

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Diplomová práce

2012

Jana Teplá

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Jana Teplá

**World Press Photo 1955-2010: obsahová
analýza vítězných snímků světové soutěže
novinářských fotografií**

Diplomová práce

Praha 2012

Autor práce: **Jana Teplá**

Vedoucí práce: **PhDr. Alena Lábová**

Rok obhajoby: **2012**

Bibliografický záznam

TEPLÁ, Jana. *World Press Photo: obsahová analýza vítězných snímků světové soutěže novinářských fotografií*. Praha, 2012. 88 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce PhDr. Alena Lábová.

Abstrakt

World Press Photo 1955-2010: obsahová analýza vítězných snímků světové soutěže novinářských fotografií je teoreticko-empirickým výzkumem. V teoretické části se práce zabývá problematikou fotografie jako média zprostředkujícího realitu, historickým i současným postavením fotožurnalistu jako profese a konečně vizuální sociologií včetně obsahové analýzy fotografií. Základní otázka výzkumu zní: existují určité tendence vítězných fotografií World Press Photo v zobrazování světových událostí v období trvání soutěže od roku 1955 do roku 2010? Na základě výzkumné otázky je stanoveno šest hypotéz, které předpokládají vývojové trendy jak v samotném obsahu fotografií, tak v oblasti jejich produkce. Obsahové analýze jsou podrobeny všechny vítězné fotografie roku včetně popisku a technických údajů. Cílem výzkumu je tedy nalézt určité vývojové trendy ve způsobu zobrazování světových událostí na vítězných fotografiích a interpretovat je z hlediska mediálních studií. V empirické části je nejprve uveden postup ověřování jednotlivých hypotéz, poté je popsána aplikace frekvenční, korelační a faktorové analýzy a nakonec jsou shrnuty a interpretovány výsledky hypotéz. V závěru jsou tyto výsledky diskutovány a jsou navrženy další výzkumné cíle, které by mohly vést k novým poznatkům v oblasti obsahové analýzy novinářských fotografií.

Abstract

World Press Photo 1955-2010: a content analysis of the winning photos is a theoretical and empirical research. In the theoretical section the issues of photography as a reality representing medium, historical and current status of photojournalism as a profession and finally visual sociology including content analysis of photography are described. The main research question is: are there any tendencies of the winning photos' imaging of international events from the beginning of the contest in 1955 to 2010? Six hypotheses which assume these tendencies in the field of photography

content as well as in the field of photography production are determined. A content analysis is applied on every World Press Photo of the Year including title and technical data. The goal of this research is to find some latent trends of the way international events are displayed in the photographs and to interpretate them in the terms of media studies. In the empirical section the procedure for the verification of hypotheses, the application of frequency, correlation and factor analysis are described and the results are interpreted. In final conclusion these results are discussed and other research aims to further knowledge in the field of a content analysis of photos are proposed.

Klíčová slova

Fotografie, World Press Photo, mezinárodní fotožurnalismus, obsahová analýza, vývojové trendy

Keywords

Photography, World Press Photo, International Photojournalism, Content Analysis, Trends

Rozsah práce

126 237 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

Jana Teplá

Poděkování

Děkuji PhDr. Aleně Lábové za odbornou pomoc, připomínky a návrhy, které mi při zpracování diplomové práce poskytla.

Institut komunikačních studií a žurnalistiky UK FSV
Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Teplá Jana	Razítko podatelny:
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2009	
E-mail diplomantky/diplomanta: janatepla234@seznam.cz	
Studijní obor/typ studia: Mediální studia/ Mgr. navazující prezenční	
Předpokládaný název práce v češtině: Obsahová analýza vítězných fotografií světové soutěže novinářských fotografií World Press Photo	
Předpokládaný název práce v angličtině: A content analysis of the winning photos of the World Press Photo contest	
Předpokládaný termín dokončení ZS 2011	
Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování: <p>Vítězné snímky v soutěžích novinářské fotografie lze z určitého pohledu chápat jako reprezentanty celkového trendu vývoje fotožurnalistiky. Jejich výzkum z hlediska obsahu by tak mohl poukázat na určité proměny tohoto trendu ve zkoumaném období.</p> <p>Obsahová analýza fotografií spadá pod oblast vizuální sociologie. Podle Sztompky (2007) lze fotografii chápat jako jakýsi kvazitext, na který lze obsahovou analýzu aplikovat stejným způsobem jako na text psaný.</p> <p>Podobné téma zpracovala v roce 1991 Shelley Bowen, jejíž výzkum se také týkal trendů ve fotožurnalistice. Autorka aplikovala obsahovou analýzu na fotografie z titulních stran amerických deníků (<i>A Content Analysis of the Trends in Photojournalism as Indicated by Dominant Photographs Published on the Front Pages of Nine US Dailies</i>. In: Journalism abstracts, Association for Education in Journalism, 1992). Obsahovou analýzou novinářských fotografií se také zabývala Shahira Fahmy ve své knize <i>Filling out the Frame - Transnational Visual Coverage and News Practitioners' Attitudes Towards the Reporting of War and Terrorism</i> (VDM Verlag, 2007). Autorka provedla obsahovou analýzu fotografií z archivu Associated Press Photo, které se týkaly teroristického útoku 11. září v New Yorku a války v Afgánistánu. Hledala různé přístupy novinářských fotografů k válce a k terorismu.</p>	
Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy: <p>Hlavním cílem výzkumu je zjistit, zda ve vybraném období let 1955 až 2010 dochází k proměně obsahu vítězných fotografií World Press Photo a tuto případnou proměnu interpretovat z hlediska mediologie. Mezi hledanými proměnnými budou určité vlastnosti snímku, bude mne tedy zajímat, zda se na snímku vyskytují znaky jako např. zbraň, dítě, živelná pohroma apod. Dále se proměnné budou týkat kontextů</p>	

fotografií uvedených v popisku snímku (např. autor, soutěžní kategorie snímku, konkrétní zobrazená událost).

Výzkumné otázky pak mohou být tyto:

- 1: Které znaky jsou na fotografiích zobrazeny nejčastěji?
- 2: Existují skupiny takových znaků, které se na jednom snímku obvykle vyskytují současně?
- 3: Jakého tématu (sociální nerovnost, občanská válka apod.) se zobrazená událost týká nejčastěji?
- 4: Dochází v časovém období 1955 až 2010 k nějaké proměně obsahu fotografií? K jaké konkrétně?

Předpokládaná struktura práce:

Úvod – uvedení do problematiky výzkumu, zdůvodnění výběru tématu, slovník pojmů
Teoretický rámec výzkumu – kontexty problému (fotožurnalismus, fotografie a zobrazování reality, analogová vs. digitální fotografie, pozadí soutěže World Press Photo)

- sociologické zkoumání fotografií
- obecná metoda výzkumu (obsahová analýza)
- charakteristika výzkumu (výzkumný problém, cíl výzkumu, hypotézy)

Metodika výzkumu – výběr vzorku a operacionalizace proměnných

- sběr dat a zpracování dat
- reliabilita a validita výzkumu

Vyhodnocení a interpretace dat – výsledky

- hodnocení kvality výzkumu

Závěr – diskuse

Vymezení podkladového materiálu:

Zkoumaným materiálem jsou vítězné fotografie všech ročníků soutěže World Press Photo v období let 1955 až 2010 (za každý ročník jedna vítězná fotografie).

Metody (techniky) zpracování materiálu:

Obecnou metodou výzkumu je kvantitativní obsahová analýza. Dílčími technikami ke zpracování dat jsou frekvenční analýza, korelační analýza, faktorová analýza.

Základní literatura:

HOY, Frank. *Photojournalism: the visual approach*. New Jersey: Prentice-Hall, 1986.

Kniha je úvodem k základním principům fotožurnalistiky. Zabývá se praktickým používáním fotoaparátu, kompozicí, způsoby vyvolávání filmu, popisuje různé možnosti úpravy snímků a podrobně zkoumá problém fotožurnalistické etiky.

KOBRÉ, Kenneth. *Photojournalism: the professionals' approach*. Oxford: Focal Press, 2004.

Kniha přibližuje svět fotožurnalistiky jako profese. Obsahem jsou jak rozhovory se zkušenými fotoreportéry, popis jejich práce, tak i pozadí této profese, např. kapitoly o etice či shrnutí poznatků z posledních výzkumů týkajících se fotožurnalistiky.

LÁB, Filip, **TUREK** Pavel. *Fotografie po fotografii*. Praha: Karolinum, 2009.

Autoři se zabývají problematikou proměny jazyka, kterým se fotografie vyjadřovala od počátku až k éře digitální. Z různých úhlů pohledů podrobují kritickému zkoumání mimo jiné specifický vztah fotografie a času, fotografickou reprezentaci reality, objektivitu fotografie či její schopnost být indexem zobrazeného jevu.

ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. London: SAGE, 2007.

Autorka popisuje různé přístupy k výzkumu vizuálních objektů včetně fotografie. Přibližuje jednotlivé analýzy a postupy jejich aplikace na předmět zkoumání (např. sémiotická analýza, obsahová analýza, diskursivní analýza).

SCHULZ, Winfried .. [et al.]. *Analýza obsahu mediálních sdělení*. Praha: Karolinum, 2004.

Kolektiv autorů popisuje kvantitativní analýzu mediálních obsahů. Ukazuje teoretickým i praktickým způsobem podrobnou metodiku obsahové analýzy v různých typech médií.

SZTOMPKA, Piotr, *Vizuální sociologie. Fotografie jako výzkumná metoda*. Praha: Slon, 2007.

Hlavním tématem knihy je využití analýzy už existujících fotografií i samostatného fotografování badatele jako výzkumných metod doplňujících tradiční sociologické metody. Pojednává o fotografii jako doplňku sociologických metod a fotografickém obrazu jako předmětu interpretace.

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

KOMŇACKÁ, Lucie. *Válečná fotografie pohledem Roberta Capy a Jamese Nachtweye*. Bakalářská práce. IKSŽ, FSV UK. Praha: 2008

PYTKO, Agnieszka. *Současná válečná fotografie*. Diplomová práce. Institut tvůrčí fotografie,

FPF Slezské univerzity v Opavě. Opava: 2008

VITOUŠOVÁ, Valérie. *Czech Press Photo*. Bakalářská práce. IKSŽ, FSV UK. Praha: 2010

Datum / Podpis studenta/ky

.....

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:	
Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu: K navrhované struktuře ani k metodologii práce nemám připomínky	
Případné doporučení dalších titulů literatury předeepsané ke zpracování tématu: Studie autorky Jullianne H. Newtonové, Langton, L. Photojournalism and Today's News, 2009, katalogy World Press Photo – Yearbook 1955-2010	
Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na UK FSV vykonávám.	
Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.	
Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga
pedagožky/pedagoga	Datum / Podpis

Obsah

ÚVOD.....	3
1. FOTOGRAFIE JAKO MÉDIUM.....	5
1.1 Fotografie a reprezentace reality	5
1.2 Analogová versus digitální fotografie.....	6
1.3 Manipulace fotografií	9
2. FOTOŽURNALISMUS.....	12
2.1 Definice a klasifikace.....	12
2.2 Historie a současnost.....	13
2.3 Profese fotožurnalisty	16
2.4 Zobrazování války a utrpení	18
2.5 Interpretace a vliv novinářské fotografie.....	20
2.6 Etika.....	22
3. WORLD PRESS PHOTO	24
3.1 Historie	24
3.2 Sporné momenty soutěže.....	26
3.3 Vyjadřují novinářské fotosoutěže trend fotožurnalismu?	27
4. VIZUÁLNÍ SOCIOLOGIE	30
5. VÝZKUMNÁ METODA	33
5.1 Obsahová analýza.....	33
5.2 Obsahová analýza fotografií.....	35
5.3 Analytické modely.....	36
6. CHARAKTERISTIKA VÝZKUMU	38
6.1 Výzkumný problém a cíl výzkumu	38
6.2 Hypotézy.....	38
7. METODIKA VÝZKUMU.....	40
7.1 Výběrový soubor a operacionalizace proměnných.....	40
7.2 Sběr dat a zpracování dat	42
7.3 Reliabilita a validita výzkumu.....	43
8. VÝSLEDKY	45
8.1 Ověření první hypotézy	47
8.2 Ověření druhé hypotézy	49
8.3 Ověření třetí hypotézy.....	51

8.4 Ověření čtvrté hypotézy	53
8.5 Ověření páté hypotézy.....	55
8.6 Ověření šesté hypotézy.....	58
8.7 Přehled výsledných dat	62
9. HODNOCENÍ KVALITY VÝZKUMU.....	64
ZÁVĚR	65
SUMMARY	67
POUŽITÁ LITERATURA.....	69
SEZNAM PŘÍLOH.....	72
PŘÍLOHY	73

Úvod

Vítězné fotografie soutěže World Press Photo jsou v určitém smyslu považovány za obrazové symboly světových událostí uplynulého roku. Dostávají se na titulní strany tisku i na internetové zpravodajství po celém světě. Jako takové mají tyto fotografie vliv na veřejné mínění o zobrazovaných událostech. Všeobecným předpokladem je, že fotografie, jako ostatní média, jsou nositelem ideologií a stereotypů. Pochopení významu jejich znaků je ovlivňováno současně kontextem, ve kterém jsou utvářeny a kontextem, ve kterém jsou přijímány. Tento výzkum se zaměřuje právě na první zmíněný ohled. Obsahovou analýzou vítězných novinářských fotografií se pokusíme zjistit, jak se měnily tendence v zobrazování světových událostí od počátku soutěže do současnosti, konkrétně od roku 1955 do roku 2010, a odhalit tak ideologické pozadí fotografií a časté stereotypy zobrazování. Konkrétně jsou předmětem analýzy změny v samotném obsahu fotografií, jejich technickém pozadí a dále dominantní sociální, kulturní či politické hledisko, jež bylo při pořizování snímků uplatňováno.

Tato diplomová práce je teoreticko-empirickým výzkumem. V teoretické části je nejprve přiblížena problematika fotografie z hlediska reprezentace reality, technického vývoje od analogové k digitální fotografii a manipulace s obrazem. V další kapitole je představen fotožurnalismus včetně klasifikace, stručné historie, popisu profese fotožurnalisty, otázky častého zobrazování negativních zpráv, způsobů interpretace fotografií, vlivu novinářské fotografie a konečně etiky novinářských fotografií. Dále je popsána charakteristika soutěže World Press Photo a názor odborníků na vztah vývojových trendů novinářských soutěží a trendů fotožurnalismu obecně. V rámci popisu analytických metod jsou v práci zařazeny kapitoly o vizuální sociologii, obsahové analýze včetně její aplikace na fotografický materiál a analytických modelech výzkumu. Závěrem teoretické části je stanoveno šest hypotéz, které předpokládají určité tendence a vztahy vybraných znaků fotografií. Mezi tyto znaky patří: pohlaví aktérů, jejich rasa, míra zobrazeného násilí či kontext zobrazené události jako válka či přírodní katastrofa. Dalšími takovými znaky jsou: autor fotografie, jeho národnost a také místo, kde snímek pořídil.

V empirické části je nejprve uveden výběrový soubor výzkumu, seznam proměnných s jejich operacionalizací a kódovací jednotka. Poté je uveden postup a použité statistické

metody pro ověřování jednotlivých hypotéz. V samostatné kapitole jsou v souvislosti se zadanými hypotézami interpretována výsledná data. Ta jsou v závěru práce shrnuta a diskutována s odkazem na problematiku popsanou v teoretické části práce.

1. Fotografie jako médium

1.1 Fotografie a reprezentace reality

„Fotografie je obecně považována za nástroj poznání věcí. Fotografie podávají důkazy. Něco, o čem víme z doslechu a o čem pochybujeme, se zdá být potvrzeno, vidíme-li to na fotografii. Fotografie platí za nesporný důkaz, že se daná věc vskutku stala.“ (Sontagová 2002: 87)

Jednou z hlavních charakteristik fotografického obrazu je důvěra v jeho pravdivost a autentičnost. Je však nutné si uvědomit, že takové vnímání obrazu je kulturní produkci. Víra v pravdivost a důvěryhodnost zůstala nedotčena i přes velké množství fotografických podvodů, které provázejí fotografii od jejích počátků. Teprve s nástupem digitalizace je věrohodnost a objektivita fotografie zpochybňována (Lábová 2009: 13).

Již v polovině 19. století bylo možné zachytit obraz reality mechanickým přístrojem. První fotografie začaly do té doby nezvykle detailně a věrně zobrazovat skutečnost. Pevná důvěra v pravdivost takového druhu zobrazení později pramenila především z toho, že fotografický obraz poprvé v historii vznikl pomocí technického přístroje, tedy bez kreativního přispění lidské ruky. K dnešnímu kulturně podmíněnému vnímání fotografického obrazu jako pravdivé reprezentace reality přispěla i představa závislosti obrazu na přítomnosti zobrazované skutečnosti před objektivem. Pokud tedy platilo, že bylo možné zachytit vždy pouze to, co bylo před objektivem, pak není překvapivé, že si pro sebe fotografie vyhradila oblast realistického zobrazování (Lábová 2009: 9).

Jak zdůrazňuje Barthes (2005), v případě fotografie v protikladu k malbě nelze nikdy popřít, že tato věc existovala. Například malba s portrétem osoby nemůže být důkazem toho, že tato osoba existovala, nebo že vypadala tak, jak ji malíř ztvárnil. Fotografie naopak Barthes považuje za důkaz, že „toto bylo“, tedy že vyfotografované objekty jsou potvrzením toho, že existovaly (Barthes 2005: 75). Fotografie mají podle něj pro diváka důležitý význam, a tím je zpřítomňování minulého, tedy „sou-přítomnost“. Jde o jakési zpředmětnění minulosti, propojení toho, co bylo, s tím, co je nyní. Snímek, na který se díváme, nám vrací tehdejší přítomnost, kterou tak můžeme znovu prožívat.

Pokud se dnes mluví o určité krizi fotografie, pak ji způsobuje rozvolnění vztahu fotografického obrazu k zobrazované realitě, které má počátky v digitalizaci fotografického obrazu. Zde je ale důležité zmínit, že pravdivost každé fotografie je již předem zpochybnitelná vlastnostmi obsaženými v médiu samém. Fotografický obraz se liší od fotografované skutečnosti tím, že je jen dvojrozměrným zobrazením trojrozměrného prostoru, dále je pouhým výsekem z celku, zachycuje skutečnost ve zmenšeném měřítku, je statický a barevné odstíny nedokáže reprodukovat tak, jak je vidí lidské oko (Lábová 2009: 13). Kořeny důvěryhodnosti fotografie tkví mimo jiné v její schopnosti zastavit čas a zachytit část prostoru okolního světa (Láb 2009: 48). Důvěra v pravdivost fotografického média se tedy začala ztrácet s nástupem digitalizace a rozšířením snadno aplikovatelných manipulací obrazu, které lze jen obtížně rozeznat a prokázat.

Pravdivost každé fotografie dále závisí na tom, jak je obecně vnímána koncepce pravdy. Klasická fotografie je ovlivněna modernistickým pohledem na svět, ve kterém je pravda stálou a dosažitelnou hodnotou. Digitální obraz je ale součástí postmoderního pohledu, který chápe pravdu jako relativní hodnotu, jež se mění v závislosti na kultuře (Láb 2009: 50). Původní víra v absolutní pravdu nemohla obstát v současné pluralitní společnosti a jejím náhledu na svět.

Analogová fotografie rozšířila možnosti lidského vidění a vnímání reality. Digitalizace pak umožnila zvětšení dosahu, dostupnosti i rychlosti. Zatímco dříve šlo o nadvládu reality nad obrazem, dnes se hovoří o nadvládě obrazu nad realitou. Jinými slovy dochází k odloučení obrazu od skutečnosti, tedy k jeho „derealizaci“ (Láb 2009: 109). Odklon od klasického filmu k digitální fotografii přináší možnosti nového vidění věcí a přetváření tohoto média. Fotografie již nemůže být chápána jako zcela pravdivý záznam skutečnosti, fotografický obraz je vnímán jako konstrukce této skutečnosti.

1.2 Analogová versus digitální fotografie

Zatímco tradiční analogové obrazy vznikají záznamem materiální stopy na nosiči (jsou fotochemickou stopou na fotografickém papíru), digitální obraz je oproti tomu sledem abstraktních hodnot, které nejsou se svým nosičem organicky spojeny. Z toho

plynou důsledky týkající se možností manipulace a přenášení obrazu. Změna a přenášení tradičního obrazu byly vždy obtížné a byly doprovázeny určitou ztrátou. Obraz v digitální podobě, který je naopak na nosiči i na zachycené realitě nezávislý, lze coby sled binárních hodnot libovolně měnit a bezztrátově přenášet (Lévy 2001).

Klasická fotografie je už ze své hmotné podstaty smrtelná, stárne a rozpadá se, digitální fotografie se ale z této hrozby zániku vymanila. Fotografie už tedy nemusí být nutně připomínkou smrti a nostalgie, protože v digitální podobě už nevybledne ani se neztratí (Láb 2009: 19).

„Digitální fotografie je rozšířením funkcí klasické fotografie.“ (Láb 2009: 20)

Na rozdíl od analogové fotografie, digitální obraz je znakem počítačového jazyka, tedy znakem znaku. Zatímco analogová fotografie je podřízena chronologii, v digitálním světě existuje vše najednou. Digitalizace umožňuje libovolně rozkládat a opět skládat, kombinovat jakékoli znaky bez toho, aby byly vyčerpány všechny možnosti (Láb 2009: 26).

Toto rozložení obrazu na jednotky a přístup autorů k digitálně tvořeným fotografiím popisuje také Flusser:

„Svět, který se rozpadl abstrakcí všech vodítek na bodové prvky, musí být složen, aby se stal znovu požitelným a zpracovatelným. To je povolání tvůrců fikcí.“ (Flusser 2001: 27)

Právě tento moment je pro mnohé teoretiky počátkem konce klasické fotografie a hovoří o tzv. postfotografické éře. Nejde však o ostrý přelom mezi prvním a druhým, spíše o nový význam klasického obrazu, který nám poskytl obraz digitální. Digitalizace rozložila původní obraz do malých jednotek. Tyto jednotky buď mohou být spojeny do původní podoby, což dělá digitální fotoaparát při každém snímku, nebo mohou být poskládány do nového uskupení. Z reálného obrazu se tak stává obraz fiktivní. A tato příležitost tvořit zcela nové modely reality je důvodem, proč digitální fotografie vyhrála nad analogovou (Láb 2009: 9).

Rozdílnost nalezneme i v sémiotice obou typů zobrazení. Podle Peirceovy typologie znaků lze říci, že analogová fotografie má charakter indexu, protože zanechává

chemickou stopu, kdežto digitální obraz je spíše ikonický (Láb 2009: 40). To dokládá, že digitální fotografie změnila povahu klasické představy o fotografické reprezentaci. Pojetí fotografie jako odrazu světa nahradilo pojetí fotografie jako kódované verze reality, odrazu jako symbolu. Fotografie již není sdělením bez kódu, které by znemožnilo vstup do obrazu po jeho vzniku. U digitálního obrazu není žádný rozdíl mezi okamžikem vzniku a jeho následným pozměněním.

Pierre Lévy si pokládá otázku, zda lze digitalizaci obrazu považovat současně za jeho „dematerializaci“. Říká, že v určitém smyslu je digitální fotografie dematerializována, protože sled čísel, který ji charakterizuje, je velmi přesným popisem obrazu a nikoli samotným dvojrozměrným obrazem. Digitální kódování však není podle něj zcela nehmotné, jen zabírá méně prostoru a je méně těžké než snímek na fotografickém papíře. Digitální záznam je sice méně uchopitelný a prchavější a je tak v obrazové tvorbě velmi specifický, není však neskutečný nebo nehmotný. Je virtuální (Lévy 2001: 50).

Na počátku 90. let byly poprvé shrnuty základní charakteristiky digitální fotografie, její odlišnost od klasické fotografie a její postavení v širším kulturním kontextu do následujících sedmi bodů (Lábová 2009: 49):

1. Při vzniku fotografie je chemický proces nahrazen procesem elektronickým.
2. Originál fotografie již není originálem v původním slova smyslu, existuje v několika různých modifikacích.
3. Upravování fotografického obrazu a manipulace jsou snadnější.
4. Fotografické obrazy jsou zapojeny do globálního informačního a komunikačního systému.
5. Fotografie určené pro archiv jsou ukládány do počítačové databanky.
6. Charakteristická je vysoká rychlost přenosu fotografií, zejména fotografií určených pro zpravodajské účely.
7. Dochází ke konvergenci fotografie s dalšími, dříve pro ni vzdálenými médii.

1.3 Manipulace fotografií

Pokusy o manipulování obsahu fotografických obrazů všemi možnými způsoby provázejí fotografii od jejích počátků. Možnosti tvorby těchto manipulací byly ale u klasické fotografie značně limitovány komplikovanou technickou stránkou celého procesu a některými rysy klasického fotografického média. Mezi tyto rysy patřila samotná materiální podstata fotografického obrazu, existence negativu, fyzikálně-chemický princip jejího vzniku a závislost na vnějším referentu zobrazované skutečnosti. I když k manipulacím u klasického fotografického obrazu docházelo, existovala díky těmto danostem vždy určitá záruka jejich odhalitelnosti (Lábová 2009: 14).

Mezi prostředky záměrného zkreslování skutečnosti ve fotografii patřily retušování, fotomontáž a inscenovaná fotografie. Retuš patří k nejpoužívanějším metodám úpravy snímků, která fotografům slouží jednak ke kompenzaci technologické nedokonalosti, tedy k odstraňování technických vad materiálu, jednak slouží jako prostředek umožňující záměrné ovlivňování obsahu fotografie. Také fotomontáž je již od počátků fotografie účinnou technikou manipulace. Ta u klasické fotografie spočívala v tom, že se z několika částí různých fotografií nebo obrazových prvků složil nový obraz, který se poté přefotografoval a vznikla tak nová fotografie, která vypadala jako originální. Inscenování záběru v oblasti novinářské nebo dokumentární fotografie patří k nejspornějším metodám manipulací. Je závažnější z toho důvodu, že je prakticky neprokazatelná. Záměrná úprava fotografované skutečnosti ještě před samotným fotografováním je problematická, protože fotograf často tento druh režírování nepřiznává a vydává ji za autentickou (Lábová 2009: 37).

S rozšířením digitalizace v 90. letech 20. století se manipulace fotografického obrazu velmi zjednodušila a její výsledky jsou mnohem dokonalejší a také těžko odhalitelné. Jestliže dříve bylo možné úpravy fotografií provádět pouze omezeně a některé jen s pomocí náročných technologií, u digitálního obrazu lze všechny tyto změny uskutečnit téměř bez omezení, jen se znalostí určitého počítačového softwaru.

Jak poznamenává Lévy, analogový obraz bylo možné z jediného negativu nejen zvětšovat, retušovat a vyvolávat, ale především množit do velkého počtu exemplářů. Digitalizace pak podle něj přinesla kvalitativní rozdíl v tom, že digitální obraz lze nejen

snáze a rychleji upravovat, ale také se takový obraz může zviditelnit i jinými možnostmi než jen hromadnou reprodukcí. Počítač jako nástroj ke zpracování digitálního obrazu je pak jen dalším nástrojem, jehož výkonnost a stupeň svobody jsou vyšší než u klasické fotografie. Digitální obraz jako takový ale nemá zásadně jiný ontologický statut nebo estetickou vlastnost než jakýkoli jiný typ obrazu (Lévy 2001: 51).

Ačkoli úpravy novinářských fotografií byly běžné v průběhu celého 20. století, s možností manipulace digitálního obrazu se začala narušovat důvěra v celé médium. Na počátku 90. let se začíná hovořit o kontroverznosti digitální fotografie, protože elektronický obraz se může přizpůsobit jakémukoli přání. Otevírá se tak otázka věrohodnosti fotografie v digitální době a předpoklad, že možnost snadné a dokonalé manipulace narušuje spojení mezi fotografií jako svědkem a obrazem jako splněným přáním (Lábová 2009: 48). Nabízí se tedy otázka, zda je dnes fotografie v žurnalistice využívána ještě jako reportáž o světě, anebo spíše jako projekce našich představ.

Digitální úpravy novinářských fotografií vyvolávají od počátku rozporuplné reakce. Již v prvních diskuzích o přijatelnosti takových úprav se ukázalo, že bude nutné rozlišovat v médiích mezi zpravodajskou fotografií a fotografickou ilustrací. Někteří teoretici i mediální pracovníci v tomto ohledu podporují zákaz jakýchkoliv zásahů do fotografického obrazu. Tvrdí, že pokud by docházelo k manipulaci kteréhokoliv žánru žurnalistické fotografie, byla by oslabena její důvěryhodnost jako celku. Jiní se však domnívají, že lze akceptovat takové technické úpravy, které jsou adekvátní těm, jež se u klasické fotografie prováděly ve fotokomoře. Všichni se ale shodují v tom, že aby nebyla ohrožena důvěryhodnost fotožurnalismu jako profese, měly by být zakázány jakékoliv zásahy do obsahu fotografie. Fotografická ilustrace je pak povolena bez omezení, ale musí být řádně jako ilustrace v daném médiu označena (Lábová 2009: 48).

Počítačově upravené fotografie se staly běžným doplňkem současné mediální reality. K nejčastěji používaným způsobům falšování současné novinářské fotografie, které se provádějí v prostředí počítače, patří digitální fotomontáž. Jde například o klonování obrazových prvků fotografie či propojení dvou různých snímků v jeden. Z klasické fotografie známe i další typ digitální úpravy, a tou je digitální retuš. Odstraňování nevhodných obrazových prvků pomocí retuše je ale v digitální fotografii mnohem jednodušší, rychlejší a nezanechává žádné stopy. Digitální retuš provádí buď sám fotoreportér, který chce docílit technicky a kompozičně dokonalého snímku, nebo

obrazový redaktor, který hájí redakční politiku (Lábová 2009: 63). Běžnou součástí takové obrazové editace je pak odstraňování nedokonalostí portrétovaných osobností, například kosmetické úpravy jako zredukování vrásek či zeštíhlení pasu. Tyto z etického pohledu nejméně problematické manipulace jsou často využívány na titulních stranách časopisů.

S nastupující digitalizací jsou tedy možnosti manipulace téměř neomezené. S nejistou věrohodností fotografií se divák již nemůže spoléhat na to, co vidí. Schopnost diváka rozeznat pravdivý obraz od zmanipulovaného pak záleží na jeho schopnostech konfrontovat daný vizuální fakt s vlastními znalostmi a postoji (Lábová 2009: 73). I když tato situace vedla k určitému znejistění pozice fotožurnalismu v očích veřejnosti, média sama začala na tento posun reagovat a vymezovat přísnější pravidla pro zveřejňování fotografií.

2. Fotožurnalismus

2.1 Definice a klasifikace

Fotožurnalismus je chápán jako forma žurnalistiky, která přibližuje veřejnosti zpravodajskou událost prostřednictvím fotografie. Taková fotografie by měla být charakteristická svou aktuálností (týká se aktuálních zpravodajských témat), objektivitou (zachycuje to, co se skutečně stalo) a narativitou (schopností sdělit příběh v jednom záběru). Fotografie by rovněž měla být pořízena z dostatečné blízkosti, aby bylo vidět jednání účastníků, a zároveň z dostatečné vzdálenosti, aby byl vidět jejich vzájemný vztah a vztah k jejich okolí (Kobré 2004: 14).

Novinářskou fotografii lze rozdělit na jednotlivé žánry, nenalezneme však jednotnou klasifikaci. Například Kobré (2004) navrhuje rozdělení na reportáž, aktualitu, sportovní fotografii, ilustrační fotografii, zajímavosti a portrét. Lofaj (1996) se drží základního duálního členění na fotografický žánr zpravodajský a publicistický. Obtížnost jakékoli klasifikace fotožurnalismu tkví v neostrých hranicích jednotlivých kategorií. Nemožnost kategorizace zastává i Barthes:

„Fotografie je neklasifikovatelná, protože není žádného důvodu nějak vyznačovat to či ono, co se v ní vyskytuje.“ (Barthes 2005: 11)

Lábová (1989) podtrhuje jako nejvýznamnější žánr novinářské fotografie reportáž. V tomto ohledu se shoduje i s Lofajem (1996), který fotoreportáž definuje jako fotografickou výpověď o aktuálním společenském jevu a považuje ji za nejúčinnější prostředek fotožurnalismu. Protože reportovaná událost může být zachycena fotografem s předchozí přípravou i bez ní, lze rozlišit ještě mezi reportáží a aktualitou. Zatímco fotografická reportáž je autorem předem naplánovaná a připravená, aktualita obvykle vznikne náhle, bez předchozí přípravy fotografa.

Základní charakteristiky fotožurnalismu přehledně zpracovává Hoy (1986). Říká, že hlavním cílem novinářské fotografie je komunikace s jejím příjemcem. Důležité je podle něj rychlé porozumění fotografované události, k čemuž přispívá jednoduchá kompozice snímku. Za další charakteristický bod považuje Hoy fakt, že hlavními

producenty novinářské fotografie jsou především tisk, tiskové agentury a v poslední době i internet. Hlavní funkcí fotožurnalistiky je pak sdělování zpráv, zobrazování událostí. To se děje díky komunikaci prostřednictvím kombinace slova a obrazu. Slovní doplnění fotografie je podle autora důležité, protože příjemci nabízí doplňující informace potřebné k celkovému porozumění události.

Za nejdůležitější součást novinářské fotografie považuje Hoy práci s lidmi. Tvrdí, že úspěch fotografie závisí na zájmu příjemců, ale i na dobré spolupráci s fotografovanými aktéry. Dalším zásadním aspektem fotožurnalistiky je, že komunikuje s masovým publikem. Snímek by tedy měl být snadno pochopitelný pro sociálně a kulturně rozdílné diváky. Z toho důvodu by se měli fotografové vyhýbat zprostředkování svého soukromého poselství. Jako další významný bod fotožurnalistiky zmiňuje Hoy důležitost editora. Ten rozhoduje o tom, jakým způsobem, a která fotografie bude v médiu zveřejněna, a má tak nesporný vliv na míru efektivitu daného snímku. Na závěr svého výčtu připomíná autor hlavní přesvědčení novinářů obecně, a tím je víra v potřebu informování veřejnosti, která je podporována ústavou demokratických zemí se svobodou slova. Fotoreportéři patří k nezávislým novinářům, díky kterým je veřejnost zpravována o domácích i světových událostech.

2.2 Historie a současnost

Za historicky první fotograficky reportované události jsou považovány krymská válka v padesátých letech 19. století a americká občanská válka o desetiletí později. Složitá a zdlouhavá práce s fotografickým přístrojem v této době byla však pro pořízení autentického válečného obrazu značným omezením. Počátek moderního fotožurnalistiky je tak nutně spojen s technickým vývojem, který spadá do 20. let 20. století. Podle Kobreho (2004: 336) stojí za přeměnou fotografa 19. století do moderního fotožurnalisty dva hlavní faktory. Za prvé jsou to technické vynálezy jako svitkový film, menší fotoaparáty, světlejší objektivy a přenosné blesky, které umožňovaly mnohem snadnější fotografování s lepšími výsledky. Druhým faktorem je pak změna přístupu samotných fotografů, kteří začali místo aranžovaných fotografií pořizovat snímky skutečných událostí bez jakéhokoli zásahu autora do tohoto dění. Se zvětšujícím se počtem fotografií začali editoři tisku výrazněji spolupracovat s fotoreportéry a

vznikaly tak psané příběhy doplněné reálným zobrazením namísto původních ilustrací. V Německu tak ve 20. letech začínaly vycházet první fotožurnalistické časopisy jako Münchener Illustrierte Presse a Berliner Illustrierte Presse. Anglické časopisy jako Picture Post nebo Weekly Illustrated byly předlohou pro později známější americké časopisy LIFE či Saturday Evening Post (Parrish 2002).

Někteří autoři (Hoy 1986, Parrish 2002) považují za zlatý věk fotožurnalismu období třicátých až padesátých let 20. století. V této době se ustavuje žánr reportážní fotografie, který je oproti původnímu dokumentárnímu přístupu mnohem živější. Zachycuje události v pohybu a klade důraz na děj a aktivitu. Fotožurnalismus se tak kvalitativně vyrovnává psané žurnalistice (Parrish 2002: 348). Třicátá léta byla v Evropě ve znamení komunistické a nacistické propagandy, která fotografii hojně využívala. Je logické, že základnu moderního fotožurnalismu v tomto období tvořily Německo a tehdejší Sovětský Svaz. Období druhé světové války jednak nahrávalo novinářské fotografii svým technickým rozvojem, jednak nutností dokumentovat válečné události. V padesátých letech se jako reakce na válečné prožitky rodí tzv. humanistická fotografie, jejíž podstatou bylo zamyšlení se nad smyslem lidské existence a nad odpovědností za celý lidský rod. K tomuto stylu fotografie se řadí dnes již legendární jména fotografů, jakými byli Robert Capa a Henri Cartier-Bresson. Právě tyto osobnosti novinářské fotografie stáli později u zrodu celosvětově uznávané agentury Magnum, kterou založili za účelem podpořit nezávislé fotografy.

Konec zlatého věku novinářské fotografie je často spojován s nástupem televize. Tak to předpokládal i sám Robert Capa (Kobré 2004: 19). Obava z pohlcení němému nepohyblivého obrazu novými médii se ale nenaplnila. Technický vývoj fotoaparátů se nezastavil, poptávka po reportážních fotografiích v tisku neklesla. Fotografie si totiž na rozdíl od televize dokáže uchovat jedinečnost jednoho záběru, který si veřejnost spojuje s konkrétní událostí.

„Je zřejmé, že emoce, které vzbuzuje nástup nového média, vždy provázejí obavy o osud média staršího. Stejně tak je ale z historie zřejmé, že starší média s nástupem novějších nezanikají, pouze se musí adaptovat na novou situaci. S fotografií tomu nebylo jinak.“ (Lábová 2009: 133)

V 60. a 70. letech se kvalita novinářské fotografie dále rozvíjela. Po technické stránce se začalo více pracovat s barevnou fotografií. Fotožurnalisté a potažmo veřejnost se ještě více přiblížila realitě válečného utrpení, když svět začaly zaplavovat fotografie z války ve Vietnamu. V průběhu 80. let se pomalu rozvíjela přelomová fotografická technologie. Byla to digitální fotografie, která v nadcházejícím období opět zjednodušila a urychlila práci fotografů. V 90. letech fotoreportéři k práci a úpravě snímků běžně využívali počítačové technologie a na přelomu tisíciletí se již téměř všichni sjednotili v používání digitálního fotoaparátu (Kobré 2004).

Všechny tyto technické inovace mají na způsob práce fotožurnalistů i na výsledné snímky a jejich působení na veřejnost značný vliv. Opětovné zjednodušení a urychlení práce zvětšilo jak kvantitu pořízených fotografií, tak možnost s nimi manipulovat. Svůj podíl na současné vnímání fotografie a její hodnoty má také rozšíření internetu. Přichází hrozba ze strany pohyblivého obrazu, krátkého videa, které zahlcuje internet. Právě toto současné přemnožení obrazů Kobré (2004) považuje za historicky největší ohrožení samotného fotožurnalistu. Internet chápe jako explozi snadno přístupných informací, přičemž mnoho webových stránek používá text a zároveň fotografii k uveřejnění dané informace. Stejně jako v tisku i na internetu potřebuje text své fotografie, aby zaujal a udržel si své čtenáře.

„Spojení fotografie a textu zůstává tím nejúčinnějším způsobem podání zprávy.“
(Kobré 2004: viii)

Nejpravděpodobnějším současným trendem fotožurnalistu je podle Kobrého značný nárůst osobních webových stránek, tedy blogů. Dnešní fotoreportéři již nepotřebují tištěné noviny, aby se jejich práce šířila mezi čtenáři. Mohou používat internet k distribuci každého snímku, který pořídí. Zároveň nejsou limitováni jednou nebo dvěma fotografiemi ke každému článku, jak tomu bylo v tištěné podobě. Nyní mohou nabídnout třeba sto snímků k jednomu tématu. Díky rostoucímu přístupu k internetu budou milióny lidí ovlivňovány takovými obrazy přenesenými na jejich počítačový monitor, které nebudou vždy předem filtrovány tradičními zpravodajskými agenturami. Možnost, že kvalitní fotožurnalistus začne podléhat takovým změnám, je tak podle Kobrého silnější, než kdykoli předtím (Kobré 2004).

Podle Newtonové (2001) se fotožurnalismu na počátku 21. století podařilo překročit naivní idealismus pozitivismu počátku 20. století i cynismus postmodernismu konce 20. století a nyní směřuje k myšlence, že dobrá vizuální reportáž může být v nadcházejících desetiletích jediným věrohodným zdrojem pravdivých obrazů. Podstatou fotožurnalismu je pak podávání zpráv o lidské zkušenosti přesně, upřímně a s vědomostí sociální odpovědnosti. Klíčem k udržení či získání důvěry veřejnosti k němu je šíření povědomí o procesu vizuálního zpravodajství a jeho možnostech pravdivě či mylně informovat. Vizuální reportáž tak dnes můžeme chápat jako formu lidského vizuálního chování, jež souvisí s „ekologií vizuálního“, příslušející 21. století (Newtonová 2001: x). Abychom porozuměli schopnosti přežití fotožurnalismu v každé době, je nutné zkoumat jeho roli v lidském životě a jeho vztah k realitě.

2.3 Profese fotožurnalisty

„Žádný komunikační prostředek nemůže představit realitu života z takové blízkosti, jak to dokáže fotografie. Je to především reportáž a dokument, které z fotografie dělají nejdůležitější objev současné doby. Fotoreportér z nás dělá očitě svědky událostí ve světě a nutí nás přemýšlet silou nepoznanou. O životě a boji, naději a beznaději, o humanismu a antihumanismu světa, na jehož podobě se podílíme.“ (Gernsheim 1982)

Práce fotožurnalisty podléhá stejně jako u jiných mediálních pracovníků určitým mediálním rutinám. Guy Tuchmanová ve své studii z roku 1978 analyzuje postup práce novinářů z hlediska uspořádání mediální instituce. Tvrdí, že profesionální pracovník redakce ví, jak se dostat k událostem, které vyhovují potřebám mediální organizace. Tato organizace má definované postupy práce, vytváří si zpravodajskou síť a řadu dalších pracovních technik, které tvorbu zpravodajského příspěvku ovlivňují (Tuchmanová 1978). Každá fotografie, než je médii zveřejněna, podléhá tedy celé řadě organizačních rutin, kterým se fotožurnalista přizpůsobuje.

Mezi takové rutiny patří důraz na to, aby snímek byl čitelný a srozumitelný. Fotograf volí vhodné místo záběru, úhel pohledu a přizpůsobuje světelné podmínky. Dále se snaží zachytit správné kompoziční uspořádání obrazových prvků, které má vliv na potlačení či zdůraznění určitých objektů na fotografii. Důležitou roli při výběru témat

pak hrají události náhlé, intenzivní, jednoznačné a naplňující očekávání diváků. Další rutiny se pak týkají obrazového redaktora, který z nabízených snímků vybírá ty nevhodnější vzhledem k politice daného média (Kobré 2004).

Z hlediska osobnosti fotografa je důležité, aby fotoreportér byl průbojný a neměl přehnaný respekt z fotografovaného. Jedině tak může pořídit kvalitní materiál. Mediální pracovník fotografuje ve chvíli, kdy se daná událost odehrává, bez ohledu na svoji osobní situaci či náladu. Nesmí však zapomínat na to, čím je motiv, který snímá, zajímavý a co má divákovi sdělit. Důležitá je také schopnost rychlé reakce na často proměnlivé situace, které jsou fotografovány. V této proměně pak musí fotoreportér vybrat takový motiv, který danou událost charakterizuje nejlépe (Lábová 1989).

Nejdramatičtější novinářské fotografie pak nevznikají podle Kobrého (2004: 4) na základě redakčního zadání, ale díky pozorným fotografům, kteří monitorují média a hledají „horké novinky“. Fotoreportéři dostávají často konkrétní úkol od editorů, mnoho z nich ale raději volí cestu vlastního výběru událostí. Tento samostatný přístup pak dovolí fotografovi vybrat témata, která lze dobře propůjčit vizuálnímu zobrazení. Jednotlivé styly pořizování snímků jsou v závislosti na obsahu sdělení různé. Fotograf by však měl zůstat na svém místě, dokud nezíská ty nejlepší snímky. Zatímco amatéři pořídí několik snímků a doufají v to nejlepší, profesionálové čekají na rozhodující okamžik a poznají, když se to povede. Profesionální fotoreportéři mohou pořídit sto nebo i tisíc záběrů, aby se dočkali toho nejlepšího (Kobré 2004: 18)

Podstatou fotožurnalistického stylu je zachycování přirozených, nenaranžovaných okamžiků. Fotoreportér se musí snažit zachytit dané subjekty v co nejméně očekávaném okamžiku, aby byly vidět opravdové emoce. Nikoho neřídí, pouze pozoruje. Výsledky jeho práce závisí na schopnosti zaznamenat intimní momenty bez jakéhokoliv zásahu do dané situace.

„Dobrý fotožurnalista se pozná podle toho, že má vyvinutý instinkt být na správném místě ve správný čas se správným objektivem a fotoaparátem.“ (Kobré 2004: 19)

Na etické dilema válečných fotoreportérů upozorňuje Langton (2009). Hlavním problémem pořizování válečných obrazů je podle něj to, že fotoreportér je při této práci pod tlakem politických, vojenských a demokratických zájmů. Z hlediska estetičnosti válečných fotografií lze říci, že někteří fotografové se záměrně zřikají subjektivního

autorského vyjádření. Důvodem je, aby jejich autorský rukopis nebo zbytečné estetizování neodváděly pozornost od zobrazované informace. Příliš estetizující přístup ve válečné fotografii může působit z hlediska podání informací zkreslujícím a neetickým dojmem (Láb 2009: 46).

2.4 Zobrazování války a utrpení

Nejnámější studií o šíření negativních zpráv v tisku je studie zpravodajských hodnot Galtunga a Rugeové. Ti v 60. letech 20. století analyzovali strukturu norského zahraničního zpravodajství a jednou z dvanácti určených zpravodajských hodnot byla právě negativita. Na základě jejich výzkumu lze říci, že špatná zpráva je zajímavější než dobrá zpráva a čím je zpráva negativnější, tím spíše bude médií zachycena a vybrána (Galtung-Ruge 1965). Negativitou se zabýval také německý profesor žurnalistiky Jürgen Wilke, který v 80. letech zkoumal, proč je negativita pro média tak klíčovým faktorem. Výsledkem jeho studie je shrnutí, že negativní události mají krátkodobý charakter, což vyhovuje mediální periodicitě, dále jsou jednoznačné, takže srozumitelné, jsou konsonantní, čili potvrzují převažující vidění světa ve společnosti, a konečně negativní zprávy se objevují náhle a nečekaně, což vzbuzuje zájem čtenářů (Kunczik 1995). Pokud chápeme novinářskou fotografii jako nedílnou součást psané žurnalistiky, pak lze tyto závěry vztáhnout i na oblast fotožurnalismu a zdůvodnit tak časté zobrazování negativních zpráv týkajících se válečného konfliktu nebo lidského utrpení.

Historicky to byla již zmíněná krymská válka a americká občanská válka, které stály na počátku dlouhodobého a komplexního vztahu mezi fotografickou reprezentací, realismem a válkou. Začal se tak ustavovat specifický vizuální slovník moderní válečné fotografie (Konstantinidou 2008). Vyhlídky válečné ilustrace se pak měnily v průběhu celého 20. století, kdy docházelo k rozvoji novinářské fotografie, televizního a později internetového zpravodajství. Po výrazném nástupu fotografické produkce v období druhé světové války a rozšíření válečné fotografie po celém světě v druhé polovině 20. století se začali fotožurnalisté spoléhat na svůj fotoaparát jako na přístroj, který reflektuje události spojené s jejich přímou zkušeností. Čtenáři novin zase vnímali

hroživé vizuální obrazy světových konfliktů tak, jak se v tisku objevily (Griffin 2004: 382).

Analýza současných válečných fotografií v americkém tisku ukazuje, že tyto snímky posilují prosazované zpravodajské narativy, spíše než aby shromažďovaly nezávislé či jedinečné vizuální informace (Griffin 2004: 399). Zveřejněné válečné fotografie jsou často využity jako nekomplikované symbolické stopy a slouží k tomu, aby vedly čtenáře k určitému dominantnímu paradigmatu a k určitému rámci interpretace. Takové fotografie pak častěji posilují předem vytvořené představy a stereotypy, než aby odhalovaly nové informace nebo nabídly novou perspektivu. Oproti modernímu chápání fotografického média, že fotografie jednoduše reflektují události objevující se před fotoaparátem, dnes vidíme, že fotografie jsou nerozlučně spjaty s konstruktivním procesem formování a udržování veřejného diskursu (Griffin 2004: 400).

Podle Konstantinidou (2008) současné přetrvávání fotografické reprezentace lidského utrpení původně vychází z tržní poptávky po senzačních lidských příbězích, je však také zakotveno v evropském ideálu morálního universalismu. Jde tedy o představu, že fotografický obraz má morální kapacitu vytvářet vztahy odpovědnosti a solidarity, které spojují všechny lidi bez ohledu na jejich sociální charakteristiky. Současný fotožurnalismus a jeho důraz na spektakulární obrazy utrpení má tak svůj předobraz v předmoderním morálním rámci humanitárního diskursu. Konstantinidou dále uvádí válku v Perském zálivu v roce 1990-1 jako první případ nekompromisní prezentace technologického charakteru moderní války v médiích. Technologický charakter západu byl zde vztažen k ideálům lidskosti a morální nadřazenosti v kontrastu s temným, nelidským a morálně podřízeným nepřítelem. Tato opozice my a oni, civilizace a barbarství, dobro a zlo, byla kombinována s co možná nejkrvavější reprezentací válečných událostí. Navzdory globalizaci a faktu, že většina informací a obrazů je poskytována celému světu západními zpravodajskými agenturami, dochází k tomu, že národní média vykazují v různých zemích a médiích řadu rozdílů v narativních strategiích a celkové rekontextualizaci událostí. Tyto lokální významy se pak mění podle národní politiky, kulturního kontextu a diskuse týkající se daného konfliktu (Konstantinidou 2008).

Nayar (2009) hovoří o tzv. zjizvených kulturách, které představují současnou vizuální kulturu extrémní a vzdálené deprivace, jež nám zprostředkují média. Tato

deprivace může být dobrovolná (například extrémní sporty), nebo nedobrovolná (oběti války nebo hladomoru). Nayar předpokládá, že diskurzy utrpení rozvíjejí estetiku zranění, která je složena z individualizace-personalizace a vytváření barbarského prostoru. Vizuální kultura fyzického zranění pak utváří jakýsi spektakl sentimentu. „Zjizvené kultury“ mají díky objevu sdílené nejistoty života svou roli v mezinárodních vztazích, protože podporují etické a citové reakce. Prostřednictvím komodifikace utrpení a jeho etiky se tak může uvolnit prostor pro novou politiku pochopení (Nayar 2009).

2.5 Interpretace a vliv novinářské fotografie

Pokud jde o samotný proces porozumění novinářské fotografii, musíme si uvědomit několik hlavních aspektů tohoto procesu. Za prvé je důležité vědět, že je to iluze objektivita a všudypřítomná moc institucí, která určuje utváření jejího významu. Dále je důležité vycházet z toho předpokladu, že fotografie jsou konstrukcemi, kulturní produkcí, a proto čtení a porozumění těchto obrazů je vždy součástí sociální, kulturní a politické moci, v rámci které byly vytvářeny a distribuovány (Banks 1994: 131).

„Každá fotografie je nositelem kulturních hodnot války, demokracie, třídy a chudoby.“ (Banks 1994: 131)

Fotografie vždy musí být hodnocena v širším kontextu. Obtížnost analýzy pak spočívá ve výčtu specifických vlivů kulturních postupů na danou kulturní produkci. Divák by si měl uvědomit, že každá fotografie, každá kulturní produkce je výsledkem vzájemných vztahů mezi institucemi, postupy, konvencemi a socio-politickými okolnostmi, v rámci kterých byla vytvořena (Banks 1994: 132). Jedním z nejstarších a zároveň nejaktuálnějších předpokladů politických teoretiků je, že výrazné a do očí bijící novinářské fotografie mají silný vliv na veřejné mínění i na politické chování jednotlivců. Zároveň ale v tom, jak jsou tyto obrazy vnímány a interpretovány, hrají často významnou roli předem dané hodnoty, myšlenky a pocity diváka (Domke 2002: 147). Jak tvrdí Sontagová (2002), lidé získávají prostřednictvím fotografie o světě (o umění, katastrofách i přírodních krásách) řadu poznatků a obvykle jsou pak zklamaní a překvapení, když vidí skutečnost. Fotografie mají podle ní tendenci oslabovat pocity, které provázejí naše bezprostřední setkání se skutečností.

Vlivem válečných fotografií na veřejnost se zabývá Langton (2009). Válečné obrazy mají podle něj při reflektování národních států, jejich sebehodnocení, jejich rolí a priorit vliv na to, jak veřejnost podporuje zahraniční politiku. Válečné obrazy se tak pohybují na nevyhnutelné vizuální válečné frontě moderních konfliktů. Bezpečnostní politika je v rozporu s obrazovou kulturou například tehdy, když rozšíření válečných obrazů prostřednictvím globálních médií mění strategie a vyvolává emoce nebo zostřuje násilné konflikty. Langton dále tvrdí, že každá moderní válka je definována určitým médiem, které formuje přístup domácí fronty k informacím o bitevním poli a utváří budoucí ikony kolektivní paměti. Tak je například druhá světová válka považována za zlatý věk fotožurnalistiky, zatímco válka ve Vietnamu je označována za první „válku v obývacím pokoji“ (Langton 2009).

V současné situaci technologického vývoje je fotografický obraz především obrazem digitálním. Jeho všudypřítomnost pak podporuje „obrazové války“ 21. století, které jsou stále více zprostředkovávány novými médii (Kennedy 2008: 179). Virtuální bitevní pole obrazů a informací hrají významnou roli v podobě zahraniční politiky a mezinárodních vztahů. Nová média zároveň vytvořila globální mediální sféru, ve které lze velmi obtížně obrazy a informace kontrolovat. Řízení tohoto vizuálního pole se tak stává hlavním faktorem v geopolitické hrozbě války a teroru (Kennedy 2008).

I když jsou současné obrazové války globální, nepředpokládá Kennedy, že by existovala dominantní vizuální ideologie, která by kontrolovala vnímání těchto obrazových válek. Myšlenka dominantní vizuální ideologie je podle něj v současném digitálním věku nesmyslnější než kdykoli předtím, protože došlo k rozpadu jednotlivých kategorií a žánrů vizuální informace. Stále pokračuje stírání hranic mezi zprávami a zábavou, mezi profesionální a amatérskou žurnalistikou a mezi styly a žánry fotografie. (Toto stírání hranic má ukazovat na nestabilitu současného vizuálního pole a nestabilitu vizualizace zahraniční politiky Spojených Států). Neznamená to však, že by se fotografie stala univerzálnějším jazykem. Spíše lze říci, že existují různé způsoby nahlížení, které si konkurují stále více díky vzájemné propojenosti, již nové technologie umožňují (Kennedy 2008: 291).

Podle Lába (2009) však fotograf podniká v akci vždy určité ideologické rozhodnutí. Samotná volba úhlu pohledu již znamená ideologický akt. Fotograf preferuje určitý úhel pohledu před jinými a tím do fotografie zakóduje způsob čtení, který se shoduje s jeho

záměrem. Rám obrazu vždy uspořádává realitu a nutí diváka upřít zrak na to, co zachycuje. Fotografie ve službách společenských institucí pak určuje, co bude divákovi prezentováno jako výpověď o světě, ve kterém žije (Láb 2009: 69).

2.6 Etika

Fotožurnalismus je nejviditelnější a zároveň nejkontroverznější oblastí fotografie, pokud jde o etické problémy spojené s digitalizací (Lábová 2009: 9). Se vstupem počítačové techniky do oblasti zpracování fotografie se výrazně zjednodušily možnosti vytváření a úprav fotografického obrazu. Celý fotografický proces se tak urychlil, zlevnil a zpřístupnil. Manipulace s obrazem se však tak zdokonalila, že v určitých případech nelze rozlišit pozměněný obraz od originálního. Tento problém je závažný především v novinářské fotografii. Média tedy musela reagovat na tuto situaci přijímáním inovovaných etických kodexů, určujících nová pravidla pro práci s fotografickým obrazem v éře digitálních médií (Lábová 2009: 135).

Počátek vzniku novinářských etických kodexů sahá do dvacátých let 20. století. Jejich obsahem mohou být jak obecné podmínky objektivní žurnalistiky, tak konkrétní vymezení povolených nástrojů pro zpracování obrazu. Nová pravidla v oblasti fotožurnalismu se týkají především oblasti postprodukce, tedy toho, co se s fotografií stane po jejím pořízení (Lábová 2009: 135).

Jednou z mediálních organizací, která v rámci svého etického kodexu upravuje i pravidla pro publikování fotografií, je americké profesní sdružení NPPA (The National Press Photographers Association). Tato organizace byla založena roku 1946 a v současnosti má více než deset tisíc členů. Etický kodex NPPA zdůrazňuje přirozené právo veřejnosti na pravdivé a úplné informace, přičemž fotografii považuje za podstatnou součást podání této úplné informace. Zdůrazňuje obecné morální a etické principy, poctivé a přesné užití fotografického obrazu (NPPA 2011).

Jednotlivé agentury a média se technice digitální manipulace věnují konkrétněji. Například agentura Reuters stanovila velmi konkrétní pravidla pro práci s fotografií, co se týká jednotlivých úprav, technických parametrů a povolených nástrojů. Podle jejího kodexu není povolené upravovat obsah obrazu pomocí Photoshopu nebo jiného

programu, přesněji je zakázáno přidávat nebo mazat objekty z originálního snímku, zesvětlovat, ztmavovat či rozostřovat obraz a přehnaně upravovat barvy obrazu. Dále není povoleno používat nástroje jako retušovací štětec či klonovací razítko. Autor může využít pouze ořez a nastavení velikostí či odstranění prachu z čipu (Schlesinger 2007).

Kromě digitální úpravy nesmějí fotografové agentury Reuters inscenovat nebo přehrávat zpravodajské události. Inscenovat mohou fotografové pouze při pořizování portrétů, formálních rozhovorů a ilustračních snímků, které nejsou zpravodajského charakteru. Snímky však nesmějí vyvolávat mylný dojem, že jde o zachycení spontánních událostí. Důraz na to, aby fotografie odpovídaly realitě, se týká také titulků. Titulek musí sdělovat kdo je zobrazen, kde a kdy je snímek pořízen, co zobrazuje a proč aktér na snímku dělá to, co dělá (Lábová 2009: 142).

V české mediální krajině mají etické kodexy vzhledem k historickým podmínkám kratší tradici než např. západoevropské země (Lábová 2009: 146). Jednotlivá média proto často ani vlastní etický kodex nemají, a pokud ano, tak se věnuje psané žurnalistice. Soubor pravidel, která by vymezovala povolené zásahy do digitálního obrazu, tedy téměř nenalezneme. Jedinou zastřešující organizací, která nabízí obecný soubor pravidel pro novinářskou profesi, je Syndikát novinářů. Etický kodex byl sepsán v roce 1998 a je doporučován všem novinářům bez ohledu na členství. Případné nedodržování základních principů žurnalistiky v české sféře pak řeší Etická komise Syndikátu novinářů.

Zatímco většina českých tištěných médií má ohledně obrazové úpravy jen nepřilíživé jasné formulace, které jsou spíše jakýmsi profesním manuálem redakce, etický kodex České tiskové kanceláře postihuje všechny podstatné aspekty chování fotoreportéra a obrazového redaktora (Lábová 2009: 151). Pravidla ČTK podrobně postihují proces fotografování, chování fotografa, vztah k fotografovaným a možnost zásahu do fotografie. Kodex také rozděluje odpovědnost za zveřejněné snímky mezi fotografa a fotoeditora. I zde, stejně jako např. v kodexu NPPA, nalezne fotožurnalista v případě nejasností nebo neuvedených problémů odkaz k poradě se svými nadřízenými.

3. World Press Photo

„Smyslem existence naší soutěže je inspirace k porozumění světa prostřednictvím kvalitního fotožurnalismu.“

World Press Photo je mezinárodní soutěž novinářských fotografií. Podle oficiálních prohlášení je jejím cílem podporovat ty nejvyšší standardy ve fotožurnalismu. Má být také mostem spojujícím profesionály s veřejností. Z oceněných fotografií je každý rok vytvořena výstava, která putuje do 45 zemí, a souborná kniha. Snímky jsou hodnoceny porotou, jež je složena z expertů v oboru vizuální žurnalistiky, kteří mají reprezentovat různé aspekty této profese. Složení porotců se mění každý rok a na nezávislé a vyvážené hodnocení fotografií pak dohlíží tajemník (World Press Photo 2011).

3.1 Historie

První ocenění World Press Photo v roce 1955 bylo uděleno poté, co několik členů Nizozemské unie fotožurnalistů (NVF) přišlo s myšlenkou vytvořit z národní soutěže soutěž mezinárodní. První ročník se konal k 25. výročí NVF a v prosinci 1955 se konala výstava hodnocených snímků. Z jednorázové události se rázem stala každoroční záležitost a až na výjimky se od té doby soutěž opravdu každý rok konala. Od prvního ročníku se také udržela tradice, že z vítězných snímků je vytvořena výstava.

V roce 1955 se do soutěže přihlásilo čtyřicet dva fotografů z jedenácti zemí s více než třemi sty fotografií. Následující rok se počet snímků zčtyřnásobil a počet národností zdvojnásobil. V 60. letech 20. století se držel pomalejší, ale stálý nárůst počtu fotografů i zemí, ze kterých pocházeli. V dalším období se do soutěže hlásili fotografové z čtyřiceti až padesáti států a koncem 80. let 20. století už jich bylo okolo šedesáti. Na počátku 90. let se počet zúčastněných fotografů pohyboval okolo dvanácti set a byli čtyřiašedesáti různých národností, ke konci 90. let už byl počet autorů trojnásobný a národností bylo zastoupených sto šestnáct. V současnosti je v každém ročníku hodnoceno přes pět tisíc fotografů z více než sto dvaceti pěti zemí, kteří celkem do soutěže pošlou na 95 tisíc snímků.

Co se týká jednotlivých kategorií soutěže, jejich počet a jejich názvy se během let měnily. Tyto změny byly podle pořadatelů přirozené. Kategorie odrážejí způsob, jakým média prezentují snímky veřejnosti. Soutěž vždy měla být mechanismem pro shromažďování nejpůsobivějších novinářských fotografií každého roku a zrcadlem procesu vývoje fotožurnalismu. Na počátku soutěže bylo pouze několik málo kategorií. Mezi ně patřily Zprávy (News) a Sport (Sports) pro jednotlivé fotografie a dále Zajímavosti (Features) a Obrazové příběhy (Picture Stories) pro série fotografií. Od roku 1965 přibyla samostatná kategorie pro barevné snímky. V 70. letech přišla nová fáze soutěže, kdy byly Zajímavosti rozděleny na Zpravodajské zajímavosti (News Features) a Reportážní zajímavosti (General Features). V roce 1975 již bylo připraveno deset základních soutěžních kategorií, které s malými úpravami názvu či zaměření zůstaly základem pro současnou klasifikaci. Dnes si fotograf může vybrat z následujících skupin: Aktualita, Reportáž, Lidé, o nichž se mluví, Současné otázky, Sport, Každodenní život, Portrét, Příroda či Umění a zábava. Výjimečně dostane zvláštní cenu i snímek, který nesplňuje soutěžní požadavky v tom, že není pořízen fotožurnalistou v rámci profesionálního kontextu. Tato cena se uděluje v případě, kdy porota nominuje fotografii, bez které by vizuální záznam roku nebyl úplný. První takový snímek, který dostal zvláštní ocenění, byla Aldrinova chůze po Měsíci (World Press Photo 2011).

Svou verzi World Press Photo má také Česká republika. Česká obdoba soutěže Czech Press Photo byla založena v roce 1995. Její ředitelkou a organizátorkou je fotografická publicistka Daniela Mrázková. Česká soutěž se se svým vzorem shoduje jak v celkové organizační struktuře (porota, kategorie, výstava oceněných snímků), tak v samotném poslání. Czech Press Photo deklaruje veřejnosti zprostředkování pohledu na významné události každého roku a také podporu rozvoje fotografie jako média. Jejím cílem je udržet zájem o fotožurnalismus jako prostředku mezilidského poznání a porozumění (Czech Press Photo 2009).

První ročník World Press Photo vyvolal v lokálním tisku diskuzi o podstatě novinářské fotografie. Pozdější snímky tuto debatu ještě zostřily a přidaly se také politické spory. Neutrálnost se World Press Photo snaží udržet pomocí nezávislé poroty, která každý rok hodnotí soutěžní návrhy. První porota se skládala pouze z pěti členů (z Velké Británie, Německa, Francie, Belgie a Holandska). V roce 1956 už byl účastníkem také zástupce z východního bloku. V době studené války byly v porotě Sověti i

Američané, kteří se svými hlasy vzájemně vyvažovali. Na konci 50. let se počet porotců zvýšil na devět ze sedmi různých států. V 60. letech docházelo k vytváření různých porot k hodnocení sportovních fotografií či k posouzení nejmělečtější fotografie. V 70. letech se porota opět sjednotila a výjimku dosud tvořila jen speciální dětská porota v období let 1984 až 2003. V současné době je porota složena z profesionálů z celého světa. Pocházejí z vyspělých i rozvojových zemí, z východu i západu, z různého kulturního i politického prostředí. Sestava porotců ze všech oblastí fotožurnalistiky se mění každý rok a jejich jména lze nalézt u dalších informací o každém ročníku na webových stránkách soutěže (World Press Photo 2011).

Nejvyšším oceněním soutěže je World Press Photo of the Year, tedy novinářská fotografie roku. Dále jsou vyhlašována první, druhá a třetí místa v jednotlivých kategoriích, a to jak za samostatnou fotografii, tak za sérii snímků. V některých případech jsou udílěna čestná uznání. Během trvání soutěže se také objevily ceny, které byly vyhlášeny jen v jediném ročníku. Byly to cena Woman in View v roce 1975 a United Nations' Woman's Year. Další speciální ceny byly vyhlášeny několikrát, jako například Public's Favourite a Novosti/TASS Prize za nejlepší fotografii v oblasti míru, rozvoje a humanismu.

3.2 Sporné momenty soutěže

World Press Photo se snaží udržet pozici nejprestižnější soutěže fotožurnalistiky. Podle oficiálních vyjádření její dynamický přístup ujišťuje o tom, že soutěž se zdokonaluje a vyvíjí spolu s vývojem fotožurnalistické profese. Jednou ze změn byl přechod na digitální hodnocení snímků v roce 2004. Od této doby se již porotci nemusejí probírat stohy fotografií, vše probíhá v digitální podobě. Otázkou zůstává, zda je tato snaha udržet krok s technickým vývojem jednoznačně pozitivní záležitostí. Hodnotit fotografii v materiální podobě, kterou si lze prohlížet z různých vzdáleností, úhlů a v různém světle, je něco jiného, než sledovat obraz v digitální podobě na monitoru počítače.

S problémem digitalizace souvisí i další příklad. Jedná se o diskutabilní udělení čestného uznání v kategorii Současné otázky za rok 2010. Ocenění v tomto případě získal Michael Wolf z Německa za sérii snímků zachycujících „Nešťastné události“ lidí,

kteřé byly zachyceny programem Google Street View pro snímání ulic videokamerou. Na jedné fotografii vidíme hořící auto, na dalším například krádež kola či rvačku dětí. Problémem zůstává, že autorem těchto snímků není Michael Wolf, ale některý ze zaměstnanců Googlu. Wolf se brání, že nejde o pouhé vytváření snímků z videa, ale že snímek, který viděl na monitoru, ještě sám znovu vyfotografoval (Zhang 2011). Může být tedy Wolf považován za autora fotografií jiných snímků, které pořídil jiný autor? K tomu opět sám dodává, že jeho snímky nepatří Googlu, protože on Google interpretuje, přivlastňuje si ho. Odkazuje na dějiny umění, kde existuje dlouhá historie přivlastňování si cizích děl (Zhang 2011). Umělecká fotografie a novinářská fotografie má ovšem rozdílné etické zásady. World Press Photo toto ocenění zatím nestáhla.

Jak bylo uvedeno výše, etika fotografie se týká také popisku, který by měl napsat sám autor fotografie. Že i v této oblasti mohou vznikat určité nejasnosti, dokládá další příklad z historie soutěže. V roce 1998 dostal dokonce hlavní cenu World Press Photo of the Year snímek, na kterém měla podle popisku alžírská matka truchlit nad vyvražděním své rodiny. Později se ukázalo, že nešlo o její přímé příbuzné, ale o rodinu jejího bratra. Působivost fotografie byla tedy založena i na nepravdivých údajích (Lofaj 1998: 298). World Press Photo ocenění ani v tomto případě nestáhla, pouze nechala upravit popisek do neutrálního vyznění.

3.3 Vyjadřují novinářské fotosoutěže trend fotožurnalismu?

Na otázku, zda novinářské fotosoutěže vyjadřují vývojový trend fotožurnalismu obecně, budeme odpovídat s pomocí porotců Czech Press Photo pro rok 2010, s nimiž dělal rozhovor fotograf Oleg Homola (Homola 2010). Z jednotlivých odpovědí lze vyčíst, že většina porotců, tedy profesionálů z oblasti fotožurnalismu, se přiklonila k názoru, že fotosoutěže nevyjadřují trend fotožurnalismu obecně. Tento názor sdílelo z celkových dvanácti porotců osm, dva předpokládali opačnou situaci a dva vyjádřili neutrální postoj.

Začínáme těmi porotci, kteří se přikláníjí k názoru, že lze zaznamenat stejný trend v soutěžích i fotožurnalismu. Fotoeditorka Arianna Rinaldo ze Španělska se domnívá, že soutěže jsou odrazem toho, co se děje a co je trend fotožurnalismu. Pokud byl vítězný snímek World Press Photo v roce 2010, který zachycuje ženy na střeše budovy

při protestech v Teheránu, pro diváky na první pohled nečitelný a bez popisku nesrozumitelný, znamená to podle Rinaldo, že takový typ obrazového sdělení je v dnešní době důležitý. Jsme totiž bombardováni množstvím obrazů, a pokud některému z nich nerozumíme, donutí nás to podívat se dvakrát, a to nám pomůže k tomu, abychom se podívali zároveň více do hloubky. Noviny pak sice mohou být méně prodejné, protože potřebují přímé druhy sdělení, ale jak dále Rinaldo namítá, existují různé druhy médií, jako časopisy a weby, na které máme více času a vracíme se v nich k tématům, která nás donutí přemýšlet. Tyto druhy fotografií pak vychovávají veřejnost k hlubšímu vnímání obrazových sdělení.

Druhou porotkyní, která na otázku odpovídá kladně, je obrazová redaktorka The New York Times, Daphné Angles. Podle ní jde na obou stranách o hledání nového jazyka. Fotoreportéři podle ní vždy zaznamenávají skutečnost a hledá se jen pohled z jiného úhlu, který by tuto realitu zachytil. Angles dodává, že pokud je život mnohotvárný, fotografie by tuto mnohotvárnost měla vyjadřovat.

Dále se věnujeme porotcům, kteří se domnívají, že nejde o obecný trend. Obrazová redaktorka The Guardian, Kate Edwards, říká, že styl vítězných snímků obecný trend nevyjadřuje. Podle ní se kritéria v soutěži mění každý rok a novinářská fotografie nejde jen jedním směrem. Vše podle ní vždy závisí na fotografiích, které autoři do soutěže pošlou. Přiznává ale, že současnou tendencí je hledat snímky s delší platností a s větší hloubkou, s příběhem, který není okamžitě čitelný. Čtenáři a diváci jsou podle ní dnes mnohem komplexnější. Domnívá se, že ve fotožurnalismu musí být vždy místo pro fotografie, které jsou čitelné na první pohled, zároveň ale také musí dostat určitý prostor snímkům, na kterých publikum objevuje příběh postupně.

Jednoznačně proti se staví fotograf a předseda Czech Press Photo, Andrej Reiser. Tvrdí, že v soutěži rozhodně o trend novinářské fotografie nejde. Takový typ fotografií, jaký dostává ocenění, podle něj editor v novinách většinou nepoužije právě kvůli jejich nečitelnosti. Při soutěži se totiž oceňuje spíše určitá uměleckost autorů, než to, zda je fotografie použitelná pro média. Stejný pohled zastává i maďarský fotograf Péter Korniss. Říká, že porota chce vždy vybrat něco neobvyklého, silného, co by se stalo symbolem uplynulého roku. Ideálem pak je, že snímek je trochu „jiný“ než běžné novinářské fotografie. Tento názor podtrhují slova Daniely Mrázkové. V rozhovoru říká, že i když soutěže vždy hledají nějaký obrazový symbol, který se v médiích nemůže

uplatnit, je tento přístup správný, protože bez soutěží novinářských fotografií by se i méně srozumitelné snímky, které dostanou ocenění, nedostaly na první stránky novin. (Příkladem je vítězná fotografie roku 2009 v soutěži Czech Press Photo od Joe Klamara, která zachycuje Baracka Obamu a sochu T. G. Masaryka. Snímek se objevil v několika českých i zahraničních denících a časopisech i na internetovém zpravodajství).

Mezi porotce s nestrannou odpovědí patří slovenský publicista Marian Pauer. Ten zdůrazňuje, že digitální doba především přinesla do fotografování zcela jinou filosofii, a to takovou, že fotograf nepřemýšlí před stiskem, ale až po stisku spouště. Digitální fotoaparát dovolí fotografovi mnohonásobně více pokusů, než tomu bývalo s fotografickým filmem, a tak práce autora začíná až s výběrem toho správného snímku a popřípadě pokračuje s jeho úpravou v počítači. Zatímco u novinářských snímků denně používaných v médiích je tato nová filosofie běžná, u vítězných snímků fotosoutěží platí, že jsou vždy promyšlené ještě před tím, než fotograf zmáčkne spoušť.

Na základě uvedených názorů lze shrnout, že odpověď na otázku, zda soutěže novinářských fotografií vyjadřují obecný vývojový trend fotožurnalismu, není jednoznačná. Dá se říci, že tato otázka se bude vždy týkat konkrétních soutěžních snímků, které jsou hodnoceny, a konkrétních porotců, kteří je hodnotí. Porotci sami přiznávají, že hledají něco „jiného“, nějaký symbol uplynulého roku, který nemusí být na první pohled srozumitelný, ale měl by mít hloubku. Na druhou stranu jsou ale vítězné snímky vybírány z těch fotografií, které zašlou fotoreportéři. A ti především určují směr fotožurnalismu.

4. Vizuální sociologie

Vizuální, vlastníma očima pozorovatelné aspekty sociálního světa, jsou předmětem rostoucího zájmu sociálních věd. Zvoleným východiskem pro tento výzkum je vizuální sociologie, která umožňuje analyzovat fotografický obraz stejným způsobem jako jakýkoli jiný předmět sociologického zkoumání. Vizuální sociologie se zabývá nejen sférou vizuálních představ, tedy záměrně tvořených obrazů (například v oblasti umění, reklamy a masových médií), ale také tím, co je v sociálním životě bezprostředně pozorovatelné a vizuálně se projevující. Vizuální představy a vizuální projevy tvoří dohromady vizuální univerzum společnosti a právě toto univerzum je předmětem vizuální sociologie. Jejím předmětem zkoumání tedy není jen to, co je vyfotografováno, ale také to, co je fotografovateľné (Sztompka 2007: 7). Fotografický obraz pak z hlediska vizuální sociologie představuje nejen určitý předmět poznání, ale také prostředek poznání života společnosti.

Lze říci, že dnešní vizuální sociologie vznikla jako výsledek sbližování fotografie a společenské reflexe (Sztompka 2007: 25). Vizuální sociologie se od dříve rozvíjené vizuální antropologie či etnografie začala emancipovat v 70. letech 20. století a první projevy institucionalizace v sociologickém prostředí se vyskytly v letech osmdesátých. K zájmu o fotografii jako prvku vizuální kultury přispěl v tomto období především sociologický obrat ke kultuře. Ten stál za přeměnou vědy experimentální na vědu interpretativní, pátrající po významu. Jean Baudrillard vyhláší jako součást tohoto obratu obrat k obrazu. Ten je podle něj nutnou reakcí na zdůraznění role simulace v představivosti člověka i v celé kultuře (Baudrillard 1994). Chápání sociálního světa jako „textu“ s lidmi přisuzovaným významem pak učinilo z fotografických obrazů důležitý předmět analýzy v kulturních studiích (Sztompka 2007: 31).

Je to tedy relativně krátká doba, kdy teoretici zjistili, že fotografie může sloužit hlubším poznávacím cílům. Fotografie je totiž vhodná nejen jako způsob zápisu dat či metoda ilustrace textů, ale také jako médium, jehož prostřednictvím je možné dosáhnout nového vědění nebo kritického pohledu (Sztompka 2007: 9). Podle Susan Sontagové fotoaparát popisuje skutečnost dvěma způsoby, které jsou podstatné pro fungování vyspělé společnosti. Za první popisuje skutečnost jako podívanou a za druhé jako předmět pozorování (Sontagová 2002: 159).

Bezprostřední inspirací pro vizuální sociologii je sociologie každodenního života. Pro vizuální sociologii je podstatný jeden motiv, a tím je fyzická forma, tělesnost, a tedy viditelnost, bezprostřední dostupnost a pozorovatelnost mnoha aspektů světa každodenního života (Sztompka 2007: 111). Velká část toho, co se ve světě každodenního života děje, je přímo viditelná a tedy potenciálně dostupná fotografickému záznamu. Tento záznam pak může být užitečný nejen pro zachycení sociálních situací, ale i pro následnou analýzu. Fotografie ale není inspirovaná pouze teoriemi, které jí ukazují, co fotit. Ve vztahu k sociologickým teoriím může sama plnit dvojí úlohu. Za prvé může k rozvinutí a obohacení teorie plnit roli heuristickou. To znamená inspirovat nové hypotézy, naznačovat nové pojmové kategorie, jasněji ilustrovat verbální formulace. Za druhé může plnit roli důkazovou, tedy dodávat empirické důkazy potvrzující hypotézy či tvrzení zformulovaná v rámci teorie (Sztompka 2007: 102).

Většina postmoderních teorií se shoduje v tom, že charakteristickým rysem současné epochy je dominance obrazu. Příchod vizuální epochy lze spatřit i v tom, jak současná citlivost a způsob vnímání přecházejí od verbálního k vizuálnímu. Sztompka (2007: 17) uvádí čtyři procesy, které jsou pramenem pro tyto změny. Prvním takovým procesem je mnohem rychlejší a intenzivnější technický a civilizační rozvoj než v minulosti, tedy růst světa předmětů, objektů a zařízení vytvořených člověkem. Druhým procesem je urbanizace. Výstavba měst a dominance městského způsobu života znamenají bohatší a rozmanitější vizuální prostředí života. Třetím procesem je komercializace. Zboží vyžaduje neustálou péči o jeho konkurenceschopnost na trhu, což se projevuje také v touze po vizuální atraktivnosti prostřednictvím obalu, designu a důrazem na styl. Konečně čtvrtým procesem je vznik konzumní společnosti podřízené nutnosti neustálé nabídky novosti a originality. Rychlé tempo změn v povaze zboží a jeho rozmanitost znamená pro každodenní život stále nové zrakové podněty.

Fotografie je důležitou součástí několika výzkumných metod a technik sociologie, je pomocníkem pro zachycení vlastností a zákonitostí sociálního světa. Pokud je fotografie využívána jako doplněk nějaké sociologické metody, pak se jedná zejména o metodu pozorování, metodu osobních dokumentů a obsahovou analýzu. Pokud je fotografie samotným předmětem interpretace, pak ji lze využít u hermeneutické analýzy, která zkoumá kontext vzniku fotografie, dále u sémiotické či strukturalistické analýzy, které zkoumají obraz odtržený od autora jako určitý vizuální fakt a konečně u diskurzivní

analýzy, která se zabývá publikem a vnímáním obrazu a institucemi, jež vytvářejí rámeček tohoto vnímání či toto vnímání zprostředkují.

Jak tvrdí Roseová (2007), vizuální zobrazování není nikdy nevinné, ale je vždy konstruováno pomocí určitých postupů, technologií a znalostí. Proto je určitý kritický přístup k těmto vizuálním obrazům nutný. Ten, kdo o zprostředkování obrazu přemýšlí, pak musí uvážit sociální praktiky a účinky vnímání obrazů a reflektovat jedinečnost tohoto vnímání různými typy publika. Významy obrazu nebo série obrazů jsou utvářeny ve třech různých oblastech – v oblasti produkce, v obraze samotném a v oblasti vnímání. V každé z těchto oblastí pak ještě nalezneme tři různé modality, a to technologickou, kompoziční a sociální. Teoretické debaty o tom, jak interpretovat obrazy, můžeme potom chápat jako debaty o tom, která z těchto oblastí a modalit je nejdůležitější pro porozumění obrazu a proč (Roseová 2007: 26).

Pokud jde o výhledy vizuální sociologie, domnívá se Sztompka, že je to disciplína s budoucností. Podle něj je nepochybné, že nasycení sociálního života vizuálními obsahy se bude dále zvyšovat.

„Současný globalizující se svět bude stále spektakulárnější a barevnější a expanze stále nových médií neobyčejně obohatí zásobu obrazů představujících prostředí každodenního života.“ (Sztompka 2007: 125)

5. Výzkumná metoda

5.1 Obsahová analýza

Obsahová analýza je kvantitativní výzkumnou metodou, která systematicky popisuje komunikační obsahy. Vychází z vědecky podloženého kladení otázek a je intersubjektivně ověřitelná. Pro obsahovou analýzu je tedy charakteristická vysoká míra strukturovanosti a vysoký stupeň ověřitelnosti (Schulz 1998: 31). Systematický způsob popisu mediálních obsahů znamená, že všechny tyto obsahy jsou zpracovány stejným způsobem, intersubjektivně ověřitelný způsob popisu pak znamená, že kdokoli z ostatních výzkumníků je schopen při aplikaci stejných výzkumných metod reprodukovat výsledky výzkumu. Výsledkem a cílem obsahové analýzy je kvantitativní popis mediálních obsahů. Konkrétněji je tímto cílem redukce komplexních a mnohoznačných informací v analyzovaných textech jen na ty, které jsou vzhledem k úvodním hypotézám relevantní (Reifová, 2004). Obsahová analýza tedy v závěru vždy potvrdí či vyvrátí předem stanovené hypotézy.

Teoretici (Roseová 2007, Schulz 1998) uvádějí čtyři základní kroky v praktické aplikaci obsahové analýzy. Za prvé je to výběr vzorku z velkého množství zkoumaného materiálu. Před stanovením výběrového souboru je nutné si rozmyslet, jaká média budeme zkoumat, jaké obsahy budeme v těchto médiích analyzovat, za jaké časové období budeme mediální obsahy sledovat a za čtvrté je důležité specifikovat mediované obsahové jednotky. Poté může dojít k předvýběru materiálu a následně lze vzorek zmenšit nebo rozšířit.

Druhým krokem je potom určení proměnných, tedy významných rysů, které budeme na vzorku zkoumat. Tyto jednotlivé kategorie by měly pokrýt všechny aspekty zkoumaného materiálu a zároveň se nepřekrývat (Roseová 2007: 64). Schulz pak uvádí dva typy proměnných: prvním jsou tzv. identifikační proměnné, které lze použít pro identifikaci jednotlivých příspěvků, tedy pro opětovné nalezení analyzovaných příspěvků, druhým typem jsou proměnné analytické, které slouží k zodpovězení zadaného tématu. U druhého typu významných rysů je tak nutné dbát na přesnou operacionalizaci a na kritéria validity a reliability. Proměnné tedy definujeme tak, aby bylo možné je při jejich analýze jednoznačně určit. Před zahájením sběru dat je ještě důležité určení škály, podle které budou proměnné hodnoceny. Existuje škála

nominální, kde jsou číselné hodnoty nahrazeny pojmenováním, dále škála ordinální, která určuje pořadí proměnných a škála metrická, která uvádí pravé hodnoty proměnných.

Třetím krokem obsahové analýzy je kódování. Tato technika zkoumání je praktickým úkonem, při němž mediované obsahy, které chceme analyzovat, identifikujeme a zaznamenáváme formou číselných hodnot neboli kódů. Kódování je dvoustupňový proces, kde nejprve dochází k segmentaci mediovaných obsahů na jednotlivé prvky neboli kódovací jednotky a poté tyto jednotky popisujeme pomocí přesně stanovených proměnných. Zde je nutné vypracovat podrobný záznam pracovního postupu, pomocí kterého lze relevantní materiál identifikovat a roztrždit do kódovacích jednotek (Schulz 1998).

Posledním krokem analýzy je samotné vyhodnocování získaných dat. Ze záznamového listu, tedy kódovací knihy, jsou nejprve zjištěné charakteristiky jednotlivých kódovacích jednotek převedeny na číselné hodnoty a tato data jsou poté zanesena do počítačového programu vhodného k jejich zpracování. Zde je doporučena kontrola správnosti přenesených dat a může následovat jejich vyhodnocování. Pro statistické výzkumy v oblasti společenských věd lze využít statistický program SPSS (Statistical Package for the Social Sciences), který se specializuje na rozpoznávání, zpracování a analýzu statistických dat. Podle Jeřábka (1993) ale může mít využívání počítačových programů i určité nevýhody. Počítače podle něj mohou vytvářet iluzi klamné přesnosti, protože zpracují i nespolehlivá data. Dále se může stát, že výzkumník začne ve spouště tabulek a čísel ztrácet svůj původní cíl. V neposlední řadě pak každý takový program předpokládá určitou statistickou a metodologickou přípravu výzkumného pracovníka.

Podíváme se nyní blíže na statistické metody, které se v rámci obsahové analýzy uplatňují. Jako první můžeme zmínit frekvenční analýzu. Její výsledky nám mohou poskytnout informaci o četnosti jednotlivých proměnných ve zkoumaném vzorku. Další metodou je korelační analýza. Korelace vyjadřují informaci o vztahu mezi jednotlivými proměnnými. Mnohonásobnou korelací pak rozumíme korelaci jedné náhodné proměnné a skupiny dvou a více náhodných proměnných. Konečně faktorová analýza je statistická metoda, jejímž cílem je nalézt určitý počet společných faktorů pro daný počet proměnných, přičemž faktor chápeme jako soubor vzájemně nezávislých proměnných,

jako latentní (skrytou) proměnnou, jež je tomuto souboru nadřazená. Explorační faktorová analýza se provádí, pokud v počátečních fázích analýzy má výzkumník jen malou představu o počtu faktorů a jejich struktuře. Konfirmační faktorová analýza potvrzuje, zda zjištěné faktory skutečně dobře vystihují naměřená data (Hendl 2009: 552). Původní myšlenky faktorové analýzy lze hledat ve dvou starých představách, které mají filosofickou povahu. První takovou představou je, že pravá podstata věcí je jednodušší než její mnohotvárné projevy, které lze vysvětlit kombinací několika základních činitelů. Druhou představou pak je, že tato společná podstata pozorovaných věcí je nám přístupná jen v nekonečném přibližování (Blahuš 1985: 51).

5.2 Obsahová analýza fotografií

Podle Sztompky (2007: 60) lze fotografii chápat jako „kvazitext“, který můžeme zkoumat stejným způsobem jako text psaný. Obsahová analýza fotografických obrazů pak spočívá nejprve ve vyčlenění vizuálních prvků, které jsou podstatné vzhledem k výzkumnému problému, poté ve zjištění frekvence jejich výskytu ve vybraném souboru snímků a nakonec v provedení kvantitativní analýzy výsledků. Předmětem této metody jsou pak vnější, pohledem zachytitelné, zjevné prvky snímku, naopak pomínuty jsou skryté významové vrstvy. Obsahovou analýzu lze velmi dobře aplikovat na sérii snímků objektů nebo situací, které dovolují zachycení rozdílů, obecných tendencí, i tendencí dobových (Sztompka 2007: 60).

Sztompka dále nabízí sedm kroků obsahové analýzy fotografického materiálu, které se více méně setkávají s výše uvedeným postupem Schulze (1998) a Roseové (2007). První etapou je jasné vymezení výzkumného problému nebo otázky. Druhou etapou je výběr pramene pro výzkum, který by měl poskytnout hodnotný fotografický materiál pro analýzu definovaného problému. Za třetí se z tohoto materiálu vyčlení výběrový soubor fotografií a za čtvrté následuje vymezení takových proměnných, které jsou vzhledem k výzkumnému problému nejpodstatnější. Pátou etapou je samotný proces kódování. Šestou etapou je kvantitativní analýza, která spočívá ve zjištění četnosti výskytu každé kategorie ve fotografickém materiálu. A konečně sedmou etapou je formulování závěrů, tedy empirická a teoretická zobecnění, která z analyzovaného materiálu vyplývají (Sztompka 2007: 61).

Příkladem obsahové analýzy, která vede ke zjištění dobových tendencí, jsou výzkumy proměnlivosti módy. Tyto výzkumy, i když zdánlivě méně podstatné, mají jistý poznávací význam v tom zjištění, že v oblasti kultury všedního života se vyskytují dlouhodobé, skryté zákonitosti. Předmětem kvantitativní analýzy fotografií může být dále prostorové uspořádání. Na fotografickém materiálu lze například hledat zákonitosti využívání prostoru v lidských interakcích a zaměřit se na odhalení typických odstupů, které zaujímají lidé při rozhovoru. Jasně pozorovatelné, a tím i vhodné pro fotografický záznam a pozdější interpretace, jsou pak i takové prostorové formy lidských kolektivit jako fronta, šik, sběh lidí a podobně. Jiným předmětem obsahové analýzy může být také jazyk těla, gesto, postoj a mimika (Sztompka 2007: 62).

5.3 Analytické modely

1. *60 let ukazování světa Americe. Vítězné fotografie Pulitzerovy ceny, 1942-2002* (Kim-Smith 2005). Novinářské fotografie mezinárodních událostí slouží Američanům jako vizuální médium pro porozumění cizím kulturám a zemím. Obsahová analýza šedesáti ročníků vítězných fotografií Pulitzerovy ceny ukázala, že hlavním vizuálním tématem snímků mezinárodních událostí jsou především války a státní převraty. Na druhou stranu snímky pořízené ve Spojených státech ukazují jiná témata, i když se opět zaměřují na negativní zprávy jako zločiny, terorismus, sociální problémy, rasismus a chudobu. Obsahová analýza a osobní rozhovory s porotci ukázaly, že hlavními faktory vítězných fotografií zachycujících mezinárodní události jsou násilí a demonstrace odvahy fotografa při pořizování snímků.

2. *Čtení National Geographic* (Lutz-Collins 1993). Autoři provedli obsahovou analýzu fotografií v časopise National Geographic. Jejich výzkumná otázka zněla: Jakým způsobem jsou vizuálně prezentováni představitelé cizích kultur, jiných než kultura západní, a jaké stereotypy a předsudky se v těchto prezentacích projevují? Kódovací jednotkou byly snímky členů exotických společností. Výběrový soubor obsahoval 594 fotografií náhodně vybraných z článků o exotických kulturách, které vyšly v letech 1950 až 1986. Mezi 22 kategorií, které následně kódovali, patřilo například pohlaví fotografovaných aktérů, jejich věk, barva kůže, styl oblečení a technologie, které aktéři využívali. Ve výsledku autoři shrnuli, že představitelé

exotických kultur jsou zobrazováni stereotypně jako blízcí přírodě, vyhýbající se složitým technologiím, častěji obnažující tělo, žijící ve světě vyplněném magií a rituály, jako sexuálně přecitlivělí a emocionální (Sztompka 2007: 61).

3. *Zobrazování války: Obsahová analýza fotografických reportáží z války v Kosovu* (Nikolaev 2009). Tato studie je obsahovou analýzou fotografií z války v Kosovu ve třech amerických magazínech – Time, Newsweek a U.S. News & Report. Americké nezávislé mezinárodní oficiální dokumenty ukazují, že válka v Kosovu byla občanskou válkou mezi kosovskými Srby podporovanými Jugoslávskou vládou a Albánskou nacionalistickou teroristickou organizací (KLA). Výchozí otázkou této studie bylo, zda americká média tento konflikt zprostředkovala korektně. Hlavní hypotéza předpokládala, že fotoreportáže z této války nebyly neutrální, ale zaujaté proti Srbům. Tento styl mediální agitace byl autorem statisticky potvrzen.

4. *Zobrazování války v Iráku. Konstruování válečného obrazu v britském a americkém tisku* (Fahmy-Kim 2008). Tento výzkum ukazuje výsledky obsahové analýzy 1305 fotografií zobrazujících válku v Iráku, které se objevily v americkém The New York Times a britském The Guardian. Ukázalo se, že obě média zobrazují válku rozdílně. Spontánnější nebo přímá reportáž o aktuálně probíhající události se jen velmi zřídka objevily na fotografiích v The Guardian. Jeden aspekt způsobu zobrazování je překvapivý, a tím je důraz na lidské oběti války se zaměřením na irácké obyvatele. Výjimečně se objevovaly i fotografie zabitých vojáků.

6. Charakteristika výzkumu

6.1 Výzkumný problém a cíl výzkumu

Předpokládáme, že každý z vítězných snímků World Press Photo of the Year je v jistém smyslu vizuálním symbolem světových událostí předcházejícího roku. Zajímá nás, jakým způsobem se měnil obrazový obsah tohoto symbolu od počátku soutěže až do současnosti (1955 – 2010). Je brán ohled jak na obsah fotografie samotné, tak na popis každého snímku. Sledujeme tedy nejen samotný vizuální aspekt všech vítězných fotografií, ale i aspekt autora a konkrétní události, kterou fotografie zachycuje.

Mezi sledované vizuální obsahové rysy fotografií patří černobílé zobrazení, pohlaví zobrazených aktérů, rasa zobrazených aktérů a zobrazování vybraných znaků násilí jako zbraň, mrtvé tělo či zranění. Mezi rysy obsahové analýzy popisku pak patří kontext fotografované události jako válka a občanské nepokoje, přírodní katastrofa a jiné, digitální zobrazení, soutěžní kategorie snímku, dále země, kde byl snímek pořízen a jméno a národnost autora fotografie.

Obecnou výzkumnou otázkou je, jaké jsou vývojové trendy vítězných fotografií soutěže World Press Photo, respektive jakým způsobem se uvedené vlastnosti fotografií, jejich četnost a vzájemný vztah měnil v průběhu soutěže od roku 1955 do roku 2010. Cílem výzkumu je potvrdit či vyvrátit níže uvedené hypotézy a interpretovat výsledky z pohledu mediálních studií. Realizace tohoto šetření nám může odhalit více či méně skryté trendy obrazových symbolů jednotlivých let ve vybraném období a nastolit tak diskuzi o tom, v jakém sociálním kontextu snímky vznikají a jaký mohou mít vliv na veřejnost.

6.2 Hypotézy

H 1. Na fotografiích je z celkového hlediska nejčastěji zobrazen muž, četnost zastoupení ženy a zastoupení dítěte se ve vybraném období oproti zastoupení muže na snímcích zvyšuje.

H 2. Nejčastěji je na snímcích zastoupena europoidní rasa bez ohledu na lokalitu pořízení fotografie. Mongoloidní rasa a negroidní rasa jsou zobrazeny méně často a to většinou na snímcích, které byly pořízeny v lokalitě s dominantním zastoupením této rasy.

H 3. Ve vybraném období zůstává zobrazovaná míra násilí na fotografiích stejná, popřípadě se zvyšuje.

H 4. Jiná událost než je válka či přírodní katastrofa není v žádném desetiletí zastoupena majoritně.

H 5. Autoři fotografií pocházejí nejčastěji ze Severní Ameriky a Evropy a zároveň platí, že snímky jsou nejčastěji pořízeny na území Asie a Afriky.

H 6. Obecným faktorem, který ze vzájemného vztahu mezi jednotlivými proměnnými v rámci celého vybraného období odhalí základní rys zobrazených událostí, je lidské utrpení.

7. Metodika výzkumu

7.1 Výběrový soubor a operacionalizace proměnných

Výchozím pramenem analyzovaných fotografií je databáze vítězných snímků World Press Photo od počátku soutěže do současnosti. Časový úsek je tedy vymezen roky 1955 a 2010. Výběrový soubor tvoří 53 vítězných fotografií roku „World Press Photo of the Year“. Tři ročníky soutěže nebyly uskutečněny, konkrétně v roce 1959, 1961 a 1970 a nejsou tedy do vzorku zařazeny. Analýze je podroben jednak fotografický obraz samotný, jednak popis každé fotografie, který uvádí jméno a národnost autora, organizaci, kterou zastupuje, datum a místo pořízení fotografie, soutěžní kategorii snímku a stručnou charakteristiku zachycené události.

Seznam proměnných a jejich operacionalizace:

1. *Soutěžní rok*. Jednotlivé ročníky soutěže 1955 - 2010

Soutěžní rok „*recoded*“. Sloučení vybraného časového období na jednotlivá desetiletí.

2. *Jméno autora fotografie*.

3. *Národnost fotografa*. Název státu, ke kterému má autor státní příslušnost.

Národnost fotografa „*recoded*“. Kontinent, ze kterého fotograf pochází.

4. *Pohlaví fotografa*.

5. *Mediální organizace* či agentura, kterou fotograf zastupuje.

6. *Lokalita pořízení fotografie*. Názvy jednotlivých států, kde byl snímek pořízen.

Lokalita pořízení fotografie „*recoded*“. Kontinent, na kterém byl snímek pořízen.

7. *Soutěžní kategorie snímku*. Reportáž, Aktualita, Sport, Každodenní život, Lidé ve zprávách, Portrét, Příroda, Umění.

8. *Černobilá fotografie*.

9. *Digitální fotografie*. Snímek byl pořízen digitálním fotoaparátem
10. *Žena*. Na snímku je zachycena alespoň jedna žena.
11. *Muž*. Na snímku je zachycen alespoň jeden muž.
12. *Dítě*. Na snímku je zachyceno alespoň jedno dítě.
13. *Europoidní rasa*. Na snímku je zachycen alespoň jeden zástupce europoidní rasy.
14. *Negroidní rasa*. Na snímku je zachycen alespoň jeden zástupce negroidní rasy.
15. *Mongoloidní rasa*. Na snímku je zachycen alespoň jeden zástupce mongoloidní rasy.
16. *Zbraň*. Obsahem fotografie je nástroj, popřípadě zařízení, přizpůsobený k ranivému účinku na člověka nebo k ničení objektů.
17. *Mrtvé lidské tělo*. Nepočítáme sem tělo, které je zcela zakryté (například rakev).
18. *Zraněný člověk*. Obsahem snímku je člověk fyzicky zraněný přímými následky jiného člověka / zbraně. Nepočítáme sem nemocného člověka či následky hladomoru.
19. *Voják*. Na snímku je zachycen člen armády či policie v uniformě.
20. *Válka*. Kontextem události na snímku je válka. Počítáme sem občanské nepokoje, terorismus, atentát a ozbrojený policejní zásah. Nepočítáme sem soukromý konflikt.
21. *Přírodní katastrofa*. Kontextem události na snímku je přírodní katastrofa. Počítáme sem následky zemětřesení, záplavy, sucha, větru. Nepočítáme sem katastrofy zapříčiněné úmyslně či neúmyslně člověkem.
22. *Jiný kontext události*. Kontextem události na snímku je jiný kontext než válka či přírodní katastrofa. Počítáme sem sportovní událost, ekonomickou krizi, osobní příběh, či následky katastrofy zapříčiněné člověkem (například požár budovy).

7.2 Sběr dat a zpracování dat

Kódovací jednotkou je vítězná fotografie roku „World Press Photo of the Year“. K samotnému kódování je použita kvantitativní metrická škála. V rámci zpracování dat jsou nejprve do programu SPSS zapsány všechny proměnné s jejich hodnotami a poté všechna zjištěná data. Po kontrole zapsaných dat lze aplikovat jednotlivé statistické analýzy vzhledem k zadaným hypotézám.

Pro ověření první hypotézy je využita frekvenční analýza, která nám odhalí četnost zobrazení muže/ ženy /dítěte celkově ve vybraném období. Pro znázornění poměru četnosti nám poslouží koláčový graf se souborem jednotlivých proměnných. Závislost této četnosti na jednotlivých desetiletích vybraného období zjistíme metodou kontingenčních tabulek. Zobrazení provedeme ve shlukovém sloupcovém grafu s průměrnými hodnotami proměnných v jednotlivých časových úsecích.

Pro ověření druhé hypotézy využijeme frekvenční analýzu k odhalení četnosti celkového zastoupení europoidní/ mongoloidní/ negroidní rasy ve vybraném období. Četnost zobrazíme v koláčovém grafu se souborem jednotlivých proměnných. Kontingenční tabulky nám poskytnou míru závislosti každé rasy na kontinentu, kde byl snímek pořízen a na časovém vývoji. Tyto hodnoty jsou znázorněny shlukovým sloupcovým grafem s průměrnými hodnotami jednotlivých proměnných.

Třetí hypotéza je ověřena pomocí kontingenčních tabulek, které nám odhalí závislost souboru proměnných zbraň/ zraněný/ mrtvé tělo (míry násilí) na jednotlivých desetiletích ve vybraném období. Zobrazení je provedeno ve složeném sloupcovém grafu s průměrnými hodnotami proměnných.

Čtvrtá hypotéza je ověřena pomocí kontingenčních tabulek, ze kterých zjistíme závislost kontextu fotografované události na jednotlivých desetiletích. Hodnoty jsou znázorněny ve shlukovém sloupcovém grafu s průměrnými hodnotami proměnných.

Pro ověření páté hypotézy využijeme kontingenční tabulky nejprve ke zjištění závislosti autorů snímků a kontinentu, ze kterého pocházejí a poté ke zjištění závislosti jednotlivých fotografií a kontinentu, na kterém byly pořízeny. Koláčové grafy nám znázorní výsledné hodnoty souboru jednotlivých proměnných.

Pro ověření šesté hypotézy je nejprve provedena korelační analýza vybraných vlastností, která nám ukáže vztah mezi jednotlivými proměnnými. Poté je použita faktorová analýza, která odhalí jeden obecný faktor, popřípadě další doplňující faktory zobrazovaného obsahu zkoumaných fotografií.

7.3 Reliabilita a validita výzkumu

Reliabilitou rozumíme spolehlivost jakéhokoliv sociologického výzkumu. Tato spolehlivost konkrétně znamená, že metody využívané při výzkumu jsou zpracovány a zdokumentovány tak, aby každý další výzkumný pracovník, který tyto metody aplikuje na stejný materiál, dospěl ke stejným výsledkům. Reliabilitu lze určit několika způsoby. Způsobem vhodným pro obsahovou analýzu jsou opakovaná měření, respektive shoda těchto měření, jež jsou oddělena určitým časovým intervalem (Hendl 2009: 53). Opakovaným kódováním, zvláště v případě jediného kódovače ve výzkumu, lze pak předejít chybám měření, jakými jsou subjektivní či pozorovací chyby. Zároveň platí, že není-li měření reliabilní, nemůže být ani validní.

Validitou neboli platností výzkumu pak rozumíme přiměřenost, smysluplnost a užitečnost specifických závěrů, které jsou prováděny na základě výsledku měření. Aby byl výzkum validní, musí tedy splňovat podmínku, že výzkumné metody měřily opravdu to, co vzhledem k hypotézám měřit měly. Pro kontrolu validity výzkumu můžeme rozlišit validitu obsahovou, kriteriální a konstruktovou (Hendl 2009: 54). Obsahová validita stanovuje, do jaké míry je obsah výzkumného nástroje v souladu s obsahem zjišťované oblasti. Je stanovena posudkem expertů. Ke splnění této validity v obsahové analýze je vhodné, aby nebyly opomenuty žádné významné rysy a aby tyto rysy byly zastoupeny proporcionálně. Kriteriální validita pak zjišťuje míru shody mezi výsledky výzkumného nástroje a jiného měření, které bylo provedeno podle již ověřeného kritéria. Výsledky obsahové analýzy by tedy pro splnění této validity měly být srovnány s výsledky jiného výzkumného nástroje. Konečně konstruktová validita se zabývá tím, zda výzkumný nástroj opravdu zjišťuje konstrukt, který chceme zjišťovat. Zjišťujeme-li například obsahovou analýzou míru zastoupení určité vlastnosti, je nutné potvrdit, že analýza tuto vlastnost opravdu zjišťuje. Toto potvrzení lze získat srovnáním

jednoho nástroje s jinými nástroji, o kterých je známo, že mají vysokou validitu, anebo posouzením expertů (Hendl 2009: 54).

8. Výsledky

Zpracovaná data nám poskytla přehled četnosti vybraných proměnných, které jsou pozadím pro následné ověřování hypotéz. Nejprve nás budou zajímat autoři snímků, jejich pohlaví, počet ročníků, ve kterých zvítězili a jejich národnost.

Není překvapivé, že většinu vítězných fotografií pořídili fotografové-muži. Z celkových 53 ročníků soutěže World Press Photo byly ženy autorkami vítězných snímků pouze čtyřikrát, konkrétně v letech 1976, 1998, 2000 a 2010 (viz tabulka 1). Čtyři jsou také autoři, kteří zvítězili v soutěži dvojnásobně (viz tabulka 2).

TABULKA 1 Autorky vítězných fotografií

Rok	Jméno	Národnost	Místo snímku	Událost
1976	F. Demulder	Francie	Libanon	Palestinští utečenci v oblasti La Quarantaine
1998	D. Smith	USA	Jugoslávie	Boj za nezávislost kosovských Albánců
2000	L. Jo Regan	USA	USA	Mexická rodina imigrantů v Texasu
2010	J. Bieber	JAR	Afgánistán	Znetvoření afgánské dívky členy Talibanu

Z hlediska národnosti všech 49 autorů bylo celkově zastoupeno 18 různých národů. Z toho nejvíce byly zastoupeny Spojené státy americké (38 % autorů), dále shodně s 8 % Dánsko, Japonsko a Francie, a se 6 % Německo a Velká Británie. Ostatní národy byly zastoupeny méně než se 4 % (Česká republika, Holandsko, Španělsko, Itálie, Kanada, Alžírsko, Arménie, Venezuela, JAR, Čile, Indie a Turecko).

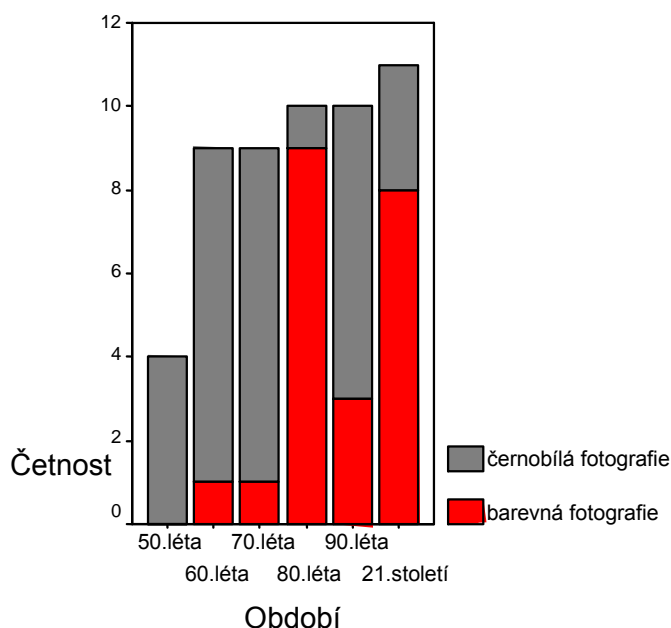
Dále uvedeme poměry četnosti proměnných, které se týkají technického pozadí snímků. První takovou proměnnou je černobílá fotografie. Celkově v soutěži zvítězilo 58 % černobílých snímků, zatímco ostatní snímky byly barevné.

Co se týká závislosti této vlastnosti na jednotlivých desetiletích (viz graf 1), vidíme, že v 50. letech 20. století byly všechny vítězné fotografie černobílé, v 60. a 70. letech byla asi desetina snímků barevná, v 80. letech přišel skok s 90 % barevných fotografií, poté zase nástup černobílé fotografie a od 10. let 21. století byla opět většina snímků barevná.

TABULKA 2 Dvojnásobní vítězové World Press photo of the Year

Rok	Jméno	Národnost	Místo snímku	Událost
-1965	K. Sawada	Japonsko	-Vietnam	- Vietnamská rodina utíká před bombardováním Američanů
-1966			-Vietnam	- Zacházení Amerických vojáků s těly vojáků Vietkongu.
-1988	D. Turnley	USA	-Sovětský svaz	- Oběť arménského zemětřesení
-1991			-Irák	- Zranění vojáci USA ve válce v Perském zálivu
-1992	J.Nachtwey	USA	- Somálsko	- Oběť hladomoru
-1994			- Rwanda	- Oběť rwandské genocidy
-1987	A. Suau	USA	- Jižní Korea	- Demonstrace proti prezidentským volbám
-2008			- USA	- Důsledky ekonomické krize

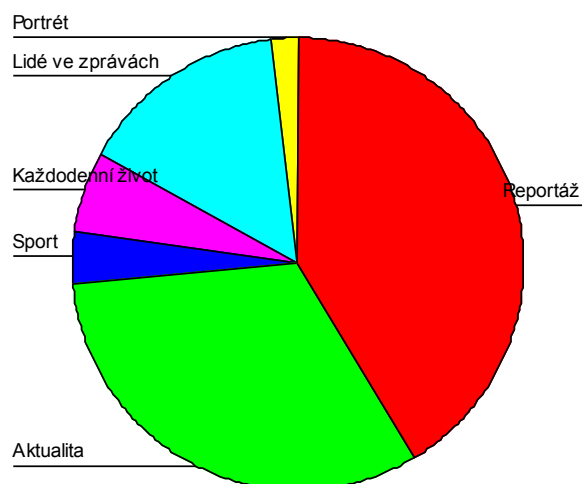
Další zkoumanou proměnnou týkající se technického pozadí snímků je digitální fotografie. Ukázalo se, že digitální fotografie byla mezi vítěznými snímky zastoupena až v 1. desetiletí 21. století, a to v 82 % snímků tohoto období.

GRAF 1 Vývoj četnosti černobílé/barevné fotografie

Pokud jde o četnost fotografií v jednotlivých soutěžních kategoriích, výsledky ukázaly, že v celkovém období byly vítězné snímky nejčastěji z kategorie Reportáž a Aktualita a naopak žádné snímky nebyly z kategorie Příroda či Umění (viz tabulka 3 s grafem).

TABULKA 3 Soutěžní kategorie fotografií

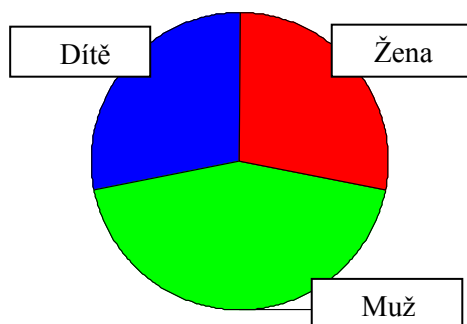
	Četnost	Procenta
Reportáž	22	41,5
Aktualita	17	32,1
Lidé ve zprávách	8	15,1
Každodenní život	3	5,7
Sport	2	3,8
Portrét	1	1,9
Příroda	0	0
Umění	0	0
Celkem	53	100,0



8.1 Ověření první hypotézy

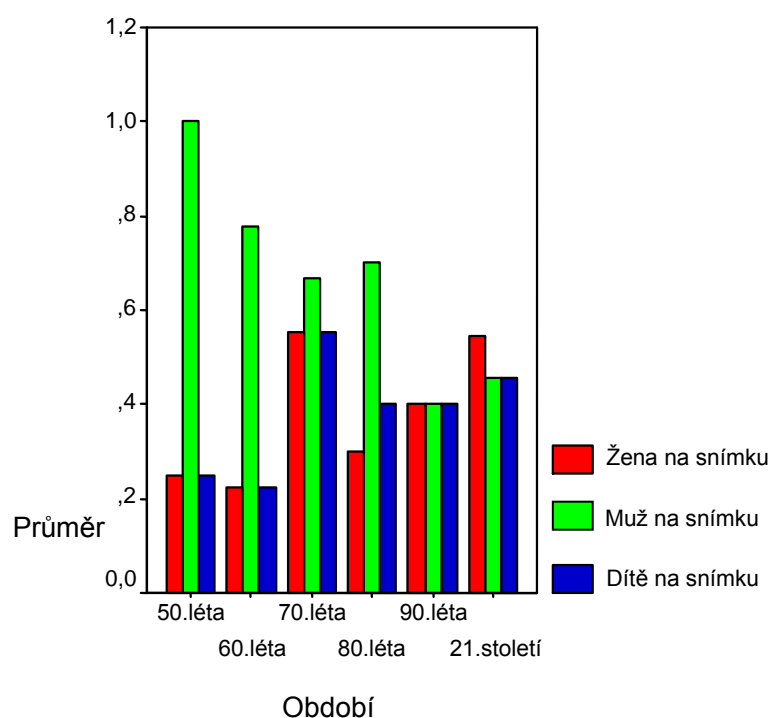
H 1. Na fotografiích je z celkového pohledu nejčastěji zobrazen muž, poměr zastoupení ženy a zastoupení dítěte na snímcích se ve vybraném období oproti zastoupení muže zvyšuje.

Hypotéza byla analýzou potvrzena. Celkem byl ve výběrovém souboru zobrazen muž na 62% fotografií, zatímco žena a dítě shodně na 40% všech snímků (viz graf 2). Z hlediska vzájemného poměru v závislosti na jednotlivých desetiletích se ukázalo, že poměr zobrazených mužů vzhledem k zastoupení žen a dětí s časovým vývojem klesá (viz graf 3).

GRAF 2 Celková četnost proměnných žena/muž/dítě

V 50. letech 20. století byly žena a dítě zobrazeny na čtvrtině snímků a muž na všech fotografiích, v 60. letech ženy i děti zastoupeny ve 22%, muž byl zobrazen na $\frac{3}{4}$ snímků. V 70. letech se zobrazení ženy a dítěte významně zvýšilo na více než 50% snímků, zatímco zobrazení muže kleslo na $\frac{2}{3}$ fotografií. v 80. letech je četnost zobrazených dětí (40%) vyšší než u žen (30%) a četnost zobrazených mužů se mírně zvýšila na 70%. V 90. letech je četnost zastoupení žen, dětí i mužů stejná a konečně v prvním desetiletí 21. století jsou muž a dítě zastoupeny shodně ve 45%, zatímco žena je poprvé v časovém vývoji zobrazena častěji než muž i dítě, konkrétně na 55% snímků.

GRAF 3 Vývoj četnosti proměnných žena/muž/dítě



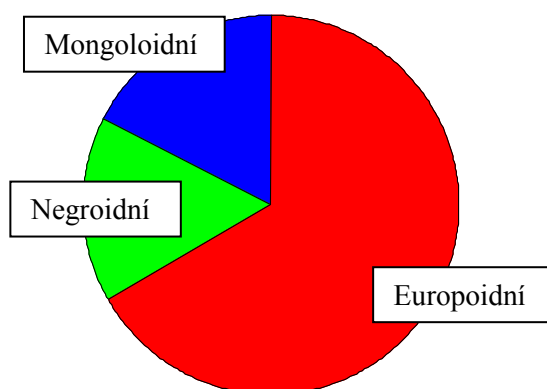
Jedním z vývojových trendů vítězných fotografií World Press Photo tedy je, že zatímco četnost zobrazení muže na fotografiích z dlouhodobého hlediska klesá, četnost zobrazení ženy a dítěte je v relativně stejném poměru a z dlouhodobého hlediska se zvyšuje. Tyto výsledky lze interpretovat tak, že zájem fotografů, porotců soutěže i veřejnosti se v časovém vývoji posunul od role mužů blíže k problematice žen v daných sociálních událostech. To, jakým způsobem jsou muži/ ženy/ děti na fotografiích zobrazovány, pak může být obecně interpretováno jako obraz vnímání jejich role ve společnosti.

8.2 Ověření druhé hypotézy

H 2. Nejčastěji je na snímcích zastoupena europoidní rasa bez ohledu na lokalitu pořízení fotografie. Mongoloidní rasa a negroidní rasa jsou zobrazeny méně často a to většinou na snímcích, které byly pořízeny v lokalitě s dominantním zastoupením této rasy.

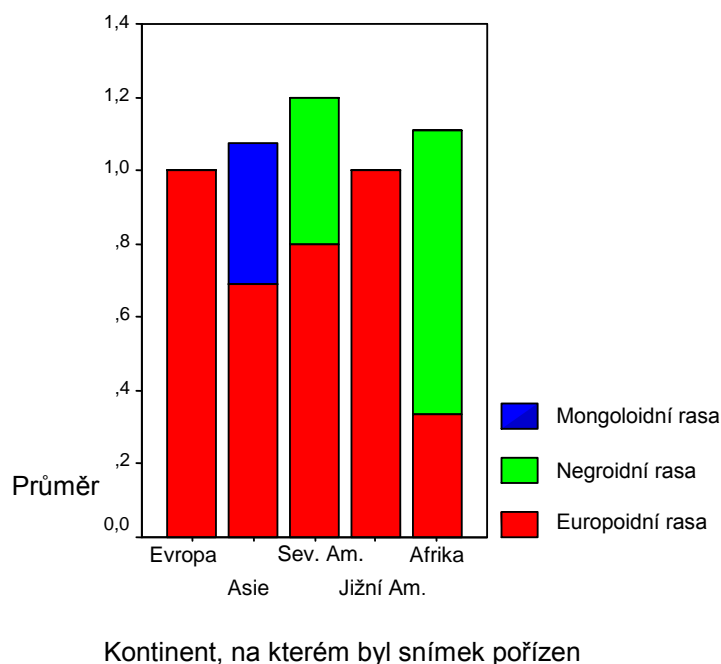
Hypotéza byla analýzou potvrzena. Z celkového pohledu byl zástupce europoidní rasy zobrazen na 72% všech fotografií. Zástupce mongoloidní rasy na 19% a negroidní rasy na 17% všech snímků (viz graf 4).

GRAF 4 Celková četnost proměnných europoidní/mongoloidní/negroidní rasa



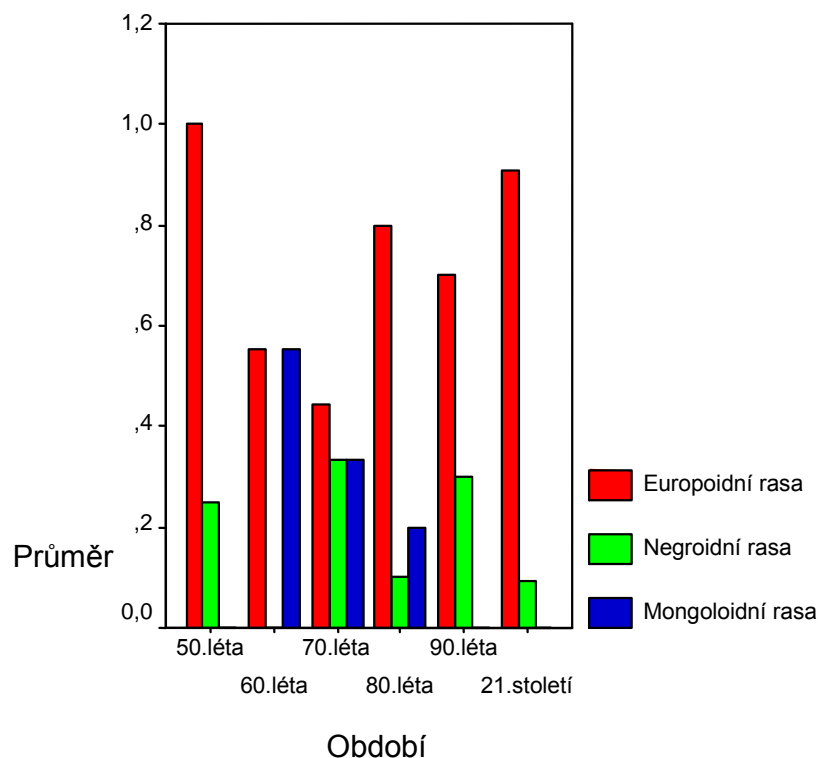
Z hlediska závislosti na jednotlivých kontinentech se ukázalo, že europoidní rasa je zastoupena v rámci všech kontinentů, na kterých byly snímky pořízeny (viz graf 5). Konkrétně je europoidní rasa zastoupena na všech fotografiích, které byly pořízeny v Evropě a v Jižní Americe, na 80% fotografií ze Severní Ameriky, na 69% fotografií z Asie a konečně na 33% snímků pořízených v Africe. Zástupci mongoloidní rasy jsou zachyceni pouze na snímcích, které vznikly v Asii a tvoří 39% těchto snímků. Negroidní rasa je zastoupena na fotografiích, které byly pořízeny v Africe (78%) a v Severní Americe (40%).

GRAF 5 Četnost proměnných europoidní/negroidní/mongoloidní rasa v závislosti na místě pořízení fotografie



Pokud jde o závislost četnosti zobrazení určité rasy na jednotlivých desetiletích (viz graf 6), je zřejmé, že mongoloidní rasa je nejvíce zastoupena v období války ve Vietnamu v 60. letech, v 70. a 80. letech se tato četnost snižuje a v dalších desetiletích je nulová. Negroidní rasa je oproti tomu v různých poměrech zastoupena v celém vybraném období kromě 60. let a europoidní rasa je zastoupena ve všech desetiletích a její četnost se snižuje v obdobích, kdy je vyšší četnost mongoloidní a negroidní rasy dohromady. Zároveň míra zastoupení europoidní rasy není nikdy nižší než míra zastoupení jiné rasy. Pokud bychom však sečetli četnosti negroidní a mongoloidní rasy, pak by v 70. letech byla velikost tohoto souboru větší než četnost europoidní rasy. Zajímavé je také zjištění, že v 90. letech je rozdíl četnosti zastoupení europoidní rasy k jiné rase největší za celé období.

Výsledná data dále ukázala, že na fotografiích se zástupci negroidní nebo mongoloidní rasy je současně zástupce europoidní rasy pouze v 1/5 těchto případů. Interpretace by mohla být taková, že pokud fotografové zachycují událost, jejíž součástí je jiná než europoidní rasa, pak je europoidní rasa od této události většinou distancována. Zjištění způsobu zobrazování jednotlivých zástupců mongoloidní či negroidní rasy by pak mohlo odhalit určité stereotypy v tomto zobrazování.

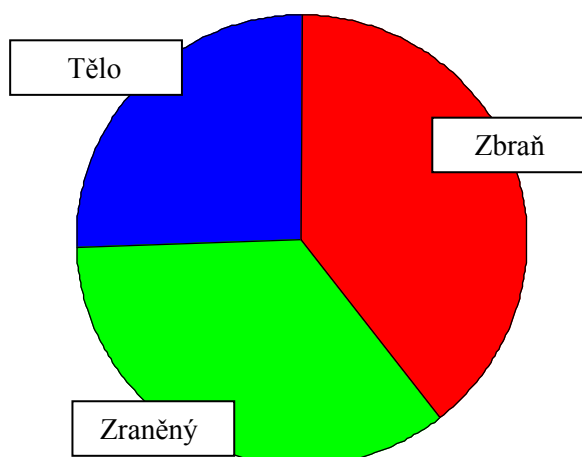
GRAF 6 Vývoj četnosti proměnných europoidní/mongoloidní/negroidní rasa

8.3 Ověření třetí hypotézy

H 3. *Ve vybraném období zůstává zobrazovaná míra násilí na fotografiích stejná, popřípadě se zvyšuje.*

Hypotéza byla analýzou vyvrácena. Míra násilí, kterou v našem případě zastupuje četnost proměnných zraněný/ mrtvé tělo/ zbraň, měla ve vybraném období jiný vývoj, než se předpokládalo. Celkově byl na 28% snímků zobrazen zraněný člověk, na 21% mrtvé tělo a na 32% fotografií byla zobrazena zbraň (viz graf 7).

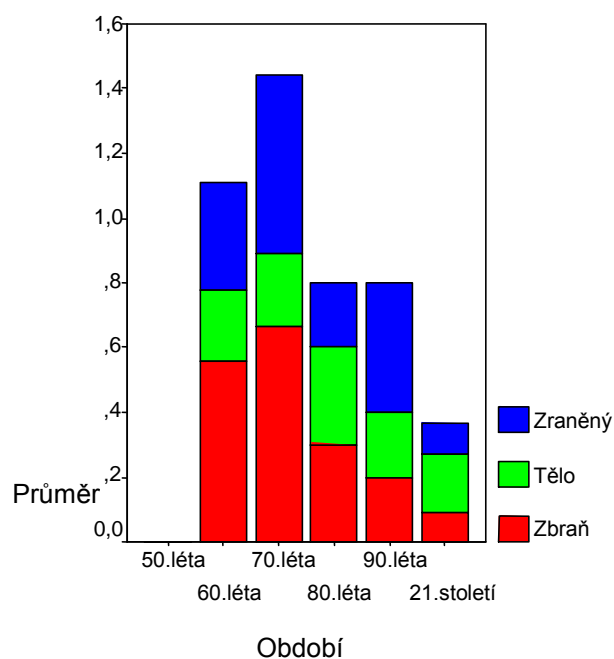
GRAF 7 Celková četnost proměnných znázorňujících míru násilí



V 50. letech je míra násilí na vítězných fotografiích nulová. V 60. letech byl na třetině snímků zobrazen zraněný, na pětina snímků mrtvé tělo a na 56% snímků byla zobrazena zbraň. V 70. letech se míra násilí ještě zvyšovala. Na 56% snímků byl zraněný člověk, na pětina mrtvé tělo a na 67% fotografií byl zobrazena zbraň. V 80. letech už se však četnost vybraných proměnných začala snižovat. Na 30 % snímků byl zraněný, na 40% mrtvé tělo a na 30% zbraň. V 90. letech byla celková míra násilí stejná, ale s jiným poměrem proměnných. Konkrétně se 40% fotografií se zobrazením zraněného, s 30% snímků mrtvého těla a s 20% zobrazení zbraně. Konečně v prvním desetiletí 21. století se míra násilí ještě snížila na hodnoty 9% fotografií se zraněným, 18% fotografií s mrtvým tělem a 9% fotografií zobrazujících zbraň (viz graf 8).

Míra násilí, respektive soubor četností proměnných zraněný/ mrtvé tělo/ zbraň, se tedy v časovém vývoji na fotografiích nezvyšuje, ani nezůstává stejná, ale snižuje se. Nejvíce udává míru násilí v jednotlivých desetiletích četnost zobrazení zbraně, potom zobrazení zraněného a nakonec zobrazení mrtvého těla, jehož četnost se zároveň v časovém vývoji liší nejméně.

GRAF 8 Vývoj četnosti proměnných zraněný/tělo/zbraň

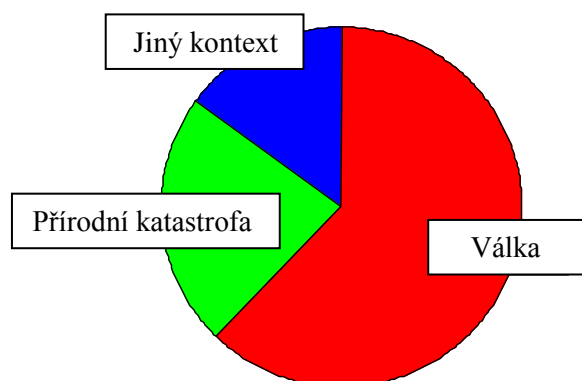


8.4 Ověření čtvrté hypotézy

H 4. Jiná událost než je válka či přírodní katastrofa není v žádném desetiletí zastoupena majoritně.

Hypotéza byla analýzou potvrzena. Celkové zastoupení proměnných je takové, že válka je kontextem 62% fotografií, přírodní katastrofa je kontextem 25% fotografií a jiný kontext má 13% hodnocených snímků (viz graf 9).

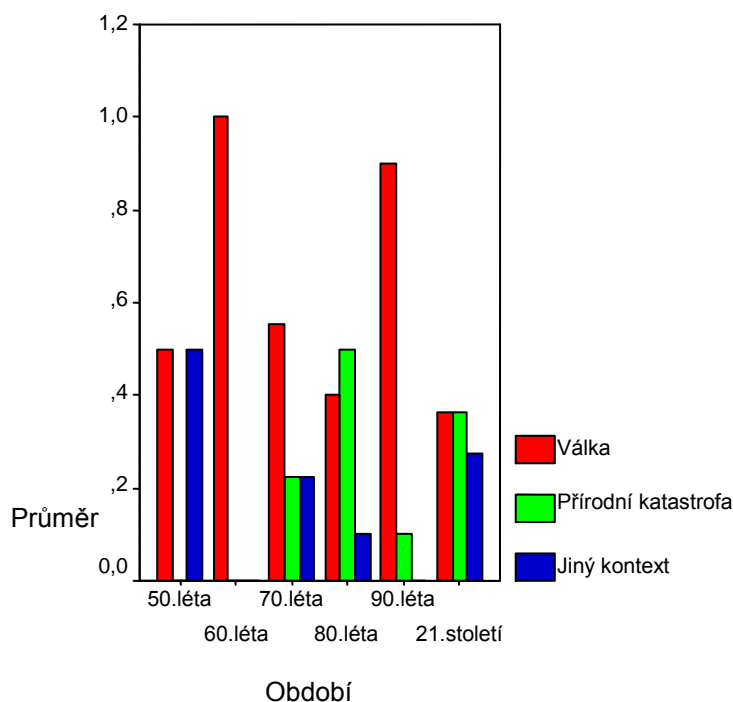
GRAF 9 Celková četnost proměnných válka/přírodní katastrofa/jiný kontext



S ohledem na jednotlivá desetiletí jsou výsledky takové, že v 50. letech zobrazuje polovina snímků válku a polovina sportovní událost. V 60. letech zobrazují všechny fotografie válečné události. V 70. letech je 56% snímků zachycením války, 22% fotografií zobrazuje následky přírodní katastrofy a stejné procento snímků ukazuje jiný kontext, konkrétně následky požáru domu a zákrok policie při bankovní loupeži. V 80. letech zachycuje 40% snímků válečné události, 50% snímků kontext přírodní katastrofy a 10% jiný kontext, konkrétně následky výbuchu chemické továrny v Indii. V 90. letech zobrazuje 90% fotografií válku a 10% přírodní katastrofu. V prvním desetiletí 21. století je shodně na 36% fotografií zachycena válka a přírodní katastrofa a na zbylých snímcích je zobrazen jiný kontext události, konkrétně problematika mexických imigrantů v U.S.A, důsledky ekonomické krize v U.S.A a důsledky uplatňování zákonů Talibanu na afgánské ženy (viz graf 10).

Z výsledků je zřejmé, že žádný kontext fotografovaných událostí, jiný než je válka či přírodní katastrofa, ani soubor těchto jiných kontextů, není v rámci jednotlivých období zastoupen majoritně. Válečné události jsou zastoupeny na fotografiích v průběhu celého vybraného období, přičemž vysoké procento těchto snímků se objevuje především v době války ve Vietnamu v 60. letech a v době občanských válek v Kosovu, Albánii či Čečensku v 90. letech.

Následky přírodní katastrofy jsou zobrazovány až od 70. let a nejvíce v letech 80., kdy došlo k zemětřesení v Turecku a v Arménii a k sopečným erupcím v Kolumbii. Co se týká zobrazování jiných kontextů, lze říci, že jsou zastoupeny v tom období, kdy je v menší míře zastoupena válka. Vývojovým trendem zobrazování jiných kontextů pak je, že zatímco v 50. letech se týkají sportu, v 70. a 80. letech zobrazují především katastrofy zaviněné lidským faktorem a konečně v prvním desetiletí 21. století ukazují ekonomickou a právní problematiku společnosti

GRAF 10 Vývoj četnosti proměnných válka/přírodní katastrofa/jiný kontext

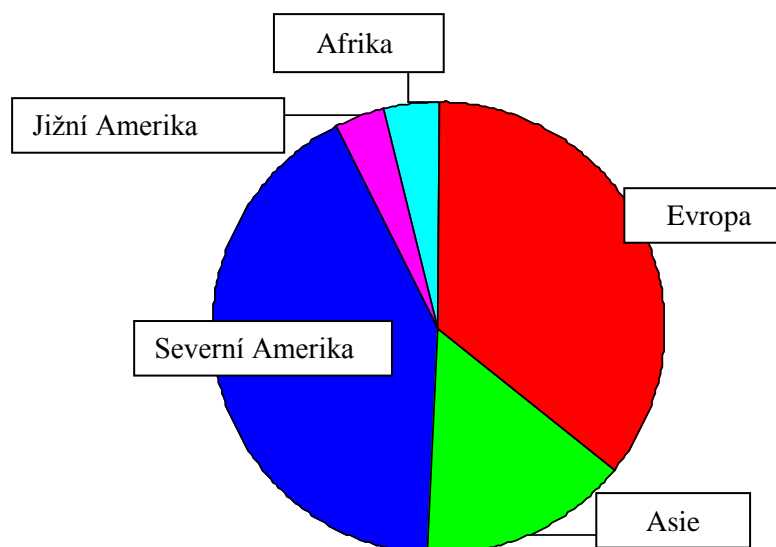
8.5 Ověření páté hypotézy

H 5. *Autoři fotografií pocházejí nejčastěji ze Severní Ameriky a Evropy, a zároveň platí, že snímky jsou nejčastěji pořízeny na území Asie a Afriky.*

Hypotéza byla analýzou částečně potvrzena. Ukázalo se, že 41% autorů fotografií pochází ze Severní Ameriky, 36% z Evropy, 15% z Asie a 4% shodně z Afriky a Jižní Ameriky (viz graf 11). První teze byla tedy potvrzena zcela.

Dále výsledky ukázaly, že 49% snímků bylo pořízeno v Asii, 19% v Evropě, 17% v Africe, 9% v Severní Americe a 6% v Jižní Americe (viz graf 12). Druhá teze byla potvrzena částečně, protože mezi Asii a Afriku se ještě vtěsnila Evropa.

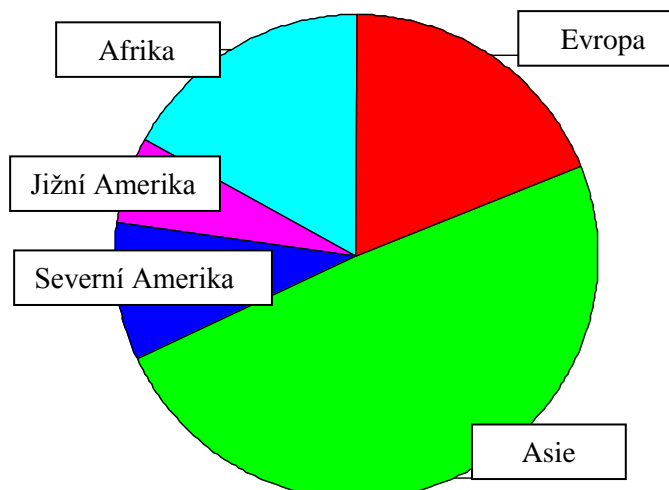
GRAF 11 Kontinent, ze kterého pochází autor fotografie



Výše uvedené hodnoty lze interpretovat tak, že fotografie ve většině ukazují „západní“ úhel pohledu na fotografované události, které se odehrávají především ve východních zemích. Je překvapivé, že žádný fotograf nepochází z Austrálie a zároveň žádný snímek nebyl na tomto kontinentu pořízen.

Zkoumání způsobu zobrazování jednotlivých národností by opět mohlo poukázat na stereotypy v těchto zobrazování.

GRAF 12 Kontinent, na kterém byla fotografie pořízena



Zajímavé je srovnání, které nám ukáže, v jakých oblastech a v jaké míře pořizovali snímky fotografové z jednotlivých kontinentů (viz tabulka 4). Například Evropané pořídili téměř polovinu svých fotografií v Evropě, zatímco do Severní Ameriky necestovali vůbec. 37% svých snímků pak autoři pořídili v Asii, 11% v Africe a 5% v Jižní Americe. Fotografové ze Severní Ameriky zase nejčastěji cestovali do Asie, kde pořídili polovinu svých snímků, 23% fotografií pořídili shodně doma v Severní Americe a Africe, v Evropě jen 5% a v Jižní Americe nepořídili žádný snímek. Fotografové z Afriky, Jižní Ameriky a Asie pak pořizovali své fotografie pouze na domácím kontinentu.

Takové výsledné hodnoty lze interpretovat tak, že fotožurnalisté z Asie, Afriky a Jižní Ameriky (bez ohledu na jejich mediální organizaci) se zajímají o „domácí“ události, které se dějí v blízkosti jejich rodného místa, zatímco autoři snímků z Evropy a Severní Ameriky cestují po světě více. Evropané pak domácí události fotografují častěji než zahraniční, přičemž dění v Severní Americe nedokumentují. Pouze autoři snímků ze Severní Ameriky cestují za událostmi častěji do světa než na domácí půdě, přičemž události v Evropě téměř nedokumentují.

TABULKA 4 **Závislost kontinentu, ze kterého fotograf pochází, na kontinentu, kde byla fotografie pořízena**

		Kontinent, na kterém byl snímek pořízen					Celkem
		Evropa	Asie	Sev. Amerika	Jižní Amerika	Afrika	
Kontinent, ze kt. fotograf pochází	Evropa	47,4%	36,8%	,0	5,3%	10,5%	100,0%
	Asie	,0	100,0%	,0	,0	,0	100,0%
	Sev.Am.	4,5%	50,0%	22,7%	,0	22,7%	100,0%
	Jižní Am.	,0	,0	,0	100,0%	,0	100,0%
	Afrika	,0	,0	,0	,0	100%	100,0%
	Celkem	49,1%	9,4%	5,7%	17,0%	100,0%	

Pokud by tyto tendence odrážely kulturní a politický kontext vzniku jednotlivých fotografií, pak by mohly být chápány jako obrazová dokumentace zahraniční politiky, kterou fotograf reprezentuje. Taková hypotéza má ale jen relativní platnost.

Spolehlivější výsledky bychom mohli zjistit zkoumáním jednotlivých států a většího výběrového souboru.

8.6 Ověření šesté hypotézy

H 6. *Obecným faktorem, který ze vzájemného vztahu mezi jednotlivými proměnnými v rámci celého vybraného období odhalí základní rys zobrazených událostí, je lidské utrpení.*

Hypotéza byla analýzou vyvrácena. Byl zjištěn jiný obecný faktor zobrazených událostí na fotografiích spolu s jedním doplňujícím faktorem.

TABULKA 5

Korelační matice

	Zena na snímku	Muž na snímku	Dítě na snímku	Europoidní rasa	Negroidní rasa	Mongoloidní rasa
Žena na snímku	1,000	-,484	,132	-,176	,250	-,095
Muž na snímku	-,484	1,000	-,563	,116	-,166	,176
Dítě na snímku	,132	-,563	1,000	-,090	,250	-,095
Europoidní rasa	-,176	,116	-,090	1,000	-,497	-,553
Negroidní rasa	,250	-,166	,250	-,497	1,000	-,218
Mongoloidní rasa	-,095	,176	-,095	-,553	-,218	1,000
Zbraň na snímku	-,309	,452	-,309	-,107	-,203	,392
Mrtvé tělo	-,129	,014	-,129	,115	-,231	,110
Zraněný na snímku	-,252	,143	-,081	-,256	,274	,125
Voják či policista	-,338	,489	-,252	,023	-,284	,339
Válka	-,132	,324	-,290	-,081	-,147	,292
Přírodní katastrofa	,166	-,370	,435	-,031	,209	-,163

	Zbraň na snímku	Mrtvé tělo na snímku	Zraněný na snímku	Voják či policista	Válka, obč. nepokoje	Přírodní katastrofa
Žena na snímku	-,309	-,129	-,252	-,338	-,132	,166
Muž na snímku	,452	,014	,143	,489	,324	-,370
Dítě na snímku	-,309	-,129	-,081	-,252	-,290	,435
Europoidní rasa	-,107	,115	-,256	,023	-,081	-,031
Negroidní rasa	-,203	-,231	,274	-,284	-,147	,209
Mongoloidní rasa	,392	,110	,125	,339	,292	-,163
Zbraň na snímku	1,000	,047	,196	,735	,309	-,392
Mrtvé tělo	,047	1,000	,092	,092	-,061	,141
Zraněný na snímku	,196	,092	1,000	,163	,081	-,163
Voják či policista	,735	,092	,163	1,000	,338	-,358
Válka	,309	-,061	,081	,338	1,000	-,704
Přírodní katastrofa	-,392	,141	-,163	-,358	-,704	1,000

Z korelační matice (viz tabulka 5) lze vyvodit vztahy mezi jednotlivými proměnnými. Čím je korelační koeficient blíže číslu 1, tím mají proměnné mezi sebou významnější vztah. V našem případě to znamená, že dané dvě proměnné se spolu vyskytují častěji na jednom snímku. Pokud se naopak korelační koeficient blíží zápornému číslu 1, pak to znamená, že vybrané dvě proměnné se na stejném snímku téměř nevyskytují.

Nejvýznamnější vztah je zřejmý u proměnných *muž a zbraň*, *muž a voják*, *zbraň a voják*, *dítě a přírodní katastrofa*. Znamená to, že tyto dvojice proměnných se na fotografii současně objeví nejčastěji. Naopak záporné hodnoty dosahuje korelační koeficient proměnných *dítě a muž*, *europoidní rasa a mongoloidní rasa*, *europoidní rasa a negroidní rasa*, *válka a přírodní katastrofa*. Tyto proměnné se tedy současně na jednom snímku vyskytují výjimečně.

TABULKA 6

Komunality

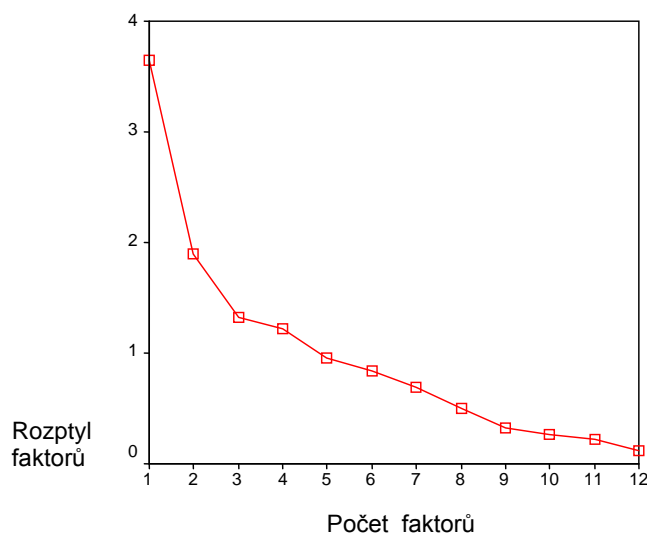
	Hodnota
Žena	,306
Muž	,560
Dítě	,390
Europoidní rasa	,841
Negroidní rasa	,565
Mongoloidní rasa	,466
Zbraň	,606
Mrtvé tělo	,068
Zraněný	,274
Voják	,587
Válka,	,419
Přírodní katastrofa	,474

Hodnoty rozptylu všech proměnných nám poskytnou komunality (viz tabulka 6). Podle jednotlivých hodnot lze určit pořadí důležitosti jednotlivých proměnných z hlediska míry významnosti vztahu s ostatními proměnnými. V rámci tohoto šetření jsou takovými nejvýznamnějšími proměnnými *europoidní rasa*, *zbraň a voják* (vysoký korelační koeficient). Naopak nejméně významnou proměnnou v tomto smyslu je proměnná *mrtvé tělo* (nízký korelační koeficient).

Výsledkem faktorové analýzy je v našem případě jeden obecný faktor (faktor 1) a jeden doplňující faktor (faktor 2). Tento počet faktorů byl určen pomocí sutinového grafu (viz graf 13). Křivka tohoto grafu je klesající a mez oddělující vhodný počet faktorů nalezneme tam, kde vidíme nejvyšší pokles vlastních čísel mezi dvěma faktory. Pokud se nechceme omezit na jeden faktor, pak je tento pokles viditelný mezi faktory 2 a 3.

GRAF 13

Sutinový graf



Každý faktor obsahuje takové proměnné, které mají určitou společnou vlastnost vyšší úrovně, spojuje je určitý významný skrytý rys. Platí, že čím je korelační koeficient mezi faktorem a proměnnou blíže číslu 1, tím je mezi nimi významnější vztah a opačně, čím se koeficient blíží zápornému číslu 1, tím je jejich vztah méně významný.

K prvnímu (obecnému) faktoru mají nejvýznamnější vztah proměnné *muž, zbraň, voják, válka*. Hodnotově záporný vztah k tomuto faktoru pak mají proměnné *žena, dítě, přírodní katastrofa* (viz tabulka 7 a graf 14). Z toho lze vyvodit, že obecným faktorem v rámci všech zobrazených událostí ve výběrovém souboru je protikladný rys, který lze označit jako *ozbrojený konflikt mužů versus situace ženy a dítěte v následku přírodní katastrofy*. Druhý (doplňující) faktor má významný vztah pouze s proměnnou *negroidní rasa* a naopak záporný vztah s proměnnou *europoidní rasa*. Jako druhý podstatný rys všech zobrazených událostí můžeme tedy označit protiklad *europoidní rasa versus negroidní rasa*.

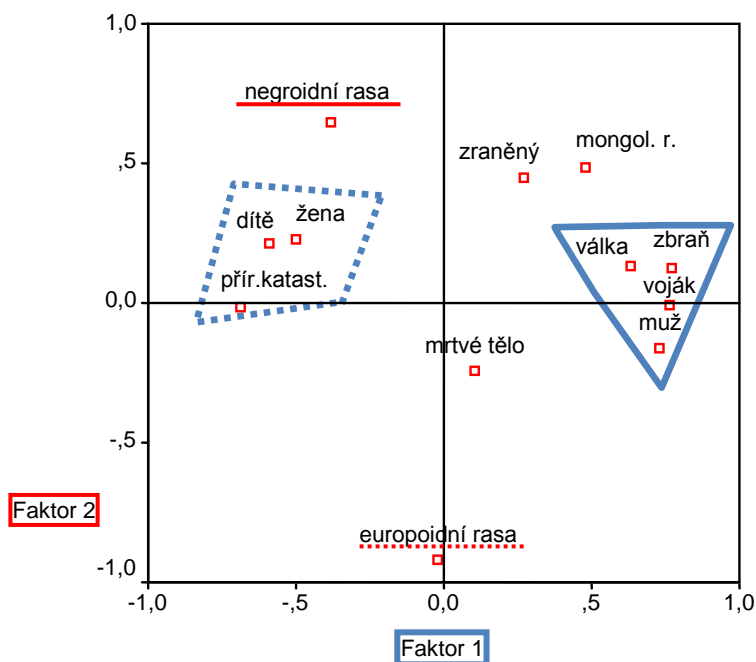
TABULKA 7

Výsledné faktory

	Faktory	
	1	2
Žena	-,503	,231
Muž	,731	-,161
Dítě	-,587	,211
Europoidní rasa	-,023	-,917
Negroidní rasa	-,381	,648
Mongoloidní rasa	,478	,488
Zbraň	,768	,129
Mrtvé tělo	,102	-,239
Zraněný	,272	,447
Voják	,766	-,005
Válka	,634	,130
Přírodní katastrofa	-,688	-,018

GRAF 14

Zobrazení proměnných v prostoru faktorů



Souhrnem tyto výsledky říkají, že vítězné fotografie World Press Photo zobrazují na jedné straně muže v ozbrojených situacích ve válkách či občanských nepokojích, přičemž na těchto fotografiích je kromě europoidní rasy zastoupena častěji mongoloidní rasa než negroidní. Na druhé straně jsou zobrazovány ženy a děti v kontextu přírodní katastrofy, kdy je kromě europoidní rasy zastoupena častěji rasa negroidní než

mongoloidní. Europoidní rasa je zastoupena v obou skupinách rovnocenně, přičemž je celkově dominantní. Dále z výsledků vyplývá, že proměnné europoidní rasa a negroidní rasa nemají na fotografiích téměř žádný společný vztah.

8.7 Přehled výsledných dat

Následující soubor ukazuje základní charakteristiku fotografií v jednotlivých desetiletích vývoje.

50. léta

Všechny snímky jsou černobílé. Na všech fotografiích je zastoupen muž, na čtvrtině žena a dítě. Na všech snímcích je zobrazen zástupce europoidní rasy, na čtvrtině zástupce negroidní rasy, mongoloidní rasa není zobrazena. Fotografie neobsahují žádné znaky násilí. Polovina fotografií zobrazuje válku, polovina sportovní událost.

60. léta

V malé míře se objevují barevné fotografie. Četnost zobrazení muže se snížila, míra zastoupení ženy a dítěte je stejná. Na polovině snímků je zástupce europoidní rasy, na polovině zástupce mongoloidní rasy, negroidní rasa není zobrazena. Fotografie vykazují relativně vysokou míru násilí. Všechny snímky zobrazují válku.

70. léta

Četnost barevných fotografií je stejná. Četnost zobrazení muže na fotografiích se opět snížila, zastoupení ženy a dítěte se zdvojnásobilo. Europoidní a mongoloidní rasa je zastoupena méně, negroidní rasa je zobrazena na třetině snímků. Fotografie vykazují velmi vysokou míru násilí. Polovina snímků zobrazuje válku, čtvrtina přírodní katastrofu a čtvrtina jiný kontext.

80. léta

Téměř všechny snímky jsou barevné. Zastoupení muže se nepatrně zvýšilo, zastoupení ženy a dítěte se snížilo. Zastoupení europoidní rasy se výrazně zvýšilo, zastoupení mongoloidní a negroidní rasy se snížilo. Fotografie vykazují nižší míru

násilí. Polovina snímků zobrazuje přírodní katastrofu, četnost fotografií zobrazujících válku a jiný kontext se snížila.

90. léta

Většina snímků je černobílá. Zastoupení ženy, muže a dítěte je shodně na třetině snímků. Zastoupení europoidní rasy se mírně snížilo, mongoloidní rasa není na žádném snímku, četnost zobrazení negroidní rasy se ztrojnásobila. Míra násilí se nezměnila. Téměř všechny fotografie zobrazují válku, četnost fotografií zobrazujících přírodní katastrofu se výrazně snížila.

1. desetiletí 21. století

Většina fotografií je barevná, většina pořízena digitálním fotoaparátem. Zastoupení ženy je nepatrně vyšší než zastoupení muže a dítěte. Zastoupení europoidní rasy se zvýšilo, zastoupení negroidní rasy se snížilo. Míra násilí na fotografiích se snížila. Četnost snímků zobrazujících válku se dvakrát snížila a četnost fotografií zachycujících kontext přírodní katastrofy a jiný kontext se výrazně zvýšila.

9. Hodnocení kvality výzkumu

Při čtení výsledků tohoto výzkumu je nutné vycházet z předpokladu, že platnost těchto výsledků lze vztáhnout pouze na uvedený výběrový soubor, tedy na vítězné fotografie roku soutěže World Press Photo. Výsledky nemohou být platné ani pro soutěž jako celek, ani pro fotožurnalismus obecně, jak bylo předpokládáno v projektu výzkumu. Relativní platnost závěrů je dána možností výskytu chyb měření. K těm mohlo dojít vzhledem k tomu, že kódování prováděl pouze jeden kódovač.

Omezení výsledků vývojových tendencí v obsahu pramení dále z toho, že v jednotlivých desetiletích není zastoupen stejný počet fotografií, protože některé ročníky se neuskutečnily. (Četnost fotografií v každém desetiletí v rámci této analýzy tvoří vždy sto procent, výsledky vztahující se k jednotlivým desetiletím jsou tedy průměrnými hodnotami uvedenými v procentech.) Míra spolehlivosti výzkumu byla zvýšena snahou o přesnou operacionalizaci proměnných a dále tím, že kódování bylo prováděno opakovaně a přenesená data ve statistickém programu byla kontrolována. Validita výzkumu by měla být zajištěna tím, že se vycházelo z uvedených analytických modelů.

Závěr

Cílem tohoto výzkumu bylo nalézt určité tendence zobrazování ve vítězných fotografiích World Press Photo of the Year od počátku soutěže do současnosti. Ze šesti stanovených hypotéz byly tři potvrzeny, dvě vyvráceny a jedna potvrzena částečně.

Potvrzena byla hypotéza, že na fotografiích je z celkového pohledu nejčastěji zobrazen muž, přičemž poměr zastoupení ženy a zastoupení dítěte na snímcích se ve vybraném období oproti zastoupení muže zvyšuje. Dále jsme potvrdili, že nejčastěji je na snímcích zastoupena europoidní rasa bez ohledu na lokalitu pořízení fotografie, zatímco mongoloidní rasa a negroidní rasa jsou zobrazeny méně často a to většinou na snímcích, které byly pořízeny v lokalitě s dominantním zastoupením této rasy. A konečně bylo potvrzeno, že jiná událost než je válka či přírodní katastrofa není v žádném desetiletí zastoupena majoritně. Částečně se potvrdila hypotéza, že autoři fotografií pocházejí nejčastěji ze Severní Ameriky a Evropy, a zároveň, že snímky jsou nejčastěji pořízeny v Asii a Africe. Zde se ukázalo, že fotografie jsou nejčastěji pořízeny v Asii, v Evropě a pak teprve v Africe.

První hypotéza, která byla vyvrácena, předpokládala, že ve vybraném období zůstává zobrazovaná míra násilí na fotografiích stejná, popřípadě se zvyšuje. Ukázalo se, že míra násilí, respektive soubor četností proměnných zraněný/ mrtvé tělo/ zbraň, se v časovém vývoji na fotografiích nezvyšuje, ani nezůstává stejná, ale snižuje se. Ve druhé hypotéze, která byla vyvrácena, se předpokládalo, že obecným faktorem, který ze vzájemného vztahu mezi jednotlivými proměnnými v rámci celého vybraného období odhalí základní rys zobrazených událostí, je lidské utrpení. Výsledky analýzy však ukázaly, že obecným faktorem v rámci všech zobrazených událostí ve výběrovém souboru je protikladný rys, který lze označit jako „*ozbrojený konflikt mužů versus situace ženy a dítěte v následku přírodní katastrofy*“. Druhý, doplňující, faktor nám pak odhalil další protikladný rys v zobrazování, a ten jsme pojmenovali „*europoidní rasa versus negroidní rasa*“. Tyto protiklady nám naznačují, že na fotografickém obraze nemají téměř žádný společný vztah a tvoří vždy dva vzájemně nesouvisející způsoby zobrazování.

Z uvedených závěrů výzkumu může dále vyplývat několik základních vývojových trendů zobrazování událostí na vítězných fotografiích World Press Photo:

Za prvé, nové technologie v oblasti fotografie se na vítězných snímcích projevují až s určitým zpožděním oproti obecnému rozšíření těchto technologií. Příkladem je výrazný nástup barevné fotografie v soutěži až v 80. letech (s následným útlumem) a digitální fotografie výhradně až v prvním desetiletí 21. století. Důvodem pro to může být požadavek jisté uměleckosti vítězných snímků, která bývá spojována převážně s klasickou černobílou fotografií.

Za druhé, pokud jde o zobrazování mužů, žen a dětí, je zřejmé, že v daném období je muž obsahem fotografie stále v menší míře, zatímco žena a dítě jsou objekty fotografování stále častěji. To může obecně souviset se zvyšujícím se zájmem veřejnosti o problematiku žen v daných sociálních událostech.

Za třetí, četnost zobrazování zástupců europoidní rasy je v celém období dominantní, ale snižuje se s tím, jak se zvyšuje soubor četností zobrazování mongoloidní a negroidní rasy. Interpretace může znít, že pokud fotografové zachycují událost, jejíž součástí je jiná než europoidní rasa, pak je europoidní rasa od této události většinou distancována.

Za čtvrté, míra násilí se prudce zvýšila v období trvání války ve Vietnamu a od té doby se postupně snižuje. Lze říci, že trendem vítězných snímků je tak posun od obrazů plného násilí k obrazům odrážejícím spíše určité sociální příběhy.

Za páté, jediným kontextem fotografie, který je zobrazován v průběhu celého vybraného období, je válka. Platí, že v období s vysokou mírou zobrazování války je nízká míra zobrazování přírodních katastrof a zároveň platí, že v období s nízkou mírou zobrazování války je vysoká míra zobrazování jiných kontextů. Vývojovým trendem zobrazování jiných kontextů pak je, že zatímco na počátku vybraného období se tyto kontexty týkají sportovních událostí, v dalších desetiletích zobrazují především katastrofy zaviněné lidským faktorem a na počátku 21. století ukazují ekonomickou a právní problematiku společnosti.

Konečně za šesté, analýza autorů fotografií ukázala, že dominantní hledisko zobrazování událostí na snímcích je hledisko muže pocházejícího z evropského či severoamerického kontinentu, který nejčastěji pořizuje záběry negativních událostí na území Asie. Většina vítězných fotografií je tedy nositelem ideologických znaků, které mají původ v těchto aspektech produkce. Zjištění, do jakých zemí světa fotografové

cestují a jak danou událost zachycují, pak může být zčásti odrazem zahraniční politiky, kterou reprezentují.

Z názorů odborníků z oblasti fotožurnalismu uvedených v teoretické části práce je zřejmé, že navrhované trendy vítězných fotografií World Press Photo nelze jednoznačně přijmout jako trendy fotožurnalismu obecně. K tomu by byl zapotřebí jiný zdroj fotografického materiálu, nejlépe deníky vybraných států a jejich srovnání. Pokud bychom chtěli rozšířit platnost výsledných hodnot tohoto výzkumu, bylo by nutné zajistit širší výběrový soubor například tím, že bychom posuzovali fotografie na prvních třech místech dvou nejpočetnějších soutěžních kategorií, kterými jsou Reportáž a Aktualita. Užší výzkum by se pak mohl zaměřit například na způsob zobrazování negroidní a mongoloidní rasy, nebo na způsob zobrazování žen a dětí na fotografiích a odhalit tak konkrétní stereotypy v tomto zobrazování.

Summary

The main goal of this research was to find some tendencies of international events imaging in the winning photos of the World Press Photo contest. From six proven hypotheses three were confirmed, one was partly confirmed and two were disproved. The first confirmed hypothesis says the total frequency of photography representation of men is higher than the representation of women or children, but with the time dependency the proportion of woman and child representation is getting higher. The second confirmed hypothesis says the total frequency of representation of europoids, no matter the continent where the picture was taken, is higher than the representation of mongoloid or negroid race on the pictures, which has mostly been taken on the continents with dominance of this race. The third confirmed hypothesis says any other context of pictures than war or natural disaster is in no period represented dominantly.

The partly confirmed hypothesis assumes that photographers have mostly come from North America and Europe, while the pictures have mostly been taken in Asia and Africa. Here the results show that pictures have mostly been taken in Asia, then in Europe and then in Africa. The first disproved hypothesis assumes that the level of violence is getting higher through the period. It was proved though, that this level is

getting lower. The last and disproved hypothesis says the main factor in the winning photos imaging is human suffering. It was revealed though, that this factor can be named as *the armed conflict of men versus the situation of women and children in natural disaster context*, while the complementary factor indicates *europoid versus negroid race*. These dichotomies can be understood as a composition of two mutually unrelated forms of imaging in the winning pictures.

Použitá literatura

- BARTHES, Roland. *Světlá komora*. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Chicago Press, 1994. ISBN 0-472-06521-1.
- BLAHUŠ, Petr. *Faktorová analýza a její zobecnění*. Praha: SNTL, 1985.
- CZECH PRESS PHOTO. O nás. *Czechpressphoto.cz* [online]. ©2009 [cit. 2011-07-11].
Dostupné z: <http://czechpressphoto.cz/cz/o-nas>
- DOMKE, David. The primes of our times?: An examination of the 'power' of visual images. *Journalism*. 2002, roč. 3, č. 2, s. 131-159. ISSN 1464-8849.
- FAHMY, Shahira. Picturing the Iraq War: Constructing the image of war in the british and US press. *International Communication Gazette*. 2008, roč. 70, č. 6, str. 443-462. ISSN 1748-0485.
- FLUSSER, Vilém. *Do univerza technických obrazů*. Praha: Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění, 2001. ISBN 80-238-7569-8.
- GALTUNG, Johan a Marie RUGEOVÁ. The structure of foreign news. *Journal of Peace Research*. 1965, č. 1, str. 64-91. ISSN 0022-3433.
- GERNSHEIM, Helmut. *The history of photography*. London: Thames and Hudson, 1982. ISBN 0-500-54080-2.
- GRIFFIN, Michael. Picturing America's 'War on Terrorism' in Afghanistan and Iraq: Photographic motifs as news frames. *Journalism*. 2004, roč. 5, č. 4, str. 381-402. ISSN 1464-8849.
- HENDL, Jan. *Přehled statistických metod*. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-482-3.
- HOMOLA, Oleg. *Vyjadřují novinářské fotosoutěže trend fotožurnalistiky?* In: Czech Press Photo [online]. 10. 10. 2010 [cit. 2011-07-11]. Dostupné z: <http://czechpressphoto.cz/cz/novinky/vyjadruji-novinarske-fotosouteze-trend-fotozurnalistiky-17>
- HOY, Frank P. *Photojournalism: the visual approach*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1986. ISBN 0-13-665548-3.
- JERÁBEK, Hynek. *Úvod do sociologického výzkumu*. Praha: Karolinum, 1993. ISBN 80-7066-662-5.
- KENNEDY, Liam. Securing vision: photography and US foreign policy. *Media, Culture & Society*. 2008, roč. 30, č. 3, s. 279-294. ISSN 0163-4437.

- KIM, Hun Shik a Zoe SMITH. Sixty Years of Showing the World to America: Pulitzer Prize-Winning Photographs, 1942-2002. *International Communication Gazette*. 2005, roč. 67, č. 4, s. 307-323. ISSN 1748-0485.
- KOBRÉ, Kenneth. *Photojournalism: the professional's approach*. Amsterdam : Focal Press, 2004. ISBN 0-240-80610-7.
- KONSTANTINIDOU, Christina. The spectacle of suffering and death: the photographic representation of war in Greek newspapers. *Visual Communication*. 2008, roč. 7, č. 2, s. 143-169. ISSN 1470-3572.
- KUNCZIK, M. *Základy masové komunikace*. Praha: Karolinum, 1995. ISBN 80-7184-134-X.
- LÁB, Filip a Pavel TUREK. *Fotografie po fotografii*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1617-9.
- LÁBOVÁ, Alena a Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalistiky? Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1647-6.
- LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news*. Chichester; Malden: Wiley-Blackwell, 2009. ISBN 978-1-4051-7897-6.
- LÉVY, Pierre. *Kyberkultura*. Praha: Karolinum, 2001. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0109-5.
- LOFAJ, Ján. *Fotografia v novinách*. Bratislava: Univerzita Komenského, 1996. ISBN 80-223-1008-5.
- LOFAJ, Ján. Etika novinárskej fotografie. *Otázky žurnalistiky*. 1998, roč. 41, č. 4, str. 291-299. ISSN 0322-7049.
- NAYAR, Pramod K. Scar Cultures: Media, Spectacle, Suffering. *Journal of Creative Communications*. 2009, roč. 4, č. 3, s. 147-162. ISSN 0973-2586.
- NEWTONOVÁ, Julianne H. *The burden of visual truth*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2001. ISBN 0-8058-3376-5.
- NIKOLAEV, Alexander. Images of War: Content Analysis of the Photo Coverage of the War in Kosovo. *Critical Sociology*. 2009, roč. 35, č. 1, s. 105-130. ISSN 0896-9205.
- NPPA. Code of Ethics. *NPPA.org* [online]. ©2011 [cit. 2011-07-11]. Dostupné z: http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html
- PARRISH, Fred S. *Photojournalism: an introduction*. Belmont : Wadsworth, 2002. ISBN 0-314-04564-3.

- REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-926-7.
- ROSEOVÁ, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage, 2007. ISBN 978-1-4129-2191-6.
- SCHLESINGER, David. The use of Photoshop. In: Reuters.com [online]. Jan 18, 2007 [cit. 2011-07-11]. Dostupné z: <http://blogs.reuters.com/blog/archives/4327>
- SCHULZ, Winfried a kol. *Analýza obsahu mediálních sdělení*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0827-8.
- SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9.
- SZTOMPKA, Piotr. *Vizuální sociologie: fotografie jako výzkumná metoda*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007. ISBN 978-80-86429-77-9.
- TUCHMAN, Gaye. *Making news*. New York: The Free Press, 1978. ISBN 0-02-932960-4.
- WORLD PRESS PHOTO. History of the contest. *Worldpressphoto.org* [online]. ©2011 [cit. 2011-07-11]. Dostupné z: <http://www.worldpressphoto.org/history-contest>
- WORLD PRESS PHOTO. Archive. *Worldpressphoto.org* [online]. ©2011 [cit. 2011-07-11]. Dostupné z: <http://www.archive.worldpressphoto.org/years>
- ZHANG, Michael. Photog receives World Press Photo Honorable mention for Street View Shots. In: *PetaPixel* [online]. Feb 11, 2011 [cit. 2011-07-11]. Dostupné z: <http://www.petapixel.com/tag/worldpressphoto>

Seznam příloh

Příloha č. 1: Seznam proměnných a jejich hodnot

Příloha č. 2: Hrubá data (tabulka)

Příloha č. 3: Vývoj četnosti proměnných žena/muž/dítě (3 tabulky)

Příloha č. 4: Četnost proměnných europoidní/mongoloidní/negroidní rasa v závislosti na místu pořízení fotografie (3 tabulky)

Příloha č. 5: Vývoj četnosti proměnných europoidní/mongoloidní/negroidní rasa (3 tabulky)

Příloha č. 6: Vývoj četnosti proměnných zbraň/tělo/zraněný (3 tabulky)

Příloha č. 7: Vývoj četnosti proměnných válka/přírodní katastrofa/jiný kontext (tabulka)

Příloha č. 8: World Press Photo of the Year, Stanislav Tereba, Československo, 1958 (fotografie)

Příloha č. 9: World Press Photo of the Year, Kyoichi Sawada, 1966 (fotografie)

Příloha č. 10: World Press Photo of the Year, Finbarr O'Reilly, 2005 (fotografie)

Příloha č. 11: World Press Photo of the Year, Jodi Bieber, JAR, 2010 (fotografie)

Přílohy

Příloha č. 1: Seznam proměnných a jejich hodnot

ROK = Soutěžní rok. Ve formě YYYY.

ROK_R = Soutěžní rok „recoded“.

50 50. léta

60 60. léta

70 70. léta

80 80. léta

90 90. léta

100 21. století

FOTOGRAF = Příjmení autora fotografie.

1 Haven

2 Pirath

3 Martin

4 Tereba

5 Nagao

6 Lovera

7 Browne

8 McCullin

9 Sawada

10 Reuteneester

11 Adams

12 Anders

13 Geller

14 Ut

15 Lagos

16 Carter

17 Forman

18 Demulder

19 Hammond

20 Mikami

21 Burnett

22 Wells

23 Barriopedro

24 Moyer

25 Bozdemir

26 Bartholomeu

27 Fournier

28 Reininger

29 Suau

30 Turnley

31 Cole

32 Merillon

33 Nachtwey

34 Towell

35 Perkins

36 Zizola

37 Hocine

38 Smith

39 Larsen

40 Regan

- | | |
|--------------|-----------------|
| 41 Refuer | 46 Platt |
| 42 Grigorian | 47 Hetherington |
| 43 Bouju | 48 Masturzo |
| 44 Datta | 49 Bieber |
| 45 O'Reilly | |

NÁR_FOT = Národnost fotografa.

- | | |
|-------------------|--------------|
| 1 Dánsko | 10 Francie |
| 2 Německo | 11 JAR |
| 3 USA | 12 Španělsko |
| 4 Česká republika | 13 Turecko |
| 5 Japonsko | 14 Indie |
| 6 Venezuela | 15 Kanada |
| 7 Velká Británie | 16 Itálie |
| 8 Holandsko | 17 Alžírsko |
| 9 Čile | 18 Arménie |

NÁR_F_R = Národnost fotografa „recoded“.

- 1 Evropa
- 2 Asie
- 3 Severní Amerika
- 4 Jižní Amerika
- 5 Afrika
- 6 Austrálie

POHL_FOT = Pohlaví fotografa.

- 1 muž
- 2 žena

ORGANIZ = Mediální organizace, kterou fotograf zastupuje.

- | | |
|------------------------|------------------------|
| 1 The Associated Press | 6 Life |
| 2 Keystone Press | 7 United Press Intern. |
| 3 Večerník Praha | 8 Stern |
| 4 Manich Shimbun | 9 The New York Times |
| 5 La Republica | 10 Chicago Tribune |

- | | |
|-------------------------|-------------------------|
| 11 Boston Herald | 20 The Washington Post |
| 12 Gamma | 21 Contrasto |
| 13 The Argur | 22 Agence France-Presse |
| 14 Contact Press Images | 23 Berlingske Tidende |
| 15 Agencia EFE | 24 Polaris Images |
| 16 Black Star | 25 Reuters |
| 17 Hurriget Gazetesi | 26 Getty Images |
| 18 Newsweek | 27 Vanity Fair |
| 19 Magnum Photos | 28 Time |

LOKAL = Lokalita pořízení fotografie.

- | | |
|-------------------|---------------|
| 1 Dánsko | 20 Kypr |
| 2 Německo | 21 Nigérie |
| 3 USA | 22 Thajsko |
| 4 Česká republika | 24 Uganda |
| 5 Japonsko | 25 Libanon |
| 6 Venezuela | 26 Kolumbie |
| 7 Velká Británie | 27 Rusko |
| 8 Holandsko | 28 Čína |
| 9 Čile | 29 Jugoslávie |
| 10 Francie | 30 Irák |
| 11 JAR | 31 Somálsko |
| 12 Španělsko | 32 Gaza |
| 13 Turecko | 33 Rwanda |
| 14 Indie | 34 Angola |
| 15 Kanada | 35 Albánie |
| 16 Itálie | 36 Pákistán |
| 17 Alžírsko | 37 Írán |
| 18 Arménie | 38 Afgánistán |
| 19 Vitnam | |

LOKAL_R = Lokalita pořízení fotografie „recoded“.

- 1 Evropa
- 2 Asie
- 3 Severní Amerika

4 Jižní Amerika

5 Afrika

KATEGOR = Soutěžní kategorie snímku.

1 Reportáž

2 Aktualita

3 Sport

4 Každodenní život

5 Lidé ve zprávách

6 Portrét

7 Příroda

8 Umění

CB = Černobílá fotografie.

1 Černobílá fotografie

2 Barevná fotografie

DIGIT = Digitální fotografie.

0 Analogová fotografie

1 Digitální fotografie

ŽENA

MUŽ

DÍTĚ

0 Ne

1 Ano

VOJÁK

TĚLO = Mrtvé lidské tělo.

ZRANĚNÝ

ZBRAŇ

0 Ne

1 Ano

EUROPO = Europoidní rasa.

NEGRO = Negroidní rasa.

MONGOL = Mongoloidní rasa.

0 Ne

1 Ano

VÁLKA

PŘÍR_KAT = Přírodní katastrofa.

JINÝ_KON = Jiný kontext.

0 Ne

1 Ano

Příloha č. 2: Hrubá data (tabulka)

	Rok	Fotograf	Nár_fot	Pohl_fot	organiz	datum	lokal	kategor	cb	žena	muž	dítě	europo
1	1955	1	1	1	99	8	1	3	1	0	1	0	1
2	1956	2	2	1	2	99	2	1	1	0	1	1	1
3	1957	3	3	1	1	9	3	1	1	1	1	0	1
4	1958	4	4	1	3	9	4	3	1	0	1	0	1
5	1960	5	5	1	4	10	5	1	1	0	1	0	0
6	1962	6	6	1	5	6	6	1	1	0	1	0	1
7	1963	7	3	1	1	6	19	2	1	0	1	0	0
8	1964	8	7	1	6	4	20	1	1	1	0	1	1
9	1965	9	5	1	7	9	19	2	1	1	0	1	0
10	1966	9	5	1	7	2	19	1	1	0	1	0	1
11	1967	10	8	1	6	5	19	1	0	0	1	0	1
12	1968	11	3	1	1	2	19	1	1	0	1	0	0
13	1969	12	2	1	8	5	7	1	1	0	1	0	1
14	1971	13	2	1	99	12	2	1	1	0	1	0	1
15	1972	14	3	1	1	6	19	2	1	0	1	1	1
16	1973	15	9	1	9	9	9	2	1	0	1	0	1
17	1974	16	3	1	10	7	21	1	1	1	0	1	0
18	1975	17	3	1	11	7	3	1	1	1	0	1	0
19	1976	18	10	2	12	1	24	2	1	1	1	1	1
20	1977	19	11	1	13	8	11	2	1	1	1	0	0
21	1978	20	5	1	1	3	5	2	1	0	1	0	0
22	1979	21	3	1	14	11	22	1	0	1	0	1	0
23	1980	22	7	1	99	4	23	1	0	0	1	1	1
24	1981	23	12	1	15	2	12	2	1	0	1	0	1
25	1982	24	3	1	16	9	24	2	0	0	1	0	1
26	1983	25	13	1	17	10	13	2	0	1	0	1	1
27	1984	26	14	1	12	12	14	2	0	0	0	1	1
28	1985	27	10	1	14	11	25	2	0	0	0	1	1
29	1986	28	3	1	14	9	3	1	0	0	1	0	1
30	1987	29	3	1	16	12	26	2	0	1	1	0	0
31	1988	30	3	1	16	12	27	1	0	1	1	0	1
32	1989	31	3	1	18	6	28	2	0	0	1	0	0
33	1990	32	10	1	12	1	29	2	0	1	1	0	1
34	1991	30	3	1	16	2	30	2	0	0	1	0	1
35	1992	33	3	1	19	11	31	1	1	1	0	1	0
36	1993	34	15	1	19	3	32	1	1	0	0	1	1
37	1994	33	3	1	19	6	33	1	1	0	1	0	0
38	1995	35	3	1	20	5	27	1	1	0	0	1	1
39	1996	36	16	1	21	4	34	5	1	0	0	1	0
40	1997	37	17	1	22	9	17	5	0	1	0	0	1
41	1998	38	3	2	20	11	29	5	1	1	0	0	1

42	1999	39	1	1	23	4	35	5	1	0	1	0	1
43	2000	40	3	2	6	3	3	4	0	1	0	1	1
44	2001	41	1	1	23	6	36	5	1	0	0	1	1
45	2002	42	18	1	24	6	37	1	1	0	1	1	1
46	2003	43	10	1	1	3	30	5	0	0	1	1	1
47	2004	44	14	1	25	12	14	2	0	1	0	0	1
48	2005	45	15	1	25	8	21	5	0	1	0	1	0
49	2006	46	3	1	26	8	24	4	0	1	1	0	1
50	2007	47	7	1	27	9	38	1	0	0	1	0	1
51	2008	29	3	1	28	3	3	4	1	0	1	0	1
52	2009	48	16	1	99	6	37	5	0	1	0	0	1
53	2010	49	1	2	28	7	38	6	0	1	0	0	1

	Negro	Mongol	Zbraň	tělo	voják	civilist	Zraněný	válka	Přírkat	digit	Rok_r	Nár_Fot_r	Lokal_r	Jiný_kon
1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	50	1	1	1
2	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	50	1	1	0
3	1	0	0	0	0	1	0	1	0	0	50	3	3	0
4	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	50	1	1	1
5	0	1	1	0	0	1	0	1	0	0	60	2	2	0
6	0	0	1	0	1	1	1	1	0	0	60	4	4	0
7	0	1	0	1	0	1	1	1	0	0	60	3	2	0
8	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	60	1	1	0
9	0	1	0	0	0	1	0	1	0	0	60	2	2	0
10	0	1	1	1	1	0	0	1	0	0	60	2	2	0
11	0	0	1	0	1	0	0	1	0	0	60	1	2	0
12	0	1	1	0	1	1	1	1	0	0	60	3	2	0
13	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	60	1	1	0
14	0	0	1	1	1	1	1	0	0	0	70	1	1	1
15	0	1	1	0	1	1	1	1	0	0	70	3	2	0
16	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	70	4	4	0
17	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0	70	3	5	0
18	1	0	0	0	0	1	1	0	0	0	70	3	3	1
19	0	0	1	0	1	1	0	1	0	0	70	1	2	0
20	1	0	1	0	0	1	1	1	0	0	70	5	5	0
21	0	1	1	1	1	1	1	1	0	0	70	2	2	0
22	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	70	3	2	0
23	1	0	0	0	0	1	1	0	1	0	80	1	5	0
24	0	0	1	0	1	1	0	1	0	0	80	1	1	0
25	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	80	3	2	0
26	0	0	0	1	0	1	0	0	1	0	80	2	2	0
27	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	80	2	2	1
28	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	80	1	4	0
29	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	80	3	3	0
30	0	1	1	0	1	1	0	1	0	0	80	3	2	0

31	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	80	3	2	0
32	0	1	1	0	1	1	0	1	0	0	80	3	2	0
33	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	90	1	1	0
34	0	0	1	1	1	0	1	1	0	0	90	3	2	0
35	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0	90	3	5	0
36	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	90	3	5	0
37	1	0	0	0	0	1	1	1	0	0	90	3	5	0
38	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	90	3	2	0
39	1	0	0	0	0	1	1	1	0	0	90	1	5	0
40	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	90	5	5	0
41	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	90	3	1	0
42	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	90	1	1	0
43	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	100	3	3	1
44	0	0	0	1	0	1	0	0	1	1	100	1	2	0
45	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	100	2	2	0
46	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	100	1	2	0
47	0	0	0	1	0	1	0	0	1	1	100	2	2	0
48	1	0	0	0	0	1	0	0	1	1	100	3	5	0
49	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	100	3	2	0
50	0	0	0	0	1	0	0	1	0	1	100	1	2	0
51	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	100	3	3	1
52	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	100	1	2	0
53	0	0	0	0	0	1	1	0	0	1	100	1	2	1

Příloha č. 3: Vývoj četnosti proměnných žena/muž/dítě (3 tabulky)

		Žena na snímku		Celkem
		ne	ano	
Období	50.léta	3	1	4
		75,0%	25,0%	100,0%
	60.léta	7	2	9
		77,8%	22,2%	100,0%
	70.léta	4	5	9
		44,4%	55,6%	100,0%
	80.léta	7	3	10
		70,0%	30,0%	100,0%
	90.léta	6	4	10
		60,0%	40,0%	100,0%
	21.století	5	6	11
		45,5%	54,5%	100,0%
Celkem		32	21	53
		60,4%	39,6%	100,0%

		Muž na snímku		Celkem
		ne	ano	
Období	50.léta	0	4	4
		0,0%	100,0%	100,0%
	60.léta	2	7	9
		22,2%	77,8%	100,0%
	70.léta	3	6	9
		33,3%	66,7%	100,0%
	80.léta	3	7	10
		30,0%	70,0%	100,0%
	90.léta	6	4	10
		60,0%	40,0%	100,0%
	21.století	6	5	11
		54,5%	45,5%	100,0%
Celkem		20	33	53
		37,7%	62,3%	100,0%

		Dítě na snímku		Celkem
		ne	ano	
Období	50.léta	3	1	4
		75,0%	25,0%	100,0%
	60.léta	7	2	9
		77,8%	22,2%	100,0%
	70.léta	4	5	9
		44,4%	55,6%	100,0%
	80.léta	6	4	10
		60,0%	40,0%	100,0%
	90.léta	6	4	10
		60,0%	40,0%	100,0%
	21.století	6	5	11
		54,5%	45,5%	100,0%
Celkem		32	21	53
		60,4%	39,6%	100,0%

Příloha č. 4: Četnost proměnných europoidní/mongoloidní/negroidní rasa v závislosti na místě pořízení fotografie (3 tabulky)

		Europoidní rasa		Celkem
		ne	ano	
Kont., na kt. byl snímek pořízen	Evropa	0	10	10
		,0%	100,0%	100,0%
	Asie	8	18	26
		30,8%	69,2%	100,0%
	Severní Amerika	1	4	5
		20,0%	80,0%	100,0%
	Jižní Amerika	0	3	3
		,0%	100,0%	100,0%
	Afrika	6	3	9
		66,7%	33,3%	100,0%
Celkem		15	38	53
		28,3%	71,7%	100,0%

		Mongoloidní rasa		Celkem
		ne	ano	
Kont., na kt. byl snímek pořízen	Evropa	10	0	10
		100,0%	,0%	100,0%
	Asie	16	10	26
		61,5%	38,5%	100,0%
	Severní Amerika	5	0	5
		100,0%	,0%	100,0%
	Jižní Amerika	3	0	3
		100,0%	,0%	100,0%
	Afrika	9	0	9
		100,0%	,0%	100,0%
Celkem		43	10	53
		81,1%	18,9%	100,0%

		Negroidní rasa		Celkem
		ne	ano	
Kont., na kt.byl snímek pořízen	Evropa	10	0	10
		100,0%	,0%	100,0%
	Asie	26	0	26
		100,0%	,0%	100,0%
	Severní Amerika	3	2	5
		60,0%	40,0%	100,0%
	Jižní Amerika	3	0	3
		100,0%	,0%	100,0%
	Afrika	2	7	9
		22,2%	77,8%	100,0%
Celkem		44	9	53
		83,0%	17,0%	100,0%

Příloha č. 5: Vývoj četnosti proměnných europoidní/mongoloidní/negroidní rasa (3 tabulky)

		Zástupce europoidní rasy na snímku		Celkem
		ne	ano	
Období	50.léta	0	4	4
		,0%	100,0%	100,0%
	60.léta	4	5	9
		44,4%	55,6%	100,0%
	70.léta	5	4	9
		55,6%	44,4%	100,0%
	80.léta	2	8	10
		20,0%	80,0%	100,0%
	90.léta	3	7	10
		30,0%	70,0%	100,0%
	21.století	1	10	11
		9,1%	90,9%	100,0%
Celkem		15	38	53
		28,3%	71,7%	100,0%

		Zástupce negroidní rasy na snímku		Celkem
		ne	ano	
Období	50.léta	3	1	4
		75,0%	25,0%	100,0%
	60.léta	9	0	9
		100,0%	,0%	100,0%
	70.léta	6	3	9
		66,7%	33,3%	100,0%
	80.léta	9	1	10
		90,0%	10,0%	100,0%
	90.léta	7	3	10
		70,0%	30,0%	100,0%
	21.století	10	1	11
		90,9%	9,1%	100,0%
Celkem		44	9	53
		83,0%	17,0%	100,0%

		Zástupce mongoloidní rasy na snímku		Celkem
		ne	ano	
Období	50.léta	4	0	4
		100,0%	,0%	100,0%
	60.léta	4	5	9
		44,4%	55,6%	100,0%
	70.léta	6	3	9
		66,7%	33,3%	100,0%
	80.léta	8	2	10
		80,0%	20,0%	100,0%
	90.léta	10	0	10
		100,0%	,0%	100,0%
	21.století	11	0	11
		100,0%	,0%	100,0%
Celkem		43	10	53
		81,1%	18,9%	100,0%

Příloha č. 6: Vývoj četnosti proměnných zbraň/zraněný/tělo (3 tabulky)

		Zbraň na snímku		Celkem
		ne	ano	
Období	50.léta	4	0	4
		100,0%	,0%	100,0%
	60.léta	4	5	9
		44,4%	55,6%	100,0%
	70.léta	3	6	9
		33,3%	66,7%	100,0%
	80.léta	7	3	10
		70,0%	30,0%	100,0%
	90.léta	8	2	10
		80,0%	20,0%	100,0%
	21.století	10	1	11
		90,9%	9,1%	100,0%
Celkem		36	17	53
		67,9%	32,1%	100,0%

		Zraněný na snímku		Celkem
		ne	ano	
Období	50.léta	4	0	4
		100,0%	,0%	100,0%
	60.léta	6	3	9
		66,7%	33,3%	100,0%
	70.léta	4	5	9
		44,4%	55,6%	100,0%
	80.léta	7	3	10
		70,0%	30,0%	100,0%
	90.léta	6	4	10
		60,0%	40,0%	100,0%
	21.století	10	1	11
		90,9%	9,1%	100,0%
Celkem		37	16	53
		69,8%	30,2%	100,0%

		Mrtvé tělo na snímku		Celkem
		ne	ano	
Období	50.léta	4	0	4
		100,0%	,0%	100,0%
	60.léta	7	2	9
		77,8%	22,2%	100,0%
	70.léta	7	2	9
		77,8%	22,2%	100,0%
	80.léta	6	4	10
		60,0%	40,0%	100,0%
	90.léta	7	3	10
		70,0%	30,0%	100,0%
	21.století	9	2	11
		81,8%	18,2%	100,0%
Celkem		40	13	53
		75,5%	24,5%	100,0%

Příloha č. 7: Vývoj četnosti proměnných válka/přírodní katastrofa/jiný kontext (tabulka)

		Válka	Přírodní katastr.	Jiný kontext	Celkem
Období	50.léta	2	0	2	4
		50,0%	,0%	50,0%	100,0%
	60.léta	9	0	0	9
		100,0%	,0%	,0%	100,0%
	70.léta	5	2	2	9
		55,6%	22,2%	22,2%	100,0%
	80.léta	4	5	1	10
		40,0%	50,0%	10,0%	100,0%
	90.léta	9	1	0	10
		90,0%	10,0%	,0%	100,0%
	21.stol.	4	4	3	11
		36,4%	36,4%	27,3%	100,0%
Celkem		33	12	8	53
		62,3%	22,6%	15,1%	100,0%

Příloha č. 8: World Press Photo of the Year, Stanislav Tereba, Československo, 1958
(fotografie)



Příloha č. 9: World Press Photo of the Year, Kyoichi Sawada, Japonsko, 1966
(fotografie)



Příloha č. 10: World Press Photo of the Year, Finbarr O'Reilly, Kanada, 2005
(fotografie)



Příloha č. 11: World Press Photo of the Year, Jodi Bieber, JAR, 2010 (fotografie)

