

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Veronika Patáková

**Fotografie ve službách žurnalistiky:
Sociálně sémiotická analýza vítězných snímků Czech
Press Photo (2006-2015)**

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Irena Řehořová, Ph.D.

Praha 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci vypracovala samostatně s použitím citovaných pramenů a literatury. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu. Současně dávám svolení k eventuálnímu zveřejnění práce v tištěné nebo elektronické podobě a jejímu používání ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 30. června 2017

Veronika Patáková

.....

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala v první řadě vedoucí práce Mgr. Ireně Řehořové, Ph.D. za její nesmírnou trpělivost a cenné rady. Poděkování dále patří i mým nejbližším, kteří mi byli oporou nejen během psaní této práce, ale i po dobu celého studia.

OBSAH

ÚVOD	1
1 ŽIJEME VE SVĚTĚ OBRAZŮ: FOTOGRAFIE JAKO MÉDIUM	3
1.1 Obrat k obrazu	4
1.2 Vybrané teorie fotografie.....	7
1.2.1 Roland Barthes: fotografie jako sdělení bez kódu.....	7
1.2.2 Vilém Flusser: Fotografie jako technický obraz	12
1.2.3 Teorie fotografie: Od mýtu o fotografické pravdě ke krizi reality?	16
2 ÚLOHA FOTOGRAFIE V ŽURNALISTICE	22
2.1 Co je fotožurnalismus	22
2.2 Současný vývoj fotožurnalismu.....	23
2.3 Objektivita a novinářská etika	25
2.4 Digitalizace a prohřešky vůči etice.....	30
2.5 Selektivita a rámování	33
2.6 Zpravodajské hodnoty jako diskurzivní prostředky	36
3 SOCIÁLNÍ SÉMIOTIKA	41
3.1 Sociálně sémiotická analýza vizuálních sdělení.....	41
3.1.1 Reprezentační význam	43
3.1.1.1 Interaktivní význam	45
3.1.1.2 Kompoziční význam.....	46
3.1.2 Fotožurnalismus prizmatem sociální sémiotiky	49
4 CZECH PRESS PHOTO: ANALÝZA FOTOGAFIÍ ROKU 2006-2015	55
4.1 Výběr vzorku a výzkumné otázky	55
4.2 Vlastní analýza jednotlivých ročníků	56
4.2.1 Fotografie roku 2006	57
4.2.2 Fotografie roku 2007	59
4.2.3 Fotografie roku 2008	61
4.2.4 Fotografie roku 2009	64
4.2.5 Fotografie roku 2010	66
4.2.6 Fotografie roku 2011	69
4.2.7 Fotografie roku 2012	71
4.2.8 Fotografie roku 2013	73
4.2.9 Fotografie roku 2014	75
4.2.10 Fotografie roku 2015	78

4.3 Interpretace výsledků analýzy.....	81
4.4 Možná úskalí výzkumu	84
5 ZÁVĚR.....	86
POUŽITÁ LITERATURA.....	88
SEZNAM ANALYZOVANÝCH FOTOGRAFIÍ.....	95
SEZNAM PŘÍLOH.....	97
PŘÍLOHY.....	98

Bibliografický záznam

PATÁKOVÁ, Veronika. *Fotografie ve službách žurnalistiky: Sociálně sémiotická analýza vítězných snímků Czech Press Photo (2006-2015)*. Praha, 2017. 105 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Katedra elektronické kultury a sémiotiky. Vedoucí diplomové práce Mgr. Irena Řehořová, Ph.D.

Abstrakt

Předložená práce se zabývá vizuálním sdělením v podobě fotografie. Na teoriích Rolanda Barthesa a Viléma Flussera představujeme blízký vztah tohoto média se skutečností, čímž je zdánlivě zastřena jeho konstruovaná povaha. Role fotografie jako pouhého svědka událostí je klíčová v žurnalistickém kontextu, kdy nám snímky nabízejí příběh, jenž je však ztotožňován se samotnou realitou. Práce se snaží prezentovat mediální diskurzivní praktiky, pomocí nichž jsou zobrazené události vnímány jako pozornosti hodné. Vychází z teorie zpravodajských hodnot a z metody sociálně sémiotické analýzy, které aplikuje na vítězné snímky soutěže Czech Press Photo (2006-2015), a poukazuje u jednotlivých snímků na jejich významotvorný proces pomocí sémiotických prostředků. Výsledkem práce je zjištění, že preferovanými hodnotami jsou negativita, dobrý estetický dojem, blízkost a personalizace, a často zastoupeným typem záznamu jsou fotografie, které sémiotickými prostředky posilují zdání své čistě informativní povahy.

Klíčová slova

fotografie, fotožurnalismus, vizuální komunikace, sociálně sémiotická analýza, zpravodajské hodnoty, Czech Press Photo

Abstract

This thesis deals with visual communication in the form of photography. Explaining the theories of Roland Barthes and Vilém Flusser we point out the tight relationship of this medium with reality that obscures its constructive character. The witness role of photography seems to be essential in the context of journalism, where we are offered a story by the pictures that is however mistaken for reality itself. The thesis tries to present practices of media discourse that make us perceive an event as newsworthy. It draws on the theory of news values and the methods of social semiotic analysis and applies these to the winning photos of the contest Czech Press Photo (2006-2015). We highlight the semiotic resources used in the meaning-making process in relation to each picture. The results show that the preferred constructed news values are negativity, aesthetic appeal, proximity and personalisation and that the winning photographs mostly strengthen their semblance of being strictly informative.

Key words

photography, photojournalism, visual communication, social semiotic analysis, news values, Czech Press Photo

ÚVOD

Předkládaná práce s názvem *Fotografie ve službách žurnalistiky: Sociálně sémiotická analýza vítězných snímků Czech Press Photo (2006-2015)* se zabývá sférou vizuální komunikace uskutečňované pomocí fotografického média. Snaží se vymezit základní kontext, v němž probíhají úvahy na tomto poli, a vztáhnout jej k žurnalistickému prostředí. Není však jejím záměrem pojmout toto téma vyčerpávajícím způsobem. I práce sama je v jistém slova smyslu fotografická. Stejně jako fotografické gesto je vysoce selektivním momentem, zde také dochází k výběru některých relevantních textů a jiné jsou opomíjeny.

V první kapitole si představíme významnost vizuálních reprezentací v současné kultuře a poukážeme na potřebu věnovat pozornost obrazovým sdělením, která v dnešní době představují důležité nástroje komunikace a nosiče významu. Dále se bude zpředmětně konkrétně fotografické médium. Představíme pojetí fotografie v myšlení Rolanda Barthesa, na jehož koncepci do jisté míry staví sociální sémiotika, jejíž metodický rámec je následně aplikován při analýze. Dále představíme také úvahy Viléma Flussera, která jsou bližší sociálně konstruktivistickému pojetí, jež je pro tuto práci rovněž významné. První část bude završena představením základního pole úvah o fotografii, kdy se postupně posouváme od interpretace fotografie jako „objektivního“ záznamu skutečnosti k uznání jejího diskursivního charakteru. Svou zdánlivě neutrální povahou je tak nástrojem par excellence pro naturalizaci kulturně určeného významu.

Následující druhá část se již fotografii nebude věnovat v její obecnosti, ale konkrétně ji nahlédneme v kontextu žurnalistiky. Lehce nastíníme současný vývoj a budeme se zabývat žurnalistickou praxí, tedy tím, jak je s fotografiemi nakládáno v rámci redakcí a jaké jsou na ně kladeny nároky. Spolu s možnostmi úprav, které s sebou přinesla digitalizace, se dostaneme také k tématu manipulace fotografického obrazu a ztráty důvěry veřejnosti vůči fotožurnalismu jako instituci, nikoli tolik vůči pravdivosti fotografického záznamu jako takového. I při absenci postprodukčních zásahů má však fotografie, stejně jako všechny mediální produkty, povahu konstruktů a lze ji tedy zkoumat z hlediska diskursivních praktik. V závěru kapitoly tak bude představena koncepce zpravodajských hodnot a jejich nahlížení z diskursivní perspektivy podle Helen Capleové a Moniky Bednarekové.

Třetí část se věnuje prezentaci metodologie sociální sémiotiky, která se snaží zkoumat významotvorné prostředky uplatňované při (nejen) vizuální komunikaci a klade důraz na utváření významu jako procesu, který je zakotven v konkrétním sociálním kontextu. Vysvětlíme si vrstvení významu na rovině reprezentační, interaktivní akompoziční metafunkce podle Gunthera Kresse a Thea van Leeuwena a následně toto s Capleovou vztáhneme přímo na fotožurnalismus a konstrukci zpravodajských hodnot.

Poznatky z teoretických a metodologických částí práce jsou nakonec zužitkovány při vlastní sociálně sémiotické analýze deseti snímků, které se staly vítěznými fotografiemi soutěže Czech Press Photo v letech 2006-2015. Práce si klade za cíl být převážně bližší ukázkou prostředků tvorby významu, které lze rozkrýt u těchto fotografií, a obohatit v českém prostředí dosud spíše na obsah zaměřené zkoumání reportážních snímků o rovinu sociální sémiotiky, jejíž přístup zatím není v této sféře dostatečně zastoupen.

1 ŽIJEME VE SVĚTĚ OBRAZŮ: FOTOGRAFIE JAKO MÉDIUM

Při úvahách o dnešní době se často konstatuje, že se v současném světě zásadně zvýšil počet obrazů a naše okolí je přesyceno vizuálními obsahy. Tím tedy stoupla i role vizuální kultury, která se ostatně ustavila jako samostatný obor. Obrazy dnes dominují naší zkušenosti v soukromém, veřejném i mediálním prostoru. Potkáváme je všude kolem nás. Na ulici míváme vizuální reklamu všeho druhu, doma trávíme čas sledováním televize a filmů, na internetu pak videí či GIFů, sami fotíme a natáčíme vše, co se kolem nás děje, a mezi sebou komunikujeme pomocí emotikonů, samolepek a memů. A toto je, nutno podotknout, výčet jen velmi stručný. Celkově lze konstatovat, že „značná část komunikačních procesů, které probíhají v současné společnosti, se odehrává ve sféře vizuálního.“ (Marcelli, 2011: 10)¹ Ne nadarmo se tedy často mluví o éře obrazu nebo o soumraku Gutenberovy galaxie, jak Marshall McLuhan nazývá období převahy textů a lineárního myšlení, umožněné právě vynálezem tisku. Dle Susan Sontagové (2002: 137) se „společnost stává moderní, když jednou z jejích hlavních činností je vytváření a konzumace obrazů,“ což spojuje s rozmachem kapitalistické společnosti, v níž se skutečnost mění na podívanou. Tyto tendence rozhodně neznamenají celkové oproštění od textových projevů, které tu zcela jistě zůstanou i nadále, ale upozorňuje na významné postavení vizuální kultury.

Přítomnost obrazů v naší společnosti samozřejmě není ničím novým. Nesou status primárního média, které lidé používali ke komunikaci a orientaci ve světě již ve vzdálené minulosti. Obraz je prvním pokusem o znázornění skutečnosti, zprostředkovávajícím naše vnímání reálného světa, po němž přichází verbální komunikace, a to nejdříve v orální podobě, a nakonec i v písemné, která řeč graficky fixuje (Foret, 2008: 37). Dnes se nicméně zásadním způsobem zvyšuje míra obrazovosti našeho prostředí, což sociolog Piotr Sztompka (2007: 17-18) spojuje se čtyřmi faktory. Zaprvé zde hraje roli civilizační a technický rozvoj, kdy nabývá na objemu obecně svět objektů jako lidských produktů. Dalším faktorem je urbanizace a převaha městského způsobu života, která má za následek různorodost a pestrost vizuálního prostředí. Třetím procesem je komercializace, která má za následek snahu o vizuální přitažlivost produktů v tržním oběhu. A nakonec zmiňuje Sztompka (podobně jako Sontagová) vznik konzumní společnosti, kdy touha po novosti přináší stále nové vizuální formy. Vnější svět se s nabývajícím počtem zrakových

¹ Všechny citace cizojazyčných zdrojů jsou autorským překladem do českého jazyka.

dojmů nutně stává čím dál více zprostředkovaným obrazy, které tak konstruují a formují naše vnímání. Tato skutečnost si žádá možnosti ji podrobit systematickému zkoumání, abychom byli s to obrazovost dnešní doby pochopit. Řečeno s Nicholasem Mirzoeffem (1998: 3-4), lidská zkušenost je více vizuální i vizualizovaná než kdy dříve, což volá po novém způsobu interpretace, abychom tuto vizualitu kultury nejen pozorovali, ale také byli schopni jí porozumět. Vizuální kultura totiž „není jen součástí našeho každodenního života, ona *je* každodenním životem.“ (tamtéž) A proto se nyní podíváme na to, jak se s touto rapidně se zvyšující obrazovostí vyrovnaly humanitní vědy.

1.1 Obrat k obrazu

Po obratu k jazyku jsme svědky také obratu k obrazu. Tomuto médiu nebyla v jeho obecné, neumělecké, podobě po dlouhou dobu v mnohých vědeckých disciplínách věnována pozornost. Bylo marginalizováno jako původce významu až do 80. let, kdy jsme se pomalu začali setkávat s pokusy o jeho tematizaci (Fišerová, 2011: 19-20). William J.T. Mitchell bývá považován za prvního, kdo v roce 1986 v *Ikonologii* a následně 1994 v *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation* (tedy *Teorie obrazu: Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*) zformuloval potřebu učinit obrazy a obrazovost naší společnosti předmětem zkoumání, a to nejen v rámci dějin umění či jako dílčí téma jiných směrů. Žádal si nové dějiny umění inspirované sémiotikou a vztažené na každodennost (Mitchell, 2009), a tedy vznik vlastní teorie (či kritiky) vizuální kultury. Problematika obrazu je pro něj problematikou 21. století, kdy dochází k přeorientování myšlení na vizuální paradigmatu, navzdory čemuž však o obrazu a o tom, jak operuje, podle Mitchella (1994: 2-3, 11-13) dosud příliš nevíme. Tato snaha o věnování pozornosti médiu obrazu napomohla mj. vzniku vizuální kultury jako samostatného oboru. Předmětem zkoumání je vizualita kultury a obraz v mnoha svých podobách a funkcích, a proto je zájem tohoto oboru široce interdisciplinární.

Mitchell použil, poprvé v knize *Picture Theory*, slovní spojení „pictorial turn“, tedy obrat k obrazu (nebo také návrat k obrazu), a staví jej do role nástupce tzv. lingvistického obratu. Ten v roce 1967 ve stejnojmenné knize postuloval Richard Rorty, jako poslední ze série filozofických obrátů, které se zrcadlí také v předmětu zájmů humanitních věd. V druhé polovině 20. století byl jazyk měřítkem světa. S obratem k obrazu nastává všal zlom a jsme svědky posunu od světa jako jazyka ke světu jako obrazu (Mirzoeff, 1998:

5). Počátky těchto úvah Mitchell (1994: 12) stopuje k sémiotice Charlese Sanderse Peirce a k pracím Nelsona Goodmana, kteří zkoumají kódovanost nelingvistických systémů. Podobné tendence dále Mitchell (tamtéž) spatřuje u Derridy a jeho gramatologie, kdy zpochybňuje nadřazený vztah mluveného slova k písmu, tedy vizuální stránce jazyka, která bývá považována za pouhý druhotný záznam, dále pak u Frankfurtské školy a jejich zkoumání a kritické úvahy o vizuálních médiích či u Michela Foucaulta a jeho upozornění na skopické režimy, v nichž probíhá naše vnímání, tedy přisuzování určitého významu, podřízené diskurzu dané doby.

Novodobý obrat k obrazu však není jediným, který se v historii odehrál a odehrává. Za další Mitchell (2009) považuje například vynález umělé perspektivy či vynález fotografie, které byly, stejně jako současný obrat, zároveň zdrojem úžasu, ale i strachu. Marcelli (2011: 9) i například Sontagová (2002: 9) upozorňují na to, že obraz byl zdrojem nedůvěry již od dob Platóna. Mitchell poukazuje na podobný skepticismus vůči obrazu, přetrvávající ve 20. století, který identifikuje u Wittgensteina či právě Rortyho, ve formě jisté „ikonofobie“ a potřeby „bránit ‘naši řeč’ před ‘vším vizuálním’“ (Mitchell, 1994: 12-13). Toto pak spojuje s typickým strachem z „nové nadvlády“ obrazu, který doprovází každý obrat, a tedy představou, že obraz ohrožuje naši verbální gramotnost (Mitchell, 2009). „Obraty k obrazu většinou zahrnují určitou verzi stavění slova a obrazu do protikladu. Slovo je zde spojené se zákonem, gramotností a vládou elit, obraz s lidovými pověrami, negramotností a nemorálností.“ (tamtéž) Mitchell proto používá termín vizuální gramotnosti (*visual literacy*), který však nedává do zásadní opozice vůči gramotnosti verbální, ale chce jím upozornit na potřebu učit se také vizuálnímu kódu. Dává tím najevo, že vidění není automatickou, vrozenou schopností (jíž všichni disponujeme jako samouci), a že neexistuje nic jako „čistá“ vizualita, ale musíme se naučit rozpoznávat techniky pozorování a znázorňování (tamtéž), stejně jako jsme tuto pozornost věnovali jazyku. Vizuální vnímání je někdy v protikladu k jazyku považováno za samozřejmou a do jisté míry neutrální vlastnost. Mitchell tak upozorňuje na to, že i pochopení obrazových vjemů se musíme naučit a do hry tudíž vstupuje jistý systém či kód, kterému své vnímání podrobujeme.

Mitchell (1994: 5, 88-89) také poukazuje na potřebu si uvědomit, že ani text ani obraz nejsou čistými médii, ve smyslu, že neexistují v ryze verbální či ryze vizuální podobě, ale všechna média jsou nutně smíšená. V souvislosti s tím mluví o *imagetext*, což bychom mohli volně přeložit jako obrazotext, čímž se snaží na tuto nehomogenost

způsobů reprezentace² a jejich intermedialitu upozornit. Tento apel směřuje hlavně k dosavadním přístupům lingvistiky, strukturalismu a dějin umění, či k celkovému „antagonistickému“ oddělování verbální a vizuální reprezentace. S tím souvisí i Mitchellova (2009) distinkce mezi *image* a *picture*, kdy je obrazná představa (*image*) to, co je pak v konkrétním obraze (*picture*) materiálně zpředmětněno, a jako taková přesahuje jakékoli médium a může se ukázat i v jiném.³ Obrazná představa pak může být vyvolána jediným slovem, což je jen jeden příklad, v němž se obrazotext zjevuje.

Na tomto místě je nutné ještě ve zkratce podotknout, že na evropském kontinentu na absenci obrazu jako předmětu v humanitně-vědních disciplínách ve stejné době jako Mitchell upozornil také Gottfried Böhm ve sborníku *Was ist ein Bild?* (1994). Zde předkládá svou vlastní verzi obratu k obrazu,⁴ a nazývá jej ikonickým obratem (*ikonische Wende*), a také upozorňuje na převážně lingvistické zaměření dosavadních koncepcí (1994: 11-12). Z tohoto viní, podobně jako Mitchell, mimo jiné Panofskyho, který svou teorií ikonologie způsobil, že důležitost se při interpretaci vizuálních vyjádření odklonila od obrazu k textu, čímž bylo obrazové sdělení odsunuto na okraj (Böhm, Mitchell, 2009: 107). Stejně jako Mitchellovi mu tedy jde o ustavení obrazu jako legitimního předmětu zkoumání. Nazývá jej médiem „omamující sugescie ve službách ilusionismu“, který vládne dnešní každodennosti a zároveň stírá rozdíl mezi zobrazením a skutečností (tamtéž). Vyjadřuje nedůvěru k jazyku jako metodicky zaštiťujícímu komunikačnímu systému a také obraz vnímá jako médium, které generuje význam, jenž Böhm (2009: 105) nazývá neverbálním, ikonickým logosem. Ve sborníku (1994), jak sám uvádí, se autoři vzhledem ke svému zaměření nicméně věnují především obrazu na poli umění.

Celkově lze tedy říci, že si obrazy již vydobily své místo v akademickém diskurzu, a to nejen ve formě umění, ale veškerých vizuálních podnětů, které se nám v každodennosti dávají, i ve formě vnímání jako takového. Uzavřeme tedy tuto kapitolu citátem Johna Bergera (2017), který podstatnou roli vizuality, absenci neutrality pohledu a komplexitu vztahu obrazu ke slovu a myšlení formuluje následovně: „Vztah, mezi tím,

² Reprezentací, možnostmi chápání tohoto pojmu a práci s ním se blíže zabývá Michaela Fišerová (2011: 19-80). Zde budeme pojem reprezentace s Mitchellem (1994: 6) vnímat, s vědomím jeho nehomogenosti, jako „být zastupujícím něčeho“.

³ Mitchellův (2009) vlastní příklad pro lepší ilustraci je zlaté tele představující modloslužebnictví, které je nejdříve sochou, ale dále se s ním setkáváme jako se součástí vyprávění a nakonec například i v malbě. Takto, jako obrazná představa, putuje napříč médii.

⁴ Své přístupy i to, co je k formulaci obratu k obrazu vedlo, Mitchell i Böhm blíže komentují v článku *Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters* (2009).

co vidíme, a tím, co víme, není nikdy jednou provždy určen. (...) A přesto vidění, jež předchází slovům a nikdy jimi nemůže být zcela postihnuto, není záležitostí mechanického reagování na vnější podněty.“

1.2 Vybrané teorie fotografie

Od obrazu, který si vydobyl své místo na poli vědeckého zkoumání, se nyní přesuneme k jedné jeho konkrétní formě, fotografii. Mnoho teoretiků považuje fotografii za velmi specifické médium, které nelze vnímat pouze jako jedno z obrazových ztvárnění. Naopak ho oddělují od jiných způsobů vizuální reprezentace. Na následujících řádcích budou nejdříve blíže vysvětleny koncepce Rolanda Barthesa a Viléma Flussera, které vyústí v poslední podkapitole v náčrt tendencí, kudy se úvahy o fotografii vydávají. Zmíníme několik dalších autorů, nicméně rozhodně nepůjde o celkové shrnutí všeho, co bylo k teorii fotografie napsáno. Máme stále na paměti, že primárním zájmem této práce bude fotografie v rámci novinářského prostředí, a proto bude prostor věnován relevantním koncepcím a poznámkám. Důsledně se zde tedy nezabýváme určitými formáty a funkcionalitami fotografie (jako například galerijní tvorbou či rodinnou fotografií z hlediska její sociální významnosti), ale pokusíme se nahlédnout na podstatu fotografického zobrazení jako takového, a případně toto zasadit do kontextu žurnalistiky.

1.2.1 Roland Barthes: fotografie jako sdělení bez kódu

Teoretikem, kterého v této práci rozhodně nelze opomenout, je Roland Barthes. Ve svých pracích se zabývá i obrazy obecně, nicméně zvláštní pozornost věnoval právě fotografii. Z rané tvorby budeme čerpat z *Rétoriky obrazu (Rétorique de l'image, 1964)*, v níž analyzuje reklamní sdělení, a *Fotografické zprávy (Le Message photographique, 1961)*, kde má v hledáčku přímo novinářské snímky. Znamějšší je však pozdější pojednání o fotografii s názvem *Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii (La Chambre claire. Note sur la photographie, 1980)*, kde v úvahách o působení fotografie neopomíná rovinu subjektivních emocí.

Studium lingvistiky se dle Barthesa (2004: 51) do 60. let stranilo veškeré komunikace na základě analogie, tedy například gest, ale i obrazů. Barthes je k tomuto

přístupu nicméně kritický, mluví o „jazyku“ obrazu a na svém snad nejslavnějším příkladu reklamy s těstovinami Panzani ilustruje, že i obraz je nositelem významu a něco nám sděluje. „Obraz je skrz naskrz prostoupen systémem smyslu právě tak, jako se člověk i ve svém nejhlubším nitru člení do rozdílných řečí.“ (Barthes, 2004: 59) V této reklamě, jež je zátiším z ingrediencí na přípravu pokrmu z italské kuchyně,⁵ identifikuje Barthes tři základní sdělení. Nejdříve poukazuje na jazykovou substanci, tedy na slogan a nápis Panzani na etiketách jednotlivých produktů. Když se od tohoto oprostí, nahlédne na čistý obraz, v němž spatřuje dvě roviny: konotaci (symbolické sdělení), již právě nazývá rétorikou obrazu, a denotaci (doslovné sdělení). Na druhé zmiňované rovině jde o samotné předměty, které byly vyfotografovány, tj. konkrétně o polootevřenou síťovku, z níž vypadávají těstoviny, zelenina, sýr a omáčka. Na poli konotace pak jde o významy s těmito předměty spojovanými (vykreslení scény jako návratu domů před přípravou domácího pokrmu). Oproti jiným obrazovým sdělením se u fotografie dle Barthes (2004: 53-56) setkáváme s čistou denotací, ačkoli ji od konotace umíme oddělit pouze v rámci teoretické abstrakce. Reálně do hry vždy již vstupuje i symbolické sdělení. Barthes (tamtéž) nazývá vnímání na rovině denotace antropologickým, tedy daným zkrátka tím, že jsme obdařeni zrakem a víme, co je obraz; je to jeho jakýsi „adamovský“ stav, nevinný a nezatížený zakódovaným sdělením. Na rozdíl od kresby, která je nutně transformací a reprodukcí v určitém stylu, fotografie pouze mechanicky zaznamenává a stává se tak sdělením bez kódu (Barthes, 2004: 56). Rovina denotace, je příznačná tím, že vztah označovaného k označujícímu je vlastně tautologický, a není tedy potřeba nějakého překladatele v podobě kódu; jedná se o pouhou transmisi (Barthes, 2004: 53). Kód pak přichází až s úrovní konotace, která je cizopasníkem a zneužívá přirozenosti fotografie pro své kulturní, a tudíž vždy historické, úmysly.⁶ Jediným doslovným smyslem obrazu je identifikace reprezentované scény, tj. rozpoznání jednotlivých objektů, resp. toho, že zde věci byly (Barthes, 2004: 56). Konotovaný smysl pak vychází z kulturních kódů, ale nemusí se k témuž obrazu vztahovat pouze jeden, ba naopak umí variovat. Rétorikou obrazu se dá nazvat utřídění jednotlivých konotátorů (hojnost, italskost apod.), které spadají pod paradigmatický systém konotace, jenž je legitimizován syntagmatickým

⁵ Barthesův příklad je velmi známý. Přesná specifika jednotlivých sdělení této reklamy zde proto nebudou předmětem bádání. Plakát Panzani slouží jen jako podklad pro porozumění Barthesovu pojetí fotografického významu.

⁶ Jak lze vidět, i těmito úvahám je základem mytologický princip naturalizace historického, který je Barthesově rané tvorbě natolik vlastní. Tento princip je blíže popsán v knize *Mytologie*, která v českém překladu vyšla v roce 2004. Považujeme ji však za natolik známou, že jí zde nebudeme věnovat větší prostor.

systemem denotace (Barthes, 2004: 58-62). A v tomto spočívá paradox fotografie jako sdělení bez kódu. Je médiem, v němž na jedné straně kód absentuje (čistá analogie), nicméně na straně druhé si tuto nepřítomnost podmaňuje kultura a prosytí snímek významy (rétorika). „Pouze protiklad kulturního kódu a přirozeného non-kódu vysvětluje specifický ráz fotografie a dovoluje posoudit antropologickou revoluci, kterou představuje v dějinách člověka, protože onen typ vědomí, který fotografie implikuje, vskutku nemá předchůdců (...).“ (Barthes, 2004: 57) Fotografie je svazkem zde a tehdy, dává nám v momentě, kdy se na ni díváme, vědomí toho, co bylo, a právě v tomto *bytí zde* Barthes (tamtéž) spatřuje „reálnou irealitu fotografie“ a nazývá ji novou kategorií časoprostoru. Její pomocí se znovu a znovu můžeme vracet k danému okamžiku v minulosti, k němuž odkazuje.

Abychom výše zmíněné vztáhli přímo na novinářskou fotografii, i tato má samozřejmě sklony být mýtem vzhledem k tomu, že čistě obrazové sdělení (to, čemu Barthes říká mechanický analogon reality) je vždy obohaceno o rovinu druhého významu, tedy o konotaci (Barthes, 1977: 17-20). Díky ní je fotografie vždy promluvou a tedy i mýtem. A jako zakódovaná může také novinářská fotografie (stejně jako ta reklamní a vlastně každá jiná⁷) být interpretována různě. Na první pohled je však veškerá konstruovanost sdělení zastřena, protože fotografická forma ve srovnání s jiným zobrazením reality utiňuje imaginaci⁸; spojujeme si ji s čistým vědomím pozorovatele (Barthes, 2004: 57). Toto lze porovnat s McLuhanovým pojmem horkého média, které vyžaduje ze strany diváka jen velmi nízkou míru participace, protože je to médium datově nasycené. Máme tedy pocit, že jsme sami svědky událostí, co se odehrály a které nám fotografie zpřítomňuje. A jakých že událostí? To je významově dourčeno konotačními procedurami, mezi něž Barthes řadí mj. pózu, layout, esteticismus či (a na to se zde nyní zaměříme) text, doprovázející fotografii. Barthes (1977: 25-26) tvrdí, že dříve sloužil obrazový doprovod (ilustrace) tomu, aby činil text jasnějším, dnes se však vztah obrátil a slova strukturálně parazitují na obrazu, patetizují ho a racionalizují. Text naplňuje a zatěžuje obraz kulturou a morálkou (tamtéž). U novinářské fotografie je alespoň minimální doprovodný text v podobě popisku, případně celého článku, standardem. Tato dvě, strukturálně odlišná, sdělení jsou tak nutně v interakci. Čím blíže je dle Barthese

⁷ Jediná fotografie, kterou lze považovat za čistě denotativní, je fotografie traumatická, tj. ta, o níž není, co říci, protože blokuje významy; šok je insignifikantní, bez vztahu k hodnotám a vědění (Barthes, 1977: 30-31). Podobně napsal již Walter Benjamin (2004: 19), že fotografiemi „způsobený šok zastavuje asociační mechanismus pozorovatele,“ a právě v tom spočívá dojem autenticity fotografie.

⁸ Barthes (2004: 57) toto podporuje poznámkou, že jen málo psychotestů využívá médium fotografie, hojnější je užití kreseb, které nechávají více prostoru.

(1977: 26-27) text fotografickému obrazu, tím méně ho zdánlivě konotuje, jako by sdílel jeho autenticitu; někdy nám nicméně text dává k dispozici zcela nové signifikanty, které pak zpětně promítáme do obrazu, a člověku přijde, jako by v něm byly denotované již od začátku. Vnější původ tohoto přiřknutého výrazu tedy nereflektujeme. Obecně lze říci, že, stejně jako doprovodný text, i samotná fotografie (ostatně stejně jako jiné znakové systémy, např. móda) u Barthesa tedy v posledku v naší zkušenosti není čistě vnímána, ale je čtena; konzumujeme ji jako tradiční sklad znaků, kdy se předpokládá určité obecné kulturní vědění (Barthes, 2004: 53). A tak „transformuje nekulturnost mechanického umění na tu nejsociálnější instituci.“ (Barthes, 1977: 31)

Na tomto místě je nutné jen stručně podotknout, že právě toto „čtení“ obrazů v rámci Barthesova raného pojetí je předmětem časté kritiky. Zpochybňován je především přístup k obrazu jako k lingvistickému kódu. Ten podle mnohých autorů nereflektuje mnohoznačnost obrazu, absenci jazykové syntaxe a další rysy příznačné pro interpretaci obrazových sdělení (Fišerová, 2011: 21-22). Jinými slovy, pokud bychom chtěli obrazy číst stejně jako lineární text, nutíme jim principy systému, kterým zkrátka nejsou a na který je nelze redukovat. Také výše zmíněný Mitchell upozorňoval na úskalí přístupu, kdy obrazy podrobujeme „jazykovému“ čtení, a říká, „že ‘vizuální zkušenost’ či ‘vizuální gramotnost’ nemusejí být plně vysvětlitelné v rámci modelu textuality.“ (Mitchell, 1994: 16) Z českých teoretiků se Barthesovým úvahám pak věnoval mj. Češka v knize *Zotročený mýtus* (2010), kde upozorňuje především na sugestivnost jeho rétoriky a podléhání vlastním mytologickým principům vzhledem k tomu, že čtenářům vnucuje již určitý způsob čtení.

Abychom však Barthesovi nekřivdili, je nutno podotknout, že se jeho teorie vyvíjely, a v 80. letech relativně striktní systematickosti pojetí fotografie, příznačnou pro jeho ranou, „mytologickou“ tvorbu, překračuje. Ve *Světlé komoře* se Barthes do jisté míry odklání od strukturalismu a vydává se za hranice objektivizující vědy, kdy tematizuje individuální pohled na fotografii, čímž více otevírá brány interpretaci. Dostává zde prostor i čistě subjektivní stránka pohledu na fotografii.⁹ Barthes (1994: 12-13) popisuje, že je zmítán dvěma přístupy, expresivním a kritickým, přičemž u kritického, jemuž odpovídají vědecké diskurzy sociologie, sémiologie a psychoanalýzy, se

⁹ Barthes, jakožto jeden z největších představitelů strukturalismu, *Světlou komoru* věnoval fenomenologii a existencialistovi Sartrovi a jeho *Imaginárnu*. Již to nám tedy může být vodítkem, jakým směrem se Barthesovo myšlení vydalo. Sám toto také reflektuje (Barthes, 1994: 22-23): „Fenomenologie mi tedy při tomto zkoumání dala něco ze svého projektu i svého jazyka,“ a podstatu fotografie se pak vydává hledat i k pocitům, tedy k tomu, kde ho fotografie zraňuje.

pozastavuje nad tím, jak jsou tyto systémy silně reduktivní. Nereflektují totiž vnitřní pohnutí („bodnutí“), které mu některé fotografie způsobují. Snímek dle Barthes (tamtéž) spojuje vztahování (či emoce) trojího typu: konání, trpění a dívání, a tedy hledisko fotografa (*operátora*), diváka (*spectatora*) a objektu fotografování (*spectra*).

Značnou část stati pak věnuje právě stránce *spectatora*, přičemž zde definuje dvě modalidy, které doprovázejí každé čtení fotografie. Nazývá je studium a punctum. Říká: „Pak ovšem bylo třeba, abych mluvil dvěma hlasy současně: hlasem banality (říkat to, co všichni vidí a vědí) a hlasem jedinečnosti (zaplnit tuto banalitu vším zápallem oné emoce, která patří pouze mně).“ (Barthes, 1994: 69). Hlasem banality se zde míní právě studium. Jedná se o způsob četby, který si klade nárok na vědecky objektivní analýzu. Tento odosobněný přístup se věnuje kulturní rovině fotografie, tedy významům, na kterých se lze shodnout (právě proto to všichni vidíme a víme). Studium patří kultuře a ta je „smlouvou mezi tvůrci a konzumenty“ (Barthes, 1994: 29), tato sdělení jsou tedy nutně kódovaná.

Druhou stranou mince fotografie je punctum. V protikladu ke společné, kulturní povaze studia je punctum osobního, subjektivního rázu. Není kódované, ale naopak bezprostřední (Barthes, 1994: 52); je jím jisté pohnutí či přitažlivost, kterou v nás snímek vyvolá, čím nás zraní (Barthes, 1994: 21). My sami se stáváme měřítkem, a proto zde dochází k jedinečnosti vnímání. V každém z nás fotografie vyvolá něco jiného. Někoho nechává chladným, jiného zasáhne. Každý se můžeme zaměřit na jiný detail, který právě pro nás nabývá na určitém významu. V tomto je punctum vysoce nepřenositelné a je tak protipólem studia, které naopak v celospolečenské dohodě spočívá. „Absolutní subjektivita je dosaženo pouze v určitém stavu, v úsilí ticha (zavřít oči znamená nechat tiše mluvit obrazy). Snímek mě přitahuje, pokud jej vymaním z obvyklého žvástu: „technika“, „realita“, „reportáž“, „umění“, atd.: neříkat nic, zavřít oči, ať jen detail vstoupí do afektivního vědomí.“ (Barthes, 1994: 49)

Barthes několik poznámek ve *Světlé komoře* věnuje i přímo reportážní fotografii. Ačkoli bychom mohli namítat, že některé snímky jsou silně emotivní a zasahují nás napříč společností, toto Barthes odmítá, respektive to nepovažuje za záležitost puncta. Reportážní fotografie v první řadě odkazují k nějaké události. Mohou s sebou přinést šok, nedokážou však zraňovat ve smyslu puncta (Barthes, 1994: 40). Emoce, které v nás mohou vyvolat, jsou jen zprostředkovaným afektem, vycházejícím z politické a morální kultury; jsou drezurou a naše účast na nich je kulturní povahy (je konotací), a tudíž předmětem studia (Barthes, 1994: 27-28). Fotografiím jsou mytologicky připisovány

funkce informovat, reprezentovat, zvýznamňovat či překvapovat a my jako diváci pak tyto funkce rozpoznáváme, čímž se k nim vztahujeme v modalitě studia (Barthes, 1994: 29). Studium je tedy z mé strany zkoumáním, punctum však vnímáním, u nějž není žádná analýza na místě (Barthes, 1994: 40-41).¹⁰

Vidíme tedy, že se Barthes odpoutal od striktně analytického pohledu na fotografii se třemi rovinami sdělení a posunul se k vnímání v její plnosti (ačkoli často vyvolaného detailem), které dává divákovi mnohem aktivnější roli v připsování, nejen dešifrování, významů. Stále se nicméně zcela neoprostil od onoho kritizovaného „čtení“ obrazového materiálu. A specifická, a tedy definující atribut, tohoto média nadále spatřuje v čistém vztahu k referentu, od nějž se neliší (Barthes, 1994: 10). „Fotografickým „referentem“ míním nikoli *fakultativně* reálnou věc, k níž odkazuje obraz nebo znak, nýbrž věc reálnou *nutně*, tu, jež stála před objektivem a bez níž by nebylo snímku. (...) Na rozdíl od těchto imitací (malby a mluvy, pozn. aut.) nemohu v případě Fotografie nikdy popřít, že *tato věc tu byla*. Spojuje se zde tedy dvojí klad: skutečnosti a minulosti.“ (Barthes, 1994: 69, kurzíva v originále). Toto podporuje pohlížení na fotografii jako na jakési transparentní médium, které jen analogicky dává vidět to, co kdysi v určitém momentu bylo, tedy dává důraz především na její ikonický a indexikální charakter. Zdá se nám, že tím, jak striktně Barthes definuje rovinu denotace a kolik prostoru jí v esejích věnuje, sám jako by napomáhal zneviditelnění roviny konotace a jejích praktik, a tedy vlastně sám paradoxně napomáhá naturalizaci historického. Uvádí, že fotograf svým přístupem sice ovlivní úhel či perspektivu, ale nemůžeme při pohledu na fotografii popřít, že „toto“ tu bylo. Konotační procedury pro něj nejsou v přísném slova smyslu součástí fotografické struktury (Barthes, 1977: 20), čímž však nedoceňuje moc různých prostředků blíže významově určit právě, co je ono „toto“, které tu bylo.

1.2.2 Vilém Flusser: Fotografie jako technický obraz

Stejně jako pro Barthes je fenomén fotografie antropologickou revolucí (viz výše), obdobný význam přikládá tomuto médiu další teoretik, Vilém Flusser, podle něhož se též nacházíme v době, kdy kultura mění významným způsobem svou strukturu. Ústředním myšlenkovým tématem Flusserova díla jsou média a lidská komunikace, jejíž teorii,

¹⁰ Není asi nutné podotýkat, že v této práci se zabýváme fotografií spíše z pohledu studia, vzhledem k tomu, že předmětem jsou celospolečensky sdílené významy fotografií a nikoli subjektivní pohnutky jednotlivců.

tj. komunikologii, představuje ve stejnojmenné knize (*Kommunikologie*, 1994). Zde nastiňuje základní komunikační struktury. Kromě různých sémantických a syntaktických hledisek mají váhu i nosiče, tedy média, kdy vynález fotografie je pro něj stejně důležitým milníkem jako vznik jazyka. Velkou roli u něj hraje kontrast mezi tradičními obrazy a těmi technickými, tj. vytvořenými pomocí nějakého aparátu, mezi něž patří kromě fotografie také televize, film či videa. Toto rozvíjí mj. v esejích *Za filosofii fotografie* (*Für eine philosophie der Fotografie*, 1983) a *Do universa technických obrazů* (*Ins Universum der technischen Bilder*, 1985),¹¹ které budou zdrojem následujících řádků.

Flusser (2001: 11-12) uvádí, že lineární texty měly převahu jen asi 4000 let, před nimi kralovaly obrazy více než 40 000 let a s dnešním návratem obrazových sdělení bychom mohli mít pocit, že se opět navracíme ke starým médiím. Toto však Flusser vzápětí odmítá s tím, že tradiční a technické obrazy nelze ztotožňovat, a na pěti stupních kulturního vývoje Flusser (2001: 12-16) ilustruje posun od konkrétního ke stále větší míře abstrakce. Začínáme u člověka, který prostředí nejdříve konkrétně prožívá, následně začíná uchopovat okolí a manipulovat s ním pomocí předmětů, začíná tedy jednat. Poté přicházejí tradiční obrazy (např. jeskynní malby), které jsou prvními prostředníky, redukující čtyřrozměrný svět kolem nás na dvourozměrnou plochu (imaginární oblast), pomocí nichž svět uchopujeme a jsou již vyjádřením určitého názoru či dojmu. Oproti žitému světu ztrácíme u obrazů dvě dimenze, hloubku a čas, a tyto bývají nahrazovány různými představami. Jak je zakódujeme a dekodujeme, pak má významný vliv na to, jak zpracováváme vizuální informace z našeho okolí. Dříve, než ruce jednájí, se začínají oči dívat, analyzovat situaci včetně okolností a zaznamenávat ji. Obrazy jsou „schopností zakódovat jevy do dvojdimenzionálních symbolů a tyto symboly číst“ (Flusser, 1994: 11). Zprostředkovávají člověku jeho okolí, orientujeme se podle nich ve světě a jejich význam je pro Flussera magický (tedy lze říci cyklický, nikoli lineární). Čtvrtým stadiem je vznik písma, tedy textů, s nimiž přicházíme o další dimenzi, vstupujeme do linearitu, a dále se vzdalujeme od konkrétního prožívání světa. Lineární texty jsou doprovázeny naopak historickým (nikoli magickým) vědomím a vyprávěním. Je to přechod od mýtu k logu, jak by řekli jiní filozofové. Představy jsou nahrazovány a vyjasňovány pojmy; obrazy jsou vysvětlovány texty (Flusser, 1994: 14). Tyto pak promítáme do světa. Stávají se nicméně stále nepředstavitelnějšími, především ve vědeckém diskurzu, a také zde vzniká prostor pro pochyby a nedůvěru, jelikož je to pořád člověk, kdo je píše.

¹¹ Datovány jsou zde publikace v německém jazyce tak, jak vyšly v edicích od nakladatelství European Photography a Bollmann. Práce však nadále čerpá z českých překladů.

S těmito potížemi se lidé potýkali v 19. století. Posledním krokem vývoje tak Flusser nazývá kulturní revoluci, která v této době nastala v podobě vynálezu technických obrazů. Začalo tedy období aparátů, kalkulace a komputace (Flusser, 2001: 13). Svět se rozpadá na jednotlivé částice a bodové prvky, a je tak člověku s jeho omezenými smysly primárně nepřístupný, dokud není sestaven na pochopitelné, ale vlastně jen zdánlivé a fiktivní plochy. Až pomocí nich je pro nás okolí opět představitelné. Mezi objekt a subjekt musí vstoupit aparát. A jako všechna předchozí stadia i toto staví na svém předchůdci. „Tradiční obrazy jsou názory předmětů, technické obrazy jsou komputacemi pojmů.“ (Flusser, 2001: 16) Technické obrazy tedy vycházejí z textů, které vycházejí z tradičních obrazů, které vycházejí z předmětů jakožto konkrétních forem uchopování. S technickými obrazy nicméně ztrácíme další dimenzi a ponořujeme se do post-historické (ve smyslu post-textové) nulrozměrnosti (Flusser, 2001: 11). Flusser tedy boří linearitu Barthesova čtení a ovlivněn modely kvantové fyziky představuje bodovou, atomární strukturu technických obrazů. Píše (Flusser, 1994: 46), že struktura fotografického gesta je kvantová a závisí na bodovém váhání a bodovém rozhodování. I technické obrazy jsou pro něj však magické, nicméně asi není třeba podotýkat, že v jiném slova smyslu než ty tradiční. Tato magie je programovaná; „technické obrazy do sebe vstřebávají celé dějiny a vytvářejí věčný (a věčně reprodukovatelný – pozn. aut.) kolotoč společenské paměti.“ (Flusser, 1994: 22-23)

Flusser však vyjadřuje obavu z analfabetismu a neschopnosti technické obrazy správně dešifrovat, a to hlavně fotografii, na níž nahlížíme velmi nekriticky a k dekodování se vůbec neuchylujeme pod domněním, že se o kód nejedná. V dějinách světa dominovaly texty a dnes v době post-historické tuto roli přebraly obrazy (Flusser, 1994: 67). Představa, že jsou díky aparátu jako prostředníku objektivní, je však mylná. Máme pocit, že když se na ně díváme, máme možnost shlédnout svět „tam venku“, což je podporováno kauzálním, a tedy historickým (textovým), uvažováním o procesu fotografování: světlo se odráží od objektů a dopadá na citlivý film (Flusser, 1994: 17). Fotografie jsou proto námi považovány za okna do světa, navzdory tomu, že si uvědomujeme, že jsou vedeny ze specifických úhlů či že jsou pouhým výsekem. Skutečný však není význam (referent) fotografie, jako tomu bylo u Barthesa výše, ale jen to, co význam má, tedy fotografie sama (Flusser, 1994: 43). „Svět značený technickými obrazy se zdá být jejich příčinou a ony samy posledním článkem kauzálního řetězce, který je bez přerušení spojuje s jejich významem. (...) Co je na nich vidět, zdánlivě tedy nejsou symboly, které by se musely dešifrovat, ale symptomy světa, jejichž

prostřednictvím je možné svět, byť i nepřímou, shlédnout.“ (Flusser: 1994: 17-18) Na rozdíl od tradičních obrazů u fotografie tedy nereflektujeme její kódovanost a svěřujeme jí vysokou míru důvěry. To je přístup tzv. naivního, tedy nekritického, diváka,¹² jenž si neuvědomuje, že technické obrazy neznamenaají svět, ale znamenají texty, a tedy pojmy. Naivní fotografování bez pojetí není možné zrealizovat právě proto, že fotografie je obrazem pojmů, staví na nich a překóduje je, což dle Flussera (1994: 42-49) nejlépe odhalují černobílé fotografie. Právě ony, patrnějším způsobem než jejich barevní kolegové, odhalují svůj původ v teorii optiky a odkazují nikoli ke skutečnému světu, jako by byly jeho objektivním záznamem, ale ke světu pojmů a diskurzů (tamtéž).¹³

Na výše uvedeném vývoji vidíme, že pro Flussera je vztah fotografie a světa ještě větší abstrakcí, než jak tomu je u písma či tradičních obrazů. Kvůli demokratizaci a zevšednění fotografie i preferenci zobrazování pomocí fotografie před texty, aniž bychom se však odnaučili naivního pohledu na ni jako okno do světa, se Flusser obává analfabetismu,¹⁴ tj. neznalosti textového a pojmového chápání, ačkoli jsou právě na jeho základu technické obrazy stavěny. Tento klam reality a objektivitu má důsledek v tom, že dnes již nejde o vlastnictví konkrétního nosiče (tuto prestiž vzácnosti známe u tradičních obrazů), ale o zakódovanou informaci. Mocný dnes není vlastník fotografie, ale programátor informace, kterou fotografie nese na svém povrchu (Flusser, 1994: 52).

Nakonec je určitě na místě podotknout, že Flussera bychom neměli považovat za technopesimistu. Až díky technickým obrazům, které v hlavě skládáme dohromady z jednotlivých dílků, podle něj (Flusser, 2001: 76) víme, co znamená „představovat si“, a až nyní můžeme mluvit o fantazii, a měnit tak diskurzivní schéma na dialogické. Abychom zde v rychlosti vysvětlili různost schémat, vypůjčíme si citaci z dalšího Flusserova díla, z *Moci obrazu*. „Při dialogu jsou dostupné informace syntetizovány do informace nové (...); při diskurzu jsou informace získány v dialogu šířeny (distribuovány).“ (Flusser, 1996: 246) Samotná fotografie však přispívá spíše k diskurzivnímu režimu, kdy jsou vzhledem k její snadné reprodukovatelnosti¹⁵

¹² Toto lze srovnat s Ecoovým pojetím sémantického a sémiotického čtenáře, kdy první je naivní a nechává se vést prvoplánovými významy, druhý je pak kritický a reflektuje konstruovanost a užité strategie textů (Eco, 2004).

¹³ Fotograf musí aparát v rámci jeho možností vždy nějak nastavit a toto je pojmové gesto; když chce udělat vědeckou, politickou či uměleckou fotografii, musí mít pojmy věda, politika a umění (Flusser, 1994: 42).

¹⁴ Podobnou myšlenku vyslovil již Walter Benjamin (2004: 19): „Říká se, že analfabetem budoucnosti nebude ten, kdo neumí číst a psát, nýbrž ten, kdo nerozumí fotografii.“ Flusser by mohl dodat, a že tudíž nerozumí tomu, že fotografie právě na čtení a pojmech spočívá.

¹⁵ U Flussera se však nesetkáváme s kritikou reprodukce a tím ztráty určité esence, jakou nacházíme u Benjamina (2009), kdy díla technicky reprodukována ztrácí auru, kterou měla díla umělecká.

a možnosti distribuce informací, jejichž význam mnozí hledají ve světě jako takovém, masově šířeny.¹⁶ V kritickém pohledu na fotografii, kdy si uvědomíme naši programovanost a omezenost aparátem, začneme takřikajíc hrát proti němu a podrobíme ho lidskému záměru, pak ale Flusser (1994: 87-89) spatřuje prostor pro svobodu v dnešní post-historické době.

1.2.3 Teorie fotografie: Od mýtu o fotografické pravdě ke krizi reality?

Dva výše probíraní autoři a jejich koncepce naznačují, jakým směrem se obecně vydává přemýšlení o fotografii jako médiu. V následující pasáži se pokusíme o zdůraznění styčných bodů těchto úvah, kdy budou Barthes a Flusser ještě stručně doplněni o myšlenky jiných filozofů fotografie a o historické zakotvení. Neopomineme ale ani to, v čem se někteří autoři rozcházejí.

Jak jsme viděli, pro Barthesa, Flussera, ale i pro mnohé další teoretiky i laickou veřejnost zaujímá fotografie výsadní místo mezi způsoby reprezentace vzhledem k jejímu (zdánlivě) výsostně blízkému vztahu k realitě. Častým bývá její srovnání s obrazy (či malířstvím) pro zdůraznění této blízkosti. Původně jako by fotografie pokračovala v estetickém programu klasického malířství a završila ho. Evropská fotografie se držela po vzoru umění pojmů malebnosti, důležitosti (ve smyslu bohatství a slávy) a krásy (Sontagová, 2002: 62), svou realističností však program malířství dotahovala k dokonalosti. Žádná fotografie krajiny nemůže být z hlediska přesnosti předčena sebelepší a sebepovedenější krajinomalbou navzdory tomu, že v renesanci byla vynalezena perspektiva, která obraz činila věrnějším světu (Foret, 2008: 37). Naše přání s přesností zachytit okolí a zachovat ho pro oči našich následovníků bylo vyslyšeno. Vynálezem fotografie se dovršila naše snaha „zadržet obrazy v *camera obscura*, jež byla známá už od Leonarda.“ (Benjamin, 2004: 9) V počátcích zavedení tohoto média jsme se často setkávali s portréty, což lze považovat za další štafetu, kterou fotografie od malby převzala, a to převážně v rámci kultu památky na milované (Benjamin, 2009: 308). Fotografie se komercializovala a mnoho lidí si chtělo uchovat vzpomínku na svou rodinu v podobě miniportrétů. U této příležitosti také již v 19. století narážíme na první známky retuše, což Benjamin (2004: 13) nazývá obdobím prudkého úpadku vkusu.

¹⁶ I s fotografií lze však nakládat dialogicky, například když přikreslíme knír na plakát, a změním tak původně distribuovanou informaci (Flusser, 1994: 56).

Navzdory tomu, že jsou malířství i fotografie oba mimetické prostředky, fotografie se zdá mít neutrálnější či nevinnější vztah k realitě (Sontagová, 2002: 12). U malovaného obrazu je vždy již poznat jeho angažovanost. Krajina či nějaký model mohou platit za vzor nebo inspiraci, ale vždy je jasné, že lidská ruka (v roli extenze lidského vnímání) má největší podíl na tom, jak výsledný obraz vypadá. Již Magritte nás na tuto nerovnost mezi světem a obrazem se svým znázorněním dýmky, které není dýmkou jako takovou, upozorňuje (*Zrádnost obrazů*, 1928-9). Obraz je vždy tlumočnickem, který tahy štětce překládá svět do svého vlastního jazyka pod vahou specifického pohledu a úmyslu jeho autora; oproti tomu fotografie jako by vlastní jazyk postrádala a toto překládání, s nímž je nutně spojena určitá transformace, jako by zde chybělo (Berger, 2004: 65). Svět kolem nás byl vždy interpretován pomocí obrazů, nicméně nyní s příchodem fotografie začala být skutečnost chápána jako obraz samotný (Sontagová, 2002: 137). Fotografie platila za dvourozměrnou kopii světa, která se nijak neangažuje. Není tedy divu, že toto „nezištné“ médium byla na vzestupu v době, kdy na popularitě stoupal pozitivismus. Siegfried Kracauer (2004: 28-29) píše: „Pozitivismus upouštěl od metafyzických úvah ve prospěch vědeckého přístupu, a proto byl v dokonalé shodě s probíhajícími procesy industrializace. (...) Pozitivistická mentalita usilovala o věrné, zcela neosobní podání skutečnosti. (...) Důležitá byla nepředpojatá objektivita v zobrazování viditelného světa.“¹⁷ Fotografie navíc svůj objektivní charakter podpořila tím, že subjektivitu lidského pohledu, v němž přichází jeden vjem za druhým a nejsme s to pochytit některé procesy či detaily, překonávala a umožňovala nám vidět dosud nevidané. Muybridgeova sekvence *Běžící kuň v pohybu* (1872), která odhaluje veškerou „neladnost“ tohoto běhu, a jiné studie nám odkrývaly i to, co je běžně pro člověka nepostřehnutelné. Fotografie tak otevřela určitý prostor (s Benjaminem (2004: 11) můžeme mluvit o prostoru optického nevědomí), kdy pro nás udržovala a uchovávala jinak natolik pomíjivé okamžiky.

Fotografie byla vnímána jako revoluční krok k záznamu reality. Samozřejmě bylo reflektováno, že člověk je ten, který zvolil, co bude vyfotografováno, ale jako kdyby jeho jediná funkce spočívala ve stisknutí spoušti. Fotograf byl nahlížen jako nezávislý pozorovatel, řečeno se Sontagovou (2002: 83): „jako písař, nikoli básník“. A tak se fotografie postupně stala prostředkem pro podávání důkazů o stavu věcí, ať již vědeckých či soudních. Fotografické svědectví platilo za nezpochybnitelné potvrzení toho, že se daná věc stala, a fotografie byly vnímány jako nesporné autentické dokumenty (Kracauer,

¹⁷ Sontagová (2002: 74) upozorňuje, že i Benjamin měl požadavek neviditelnosti, kdy přišel s projektem, jímž mělo být dílo literární kritiky, co by sestávalo pouze z citací.

2004: 42), jako bychom vše viděli na vlastní oči. Dodnes se ostatně používají slovní spojení jako v angličtině například „a picture is worth a thousand words“ či „seeing is believing“¹⁸ a v modernějším slangu (navzdory většinou humornému kontextu) dokonce „pics or it didn't happen“, které dokládají víru vloženou ve fotografie a jejich vztah k realitě. Dozvědět se o něčem z doslechu stavíme do zásadního protikladu k tomu, když to vidíme na vlastní oči. A právě u fotografie máme pocit, že k našemu vlastnímu očitému svědectví dochází. Sontagová (2002: 82) dokonce cituje Zolu, který uchvácen médiem fotografie pronesl: „Nemůžete tvrdit, že jste něco skutečně viděli, pokud jste to nevyfotografovali.“

Také Bazin (2004: 23) se ke vztahu fotografie a její možnosti zachytit svět vyjádřil ve prospěch snímků: „Původnost fotografie ve vztahu k malířství tkví v její zásadní objektivitě. A tak se plným právem právě skupině čoček, jež tvoří fotografické oko nahrazující lidský zrak, říká 'objektiv'. (...) Poprvé se utváří obraz vnějšího světa automaticky bez tvůrčího zásahu člověka, v duchu přísného determinismu. (...) Fotografie má schopnost přenášet realitu z věci na její reprodukci.“ I fotografie se však začala jako médium vyvíjet a tvůrčí snaha člověka, která ani doteď nechyběla, se v plnosti projevila s různými experimentálními snímky. Také fotografie se snažila vztáhnout ke svým základům, tak jako umění v rámci avantgardních hnutí. Tato „umělecká“ fotografie je však dle Sekuly (2004: 86-88) stále stavěna na opačný významový pól „důkazní“ fotografie a vznikají zde tak binární opozice na jedné straně fotografie jako výrazu s afektivní hodnotou v rámci teorie imaginace, stavěné proti fotografii jako reportáži s hodnotou informativní v rámci teorie empirické pravdy na straně druhé.¹⁹

Představa celkové neutrality fotografického obrazu, kdy je jedinou lidskou rolí stisknout spoušť, byla nicméně již překonána. Nejen Barthes, ale i například Sontagová tak na fotografii pohlížejí ve dvojitěm ohledu. Barthes mluví o rovině denotace a konotace, jak jsme vysvětlili výše, kdy je realita tak, jak k ní fotografie odkazuje, nedosažitelná, vzhledem k jejímu znakovému uchopení a tudíž našemu výkladu. Podobně Sontagová (2002: 83; 138) upozorňuje na to, že lidé začali vnímat fotografování jako určitý úkon a uvědomili si, že fotografie je nejen otiskem reality, ale zároveň její interpretací. Toto

¹⁸ Mirzoeff (1998: 3) dokonce svou knihu *The Visual Culture Reader* (tedy *Čítanka vizuální kultury*) uvádí slovy: „Seeing is a great deal more than believing these days.“

¹⁹ Existují velké debaty na téma, zda je vůbec možné fotografii považovat za umění a stavět ji tak na roveň jiných uměleckých prostředků (srov. Berger, 2004). Do tohoto tématu zde nicméně nebudeme zabředávat vzhledem k tomu, že autorka práce je toho názoru, že i reportážní fotografie jsou výrazem, pracují s imaginací a mají afektivní hodnotu, ačkoli se může zdát, že méně očividně.

v podstatě odpovídá Barthesovým kategoriím, kdy otisk je denotací a interpretace konotací. Panuje již tedy představa, že věci a události dostávají v podobě fotografií nové použití a nové významy (Sontagová, 2002: 156). To, že fotografie je zbavena veškerého kulturního zásahu, pro nás tedy již neplatí a bere se na vědomí, že fotograf hraje určitou aktivní (a snad i angažovanou) roli a že fotografie nám bezprostředně nepřístupnější skutečnost jako takovou, ale jsou prostředkem ke sdělování, stejně jako jiná média, a z naší strany tudíž dochází k dekodování tohoto sdělení. Nicméně stále jsme se zde neoprostili od fotografie jako „nekódovaného“ či netransformujícího média, alespoň v jedné její rovině.²⁰ Až Flusser pak vlastně přichází s myšlenkou, že fotografie (i jiné technické obrazy) nejsou ani z žádné čistě denotující stránky neutrální. Fotoaparáty byly vynalezeny na základě našeho uvažování o světě a našich pojmu vědy a techniky. I fotografie pak staví na našem pojmosloví a nejsou tedy v *žádném* smyslu nekulturní, i když odhlédneme od představ, které si k určitým významům vážeme, tedy od konotace. Když Barthes analyzoval reklamu na těstoviny Panzani, mluvil o tom, že ačkoli si s tímto výjevem něco spojujeme (asociuje nám příchod domů po nákupu, italskost a hojnost, my jsme jej naaranžovali do podoby zátiší, aby to celé vypadalo pro naše západní oko esteticky apod.), přesto se však na rovině čisté denotace setkáváme s tím, že jsme s to určit, že byla vyfotografována, a proto *byla zde*, síťovka s cibulí, paprikou, rajčaty, žampiony, sýrem, omáčkou a těstovinami. Flusser by však namítal, že ani toto přesto nelze brát jako sdělení bez kódu. V souladu s jeho teorií lze říct, že i tomuto „denotativnímu“ sdělení rozumíme pouze proto, že si v našich myslích spojíme určitým navyklým způsobem dohromady jednotlivé bodové vjemy, nazveme je dle našich pojmu pramenících z teorie optiky zelenými, červenými a bílými, oddělíme od sebe jednotlivé tvary, rozpoznáme jednotlivé položky apod. A že tedy tato pro Barthes antropologická, kódu prostá vlastnost je naopak nutně kulturní, a proto nutně kódovaná.²¹ Až Flusserův přístup k fotografii je tedy opravdu v přísném slova smyslu sociálně konstruktivistický či relativistický. Také Berger (2004: 65) v podobném duchu píše, že „každá fotografie je ve skutečnosti prostředkem k prověření, potvrzení a konstruování celkového náhledu na realitu.“ Ať už jsme zastánci realistického či relativistického pohledu, fotografie je dnes každopádně teoretiky považována za prostředek angažovaného či tendenčního výkladu událostí. Debata o tom, jak umí fotografie směřovat naše vizuální vnímání

²⁰ Zde je nutno podotknout, že většina autorů zde citovaných se vztahovala k fotografii v její klasické podobě, tedy s filmem, nikoli digitalizované verzi tohoto média.

²¹ S takto formulovaným vnímáním na rovině rekognice bude dále pracováno v metodologické části této práce.

či interpretaci, v akademickém diskurzu rozhodně nechybí. Sekula (2004: 68) upozorňuje na to, že fotografická gramotnost je znalost, které se člověk musí naučit. Existují i antropologické experimenty u kmenů, kde se fotografické zobrazení setkalo se zásadním nepochopením. Podobně Sontagová (2002: 9) mluví o tom, že nás fotografie učí novému vizuálnímu kódu, kdy „jsou gramatikou, a co je důležitější, i etikou vidění.“²² Implicitně již tedy vyhodnocujeme fotografie v rámci kódu, jemuž jsme byli naučeni, a obraz tím od nás získává význam.

Oproti kresbě či mluvenému slovu se ještě v obecném přijímání však stále těší výsostnému postavení. Nedůvěra, která se pojí s mluveným či psaným slovem nebo výtvarným zobrazením určité události, se navzdory tomu, že si uvědomujeme aktivnější roli fotografa (a tím zde nemíníme vyloženě prohršky vůči fotografické etice, o níž bude řeč v kap. 2.3) i nás jakožto interpretů, do jisté míry vytrácí. Newhall (cit. dle Kracauer, 2004: 42) to formuluje tak, že my víme, že subjekty „lze zkreslovat, deformovat, falšovat (...), toto vědomí však přesto nemůže otrástit naši niternou vírou v pravdivost fotografického záznamu.“ Právě díky tomu Benjamin, Barthes, Sontagová, Flusser, ale i mnozí další teoretici považují fotografii za ideální nástroj ideologie,²³ kdy, flusserovsky řečeno, distribuují již nabyté významy. Zhotovování fotografií a jejich šíření můžeme tedy považovat za vysoce diskurzivní²⁴ praktiku. „K tomuto uznání úlohy obrazu přistupuje rozpoznání jeho schopností stát se nositelem funkcí, které se odjakživa připisovali rétorickému používání jazyka. Obraz, který vstoupil do zorného pole současných zkoumání, už dávno není poslušným reprezentantem předem dané skutečnosti: má v sobě všechny předpoklady vstoupit do hry zájmů, mocenských nebo přímo politických strategií a taktik.“ (Marcelli, 2011: 10-11)

Diskurzivní praktiky obrazového materiálu jsou navíc podporovány i textem, a právě této dynamice budeme věnovat posledních několik poznámek. Mitchell (kap. 1.1) říká, že s obrazem ani textem se ve skutečnosti neseťkáme v „čisté“ podobě. U mediálních produktů se většinou doprovázejí tak jako tak. Lingvistická sdělení jsou

²² Úvahy o etice vidění dále rozvíjí Butlerová například v knize *Rámce války: životy za které netruchlíme* (*Frames of War: When Is Life Grievable?*, 2009), kdy poukazuje na diskurzivní aspekty fotografického materiálu podporující sociální a politické mocenské praktiky (2013: 10). Toto ilustruje na příkladech z Abú Ghajbu či Guantánama, kdy je s vězni (tedy protivníky amerického vojenského personálu, a tím pádem i protivníky Američanů či Západu) zacházeno potupujícím, nehumánním způsobem, nicméně toto, stručně řečeno, nevyvolává v západním publiku adekvátní odpor a jejich mučení či smrt ani truchlení hodný pocit.

²³ Navzdory rozdílu mezi autory, kdy například Benjamin ovlivněn marxismem o ideologii mluví v užším slova smyslu, zde míníme obecně soubor postojů, názorů, představ a hodnot, tedy určitý výklad světa, který zpravidla odpovídá zájmům společnosti či určité skupiny v ní a podporuje je (Jiráček, Köpplová, 2015: 30).

²⁴ Asi nelze mluvit o diskurzu a nezmínit Michela Foucaulta, který jej v *Archeologii vědění* definoval jako nikoli soubor znaků, ale „soubor praktik, které systematicky vytvářejí objekty, o nichž mluví“ (2002: 78).

fotografiím častým partnerem, ať již máme na mysli popisek na zadní straně rodinné fotografie, grafickou součást plakátu, titulek, článek či zkratka naše pronesení, že na snímku je x a y. Barthes o vztahu textu s fotografickým obrazem píše, že text je parazitujícím systémem, který vede identifikaci i interpretaci a má v rámci ideologie dispečerskou funkci, kdy navádí k předem zvolenému smyslu (Barthes, 1977: 156). Může směřovat naši pozornost k některým aspektům fotografie a jiné opomíjet, čímž nás naviguje s cílem dojít určitému sdělení. Významově text tedy ukotvuje fotografie a může do nich vnášet i to, co tam původně nebylo (viz kap. 1.2.1). Podobně dle Sontagové (cit. dle Butlerová, 2013: 64) jsou fotografie o sobě jako otisky narativně nesoudržné, což je pro pochopení sdělení však nezbytné, a toto právě nacházíme u popisku či nějaké psané analýzy. Zde vzniká prostor pro tendenční interpretaci v rámci určitého diskurzu. Butlerová (2013: 65) však upozorňuje, že i samotná fotografie je již „strukturující scénou interpretace“, a směřuje tak již určitý výklad a vytváří rámce pro interpretaci. Také pro Flussera (1994: 67-8) nese fotografie význam sama o sobě, kdy si jej prvky dávají a získávají jej od sebe navzájem. Nicméně uznává i to, že například v novinách se nikdy nedíváme jen na fotografii, ale přečteme si i článek či minimálně popisek, který je vodítkem k tomu, jak fotografii číst. Říká (tamtéž): „Tím, že je text podřízen obrazu, konformuje naše chápání obrazu s programem novin. Tento text obraz nevysvětluje, ale stvrzuje, (...) je jen návodem k použití.“ Toto sémantické ukotvení fotografie ze strany textu tak, aby to odpovídalo potřebě daného média, lze ilustrovat i na tom, že tentýž snímek bývá napříč médii zasazen do různých kontextů a mění tak význam. Dle Barthes (1977: 15) stačí již jméno novin a naše vnímání následujícího sdělení může být odkloněno jedním či druhým směrem.

2 ÚLOHA FOTOGRAFIE V ŽURNALISTICE

V následujících kapitolách se uplatňuje spíše perspektiva mediálních studií. Tato část si neklade nárok být vyčerpávajícím výčtem k tématu fotografie v rámci žurnalistického prostředí, ale snaží se být spíše jakýmsi úvodem do problematiky, vymezením základních pojmů a sondou z vybraných témat s ohledem na to, co nelze opomenout a je přínosné pro práci dále zmínit.

2.1 Co je fotožurnalismus

Fotožurnalismus, neboli obrazové novinářství, se považuje za specializovanou formu žurnalistiky, která přibližuje veřejnosti zpravodajskou událost prostřednictvím fotografického obrazu. Jako takový je tedy typem veřejné, mediální, komunikace, která vyhledává, zpracovává a distribuuje sdělení (Jirák, Köpplová, 2015: 69). Základním cílem by mělo být zpracování novinářsky zajímavých a hodnotných motivů (většinou z aktuálního společenského dění), a to formou jistého obrazového příběhu, ať už se jedná o jedinou fotografii či jejich sérii (Osvaldová, Halada a kol., 1999: 73). Série fotografií se pak mohou řadit pod kategorii fotoeseje či fotoreportáže. Tyto formáty si pak právě díky většímu počtu snímků mohou dovolit vykreslit danou událost či dané téma v širších souvislostech. U klasifikace jednotlivých žánrů nepadá obecná shoda, nicméně například Kenneth Kobre (2004) navrhuje rozdělení na reportáž, aktualitu, sportovní fotografii, ilustrační fotografii, zajímavosti a portrét. Tohoto dělení se soutěž Czech Press Photo ve své podstatě drží, jak uvidíme v kap. 4.

Alena Lábová (2011) podtrhuje jako nejvýznamnější žánr novinářské fotografie právě reportáž. Lze dále ještě rozlišovat mezi reportáží a aktualitou,²⁵ přičemž první zmíněná kategorie zahrnuje situace, kdy byl daný jev fotografován s předchozí přípravou. Naopak druhá zmíněná kategorie je uplatňovaná v případech, kdy k přípravě nedochází a snímek je tak výsledkem spíše náhlé a spontánní akce (nebo spíše reakce) fotografa. Fotografickou aktualitu tak může pořádit i náhlý kolemjdoucí, amatér, který se ocitl v pravou chvíli na pravém místě (Osvaldová, Halada a kol., 1999: 19). Jednou z nejslavnějších aktualit je fotografie z atentátu na J. F. Kennedyho, který byl jedinečně

²⁵ Lze srovnat s dělením na general news (možnost přípravy fotografa) a spotnews (spontánní fotografie).

zachycen pouze amatérským fotografem, jelikož profesionálové stáli v okamžiku výstřelu za prezidentovým autem (Lábová, 2011: 92). Jak jsme si řekli výše, fotografie jsou v mediálních formátech vždy doprovázeny textem, který dle Osvaldové, Halady a kol. (1999: 72) dále objasňuje, co nelze vyčíst z obrazu.²⁶ Příjemce by tak měl mít dostatek informací nutných k interpretaci sdělení a porozumění dané zprávě. Lábová (2011) upozorňuje na fakt, že fotografie je ve zpravodajství nejčastěji na objednávku. Toto je důležité hlavně z hlediska agenturní fotografie, tj. fotografie, která je vlastně zbožím, jež od tiskové agentury (například ČTK, Associated Press či Reuters) odebírají další novinářské instituce. Doprovodný text agentury by pak měl být natolik obsažný, aby si z něj právě odběratelé mohli vybrat podstatné informace pro své publikum. „Spojení fotografie s textem do jisté míry kompenzuje vyjadřovací nedostatky obou systémů.“ (Lábová, 2011: 93)

2.2 Současný vývoj fotožurnalismu

Již od druhé poloviny 19. století začaly fotografie pozvolna častěji plnit stránky novin. Za historicky první fotograficky reportované události jsou obecně považovány krymská válka v 50. letech 19. století a americká občanská válka o dekádu později. Ve 20. století se technologie dále vyvíjela a spolu s hojnými válečnými náměty a vznikajícími institucemi na podporu fotožurnalistů se až do 50. let mluví o zlatém věku fotožurnalismu (srov. např. Hoy, 1986), jehož konec se pak často za vinu dává novému rozmáhajícímu se médiu, televizi. Fotografie byla však stále pro jedinečnost záběru a ikonicitu v silné oblibě. V 60. a 70. letech se dojem autenticity novinářských snímků dále vyvíjely spolu se začátky barevné fotografie a v následující dekádě pak došlo k radikálnímu posunu v rámci technologie fotografie, k digitalizaci, která opět změnila práci fotografů a zároveň zase o krok zpřístupnila fotografii amatérské veřejnosti. Obrazový materiál nabral na kvantitě a s příchodem internetu, a tudíž usnadněním a urychlením sdílení nejen fotografie, ale všech sdělení obecně, není nadsázkou, že se nacházíme v informačním věku.²⁷

²⁶ Jak jsme četli v předchozí kapitole, právě tímto vzniká prostor pro angažovaný výklad v rámci určitého diskurzu.

²⁷ Ačkoli někteří kritici by jej v souvislosti s novinářinou nazvali spíše věkem infotainmentu, tedy druhu zpravodajství, které sdílí informace pod taktovkou zábavy.

Současný vývoj žurnalistiky je dle Jiráka a Köpplové (2015: 72-73) komentován velmi nejednotně. Někteří teoretici zdůrazňují nezastupitelnou společenskou a politickou roli žurnalistiky. Jiní však poukazují na to, že s příchodem nových technologií, a tedy změn v dosavadním schématu komunikace, je žurnalistika připravena o své postavení, jelikož se právě možnosti podávání informací velkému publiku rozšiřují na všechny, kteří jsou aktivní na internetu či sociálních sítích. Další navíc podotýkají, že jsou zásadní principy žurnalistiky popírány vzhledem k tomu, že marketingové cíle a postupy prosakují i do novinářiny a dochází tak k manipulaci ze strany politických a ekonomických elit.

Mnozí profesionální fotografové by se jistě řadili k první skupině a obhajovali tak významnou roli řádného novinářského zpravodajství ve srovnání s amatérskými záznamy. Například Kobre (2004) právě současné přemnožení obrazů považuje za historicky největší ohrožení samotného fotožurnalismu. Sílicí trend občanské žurnalistiky, kdy se každý, kdo má například mobilní telefon s fotoaparátem, může podílet na produkci mediálních sdělení, doprovází zásadní deprofesionalizace žurnalistických fotografií (Kraus, 2009, cit. dle Šimůnek 2011).²⁸ Obecně lze říci, že „fotograf vybírá okamžik, který zachytí, aby obrazová zpráva co nejuvýmluvněji, nejpřesněji a nejobjektivněji zastupovala událost.“ (Lábová, 2011: 94). Zásadou profesionálního fotografa by tak vždy mělo být, zůstat na místě, dokud nenafotí ty nejadekvátnější a nejlepší záběry, což někdy může znamenat i stovky až tisíce snímků, zatímco náhodní či amatérští fotografové se většinou spokojí jen s několika málo stisknutími spouště (Kobre 2004: 18). Žijeme v době, kdy je fotografií spíše nadprodukce a přístup k nim je relativně snadný. Kobreho obava spočívá právě v tom, že se ke čtenářům či divákům dostanou snímky, které neprojdou klasickým redakčním sítím, a úroveň kvalitní žurnalistiky tak bude upadat. Stoupá zde samozřejmě riziko šíření smyšlených či mylných informací, které nebyly dostatečně ověřeny a opatřeny příslušnými zdroji. Nicméně přesto primární zdroj pro agenturní a redakční zpravodajství tyto fotografie netvoří (Lábová, 2011: 92). Když už však jsou použity, mohou navzdory nižší kvalitě sloužit k tomu, abychom si o dané události udělali lepší obrázek, protože je snímána z více úhlů a máme tak k dispozici obrazová sdělení z více nezávislých zdrojů. Velkou roli tento fakt dle Lábové (tamtéž) hraje mj. v nedemokratických státních režimech, kdy tímto způsobem dostává lid nástroj pro komunikaci s vnějším světem, jak bylo patrné u konfliktů v Libyi či v Sýrii. Lze tedy

²⁸ Dnes však mezi členy vážené agentury Magnum Photos patří i například Michael C. Brown, který fotografuje na iPhone.

říci, že jde do jisté míry o demokratizaci informace, nebo minimálně fotografie. Co se týče výpovědní hodnoty, nejsou však dle francouzského mediálního odborníka Gervereua (cit. dle Lábová, 2011: 98) tyto informace tolik „učesané“ právě kvůli tomu, že pozbývají profesionální přístup, který například pomáhá vše lépe zasadit do kontextu (čímž sdílí obavu Kobreho). Český reportážní fotograf Jan Šibík, jenž je zároveň dvounásobným držitelem ceny Fotografie roku v soutěži Czech Press Photo, spatřuje problém mj. v úpadku investic do kvalitní fotožurnalistiky (© Česká televize, 2015). Redakce se dnes zdráhají vysílat vlastní fotoreportéry do zahraničí na své náklady a raději čerpají z již dostupných agenturních snímků, peníze tak hrají opravdu velkou roli a také na místě se přímo k dění a do zajímavých oblastí člověk často dostane jen, pokud má dostatečné vybavení (například i obrněné vozy pro pohyb na nebezpečné ulici) a může zaplatit místního průvodce (tamtéž).

Další trend žurnalistiky, který spočívá ve video reportingu, komentuje Julianne Newtonová (2001: 9-10) a upozorňuje na to, že ačkoli někteří považovali příchod videa do žurnalistického prostředí za ohrožující, zdá se, že tyto obavy se nepotvrdily a fotografie se stále těší dobré přízni. Navzdory přechodu mnoha médií i na elektronické verze a tomu, že někteří fotografové publikaci v elektronických médiích berou jako menší prestiž, poptávka po fotografiích neklesá, což může být i vzhledem k její schopnosti komunikovat rychleji, výstižněji a silněji než video (tamtéž). Již Sontagová (2002: 22-23) poukazuje na to, že fotografie jsou účinnější než film, který nám nabízí jeden snímek a tedy jeden vjem za druhým, jelikož si je lze snadněji zapamatovat a mají tak větší potenciál stát se ikonami jakožto privilegované výřezy skutečnosti, zastupující danou událost.

2.3 Objektivita a novinářská etika

Následující kapitola se bude věnovat tomu, jak by měla vypadat žurnalistická praxe. Podíváme se na pravidla, jimž produkce novinářských fotografií podléhá. Samozřejmostí je, že profesionální pracovník by se měl řídit stanovenými postupy práce, aby byla zaručena určitá kvalita. Každá fotografie tudíž podléhá na cestě ke zveřejnění celé řadě rutinních kroků, kterým se fotožurnalista přizpůsobuje. Z desítek snímků, které pořídí, jsou pak v redakci selektivním způsobem vybrány a textem opatřeny jen ty nejvhodnější, jež jsou relevantní a zároveň odpovídají politice daného média.

V první části práce jsme se zmiňovali o nemožnosti zachytit skutečnost zcela neutrálně, a to ani pomocí takového mechanického záznamu, jako je fotografie. Teoretikové fotografie i mediální analytici tuto nemožnost zbavit se vší subjektivity reflektují a mluví o konstrukci tzv. mediální reality, a tedy zprostředkované skutečnosti. I přesto je však na všechna mediální sdělení kladen nárok na objektivitu, a to především u tzv. faktických žánrů, jakými je zpravodajství, publicistika či diskusní pořady (Trampota, Vojtěchovská 2010). Navzdory tomuto nesplnitelnému a paradoxnímu požadavku však všichni žurnalisté ještě nepověsili svou práci na hřebík a v praxi se řídí principy, které můžeme zastřešit názvem novinářská etika či etický kodex novináře. Na následujících řádcích si tedy tyto základní požadavky a apely, kladené nejen na fotožurnalisty, ale žurnalisty obecně, představíme.

V českém prostředí, jakožto demokratické společnosti, je požadavek objektivitě obsažen dokonce i v mediální legislativě. Co je tím ale tedy přesně myšleno? Dle Jiráka a Köpplové (2003: 127) se pod tímto termínem rozumí „řemeslné praktiky vedoucí k tomu, aby se potlačila nevyhnutelná a zákonitá subjektivita zpravodajství – aby zpravodajství bylo věcně co nejpřesnější, nejúplnější, aby podávané informace byly závažné a aby bylo pokud možno neutrální.“ Nikdy však nelze porovnat událost „o sobě“ s jejím mediálním zprostředkováním. Každé (mediální) sdělení je nutně nejen selekcí ze situací, co se udály, ale zároveň také implicitním ohodnocením a přisouzením určitého významu. Ať bychom se snažili sebevíce, nemůžeme se vzdát našeho vzdělání či zkušeností, a tedy toho, co formuje naše vnímání okolního světa. Proto si nevystačíme jen s tím, že neutrální a pravdivé je takové sdělení, které odpovídá realitě; vždy vedle sebe koexistuje více pravd (Osvaldová, 2011: 11-12). Nejde tedy jen o čestnost fotografa, ale o cílené vyhledávání principů, o nichž se obecně v mediální literatuře mluví jako o fakticitě, vyváženosti a nestrannosti.²⁹

Kritérium fakticity je kladeno na žánry, které se prezentují jako faktické (viz výše), a tudíž jako odkazující k mimomediální realitě. Můžeme je stavět proti fiktivním sdělením, což jsou seriály, romány, filmy apod., které odkazují primárně k vlastnímu fikčnímu, a tudíž nutně autorskému světu (Jiráka, Köpplová, 2015: 275). Valenta (2011) vidí v požadavku fakticity apel na přesné a pravdivé informování, kdy média uveřejňují ověřená fakta a žádná relevantní nezamlčí. Zároveň však hned sám upozorňuje,

²⁹ Hagen (2011: 53) nazývá termín objektivitě problematičtým a formuluje požadavek informační kvality, jejímiž kritérii jsou věcnost, aktuálnost, srozumitelnost a vyváženost obsahu. Toto se částečně překrývá s termíny fakticity, vyváženosti a nestrannosti a částečně se zpravodajskými hodnotami, respektive obecnými cíly novinářského psaní (viz 2.6).

že při opravdu důsledném přístupu k těmto požadavkům bychom se museli setkávat spíše s rozsáhlými analýzami, což není vhodná forma pro klasické zpravodajství, jak se s ním v tisku či televizi setkáváme. Dnes se navíc množí komentáře, že se nacházíme v době post-pravdivé, nebo někteří preferují termín post-faktické (aby to neimplikovalo, že někdy byla doba pravdivá), kdy fakta již nehrají takovou roli. Spojení „post-truth“ bylo dokonce slovníkem Oxford Dictionary označeno slovem roku 2016 (© Česká televize, 2016). Bývá spojováno především s politikou, konkrétně kampaněmi před brexitem či prezidentskými volbami v USA, kdy je důraz kladen spíše na emoce a vlastní názory než na to, čemu se standardně říká fakta.

Na další úskalí fakticity upozorňují Jiráček a Köpplová (2015: 276-7) a to spočívá v obecném nahlížení na zpravodajství jako na konstativ, tj. sdělení, které popisuje stav věcí, a může být tudíž posuzováno z hlediska pravdivostní hodnoty. Buď skutečnosti odpovídá, či nikoli. Buď nám média lžou, nebo říkají pravdu. Autoři ale upozorňují na to,³⁰ že i konstatováním se dá již jednat, a zpravodajské výpovědi tak podle nich patří pod „implicitní performativy“, tj. performativy, které se tváří jako konstativy, ale jsou již vlastně jednáním, konkrétně „děláním“ zpravodajství. Tímto se zpředměťuje nejen hodnocení událostí, jemuž se nikdy nelze zcela vyhnout, ale cílené činy jako snaha o ovlivnění čtenáře, zdiskreditování něčí výpovědi či očernění určité osoby apod.

Pro další zmíněné kritérium je podstatný výběr a prezentace různých perspektiv na danou problematiku a vědomé „vyvažování“ předpojatosti (*bias*), k níž mají média přirozeně sklon (Jiráček, Köpplová, 2003: 129). Je tedy úzce spjata s posledním požadavkem, s nestranností, kdy je dáván důraz nejen na pluralitu zdrojů, ale taktéž na nezaujatou prezentaci jejich stanovisek, tedy referování pokud možno odměřeně a s odstupem (Trampota, Vojtěchovská, 2010: 134).³¹ Profesionálové by tak měli potlačit své preference a žádnou stranu by v očích diváka či čtenáře neměli zvýhodňovat či znevýhodňovat. Prezentace více stanovisek a jejich vyvážené zastoupení je něco, co umíme asi lépe představit v článku či diskusním pořadu spíše než u jednoho

³⁰ A ostatně sám Austin, který původně distinkci mezi konstativy a performativy v knize *Jak udělat něco slovy* (*How to Do Things with Words*, 1962) představil, od striktního dělení také upouští.

³¹ Celkovou absencí názorové zaujatosti ve jménu požadavku objektivity a neutrality však někteří autoři vnímají i negativně a upozorňují na její stinnou stránku. Valenta (2011) píše, že: „[t]vrdé vyžadování neutrality v žurnalistice má, mimo jiné, i své pedagogické konotace: je hlavním důvodem vymizení hmatatelných projevů myšlení z většiny současných mediálních obsahů. Nepřítomnost zřetelných projevů takových intelektuálních aktivit, jako je analýza, argumentace, dedukce atd., v mediálním prostoru má zásadní vliv na kvalitu procesu mediální edukace a socializace.“ Toto dále spojuje (s odkazem na Postmana a Skalkovou) s nedostatečným rozvíjením kognitivních dovedností u dětí, jakými jsou tvořivé myšlení, logické uvažování či schopnost řešit problémy.

snímku. Co se týče fotografického materiálu, lze říci, že i tento by měl napříč článkem či v online galerii být dostatečným zástupcem více pohledů na danou osobu, věc či situaci. U jednotlivých snímků pak můžeme s Newtonovou (2001: 8-9) podotknout, že základním požadavkem jednoznačně je, aby fotografie nebyly aranžované, uměle zinscenované, znovu vytvořené či samozřejmě zásadně manipulované. Známymi příklady inscenovaných fotografií mohou být dokumentární snímky Alexandera Gardnera z doby americké občanské války (1863), který použil tělo mrtvého ostroželce pro několik svých snímků, kdy bylo vždy přesunuto do jiného terénu, nebo Chajdějovo (1945) opakované vztyčování vlajky nad Reichstagem, které bylo nejen zinscenované o dva dny později po dobytí Berlína, ale na rukou ruského důstojníka byla také retuš smazána válečná kořist v podobě hodinek (Láb, Lábová, 2009). Toto je u dnešních redakcí naprosto nepřijatelné chování (což však neznamená, že k němu nedochází).³² U úprav fotografií se nicméně můžeme ptát, kde leží hranice. Mitchell (2001: 16) upozorňuje, že manipulace fotografického materiálu začíná být poněkud elastický pojem vzhledem k tomu, že již v roce 1989 bylo 10 % publikovaných fotografií v USA digitálně upraveno. Co lze tedy považovat za „korekci“ a co již za manipulaci? Na příkladu Kodexu ČTK si nyní můžeme ukázat, co je dle jejich standardů ještě přijatelné a co nikoli. Následovat bude zkrácené znění kodexu, které má zaprvé ilustrovat, jak jsou formulovány požadavky objektivitu, vyváženosti a nestrannosti. Zároveň uvidíme také, co je „povolenou“ manipulací u obrazových médií.

„Zpravodajství ČTK je nezávislé a nestranné.

Zpravodajstvím se rozumí veškerá produkce redakcí ČTK, tedy zejména textové zprávy, fotografie, infografika, zvuky, videa, databáze, web České noviny. (...)

Všichni zpravodajové, fotoreportéři, redaktori a externí spolupracovníci odpovídají za objektivitu každé informace a za zachování vysokého profesionálního a etického standardu.

Každá zpráva ČTK musí být ověřená.

Ve svých zprávách ČTK důsledně uvádí zdroj informací.

Žádný obsahový zásah do fotografií, zvuků a videí ČTK není povolen (netýká se metadat). Výřez fotografie, sestřih videa nebo audia nesmí zkreslit původní sdělení. Citáty musejí obsahovat nejvýstižnější sdělení citované strany.

Ve zprávách o střetu názorů ČTK zásadně referuje o stanoviscích všech zúčastněných stran, ale současně se brání zneužívání tohoto pravidla okrajovými skupinami. (...)

³² Nedávno bylo například vzneseno obvinění, že Hossein Fatemi, který se umístil druhý na World Press Photo, nejednal v souladu s etickými kodexy a inscenoval v rámci svého projektu za pomoci místního obyvatelstva mnoho snímků (Talaie, 2017).

Zprávy nesmějí být ovlivněny soukromými nebo obchodními zájmy redaktorů. Redaktoři ČTK nesmějí bez souhlasu nadřízených zařazovat do zpravodajství informace, jež se týkají jejich osoby, jejich ekonomických zájmů nebo jejich nejbližšího okolí. (...)

Přijímání a poskytování výhod jakéhokoli druhu, které by mohlo ovlivnit nezávislost zpravodajství, je zakázáno. Jakékoli pozvání, sponzoring nebo výjimečný dar lze přijmout jen s předchozím výslovným souhlasem šéfredaktora. (...)

Zaměstnanci ČTK nevyvíjejí politickou činnost a další aktivity, které by mohly ohrozit pověst nestrannosti agentury. To se týká i zveřejňování názorů a postojů na internetu, včetně sociálních sítí.

Pokud takovou činnost vyvíjejí členové rodiny nebo osoby blízké podle definice Občanského zákoníku (40/1964 Sb), je každý zpravodaj a redaktor ČTK povinen o tom informovat šéfredaktora, který rozhodne o dalších krocích. (...)

(© ČTK, 2017)

Na znění kodexu ČTK jsme si prakticky ukázali, jak jsou požadavky, které mohou být zastřešeny pojmem objektivit, zakotveny v pravidlech dané mediální společnosti. Tyto požadavky jsou pak pro zaměstnance agentury závazné a reportéři i editoři jsou odpovědní za jejich dodržování. Konkrétně u fotografie jsme si mohli všimnout toho, že například oříznutí fotografie je v pořádku, ale nesmí se tímto zásahem do původního snímku změnit jeho obsah. V kodexu Reuters (© Reuters, 2017) je oficiálně umožněna úprava sytosti barev či lehká změna kontrastu, pokud toto však neznamená, že nějaký detail na základě této úpravy nebude ve velmi stinných či naopak světlých místech vidět. Obecně je také možný převod původně barevné fotografie do odstínů šedi. To dává fotografii dramatictější nádech. U Associated Press (© Associated Press, 2017) se setkáváme v etickém kódu s tím, že drobné úpravy je možné provádět, ale měly by být minimální a neměnit zásadně originální scénu. Nedovoleným zásahem je kromě takových samozřejmostí jako přidávání či odebrání určitých jevů, a tudíž změny obsahu fotografie, například i rozostření pozadí či odstranění červených očí. Z hlediska etiky jsou na snímky v rámci soutěže Czech Press Photo kladeny podobné nároky. Fotografie smí být barevně upravena či převedena do odstínů šedé, ale pouze za předpokladu, že to nemění její obsah, který nesmí být dále upraven pomocí přidávání, přeskládání, převrácení, zkreslení nebo odstranění lidí či předmětů na snímku (© CPP, 2017j). Je vždy samozřejmě otázkou, do jaké míry je ta která úprava ještě brána jako nezásadní.³³ Toto pravděpodobně nelze jednoznačně normativně stanovit a je tak vždy na redakci, aby u jednotlivých snímků

³³ Newtonová (2001: 10) upozorňuje i na rozdíly mezi médii, kdy se například v magazínech manipuluje s fotografiemi více než v denním tisku. Co je přijatelné v jednom formátu je jinde nepřijatelné, například v magazínech býváme často svědky zakrytí vrásek, což je v seriózní novinářině nežádoucí.

určila, co je ještě přijatelné. Mnohé to možná neuklidní, nicméně Newtonová (2001: 11) nás slovy nejmenovaného foto editora ujišťuje, že žurnalistická etika v newsroomech stále žije a je pořád uplatňovaným principem.

2.4 Digitalizace a prohřešky vůči etice

Tímto se dostáváme k dříve zmíněnému tématu digitalizace fotografie a s ní spojených obav z manipulace fotografickým snímkem, který tak jako by v očích diváků ztrácel na důvěře. Otázka manipulace je žhavě diskutované téma a snížila například dle Newtonové (2001) víru publika ve fotografické zpravodajství. Hodnověrnost fotografického média byla narušena a její výsostné postavení otisku skutečnosti, díky kterému se zdála být ideálním nástrojem, jak plnit kritérium objektivitu a autentického referování o proběhnutých událostech, bylo rozvíkláno.

Jak jsme již četli dříve, původně byla fotografie v duchu realismu, pozitivismu a moderní vědy považována za nesporný důkaz pravdivosti. Ještě v polovině 20. století žurnalisté ve jménu objektivitu zdůrazňovali potřebu fotografických důkazů událostí (Newtonová, 2001: ix). Role fotografie jako svědka byla však s příchodem nových technologií zpochybněna. Od 80. let se začal rozmáhat fenomén digitalizace, a tedy možnosti digitálního záznamu i digitálních, a proto jen velmi těžce detekovatelných a dohledatelných, úprav. Tyto technologie byly zprvu drahé, ale na konci 80. let se již staly dostupnými a zmasověly, a 150. výročí tohoto média tak bylo paradoxně v duchu potřeby redefinovat, co to vlastně je fotografie (Mitchell, 2001: 16-20). Setkáváme se tedy s krizí fotografického obrazu jako nezpochybnitelného důkazu, že se něco stalo. Dochází ke střetu objektivního, vědeckého diskurzu fotografie, který staví na jejím kauzálním charakteru, a subjektivního, uměleckého diskurzu syntetických obrazů, kdy je zdůrazňován především jejich intencionální charakter, přičemž vyústěním tohoto střetu je rozmazání hranic mezi těmito dvěma pojmy (tamtéž). Status vizuální pravdy byl s příchodem digitální fotografie otřesen do té míry, že si dnes dle Newtonové (2001: 3-4) také o pouze zvláštních a atypických fotografiích myslíme, že jsou uměle vytvořené v počítači. Známé skandály v 80. a 90. letech takových fotožurnalistických ikon jako například National Geographic, kde byla při zpětné úpravě fotografie změněna pozice jedné ze dvou pyramid v Gize pro exotičtější dojem a z důvodu formátu titulní strany (srov. Mitchell, 2001; Láb, Lábová 2009), této náladě ve společnosti dozajista

nepomohly.³⁴ Již jsme zmínili, že retuše a dokonce i další úpravy jako fotomontáže a jiné triky se děly už v 19. století u analogové fotografie a ve 20. století tomu nebylo jinak. Činilo se tak nejen z estetických ale i politických důvodů. Z období druhé světové války můžeme uvést známý příklad fotografie z procházky Josefa Goebbelse mj. s Adolfem Hitlerem v parku říšského kancléřství, z níž byl posléze Goebbles kompletně vyretušován, když se toto politické spojení kancléři již nehodilo. Nicméně až s příchodem digitální revoluce je manipulace tak snadným, špatně prokazatelným a v podstatě neomezeným nástrojem na úpravu i konstrukci snímků (Láb, Lábová, 2009: 44). Tímto tedy stoupá pocit nejistoty vůči fotografické výpovědi a někteří mluví dokonce o novém jazyku obrazu (srov. Láb, Lábová, 2009: 59). Mitchell (2001: 23) nicméně upozorňuje na to, že naše nedůvěra tkví spíše v praktikách lidí, kteří s fotografiemi nakládají a kteří jimi manipulují, ale stále si myslíme, že fotoaparát lze těžko přinutit ke lži a že tedy "camera never lies". Toto ilustruje na příkladu, kdy USA koncem 80. let sestřelily dva libyjské MIGy a u OSN se hájily vlastnictvím fotografického důkazu, že tyto byly ozbrojené, a jejich čin tudíž legitimní. Zástupci USA předložili pak velmi rozostřené snímky jakéhosi letounu, ukázali na části pod jeho křídly a označili toto za důkaz ozbrojenosti. Lybijský velvyslanec si pak nicméně nestěžoval na to, že je sotva vidět něco usvědčujícího, ale hned označil snímky za podvrh. Mitchell (2001) i Láb a Lábová (2009) se shodují na tom, že fotografie jako takové pro nás stále mají privilegovaný vztah k realitě, a jak již bylo řečeno v kapitole 1.2.3, máme navzdory tomu, že víme, co lze se snímky dělat a jak je lze falšovat, stále vnitřní důvěru v to, že jsou odrazem skutečnosti. S vědomím možností fotografické manipulace tedy upadá naše důvěra spíše v média a fotožurnalisty,³⁵ než ve fotografii o sobě. Newtonová (2001: 5-6) viní původní nepochopení (nebo lépe naivní vnímání) rozdílu mezi slovesy reportovat a zaznamenávat (*reporting* a *recording*), kdy jsme žili v domnění, že fotožurnalista je v tomto duchu rekordér, nikoli reportér, a jeho pohled, který nám fotografie zprostředkovávají, jako by byl stejně neutrální jako ten strojový. Upozornění na opak jsme pak vzali jako zradu a kromě absolutní vizuální pravdy tak zavrhl i "rozumnou pravdu obrazů", kdy žurnalista

³⁴ NPPA (National Press Photography Association) si koncem 80. let žádala etický kodex, který by reguloval možnosti manipulace s digitálními obrázky, a varovala před sklouzáváním k těmto praktikám navzdory jejich lákavosti, aby se zachovalo profesionální prostředí. Ze strany norské asociace pak dokonce padl návrh na mezinárodní symbol, jímž by musely být opatřeny všechny fotografie, které byly nějakým způsobem upraveny (Mitchell, 2001: 19). Jak jsme viděli výše, etické kodexy na úpravu fotografií opravdu vznikly, nicméně fotografie nijak označovány nebývají.

³⁵ Šibík (© Česká televize, 2015) nicméně relativně odvážně říká, že pokud by fotografická manipulace byl o den zkrátila ozbrojené konflikty a ušetřila lidské životy, stojí to za to. Nicméně síla fotografií podle něj v dnešní době oproti například období války ve Vietnamu zásadně klesá a byl by to tedy těžký úkol.

reportuje kvalitně, co nejpřesněji a se smyslem pro společenskou odpovědnost. Východiskem z tohoto soumraku fotožurnalismu pro ni pak je nejen držet se etických principů, ale také informovat veřejnost o procesu vizuálního zpravodajství, a to včetně jeho potenciálu informovat, ale i dezinformovat. Tímto doufá, že se přeneseme nejen přes naivní idealismus pozitivismu, ale i cynismus postmodernismu. Toto tedy kromě apelu na poctivost odráží i potřebu rozšíření představy, že fotografický obraz je sice odrazem skutečnosti, ale vždy již svým způsobem pokriveným.

Šimůnek (2011) navíc upozorňuje, že se nemáme držet jen v realistickém paradigmatu fotografie, které zdůrazňuje „čistotu“ vztahu fotografie a jejího referentu, tj. ikonický a indexikální vztah fotografie ke skutečnosti, jak jsme viděli u Barthesovy roviny denotace, ale sám se kloní k paradigmatu postrealistickému, které zdůrazňuje vztah fotografie a diváka a symbolickou, a tedy nutně kulturní povahu významu, které snímkům přepisujeme. Toto však „neznamená odmítnout požadavek na nemanipulovanou fotografii (...), vede nás pouze k uvědomění, že toto kritérium je z hlediska důvěryhodnosti fotografie a fotožurnalistiky nedostatečné.“ (Šimůnek, 2011: 38) S digitalizací se podle něj změnilo nejen způsoby produkce, ale hlavně distribuce a konzumace fotografií, v čemž však spatřuje naopak potenciál pro posun od fotožurnalistiky k multimediální žurnalistice, v rámci níž jsou předváděny nejen mnohé snímky (jako výše zmíněné online galerie), ale i audio-slideshows, v nichž jsou nám kromě obrazového materiálu a doprovodného komentáře, který navíc může jít za hranice toho, co je před kamerou, poskytnuty také různé zvuky ze zaznamenávaných scén (Šimůnek, 2011: 53). Také Capleová (2013: 6) upozorňuje na trend multimediálního pokrytí událostí, který znamená i větší participaci ze strany publika, kdy se zprávy mohou stávat interaktivnějšími díky různým mapám, infografikám, vzájemným hyperlinkům, i možnostem přehrávat si různé momenty reportované události opětovaně a jednoduchému sdílení na sociálních sítích či přes RSS kanály. V tomto posunu k multimediální žurnalistice tedy Šimůnek (2011) spatřuje naopak naději pro fotožurnalismus, kterou s sebou digitalizace přinesla, aby si svou důvěryhodnost udržel. Samotná fotografie totiž i ve vší počestnosti a při absenci postprodukčních a manipulačních zásahů nese význam specificky záramovaný, a nemůžeme tak dát nekritické rovnítko mezi fotografií a výsek skutečnosti. Následující kapitola se tedy bude věnovat tomu, jak i neupravované fotografické sdělení může řídit naši interpretaci.

2.5 Selektivita a rámování

Ještě jednou si vypůjčíme citaci z etického kodexu Associated Press. Hned první dvě věty totiž zní „Fotografie AP musí vždy říkat pravdu. Žádným způsobem neupravujeme obsah fotografie ani s ním digitálně nemanipulujeme.“ (© Associated Press, 2017). Po zkušenosti z předcházejících řádků bychom se však mohli ptát, čím pravda, která má být fotografií sdělována, je tím na mysli a zda je její garancí skutečně pouze to, že snímek nebyl manipulován. Odhlédneme-li od různých zakázaných praktik, stále musíme mít na paměti, že mediální realita je konstruktem a i to nejpocitivější reportování je stále pouhým výkladem daných událostí (v anglickém jazyce se někdy příznačně používá pojem *news story*, který upozorňuje na příběhovou povahu zpravodajství). Fotograf je aktivním činitelem v rámci mediální komunikace a vždy se bude jednat o subjektivní autorské zaznamenání situace, nejen stisk spoušti, kdy „neutrální“ aparát zachytí svět tak, jak se před ním rozpíná.

Každé mediální sdělení nutně projde několika stupni selekce, ať již se tím sleduje výběr významných či divácky přitažlivých událostí, způsob jejich uchopení, postarání se o srozumitelnost sdělení či zachování přízně publika. V první řadě je důležitou již otázka toho, co se vůbec do zpravodajství dostane a co nikoli, vzhledem k tomu, že mediální agenda je v úzkém kauzálním spojení k té veřejné a média tak do jisté míry určují, co bude předmětem našeho uvažování a našich debat, což pod pojmem *agenda-setting* zformulovali McCombs a Shaw v roce 1972. Výběr události je samozřejmě vždy nutným krokem. Média nemohou pojmout zkrátka vše, co se kolem nás děje, a zprostředkovávat nám tak veškeré skutečnosti. Některé události jako by však měly větší potenciál dostat se do zpráv než jiné. Tomuto fenoménu se věnuje koncepce zpravodajských hodnot, jíž se dále budeme zabývat níže (kap. 2.6). Nyní se posuneme od volby tématu k jeho zpracování. Po tom, o čem budeme referovat, je nutné si říci, jak o tom budeme referovat. Tento styl, jakým určité téma zpracujeme, a tudíž i interpretace, kterou tímto nabízíme, se zažily pod pojmem *framing*, tedy zarámování události určitým způsobem. Z tohoto hlediska je důležité, co představíme, co zdůrazníme a čemu naopak vůbec prostor nedáme, jaké aktéry necháme promluvit, která místa a aspekty budeme prezentovat a do jakého kontextu událost vůbec zasadíme. Všechny tyto otázky hrají důležitou roli a determinují divákovu vidění a chápání toho, co se událo. Proto jsou rámy například Butlerovou (2013) vnímány jako mocenské mechanismy, které mohou řídit preferovaný

výklad dané skutečnosti a tedy v důsledku to, co čtenáři či diváci vnímají jako realitu. Zarámování události je pak patrné, když se podíváme na to, jak jednotlivé redakce pracují různými způsoby vlastně se stejnými původními informacemi a jsou schopné konstruovat značně jiné příběhy (Capleová, Bednareková, 2016: 451).

U fotografií a obrazových sdělení je rámování možné nahlížet vlastně mnohem doslovněji než je tomu u textů. To, co se do rámu fotografie nevešlo a co je v něm naopak zastoupeno a hlavně jakým způsobem je to znázorněno, určuje náš pohled na daný okamžik. „[R]ám funguje nejen jako ohraničení obrazu, ale jako faktor strukturující obraz samotný. Jestliže obraz zase strukturuje naše vnímání reality, pak je realita připoutána k interpretační scéně, ve které operujeme. Otázka válečné fotografie se tak netýká pouze toho, co ukazuje, ale jakým způsobem to ukazuje.“ (Butlerová, 2013: 67). Butlerová sice výše pojímá válečnou fotografii, ale u každé fotografie lze vlastně říci, že nejen něco činí viditelným, ale vždy také něco už tvrdí, a je tak, s Barthesem řečeno, vždy promluvou a tudíž i mýtem. Sontagová (2002: 83) upozornila na konstruovanost fotografického sdělení, když poznamenala, že nejde nalézt dvě totožné fotografie téhož. Fotografie tedy má sice referenční vztah k dané události, ale musíme mít na vědomí její diskurzivní rámování a také instrumentalizovatelnost (Butlerová, 2013: 83), kdy se může stát nástrojem pro určitý výklad události.

Díky globálnímu mediálnímu pokrytí a digitalizaci je pak tento výklad snadno šířen. Vždy je však již vyvázán z konkrétního kontextu a zasazen do jiného. „[J]akýkoli stisk spouště aparátu je vždy aktem dekontextualizace zobrazeného a následného řetězce rekontextualizací, které se vždy více či méně snaží udržet naši důvěru v pravdivost a autenticitu fotografického zobrazení.“ (Šimůnek, 2011: 47) Tato dekontextualizace a následné znovu zasazení do kontextu je důležitým aspektem novinářské fotografie vzhledem k tomu, že jsou diváci či čtenáři na mediální obsah často odkázáni, jelikož nemají možnost bezprostředního kontaktu se situací a tedy ani ověření tohoto výkladu. Díky možnostem rychlého rozšíření po celém světě pak výsledkem může být ustavení konsenzu v tom, jak je daná událost vnímána. Kontext původní fotografované scény je navždy opuštěn a v rekontextualizaci a konstrukci fotografického sdělení pak mohou vznikat i zcela nové významy.

Již výše bylo zmíněno, že obrazové sdělení, i to fotografické, je polysémické a do jisté míry významově otevřené, čímž je dán prostor nejen jedné, nutně správné interpretaci. Význam je tak dále ukotven právě kontextem, jakým fotografii opatříme a v jakém ji dále prezentujeme. Butlerová (2013: 74) upozorňuje, že fotografie nejsou

pouze ukazovány, ale také pojmenovávány, a právě způsoby, jak jsou fotografie představovány a jakými slovy jsou popisovány, dále tvoří interpretační mřížku pro to, co vidíme. Zásobárnou velmi významově otevřených snímků jsou například fotobanky, z nichž si můžeme snímek stáhnout či zakoupit a opatřit ho svým kontextem. Je zde tedy cíleně relativně velký prostor pro užití v rámci vlastních potřeb. Máca (2017) například upozorňuje na účelové využití snímku mladé sekretářky z fotobanky Getty Images, který hnutí Svoboda a přímá demokracie (SPD) Tomia Okamury opatřilo komentářem a učinilo jej tak ideologickým nástrojem (viz obr. 2.5). Toto je samozřejmě poněkud extrémní příklad, ale ilustruje možnosti zasazení snímku do rámce vlastního účelového výkladu.



Obrázek 2.5 Porovnání fotografie mladé sekretářky z fotobanky a jejího významového ukotvení hnutím SPD (Máca, 2017)

Velká významová otevřenost není v reportážní fotografii žádoucí, ta chce naopak být co nejvíce významově ukotvená, aby bylo jasné, co že se konkrétně kde stalo. Toto ukotvení začíná již u fotoreportéra, který popisuje danou událost a poskytuje redakci popisky k fotografiím. I tak jsou ale přirozeně mezi fotografiemi a mírou jejich interpretační otevřenosti rozdíly. Fotografie známých osobností jsou již interpretovány v kontextu informací, které o nich víme. U neznámých tváří je snazší vtisknout jim libovolný příběh. Jedním ze známých fotografických mýtů, kdy došlo k izolaci zásadního okamžiku od celkového kontextu, byla z období vietnamské války fotografie plačící holčičky, která popálená napalmem utíká spolu s dalšími dětmi z vesnice Trang Bang. Tento snímek obletěl svět, šokoval jej a také, jak poznamenala již Sontagová (2002: 22-23), napomohl ke zvýšení odporu americké veřejnosti k válce ve Vietnamu více než stovky hodin videí podobně krutých skutečností války, které lidem zprostředkovala televize. Nicméně dodnes je někdy chybně interpretován jako cílený útok vojáků USA,

ačkoli se jednalo akci jihovietnamské armády namířenou proti Vietcongu, při níž jedno letadlo omylem shodilo napalm i na vesnici s dětmi i vlastními vojáky, kteří jsou vidět v pozadí. Uvést informaci, která již jednou šokovala americké obyvatelstvo, na pravou míru však není jednoduché. Od skutečných událostí, jejichž důkazem byla fotografie, se tedy dostáváme k tomu, že důkaz je tím, co utváří skutečnost (Butlerová, 2013: 75).

2.6 Zpravodajské hodnoty jako diskurzivní prostředky

Přejděme nyní k tématu zpravodajských hodnot, jak bylo výše slíbeno. Bylo vysledováno, že již výběr toho, co se dostane do zpráv, je doprovázen určitými preferencemi a některé události tak jsou považovány za více pozornosti hodné (*newsworthy*) než jiné. Tuto skutečnost popisuje koncept zpravodajských hodnot, jejichž nejznámější a první systematické zpracování pochází ze 60. let od Galtunga a Rugeové. Dospěli ke 12 hodnotám, jimiž by měla událost disponovat, aby tak zvýšila svůj potenciál stát se zprávou. Jsou jimi frekvence, práh pozornosti, jednoznačnost, význam, souznění, překvapení, kontinuita, variace, vztah k elitním národům, vztah k elitním osobám, personalizace a negativita (Galtung, Rugeová, 1965, cit. dle Trampota, 2006: 26). Čím více těchto hodnot událost naplňuje, tím větší je pravděpodobnost, že se o ní čtenáři či diváci dozvědí. Negativní události, které jsou překvapující, personalizované a lze je vztáhnout k elitním národům, jakými mohou být například velká tornáda v USA či teroristické útoky (nedávno například v Manchesteru a Londýně) jsou tak ideálními kandidáty na to, aby se jim věnovalo mnoho mediální pozornosti. Od této studie byly hodnoty více autory dále redefinovány, my budeme spolu s Capleovou a Bednarekovou (2016: 438-9) za zpravodajské hodnoty považovat negativitu, časovou relevanci, blízkost, konsonanci, dopad, novost, vztah k elitám, superlativitu a personalizaci (definici těchto pojmů nalezneme níže v tabulce 2.6.1). Tyto dvě autorky však zpravodajské hodnoty zkoumají nikoli jako imanentní vlastnosti určité události, ale jako součást mediálního diskurzu. Capleová a Bednareková přicházejí se dvěma důležitými poznatky. Zaprvé se jedná o vyjasnění toho, co mezi zpravodajské hodnoty patří a co nikoli. Rozlišují tedy mezi jednak obecnými cíli novinářského psaní, kam řadí jasnost vyjadřování, stručnost a výstižnost, jednak selektivními faktory včetně komerčního tlaku, dostupnosti reportérů v určité oblasti apod., a nakonec právě zpravodajskými hodnotami (Capleová, Bednareková, 2016: 438).

Zadruhé Capleová a Bednareková (2012, 2016) přehodnocují klasické pojetí, které říká, že zpravodajské hodnoty určují pravděpodobnost, zda se událost stane zprávou (viz výše), a samy upozorňují na tři možné perspektivy, jak je chápat: materiální, kognitivní a diskurzivní. Materiální perspektiva se dívá na událost jako takovou a hledá v ní potenciál, co jí dělá více či méně pozornosti hodnou. Kognitivní perspektiva vnímá zpravodajské hodnoty jako internalizované předpoklady v hlavách novinářů, editorů a zkrátka všech, kteří se podílejí rozhodovacím procesem. Z tohoto hlediska jsou tedy hodnoty nahlíženy jako kritéria či pravidla, která novináři aplikují na dané události, aby určili, které jsou hodné stát se zprávou a které budou jejich publikum zajímat. V této sféře se odehrává většina dosavadních úvah, které tedy považují zpravodajské hodnoty za pretextuální kvality. Capleová a Bednareková se věnují hodnotám ze třetí perspektivy, v níž pozornost věnují tomu, jak jsou tyto hodnoty diskursivně konstruovány v mediálních produktech jako takových. Jejich přístup klade důraz na to, jak zprávy podáváme, a ne tolik, proč (Capleová, Bednareková, 2012: 104), a upozorňuje tak na konstruktivní povahu mediálních sdělení. Ptají se po diskursivních praktikách a tedy po tom, co v mediálním sdělení, například v článku, konstruuje událost jako hodnou pozornosti (ať už jí z materiální perspektivy hodna byla či nikoli).

Autorky však zdůrazňují, že diskursivní perspektiva by neměla být vnímána jako vyvrácení dvou předchozích, ale že zmíněné tři perspektivy jsou komplementární, a vzájemně se tedy nevylučují, naopak je potřeba se věnovat všem třem pro pochopení tak složitého procesu, jakým je mediální produkce. Ony se v rámci diskursivního přístupu, který zatím není dostatečně zastoupen, snaží odhalit sémiotické prostředky, jimiž jsou zpravodajské hodnoty v textu konstruovány a tedy to, jak je určitá událost „zabalena a prodána“ jako pozornosti hodna (Capleová, Bednareková, 2016: 440). Upozorňují tedy, že se nemůžeme věnovat jen rovině selekce událostí, ale také tomu, jak s nimi nadále nakládáme. Je totiž také možné, že to, jak je událost zformulována například v tiskové zprávě nebo zachycena na fotografii, může již ovlivnit její výběr a další zpracování ze strany redakcí. Oproti většině pojetí této problematiky jsou zde pojednány i diskursivní praktiky obrazových materiálů, k nimž mezi klasické zpravodajské hodnoty autorky přiřazují navíc ještě estetický dojem. V tabulce 2.6.1 jsou všechny hodnoty blíže specifikovány.

Tab. 2.6.1 Definice jednotlivých zpravodajských hodnot podle Capleové a Bednarekové (2016: 439)

<u>Zpravodajská hodnota</u>	<u>Definice</u>
<i>Negativita</i>	Negativní aspekty události
<i>Časová relevance</i>	Relevance události vzhledem k době: nedávná, přetrvávající, brzy nadcházející nebo sezónní
<i>Blížkost</i>	Geografická či kulturní blízkost události
<i>Superlativita</i>	Velký rozsah události
<i>Vztah k elitám</i>	Vysoký status jedinců, organizací či národů zapojených do události
<i>Dopad</i>	Vysoká významnost události s ohledem na její účinky/následky
<i>Novost</i>	Nové a/nebo nečekané aspekty události
<i>Personalizace</i>	Osobní nebo lidský faktor události, včetně očitého svědectví
<i>Konsonance</i>	Stereotypní aspekty události, v souladu s očekáváním
<i>Estetický dojem</i>	Esteticky příjemné aspekty události

Autorky samy navrhuji, že v porovnání materiálního a diskursivního výzkumu by bylo možné nalézt odpověď na to, zda je událost prezentována jako více pozornosti hodna, než by si „zasloužila“, a zda jsou tak uměle zdůrazněny některé aspekty, které ji hodnou pozornosti dělají (Capleová, Bednareková, 2016: 451). Toto nám může připomínat dnes již klasickou studii Langových z roku 1952 (cit. dle Ball-Rokeachová, DeFleur, 1996), kteří porovnávali televizní záznamy vojenské přehlídky s tím, jaký dojem z ní měli její účastníci. To, že na přehlídku dorazily tisíce lidí ji pravděpodobně již legitimizuje jako významnou událost, která je hodna mediální pozornosti. Nicméně způsob, jak byla divákům u televize prezentována v nich vyvolal dojmy, které se radikálně lišily od dojmů účastníků, pro něž byla relativně nudnou záležitostí s nevýraznou účastí. Naopak pro diváky u televizních obrazovek to vypadalo, že se na prohlídce objevily nadšené davy, stále se něco dělo a celkově šlo o velmi vzrušující zážitek. Zde se tedy projevil, že pole interpretace, které bylo vytyčeno zpracováním a zarámováním události, konstruovalo zásadně odlišnou realitu.

V uvedeném příkladu šlo spíše o počin režie, ale také u fotografie se setkáváme s tím, že snaha o zaujetí senzacechtivého publika stojí za konkrétními způsoby ztvárnění určité události. Na konstruovanost zajímavých snímků upozorňuje i krátké video

Salvadoriho (2011) nazvané *Photojournalism Behind the Scenes* (tedy *V zákulisí fotožurnalistu*), v němž zpředměňuje rámování, konkrétně při nepokojích v Jeruzalémě, kde proti sobě stáli palestiniští obyvatelé a izraelští vojáci. Soustředí se totiž na to, co se rámu fotografie vymyká, na fotografa a na samotný proces produkce fotografií z konfliktů, jakými jsou například právě pouliční nepokoje.



Obr. 2.6.2 Salvadoriho (2011) srovnání fotografií z nepokojů v Jeruzalémě

Na obrázcích 2.6.2 lze na dvou příkladech vidět, jakou dramatickou scénu nám objektiv fotoaparátu a výsledný snímek umí podat (vlevo) a v jakém vztahu jsou k dění tak, jak ho přítomní prožívali (vpravo). Snímky vpravo do jisté míry neutralizují dramatičnost, akčnost a konfliktnost, které lze vnímat po zhlédnutí snímků vlevo. Nebezpečí, které tušíme z první fotografie, se stírá s pohledem na druhou, kdy pocit vystavení nějakému riziku zásadně klesá vzhledem k pohodovému postoji fotografa, který kromě helmy více nekryje sebe ani své drahé vybavení. Je na uvážení, do jaké míry jsou tyto fotografie aranžované či inscenované, ne nutně jen ze strany fotografa, ale i samotných aktérů. Můžeme se ptát, zda se tu tudíž nesetkáváme ani tak s reportáží o dění v ulicích Jeruzaléma jako s fotografiemi pro fotografie, resp. fotografiemi pro média, která jsou lačná po dramatických scénách, které přilákají širší publikum.



Obr. 2.6.3 Fotografie zastřelené 15leté Fabienne Cherismové (Paul Hansen, vlevo) a skupinky fotografů zachycujících tuto scénu (Nathan Weber, vpravo) (Brook, 2011)

Obdobným příkladem může být fotografie 15leté Fabienne Cherismové (Obr. 2.6.3), která byla na Haiti při zemětřesení v roce 2010 zastřelena. Musíme mít na paměti, že i snímky vpravo jsou samozřejmě určitým způsobem rámované. Dalo by však se říci, že jejich diskurzivní zarámování odráží snahu o dekonstrukci konstruované povahy fotografie a zpředmětnění neviditelného média, kterým se zdá být aparát v rukou fotografa. Vzhledem k tomu, že například právě fotografie vlevo Paula Hansena byla odměněna v rámci švédské soutěže o snímek roku v kategorii mezinárodní novinářské fotografie, budeme se i my ptát po fotografii ve světle možností jejího vypovídání s cílem konstruovat či umocňovat určité hodnoty, které jsou oceňovány nejen ve zpravodajských redakcích, ale i u mezinárodních porot fotografických soutěží.

3 SOCIÁLNÍ SÉMIOTIKA

Ve výzkumu zpravodajství a toho, jakými prostředky může být podporován vznik určitého významu, se často tematizovala pouze verbální stránka jednotlivých sdělení a fotografie byly marginalizovány a vnímány spíše jako podružné navzdory tomu, že byly součástí zpravodajství již krátce po svém vynalezení (srov. Capleová, 2013). Zdůrazňována byla spíše jejich indexikalita a to, že lidé se, řečeno s Kobrem (2004: 61), jejich pomocí chtějí zkrátka podívat na to, o čem zrovna četli. V minulých kapitolách jsme se pokusili zdůraznit nejen stoupající četnost fotografického materiálu, ale také konstruovanou povahu fotografie, a tedy to, že není jen záznamem či oknem do světa dané události, ale sama skutečnost již tlumočí a rámuje určitým způsobem a je tak aktivním interpretačním činitelem, který tvaruje náš pohled. Stejně jako psané či mluvené slovo je fotografie výtvorem a má tedy klíčovou a neméně důležitou roli v procesu tvorby významu. Dnešní zpravodajství má multimodální charakter, tj. využívá různé komunikační způsoby, a proto je nutné i obrazové stránce věnovat dostatečnou pozornost. Z tohoto důvodu byla zvolena sociálně sémiotická analýza vizuální komunikace, která pro to poskytuje dostatečný metodologický rámec.

3.1 Sociálně sémiotická analýza vizuálních sdělení

Sociální sémiotika se etablovala v 80. letech 20. století a zaměřuje se na užívání sémiotických systémů v rámci sociální praxe. Hodge a Kress (1988: 1-5) upozorňují na kritiku a obviňování hlavního proudu sémiotiky z toho, že izoluje sémiosis od společnosti (například tím, že zvýznamňuje spíše systém než účastníky komunikace jako její interagující články).³⁶ Sociální sémiotika si pak klade za cíl vysvětlovat procesy, skrze něž je konstituován význam, a to vždy s důrazem na určitou sociální aktivitu, kontext a konkrétní užití. Oproti pařížské škole zde není ani tak důraz na kód jako statický systém, který když se naučí více lidí, budou spolu moci komunikovat, ale na utváření významu jako na aktivní proces (Jewittová, Oyamová, 2001: 134). Tímto se nemíní, že bychom se zcela vzdali pravidel, ale tento přístup se snaží reflektovat,

³⁶ Pojem sémiotika je použit jako zastřešující, ale je zjevné, že tato výtka patří hlavně sémiologii.

že v sociální praxi jsou uplatňována různá pravidla v různých kontextech (tamtéž), a také to, že významy se v rámci této praxe mohou měnit.

Sociální sémiotika rozšířila pole své působnosti nad verbální komunikaci a věnuje se také jiným sémiotickým systémům jako například obrazům, ale i zvukům, hudbě či gestům. Pro nás zde bude důležitá především komunikace vizuálními kanály a jako zdroj nám poslouží systematické zpracování různých sémiotických prostředků tak, jak je v knize *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (tedy *Čtení obrazů: Gramatika vizuálního designu*, 1996) nabízejí Gunther Kress a Theo van Leeuwen. Tento přístup se inspiroval lingvistou Michaellem Hallidayem a jeho vnímáním gramatiky jazyka nikoli jako kódu, který nám umožňuje vytvořit správnou větu, ale právě jako prostředku pro tvoření významu.³⁷ Hlavní pozornost je tedy věnována sémiotickým prostředkům a způsobům, jak je lidé používají k tvorbě sdělení i jejich interpretaci.

Sociální sémiotika tedy sice do jisté míry staví na sémiologii, ale posouvá ji od znaku spíše do sféry znakové produkce a interpretace. Chce se tím vyhnout představě, že to, čeho je znak zástupcem, je nějak předem dané a nezávisí tedy na konkrétním užití (van Leeuwen, 2005: 3). Sociální sémiotika tedy pracuje s pojmy jako označující a označované a zkoumá způsoby, jak jsou například forma, barva a perspektiva, tedy označující, používány pro realizaci nějakých významů, tedy označovaných (Kress, van Leeuwen, 1996: 5-7). Znaky však nevnímají jako arbitrární, ale jako motivované, přičemž tuto motivaci je vždy třeba vztáhnout k producentovi, který znak zvolil jakožto vhodný pro vyjádření určitého významu, a konkrétnímu kontextu znakové produkce (tamtéž). Je zde patrný vztah právě k Barthesovu pojetí denotace a konotace u obrazových sdělení, které bylo představeno v kap. 1.2.1.³⁸ Pracují s vrstvením významu a tím, že někdo nebo něco je v obraze znázorněno (denotace), a že jsou tím vyjádřeny určité ideje a hodnoty (konotace). Sociální sémiotika se však soustředí nikoli na to, že tomu tak je, ale hlavně na způsoby, jak právě k jednotlivým hodnotám a významům docházíme (van Leeuwen, 2001: 94). Toto se však netýká jen konotace, ale ani denotační rovina není vnímána jako neproblematická a nekódovaná, jak ji popisuje Barthes. Dle van Leeuwena (2001: 95) je potřeba brát v potaz například také naši schopnost kategorizace zobrazených objektů, přičemž míra obecnosti (kdy někoho vnímáme jako individuum a kdy jako

³⁷ Toto Halliday zformuloval ve své knize *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning* (tedy *Jazyk jako sociální sémiotika: sociální interpretace jazyka a významu*, 1978). Sám se sice věnoval lingvistice, nicméně jeho pojetí jazyka a koncepce systémové funkční gramatiky se hluboce odrazily i v přístupech k jiným sémiotickým systémům.

³⁸ Pracujeme zde však samozřejmě v modalitě studia, nikoli puncta. Zůstáváme tedy u kritického přístupu a mluvíme hlasem banality.

příslušníka určité sociální skupiny, jaké detaily jsou důležité a jaké už nikoli)³⁹ vždy závisí na kontextu a na tom, pro koho a s jakým záměrem je daný obraz sdílen. U moderního umění je povolena nebo dokonce podporována mnohost čtení a interpretací, u fotožurnalistiky je naopak účelem spíše sdělit velmi konkrétní zprávu. Někdy jsou nám tedy poskytnuta vodítka, která nás mají nasměrovat k preferovanému významu (tamtéž). Obecně lze tedy říci, že u tohoto přístupu jde o „popis sémiotických prostředků, toho, co lze říci a dělat s obrazy (a jinými vizuálními způsoby komunikace), a jak věci, které lidé říkají a dělají pomocí obrazů, mohou být interpretovány“ (Jewittová, Oyamová, 2001: 134).

Všechny sémiotické mody, vizuální nevyjímaje, plní několik komunikačních požadavků. Kress a van Leeuwen si od Hallidaye vypůjčují pojem metafunkce a jeho původní rozdělení na ideacionální, interpersonální a textovou metafunkci jazyka rozšiřují i na pole jiných sémiotických modů, včetně obrazů, a mluví o reprezentativní, interaktivní a kompoziční metafunkci. Jakýkoli obraz nejen určitým způsobem reprezentuje svět a vztahy v něm (referenčně, či pseudo-referenčně), ale hraje také roli v interakci s účastníky komunikace a tvoří určitý rozpoznatelný text, v němž jsou jednotlivé komunikační akty sestaveny do konkrétního celku, jakým je reklama, fotografie apod. (Kress, van Leeuwen, 1996: 40-41). Reprezentativní význam lze tedy přirovnat k Barthesově rovině denotace, interaktivní a kompoziční pak k rovině konotace (Capleová, 2013: 38).⁴⁰ Tyto tři významy a s nimi spojené metafunkce, jichž se bude držet naše analýza, si nyní s Kressem a van Leeuwenem blíže představíme ve světle vizuální produkce znaků.

3.1.1 Reprezentační význam

Reprezentativní metafunkce je schopnost sémiotických systémů reprezentovat objekty a jejich vztahy ze světa a naší zkušenosti, tedy mimo tento systém (Kress, van Leeuwen, 1996: 45). Znázornění účastníci⁴¹ (tj. lidé, věci, místa i abstrakce) tak

³⁹ Podobné parametry budou více do detailu vysvětleny níže v rámci představení tří metafunkcí.

⁴⁰ Nelze je však zcela ztotožňovat. Jak bylo zmíněno výše, pro Kresse a van Leeuwena je i rovina rekognice kulturně determinována (zde se shodují s Flusserem) a již na rovině reprezentace vstupují do hry sémiotické prostředky, které nám pomáhají význam konstruovat.

⁴¹ Kress a van Leeuwen (1996: 46) používají termín účastníci (*participants*), vzhledem k tomu, že namísto pojmů jako jev či objekt odkazuje k interaktivní povaze komunikace, kde jsou jednak účastníci reprezentováni, kteří jsou předmětem komunikace, a jednak účastníci, kteří jsou součástí aktu komunikace (tj. ti, kdo mluví, píšou, malují, gestikulují, interpretují apod.).

mohou reprezentovat nějaké sociální skupiny (imigranti, ženy), prostředí (město, les) či vztahy (milostné, zaměstnanecké). Nacházíme se tedy na rovině rozpoznání, kdy například na základě zahaleného obličejce ženy identifikujeme, že se jedná o muslimku. Toto je vizuálním ekvivalentem lexika v jazyce, čímž sociální sémiotika nepřidala mnoho například k sémiologii, jak ji známe od Barthesa, naopak nové poznatky však přináší svým pojetím syntaxe (Jewittová, Oyamová, 2001: 141). U obrazových sdělení na rozdíl od hudby či jazyka nezáleží s ohledem na syntax na linearitě času (což byla jedna z výše zmíněných výtek Barthesovi), ale na prostorovém uspořádání a na tom, v jakém jsou věci navzájem vztahu. Kress a van Leeuwen popisují funkce, jaké lze zastávat při tvorbě významu s ohledem na vztahy mezi reprezentovanými účastníky. Sounáležitost tak může být vizuálně naznačena například propojením skrze nějakou linii, ale také pomocí vizuálních „rýmů“, jakými je opakování podobných barev či tvarů (Kress, van Leeuwen, 1996: 217). S ohledem na syntax rozlišují narativní nebo konceptuální struktury obrazu.

Narativní struktury uvádějí do souvislostí účastníky z hlediska akcí, procesů a změn. Reprezentují tedy, co kdo dělá, což rozpoznáváme nejčastěji pomocí nějakého přítomného vektoru (šipka, poloha paží, špička bubliny indikující, kdo mluví apod.). Můžeme tak určit například to, kdo je aktérem, tedy něco dělá a formuje vektor, a kdo je pasivní, tedy něco je mu děláno a je cílem vektoru. Pokud scéna má aktéra i cíl, nazýváme ji transaktivní, a tedy reprezentuje, že probíhá mezi dvěma účastníky nějaká akce, není to však podmínkou. Specifickým vektorem je například pohled, který je transaktivní, pokud víme, na co se daný účastník dívá. Pokud pohled směřuje mimo rám obrazu, je non-transaktivní.

Konceptuální struktury nám pomáhají klasifikovat, definovat a analyzovat účastníky. Jde tedy o jejich obecnější a relativně stabilní esenci (Kress, van Leeuwen, 1996: 79). Můžeme je rozpoznávat jako příslušníky určité skupiny, což patří pod klasifikační struktury. Důležité však je, že klasifikační procesy jen neodrážejí „reálné“ klasifikace, ale právě díky nim máme čist účastníky jako patřící k sobě v jistém ohledu. Typickými obrazy, které pracují s konceptuálními strukturami, jsou znázornění taxonomických systémů (Cappleová, 2013: 59). Za pomocí symbolických struktur pak definujeme význam a identitu účastníků na základě toho, že jsou nositeli určitých symbolických atributů. Identifikace se může docílit i různými pomůckami či zvýrazněním některých prvků například barvou či velikostí (Jewittová, Oyamová, 2001: 144).

A nakonec analytickými strukturami určujeme vztahy mezi účastníky ve smyslu části a celku, jak to dělají například koláčové grafy či mapy.

3.1.2 Interaktivní význam

Interaktivní metafunkce upozorňuje na schopnost vizuálních prostředků ustavit vztah nejen v rámci obrazu, ale vytvořit je i směrem k divákovi. Způsoby, jak směřovat postoj diváka k tomu, co je reprezentováno, jsou především trojího typu a lze je zastřešit pojmy kontakt, sociální vzdálenost a úhel pohledu. Je potřeba mít ale stále na paměti, že tyto vztahy jsou pouze symbolické, konstruované právě sémiotickými prostředky.

Kontakt může být navázán například pomocí pohledu do úrovně našich očí, čímž je vytvořen imaginární vztah mezi reprezentovaným účastníkem na obraze a divákem jako interaktivním účastníkem. Při vytvoření kontaktu se jedná o obraz typu „požadavek“ (*demand*). Vytvořený vztah může být různého druhu a k identifikaci toho, co že se od nás žádá, nám pak mohou dopomoci například gesta či mimika. Účastník může mávat či kárat, usmívat se či mračit a pokaždé nese vytvořený kontakt jiný význam. Jako příklad autoritativního vztahu k divákovi, kdy je po něm požadováno narukování do armády, si můžeme vybavit známý náborářský plakát Strýčka Sama, který na nás ukazuje prstem. Pokud k žádné formě přímého kontaktu nedochází, je divák spíše stavěn do role pozorovatele a obrazy jsou „nabídkami“ (*offers*), tedy spíše informativní povahy.

Dalším prostředkem, který tvaruje postoj diváka k tomu, co je reprezentované, je sociální vzdálenost. Proxemika, kterou známe v běžném životě a praktikujeme ji, se překládá do velikosti rámu obrazu na škále od detailu, přes záběr celku po záběr zdálky. U detailního zobrazení máme pocit intimního vztahu s reprezentovaným, kdy je nám vlastně na dotyk blízko. S někým, kdo je zobrazen od pasu nahoru, navazujeme společenské vztahy. A naopak u záběru z velké dálky máme pocit, že jde o něco neosobního a cizího, a nastolený vztah je tedy vztahem naší nezúčastněnosti. Takové reprezentované účastníky vnímáme spíše jako typy než pro jejich individualitu (Kress, van Leeuwen, 1996: 130). Samozřejmě je zde také mnoho mezistupňů.

Posledním klíčovým faktorem v realizaci vztahu s divákem je úhel pohledu. Tento zahrnuje jednak vertikální dimenzi od ptačí perspektivy, přes pohled v úrovni očí po žabí perspektivu, a jednak dimenzi horizontální od frontálního záběru po profil. Oba tyto rozměry mají opět mnoho stupňů. Zvolením vertikálního úhlu může být podporován

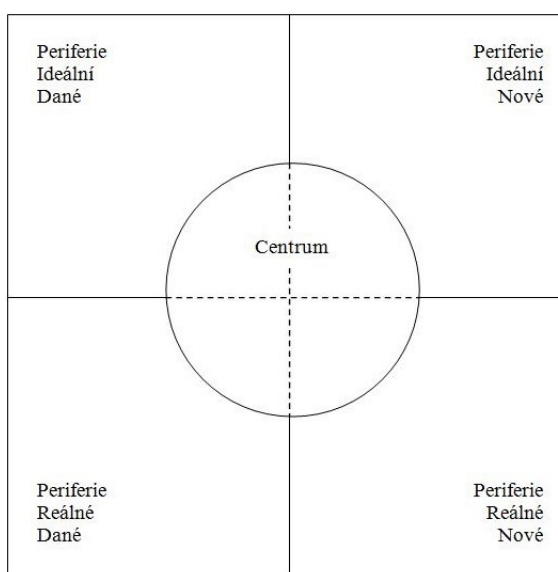
význam symbolické moci, kterou buď držíme my nad reprezentovanými účastníky (při nadhledu), nebo naopak oni nad námi (při podhledu). Úhel pohledu ve výšce očí odkazuje k rovnosti účastníků. U horizontální dimenze pak nejde o moc, ale o míru naší účasti. U profilu a kosých úhlů se necítíme být přímými účastníky komunikace a vzniká zde odstup, naopak u frontálních záběrů je podporováno naše zapojení. Zde je nutné podotknout, že moc či míra našeho zapojení nejsou významy těchto různých perspektiv, ale že specifický úhel pohledu je sémiotickým prostředkem, a tudíž v sobě skrývá potenciál tyto významy a symbolické vztahy tvořit, který však musí být aktivován producenty a diváky (Jewittová, Oyamová, 2001: 135).

3.1.3 Kompoziční význam

Poslední metafunkcí, již budeme věnovat pozornost dále, je ta kompoziční. Uspořádání jednotlivých komunikačních prvků do konkrétního celku, kterému můžeme říkat text (ať už se jedná o psaný text, přednášku, rozhovor, fotografii či píseň), je totiž také významotvorné. Zde rozlišují Kress a van Leeuwen tři navzájem související systémy: informační hodnotu, rámování a výraznost prvků.

Umístění prvků je obdařuje určitou informační hodnotou, což je posuzováno z hlediska tří vizuálních oblastí. V první řadě zde máme vztah na horizontální ose, tj. levé a pravé strany, který je také nazýván vztahem daného a nového. Levá strana je spojována s informacemi, u nichž se předpokládá, že jsou divákovi již známé. Slouží tedy jako výchozí bod pro stranu pravou, jež je nositelem nových, neznámých sdělení, která vyžadují naši pozornost. V tomto ohledu se pravá strana zdá být klíčová. Informační hodnota může být strukturována v druhé řadě i podél vertikální osy, kdy informace nahoře mají povahu „ideálního“ (nějakého slibu, co může být) a informace dole pak „reálného“ (určitého uzemnění, jak to je); zde se setkáváme spíše s kontrastem dvou stran, než s jejich propojením, jak je tomu u horizontální osy (Kress, van Leeuwen, 1996: 193). Typicky tohoto využívají reklamní sdělení, kde je ve vrchní části vykreslena nějaká ideální scéna (krásná žena, rodinná idylka) a ve spodní části pak nacházíme spolu s doprovodnými informacemi reálný produkt (krém na obličej, plechovku Coca-Coly), jehož zakoupením tohoto ideálu dosáhneme. Mezi jednotlivými póly je vždy přítomna přechodná oblast, která funguje jako prostředník. Třetím způsobem, jak může být prvkům prisouzena různá informační hodnota, je rozdělení centrum-periferie. V centru je místo

pro jádro informace, které tak drží pohromadě prvky na okrajích. Tyto jsou brány jako doplňkové a centru podřízené. Na obrázku 3.1.3 je shrnuto, jak podle umístění můžeme přisuzovat prvkům určitou informační hodnotu. Je nutné podotknout, že toto vnímání je závislé na perspektivě západního oka, kdy jsme zvyklí číst informace zleva doprava a shora dolů. Kress a van Leeuwen (1996: 203) sami podotýkají, že v současných západních vizualizačních praktikách je vyloženě centrální kompozice s rovnoměrně rozloženými prvky na periferii výjimečná a většinou je uplatňována spíše u východních kultur. Známe ji například z mandal.



Obr. 3.1.3 Dimenze vizuálního prostoru (Kress, van Leeuwen, 1996: 208)

Dalším klíčovým prvkem kompozice je rámování, jehož pomocí jsou vyznačovány různé jednotky v rámci celého textu jako oddělené entity či naopak patřící k sobě. Rámování může tedy jednotlivé prvky propojovat či mezi nimi naopak vytvořit kontrast. Toho lze docílit pomocí linií, které oddělují jednu část od druhé. Šíře linie je pak také indikátorem toho, jak silně spolu prvky (ne-)souvisí. Mezi jednotlivými účastníky můžeme také nechat zkrátka prázdné místo k jejich vizuálnímu oddělení, či kontrast mezi nimi zdůraznit rozdílnými barvami a tvary. Pokud chceme naopak naznačit propojení prvků, široké a jasně vymezené rámy mohou absentovat. Navíc můžeme být na souvislosti upozorněni „rýmy“ a vektory. Příkladem nám zde může být fotoromán, v němž jsou jednotlivé fotografie sice oddělené vlastním rámečkem, a scéna uvnitř je tedy vnímána jako jeden celek, ale rámeček může být jemnější a udržovat si stejný tvar a barvu

u více fotografií, pokud zůstáváme stále u jedné scény. Naopak silnější rám s jinou barvou výplně a případně i změnou tvaru či dokonce šipkou nám napovídá, že jsme se již přesunuly do jiného prostředí.

Posledním prostředkem kompozičního významu je výraznost, čímž je míněno, že některé prvky náš pohled zaujmou spíše než jiné, a tedy vyčnívají ze svého okolí. Toho lze opět docílit různými prostředky, nejčastěji bývá užita velikost daného prvku, postavení do popředí, jeho ostrost oproti rozmazanému (nebo zkrátka ne tak ostře definovanému) prostředí či opět barevný kontrast. Jewittová a Oyamová (2001: 149) uvádějí, že například červená je vždy velmi výraznou barvou, která upoutá oko diváka. Navíc zde hrají roli i kulturní faktory, tedy že si například dříve všimneme lidské postavy než okolních předmětů. Bez ohledu na to, kde je co umístěno (ve smyslu vlevo-vpravo, nahore-dole, centrum-periferie), se může pomocí výraznosti docílit jakési hierarchie jednotlivých prvků a určit, které jsou více důležité pro pozornost diváka. Spolu s tím pak souvisí i vyváženost celého obrazu, tedy harmonie či symetrie, což může vyvolat příjemný estetický dojem.

Představili jsme si nyní základní tři metafunkce, které vizuální sdělení mají. Všechny sémiotické prostředky, které byly zmíněny, nejsou samozřejmě vždy obsaženy ve všech obrazech. Představují pouze způsoby, díky nimž může být potenciálně rozpoznán určitý význam. Důležitý je ale také vždy formát sdělení, který hraje roli při určování spolehlivosti určitého obrazu. Toto Kress a van Leeuwen (1996) nazývají modalitou. Jak bylo uvedeno již výše, z naší přirozenosti věříme spíše zraku než sluchu, a tedy věříme spíše tomu, co jsme na vlastní oči spatřili, než tomu, co nám někdo vyprávěl. I v rámci vizuální sféry však rozlišujeme způsoby zobrazení, které se těší více naší důvěře než jiné. Fotografie i například vědecká schémata a grafy si obojí dělají nárok na to, že jsou v souladu s realitou. Mají pro nás rozhodně pravdivější status než například dětské malůvky. Obojí je však jiným způsobem reprezentace. Schémata a grafy je nutné vnímat ve vědecké modalitě, kde je důležité, jaké věci reálně jsou a jak fungují. Fotografie naopak pracuje na poli naturalistické modality. Zde platí pravidlo, že čím větší je shoda mezi tím, co jsme například z nějakého objektu schopni reálně vidět (z určitého úhlu, ve specifické situaci), a tím, co je na obrázku, tím vyšší je modalita, a tedy důvěra v pravdivost fotografického záznamu (Kress, van Leeuwen, 1996: 162-3). Můžeme tedy říci, že když vidíme fotografii, která se nějakým způsobem vzdaluje lidské vizuální zkušenosti (makro detail, fish eye, přílišná sytost barev, velmi hluboká perspektiva apod.), ztrácí u nás takový snímek na modalitě. Takové fotografie, jak již zmínil Flusser

v souvislosti s černobílými snímky (viz kap. 1.2.2), více upozorňují na svoji konstruovanou, a tedy nepřirozenou, povahu.

Na závěr ještě shrňme, že Kress a van Leeuwen poskytují ve své gramatice vizuálního designu relativně precizní kritéria pro rozbor (nejen) vizuálních sdělení. Ukazují, že různé sémiotické prostředky v sobě nesou potenciál podporovat určité pole možných významů. Jsou tedy jednak produkci naší kulturní historie (vzpomenuli jsme například západní perspektivu či kompozici), zároveň jsou však kognitivními prostředky, které používáme, abychom utvořily význam při naší vlastní produkci a interpretaci vizuálních sdělení (Jewittová, Oyamová, 2001: 137). Je však nutné podotknout, že sociální sémiotika poskytuje spíše analytické nástroje kritickému výzkumu, který však dále musí čerpat i z jiných teorií a interpretovat tak významy již „v určitém světle“. V této práci byla pro analýzu novinářských fotografií zvolena teorie zpravodajských hodnot.

3.2 Fotožurnalismus prizmatem sociální sémiotiky

V předchozí kapitole jsme si vysvětlili, jak mohou být pomocí sémiotických prostředků podporovány určité významy. Nyní si představíme, jak mohou být tyto způsoby vizuální komunikace aplikovány přímo ve sféře fotožurnalismu, a to konkrétně s ohledem na konstrukci zpravodajských hodnot. Připomínáme, že zpravodajské hodnoty zde budou nahlíženy z diskursivní perspektivy, která je komplementární k materialistickému a kognitivnímu pojetí, jak je vnímají Capleová a Bednareková (viz kap. 2.6). Samy autorky čerpají ze sociální sémiotiky a analytických nástrojů dle Kresse a van Leeuwena, nicméně je přizpůsobují přímo pro potřeby novinářské fotografie, a proto bude jejich upravené pojetí zdrojem i pro naši analýzu.

Kress a van Leeuwen (1996, viz výše) rozlišují vzoru tři metafunkce. Těchto se Capleová a Bednareková drží s lehkými adaptacemi a jednou větší výjimkou. U reprezentačního významu autorky nadále pracují s rozdělením na narativní a konceptuální struktury, nicméně u fotožurnalismu se dle nich setkáváme pouze s prvními zmíněnými. „Narativní struktury mají tendenci zahrnovat účastníky, kteří jsou reprezentováni tak, že něco *dělají*. Novinářské fotografie jsou, celkově vzato, narativní

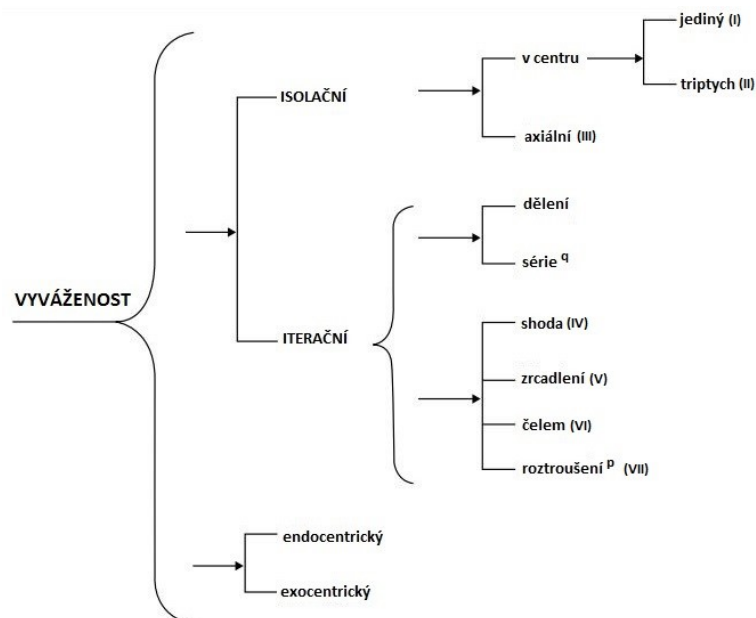
struktury.“ (Cappleová, 2013: 59-60, kurzíva v originále)⁴² Capleová dále ve své knize *Photojournalism: A Social Semiotic Approach* (tedy *Fotožurnalismus: Sociálně sémiotický přístup*, 2013) vymezuje nejen akce, které na snímcích probíhají, ale také prostředí, do něhož jsou zasazeny. Prostor Capleová (2013: 64-67) sleduje na škále od jednoznačně rozeznatelného (kdy nám v identifikaci pomáhají slavné budovy a přírodní útvary), přes méně jasné (kdy například víme, že se jedná o urbánní prostředí, ale nejsme si jisti, o které město jde) až po zcela nerozeznatelné (kdy je rám fotografie většinou zcela naplněn účastníky a prostředí tak nelze rozpoznat). Pokud se přesuneme k interaktivnímu významu, zde se drží nástrojů Kresse a van Leeuwena, ale více rozpracovává ještě výraz ve tváři a rozeznává (spolu s Martinem 2001, cit. dle Capleová, 2013) tři základní kategorie: pozitivní, neutrální a negativní. Uvádí (Cappleová, 2013: 74-75), že pokud je výraz ve tváři vidět, můžeme jej posuzovat podle pozice a tvaru obočí, rtů, očí a stupně napnutí obličejové muskulatury, což může být dále podpořeno gesty či postavením těla.

Zatím jsme se spíše drželi metodického rámce Kresse a van Leeuwena, u kompozičního významu se však více odchýlíme. Capleová vnímá kompozici také jako lepidlo, které drží zbylé dvě metafunkce dohromady a dává nám k dispozici určitý obrazový celek. S Kressem a van Leeuwenem se shoduje na sémiotických prostředcích výraznosti a rámování, nicméně rozchází se s nimi u informační hodnoty. Capleová tvrdí, že informační hodnotu, jak ji autoři výše popsali z hlediska umístění vlevo či vpravo, nahoře či dole a v centru či na periferii, nelze takto jednoznačně účastníkům obrazů připisovat. Především dichotomie dané-nové a ideální-reálné lze uplatnit spíše na rozbor reklam a magazínových layoutů (například přeměny před a po), ale u jiných formátů jako novinářské fotografie či layoutu novin je jednotná aplikace těchto kategorií přinejmenším problematická (Cappleová, 2013: 86-9). Některé snímky zcela jednoznačně využívají rozložení po vertikální či horizontální ose a hrají si s touto polarizací, analýza na základě významů daný-nový či ideální-reálný zde však není účelná (tamtéž).

Namísto toho přichází Capleová (2013: 91-121) s vlastním návrhem na kompoziční analýzu, která bere v potaz vyváženost obrazového sdělení (*balance*), jíž je přiřazena estetická hodnota. Vychází zde z výtvarného umění a pracuje s pravidlem třetin, zlatým řezem a dynamickou asymetrií. Sestavila rozdělení kompozičních prostředků u fotografií

⁴² Toto tvrzení je navíc podpořeno výzkumným vzorkem 1000 fotografií z plátku Sydney Morning Herald, na nichž jsou dle Capleové (2013: 64) v 94 % znázorněni účastníci (především lidé, případně se zvířaty či ve 4 % zvířata sama), jak něco dělají s někým či někomu. Zbýlých 10 % tvoří snímky krajín.

(viz obr. 3.2), kdy je všem snímkům, které odpovídají jednomu z těchto kompozičních principů, přiřazena hodnota dobrého estetického dojmu. Fotografie mohou být podle Capleové buď isolační (*isolating*), kdy je vybrán jeden hlavní motiv, či iterační (*iterating*), kdy nacházíme určité prvky opakovaně. U izolačních snímků pak může být prvek situován v centru a jako jediný (I), v centru a zároveň ve vztahu k dalším dvěma podružným prvkům, což je známé pod pojmem triptych (II), či umístěn do vztahu s jinými prvky podél úhlopříčky, tedy axiálně (III). U iteračních fotografií nacházíme opakování buď mezi dvěma prvky (dělení) či vícero (série). Opakování pak může být na principu souladu prvků v jejich činnosti či vzhledu (IV), zrcadlení (V), postavení čelem (VI) či náhodného, nestabilního roztroušení (VII), přičemž poslední vždy patří pod kategorii série.⁴³ Kromě počtu hlavních prvků a jejich uspořádání Capleová ještě posuzuje snímky s ohledem na to, zda jsou endocentricky či exocentricky vyvážené. První zmiňované jsou snímky, kde lze vidět aktéry i jejich cíle, druhé pak ty, kde sice vidíme aktéry a vektory, které formují, ale cíl je již mimo rám fotografie a zobrazovaná scéna tak není kompletní. Toto odpovídá Kressovu a van Leeuwenovu rozdělení na transaktivní a non-transaktivní struktury (srov. výše 3.1.1). U obou typů se můžeme setkat s příjemným estetickým vyvážením, nicméně když je fotografie exocentrická, dochází k vyvážení až u diváka, který si domýšlí chybějící cíl a dovrší tak scénu ve své mysli. Ze strany publika je tedy potřebná vyšší míra participace.



Obr. 3.2 Vyváženost obrazového sdělení (adaptováno dle Capleové, 2013: 97)

⁴³ Toto je v obr. 3.2 naznačeno písmeny p a q (vypůjčenými z formální logiky), a tedy když se elementy zdají být náhodně roztroušeny (p), tak patří snímek pod sérii (q).

Jakoukoli fotografií, která může být popsána ve výše vysvětlených termínech, lze považovat za vyváženou. Docílujeme toho pomocí pravidelnosti a symetrie, nicméně ne všechny jsou pak pro diváka ve stejné míře zajímavé a vzrušující. Capleová (2013: 111) uvádí, že symetrické fotografie v prvku v centru jsou hůře esteticky hodnoceny než asymetricky vyvážené, protože tyto jsou více vizuálně stimulující. Stejně tomu je u iteračních sériových snímků, kde jeden prvek vystupuje z pravidelnosti, nebo u exocentrických snímků, které budují nevyřešené vektorové mapy. V obou případech musí totiž divák opět vynaložit více energie, aby našel balanc či si domyslel závěr, a tato stimulace přidává fotografii na estetické hodnotě. Dále ji lze podpořit různými technikami jako úpravou rychlosti závěrky, prodloužení expozičního času, světelnými efekty apod. (Capleová, 2013: 114).⁴⁴

Tímto bylo dokončeno představení sociálně sémiotického analytického aparátu. Nyní se podívejme na to, jak lze sémiotické prostředky nahlížet ve vztahu ke konstrukci zpravodajských hodnot. Capleová a Bednareková (2016) analyzují na jedné straně obsah fotografií, tedy rovinu reprezentačního významu, a různé techniky fotografování (konotační procedury) na straně druhé, kam spadají interaktivní a kompoziční význam. Samy shledávají, že zpravodajské hodnoty jsou konstruovány více tím, co je zobrazováno, méně pak pomocí technik fotografování. K hodnotám dopadu, časové relevance, blízkosti a konsonance dokonce nenalezly žádné evidentní techniky, které by je podporovaly, a tyto jsou tedy obecně konstruované pouze obsahově. Níže budou shrnuty vizuální prostředky a jimi konstruované zpravodajské hodnoty tak, jak je formulovaly Capleová a Bednareková (2016: 447-8).

Negativita je obsahově typicky konstruována ukazováním negativních událostí a jejich následků jako například nehod, přírodních katastrof, zraněných účastníků a způsobených škod. Častým námětem jsou také osoby zatýkané nebo v pozici obžalovaného s právními zástupci či policií. V neposlední řadě hraje roli i zobrazování lidí prožívajících negativní emoce. Z hlediska fotografických technik negativitu podporuje vysoký úhel pohledu, který staví diváka do dominantní pozice, či rozmazané fotografie z důvodu pohybujícího se fotoaparátu, což naznačuje nestabilní, chaotickou a potenciálně nebezpečnou situaci.

⁴⁴ Capleová (2013) dále rozlišuje dle kompozice layoutu a důrazu kladeného na obrazový materiál tři typy novinových zpráv. My však budeme pracovat pouze s fotografiemi a jejich popisky, což nejbližší odpovídá jejímu pojetí tzv. image-nuclear zprávy (tedy zprávy, jejímž jádrem je právě fotografie), a proto zde tomuto rozdělení a jeho funkcím nebudeme věnovat více prostoru.

Časová relevance je obsahově zastoupena aktuálními fotografiemi. Lze například rozeznat roční období či oslavy různých svátků, kde hrají důležitou roli kulturní artefakty jako vánoční stromek.

Pro konstrukci *blízkosti* bývají znázorňovány ikonické stavby, přírodní objekty a kulturní symboly jako vlajky, trikolora apod., které naznačují úzký vztah diváka k zobrazovanému.

Superlativita je na straně obsahu konstruována opakováním klíčových prvků v rámci obrazu (více zbořených domů), zobrazováním extrémních emocí u účastníků, či umístěním rozdílných elementů (velikostně) vedle sebe pro maximalizaci kontrastu. Z technických prostředků pak lze zmínit použití specifické čočky (široké, teleobjektivu) a úhlu, aby se zdůraznily rozdíly ve velikosti či prostoru, či dále pohyb fotoaparátu a rozmazané fotografie, aby se zveličila závažnost situace.

Vztah k elitám se obsahově buduje pomocí ukazování nejen známých a snadno rozpoznatelných osobností (politiků, celebrit), ale také lidí ve služebních uniformách. Tito účastníci bývají navíc často obklopeni bodyguardy či postaveni v centru mediální skrumáže. Typickým je také zobrazování kontextu, který si spojujeme s elitními profesemi, například prostředí laboratoře, knih či policejní stanice. Z hlediska fotografických technik se konstrukce elitní povahy účastníků docílí pomocí podhledu, tedy nízkého úhlu, který je staví do pozice symbolické moci a indikuje tak vysoký sociální status.

Zpravodajskou hodnotu *dopadu* můžeme tvořit, pokud znázorníme následky událostí, které jsou často negativní, a dáme tak vzniknout scéně destrukce. Toto je především umocněno četností, tedy pokud je jimi například naplněna celá online galerie u nějakého článku. Dále lze konstrukce dopadu dosáhnout ukazováním emocí, které určitá událost vyvolala.

Novost bývá vyjádřena snímky lidí, kteří jsou šokovaní či překvapení, a ukazováním nezvyklého dění, které se vymyká společenským normám či našemu očekávání. Novost lze také podpořit tím, že vedle sebe budeme klást silně kontrastní prvky.

Pro konstrukci *personalizace* je příznačné fotografické zachycení „obyčejných“ lidí, kteří jsou bráni jako zástupci určité skupiny, a opět také emocionálních reakcí účastníků. Z technických prostředků nám pomáhá, když jedince dáme do popředí, k jeho vyčlenění, či použití detailního záběru, který často skýtá dostatečný prostor pro zaznamenání emocí. Navíc nám detail nastoluje symbolicky bližší a intimnější vztah s účastníkem.

Konsonance je konstruována obsahem, který se shoduje se všeobecným očekáváním, a spadá pod stereotypní znázorňování určitých známých událostí či osob. Toto se tedy celkem úzce pojí s předvídatelnými okolnostmi, tedy s *general news*. Capleová s Bednarekovou (2016: 448) dávají příklad obrázků piva a ňader u reportáží z Oktoberfestu.

A nakonec *dobrého estetického dojmu* je kromě znázorňování lidí, míst, předmětů a krajin, které jsou kulturně ceněny pro jejich krásu, docíleno i dynamickým kompozičním vyvážením, jak bylo s Capleovou (2013) vyloženo výše.

Lze si povšimnout, že poměr sémiotických prostředků a zpravodajských hodnot nemusí být vždy jedna ku jedné. Stejným obsahovým sdělením či technickým parametrem může být konstruováno více hodnot, a naopak jedna hodnota může být tvořena různými prostředky. Výčet výše si také neklade nárok na to být kompletním seznamem, vždy je nutné vycházet z konkrétního obrazového sdělení a snažit se postihnout významy, které jsou právě jím tvořeny. V následující kapitole tedy budou uplatněny postupy sociálně sémiotického přístupu na rozbor oceněných fotografií z českého žurnalistického prostředí a budou detailně popsány jednotlivé sémiotické prostředky.

4 CZECH PRESS PHOTO: ANALÝZA FOTOGAFIÍ ROKU 2006-2015

V této kapitole se budeme věnovat vlastní analýze vítězných snímků soutěže Czech Press Photo⁴⁵ v letech 2006-2015. Cílem bude aplikovat analytické nástroje sociální sémiotiky Kresse a van Leeuwena a Capleové, které byly představeny v pasážích výše, a rozkrýt tak v první řadě sémiotické prostředky použité ke konstrukci jednotlivých významů, a v druhé řadě upozornit na to, které zpravodajské hodnoty jsou na snímcích konstruovány.

Na úvod jen krátce zmiňme, že Czech Press Photo je fotografickou soutěží, k níž se pojí také následná výstava vybraných fotografií. Za cíl si oficiálně klade „přinášet nezávislé a autentické obrazové svědectví o životě.“ (© CPP, 2017) Soutěž byla poprvé uspořádána v roce 1995 a letos se tedy bude konat již 23. ročník. S výjimkou roku 1996, v němž se soutěž nekonala, byli každoročně stanoveni vítězové v kategoriích Aktualita, Reportáž, Lidé, o nichž se mluví, Sport, Každodenní život, Portrét, Příroda a životní prostředí a Umění a zábava.⁴⁶ Od roku 2013 se soutěž rozrostla také o sekci videa. My se však vzhledem k zaměření práce omezíme na fotografii, a to konkrétně nejprestižnější titul, tj. Fotografií roku, jenž je mezinárodní porotou odměněn hlavní cenou Křišťálové oko.

4.1 Výběr vzorku a výzkumné otázky

Úvodní teoretické kapitoly pojednávaly o médiu fotografie jako strukturující mřížce pro vnímání určité události. Dále byla představena teorie zpravodajských hodnot, které jsou diskursivně pomocí textů a fotografií konstruovány. Rozhodli jsme se těmito koncepcím podrobit české žurnalistické prostředí, přičemž soutěž Czech Press Photo byla shledána jako příklad par excellence vzhledem k tomu, že vítězné fotografie nejsou prezentovány jen jako mediální pozornosti hodné, ale i ocenění hodné. S ohledem na již existující analýzu snímků z prvních desíti let, se zde předložený rozbor bude týkat vítězů ročníků 2006-2015, tedy druhé dekády. Navíc se práce nejen kvůli rozsáhlosti analýzy

⁴⁵ Soutěž Czech Press Photo bude níže v odkazech zastoupena zkratkou CPP.

⁴⁶ Tyto kategorie byly od ročníku 2016 lehce upraveny, nicméně platí pro všechny analyzované ročníky.

omezila pouze na vítězné snímky každého ročníku, tedy Fotografie roku. Právě ony mají největší potenciál získat status ikonických snímků, které se stanou součástí kolektivní paměti, a budou tak tvarovat a zprostředkovávat porozumění určitým událostem a dobám nejen aktuálně, ale i v budoucnosti. Vzhledem k tomu, že všechny fotografie musí být opatřeny přesným popiskem, lze předpokládat, že i doprovodný text hraje roli při hodnocení ze strany poroty, a nebude tedy v naší analýze opomenut. Hlavní důraz však zůstane na rozbor obrazového sdělení a jeho diskursivních praktik. S ohledem na výše představenou metodologii a koncepci zpravodajských hodnot tak mohou být výzkumné otázky formulovány následovně:

VO1: Jaké reprezentační, interaktivní a kompoziční významy lze rozkrýt ve vítězných snímcích soutěže Czech Press Photo v letech 2006-2015?

VO2: Jaké zpravodajské hodnoty jsou pomocí uvedených typů významů ve vítězných snímcích konstruovány?

Dále se nabízejí samozřejmě i podotázky na četnost jednotlivých významů, prostředků a zpravodajských hodnot. Na všechny se pokusíme odpovědět pomocí sociálně sémiotické analýzy jednotlivých fotografií a následné interpretace výsledků. Také upozorníme na možná úskalí našeho výzkumu a dojde i na srovnání s předchozími deseti ročníky.

4.2 Vlastní analýza jednotlivých ročníků

V následujících podkapitolách se budeme věnovat vítězným snímkům z let 2006-2015. Budeme vždy postupovat od sociálně sémiotické analýzy jednotlivých významů s popisem prostředků, které je tvoří, k ukotvení fotografie pomocí popisku. Na základě toho se pokusíme zformulovat, které zpravodajské hodnoty jsou snímkem dominantně konstruovány, a nakonec zmíníme i vyjádření poroty, které je obhajobou, proč byl danému snímku udělen titul Fotografie roku.

4.2.1 Fotografie roku 2006

Na snímku, jenž vyhrál 11. ročník CPP a stal se fotografií roku 2006, lze spatřit tři osoby, respektive jejich siluety. Tito tři účastníci jsou natočeni směrem k sobě, což lze rozpoznat z vektorů, které formují jejich ruce a nastavení tváře. Jedná se tudíž o transaktivní narativní strukturu a lze zde říci, že účastníci jsou si navzájem aktéry a cíli. Vyvozujeme z toho, že jsou zapojeni do konverzace a něco spolu řeší. Jeden částečně vybočuje tím, že má ruku zdviženou k uchu, a tedy pravděpodobně telefonuje. Dva účastníci jsou zobrazeni z profilu a lze v nich rozpoznat tváře politiků Petra Nečase a Pavla Béma. Třetí účastník není pouze z vizuálního pohledu jednoznačně specifikovatelný. Z hlediska prostředí se jedná o blíže nevymezenou místnost, z níž jsou vidět pouze nábytek. Kontakt s divákem zde nenastává, dva účastníci se dívají na sebe, vidíme je jen z profilu. Třetí je k nám sice čelem, frontálně, ale vidíme pouze obrysy osoby. Zobrazená scéna je tedy pro diváka nabídkou s velmi nízkou mírou zapojení diváka, ten je jen pozorovatelem. Úhel pohledu je v úrovni očí, což značí symbolickou rovnost a může tedy vzbuzovat pocit, že jsme v tom všichni společně. To však do jisté míry kontruje nízká účast zapojení diváka. Sociální vzdálenost lze identifikovat jako středně dlouhou, nicméně vzhledem k zobrazení pouhých siluet účastníků spíše neosobní. Vztah zde tedy je na obecné společenské úrovni. Z hlediska vyjádřených emocí zde spatřujeme pouze obrysy profilů dvou tváří, obě se zdají mít neutrální výraz, nicméně na toto zde nelze s jistotou usuzovat. Co se týče kompozičního významu, fotografie si jednoznačně hraje s kontrastem. V první řadě jde o kontrast bílých žaluzií a tmavých siluet, které zabírají většinu snímku, a jsou proto (možná trochu paradoxně) nejvýraznějším prvkem. V druhé řadě je toto opakováno v inverzní podobě v levé části fotografie, kde jsou naopak v kontrastu s tmavým pozadím vidět dvě lampy. Z hlediska kompoziční vyváženosti pak můžeme říci, že je zde uplatňováno pravidlo třetin, kdy dvě třetiny zabírá hlavní motiv, tedy konverzace politiků. Jedná se o endocentricky vyvážený snímek, který je iterační. Lze identifikovat sérii tří siluet, které jsou ve shodě. Všichni sedí a jsou přibližně stejně (ne-)výrazní. Rozhodně se tedy jedná o vyvážený snímek. Vzhledem k asymetrii, která vzniká hlavě poměrem třetin a inverzním kontrastem, a k bližší významové nevymezenosti hlavního motivu tří siluet, kdy není jisté, kdo je třetím aktérem, jak konkrétně všichni vypadají a jak se tváří, ani o čem jednají, jej můžeme také nazvat pro diváka vizuálně velmi stimulujícím.



Obr. 4.2.1 Fotografie roku 2006 Michala Čížka (© CPP, 2017a)

Popisek fotografie zní: „Jak dál? Porada vrcholných politiků po volbách, Praha 6. června 2006.“ (© CPP, 2017a) Tato slova mohou snímku dodávat význam minimálně trojím způsobem. Otázkou „Jak dál?“ je opět vyjádřena nejistota, kterou jsme identifikovali již na vizuální rovině. Nacházíme zde dále ujištění, že se jedná o politiky, a dokonce vrcholné, což dále zdůrazňuje jejich elitní postavení. A nakonec si můžeme na základě znalostí kontextu voleb v roce 2006 domyslet, že třetím účastníkem je Miroslav Topolánek.

Jaké zpravodajské hodnoty tedy snímek konstruuje? Na základě předchozích řádků lze argumentovat pro negativitu, vztah k elitám, blízkost a estetický dojem. Snímek je velmi tmavý, ponurý a nejasnými obrysy odkazuje k nejisté politické situaci. Divák navíc není vtažen do děje, není s ním navázán žádný kontakt a hraje pouze roli tichého přihlížejícího, což dále podporuje pocit nejistoty a konstruuje tak negativitu. Aktéry zde jsou tři známé osobnosti české politické scény. Spolu s popiskem „porada vrcholných politiků“ to tvoří jednoznačný vztah k elitám. Toto je opět podtrženo tím, že „obyčejný“ přihlížející není žádnými prostředky do debaty vtažen. Sice zde není znázorněna symbolická moc reprezentovaných účastníků pomocí pohledu, nicméně je nahrazena nulovým zapojením diváka a umocněna navíc barevným kontrastem, kdy je jasné, že my do této skupiny nepatříme. Blízkost je pak konstruována především spojením s volbami a českou politickou situací.

Podobné hodnoty lze najít i ve vyjádření poroty: „Vítězná fotografie je obsahově i formálně symbolem složité povolební situace na české politické scéně i ve společnosti.

Je pohledem pod povrch oficialit. Obsahuje napětí, emoce a klade otázky.“ (tamtéž) Složitost situace a napětí lze zahrnout pod negativitu, odkaz k české politické scéně a oficialitám pod vztah k elitám a spolu s volbami i pod blízkost, a nakonec zdůrazněním formální symboliky je oceněn i estetický dojem fotografie.

4.2.2 Fotografie roku 2007

Na vítězné fotografii z roku 2007 lze spatřit opět tři účastníky, ženu, muže a malou holčičku. Zobrazené postavy nejsou známými osobnostmi, ale „obyčejnými“ lidmi. Dva dospělí se tahají o dítě, což je naznačeno vektory, které tvoří pohledy a ruce všech účastníků. Usuzujeme, že se jedná o rodinu, ačkoli by tomu tak nutně být nemuselo. Otec je pak cílem pohledu (a emocí) matky i dcery, sám dceru tahá za ruku a matku odstrkává, a dcera je cílem pohledu otce, jedná se tedy o transakční narativní strukturu. Z hlediska prostředí můžeme vidět, že jde o město. Znak na fasádě navíc určuje, že se nacházíme před sídlem obvodní úřední budovy. Lze spatřit jen levou půlku pravděpodobně se slovy „obvodní“ a „pro Prahu“. Lze si domyslet, že jde o budovu obvodního soudu pro jednu z městských částí Prahy. Na nápis, a tudíž přesné geografické určení, ale tudíž není kladen důraz, což stejně jako nejasná identita účastníků napomáhá univerzálnosti snímku a jeho sdělení. S divákem zde opět není navázán kontakt a fotografie je tedy nabídkou. Všichni jsou z hlediska horizontálního úhlu znázorněni spíše šikmo, čímž se opět zdůrazňuje role diváka, jako přihlížejícího. Sociální vzdálenost je na obecné společenské rovině. Na vertikální ose je významné spíše hledisko vztahů reprezentovaných účastníků, kdy lze identifikovat ženu a muže v postavení autorit vůči dítěti. Vzhledem k divákovi se zde jedná o úhel rovnosti. Co se týče emocí, ty zde jednoznačně hrají klíčovou roli. Výraz matky i dcery, které hystericky pláčou, jednoznačně upoutávají divákovu pozornost a dávají celé fotografii velmi negativní a extrémní ráz. Naopak výraz otce lze identifikovat jako neutrální, nicméně tento není kvůli sklopené hlavě tak dobře vidět a obrazu tedy rozhodně nedominoje. Z hlediska výraznosti zde není žádnými technickými prostředky zvýrazněn konkrétní prvek, který by jednoznačně vyčníval. Samozřejmě pozornost ihned věnujeme trojici aktérů, ale vše je zde ve stejné ostrosti, nejsou zde žádné záměrné barevné či tvarové kontrasty. Autorku na první pohled zaujal převážně výraz matky, nicméně toto může být podmíněno čtením zleva doprava, na které jsme zvyklí. I při snaze o zařazení z hlediska kategorií vyváženosti se můžeme setkat s potížemi.

Jedná se zcela jistě o endocentrický snímek, nicméně z kategorií tak, jak je představuje Capleová (2013), žádná není s jistotou zastoupena. Snímek bychom se mohli pokusit zařadit do kategorie iterační, dělení a postavení čelem, čímž bychom podtrhli sobě čelící manžele ve sporu o dítě, které by v tom případě bylo bráno především z hlediska cíle. Výsledkem je interakční trojúhelník, který je formován v ose třetiny (po delší straně). Nejednoznačnost v zařazení k typu kompozičního vyvážení však lze snad spíše připsat tomu, že fotografie na nás nijak zvlášť nepůsobí jako esteticky přitažlivá, čímž však dostává větší prostor právě její obsahová složka, na kterou je zde kladen důraz.



Obr. 4.2.2 Fotografie roku 2007 Dana Materny (© CPP, 2017b)

Popisek fotografie zní jasně a výstižně: „Exekuce dítěte, 16. ledna 2017.“ (© CPP, 2017b) Tímto se potvrzují vizuální dojmy, že jde o rodinný spor mezi matkou a otcem dcery. Slovo exekuce s sebou navíc nese negativní konotace.

Zpravodajské hodnoty, které ve snímku nalézáme, jsou negativita, blízkost, superlativita a personalizace. Doba záznamu je sice naznačena uvedením data v popisku, nicméně fotografie sama tuto hodnotu dále nepodporuje a naopak bychom mohli argumentovat spíše pro univerzalitu a konkrétní časovou nezakotvenost situace, kdy dochází k exekuci dítěte. Hodnoty negativity a superlativity jsou podpořeny

především emocemi, které spatřujeme v tvářích matky a dcery. Pláč, spolu s výrazem očí a úst, můžeme jednoznačně spojit s negativní emocí. Ve srovnání s jednou kapkou tekoucí po tváři zde můžeme mluvit také o zobrazení extrémních emocí, a tedy o superlativitě. Personalizace je konstruována zobrazením „obyčejných“ lidí a jejich příběhu plného emocí, který nám je (navzdory sociální vzdálenosti) přibližuje. Jako bychom byli svědky rodinného neštěstí, které se přeci může stát komukoli z nás. Také v tom může být ukotvena blízkost, spolu s tím, že znázorněná scéna se odehrává na pražských ulicích a účastníky lze identifikovat jako průměrného českého občana (bílá pleť, oblečení).

Hodnocení poroty znělo: „Vítězná fotografie obsahuje největší soukromé drama v životě člověka – válku v rodině. Je to stěžejní problém současné civilizace, krize hodnot, kdy prohrávají všichni: matka, otec, dítě, společnost i úřady. Emotivně silný snímek nastavuje zrcadlo a klade otázky.“ (© MF Dnes, 2007) Oceněna tedy byla na základě znázornění negativního dramatu, silných emocí a odkazu k neshodě v rámci rodiny, což je zkušenost, kterou mnoho z nás (ačkoli v jiných podobách) sdílí.

4.2.3 Fotografie roku 2008

Na vítězném snímku z roku 2008 spatřujeme primárně objímající se a dekou přikrytý pár. Ten stojí uprostřed asi 20 nabouraných automobilů různých typů, které (alespoň ty v těsné blízkosti) vektorově směřují právě k volnému místu, kde je pár. Jednotlivá auta tvoří opakující se motiv. V povzdálí jsou v levém a pravém rohu k vidění další účastníci, přičemž vpravo mají na sobě zčásti signální bundy či vesty. Sice nevíme, zda se jedná o zdravotníky nebo jiné pomocné složky či řidiče, kteří mají výstražné oděvy v autě (nebo obojí), nicméně toto nám dále potvrzuje, že se jedná o místo hromadné nehody. Dle okolního prostředí jsme s to identifikovat zimní roční období a dle počtu pruhů můžeme označit místo nehody za dálnici. Vzhledem k tomu, jak je tato událost známá, někteří diváci zajisté hned poznají, že jde o zachycení následků hromadné autonehody na dálnici D1, což potvrzuje i popisek fotografie. Pár se v objetí dívá směrem před sebe. Ačkoli bychom si tedy konkrétní cíl museli domyslet, i přesto se vměstná do rámu fotografie a můžeme tak mluvit o transaktivní narativní struktuře a tedy endocentricky vyvážené kompozici. S žádným z aktérů není navázán kontakt, dominantní motiv, pár, je dokonce otočen zády k divákovi. Naše účast je tedy opět pasivní. Úhel

pohledu je lehce nad rovinou očí. Může to být z důvodu, aby se na snímek vešlo co nejvíce aut, zároveň to v nás vyvolává lehký pocit symbolické moci. Jsme tedy (opravdu decentně) nadřazeni této situaci, jejíž aktivními účastníky, dalo by se říct že naštěstí, nejsme. Toto je typické pro zobrazování následků určitých katastrof (srov. Capleová, 2013: 71-73). Vzhledem k odvráceným tvářím nejsme s to určit ničí konkrétní emoce, nicméně už jen pojem autonehody se samozřejmě pojí s negativními konotacemi. Z hlediska kompozičního významu výraznosti naši pozornost v první řadě upoutává pár, a to nejen svou velikostí a postavením v centru snímku, tedy nejbližší divákovi, či tím, že jsou to lidé, k nimž nám pohled sklouzává nejdříve (viz kap. 3.1.3). Lehký barevný kontrast díky dává páru schopnost vyčínat z pozadí. Z hlediska symboliky lze navíc říci, že se jedná též o kontrast sémantický, jelikož modrá barva bývá (jakožto zástupce studeného konce spektra) spojována s klidem. Obří skrumáž aut a pokroucené plechy, které zabírají většinu rámu fotografie, však umocňují spíše hektický charakter autonehod. Kompozičně bychom pak fotografii zařadili do kategorie isolační kompozice s centrální vyvážeností. Díky ostatním osobám v levém a pravém horním rohu, k nimž nám pohled sklouzává až druhotně, lze mluvit o tvaru triptychu, ačkoli nijak zásadně výrazného. Kus asfaltu, na němž pár stojí, je umístěn z horizontálního hlediska ve středu, ale z vertikálního ve spodní třetině fotografie. Divák tedy získává pocit vyvážené kompozice, která však není žádným způsobem zásadněji vizuálně stimulující.



Obr. 4.2.3 Fotografie roku 2008 Davida W. Černého (© CPP, 2017c)

Popisek fotografie je: „Hromadná havárie na dálnici D1, 20.3.2008.“ (© CPP, 2017c) Text nejen ukotvuje snímek v tom, kdy a kde k autonehodě došlo, ale dále volbou slov „hromadná“ a „havárie“ upozorňuje na velikost této události a umocňuje její negativní a destruktivní charakter.

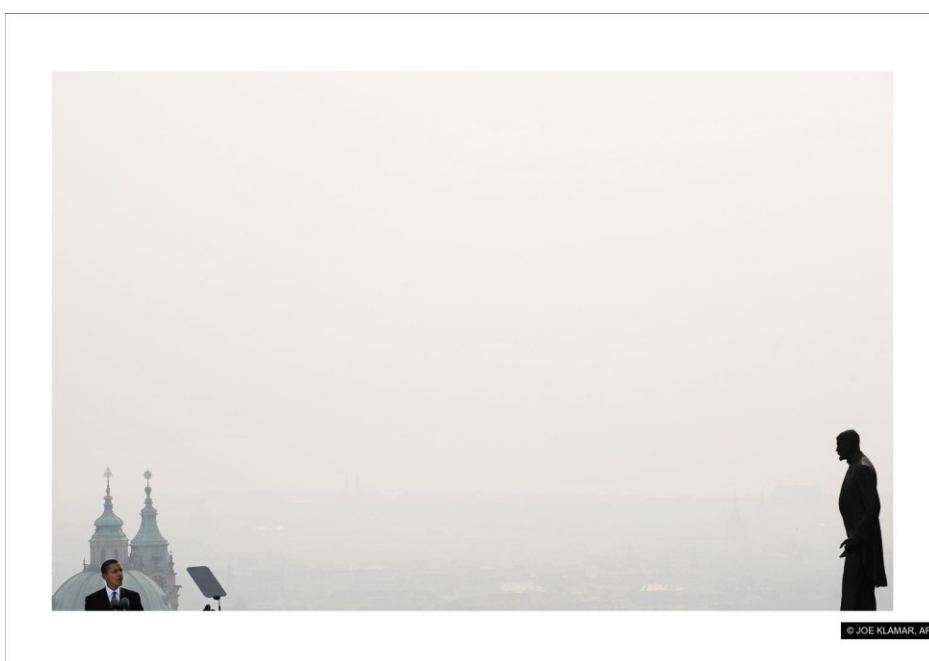
Fotografie tedy konstruuje zpravodajské hodnoty negativity, dopadu, blízkosti, superlativity, personalizace a estetického dojmu. Negativita, dopad a blízkost jsou konstruovány především obsahově, skrze zobrazení místa autonehody v nezvykle velkém měřítku a jejího verbálního ukotvení k dálnici D1. Také česká SPZ černé Octavie nám dává najevo, že se toto nebezpečí skrývá na našich silnicích. Negativita je navíc lehce umocněna pohledem z nepatrného nadhledu, což nám umožňuje dohlédnout dále, ale stále nevidíme na konec místa nehody. Podporována je tím však především hodnota superlativity. Stejný motiv, nabouraný automobil, zaplňuje naprostou většinou rámu fotografie a zintenzivňuje tak tuto událost. Pár pak jako by pod modrou dekou na „ostrůvku“ z asfaltu byl oázou klidu uprostřed těchto běsů, čímž vzniká velký kontrast opět podporující superlativitu. A nakonec personalizace je významově podporována znázorněním „obyčejných“ lidí, které jsou vzhledem ke své bližší neidentifikovatelnosti zástupci všech řidičů. Do této skupiny patří asi většina dospělých obyvatel naší země, a proto je snadné se s reprezentovanými účastníky ztotožňovat, ačkoli vzniklá událost je spíše extrémního a neobvyklého rázu. Nebezpečí na silnicích je znázorněno jako záležitost nás všech také tím, že zvolená vzdálenost není nijak intimní, ale spíše společenská.

Vyjádření poroty zní: „Pro porotu bylo velmi těžké rozhodnout o letošní Fotografii roku, protože standard fotografií v soutěži byl velmi vysoký. Práce, které jsme prestižní titul nakonec udělili, je symbolem nebezpečí spojeného s naší závislostí na automobilech. Dvojice na snímku obklopená vraky si s hrůzou uvědomuje, že přežili jen náhodou. Objímají se pod modrou dekou, což je barva naděje. Fotografie ukazuje na jedno z největších nebezpečí našeho každodenního života.“ (tamtéž) Toto opět zrcadlí hodnoty konstruované fotografií, tedy negativitu, dopad, blízkost, superlativitu a personalizaci. Porota navíc nabízí spekulaci o tom, co se ústřednímu páru honí hlavou, která ještě více podtrhuje dimenze negativity, dopadu a superlativity.

4.2.4 Fotografie roku 2009

Na vítězném snímku vidíme dva účastníky. Prvního vlevo lze identifikovat jako nově zvoleného tehdejšího prezidenta USA, Baracka Obamu. Druhým účastníkem je socha Tomáše Garrigua Masaryka. Tato identifikace nemusí být sice samozřejmostí, nicméně pro diváka znalého pražských památek a ulic (nebo kontextu Obamovy návštěvy v roce 2009), je jasné, že prezident stojí na Hradčanském náměstí v Praze. Prostorový kontext kromě Masarykovy sochy ukotvuje také kupole kostela sv. Mikuláše, kterou lze spatřit v pozadí za Obamou. Ze dvou reprezentovaných účastníků je Obama aktérem, který hledí na Masaryka, jenž je tedy cílem jeho pohledu. Toto lze spatřit díky vektoru, který formují Obamův pohled a s ním lehce zvednutá hlava. Vzhledem k větší vzdálenosti, z níž je fotografie pořízena, si nemůžeme být stoprocentně jisti, kam Obamův pohled směřuje (stejně tak emoce nejsou na snímku patrné), nicméně vektory je rozhodně podporován význam, že cílem jeho pohledu je Masaryk, jehož natočení těla zase naopak směřuje k místu, kde stojí Obama a dochází tak k interakci dvou prezidentů. Vzhledem k tomu, že se jedná o sochu celé Masarykovy postavy, lze ji symbolicky personifikovat na Masaryka jako takového. Každopádně se tedy jedná o transaktivní narativní strukturu. Již jsme zmínili, že záběr je pořízen spíše z větší dálky. K navázání osobního kontaktu s divákem tedy nedochází, což je podpořeno také zobrazením Masaryka z profilu a Obamovy tváře se šikmého úhlu. Trup je sice zachycen frontálně, nicméně je spíše podružným prvkem a divákovu účast zásadně nezvyšuje. Fotografie je tedy opět nabídkou. Z hlediska vertikálního úhlu je Masarykova socha zachycena z úrovně očí a Obama z lehkého nadhledu. U tohoto snímku však nelze argumentovat pro zásadní význam symbolického postavení diváka. Vztah s divákem zde spíše absentuje. Důležitost úhlu pohledu lze spíše pozorovat ve vztahu dvou reprezentovaných účastníků, kdy je socha Masaryka, k němuž Obama vzhlíží nahoru, jednoznačně v postavení větší symbolické moci. Snímek si v každém případě zásadně hraje s kompozicí, která je velmi neobvyklá. Přibližně 90 % snímku sestává z bílošedé plochy, mlhy. V kontrastu s ní je výrazným prvkem hlavně tmavá, jednobarevná socha Masaryka vpravo a poté postava Obamy před kostelem vlevo. Oba tyto prvky se nacházejí pouze ve spodní třetině fotografie. V levém spodním rohu je zahrnuto více prvků, které se musí kontrastně vymezit vůči sobě navzájem, i barev, a proto kontrast s mlhavým pozadím není tolik ostrý jako v případě sochy. Ta ostatně zabírá i více prostoru. Masaryk je zde zachycen po

kolena, Obama pouze po hrud'. Touto hierarchií z hlediska výraznosti je tedy dále podpořena Masarykova symbolická moc. Z hlediska vyvážení se jedná se o kategorii iterační, dělení a čelem. Snímek je endocentrický, nicméně zde je podpořena větší angažovanost ze strany diváka vzhledem k neobvyklosti této kompozice, zásadní práci s kontrastem a tomu, že pohled Obamy směrem na Masaryka si divák v podstatě domýšlí. Ačkoli snímek není černobílý, na první pohled tak může působit, čímž jsou ještě umocněny jeho kontrastní kvality. Estetický dojem je tedy jednoznačně pozitivní. Okolo fotografie, tak jak je prezentována na současných stránkách Czech Press Photo, se navíc vyskytuje bílý rám, který ji dodává umělecký až galerijní charakter.⁴⁷



Obr. 4.2.4 Fotografie roku 2009 Joe Klamara (© CPP, 2017d)

Popisek zní: „Prezident Barack Obama v Praze, 5. 4. 2009.“ (© CPP, 2017d) Vlastně tedy jen indexikálně ukotvuje snímek, nicméně nepřidává k němu žádnou informaci, která by již nebyla obsažena v jeho rámu.

Z hlediska zpravodajských hodnot zde lze usoudit na konstrukci vztahu k elitám, blízkosti, superlativity, novosti a pozitivního estetického dojmu. Reprezentovanými účastníky jsou dvě velké politické osobnosti, jedna zahraniční, druhá tuzemská, čímž je konstruován vztah k elitám. Opětovné zmínění prezidenta Obamy v popisku toto dále

⁴⁷ Tento bílý rám, se kterým se setkáváme také u Fotografie roku 2013, se vyskytuje na stránkách, v katalogu z daného roku však nikoli. Z Czech Press Photo se nám dostalo odpovědi či spíše předpokladu, že autor dodal snímek v rámu, nicméně grafik ho pro potřeby katalogu ořízl.

verbálně podporuje. Záběr z velké dálky dále značí, že nejsme součástí této elitní sociální skupiny. Zástupce české politiky konstruuje navíc blízkost, která je dále podpořena pražským prostředím. Tím, že Obama vzhlíží na Masaryka, je mezi nimi ustaven nerovný vztah symbolické moci, kdy Masaryk je v pozici větší elity. Spolu s jeho hlavním postavením v hierarchii snímku, které je ustaveno velikostí a ostřejším kontrastem vůči pozadí, je tímto dále podpořena blízkost, jelikož se jako „náš zástupce“ zdá být hlavním aktérem. Velmi neobvyklou kompozici, kdy je na 90 % snímku jen mlha, lze spojit s hodnotou superlativity a novosti. Navíc je novost podpořena i neobvyklým čtením snímku spíše zprava seshora (tedy od Masaryka) směrem vlevo dolů (tedy k Obamovi), které je opakem klasického evropského čtení zleva doprava. Obsahově je novost podpořena i tím, že při své návštěvě v Praze byl Obama v úřadu velice krátce, pouze několik měsíců, a byl také prvním afroamerickým prezidentem. Snímek je dále svou atypickou vyvážeností s důrazem na kontrast a velmi asymetrickým poměrem plochy věnované okolí a aktérům esteticky velmi vysoce hodnocen.

Vyjádření poroty toto dále podporuje: „Tato fotografie nás zaujala svojí překvapivou a neobvyklou kompozicí zachycující událost jak národního, tak mezinárodního významu. Symbolizuje setkání mezi nadějemi minulosti – prezidentem Masarykem – a překotnými změnami současnosti – zvolením prvního amerického prezidenta černošského původu. Je vyjádřením nové naděje pro současný svět.“ (tamtéž) Vidíme, že důraz je zde kladen na estetický dojem snímku, neobvyklost a navíc novost i ve smyslu nastolení nové politické éry.

4.2.5 Fotografie roku 2010

V roce 2010 vyhrál hlavní cenu snímek, na němž lze spatřit dívku černošského původu, která má zranění na pravém oku, jež je zakryto plastovým pouzdrém přilepeným pomocí bílé pásky k obličejí. Ze snímku není přesně patrné, jak k němu došlo, nicméně zdá se být již lékařsky ošetřeno. Okolí je blíže nespecifikované, můžeme jen určit, že se jedná pravděpodobně o nějakou místnost, nicméně pozadí je rozostřené a nenacházíme zde jiný indikátor umístění. Z barvy pleti dívky můžeme vzhledem k velikosti černošské komunity v Čechách usoudit, že se jedná o snímek ze zahraničí. Toto je pak blíže specifikováno v popisku fotografie. Dívka je jediným aktérem, jehož cíl je divák, na kterého se dívá. Můžeme tedy mluvit o non-transaktivní narativní struktuře, kdy je cíl,

tedy my, mimo rám obrazu. Celkově se zde však nejedná o typicky „akční“ snímek, ale o portrét, tedy spíše o pózu. Navázání vztahu s divákem je zajištěno pomocí frontálního úhlu a zároveň pohledu dívky, kterým s námi vlastně navazuje oční kontakt. Jedná se tedy o požadavek, nikoli nabídku. Vztah k divákovi je dále nastolen jako velmi intimní. Nejen, že s námi dívka sdílí své zranění, což už tak lze považovat za choulostivější záležitost, ale toto je podpořeno i detailním záběrem. Navzdory negativním okolnostem v podobě zranění toto není dále umocněno negativními emocemi. Díky detailnímu záběru máme možnost si blíže prohlédnout dívčinu mimiku, její výraz je však spíše neutrální. Naopak působí spíše vyrovnaně a vzhledem ke svému zranění dává najevo svou vnitřní sílu. Co se týče výraznosti, nejostřejším elementem je právě tvář dívky, zbytek je včetně jejích ramen a vlasů rozostřen. Vzhledem k tomu, že snímek je černobílý, dochází k podtržení kontrastu mezi hlavou dívky a jejím okolím. Vlastně i svršek dívky se odstínem více blíží světlému pozadí. Zároveň je zde k rozeznání hra se světlem, kdy je okolo dívky světlejší kotouč, který směrem k rohům tmavne. Toto nám může lehce evokovat svatozář. Dalším kontrastním prvkem je bílá náplast, která je na tmavé pleti dívky velmi výrazná a upoutává naši pozornost. S ohledem na vyváženost lze mluvit o kategorii isolační, centrální, jediný, kdy je dívka jediným motivem a pokud se zaměříme pouze na její zaostřenou tvář, je tato umístěna opravdu zcela do středu. Jde tedy o velmi jednoduchou a přímočarou kompozici. Divák si nicméně sám sebe domýšlí jako cíl dívčina pohledu, což je spolu s absencí barev na fotografii opět velmi vizuálně stimulující.



Obr. 4.2.5 Fotografie roku 2010 Martina Bandžáka (© CPP, 2017e)

Popisek fotografie zní: „Dívka hospitalizovaná v nemocnici se zraněným okem a tváří při zemětřesení, Port-au-Prince, Haiti, únor 2010.“ (© CPP, 2017e) Díky těmto slovům se tedy dozvídáme bližší okolnosti dívčina zranění a vyobrazená scéna je ukotvena a vztažena k velmi silnému zemětřesení na Haiti.

Tato fotografie konstruuje zpravodajské hodnoty negativity, dopadu, personalizace a dobrého estetického dojmu. Negativita je podporována především zobrazením zraněné dívky, kdy tušíme, že se stalo něco špatného. Dle popisku pak víme, že se jedná o zemětřesení a dívku bylo nutné hospitalizovat, což také tvoří hodnotu negativity, jelikož nešlo o zranění, kterému by stačilo domácí ošetření, zvyšuje to tedy míru poranění. Nutnost hospitalizace je také obrazově podložena ve způsobu ošetření oka, který se zdá být profesionální. Zranění je zároveň spojeno i s hodnotou dopadu, kdy je bráno jako následek zemětřesení. Vzhledem k tomu, že se jedná o černobílou fotografii, máme pocit větší dramatizace a stylizace. K dobrému estetickému dojmu navíc pomáhá různá ostrost jednotlivých prvků na fotografii, tedy použití clony. Jak jsme již zmínili výše, fotografie je sice velmi jednoduše zkomponována, nicméně je pro diváka jednoznačně vizuálně stimulující. Tomu napomáhá i blízký vztah k divákovi, který je budován skrze detailní záběr typu požadavku, který v nás vzbuzuje pocit intimního vztahu se zobrazenou dívkou. Společně s faktem, že dívka je zástupcem „obyčejných“ lidí, které zemětřesení zasáhlo, je tímto konstruována hodnota personalizace. Také jsme svědky toho, jak je dívka vnitřně silná, což je vzhledem ke zranění kontrast, který v nás může vzbudit soucit a uznání. Navzdory absenci emocí ze strany dívky jsou tedy tyto spíše vyvolány v nás.

Ve vyjádření poroty lze nalézt podobné hodnoty s důrazem na negativitu a dopad události při použití slovních spojení jako „bolest nevinné oběti přírodní katastrofy“ a „tragickou událost“ či „vše drastické, co následovalo“. Je ale oceněna i estetická stránka fotografie a v poslední větě i její lidský rozměr, tedy hodnota personalizace. Konkrétně vyjádření zní: „Letošní hlavní cenu Czech Press Photo jsme udělili portrétu dívky zraněné při jedné z největších událostí tohoto roku. Síla fotografie je v její jednoduchosti. Obraz je ohromující a silně působivý na první pohled. Je lakonický a současně ikonický. Ukazuje bolest nevinné oběti přírodní katastrofy. Jeho citovost nedovoluje zapomenout nejen na tuto tragickou událost, ale na všechno drastické, co následovalo poté, i na lidi, kteří dosud trpí.“ (tamtéž)

4.2.6 Fotografie roku 2011

Na tomto snímku lze spatřit několik desítek účastníků, jak demonstrují. To je podpořeno především jejich počtem či tím, že někteří (vpravo) mají výstražné vesty a helmy, dále pak mužem vlevo, který má masku přes obličej, a také vodou, která dopadá na aktivnější demonstranty. Toto vše vykresluje scénu protestů a s nimi spojeného určitého nebezpečí. Hlavním reprezentovaným je muž ve fialovém tričku kráčející mokrou ulicí, již lemují po obou stranách další účastníci, kteří (především ti vpravo) jako by tvořili spíše kulisu. Co se týče prostředí, je zřejmé, že se jedná o město v Čechách, na což poukazuje český nápis „Herna“ ve vitríně rohové budovy. Konkrétní město (Varnsdorf) nemusí být bez přečtení popisku identifikováno všemi diváky, nicméně jeho pomocí událost jednoznačně místně a situačně ukotvuje. Hlavní postava má zkřížené ruce přes prsa. Toto je standardně asociováno především s defensivním postojem a vyjádřením nesouhlasu. Může to být kvůli vodě, která na něj (pravděpodobně z policejného vodního děla, které bývá na demonstracích používáno) dopadá, což je příčinou i zavření očí, výrazu nepřijemnosti ve tváři a obrácení hlavy dolů směrem k zemi. Zde to však spolu s postavením působí paradoxně velmi dynamicky, skoro jako by to bylo součástí nějakého tanečního pohybu. Další účastníci si převážně povídají mezi sebou či přihlížejí dění na ulici. Celkově lze tedy říci, že jsou zde vyjádřeny převážně transaktivní narativní struktury. Pouze účastník vlevo je nasměrován frontálněji k fotoaparátu a jeho směrem gestikuluje, ačkoli cílem této gestikulace pravděpodobně není fotoaparát, ale právě policejní důstojníci, kteří nejspíše stojí vně rámu fotografie. Toto hraje roli u kompozičního významu, kdy dochází k lehkému exocentrickému vyvážení a tedy aktivitě ze strany diváka, jak uvidíme níže. Tento zamaskovaný účastník tak do jisté míry buduje vztah k divákovi a vtahuje jej do dění. Nicméně je situován v relativně větší vzdálenosti, na okraji, a naši pozornost tak primárně upoutává muž vpředu snímku, který je jeho dominantním prvkem. Ten kontakt nenavazuje, a tak lze fotografii považovat spíše za nabídku. Záběr na muže je pořízen ze středně dlouhé vzdálenosti, což nastoluje obecný společenský vztah k danému dění, ze strany, a lehce z podhledu. Zde však lze jen těžko obhájit symbolickou moc muže nad divákem vzhledem k jeho defensivnímu postoji a jde tak spíše o prostředek, jak muže zvýraznit vůči ostatním účastníkům a postavit ho do dominantní pozice v rámu snímku. Pozornost diváka upoutává nejen úhlem a velikostí, ale i tím, že je v popředí fotografie a v kontrastu s ulicí a dalšími méně výraznými

účastníky. Tento kontrast je dále tvořen fialovým tričkem. Z hlediska vyváženosti lze fotografii právě vzhledem k dominanci tohoto muže mezi ostatními vizuálními prvky zařadit pod isolační axiální kategorii. Muž je lehce asymetricky vychýlen ze středu a vede od něj diagonálně silnice jako dělicí čára mezi zbylými podružnými účastníky. Toto lze považovat za dynamickou asymetrii. Vzhledem k tomu, že si divák může díky dopadající vodě domyslet i další stranu tohoto konfliktu, lze snímek považovat nejen za příjemně kompozičně vyvážený, ale navíc i vizuálně stimulující.



Obr. 4.2.6 Fotografie roku 2011 Stanislava Krupaře (© CPP, 2017f)

Popisek fotografie zní: „Z nepokoju na severu Čech, Varnsdorf, 10. 9. 2011.“ (© CPP, 2017f). Jak bylo již zmíněno výše, toto blíže ukotvuje událost pro diváka, který nepozná ulice Varnsdorfu. Časově lze událost zařadit do kontextu vyvrcholení napjaté situace ve vztahu k Romům ve Šluknovském výběžku, s nímž se pojilo výtržnictví a různé pochody. Slovem „nepokoje“ v popisu je zároveň potvrzena negativita této události.

Fotografie tedy konstruuje zpravodajské hodnoty negativity, blízkosti, personalizace a estetického dojmu. Negativita je podpořena spíše obsahově znázorněním zamaskovaných účastníků, lidech ve vestách a helmách odkazujících k nebezpečí, výrazem nepříjemnosti ve tváři hlavního aktéra i verbálním potvrzením toho, že jde o nepokoje. Toto je podpořeno i kapkami vody, které lehce rozmazávají fotografii

(především při pohledu na hlavního protagonistu) a zlehka tak umocňují nestabilitu situace, čímž zde vlastně zastávají funkci technického, nikoli obsahového, aspektu fotografie. Blízkost a personalizace jsou konstruovány vyfotografováním „obyčejných“ lidí a nepokoju na severu Čech, které se pojí se společenským problémem. Toto je podpořeno sociální vzdáleností, která vytváří vztah s divákem na společenské úrovni. Příjemného estetického dojmu je pak docíleno pomocí uspořádání prvků po diagonální ose a postavení hlavního účastníka asymetricky v rámu fotografie.

Vyjádření poroty zní: „Vítězný snímek je silná novinářská fotografie poutající pozornost k vážnému současnému sociálnímu problému nejen v České republice.“ (tamtéž) Samo vyjádření tedy také upozorňuje na negativitu, blízkost a dobrý estetický dojem.

4.2.7 Fotografie roku 2012

Na vítězném snímku roku 2012 spatřujeme postavu blíže neidentifikovaného muže, který drží hřbitovní svíčku. Na fotce vidíme i další účastníky, kteří jsou však z větší části spíše rozostřeni. Vzhledem k místnímu upřesnění poznáváme v dále stavbu Národního muzea na pražském Václavském náměstí. Pohled muže směřuje mimo rám fotografie, můžeme tedy mluvit o non-transaktivní struktuře. Ke kontaktu zde nedochází a fotografie je tedy nabídkou. Zároveň žádný z účastníků není zobrazen frontálně. Vztah s divákem je nicméně navázán na velmi blízké až intimní úrovni vzhledem k tomu, že muž je zobrazen v blízké vzdálenosti (vidíme jej po ramena) a v úrovni našich očí, což ukazuje na naši rovnost. Také ostatní účastníci jsou v naší bezprostřední blízkosti a divák má tak pocit, jako by byl jeden z mnoha, kteří zde stojí. Z výrazu tváře muže, hlavně mírně skleslých koutků jeho úst, lze usuzovat na negativní emoce, ačkoli nejsou rozhodně nijak extrémní. Pohled do levého rámu fotografie se zdá být pohledem zamyšlení a kontemplace. Výraznost je v rámci snímku jednoznačně přiřazena primárně tomuto muži, což je podpořeno nejen blízkostí a velikostí místa, které na snímku zabírá, ale také zaostřením. Dalším výrazným prvkem, který vzhledem k tmavosti celé fotografie vyniká, je hořící svíčka, kterou muž drží v ruce, a dále budova Muzea, která je také ve světelném kontrastu s tmavou fotografií. Tyto dvě tvoří lehké diagonální spojení, z čehož spolu s mužem, který je umístěn mimo centrum fotografie, můžeme usoudit, že fotografie patří do kategorie isolačního axiálního vyvážení, a je tedy esteticky příjemná pro oko diváka.

Dále bychom ji mohli označit za exocentrickou vzhledem k pohledu muže, který směřuje ven z rámu fotografie. Opět je tedy potřeba větší účast diváka, aby si domyslel cíl tohoto aktéra. Fotografie má vzhledem ke své ponurosti, výrazu muže i hřbitovní svíčke pietní charakter, což je nadále podpořeno volbou černobílého spektra, a snímek tak dostává emotivní náboj.



Obr. 4.2.7 Fotografie roku 2012 Milana Jaroše (© CPP, 2017g)

Popisek fotografie zní: „Rozloučení s Václavem Havlem, prosinec 2011.“ (© CPP, 2017g) Tímto je významově fotografie zásadně ukotvena, jelikož se dozvídáme důvod tohoto pietního shromáždění, což může napomoci divákovi v kontextuálním uzavření exocentrického snímku. Zároveň je vlastně až tímto popisem konstruován vztah k elitám, který však není samotným obrazem jednoznačně konstruován. Když však toto zpětně promítneme do fotografie, můžeme vztah k elitám podpořit hojnou účastí na tomto rozloučení.

Dále je zde konstruována primárně negativita a personalizace, pak blízkost a vysoký estetický dojem. Jak již bylo zmíněno výše, celkovou tmavostí fotografie, kdy jsou černá a velmi tmavě šedá v dominantním zastoupení, což je podpořeno i obsahově (tedy hřbitovní svíčkou a výrazem v tváři muže), je konstruovaná negativita. Snímek celkově působí velmi pietně. Divák navíc jako by byl spolu s ostatními účastníky, obyčejnými lidmi, tomuto rozloučení přítomen. Navazujeme s účastníky blízký a rovnocenný vztah, což v nás budí pocit sounáležitosti. Zároveň je však každý ponechán svému vlastnímu truchlení vzhledem k tomu, že není s divákem navázán přímý kontakt.

Blízkost je konstruována jednak umístěním a jednak spolu se vztahem k elitám tím, že je uctíván bývalý prezident. Vysoká míra divákova zapojení a jeho vizuální stimulace tvoří spolu s axiálním vyvážením, mimo střed vychýleným hlavním prvkem a zvolením černobílého záznamu hodnotu vysokého estetického dojmu.

Vyjádření poroty dále dramatizuje výběr fotografie a upozorňuje na celospolečenský charakter smutku, jako bychom ho byli všichni součástí, což je samotným snímkem také podporováno. „Po dlouhé a dramatické diskuzi, která trvala více než tři hodiny, dospěla porota k většinovému rozhodnutí udělit hlavní cenu snímku důležité události roku – odchodu prezidenta Václava Havla a s ním spojenému smutku českých lidí.“ (tamtéž)

4.2.8 Fotografie roku 2013

Vítězná fotografie roku 2013 znázorňuje muže, kterého vzhledem k obecné známosti identifikujeme jako politika Davida Ratha. Oděn je v obleku, což značí, že se jedná o seriózní situaci. Stojí ve výtahu, což poznáváme mimo jiné díky cedulkám ve vrchní části dveří. Tyto výtahové dveře jsou staršího charakteru, což indikuje, že se nacházíme ve starší budově. Z hlediska obsahu fotografie je toto explicitní. Divák znalý kontextu však fotografii vnímá ve spojení se skandálem, kdy Rath dodnes čelí obžalobě z korupce. Zpoza dveří se dívá přímo směrem na diváka. Dochází zde tedy z jeho strany ke kontaktu a fotografie je požadavkem. Vzhledem k absenci emocí či gest a konkrétního očního kontaktu však zůstává otevřené, co je od diváka žádáno. Vztah je také navázán záběrem z relativní blízkosti. Zvolený úhel je frontální a v úrovni našich očí. Toto staví účastníka, který je součástí elitní společenské skupiny, tedy politiků, paradoxně na roveň diváka. Co se týče kompozičního významu, je zde několik důležitých jevů. Z hlediska výraznosti je hlavním prvkem právě Rath, který je jediným účastníkem snímku a je situován v podstatě do jeho centra. Je sice rozostřený, což je zapříčiněno spíše pozicí za sklem, ale vzhledem k silnému kontrastu nasvícené kabiny oproti tmavým dveřím a především bílému rámu, který směřuje náš pohled, Rath naprosto vyniká. Rámování je ve snímku, jak je současně na stránkách Czech Press Photo k nahlédnutí, celkem vlastně trojí. Zprvė vidíme rám skla výtahu, který spolu s jinými prvky přitahuje naši pozornost právě k účastníkovi fotografie. Dále je zde rám původního fotografického snímku, který končí s hnědými dveřmi výtahu, a nakonec bílý rám, který je zde přidán

pravděpodobně ze fotografa.⁴⁸ Tento dává fotografii opět nádech obrazu k vystavení a zároveň umocňuje rámování uvnitř fotografie. Co se týče kompoziční vyváženosti je fotografie velmi jednoduše koncipovaná. Hlavní prvek je situován v téměř perfektním středu. Snímek lze tedy zařadit pod kategorii isolační, centrum, s jediným prvkem uprostřed. Spolu s exocentrickým vyvážením a hrou s kontrastem i opakovaným rámováním jde o velmi příjemnou estetickou kompozici, která nechává divákovi prostor pro domýšlení situace. Když se pokusíme o interpretaci symboliky fotografie, spatřujeme zde pád člena společenské elity, který je sice zavřen pouze ve výtahu, ale díky výraznému rámování a kontextu jeho kauzy to vypadá, jako by byl zavřen v cele.



Obr. 4.2.8 Fotografie roku 2013 Michala Kamaryta (© CPP, 2017h), šedé ohraničení přidáno autorkou pro zviditelnění bílého rámu

⁴⁸ Na rozdíl od fotografie roku 2009 s Obamou je však na starých stránkách CPP k nalezení bez tohoto rámu, což je tedy pravděpodobně volbou grafika.

Popisek fotografie zní: „David Rath obžalovaný z korupce přichází k hlavnímu líčení u Krajského soudu v Praze, srpen 2013.“ (© CPP, 2017h) Opět zde dochází ze strany popisku k časovému a místnímu ukotvení a taky potvrzení našich domněnek z hlediska předpokládaného kontextu.

Můžeme zde uvažovat o konstrukci zpravodajských hodnot blízkosti, negativity, vztahu k elitám a estetického dojmu. Blízkost je konstruována obsahově postavou Ratha, českými nápisy na výtahu a dále popiskem fotografií, který ji místně ukotvuje k soudu v Praze. Dobrý estetický dojem je konstruován skoro perfektní symetrií fotografie, která je dále podtržena rámováním i barevným kontrastem. Negativity je docíleno především obsahově zobrazením Ratha, kterého si spojujeme s korupcí. Zároveň je tímto konstruován i vztah k elitám, který je umocněn zmíněním v popisku fotografie a zarámováním a nasvícením postavy politika jako důležité osobnosti. Nejzajímavější kvalitu fotografie však spatřujeme v tom, jak je zde obsahový příběh Rathovy kauzy podpořen sémiotickými prostředky. Člen elity je souzen za své překročení zákona stejně jako jakýkoli jiný člen společnosti, čímž „klesá“ na úroveň běžného občana. Tento paradox je zde podpořen relativně blízkým záběrem, a tedy vztahem na společenské úrovni, a zobrazením v úhlu očí, čímž ztrácí symbolickou moc, kterou jako elita mohl mít.

Vyjádření poroty zní: „Letošní fotografie roku symbolizuje neutěšenost obecné nálady v zemi a upozorňuje na rozsah i vážnost korupčních problémů v České republice. Jednoduchá, silně působivá kompozice snímku obsahuje hned několik jemných, ale zároveň silných myšlenkových podnětů.“ (tamtéž) Toto prohlášení upozorňuje především hodnoty negativity a blízkosti a oceňuje také estetický dojem.

4.2.9 Fotografie roku 2014

Na tomto snímku vidíme muže, který je se zavřenýma očima nakloněn směrem k zemi. Toto je naznačeno vektorem, který tvoří hlava spolu s čepicí. Navíc jsou v pozadí znázorněny postavy se svatozářemi a křídly, usuzujeme tedy, že se jedná o svaté anděly. Ti vzhledem k jejich naklonění vypadají, jako by muže sledovali. Tento výklad je podpořen i použitím clony, kdy jsou jejich tváře rozostřeny a nelze tedy s absolutní přesností určit, kam jejich pohled směřuje, zdá se však, že směrem k muži. Lze tedy říci, že svatí andělé jsou zde aktéry, muž je jejich cílem a jedná se tedy o transakční narativní

strukturu. Co se týče okolností, fotografie nás jednoznačně odkazuje k církevnímu prostředí, pro některé přímo k pravoslavné církvi, kterou si spojujeme převážně s východními evropskými státy. Divák znalý památek pak může rozpoznat konkrétně fasádu chrámu svatého Michala v Kyjevě anebo vědom si dobového kontextu si snímek spojí s nepokoji na Ukrajině. Nicméně toto není samozřejmostí. Důležitým detailem, který upoutá naši pozornost, je mužova tvář, na níž má krev. Vzhledem k tomu, že počátečním bodem je zavřené oko, od něž kapky krve stekly na tvář, máme pocit, že muž pláče krev. Tento zdánlivý pláč je spolu s koutky zahnutými lehce dolů a svěšenou hlavou, indikující smutek, důvodem pro vyvození negativních emocí. Zranění ve formě krvavého pláče v nás může vyvolat soucit. Z hlediska interaktivního významu můžeme mluvit o fotografii jako nabídce, jelikož není navázán kontakt s divákem. Naše účast je však částečně podmíněna frontálním (nebo lehce zkoseným) znázorněním svatých v pozadí. Muž, jakožto hlavní účastník, je k nám však bokem. S divákem je ale navázán vztah relativní sociální blízkosti vzhledem k tomu, že muž je zachycen po úroveň ramen. Tento vztah je dále podpořen vertikálním úhlem zachycení v úrovni našich očí, která značí rovnost s reprezentovaným účastníkem. Naopak u svatých můžeme mluvit o vztahu symbolické moci, jelikož jsou jednak vzdáleni (vidíme jejich celé postavy) a navíc decentně nad úrovní očí. Jak jsme zmínili výše, zdá se, že shlížejí dolů na muže. Z hlediska výraznosti divákovu pozornost na první pohled upoutá právě muž v popředí fotografie, který je nejen největším, ale také jediným ostře zachyceným účastníkem. Prvek svatých je zde zastoupen více než 40 krát, všichni jsou rozostřeni a vnímáme je vzhledem k podobnosti jejich zobrazení spíše jako skupinu. Výraznější postavy jsou situovány vepředu a vidíme je celé, především pak naši pozornost upoutá prostřední postava s červenou kápí. Velký důraz je zde také kladen na barevný kontrast. Muž je oděv v tmavé bundě a tmavé čepici. Oproti tomu obraz svatých andělů v pozadí vyniká mnoha barvami. Zde lze mluvit o symbolice církve a náboženství jako naděje na jedné straně v kontrastu s mužem jako zástupcem těžké a krvavé reality na straně druhé. Asymetrickým vychýlením muže, jehož tvář je situována v pozici zlatého řezu, a hrou se clonou vyvolává fotografie velmi dobrý estetický dojem. Vzhledem k dvěma skupinám svatých v pozadí lze fotografii zařadit do kategorie isolační, centrum a triptych, přičemž vyvážení je zde endocentrické.

U tohoto snímku je kromě popisku fotografie k dispozici i popis celé série, z níž snímek pochází. Popisek zní: „Začátek, Kyjev, Ukrajina, zima 2013.“ (© CPP, 2017ch) Tento místně ukotvuje fotografii pro diváka, který nerozpoznal konkrétní město.

Zároveň však slovem „začátek“ buduje napětí a negativní konotaci toho, že tento zkrvavený muž je jen začátkem. Popis celé série pak zní následovně: „V noci z pátku 29. na sobotu 30. listopadu 2013 ukrajinské policejní jednotky Berkut rozehnaly pokojnou demonstraci proti režimu prezidenta Viktora Janukoviče. Zásah přišel z nenadání nad ránem, v hodině vlku, jak říkají Ukrajinci. Do té doby umírněná policie zasáhla nezvykle brutálně. Zranění hledali útočiště za silnými zdmi pravoslavného Michailovského kláštera poblíž náměstí, kde byla pohotově zřízena i provizorní ošetrovna. Lidé tenkrát věřili, že si policie netroufne vstoupit na církevní půdu. Muž na fotografii je podle neoficiálních informací prvním zraněným ve vleklé ukrajinské krizi. Brutálně rozeznaná pokojná demonstrace vyvolala velké vášně a v následujících dnech vyšlo do ulic okolo půl milionu lidí. Ukrajinská krize odstartovala naplno.“ (tamtéž) Zde je fotografie již ukotvena do zcela konkrétního kontextu. Celá událost je zde zarámována jako agresivní počin ze strany ozbrojených složek vůči nevinným a umírněným občanům. A muž, jako první zraněný, zde značí začátek celého konfliktu.



Obr. 4.2.9 Fotografie roku 2014 Filipa Singera (© CPP, 2017ch)

Celkově fotografie konstruuje zpravodajské hodnoty negativity, dopadu, personalizace a estetického dojmu. Popisem série je navíc pomocí slov „brutálně“, „velké vášně“, „půl milionu“ či „krize odstartovala naplno“ dále konstruována hodnota superlativity. Negativita je zastoupena především z hlediska reprezentovaného účastníka a jeho krvavého zranění, s čímž je spojena i hodnota dopadu. Kromě příjemného estetického dojmu, který je dosažen asymetricky vyváženou kompozicí, je zde největší

důraz na hodnotu personalizace. Tato je konstruována jednak znázorněním „obyčejného“ občana, který je, jak je umocněno v textu, zástupcem nejen určité skupiny lidí, ale dokonce celého ukrajinského konfliktu. Bližší vztah, který v divákovi vyvolává soucit, je navíc budován pomocí zaznamenání ve výši našich očí a z relativní blízkosti. Znázorněním náboženského symbolu v kontrastu s lidským osudem je zajištěna symbolická hodnota fotografie a umocněn její estetický charakter.

Vyjádření poroty zní: „Fotografie roku na osudu jednotlivce zobrazuje nejvýznamnější současnou evropskou událost. Osobní bolest neznámého muže je věcí nás všech. Zdá se, že muž na fotografii pláče krev a zástup svatých jen mlčky přihlíží. Mnohovýznamovou fotografií považujeme za metaforu lidského utrpení ve válečných konfliktech.“ (tamtéž) Tímto je tedy vedle negativity podpořena především hodnota personalizace a je stvrzena velká symbolika fotografie.

4.2.10 Fotografie roku 2015

Posledním analyzovaným snímkem je vítězná fotografie roku 2015. Zde vidíme opravdu velmi mnoho účastníků (více než 50). K rozpoznání jsou zde dvě skupiny. Lidé v přední části fotografie, kteří zabírají většinu rámu, a příslušníci státních či vojenských složek v uniformách v pravém horním rohu fotografie. Lidé jsou v rámci větší skupiny původem především z arabských zemí a mají skoro každý vlastní batoh (indikující přesun). Zároveň vidíme ale i fotografy. Z hlediska prostředí jsme s to určit, že se jedná o nějaké veřejné prostranství, o ulici, ale nevíme přesně, kde se scéna odehrává. Dle složení účastníků však můžeme usoudit, že to není v Čechách. S ohledem na dobový kontext však mnozí diváci tuší, že se jedná o záznam z doby uprchlické krize. Vzhledem k vektorům, které jsou formovány především rukama a sklonem trupu účastníků v hlavním chumlu, lze vidět, že se přes sebe tlačí a padají a vzniká tak velmi nepříjemná situace plná zmatku. Její součástí jsme i my. Lidé jsou všude kolem nás a můžeme si je domyslet i za rámem fotografie díky rukám, které pomáhají některým z účastníků se zvednout. Lze tedy říci, že jsou na snímku transaktivní i non-transaktivní narativní struktury. Celkově na nás zobrazená scéna působí dost chaoticky, navíc lze spatřit na tvářích některých účastníků nejen pocity nepohody, ale i extrémní emoce. Někteří křičí, jiní jsou vyděšeni. Nejvíce naši pozornost upoutává muž ve spodní části snímku,

který s námi navazuje kontakt a při tom pravděpodobně řve bolestí, vzhledem k výrazu ve tváři a tomu, že na něj padá několik dalších lidí. Ostatní účastníky vidíme spíše ze šikmých úhlů a kontakt nenavazují. Snímek je pro nás tedy jinak sice nabídkou, nicméně vzhledem k tomu, že je zmíněný muž relativně dominantní prvek snímku, můžeme se klonit ke kategorii požadavku. Záběr se zdá být z relativní blízkosti a zabírá celou situaci spíše zepředu až lehce zprava. Vzhledem k blízkosti záběru se nicméně zdá, že jsme uprostřed dění. Vertikální úhel je zvolen v úrovni očí stojících účastníků, ale vzhledem k tomu, že většina jich padá, plní funkci mírného nadhledu. Dává nám tímto jednak vidět více účastníků a zároveň nás staví do lehce symbolicky nadřazené pozice, jelikož my jako bychom stáli vzpřímeně a na ulici jsme nespádli. Co se týče kompozičního významu, dává se nám zde opravdu mnoho vjemů, rám fotografie je skoro celý naplněn padajícími lidmi. Jak jsme řekli výše, naši pozornost v první řadě upoutává muž vespuďu chumlu, který nejen navazuje kontakt, ale také ukazuje extrémní emoce. Dalšími výraznými účastníky jsou muž ve vínové košili, kterému také vidíme do tváře, a jehož zpoza rámu fotografie někdo tahá ven z hromady zbylých lidí. Dále nás především díky barvě upoutá muž v oranžovém tričku, či mužská ruka v bleděmodrém tričku, která vychází z levého dolního rohu fotografie a také tahá jednoho muže ven. Zde se však naše pozornost příliš dlouho neudrží, jelikož mužům nevidíme do tváře, a můžeme zkoumat další účastníky. Vizualních vjemů v podobě různých barev a tvarů je zde dostatek. Navzdory velké hektičnosti fotografie skýtá však tato v sobě i dynamiku. Padající lidé jako by se z jednoho bodu, který můžeme umístit přibližně do zlatého řezu v pravé horní části, rozlétali jako paprsky do všech stran. Lze zde tedy spatřit kategorii kompozice iterační, sériové s chaotickým roztroušením jednotlivých prvků. Spolu s endocentrickým vyvážením, kdy si domýšlíme další účastníky a okolnosti kolem nás, i tím, kolik vjemů snímek skýtá, můžeme mluvit o velmi vizuálně stimulující fotografii.

Popisek fotografie zní následovně: „Ze série Uprchlíci na maďarsko-srbské hranici, září 2015. Hraniční přechod Röszke-Horgoš.“ (© CPP, 2017i) Text nám tedy opět místně a časově ukotvuje událost. Navzdory tomu, že se o této době obecně mluvilo jako o uprchlické krizi, lze argumentovat pro negativní konotaci slova „uprchlíci“ vůči neutrálnímu výrazu „migranti“.

Kromě negativity zde sledujeme především novinářskou hodnotu superlativity, personalizace a také dobrého a vizuálně stimulujícího estetického dojmu, jak jsme vysvětlili výše. Negativita a superlativita zde jdou vesměs ruku v ruce. Na snímku je znázorněna negativní situace, ale je prezentována jako naprostý chaos. Toto je podpořeno

jednak znázorněním silných negativních emocí některých účastníků, opakováním stejných prvků, tedy padajících účastníků, namačkaných na sebe, snažících se opět vstát a dostat se ze vzniklé kupy lidí, ale také užitím v podstatě vyššího úhlu (vůči padajícím účastníkům), který nám dává vidět mnohem více účastníků a zdůrazňuje tak nebezpečí situace. Chaotičnost situace je navíc podpořena záznamem i jiných fotografií zapletených do skrumáže padajících účastníků, což dále odkazuje na nestabilitu situace. Zároveň však úhel není tak vysoký, abychom měli pocit, že se tohoto dění sami neúčastníme. Kontakt s divákem je podpořen relativní blízkostí záběru, situováním frontálně skoro do středu dění, kdy zpoza rámu fotografie navíc vidíme části dalších účastníků, a také navázáním očního kontaktu s lidmi zavaleným mužem, který se tak pro nás stává nejvýraznějším elementem. Tímto je spolu se zobrazením „obyčejných“ lidí včetně jejich emocí konstruována hodnota personalizace. Celé chaotické situaci je tak dán lidský rozměr. Řekli jsme, že snímek je požadavek. Pokud se dovolíme odhadnout, co si od nás žádá, napadá nás především pomoc. Nejen ve smyslu podání ruky, jak to vidíme v levé části fotografie, a vytažení zpod všech padajících, ale i symbolicky. Předává nám zprávu, že je potřeba těmito lidem pomoci. A vzhledem k tomu, že jsme v lehce vyšší pozici, jsme my těmi, kdo jim tuto pomoc může poskytnout.



Obr. 4.2.10 Fotografie roku 2015 Jana Zátorského (© CPP, 2017i)

Vyjádření poroty zde zní: „Vítězný snímek migrantů chaoticky padajících přes sebe ve snaze překonat maďarskou hranici v sobě obsahuje nejen žurnalistickou informaci a symboliku současné uprchlické krize v Evropě, ale je zároveň i vizuálně silným obrazem, připomínajícím malířská plátna velkých mistrů.“ (tamtéž) Zde je (navzdory užití slova „migrant“) opět dán důraz na negativitu a superlativitu („chaoticky“, „krize“), ale také je oceněn vysoce estetický zážitek.

4.3 Interpretace výsledků analýzy

Cílem vlastního výzkumu výše bylo analyzovat vítězné snímky soutěže Czech Press Photo v letech 2006-2015. V první řadě jsme se pomocí sociálně sémiotické analýzy snažili odhalit reprezentační, interaktivní a kompoziční významy fotografií. Vzhledem k tomu, že jsou snímky běžně opatřeny popiskem, byl zahrnut do významotvorného procesu také doprovodný text. Nalezené významy jsme se posléze snažili vztáhnout ke konstrukci zpravodajských hodnot. Nyní bude následovat pokus o shrnutí a interpretaci těchto poznatků.

Co se týče reprezentovaných účastníků, vždy byli předmětem fotografií lidé, a to převážně neznámé tváře zastupující „obyčejné“ občany. Ve třech případech jsme se na snímku setkali se známými osobnostmi, přičemž vždy šlo o politiky. Tyto tři snímky také jako jediné pocházely z kategorie Lidé, o kterých se mluví. Šest fotografií roku dále pocházelo z kategorie Aktualita a jedna z Reportáže.

Celkově snímkům většinou dominoval buď přímo jeden účastník (ročníky 2008, 2010, 2013, 2014), nebo jeden s ostatními, kteří jako by jen dokreslovali atmosféru a plnili tak spíše roli kulis (2011, 2012), nebo jedna vizuální jednotka, tedy více reprezentovaných účastníků, kteří však celkově tvoří jednu informaci (2006, 2007, 2015). Pouze u ročníku 2009 dochází k opravdu zásadnějšímu rozdělení dvou zobrazených účastníků. Tomuto poměru přibližně odpovídá také kompoziční vyváženost fotografií, která byla u šesti snímků shledána v kategorii isolační. U tří šlo o iterační vyváženost, nicméně poslední snímek se navzdory chaotickému roztroušení přesto zdál mít dynamické centrum. Co se týče interakce s divákem, u šesti snímků šlo o nabídku, u dvou o požadavek a u dvou byly zastoupeny obě kategorie vždy však s větším důrazem na jednu z nich. Diváková účast byla dále snímkem podporována ve třech případech, kdy šlo o frontální záběr. Pokud se podíváme na vzdálenost, pouze u jednoho snímku

jsme se setkali s opravdu velkým detailem a taktéž v jednom případě naopak se záběrem z větší dálky. Jinak jsme viděli záběry, které lze zařadit do kategorií společenské vzdálenosti, ačkoli například ročník 2012 nastolil důvěrnější vztah. Žádné fotografie nepoužívaly zásadně nižší či vyšší úhel. U šesti snímků byl záběr proveden ve výšce očí. U zbývajících pak šlo vždy jen o lehký nadhled či lehký podhled. Taktéž nebyly použity žádné speciální čočky ani delší časy expozice, které by nám zprostředkovaly člověku nepřirozené pohledy. Jediné efekty, se kterými jsme se setkali, bylo použití odstínů šedé (ve dvou případech) a clony, která je však lidské zkušenosti věrná. Z tohoto můžeme usoudit, že snímky nechtějí upozorňovat na svoji konstruovanou povahu a podtrhávají tak spíše svou vysokou modalitu, a tedy objektivitu záznamu (srov. kap. 3.1.3).

Nyní se podívejme na konstruování zpravodajských hodnot. U všech snímků byla nalezena zpravodajská hodnota časové relevance, a to vždy minimálně datem uvedeným v popisku a dále i reprezentovanými skutečnostmi. Vztah k událostem daného roku je nicméně podmíněn již pravidly soutěže, a proto zde nebyl tolik tematizován. Za zmínku však stojí, že kromě jednoho snímku se týkaly fotografie vždy konkrétní společenské události (volby, návštěva Obamy, zemětřesení na Haiti, ukrajinská krize apod.). Pouze Fotografie roku 2007 znázorňuje soukromé rodinné drama neznámé dvojice, u nějž není taková jistota mediálního pokrytí, což tím pádem působí jako nejuniverzálnější téma, které přesahuje konkrétní dobové ukotvení.

U devíti z desíti fotografií jsme identifikovali obsahovou konstrukci negativity. Z technických prostředků byla negativita podpořena v šesti případech především užitím tmavých barev, silného kontrastu a lehce vyššího úhlu i dramtizací pomocí černobílého spektra. Negativita byla nicméně ku našemu podivu jen ve dvou případech umocněna vyobrazením extrémních negativních emocí. Negativní emoce obecně byly nalezeny celkem u pěti snímků, nicméně byly ve třech případech spíše umírněného charakteru. S tím se pojí také pěti snímky zastoupený výskyt hodnoty superlativity, která byla ve dvou případech podpořena právě extrémními emocemi, které v nás vyvolávají zprostředkovaný afekt (srov. Barthes, kap. 1.2.1), též dvakrát lehkým nadhledem a opakováním stejného prvku, v případě fotografie Obamy a Masaryka čistě kompozičně a u ročníku 2014 spíše jen textem.

U devíti snímků jsme našli také konstrukci dobrého estetického dojmu, které bylo dosaženo vždy technickými aspekty fotografie, nikoli snímáním objektů, které jsou obecně považovány za estetické. Vzhledem k charakteristice soutěže vysoké zastoupení jistě není překvapujícím výsledkem. Naopak kuriózní však je, že zde nejde o 100% účast

na této kategorii. Rozhodně tímto nechceme shazovat kvality fotografa, ale vítězný snímek z roku 2007 jako by se vymykal i této kategorii. Fotografie se nezdá být takovým estetickým zážitkem jako ostatní. Tuto skutečnost lze vysvětlit tím, že je pak divákova pozornost plně směřována k obsahové rovině snímku, a tedy silnému příběhu reprezentované scény.

Dvěma dalšími, nejčastěji konstruovanými hodnotami byla blízkost a personalizace. Blízkost byla tvořena pouze obsahem fotografie, a případně podpořena textem. Personalizace byla vždy, kromě znázornění „obyčejných“ lidí, a tedy důrazu na lidský rozměr událostí, konstruována také technickými prvky, a to především záběrem, který s divákem navazoval vztah na bližší společenské až přátelské úrovni. Opakem tomu bylo u vztahu k elitám, který byl kromě zobrazených postav české a světové politiky konstruován technicky buď velkou vzdáleností (2009), tmavým kontrastem, který diváka vyčleňoval z této skupiny (2006), nebo záramováním a nasvícením postavy, které značilo významnost nejen v rámci fotografie (2013). V jednom případě došlo ke konstrukci vztahu s elitou vlastně spíše textem (2012).

Nejméně zastoupenými hodnotami byl dopad a novost. Dopad byl sledován u tří fotografií a byl vždy pouze obsahově podpořen. Novost byla rozkryta vlastně pouze u snímku s Obamou a Masarykem a byla konstruována především neobvyklostí kompozice a podružně pak i osobou Obamy jako nového a prvního černošského prezidenta. Zpravodajská hodnota konsonance pak nebyla rozkryta ani u jednoho snímku, což koresponduje s převahou kategorie Aktuality a s tím spojenou absencí námětů typických či každoročních událostí.

V doprovodném textu k jednotlivým fotografiím bylo sledováno především ukotvení z hlediska času a okolností, které tak zúžilo pole interpretace u významově otevřenějších snímků. Použitými slovy a jejich konotacemi pak byla konstruována nejvíce negativita, superlativita a případně personalizace nebo naopak vztah k elitám.

Celkově lze tedy shrnout, že u vítězných fotografiích Czech Press Photo 2006-2015 se setkáváme nejčastěji s konstrukcí negativity, estetického dojmu, blízkosti, personalizace a superlativity. Vždy byly zastoupeny alespoň čtyři zpravodajské hodnoty, které snímky činily pozornosti hodnými. U snímků, které nám byly kulturně vzdálenější, byl s divákem navázán kontakt pomocí pohledu, což si můžeme vyložit jako morální apel. Celkově jsme se však spíše pohybovali v českém prostředí a vztah byl s divákem pomocí velikosti záběru nastolen na společenské rovině. Jako námět sloužila převážně aktuální

společenská témata, která byla nicméně zastoupena především osudem jednotlivců.⁴⁹ Navzdory blízkému vztahu navázanému s divákem však byla většina fotografií nabídkou, čímž stavěla diváka, řečeno s Barthesem (viz kap. 1.2.1), do vědomí pozorovatele, což bylo dále podpořeno absencí technických postupů, které by zprostředkovaly lidské zkušenosti cizí pohled na danou událost. Vítězné fotografie tak konotačními procedurami, a tedy rétoricky, převážně samy posilovaly zdání své čistě informativní povahy a zvyšovaly tak svou modalitu.

4.4 Možná úskalí výzkumu

Úskalí výzkumu spatřujeme především v tom, že jednak popisem fotografií, a tedy převedením obrazu do slov, jim nutíme systém, který je nedokáže pojmout v jejich úplnosti. Dále je popis sám o sobě vysoce interpretativní činností, kterou zde prováděl pouze jeden výzkumník. Interpretace je tedy subjektivní a je podmíněna pohledem výzkumnice jako členky středoevropské společnosti, střední třídy, která má konkrétní znalosti (a neznalosti) a dívá se na fotografie s konkrétním cílem, tedy rozkrytím sémiotických prostředků a konstruovaných zpravodajských hodnot. Tento problém si je třeba připustit, nicméně vzhledem k povaze kvalitativního, diskursivně zaměřeného výzkumu se mu nelze vyhnout. Autorka si rozhodně neklade nárok na stanovení jediného či „správného“ významu fotografií ani univerzálně platné interpretace. Snahou zde však bylo držet se Barthesovy modality studia a tedy pracovat s významy, které mají potenciál být obecně sdíleny. Zvolením metody sociálně sémiotické analýzy vizuálních sdělení, která nám dává relativně precizní kritéria hodnocení, pak lze doufat v alespoň nějakou míru opakovatelnosti. Již ve vyjádření poroty můžeme u většiny fotografií spatřit ocenění právě rozkrytých hodnot, což nalezené významy v jistém rozsahu podporuje.

Dalším možným nedostatkem výzkumu může být relativně malý vzorek deseti fotografií a odlišný časový odstup. U starších snímků může delší časová prodleva mezi dobou jejich vzniku (i ocenění) a analýzou znamenat ztrátu klíčového kontextu, který je u novějších snímků čerstvější a bohatší. Velikost vzorku se můžeme snažit kompenzovat srovnáním s výsledky bakalářské práce Valérie Vitoušové *CZECH PRESS PHOTO 1995-2005: obsahová obrazová analýza vítězných fotografií v kategorii Reportáž a Aktualita*

⁴⁹ Lze zde tedy mluvit o uplatňování rétorické figury *pars pro toto*, kdy jedinec je zástupcem celku, a jedna fotografie pak zastupuje celou událost či dokonce společenský problém, což samozřejmě do jisté míry redukuje jeho komplexitu.

(2010), která nicméně kódovala jen obsahové prvky fotografií a naše kategorie zpravodajských hodnot se zcela nepřekrývají. Toto srovnání je tedy třeba brát s rezervou. Předmětem analýzy byly kategorie Reportáž a Aktualita, které jsou v našem vzorku zastoupeny sedmkrát. Dle výsledků Vitoušové (2010) je největší prostor i v prvních deseti letech soutěže věnován aktuálnosti, tedy časové relevanci, a negativitě. Estetický dojem zde není hodnocen. Zajímavý je však poměr jedna ku jedné z hlediska zahraničních a domácích událostí. V našem vzorku se setkáváme v 7 případech s geograficky blízkými událostmi, odehrávajícími se v Čechách, a jen třemi zahraničními, z nichž je nám navíc pouze jedna (ročník 2010) opravdu zásadněji kulturně vzdálena. Dalším do jisté míry srovnatelným prvkem je hodnota personalizace, kdy je v případě první poloviny soutěže událost prezentována méně skrze příběhy jednotlivců (17x) a více skrze zobrazení celkové situace (19x). My jsme naopak rozkryli poměr spíše ve prospěch jednotlivců, kteří jsou tak pasováni do role zástupců skupin a událostí. Autorce bakalářské práce dále iniciátorka soutěže Daniela Mrázková poskytla krátký rozhovor. Pro nás zajímavou je následující část (Vitoušová, 2010: 94, zvýraznění v originále): **„4. Myslíte, že důležitějším kritériem pro vítězství fotografie je její obsah nebo její technické zpracování?“**

Kvalita technického zpracování je dnes samozřejmostí, o které se ani neuvažuje – je prostě základní podmínkou. Pro vítězství prací je pak rozhodující závažnost obsahu a estetická kvalita, které musí jít ruku v ruce.“

Ačkoli jsou i v našem výzkumu zpravodajské hodnoty konstruovány převážně obsahovou složkou, je tato ve velké míře dále vizuálně podpořena i prostředky interaktivního a kompozičního významu. Na tomto citátu vidíme, že kromě obecného apelu na estetické kvality některé významotvorné nástroje stále nejsou tematizovány a zůstávají tak nadále vlastně neviditelnými činiteli na poli komunikace.

5 ZÁVĚR

Předložená práce si neklade za cíl vyčerpávajícím způsobem pojednat o roli fotografie v žurnalistickém prostředí. Jejím hlavním záměrem je obrátit pozornost k fotografickému záznamu jako aktivnímu komunikačnímu činiteli v procesu tvorby významu a představit různé praktiky jeho diskursivního užití.

Fotografie byla představena jako médium, které má oproti ostatním výsostně blízký vztah k realitě. Barthes ji nazývá mechanickým analogonem reality a upozorňuje na nutnou existenci fotografického referentu. Na rovině denotace se tedy podle něj u fotografie setkáváme se sdělením bez kódu, čehož však zneužívá rovina konotace, na níž je zpráva již naplněna určitými hodnotami. Fotografie tak rafinovaně zakrývá svou konstruovanou povahu. Podobně Flusser upozorňuje na nebezpečí nekritického pohledu na fotografický záznam, kdy jej ztotožňujeme se skutečností. Fotografie pro něj však není na žádné rovině nekódovaná a její význam bychom neměli ztotožňovat se skutečným referentem. Fotografie naopak nutně odkazuje ke světu pojmů a diskursů.

Tato povaha však není obecně reflektována, a tak plní fotografické snímky spíše funkci důkazního materiálu. S příchodem fotografického záznamu lidé dostali možnost stát se svědky událostí, které by jim jinak nemohly být takto „důvěrně“ zprostředkovány. Díky snadné reprodukovatelnosti a distribuci (a to především v dnešní digitální době) se tak zpráva, kterou fotografie nese, může dostat pomalu ke každému z nás, důležitou roli zde však hraje rekontextualizace tohoto sdělení a tedy vytržení z původních okolností. Představa o zcela objektivním charakteru fotografie již byla sice překonána a jsme si vědomi možných zásahů ze strany tvůrců mediálních produktů, kteří mohou zásadně obsahově pozměnit fotografii různými manipulačními praktikami, ale přesto si fotografický záznam jako takový do jisté míry drží svůj status svědectví.

S ohledem na žurnalismus je tato funkce fotografie důležitá. Snažili jsme se však poukázat na to, že snímky jsou ve stejné míře příběhem jako psaný článek. Stejně jako on si volí svůj námět a způsob, jakým o něm budou pojednávat. A tak i při absenci manipulačních technik, které jsou zakazovány etickými kodexy, nelze mluvit o vztahu k realitě, mezi něž by šlo vložit rovnítko, jak upozorňuje Flusser. Fotografie již strukturují náš pohled na věc a specifickým způsobem rámují naše dívání se na prezentovanou skutečnost. V žurnalistické praxi pak bývají fotografie, které jsou ze své podstaty polysémické, navíc sémanticky ukotvovány verbálním doprovodem, který nás tak může

dále nasměrovat k preferovanému výkladu v rámci určitého diskurzu. S touto souvislostí byla představena koncepce zpravodajských hodnot, které kromě toho, že jsou považovány za charakteristiky některých událostí či naše kognitivní kritéria, podle nichž události posuzujeme, mohou být také diskursivně konstruovány v textu i obrazu.

Právě tomuto pohledu jsou dále v naší práci podrobeny vítězné snímky české fotožurnalistické soutěže Czech Press Photo v letech 2006-2015, které byly analyzovány s ohledem na významy, jež vytvářejí, a konstruované zpravodajské hodnoty. Použitou metodou byla zvolena sociálně sémiotická analýza vzhledem k jejímu důrazu nikoli tak na význam jako daný, ale na utváření významu jako na aktivní proces podporovaný různými sémiotickými prostředky. Metodický rámec nám z většiny poskytl Kress a van Leeuwen, nicméně toto bylo upraveno na míru fotožurnalistice spolu s Capleovou. Výsledky interpretací jednotlivých vítězných snímků pak v rámci shrnutí vykryštovaly v jisté hodnotové preference u této soutěže. Jednoznačně nejvíce zastoupenými zpravodajskými hodnotami byly negativita, estetický dojem a dále blízkost a personalizace. Ačkoli byly konstruovány více pomocí reprezentovaných účastníků a okolností, zároveň nechyběly ani technické aspekty, které tyto významy podporovaly.

Pokud si dovolíme závěry vztáhnout na celkové trendy fotožurnalistiky, viděli jsme, že oceňovanými jsou hlavně fotografie, co slouží jako vizuální popis konkrétních, převážně negativních, událostí. Každodennosti či univerzálnějším společenským tématům a jejich prezentaci například z méně obvyklých perspektiv zde není věnováno příliš prostoru. Vzhledem k zachování autenticity a zdánlivé objektivitě reportážních snímků jsou preferovaným formátem fotografie, které nijak blíže nezpředměťují proces fotografického záznamu užitím speciálních technik, úhlů a objektivů či navázáním bližšího kontaktu s divákem. Samy sebe tak legitimizují a staví do role neutrálního, pouze informativního sdělení a nás do role nezávislých přihlížejících, čímž dochází, řečeno s Barthesem, k naturalizaci jejich historické, a tedy kulturní a konstruované, povahy.

Na závěr tedy můžeme pro shrnutí uvést, že fotografie není na žádné rovině objektivním a nekódovaným záznamem reality a ve službách fotožurnalistiky neslouží pouze k ilustraci událostí, o nichž se v médiích dozvídáme, ale je aktivní významotvornou složkou, která pomocí sémiotických prostředků činí dané události hodné naší pozornosti, a v podobě Fotografii roku hodné i našeho obdivu. Fotografii bychom tak neměli vnímat jako pouhého svědka dění, ale jako jeho spolutvůrce, a je třeba se jí věnovat nejen z hlediska toho, co reprezentuje, ale také, jak to reprezentuje.

POUŽITÁ LITERATURA

Bibliografické zdroje:

BARTHES, Roland. *The photographic message*. In *Image, music, text*. London: Fontana Press, 1977. ISBN 0-00-686135-0.

BARTHES, Roland. *Světlá komora: vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 1994. Filosofie do kapsy. ISBN 80-7115-081-9.

BARTHES, Roland. *Rétorika obrazu*. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

BAZIN, André. *Ontologie fotografického obrazu*. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla 1. Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-278-3.

BENJAMIN, Walter. *Malé dějiny fotografie*. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

BERGER, John. *Pochopení fotografického obrazu*. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

BÖHM, Gottfried. *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. ISBN 3-7705-2920-0.

BUTLEROVÁ, Judith. *Rámce války: za které životy netruchlíme?*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2013. Politeia. ISBN 978-80-246-2265-1.

BALL-ROKEACHOVÁ, Sandra J. – DEFLEUR, Melvin L. *Teorie masové komunikace*. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-420-9.

CAPLEOVÁ, Helen. *Photojournalism: a social semiotic approach*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 978-0-230-30100-9.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9.

FIŠEROVÁ, Michaela. *Obraz a reprezentace*. In BORECKÝ, Felix - FIŠEROVÁ, Michaela - ŠVANTNER, Martin – VÁŠA, Ondřej. *Rozum, nerozum a přesvědčivost obrazů*. Praha: Togga, 2011. ISBN 978-80-87258-73-6.

FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994. Punkt. ISBN 80-85906-04-X.

FLUSSER, Vilém. *Moc obrazu: výběr filosofických textů z 80. a 90. let*. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996. Výtvarné umění.

FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Praha: Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění, 2001. Eseje. ISBN 80-238-7569-8.

FOUCAULT, Michel. *Archeologie věděni*. Praha: Herrmann, 2002. ISBN 80-239-0124-9.

HAGEN, Lutz M. *Informační kvalita a její měření*. In SCHULZ, Winfried – SCHERER, Helmut - HAGEN, Lutz M. – KONČELÍK, Jakub – REIFOVÁ, Irena. *Analýza obsahu mediálních sdělení*. Vyd. 3. Praha: Karolinum, 2011. Učební texty Univerzity Karlovy v Praze. ISBN 978-80-246-1980-4.

HODGE, Robert – KRESS, Gunther. *Social Semiotics*. Cambridge: Polity Press, 1988. ISBN 978-0-7456-0373-5

HOY, Frank P. *Photojournalism: the visual approach*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1986. ISBN 0-13-665548-3.

JEWITTOVÁ, Carey – OYAMOVÁ, Rumiko. *Visual Meaning: A social semiotic approach*. In VAN LEEUWEN, Theo – JEWITTOVÁ, Carey eds. *Handbook of visual analysis*. London: Sage Publications, 2001. ISBN 0-7619-6477-0.

JIRÁK, Jan – KÖPPLOVÁ, Barbara. *Média a společnost*. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-697-7.

JIRÁK, Jan – KÖPPLOVÁ, Barbara. *Masová média*. 2. přepracované vydání. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-262-0743-6.

KOBRE, Kenneth. *Photojournalism: the professional's approach*. Amsterdam: Focal Press, 2004. ISBN 0-240-80610-7.

KRACAUER, Siegfried. *Fotografie*. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

KRESS, Gunther R. – VAN LEEUWEN, Theo. *Reading images: the grammar of visual design*. London: Routledge, 1996. ISBN 0-415-10600-1.

LÁBOVÁ, Alena – LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalistu?: manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1647-6.

LÁBOVÁ, Alena. *Fotografické zpravodajství*. In OSVALDOVÁ, Barbora a kol. *Zpravodajství v médiích*. Praha: Karolinum, 2011. s. 91-103. ISBN 978-80-246-1899-9.

MARCELLI, Miroslav. *Předmluva: Slovo a obraz, pravda a pravděpodobnost*. In BORECKÝ, Felix - FIŠEROVÁ, Michaela - ŠVANTNER, Martin – VÁŠA, Ondřej. *Rozum, nerozum a přesvědčivost obrazů*. Praha: Togga, 2011. ISBN 978-80-87258-73-6.

MIRZOEFF, Nicholas. *The Visual Culture Reader*. 1st ed. London: Routledge, 1998. ISBN 0-415-14133-8.

MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. ISBN 0-226-53232-1.

MITCHELL, W.J. T. *The Reconfigured Eye: visual truth in post-photographic era*. 4th ed. Cambridge (Mass.): MIT Press, 2001. ISBN 0-262-13286-9.

NEWTONOVÁ, Julianne H. *The Burden of Visual Truth*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2001. ISBN 0-8058-3376-5.

OSVALDOVÁ, Barbora – HALADA, Jan. *Encyklopedie praktické žurnalistiky*. Praha: Libri, 1999. ISBN 80-85983-76-1.

OSVALDOVÁ, Barbora. *Několik poznámek k objektivitě*. In OSVALDOVÁ, Barbora a kol. *Zpravodajství v médiích*. Praha: Karolinum, 2011. ISBN 978-80-246-1899-9.

SEKULA, Allan. *O vynalezení fotografického významu*. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9.

SZTOMPKA, Piotr. *Vizuální sociologie: fotografie jako výzkumná metoda*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007. *Základy sociologie*. ISBN 978-80-86429-77-9.

TRAMPOTA, Tomáš. *Zpravodajství*. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-096-8.

TRAMPOTA, Tomáš – VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-683-4.

VAN LEEUWEN, Theo. *Semiotics and Iconography*. In VAN LEEUWEN, Theo – JEWITTOVÁ, Carey eds. *Handbook of visual analysis*. London: Sage Publications, 2001. ISBN 0-7619-6477-0.

VAN LEEUWEN, Theo. *Introducing social semiotics*. London: Routledge, 2005. ISBN 0-415-24944-9.

VITOUŠOVÁ, Valérie. *CZECH PRESS PHOTO 1995-2005: obsahová obrazová analýza vítězných fotografií v kategorii Reportáž a Aktualita*. Praha, 2010. 97 s. Diplomová práce (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. Vedoucí bakalářské práce PhDr. Alena Lábová

Elektronické zdroje

© Associated Press. *Code of Ethics for Photojournalists* [online]. [cit. 2017-06-04].

Dostupné

z:

<http://www.csus.edu/indiv/g/goffs/135%20photojournalism/associated%20press%20ethics%20code.pdf>

BÖHM, Gottfried – MITCHELL, W.T.J. *Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters* [online]. In *Culture, Theory and Critique*. 2009, Vol. 50: 2-3, 103-121 [cit. 2017-06-04]. ISSN 1473-5776. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.1080/14735780903240075>

BERGER, John. *Způsoby vidění* [online]. 1.2.2017. [cit. 2017-06-04]. Dostupné z: <https://art.ihned.cz/knihy/c1-65609200-john-berger-zpusoby-videni>

BROOK, Pete. *Brouhaha in Sweden following Award to Paul Hansen for his Image of Fabienne Cherisma* [online]. 23.03.2011. [cit. 2017-06-25]. Dostupné z: <https://prisonphotography.org/2011/03/23/brouhaha-in-sweden-following-award-to-paul-hansen-for-his-image-of-fabienne-cherisma/>

CAPLEOVÁ, Helen - BEDNAREKOVÁ, Monika. „*Value added*“: *Language, image and news values* [online]. In *Discourse, Context & Media*, 1 (2012), 103-113, Elsevier Ltd. [cit. 2017-06-04]. Dostupné z: https://www.academia.edu/1818445/2012_Value_added_Language_image_and_news_values

CAPLEOVÁ, Helen - BEDNAREKOVÁ, Monika. *Rethinking news values: What a discursive approach can tell us about the construction of news discourse and news photography* [online]. In *Journalism*, Vol. 17(4), (2016), s. 435-455. [cit. 2017-06-04]. Dostupné z: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1464884914568078>

© Česká televize. *Hyde Park Civilizace: Jan Šibík* [online]. 16.07.2015. [cit. 2017-06-25]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10441294653-hyde-park-civilizace/214411058090329/>

© Česká televize. „*Post-pravdivý*“ *slovem roku: Na faktech nesejde, vítězí emoce* [online]. 16.11.2016. [cit. 2017-06-04]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/svet/1957973-post-pravdivy-slovem-roku-na-faktech-nesejde-vitezi-emoce>

© CPP, 2017. *O soutěži* [online]. [cit. 2017-06-04]. Dostupné z: <https://www.czechpressphoto.cz/cpp/o-soutezi/>

© CPP, 2017j. *Pravidla* [online]. [cit. 2017-06-04]. Dostupné z: <https://www.czechpressphoto.cz/cpp/pravidla/>

© ČTK. *Kodex ČTK* [online]. [cit. 2017-06-04]. Dostupné z: http://www.ctk.cz/o_ctk/kodex/

FORET, Martin. *O interpretaci vizuálního textu* [online]. In *Média a text II.* BOČÁK, Michal – RUSNÁK, Juraj. Pulib, 2008. [cit. 2017-06-04]. Dostupné z: http://www.pulib.sk/elpub2/FF/Bocak1/pdf_doc/foret.pdf

MÁČA, Roman. [„VLASTENECKÁ“ KREATIVITA...] In: *Facebook* [online]. 22.4.2017. 09:14 [cit. 2011-05-26]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/roman.maca.9/posts/10212864608476791>

© MF DNES. *Czech Press Photo míří do MF DNES za Exekuci dítěte* [online]. 17.10.2007. [cit. 2017-06-25]. Dostupné z: http://kultura.zpravy.idnes.cz/czech-press-photo-miri-do-mf-dnes-za-exekuci-ditete-fwi-/vytvarne-umeni.aspx?c=A071017_103647_vytvarneum_kot

MITCHELL, W.T.J. *Vizuální gramotnost nebo gramotnostní vizuálnost* [online]. 26.02.2009. [cit. 2017-06-04]. Dostupné z: <http://clanky.rvp.cz/clanek/c/Z/3021/VIZUALNI-GRAMOTNOST-NEBO-GRAMOTNOSTNI-VIZUALNOST.html/>

© REUTERS. *Handbook of Journalism: A Brief Guide to Standards, Photoshop and Captions* [online]. [cit. 2017-06-04]. Dostupné z: http://handbook.reuters.com/?title=A_Brief_Guide_to_Standards,_Photoshop_and_Captions#Photographers

SALVADORI, Ruben. *Photojournalism Behind the Scenes*. [online]. 19.9.2011. [cit. 2017-06-04]. Dostupné z: <https://vimeo.com/29280708>

ŠIMŮNEK, Michal. *Fotožurnalismus je mrtev, ať žije fotožurnalismus. Proč může digitalizace zvyšovat důvěryhodnost novinářské fotografie* [online]. In Mediální studia 01/2011 [cit. 2017-06-19]. Dostupné z: https://medialnistudia.files.wordpress.com/2012/02/ms_2011_1_stat2.pdf

TALAIE, Ramin. *2017 World Press Photo Awards Fake News* [online]. 1.3.2017. [cit. 2017-06-25]. Dostupné z: <https://medium.com/@RaminTalaie/2017-world-press-photo-awards-fake-news-3a807abd4f1f>

VALENTA, Petr. *Objektivita v médiích – Faktičnost a neutralita: dvě dimenze objektivity* [online]. 14.10.2011. [cit. 2017-06-04]. Dostupné z: <http://clanky.rvp.cz/clanek/k/g/13745/OBJEKTIVITA-V-MEDIICH---FAKTICNOST-A-NEUTRALITA-DVE-DIMENZE-OBJEKTIVITY.html/>

SEZNAM ANALYZOVANÝCH FOTOGRAFIÍ

© CPP, 2017a. *Fotografie roku 2006* [online]. [cit. 2017-06-19]. Dostupné z: <https://www.czechpressphoto.cz/cpp/detail-rocniku/2006/14/kategorie/fotografie-roku/223/1020/>

© CPP, 2017b. *Fotografie roku 2007* [online]. [cit. 2017-06-19]. Dostupné z: <https://www.czechpressphoto.cz/cpp/detail-rocniku/2007/15/kategorie/fotografie-roku/223/1019/>

© CPP, 2017c. *Fotografie roku 2008* [online]. [cit. 2017-06-19]. Dostupné z: <https://www.czechpressphoto.cz/cpp/detail-rocniku/2008/16/kategorie/fotografie-roku/223/1018/>

© CPP, 2017d. *Fotografie roku 2009* [online]. [cit. 2017-06-19]. Dostupné z: <https://www.czechpressphoto.cz/cpp/detail-rocniku/2009/17/kategorie/fotografie-roku/223/1017/>

© CPP, 2017e. *Fotografie roku 2010* [online]. [cit. 2017-06-19]. Dostupné z: <https://www.czechpressphoto.cz/cpp/detail-rocniku/2010/18/kategorie/fotografie-roku/223/1016/>

© CPP, 2017f. *Fotografie roku 2011* [online]. [cit. 2017-06-19]. Dostupné z: <https://www.czechpressphoto.cz/cpp/detail-rocniku/2011/19/kategorie/fotografie-roku/223/1406/>

© CPP, 2017g. *Fotografie roku 2012* [online]. [cit. 2017-06-19]. Dostupné z: <https://www.czechpressphoto.cz/cpp/detail-rocniku/2012/20/kategorie/fotografie-roku/223/1142/>

© CPP, 2017h. *Fotografie roku 2013* [online]. [cit. 2017-06-19]. Dostupné z: <https://www.czechpressphoto.cz/cpp/detail-rocniku/2013/21/kategorie/fotografie-roku/223/691/>

© CPP, 2017ch. *Fotografie roku 2014* [online]. [cit. 2017-06-19]. Dostupné z:
<https://www.czechpressphoto.cz/cpp/detail-rocniku/2014/22/kategorie/fotografie-roku/223/369/>

© CPP, 2017i. *Fotografie roku 2015* [online]. [cit. 2017-06-19]. Dostupné z:
<https://www.czechpressphoto.cz/cpp/detail-rocniku/2015/23/kategorie/fotografie-roku/223/38/>

SEZNAM PŘÍLOH

Obr. 2.5 Porovnání fotografie mladé sekretářky z fotobanky a jejího významového ukotvení hnutím SPD (Máca, 2017)

Tab. 2.6.1 Definice jednotlivých zpravodajských hodnot podle Capleové a Bednarekové (2016: 439)

Obr. 2.6.2 Salvadoriho (2011) srovnání fotografií z nepokojů v Jeruzalémě

Obr. 2.6.3 Fotografie zastřelené 15leté Fabienne Cherismové (Paul Hansen, vlevo) a skupinky fotografů zachycujících tuto scénu (Nathan Weber, vpravo) (Brook, 2011)

Obr. 3.1.3 Dimenze vizuálního prostoru (Kress, van Leeuwen, 1996: 208)

Obr. 3.2 Vyváženost obrazového sdělení (adaptováno dle Capleové, 2013: 97)

Obr. 4.2.1 Fotografie roku 2006 Michala Čížka (© CPP, 2017a)

Obr. 4.2.2 Fotografie roku 2007 Dana Materny (© CPP, 2017b)

Obr. 4.2.3 Fotografie roku 2008 Davida W. Černého (© CPP, 2017c)

Obr. 4.2.4 Fotografie roku 2009 Joe Klamara (© CPP, 2017d)

Obr. 4.2.5 Fotografie roku 2010 Martina Bandžáka (© CPP, 2017e)

Obr. 4.2.6 Fotografie roku 2011 Stanislava Krupaře (© CPP, 2017f)

Obr. 4.2.7 Fotografie roku 2012 Milana Jaroše (© CPP, 2017g)

Obr. 4.2.8 Fotografie roku 2013 Michala Kamaryta (© CPP, 2017h)

Obr. 4.2.9 Fotografie roku 2014 Filipa Singera (© CPP, 2017ch)

Obr. 4.2.10 Fotografie roku 2015 Jana Zátorského (© CPP, 2017i)

PŘÍLOHY



Obr. 2.5 Porovnání fotografie mladé sekretářky z fotobanky a jejího významového ukotvení hnutím SPD (Máca, 2017).

Tab. 2.6.1 Definice jednotlivých zpravodajských hodnot podle Capleové a Bednarekové (2016: 439)

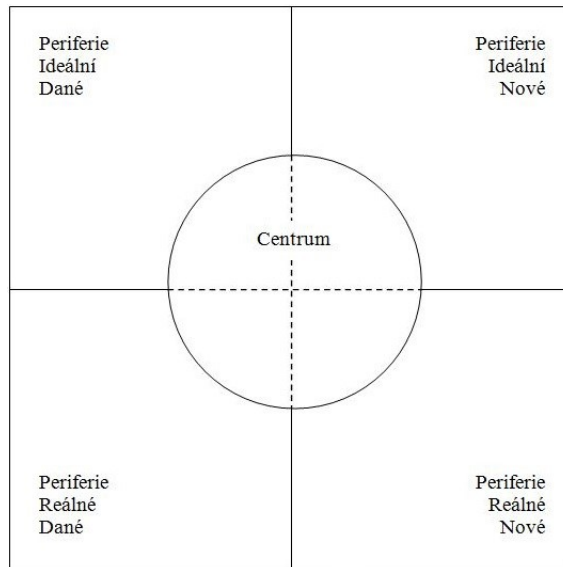
<u>Zpravodajská hodnota</u>	<u>Definice</u>
<i>Negativita</i>	Negativní aspekty události
<i>Časová relevance</i>	Relevance události vzhledem k době: nedávná, přetrvávající, brzy nadcházející nebo sezónní
<i>Blížkost</i>	Geografická či kulturní blízkost události
<i>Superlativita</i>	Velký rozsah události
<i>Vztah k elitám</i>	Vysoký status jedinců, organizací či národů zapojených do události
<i>Dopad</i>	Vysoká významnost události s ohledem na její účinky/následky
<i>Novost</i>	Nové a/nebo nečekané aspekty události
<i>Personalizace</i>	Osobní nebo lidský faktor události, včetně očitého svědectví
<i>Konsonance</i>	Stereotypní aspekty události, v souladu s očekáváním
<i>Estetický dojem</i>	Esteticky příjemné aspekty události



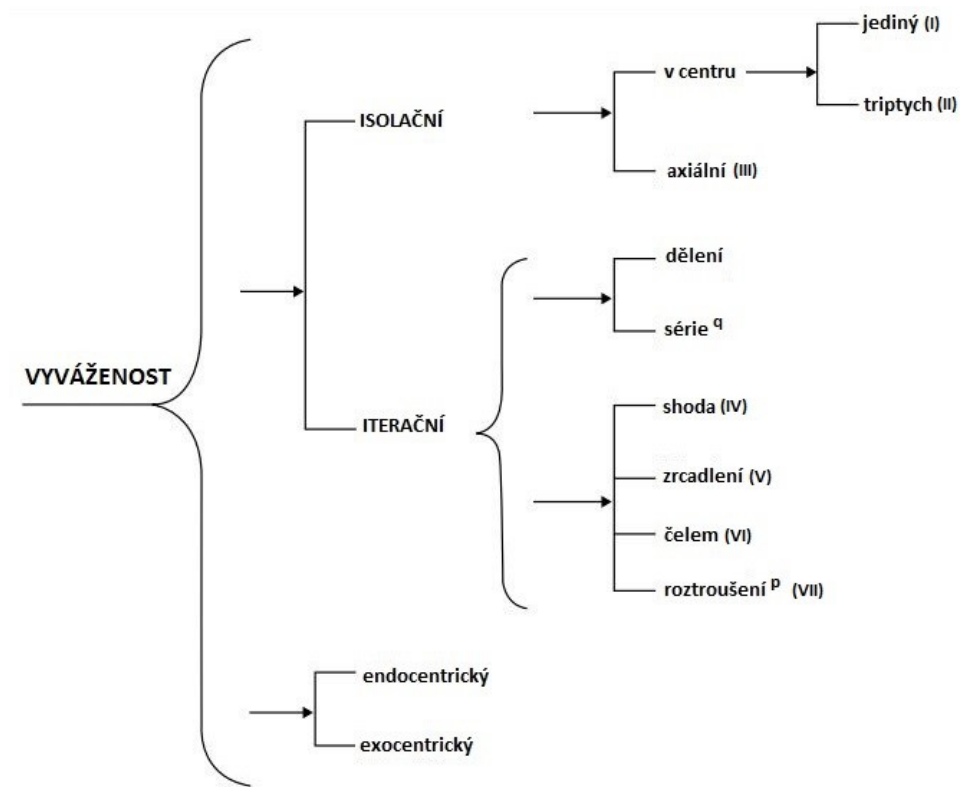
Obr. 2.6.2 Salvadoriho (2011) srovnání fotografií z nepokojů v Jeruzalémě



Obr. 2.6.3 Fotografie zastřelené 15leté Fabienne Cherismové (Paul Hansen, vlevo) a skupinky fotografů zachycujících tuto scénu (Nathan Weber, vpravo) (Brook, 2011)



Obr. 3.1.3 Dimenze vizuálního prostoru (Kress, van Leeuwen, 1996: 208)



Obr. 3.2 Vyváženosť obrazového sdělení (adaptováno dle Capleové, 2013: 97)



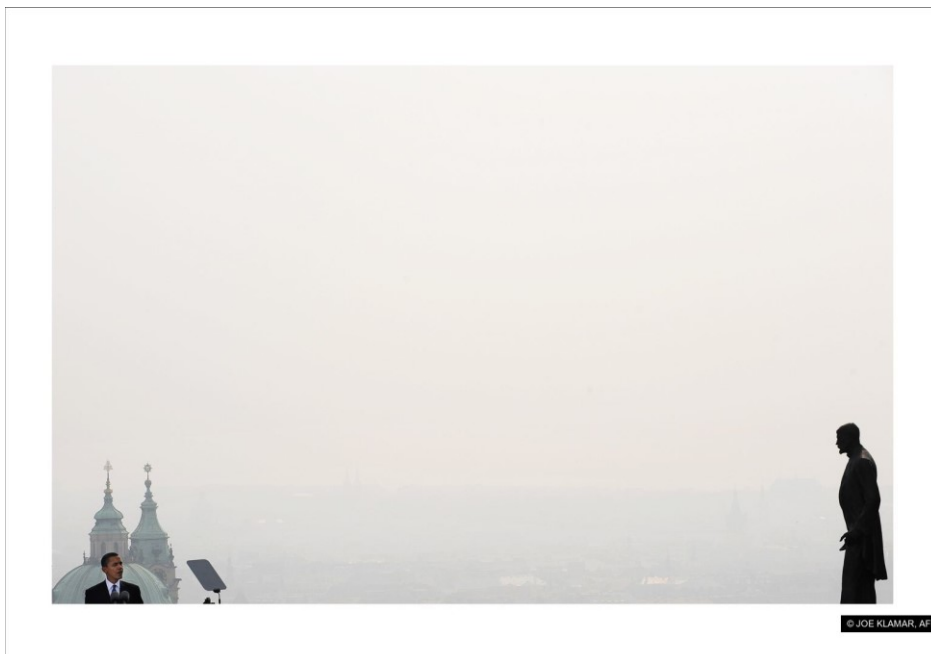
Obr. 4.2.1 Fotografie roku 2006 Michala Čížka (© CPP, 2017a)



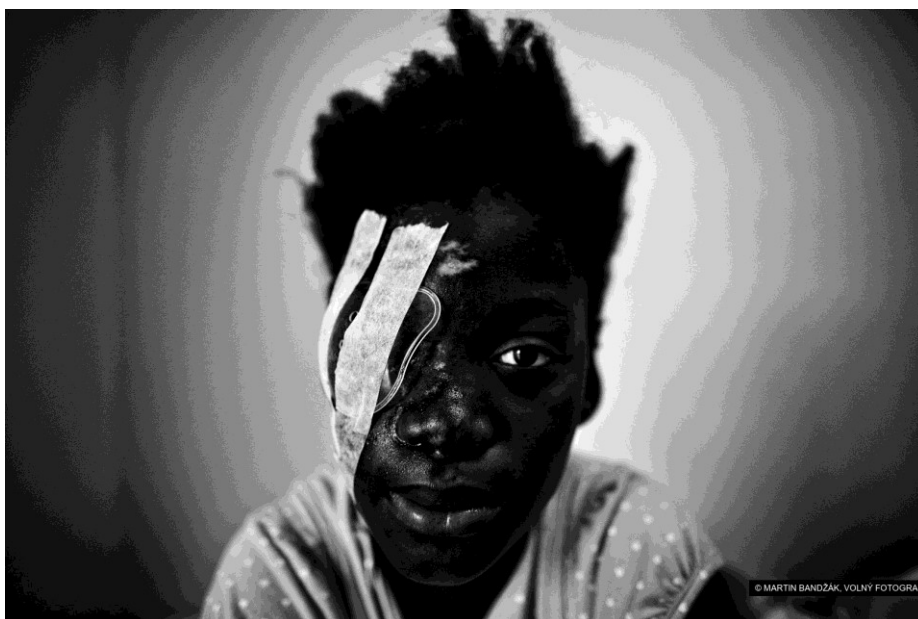
Obr. 4.2.2 Fotografie roku 2007 Dana Materny (© CPP, 2017b)



Obr. 4.2.3 Fotografie roku 2008 Davida W. Černého (© CPP, 2017c)



Obr. 4.2.4 Fotografie roku 2009 Joe Klamara (© CPP, 2017d)



Obr. 4.2.5 Fotografie roku 2010 Martina Bandžáka (© CPP, 2017e)



Obr. 4.2.6 Fotografie roku 2011 Stanislava Krupaře (© CPP, 2017f)



Obr. 4.2.7 Fotografie roku 2012 Milana Jaroše (© CPP, 2017g)



Obr. 4.2.8 Fotografie roku 2013 Michala Kamaryta (© CPP, 2017h), šedé ohraničení přidáno autorkou pro zviditelnění bílého rámu



Obr. 4.2.9 Fotografie roku 2014 Filipa Singera (© CPP, 2017ch)



Obr. 4.2.10 Fotografie roku 2015 Jana Zátorského (© CPP, 2017i)