

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

**Bakalářská práce**

**2011**

**Martina Topinková**

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

**Martina Topinková**

**Jak nové technologie a nástup digitalizace  
ovlivnily práci fotožurnalistů**

*Bakalářská práce*

Praha 2011

Autor práce: **Martina Topinková**

Vedoucí práce: **PhDr. Alena Lábová**

Rok obhajoby: 2011

## **Bibliografický záznam**

TOPINKOVÁ, Martina. *Jak nové technologie a nástup digitalizace ovlivnily práci fotožurnalistů*. Praha, 2011. 40 s. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. Vedoucí bakalářské práce PhDr. Alena Lábová.

## **Abstrakt**

Bakalářská práce pojednává o tom, jak nové technologie a nástup digitalizace ovlivnily práci fotožurnalistů a do jaké míry změnila jejich pracovní návyky. Důraz je kladen na osobní zkušenosti s přestupem na digitální fototechniku fotožurnalistů soustředících se kolem týdeníku Reflex, který je jedním z nejvýraznějších obrazových médií na českém trhu.

V první části se nachází vymezení klasické a digitální fotografie a jejich srovnání, ve druhé pak konkrétní projevy změn, které s sebou digitalizace přinesla v oboru fotožurnalistiky. Poslední část je věnována třem fotografům a vlivu digitalizace na jejich profesionální život. Konkrétně se jedná o Tomáše Tesaře, Petra Jedináka a Jana Šibíka. V příloze práce se nachází hloubkové rozhovory, které vedla autorka na podzim roku 2008 se dvěma z nich – s Tesařem a Jedinákem.

Cílem práce je snaha zaznamenat všechny změny, které digitalizace ve fotožurnalistické fotografii způsobila a zároveň zjistit, jaký dopad měla tato proměna fotografického média na práci fotožurnalistů.

## **Abstract**

This Bachelor thesis is concerned with how new technologies and the spread of digitalization influenced the work of photojournalists and to what measure it changed their professional habits. The emphasis is placed on personal experience in regards to the change of the digital photographic technique of photojournalists within the

magazine Reflex, which is one of the most expressive pictorial media in the Czech market.

In the first part there is an exploration of what is classical and digital photography and a comparison between the two mediums, and in the second part we see the concrete manifestations of those changes which digitalization brought to the practice of photojournalism. The final part is dedicated to three photographers, Tomáš Tesař, Petr Jedinák and Jan Šibík, and the influence of digitalization on their professional life. Included as a supplement are interviews, which the author of this work made in the end of the year 2008 with Tesař and Jedinák.

The aim of this work is to uncover all the changes that the digitalization of photojournalistic photography brought and at the same time to determine the impact of these changes.

## **Klíčová slova**

Fotografie, digitalizace, nové technologie, fotožurnalistika, časopis Reflex

## **Keywords**

Photography, digitalization, new technologies, photojournalism, magazine Reflex

**Rozsah práce:** 72 808 znaků

## **Prohlášení**

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

V Praze dne 20. května 2011

Martina Topinková

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala především doktorce Lábové za ochotu a trpělivost při konzultacích. Dále bych ráda poděkovala fotografům Tomáši Tesařovi a Petrovi Jedinákovi za poskytnutí rozhovorů.

**Institut komunikačních studií a žurnalistiky UK FSV**  
**Projekt bakalářské práce**

**Institut komunikačních studií a žurnalistiky UK FSV**  
**Teze BAKALÁŘSKÉ diplomové práce**

**TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT:**

**Příjmení a jméno diplomanta:**

**Martina Topinková**

**Razítko podatelny:**

**Imatrikulační ročník diplomanta:**

**2007**

**E-mail diplomanta:**

**martina.topinkova@gmail.com**

**Studijní program/studijní obor:**

**Mediální a komunikační studia/Žurnalistika**

**Předpokládaný název práce v češtině:**

**Jak nové technologie a nástup digitalizace ovlivnily práci fotožurnalistů?**

**Předpokládaný název práce v angličtině:**

**How did the new technologies and the start of digitalization influence the work of photojournalists?**

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

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

**LS 2010**

**Jedná se o téma (zakřížkujte platnou odpověď):**

**navrhované studentem**

**z nabídky IKSŽ**

**Příjmení a jméno pedagoga, který téma vypsál: Lábová Alena**

**Pedagog, s nímž byly teze konzultovány (příjmení, jméno, pracoviště – vzor: Bednářová, Petra, KŽ IKSŽ UK FSV):**

**Lábová, Alena, KŽ IKSŽ UK FSV**

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

**Je více než jisté, že největší rozdíl ve fotografii "včera a dnes" způsobila digitalizace fotografie – přechod z klasického fotoaparátu na film na digitální fotoaparát. Ve své bakalářské diplomové práci se zaměřím na to, jak nové technologie a nástup digitalizace ovlivnily práci fotožurnalistů: do jaké míry museli fotožurnalisté změnit své pracovní návyky po příchodu digitální fotografie, jak se jich digitalizace dotkla osobně a jak a v čem je změnila, co vše jim přinesla nebo naopak vzala a v čem je pro ně digitální fotografie dobrá nebo naopak špatná. Mým cílem je tedy zaznamenat všechny změny, které digitalizace fotografie způsobila, a zároveň vypátrat výhody a nevýhody digitální fotografie ve fotožurnalistické praxi.**

**Zdůvodnění výběru tématu práce, včetně stručného popisu řešení nejvýznamnějších otázek vztahujících se k tématu v odborné literatuře oboru (rozsah max. 1000 znaků):**

**Dané téma jsem si vybrala pro jeho novost, neotřelost a samozřejmě také pro jeho spojitost s fotografií. Zároveň mě zajímá i celkové zasazení tématu do dnešního trendu digitální kultury, která se tvoří paralelně k reálnému světu. To, že je důležité, dokládá neobvyklá hojnost odborné literatury, která se jím zabývá. V podstatě všechny knihy se dotýkají otázky, zdali digitalizace fotografie pro fotožurnalisty opravdu znamená zlehčení jejich práce či naopak, například vzhledem k náročnějším požadavkům na rychlost. Dalším důležitým faktorem, kterého se literatura dotýká, je fotožurnalistika a etika, která se zdá být s novými technologiemi více v ohrožení než kdy předtím. Jiným významným tématem je, do jaké míry se digitální, "nová"**



fotografie prolíná s klasickou, "starou" fotografií a zdali byl příchod té "nové" opravdu nevyhnutelný a bezpodmínečně nutný. S tímto souvisí i další otázka - stalo se pro fotožurnalisty povinností pracovat výhradně digitálně? Vzhledem ke všem těmto aspektům se domnívám, že si téma zaslouží pozornost, protože zásadně otřásl celým fotografickým světem.

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

**1. FOTOGRAFICKÝ vs. DIGITÁLNÍ: FOTOGRAFICKÁ IMAGE V DIGITÁLNÍ KULTUŘE:** Kapitola se zabývá tím, jak se změnila image fotografie v posledních deseti letech, kdy většina fotografů přešla na digitální fotoaparát. Na základě odborné literatury se mimo jiné pokusím vyjádřit, jaké jsou hlavní rozdíly mezi klasickou a digitální fotografií.

**2. CO NOVÉHO PŘINESLY NOVÉ TECHNOLOGIE DO PRÁCE FOTOŽURNALISTŮ?:** V této části práce se zaměřím na konkrétní změny, které digitalizace přinesla, a které významně ovlivnily a stále ovlivňují práci fotožurnalistů.

**2.1 TECHNIKA ZPRACOVÁNÍ:** S digitalizací odpadá celý tak zvaný "mokrý proces" a všechno přechází do digitální formy; fotožurnalista tak netráví hodiny v laboratoři, nýbrž za počítačem.

**2.2 FOTOGRAFICKÉ OBŽERSTVÍ:** S příchodem nových technologií fotožurnalista již nemá potřebu šetřit materiálem, protože po určitých vstupních nákladech fotí prakticky zadarmo a neomezeně. Fotožurnalisté tak bývají fotografiemi přesyceni a zároveň nad záběry přemýšlí

možná méně, než dříve.

**2.3 ZRYCHLENÍ PRÁCE:** S nástupem digitální fotografie museli fotožurnalisté jednoznačně zrychlit svou práci - už jen proto, že mohou fotografie díky internetu poslat odkudkoliv a kdykoliv a nemusí předtím chodit do laboratoře. Je proto možné, že jsou fotožurnalisté pod mnohem větším tlakem a stresem.

**2.4 NOVÉ TECHNOLOGIE:** Digitální fotografie je samozřejmě úzce spojena s novými technologiemi, a to nejen s digitálními fotoaparáty, ale i s počítači, internetem či dokonce mobilním telefonem.

**2.5 NÁRŮST KONKURENCE:** Je evidentní, že nové technologie znamenají pro fotožurnalisty nárůst konkurence, protože s jejich příchodem může fotit prakticky každý.

**2.6. BEZPROSTŘEDNÍ KONTROLA:** Fotožurnalista se může okamžitě po nafocení přesvědčit o tom, zdali je výsledek podle jeho představ.

**2.7. KOMUNIKAČNÍ PROSTŘEDEK:** Digitální fotografie může být i dobrým komunikačním prostředkem mezi fotografujícím a foceným.

**2.8. ETIKA FOTOGRAFIE:** Digitální fotografie přinesla mnohem větší možnost manipulace, proto se diskutuje o otázce etiky fotografie.

**2.9. ZTRÁTA UMĚLECKOSTI FOTOGRAFIE?:** Je pravdou, že digitální fotografie zatracuje umělecký rozměr fotografie jako takové?

**3. JAK SE DIGITALIZACE VE FOTOGRAFII DOTKLA REDAKCE REFLEXU?:**

V této části práce se budu věnovat konkrétním fotožurnalistům z konkrétní redakce (společenského časopisu Reflex) a především jejich postoji k digitalizaci fotografie.

**3.1. TÝDENÍK REFLEX A JEHO PROMĚNA:** Pro pochopení toho, v jakých podmínkách nyní fotografové týdeníku Reflex pracují, je třeba uvést, jak se časopis změnil od doby, kdy se do jeho čela 1. července roku 2008 postavil šéfredaktor Pavel Šafr.

**3.2. PETR JEDINÁK**

**3.3. JAN ŠIBÍK**

**3.4. TOMÁŠ TESAŘ**

**3.5. OSTATNÍ:** zbytek fotografické redakce Reflexu a digitální fotografie.

**Vymezení zpracovávaného materiálu** (např. konkrétní titul periodika a období, za které bude

analyzován) a postup (technika) při jeho zpracování:

Jedná se o velmi mladé téma: fotoreportéři z České tiskové kanceláře plně přešli na digitální fotoaparát na konci 90. let, fotografové Reflexu začali s digitální fotografií experimentovat v roce 2000 a postupně na ni všichni přešli až v roce 2006. Jak digitalizace fotografie poznamenala fotožurnalisty hodlám demonstrovat právě na redakci jednoho z předních českých obrazových týdeníků - Reflexu - v časovém horizontu posledních deseti let. Za postup volím kvalitativní metodu. Hodlám využívat především hloubkové rozhovory s jednotlivými fotografickými praktiky, které budou zároveň jedním z mých nejdůležitějších pramenů, a na jejichž základě budu vyhodnocovat výhody a nevýhody digitální fotografie. Citace v mé bakalářské diplomové práci budou pocházet buď z mých vlastních rozhovorů, z rozhovorů z jiné diplomové práce a z rozhovorů z odborné literatury či časopisů.

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

**WELLS, L. (2003): The Photography Reader. Oxon: Routledge.**

Kniha je zkomponovaná z esejí od fotografů po myslitele. Celkově podává zajímavé pohledy na fotografický svět, přičemž v sobě kombinuje teoretické i praktické poznatky. Sbírkou textů je členěná do tematických oddílů; ke každému z nich napsala Liz Wells komentář, aby je zasadila do historického a teoretického kontextu. Pro mou práci se z knihy nejvíce hodí esej od Martina Listera, zvaný Extracts from Introduction to the photographic image in digital culture, který spadá pod velkou kapitolu "Digital technology", a který v první řadě důkladně analyzuje rozdíl mezi klasickou a digitální fotografií.

**ZAVOINA, S. C., DAVIDSON, J. H. (2002): Digital photojournalism. Boston: Allyn and Bacon.** Celá kniha je věnována "digitální fotožurnalistice" – pro mou práci je tudíž ideální v podstatě od začátku až do konce, protože fotožurnalistiku popisuje s vědomím, že fotožurnalisté snímají výhradně digitálně. Kniha tak svým způsobem vystihuje onu nálehavost a neodkladnost digitální fotografie. Kromě toho samozřejmě věnuje prostor fotožurnalistice a etice či způsobu přenosu dat a archivace v soudobé fotožurnalistické praxi.

**KOBRÉ, K. (2004): Photojournalism: The Professionals' Approach (5th edition). Amsterdam: Focal Press.**

V pořadí již páté vydání této knihy přehledně, poutavě a především komplexně uvádí do tematiky fotožurnalistiky, kterou zachycuje v průběhu celého jejího vývoje. Nadto autor popisuje veškerá možná úskalí práce fotožurnalisty a snaží se dávat rady. Do mé práce se bude hodit například část věnovaná fotožurnalistice a etice (a potažmo tedy objektivitě ve fotožurnalistice) anebo digitální fotokomoře a způsobu výběru fotografií.

**LINDNER, P., TŮMA, T., MYŠKA, M. (2008): Velká kniha digitální fotografie. Brno: Computer Press, a. s.**

Kniha je koncipována více či méně jako manuál pro ty, kteří začínají experimentovat s digitální fotografií. Text je mimo jiné doprovázený i spoustou ilustrací – kniha tak opravdu slouží jako ideální průvodce; jasně a stručně například popisuje, na jakém základě digitální fotoaparát funguje a v čem se liší od fotoaparátu na film. Pro mou práci je kromě toho relevantní i první kapitola, která se přímo dotýká změn v profesi fotografů po nástupu digitalizace.

**NEGROPONTE, N. (2001): Digitální svět (Being digital). Praha: Management Press**

Autor popisuje současný "digitální věk". Vztahuje se nejen k fotografii, ale všeobecně k fenoménu digitalizace a k celkovému technologickému vývoji. Vysvětluje přínos nových technologií a jejich uplatnění v každodenním životě. Pro mou práci je kniha vhodná především proto, že autor jednoduše vysvětluje, co všechno digitalizace obnáší a jak se liší od analogu.

**Zároveň přináší zajímavé alternativy do budoucna a odhaduje, jak mocně (a čím dál tím více) nás budou technologie ovlivňovat. Kniha tak bude vhodná především pro zasazení tématu do kontextu digitální kultury.**

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

**TRUSINOVÁ, M. (2007): magisterská diplomová práce Proměny zpravodajských hodnot na příkladu užití fotografie ve zpravodajství českých deníků. Praha: Univerzita Karlova, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra mediálních studií, UK FSV**

**Datum / Podpis studenta**

**4. 6. 2009**

.....

<b>TUTO ČÁST VYPLŇUJE INSTITUT:</b>			
<b>Vyjádření IKSŽ:</b> Vedení IKSŽ teze projednalo na svém zasedání dne ..... s tímto výsledkem:		<b>Schváleno</b> <input type="checkbox"/>	
		<b>Neschváleno</b> <input type="checkbox"/>	
<b>Důvody případného neschválení práce</b>		<b>Téma je již zpracované</b> <input type="checkbox"/>	
		<b>Špatně formulované téma a cíl</b> <input type="checkbox"/>	
		<b>Špatně zvolená metoda práce</b> <input type="checkbox"/>	
		<b>Nedostatečná rešerše literatury</b> <input type="checkbox"/>	
		<b>Nevhodně zvolené prameny</b> <input type="checkbox"/>	
		<b>Nedostačující úroveň tezí</b> <input type="checkbox"/>	
		<b>Jiné</b> .....	
		.....	
		.....	
<b>Navržený vedoucí práce</b>	<b>Souhlas vedoucího práce navrženého vedením institutu</b>	<b>Příjmení a jméno</b> .....	<b>Datum /Podpis</b> .....
<b>Návrhy na konzultanty</b> (v případě, že takové návrhy z jednání vedení IKSŽ vyplynou)		<b>Příjmení a jméno</b> .....	<b>Příjmení a jméno</b> .....
<b>Schválené teze převzal/a student/ka</b>		<b>Příjmení a jméno</b> .....	<b>Datum /Podpis</b> .....
<b>Návrhy na oponenta:</b> Vedení IKSŽ na svém zasedání dne ..... navrholo, aby předloženou práci oponoval/a:		<b>Příjmení a jméno</b> .....	

**TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ** (včetně části, kterou vyplňuje institut!), **PODEPSANÉ** A VE **DVOU** VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNÝ UK FSV.  
PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI **VYZVEDNOUT** V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A **NECHAT VEVÁZAT** DO DIPLOMOVÉ PRÁCE.

## Obsah

<b>ÚVOD.....</b>	<b>2</b>
<b>1. FOTOGRAFICKÝ VS. DIGITÁLNÍ: FOTOGRAFICKÝ OBRAZ V DIGITÁLNÍ KULTUŘE .....</b>	<b>4</b>
<b>2. CO NOVÉHO PŘINESLY NOVÉ TECHNOLOGIE DO PRÁCE FOTOŽURNALISTŮ? .....</b>	<b>9</b>
2.1 <i>Technika zpracování .....</i>	9
2.2 <i>Přehlcenost fotografiemi.....</i>	12
2.3 <i>Zrychlení práce .....</i>	13
2.4 <i>Nové technologie.....</i>	14
2.5 <i>Nárůst konkurence .....</i>	15
2.6 <i>Bezprostřední kontrola.....</i>	17
2.7 <i>Komunikační prostředek .....</i>	18
2.8 <i>Etika digitálního fotografování.....</i>	19
2.9 <i>Ztráta estetiky fotožurnalistické fotografie? .....</i>	25
<b>3. JAK SE DIGITALIZACE VE FOTOGRAFII DOTKLA REDAKCE REFLEXU? .....</b>	<b>27</b>
3.1 <i>Týdeník Reflex a jeho proměna.....</i>	27
3.2 <i>Petr Jedinák .....</i>	29
3.3 <i>Jan Šibík.....</i>	30
3.4 <i>Tomáš Tesař.....</i>	32
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>34</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>35</b>
<b>POUŽITÁ LITERATURA.....</b>	<b>37</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH.....</b>	<b>40</b>
<b>PŘÍLOHY .....</b>	<b>41</b>

## Úvod

Je více než jisté, že největší rozdíl ve fotografii „včera a dnes“ způsobila její digitalizace – přechod z klasického analogového fotoaparátu na práci s digitální fototechnikou. Tento přechod se odráží nejen v inovaci postupů při fotografování, ale také v samotném přístupu k fotografickému obrazu.

Téma proměny způsobů zacházení s fotografií mě zaujalo již před lety, kdy jsem sama poznala jak poetiku klasického procesu vyvolávání, tak kouzlo digitálního fotografování. V té době jsem se v rámci svého studia začala zaměřovat na fotožurnalistickou tvorbu a i má klauzurní práce se dotýkala vlivu digitalizace a nových technologií na práci fotožurnalistů. Ve své bakalářské práci toto téma rozvíjím.

V první části práce se nachází teoretické vymezení klasické a digitální fotografie, ve které se pokusím zodpovědět si na otázku, zda digitální nahrazuje fotografické nebo zda se jedná o dva odlišné fotografické obory.

Ve druhé části jsou popsány konkrétní projevy změn fotografických technik očima českých fotožurnalistů pracujících v redakci časopisu Reflex. Výběr periodika není náhodný – Reflex je vedle časopisu Respekt a Týden nejvýraznějším obrazovým médiem na českém trhu a fotografie v něm tak hraje velice důležitou roli.

Digitalizace je mladé téma: fotoreportéři z České tiskové kanceláře plně přešli na digitální fotoaparát na konci 90. let. Fotografové Reflexu začali s digitální fotografií experimentovat v roce 2000 a postupně na ni všichni přešli až v roce 2006. Z tohoto důvodu, tedy teprve nedávným prosazením digitální fotografie v médiích, budou mým hlavním zdrojem informací především hloubkové rozhovory s fotografickými praktiky. Přílohou této práce je rozhovor s Tomášem Tesařem a Petrem Jedinákem, kterým digitalizace fotografie proměnila jejich profesionální život.

Fotografie je jedním z nejsilnějších prostředků v médiích. Čtenáře vybízí k přečtení článku a ovlivňuje jejich postoj k informacím – má pro ně leckdy větší hodnotu než psaný článek, protože se zdá, že je otiskem reality. S nástupem digitalizace se však nejen proměnila rychlost zpracování fotografií, ale spolu s ní se otevřela velmi jednoduchá cesta k manipulaci s jejím obsahem, který je za otisk

reality pouze vydáván. Značnou část své pozornosti budu proto soustředit na etické otázky, které s nástupem digitalizace vyvstaly.

V samotné práci se tedy zabývám podle mého soudu nejzásadnějšími změnami, které jsem rozpracovala do následujících devíti bodů: technika zpracování, přehlacenost fotografiemi, zrychlení práce, nové technologie, nárůst konkurence, bezprostřední kontrola, komunikační prostředek, etika fotografie a ztráta estetiky fotožurnalistické fotografie?. Na základě těchto bodů se budu snažit zjistit, do jaké míry a v jakých oblastech digitalizace ovlivnila práci fotožurnalistů.

## 1. Fotografický versus digitální: fotografický obraz v digitální kultuře

Ve světě fotografie se aktuálně prodiskutovává vliv a dopad digitální kultury na fotografickou image: obraz, znázornění, podobu či koncepci fotografie. Co znamená a zahrnuje ona digitální kultura? Jak souvisí s virtuální realitou? Jaké jsou pohledy na fotografii a její použití? Jaký je rozdíl mezi fotografickým a digitálním? A jak veliký je tento rozdíl – propastný, nebo jen zdánlivý? Proč mluvit jen o rozdílech – existují i nějaké společné znaky?<sup>1</sup>

Digitální kultura. Pod tímto pojmem si představím hlavně cosi abstraktního, něco, čeho se nemohu opravdově dotknout, co se nedá ohmatat ani cítit. Proto se s ní pojí i virtuální realita. Proč virtuální, to je mi docela jasné – definice virtuálního je vesměs obsažená v úvodní větě o digitální kultuře. Proč však virtuální realita? Když realita pro mě znamená právě to hmatatelné a očividné? Nedávno jsem slyšela v rádiu, že jakýsi britský zubař si otevřel on-line ordinaci, kde se svým pacientům napřed dívá do úst web kamerou, a teprve po této „prohlídce“ usoudí, je-li nutné, aby zákazník přišel až k němu, nebo ne. Asi jsem staromódní, ale i když zubaře nemám ráda (kdo ostatně ano?), takovému vyšetření bych nevěřila. Terminus technicus virtuální realita je zažitý pro iluzionistickou sílu, která není nijak dostupná v žádné smysluplné cestě. Není to nic materiálního, nic hmatatelného. A tudíž se o ní spíše jen spekuluje. A spíš než by byla používána, je hojně zobrazována ve všemožných médiích, nejčastěji v televizi. Pro všechny uvedené motivy tak úzce souvisí s digitální kulturou.

Zdá se, jako by začala úplně nová epocha. Propukla digitální revoluce. Co se týče fotografování, lidé se zamilovali do nových technologií a ty předchozí (záměrně nepoužívám slovo staré) více či méně automaticky odsunuli na druhou kolej a označili je za nemoderní, za takový fotografický telegraf. Najednou pro ně nebyly dostatečně v kurzu, nebyly jim dost dobré. A podle teoretika fotografie Martina Listera se z nás stali pouze hlupáci pasivně zírající na jakési zrcadlo, odraz reality, které je otrocky nastavené na svět. Šílenství okolo digitální fotografie se podobá rozruchu kolem samotného zrození fotografie. Technologický fetišismus způsobil naprostou euforii a vyvolal posedlost po všem



novém. Lidi zaslepila neuvěřitelná řada možností, které jim nové hračky nabízejí. Pod neviditelným nátlakem se z nich stala otupělá, bezmezně důvěřivá, zoufale ovlivněná masa, která považuje za ostudné, že ještě nevlastní jeden všemohoucí přístroj. Nechali se všichni ošálit, oklamat? O tom, že jsou tyto technologie takřka geniální, se může přeci přesvědčit každý.

Staly jsme se otroky fotoaparátů? Fotografové (profesionální i amatérští) mají odjakživa pocit, že musí vyfotografovat, zaznamenat a zachycovat úplně všechno (neboť i v nahnílém jablku lze spatřovat krásno). Při fotografování na negativy se ale museli držet zpátky. Proto by se dalo říct, že digitální technologie by je mohla oprostít od jejich omezení a povolit otěže kreativitě. Jenže při tom všem se zapomíná na to, že fotografie není jen o nahrávání a zachycování.

Ve svých začátcích sloužila fotografie především k praktickým účelům, například k potřebám výkonných orgánů. Věřilo se, že fotografie je tím nejméně pravděpodobným a nejpravdivějším ze všech druhů zobrazování. Nebralo se na zřetel, že obraz vyprodukovaný strojem může mít individuální nádech, že může mít autora. Zároveň nebylo očividné, že ten, kdo fotografuje, si také rozšiřuje obzory, protože se lidé domnívali, že fotograf zachycuje fakta a vědomě nebo nevědomě přijímá vědecké metody ověřené lety praxe. Dnes už je tento přístup pomalu překonáván. I fotografie může být považována za vyjádření pocitů autora, zachycení toho, co a jak vidí kolem sebe on sám. Divák, který poté „čte“ autorovu fotografii, se snaží rozluštit, co na ní je, subjektivně ji zpracovává a může jí přisoudit zcela jiný význam než jaký má pro svého autora. Může mu zprostředkovat silný prožitek a vyvolat v něm emoce. Fotografie je souborem různých praktik s různými účely. A nemělo by se zapomínat na to, že dokumentace nemusí být tím hlavním.

Ve fotografické kultuře existují dva protichůdné směry: jeden směřuje k vědě a k mýtu objektivní pravdy. Ten druhý inklinuje k umění a ke kultu subjektivní zkušenosti. Digitální technologie by mohla toto rozdělení, tuto zaběhlou a zkosnatělou tradici překonat a zároveň proměnit pohled na fotografii jako na nejpravdivější zobrazení reality. Avšak když se například právě pro účely fotoreportáže nebo popřípadě na dokumentární fotografie používá digitální

---

<sup>1</sup> V celém následující kapitole jsem vycházela z textu Martina Listera: Extracts from *Introduction to the photographic image in digital culture* (In: WELLS, Liz (2003): *The Photography Reader*. Oxon: Routledge. str. 218–227). Listerovy teze jsem doplňovala o své vlastní myšlenky a názory.

technologie, okamžitě se objevuje znepokojení, že se tím smazává autorství, originalita a jedinečnost. Technologie sice oslavuje interakci a otevřenost, ale vzhledem k potlačování tak důležitého faktoru, jakým je právě autorství, vyvolává mezi fotografy veliké napětí. Dualismus fotografie a její zdánlivá nesoudržnost deklarují to, že fotografie není jen pouhý snímek, ale že je v ní mnohem více.

Digitální revoluce s sebou přinesla i novou inspiraci pro další kroky ve vývoji fotografie. Jeden z takových kroků by mohl být jakýsi implantát, který by se zasadil, „nainstaloval“ do hlavy a člověk by pak mohl tím čímsi ve svém mozku fotografovat kvalitativně (a ne jen kvantitativně) vše, co by se mu zalíbilo a co by ho zaujalo. Cesty budoucnosti jsou nevyzpytatelné. Kdo ví, možná se takového převratného vynálezu jednou dočkáme.

Při hledání rozdílů mezi fotografickým a digitálním se objevila spousta špatných a zavádějících rozdělení. Lépe řečeno – z fotografického a digitálního byly udělány protiklady. Jako černá a bílá. V minulosti byly proti sobě stavěny malba a (dnes už tradiční, klasická) fotografie. Ti, co prosazovali malbu, tvrdili, že fotografie potlačuje subjektivitu a umělcův intelekt – stejně tak jako to dnes tvrdí zatvrzelí fotografové o digitálním snímání. Je pro ně novým nepřitelem.

Fotografie, stejně jako film, reklama a další média, zapadá do tak zvané „druhé přírody“, již tvoří rozmanitý soubor obrazů, které jsou odrazem toho, co se ve skutečném světě děje. Přispívají k tomu, jakým způsobem své okolí vnímáme a jak o něm, ale i o sobě a ostatních smýšlíme. Všechny obrazy v této „druhé přírodě“ spolu souvisí, propojují se a navzájem se ovlivňují. A pokud to, co fotografie odráží, se alespoň trochu podobá tomu, co je zobrazeno i všude jinde, pak rozdíl mezi fotografickým a digitálním není tak ostrý a radikální. Nemělo by se tvrdit, že digitální fotografie jen přepracovává již přijaté obrazy, nýbrž že je vylepšuje a zkvalitňuje.

Podle Listera však také zároveň existuje velký kulturní rozdíl mezi fotografickým a digitálním. Nemají jednu kvalitu a co víc, nemají stejnou uměleckou hodnotu. Musíme brát v potaz dlouhou historii fotografické image, jak se vyvíjela v průběhu věků. Jak jsem již nastínila výše, trvalo dlouho, než si fotografie vybojovala status umění. Znovu říkám – fotografie není jen fotografie.

Můžeme se zaměřit například na to, jak se měnila v novinách v kombinaci s psaným textem. Na čtenáře silně emocionálně působí a ať chce nebo ne, znatelně jej ovlivňuje. Fotografie nám umožňuje udržet krok s tím, co se děje, a i díky ní

všechny tyto události můžeme hodit na papír. Noviny už dávno nejsou jen o textu, jdou ruku v ruce s fotografií. A stejně tak jen zřídka najdeme samostatnou fotografii, téměř vždy se vyskytuje spolu s textem. Dnes je éra vyhazování snímků a selekce. Záleží na tom, jaká fotografie se vybere (a jaký komentář se pod ni napíše). Vyvolený snímek je pak rozdílně vnímán všemi, kteří se na něj podívají. Zbylé snímky se buď mažou, nebo se ztrácí někde hluboko v „útrokách“ počítače. Vyvolávání je dnes raritou – je to příliš náročné a zdlouhavé. Moje 87letá babička toto neuznává, pro ni nějaké „klik“ nemá hodnotu, není zvědavá na civění do monitoru. Potřebuje si fotografie rozložit před sebou na stole, prohlížet si je, brát je do rukou. Znovu se potýkáme s tím, že se nemůžeme věci dotknout.

Lidé jsou tak trochu extrémisté a v tom, zdali podporovat digitální technologii či ne, se dělí na dva póly. Spolu s tím řeší, je-li možnost manipulace, která s nástupem digitální fotografie nepochybně posílila, přípustná či ne, a je-li použití technologie na úpravu snímků etické či nikoliv. Každý pohlíží na realitu jinak. Každý vidí něco trochu jiného, každý se zaměřuje na jiné detaily. Je lepší nechat věci tak, jak leží a běží, nebo je aranžovat a přeskupovat?

První pól trvá na bezděčném uspořádání, které znamená, že předměty, které jsou fotografovány, samy zobrazují svou image. Fotografičtí realisté zaznamenávají realitu, která je pro ně aktivní a tím i velice silná, přesně takovou, jaká je. Trvají tak na jakési čistotě fotografie. Každý umělec je přitom ovlivněn svou kulturou. Proto existuje spousta realistických teorií po celém světě. Fotografie člověka vyrůstajícího v mimoevropské kultuře určitě není shodná s fotografií Evropana. Tím se zachycují i kulturní rozdíly. I proto je ve fotografickém realismu spousta kontroverze. Kdyby se například Evropan rozhodl, že zdokumentuje život Maorů na Novém Zélandě, zachytil by jen svůj subjektivní pohled na jejich život, ačkoliv by se určitě snažil o dokonalou objektivitu. Konkrétně by je kupříkladu mohl nasnímat v momentech, kdy pořádají své vzácné rituály (které však organizují maximálně jednou do roka), aby podtrhl jejich tradice a vzezření. Tím už by však naboural skutečnost, neboť Maorové po většinu času skoro splývají s ostatními novozélandskými obyvateli. Tím pádem se nedá říct, že existuje jen jeden druh fotografie. Velký vliv na její konečnou podobu má také technika využitá daným fotografem. Stejně jako je možné při psaní volit mezi fejetonem, zprávou, komentářem či esejem, můžeme různé žánry odlišit i při fotografování. Jednotlivý pohled na fotografii našťastí

zmizel už dávno. Různé způsoby fotografického zaznamenávání a jejich rozlišování není ničím novým. A digitální fotografie je tak jen další technikou. Nejde však již jen o záznam reality, ale i o její přetváření, protože tato technika nabízí zkonstruovat nemožné.

Ti druzí, tedy ti, co jsou digitální technologii otevřeni, poukazují na její neohraničenost a jednoduchost. Uživatel nových technologických vynálezů je obohacen tím, že může velmi snadno proplouvat mnoha znalostmi a informacemi. Zároveň se podílí i na vytváření nových významů. Digitální totiž nikdy nebude mít jen jeden, ustálený význam. A proto je fotografické oproti digitálnímu značně omezené – čelí totiž jenom jedné realitě. Digitální nadšenci propagují i fakt, že i snadno dostupný počítačový program, jakým je například Adobe Photoshop, dokáže za pár hodin zvládnout to, co by se v tmavé komoře dělalo několik měsíců. Je možné v něm jednoduše přeskupit „molekuly“ fotografie do požadovaného výsledku. Digitální software je tedy i nástrojem pro pochopení fotografického zobrazení. Pro čím dál tím více lidí je fotografie něco jako dlouhá řada nul a jedniček. Zatímco negativ je věc, JPEG soubor je spíše takový vzorec. *„Dnes celý svět ví, že fotografie není nic víc než jen vzorcem pro uspořádání bodů. Přeskládáním těchto bodů na obrazovce počítače docílíme toho, že jsou pyramidy blíž. Anebo že je muž těhotný.“* (Wheeler, 2002, s. 20)

Digitální technologie má víc než jednu spojitost s fotografickými praktikami. Ačkoliv je digitální obraz v podstatě ještě v plenkách, využívá mnoho prvků, které nevyhnutelně patří k fotografické produkci. Digitální média však mají své nové zákonitosti, své nové publikum a nové praktiky uživatelů. Rozvíjejí multimédia, ale nejsou to čisté, nové formy, protože jsou budovány ve spolupráci s formami fotografické kultury. Fotografické přitom rozhodně není zastaralé. A s digitálním určitě netvoří protiklady. Tyto dvě formy, techniky jednoduše nelze směřovat dohromady. I naši předkové si brzy uvědomili, že nejde srovnávat malbu s fotografií, jsou to dva autonomní obory.

## 2. Co nového přinesly nové technologie do práce fotožurnalistů?

V této kapitole se budu zabývat tím, co vše se pro fotožurnalisty po profesní stránce změnilo s nástupem digitální fotografie. Čerpat budu především z hloubkových rozhovorů, které jsem na podzim roku 2008 vedla s fotografem a bývalým fotoprodukčním Reflexu Tomášem Tesařem a s Petrem Jedinákem, fotografem, který byl téměř 16 let jedním z kmenových fotografů Reflexu, a který je nyní takzvaně na volné noze. Zároveň si dovoluji čerpat i z diplomové práce *Proměny zpravodajských hodnot na příkladu užití fotografie ve zpravodajství českých deníků* z roku 2007 od absolventky Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy, oboru Mediální studia, Magdalény Trusínové. Trusínová o dané tematice diskutovala s pěti fotografickými praktiky: Michalem Růžičkou, vedoucím fotooddělení Mladé fronty Dnes, Davidem Neffem, fotoeditorem Mladé fronty Dnes, Petrem Joskem, vedoucím fotoreportérem zpravodajské agentury Reuters pro Českou republiku a Slovensko, Dušanem Veselým, vedoucím obrazové redakce České tiskové kanceláře a Patrickem Chauvelem, francouzským válečným fotoreportérem a spolupracovníkem obrazové agentury Sygma-Corbis.

Je třeba vzít v potaz, že slučuji pohled fotografů zpravodajských médií a názorového týdeníku, čímž bych ráda pokryla celé fotožurnalistické pole působnosti. Zároveň ale zdůrazňuji, že jejich práce samozřejmě není shodná ve všech aspektech, například co se týče nároku na rychlost.

Nejzásadnější změny, které podle mého soudu nastaly s příchodem digitální fotografie, jsem rozpracovala do následujících devíti bodů: technika zpracování, přehlcenost fotografiemi, zrychlení práce, nové technologie, nárůst konkurence, bezprostřední kontrola, komunikační prostředek, etika fotografie a ztráta estetiky fotožurnalistické fotografie?.

### 2.1 Technika zpracování

Tou nejmarkantnější změnou je jednoznačně technika zpracování fotografií a s tím související změna záznamové techniky. To je také nejčastěji zmiňovaný rozdíl mezi konvenční a digitální fotografií. Odpadá celý „mokrý proces“ neboli laboratorní zpracování filmu v černé komoře a zaniká profese

laboranta. „Digitály jsou určitě hlavní změna, která otřásla celým fotografickým průmyslem. Zanikli mamuti jako Agfa, Konica, je úbytek prodeje filmů. Pro některé to byl i generační problém. (...) Myslím si, že lidi, kteří se v tom světě nepohybují, tak ani netuší, jak to tím oborem otřásl.“<sup>2</sup> Dnes už valná většina fotografů pořizuje snímky digitálně a „mladí fotografové jsou tím „starým“ procesem vyvolávání nepolíbení (...) Doma neleží pytle nevyvolaných filmů nebo negativů. Připojíte fotoaparát k počítači a vaše fotografie zná celý svět“<sup>3</sup>.

Pravou rukou fotografa se nyní stává počítač. Ten spatřil světlo světa sice dříve než digitální fotografie, nicméně i přesto si myslím, že se dá stále ještě mluvit o nové technologii a především o fenoménu 20. století. V počítači se odehrává vše, co se s fotografií děje po jejím naexponování. „Poté, co je snímek ve fotoaparátu přeměněn v data, jej lze přenést do digitálního světa načtením do osobního počítače, což otevírá širokou škálu možností.“<sup>4</sup> V dnešní době se tedy fotografie namísto vyvolávání přetahují do počítače a následně se upravují v obrazových editačních programech. Nejvyužívanějšími programy jsou pak produkty softwarové firmy Adobe Systems, zejména obrazový editační program Adobe Photoshop a Adobe Photoshop Lightroom, který simuluje práci v černé komoře. Dnes každý, kdo vlastní digitální fotoaparát, počítač a kabel, může fotografie nejen stahovat, ale také je editovat – ořezávat, zvětšovat, retušovat, měnit jejich kompozici či barvy.<sup>5</sup> Petr Jedinák k tématu podotýká: „Já jsem se s nástupem digitální fotografie paradoxně jakoby vrátil zpátky do temné komory, kdy jsem si sám zvětšoval fotografie.“<sup>6</sup> Výsledný produkt totiž můžete ovlivnit od počátku, od zmáčknutí spouště, až po odevzdání dat do tisku, protože počítačem prostě vyvoláváte. To není úprava, to je vyvolávání. To má stejné parametry, jako když jsem zvětšoval černobílé fotografie. Amatéri je zvětšovali v jedné vývojce, já měl tři až čtyři. Byla to alchymie a teď je to to samé.“ Pomocí vhodného hardwaru a softwaru a s trochou znalostí tak může principy digitální fotografie uvést do

<sup>2</sup> TRUSINOVÁ, M. (2007): diplomová práce *Proměny zpravodajských hodnot na příkladu užití fotografie ve zpravodajství českých deníků*. Hlubkový rozhovor s Dušanem Veselým.

<sup>3</sup> TRUSINOVÁ, M. (2007): diplomová práce *Proměny zpravodajských hodnot na příkladu užití fotografie ve zpravodajství českých deníků*. Hlubkový rozhovor s Patrickem Chauvelem.

<sup>4</sup> MAY, A. (2002): *Digitální fotografie*. Bratislava: Slovart. str. 6

<sup>5</sup> STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa (2009): *Studia vizuální kultury*. (z anglického originálu přeložili Lucie Vidmar a Milan Kreuzzieger). str. 220

<sup>6</sup> I v literatuře o digitální fotografii se nachází výraz „Temná komora na obrazovce“ (viz MAY, A. (2002): *Digitální fotografie*. Bratislava: Slovart. str. 9)

praxe kdokoliv z nás. Kromě těchto základních úprav přináší digitální fotografie i možnost digitální koláže, pomocí které lze zkonstruovat místa, která neexistují a postavy dosazovat do míst, kde nikdy nebyly, v kompozici s lidmi, se kterými se nikdy nesetkaly. Podle Marity Sturken a Lisy Cartwright tak digitální fotografie proměnila efekt jedinečnosti – „toto se stalo právě teď“. Digitální fotografie nezprostředkovává tak silný pocit toho, co se stalo, protože jsme si vědomi skutečnosti, že fotografii mohl kdokoliv jednoduše upravit. Nemáme tedy žádnou jistotu, zda to, co zobrazuje, není jen účelně zmanipulováno a nevíme, zda jí věřit.

V myšlence Patricka Chauvela<sup>7</sup>, kterou jsem citovala výše, lze objevit i další výraznou výhodu digitální fotografie, a tou je snazší archivace: fotografie jednoduše jen řadíme do složek a souborů. Změnily se tedy i způsoby vystavování a předvádění fotografií. „*Dříve nám vyvolané fotografie z běžného fotolabu často posílali s duplikátní sadou, aby neexistoval jen originál v rodinném albu, ale mohli jsme je darovat i vzdálenějším příbuzným. Toto „album“ dnes existuje ve formě libovolného počtu duplikátních kompaktních disků (...) nebo v podobě složek v počítači.*“<sup>8</sup> Další výhodou je, že kopie uložené v počítači jsou všechny ve stejné kvalitě jako originál, zatímco u analogové fotografie je každá další kopie vždy o něco horší. Digitální fotografie je tedy nadčasová, jelikož přetrvává ve formě, která časem nezchází, jako by tomu bylo v případě klasické fotografie. Digitální archivy jsou tudíž novým způsobem, jak můžeme sdílet minulost a vzpomínky, nejen novou technickou formou.

Celý proces je také ekonomicky mnohem výhodnější. Ačkoliv jsou digitální fotoaparáty dražší, mají oproti analogovým fotoaparátům levnější provoz, protože nepoužívají film: „*Digitální fotografie je relativně levná. Je tam nějaká vstupní investice a dál už je to jenom váš čas.*“<sup>9</sup> Díky přístupnosti digitální fotografie dnes může fotografovat každý a také to skoro každý dělá. Na přehlcenost fotografiemi, která kvůli tomu neoddiskutovatelně vzniká, se názory liší i mezi fotografy. Zatímco Tesařovi ono nadměrné množství fotografií vadí, Petr Jedinák s ním problém nemá. Toto hledisko rozvedu více v následujícím bodu.

<sup>7</sup> „*Doma neleží pytle nevyvolaných filmů nebo negativů.*“ (s.10)

<sup>8</sup> STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa (2009): *Studia vizuální kultury*. (z anglického originálu přeložili Lucie Vidmar a Milan Kreuzzieger). str. 221

<sup>9</sup> Viz Příloha č. 2: Hlubkový rozhovor s Petrem Jedinákem vedený dne 19. 11. 2008.

Hlavním přínosem digitalizace je tak především zpřístupnění a zjednodušení technického zpracování fotografií. Zatímco v dřívějších dobách bylo vyvolávání a případné úpravy fotografií limitováno možnostmi a prostředky fotografů, dnes je úprava digitálních fotografií přístupná každému, kdo vlastní počítač. Odpadají tak dnes již zbytečné náklady spojené s klasickým procesem fotografování. Zjednodušení a zpřístupnění úprav fotografií má však zároveň i negativní dopad – digitální fotografie ztrácejí svůj status jedinečnosti a přibývají obavy diváků, kteří mají v jejich svědectví stále menší důvěru.

## 2.2 Přehlcenost fotografiemi

Současní fotografové pracující s digitální technikou nemají potřebu šetřit s materiálem – právě proto, že je pořizování snímků prakticky nic nestojí. To má však ve většině případech za důsledek to, že vyfotografují neuvěřitelné množství snímků a doufají, že to „nějak dopadne“, že z toho množství bude nějaká fotografie publikovatelná: *„Nástup digitální fotografie způsobil mezi fotografy, ať už amatérskými anebo profesionálními, takové fotografické obžerství. Možnost neustálého snímání X desítek, stovek záběrů bez psychologické klapky typu stojí mě to peníze, budu to muset taky vyvolat a zaplatit, zpracovat. Myslím si, že to je u některých autorů trochu kontraproduktivní. Dřív člověk opravdu víc váhal. Film měl prostě 36 políček, a když jste chtěla udělat 360 obrázků, znamenalo to 10 filmů krát třeba sto čtyřicet korun. Rozmýšlel víc i člověk, který měl třeba neomezeně moc peněz nebo člověk, kterému materiál platila redakce. Obnášelo to i film do fotoaparátu poměrně rychle založit. Kdyby někteří dnešní fotografové dostali nazpět zrcadlovku na film, tak budou nešťastní z toho, jak často musí sahat do kapsy pro nový film.“<sup>10</sup>*

Fotografové v digitální éře často tak říkajíc zapomínají prst na spoušti, po finanční ani jiné stránce nejsou nijak limitováni – jediným omezením je pro ně velikost paměťové karty. Nutně to však neznamená, že se tím snížila či zvýšila kvalita publikovaných snímků. Neoddiskutovatelně však vzrostl jejich počet.

---

<sup>10</sup> Viz Příloha č. 1: Hlubkový rozhovor s Tomášem Tesařem vedený dne 12. 11. 2008.



## 2.3 Zrychlení práce

Digitalizace fotografie neboli „přechod z filmu na jedničky a nuly“<sup>11</sup> výrazně zrychlila fotožurnalistickou práci. V tomto bodě se zaměřím především na deníkáře, neboť u nich je rychlost pochopitelně mnohem (a čím dál tím více) důležitější.<sup>12</sup> Jakmile se pořídí snímky na zadané téma, je zapotřebí dostat je co nejrychleji do redakčního systému. Dalo by se říct, že v minulosti se počítaly hodiny, dnes se počítají minuty. Na fotoreportéry je vyvíjen tlak, aby své fotografie posílali rovnou z místa události, aby nevzniklo prodlení: „*Fotografie už takřka konkuruje televizi. Fotograf fotí na fotbalovém zápase a už to není tak, že by zápas dofotil a šel fotografie poslat do press centra. Už je to tak, že on fotí a v průběhu zápasu své fotografie rovnou třídí a posílá via internet. To znamená, že vám začne fotbal, a třeba už v desáté minutě mají na internetu fotografie z toho zápasu, protože je fotograf posílá rovnou z hřiště.*“<sup>13</sup>

Následně také vyvstává další otázka: ušetřila fotožurnalistům digitální fotografie čas? „*Pravda se ukázal býti taková, že dneska tím zpracováním strávíte víc času, než když jste předtím donesla těch pár špulek filmů do labu, šla si dát kafe, mezitím vám to vyvolali na kontakty, vy jste se podívala, zakroužkovala a za další kafe byly fotografie hotové. Ty jste pak přinesla do redakce a tím pro vás práce více méně skončila. Negativy jste nastříhala, zaarchivovala a nazdar. Dneska je to tak, že člověk nafotí záběry na kartu, tu přinese do redakce, pak to musí stáhnout a odtrdit zrno od plév – sám – už to za něj nevyvolá labista. Následně pak pracujete se snímky, které si vyberete.*“<sup>14</sup>

Podle názoru Tomáše Tesaře to vypadá, jako by tomu bylo naopak – místo aby mu digitalizace práci zrychlila, práci mu jen přidělavá, protože celý proces „vyvolávání“ byl ponechán na fotografech samotných. Nesmíme však jeho tvrzení brát jako jediné směrodatné. Zkušenosti deníkových fotografů jsou odlišné, v jejich odvětví je možné zaznamenat zrychlení do nedávné doby nepředstavitelných rozměrů. V každém případě se však proces získávání snímků

<sup>11</sup> TRUSINOVÁ, M. (2007): diplomová práce *Proměny zpravodajských hodnot na příkladu užití fotografie ve zpravodajství českých deníků*. Hlubkový rozhovor s Davidem Neffem.

<sup>12</sup> Mým hlavním zdrojem bude v tomto případě diplomová práce Magdalény Trusinové *Proměny zpravodajských hodnot na příkladu užití fotografie ve zpravodajství českých deníků*.

<sup>13</sup> Viz Příloha č. 1: Hlubkový rozhovor s Tomášem Tesařem vedený dne 12. 11. 2008.

<sup>14</sup> Viz Příloha č. 1: Hlubkový rozhovor s Tomášem Tesařem vedený dne 12. 11. 2008. Srov. Příloha č. 2: Hlubkový rozhovor s Petrem Jedinákem vedený dne 19. 11. 2008: Jedinákovi úpravy trvají v průměru deset až patnáct minut na jednu fotografii.

díky digitalizaci zjednodušil. Zatímco v dobách analogové fotožurnalistiky od pořízení snímku k finálnímu produktu bylo zapotřebí doexponovat celý film, poslat jej do fotolabu, získat náhledy všech pořízených snímků a z těch teprve vybrat ty nejpovedenější snímky, které byly nazvětšovány a poslány do redakce, v dnešní době celý tento proces odpadá. Moderní technika fotografům umožňuje posílat snímky z terénu ihned po jejich pořízení do redakce, kde mohou být okamžitě zpracovány a publikovány. Z těchto nových postupů, které jsou umožněny technickou vymožeností doby, začalo těžit především internetové zpravodajství, pro které je rychlost tím nejdůležitějším kritériem.

## **2.4 Nové technologie**

Objev počítače a digitálního fotoaparátu pochopitelně není tím jediným technologickým elementem, který se promítl do práce fotografů.

Nejen počítač, ale především internet se zasloužil o rozšíření digitální fotografie do takové míry, v jaké ji známe dnes. Díky internetu se naskytl možnost posílání dat přes kontinenty a sdělení, která fotografie zprostředkovávají, se tak stala aktuálnějšími. Publikace fotografií na internetu je nejen mnohem snazší než jejich otištění, ale navíc se snímky ve virtuální podobě dostanou k nespočetně většímu množství lidí.

Také vynález mobilního telefonu znamenal pro digitální fotografii hodně, a to hned ve dvou směrech: zaprvé, většina mobilních telefonů v sobě má zabudovaný fotoaparát; zadruhé, „fotografie“ se dají posílat MMS zprávou. Vliv mobilních telefonů lze (samozřejmě ojediněle) spatřovat i v práci profesionálních fotožurnalistů.

Jeden příklad za všechny: Tomáš Tesař jel s reportérem Markem Hudemou do Gruzie, kde nasbírali „unikátní fotografie“<sup>15</sup>. Ale jen díky tomu, že u sebe měli mobily, všechno ostatní jim totiž ukradli. Zde lze vliv nových technologií objevit také, i když trochu jinak. Každopádně je to ukázkou toho, že fotoreportéři se občas ocitají v nepříjemných situacích, kdy je taková „hračka“ jako mobilní telefon může zachránit i profesně – nafotografovali to, co potřebovali, a tím získali materiály pro svou reportáž.

---

<sup>15</sup> Viz titulní strana časopisu Reflex 34–08 (21. srpen 2008)

Neuvěřitelný rozvoj technologií v dnešní době ukázal, že jejich dosavadní vliv na fotografii zdaleka není u konce. Internetové zpravodajské servery, sociální sítě, virtuální galerie, propagace produktů i služeb, to je jen hrstka toho, jak digitální fotografie ovládla internetový prostor. Že lze novější typy telefonů na internet připojit a tak sdílet veškeré informace, včetně fotografií z nich pořízených, a to téměř odkudkoliv, je dnes už samozřejmostí. Ve fotožurnalistice se nové technologie projevují mimo jiné konkurencí, se kterou mohou fotografové zvyklí pracovat se starší technikou držet krok pouze v případě, že zůstanou otevřeni novým trendům.

## 2.5 Nárůst konkurence

Konkurence zesílila především kvůli tiskovým agenturám, jakými jsou Reuters, AFP – Agence France-Presse a AP – Associated Press. Ty mají totiž své fotografy všude, a proto dokážou pokrýt víc. V poslední době se navíc snaží dodávat své fotografie i do časopisů. Pro fotožurnalisty však v tomto ohledu představují konkurenci stringeři<sup>16</sup> – proč by měly agentury posílat na místo činu profesionálního fotografa, když si mohou snímky pořídit levněji právě od stringerů? *„Dneska má digitální fotoaparát každý a pro agentury je levnější nakupovat fotografie od stringerů než posílat na místo zkušeného fotožurnalistu. Jediný způsob, jak se tomuhle trendu bránit, je mít svůj vlastní osobitý styl, osobitý přístup.“*<sup>17</sup>

Dalším důvodem nárůstu konkurence je fakt, že dnes se fotografem může stát každý<sup>18</sup> (jak jsem již výše nastínila). Spousta fotožurnalistů se vydává za profesionály, ve skutečnosti jimi ale nejsou: *„Digitální fotografie nějakým způsobem deformuje trh a profesionalitu. To máte všude, nejen u válečných fotoreportáží.<sup>19</sup> Například u svatební fotografie. To byl dříve obrovský řemeslný kumšt, i třeba Drtikol dělal svatební portréty. To se vytratilo. Dneska každý Franta z nádraží, když si koupí zrcadlovkou za dvacet tisíc, jde a za peníze fotí svatbu. Vyfotí ji za pár korun a ti svatebčané jsou hrozně šťastní, přitom mají blbý*

<sup>16</sup> stringer = místní externí spolupracovník

<sup>17</sup> TRUSINOVÁ, M. (2007): diplomová práce *Proměny zpravodajských hodnot na příkladu užití fotografie ve zpravodajství českých deníků*. Hlubkový rozhovor s Patrickem Chauvelem

<sup>18</sup> Samotné fotografování totiž prakticky nic nestojí.

<sup>19</sup> Tesař zde reaguje na Chauvelovy obavy o ohrožení řemesla.

*fotografie. A nikoho to netrápí. (...) Dneska je hrozně moderní, tím jak se všechno zlevnilo a zpřístupnilo, koupit si do firmy zrcadlovku za patnáct tisíc, k tomu za deset tisíc dvě světla, od nějaké čínské značky nejlépe, a tu produktovou fotografii si jako nafotíme sami na ten internet. (...) Fotografové jsou od toho, aby dělali fotografickou práci. Ten, kdo vyrábí šicí stroje, ať vyrábí šicí stroje. Je to snaha ušetřit za každou cenu a mnohdy se to velmi vymstí. Pak prostě nemají kvalitní fotografie, neumějí s tím kvalitně pracovat. To jejich image spíš snižuje, než že by je to posouvalo dál. (...) Počet lidí, kteří se vydávají za profesionálního fotografa, radikálně stoupl. Počet skutečných profesionálů, těch jak já říkám řemeslných poctivců, těch, kteří opravdu vědí, co dělají, je podle mě určitě méně.“<sup>20</sup>*

Petr Jedinák se oproti Tesařovi konkurence nebojí. Tvrdí, že profesionalita není o technice: „*Nemám strach z konkurence. (...) Profesionalita se pozná v tom, že odvedete, v případě Reflexu to byl vždy nadstandardní výkon za všech okolností. Jasně, že jsme občas někde udělali nějakou chybu, ale myslím, že to nepřesáhlo já nevím třeba dvě procenta fotografií. Všechny ostatní měly vysoký standard. A to se týká mě, Šibíka i Krause, kohokoliv.*“ K tomuto názoru se přiklání i Jan Šibík, který si myslí, že se technice neprávem přisuzuje čím dál tím větší důležitost, přitom není ani tak podstatné čím, ale jak se fotografuje.<sup>21</sup> K tomu se přiklání i Tomáš Tesař, autorský rukopis je podle něj důležitý: „*Najít si vlastní rukopis, to je strašně důležité. To se málokomu povede. Já si sám o sobě myslím, že ho také nemám.*“<sup>22</sup> *Kdo najde vlastní rukopis, ať už to je reportážní fotografie nebo portrét, ten se domnívám, že má šedesát procent práce hotové. Najít si vlastní rukopis a umět s tím pracovat je klíčová věc. To, jak naexponovat fotografii, není až zas takový problém. To je technická věc, otázka cviku a zkušeností. Ale vymyslet scénu a být trochu předvídavý, myslet na to, že pracuju s nějakým světlem, nějakým prostředím a nějakým typem lidí, kteří se nějak chovají a nějakým způsobem jednají, trochu odhadovat a současně k tomu být i trochu psychologem...“*

<sup>20</sup> Viz Příloha č. 1: Hlubkový rozhovor s Tomášem Tesařem vedený dne 12. 11. 2008.

<sup>21</sup> Jan Šibík v pořadu Hyde Park, ČT 24, 3. 3. 2010

<sup>22</sup> Naopak o svých kolezích – Petrovi Jedinákovi a Davidovi Krausovi – Tesař říká: „*Oni dva jsou velice kvalitní, troufl bych si říct i špičkoví fotografové na určitá témata a oblasti, a málo kdo jim dokáže konkurovat. Oba dva mají velmi silný autorský rukopis – a to je dost důležité. To se těžko hledá a nahrazuje.*“ (viz Hlubkový rozhovor s Tomášem Tesařem) To samé jistě platí i o Janu Šibíkovi, o kterém jen v daném momentě nebyla řeč.

Lidé s digitálními fotoaparáty stále přibývá, a tak do oblastí, které do doby digitalizace patřily výhradně profesionálním fotografům, pronikají i ti, kteří fotografování rozumí jen povrchně – automatická nastavení fotoaparátů většinu rozhodování provedou za ně. Tato skutečnost však nic nemění na tom, že i digitální éra přináší spoustu kvalitních fotografií. Základní princip pořizování fotografie zůstává nezměněn – umět si najít správný poměr clony a času, mít osobitý přístup, být vynalézavý a odvádět nejlepší možný výkon za každých okolností.

## 2.6 Bezprostřední kontrola

Digitální fotografie přinesla fotožurnalistům dříve zcela chybějící okamžitou zpětnou vazbu. Dnes mohou zkontrolovat každý snímek bezprostředně po jeho pořízení na LCD displeji svého fotoaparátu. Tak mohou ihned uvážit, zdali jsou s výsledkem spokojeni či nikoliv.

Pro deníkáře znamená tento moment zpravodajské zkvalitnění. *„Zatímco analogové kamery vytvářejí obrazy, které je třeba zpracovat a vyvolat, digitální kamery fotografovi umožňují obraz na přístroji vidět okamžitě po záběru a poskytují mu ještě rychlejší potěšení než polaroidy šedesátých let, které se vyvolávaly přímo před očima. Jak u polaroidu, tak i v případě digitálního fotoaparátu není tím prvním, co spatříme, negativ, ale pozitiv.“*<sup>23</sup>

Bezprostřední kontrola je však samozřejmě důležitá i pro fotožurnalisty, jejichž fotografie se tisknou spolu s názorovými texty. Jedná se jistě o nesporné plus, Tesaře však bezprostřední kontrola připravila i o jedno potěšení: moment překvapení. I Janu Šibíkovi přechod na digitální techniku odepřel některé z prožitků, které byly do té doby oblíbenou součástí jeho práce: *„Přišel jsem o sentiment. Když fotíte na film, jedete z té zahraniční cesty, nevíte co tam je, jdete rychle do té fotokomory anebo do toho minilabu a teď vám dají balík filmů a vy netrpělivě na to koukáte a až poté zjistíte, jestli tam je nějaká kvalitní fotografie. Takže jsem přišel o to napětí, o to čekání.“*<sup>24</sup>

<sup>23</sup> STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa (2009): *Studia vizuální kultury*. (z anglického originálu přeložili Lucie Vidmar a Milan Kreuzzieger). str. 219

<sup>24</sup> Jan Šibík v pořadu Hyde Park, ČT 24, 3. 3. 2010

Celkově se však jedná o jednu z hlavních výhod digitální fotografie: *„Vyfotit něco na film a udělat to dobře a zajímavě je v postupu trošičku složitější než na digitál. Ted' se naučí člověk fotit na digitál a hned vidí, co vlastně vyfotil. To mu může usnadnit práci.“*<sup>25</sup>

I přes nepopiratelné kouzlo klasického fotografického postupu představuje možnost okamžité kontroly vyfotografovaného materiálu velkou přednost současné fotografie. Ve fotožurnalistice se odráží nejen v podobě zrychlení a usnadnění práce, ale také ve zkvalitnění její výpovědní hodnoty.

## 2.7 Komunikační prostředek

Možnost bezprostřední kontroly, kterou umožňuje digitální fotoaparát, může hrát důležitou roli i jako komunikační prostředek mezi fotografujícím a fotografovaným: *„Je to úžasný komunikační prostředek pro konkrétního fotografa, protože můžete, když chcete, průběžně konfrontovat člověka, kterého fotíte, s tím výsledkem, nějak ho jakoby vtáhnout do hry. Můžete vzbudit jeho zájem. Když je předtím ostražitý a nějak se šprajcuje, tak je možné s ním navázat komunikaci a výsledek je lepší, než když neví, co se děje. (...) Už během focení mu fotografie ukáží na displeji digitálního fotoaparátu. Můžu mu ukázat svůj záměr stejně tak jako kompozici bez něj. Vyfotit si někde nějaké prostředí, do kterého ho chci umístit. Je to prostě způsob komunikace a focení je poté interaktivnější.“*<sup>26</sup>

Důležité ovšem je, že ne všichni fotožurnalisté spolupráci se svým objektem vítají a byli by raději, kdyby jim do jejich práce nikdo jiný nezasahoval: *„Taky je příšerná věc, to jsem ještě zapomněl říct a to je dneska hodně moderní, že hodně lidí, které fotografujete, má tendence se na to hned podívat. Vy se soustředíte na to, abyste něco vyfotila, uděláte první tři, čtyři záběry a oni se chtějí podívat, jak vypadají: „Ukažte mi to, zvětšete mi to.“ A ti nejhorší ze všech jsou schopní do toho ještě kecat, to je vůbec nejlepší. Já nejsem ješitný a urážlivý typ, ale to jim vždycky řeknu: „Tak tady to máte, já vám dám stativ a vyfoťte se sám, já si tady sednu a dám si cigáro. My vám k tomu pošleme nějaký honorář, podepíšeme vás tam a jako to je v pohodě, že jo.“ Oni tak koukají, jestli jsem teda drzý nebo nejsem drzý... A já na to: „No ne, když jste s tím nespokojený a moje fotky asi nechcete, tak se vyfoťte sám a*

<sup>25</sup> Viz Příloha č. 1: Hlubkový rozhovor s Tomášem Tesařem vedený dne 12. 11. 2008.

<sup>26</sup> Viz Příloha č. 2: Hlubkový rozhovor s Petrem Jedinákem vedený dne 19. 11. 2008.

*my to prostě vezmem nebo nevezmem. Zas třeba nám bude připadat, že je to blbý, když jste se vyfotil sám.“ Já se samozřejmě nehádám a snažím se vytvořit příjemnou atmosféru, ale na tohle reaguju většinou takhle.“<sup>27</sup>*

Možnost zpětné vazby, kterou LCD displej digitálního fotoaparátu při fotografování nabízí, je funkce, již je třeba, aby měl každý fotograf pod kontrolou. V opačném případě by se mu mohla stát spíše překážkou v další spolupráci, jak naznačuje zkušenost Tomáše Tesaře.

Digitální technika fotožurnalistům umožnila nejen komunikaci s lidmi, ale také možná trochu paradoxně zvýšila jejich důvěru ve fotografy. Dříve, když nebylo možné okamžitě ukázat materiál, který fotograf pořídil, vzbuzovalo to ve fotografovaných obavy. Nedostane se na veřejnost něco, s čím by nesouhlasili? Dnes jsou však díky pocitu, že mohou kdykoliv zasáhnout a zkontrolovat pořízené fotografie, leckdy vstřícnější a otevřenější. To, že je dnes možné manipulovat snímky v postprodukcí mnohem více, stejně jako je uvést v nevhodném kontextu, je už obvykle nenapadne.

## **2.8 Etika fotografie**

Uplynulo téměř třicet let od doby, kdy byly v masových médiích při zpracování fotografií poprvé použity počítače. Využití elektronické technologie za účelem digitalizace, rozšíření a manipulace fotografickými obrazy vyvolalo mnoho etických otázek a zvýšilo pochybnosti o tom, zda veřejnost bude moci nadále považovat fotografie za zobrazení skutečnosti. Téměř hned po nástupu moderního zpracování fotografií byla mezi fotožurnalisty rozpoutána diskuze, zdali je digitální formát opravdu schopný konkurovat klasické fotografii. Také se více než kdy jindy začalo uvažovat o etice úprav ve fotografii. Fotografie samy o sobě, stejně jako slova, jsou eticky neutrální. To znamená, že etika jakékoliv fotografie může být souzena až ve chvíli, kdy začne sloužit nějakým účelům.<sup>28</sup>

Ukázalo se, že je v počítači možné fotografie přetvářet a pomocí rozmanitých úprav měnit nejen jejich vzhled, ale také výpověď. Navíc například fotomontáž a

<sup>27</sup> Viz Příloha č. 1: Hlubkový rozhovor s Tomášem Tesařem vedený dne 12. 11. 2008.

<sup>28</sup> WHEELER, Thomas H. *Phototruth or Photofiction?: Ethics and Media Imagery in the Digital Age*. Vydání první. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates. Str. 102

retušování dokáže realitu zkreslit velice snadno.<sup>29</sup> Tato skutečnost začala v očích fotožurnalistů ohrožovat jejich profesionální důvěryhodnost.

ed digitální fotografií bylo možné vytvářet i neexistující realitu na snímcích objektivu, montáže nebo chemických pro i jejich zpracování.<sup>30</sup> V roce 1858 vyvolala vlnu nevole fotografie jménem *Odchod* britského fotografa H. P. Robinsona, který zachytil dívku umírající na souchotiny. Fotografie byla kritizována nejen za to, že zachycuje tak bolestnou scénu, ale i za to, že bylo poznat, že se jednalo o kombinaci pěti snímků dohromady. Záběr neukazuje realitu, nýbrž to, jak by umírání mohlo vypadat. To dokazuje, že fotografie uměla skutečnost zkreslovat už ve svých počátcích.

Možnosti, jak manipulovat s konvenční analogovou fotografií, byly ovšem v minulosti výrazně omezené a praktikovaly se jen v oblastech komerční a umělecké fotografie. Také bylo mnohem jednodušší rozpoznat, zda bylo fotografií manipulováno, zatímco dnes je skládání jednotlivých záběrů snazší a je často téměř nerozeznatelné. „*Tím, co se s digitální fotografií změnilo, není možnost obraz manipulovat, ale široká dostupnost těchto technik.*“<sup>31</sup>

Proto se s nástupem techniky počítačového zpracování obrazů o manipulaci snímků diskutuje především v souvislosti s fotožurnalistikou a dokumentární fotografií. Ve zpravodajství je kladen důraz na dodržování etických kódů pravdivé výpovědi. A tudíž se předpokládá, že zpravodajské fotografie jsou realistické a nezmanipulované. Také divák cítí rozdíl mezi seriózními deníky nebo televizním zpravodajstvím a bulvárními médii. Zatímco v prvním případě očekává, že mu budou předloženy jen informace odpovídající skutečnosti, v druhém si je vědom toho, že výpovědi informací stejně jako fotografií mohou být zkreslené.

Pokud zpravodajské médium fotografiemi manipuluje, obvykle to vyvolá skandál a rozporuplné diskuze. Například v roce 1994 časopis *Time* otiskl na své titulní straně fotografii zatčeného boxera O. J. Simpsona, na které zvýraznil jeho

<sup>29</sup> I proto se někteří profesionální fotografové rozhodli úprav se zcela vyvarovat. Například fotoagentura Magnum (vnikla roku 1947) chrání práci svých fotografů před necitlivými zásahy redaktorů či grafiků.

<sup>30</sup> MACKŮ, Josef (2008): bakalářská práce *Estetika fotografie*. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta.

<sup>31</sup> STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa (2009): *Studia vizuální kultury*. (z anglického originálu přeložili Lucie Vidmar a Milan Kreuzzieger). str. 221



tmavou barvu pleti, čímž se stal portrét značně démonickým. Tím se odstartovala vlna mediální kritiky, která se začala zabývat přípustností podobných úprav ve zpravodajské fotografii. *„Ztmavením tváře mohl časopis podtrhnout rasistický podtext této kauzy nebo také podsunout čtenářům, že tmavá barva je barvou zla a patří tomu, kdo zabíjí.“*<sup>32</sup>

Otázkou však zůstává, zda můžeme v dnešní době, kdy lze obrazy měnit tak dokonale, že jsou od originálů nerozpoznatelné, věřit tomu, že zpravodajské fotografie zůstávají nezměněné. *„Někteří výrobci digitálního fotografického softwaru už vyvíjejí nástroje k „fotoautentizaci“, jejichž pomocí bude možné vystopovat určitý obraz až ke konkrétnímu fotoaparátu a detekovat „nepatřičnou“ manipulaci. (...) V současném kontextu vytváření image celebrit a jejich public relations jsou tyto manipulace poměrně běžné. Ale pokud se rozšíří do zpravodajství, které se má řídit novinářskými standardy objektivnosti, jde už o zcela jiné kódy.“*<sup>33</sup>

Někteří autoři se dále domnívají, že na autentické fotografie bude brzy nahlíženo jako na výjimky pocházející z naivnější před kybernetické doby.<sup>34</sup> Důsledky jsou zjevné. Oslabující důvěra ve fotografickou autenticitu může podlomit hodnověrnost vizuální žurnalistiky ve všech jejích formách: v novinách, časopisech, v televizním vysílání, na internetu i na kabelovém vysílání. Nakonec jsou to čtenáři a diváci spíše než profesori a žurnalisté, kteří rozhodnou, zdali hodnověrnost fotografie přežije vzrůstající všeobecnou manipulaci poskytnutou softwarem.

Fotožurnalistické organizace vydávají čím dál tím přísnější směrnice týkající se upravování fotografií. Tyto směrnice zpochybňují nejen nové, ale také starší metody, které se dříve používaly. Již od počátku devadesátých let se vedou diskuze, zda přikázat označování pozměněných digitálních snímků.

Rychle přenášená vizuální realita může být i značně deformována. Dá se vůbec fotografiím ještě věřit? Dnes už každý ví, že nejen slova, ale i fotografie mohou lhát. Nejedná se pouze o retušování a montáže, ale o fotografie inscenované, které mají nabudit dojem ve skutečnosti neexistující situace. V době digitálních obrazů může fotografie zobrazovat i to, co nikdy neexistovalo. Vzhledem k tomu, že

---

<sup>32</sup> KOBRE, Kenneth (2004): Photojournalism: The Professional's Approach. Wright, 5th. Edition. str. 331.

<sup>33</sup> STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa (2009): *Studia vizuální kultury*. (z anglického originálu přeložili Lucie Vidmar a Milan Kreuzzieger). str. 223

jednou ze zpravodajských hodnot je negativita, stává se, že pravda bývá mnohdy překrucována. Na rozdíl od klasické fotografie, která zároveň bývala spjata s fyzickou přítomností fotografa a jeho produktu v místě publikace, je v důsledku digitalizace běžné, že je fotograf na jiném místě zeměkoule než je jeho mateřský deník. Dochází tím k rozdělení kompetencí i zodpovědnosti mezi fotografa a agenturu. Na obou těchto pólech může nastat nechtěná nebo záměrná dezinterpretace skutečnosti.

Každý vidí jinak a fotožurnalisté nám předkládají realitu ze svého subjektivního pohledu, o tom není pochyb. „*Fotografie byla vždy spojována s realismem. Avšak vytvoření obrazu prostřednictvím čočky fotoaparátu vždy zahrnuje nějaký stupeň subjektivního výběru, rámování a osobní manipulace.*“<sup>35</sup> Již povaha každého fotografa určuje, kam a co se vydá fotožurnalista fotografovat. Tím, jak fotografují, na sebe zároveň vztahují značnou zodpovědnost, především díky nebyvalým možnostem velmi rychlého rozšíření fotografického sdělení do celého světa vzhledem k digitálním možnostem ukládání i přenosu. Z toho se dá vyvodit, že nástupem digitálních fotoaparátů, počítačů, internetu a satelitních přenosů dat dochází k velmi výrazné změně celého světa, na něž mají média nezanedbatelný vliv. Hned v úvodu knihy *Studia vizuální kultury* se autorky Marita Sturken a Lisa Cartwright ptají na dost zásadní otázku: Je ještě možné na začátku 21. století rozlišovat mezi společenskou realitou a médií, která ji zobrazují? Od fotožurnalistů se očekává, že při svém dokumentování událostí pro zpravodajství budou respektovat právě realistické zásady. Pokud tomu tak není, protestujeme. Souhlasíme-li s tím, že matení veřejnosti je neetické, proč o tom ještě dále diskutovat? Profesionálové se ve skutečnosti se neshodují na tom, co je špatně a co je dobře. Digitální fotografie je tu a my na ni ještě nejsme připraveni.<sup>36</sup>

Nejlépe pochopitelným současným příkladem, který budí největší pozornost celosvětového publika a kde je rychlost zpráv tou nejdůležitější prioritou, jsou válečné konflikty nebo přírodní katastrofy, které následně vyvolávají humanitární krize. Vizuální informace posílané fotožurnalisty z místa události mohou mít několik motivů: zaprvé co nejvěrnější informování veřejnosti, zadruhé pozitivně zkeslená nebo zveličující informace mající za cíl eskalovat humanitární pomoc, zatřetí

---

<sup>34</sup> WHEELER, Thomas H. *Phototruth or Photofiction?: Ethics and Media Imagery in the Digital Age*. Vydání první. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.

<sup>35</sup> STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa (2009): *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál. str. 26

negativně zkreslená informace, kterou zneužívají politické, vojenské a jiné lobbistické skupiny (propaganda). Pouze díky digitalizaci celého procesu přenášení zpráv je toto možné. Je to jeden z důkazů, jak digitální fotografie změnila společenskou konstelaci celého světa. Asi věčné dilema fotožurnalistů v konfliktních místech a situacích je zda spíše pomáhat či fotit. Zeptala jsem se na toto Jana Šibíka v pořadu Hyde park na ČT 24<sup>37</sup>, který mi odpověděl: „*Spíše fotit. Kromě toho se dá na základě těch fotografií pomáhat, jsou různé humanitární akce, sbírky. Kdyby u mě převažovalo pomáhat, tak se přihlásím k Člověku v tísní. Musím si vždy dopředu ujasnit, proč tam jedu, co tam budu dělat, za jakým účelem, co je výsledek mé práce. Člověk si musí uvědomit, že nejlepší pomocí jsou právě ty fotografie. Spousta lidí o tom, co se děje, vědět nechce – klapky na očích, špunty do uší. To je problém a proti tomu se snažím nějak bojovat.*“ Takové rozhodnutí je jistě otázkou velké zkušenosti a mnohaletého vývoje osobnosti každého z fotožurnalistů, jak se s takovouto situací mentálně vypořádat.

Deník Washington Post na začátku roku 2000 napsal<sup>38</sup>: „*Fotografii dnes věříme jako virtuálnímu záznamu události. Tuto důvěru nikdy nesmíme zklamat. Naši strategií a naším přesvědčením je, že obsah zpravodajské fotografie nikdy nebudeme upravovat. Je povoleno pouze regulovat kontrast a šedou škálu za účelem vyšší kvality fotografie v tisku. To znamená, že například k fotografii ruky nebo větve stromu v nepříhodné pozici nic nepřidáváme a nic z ní neubíráme.*“

Co je tedy přípustné? Kde je hranice úpravy fotografií? Všichni se shodují na tom, že pro neutralitu fotografie je důležité nemanipulovat s jejím obsahem a realitu zobrazovat takovou, jaká je. Povolené by tedy měly být pouze základní úpravy: „*Hranice je v mém případě naprosto jednoznačně definovaná tím, jak já si pamatuju to, co jsem fotil. Čili když fotím, tak mám v hlavě před sebou ten obraz už hotový a v počítači se snažím co nejvíc přiblížit realitě. Porušuju fyzikální zákony, jako když padají baráky, tak je narovná, protože když jsem je fotil, tak jsem je viděl rovně. Viděl jsem detaily ve světlech i ve stínech, tak to prostě zařídím tak, aby tam byly. (...) Když už to umím zařídít, aby se to přiblížilo tomu, co jsem viděl, co vlastně ten mozek vnímá, tak se snažím dát divákovi stejný obraz, jako jsem já viděl v momentě, když jsem tu fotografii dělal. (...) Já se*

---

<sup>36</sup> STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa (2009): *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál. str. 8

<sup>37</sup> Jan Šibík v pořadu Hyde Park, ČT 24, 3. 3. 2010.

*snažím nelhat. Já to skutečně přibližuju tomu, co viděl můj mozek, jak zpracoval ty informace, které přišly skrz mé oko. Mozek srovnal ty baráky, když by měly padat, pamatoval si kde, co. Potud je to v pořádku. Ale třeba retušovat postavy, kandelábry, které trčí z hlavy, to nedělám. To se snažím na fotografii už nemít. To se dá zvládnout v momentě vzniku fotografie. Čili když to shrnu, tak vlastně přibližuju fotografii tomu, jak to vnímal mozek, ale s realitou, kterou mozek viděl nebo jak ji vyhodnotil, už dál nemanipuluju.*<sup>39</sup>

Tomáš Tesař k tématu podotýká: „*Já dělám v 95 procentech fotografií jen základní úpravy, to znamená automatická barevnost, automatická korekce doostření. Nic víc, nic míň. Žádné montáže, žádné dodělávání ničeho. Občas dělám retuš. Stane se, že se vám na fotografii objeví něco, co nechcete, nějaká tečka na zdi, tak ji prostě vyretušuju. Pokud tam něco esteticky vadí, dám to pryč. Dál přes to ale vlak nejede, odmítám jakoukoliv další úpravu. (...) Já fotografii třeba ani neořezávám. Jsem starou technikou naučený fotit tak zvaně na plné okno – snažím využít maximum políčka, které mám k dispozici. Někdy, když mám širokoúhlý objektiv a potřebuju něco rychle vyfotit a nestihnu vyměnit sklo, tak to pak po straně třeba o dva centimetry oříznu. Ale i tomu se většinou bráním. Snažím se o opravdu základní úpravu. Cílem je nafotit to co nejkvalitněji, abych na to nemusel sahat vůbec, protože to zdržuje, svádí to. Už to prostě není ono. A hlavně to zabírá čas – to je problém.*“<sup>40</sup>

Ačkoliv manipulace fotografickým obrazem byla známa v podstatě již od počátku dějin fotografie, s nástupem digitálního věku se začala objevovat více než kdy dříve. Nejen, že je úprava fotografií mnohem jednodušší, ale zásahy jsou mnohdy nerozpoznatelné díky stále se zlepšujícím funkcím obrazových editačních programů. Pro fotografy zpravodajských médií trend konstruování snímků ve skutečnosti neexistujících míst znamená větší hrozbu než pro kterékoliv jiné odvětví fotografie. Důvěryhodnost výpovědní hodnoty fotografií klesá, protože podezření, že jejich obsahem bylo manipulováno, je již velmi těžké vyvrátit – a to i přes snahu fotožurnalistických organizací bránit etiku upravování fotografií vydáváním přísných směrnic, podle kterých by přípustnými úpravami měly být jen ty základní, tedy ty, které se dělají za účelem vyšší kvality fotografie v tisku.

---

<sup>38</sup> STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa (2009): *Studia vizuální kultury*. (z anglického originálu přeložili Lucie Vidmar a Milan Kreuzzieger). str. 224

<sup>39</sup> Viz Příloha č. 2: Hlubkový rozhovor s Petrem Jedinákem vedený dne 19. 11. 2008.

## 2.9 Ztráta estetiky fotožurnalistické fotografie?

Boj o uznání umělecké povahy fotografie se vedl ještě celé století po jejím objevení. Dnes již má fotografie nezpochybnitelný status uměleckého oboru, ačkoliv existuje stále více fotografů, pro které otázka, zda fotografie spadá do kategorie umění či nikoliv, není podstatná. „*V posledních desetiletích bylo pojetí fotografie jako umění coby nástroje polemik vyčerpáno; velkou část nesmírné prestiže, které se dnes fotografii jako umění dostává, získala právě díky své deklarované ambivalenci vůči otázce, zda je či není uměním.*“<sup>41</sup>

Vytrácí se však s příchodem digitálních fotoaparátů estetická dimenze fotografie? Již zmiňovaný Patrick Chauvel se ještě do nedávné doby použití digitální techniky zdráhal. Tvrdí, že nové technologie sice zlepšují technickou a informační stránku fotografie, ne však její uměleckou kvalitu. Říká, že digitální fotografie do jisté míry zbanalizovala fotografii, jelikož každý „umí“ fotografovat.<sup>42</sup>

Tomáš Tesař jeho názor zčásti podporuje, nicméně by až zas tak radikální nebyl: „*Někteří autoři dokážou fotit i digitální zrcadlovkou velice opatrně, citlivě, přemýšlivě. Někteří to prostě drtí, jak já říkám, jak o život, a čekají, že nějaká fotka dopadne. (...) Někteří dneska prostě jenom mačkají spoušť. Neříkám, že všichni. (...) V samotném základu, bez jakýchkoliv úprav na počítači, ještě pořád není možné vytvořit stejně kvalitní snímek jako na filmu. I když budete mít s digitálem super dobře nasnímaný záběr, stejně ho hrnete do počítače a hrábnete do něj. (...) Dneska vidím spoustu fotografií, které jsou vyfocené jen proto, že byly vyfocené digitálně. Kdyby nebylo digitálu, tak by nevznikly a bylo by dobře, že nevznikly, protože by tu nikomu nechyběly.*“

A k tomuto stanovisku se vyjadřuje i dlouholetý vedoucí obrazové redakce České tiskové kanceláře Dušan Veselý: „*Fotoreportér nemusí šetřit s materiálem a může fotit neomezeně, protože se to vždy může vymazat. (...) Dříve o každém*

---

<sup>40</sup> Viz Příloha č. 1: Hlubkový rozhovor s Tomášem Tesařem vedený dne 12. 11. 2008.

<sup>41</sup> SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. s.116

<sup>42</sup> TRUSINOVÁ, M. (2007): diplomová práce *Proměny zpravodajských hodnot na příkladu užití fotografie ve zpravodajství českých deníků*.

*svém záběru víc přemýšlel. Dnes se zas tolik nedbá na přípravu na záběr, komponování, větší soustředěnost.*<sup>43</sup>

Petr Jedinák s vytrácením estetické kvality snímků v digitální éře rozhodně nesouhlasí. O každém svém záběru totiž víc přemýšlí nyní. Proč? Odpověď je vcelku nasnadě: dnes pocítuje víc zodpovědnosti, protože každý snímek je jen jeho výtvar (už se nedá svést na laboranta, že něco pokazil). Digitální fotografování mu navíc otevřelo cestu k experimentu, což potvrzuje i Tesař: *„Zároveň mu (fotografovi – pozn. aut.) to ale posouvá možnosti, může se poměrně snadno a levně dostat dál za hranice kinofilmu, za možnost pracovat s fotografií nějak víc z hlediska grafiky nebo kreativity barevnosti.“*

Jaký je tedy vliv digitální techniky na estetiku fotožurnalistické fotografie? Podle mého názoru vstup digitální technologie na pole fotožurnalistiky estetickou hodnotu fotografií nesnížila. Naopak – digitální fotoaparát skýtá pro fotožurnalisty spoustu výhod. Barvy jsou přesnější, protože u klasické fotografie může barevnost ovlivnit použitý negativ nebo chemikálie při vyvolávání. Navíc umožňuje digitální fotoaparát také lepší kontrolu světla, protože je na světlo citlivější. To potvrzuje i Jan Šibík: *„Nyní se můžete hned podívat, jestli to světlo odpovídá a když ne, můžete to lehce napravit.“*<sup>44</sup> Ačkoliv se tedy o problému ztráty estetiky fotožurnalistické fotografie s příchodem digitální techniky diskutuje, nemyslím si, že bychom případné vytrácení této „uměleckosti“ měli přičítat za vinu digitalizaci. Pokud se některé fotografie jeví jako neestetické, není to vinou digitálního fotoaparátu, ale jeho uživatele, který se s možnostmi, které mu aparát poskytuje, nenaučil správně zacházet.

---

<sup>43</sup> TRUSINOVÁ, M. (2007): diplomová práce *Proměny zpravodajských hodnot na příkladu užití fotografie ve zpravodajství českých deníků*. Hlubkový rozhovor s Dušanem Veselým.

<sup>44</sup> Jan Šibík v pořadu Hyde Park na ČT 24, 3. 3. 2010.

## 3. Jak se digitalizace ve fotografii dotkla redakce Reflexu?

### 3.1 Týdeník Reflex a jeho proměna

Reflex je společenský týdeník, jenž je vydáván akciovou společností Ringier ČR. Sám sebe charakterizuje takto: „*Prestížní společenský týdeník pro přemýšlivé čtenáře. Přibližuje aktuální témata a zajímavé osobnosti naší doby a zprostředkovává nový úhel pohledu na svět a životní styl. Založen v roce 1990. Vychází každý čtvrtek.*“<sup>45</sup>

Jeho průměrný náklad se pohybuje okolo 50 000 výtisků<sup>46</sup>. Zakládá si na své ojedinělosti: „*Myslím si, že máme v přinášení alternativních výhledů reality u nás v republice opravdu mimořádnou roli a podle mě je Reflex v tomhle nenahraditelný.*“ (Jiří X. Doležal)<sup>47</sup>

Reflex prošel roku 2008 zásadní změnou. 1. července roku 2008 stávajícího šéfredaktora Petra Bílka vystřídal šéfredaktor nový – Pavel Šafr<sup>48</sup>, mimo jiné i bývalý šéfredaktor Mladé fronty Dnes a Lidových novin, dvou předních deníků v České republice. I z tohoto důvodu je Reflex nyní mnohem aktuálnější, což se některým zamlouvá a jiným ne: „*Jde o to, že se malinko proměnila dramaturgie časopisu. Reflex je momentálně aktuálnější, více reaguje na konkrétní aktuální události ať už doma nebo v zahraničí. Nicméně si zachoval svoje stabilní a oblíbené prvky a rubriky jako je Genius loci, Causy či formát Á propa, což je taková obrazová tečka na závěr. Jednoduše řečeno se změnil procentuální poměr toho, co je aktuální, co lidi zajímá, co se kolem nich děje teď k tomu, co lidi sice také zajímá, co ale není žhavé a aktuální. V padesáti až šedesáti procentech obsahu čísla se většinou snažíme dotýkat toho, co se stalo během posledního týdne či čtrnácti dní nebo co se stane v následujících dvou týdnech. Vše ostatní je takový bonus navíc, co si lidi rádi čtou ve chvílích*

<sup>45</sup> <http://www.reflex.cz/pages/servis.html>

<sup>46</sup> Prodaný náklad: 55 203 výtisků [09/2008 (ABC ČR)]; Čtenost: 272 000 čtenářů [2Q+3Q/2008 (Media Projekt)]; zdroj: <http://www.ringier.cz/scripts/detail.php?id=2647>

<sup>47</sup> Tento výrok čerpám ze svého rozhovoru s Jiřím X. Doležalem, jedním z reportérů a snad nejvýraznější a bezesporu nejprovokativnější tváří Reflexu, z konce listopadu 2007. Interview bylo určeno na předmět Žurnalistická tvorba I v prvním ročníku mého studia.

<sup>48</sup> <http://www.ringier.cz/tituly.htm>

*nechtěného zatížení právě tou aktuálností, těmi zprávami, tím děním, tou hektickou dobou. Jde jen o dramaturgii, nejde přímo o novou koncepci.*<sup>49</sup>

Petr Jedinák o změnách říká: *„Nejsem v dané chvíli úplně přesně schopen říct, jestli jsou ty změny k dobrému nebo ne. K dobrému je to, že je Reflex aktuálnější, a že se mu výrazně změnil prodaný náklad – asi dokáže oslovit větší část lidí, než to bylo dříve. Ale po obrazové stránce je to z mého pohledu sporné. Už i tím, že celá redakce je strašně malá. Ti kmenoví, kvalitní autoři nestačí produkovat dostatek kvalitních textů tak, aby nedocházelo k tomu, k čemu dochází, to znamená k naddimenzování jednotlivých materiálů. To, co by zasloužilo tři strany, je v dané chvíli tištěné na pěti a více stranách a to je sporné. Na jednu stranu je dobře, že je čtenář schopný to učíst a Reflex si koupí příští týden znovu. Na druhou stranu je to z mého pohledu takové ne úplně košér.“*

Reflex se pochopitelně změnil i po své vizuální stránce: *„Snažíme se dávat více prostoru méně fotografiím, ale větším, jsou-li kvalitní. (...) Myslíme si, že to čtenář Reflexu dneska přijme líp a že celek bude vizuálně zajímavější a atraktivnější.“*<sup>50</sup>

Petr Jedinák k dopadu personálních změn na vizuální stránku časopisu dodává: *„Fotografie tam teď z mého pohledu trošku trpí. Šéfredaktor si myslí, že Reflex nepotřebuje obrazového redaktora, já si ale myslím opak. Na můj vkus vložil příliš mnoho kompetencí a zodpovědnosti do rukou jediného člověka, a tím je Honza Šibík. Ten tam jednak není a jednak je jeho vnímání světa hodně úzké a myslím, že nemá dostatek empatie na to, aby dokázal posoudit i jiné žánry než jsou ty jeho oblíbené. (...) On (Pavel Šafr – pozn. aut.) ten časopis řídí trochu jako deník, což je dobře, ale on to přehání. On aktuálně staví to číslo celé, místo aby tam byl vyhraněný segment. Občas se stává, že i fotografie, které tiskne, jsou buď kupované z agentur anebo je fotografové produkují ve stresu a nemají tu kvalitu, kterou by mohli mít, kdyby na to měli o pár hodin víc.“* (Petr Jedinák)

Ačkoliv ve své práci uvádím dva značně odlišné názory na proměnu koncepce týdeníku Reflexu, oba z fotografů – jak Tomáš Tesař, jenž v časopise po příchodu Pavla Šafra setrval, tak Petr Jedinák, jenž z něj odešel – se shodují na tom, že to, zda jsou změny ku prospěchu věci či nikoliv, se ukáže až časem.

<sup>49</sup> Viz Příloha č. 1: Hlubkový rozhovor s Tomášem Tesařem vedený dne 12. 11. 2008.

<sup>50</sup> Viz Příloha č. 1: Hlubkový rozhovor s Tomášem Tesařem vedený dne 12. 11. 2008.



Nástup digitalizace se na práci fotožurnalistů v týdeníku Reflex začal projevovat v roce 2000. V roce 2005 už valná většina z nich fotila digitálně. Finálně přešli na digitální fotoaparát všichni v roce 2006.<sup>51</sup> Ve třech následujících bodech se zaměřím na přechod na digitální fototechniku třech z nich: Petra Jedináka, Jana Šibíka a Tomáše Tesaře.

### 3.2 Petr Jedinák

Narozen roku 1963. Mezi lety 1978 až 1982 docházel do večerní školy výtvarné fotografie Václava Vláška. Vystudoval Vysokou školu chemicko-technologickou v Praze. Těsně po studiu nastoupil jako redaktor do časopisu Československá fotografie, dále pracoval v obrazovém zpravodajství České tiskové kanceláře, v oddělení zahraniční dokumentace Československého rozhlasu a pro Pressphoto, nezávislou fotografickou agenturu. Dva roky byl fotoreportérem deníku Metropolitan. Od roku 1992 až do roku 2008 byl kmenovým fotografem časopisu Reflex.<sup>52</sup> Kvůli „likvidačním podmínkám“<sup>53</sup> nového šéfredaktora z něj odešel a proto je nyní na volné noze. S Reflexem nicméně i nadále externě spolupracuje.

Jedinák byl z redakce Reflexu první, kdo začal s digitální fotografií experimentovat. Svou první digitální fotografii vytiskl v roce 2000. Jeho další „digitální“ vývoj už byl rychlý: „*Dejme tomu, že v roce 2003 jsem fotil 80 procent věcí digitálně, v roce 2005 to už bylo třeba sto nebo 99 procent. Já jsem na digitální technologii přešel v momentě, kdy byl na pultech fotoaparát s rozlišením sedm milionů bodů. Když to bylo pět, tak už to bylo hodně dobré a od těch sedmi výš už to bylo bez problémů. Všichni mí kolegové postupně přestali lpět na filmu.*“

V současné době už fotí pouze digitálně a říká: „*Z hlediska profesního není důvod vrátit se k filmu.*“ Na digitální fotografii spatřuje jen samá pozitiva: „*Vadilo mi pár věcí a to hlavně to, že nedokázala tak pružně jako film zpracovat poměr světla a stínu. To se za poslední dva roky natolik zlepšilo, že rozdíl s filmem*

<sup>51</sup> srov. TRUSINOVÁ, M. (2007): hloubkové rozhovory: Fotografové zpravodajských médií (novin i agentur) na digitální fotoaparát přešli již na konci 90. let.

<sup>52</sup> <http://www.jedinak.cz/stranky/osobni.html>

<sup>53</sup> viz Hloubkový rozhovor s Petrem Jedinákem

*sice stále je, ale už není tak markantní a dá se ošidit, respektive se dá dojít ke stejnému výsledku jako z filmu například pomocí formátu raw<sup>54</sup>.“*

Dále si také myslí, že digitální fotografie otevřela cestu k experimentu: *„Konkrétně v mém případě je to tak, že si vedu obrazový deník, už dva roky každý den fotím a vystavuju na webu denní práce, což bych za normálních okolností, nebýt digitální věk, nedělal. To je skoro nemyslitelné.“*

Po filmu se mu ani nestýská: *„Mám krabice s filmy a kontakty a skener, a když něco chci, tak si to oskenuju a pracuji s tím jako s digitálním. Už to nesvěřím do ruky někomu v laboratoři, aby to za mě nazvětšoval.“* Na to, aby si fotografie nazvětšoval ve fotokomoře sám by bylo potřeba mnohem více volného času – a *„čas je to, co nemáme“*.

V souvislosti s tím, že už by své fotografie nesvěřil do rukou nikomu cizímu, mluví také o své vlastní proměně s příchodem digitální fotografie: *„Začal jsem – možná – o tom, co fotím, víc přemýšlet. Tím, že ta manipulace tam možná je, by člověk hypoteticky mohl, možná i měl cítit větší zodpovědnost za to, co odevzdá. Už se nemůže vymlouvat na to, že někdo tamhle někde tamhle udělal špatný výřez, špatně nazvětšoval, že to tam na tom negativu je, ale že nechápe, jak to, že to na té zvětšenině není. Všechny tyhle výmluvy jdou stranou. Bud' odevzdáte něco, za čím si můžete stát, anebo ne.“* Naučil se svou práci dělat zodpovědněji.

### **3.3 Jan Šibík**

Narozen ve stejném roce jako Petr Jedinák (1963). Po studiu gymnázia se živil různě – jako stavební dělník nebo asistent kamery v televizi. Poté vyhrál konkurz do Mladého světa a začal cestovat. „Od roku 1988 podnikl přes dvě stě cest do všech koutů světa. Fotografoval konec komunismu v Evropě, pád berlínské zdi, sametovou revoluci v Československu i krvavý zánik Ceauceskova režimu v Rumunsku. Byl svědkem masakrů v Sieře Leone a Libérii, hladomoru v Súdánu, Somálsku a Etiopii. Zažil následky zemětřesení v Arménii i Turecku, exodus iráckých Kurdů do Íránu. Zaznamenal války v Afghánistánu, Chorvatsku, Bosně, Kosovu, v gruzínské Abcházii, Čečensku, ázerbájdžánském Náhorním Karabachu, Jihoafrické republice a Iráku. Genocidu ve Rwandě, uprchlické tábory v Tanzanii, Súdánu, Haiti, Angole a Somálsku. Opakovaně pracoval také na

---

<sup>54</sup> formát raw:

Kubě. V posledních letech se zaměřil na konflikt v Palestině. Během celého roku 2004 fotil epidemii AIDS na Ukrajině. V roce 2005 zaznamenal děsivé následky přívalové vlny na Srí Lance, bizarní poměry v komunistické Severní Koreji, pohřeb papeže Jana Pavla II. ve Vatikánu i Jásira Arafáta v Ramalláhu, odchod izraelských osadníků z pásma Gazy a následky hurikánu Katrina v New Orleansu.<sup>55</sup>

Jan Šibík se s příchodem Pavla Šafra stal hlavním fotografem Reflexu: *„Po odchodu Davida (Krause – pozn. aut.) a Petra (Jedináka – pozn. aut.) se stal Honza (Šibík – pozn. aut.) tak zvaným hlavním fotografem. (...) Honza má současně na starosti funkci supervizora, dohlížeče nad tím, jak bude konkrétní číslo obrazově vybavené. Nemá právo veta jako šéfredaktor, ale má velmi silnou pozici a klíčové právo rozhodnout o tom, že nějaký materiál není dobře vybavený, a že ho musíme doplnit, předělat nebo ho prostě nechtít. (...) Pochopitelně i tematicky řeší, co fotografického do časopisu dát a co nedat.“* (Tomáš Tesař)

Co se týče digitálního focení, Šibík byl posledním členem fotografické redakce Reflexu, jenž na něj přešel. Důvodů bylo zjevně hned několik: *„V případě Šibíka to bylo tak, že jel nevím kam na nějaké mistrovství, a tam zjistil, že 90 procent fotografů má digitální zrcadlovky, a že on je tam za staromilce. Tak se to v něm zlomilo, přestal se posmívat a přistoupil na to také. Někteří lidé okolo sebe potřebují mít dostatek pozitivních vzorů, aby přistoupili na nějakou myšlenku, jiní prostě cítí, že to tak bude.“* (Petr Jedinák)

To, že Šibík digitálnímu fotoaparátu odolával dlouho, dosvědčuje i Tomáš Tesař: *„Naopak Honza Šibík ještě v roce 2006 fotografoval některé věci, většinou v zahraničí, na film. Například Palestinu nebo Afriku. Ale už měl i digitál. On byl dlouhou dobu hrozně nespokojený a měl pocit, že z filmu je to mnohem lepší. Film měl svoje specifické zrno, barvy, kontrast. Bylo to znát. Bylo období, kdy jste na první signální poznala, která fotografie je z digitálu a která z filmu. Dneska, když to s digitálem někdo umí, je to velmi složité. Honzu nakonec přesvědčilo to, že se zkvalitnila technika, už byla cenově přijatelnější, to znamená, že jeho preferovaný digitál nestál půl milionu, ale třeba dvě stě tisíc a daly se na něj používat objektivy, které měl člověk i na filmový fotoaparát. Mimo to měl čím dál tím horší zkušenosti s přenosem filmu na letištích. V některých částech světa se mu kvůli*

<sup>55</sup> <http://www.sibik.cz/profil.htm>

*rentgenové kontrole nějaké filmy osvítily. To už nezachráníte. To byste je jediné musela poslat poštou a i tak by prošly nějakou kontrolou. Tohle riziko mu vadilo. Jinak se ale držel do poslední chvíle, co to šlo. Dneska, myslím si, je už vyrovnaný, smířený. Dnes už je z něj digitální fotograf.“ (Tomáš Tesař)*

### **3.4 Tomáš Tesař**

Narozen roku 1974. Absolvoval Střední průmyslovou školu v Jablonci nad Nisou a Střední pedagogickou školu v Praze. Po nepřijetí na FAMU (1993) vystřídal řadu různých zaměstnání. Pracoval například jako dělník ve firmě na výrobu střešní krytiny, stavební mistr a vychovatel. Později se začal živit jako novinář. Od redaktora regionálních novin Deník Jablonecka se vypracoval na jeho šéfredaktora. Zároveň se zde začal věnovat novinářské fotografii. V roce 2003 nastoupil jako fotoprodukcí do týdeníku Reflex, kde působí až dodnes.<sup>56</sup>

Tesař svou analogovou techniku definitivně prodal a na digitální fotoaparát přešel v únoru roku 2006. Zároveň však podotýká: *„Na klasiku fotím ve výjimečných případech dodnes, ale nikoliv pro účely práce v redakci. Spíš z nostalgie, když fotím nějaké svoje věci, volnou tvorbu.“*

Hlavním důvodem, proč byli fotožurnalisté Reflexu zdrženliví, podle něj byla nedostatečná kvalita záznamu: *„Přišlo nám, že kvalita záznamu digitálů, ta data, v té době nebyla úplně srovnatelná s filmem v kontextu práce v časopise. Pro deníky to bylo něco jiného, těm to stačilo. My jsme pořád nebyli úplně spokojeni a nadšení. A protože jsme týdeník a nepotřebujeme mít uzávěrku denně a hekticky, tak jsme si pořád hýčkali film. (...) Digitální zrcadlovky byly zbytečně drahé a navíc neměly full frame (tedy plný formát filmového políčka), což znamenalo, že člověk musel mít ještě širší a dražší objektivy. Bylo to ještě pořád takové nedotažené, ve vývoji. Pak se to ale zlomilo a přišel první full frame. Kvalita digitálních zrcadlovek došla někdy v roce 2005 do fáze, kdy více méně nebyl důvod pokračovat ve filmu, už proto, že provoz digitálu je samozřejmě ekonomicky levnější.“*

V současné době už sice fotografuje jen digitálně, po filmu ale pociťuje jistou nostalgii: *„Mívám období, kdy mě digitální fotografie obtěžuje, když to zlehčím. Protože se mi nechce po focení, které bylo třeba příjemné, zasednout*

*k počítači a dvě hodiny čumět do obrazovky a vybírat fotografie.“ A přiznává svou náklonnost k tradiční technologii: „Digitální fotografie už se dneska nedá vrátit zpět a je výborná, já nechci, abych vyzněl jako člověk, který ji odmítá. Je to skvělá věc, která má spoustu výhod. Ale já jsem spíš založený konzervativně a staromilsky.“ Zároveň vyslovuje i jisté přání do budoucna: „Nevěřím tomu, že fotografie jako taková zanikne. Já si myslím, že se dožiju toho, že pořád ještě budou lidi, kteří budou fotit na film. Bude jich minimum, ale budou o to zajímavější a atraktivnější.“*

Odrazil se příchod digitální fotografie na Tesařovi samotném? *„Změnilo mě to v tom smyslu, že jsem poznal nové možnosti, které mě baví. Současně jsem ale ztratil spoustu radostí, které jsem dřív měl, takže se k nim postupně budu vracet. Budu si to tak držet a hýčkat půl na půl. Kdybych fotil jenom na film, tak mi bude chybět digitál, a kdybych fotil jenom digitálně, tak mi bude chybět film. O tom jsem dneska už po vývoji, kterým jsem si prošel, přesvědčený. Mým snem by bylo mít pracovnu, ve které by byl počítač na zpracování digitální fotografie i fotokomora na zpracování černobílé fotografie a i skener, který by tu černobílou fotografii mohl rovnou skenovat a udělat z ní digitální. Když by vás štvalo, že koukáte do monitoru a už máte unavené oči, tak byste se přesunula k těm miskám, kde byste se nadýchala chemikálií, a když by vám to nešlo a vadilo vám to, tak byste to roztrhala, hodila do koše a šla si zase sednout k počítači. To je ideál.“*

---

<sup>56</sup> <http://www.tomastesar.cz/>

## Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se snažila zachytit všechny aspekty práce fotožurnalistů, které se změnily s příchodem digitální fotografie. To jsem se snažila ukázat hlavně na práci dvou fotografů jednoho z předních českých obrazových týdeníků – Reflexu.

Po celou dobu jsem uvažovala nad tím, zdali jsem spíše zastáncem anebo lehkým odpůrcem digitální fotografie. Po delších úvahách jsem si však potvrdila svou úvodní tezi – fotografické a digitální nelze směšovat dohromady. Digitální fotografie je dle mého mínění vyústěním dlouholetého vývoje fotografie samotné. Zároveň si myslím, že je digitalizace ve fotografii zcela logickým a především nevyhnutelným krokem – už z toho důvodu, že se technologicky vyvíjejí a digitalizují i ostatní média. Rozhodně by však byla nesmírná škoda, kdyby se kvůli digitální fotografii vytratilo klasické, tradiční focení na film, které je především v umělecké fotografii stále ještě takřka nenahraditelné.

Digitální fotografie má nesporně mnoho výhod. Za snad nejdůležitější bych považovala bezprostřední kontrolu práce fotožurnalistů. Dalším plusem může, ale nemusí být zrychlení celého fotografického procesu: fotožurnalisté sice ve většině případů šetří svým časem, na druhou stranu mívají i tendence svou práci uspěchat a nepromýšlet řádně své záběry. Proto digitální focení také může, ale rozhodně nemusí být na úkor estetické kvality fotografie.

Fotografie v digitální formě je také jednoznačně levnější, ekonomicky výhodnější než fotografie klasická. Technika zpracování se zcela proměnila, odpadá celý mokřý proces a pravou rukou fotografa už nejsou chemikálie, nýbrž osobní počítač. I to má ovšem svou odvrácenou stranu mince: fotožurnalisté nemají potřebu (protože nemusí) šetřit materiálem. Nastává tak zvané „fotografické obžerství“, kdy někteří takřka bezmyšlenkovitě jen chodí a mačkají spoušť. Tento faktor způsobuje i znatelný nárůst konkurence, již představují především tiskové agentury, pseudo profesionálové a místní externí spolupracovníci.

Závěrem bych chtěla podotknout, že je podle mě dobře, že digitální fotografie vznikla, a že tím pádem otevírá (nejen) fotožurnalistům dveře k nečekaným možnostem. Na druhou stranu je ale potřeba to s již výše zmíněným technologickým fetišismem příliš nepřehánět, nenechat se zaslepit a uvažovat o otázce etiky a estetiky fotografie. To znamená především vyvarovat se pokušení (nepočítáme-li drobné

úpravy typu ucho na kraji fotografie či šmouha na zdi) a s fotografií za žádnou cenu nemanipulovat a o zaznamenávané realitě nelhat.

Uvědomuji si také, že téma je dost široké, a že jsem zdaleka neobsáhla vše, co toto téma odkrývá, a to především z důvodu omezeného rozsahu bakalářské práce. Proto bych se ráda tímto tématem zabývala i nadále.

## Summary

In my thesis I tried to capture all aspects of the work of photojournalists that have changed with the advent of digital photography. I've mainly explored the work of two photographers from one of the most important Czech pictorial magazines – Reflex.

I was reflecting upon whether I support this rise of digital photography. After long consideration and throughout this thesis, I have confirmed my initial argument – digital and photographic cannot be mixed together. Digital photography is a result of long-term development of photography itself, and that it is a logical and inevitable step as increasingly other media sources are digitized as well. However, it would definitely be a tremendous pity if the digital photograph completely replaced the classical, traditional photography.

One certain advantage of digital photography is the ability to immediately review and refine the results on location. Another advantage could be through the acceleration of the photographic process: photojournalists, in most cases, are saving their time. On the other hand, they also tend to rush their work and not properly consider their shots. Nevertheless, the speed and convenience of digital photography may be at the expense of aesthetic quality.

Photography in digital form is much more economical than conventional photography. The processing technique is completely changed, eliminating the wet process. No longer are chemicals at the right-hand of the photographer, but rather a personal computer. Even this, however, has its downside: photojournalists do not need (because they do not have to) to save the material. Then follows the so-called “photographic gluttony”, where some photojournalists work almost without thinking; simply pointing and opening the shutter. This factor also causes a noticeable increase

in competition between primarily news agencies, quasi professionals and local freelancers.

Despite my earlier arguments, I would like to say that I think that it is good that digital photography appeared, as it opens (not only) to photojournalists a door to new and unexpected possibilities. However it is imperative, with the above-mentioned technological fetishism, not to exaggerate or be blinded when considering the issue of ethics in photography. This means above all to avoid the temptation (not counting minor adjustments) to lie through the photographic medium, whether it be classical or digital.

There are many further avenues of inquiry to explore with regards to my topic, but I have limited my discussion to the aspects covered above due to the limited scope of this thesis. I expect this issue to be the subject of much more work in the future.



## Použitá literatura

GROSS, Larry, KATZ, John Stuart, RUBY, Jay: *Image Ethics in the Digital Age*. První vydání. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. 370 stran. ISBN 0-8166-3825-X

KOBRÉ, Kenneth. *Photojournalism: The Professionals' Approach*. Páté vydání. Amsterdam: Focal Press. 416 stran, 2004. ISBN 0240806107.

LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalistiky?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Vydání první. Praha: Karolinum, 2009. 155 stran. ISBN 978-80-246-1647-6.

LINDNER, Petr, TŮMA, Tomáš, MYŠKA, Miroslav (2008): *Velká kniha digitální fotografie*. Třetí vydání. Brno: Computer Press, a. s., 2008. 271 stran. ISBN 978-80-251-2005-7

LISTER, Martin: Extracts from *Introduction to the photographic image in digital culture*. Oxon: Routledge, 2003. In: WELLS, Liz: *The Photography Reader*. První vydání. London: Routledge, 2003. 466 stran. ISBN 0-415-24661-X

OSVALDOVÁ, Barbora; HALADA, Jan. *Praktická encyklopedie žurnalistiky*. 2. vydání. Praha : Libri, 2007. 263 s. ISBN 978-80-7277-266-7.

PARRISH, Fred S. (2002): *Photojournalism: an Introduction*. 1st edition. Belmont: Wadsworth/Thomson Learning, 2002. 390 stran. ISBN 0-314-04564-3.

REIFOVÁ, Irena a kolektiv. *Slovník mediální komunikace*. Vydání první. Praha: Portál, 2004. 327 stran. ISBN 80-7178-926-7.

SONTAG, Susan. *O fotografii*. Vydání první. Praha: Paseka, 2002. 181 stran. ISBN 80-7185-471-9.

STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa. *Studia vizuální kultury*. Vydání první. Praha: Portál, 2009. 472 stran. ISBN 978-80-7367-556-1

WHEELER, Thomas H. *Phototruth or Photofiction?: Ethics and Media Imagery in the Digital Age*. Vydání první. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2002. 218 stran. ISBN 0-8058-4261-6.

TRUSINOVÁ, Magdaléna (2007): diplomová práce *Proměny zpravodajských hodnot na příkladu užití fotografie ve zpravodajství českých deníků*. Praha: Univerzita Karlova, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra mediálních studií.

Časopis Reflex: 34–08 (21. srpen 2008)

*Reflex.cz* [online]. [cit. 10. 5. 2011]. Dostupné z www: <<http://www.reflex.cz/>>

*Wikipedia.cz* [online]. [cit. 7. 12. 2010]. Dostupné z www: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Reflex\\_\(časopis\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Reflex_(časopis))>

*Ringier.cz* [online]. [cit. 10. 5. 2011]. Dostupné z www: <<http://www.ringieraxelspringer.cz/kategorie/1122/tituly>>

JEDINÁK, Petr. [online]. [cit. 10. 5. 2011]. Dostupné z www: <<http://www.jedinak.cz/stranky/osobni.html>>

ŠIBÍK, Jan. [online]. [cit. 10. 5. 2011]. Dostupné z www: <<http://www.sibik.cz/index.php?vyber=profil&lang=cz>>

TESAŘ, Tomáš. [online]. [cit. 10. 5. 2011]. Dostupné z www: <<http://www.tomastesar.cz/cv.php>>

KASÍK, Pavel. *Technet.cz* [online]. Fotomontáže digitální éry – fotografiím už se nedá věřit. [cit. 29. 9. 2007]. Dostupné z www:

<[http://technet.idnes.cz/fotomontaze-digitalni-ery-fotografiim-uz-se-neda-verit-pii-/tec\\_foto.asp?c=A070928\\_201651\\_tec\\_foto\\_pka](http://technet.idnes.cz/fotomontaze-digitalni-ery-fotografiim-uz-se-neda-verit-pii-/tec_foto.asp?c=A070928_201651_tec_foto_pka)>

## **Seznam příloh**

**Příloha č. 1: Hlubkový rozhovor s Tomášem Tesařem**

**Příloha č. 2: Hlubkový rozhovor s Petrem Jedinákem**

## Přílohy

### Příloha č. 1: Hlubkový rozhovor s Tomášem Tesařem (rozhovor), 12. 11. 2008

#### Kdy vás úplně prvotně napadlo, že budete fotografovat?

*TT: To je spletitý vývoj. Už ve školním věku jsem jako každý hledal možnost, čím bych se chtěl zabývat, čemu bych se chtěl věnovat, co bych chtěl jednou dělat. Fotografie byla tenkrát součástí jednoho kroužku na základní škole, ve kterém jsem začínal s prvními krůčky. Potom jsem se jí věnoval chvilku sám a ve čtrnácti letech jsem ji na čas úplně opustil. Zatoužil jsem po tom být muzikantem, takže jsem se asi čtyři roky pilně zabýval hudbou a kapelou. Ta se s ukončením střední školy samozřejmě rozpadla, a každý jsme se vydali jiným směrem. Tenkrát už jsem neměl chuť a sílu se angažovat a dávat dohromady nějakou novou kapelu, takže jsem se více méně vrátil k fotografii a od osmnácti let se jí průběžně věnuju. Nejdřív samozřejmě na amatérské bázi, a až potom jsem se stal profesionálem. Ale byla to opravdu klikatá a trnitá cesta. Nebylo to tak, jak někteří slavní nebo méně slavní fotografové vždycky v rozhovorech říkají: „V osmnácti letech jsem navštívil Paříž a rozhodl jsem se, že budu rozhodně a jedině fotografem, a tak jsem se jím stal.“ Já to takhle nemám. Nakonec jsme se ale vzájemně našli a potkali.*

#### Jak dlouho pracujete přímo pro Reflex?

*TT: Na jaře to bude šest let. Můj vývoj je takový, že jsem sedm let působil v deníku, kde jsem pracoval jako klasický zpravodaj. Pochopitelně jsem ale pokračoval ve focení a čím dál tím víc jsem toužil po tom to dělat. V onom deníku mě to nicméně až zas tak nebralo, takže jsem z redakce potom odešel. Shodou okolností jsem se dostal do Reflexu, kde jsem působil čtyři roky jako fotoprodukční a přitom jsem na poloviční úvazek dělal i do fotografie.*

#### Co konkrétně obnáší práce fotoprodukčního?

*TT: Fotoprodukční je člověk, který je takovým základním kamenem obrazového uspořádání média. Měl by dokázat obstarat a pohlídat všechny obrazové věci, které do daného média jdou. Má na starosti to, aby fotografové včas nafotili a udělali to,*

*co mají, ať je to fotoreportáž, portrét k rozhovoru anebo architektura k nějakému článku o umění, tedy vše, co můžou fotografové pokrýt sami. Fotoprodukční také pochopitelně spolupracuje s externími fotografy, s archivy, s agenturami. Základ jeho práce je tedy shromažďovat co nejzajímavější obrazový materiál ať už z vlastních zdrojů, to znamená od fotografů, anebo z cizích zdrojů, to znamená reprodukce z knih, fotografie z archivů, fotografie z agentur... Aby vytvořil co nejbohatší a nejdokonalejší obrazový doprovod k textu časopisu. Jeho náplní je napřed dostat všechny obrazové věci dohromady a poté je postupně předložit obrazovému redaktorovi a editorovi, kteří vybírají skladbu obrazového materiálu v kontextu toho, jaké to má rozměry, jestli to je tři strana anebo šesti strana, jestli to je o umění anebo je to reportáž. Jde o to, aby byl celek co nejlepší ve vztahu ke grafice, zlomu, počtu textu, písmenek a tak podobně.*

### **Proč jste práci ve fotoprodukcii dělat přestal?**

*TT: Ona je docela náročná z manažerského hlediska. Více méně jste pořád zavřená v kanceláři u počítače a pořád telefonujete, někam mailujete a něco objednáváte. Já jsem člověk, kterému tohle nevádí, ale po těch čtyřech a půl letech jsem zatoužil po tom být spíš víc v terénu, mezi lidmi. Shodou okolností se to i vyvinulo tak, že se vytvořilo místo, abych mohl být jenom fotografem. Doplnil jsem stávající trojici fotografů v redakci – Petr Jedinák, David Kraus a Honza Šibík. Ta už dnes vlastně taky neexistuje, protože po určitých změnách a odchodu šéfredaktora (Petra Bílka – pozn. aut.) a nástupu nového šéfredaktora (Pavla Šafra – pozn. aut.) se to zase udělalo trochu jinak. Kluci – David Kraus a Petr Jedinák – se po patnácti letech, co byli v Reflexu, rozhodli, že půjdou na volnou nohu. Jednomu je 40 a druhému 45 let. Přeci jen být patnáct let svázaný jen s jedním magazínem je poměrně dlouhá doba a oni už jsou natolik etablovaní a mají natolik dobré jméno, že se rozhodli, že zase zkusí něco jiného. Tak nějak nazrál čas.*

### **Ale pro Reflex pořád fotí...**

*TT: Ano, oni s Reflexem externě spolupracují. To není tak, že by s jejich odchodem skončila i jejich spolupráce, Reflex je velmi otevřený. Oni dva jsou velice kvalitní, troufl bych si říct i špičkoví fotografové na určitá témata a oblasti, a málo kdo jim dokáže konkurovat. Oba dva mají velmi silný autorský rukopis – a to je dost důležité. To se těžko hledá a nahrazuje.*

**Jan Šibík je teď v tiráži dokonce uveden jako hlavní fotograf. Co všechno to zahrnuje?**

*TT: Po odchodu Davida (Krause – pozn. aut.) a Petra (Jedináka – pozn. aut.) se stal Honza (Šibík – pozn. aut.) tak zvaným hlavním fotografem, což je taková pseudo funkce, ale takhle je to teď v redakci nazvané. On má na starosti klíčové věci typu bude válka v Afghánistánu – pojede tam on. Budou volby prezidenta – měl by to dělat on. Pochopitelně většinou se tyhle větší věci, co se týče domácí tematiky, dělají ve dvou lidech. Jeden fotograf, byť velmi kvalitní, málokdy dokáže pokrýt to, co dokážou pokrýt dva. To je ale otázkou rozhodnutí – pro někoho to je přepych, pro někoho to je plýtvání silou a časem, ale je to tak. Honza má současně na starosti funkci supervizora, dohlížeče nad tím, jak bude konkrétní číslo obrazově vybavené. Nemá právo veta jako šéfredaktor, ale má velmi silnou pozici a klíčové právo rozhodnout o tom, že nějaký materiál není dobře vybavený, a že ho musíme doplnit, předělat nebo ho prostě nechtít. Nebo ho dejme na menší prostor. Ty fotografie nejsou natolik silné, aby byly na pěti straně, udělejme z toho tři stranu. Pobavme se s autorem, aby se zkrátil nebo trochu upravil text, pokud se to tam nevejde. Pochopitelně i tematicky řeší, co fotografického do časopisu dát a co nedat. Autoři zpravidla přijdou s nějakým návrhem, nápadem, jaké téma by chtěli zpracovávat, koho by chtěli vyfotit za člověka k rozhovoru či jaké prostředí a jak by se to dalo ilustrovat fotograficky nebo zdali se jedná o konkrétní událost. Tam se potom samozřejmě hledá kompromis o té spolupráci, protože redaktor si sice může vymyslet super téma, ale my ho fotograficky absolutně nedokážeme skvěle vybavit.*

**V souvislosti se změnou šéfredaktora jste mluvil o jistých koncepčních změnách. Můžete je, prosím, nějak konkretizovat?**

*TT: Ony to ani nejsou přímo koncepční změny. Jde o to, že se malinko proměnila dramaturgie časopisu. Reflex je momentálně aktuálnější, více reaguje na konkrétní aktuální události ať už doma nebo v zahraničí. Nicméně si zachoval svoje stabilní a oblíbené prvky a rubriky jako je Genius loci, Causy či formát Á propa, což je taková obrazová tečka na závěr. Jednoduše řečeno se změnil procentuální poměr toho, co je aktuální, co lidi zajímá, co se kolem nich děje teď k tomu, co lidi sice také zajímá, co ale není žhavé a aktuální. V padesáti až šedesáti procentech obsahu čísla se většinou snažíme dotýkat toho, co se stalo během posledního týdne či čtrnácti dní nebo co se*

*stane v následujících dvou týdnech. Vše ostatní je takový bonus navíc, co si lidi rádi čtou ve chvílích nechtěného zatížení právě tou aktuálností, těmi zprávami, tím děním, tou hektickou dobou. Jde jen o dramaturgii, nejde přímo o novou koncepci.*

**Připadá mi, že se Reflex změnil i po vizuální stránce. Nemyslím, co se týče grafiky, ale právě co se týče prostoru, který dává fotografii.**

*TT: Ano, snažíme se dávat více prostoru méně fotografiím, ale větším, jsou-li kvalitní. Než abychom šli cestou, že budeme mít nutně v reportáži dvanáct až šestnáct fotografií, ale polovina z nich bude malá, dáme tam radši tři až pět kvalitních, velkých fotografií. Myslíme si, že to čtenář Reflexu dneska přijme líp a že celek bude vizuálně zajímavější a atraktivnější.*

**Co jako fotograf zajišťujete nyní? Jaké jsou na vás kladeny nároky ze strany redakce?**

*TT: To je docela zajímavá otázka. Více méně fotografuju to, co si přeje fotoprodukční, nebo co se mnou zkontaktuje Honza Šibík jako hlavní fotograf. Práce se rozděluje podle toho, jaké jsou požadavky. To znamená, že fotoprodukční, kterou teď dělá Klárka Barnová se svou pravou rukou Veronikou Hádkovou, chodí na všechny tak zvané plánovací porady. Ono to zní hrozně děsivě – plánovat – ale je to o organizaci práce. To znamená, že reportéři nadnesou nějaké téma, například: „Chtěl bych jet do Brna udělat reportáž o sklizni vína nebo o atraktivních vinařích“. Z toho už jasně plyne, že ideální je, aby jel náš fotograf a nafotil to. Takže se domluví termíny, potom se zavolá fotografovi a řekne se mu konkrétní reportér, datum, jak dlouho by tam měl být a co všechno by měl nafotit. My (fotoreportéři – pozn. aut.) už se potom zkontaktujeme rovnou s redaktorem nebo se domluvíme těsně po poradě a více méně spolupracujeme na tom, abychom se shodli, kdy tam jet, proč tam jet, za kým jet, abychom se s tím člověkem potkali. Aby to potom bylo pokud možno co nejzajímavější. To vychází z neustálé komunikace mezi členy redakce.*

**Kdy jste pracovníčně úplně přešel na digitální fotoaparát?**

*TT: Úplně definitivně jsem veškerou filmovou techniku prodal a přešel na digitál přesně v únoru 2006. Na klasiku fotím ve výjimečných případech dodnes, ale nikoliv pro účely práce v redakci. Spíš z nostalgie, když fotím nějaké svoje věci, volnou tvorbu.*



### **Proč až takhle pozdě?**

*TT: My jsme váhali, protože nám přišlo, že kvalita záznamu digitálů, ta data, v té době nebyla úplně srovnatelná s filmem v kontextu práce v časopise. Pro deníky to bylo něco jiného, těm to stačilo. My jsme pořád nebyli úplně spokojeni a nadšení. A protože jsme týdeník a nepotřebujeme mít uzávěrku denně a hekticky, tak jsme si pořád hýčkali film. Dopadlo to tak, že byl vždycky čas den, dva na to, abychom fotografie vyvolali v labu, prohlédli si je a nechali je naskenovat. Digitální zrcadlovky byly zbytečně drahé a navíc neměly full frame (tedy plný formát filmového políčka), což znamenalo, že člověk musel mít ještě širší a dražší objektivy. Bylo to ještě pořád takové nedotažené, ve vývoji. Pak se to ale zlomilo a přišel první full frame. Kvalita digitálních zrcadlovek došla někdy v roce 2005 do fáze, kdy více méně nebyl důvod pokračovat ve filmu, už proto, že provoz digitálu je samozřejmě ekonomicky levnější.*

**V Reflexu teď už všichni fotí digitálně. Kdo s tím přišel a komu se naopak nechtělo?** *TT: V Reflexu jako první začal experimentovat s digitální fotografií Petr Jedinák na portrétech. Ten už měl někdy v roce 1999 první tři megapixelový fotoaparát, se kterým zkoušel dělat portréty a kvalitu doháněl tím, že fotografii vyvolal na 18 x 24 cm a potom ji musel skenovat. Naopak Honza Šibík ještě v roce 2006 fotografoval některé věci, většinou v zahraničí, na film. Například Palestinu nebo Afriku. Ale už měl i digitál. On byl dlouhou dobu hrozně nespokojený a měl pocit, že z filmu je to mnohem lepší. Film měl svoje specifické zrno, barvy, kontrast. Bylo to znát. Bylo období, kdy jste na první signální poznala, která fotografie je z digitálu a která z filmu. Dneska, když to s digitálem někdo umí, je to velmi složité. Honzu nakonec přesvědčilo to, že se zkvalitnila technika, už byla cenově přijatelnější, to znamená, že jeho preferovaný digitál nestál půl milionu, ale třeba dvě stě tisíc a daly se na něj používat objektivy, které měl člověk i na filmový fotoaparát. Mimo to měl čím dál tím horší zkušenosti s přenosem filmu na letištích. V některých částech světa se mu kvůli rentgenové kontrole nějaké filmy osvítily. To už nezachráníte. To byste je jedině musela poslat poštou a i tak by prošly nějakou kontrolou. Tohle riziko mu vadilo. Jinak se ale držel do poslední chvíle, co to šlo. Dneska, myslím si, je už vyrovnaný, smířený. Dnes už je z něj digitální fotograf.*

**V souvislosti s digitálním focením se objevily názory, že je to i na úkor estetické kvality. Že se sice fotografie zlepšila po technické a informační stránce, ale že co se týče její estetické dimenze, už to není takové umění jako předtím. Souhlasíte s tím?**

*TT: On tam je takový rozpor. Vyfotit něco na film a udělat to dobře a zajímavě je v postupu trošičku složitější než na digitál. Teď se naučí člověk fotit na digitál a hned vidí, co vlastně vyfotil. To mu může usnadnit práci. Na druhou stranu, všechno má své pro a proti. Tohle jsou určité limity, které si spousta fotografů převedla do takové opačné pozice. Oni dneska moc nepracují s tím, že by víc přemýšleli o tom, co fotí a proč. Hodně sází na to, že když to vyfotí dvacetkrát, tak ta jedna fotografie třeba dopadne. Nástup digitální fotografie způsobil mezi fotografy, ať už amatérskými anebo profesionálními, takové fotografické obžerství. Možnost neustálého snímání X desítek, stovek záběrů bez psychologické klapky typu stojí mě to peníze, budu to muset taky vyvolat a zaplatit, zpracovat. Myslím si, že to je u některých autorů trochu kontraproduktivní. Dřív člověk opravdu víc váhal. Film měl prostě 36 políček, a když jste chtěla udělat 360 obrázků, znamenalo to 10 filmů krát třeba sto čtyřicet korun. Rozmýšlel víc i člověk, který měl třeba neomezeně moc peněz nebo člověk, kterému materiál platila redakce. Obnášelo to i film do fotoaparátu poměrně rychle založit. Kdyby někteří dnešní fotografové dostali nazpět zrcadlovku na film, tak budou nešťastní z toho, jak často musí sahat do kapsy pro nový film. Styl práce se velice proměnil. Bohužel, já jsem přesvědčený o tom, že k lepšímu. Někteří autoři dokážou fotit i digitální zrcadlovkou velice opatrně, citlivě, přemýšlivě. Někteří to prostě drtí, jak já říkám, jak o život, a čekají, že nějaká fotka dopadne. To se samozřejmě týká hlavně fotografů v denících a je úplně jedno, jestli to je bulvární deník nebo tak zvaně seriózní deník nebo sport. Někteří dneska prostě jenom mačkají spoušť. Neříkám, že všichni.*

**A myslíte si, že když tomu člověk věnuje čas a energii a naučí se s digitálek všechno to, co mu nabízí, tak dokáže vyfotit kvalitnější snímek než na klasický fotoaparát?**

*TT: Nemyslím si, že kvalitnější, ale stejně kvalitní záběr jako na kinofilm ano. Kde je ale měřítko té kvality? Zároveň mu to ale posouvá možnosti, může se poměrně snadno a levně dostat dál za hranice kinofilmu, za možnost pracovat s fotografií nějak víc z hlediska grafiky nebo kreativity barevnosti.*

### **Následnými úpravami v počítači.**

*TT: Pochopitelně. Ale můj názor je takový, že i kdyby se kvalitní fotograf, který umí měřit světlo a pracovat s veškerými možnostmi fotoaparátu na film stejně dobře naučil pracovat s fotoaparátem digitálním, tak v samotném základu, bez jakýchkoliv úprav na počítači, ještě pořád není možné vytvořit stejně kvalitní snímek jako na filmu. I když budete mít s digitálek super dobře nasnímaný záběr, stejně ho hrnete do počítače a hrábnete do něj. A stejně děláte nějaký posun barevnosti nebo nějaký kontrast, prostě to tak je. U kinofilmu tomu tak být mohlo, ale také nemuselo.*

### **Jakou techniku a jaký software teď používáte? Jaké fotoaparáty a jaké počítačové programy?**

*TT: Já jsem si prošel docela zajímavým vývojem. Na film jsem fotil na Nikon a když jsem přešel na digitál, tak jsem si koupil Canon 5D. Canon mě před dvěma lety velice oslovil tím, že byl podle mě ve vývoji digitálních zrcadlovek nejdál. Pokračovalo to tak, že jsem letos v červnu služebně dostal nový fotoaparát s novými objektivy Canon 1Ds mark, což je takový top na trhu, bohužel jsem o něj ale při nešťastné náhodě v Gruzii při jedné reportáži přišel<sup>57</sup>. Tak jsem si řekl, že když teď nemám nic, je ideální čas na to posunout život technicky zase někam jinam a měl jsem různé chvály od kamarádů, kteří dělají pro agentury, na Nikon, takže jsem se teď stal opět Nikonistou. Zase zkouším, co je lepší, když to tak osud nasměroval. Nikon je jednak trochu levnější a jednak mi přijde, že se náskok mezi Canonem a Nikonem zase srovnal, co se týče digitálních fotografií. A na úpravy používám Photoshop. Čím novější verze, tím lepší, nicméně dlouhodobě pracuju s Photoshopem 7, který mám doma. V zásadě Photoshop používám takových osm let. V práci máme teď poslední verzi CS3. Když potom vyvinou novou, tak nám ji zase přehrají.*

**Dá se nějak trochu obecně říct, kolik toho nafotíte, když někam jdete, a jak dlouho potom trvá selekce fotografií a jejich následné úpravy ve Photoshopu? Dalo by se to porovnat s tím, jak dlouho vám proces vyvolávání a úpravy fotografií trval s fotoaparátem na film?**

---

<sup>57</sup> Tesař jel spolu s kolegou Markem Hudemou do Gruzie ..... DOPLNIT ...

*TT: To vím naprosto přesně, to je úplně jednoduché. Když přišla digitální fotografie, skoro každý fotograf jásal a byl šťastný z toho, že ušetří čas a peníze na nákladech. Bude mít fotografii hned, může ji hned zpracovat a poslat. Ovšem pravda se ukázal být taková, že dneska tím zpracováním strávíte víc času, než když jste předtím donesla těch pár špulek filmů do labu, šla si dát kafe, mezitím vám to vyvolali na kontakty, vy jste se podívala, zakroužkovala a za další kafe byly fotografie hotové. Ty jste pak přinesla do redakce a tím pro vás práce více méně skončila. Negativy jste nastříhala, zaarchivovala a nazdar. Dneska je to tak, že člověk nafotí záběry na kartu, tu přinese do redakce, pak to musí stáhnout a odtržít zrna od plév – sám – už to za něj nevyvolá labista. Následně pak pracujete se snímky, které si vyberete. Já dělám v 95 procentech fotografií jen základní úpravy, to znamená automatická barevnost, automatická korekce doostření. Nic víc, nic míň. Žádné montáže, žádné dodělávání ničeho. Občas dělám retuš. Stane se, že se vám na fotografii objeví něco, co nechcete, nějaká tečka na zdi, tak ji prostě vyretušuju. Pokud tam něco esteticky vadí, dám to pryč. Dál přes to ale vlak nejede, odmítám jakoukoliv další úpravu.*

**Někteří fotografové vyslovili obavu, že nastala větší možnost manipulace s fotografií. Kde je vlastně hranice úpravy fotografií?**

*TT: Hranice je u mě tahle ta. Já fotografii třeba ani neořezávám. Jsem starou technikou naučený fotit tak zvané na plné okno – snažím využít maximum políčka, které mám k dispozici. Někdy, když mám širokoúhlý objektiv a potřebuju něco rychle vyfotit a nestihnu vyměnit sklo, tak to pak po straně třeba o dva centimetry oříznu. Ale i tomu se většinou bráním. Snažím se o opravdu základní úpravu. Cílem je nafotit to co nejkvalitněji, abych na to nemusel sahat vůbec, protože to zdržuje, svádí to. Už to prostě není ono. A hlavně to zabírá čas – to je problém.*

**Focení na digitál jistě hodně zvýšilo požadavek na zrychlení celého procesu. Přinesla vám práce s digitálem i větší stres?**

*TT: U nás oproti deníku ani tak moc ne, pro většinu fotografů to ale větší stres je. Dneska je například tím, jak se technologie posunula na maximum hranic, konkurence v agenturách natolik hektická, že se posunula k absurdu. Fotografie už takřka konkuruje televizi. Fotograf fotí na fotbalovém zápase a už to není tak, že by zápas dofotil a šel fotografie poslat do press centra. Už je to tak, že on fotí a v průběhu zápasu své fotografie rovnou třídí a posílá via internet. To znamená, že*

vám začne fotbal, a třeba už v desáté minutě mají na internetu fotografie z toho zápasu, protože je fotograf posílá rovnou z hřiště.

**Jaké jiné změny ve vaší profesi digitalizace fotografie přinesla? Znamenala pro vás něco i po tvůrčí stránce?**

*TT: Musím říct, že poslední dobou mám strašnou nostalgii po filmu, po návratu k filmu. Pracovně to samozřejmě nelze, pouze ve výjimečných případech, kdy by si člověk udělal čas třeba na nějaké portrétování. Mívám období, kdy mě digitální fotografie obtěžuje, když to zlehčím. Protože se mi nechce po focení, které bylo třeba příjemné, zasednout k počítači a dvě hodiny čumět do obrazovky a vybírat fotografie. Rád bych si s tím člověkem šel třeba někam povídat a podíval se až potom, aby pro mě bylo takové překvapení, jak to bude ve finále. Digitální fotografie už se dneska nedá vrátit zpět a je výborná, já nechci, abych vyzněl jako člověk, který ji odmítá. Je to skvělá věc, která má spoustu výhod. Ale já jsem spíš založený konzervativně a staromilsky. Mně se líbí patina staré fotografie, velké formáty, černobílá fotografie, doba 60. let. To bylo něco neuvěřitelného. Dneska, když si o tom čtu nebo vidím film nebo si o tom s někým vyprávím, tak strašně závidím. Já jsem třeba zrovna v sobotu vedl debatu s Františkem Heřmanem, což je pán, kterému je dnes 66 let, a on zažil celý vývoj fotografie. Člověku se hned rozsvítí oči a nechce se mu hovor ukončit. A taky to je pán, který dneska pochopitelně fotí digitálně. Když jsme si vyprávěli o tom, jak se vyvolávaly velké formáty v černobílé fotokomoře a jak to všechno bylo složité a pracné a přitom u toho byla spousta silné atmosféry, srandy a sprostých slov, když se to nepovedlo... Dneska mám pocit, že se komunita lidí, co se dřív nad něčím scházela anebo si ve fotografii pomáhala, ztrácí. Dneska je to takový rozplizlý. Samozřejmě jsou různé weby, fotografové spolu dál chodí na pivo a vyprávějí si o tom, kde co fotili. Ale ta technika vyloženě mně osobně chybí. Myslím si, že fotografie na film je něco, co nikdy úplně definitivně nezavrhnou. Je to asi čtrnáct dní, co jsem si koupil barevné svitkové filmy, které jsem neměl v ruce asi deset let. Najednou to na mě přišlo.*

**Souvisí to s tím, že se ten umělecký rozměr fotografie vytrácí? Neříkám, že je to přímo můj názor, ale zajímá mě, jestli to třeba vy jako praktik nepocítujete.**

*TT: Já si myslím, že nejenom já sám. Snažím se sledovat tvorbu všech možných fotografů u nás doma i v zahraničí. A speciálně u těch domácích, ať už to jsou*

*amatéři, poloprofesionálové nebo profesionálové, mám pocit, že strašně malé procento z nich dokáže využít potenciál digitální fotografie a držet laťku estetická a umění vysoko. Bohužel, naopak většina dělá průměr, ať už to je v tvorbě pro časopis, na zakázku nebo ve volné tvorbě. Jsou velmi průměrní. Já osobně s tím mívám také dost velký problém, ale snažím se s tím aspoň vnitřně bojovat. Dneska vidím spoustu fotografií, které jsou vyfocené jen proto, že byly vyfocené digitálně. Kdyby nebylo digitálu, tak by nevznikly a bylo by dobře, že nevznikly, protože by tu nikomu nechyběly.*

**Dneska je fotografem v podstatě každý, když vezmete v potaz, že máte fotoaparát – dá-li se to tak nazvat – zabudovaný i v mobilním telefonu.**

*TT: To je prima pro širokou veřejnost v tom, že člověk dneska může opravdu všude vyfotit to svoje malé dítě nebo to svoje zvířátko, svoji přítelkyni nebo svoji partu někde v hospodě. To je úžasná věc, tam si myslím, že to vůbec nevadí. Problém je to fotografické obžerství, o kterém mluvím. Funguje právě u těchto lidí skoro nejvíc. Dneska si rodinka koupí digitální kompakt za tři až pět tisíc, nestojí to v podstatě nic. Počítač má doma každý, protože děti ho potřebují do školy a tatínek a maminka do práce. A teďka oni jedou na ten výlet, když nejedou náhodou do supermarketu nakupovat, tak jedou na výlet do zoologické nebo na ten hrad a teď ten tatka prostě fotí. A teď ví, že ho to nic nestojí, tak tu mamku s těmi dětmi u toho hradu vyfotí ne jednou, dvakrát, třikrát a pořádně, ještě když se na to může podívat, jak to exponoval. Ale prostě vyfotí to padesátkrát. A fakt jako doufá, že jedna fotka bude nádherná. Ti lidé mají pocit, že přijdou domů a budou si ty fotografie v počítači prohlížet. Není tomu tak, vůbec to tak není. To je minimum těch lidí. U většiny lidí se ztrácí atmosféra toho, že dřív si na ty fotografie, když byly na papíře nebo v nějakém albu, mohly si na to sáhnout. To je ten rozdíl – jestli si na to můžete sáhnout anebo jestli v ruce držíte jen myš a klikáte. To jsou strašně rozdílné věci. Ideální by bylo, kdyby se dal najít nějaký kompromis, nějaká cesta středu. Ale myslím si, že drtivá většina lidí tohle neřeší a řešit to nechce. Lidé, kteří vytáhnou otázku focení na film, jim přijdou jako naprostí šílenci. Ale je to každého rozhodnutí, každý to má jinak.*

**Máte pocit, že lidé dneska berou vyvolávání ve fotokomoře jen jako velkou raritu?**

*TT: Nevěřím tomu, že fotografie jako taková zanikne. Já si myslím, že se dožiju toho, že pořád ještě budou lidi, kteří budou fotit na film. Bude jich minimum, ale budou o to zajímavější a atraktivnější.*

**Inspirovala jsem se hloubkovými rozhovory z jedné diplomové práce. Jedním z dotazovaných byl i Patrick Chauvel, válečný fotoreportér, který doted' fotí na fotoaparát na film. Digitál odmítá a myslí si, že napadá uměleckou tvorbu. Zároveň se bojí i toho, že i fakt, že dnes fotí úplně každý, může nabourávat práci profesionálních fotografů. Že než aby si lidé platili profesionály, radši čekají, co jim kdo pošle zvenčí anebo používají fotografie tak zvaných stringerů<sup>58</sup>. Doléhá to na vás také nebo ne?**

*TT: On má určitě pravdu do té míry, že digitální fotografie nějakým způsobem deformuje trh a profesionalitu. To máte všude, ne jen u válečných fotoreportáží. Například u svatební fotografie. To byl dříve obrovský řemeslný kumšt, i třeba Drtikol dělal svatební portréty. To se vytratilo. Dneska každý Franta z nádraží, když si koupí zrcadlovkou za dvacet tisíc, jde a za peníze fotí svatbu. Vyfotí ji za pár korun a ti svatebčané jsou hrozně šťastní, přitom mají blbý fotografie. A nikoho to netrápí. Lidi nemají tu estetiku a kvalitu fotografie většinou nepoznají, pokud se tím nezabývají. Spousta obyčejných lidí, ale i firem, než aby si vzala profesionálního fotografa a zaplatila za to, jak to má být a dostala skutečně kvalitně odvedenou práci, najme si nějakého levnějšího podezřelého pána se zrcadlovkou za pár korun anebo si to kolikrát vyfotí i sama. Dneska je hrozně moderní, tím jak se všechno zlevnilo a zpřístupnilo, koupit si do firmy zrcadlovku za patnáct tisíc, k tomu za deset tisíc dvě světla, od nějaké čínské značky nejlépe, a tu produktovou fotografii si jako nafotíme sami na ten internet. Ono to je super, ale on to prostě každý neumí. Netvrdím, že se to nemůžou naučit, a že by to nemohli zvládnout pro účely internetu dobře při několika pokusech a omylech, ale tak to podle mě být nemá. Fotografové jsou od toho, aby dělali fotografickou práci. Ten, kdo vyrábí šicí stroje, ať vyrábí šicí stroje. Je to snaha ušetřit za každou cenu a mnohdy se to velmi vymstí. Pak prostě nemají kvalitní fotografie, neumějí s tím kvalitně pracovat. To jejich image spíš snižuje, než že by je to posouvalo dál.*

---

<sup>58</sup> místní externí spolupracovník

### **Dal by se použit termín bagatelizace fotografie?**

*TT: Já bych s tím byl opatrný. Vzniká strašná spousta plevele a odpadu místo aby vznikaly kvalitní věci, nicméně bych digitální fotografii takhle ostře nezavrhoval. Já si myslím, že pokud člověk chce pracovat esteticky a výtvarně s digitální fotografií, tak to jde. Jsou lidé, kteří to umí.*

### **Vadí vám, že vzniká taková spousta špatných fotografií a tím pádem i nekvalitních fotografů?**

*TT: Mě to mrzí a jsem z toho smutný. Kdybych to měl říct ostře, tak vám klidně řeknu sprosté slovo, ale tím si moc nepomůžu. Je škoda, že se ten kumšt takhle rozplízl a stírají se hranice. Mám pocit, že se u digitálu úplně nesoustředím. Proto se teď chci u některých věcí vrátit ke kinofilmu. Zvlášť u některých portrétů. Taky je příšerná věc, to jsem ještě zapomněl říct a to je dneska hodně moderní, že hodně lidí, které fotografujete, má tendence se na to hned podívat. Vy se soustředíte na to, abyste něco vyfotila, uděláte první tři, čtyři záběry a oni se chtějí podívat, jak vypadají: „Ukažte mi to, zvětšete mi to.“ A ti nejhorší ze všech jsou schopní do toho ještě kecat, to je vůbec nejlepší. Já nejsem ješitný a urážlivý typ, ale to jim vždycky řeknu: „Tak tady to máte, já vám dám stativ a vyfoťte se sám, já si tady sednu a dám si cigáro. My vám k tomu pošleme nějaký honorář, podepíšeme vás tam a jako to je v pohodě, že jo.“ Oni tak koukají, jestli jsem teda drzý nebo nejsem drzý... A já na to: „No ne, když jste s tím nespokojenej a moje fotky asi nechcete, tak se vyfoťte sám a my to prostě vezmem nebo nevezmem. Zás třeba nám bude připadat, že je to blbý, když jste se vyfotil sám.“ Já se samozřejmě nehádám a snažím se vytvořit příjemnou atmosféru, ale na tohle reaguju většinou takhle.*

### **Myslíte si, že klesl počet profesionálních fotografů?**

*TT: Počet lidí, kteří se vydávají za profesionálního fotografa, radikálně stoupl. Počet skutečných profesionálů, těch jak já říkám řemeslných poctivců, těch, kteří opravdu vědí, co dělají, je podle mě určitě míň. Buď zestárli a nedělají to anebo jsou líní dělat to tak, jako dřív. Znáám starší fotografy, kteří jsou třeba před důchodovým věkem, a kteří fotí digitálně od počátku digitální fotografie a musím s politováním říct, že jejich fotografie z 80. až 90. let, kdy ještě fotili na film, jsou výborné a teď třeba dělají v nějakém deníku, v agentuře anebo pro sebe, tak to je fakt odfláknutá práce.*



*Tam je ale asi příčinou to, že jsou staří... Říkají si: „Mám já to zapotřebí lízt někam kvůli lepšímu záběru, když to stejně nikoho nezajímá?“*

**Jaké jsou podle vás aspekty při focení? Co všechno musí být naplněno, aby vznikla dobrá fotografie?**

*TT: Člověk musí mít nápad a téma, od kterého se odvíjí vše. Pak je třeba se tématu věnovat, najít úhel jeho zpracování. Budu to fotit černobíle anebo barevně? S jakou budu pracovat technologií? Pak už nezbyvá než na tom makat a přemýšlet. Najít si vlastní rukopis, to je strašně důležité. To se málokomu povede. Já si sám o sobě myslím, že ho také nemám. Kdo najde vlastní rukopis, ať už to je reportážní fotografie nebo portrét, ten se domnívám, že má šedesát procent práce hotové. Najít si vlastní rukopis a umět s tím pracovat je klíčová věc. To, jak naexponovat fotografii, není až zas takový problém. To je technická věc, otázka cviku a zkušeností. Ale vymyslet scénu a být trochu předvídavý, myslet na to, že pracuju s nějakým světlem, nějakým prostředím a nějakým typem lidí, kteří se nějak chovají a nějakým způsobem jednají, trochu odhadovat a současně k tomu být i trochu psychologem... Člověk někdy líp vyfotí lidi, ke kterým se dostane tím, že si s nimi umí promluvit, dokáže se s nimi ztotožnit, najít k nim klíč. Když se s nimi spřátelíte, tak se vám potom mnohem líp fotí, než když na ulici jen tak cvaknete pro dobrou fotku. To se samozřejmě týká hlavně dokumentární fotografie. Je dobré najít si svůj osobitý přístup.*

**Změnil vás příchod digitální fotografie?**

*TT: Změnilo mě to v tom smyslu, že jsem poznal nové možnosti, které mě baví. Současně jsem ale ztratil spoustu radostí, které jsem dřív měl, takže se k nim postupně budu vracet. Budu si to tak držet a hýčkat půl na půl. Kdybych fotil jenom na film, tak mi bude chybět digitál, a kdybych fotil jenom digitálně, tak mi bude chybět film. O tom jsem dneska už po vývoji, kterým jsem si prošel, přesvědčený. Mým snem by bylo mít pracovnu, ve které by byl počítač na zpracování digitální fotografie i fotokomora na zpracování černobílé fotografie a i skener, který by tu černobílou fotografii mohl rovnou skenovat a udělat z ní digitální. Když by vás štválo, že koukáte do monitoru a už máte unavené oči, tak byste se přesunula k těm miskám, kde byste se nadýchala chemikálií, a když by vám to nešlo a vadilo vám to, tak byste to roztrhala, hodila do koše a šla si zase sednout k počítači. To je ideál.*

## **Příloha č. 2: Hlubkový rozhovor s Petrem Jedinákem (rozhovor), 19. 11. 2008**

### **Kdy vás úplně prvotně napadlo, že budete fotografovat?**

*PJ: V pěti letech. Ale žívím se tím od roku 90. Vystudoval jsem VŠCHT<sup>59</sup>, protože jsem chtěl dělat sochy z plastu, tak jsem absolvoval polymery. Ale jako živnost jsem to nikdy neprovozoval. Hned po škole jsem nastoupil jako teoretik a redaktor do časopisu Československá fotografie, potom jsem byl v četce<sup>60</sup>, v Press photo, v rozhlase. V rozhlase mě také zastihl osmdesátý devátý a já jsem odjel na měsíc do Paříže přemýšlet, co ze mě bude, a zjistil jsem, že bych měl dělat to, co umím nejlíp, takže jsem se vrátil a stal se ze mě profesionální fotograf.*

### **A v Reflexu jste pracoval od kdy?**

*PJ: Od roku 92. Předtím, než jsem šel do Reflexu, tak jsem byl rok fotograf deníku Metropolitan.*

### **Proč jste před nedávnem z Reflexu odešel?**

*PJ: Neshodl jsem se šéfredaktorem<sup>61</sup> na finančních podmínkách mého setrvání.*

### **David Kraus odešel ze stejných důvodů?**

*PJ: David odešel z trošku jiných důvodů. On nemá problémy s penězi, i když to já teda teďka naštěstí taky ne. Šéfredaktor zmapoval situaci a nastavil nám každému jiné, nicméně oběma takové likvidační podmínky. Po Davidovi chtěl, aby byl v redakci přítomen čtyři dny v týdnu, jenže to by pak David nemohl fotit. V mém případě to byl nesmyslně nízký plat.*

### **S Reflexem nicméně nadále externě spolupracujete...**

*PJ: My jsme se nerozhádali natolik, že by nebyla možná spolupráce, ale nějak jsme si nepadli do oka. Někteří mí kolegové s ním spolupracují dál, jiní mají obavu, tak tak nečiní. Ale já jsem byl třeba teď v Itálii s Petrem Volfem fotit pro Reflex nějakou*

<sup>59</sup> Vysoká škola chemicko-technologická

<sup>60</sup> Česká tisková kancelář

<sup>61</sup> Novým šéfredaktorem je Pavel Šafr.

architekturu. Přešli jsme tedy jenom na jiný druh spolupráce, která je pro oba dva snesitelnější a příjemnější.

### **Souvisí to i s celkovou proměnou časopisu?**

*PJ: Vše se změnilo s příchodem šéfredaktora, který se rozhodl, že se obklopí jistou částí mých kolegů, kteří mu dělají dobře. Těch, kteří mu dobře nedělali, a vypadalo to, že by s nimi mohl mít nějaké ideové konflikty, se zbavil, jako například mě, Davida a ještě dalších. Fotografie tam teď z mého pohledu trochu trpí. Šéfredaktor si myslí, že Reflex nepotřebuje obrazového redaktora, já si ale myslím opak. Na můj vkus vložil příliš mnoho kompetencí a zodpovědnosti do rukou jediného člověka, a tím je Honza Šibík. Ten tam jednak není a jednak je jeho vnímání světa hodně úzké a myslím, že nemá dostatek empatie na to, aby dokázal posoudit i jiné žánry než jsou ty jeho oblíbené.*

### **To je potom dobře, že jste spolupráci úplně neukončili...**

*PJ: Není. Je to dobře pro mě, že to přišlo v tuhle dobu. Přijít to o deset let později, tak to by už byl problém. Ve 45 je tak ten poslední okamžik, kdy může člověk přemýšlet na naprostou změnu životní strategie z jistoty do nejistoty. Vše je úplně jinak. Ale tím, že jsem odešel, jsem ztratil jakoukoliv možnost ovlivňovat konečný produkt. Já můžu odevzdat slušné fotografie, ale to, jestli je vyberou, otisknou a to, jak je na stránkách zkomponují, už ovlivnit nedokážu. Tenhle pocit jsem ale měl už před deseti lety, kdy jsem měl poprvé nějaký zásadnější konflikt s kolegou Šibíkem. Tenkrát to vyústilo v to, že jsem si postavil vlastní internetové stránky a můžu prezentovat to, co chci, tam, a to je naprosto uspokojivé.*

### **Čemu se momentálně věnujete?**

*PJ: Momentálně se věnuju částečně Reflexu, protože tam pořád fotím část jeho produkce portrétů a fotografie k umění. Jinak se živím focením architektury. Architekturu a portréty fotím i pro jiná média. Na volné noze jsem zhruba teprve měsíc, takže je brzy hodnotit, kudy se to bude ubírat.*

### **Co je podle vás esenciální pro to, aby vznikla dobrá fotografie?**

*PJ: Naprosto klíčová je empatie. Musíte se vcítit, to už je jedno jestli do portrétované osoby nebo do stavby nebo do nějaké dramatické situace, kterou fotíte. Bez empatie a*

*velké hromady zkažených fotografií je problém dostat výsledek, který se vám zrodí v hlavě. Já většinou fotím tak, že tu fotografii vidím v hlavě už při focení a výsledný obraz se snažím své představě přiblížit. Není to ten způsob, že nasekám sto fotek, nevím, co na těch záběrech je a pak teprve hledám tu správnou. To ne. Takže empatie a znalost řemesla.*

**To je skoro jako byste teď tvrdil, že Jan Šibík není dobrý fotograf, když jste předtím říkal, že nemá dostatek empatie...**

*PJ: Takovými výroky bychom se dostali na tenký led a hrotili bychom už tak napjatou situaci. Honza je dobrý fotograf. On je ustrojený jinak než já, a proto fotí jiné fotografie než já a někdy se ty světy prostě neprotnou. Já ho můžu respektovat, on možná respektuje mě, ale v našich životech je to všechno jinak.*

**Jak se liší časopisecká fotografie od deníkové?**

*PJ: Měla by se lišit tím, že by fotografové měli mít víc času na zpracování tématu. Časopis i informace zpracovává jiným způsobem. Výchozí zadání je jiné, tím pádem by měl být jiný i výsledný produkt. To, že se to v Reflexu v dané chvíli nedaří, je strategie šéfredaktora, který přeskočil do opačné polohy, než byl Reflex za šéfredaktora Bilka. On ten časopis řídí trochu jako deník, což je dobře, ale on to přehání. On aktuálně staví to číslo celé, místo aby tam byl vyhraněný segment. Občas se stává, že i fotografie, které tiskne, jsou buď kupované z agentur anebo je fotografové produkují ve stresu a nemají tu kvalitu, kterou by mohli mít, kdyby na to měli o pár hodin víc.*

**Ptala jsem se Tomáše Tesaře, jestli je pro něj práce nyní stresovou záležitostí, a on mi řekl, že ne, že si na to ten čas vždycky vymezí.**

*PJ: On je mladý, tak to tak cítí. Kdyby byl k sobě upřímný, tak by musel připustit, že jsou zadání, která plní ve stresovém času a že kdyby na to měl víc času, dopadlo by to líp. To je tak ale vždycky.*

**K tématu digitální fotografie. Prý jste byl z Reflexu první, kdo s digitálním fotoaparátem začal experimentovat. Kdy tomu tak bylo?**

*PJ: První fotografii jsem vytiskl v roce 2000.*

### **Kdy jste profesně úplně definitivně přešel na digitální fotoaparát?**

*PJ: Dejme tomu, že v roce 2003 jsem fotil 80 procent věcí digitálně, v roce 2005 to už bylo třeba sto nebo 99 procent. Já jsem na digitální technologii přešel v momentě, kdy byl na pultech fotoaparát s rozlišením sedm milionů bodů. Když to bylo pět, tak už to bylo hodně dobré a od těch sedmi výš už to bylo bez problémů. Všichni mí kolegové postupně přestali lpět na filmu. V případě Šibíka to bylo tak, že jel nevím kam na nějaké mistrovství, a tam zjistil, že 90 procent fotografů má digitální zrcadlovky, a že on je tam za staromilce. Tak se to v něm zlomilo, přestal se posmívat a přistoupil na to také. Někteří lidé okolo sebe potřebují mít dostatek pozitivních vzorů, aby přistoupili na nějakou myšlenku, jiní prostě cítí, že to tak bude.*

### **Fotíte už jen digitálně nebo občas i na film?**

*PJ: Pouze digitálně. Uvažuji, ale to už je spíš takové zbožné přání, mít dost času a občas si vyfotit něco na starý deskový přístroj, formát 18 x 24 centimetrů, a udělat si kontaktní zvětšeniny. To by mě bavilo, v případě takhle velkého kontaktu už je rozdíl mezi digitální technologií a klasickým filmem hodně vidět. Ale to jen pro radost. Z hlediska profesního není důvod vrátit se k filmu.*

### **Co vás na digitální fotografii už tenkrát tolik lákalo?**

*PJ: Už tenkrát mi byla zřejmá většina výhod, které v sobě má digitální fotografie zakódována. Bezprostřední kontrola toho, co děláte – ta je naprosto zásadní. Já jsem se s nástupem digitální fotografie paradoxně jakoby vrátil zpátky do temné komory, kdy jsem si sám zvětšoval fotografie. Výsledný produkt totiž můžete ovlivnit od počátku, od zmáčknutí spouště, až po odevzdání dat do tisku, protože počítačem prostě vyvoláváte. To není úprava, to je vyvolávání. To má stejné parametry, jako když jsem zvětšoval černobílé fotografie. Amatéri je zvětšovali v jedné vývojce, já měl tři až čtyři. Byla to alchymie a teď je to to samé. Digitální fotografie mi tedy umožňuje kontrolovat výsledek, to zaprvé. Zadruhé je to úžasný komunikační prostředek pro konkrétního fotografa, protože můžete, když chcete, průběžně konfrontovat člověka, kterého fotíte, s tím výsledkem, nějak ho jakoby vtáhnout do hry. Můžete vzbudit jeho zájem. Když je předtím ostražitý a nějak se šprajcuje, tak je možné s ním navázat komunikaci a výsledek je lepší, než když neví, co se děje.*

### **V tom smyslu, že mu ty fotografie ukážete?**

*PJ: Ano, už během focení mu fotografie ukázu na displeji digitálního fotoaparátu. Můžu mu ukázat svůj záměr stejně tak jako kompozici bez něj. Vyfotit si někde nějaké prostředí, do kterého ho chci umístit. Je to prostě způsob komunikace a focení je poté interaktivnější. To jsou tedy dva zásadní zlomy, které já jsem pocítil. Pak je tu samozřejmě i spousta technických kladů, jako je snadná archivace, možnost posílání dat přes kontinenty, díky čemuž je aktuálnost fotografie větší než před lety... Je toho spousta.*

**Ještě k tomu, jak jste říkal, že můžete líp komunikovat s tím, koho fotíte. Nevadí vám, že vám pak do vaší práce mluví? Například když k tomu mají připomínky a snaží se tím pádem váš záměr změnit.**

*PJ: Nevadí. Jejich snaha, když je vedena zájmem o věc, je naprosto v pořádku. Já jsem ten, kdo rozhodne, kterou fotografii potom odevzdám nebo vůbec nabídnu. V momentě, kdy s tím člověkem komunikuju a třeba nejsem přesvědčený o tom, že je jeho názor správný, tak tu komunikaci nezabrdím tím, že bych řekl: „Tak tohle dělat nebudu.“ To musí být už jo velká kravina. Rozhodně bych to ale nezazdil nějakým striktním ne, prostě bych se o tom s ním bavil. Navázaná komunikace je předpoklad k tomu, že to dopadne.*

**Jak moc vás příchod digitální fotografie ovlivnil? Znamenalo to pro vás něco i po tvůrčí stránce?**

*PJ: Nevím, to je těžká otázka... Asi ano. Digitální fotografie je relativně levná. Je tam nějaká vstupní investice a dál už je to jenom váš čas. Dá se říct, že digitální fotografie otevřela cestu k experimentu. Konkrétně v mém případě je to tak, že si vedu obrazový deník, už dva roky každý den fotím a vystavuju na webu denní práce, což bych za normálních okolností, nebýt digitální věk, nedělal. To je skoro nemyslitelné.*

**Vy jste tedy velkým zastáncem digitální fotografie. Je i něco, co vám na ní vadí?**

*PJ: Vadilo mi pár věcí a to hlavně to, že nedokázala tak pružně jako film zpracovat poměr světla a stínu. To se za poslední dva roky natolik zlepšilo, že rozdíl s filmem sice stále je, ale už není tak markantní a dá se ošidit, respektive se dá dojít ke stejnému výsledku jako z filmu pomocí používání racketingu (?????) nebo formátu raw.*

**Jak dlouho vám ony úpravy trvají?**

*PJ: V průměru deset až patnáct minut na jednu fotografii.*

**A jaké úpravy děláte? Kde je vůbec hranice úpravy fotografií?**

*PJ: Ta je v mém případě naprosto jednoznačně definovaná tím, jak já si pamatuju to, co jsem fotil. Čili když fotím, tak mám v hlavě před sebou ten obraz už hotový a v počítači se snažím co nejvíc přiblížit realitě. Porušuju fyzikální zákony, jako když padají baráky, tak je narovná, protože když jsem je fotil, tak jsem je viděl rovně. Viděl jsem detaily ve světlech i ve stínech, tak to prostě zařídím tak, aby tam byly. Nenechám se žádným způsobem omezovat fyzikálními zákony. Když už to umím zařadit, aby se to přiblížilo tomu, co jsem viděl, co vlastně ten mozek vnímá, tak se snažím dát divákovi stejný obraz, jako jsem já viděl v momentě, když jsem tu fotografii dělal.*

**A dovedl byste tedy říct, kde je ta hranice úpravy fotografií? Protože někdo se třeba bojí, že se s digitální fotografií snáz manipuluje.**

*PJ: Já se snažím nelhat. Já to skutečně přibližuju tomu, co viděl můj mozek, jak zpracoval ty informace, které přišly skrz mé oko. Mozek srovnal ty baráky, když by měly padat, pamatoval si kde, co. Potud je to v pořádku. Ale třeba retušovat postavy, kandelábry, které trčí z hlavy, to nedělám. To se snažím na fotografii už nemít. To se dá zvládnout v momentě vzniku fotografie. Čili když to shrnu, tak vlastně přibližuju fotografii tomu, jak to vnímal mozek, ale s realitou, kterou mozek viděl nebo jak ji vyhodnotil, už dál nemanipuluju. Respektive takhle: když chlapík, který normálně bed'ary nemá, má jednoho na nose, tak mu ho vyretušuju. Ale to je tak všechno.*

**Jaký program používáte na úpravu fotografií?**

*PJ: V dané chvíli Photoshop a Adobe Lightroom – ten zpracovává formát raw.*

**Na který digitální fotoaparát jste začínal a na jaký fotíte nyní?**

*PJ: První Olympus, ale jeho označení si nepamatuju. Dlouhá léta jsem pracoval s fotoaparátem Sony DSC F1 – to byl takový zvláštní fotoaparát, který měl displej ze shora jakoby na hranolu, takže se koukalo do dvouoké zrcadlovky. Ted' mám Canon 5D.*

**V souvislosti s digitálním focením se objevily i názory, že to může být i na úkor estetické kvality fotografie. Souhlasíte s tím?**

*PJ: To je kravina.*

**Nicméně se vyrojila spousta fotografů, kteří se vydávají za profesionální fotografy, ale fotí jen proto, že mají ten digitál a chodí a mačkají a mačkají. Vadí vám to nějakým způsobem?**

*PJ: Naprosto mi to nevadí, já si myslím, že kvalita by se měla prosadit bez ohledu na to, jestli je v konkurenci padesáti nebo pěti tisíc lidí, kteří dělají tu samou věc. Jsem přesvědčený o tom, že to není o technice. To je o tom, jak člověk vnímá okolí, jak ho vyhodnocuje, o té empatii... Nemám strach z konkurence. Ono je strašně poznat, když někdo pracuje půl roku na jednom tématu, pak přijde do redakce, nabídne ty fotografie a ony vypadají dobře a pak ho někam pošlete a on není schopen udělat rozumnou fotografii. Profesionalita se pozná v tom, že odvedete, v případě Reflexu to byl vždy nadstandardní výkon za všech okolností. Jasně, že jsme občas někde udělali nějakou chybu, ale myslím, že to nepřesáhlo já nevím třeba dvě procenta fotografií. Všechny ostatní měly vysoký standard. A to se týká mě, Šibíka i Krause, kohokoliv.*

**A teď se tedy bojíte, že se tohle mění a že už to není takové.**

*PJ: Já se nebojím, to je vidět, že se to mění. Ale už to není v mé kompetenci, už to neřeším. Možná, že se ukáže, že ta cesta je správná, možná, že se podaří vyzobávat ty amatéry, kteří pracují půl roku na něčem a ono je to dobré a tisknout jenom jejich dobré věci. Ale nevím. Nejsem v dané chvíli úplně přesně schopen říct, jestli jsou ty změny k dobrému nebo ne. K dobrému je to, že je Reflex aktuálnější, a že se mu výrazně změnil prodaný náklad – asi dokáže oslovit větší část lidí, než to bylo dříve. Ale po obrazové stránce je to z mého pohledu sporné. Už i tím, že celá redakce je strašně malá. Ti kmenoví, kvalitní autoři nestačí produkovat dostatek kvalitních textů tak, aby nedocházelo k tomu, k čemu dochází, to znamená k naddimenzování jednotlivých materiálů. To, co by zasloužilo tři strany, je v dané chvíli tištěné na pěti a více stranách a to je sporné. Na jednu stranu je dobře, že je čtenář schopný to učíst a Reflex si koupí příští týden znovu. Na druhou stranu je to z mého pohledu takové ne úplně košér.*



**Necítíte žádnou nostalgii po filmu a po vyvolávání v temné komoře?**

*PJ: Vůbec. Teď je to tak, že mám krabice s filmy a kontakty a skener a když něco chci, tak si to oskenuju a pracuji s tím jako s digitálním. Už to nesvěřím do ruky někomu v laboratoři, aby to za mě nazvětšoval.*

**A že byste si fotografie nazvětšoval sám?**

*PJ: Černobílé možná ano, ale to je zase ztráta času. Čas je to, co nemáme.*

**Změnil vás nějak příchod digitální fotografie?**

*PJ: Jako osobně? (delší odmlka) Asi ano. Asi tím, jak se mi vrátila možnost zase rekonstruovat obraz do podoby, jak ho vidí můj mozek. Začal jsem – možná – o tom, co fotím, víc přemýšlet. Tím, že ta manipulace tam možná je, by člověk hypoteticky mohl, možná i měl cítit větší zodpovědnost za to, co odevzdá. Už se nemůže vymlouvat na to, že někdo tamhle někde tamhle udělal špatný výřez, špatně nazvětšoval, že to tam na tom negativu je, ale že nechápe, jak to, že to na té zvětšenině není. Všechny tyhle výmluvy jdou stranou. Buď odevzdáte něco, za čím si můžete stát, anebo ne. Takže asi větší zodpovědnost.*