plážových mol a těl obětí je na fotografii zachycen i gumový člun se záchranáři, kteří mezi prkny a těly projíždějí.

Snímek jistě velice dobře ilustruje téma článku „*Kdo jsou ti, co zemřeli?*“ ke kterému vyšel. Pojednává o potížích s identifikací obětí a o tom, že neexistuje nadnárodní organizace s mandátem k identifikaci zemřelých osob při přírodních katastrofách. Stejně jako u předchozích snímků, i zde považuji zobrazení smrti za příliš podrobné a explicitní. Navíc jediné, co na fotografii přítomnost těl obětí ztišuje, je počet objektů na snímku a poměrně složitá kompozice. Těla z fotografie výrazně vystupují, protože jsou umístěna do osy fotografie. Jedno z mrtvých těl je zvýrazněno tím, že jej jeden ze záchranářů odsouvá od člunu pádlem.

Vzhledem k poměrně malému počtu drastických fotografií publikovaných v Lidových novinách jsem se rozhodla uvést zde i jeden příklad snímku, který je poměrně málo hlasitý. Vybrala jsem fotografii Hynka Glóse (obr. 20), která vyšla na titulní straně



(obr. 19)



(obr. 20)

3. ledna. Snímek vyšel ve velikosti čtyři sloupce přes čtvrtinu strany s popiskem: „*Miliony lidí v Asii zůstávají odříznuty od základních životních potřeb (na snímku pacient nemocnice ve městě Unawatuna na Srí Lance).*“

Snímek staršího muže ležícího na nemocničním lůžku považuji za zcela nehlasitý. Vzhledem ke kritériím, která jsem zvolila k posuzování fotografií, jsem jej ale musela ohodnotit stupněm hlasitosti dva. Muž má na čele náplast, což znamená, že byl zraněn. Snímek sice zranění neukazuje, ale vzhledem k náplasti a nemocničnímu prostředí je evidentní, že vyobrazovaný muž zraněn byl. I výraz muže v tváři považuji za velice výmluvný a lze jej označit jako silnou emoci v důsledku katastrofy. Proto tedy snímek není zcela nehlasitý, i když na něm není explicitně ztvárněno utrpení ani smrt.

IV. 4.6.3. Etické aspekty obrazového zpravodajství v Lidových novinách

Jak jsem již předeslala, obrazové zpravodajství o tsunami Lidových novin bylo velice citlivé a decentní, výrazně drastické fotografie tvořily mezi snímky z Jihovýchodní Asie výjimky. Průměrně snímky zachycující následky přírodní katastrofy byly na stránkách Lidových novin nejméně hlasité, průměrná hodnota, kterou na škále hlasitosti dosahovaly, je 1,43. Oproti Hospodářským novinám, kde vyšly jen dva snímky s hlasitostí deset, v Lidových novinách byly publikovány tři maximálně drastické fotografie. To je ale vzhledem k poměru celkem zveřejněných fotografií a snímků s maximální hlasitostí v obou periodických méně drastických snímků v Lidových novinách.

O citlivém nakládání s fotografiemi v Lidových novinách svědčí i příklad snímku, který zveřejnil i deník Blesk (obr. 13). Zatímco v Blesku vyšla fotografie celá, tzn. zachycovala jak zoufalé rodiče, tak mrtvé tělo jejich syna, v Lidových novinách redaktoři snímek ořízli tak, aby na něm byl jen plačící otec, který drží synovu ruku u své tváře. Fotografie tím byla výrazně ztišena. Místo záběru na celé mrtvé tělo je na fotografii jen ruka chlapce, která jen vysvětluje mužovo hoře, a není tak explicitním vyjádřením smrti, jako zobrazení celého těla malého chlapce.

Za velice citlivé považuji i všechny uveřejněné snímky redakčního fotografa Hynka Glose. Jeho fotografie hodně využívají výrazů tváří přeživších obětí katastrofy a zachycují je v životních situacích, ve kterých se kvůli tsunami ocitly. I když je rozsah škod a následků přívalové vlny z Glosových fotografií zjevný, drastické situace a záběry využívají jen minimálně.

Podle tohoto výzkumu mohu dát za pravdu současnému fotoeditorovi Janu Bezuchovi, který v rozhovoru uvedl, že redakce Lidových novin nepoužívá žádný

etický kodex, ale etické hranice v listu určuje jeho náplň, odběratelé a přesvědčení redaktorů, kteří list vytvářejí³⁴. Jan Bezucha ale tvrdí, že se v Lidových novinách neobjevují krvavé záběry³⁵. To, alespoň v případě zpravodajství z Jihovýchodní Asie, neplatilo. Snímky, kde byla přítomna krev, zranění nebo mrtvá těla, se na stránkách listu několikrát v průběhu sledovaného období objevily.

Věta Jana Bezuchy: „*Platí úzus, že neukazujeme žádný drastický záběr, žádnou krev,*“³⁶ možná vysvětluje, proč se redakce rozhodla rozostřit mrtvoly na fotografii Jana Bezuchy (obr. 18). V případě, že redaktoři fotografii uveřejnit z nějakého důvodu chtěli, museli snímek, aby nebyl příliš drastický, upravit alespoň touto cestou. Jinak by přesvědčení, že krev a mrtví na stránky Lidových novin nepatří, nedostáli. Nejsem si ale jistá, do jaké míry i přes zásahy do čitelnosti fotografie, splňuje zmíněný snímek zásadu nastíněnou Janem Bezuchou:

*„Když do textu napíšete, že tam bylo třicet mrtvých, tak každý má takovou fantazii, aby si představil, jak je tam třicet rakví, nebo něčeho. Takže je spíš důležité se orientovat a v tom neštěstí najít nějaký symboly, nebo třeba i něco pozitivního.“*³⁷

Jedinou závažnou připomínkou k etickým aspektům obrazového zpravodajství Lidových novin o tsunami je to, že mrtvá těla i trpící pozůstalí na fotografiích byli vždy obyvatelé Jihovýchodní Asie. Mrtvá těla lidí bílé pleti se na žádném snímku neobjevila. Některé ze snímků navíc pozůstalé zachycují velice detailně a je otázkou, zda by stejné snímky pořídili fotografové, kdyby šlo o Evropany. Jan Bezucha v tom ale rozpor nevidí:

*„Já vycházím z toho, že fotografie, co jsou v rámci světa, tak ty těžko můžou někoho poškodit. Když bude na fotkách z konfliktu v Iráku nějaká mrtvola, tak těžko tím tady budeme zasahovat do soukromí. To mi připadá, že je tak trochu UFO, vzdálený.“*³⁸

Přesto se domnívám, že pravidla o účtě k pozůstalým a zemřelým by neměla platit pouze v případech, kdy mohou přímo a konkrétně někoho poškodit, ale jako úzus, který

34 Příloha 4; Rozhovor s Janem Bezuchou; str. 111

35 Příloha 4; Rozhovor s Janem Bezuchou; str. 115

36 Příloha 4; Rozhovor s Janem Bezuchou; str. 111

37 Příloha 4; Rozhovor s Janem Bezuchou; str. 115

38 Příloha 4; Rozhovor s Janem Bezuchou; str. 114

platí všeobecně. Přístup médií v podobných případech může formovat názory společnosti a v tom případě je třeba zacházet s úctou k člověku stejně v případech lidí žijících v dosahu českých médií, jako u obyvatel kterékoliv jiné části světa.

ZÁVĚR

V. 5.1. Porovnání přístupu k obrazovému zpravodajství jednotlivých médií

Jak vyplývá z předchozí kapitoly, obrazové pokrytí události tsunami se v jednotlivých médiích lišilo. Rozdíly jsou patrné jak v důležitosti události, potažmo rozsahu, kterou přívalové vlně v Jihovýchodní Asii jednotlivá média věnovala, tak i úhlu pohledu, kterým byla událost obrazově zpracována i mírou drastičnosti fotografií pokrývajících přírodní katastrofu.

Nejsnáze definovatelné rozdíly byly mezi denními tiskovinami. Jak jsem předpokládala, bulvární list Blesk o tsunami zpravoval zejména „očima obětí“, nejčastěji slavných osobností, které trávily svátky v postižených oblastech. Obrazové pokrytí události bylo u Blesku výrazně drastičtější než u ostatních médií. Fotografie často přinášely detaily těl obětí, výjimkou nebyly ani drastické záběry mrtvých dětí. Blesk také několikrát požil výřezy, které čtenáře upozorňovaly na některé detaily, například na tonoucího člověka v moři, lidskou oběť na pláži a podobně.

Některé snímky, které Blesk publikoval, jsou evidentně vybírány tak, aby šokovaly, vzbuzovaly strach, odpor a silné emoce. Jak pozůstali, například truchlící rodiče nad ztrátou dítěte, tak samotní mrtví jsou na fotografiích v Blesku vyobrazováni bez ohledu na lidskou důstojnost nebo právo na soukromí v těžkých chvílích. Snímky v Blesku pokrývající pohromu se snad nemohly řídit žádnými etickými pravidly. Pokud deník Blesk nějaký etický kodex má, což jsem se nedozvěděla, při výběru fotografií z postižených oblastí po katastrofě se jím jeho redaktoři zajisté neřídili.

Naopak se nepotvrdilo, že by zpravodajství v seriózním tisku bylo nejméně drastické. V Hospodářských novinách sice vyšlo nejméně fotografií ze všech čtyř zkoumaných deníků a žádný ze zveřejněných snímků se nezabýval osudem slavných osobností v Jihovýchodní Asii. Hospodářské noviny také jako jediné přinesly i obrazovou zprávu o rabování v postižených městech. Výjimkou je i to, že se redakce k fotografiím, které k události publikuje, vyjádřila. Obrazové zpravodajství Hospodářských novin lze jistě označit jako seriózní a bez větších rozporů jako etické. Méně drastické obrazové zpravodajství však měly Lidové noviny.

Lidové noviny společně s Mladou frontou Dnes zveřejnily k události největší počet fotografií. V Lidových novinách byl však na rozdíl od Mladé fronty na obsah a etickou stránku snímků kladen při výběru větší důraz a jejich obrazové pokrytí tsunami považují za velice decentní a citlivé. Mladá fronta Dnes se naopak projevila jako deník

pro většinového čtenáře, který osciluje mezi bulvarizací a snahou senzací přivábit odběratele, a seriózním periodikem.

U týdeníků nebyl tak veliký rozdíl v prostoru, který byl fotografiím z Jihovýchodní Asie věnován. Drastičnost obrazového materiálu ale odpovídala tomu, že časopis Instinkt má etický kodex, který se poměrně podrobně zabývá obrazovým zpravodajstvím, zatímco časopis Reflex žádný etický manuál vypracovaný nemá. Na skutečnosti, že fotografie vybrané do časopisu Instinkt byly citlivější a méně drastické než ty v Reflexu, nemění nic ani skutečnost, že redaktoři Instinktu kodex ani nevyužívají, ani jej neznají.

S výjimkou Lidových novin, které žádný etický kodex ani manuál nemají a nepoužívají, platí, že obrazové zpravodajství každého média odpovídá etickým normám uvedeným v kodexu. Obrazové zpravodajství Hospodářských novin nebo časopisu Instinkt bylo citlivější a méně drastické, než například fotografie pokrývající tsunami v Blesku, který etický kodex nemá (nikdo z redakce mi jeho existenci nepotvrdil) nebo časopisu Reflex, který etický kodex nepoužívá.

I snímky vybrané do Mladé fronty, jejíž kodex se obrazovým zpravodajstvím prakticky nezabývá, byly drastičtější a více šokující, než ty vybrané do periodik, jejichž kodexy na obrazové zpravodajství kladou větší důraz, jako tomu je u Hospodářských novin či Instinktu. Odpovídá tomu i názor současného vedoucího fotooddělení deníku Michala Růžičky, podle kterého není až tak důležité, zda snímek je či není drastický, ale to, co sděluje čtenářům.

Rozpor mezi decentním výběrem fotografií a absencí psaných etických norem v Lidových novinách vysvětluje v rozhovoru současný obrazový editor Jan Bezucha. Podle něj úroveň, obsah i etické parametry fotografií v listu určuje především přesvědčení redaktorů Lidových novin. Svých představ o tom, jak mají noviny vypadat, se redaktoři nejspíše drželi tak důsledně, že svým přesvědčením psaný kodex nahradili.

Největším rozporem, kterého jsem si u všech ze zkoumaných médií všimla, mezi etickými normami a obrazovým zpravodajstvím z pohromy v Jihovýchodní Asii je způsob zobrazování obyvatel Asie a lidí bílé pleti. Samozřejmě, že katastrofa postihla především obyvatele Asie. I přes to z celkového pohledu na zpravodajství všech zkoumaných periodik bije do očí, že všechny fotografie, kde jsou vypjaté emoce, lidé v extrémně těžkých chvílích nebo obnažené mrtvolky, jsou snímky, které zachycují lidi tmavé pleti.

Ve složitých situacích jsou lidé bílé pleti zobrazováni relativně upravení nebo s klidným výrazem ve tváři. V jednom případě³⁹ je dokonce obličej jedné z turistek rozmazán, aby nebyla podle snímku identifikovatelná. Mrtvá těla lidí bílé pleti na některých fotografiích jsou. Většinou jde ale o záběry z dálky. S výjimkou několika fotografií zveřejněných v Blesku jde o snímky, které zemřelé neukazují v pohoršujících či dehonestujících situacích či pozicích, což se v několika případech na fotografiích zemřelých lidí tmavé pleti stalo.

V. 5.2. Práce obrazových redaktorů ve zkoumaných médiích

Při rozhovorech se zaměstnanci fotooddělení jsem nezjišťovala jen to, jestli se v redakcích pracuje podle psaných etických norem a jakým způsobem probíhalo vytváření obrazového zpravodajství o tsunami. Snažila jsem se vysledovat i způsob práce, výběru materiálu, názory fotografů a fotoeditorů na drastické snímky a to, kdo o jejich publikování rozhoduje a zda jsou obrazoví editoři těmi, kdo vybírají informace a materiály, které periodika zveřejní.

Pomohlo mi i to, že většina redakcí používá fotografie stejných světových agentur (Reuters, AFP, AP, EPA a ČTK) a redakce si v několika případech ke zveřejnění vybraly stejné fotografie. Každá redakce ale se snímkem pracovala jinak a i na základě toho mohu posoudit, jak probíhá zpracování a výběr obrazového materiálu.

Většina fotoeditorů za hlavní náplň své práce považuje především to, že sledují produkci agentur a vybírají z ní zajímavé materiály. Podle událostí, které se dějí na území České republiky, zadávají práci redakčním fotografům. Na které akce redakční fotografy pošlou, záleží na dohodách s textovými redaktory a editory podle toho, čím se list bude zabývat. V redakcích, kde je fotografů dostatek, se posílají fotografovat i okrajová témata, která by mohla být v obrazové podobě zajímavá.

Co se týče samotného výběru fotografií, jde opět o kompromis mezi tím, jak jednotlivé stránky navrhne grafik či editor, ke kterým tématům chtějí mít editoři vydání, rubriky nebo stránky obrazový doprovod. Vliv obrazového editora na výběr fotografie popsal v rozhovoru Ondřej Besperát a jeho slova vystihují i podíl fotoeditorů na výběru snímků i v ostatních médiích:

„Ještě se to dá rozdělit tak, že šéfredaktor třeba rozhodoval o tom, fotka z jaké události, nebo k jakému tématu, bude na titulní straně, a fotoeditor měl pak

39 Viz str. 59

definitivní slovo v tom, která konkrétní fotka z té události to bude. A pak už bylo na dohodě, že třeba šéfreditor si namaloval, že tam bude mít fotku na výšku, ale fotoeditor věděl, že vyšla výborná fotka na šířku, tak záleželo na tom, v kterém čase výroby novin to bylo, jestli to ještě dokázali změnit, nebo ne, nebo jak moc si vzájemně vyhověli. To je asi přesný, že šéfreditor si vybíral téma fotky ve většině případů a fotoeditor vybíral konkrétní kus.⁴⁰“

Podobně popisuje vznik fotografického materiálu i fotoeditor Jan Bezucha. Upozorňuje na to, že v případech, kdy redakční fotograf ještě stále fotí a vzhled stránky je již dohodnutý, může fotografa instruovat. Fotograf se tak může zavčasu dozvědět, že má snímek vyfotografovat na výšku nebo na šířku, podle toho, jak je stránka navrhnutá.

Všichni obrazoví redaktori se shodli na tom, že pokud naleznou nebo získají zajímavou, nevšední a kvalitní fotografii, mohou ji prosadit do vydání a tím i prosadit i téma, které by se jinak do vydání nedostalo. V těchto případech tedy fotoeditoři působí jako gatekeeperi, kteří vybírají informace, které se ke čtenářům dostanou a které ne. Pokud jde ale o výběr fotografií, je to týmová práce a na konečném rozhodování se vždy podílejí i další pracovníci – od produkčních a grafiků po editory a šéfredaktory.

Podobně je tomu i v případě, že se v redakci uvažuje o publikování drastických nebo jinak problematických záběrů. V těchto situacích se výběr fotografií konzultuje s vedoucími rubrik, někdy i šéfredaktory. Za zveřejňování kontroverzních fotografií nejsou zodpovědní samotní fotoeditoři a ani v těchto chvílích neplní zcela úlohu gatekeeperů. Za rozhodnutím o publikování problematických snímků stojí vždy shoda nebo kompromis celé redakce.

I v otázkách týkajících se drastičnosti a problematiky jejího zveřejňování se fotoeditoři do jisté míry shodli. Podle všech z obrazových editorů, se kterými jsem mluvila, je podstatné, co fotografie říká, jaký je její obsah, zda je kvalitní. Jestli je drastická, je až druhotný problém. Všichni editoři se také bránili samoučelnému zveřejňování drastických záběrů jen za účelem šokování čtenářů. Zároveň ale pocítují potřebu některé drastické snímky publikovat, protože je považují za výmluvné a domnívají se, že jsou v nich kódovány informace, které by se čtenáři měli dozvědět.

Rozdíl ve vnímání drastických materiálů ale jsou. Například artdirektor časopisu Instinkt Jan Kurel jako jediný vnímá to, že je možné, že drastické materiály mají vliv na společnost i jednotlivce, kteří tyto informace získávají. Podle Kurela

40 Příloha 3; Rozhovor s Ondřej Besperátem; str. 99

mohou tyto snímky mít na společnost i jednotlivce negativní vliv například v podobě zkreslení reality. Ostatní fotoeditoři negativní vliv na společnost drastickým snímkům nepřikládají.

Nejméně se publikování drastických fotografií brání Barbora Příhodová, fotoeditorka deníku Blesk, která tvrdí, že čtenáři Blesku na jeho stránkách odlišné snímky, než jaké jsou v jiných médiích, vidět chtějí. Míni tím to, že odběratelé bulvárního deníku od tohoto typu periodika jistou drastičnost očekávají. I Příhodová zmiňuje v rozhovoru některá omezení pro publikování drastických fotografií. Například se brání zveřejňování drastických fotografií s dětmi a zvířaty.

Ondřej Besperát i Jan Kurel se zase shodli v tom, že hranice pro posuzování míry drastičnosti se posunují. Dnes jsme ze zpráv zvyklí získávat mnohem násilnější a krvavější fotografie a záběry, než tomu bylo například před deseti lety. Práh citlivosti se podle nich stále zvyšuje. I Michal Růžička se domnívá, že zveřejnit fotografii, která by mohla výrazně změnit vnímání společnosti je nemožné. Je tomu tak kvůli bezpečnostním opatřením při válečných konfliktech, tak i proto, že dnes drastičnost fotografie nikoho nezarazí. V podstatě se tak shoduje s názory, že hranice pro vnímání drastičnosti snímků se posunuly, a fotografie znázorňující utrpení již nejsou společností vnímány tak citlivě, jak tomu bylo v minulosti.

Rozdíly jsou i v omezení, která si jednotliví redaktoři při zveřejňování drastických snímků kladou. Podle Barbory Příhodové je nemístné publikovat fotografie zraněných dětí a zvířat, takové snímky považuje za příliš citlivé. Jan Bezucha zase považuje za důležité drastické zprávy vyvažovat pozitivními informacemi. Rozdíl při posuzování publikovatelnosti fotografie s mrtvými těly vidí například i v tom, zda je na snímku zachycena oběť násilí, nebo jeho původce:

„Když jsme zveřejňovali, jak bývají v Izraeli útoky buldozery, tak třeba nám nedělalo problém, že jsme publikovali fotografii, kde bylo to převalené auto, byl tam buldozer a byl tam třeba i malý atentátník na zemi, který byl zastřelený, a nad ním se shýbali v vojáci v kuklách a dívali se, jestli u sebe ještě nemá nějakou bombu. Tak to jen symbolizuje to, co jsme si řekli, zaútočil, takhle skončil. Ale zase, že bychom tam třeba dávali mrtvolý lidi z autobusů, těch obětí, to ne. V tomhle případě je to útočník, který prostě skončil, tak to jsme tam měli.“⁴¹

41 Příloha 5; Rozhovor s Janem Bezuchou; str. 115

V. 5.3. Závěrem

Na začátku této práce jsem tvrdila, že nechci rozhodovat o tom, zda brutální a drastické záběry na stránky tištěných médií patří, nebo zda by se redaktoři a fotoeditoři měli jejich publikování bránit. Přírodní pohroma, kterou jsem zvolila jako příkladovou situaci, ve které se redakce musí rozhodnout, zda drastický materiál zveřejní, je ojedinělý a podobný prostor média žádné jiné katastrofě v posledních letech nevěnovala. Vzhledem k rozsahu katastrofy se na stránkách tisku objevilo i přímo úměrné množství drastických záběrů.

Právě vzhledem ke kvantu mrtvol, které se na fotografiích objevily, jsem se přiklonila k názoru, že oproti explicitním zobrazením je využití fotografických metafor působivější, estetičtější i etičtější. Pokud je třeba podat obrazovou informaci o smrti, není důvod, aby tomu tak nebylo za využití možností, jak smrt zobrazit v náznacích či metaforách. Lidský život je nejcennějším a nezpochybnitelným vlastnictvím každého člověka. Hmatatelné důkazy o jeho ztrátě mohou být provázeny celospolečenským posunem hodnot, což by se mohlo projevit i v společenských normách (Fishman, 2003: 67).

I s ohledem na právo na informace, považuji za žádoucí, aby se při výběru fotografií vždy dbalo na to, aby byl obrazový materiál vkusný, lidský a důstojný. Fotografie totiž čtenáři vnímají rychleji než text. Nemohou se tedy na rozdíl od textových informací rozhodnout, zda si jej přečtou, či ne. Obrazové zpravodajství proto působí na každého, kdo do periodika nahlédne. Tím více je apel na jeho etické kvality naléhavý.

Možnosti, jak informovat o drastických událostech, zmiňuje v rozhovoru s Janem Jirákem fotograf Pavel Štecha: „*Například nebudu fotografovat techniku smrti, ale třeba vyfotím lidi, kteří se na skákající dívku z Nuselského mostu koukají jako na divadlo,*“ (Jiráček, 1996: 16).

Kromě naprosto základních pravidel, jakými jsou nezasahování do fotografovaných situací nebo jejich aranžování, jsem toho názoru, že by se při výběru snímků do médií měla dodržovat i další pravidla. Zpravodajské prostředky by neměly podléhat komerčnímu tlaku a publikovat to, co zákazníci kupují. Naopak by se měly snažit na svých stránkách zachovávat společenské normy, jakou je v dnešní době například tabuizace smrti, a udržovat vkus a morální status.

Z hlediska tradiční představy, že mrtví mají i po smrti právo na důstojnost a toho, že obrazy mrtvol nejsou v současnosti považovány za estetické (Jiráček, 1996: 10),

byly fotografie zveřejněné ve všech zkoumaných médiích drastické a neodpovídající společenskému naladění. Pokud explicitní zobrazení smrti opravdu chápeme jako tabu, nemělo by se na stránkách novin a časopisů objevovat vůbec. Najít hranici toho, co lze považovat za explicitní zobrazení smrti či násilí, je ale obtížné. Může to být zastřelený člověk, detailní záběr na průstřel v jeho těle, zetlelé údy, záznam popravky, nebo čtvrcené nemluvně.

Právě proto, že etické otázky týkající se obrazových materiálů jsou komplikované a nejednoznačné, se domnívám, že na výběr fotografií by měl být v médiích kladen větší důraz. I rozhodnutí celé redakce ohledně zveřejnění problematického záběru nepovažuji za kvalifikované. Práce fotoeditora by podle mého názoru měla být chápána jako speciální profese, která vyžaduje zkušenosti, vnímavost a citlivost i důkladnou znalost etických problémů. Proto se domnívám, že k jejímu výkonu by měly své studenty připravovat již žurnalistické fakulty a katedry.

Jak jsem několikrát uvedla, obrazový materiál má na příjemce sdělení veliký vliv. Proto je jeho výběr tolik citlivou a závažnou záležitostí. Média mají silný vliv na vytváření morálních postojů i vývoj společnosti (Coleman, 2003: 40). Protože je morální myšlení svázáno se zkušeností, kterou zprostředkovávají i média, musí zpravodajské prostředky nést zodpovědnost za morální formování společnosti. Proto by se výběr choulostivých materiálů neměl podceňovat a jeho selekcí by se měli zabývat specializovaní a poučení pracovníci médií.

Více než 75 procent lidského vnímání tvoří právě to vizuální (Newton, 2003: 85). Od té doby, co se stalo stejně významným nositelem zpravodajských informací, by se proto jeho etickým otázkám a aspektům měla věnovat srovnatelná pozornost, jaká se věnuje zpravodajským textům. Fotografové a editoři by neměli být jen zručnými řemeslníky perfektně ovládajícími své řemeslo. Informace, které tito redaktori přinášejí, mají stejnou váhu, ne-li větší, jako psané i mluvené slovo. Fotografové a obrazoví editoři, kteří se orientují jak v technických a etických aspektech fotografování, tak i ve složitých mediálněetických otázkách, jsou dnes již nezbytným prvkem každého periodika.

RESUMÉ

Z hloubkových rozhovorů i z praktické části práce vyplývá, že přístupy jednotlivých redakcí k drastickým materiálům se odlišují. Bulvární tisk své stránky zaplnil snímky celebrit v kombinaci s apokalyptickými záběry. Jeho zájem o postižené oblasti poměrně rychle utichl. Hodně obrazového materiálu k pohromě publikovaly i běžné deníky. Kvalita jeho výběru ale nebyla u periodik z této skupiny stejná. Nejméně se tsunami věnoval seriózní tisk. Fotografie pokrývající událost zde byly vybírány citlivě a v souladu s etickým kodexem redakce. Některé publikované snímky byly ale velice drastické.

Oba zkoumané týdeníky tsunami věnovaly srovnatelný prostor. Míra drastičnosti u časopisů byla ale velmi rozdílná. V prvním z nich se fotografie zobrazující krev, smrt či utrpení objevovaly výjimečně. V druhém nebyly krvavé záběry a fotografie zachycující mrtvá těla výjimkou. Vysvětlením by mohla být existence etického kodexu prvního z časopisů. Při hloubkových rozhovorech ale vyšlo najevo, že kodex nikdo z redakce nezná. Výběr snímků tedy spočívá, stejně jako u druhého z týdeníků, na rozhodnutí redaktorů.

Výzkum potvrdil, že redakční etické manuály na postup redakce vliv nemají. Některé z deníků, které manuály mají, zveřejňovaly fotografie v rozporu s nimi. Jiné deníky, které etickým kodexem nedisponují, na stránky noviny vybíraly velice distingované a decentní snímky.

Vliv obrazových editorů na zveřejňování nebo nezveřejňování problematických fotografií v redakcích také není zásadní, ačkoliv za kvalitu a hodnoty obrazového zpravodajství by měli být zodpovědní právě oni. Z hloubkových rozhovorů vyšlo najevo, že podobu obrazového materiálu v novinách ovlivňují textoví editoři. Jsou to oni, kdo vybírá témata, jež budou mít obrazový doprovod. I na posuzování míry drastičnosti fotografie a vhodnosti jejího zveřejnění se podílí celé redakce.

Výběr tak emotivní složky zpravodajství, jakým je fotografie, nemá podléhat komerčnímu tlaku. Redakce by kvůli čtenářskému zájmu drastické fotografie publikovat neměly. Na svých stránkách by se naopak měly snažit zachovávat společenské normy, jakou je v dnešní době například tabuizace smrti. Pokud explicitní zobrazení smrti opravdu chápeme jako tabu, nemělo by se na stránkách novin a časopisů objevovat vůbec.

SUMMARY

The results of depth interviews and the study imply, that there are differences among the attitudes of each editor's offices. Daily tabloid flooded its pages with pictures of celebrities combined with apocalyptic views. Its interest in affected areas died away quite promptly. A lot of pictorial materials covering the calamity published common daily papers. The quality of the selection in this group of periodicals was not the same. The reputable daily papers addressed itself to tsunami at the least of all researched journals. Photographs covering the event were selected sensitively. Some of them, however, were very drastic.

Both of the weekly journals dedicated a comparable place to tsunami. But the rate of brutality was very different. In the first of weekly papers photographs capturing blood, death or distress appeared rarely. In the second of them bloody shots and sights of corpses weren't exceptional. Existence of an ethical code in the editor's office of the first journal could explain the difference. But in the depth interview came out, that no one knows this code. So that the selection of photographs rely on the editor's choice exactly as in the second editor's office.

The research has affirmed, that ethic codes have no effect on the editor's offices policy. Some journals, which have an ethical code, published photographs inconsistent with them. Other journals, which dispose not of such a code, selected very decent and distinguished photographs for the pages of the paper.

The influence of photoeditors to the questions about publishing or not drastic materials is not crucial, although it shall be photoeditors, who are responsible for the content and quality of the pictorial reporting. The depth interviews showed, that the appearance of pictorial material in journals influence text editors. It is them, who choose which story should be covered with photographs and which story should not. Also on the decision about the rate of brutality of photograph and if it is proper to publish it participate all the editor's office.

Selection of such a emotive component of newscast as photography shall not be liable to commercial pressure. Editor's offices should not publish brutal photographs because of the reader's interest. In contrary, They should adhere on their pages social norms as taboo of death. If we really consider explicit depiction of death as taboo, it should not appear in the journals at all.

LITERATURA A PRAMENY

VI. 6. 1. Literatura

- ANZENBACHER, Arno. Úvod do etiky. Praha : Academia. 1994. 292 s.
- ARNHEIM, Rudolf . Dvojitá autenticita fotografického média. Listy o fotografii č.3. Opava : Institut tvůrčí fotografie, FPF Slezská Univerzita v Opavě. 2001. s. 10
- BRILL, Steven. Curiosity vs. Privacy. *Brill's Kontent*. New York, NY : Brill Media Ventures. October 1999. s. 98-109
- COLEMAN, Renita, WILKINS, Lee. Moral Development: A Psychological Approach to Understanding Ethical Judgement. *The Handbook of Mass Media Ethics*. New York : Routledge. 2008. 398 s.
- EVANS, Harold. Pictures on a Page. Belmont, Calif. : Wadsworth Pub. 1978. 296 str.
- FISHMAN, Jessica M. News Norms and Emotions: Picture of Pain and Metaphors of Mistress. *Image Ethics in the Digital Age*. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press. 2003. 370 s.
- FLUSSER, Vilém. Moc obrazu. Výtvarné umění 3-4. Praha : Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění. 1996. 252 s.
- GALTUNG, Johann, RUGE, Mari. The Structure of Foreign News. *Journal of Peace Research*. No. 1. 1965. s. 64-90.
- JIRÁK, Jan, KÖPPLOVÁ, Barbara. Média a společnost. Praha : Portál. 2007. 207 str.
- JIRÁK, Jan. Rozhovor s fotografem Pavlem Štechou. *KMIT*, 1996, roč. 3, č. 8.
- JIRÁK, Jan. Média a násilí: Myjeme si duši rukama od krve?. *KMIT*, 1996, roč. 3, č. 8.
- JURKOVÁ, Marcela. *Diplomová práce* Etika novinářské fotografie a její vliv na vnímání čtenáře. FSV UK. 1995. 133 s.
- KOBRÉ, Kenneth. Photojournalism: The professionals' Approach. Amsterdam : Focal Press. 2004. 416 s.
- KRATZER, Renee Martin; KRATZER, Brian. Photographers as Gatekeepers.: Choosing Between Publishing or Self-Censoring Disturbing Images of 9-11. Miami : Visual Communication Division. 2002. 214. s.
- LABELLE, Dave. Lessons in Death and Life. Publisher : Dave LaBelle. 1993. 106 s.
- LÁBOVÁ, Alena. Základy fotožurnalistiky II. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1990.
- LÁBOVÁ, Alena, OSVALDOVÁ, Barbora. Zpravodajství v médiích. Praha : Karolinum. 2005. 155 str.

- LUTZ, Catherine A., COLLINS, Jane L. Reading National Geographic. Chicago : University of Chicago Press, 1993. 309 s.
- MCQUAIL, Denis. Úvod do teorie masové komunikace. Praha : Portál. 2007. 447 str.
- MORITZ, Marguerite M. Professional Oversight: Policing the credibility of Photojournalism. Image Ethics in the Digital Age. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press. 2003. 370 s.
- MRÁZKOVÁ, Daniela. Příběh fotografie. Praha : Mladá fronta. 1986. 269 str.
- MRÁZKOVÁ, Daniela, REMEŠ, Vladimír. Příběh české fotografie. Praha : Mladá fronta. 1989. 359 s.
- NEWTON, Julianne H. Photojournalism Ethics: A 21st – Century Primal Dance of Behaviour, Technology and Ideology. The Handbook of Mass Media Ethics. New York : Routledge. 2008. 398 str.
- NGUYEN, Thi Phuong Thao. Diplomová práce Fenomén násilí a jeho prezentace v novinářské fotografii. FSV UK. 1997. 95 s.
- NGUYEN, Thi Phuong Thao. Diplomová práce Fenomén násilí a jeho zobrazování v novinářské fotografii. FSV UK. 2000. 242 s.
- O'DOWD, Cathy. The Blood of Photojournalism. Visual Communication Quarterly, 3 (1) [Durham, N.C.] : National Press Photographers Association. 1996.
- PARRISH, Fred S. Photojournalism: An introduction. Belmont, CA : Wadsworth/Thomson Learning. 2002. 390 s.
- PERLMUTER, David D. The Internet. Image Ethics in the Digital Age. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press. 2003. 370 s.
- ROSE, Gillian. Visual Methodologies. London ; Thousand Oaks, Calif. : SAGE Publications. 2007. 287 s.
- RUBY, Jay. Secure the Shadow. Cambridge, Mass. : MIT Press. 1995. 220 s.
- SOLDÁTOVÁ, Lucia, *Diplomová práce* Etika zpravodajské fotografie. FSS MU. 2007. 246 s.
- SCHWARZ, Donna. Professional Oversight: Policing the credibility of Photojournalism. Image Ethics in the Digital Age. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press. 2003. 370 s.
- STRAUSS, Anselm, CORBINOVÁ, Juliet. Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené. Brno : Sdružení Podané ruce ; Boskovice : Albert, 1999. 196 str.
- ŠEBOVÁ, Filipa. *Diplomová práce* Televizní agentura Reuters. FSV UK. 2003.

TOMANOVÁ, Lucie. *Diplomová práce* Moc obrazu a čtvrtá velmoc - Etické aspekty současné novinářské fotografie ("Když obraz lže"). FSV UK. 2005. 81 s.

THOMPSON, Mel. *Přehled etiky*. Praha : Portál, 2004. 167 str.

TRUSINOVÁ, Magdaléna. *Diplomová práce* Proměny zpravodajských hodnot na příkladu užití fotografie ve zpravodajství českých deníků. FSV UK. 2007. 143 s.

VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. *Diplomová práce* Etické aspekty fotografie v éře nových technologií. FSV UK. 2000. 66 s.

WISCHMANN, Lesley. *Dying on the Front Page: Kent State and the Pulitzer Prize*. *Journal of Mass Media Ethics* 2, 2:67-74. Provo, Utah : Brigham Young University, Dept. of Communications. 1987.

Internetové odkazy:

MANOVICH, Lev. www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf [online]. 2001
www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf

ŠOLTYS, Otakar. *Komplexní komunikát a ikonizace mediální krajiny*. pdf. 2004. <http://www2.fhv.umb.sk/Publikacie/2004/Contemporary%20Language%20Communication%20with%20Intedisciplinary%20Connections/3%20JAZYKOV%20C1%20%20KOMUNIK%20C1CIA%20%20V%20%20MASMEDI%20C1LNEJ%20%20SF%20C9RE/257-270%20soltys.pdf> (15. 3. 2006).

Kodexy:

Kodex BBC, resp. BBC Editorial Guidelines. Dostupný na:
<http://www.bbc.co.uk/guidelines/editorialguidelines/onguide/>

Kodex novináře Syndikátu novinářů ČR. Dostupný na: <http://www.syndikat-novinaru.cz/etika/kodex.phtml>

Etický kodex časopisu Týden. Dostupný na:
<http://ceskaskola.cz/Files/Download/kodex.htm>

Etický kodex novinářů MF DNES a iDNES.cz. Dostupný na:
<http://zpravy.idnes.cz/mfdnes.asp?y=mfdnes/eticky-kodex.htm>

Etický kodex National Press Photographers Association (NPPA) (Mezinárodní asociace novinářských fotografů). Dostupný na: http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html

Etický kodex redaktorů vydavatelství *Economia* – Zaslán redakcí

VI. 6.2. Zkoumaná periodika

INSTINKT. 2005. č. 1, 2, 3.

REFLEX. 2005. č. 1, 2.

MLADÁ FRONTA DNES. 27. 12. 2004-10. 1. 2005.

HOSPODÁŘSKÉ NOVINY. 27. 12. 2004-8. 1. 2005.

BLESK. 27. 12. 2004-10. 1. 2005.

LIDOVÉ NOVINY. 27. 12. 2004-10. 1. 2005.

PŘÍLOHY

VII. 7. 1. Seznam použitých fotografií

Instinkt

Obr. 1 - Instinkt 6. ledna 2005; č. 1, str. 6	34
Obr. 2 - Instinkt 6. ledna 2005; č. 1, str. 8	34

Reflex

Obr. 3 - Reflex 13. ledna 2005; č. 2. str. 32-33	37
Obr. 4 - Reflex 13. ledna 2005; č. 2. str. 31	37

Mladá fronta Dnes

Obr. 5 - MF Dnes 28. prosince 2004; str. B2	42
Obr. 6 - MF Dnes 29. prosince 2004; str. B4	42
Obr. 7 - MF Dnes 29. prosince 2004; str. A3	44
Obr. 8 - MF Dnes 30. prosince 2004; str. A3	44
Obr. 9 - MF Dnes 10. ledna 2005; str. A2	42

Hospodářské noviny

Obr. 10 - HN 30. prosince 2004; str. 1	49
Obr. 11 - HN 29. prosince 2004; str. 3	49
Obr. 12 - HN 4. ledna 2005; str. 3	49

Blesk

Obr. 13 - Blesk 28. prosince 2004; str. 2	55
Obr. 14 - Blesk 28. prosince 2004; str. 3	55
Obr. 15 - Blesk 30. prosince 2004; str. 2	57
Obr. 16 - Blesk 31. prosince 2004; str. 3	57

Lidové noviny

Obr. 17 - LN 30. prosince 2004; str. 2	61
Obr. 18 - LN 30. prosince 2004; str. 4	61
Obr. 19 - LN 3. ledna 2005; str. 1	64
Obr. 20 - LN 6. ledna 2005; str. 11	64

VII. 7.2. Seznam tabulek

Tab. 1 - Průměrné hodnoty hlasitosti v MF Dnes podle zdrojů fotografií	40
--	----

VII. 7.3. Seznam grafů

Graf 1 - Podíly fotografií Reuters v MF Dnes podle „hlasitosti“	40
---	----

VII. 7.4.1. Rozhovor s Michalem Růžičkou⁴², fotografem a vedoucím fotooddělení MF Dnes, 1. 4. 2009

Jaká je náplň práce fotoeditora?

MR: *Vědět, co se ten den bude dít. Samozřejmě, že dopředu nevíte vše. Kdyby se třeba tady stala tsunami, dopředu to nevíte. Ale veliké, důležité události, které nemůžete předvídat, se tady opravdu každý den nedějí... No, takže mít přehled, co se bude dít, projet agenturní fotografie, vědět, které můžeme použít, zda je tam něco zajímavého. Podle toho pak rozhodnout, kam poslat naše fotografie. No a pak má taky jedno z konečných slov ve výběru fotek a vliv na vzhled stránky.*

Kdo vybírá náměty na fotografie?

MR: *Tak samozřejmě redaktoři a editoři si říkají, když potřebují nějakou událost pokrýt. Jinak máme plán očekávaných událostí, dneska je třeba velká akce fotbalový zápas se Slovenskem, tak víme, že tam někdo půjde fotit. Většinu věcí samozřejmě nevíte předem. Na druhou stranu, velká překvapivá událost se u nás rozhodně neděje každý den. Takže podle toho, co víme, že se bude dít, rozdělíme fotografům práci, abychom toho pokryli co nejvíc.*

Kdo má poslední slovo ve výběru fotografií, které se dostanou do vydání?

MR: *Fotoeditor a editor vydání, šéfredaktor, nebo editor dané rubriky článku. Prostě fotoeditor a člověk zodpovědný za vzhled novin nebo jejich části celkově. Vložit se do toho můžu i já.*

Jak probíhá výběr obrazového materiálu?

MR: *Tak první a nejzásadnější výběr vytvoří fotograf. To si dneska málokdo uvědomuje, ale fotograf je jedno z posledních povolání, kde člověk může výrazně ovlivnit výsledek své práce. Tím, jak se postaví, jaký úhel záběru vybere. S tím už pak nikdo nic neudělá. Takže zcela zásadní roli ve výběru obrazového materiálu má právě fotograf. Pak se výběr konzultuje s fotoeditorem, který k tomu může mít nějaké připomínky, jako třeba že není úplně ideální používat dlouhou vysokou fotku autobusu a podobné základní věci. Pak si editoři stránky a autoři textů vybírají, které fotky se obsahově hodí k textu, s tím, že se již uvažuje o tom, kolik fotografií na stránce vlastně bude, jak je použít, které vybrat, aby pak stránka vypadalo dobře graficky. A do definitivní podoby můžu ještě zasáhnout já, fotoeditor a šéfredaktor.*

⁴² Při pořizování tohoto rozhovoru mě zklamala technika a nahrál se mi jen začátek rozhovoru. Toto znění proto není kompletní ani úplně přesné, z téměř hodinového rozhovoru si bohužel nepamatuji vše.

Podle čeho rozlišujete, zda použijete agenturní snímky, nebo pošlete na akci vlastního fotografa?

MR: Na zahraniční věci obvykle vlastní fotografie neposíláme. To většinou vybíráme z nabídky agentur – odebíráme Reuters, AP, AFP a z českých ČTK a Profimedia. Ale většinu událostí v Čechách máme pokryté našimi fotografy. Máme totiž nejhustší síť fotografů u nás. V každém kraji jsou dva kmenoví fotografové, kteří pokryjí většinu událostí na našem území. Když jsou dva fotografové opravdu v každém kraji, západočeském, jihomoravském, všude, tak pak můžu říct, že jsme schopni to, co se u nás děje, pokrýt. Že když třeba v Jeseníkách spadne lavina, takže tam někdo, kdo to nafotí, bude. Do zahraničí většinou posíláme fotografie jen na velké akce, které se přímo dotýkají i České republiky, například olympijské hry nebo nějaké mezinárodní utkání.

Kolik celkem pracuje v redakci fotografů? Už jste říkal, že v každém kraji jsou dva, ale třeba v Praze...?

MR: No ano, všude jsou dva, tady v centrální redakci sídlí dohromady fotografové pro Středočeský kraj i Prahu, je nás tu asi devět, deset. No a pak u stolu šéfredaktora sedí ještě čtyři fotoeditoři. My díky té základně máme jednoznačně nejlepší fotografické pokrytí ze všech českých médií. Prostě máme fotografie odevšad a je to znát. Podobné zázemí má u nás jedině ČTK, která má v každém kraji jednoho fotografa. V agentuře ale zase není takový tlak na to, aby byla produkce fotek nějak hodně vysoká, nemají nad sebou ten bič jako my, že musí každý den naplnit noviny.

Může přijít fotograf se svým vlastním tématem?

MR: Určitě. A redakce se fotografie snaží právě tlačit do toho, aby nosili své nápady, co fotit. Přinést vlastní nápad je velice vítané.

Jsou fotografové ve vaší redakci tematicky rozdělení?

MR: No samozřejmě, víme, že někdo je spíš na kulturu, někdo na sport, někdo že fakt dobře fotí portréty, tak se to snažíme využít. Třeba Nguyen Phuong Thao fotí už skoro jen pro magazín, protože dělá dobře stylizované portréty a tak. Ale všichni fotografové jsou schopni kdykoliv vyfotit cokoliv. Jsou to zkušení a dobří fotografové. My už prakticky nepřijímáme lidi, co by neměli praxi. Tady už není čas někomu ukazovat, co jak má fotit. Potřebujeme vědět, že ten člověk ví, co se od něj očekává a že bude vědět, co dělat. My tu máme opravdu jen zkušené fotografy, takže kdykoliv kdokoliv může vyfotit to, co je potřeba. Když to ale jde, snažíme se využívat potenciálu každého z nich.

Může skutečnost, že máte k dispozici obrazový materiál, znamenat, že díky tomu zveřejníte zprávu, kterou byste jinak nezveřejnili?

MR: *No jako takhle, když jde o nějakou velikou akci, jako bylo třeba právě tsunami, kde zahynula spousta lidí, navíc turistů, bylo tam hodně lidí i z Čech, kteří tam trávili Vánoce, tak takový obrazový materiál jistě zveřejníme.*

Já jsem tím spíš myslela, jestli se může stát, že jakákoliv zpráva, která by se do zpravodajství nedostala, se v novinách objeví právě proto, že je zajímavě obrazově pokryta.

MR: *Ale jistě, to se může stát. Je to samozřejmě omezené, nezveřejníme asi zprávu o panovníkovi ze Středního východu, jenom proto, že k tomu máme hezkou fotku. Ale když je zajímavá, kvalitní, dobrá, popisná a výstižná fotka, která mluví sama za sebe, k dispozici, můžeme ji klidně otisknout i bez textu. Je to ale vždy omezené – nemůžeme otisknout cokoli.*

Jak velké povolujete zásahy do fotografií? Myslím tím úpravy tónů barev, nebo vymazání přebývajících končetin...?

MR: *Tak to pozor, my fotky neupravujeme vůbec. To by to pak nebyla zpravodajská fotografie. Samozřejmě, třeba ji převedeme do CMYKu, ale to je normální praxe, aby se daly vytisknout, to dělají všude. A něco jiného je například fotka do magazínu, nebo nějaká, která se nahrává ve studiu. Ale my tady opravdu chceme ukazovat, co se skutečně děje. Kdybychom fotky jakkoliv upravovali, tak už nebudeme ukazovat, to co fotograf skutečně viděl. To bychom pak rovnou mohli upravovat všechno. Takže od té doby, co se fotí na digitál, neupravujeme, protože to nejde. Ostatně velké agentury, koukněte se třeba do stanov Reuters, také neupravují, protože pak by už digitální fotka neměla žádnou výpovědní hodnotu.*

Je etická rovina to, o čem v redakci při posuzování fotek uvažujete?

MR: *My především chceme publikovat kvalitní a dobré fotografie, které lidem něco řeknou. My nechceme samoučelně šokovat, není důvod ukazovat nějaká ohořelá těla. My potřebujeme, aby fotografie na lidi zapůsobila, aby byla emotivní, něco říkala. Fotografie mrtvoly toho mnoho neřeknou. Ale příběh. Zrovna u té tsunami je to vidět. Když jsme tady v redakci projížděli fotografie a narazili jsme na tu, kdy žena leží na písku a oplakává své mrtvé dítě, řekli jsme: „Ta určitě bude na World Press Photo,“ a ona to za pár měsíců dokonce vyhrála – takže získala ocenění na novinářské (s důrazem) půdě. My si tu fotografii taky vybrali na titulní stranu⁴³. Bolest té matky, která přišla o dítě, je mnohem silnější a říká mnohem víc o tom, co se tam stalo, než záběr na celou pláž mrtvol. Podobně to bylo třeba po útocích na World Trade Center. Na titulní*

43 Fotografie nebyla na titulní straně MF Dnes, ale jen sešitu C 11. ledna 2005

straně jsme měli velice emotivní fotografii, kdy hasiči zvedali vlajku. Ty ostatní fotografie, jsme uveřejnili také, ale až na druhé, třetí straně. To, co nám přišlo důležité říct, bylo právě na téhle fotce. Ale ještě jednou musím říct, on opravdu není důvod ukazovat nějaké drastické záběry, jako to dělá třeba Právo, které si naopak vždycky najde nějakou samoučelnou fotku, na které právě je něco šokujícího.

Může mít podle Vašeho názoru drastická fotografie negativní vliv na společnost?

MR: Ne, to nejde. Když dnes žijeme ve světě plném násilí, které vidíte doslova všude. Můžete se koukat na válku v přímém přenosu, když zapnete televizi. Pak jedna fotka nic neudělá. Takový to, že jedna hodně výrazná fotka změní náhled lidí na válku, jako tomu bylo ve Vietnamu. To už nejde. Poslední válka, kam jste mohli jet, být tam a fotit, byla ta na Balkáně. Pentagon si hodně hlídá, které novináře s sebou vezme, a které ne. Stejně tak česká armáda. A bez nich se dnes do válečných území ani nedostanete. A ani když tam jedete s vojáky, nikam vás nepustí. To, že vás s sebou berou, znamená, že za vás přebírají zodpovědnost a podle toho se chovají a musíte se podle toho chovat i vy. Když bude něco nebezpečného, nemůžete počítat s tím, že se tam s vojáky dostanete. Už to takhle bylo vlastně za války v Perském zálivu. Nikdo se tam nedostal, jenom CNN, ale ta jela s konvojem na tancích a přímo se války účastnila. Vepředu vybuchla bomba, hned to komentovali, lidé to v tom samém okamžiku viděli na svých obrazovkách. V dnešní době už nikoho nic nepřekvapí a nevidím důvod, proč neukazovat svět takový, jaký je. Prostě jde pořád o náboj, který fotografie má. Třeba koukat se na počůraného chlapce při tom, když ho sociální pracovnice odvádí od rodičů, jaké jsme tu třeba měli, také není nic příjemného. Ale v těch fotkách byly emoce, v očích těch lidí byl děs, a tohle bychom měli ukazovat a vidět, abychom si uvědomili, tohle je svět, ve kterém žijeme, tohle se děje. Nebo třeba, můžu s tím něco udělat. Taky bych nechtěl, aby tu fotku všichni viděli, kdybych byl chlapcem, kterého vytáhnou ze školy, vlečou pryč a on neví, co s ním bude. Ale když je ta fotografie dobře udělaná, má smysl ji ukazovat.

Existuje podle Vás veřejný zájem, který by ospravedlňoval záběry mrtvých těl – například právě při tsunami?

MR: Ale ano. Neuvědomíte si, co se tam stalo, dokud to opravdu nevidíte. Zemřelo tam tolik lidí, vznikly tam neuvěřitelné škody na majetku, a jenom proto, že tamní vlády nezvládly práci s bezpečnostními systémy a nebyly na to připraveny. Lidé se o tu oblast, kde navíc v době, kdy se to stalo, bylo spousta Evropanů a i Čechů – takže zájem o informace byl obrovský – začali více zajímat. To rozhodně je veřejný zájem. Ale ještě to neznamená, že za každou cenu zveřejním fotografii mrtvých dětských těl s detailem.

Myslíte, že způsob zobrazování té katastrofy by byl stejný, kdyby se to odehrálo v západním světě? Narážím na to, že by si novináři více uvědomovali možnost toho, že někdo uvidí mrtvolu někoho blízkého, o kom třeba ještě nevěděl, že je mrtvý?

MR: Já si myslím, že by to bylo stejné.

Co pro Vás znamená dobrá fotografie?

MR: To je strašně relativní. Musí prostě něco sdělovat, něčím se lidí dotknout, ale je hrozně těžké říct, co na ni musí být, jak musí být vyfocená. To je pokaždé jinak.

Spiše jsem tím myslela, v jakých kategoriích fotografií posuzujete, co vše musí splňovat, aby byla podle Vás dobrá, použitelná. Například určitou estetiku, emoční náboj, etickou normu...

MR: No samozřejmě, fotografie musí mít určité kvality, ale nejdůležitější je pořad to, co říká. Když její obsah bude jasný a důležitý, tak ji uveřejníme, i když tam třeba bude mrtvé tělo, když to nebude samoučelné. Ale to my opravdu neděláme, nepotřebujeme mít na titulní stránce kus uhořelého těla, abychom prodali výtisk. Něco vám ukázu. (Přejde ke stolku s časopisy a novinami a ukáže mi titulní stránku časopisu Photojournalism s ohořelým fotoaparátem na bílé titulní stránce.) Víte, co tohle je? Tak si to přečtete. To je to, co zbylo z jednoho fotografa, co vběhl do World Trade Center a uhořel tam. Tady vidíte, co se zachránilo z negativu – ještě nefotil na digitál. Tak to mi přijde opravdu dobrá titulní stránka. Tohle jsou fotografové, kteří tam toho hodně vyfotili, a tohle (ukáže na fotografii skupiny fotografů) je James Nachtwey, nejlepší válečný fotograf, ten toho taky hodně vyfotil. Je tu fotografie, hořícího WTC, ke kterému se Nachtwey blížil, šel kolem kostela, tak to vyfotil skrze kříž, to je také velmi působivé. A tohle je ta fotka, co jsme taky měli na titulní stránce, nesmírně působivé, vyvěšování vlajky USA na Ground Zero. A tohle, tohle prostě musíte vidět, abyste si uvědomili, jaká hrůza to tam musela být, když ti lidé radši skočili ven z takovéhle výšky, než aby tam zůstali. To musíte vidět, jinak nepochopíte. Ale tuhle fotku bychom už třeba nedali na titulní stranu, ale někam dovnitř, třeba na třetí stránku. (Mluví o fotografii, na které je zachycen letící člověk, který vyskočil z hořícího WTC při pádu.) Tak takhle bych si asi představoval dobré fotografie. Nebo tady (vytáhne ze skříně knihu Czech Press Photo), tohle je hodně dobrý, si člověk aspoň uvědomí, co se za tu dobu všechno dělo. (Nalistuje stránku s válečnými konflikty.) Třeba tady, i když je tam mrtvola, ta fotografie vlastně nic neříká, ale tady (ukáže na vedlejší stránku se Šibíkovou fotkou), když vidím malého kluka, kterého napřed zfetujou a dají mu do rukou flintu, aby šel zabíjet, tak když tohle vidím, tak mi to o těch válečných hrůzách řekne mnohem víc. Já bych teda stoprocentně

vybíral tohle fotku. Ještě něco vám ukážu... (nemůže to chvíli najít, pak nalistuje pasáž s fotografiemi z povodní v roce 2002), tohle je moje fotka, kterou jsem fotil v Terezíně. Mohl jsem to blejsknout zezdola, zatopený Arbeit macht frei a konec, ale mně přišlo mnohem zajímavější to vyfotit letecky a je to tak mnohem méně prvoplánové.

Vnímáte nějaké rozdíly mezi fotografiemi do deníku a do týdeníku?

MR: Jistě, oni mají víc času a již nepotřebují, aby jejich fotky byly popisné. V deníku se pracuje mnohem rychleji. Každý den musíme noviny nějak zaplnit a zároveň potřebujeme lidem říct, co se děje, takže potřebujeme fotografie, které mají vysokou zpravodajskou hodnotu. V týdeníku se už můžete zaměřit více na estetiku a emotivní náboj fotek.

Máte nějakou vlastní škálu, kterou byste měřil negativní náboj fotografií? (Vysvětlím příklad pojmu „hlasitosti“ Jessicy M. Fishman.)

MR: Ne, nic takového nepoužívám, ani nad tím nepřemýšlím. Chci vybírat dobré fotografie, které ale musejí být vkusné. Když to uděláte jemně a inteligentně, můžete ukázat cokoli. Mrtvolu jen pro to, abychom ukázali mrtvolu, která ostatně může být všude, nechceme.

Mohl byste ještě odůvodnit u několika příkladů fotografií, proč jste vybrali k publikaci právě je?

(Nejdříve si prohlédne všechny fotografie z mého výběru, pak je komentuje)

29. prosince 2004, strana A3 – MR: Vždyť to je hrozné, tam jezdí turisté, ráj na zemi, před chvílí se tam lidé opalovali, teď je to tam poseto mrtvolami. To není samoúčelné, nejsou tam žádné detaily na mrtvé lidi, jen je to fotografie, bez které neuvěříte, jak moc hrozné a veliké muselo být to, k čemu tam došlo.

29. prosince 2004, strana B3 – MR: I tohle. Prostě kam se jezdilo na rekreaci, kde se lidé slunili, z toho jsou teď pohřebiště. Ten muž kope hrob, a ani neví pro koho. To je podle mě hodně výrazná fotografie.

29. prosince 2004, strana B4 - MR: A tady, ta fotografie je malá, ta stránka by se asi dala vyřešit lépe, je tu nějak nevýrazná, zapadlá. Ale kontrast živých a mrtvých je taky hodně silný.

30. prosince 2004, strana A3 - MR: Celý svět hledá své mrtvé. Takhle to tam vypadalo, tohle je skutečnost, to si žádný fotograf nevymyslel, lidé tam chodí a hledají mezi tou spoustou zdeformovaných těl své blízké. Ta fotka nelže, tohle se stalo, tak proč to neukázat.

28. prosince 2004, strana B2 - MR: *Umíral tam každý, rodiče přišly o děti, děti o rodiče, někteří o celou rodinu. To se taky stalo, to bez fotografie neucítíte, že přijde vlna a vy zůstanete sám.*

3. ledna 2005, strana A2 - MR: *Tohle je podle mě taky důležitý, lidi se tam najednou, místo toho aby popíjeli u baru, houpou jak kuželky. Bylo to náhlé, nikdo nemohl utéct. Takovou rychlost, musíte vidět, abyste jí uvěřili.⁴⁴*

Děkuji za Váš čas!

VII. 7.4.2. Rozhovor s Janem Kurelem, od roku 2007 artdirektorem časopisů Týden a Instinkt; 1. 4. 2009⁴⁵

JK: *Takže vás zajímá, jakým způsobem se připravuje fotografická podoba časopisu? Bud' se nějaké téma fotí, takže už třeba dopředu víte, že se bude dělat rozhovor, s kým se to fotí. Takže to jsou případy, kde nedochází k žádným problémům, protože většinou lidé souhlasí a přímo ví, jaká ta fotka bude, už si ji dneska může prohlídnout na digitálu. Dokonce se někdy stává, že fotografovaná osoba už nějaké fotky vyčlení, které nemůžou být zveřejněny. Třeba si nepřeje, aby fotografie tohoto typu vyšly, a je na vzájemný dohodě, jestli je tam dáme, nebo ne. A většinou nikdo nechce uveřejnit fotku proti vůli fotografovaného. Takže tam je to v pořádku. A pokud jde o zpravodajský fotky z nějaké akce, která se odehrává, nebo reportážní fotky, tak tam je to taky jednoduchý. Přijdou fotografie od našich fotografů a ty se použijou. Maximálně se někdy doplní fotkama z agentur, pokud se ukáže, že třeba agentury mají fotografie z míst, kde náš fotograf nebyl, a stojí za to tam tu fotku mít, tak se do čísla dá. Ale snažíme se, pokud to jde, používat fotky našich fotografů.*

Takže agenturní fotografie používáte jenom u případů nebo u témat, ke kterým se redakční fotografové nedostali?

JK: *Někdy je třeba nějaká událost, na kterou pošleme jednoho člověka. A agenturních fotografií tam je třeba patnáct. A na místech, kde se stalo něco důležitého, a náš*

44 Komentáři k některým fotografiím se Michal Růžička vyhnul.

45 S Janem Kurelem jsem se sešla v kavárně. Ještě než jsem začala nahrávat, tak se mnou mluvil o praxi s používání etického kodexu časopisu Týden. Přepis toho, co mi řekl, uvádím zde, ale jde jen o rekonstrukci, jeho slova nahraná nemám. *"Tohle vás bude zajímat. Já jsem po vás ten kodex chtěl, protože se o něm ví, všichni vědí, že existuje, ale nikdo vlastně nemá jeho přesnou podobu. Ten kodex je hrozně starý a nikdo už vlastně neví, co v něm je, takže se vlastně prakticky nepoužívá."* (Na žádost Jana Kurela jsem mu před naším setkáním etický kodex časopisu Týden posílala.)

fotograf tam zrovna nebyl, tak v takové situaci se šáhne k fotce od někoho jiného. To je asi normální.

Může se v Instinktu stát, že bude zveřejněna fotografie, která je zajímavá, ale která se váže k události, o které byste jinak neinformovali?

JK: *Konkrétní případ je Zaostřeno, což je první dvojstrana na začátku čísla, pro kterou je určující kvalita fotky, zda bude uveřejněna nebo ne. A až potom se k té fotce píše zpráva. To znamená, že někdy se stane, že je událost, která je už dopředu braná tak, že se z ní udělá Zaostřeno, aby to dramaturgicky zapadlo do časopisu. Teď třeba byla cena Thalie, a věděli jsme, že ji chceme mít vyřešenou jako Zaostřeno, a dál se o ní už nebudeme v časopise zmiňovat. Takže fotograf pořídil fotku z Thalie, my ji uveřejnili a popsali jsme tu událost fotograficky. Někdy se to stává i obráceně. Jindy se zase vyberou nejzajímavější fotky z agentur z celého světa, které se nahromadily za týden, a z toho se vybere fotka, která má největší sílu nebo vypovídací hodnotu o něčem. Nebo nejlépe zapadá do koncepce čísla, aby také vyvažovala to, co se děje v další části časopisu. Když je třeba něco dramatického či vážnější téma časopisu, snažíme se to odlehčit fotkou. A potom je fotka určující pro zprávu.*

Může se tohle stát i v jiné rubrice než je Zaostřeno? Že třeba na základě fotografií vašeho fotografa dodatečně vznikne reportáž?

JK: *Ano, ale bývá to domluveno dlouho dopředu. Nestane se to u čísla, které se právě vyrábí. To by to muselo být něco naprosto výjimečného.*

Kdo v redakci Instinktu určuje a vybírá náměty pro fotografie?

JK: *Jednak fotografové, kteří pro MEDIACOP⁴⁶ pracují, mají svá vlastní témata, na kterých průběžně pracují. Pokud mají nějaký ucelený soubor a my víme, na čem pracují, tak je domluveno, že ten soubor v Instinktu uveřejníme jako Fotoeditorial. Takže fotografové mají některé věci rozpracované na rok a my víme, že někdy to doběhne. A i na poradě se domlouvají fotky, vznikají tam nápady na Fotoeditorial, není to jen o tom, že by si to vymýšleli sami fotografové, ale nápad může přinést kdokoliv. Ti lidé s tím jen musí souhlasit, takže to musí být hezké nebo zajímavé a musí to někoho bavit a všichni musí pocit, že je to dobrý nápad. Ten, komu to nejvíc vyhovuje, se toho ujme a pak to nafotí.*

Částečně tedy práce fotografů vychází z jejich vlastních nápadů a částečně z domluvy s textovými redaktory?

46 MEDIACOP je vydavatelem časopisů Týden a Instinkt

JK: *Jednak to jsou třeba rozhovory, kde je jasné, že se musí nafotit nějaká osoba. Nebo se fotí reportáž s konkrétními lidmi, nebo na konkrétním místě. A někdy jde o záměrně fotograficky vymyšlené a zadané témata. Měli jsme třeba takovou věc, že jsme vzali fotografie Annie Liebovitz pro Rolling Stones. Pro časopis Rolling Stone s kapelou Rolling Stones, a my jsme si řekli, že uděláme paralelu těch fotek, vzali jsme kapelu Monkey Business, a ta se stylizovala do podobných situací podle původních fotek a nafotilo se to znova. Takže to bylo přímo udělaný jako zadání. Domluvili jsme se s fotografem a zprodukovala se takováhle věc. Ale to se nedělá moc často. Přesto je možné takovýhle způsobem také pracovat.*

Kdo ve finále rozhoduje o tom, které fotky budou a které nebudou, zveřejněny?

JK: *Poslední slovo má šéfredaktor.*

A před tím fotografie projdou rozhodováním koho?

JK: *Tak většinou to funguje tak, že fotky vybere fotoprodukční, která je vybírá buď z fotoagentur, nebo i od našich fotografů, udělá nějakou první selekci, kterou dá k dispozici grafikům a mně. A po dohodě s autorem se vyberou fotky, které se vyberou na stránky. A potom probíhá druhé schvalování, kdy se znovu debatuje nad materiálem, zda je to vhodný z grafického hlediska, třeba jestli se mají kombinovat zrovna tyto dvě fotky, jestli to je věcně správný. Do toho potom vstupuje artdirektor, vstupuje do toho šéfredaktor a může do toho vstoupit kdokoliv další, kdo má nějakou věcnou připomínku, proč se tam třeba nehodí ta nebo ona fotka, a proč by se měla zaměnit za nějakou jinou. To už probíhá v užším kruhu – asi tak šéfredaktor, zástupce šéfredaktora a já.*

Které agentury odebíráte?

JK: *Teď pracujeme s ČTK, Profimedií a to je teď všechno. Dřív jsme používali AP a Isifu, ale teď používáme jenom tyto.⁴⁷*

Kolik v redakci Instinktu a Týdne pracuje fotografů?

JK: *Redakce Instinktu a Týdne má stejný tým fotografů, to je tým lidí, který pracuje pro celý MEDIACOP, a myslím, že jich je šest, nebo sedm, všichni jsou uvedeni v tiráži.⁴⁸*

Jak velké zásahy do zpravodajských fotografií povolujete?

JK: *U reportážních fotek se dělají úplně minimální zásahy. Nebo vlastně se nedělají zásahy, fotografie se jenom upravuje tak, aby byla správně vyvážená a aby v tisku dobře vyšla, to je úplný standard, to se dělá u všech obrázků. A někdy se třeba udělá, ale to se dělá opravdu výjimečně... Řekněme, že na fotce je pět postav, jedna je důležitá, a za ní*

⁴⁷ Následně Jan Kurel doplnil tuto informaci emailem – Instinkt odebírá i Reuters, All Photo a Corbis

⁴⁸ V tiráži Instinktu jsou uvedeni Tomáš Nosil, Robert Sedmík, Jan Schejbal, Karel Šanda, Robert Zlatohlávek a Lucie Pařízková

je těsně nečitelná jiná postava, která je už rozmazaná a vykukuje jí kousek ruky za hlavou, nebo něco takového. Tak někdy se ta ruka, nebo prst, nebo loket vymaže a dá se tam barva pozadí, aby to nerušilo. Ale to se dělá opravdu... Takhle, za tu dobu, co jsem v redakci, jsme to už párkrát udělali, ale je to výjimečný.

Hraje při výběru fotografií nějakou roli etická rovina fotografie?

JK: Já myslím, že ten první filtr, který máme, spoustu fotek vyřadí automaticky tím, že to v podstatě nejsou dobré fotky. Když je ta fotka dobrá, nebo má silný emoční náboj, nebo zobrazuje něco důležitého, tak to je nejdůležitější, aby tu fotografii vůbec mělo smysl dávat do časopisu. Protože my ten prostor chceme zaplnit tím nejlepším, co můžeme čtenáři nabídnout. Takže to je první filtr. A spousta fotek, na kterých jsou třeba brutální záběry, tak to se v podstatě v Instinktu neobjevuje. My takové fotky ani nemáme zájem uveřejňovat, to prostě neděláme. Teď třeba vyšla fotka, v posledním Instinktu, kde je záběr nabouraného auta ze závodu z Valašský Revue, ale nejsou tam přikrytá těla, i když jsme tu fotografii k dispozici měli, ale zvolili jsme fotku, kdy se to auto, teprve blíží k těm lidem. Kde je vidět, že k té situaci teprve dojde, a pak je tam malá doplňující fotka, kde je teda to auto již nabourané a v pozadí je vidět sanitka. Takže se ani nemuselo uvažovat nad tím, jestli uveřejníme fotku, kde jsou vidět přikrytá těla, protože už byla vyřazená. Ten důvod, proč tam není, je ten, že není důležitý zobrazovat tohle, ale jde tam o něco jiného. Důležitější je ukázat situaci, ještě před tím, než k nehodě došlo. Mně to přišlo zajímavější, než ta další fotka. Kdybychom třeba tuhle fotku neměli, a na té fotce bylo něco důležitého pro to, co se stalo, a co by ta fotka mohla jako jediná zobrazit, tak bychom ji tam třeba dali, ale my takovou fotku k dispozici neměli, takže tahle byla vyloučena.

To znamená, že důležitější je obsah a aktualita fotky, a teprve potom se uvažuje o tom, jestli tam není jiný problém?

JK: Tím, že nejsme zpravodajský časopis, tak těch případů je málo. Jednou jsme na titulce měli fotku z teroristického atentátu na hotel Marrriot. Bylo tam vidět, jak vyvádí jednu z obětí v doprovodu záchranářů, bylo vidět, že tomu člověku teče krev z hlavy. Tak to jsme hodně zvažovali, jestli ji dát na titulní stranu, nebo ne, a připadalo nám, že ta fotka je hodně silná, nosná, a že je dobrý ji tam dát a ukázat lidem, že to co se stalo, je hrůza. Tak třeba u tohodle jsme takové rozhodnutí udělali. Ale to je jednou za rok, nepamatuju si, kdy by byla na titulní straně Instinktu fotka podobného typu.

Napadá mě, redakce Týdne má průzkumy dokázáno, že když je na titulní stránce nahé tělo, tak že se zvýší prodejnost vydání. Má něco podobného zjištěno Instinktu?

JK: *Tak my samozřejmě víme, kolik se kterého čísla prodalo, a co bylo na titulní straně. Takže víme, co lidi zajímá, a co ne. Ale ta fotka samotná není jediné, co má tuto sílu. Nezáleží až tolik na tom, jestli je ten člověk nahatej, nebo ne, ale spíš co může lidem říct. Ještě je to samozřejmě v doprovodu nějakého haedlinu, to znamená hlavního titulku na stránce, to funguje dohromady. Fotka samotná je důležitá, aby člověka upoutala, ale další věc je, co za tím je, co ti lidé můžou dostat, co se můžou dozvědět. Není to tak jednoznačný říct. Nejvíc lidi zajímá, pokud je tam nějaký silný příběh. Buď je to rozhovor s někým, s kým dlouho rozhovor nebyl, a momentálně se kolem něj něco děje. Něco, co není úplně banální, jako třeba pan Kaplický, tak pokud se udělá titulní strana s panem Kaplickým, nebo co jsme měli teď s Evou Jiříčnou, tak lidi to zajímá a titul s paní Jiříčnou se prodával výborně. Byl tam výborný rozhovor s paní Jiříčnou, bylo tam hodně nových informací a tohle funguje. Silný příběh, člověk, co není hloupej, co má co říct, potom to funguje. Může to být teda i událost, ale u Instinktu dobře funguje, když je to spojeno s nějakou osobností. Nebo i téma – sex třetí generace. To bylo téma, které jsme měli nedávno, a taky to bylo dobrý. Na titulu byl starší muž se ženou, nebyli odhalení, ale bylo vidět, že jsou v posteli, bylo tam vidět, že se drží pod dekou, a to byl taky titul, který se dobře prodal. Tohle téma lidi zajímá, moc se o něm nemluví, lidi se o něm možná baví mezi sebou, ale není to nijak otevřený, takže to taky bylo dobrý.*

Jak veliký je kladem v Instinktu důraz na fotky?

JK: *Fotky jsou hned za informací. Důležitý je, o čem text je, musí mít hlavu a patu, musí byt zajímavý a smysluplný, aby v časopise byl, a hned na druhým místě je, aby byl dobře fotograficky doprovobený. Takže fotky jsou hodně důležitý.*

Je veřejný zájem na tom publikovat fotografie utrpení, nebo naopak mohou mít negativní vliv na společnost?

JK: *Myslím, že je důležitý, kolik se takových fotek používá, množství. Když se to používá s citem a střídě, tak to může vyvolat pozitivní zpětnou vazbu, že to člověka donutí se zamyslet nad tím, co dělá, jakým způsobem se chová, jaké to může mít následky. Ale když je takových fotografií moc, tak se to vlastně devaluje a začne to být běžný a člověk ztrácí rozlišovací schopnost mezi zkušeností z reality a obrazu... Stejně jako ve filmu nebo v počítačový hře, když člověk vidí násilí hrozně často, tak má zkreslený pohled na to, co se děje ve skutečnosti. Má pocit že vydrží víc, že spadne ze třetího patra a nic se mu nestane, že nabourá autem a nic se mu nestane, a přitom to tak není. A je to tím, že těch obrazů je hrozně moc. Je to přesycený, takže se zkresluje reálný pohled. Pak když*

se mu stane něco v realitě a nabourá ve třiceti kilometrech za hodinu do stromu a zjistí, že je úplně mimo, v šoku, že nemůže vůbec nic dělat, tak si uvědomí, že to, co si celou dobu myslel na základě informací, kterých měl celou dobu dostatek, tak že je úplně mimo běžný život.

Takže takovéhle fotografie je ve veřejném zájmu ukazovat, ale tak, aby to nevyvolávalo falešný dojem o realitě?

JK: Akorát že problém je v tom, že řekněme, že jedny noviny ukážou jednu fotku, a druhý noviny taky jednu fotku, další taky, a tím, že je mnoho různých médií, tak takovýchle obrazů se i tak vyskytne velice vysoký množství. A lidi si pamatují víc takovýchle situace, a tak mají potmě pocit, že jich je v médiích moc. A věci, které jsou běžné, vypouštějí, a pamatují si tohle, což pak vytváří zkreslený dojem, že je toho hodně.

Myslíte si, že by byly fotky z tsunami jiné, kdyby k ní došlo v západním světě?

JK: Je to možný. Kdyby se podobná událost stala třeba v České republice, tak by zřejmě opatrnost byla mnohem větší, než tady, kde pravděpodobnost, že by se tam někdo dozvěděl o smrti blízkého z časopisu, je v podstatě nulová. Takže je možnost, že to hraje roli.

Jsou fotografové v redakci Instinktu rozdělení tematicky?

JK: Ano. Samozřejmě, fotografové mají denní služby, takže jsou všichni schopni vyfotit jakékoliv téma. Ale jsou tam lidi, kterým něco víc sedí, nebo něco víc znají, tak ty chodí speciálně na tyhle akce. Někdo spíš fotí koncerty, někdo spíš má cit pro focení portrétů, sportu. Trochu se na to bere ohled, pokud je to možné z časových důvodů.

Co má artdirektor v popisu práce?

JK: V redakci Instinktu jsou tři lidi v grafickém oddělení, všichni tři se podílejí na výrobě stránek, takže je zalamujou. Jinak je to výrobák, který se stará o odchod stránek do tiskárny, výrobu pdf a komunikaci s tiskárnou. Pak je to grafik, který vyrábí stránky, a artdirektor, který dohlíží na konečnou vizuální podobu, ale zároveň taky vytváří stránky. Věnuje se stejně jako grafik běžnému zlomu. Ale má možnost ještě změnit materiál, vyměnit fotku, případně navrhnout stavbu materiálu. Jeho rozhodnutí ale ještě může změnit šéfredaktor.

Kdo všechno má vliv na to, která fotografie bude zveřejněna?

JK: Fotograf, který tu fotografii vytvoří. Je třeba situace, kterou vůbec nezaznamená. Ten je první, kdo výběr vytváří. Pak fotoprodukční, pak grafik, potažmo artdirektor, protože oba mohou fotoprodukcí požádat o doplnění výběru, když se třeba ukáže, že tam

není dostatek vhodných fotek pro daný materiál. Je možné je dohledat, nebo se zeptat fotografa, jestli z akce nemá ještě nějaký fotky, které on do výběru nezařadil, a doplní se to z toho, co on původně nechtěl uveřejnit, protože ty fotky nejsou třeba tak dobrý, nebo zajímavý. Někdy se stane, že k tomu dojde a takto se to doplní, i když k tomu nedochází moc často.

Co pro vás znamená dobrá fotka?

JK: To je strašně těžký specifikovat. Mělo by z ní být jasné, o co v materiálu jde. Měla by korespondovat s titulkem a měla by říct první dojem o tom, čemu se materiál věnuje. Měla by být emočně silná, výtvarně zajímavá, technicky kvalitní. Může to být ale jakýkoliv obraz, těžko se to dá nějak blíž specifikovat.

Mě spíš zajímala kritéria, která jsou pro Vás při hodnocení důležitá...

JK: Třeba dneska už není tak velký problém s technickou kvalitou fotek, ale některé fotky nelze použít pro jejich špatnou technickou kvalitu, což je velká škoda. Ale v časopise by vypadala špatně. Ale stává se, že obsah fotky je důležitější, takže se použije i přes zhoršenou technickou kvalitu. Udělá se třeba i veliká, protože chceme, aby působila jako veliká. Některé fotky totiž působí dobře jen v určitý velikosti. Některé můžou být malé a pořád splňují svou funkci, ale některá musí být velká přes stránku, aby fungovala. I když teda není kvalitní, tak se třeba zvětší na celou stranu, protože v konečném důsledku máme pocit, že je to lepší, než aby zůstala malá a bez povšimnutí.

Kdo zařizuje to, aby fungovala komunikace mezi textovým a fotoredaktorem?

JK: Jak u kterých materiálů. Někdy je to naprosto jasné, je zbytečné to nějak komentovat. Když jde o nějakou akci, kde se neví, co se bude dít, nikdo to neví, jako třeba teď má přijet Obama, my známe jeho program, víme, kde bude, máme samozřejmě konkrétní požadavky, kde se má co jak nafotit, ale může se cokoliv přihodit a ti lidé jsou připraveni zaznamenat jakoukoliv událost, podle toho, co se stane. A pak se z toho vybere nějaká fotka.

Vnímáte rozdíl fotografií pro deník a týdeník?

JK: Ne, to ne. Deník má trochu výhodu v tom, že vychází každý den, takže může použít fotku aktuální, která třeba v časopise už pozbude platnost, protože se objeví s týdenním zpožděním oproti deníku na stáncích. Lidé už ji znají a přestože je dobrá, tak je už stará a pozbývá platnost. Takže to může být rozdíl. Deník si navíc často nemůže dovolit zobrazit fotografie v takové velikosti a v takové kvalitě jako časopis, takže je možné, že se v deníku nějaká veliká fotka neobjeví, protože na to není prostor, nebo kvalita tisku neumožní, aby fotka vyzněla, kdežto časopis to pořád ještě dokáže.

Máte nějakou škálu negativní působivosti fotografie jako je „hlasitost“ Jessicy M. Fischmanové? (Popíšu příklad.)

JK: To nemám, ale dokážu si představit, že třeba záběr člověka, který je na pohřbu, může být silnější, než záběr na rakev. Emoce, kterou člověk v tu chvíli prožívá, může být důležitější a hlasitější, než fotka na to tělo. Takže já s tímhle hodnocením nesouhlasím. Záleží na konkrétní situaci.

Mohl byste prosím okomentovat, proč některé fotografie byly pro publikování zajímavé?

6. ledna 2005, strana 3 - JK: Ta ruka je tam vlastně symbolická. Ta ukazuje, co se vlastně stalo, spousta lidí prostě přišla o své blízké. Tahle fotka vlastně neukazuje nic morbidního, je to symbol toho, že matka přišla o dítě.

6. ledna 2005, strana 6 - JK: Někdy taková fotka vypovídá o situaci daleko víc, než článek. Člověk si může na základě textu představovat situaci, ale až když vidí fotku, obraz té situace, tak si uvědomí, co se tam odehrálo. Že to dolehne až skrz obraz, takže uveřejnění podobný fotky má odůvodnění.

6. ledna 2005, strana 8 - JK: A takhle ta fotka vypadala? Byla doplňující... Samostatně mě neoslovuje a nebaví mě a asi bych ji nepoužil, ale je možné, že v kontextu těch dalších fotek má smysl ji tam dát. Dát tam detail nebo nějaký prvek, který naruší stejnost dalších fotek. Někdy se třeba stane, že má někdo dobrý čtyři fotky, a musí jednu dobrou vyřadit a nahradit ji jinou, která není tak zajímavá, ale funguje víc v doprovodu dalších obrázků, které se na té stránce vyskytují. My vlastně skládáme nový obraz, který člověk vidí najednou a některé fotografie nelze dát k sobě. Fotografie prostě potřebuje prostor, aby mohla vyznít, a pokud to nelze udělat, tak se tam prostě neobjeví. To se občas stane, že fotograf se může cítit dotčenej, že udělal dobrou fotku a ona nevyšla v čísle. A ono je to z toho důvodu, že by třeba ublížila jiný fotce, která je dobrá, a musí se doplnit něčím jiným. Jak říkám, konkrétně mi tahle fotka nic neříká, může být pořízená kdekoliv, dopravní nehoda, cokoliv. Není z ní jasný, při jaký situaci k ní došlo a dál nerozvíjí událost, neposouvá ji dál. Je to jen obraz, také se to tam stalo, ale nikam dál už událost neposouvá.

13. ledna 2005, strana 5 - JK: I kdyby na té pláži byla těla, tak tam není nikdo konkrétní vidět a jen to ukazuje, jaká to byla obrovská tragédie. Stovky těl vedle sebe – to můžete napsat, ale nikdo neví, jak to vypadá. Když to uvidíte, vidíte, že je to šílené.

Jako někdy to není jednoduché vybírat fotky z podobné události. Třeba teď bylo zemětřesení v Číně v roce 2008, tak fotek, které vidíme my, to je třeba 600, tisíc fotek ze

zemětřesení v Číně, které vidíme během hodiny a lidi jich pak vidí třeba deset. Tak je to hodně emočně náročný to jenom prohlídnout. Většinou se ukáže že 90 procent fotek je si hodně podobných a dublují se, a najednou z toho nějaký silný fotky vyvstávají, takže když to člověk prohlídne několikrát, dělá si selekci, výběr, tak zjistí, že je tam jen několik fotek, které tu sílu mají a z těch se potom vybírá dál. Není to tak, že by člověk nerozlišoval, ale naopak v kontextu množství vidí, co tu sílu a má a co ne. Zůstanou jen ty nejsilnější.

Děkuji Vám za Váš čas

VII. 7.4.3. Rozhovor s Ondřejem Besperátem, který na přelomu let 2004/2005 fotografoval důsledky tsunami na Srí Lance pro Hospodářské noviny; 9. dubna 2009

Jak dlouho jste pro Hospodářské noviny pracoval?

OB: *Dva a čtvrt roku jsem pracoval pro Hospodářky.*

To znamená...

OB: *Od srpna 2003 do konce října 2005.*

Měla redakce nějaký psaný etický kodex?

OB: *Neumím odpovědět. Myslím, že byl, ale myslím, že já jsem se s ním neseznámil. A vlastně myslím, že tuhle zodpovědnost jsem v novinách nechával těm editorům, co v novinách připravovali stránky. Že tím, že jsem tam neměl vliv na to, co se z mé práce bude publikovat, tak jsem předpokládal, že je to zodpovědností těch, co potom kontrolují a skládají materiál na stránky. A od těch jsem očekával, že budou kodex znát. I když u těch Hospodářek víc než kodex povahu materiálů ovlivňovalo naladění novin.*

Když jste do redakce nastoupil, seznamoval Vás někdo s tím, co je vhodné fotit, co ne, co se zveřejní, jaké jsou hranice toho, co redakce bude publikovat?

OB: *Ne. Určitě se nějaké hranice projevovaly v tom, jaké typy událostí mě posílali fotografovat a jaké fotografie se potom charakterově vybíraly do tisku. Ale že by to někdo explicitně formuloval, když jsme se domlouvali, že tam nastoupím, to ne. To se nějak předpokládalo, že všichni vědí, jak to je.*

Vybavíte si nějakou situaci, kdy se řešila etická rovina fotografie?

OB: *(Přemýšlí) No asi si nevybavím. Jako snad jedinou situaci, ale to je taky daný tím, že sice jsem taky měl služby jako fotoeditor, ale jenom jsem zaskakoval a jinak tam pracovali jako fotoeditoři další lidi. Kdyžtak vám na ně můžu zprostředkovat kontakt.*

Na tohle konto si vybavuju jednu situaci, kdy byly fotky z katastrofy, už si nevybavím, jestli to byla nějaká nehoda, zemětřesení nebo výbuch. A vím, že vybrali na titulní stranu nějakou velmi krvavou fotku, a vím, že tehdy se rozhodli, že sytost té krve v barevném tisku potlačí a že se z té krve udělá méně zářivá, než na té fotce byla, aby to z té titulní stránky tak nekřičelo. Ale jinak, to, na co se ptáte, jestli jsme někdy zvažovali... To je už hrozně dávno, nevybavím si. A v Aktuálně⁴⁹ se mi to vlastně taky nestalo, že by mi někdo řekl, hele, tahle fotka v galerii je už prostě příliš, přestřelená, stáhni ji... Ale ono se to všechno posouvá k zábavě a všichni se už ani tolik nesnažíme sdělovat nějaké informace jako pobavit čtenáře, tak se ty mantinely určitě mění. Ale nevybavím si.

Kdo vybral náměty na fotografie?

OB: *Jednoznačně editoři těch kterých rubrik. Jednoznačně editoři a pak v situacích, kdy bylo nějaké téma, které nebylo úplně popisující, tak třeba způsob ilustrace byl na mně. Tak já jsem třeba něco navrhl a konzultovali jsme to, jestli se to hodí nebo ne. Třeba v přílohách byly aranžované fotky, které měly něco vypovídat a nebyly to zpravodajské fotky, jen ilustrace k nějakému obecnému tématu, který se špatně ilustruje.*

Mohl přijít fotograf sám se svým tématem?

OB: *Určitě. S tím by člověka vždycky přijali.*

Měl fotograf nějaký vliv na popisky, otitulkování fotky?

OB: *Když mi na tom záleželo, tak jo, ale v podstatě jen tím způsobem... Jasně, vždycky jsem se mohl domluvit s editorem, který lámal stránku, a někdy jsem přímo, když to bylo něco, na čem mi hodně záleželo, zůstal v redakci a pak jsem si na obtazích, které se dělaly, kontroloval, jestli je to správně. Často po mně taky editor chtěl, abych mu nějaký popisek navrhl, protože on třeba neznal jména těch lidí na fotce. A tak nějak společně jsme to dávali dohromady.*

Jaký způsobem se rozhodovalo o tom, jestli někam půjde redakční fotograf, nebo se použije agenturní fotografie?

OB: *No, to je asi těžko popsát. V těch Hospodářských novinách byla, myslím, trochu specifická situace v tom, že v době, kdy já jsem tam byl, tak byli jen tři fotografové. Z toho jeden pracoval jenom pro Víkend a některé další přílohy, takže dva jsme museli fotit pro deník. Jeden byl navíc hodně zaměstnanější tím, že dělal ekonomickou část, takže tam se opravdu poměrně hodně využívala agentura. Hodně Četka, ale i Reuters. Vlastně ten třetí, poslední fotograf, téměř výhradně, ale nejen, dělal vlastní témata redakce, které agentura nenabízela. V situacích, jako je jmenování vlády, kam šel fotograf*

49 V době rozhovoru byl Ondřej Besperát zaměstnancem Aktuálně.cz

Hospodářských novin, nebo kam jsem šel já i Četka, tak to byla konkurence. V případě, že ty fotky byly zhruba srovnatelný, tak se upřednostnil vlastní fotograf. Ale v případě, že třeba Četka měla výrazně lepší fotku z dané situace, tak se klidně použila fotka z Četky, i když jsem třeba na té akci byl taky, což se bralo, jako že je v pořádku. Nebo taky... Záleželo. Nebo se třeba, když to byla událost, ze které se dělal fotobox ze tří, pěti fotografií, tak se klidně vzaly tři fotografie od vlastního fotografa a doplilo se to dvěma fotografiemi z Četky. A takhle nějak se s tím pracovalo.

Byli fotografové tematicky rozdělení?

OB: *Asi ani ne. Spíš to bylo podle toho, z praktických důvodů, aby jednotlivé redakce věděly, s kým komunikovat, protože jsme neměli nějakou vlastní produkci, nějakého člověka, který by nám produkci dělal, to jsme si dělali víceméně sami. Takže vlastně jeden dělal magazín, jeden dělal ekonomiku, jeden dělal domácí zpravodajství, kulturu a tak. Takže spíš takhle tematicky, ale nebylo to úplně kvůli schopnostem toho člověka.*

Kdo všechno měl vliv na výběr fotografií, které šly do tisku?

OB: *Já myslím, že primárně to byl editor té stránky a fotoeditor. A možná ve výjimečných případech do toho zasahoval šéfredaktor nebo sloužící šéfeditor, který ten den zodpovídal za celé vydání novin. Ale to myslím, že to bylo třeba v případě, že se fotoeditor nemohl rozhodnout, tak s ním konzultoval. Ale tam si myslím, že větší váha se přikládala rozhodnutí fotoeditora.*

O tom, která fotografie bude třeba na titulní stránce, rozhodoval fotoeditor?

OB: *Asi jo. Neumím říct, jestli to bylo právo veta, vždycky se vytvářely nějaké dohody. Třeba u té titulní strany, ta má nějakého editora, což byl šéfeditor těch novin, a tam třeba... Ještě se to dá rozdělit tak, že šéfeditor třeba rozhodoval o tom, fotka z jaké události, nebo k jakému tématu bude na titulní straně, a fotoeditor měl pak definitivní slovo v tom, která konkrétní fotka z té události to bude. A pak už bylo na dohodě, že třeba šéfeditor si namaloval, že tam bude mít fotku na výšku, ale fotoeditor věděl, že vyšla výborná fotka na šířku, tak záleželo na tom, v kterém čase výroby novin to bylo, jestli to ještě dokázali změnit, nebo ne, nebo jak moc si vzájemně vyhověli. To je asi přesný, že šéfeditor si vybíral téma fotky ve většině případů a fotoeditor vybíral konkrétní kus.*

Co všechno dělal v redakci fotoeditor nebo artdirektor?

OB: *To byly dvě funkce tam. Člověk, který byl artdirektor, se spíš staral o celkovou grafiku novin a třeba připravoval nějaké úpravy navrženého layoutu, a tak. Nebo připravoval nějaký unikátní přílohy. A fotoeditor byl člověk, co víceméně rutinně*

zpracovával obrazy, fotografie, vyhledával je v agenturách, v databankách, když to byly nějaké starší ilustrační archivní věci, a i je do znané míry připravoval pro zpracování na tisk, že je upravoval na správný formát, aby nebyly příliš datově náročný na přenos do tiskárny.

Vymýšlel témata?

OB: Fotoeditor nevymýšlel témata.

Zprostředkovával komunikaci například mezi editorem a fotografem?

OB: Ne, většinou tohle dělali rovnou editoři s fotografy.

Přemýšlíte při fotografování o etické rovině? Fotíte vše a pak vybíráte, nebo děláte výběr už tím, že něco nevyfotíte?

OB: Myslím, že se tak často nedostávám do situací, kde bych se takhle musel rozhodovat. Nebo myslím, že se do těch situací dostávám spíš výjimečně. Zároveň, možná bohužel, nejsem úplně zanícený fotograf a takovou tu záklopku, kdy přestávám v některých situacích fotografovat, mám poměrně brzo. Že se mi třeba často stane, pokud se přede mnou něco odehrává, tak neumím asi uvést příklad nějaký. Ted' třeba, když jsem fotografoval, jak lidi z převrácenýho autobusu u Řičan vytahují zavazadla, a bylo ráno, foukal vítr, byla jim zima, oni byli ještě napůl rozespalý, jak do toho autobusu nasedli, tak najednou jsem si s nima začal povídat, a vlastně mi pak utíkaly ty fotky, které se kolem odehrávaly. Ale tak nějak jsem měl pocit, že jsem s těma lidma potřeboval navázat nějaký kontakt, skrze to jejich štěstí v neštěstí, ale rozhodně vyjádřit to, že vím, že si prožili nějaké trauma, v tu chvíli, kdy vím, že s nimi autobus sjel do pole a převrátil se na bok. A vlastně by asi pro moji práci bylo lepší, kdybych v tu chvíli dokázal více méně nezúčastněně chodit a pozorovat, co se tam děje, a nevstupovat do toho děje. Ale to pro vás asi není úplná odpověď. Ptala jste se, jestli v tu chvíli o tom přemýšlím. Tak moc ne. Racionálně mám ten pocit, že mám právo fotografovat všechno, a že teprve v procesu výběru fotek ke zveřejnění je ta moje zodpovědnost, co je dobré, aby bylo vidět, a co není potřeba zveřejňovat, aby to někoho nepoškodilo.

Měl jste na Srí Lance spíš pocit, že máte vše hrozné, co tam je, fotit, aby to lidé viděli, nebo naopak, že je to tak hrozné, že nechcete, aby něco podobného vyšlo v novinách?

OB: Já myslím, že tam, a platí to asi obecně, že si vždycky novináři, nebo my novináři, i já, jsem si namlouval, že tam dělám svoji práci, která je vlastně public relations, a že na základě těch mých fotografií, které tady uvidí Češi, se vybere víc peněz na sbírkách pro Člověka v tísni, že tam odjede víc dobrovolníků, že se lidi začnou víc zajímat o to, kde je Srí Lanka... Ale zároveň jsem si uvědomoval, že je to pofiderní, a že tam člověk

fotografuje proto, aby uspokojil nějaké své ambice, a že cizí neštěstí vždycky lidi zajímá, takže proto prostě potom i tady mají takový úspěch. Samozřejmě, ani jedna tadyta pozice asi neplatí absolutně. Určitě, kdyby tam stovky novinářů a fotografů, kameramanů nejeli a nikdo se o to nezajímal, jak to tam vypadá, tak by to, co se tam děje po tsunami, asi vypadalo úplně jinak. Na druhou stranu... Prostě by možná bylo zajímavý zeptat se Jakuba Ungera, který tenkrát taky pracoval v Hospodářkách, a který tenkrát přišel s tím nápadem, abych tam jel, jaký byly jeho motivy tam tenkrát poslat vlastního fotografa. A možná to je jenom zpravodajská povinnost. Někde se stalo něco mimořádného, velkého rozsahu, zasáhlo to spoustu lidí, je třeba o tom přinést svědectví. To je asi taky možnost. Možná to není nijak složitější, možná jen přemýšlím za roh.

Myslíte si, že zveřejňování drastických fotografií může být ve veřejném zájmu?

OB: To je otázka, no. Já myslím, že to klidně může být potřeba v případě obětí automobilových nehod. Jestli to může být potřeba v případě obětí tsunami, nebo obětí války... Taky myslím, třeba v případě té tsunami na Srí Lance, tak z novinářského hlediska, jak se ta story vyvíjí, protože to trvalo třeba deset dní, než přišla jiná velká světová událost a všichni na Srí Lanku zapomněli. Tak v těch prvních dnech je to zcela na místě, tam byly i výtvarně úžasný, ale hrůzostrašný, fotky desítek mrtvých lidí v zátokách, si vybavuju, ostatně, to si teď vzpomínám, my jsme se na tom domluvili, když jsem odjížděl, a to bylo vlastně ráno druhý den v poledne po tom 26., že už nemám jít fotit do márnice, to že nemusím, tohle že už nepotřebujeme. A že už spíš hledat ty příběhy jinde, který budeme chtít fotografovat. Já už teď ani nevím, já jsem tam sice nějaký mrtvé lidi vyfotil, ono taky než jsem se do té oblasti dostal, tak už to tam bylo hodně vyklizený, většina těch obětí tam už byla provizorně pohřbena. Samozřejmě moře vyplavovalo další a tak, ale to už jsem neměl úkol fotit. Spíš jsem měl jako úkol fotit dopad té katastrofy na lidi, kteří přežili, a způsob, jakým se s tím vyrovnávají v těch prvních dnech. Asi na to neexistuje univerzální odpověď. Na druhou stranu, já si nemyslím, že zobrazení mrtvého člověka je něco, co bude v dnešní společnosti někoho nějak šokovat. Jde o to najít tu míru, aby se z toho nestal nějaký fetišismus, najít takovou polohu, kdy je to účelné, a to se asi špatně zobecní.

A může mít podle Vás zobrazení takových záběrů negativní zpětnou vazbu na společnost?

OB: Já myslím, že platí to, že práh citlivosti se rozhodně posunuje. Nemám to na základě ničeho, je to jen můj dojem. Můžete třeba říct, že je to poučený dojem, ale rozhodně myslím, že prostě ta míra nějaké brutality nebo neštěstí, která dokáže nějakou

masu lidí zasáhnout, je dneska jinde, než byla před deseti lety, dvaceti. Určitě se společnost vůči zpravodajství stává méně senzitivní, spousta lidí se zpravodajství vyhýbá...

Fotografoval byste to neštěstí jinak, kdyby se stalo v západním světě?

OB: No, to je zajímavá otázka. Já myslím, že ne. Jiná věc je, že to fotografování by vypadalo jinak. Že ta společenská atmosféra tam, nebo ten přístup lidí ke katastrofě, by byl určitě jiný, než jaký by byl tady. Nevím, jestli to dovedu dobře popsat, ale možná třeba na takovém pitomém příkladě. Pro mě to byla první taková cesta, do značné míry i poslední, taková katastrofická, a člověk chtěl zachytit tu apokalypsu a dopad na ty lidi. A já jsem se hrozně pral s tím, že v okamžiku, kdy jsem vytáhl fotoaparát, tak všichni ti místní se kolem mě sesypali, začali se na mě smát, začali na mě mávat, a to byly najednou fotky, jako kdyby tam byl mejdan. Vlastně strašně špatně se mi... I prostě, byl jsem tam s jedním zdravotníkem, a on ošetřoval lidi, co měli hnisající rány na nohách, málem nemohli chodit, jak jim to natýkalo... A v okamžiku, kdy jsem vyndal foťák, že si je vyfotím, tak oni roztáhli pusy, bílé zuby jim svítily z té tmavé pusy, nebo tváře, a veškerý výraz nějaké bolesti byl pryč. Takže já myslím, že tam ještě nemají lidé takový strach z fotografování. Tady jsme už k tomu mnohem obezřetnější, až přecitlivělí. Když někdo vytáhne fotoaparát a chce nějakou situaci zachytit, tak hned všichni zpozorní a mají pocit, že to rozhodě zneužije. Tak s takovým zřetelem je focení takové události asi jiné. Jsem třeba nebyl fotit ve Španělsku po pumových atentátech... A pak je druhá věc. Zemětřesení v Itálii pravděpodobně dostane v našich médiích stejný prostor, jako dostalo tsunami, kde tehdy zemřelo sto tisíc lidí, a tady jich zemřelo tři sta. Ale to tak je a těžko... Na druhou stranu, když u nás padne vláda, tak to tady všichni řešíme a New York Times to zvládnou jednou zprávou, tak to je celkem logický.

Měl jste tam nějaký okamžik, kdy jste si řekl, to je hrozné, to už fotit nebudu, nebo naopak?

OB: Ne, myslím, že ne. Možná... Já jsem se tam jednu chvíli dostal do takové situace. Tam se v přístavu scházeli lidi k identifikaci asi tři vyplavených mrtvých těl a hledali, jestli to náhodou není někdo z jejich příbuzných. Tak vím, že jsem si tam říkal, nepotřebuju ty mrtvý vidět, potřebuju ale, aby to tam bylo nějak poznat. Víím, že jsme tam v tu chvíli byli asi dva nebo tři fotografové, a vlastně já jsem se držel toho, co jsme si řekli před tím v redakci. Že budu fotit spíš lidi, kteří to přežili. Tak tam jsem podle mě udělal jednu takovou docela dobrou fotku, jak si všichni drželi kapesníky před nosem, protože ta těla hodně smrděla, a zároveň na ty lidi upřeně hleděli a snažili se z těch

nafouknutejch mrtvol poznat, jestli to náhodou není někdo z jejich rodiny. Tak mi to přišlo, že taková fotka byla mnohem silnější, než další nazelenalé tělo, kterých agentury za předchozí tři dny vychrlily stovky. Takže jsem pak ani nelitoval, že jsem si ty mrtvoly nějak důkladně nefotil. Ale nebyl jsem v nějaký takový... Pak jsem tam byl u jedny zádušní bohoslužby v buddhistickým klášteře za tátu jedny rodiny. Tam to bylo taky takový hodně emočně vypjatý, ale já jsem se poměrně dobře s tou rodinou dohodl před tím, takže oni věděli, co já tam dělám, a nebyla tam nějaká situace, že bych si řekl... V tu chvíli jsem na chvíli spíš přestal fotit, abych nenarušil pietu té chvíle. Abych tam prostě nepřecházel ze strany na stranu, nedělal randál s tím foťákem. Ne z toho důvodu, že bych si řekl, teď je to prostě na dřev a tyhleto obrázky dehonestují ty lidi, jak jsou na dně. Navíc, tady ty lidi ani moc na dně nebyli. Oni, aspoň mně se zdálo, tehdy všichni říkali, že díky tomu buddhismu, že to tak jako brali... Zase jsem s nima nestrávil tolik času, jako doma, v soukromí, tak nevím, no.

Máte nějakou svou škálu, kterou byste hodnotil emoční sílu fotografií? (Popíšu příklad „hlasitosti“ Jessicy M. Fishman.)

OB: Nemyslím. Spíš mi to vychází instinktivně. Myslím, že s nějakými podobnými schémata pracuju, že bohužel, prostě v některých situacích stereotypy o tom, co je silná fotka, člověk v sobě někde zasutý má, a třeba se snaží na tu silnou fotku číhat. Ale já ji třeba nedokážu jít naproti v tom smyslu, že bych v případě pohřbu řekl, prosím vás, ještě tu rakev nezavírejte, ještě se stane tohle. Nebo já nevím, že by člověk do toho aktivně vstoupil, někdy... Moje fotografická zkušenost je taková, že málokdy, nebo zřídka kdy, se ty děje reálně odehrávají tak, aby se ty silné momenty sešly tak, aby je člověk spontánně zachytil v jednu chvíli, jestli tušíte, co tím chci říci.

Bud' máte otevřenou rakev, nebo plačícího člena rodiny.

OB: Tak nějak, no. Když uvádíte tenhle příklad, tak pro mě jeden úžasný moment byl, když jsem byl v roce 2006, když Rumunsko vstupovalo do Evropský unie, nebo 2007? 2007, na Silvestra 2007, jsem tam jel na Vánoce do těch českých vesnic. Přijel jsem tam 23. před Vánoce a tam umřel jeden strýc v té vesnici den před tím. A jedna ta rodina měla doma rakev s tím strýcem, na Štědrý den měl být pohřeb, a tam nebylo kde to tělo jinak uschovat nebo uložit. Oni měli doma v obýváku tu rakev a vedle měli nachystaný ten vánoční stromek. Tak to bylo strašně silný. Ale zase, v okamžiku, kdy mě tam vzali, všichni vycouvali z toho pokoje a řekli, tak tady nám ho vyfoťte. A já jsem věděl, že by bylo lepší, kdyby u té rakve dva z každé strany truchlili, ale ta situace taková nebyla, tak jsem tam ty tetičky už do té fotky nenastrkal.

Děkuju za rozhovor.

**VII. 7.4.4. Rozhovor s Barborou Příhodovou, obrazovou editorkou deníku Blesk;
10. dubna 2009**

Jak dlouho pracujete v redakci Blesku?

BP: V týhle redakci půl roku, od října 2008.

Má Blesk nějaký etický kodex, který by se používal při práci?

BP: Má, má. Určitě má.

Máte ho k dispozici?

BP: (váhá) Myslím, že ano.

Mohla byste mi ho, prosím, poslat?

BP: Zjistím, jestli je to možné, myslím, že jo.

Je obrazový materiál pro zveřejnění zprávy důležitý?

BP: Jestli se začíná nejdřív fotkou a k tomu jde zpráva, nebo jestli se ke zprávě hledá fotka? Myslíte to takhle?

V podstatě ano.

BP: Když se objeví nějaká zajímavá fotka, tak ano. A vlastně potom se k tomu hledá ten text, nebo se to dává dohromady s tou fotkou, aby se to nějaký způsobem použilo.

Takže jsou možné obě dvě varianty?

BP: V podstatě ano.

Podle čeho se v redakci rozhodujete, jestli na akci pošlete redakčního fotografa, nebo jestli použijete agenturní fotografii?

BP: Agenturní fotografie používáme většinou na zahraniční události, na české posíláme naše fotografie. I když se stalo, že třeba teď při té střelbě ve škole v Německu nasedl redaktor a fotograf do auta a hned tam jeli a měli jsme naše vlastní fotografie z místa. To samé začátek a konec soudu s Fritzllem. Ale jinak naše fotografie využíváme na domácí akce a z agentur bereme zahraniční události.

Kdo vybírá náměty na fotografie?

BP: Většinou editoři jednotlivých rubrik. Každý den je porada, na které se rozhodne, co by bylo zajímavé napsat vzhledem k tomu, co se ten den děje. A pak se dávají úkoly, kam jít fotit, nebo se hledají zajímavé fotografie.

Může přijít samotný fotograf se svým nápadem, co fotit?

BP: Určitě ano.

Kolik je v redakci fotografů?

BP: Musím to spočítat. Přibližně tak deset, jedenáct, když sečtu dohromady všechny rubriky.

Jak probíhá výběr fotografií?

BP: Buď je vybírám z agentur, sleduju, co vydávají a co by se nám mohlo hodit. A pak, jak říkám, se editoři rubrik rozhodují, k jakému tématu fotografii chtějí. Fotograf to nafotí a my z toho pak vyberme to, co se nám nejvíce líbí. Pak když je stránka hotová, vytiskne se příprava, jak bude stránka vypadat, a kontroluje se, jestli je to takhle v pořádku, jestli by nebyla jiná fotografie lepší.

Kdo má poslední slovo ve výběru fotografií?

BP: Může to být editor rubriky, někdy šéfredaktor.

Jak velké zásahy do fotek povolujete?

BP: Myslíte retuše?

Retuše, úpravu barev...

BP: Záleží jak u kterých. Samozřejmě retušujeme třeba u magazínů, když přijde nějaká osobnost do ateliéru, tak to pak upravujeme, aby fotografie vypadaly co nejlíp. Ale u normálních zpravodajských fotek nijak neupravujeme, ty necháváme tak, jak jsou vyfoceny. Jediné, co děláme, jsou výřezy.

Přemýšlí se v redakci před zveřejněním fotografie o její etické rovině?

BP: Myslíte tím třeba paparazzi fotky?

Ted' mám spíš na mysli spíš fotografie, na kterých jsou mrtví, zranění...

BP: No samozřejmě, hlavně ted' od dubna platí nový zákon, který se stejně jako textu týká i fotografií, takže musíme dávat pozor na to, co zveřejníme. Například ted' všechno fotíme na jméno. I když jde fotograf do parku fotit jaro, děvčata na kolečkových bruslích, tak musí mít jejich jméno, čímž zároveň získává jejich souhlas ke zveřejnění. Jinak může někdo přijít a říct, vy jste mě vyfotil bez mého souhlasu a bez uvedení mého jména tu fotografii vydal... Takže na to se ted' musí dávat pozor.

A řešíte v redakci, jestli je nějaká fotografie již příliš silná, zasahuje někomu do soukromí, příliš drastická pro to, aby byla zveřejněna?

BP: Určitě. Například bychom nezveřejnili fotografii nahé známé osobnosti v okně, i kdybychom se snažili ji vyfotit. To je zásah do soukromí. Co se týče těch zranění, taky přemýšlíme, jestli to není zbytečně drastické.

V Blesku jsou prakticky všechny zprávy s nějakým obrazovým materiálem. Jak veliký je v redakci kladen důraz na fotky?

BP: *Hodně veliký. Snažíme se mít fotografie co nejvíce a co nejlepších. Takže i když je třeba společenská akce, jde tam foťák a přinese třicet fotek, tak když nejsou dostatečně dobré, zajímavé, nepřinášejí žádnou informaci, tak je prostě nepoužijeme. A snažíme se mít fotografie ke všemu, máme i síť krajanů, kteří nejen píšou, ale fotografují, takže důraz je kladen hodně veliký.*

Jsou fotografové v redakci rozdělení tematicky?

BP: *Určitě, máme fotografie na sport, společenské akce...*

Jaká je náplň práce fotoeditora?

BP: *Zadávat úkoly, vybírat, kterého fotografa kam poslat, vyhledávat fotografie v agenturách. Je to hodně... Třeba se taky snažím, aby bylo obrazové zpravodajství co nejzajímavější, starám se o to, aby například byly nějaké zajímavé fotografie i ve sportu. Je toho hodně.*

Myslíte si, že existuje veřejný zájem na tom, aby byly zveřejňovány fotografie s drastickým obsahem?

BP: *Asi ano. Jde o to, do jaké míry. Myslím si, že nemá smysl zveřejňovat třeba raněné nebo mrtvé děti, ale ukazovat, co se stalo, má samozřejmě do jisté míry význam.*

A naopak, že podobné drastické fotografie mohou mít zpětně negativní vliv na společnost?

BP: *Jak říkám, ukazovat obrázky mrtvých dětí je zbytečné. Určitě bych byla proti zveřejnění něčeho takového a na některé citlivé věci je třeba dávat pozor. Takže jak říkám, zraněné děti, zvířata, ne. Ale třeba to chápat taky tak, že každé noviny jsou jiné a my jsme bulvár. Takže když si lidi Blesk koupí, čekají, že tam bude něco jiného, než v jiných novinách.*

Myslíte si, že by obrazové zpravodajství z tsunami bylo jiné, kdyby se odehrálo v západním světě?

BP: *Ani ne, ono tam bylo hodně západních turistů, takže zájem o to byl stejně veliký.*

Máte nějaký vlastní žebříček negativní působivosti fotografií, podle kterého byste pracovala? (Popíšu příklad „hlasitosti“ Jessicy M. Fishman.)

BP: *No asi ne. I když co se těch pohřbů týče, tak jsme teď měli fotografie z pohřbů obětí zemětřesení v Itálii. A ty jsou tak silné a vše říkající, že si člověk říká, že ani nepotřebují komentář. Že se stalo něco, co byla prostě hrůza, kousek od nás, a že to nikdo nečekal a postihlo to tolik lidí. Takže asi tak.*

Jaká kritéria musí splňovat fotografie, aby podle Vás byla dobrá?

BP: No hlavně musí jasně říkat, co se stalo, být jasná, něco sdělovat. Pak korespondovat s událostí, titulkem. A samozřejmě taky musí splňovat určitá kritéria jako ostrost a jiné technické kvality.

Zmínila jste paparazzi fotky, funguje to tak, že se řídíte jistými pravidly pro to, co zveřejňovat a co ne, a tyto fotografie jsou jaksi mimo tento žebříček?

BP: No samozřejmě stále posuzujeme, co zveřejnit a co ne.

Takže to není tak, že byste si řekli, nahá Angelina Jolie, to zvýší náklad, a vytiskli to a ve zbytku novin přemýšleli, co se hodí a co se nehodí publikovat?

BP: Tak on je taky rozdíl mezi těmi osobnostmi. Někdo se třeba vystavuje vlastně sám, někoho musíte nachytat, a jak říkám, třeba vyfotit celebrity, jak se převlíká v okně, je zásah do soukromí a to bych byla proti zveřejnění něčeho podobného.

Takže zveřejníte to, co se odehrálo veřejně, třeba nahou celebrity na pláži, ale ne, pokud by to bylo u ní na zahradě? Snažím se najít hranici, podle které to posuzujete...

BP: No, to je složité a pokaždé jinak. Nesmí ta fotka narušit soukromí, asi tak.

Děkuji za rozhovor.

VII. 7.4.5. Rozhovor s Janem Bezuchou, obrazovým editorem Lidových novin; 15. dubna 2009

Jak dlouho pracujete v redakci Lidových novin?

JB: Od června roku 2008.

Může existence zajímavého obrazového materiálu ovlivnit to, že vyjde zpráva, která by jinak zveřejněna nebyla?

JB: Může. To je v podstatě jedna z náplní práce fotoeditora. Zaznamenávat i to, co existuje jenom obrazově, ale neproběhne přímo nějakýma agenturama, protože editoři se zaměřují na psaný zprávy. I když fotografie taky prohlížejí. Ale těch fotografií podle rozsahu události v rámci různého předplatného může chodit tři, čtyři, když se něco děje, třeba inaugurace Obamy, třeba pět tisíc fotografií za 24 hodin. Takže tím se někdo, kdo má na starosti jednu, dvě stránky v novinách deníku, nemůže až tak úplně extrémně zabývat. Tam když tři hodiny někdo není, tak se k tomu už málokdy vrátí. Jenom jestli tam není nějaká zajímavá fotka.

Podle čeho rozhodujete, zda někam pošlete vlastního fotografa, nebo použijete agenturní fotografie?

JB: Samozřejmě to záleží, kde se ta událost děje. To znamená, jaký je její rozsah. Jestli je domácí, nebo zahraniční. Když je zahraniční a je to něco zásadního, viz třeba Fritzl, a je potřeba tam udělat nějakou reportáž, když víte, že se k tomu nedostanete, tak tam máte vlastního fotografa, aby tam mapoval ty události kolem. Tam to bylo extrémní, protože tam byl vlastně jenom jeden fotograf a jedna televize, takže všichni měli všechno stejný. Ale příběh se neodehrává jenom v soudní síni, ale odehrává se i kolem. Demonstrace, rozhovory. Tak na to je třeba mít vlastního fotografa. A potom vždycky uvažujete o tom, jestli vaše vlastní fotografie budou mít ve vašem vlastním archivu nějakou hodnotu. Takže máte pět fotografií, nebo šest, a vy jim potřebujete rozdělit práci. Takže když je vláda, nebo něco zásadního, tak tam pošlete vlastního fotografa, protože to bude třeba titulka a chcete mít vlastní fotografie a nechcete, aby se opakovaly, a nemůžete to brát z Četky. Když je to nějaká marginální věc, ani nevíte, jestli ji budete mít v novinách, tak se prostě spolehnete na to, že to pokryje Četka. Takže se ráno podíváte, co ona pokreje, a potom se můžete přes den ještě rozhodnout, když se stane něco důležitějšího. Ale základ je mít svůj archiv, protože předplatný vám mizí třeba po třiceti dnech a pak si tu fotku musíte kupovat a dohledávat. Ale co je vaše, to je vaše.

Kdo vymýšlí náměty na fotografie, rozhoduje, ke kterým zprávám bude obrazový doprovod, nebo koho napadá, co vše se dá fotograficky vyjádřit?

JB: Tak editoři si den předem z očekávaných událostí plánují, že tam chtějí mít fotografa. A když redaktoři mají nějaký téma, kdy je jasný, že je potřeba tam mít nějaký doprovod, to jsou většinou reportáže, tak si s sebou většinou berou fotografa. Plus sport, na některý důležitý věci taky posílá, nebo si bere fotografa.

Kdo všechno má vliv na výběr fotografií a jak takový výběr probíhá?

JB: Tak je to stránka od stránky. Když to vezmu od kultury, tak ta vlastně má vlastní zdroje, to jsou většinou céděčka a PR články, zdroje od umělců. Takže ta to většinou předvybírá a v diskuzi se mnou pak většinou dáváme fotografie na stránky. V kultuře to většinou, na 90%, mají vyzdrojovaný a nebo když to potom jsou umělci, třeba jenom nějaký rozhovor, není možný mít vlastní fotku, tak se fotka koupí. Záleží, jestli je tady, nebo ne. Tam se snažíme, aby fotky byly výtvarný a měly nějakou kvalitu. Byznys, tam je to samozřejmě podle toho, kde se ta událost odehrává. Buď se vezmou ilustrační fotky z agentury, nebo když je to nějaká reportáž, vymyslím si ORCO krachuje, tak se musí rozhodnout, že tam bude nějaká globální fotografie, protože je to nadnárodní firma, neodehrává se to jenom tady, takže použijeme nějakou, kterou stejně koupíme. Domáci

se ještě v průběhu dne mění, ale většinou editoři stránky komunikují se mnou a říkají mi, co asi bude s největší pravděpodobností potřeba, když tuší, že bude nějaký problém to sehnat. Já musím vědět, jestli ty fotky jsou sehnatelný, jestli jsou kvalitní, nebo nejsou kvalitní. Musí mi říct, o čem je to story. Když je tam třeba portrét nějakého politika, tak musím znát, v jakém kontextu to je. Jestli má problém, nemá problém, co udělal, neudělal... A přitom je důležitý, jestli se ta událost právě stává, to znamená třeba něco ze sněmovny, tak tam jsou fotografie, který jsou aktuální, nebo jestli ten politik jenom něco udělal, provedl, řekl, ale nebyly u toho žádný média, tak se pak samozřejmě berou fotografie z archivu. S tím, že preferujeme naše fotografie, ale v případě, že nejsou vhodný, nebo jsou nějaký výrazně lepší agenturní, tak dáváme agenturní. A titulka, ta je zvlášť, ta se dělá úplně naposled, takže do toho hodně zasahuje šéfredaktor, a tam se to tak skládá vlastně takovým způsobem, že někdy to je úplně jasný, a někdy se třeba vybírá nějaká fotostory, jako to bylo včera. Včera se jakoby nic nestalo. Když se podíváte na všechny včerejší noviny, tak uvidíte, že každý noviny budou mít podle mě stoprocentně úplně jinou fotku, a budou akcentovat úplně jinou událost, protože včera se nastalo nic zásadního, protože ten předseda vlády vůbec nevylez, i když to všichni očekávali. Ale on se prostě schoval.

Takže na většině stránek si o tématech na fotografie rozhodují sami editoři a konzultují to s Vámi?

JB: Ne, oni nerozhodují jaké fotky vyberu, ale já neovlivňuju téma. Noviny jsou složitý a většinou, když je něco extra, třeba jako jste se ptala z toho zahraničí, jestli bude nějaký téma, já si vymyslím třeba šrotovný na Slovensku skončilo nebo neskončilo, to si prostě řeší vedoucí vydání. A na hlavní poradě to neřešíte. Pak jenom s layouterem se stránka zlomí a vy dostanete jenom nějaký body, kterých se máte držet.

A na titulní stránce rozhoduje o tématu fotografie šéfeditor?

JB: Ty noviny jsou natolik individuální, že někdo, třeba vedoucí vydání, nebo zástupce šéfredaktora, který má na starosti titulní stránku, tak záleží na tom, kolik má práce, jak moc se tomu chce věnovat, protože ti lidé se u toho střídají. Takže někdo se o to třeba vůbec nestará, někdo má tendenci do toho zasahovat a ve finále to můžete mít hotový a přijde šéfredaktor a řekne, že tam chce něco jiného, tak se tam dá něco jiného, protože ta pyramida je zcela jasně daná. To znamená, že včera se jakoby nic nedělo, tak dáte tři návrhy, jako Jágr trénuje, Michael Jackson draží majetek, protože zase potřebujete fotografii trochu vydání odlehčit, protože tam jsou samý témata, který jsou miň

kontaktní. Ale to je každý den úplně individuální a i když se teď podívám na internet⁵⁰, tak to není vůbec jasný, protože potřebujete mít noviny zítra co nejčerstvější, tak kolem pátý, šestý hodiny se teprve ujasní, co bude hlavní story, jestli se bude ilustrovat hlavní článek, nebo jestli bude fotostorka zvlášť, ke který bude jenom nějaký textík, a celý to bude vlastně o té fotce.

Za jak důležitou složku Lidových novin je považované obrazové zpravodajství?

JB: Myslím, že za hodně důležitou. Ambice je, abychom vždy měli co nejlepší fotky, perfektně upravený, to znamená, aby i skenerista, co upravuje fotky do tisku, pracoval co nejlépe, aby fotky vyšly v omezených možnostech tisku co nejlépe. S tím že máme mít co nejpestřejší a nejkvalitnější zdroje. Po zdrojích pátráte, řešíte je, ale většinou pak během hodiny si ty zdroje už nenajdete.

Kolik je v redakci fotografů?

JB: Šest asi. My máme i magazín, takže jsou i fotografové do magazínu, ale když je nouze, tak je využíváme i do novin. Takže myslím, že jich teď máme šest.

Zadáváte jim úkoly vzhledem k jejich schopnostem?

JB: Teoreticky to tak je, ale spíš u fotografů pro magazín. Ti vlastně mají trochu míň práce a musejí dělat lifestylejší fotografie, třeba obálku. Zatímco novinoví fotografové musejí pracovat v mnohem větším stresu, musejí fotografie rychle posílat, musejí být flexibilnější. Ale obecně musí být každý fotograf schopen nafotit všechno, protože zase musíte uvažovat, že ten tam jede z téhle strany a druhý toho má hodně, takže nelze s tím takhle počítat. Maximálně víte, že fotíte nějakého prudila, tak potom řeknete, dobře, ať tam jde tenhle, ten se s těma lidma vždycky dohodne, ten je takovej veselej, to roztajou. Ale abychom si říkali, ten neumí nafotit hokej, ten tam večer nepůjde, to v tom denním rytmu nejde. Protože oni taky mají různé služby a nikdy nevíte, co se za tý služby stane. To znamená, že musejí umět v podstatě úplně všechno.

Používá redakce Lidových novin nějaký etický kodex či manuál?

JB: No, to už jste se ptala⁵¹. Není. Já si myslím, že ten kodex je takový neformulovaný v tom smyslu, že teoreticky může fotograf fotit úplně všechno a pak se teprve rozhodne, co se uveřejní a co ne. I když my na to jako asi nenarazíme, protože naše zaměření je takový, že prakticky se nesetkáte s tím, že by fotograf musel fotit něco přes svoji moc a spolehnout se na to, že se to neuveřejní. Takový fotky v podstatě neexistují. V tom

50 V tu chvíli bylo krátce po jedenácté hodině dopoledne

51 Při telefonickém rozhovoru, kdy jsem se s Janem Bezuchou domlouvala na termínu rozhovoru.

našem teritoriu, ve kterém se pohybují, a v tom, co my tiskneme, tím, že tam ani nemáme žádný bulvár, tak tam to vůbec neexistuje.

Když přijde do redakce nový fotograf, seznamujete ho nějak s tím, jak se v redakci pracuje, jaké je její směřování, zaměření, co ještě vydáte, co by bylo nad rámec...?

JB: To je taky hypotetická otázka, protože cirkulace fotografií není až tak veliká a při změně stejně přijde někdo, kdo už někde fotil. To znamená, že když někdo odejde, vybírá si lidi šéf fotooddělení. To si rozhoduje on sám a v podstatě mu do toho nikdo nemluví, protože on to má na triku. A aby přišel nějaký nováček z ulice, tak to neexistuje. Když přišel fotograf, tak třeba používal trochu jinak blesk. Prostě ho používal jinak než my, a tak se musel upravit způsob technologie toho snímání, aby jeho fotky nevyčnívaly tím, že by najednou byly trochu jiný v tom smyslu ne záběrovým, ale použitím techniky. To prostě profesionál udělá za čtrnáct dní, že plynule přejde na to, co se po něm chce, ale je to taky hypotetická otázka, protože přeci jenom stres a nasazení je při práci velký. Nevím, jak v jiných redakcích, ale je asi komplikovaný do toho nastoupit rovnou z voleje.

Hraje etická rovina nějakou roli při výběru fotografií?

JB: Já bych to rozdělil. Musíte rozdělit fotografie, který vznikají dejme tomu v Čechách, nebo v Evropě, a ty, co se vám tam sejdou z celého světa. Fotografie, které mi přijdou jak z redakce, tak z Četky a různých jiných zdrojů, tak ty v podstatě nejsou ničím šokující. Akorát jak začal platit ten nový zákon, tak se musí dávat pozor na oběti, ale myslím, že se tomu teď nějak vyhýbáme, ještě jsme nikomu nedávali černou pásku přes oči. Zahraničí, tam je to jiný. Tam když vzniká nějaký konflikt, třeba v Gruzii, Izraeli, Gaze... Tak tam vám přicházejí fotografie z několika zdrojů. S tím, že musíte uvažovat o tom, že část z toho je skutečně čirá propaganda. Platí úzus, že neukazujeme žádný drastický záběry, žádnou krev. Ale to myslím, že když se podívám do všech novin, tak svým způsobem to všichni takhle nějak řeší. A snažíte se o nějakou vyváženost, ale každá redakce, tím jaký lidé tam pracují a jaký mají osobní filosofický názory na věc, to znamená to, co vkládají do textů, tak vy musíte mít názory podobný a pak vlastně fotky skládáte do příběhů tak, aby nebyly v rozporu se psaným slovem. Takže znáte jejich názory, v rychlosti mi řeknou, o čem článek je, a vy ho potom nějakým způsobem ilustrujete. To poznáte na těch fotografiích. Jsou fotografové, kteří při focení trochu přemýšlejí, to jsou ty fotky, co chodí až po tom, že, nejsou to ty nejrychlejší, opravdu tam hledají nějaký symboly, se kterými pak můžete pracovat, nebo máte k dispozici pět, šest fotek, tak chcete, aby informace byla nějak komplexní. Třeba zeměřesení v Itálii:

potřebujete tam mít záchranáře, potřebujete tam mít nějakou ruinu, nějakou památku... Prostě asi to, co se stalo. Třetí den tam už ruiny nedáváme, to už všichni viděli, tak víme, že lidé tam žijí ve stanovém městečku, takže se snažíte, aby fotky do sebe na stránce skladebně zapadaly, ale aby stačilo, že si prohlédnete popisky k fotkám, teoreticky, a pak byste si přečetla text a už byste tam měla příběh i se jmény a se vším. Jde o to vhodně doplňovat psaný slovo. Nemůžete si jen tak něco poskládat a frknout to tam. Bez informací redaktorů, nebo editora, který tlumočí, co v těch článcích bude, to nelze kvalifikovaně poskládat.

Má fotograf vliv na vydání, vzhled, popisek, umístění fotografie?

JB: *Ne, nemá na to vliv. Spíš je někdy fotograf instruován tak, že víme, že bude nějaká titulka, že víme, že už je to takhle dobře zlomený, a třeba akce probíhá, tak mu zavoláme a řekneme mu, prosím tě, snaž se tu fotku udělat na výšku, nebo na šířku, nebo snaž se, potřebujeme tam tu fotku dostat, a tak. Ale fotograf by podle mě ani neměl na to mít vliv. Nebo taky fotograf zavolá, že jsou dobrý fotky, ať s tím počítáme, nebo zavolá, řekne, že to bylo úplně passé, že z toho nic nevyleze, tak abychom to věděli.*

Jaký je popis práce obrazového editora?

JB: *Tak já bych měl mít teoreticky přehled o všech, ale to není dost dobře fyzicky možný, takže přehled o fotkách, který proběhly. Děláte deník, to znamená, že skládáte denní noviny. Čím dýl to děláte, tím víc si ty fotky pamatujete, protože začátek je vždycky nejhorší, protože nevíte, jak je to vyzdrojovaný v Četce a jestli se ty fotografie vůbec seženou. A události se někdy cyklicky vracejí – Kočka, Ďuričko, Paroubek, sjezdy... Tak pak už je to pro vás jednodušší. Pak jsou v novinách ještě přílohy, tak tam se používají dost ilustrační fotky plus magazin a do toho jsou různé ročenky, pak kalendář... Takže byste měl mít takový globální přehled i o tom, co kdo fotí, od koho lze koupit nějakou zajímavou fotku, jaký zdroje z různých fotoagentur, co je nového, co by se dalo s nimi domluvit... Ale hlavně byste si měl pamatovat, což je důležitý, alespoň v rámci toho jednoho roku, nějaký fotky. Když byla válka v Gruzii, tak jako byste už měl mít v hlavě tři, pět fotek, který byly nejlepší. Nějaký, který jste použil. Ony se taky fotky dost často opakují, protože symboly jsou furt stejný. Takže když někdo začne fotit úplně jinak, tak si to rolujete, tak vám to najednou bleskne. Protože co mě dělalo největší potíž, co jsem se musel naučit, musíte se naučit ty obrazy vnímat instinktivně, prohlížet je ve strašný rychlosti, protože jinak byste se nikam nedostal. Samozřejmě, když se třeba nic neděje, tak to jde udělat klasičtějším způsobem, že si to prohlížíte. A deník má tu výhodu, že když se toho děje hodně, tak můžete sledovat zahraniční weby,*

protože pracujete pořád jenom předvýběr, předvýběr, předvýběr, to znamená, koukáte se na BBC, na CNN, co oni považují za zajímavé a tak.

Zprostředkováváte komunikaci mezi redaktory či editory a fotografy?

JB: *Záleží, jestli je to příloha nebo deník, tak to si třeba teď řeší editoři s produkcí. Protože my máme normálně produkci, která zařizuje, kdo, kdy, kam půjde, akreditace, domlouvá to, v kolik hodin, co se bude dít a tak. Když je to něco extra, tak bych měl fotografa nainstruovat a říct tak dobře, tak tohohle chlapíka vyfoť jako pořádněj klasickej portrét, je to člověk, kterej je důležitěj, má důležitou funkci, asi nebude dělat žádný opičky. Potřebujeme portrét, bude to fotka na pět sloupců, tak ať je jako vyšvihnutá. To mu já třeba zavolám. Nebo on mi zavolá, řekne mám problém, řeknu, co se děje, tak holt to nějak vyřešíme, ale to už si každý fotograf na tom místě musí nějak poradit sám. Já mu můžu říct nějakěj efekt, rozmázni pozadí, nebo něco, bude tam potřeba titulek, když to vím. Odpoledne, přes den, se pak třeba zjistí, že je třeba napsat nějaký článek, tak zjistíme, jestli je nějaký fotograf volný, pošleme ho tam, to mu já třeba řeknu. Když dlouho žádný fotky nepřicházejí, už bychom potřebovali skončit, tak mu zavolám, řeknu, kde je problém... V denním provozu je už víc věcí, který já potřebuju, aby mně spadly do systému, abych s nimi mohl pracovat. Tak to já si řeším potom sám. Ale třeba večer, když odcházím, tak vidím rozpis focení na další den, ten, který je jasný. Ale samozřejmě, může se ráno něco přihodit... Takže já se teď podívám na rozpis, který je nějakým způsobem aktualizovan, mezi tím mám z porad informace, která zpráva má nějakou důležitost, tak třeba zavolám fotografovi a řeknu mu, hele, z tohodle by mohla být obálka, tak to sleduj. A kdybys věděl, že je to nějakěj průser, tak mi zavolej. A když je potom ta velká porada na titulku, tak třeba pak můžu říct, no jo, ale my nebudeme mít žádnou fotku, nebo zavolám tomu fotografovi, zeptám se ho, jestli s tím můžeme, nemůžeme počítat.*

Rozhodujete o grafické podobě stránky?

JB: *Ne. Máme to udělaný tak, že editor tu stránku podle layouterských pravidel skládá sám, protože ten vlastně zase řeší s redaktory už to, jak který věci budou velký. Co kdo upíše. A to se děje v dopoledních hodinách. Takže kdybych řešil tohle, tak bych tam musel být dvacet hodin. To už je neúnosný. Jak budou fotky kde velký taky záleží na inzerátech. Taky na každou mutaci jsou inzeráty jiný. Koneckonců noviny, který odcházejí v osm hodin na Moravu, když se něco semele, tak jsou úplně jiný, než to, co otevřete v Praze. Protože v Praze je mnohem víc inzerátů, takže se to musí na tý stránce úplně jinak přeskládat a do dvanácti hodin, když se něco děje, nevím, třeba tu byl*

Obama, pak večer řekli, že ten Fischer bude premiérem, tak se všechny stránky brutálně přelomily. A byla to jedničková událost, ten Obama, a najednou měl jenom půlku.

Jaké odebíráte fotoagentury?

JB: *Tak my odebíráme Četku, Reuters, AFP, AP, ale to objednáváme via ČTK, plus naše Lidový noviny. Pak můžeme koupit od fotografa, když nemáme fotky, a pak používáme Profimedia, Isifa a Shutter Stock, plus archiv těch agentur. To znamená, že se zalogujete do Reuters a koupíte si fotku.*

Jak velké zásahy do fotografií povolujete?

JB: *To řeším já, proto já posílám fotografie skeneristovi a pak mu říkám, co s nimi má dělat. To znamená, aby to v tisku vyšlo tak, jak má, aby byly barvy správně, je věc skeneristy, do toho mu nikdo nemluví, to je on největší odborník. Já mu třeba řeknu jenom, tady mi to třeba ztmav ten roh, tady mi to zesvětli, rozostří. Nebo když je nějaký výřez fotky a zůstane tam někomu ruka, tak mu řeknu, tady mi tu ruku vyretušuj, protože je nesmysl, aby tam byla. Ale neměníme vyznění fotografie. Maximálně tohle z grafických důvodů. Když tam máte text, tak to zatmavíte, nebo tam něco svítí. Kdyby tam byla třeba přezářená lampa, tak mu řeknu, tu lampu ztmav, aby to v tisku vyšlo hezky.*

Existuje podle Vás veřejný zájem na zveřejňování drastických fotografií? A v jakých případech?

JB: *Já vycházím z toho, že ty, co jsou v rámci světa, tak ty těžko můžou někoho poškodit. Když budou fotky z konfliktu v Iráku, nějaká mrtvola, tak těžko mu tady budeme zasahovat do soukromí. To mi připadá, že je tak trochu UFO, vzdálený. Agentura samozřejmě distribuuje jakoukoliv fotografii, protože ti odběratelé jsou takoví globálně, proto taky noviny můžou vycházet, protože z toho poskládáte tolik příběhů, že to opravdu je od černý až do bílý. Zvlášť u takových vypjatých věcí jako Afganistan. A já se musím přiznat, já neznám žádný drastický záběry z Čech, o jejichž publikaci bych uvažoval. Protože naši fotografové to nedělají, Četka, ta to nedistribuuje, a ten bulvár je takový, tam jde taky o spolupráci těch celebrit s nima... Já to neznám. I kdyby byla nějaká autonehoda a byl tam nějaký rozpláclý motocyklista s nějakou hlavou, tak taky v podstatě... Ani by to nikdo nekoupil, možná Blesk. Tady není vůle, nikoho to nezajímá. Ale třeba drastický záběry jedny, co byly z Čech, ty jsem ale nepoužil, myslím, ale ty byly neúmyslný. Jak byla ve Studénce ta katastrofa s vlakem, tak tam se ti fotografové nemohli dostat a fotili to všechno teleobjektivama, to znamená vy fotíte něco, ani na to nevidíte. A v okamžiku, kdy si to nazvětšujete na počítači, tak třeba jsem tam měl ty*

přikrytý oběti a najednou koukám, že vedle ležela jakoby noha. Asi ji ještě k nikomu neměli. Tak to jsem si říkal, tyó, to je drastický. Ale že bychom z toho dělali výřez a ukazovali to? Ta fotka tam ani nebyla, protože jsme tam měli Topolánka s tím polským premiérem nebo něco. Takže si myslíme, že naše čtenáře to absolutně nezajímá, že ti se pohybují absolutně někde jinde. Nedovedu si představit, co by jim to mělo říct, že jsou tam ti mrtví. Tuhletu intimitu my nějakým způsobem respektujeme.

A mohou mít podle Vás takové fotografie negativní vliv na společnost?

JB: *Nemyslím si. Spíš si myslím, že to na lidi zas tak moc nefunguje. Přeci jen je těch obrazových vjemů tolik... Myslím si, že to nefunguje. Třeba taková zvláštní situace v souvislosti se zemětřesením v Itálii. Byl tam veliký pohřeb, bylo tam 280 rakví, byl tam nuncius, byl tam Berlusconi... A tam to bylo podané hodně citlivě, protože asi tam i média byla pod nějakou kontrolou, nedělo se to někde v „Zambezi“. A byli tam ti truchlící nad rakvemi. A najednou tam bylo padesát, šedesát fotek, ale tím, že se do systému nahrály najednou, tak tam bylo vidět, že je to velká bolest. Jednou tam byla jedna osoba, malá rakvička, ten tam měl autičko, a vy z toho vezmete panorama, rakve, kněze, ale i nějaké příběhy, třeba babičku s knězem a třeba tu dětskou rakvičku. Tak to nějak podáte, ale v novinách to až tak nepůsobí. Je nějaký příběh, když je to ještě na zahraničních stránkách černobílý, tak to není takový naturalistický. Ale když to ale prohlížíte v systému, a je to tam takhle za sebou, tak se stane, že přijde někdo ze zahraničí a řekne, dáme tam ten pohřeb, říkám, to se mi ti ani nechtělo prohlížet, víš co, tam je takový bolesti. Takže to byl případ toho, že jsme věděli, že tam chceme takový makový symbol, vybrali jsme to, ale ani my jsme se s tím nechtěli moc víc probírat, protože tam byla velká koncentrace bolesti, lidí, jak tam pláčí na rakvích... Tak jsem se ani já do toho nechtěl montovat a nechtěl jsem si ty symboly obtiskovat do hlavy, abych je tam zbytečně neměl.*

Řešili jste někdy to, jestli fotografii z důvodu drastičnosti uveřejníte nebo ne?

JB: *Na titulní stranu už krev vůbec nedáváme. Titulní stránka by měla mít nějaké estetické kvality, takže nějakou krev ne. Ale nedá se to naučit, to si člověk musí jako by zastřílet. Když jsme zveřejňovali, jak bývají v Izraeli takový ty útoky buldozera, tak třeba nám nedělalo problém, že jsme tam měli fotografii, kdy v rámci té fotografie, kde bylo to převalené auto, byl tam ten buldozer a byl tam třeba i malý atentáčník na zemi, který byl zastřelený, a nad ním se shýbali v těch kuklách a dívali se, jestli u sebe ještě nemá nějakou bombu. Tak to jen symbolizuje to, co jsme si řekli, zaútočil, takhle skončil. Ale zase, že bychom tam třeba dávali mrtvolu lidí z autobusů, těch obětí, to ne.*

V tomhle případě je to útočník, který prostě skončil, tak to jsme tam měli. Ale samozřejmě ne žádný detail, bylo to zasazený do nějaké celkové scény.

Kdyby se katastrofa tsunami stala v západním světě, vypadalo by obrazové zpravodajství o ní jinak?

JB: Nemyslím. Když bylo to zemětřesení, tak jsme třeba na titul, protože to bylo takový plonkový, dali, jak po deseti, dvanácti hodinách vyhrabali takovou mladší ženu. Tak jsme měli záchranáře, ona jak má kyslíkovou masku, byla to v podstatě hezká holka, nebyla nijak ošklivě poraněná, bylo tam jen, jak ji nesou na nosítkách a jak to tam frčí. To znamená, že je to nějaká naděje, že tam i po deseti hodinách někoho vyhráblí. Ale musí to zase vycházet z názoru deníku i vašeho názoru. Protože když vidíte nosítka a jsou přehozená nějakým vixlajvntem, nebo nějakou dekou, tak to je prostě konec, to není nijak pozitivní. Tak když tam potom do textu napíšete, že tam bylo třicet mrtvých, tak každý má takovou fantazii, aby si představil, jak je tam třicet rakví, nebo něčeho. Takže spíš se orientovat a v tom neštěstí najít nějaký symboly, nebo třeba i něco pozitivního. Třeba jak si tam pak děti hrajou v tom stanovém táboře ten třetí den s klaunem, nebo tak. Ono se to musí brát podle čtenářů. A lidé, kteří by chtěli vidět jen rakve, jsou pak zase podle mě asi úplně uhození a čtou asi jiný noviny.

Takže přístup Lidových novin je takový, že zprávy o katastrofách mají vyznívat nadějně?

JB: To ne, ale měly by mít nadhled. Neměly by mít prvoplánovost. Já netvrdím, že tam nemůžeme mít deku s pozůstalým, ale jde o to, aby fotografie byly nekonvenční, aby se vymykaly, aby byly překvapující a neukazovaly to, co by každý očekával. Aby souvislosti byly překvapující. Když to jde. Když pak vybíráte z něčeho jiného, tak si pak můžete srovnat následující den, kdo ze zdrojů jak poskládal který příběh.

Může sám fotograf přijít se svým vlastním námětem?

JB: Může, ale je to asi spíš otázka magazínu. Noviny začínají a končí každý den, když to přeženu. A prostor v nich na to není. Přílohy jsou takový pseudokomerční, vždycky je to nějak zaměřený, tam bývají jen rozhovorový fotky, nebo ilustrační. Tak pak je místo na reportáž jenom tam. Měli jsme tam třeba bleší trh, ten co je tady, ve Vysočanech. Tam je jen minimum textu a je to vlastní nasazení fotografa. Takže tam určitě jo.

Jaká kritéria musí podle Vás splňovat dobrá fotografie?

JB: Ježíš, takhle racionálně vám to asi neřeknu. Musí vás na první pohled něčím oslovit. To je asi něco nedefinovatelného, už se nejedná o žádnou skladbu, nebo stavbu obrazu. Musí vás překvapit, oslovit, musí vám připadat samozřejmá, nebo vás musí

přinutit k tomu, abyste se na ni dlouho koukal. Abyste tam hledal další plány, abyste se na ni podíval a za chvíli se na ni podíval znova a našel tam něco úplně jiného. Nebo u portrétů, aby byl portrétovaný vyfocen v tom okamžiku, kdy nic nehraje, nic neskrývá a je takový, jaký je, i když takový, jaký je... To je asi vždycky otázka jenom jediný setiny, náhody a štěstí.

Říkal jste, že pro Vás bylo nejtěžší naučit se fotografie posuzovat instinktivně...

JB: *Ne, to není nejtěžší, ale to se musíte naučit. Protože i když máte nějakou průpravu, já jsem třeba vystudoval FAMU, jsem fotograf, když máte normální průpravu, tak noviny si stejně prohlížíte jako každý laik, bez backgroundu. A vy tam máte obrovský omezení, to jsou třeba sloupce, do kterých se musíte vejít, který se naprosto vymykají formátu čipu. A každý fotograf fotí tak, aby to měl zakomponovaný do formátu toho obrazu. Vůbec tak neuvažuje, i když mu to řeknete padesátkrát, že to bude takhle a takhle, tak on to prostě nikdy neudělá. To je taková profesní záležitost, já jsem to tak taky nedělal. Nikdy to tak nikdo nedělá. A při výběru musíte zohlednit to, že i dobrá fotka musí odpovídat zlomení. Když je nepřesvědčíte, že se to nemá přelomit, tak tam prostě nepůjde dát. Protože byla tak blbě oříznutá, že je lepší tam dát horší fotku, která v daném formátu bude působit líp. A to se musíte naučit až při práci. Takže třeba když děláte fotky na výstavu, tak to je úplně odlišná kvalifikace. A pak samozřejmě, je tam ten přísun, který je někdy dost únavný. Nebo pak vědět, jak oni fungují podle klíčových slov, abyste se v tom nebabrala a tak.*

Máte nějaký způsob, jakým posuzujete negativní emotivnost fotografie? (Popíšu příklad „hlasitosti“ Jessicy M. Fishman.)

JB: *Asi takhle sofistikovaně ne. Na to opravdu není čas. První co je, vy se snažíte vyhybat klišé. Zdroj vašich fotografií, třeba těch drastickéjch, je takovej: vidíte fotografii, která je úplně klišé jako UFO, už je to padesátá pátá verze toho, co už dvakrát vstoupilo do dějin fotografie. Tak si zadáte jméno fotografa a vidíte, jak on pracuje. Pak vidíte dobrou fotografii, zase si zadáte jméno toho fotografa, a vidíte, že má úplně perfektní fotky. Takže pracujete se symboly, podobenstvími. Ale první, co potřebujete, je, aby to nebyl čistě reportér, který všude naskáče a začne to tam bouchat. Aby to v záběru pořád bylo nějakým způsobem zestetizovaný. Třeba i ty sutiny, aby byly prokomponovaný, protože když nebudou a takhle ty noviny poskládáte, tak to bude strašný maglajz. Holt fotograf vybírá pořádně, nebo nevybírá, ale vždycky tu situaci manipuluje tím, že si vybere tenhle kousek a ne tamten kousek. Že prostě tady se něco děje a tady se děje něco jiného, tak on vyfotí tohle a tohle ignoruje. Ale abychom měli*

takový záběry... Já si pamatuju, to teda byla propaganda jako prase, to bylo z války v Gruzii, tam byly fotky bratrů, asi v patnácti verzích, o kterých se tvrdilo, že jsou nahrané. Pak tam dali, jak to šlo skutečně za sebou, to je vždycky problém... To podle mě ti lidi hráli. Ale byla to symbolická, silná fotka a šlo tam o příběh, který se tam asi skutečně odehrával, že tam bylo násilí, který samozřejmě bylo na obou stranách. Tak ji použijete, protože se taky samozřejmě potom spoléháte na agenturu, když jsou nějaký pochybnosti. Ono se to už teďka nedá až tak moc přehánět, protože bloggeři jsou dost schopní toho hodně odfiltrovat, ty nahrávky a fotografie mají taky jenom jedno jméno. To je vždycky problém u těch místních fotografií, ne tolik u těch agenturních. Ale ti místní jsou tam vždycky jako první a znají kontakty a vědí.

Takže co se týče manipulace s fotografií, se spoléháte na agenturu?

JB: Nespoléhám. Tak když je to něco úplně očividného, jako takový ty panenky v rozvalinách, to už tam těžko můžete furt dávat. Takže se snažíte, aby to byla fotka, která vám i čtenářům tu událost ukáže v nějakým novým světle. Úplně výborná fotka byla ta z toho posledního World Press Photo, ta válka v Libanonu, s tím autem⁵². A ta ale úplně přesně symbolizovala to, že to město bylo tak, že půlka ulice byla rozbombardovaná a na druhý půlce ulice byli v kavárnách. To znamená, tam to tak bylo, tak to tak bylo i zacílený a takhle fotka to naprosto přesně splňovala.

JB: Ještě jsem vám zapomněl říct, že některý ty fotografie jsou velmi drastický, třeba ty z teroristického útoku na Marriot. A zvlášť, když jsou blejsknutý bleskem. Ony vlastně působí extrémně výtvarně, je to jako taková apologie násilí. Ale to jsou fotky, který by třeba fungovaly jako obrovský, jako výstava třeba v Rudolfinu a vůbec by nefungovaly v novinách. To jsou jako takový úplně zastavený okamžiky, které působí jako nějaký hyper reálný obraz. To čas od času takovýhle fotky probíhají, ale jsou dost krvavý a nějaká menší fotka, kdyby byla na čtyři sloupce, černobílá, tak by nepůsobila. A hlavně, tím, že jste v deníku, tak máte ještě omezenou manévrovací schopnost, na rozdíl třeba od týdeníku, že nemůžete noviny poskládat jen ze samých symbolických fotek. Třeba Respekt to má lepší, tam očekáváte, že uvidíte něco navíc, něco mnohem komplikovanějšího, zašifrovanějšího o té události, než jste viděl v novinách. Takže se toho musíte držet a leckdy nemůžete použít fotku, která vám připadá úplně super, protože by byla trochu jako UFO.

Myslíte, že výtvarnost drastických fotografií je na místě?

52 Jan Bezucha má na mysli vítěznou fotografii roku 2006.

***JB:** Já si myslím, že je spíš důležitý, jak fotografie vznikají. Ty fotky vznikají, vzniknou a tam bych to neřešil. Spíš jde o to, co s téma fotografiemi potom děláte. Každý téma nebo motiv snese něco jiného. Něco je knížka, něco je vážná výstava, kde dokumentuje, jak ten svět vypadá, odvrácená tvář světa, nebo tak něco, a něco jiného je denní informovanost. Třeba, když děláme ročenku, tak tam vybíráte symbolický fotky a je to o něčem úplně jiným. Každý měsíc v roce máte pět fotek, tak ve výsledku máte šedesát fotek, a tam se můžete tímhle tím způsobem vyřádit.*

Dá se říci, že je pro Vás při denním výběru fotografií více důležitá zpravodajská hodnota než estetická?

***JB:** Já si nemyslím, že tyhle dvě věci jsou úplně v protikladu. Stane se, že si řeknete, fotka stojí za hovno, ale musíme to tam dát, protože to všichni lidi potřebují vidět. Ale takovýhle případů je opravdu málo. Spíš bych řekl, že je důležitý rozlišovat zaměření média. Jestli to je deník, týdeník, nebo měsíčník a jestli jsou ty zprávy z domova nebo z ciziny, a potom, jak se s nima pracuje. Fotka totiž vznikne, ale nemá použití v novinách, ale může mít použití v nějakým World Press Photo, nebo kdekoliv jinde. Třeba pak někde vystoupí za pár let jako nějaká strašně symbolická fotka.*

Děkuji za rozhovor.

VII. 7.4.6. Email Jana Šibíka, vedoucího fotooddělení časopisu Reflex; 27. března 2009

Dobrý den,

omlouvám se, ale jsem pracovníě velmi vytížen a na rozhovor nemám čas, žádný etický kodex redakce neexistuje, záleží osobně na každém redaktorovi.

Jan Šibík