

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

Kateřina Vítková

Současná válečná fotografie a etika

Bakalářská práce

Praha 2012

Autor práce: **Kateřina Vítková**

Vedoucí práce: **PhDr. Alena Lábová**

Rok obhajoby: **2012**

Bibliografický záznam

VÍTKOVÁ, Kateřina. *Současná válečná fotografie a etika*. Praha, 2012. 65 s. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd. Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. Vedoucí bakalářské práce PhDr. Alena Lábová.

Abstrakt

Bakalářská práce *Současná válečná fotografie a etika* se zabývá etickými aspekty válečné fotografie a profese válečného fotožurnalisty. Cílem práce je popsat konkrétní etická dilemata spojená s válečnou fotografií, počínaje klasickými problémy, například zobrazování násilí a jeho obětí, až po různé způsoby ovlivňování práce válečného fotografa za účelem kontrolovat výsledný obraz války vnímaný veřejností. Práce definuje válečnou fotografii a její funkci i samotnou profesi válečného fotografa. Popisuje konkrétní etické otázky a uvádí nejrespektovanější etické kodexy. V poslední části se práce soustředí na vztah médií s civilními či vojenskými představiteli států a nastiňuje nejdůležitější milníky vývoje mediální strategie západních států v čele se Spojenými státy americkými, počínaje vietnamskou válkou.

Abstract

The bachelor thesis *Contemporary war photography and ethics* focuses on ethical aspects of the profession of being war photojournalist and war photography itself. The aim of the thesis is to describe specific ethical dilemmas related to war photography from classic issues as imaging acts of violence and their victims to different ways of influence the profession in order to control the picture of war in minds of the public. The thesis defines war photography and its function as well as the profession of war photojournalists itself. It describes specific ethical issues and enumerates the most respected codes of ethics. The last part of the thesis focuses on the relation between media and civil and military authorities and outlines the main milestones in development of media strategy of United States of America and other western countries since the Vietnam war.

Klíčová slova

Fotografie, válka, etika, ovlivňování, armáda

Keywords

Photography, war, ethics, influence, military.

Rozsah práce: 97 719 znaků

Prohlášení

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

V Praze dne 17. května 2012

Kateřina Vítková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Aleně Lábové za trpělivost při vedení mé práce.

Institut komunikačních studií a žurnalistiky UK FSV
Teze BAKALÁŘSKÉ diplomové práce

TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:

Vítková Kateřina

Razítko podatelny:

Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:

2008/2009

E-mail diplomantky/diplomanta:

katvitkova@gmail.com

Studijní obor/typ studia:

Žurnalistika

Předpokládaný název práce v češtině:

Současná válečná fotografie a etika

Předpokládaný název práce v angličtině:

Contemporary war photography and ethics

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

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

LS 2010/2011

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

Válečná fotografie nemohla být už z principu nikdy objektivní, nicméně zejména od 90. let dochází téměř až k řízenému zpravodajství ovlivňovanému na mnoha rovinách. Cílem mé práce je zjistit rozsah a konkrétní způsoby ovlivňování válečné fotografie, jejich dopad na válečnou fotografii, vyvstávající etické otázky a konečně i způsoby, kterými se s tím váleční fotografové, redakce apod. vyrovnávají.

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

1. **Úvod** (Motivace k vybrání zadaného tématu, stručná charakteristika základní myšlenky a daného tématu. Druhy konfliktů, nejen přímo války, o nichž zpravují váleční fotografové.)
2. **Definice základních pojmů** (Poslání válečné fotografie, určení předpokladů a očekávání reportéra, média, publika apod.)
3. **Etické problémy spojené s válečnou fotografií** (Určení konkrétních problémů, např. objektivita, zobrazování násilí, manipulace, ovlivňování.)
4. **Srovnání etických problémů válečné psané a obrazové žurnalistiky** (Určení odlišných, podobných a totožných problémů, které mi umožní do práce o fotografii využít například informace o klasickém psaném válečném žurnalistu.)
5. **Způsoby ovlivňování válečné fotografie** (Zásadní kapitola referující o způsobech ovlivňování válečné fotografie na mnoha rovinách.)
6. **Etické kodexy a další opatření** (Vyhledání pravidel a nařízení, vyjadřujících se ke zkoumané problematice.)
7. **Shrnutí a závěr**
8. **Použitá literatura, zdroje**
9. **Přílohy**

Vymezení zpracovávaného materiálu (např. konkrétní titul periodika a období, za které bude analyzován):

Kromě literatury, která vyšla k danému tématu, budu využívat i periodika a ostatní tiskoviny, v nichž se objevují fotografie a texty odpovídající zaměření této práce. Začátek období, které

budu procházet, si přibližně stanovuji na 60. léta a probíhající válku ve Vietnamu, ale důraz bych chtěla klást zejména na období posledních 20-30 let. Dále budu využívat internetového zpravodajství a jeho fotografií i jiných internetových stránek. Konečně plánuji využít i materiály o válečných fotografech, rozhovory s nimi apod.

Postup (technika) při zpracování materiálu:

Deskripce, komparace a analýza materiálů.

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

KNIGHTLEY, Phillip: *The First Casualty: The War Correspondent as Hero and Myth-Maker, from Crimea to Iraq*. 3. vyd. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 2004. 594s. ISBN O-8018-8030-0. (Kniha se věnuje časovému rozpětí od poloviny 19. století do počátku 21. století. Rozebírá způsoby a možnosti referování válečných zpravodajů z jednotlivých konfliktů a rovněž restriktce a způsoby ovlivňování obrazu války v médiích ze strany států, armády apod.)

SONTAG, Susan: *Regarding The Pain Of Others*. 1. vyd. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003. 131s. ISBN 0374248583. (Kniha o válečných konfliktech a katastrofách, jak jsou reflektovány v médiích, o fotografiích zobrazujících válku a násilí obecně a o jejich účincích na čtenářské publikum. Autorka místy využívá nevšední porovnání s uměním, například malbou. Mimo jiné se zabývá otázkou svědomí nebo válkou jako takovou v obecnější rovině.)

LESTER, Paul Martin: *Photojournalism An Ethical Approach*. New Jersey, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, Publisher, 1991. 224s. ISBN-10: 0805806725. (Autor se zaměřuje na etické problémy související s novinářskou fotografií. Pozornost věnuje zejména fotografickému zobrazování obětí neštěstí a násilí, právu lidí na soukromí, manipulacím, apod.)

LÁB, Filip, LÁBOVÁ, Alena: *Soumrak fotožurnalismu: manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2009. 155s. ISBN 978-80-246-1647-6. (Kniha se zabývá problematikou manipulace s fotografiemi. Uvádí mnoho příkladů fotografických podvodů i následně vyvolaných skandálů. Věnuje se zejména období tzv. digitální éry. Část knihy pojednává o způsobech, kterými se média se situací vyrovnávají.)

CHAUVEL, Patrick: *Válečný reportér*. 1. vyd. Praha: Garamond, 2009. 300s. ISBN 978-80-7407-057-0. (Vzpomínky válečného fotografa Patricka Chauvela z konkrétních ozbrojených konfliktů, kterých se během svého působení v této profesi zúčastnil. Knihu rámuje časové období od roku 1967, šestidenní válka, do roku 1994, konflikt v Čečensku.)

GROSS, Larry, KATZ, John Start, RUBY, Jay (ed.): *Image Ethics in the Digital Age*. 1. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press, c2003. 370s. ISBN-13: 978-0816638253. (Kniha je vystavěná na patnácti kapitolách, ve kterých se experti z oblasti žurnalistiky, práva a mediálních studií vyjadřují k etickým, profesním a dalším otázkám vyvstávajícím díky obrovskému technologickému posunu na poli obrazové žurnalistiky.)

SONTAGOVÁ, Susan: *O fotografii*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2002. 184s. ISBN 80-7185-471-9. (Esejistickou formou sepsaná kniha, rozdělená do sedmi kapitol pojednávajících o nejrůznějších aspektech fotografie, o jejím postavení ve společnosti. Věnuje se časovému období orámovanému vznikem fotografie v 19. století až po 90. léta 20. století.)

WELLS, Liz (ed.): *Photography: A Critical Introduction*. 4. vyd. Londýn: Routledge, 2009. 396s. ISBN 978-0-415-46087-3. (Kniha se zabývá fotografií z několika pohledů, z historického, včetně

moderní digitální éry, sociologického, z pohledu fotografie jako zboží či umění. Věnuje se fotografiím osobním i populárním. Hovoří o fotografii spojené s válkou a o fotožurnalistice.)

HOWE, Peter (ed.): *Shooting Under Fire: The World of the War Photographer*. New York: Artisan, 2002. 224s. ISBN 1-57965-215-8. (Kniha se skládá z několika částí, v nichž deset válečných fotografů popisuje své zkušenosti na poli válečného zpravodajství, vysvětluje, co je vedlo k tomuto povolání a objasňuje změny, kterými díky tomu prošli. Kniha je bohatě doplněna obrazovým materiálem.)

LUTZ, Catherine C., COLLINS, Jane L.: *Reading National geographic*. 1. vyd. Chicago [u.a.]: University of Chicago Press, 1993. 309s. ISBN 0226497240. (Autorky se snaží odhalit svět okolo National Geographic. Zkoumají, jakým způsobem jsou vybírány fotky i texty, aby reprezentovaly různé státy, a v jakém konečném provedení jsou otiskovány. Autorky se snaží rovněž odhalit, jakým způsobem jsou čtenářem informace o cizích státech interpretovány.)

ROSE, Gillian: *Visual methodologies : an introduction to the interpretation of visual materials*. 2. vyd. Londýn: Sage, 2007, 287s. ISBN 978 1 4129 21916 (Kniha seznamuje s možnými metodami interpretace obrazových materiálů a ukazuje, jak je použít. Mezi jinými objasňuje metody kompoziční, interpretační, obsahovou analýzu aj. Metody jsou doplněny příklady.)

VAN LEEUWEEN, Theo, JEWITT, Carey (ed.): *Handbook of visual analysis*. 1. vyd. Londýn: Sage Publications, 2001. 224s. ISBN: 0761964770. (Kniha popisuje metody určené pro obrazovou analýzu, zejména analýzu obsahovou, dále strukturalistickou, ikonografickou, historickou aj. Autor zároveň ukazuje, jak jednotlivé metody používat.)

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

Válečná fotografie pohledem Roberta Capy a Jamese Nachtweye [rukopis] / Lucie Komňacká; vedoucí práce Alena Lábová. Praha: Univerzita Karlova. Fakulta sociální věd. IKSŽ, 2008.

Obrazové pokrytí tsunami z roku 2004 ve vybraných tištěných médiích - etické normy pro obrazové materiály [rukopis] / Veronika Šmausová; vedoucí práce Filip Láb. Praha: Univerzita Karlova. Fakulta sociální věd. IKSŽ, 2009.

Vývoj fotografických agentur ve světě [rukopis] / Barbora Kabátová; vedoucí práce Alena Lábová. Praha: Univerzita Karlova. Fakulta sociální věd. IKSŽ, 2008.

Fotografie na internetových zpravodajských serverech [rukopis] / Jiří Bulan; konzultant Alena Lábová. Praha: Univerzita Karlova. Fakulta sociální věd. IKSŽ, 2008.

Datum / Podpis studenta/ky

10.6.2010/

.....

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

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

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

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

.....
Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

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

TEZE DOPORUČENÉ PEDAGOGEM/PEDAGOŽKOU BUDE VEDENÍ IKSŽ POUZE BRÁT NA VĚDOMÍ, TEZE PODÁVANÉ STUDENTEM SAMOSTATNĚ BUDE PROJEDNÁVAT.

Obsah

ÚVOD.....	3
1 DEFINICE ZÁKLADNÍCH POJMŮ.....	6
1.1 VÁLEČNÁ FOTOGRAFIE.....	6
1.1.1 Termín „válečná“ fotografie.....	6
1.1.2 Události, které válečná fotografie pokrývá.....	7
1.1.3 Kde všude se válečné fotografie objevují.....	9
1.2 VÁLEČNÝ FOTOGRAF.....	10
1.2.1 Role válečného fotografa.....	11
1.2.2 Rozdělení fotografů.....	12
1.3 „POSÍLÁNÍ“ VÁLEČNÉ FOTOGRAFIE.....	13
1.3.1 Pohled fotografa na poslání válečné fotografie.....	13
1.3.1.1 Záznam skutečnosti a důkazy u soudu.....	14
1.3.1.2 Víra v lepší svět.....	14
1.3.1.3 Fotografie dávají hlas lidem.....	15
1.3.1.4 Fotografie obviňují.....	16
1.3.2 Pohled médií.....	16
1.3.3 Pohled publika.....	17
1.3.4 Pohled účastníků konfliktu.....	17
2 ETIKA VÁLEČNÉ FOTOGRAFIE.....	18
2.1 ETIKA FOTOGRAFIE.....	18
2.1.1 Třídění etických otázek ve fotožurnalistice.....	18
2.2 ZÁKLADNÍ PŘÍSTUPY K FOTOŽURNALISTICKÉ ETICE.....	19
2.3 ETICKÉ NORMY.....	20
2.4 ETICKÉ KODEXY.....	21
2.4.1 NPPA (Code of Ethics).....	22
2.4.2 Reuters (Handbook of Journalism).....	22
2.4.2.1 Photoshop a úpravy snímku.....	23
2.4.2.2 Inscenování, rekonstrukce a pózování.....	23
2.4.2.3 Popisky.....	23
3 VYBRANÉ PROBLEMATICKÉ ETICKÉ OKRUHY.....	25
3.1 OBJEKTIVITA.....	25
3.1.1 Plnění zadání.....	26
3.1.2 Nestrannost.....	27
3.1.3 Záměry fotografa a kontext.....	28
3.1.4 Prostor pro fotografii.....	28
3.2 ZOBRAZOVÁNÍ NÁSILÍ A JEHO OBĚTÍ.....	28
3.2.1 Šok versus zvyk.....	29
3.2.2 Blízkost.....	30
3.2.3 Okamžik nebo příslib smrti.....	30
3.2.4 Snaha o zmírnění drastických záběrů.....	31
3.2.5 Příklady.....	32
3.2.5.1 Ohořelé tělo iráckého vojáka.....	32
3.2.5.2 Americké oběti na mostě ve Faludže.....	33
3.3 PROFESIONÁL VERSUS LIDSKÁ BYTOST.....	34
3.3.1 Příklady:.....	36
3.3.1.1 Dítě a sup.....	36
3.4 PŘÍLIŠ KRÁSNÁ FOTKA.....	36
3.4.1 Příklady:.....	38
3.4.1.1 Sebastião Salgado.....	38
3.5 DIGITÁLNÍ MANIPULACE.....	38
3.5.1 Příklady.....	40
3.5.1.1 Mrtvý Usáma bin Ládín.....	40
3.5.1.2 Brian Walski.....	41
3.5.1.3 Snímky Adnana Hajje.....	42

3.5.1.4	Rakety Šaháb	43
3.6	INSCENOVÁNÍ FOTOGRAFOVANÝCH SCÉN A ZÁSAHY FOTOGRAFA	43
3.6.1	<i>Portréty a ilustrace</i>	44
3.6.2	<i>Zásah fotografa do scény a opakování scény</i>	45
3.6.3	<i>Vliv novinářů na dění</i>	45
3.6.4	<i>Scény inscenované účastníky konfliktu</i>	46
3.6.5	<i>Příklady:</i>	47
3.6.5.1	Naaranžovaný Severovietnamec	47
3.6.5.2	Fotografie J. Rosse Baughmana	48
3.6.5.3	Hezbollywood	48
3.6.5.4	Pallywood	49
3.7	POPISKY	49
3.7.1	<i>Příklady:</i>	50
3.7.1.1	Auto v Bejrútu	50
4	VZTAH MÉDIÍ A CIVILNÍCH A VOJENSKÝCH PŘEDSTAVITELŮ	52
4.1	VÁLEČNÁ PROPAGANDA	52
4.1.1	<i>Válečná propaganda a fotografie</i>	53
4.2	VÝZNAMNÉ MILNÍKY VE VOJENSKÉ MEDIÁLNÍ STRATEGII ZÁPADNÍCH ZEMÍ	53
4.2.1	<i>Neomezený přístup ve vietnamské válce</i>	54
4.2.2	<i>Cenzura při sporu o odlehlé Falklandy</i>	55
4.2.3	<i>Armáda produkuje vlastní záběry během invaze na Grenadu</i>	55
4.2.4	<i>„Klinicky čistá“ válka v Perském zálivu</i>	56
4.2.5	<i>Začlenění novinářů do jednotek ve válce Iráku</i>	57
	ZÁVĚR	59
	SUMMARY	61
	POUŽITÁ LITERATURA	62

Úvod

Počátky válečné fotografie se datují do poloviny 19. století, kdy fotograf Roger Fenton vyrazil s požehnáním britské koruny obrazově zdokumentovat krymskou válku. Jeho úkolem bylo nafotografovat spokojené a usměvavé vojáky, aby tak vyvrátil šířící se zprávy o prostředí vojenských táborů, v nichž nemoci zabíjejí víc vojáků než samotný boj. Už v prvopočátku tedy válečná fotografie čelila z dnešního pohledu etiky se dotýkajícím problémům, například objektivitě, ve Fentonově případě i aranžování fotografovaných scén. V současné válečné fotografii se stále setkáváme se stejnými etickými otázkami, kterým by v té době Fenton čelil, kdyby se byl nad nimi zamyslel, nicméně s novou technologií, ať už fotografickou nebo vojenskou, se objevily i otázky nové, etická dilemata, se kterými se válečný fotograf dennodenně potýká.

Na výslednou podobu obrazového zpravodajství mají etické otázky vliv v několika rovinách. Za prvé je to rovina osobní, protože každý válečný fotograf spatřuje ve své profesi jiný smysl. Tím směrem se pak ubírají i jeho rozhodnutí v jednotlivých eticky sporných situacích, které se v tak emočně nabitém prostředí, jakým válka bezpochyby je, objevují neustále, respektive nikdy neustávají. Mám vyfotografovat trpícího člověka, nebo mu mám pomoci? Pomůžu tak celé zemi, nebo zachráním jednotlivce? Jsem novinář, nebo lidská bytost? Osobní angažovanost může zvrátit celý novinářův pohled a tím i vědomě nebo nevědomě selektovat události, které fotografuje.

Druhou rovinou jsou klasická etická obrazová dilemata, například stanovení přiměřené míry násilí, které je ještě možné v médiích ukázat, aby splnila svou povinnost co do největší míry objektivního referování o světě, a zároveň zbytečně nepůsobila na emoce publika, což se stává zejména u bulvárních médií, která se ohlížejí mnohem více na zisk, než by dbala na zpravodajské hodnoty. Publikum je totiž přitahováno násilnými a drastickými výjevy, které navíc skrývají velké emoce. Toto všechno válka splňuje.

V neposlední řadě dnes novináři čelí etickým dilematům, která jsou jim vnucována vnější silou, v případě války zpravidla vojenskými a civilními představiteli států, které jsou rozmanitými způsoby zainteresované v konfliktu. Od konce vietnamské války, ve které novináři požívali takřka absolutní volnosti, se zpravodajové západních médií, jimž se práce věnuje, museli rozloučit s podobnou nezávislostí. Začali čelit neustále se zdokonalujícím mediálním strategiím, které produkují západní země v čele se Spojenými státy americkými. Vést válku dnes lze už jen na dvou frontách současně.

V jedné bojuje armáda „naší strany“ s nepřítelem, v druhé bojuje s veřejným míněním, respektive médií, která ho pomáhají definovat. Na pozadí vztahu zpravodaje a armády se však stále promítají i klasické etické otázky dotýkající se objektivitu, rutinních záležitostí či zobrazování násilí, které proto nelze ani dnes, v éře digitální fotografie, opomenout.

Práce si stanovila časové rozmezí od vietnamského konfliktu, protože právě ten bývá označován za počátek nové éry válečného zpravodajství. K tématu byly sepsány pravděpodobně až desítky publikací, většina z nich se však věnuje jen specifickým pohledům na válečnou fotografii. Ty, které hovoří o armádních mediálních strategiích, se většinou soustředí jen na jeden konkrétní konflikt nebo se absolutně vyhýbají ostatním aspektům válečné fotografie, které vyplývají obecně z žurnalistické profese nebo z osobního pohledu na celou funkci válečného zpravodajství. Do textu jsem se proto kromě prací teoretiků snažila zahrnout i publikace shrnující osobní názory fotografů. Deskripcí a komparacemi názorů, které jsou nezbytné, protože etika sama o sobě mnohdy nezná správných a špatných odpovědí, se budu snažit alespoň v nejobecnější rovině postihnout různorodé aspekty etiky současné válečné fotografie.

Původní záměr věnovat jednu kapitolu srovnání etických problémů válečné psané a obrazové žurnalistiky jsem opustila, protože se vzhledem k zaměření práce posléze jevil nadbytečný, mnozí autoři, z jejichž textů jsem čerpala, navíc souhrnně mluvili o zpravodajích a novinářích. Fotografy do tohoto označení zahrnovali. Větší důraz práce jsem kladla na kapitolu popisující jednotlivé klasické etické otázky, které se jevily stále zásadními a aktuálními i na pozadí změn ve vztahu médií a armády. Způsoby ovlivňování válečné fotografie jsou i z tohoto důvodu rozepsány do více kapitol. První kapitola práce definuje obecně termín válečná fotografie, roli válečných fotografů a způsob, jakým fotografové vnímají vlastní profesi. Druhá kapitola nastiňuje problematiku etiky válečné fotografie, popisuje obecné přístupy, které jsou vůči ní zaujímaný, a uvádí některé z nejuznávanějších současných etických kodexů. Třetí kapitola se věnuje jednotlivým etickým otázkám, které vyplývají z profese žurnalisty, a rovněž popisuje některé příklady vnějších zásahů, například snahy o inscenování a řízení scén účastníky konfliktu, které by šlo jistě shrnout do samostatné kapitoly, ale činilo by to práci zbytečně nepřehlednou. Čtvrtá kapitola nastiňuje nejvýznamnější proměny mediální strategie západních států od vietnamské války, přičemž se zaměřuje na odlišně pojaté metody, aby poukázala na vývoj vztahu válečných zpravodajů s představiteli účastníků konfliktu.

Téma dotýkající se etických aspektů současné válečné fotografie jsem si vybrala kvůli dlouhodobému a neutuchajícímu zájmu o tuto problematiku.

1 Definice základních pojmů

1.1 Válečná fotografie

Mluvíme-li o válečné fotografii, je třeba nejdříve vymezit, jaké snímky lze pod zmíněný pojem zahrnout. Názory samotných fotografů, kteří jednotlivé konflikty pokrývají, a názory ostatních se mezi sebou přesně neshodují ani na samotném termínu válečná fotografie, ani na roli válečného fotografa nebo poslání válečné fotografie obecně. Někteří fotografové sami sebe považují spíše za dokumentaristy, jiní o sobě hovoří jako o bojových fotografech.¹ Do jisté míry se mohou lišit jejich představy, představy redakcí a představy čtenářů, respektive publika, o samotném účelu pořizování válečných snímků i o základní otázce, co definuje válku.

Válečné fotografie mohou mít mnoho podob. Neukazují jenom smrt, zkázu a smutek, některé zaznamenávají boj za spravedlnost a vyzdvihují dobré lidské vlastnosti. Zejména v dennodenním zpravodajství médií se však z pochopitelných důvodů častěji objevují ty negativní.

1.1.1 Termín „válečná“ fotografie

Pro označení válečné fotografie existuje několik částečných i úplných ekvivalentů. Místo výrazu válečná se občas používají přídavná jména bojová nebo dokumentární, stejně je tomu tak i u charakteristiky fotografa.

„Dokument a fotožurnalismus jsou úzce propojeny a mnoho lidí, kteří praktikují běžnou fotografii, jsou zaměnitelně popisováni jako fotožurnalisté i dokumentární fotografové. Nicméně žurnalismus, jak pojmenování napovídá, má zvláštní vztah k jiným textům a je viděn, ve své klasické formě, jako způsob vyprávění aktuálních událostí nebo ilustrování psaných příběhů,“ uvádí Derrick Price.²

Někteří z fotografů, kteří zaznamenávali konflikty, jsou to spíše výjimky, se dokonce označení „válečný“ vyhýbají. Oceňovaná fotografka Maggie Steberová uvádí,

¹ V anglickém jazyce „combat photographer“. Dá se přeložit také jako bitevní.

² PRICE, Derrick. Surveyors and surveyed: photography out and about. In: WELLS, Liz (ed.). *Photography: a critical introduction*. 3.vyd. Londýn: Routledge, 2004, s. 70. ISBN 0-415-30704-X.

že přestože války fotila, v 80. letech například zaznamenávala nepokoje na Haiti, sama sebe za válečnou fotografku nepovažuje.³ Oproti tomu Laurent Van der Stockt, který pokrýval například konflikty v Afghánistánu, Jugoslávii, Čečensku nebo válku v Zálivu, zpětně už o svém prvním dnu na „bitevním poli“ v Rumunsku na přelomu 80. a 90. let, kdy země zažívala revoluční náladu, říká: „Byl to můj první den v roli válečného fotografa“.⁴

Britský fotožurnalista a vítěz World Press Photo z roku 1964 Don McCullin, který fotografoval konflikty a nepokoje například ve Vietnamu, v Irsku či Libanonu, dokonce přiznává, že mu označení válečný fotograf, za kterého ho mnozí lidé považují, připadá opravdu klaustrofobní, protože má žoldácký nádech. „Nejsem žoldák. Šel jsem do války jako zprostředkovatel, jako někdo, kdo má svědomí,“ vysvětluje McCullin.⁵

V mnoha případech také dochází k zaměňování přívlastku válečný za bojový, ne všichni ale obě označení vnímají totožně. Podle Petera Howea se válečný fotograf stal bojovým ve chvíli, kdy mu technika umožnila pracovat přímo uprostřed akce, respektive v zápalu boje.⁶ To by vylučovalo například Rogera Fentona, všeobecně považovaného za prvního válečného fotografa.

Christopher Morris, fotograf s mnohaletou zkušeností z konfliktů, o fotografiích z New Yorku 11. září 2001 říká: „Nevím, jestli to chcete nazvat bojovou fotografií, ale určitě je to fotografie válečná.“⁷

1.1.2 Události, které válečná fotografie pokrývá

Škála událostí, které jsou řazeny do pole působnosti válečné fotografie, je široká, zdaleka nezahrnuje pouze jasně definované konflikty. Válečná fotografie zaznamenává obecně život a dění v oblastech, které jsou konflikty zasaženy. Věnuje se i civilním

³ HOWE, Peter. Shooting under fire: the world of the war photographer. New York: Artisan, 2002, s. 192. ISBN 1-57965-215-8. Peter Howe je uveden jako autor knihy, ne pouhý editor, proto odkazují přímo na jeho jméno.

⁴ Ibidem, s. 210.

⁵ Ibidem, s. 116.

⁶ Ibidem, s. 18.

⁷ Ibidem, s. 37.

nepokojům, které mají nějaký přesah, například jsou mimořádně krvavé nebo do takové roviny mohou vyústit.

Podle Petera Howea z úvodu knihy *Shooting Under Fire*, v níž popisují zkušenosti přední váleční fotografové, je těžké definovat i samotný konflikt, který se pohybuje v „rozmezí od organizovaného volebního násilí, které se objevilo na Haiti a v Zimbabwe, až po takřka tradiční vedení války v Zálivu nebo kombinaci tradičního vojenského boje chatrně organizovaných členů geril v Čečensku“.⁸

Válečná fotografie může zaznamenávat i neštěstí a závažné zločiny, jsou-li například důsledkem cílené politiky. Mezi ně patří hladomory, což demonstrují mimo jiné snímky uznávaného válečného fotografa Jamese Nachtweye ze Súdánu z 90. let. „Hladomory, které jsem pokrýval, jsou produktem války,“ uvádí Nachtwey.⁹

Je tedy vidět, že události, které zobrazuje válečná fotografie, nemusí na snímcích na první pohled rozpoznatelně souviset s konkrétním ozbrojeným konfliktem, i když právě o takových zobrazeních se v souvislosti s válečnou fotografií hovoří nejčastěji.

Prostor a čas, který je jednotlivým událostem v médiích věnován, se dost liší. Některým konfliktům se dostane větší pozornosti novinářů než jiným, podobně některé konflikty utkví v paměti veřejnosti, zatímco jiné jsou brzy zapomenuty.

Mezi základní zpravodajské hodnoty, které určují, která zpráva bude publikována, obecně patří: aktuálnost, blízkost, dramatičnost, důležitost, negativita, jednoznačnost, překvapivost, zaujetí, konflikt, vztah k význačným státům či národům a kulturní pochopitelnost.¹⁰

Podle teoretičky fotografie Susan Sontagové se velké pozornosti fotografů dostalo například bosenské válce a izraelsko-palestinskému konfliktu. Uvádí: „(Aby pozn.) válka prolomila okruh bezprostředních účastníků a stala se předmětem mezinárodního zájmu, musí být považována za jakousi výjimku z toho, jak války obvykle probíhají, a představovat víc než jen konfliktní zájmy bojujících stran (...) bosenská válka z toho důvodu, že se v ní malá, právě zrozená jihoevropská země, která si přála zachovat svůj multikulturní ráz, postavila proti dominantní mocnosti regionu a

⁸ Ibidem, str. 34.

⁹ Ibidem, str. 182.

¹⁰ OSVALDOVÁ, Barbora, HALADA, Jan a kol. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. Praha: Libri, 2007, s. 240. ISBN 978-80-7277-266-7.

jejímu neofašistickému programu etnických čistek; a dosud pokračující spor o povahu a způsob zpravování území, která si pro sebe nárokují Židé, tak Palestinci, zase kvůli rozlučným nanejvýš citlivým faktorům (...) zakořeněnou proslulost či nechvalnou pověst židovského národa (...) o zásadní podporu poskytovanou izraelskému státu ze strany USA...“¹¹

1.1.3 Kde všude se válečné fotografie objevují

I když se v práci chci zaměřit zejména na snímky, které jsou zveřejňovány v médiích, ať už v tištěných denících a časopisech nebo na internetových serverech, je nutné uvést, že válečná fotografie se objevuje také jinde, například v knihách, galeriích, muzeích a v internetových blozích. Stejnou fotografii může stejný člověk vnímat jiným způsobem, zahlédne-li ji v televizi, v novinách nebo v galerii. Televizní režie předem stanoví dobu, po kterou se na zobrazenou fotografii (například něčí portrét) může divák dívat, i sled obrazů, a tedy i kontext, mezi které ji zařadí. Při čtení internetových i tištěných médií si čtenář časový úsek stanovuje sám, ale tištěné verze médií nabízejí sevřenější kontext informací díky omezenému prostoru.

Přestože mnohé z fotografií dnes v tištěných médiích v podstatě pouze doprovází a ilustrují psané texty, je všeobecně vnímáno, že dobrá fotka má vlastní zpravodajskou hodnotu a že dobrý snímek má větší účinek než psané slovo. Pokud nesou hlavní slovo právě fotografie, například fotoreportáž apod., musejí je i tak doprovázet minimálně popisky, tedy zasazení do kontextu. „Fotografie nevysvětlují, jen potvrzují,“ domnívá se Sontagová.¹² Podle Howarda Chapnicka „ty nejlepší fotožurnalistické obrázky komunikují jednoduše a přímo. Vytvářejí pořádek z chaosu, vytahují racionalitu z iracionálna a klíčové prvky z komplexní situace“.¹³

Kontext, místo, kde se fotografie objeví, a prostor, který je jí věnován, mohou přitom určovat celé její vnímání. Zvláštní postavení mají v takovém případě zejména galerie a muzea. Liz Wellsová a Derrick Price uvádějí: „Jedním z klíčových faktorů,

¹¹ SONTAGOVÁ, Susan. *S bolestí druhých před očima*. Praha: Paseka, 2011, s. 36-37. ISBN 978-80-7432-092-7.

¹² SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2002, s. 103. ISBN 80-7185-471-9.

¹³ CHAPNICK, Howard. *Truth needs no ally: inside photojournalism*. Columbia: University of Missouri Press, c1994, s. 8. ISBN 0-8262-0955-6.

které určují způsob, jakým fotografie chápeme, je kontext, uvnitř kterého je vidíme. Klíčové instituce tvarují přirozenou podstatu fotografie způsobem, jakým tento kontext poskytují.¹⁴

Přítomnost válečných fotografií v galerijních prostorech navíc zvyrazňuje otázku, do jaké míry taková fotografie může být, popřípadě by měla být, uměním. Existují dokonce i případy, kdy válečné fotografie byly pořizovány přímo pro účely muzea. Irský fotograf Paul Seawright fotil v Afghánistánu pro Imperial War Museum v Londýně. Na snímcích byla zachycena převážně krajina a trosky.¹⁵

Nekonečný prostor k využití fotografie nabízí internet. Jak poznamenal Ken Kobre: „Dnešní fotožurnalisté už nepotřebují tištěná média, aby šířili jejich práci. Mohou použít web k distribuci každého obrázku a příběhu, který vyprodukovali. Fotografové už nejsou omezeni na jeden nebo dva obrázky pro celý příběh.“¹⁶ Moderní fotožurnalisté si navíc díky pokročilým technologiím navykli méně selektovat a filtrovat vlastní tvorbu.

1.2 Válečný fotograf

Váleční fotožurnalisté jsou vnímáni spíše jako objektivní zaznamenatele než subjektivně jednající osoby. Fotograf obecně však bývá považován za uměleckou osobnost, proto i profese fotožurnalisty může být částečně viděna jako umělecké nebo do určité míry kreativní zaměstnání. Spojení umění s válkou zní samo o sobě poněkud nepatřičně, přestože na malbách a kresbách bývá válka zobrazována už odnepaměti. Podle Chapnicka nejsou fotožurnalisté považováni za součást umělecké komunity, nýbrž je na ně pohlíženo spíše jako na prosté zaměstnance, navíc jedince usilující o zisk. „Ale dokumentární fotografové, stejně jako básníci, malíři a další umělci, působí jako naše kolektivní svědomí,“ dodává Chapnick.¹⁷

¹⁴ WELLS, Liz a Derrick PRICE. Thinking about photography: debates, historically and now. In: WELLS, Liz (ed.). *Photography: a critical introduction*. 3. vyd. Londýn: Routledge, 2004, s. 61. ISBN 0-415-30704-X

¹⁵ PRICE, Derrick. Surveyors and surveyed: photography out and about.... s. 89.

¹⁶ KOBRE, Kenneth. *Photojournalism: the professionals' approach*. 5th ed. Amsterdam: Focal Press, 2004, s. ix (Preface). ISBN 0-240-80610-7.

¹⁷ CHAPNICK, Howard. *Truth needs no ally: inside photojournalism...* s. 13.

1.2.1 Role válečného fotografa

Za prvního válečného fotografa je všeobecně považován Roger Fenton, který v polovině 19. století zaznamenával krymskou válku. Technické prostředky, stejně jako role fotografa, se od té doby dost změnilы a přinesly s sebou i etické otázky, které fotograf v 19. století řešit nemusel – mezi nimi digitální manipulaci. Tehdejší technika Fentonovi nedovolovala snímat akční scény, což je také jeden z důvodů, proč v jeho tvorbě převažují portréty, zapózované scény a krajiny. Velkým problémem fotografů o sto let později bylo, jak fyzicky dostat nafocené filmy do médií. V novém tisíciletí a s novou technologií fotografové řeší, jak udržet v chodu elektronické přístroje. Také se nemusí obávat, že by jim došel film, a mohou si dovolit „cvakat“ jeden snímek za druhým a uchovávat je v paměti fotoaparátu. To jim dovoluje přesouvat podstatnou část autocenzurního jednání na pozdější dobu, než aby všechna etická dilemata posuzovali přímo při pořizování záběrů.

Odlišná byla zpočátku i samotná role válečného fotografa. Fentona na Krym poslala přímo britská vláda, aby vyvrátil domněnky ohledně strádání vojáků. Sontagová, uvádí, že z „nařízení ministerstva války nesměl fotografovat mrtvé, zmrzačené či nemocné vojáky a těžkopádná technika mu znemožňovala zachycovat většinu jiných objektů“.¹⁸

Až do vietnamské války provázela novináře určitá forma vlastenectví, se kterou počítaly i státní orgány v boji zainteresovaných stran. Nechtěný mediální obraz konfliktu však státy přiměl se naučit, jak nakládat s novináři. Plánování mediální strategie se stalo stejně důležité jako samotný boj. Novou výzvou pro současného válečného zpravodaje je také odlišná podoba některých bojů. Zatímco boj muže proti muži, civilní bouře a konflikty v zaostalejších zemích svou tvář příliš nemění, v západním světě nastupují na scénu nové technologie, které často vylučují fotografa z pole bezprostřední akce. S tím také armáda mnohdy počítá.

¹⁸ SONTAGOVÁ, Susan. *S bolestí druhých před očima...*s. 47-48.

1.2.2 Rozdělení fotografů

Fotožurnalisté pracují jako fotografové na volné noze, například pro fotografické agentury, časopisy, knižní nakladatelství, nebo mohou být zaměstnanci časopisů a novin. Zázemí fotografa do jisté míry ovlivňuje i během jeho rozhodování v eticky diskutabilních okamžicích, protože fotografové pracující pro některou z agentur nebo konkrétní noviny by se měli navíc řídit i jejich profesními standardy na rozdíl od člověka, který do ohniska napětí vyrazí na vlastní pěst. Podle Chapnicka nemusí být fotograf spojený s nějakou agenturou, aby byl úspěšný. Dokonce uvádí, že agentura Black Star, v níž pracoval, někdy neuspěla s mimořádnými fotografickými talenty, s těmi obyčejnými naopak ano. „Mnozí fotografové ve skutečnosti přičítají svůj osobní prospěch vlastní nezávislosti a osobní iniciativě,“ uvádí.¹⁹

Ani takové agentury, jako je Reuters, nemohou posílat interní fotografie úplně všude. Jednou z možností je najmout si místního člověka, tzv. stringera, jehož vazby k uplatňované profesní etice dané agentury nemusí být silné. Jejich plusem i mínusem zároveň je znalost daného prostředí, kultury, jazyka apod. „Obecně agentury uplatňují na stringery stejné profesní standardy, jaké platí pro interní fotografy. Agentura vyžaduje přísně profesionální chování, především nestrannost, která je zvláště důležitá, protože stringeři jsou často pod silným tlakem svých rodin, přátel a své víry. To byl problém války v Afghánistánu a zejména Iráku,“ dokládají Filip Láb a Alena Lábová.²⁰

Díky všeobecně dostupné technice se šíří i fenomén občanského žurnalismu a zejména záběry z civilních nepokojů dnes mohou pořizovat i sami účastníci takových událostí a osoby jim přihlížející, aniž by sami byli novináři nebo profesionálními fotografy. Záběry pořízené mobilními telefony se zabudovanými fotoaparáty média běžně používají.

Ve své práci se budu převážně věnovat postavě fotografa jako novináře. Zvláštním druhem válečného fotografa, avšak ne fotožurnalisty, je případ, kdy za fotoaparátem stojí sám voják. Historie i současnost takové případy běžně zná, ať už jde o pověření vojáka některou misí zaznamenávat, nebo snímky pořizuje z vlastní iniciativy, například na památku nebo z rozhořčení. V takovém případě fotograf, stejně

¹⁹ CHAPNICK, Howard. *Truth needs no ally: inside photojournalism*. . . .s.111.

²⁰ LÁBOVÁ Alena a Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalismu: manipulace fotografií v digitální éře*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2009, s. 116-117. ISBN 978-80-246-1647-6.

jako kdokoli z nemediálního prostředí, samozřejmě nepodléhá žádnému z médií stanovených etických pravidel, což může vyústit v absurdní situace. Příkladem může být kontroverzní web NowThatsFuckedUp.com, na který vojáci výměnou za přístup k pornografickému obsahu posílali velice drastické snímky z konfliktů v Iráku a Afghánistánu.²¹ Internetové stránky jsou v současné době přesměrovány na stránky floridského šerifa Gradyho Judda.

Mezi válečnými fotografy se navzdory tomu, že boj je spíše typicky mužský fenomén, prosadily také mnohé ženy, mezi jinými například: Catherine Leroyová, Susan Meiselasová, Alexandra Boulatová, Heidi Levineová, Paula Bronsteinová, Maggie Stebberová nebo Dickey Chapelleová, jedna z obětí války ve Vietnamu, kterou víc než její vlastní záběry proslavila fotografie, na které je zachycen okamžik, kdy se jí dostává posledního pomazání.

1.3 „Poslání“ válečné fotografie

Při stanovování obecnějšího poslání válečné fotografie, popřípadě jejího úkolu či funkce, závisí výsledek na úhlu pohledu. Liší se představy fotografů či novinářů od představ zástupců v konfliktu zainteresovaného státu, fotografovaných osob, publika, stejně jako představy mezi fotografy samotnými.

1.3.1 Pohled fotografa na poslání válečné fotografie

Podle Sontagové někteří fotografové, nemluví konkrétně o těch válečných, sami sebe řadí k moralistům, jiní se považují za vědce. „Vědci pořizují soupis světa; moralisté se soustřeďují na těžké případy,“ uvádí Sontagová.²²

²¹ THOMPSON, Chris. War Pornography. *East Bay Express* [online]. 25. 9. 2005, [cit. 2012-05-07]. Dostupné z: <http://www.eastbayexpress.com/ebx/war-pornography/Content?oid=1079087>

²² SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii...*s. 58.

1.3.1.1 Záznam skutečnosti a důkazy u soudu

Základní vlastností válečné fotografie je informace. „Musíme být informováni o válce. Nemyslíte si, že by se Hitlerovi hodilo, kdyby nikdo nepřišel na holocaust?“ táže se Don McCullin.²³ Pocit, že veřejnost by měla být informována o tom, co se děje, patří k základním ideám novinářiny.

Sontagová uvádí: „Většina nejznámějších fotografů, kteří se zabývají válečnými konflikty, se od poloviny šedesátých let domnívá, že jejich úkolem je ukazovat její ‚skutečnou‘ tvář.“²⁴ Přestože fotografie mohou bez kontextu jen těžko hovořit samy za sebe, pomáhají zvětšovat důvěryhodnost. Všeobecnou víru v pravdivost a autentičnost fotografie zmiňuje například Láb a Lábová, kteří se domnívají, že „toto vnímání fotografického obrazu je kulturní konstrukcí a má své kořeny v dobovém kontextu vynálezu fotografie, mechanickém charakteru fotografického zobrazení atd.“²⁵

Úkolem válečné fotografie je v očích mnoha fotografů právě prosté dokumentování, zaznamenávání konfliktu, aby nezmizel bez povšimnutí. „Víme, že My Lai se událo, protože nám to říkají Haerberlovy fotografie,“ uvádí příklad Chapnick.²⁶

Vliv fotografií z konfliktů, ve který rovněž mnozí váleční fotografové věří, je někdy těžko postihnutečný, protože často není okamžitý. Fotožurnalista a spoluzakladatel fotografické agentury VII Ron Haviv například věří, že i když fotografie neukončily válku v Jugoslávii, posloužily alespoň jako důkazy.²⁷

1.3.1.2 Víra v lepší svět

„Někteří (fotografové, pozn.) jsou přesvědčeni, že když poskytnou veřejnosti obrázky násilí, tragédie, prohry a vítězství, mohou zlepšit svět. Jiní jsou cyničtější, myslí si, že jejich obrázky nemají žádný efekt na chod dějin, ale věří, že svědectví o

²³ HOWE, Peter. *Shooting under fire: the world of the war photographer...* s. 128.

²⁴ SONTAGOVÁ, Susan. *S bolesti druhých před očima...*s. 38.

²⁵ LÁBOVÁ Alena a Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalismu: manipulace fotografií v digitální éře...*s. 29.

²⁶ CHAPNICK, Howard. *Truth needs no ally: inside photojournalism...*s. 13.

²⁷ HOWE, Peter. *Shooting under fire: the world of the war photographer ...* s. 81.

nejtemnějších okamžicích lidstva pomáhá vyvarovat se překrucování pravdy, dnes i v budoucnu,“ uvádí Peter Howe.²⁸ Howard Chapnick přiznává, že fotožurnalisté nedokáží ukončovat války. Ale mají podle něho vliv na veřejnost – jejich snímky ukázaly zvěrstva prováděná ve Vietnamu, iniciovaly podporu veřejnosti při hladomoru v Somálsku, který měli na svědomí vojenští vůdci, a „ovlivnily způsob, kterým vláda vedla válku v Zálivu“.²⁹

1.3.1.3 Fotografie dávají hlas lidem

Řada fotografů se domnívá, že součástí jejich práce je jednoduše vyprávět příběhy ostatních lidí. Ron Haviv uvádí, že „fotografie může hrát roli v pomáhání chránit lidi a může být hlasem pro ty, kteří nemají jinou možnost k vyjádření“.³⁰

S ním souhlasí i další z válečných fotografů, James Nachtwey, který zároveň připouští, že snímky referující o vleklých nebo více politicky zaměřených událostech mívají pomalejší a méně jasné účinky než fotografie zobrazující humanitární katastrofy. Věří, že novináři napomáhají ke změnám.³¹ Právě Jamese Nachtweye zařazuje Howard Chapnick ke „starostlivým fotografům“, jedincům, kteří svou práci nedělají pro peníze, ale protože se starají o svět kolem sebe, a vymezuje hranice mezi takovou zúčastněnou a dokumentární fotografií. „Zúčastněná fotografie vymezuje práci určité skupiny těch dokumentárních fotografů, jejichž nesmírná osobní oddanost péči o lidstvo přesahuje všechny hranice. Jsem si vědom odpovědi Jamese Nachtweye na otázku, jak si vybírá stranu, když pokrývá obě strany války. Jeho jednoduchá, ale výmluvná odpověď byla: „Jsem na straně lidskosti. To je jediná strana, na které můžete být“.³²

²⁸ Ibidem, s. 13.

²⁹ CHAPNICK, Howard. *Truth needs no ally: inside photojournalism*...s. 12.

³⁰ HOWE, Peter. *Shooting under fire: the world of the war photographer*... s. 78.

³¹ Ibidem, s. 186.

³² CHAPNICK, Howard. *Truth needs no ally: inside photojournalism* ...s. 20.

1.3.1.4 Fotografie obviňují

Fotografie ukazující prostředí války většinou skrývají nějaký obecnější podtext, i když není vždy a každým odhalen. Fotografie obětí a ruin zobrazují následky války, říkají, že toto mají na svědomí lidé, kteří jsou lidmi stejně jako my, stejně jako oběti té války. Sontagová však varuje, že „ničivé účinky války (...) nejsou samy o sobě argumentem proti vedení války, pokud si ovšem člověk nemyslí (a opravdu si to myslí jen málo lidí), že násilí nelze ospravedlnit nikdy“.³³

Fotografie mohou také obviňovat. V knize *S bolestí druhých před očima* však Sontagová poznamenává, že „specifičnost obvinění, jaká fotografie vznáší, nakonec ustoupí do pozadí. Z obžaloby určitého konfliktu a označení viníků konkrétních zločinů se stane obžaloba samotné lidské krutosti a brutálnosti. Pro tento obecnější proces jsou záměry fotografa zcela nepodstatné“.³⁴ Časová prodleva od zobrazovaných událostí navíc zapříčiňuje, že mnohé z dojmů a pocitů, které v nás taková fotografie vyvolává, zastíní po uplynutí určitého času nostalgie. Patos, že snímek zobrazuje, co už není, co bylo v minulosti.

1.3.2 Pohled médií

Úkolem médií, jak si mnohá z nich definují ve vlastních etických kodexech, je jednoduše řečeno přesně, pravdivě, rozmanitě, úplně a objektivně zpravovat veřejnost o tom, co se děje, aby se tak lidé mohli orientovat v dění a rozhodovat na základě úplných informací. „Práce tisku je vytvářet povědomí o následcích politiky, o příčině a účinku, o důsledcích činů nebo neschopnosti jednat. 11. září svým způsobem zdůraznilo selhání žurnalistu,“ domnívá se jeden z nejvýznamnějších válečných fotografů poslední doby James Nachtwey.³⁵

³³ SONTAGOVÁ, Susan. *S bolestí druhých před očima*...s. 16.

³⁴ Ibidem, str. 107.

³⁵ HOWE, Peter. *Shooting under fire: the world of the war photographer*... s. 190.

Média sledují minimálně ještě jeden cíl, kterým je zisk. Jak poukazuje Langton: „Nejúspěšnějším marketingovým nástrojem pro vizuální reportáž se zdá být válka.“³⁶

1.3.3 Pohled publika

Lidé si v první řadě přejí být informováni. Mnozí teoretikové také poukazují na to, že lidé jsou drastickými záběry, kterých válka poskytuje nekonečné množství, doslova přitahováni. Na druhou stranu si veřejnost zpravidla nepřeje dívat se v médiích na příliš drastické záběry.

1.3.4 Pohled účastníků konfliktu

Média a účastníci konfliktu mají zpravidla odlišný pohled na to, jaký obraz by zpravodajství o daném konfliktu mělo přinášet. Po zkušenostech z vietnamského konfliktu se civilní i vojenští představitelé západních států poučili, jak je důležité mít na vlastní straně mínění veřejnosti, které je utvářeno na základě informací, jež jí jsou o konfliktu zpřístupněny. Informace veřejnost v naprosté většině případů čerpá skrze média, proto dnes autority při vedení války dbají stejným dílem na boj samotný i na mediální strategii, která prochází neustálým zdokonalováním a vývojem.

³⁶ LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news: creating visual reality*. Chichester, Malden: Wiley-Blackwell, 2009, s. 19. ISBN 978-1-4051-7897-6.

2 Etika válečné fotografie

Etika je všeobecně chápána jako teorie morálky, která zkoumá pravidla a normy mravního chování. „V žurnalistice pak souhrn psaných i nepsaných pravidel zásad, kterými by se měla řídit práce žurnalisty na základě obecně sdílených hodnotových kritérií,“ uvádí Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace.³⁷

2.1 Etika fotografie

Fotografie je sama o sobě neutrální, etiky se může dotýkat až při zasazení do kontextu, například kontextu toho, jak byla pořízena či pro koho je určena. Podle Thomase H. Wheelera nemohou být fotografie, uvádí výjimky typu dětské pornografie, posuzovány vně jejich užití. Etické, či neetické je pak spíše rozhodnutí, jak fotografii vůbec vytvořit a použít. Wheeler říká: „Naše posouzení může být dobré, nebo špatné. Ale jako je tomu u slov, fotografie sama je eticky neutrální. Proto vydané etické soudy musí oslovovat nejen obsah snímku, či dokonce manipulaci s ním, ale také něco, co může být nazýváno jeho širším významem.“³⁸ Etika sama o sobě neexistuje ve vzduchoprázdnu. Je provázaná s novinářskou důvěryhodností a odpovědností, profesionálními principy chování či dobrým vkusem.³⁹ Etické rozhodování vychází z velké části ze subjektivního názoru jedince.

2.1.1 Třídění etických otázek ve fotožurnalistice

Etické otázky, které se ve fotožurnalistice objevují, lze členit několika způsoby. Dají se rozdělit podle časové osy na etické otázky, které k válečné fotografii patřily v podstatě od jejího vzniku, a dilemata objevující se až s vývojem válečné fotožurnalistiky a obecně fotografické techniky ke konci 20. století. Rychlý vývoj

³⁷ OSVALDOVÁ, Barbora, HALADA, Jan a kol. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace...* s. 66.

³⁸ WHEELER, Thomas H. *Phototruth or photofiction? Ethics and media imagery in the digital age*. 1 st ed. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2002, s.102. ISBN 0-8058-4261-6.

³⁹ CHAPNICK, Howard. *Truth needs no ally: inside photojournalism...*s. 293.

fotografické techniky za několik posledních desetiletí, digitální fotografie, počítačová manipulace a nekontrolovatelný internet s sebou totiž přinesl do té doby nevídané možnosti a s nimi i nové etické otázky. Dále je lze třídit podle toho, kdo z mediálního prostředí se s nimi potýká. Na některé z nich naráží obecně celá novinářská obec, s jinými se setkává primárně samotný fotograf. Mnohé řeší místo fotografa až obrazový editor v redakci, protože fotograf na to kvůli současnému důrazu na rychlost i obecné hektičnosti zaznamenávání války nemá čas. „Mnozí fotografové říkají, že fotografují instinktivně, protože kritický moment je prchavý. Poukazují na to, že se vždycky můžeš rozhodnout obrázek nepoužít, ale k danému momentu se už vrátit nelze,“ říká Kobré.⁴⁰

Některá dilemata spojená s válečnou fotografií vznikají a priori v redakci už před tím, než je fotograf vyslán do akce, s dalšími se potýká sám zpravodaj na místě, jiná se objevují při následném editování snímků. Některé oblasti fotožurnalistické etiky se dotýkají spíše rutinní práce fotografa, například opatřování fotografií (nebo souboru fotografií) adekvátními popisky (či podklady k nim), aby následně v redakci nedošlo k omylu ohledně toho, co snímky zaznamenávají. Ty podle Kobrého sice vyvstávají z odpovědnosti, která se k profesi váže, ale nepodléhají hlubšímu etickému uvažování. Kromě popisků sem pak lze zařadit například přístup na scénu a zaostřování.⁴¹

2.2 Základní přístupy k fotožurnalistické etice

Teoretikové i samotní fotografové se shodují v tom, že mravní či morální rozhodování není vždy jednoznačné. Mnohdy jednoduše neexistuje zcela správné východisko. „Když činíme komplexní rozhodnutí, opravdu si vybíráme mezi rozdílnými vzájemně neslučitelnými prioritami. Některé z těchto priorit jsou morální, jiné rutinní, řemeslné. Volba často leží mezi stejně přesvědčivými správnými možnostmi,“ píše Jay Black a Chris Roberts v knize *Doing ethics in media*.⁴² V teorii existuje několik základních přístupů, které novináři přijímají. Na jejich základě se například rozhodují, zda kontroverzní snímek, respektive scénu, v první řadě vůbec vyfotografovat. Kobré

⁴⁰ KOBŘÉ, Kenneth. *Photojournalism: the professionals' approach*...s. 312-313.

⁴¹ Ibidem, s. 299.

⁴² BLACK, Jack a Chris ROBERTS. *Doing ethics in media: theories and practical applications*. New York: Routledge, 2011, s. 175. ISBN 978-0-415-88154-8.

vyjmenovává tři. Prvním je utilitaristický, který by užití fotografií zachycujících například válečná zvěrstva ospravedlnil myšlenkou většího dobra.⁴³ Aby se mohli lidé zodpovědně rozhodovat, potřebují úplné informace. Proto by i drastické a tragické výjevy měly být zachyceny a snímky následně publikovány. Absolutistický směr staví práva a zájmy jedince nad společnost. Fotografie by podle tohoto pravidla neměly být pořizovány, pokud by mohly například prohloubit zármutek rodiny. Posledním přístupem je tzv. zlaté pravidlo, zlatá střední cesta, podle níž by fotograf zjednodušeně řečeno neměl dělat to, co nechce, aby někdo udělal jemu, kdyby byly jejich role opačné. Poslední přístup je nejobtížněji uchopitelný, protože při pořizování záběru se fotograf může zosobnit s různými lidmi, na základě jejich pohledů by se pak podle Kobreho mohl zároveň rozhodnout snímek pořídit i nepořídit, respektive publikovat i nepublikovat. Do jisté míry obdobnou klasifikaci stanovuje i Fred S. Parrish, který etické teorie zhruba řadí do dvou skupin: deontologické a teologické, přičemž ty deontologické vyzdvihují zjednodušeně řečeno okamžité skutky nad jejich důsledky, u těch teologických to platí přesně naopak.⁴⁴ Teologické navíc dělí na altruistické, ohlížející se na ostatní osoby, a egoistické, kladoucí důraz na dotyčnou osobu, která daný skutek provádí, v tomto případě tedy na fotografa.

2.3 Etické normy

Profesionální normy ve fotožurnalistice prochází změnami. Neexistuje jednotná psaná ani živoucí autorita, která by dokázala stanovit, která rozhodnutí jsou dobrá, popřípadě špatná, stejně jako se liší názory mezi jedinci v rámci fotožurnalistické obce. Rozhodnutí nakonec záleží na každém fotografovi zvlášť, dotýká se subjektivních, obecných i profesionálních principů a vyvstává i z každé jednotlivé situace. „Jemné linie mezi lidskou bytostí a profesionálním pozorovatelem, hlídacím psem a voyeuem, umělcem a reportérem, vypravěčem příběhů a společenským vědcem se nakonec rýsují v srdci každého proroka,“ uvádí Julianne H. Newtonová ve své knize *The Burden of*

⁴³ KOBRE, Kenneth. *Photojournalism: the professionals' approach...*s. 300.

⁴⁴ PARRISH, Fred S. *Photojournalism: an introduction*. 1st ed. Belmont: Wadsworth, c2002, s. 291. ISBN 0-314-04564-3.

Visual Truth.⁴⁵ Válka navíc zprostředkovává silné emoce. Rozhodování ve sporných situacích řeší, mnohdy spíš jen usměrňují, etické kodexy, které ale nejsou schopné nastínit každou možnou spornou situaci nebo navrhnout či nařídit potřebné řešení. Loup Langton se k tématu vyjadřuje v knize *Photojournalism and Today's News*. Podle něj se v podobných obtížných situacích téměř pokaždé nakonec najde někdo, komu výsledné rozhodnutí nebude vyhovovat. Důležitá je podle něho široká diskuze a komunikace mezi lidmi s rozdílnými přístupy k problému, aby se nakonec došlo k férovému závěru.⁴⁶ Škála názorů na danou problematiku je hodně široká. Některé otázky, póзовání, zasahování do událostí a digitální manipulace se i přes svou složitost definují lépe. Obtížněji se hodnotí dilemata zahrnující obecnější principy, například objektivitu, která je, jak se většina novinářů shoduje, nedosažitelným ideálem. Objektivita se navíc dotýká takřka každého etického dilematu, respektive je všechny zastřešuje.

2.4 Etické kodexy

Zásady a principy novinářské etiky popisují kodexy. Přijímají je profesionální novinářská uskupení, mediální korporace, agentury i jednotlivá média. Nemají závaznost právních dokumentů, ale na základě jejich nedodržování může novinář přijít o místo nebo ztratit dobrou pověst mezi kolegy i u publika. Kodexy se liší v závislosti na tradici, na zemi, kde vznikly, či podle toho, kdo je vytváří, například vydavatelé, šéfredaktoři, novináři, externí regulační orgán a podobně.⁴⁷ Mezi nejpropracovanější etické kodexy se řadí kodex agentury Reuters (tzv. *Handbook of Journalism*). Důležité slovo v dané oblasti má také National Press Photographers Association (dále NPPA).

⁴⁵ NEWTON, Julianne H. *The Burden of visual truth: the role of photojournalism in mediating reality*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2001, s. 58. ISBN 0-8058-3376-5.

⁴⁶ LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news: creating visual reality...s. 48.*

⁴⁷ MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. S českou předmlouvou Jana Jiráka. Vyd. 1. Praha: Portál, 1999, s. 151. ISBN 80-7178-200-9.

2.4.1 NPPA (Code of Ethics)

National Press Photographers Association (NPPA) je profesionální seskupení fotografů, jež se snaží o zlepšování obrazového zpravodajství a podporování jeho nejvyšších standardů. V preambuli svého kodexu stanovuje základním úkolem fotožurnalisty obrazové zpravodajství a připomíná odpovědnost vůči společnosti a potřebu uchovávat záznamy pro historii.⁴⁸ Preambule také mimo jiné připomíná schopnost fotografie pomáhat i škodit a důležitost důvěry veřejnosti.

V samotných bodech kodexu pak NPPA klade důraz na přesnost a úplnost, poskytování kontextu, vyhýbání se stereotypům, důstojné zacházení s ostatními. Fotograf by se měl podle druhého bodu kodexu vyvarovat zaznamenávání událostí, které pro něj byly vytvořeny, podle pátého bodu by neměl do událostí zasahovat. Čtvrtý bod nabádá ke speciálnímu zacházení s oběťmi tragédií a k opatrnosti při překračování bariér soukromí. Sedmý bod zakazuje manipulaci, která by mohla zapříčinit mylné zobrazení subjektu či chybné vnímání diváků, a hovoří pro zachování integrity kontextu a obsahu obrazu během editace. Dále kodex odmítá úmyslné sabotování práce druhých, přijímání darů a placení zdrojům nebo subjektům.

Obrazový zpravodaj by se podle NPPA měl ideálně například snažit vyhledávat rozdílné úhly pohledu a vyvarovat se politické i jakékoli jiné intervence do žurnalistické nezávislosti.

Kodex NPPA je oproti psaným pravidlům Reuters strohým průvodcem, který ožehavé etické otázky nerozepisuje do hloubky. V doporučení kodex NPPA uvádí, že pokud si fotograf není v konkrétním okamžiku jistý, co by měl udělat, měl by se poradit s někým z profese, kdo sám vykazuje ty nejvyšší standardy. Asociace zároveň vydává časopis *News Photographer Magazine*, který často otiskuje články týkající se etiky.

2.4.2 Reuters (Handbook of Journalism)

Handbook of Journalism agentury Reuters obsahuje kapitolu A Brief Standards, Photoshop and Captions, která se věnuje problematice obrazového zpravodajství formou

⁴⁸ NPPA Code of Ethics. *National Press Photographers Association* [online]. c2012 [cit. 2012-04-27]. Dostupné z: http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html

fotografií.⁴⁹ Obecně nabádá k přesnosti, nezávislosti, nepředpojatosti a poctivosti. Níže jsem vybrala některé z pravidel Reuters, které by se mohly blíže dotýkat etické problematiky související s válečnou fotografií.

2.4.2.1 Photoshop a úpravy snímku

Ohledně Photoshopu Reuters povoluje mírné úpravy barev a jasu, které neuvedou diváka v omyl, zatímco zásahy do obsahu a celistvosti obrazu zakazuje. Co se týče zásahu do obrazu, agentura povoluje například úpravy v histogramu, menší úpravy barev a kontrastu světla a stínu a omezené užívání některých dalších nástrojů. Naopak nepovoluje příliš výrazné změny v barvách, přílišné zesvětlování či ztmavování, dodělávání nebo vymazávání, klonovací nástroj, rozmazávání, ostření vybraných částí a s výjimkou prachu i tzv. „healing tool“.

2.4.2.2 Inscenování, rekonstrukce a pózování

Ohledně pózování a rekonstrukce událostí jsou pravidla Reuters dost striktní. Jakýkoliv pokus o rekonstrukci nebo inscenování událostí je nepřípustný, stejně jako manipulace s lidmi i předměty. Pravidla platí i pro fotografy na volné noze. Za neuposlechnutí může dotyčnému hrozit i propuštění. Výjimky platí pro portréty a snímky, které jen ilustrují příběh (tzv. non-news feature images).

Agentura si je vědoma toho, že přítomnost novinářů ovlivňuje dění. V takových případech nezakazuje fotografovat, nicméně Handbook příkazuje, aby to vysvětlil titulek u fotografie.

2.4.2.3 Popisky

U popisků Reuters mimo jiné příkazuje vyvarovat se domněnek a předpokladů. Zpravodajství z války se přímo dotýká nutnost uvádět zdroj, jde-li o nějakou

⁴⁹ Celá podkapitola 2.4.2 čerpá z: Handbook of Journalism: A brief Guide to Standards, Photoshop and Captions. *Reuters* [online]. 6.10.2008 [cit. 2012-04-25]. Dostupné z: http://handbook.reuters.com/index.php/A_Brief_Guide_to_Standards%2C_Photoshop_and_Captions

kontroverzní informaci, například ztráty na životech apod. V takovém případě je nutné uvádět i okolnosti pořízení snímku.

3 Vybrané problematické etické okruhy

Etika je z velké části subjektivní záležitostí, proto se liší míra, kterou se různá etická dilemata jednotlivců dotýkají. Etika se v tomto smyslu pohybuje spíše na poli diskuze různorodých názorů. Jednotlivá etická dilemata jsou provázaná a nelze je striktně oddělit. Problematika objektivity zastřešuje všechny okruhy.

3.1 Objektivita

Objektivita je v žurnalistice ideál, kterého není možné dosáhnout, zároveň je jejím základním požadavkem a principem, o který musí usilovat, stejně jako základním kamenem pro fungující vztah mezi novinářem a čtenářem, respektive publikem. Veřejnost musí věřit ve snahu novináře dosahovat objektivitu a média jsou si vědoma, jak důležité pro ně je neztratit přízeň publika. Ideál objektivitu platí i pro obrazové zpravodajství. Novinářská fotografie si s sebou nese stigma pravdivosti, protože fotoaparát v rukou fotografa, na rozdíl od psacího pera v rukou pišícího novináře, si událost nemůže od základu vymyslet. Až donedávné doby platilo, že to, co zachycuje fotka, muselo víceméně existovat před objektivem fotoaparátu, který jako mechanický přístroj v rámci svých možností (kvalita filmu, nastavení přístroje apod.) pouze zaznamenává či kopíruje realitu. Láb a Lábová uvádí: „Nikoliv náhodou se optická soustava fotoaparátu dodnes nazývá objektivem, odkazujíc tak v rámci možností k co nejvíce „objektivnímu“ zobrazení.“⁵⁰ Víru publika v pravdivost média zatím nezničila ani éra digitalizace fotožurnalistiky, ale zajisté jí otřásla.⁵¹

Vrozená objektivita obrazového zpravodajství je z velké části pouhým mýtem. Jak varuje Sontagová: „Fotografie nenabízejí čistý výhled, nýbrž něčí pohled.“⁵² Otázka objektivitu souvisí už se samotným výběrem události k zaznamenání, nastavením přístroje, zvolením kompozice a úhlu, výběrem objektivu apod. Objektivitou

⁵⁰ LÁBOVÁ Alena a Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalismu: manipulace fotografií v digitální éře*. ...str. 9.

⁵¹ Například SCHWARTZ, Dona. Professional Oversight. In GROSS, Larry P, John Stuart KATZ a Jay RUBY. *Image ethics in the digital age*. 1st ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, c2003, s. 30. ISBN 0-8166-3825-x.

⁵² SONTAGOVÁ, Susan. *S bolesti druhých před očima*...str. 33.

v soutěživém prostředí fotožurnalistiky otrásá i snaha po vlastním rukopisu, který vychází ze specifických vlastností jedince a vytváří rozpoznatelný a subjektivnější pohled na věc. Fotografie je vnímána jako interpretace reality. Podle Wheelera se diskuze o skutečnosti a opravdovosti fotografií odvíjejí od premisy, že realita sama o sobě je objektivní. „Možná že osvětenější pohled rozpozná fotografii vlastní subjektivitu stejně jako její nepopíratelný potenciál pro autenticitu a rezonanci,“ píše.⁵³ Newtonová se například domnívá, že zatímco kvalitní fotožurnalista se žene za zaznamenáváním objektivní reality, vynikající fotožurnalista dokáže využívat i vlastních zkušeností a pocitů.⁵⁴

3.1.1 Plnění zadání

Na místo konfliktu fotožurnalista někdy přichází s předem daným úkolem či zadáním od redakce (editora, šéfredaktora, zaměstnavatele apod.). Redakce může mít představu, jaké snímky by vhodně doprovázely chystané texty. Mají-li zobrazovat lidi truchlící v sutinách vlastních domů po vzdušném útoku, nebo naopak zachycovat vojáky krátící si volnou chvíli ve vojenském táboře hraním basketbalu. I v případech, kdy zadání není konkrétní, mnozí fotografové jsou vázáni alespoň mlhavou představou, co by měly výsledné snímky vyjadřovat, což vede k tomu, že mohou vyhledávat specifické situace. „Schopnost subjektivně interpretovat skrze použití technických a estetických dovedností umožňuje fotografovi naplnit snímek smyslem a hodnotou. Toto oprávnění je nicméně limitováno, protože fotografové si neustále musejí vybírat symboly, které jsou vhodné vzhledem k zadání (nejčastěji definovaném editorem), aby si udrželi vlastní práci nebo kariérní postup ve vysoce soutěživé profesi,“ uvádí Langton.⁵⁵

⁵³ WHEELER, Thomas H. *Phototruth or photofiction? Ethics and media imagery in the digital age*...s. 4.

⁵⁴ NEWTON, Julianne H. *The Burden of visual truth: the role of photojournalism in mediating reality*...s. 50.

⁵⁵ LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news: creating visual reality* ...s. 6.

3.1.2 Nestrannost

Válka vzbuzuje velké emoce, proto je pro zpravodaje složité vědomě, či nevědomě nestrannit jedné straně konfliktu nebo ke konkrétnímu konfliktu a priori nepřístupovat se subjektivním názorem (jakkoli upozaděvaným). Válka se v posledních několika desítkách let vede na dvou frontách – vojenské a mediální. Představitelé jednotlivých stran se proto snaží novináře vhodně využívat ke svému prospěchu. Příkladem jsou místní stringeři v izraelsko-libanonském konfliktu, jejichž náklonnosti libanonské straně dovedl využít Hizballáh. „(...) pomáhali vytvářet obraz statečného malého Davida bojujícího s krutým izraelským Goliášem,“ píší o nich Láb a Lábová.⁵⁶

Při zaznamenávání konfliktu se fotograf často pohybuje s jednotlivci či jednotkami, ať už vojenskými či civilními, které patří k jedné z bojujících stran, jež jsou ve válce zpravidla striktně definované. S vojáky, v jejichž společnosti se pohybuje, mnohdy naváže určité pouto, ať už přátelství nebo jen pocit sounáležitosti, že patří do jejich skupiny, čili i pod jejich ochranu, což může zkreslovat jeho pohled na událost.

Obtížné je nestrannit také v případě, když jsou bojující strany vůči sobě nepoměrné velikosti, nebo je-li pro západní média jasně načrtnuté, kdo v konfliktu zastupuje toho „zlého“. Podle Sontagové existují konflikty, které doslova „člověka vedeného svědomím nutí přijmout jednoznačné stanovisko (...). Válka v Bosně vyvolala o šedesát let později podobné postoje mezi novináři žijícími nějakou dobu v obléhaném Sarajevu.“⁵⁷ Na nestrannost má velký vliv i zainteresování vlastního státu do konfliktu. Když Susan Dente Rossová popisuje praktiky amerických médií, uvádí, že před i po útoku na věže Světového obchodního centra média jen vzácně zobrazovala obě strany palestinsko-izraelského konfliktu vyváženě.⁵⁸ I když se konflikt nedotýká USA přímo, média si podle ní i tak „nepřítele“ nevybírají náhodně.

⁵⁶ LÁBOVÁ Alena a Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalismu: manipulace fotografií v digitální éře...* s. 114.

⁵⁷ SONTAGOVÁ, Susan. *S bolestí druhých před očima...* s. 34.

⁵⁸ ROSS, Susan Dente. Unequal combatants on an uneven media battlefield: Palestine and Israel. In LESTER, Paul Martin a Susan Dente ROSS. *Images that injure: pictorial stereotypes in the media*. 2nd ed. Westport: Praeger, 2003, s. 57. ISBN 0-275-97846-x.

3.1.3 Záměry fotografa a kontext

Fotograf může výslednou podobu snímků a to, jak byly pořízeny, výrazně ovlivnit. Jeho záměry na druhou stranu nemohou vždy ovlivnit, v jakém kontextu bude fotografie přijata nebo využívána v různých společenstvích, ať už v rámci různých států, náboženských, politických a sociálních vlivů nebo historickém kontextu apod.

Rozdílný dopad mají bez ohledu na záměry fotografa stejné snímky v kontextu různých stran zúčastněných konfliktu. Podle Sontagové snímky zvěřstev, která měla spáchat naše strana, bývají často odmítány jako výmysl nebo manipulace druhé strany.⁵⁹

3.1.4 Prostor pro fotografii

Prvotní selekci fotografií dnes zpravidla provádí sám fotograf, než snímky pošle do redakce či agentury. Co se týče objektivního a vyváženého zpravodajství, od této chvíle záleží na tom, jaké fotografie editor vybere, kolik se jim dostane prostoru a zpravidla i jaké texty či zprávy obecně médiem zveřejní, protože snímky do velké míry slouží pouze jako doprovod psanému textu, i když samy o sobě nepochybně mají vlastní zpravodajskou výpovědní hodnotu. Média k uvedenému tématu často uveřejní jen omezený počet snímků, což dělá z vyváženosti zobrazení v podstatě nedosažitelný cíl, zejména je-li otisknuta fotografie s opravdu silným nábojem, jako byl například snímek Eddieho Adamse z vietnamské ofenzivy Tet, který zachycuje okamžik popravu muže podezřelého ze spolupráce s Vietkongem. „Aby vyvážili tento pohled z války, rozhodli se mnozí editoři ve stejný den otisknout další snímek, který zobrazoval řádění našeho nepřítele, Vietkongu,“ uvádí Kobrė.⁶⁰

3.2 Zobrazování násilí a jeho obětí

K nejčastějším etickým dilematům, se kterými se válečná fotografie potýká, patří stanovení míry násilí, která je ještě přípustná, aby mohla být fotografie zveřejněna. Je zřejmé, že bulvární média a weby mají hranici přípustnosti stanovenou mnohem méně

⁵⁹ SONTAGOVÁ, Susan. *S bolestí druhých před očima...* str. 15-16.

⁶⁰ KOBŘÉ, Kenneth. *Photojournalism: the professionals' approach...*s. 326.

přísně než ta seriózní, kterými se práce zabývá. Jedná se o komerční hledisko, na drastické záběry se snaží nalákat více čtenářů. Lidé jsou násilnými výjevy přitahováni. Právě přitažlivost a zároveň odpudivost drastických záběrů je podle Sontagové pro lidi neustálým zdrojem vnitřní trýzně.⁶¹ Podobně o drastických záběrech hovoří i Martin Paul Lester: „Etické problémy pro fotografy a editory vyvstávají z toho, že čtenáři jsou takovými událostmi zároveň odpuzováni. Je to, jako by čtenář chtěl vědět, že tragédie se odehrávají, ale zároveň nechce čelit nepříjemným detailům,“ uvádí.⁶² Míra přípustného násilí v seriózních médiích závisí na několika faktorech, během let se také značně měnila. Lester definoval kritéria, která činí mnohem pravděpodobnějším, že veřejnost bude protestovat proti kontroverzním fotografiím. Mezi ně se řadí: snímek vyfotil zaměstnaný (tedy ne na volné noze) fotograf, zachycuje místní čili blízkou událost, je otištěn v barvě, v ranním vydání novin nebo na přední straně, nedoprovází ho příběh, zobrazuje lidi ovládané žalem, ukazuje tělo oběti, tělo je navíc fyzicky traumatizováno, obětí je dítě, zachycuje nahotu.⁶³

3.2.1 Šok versus zvyk

Násilné snímky vyvolávají celou škálu pocitů, například bezmoc, soucit, smutek, lítost, odpor, nevolnost a šok. Právě šok je tím, o co fotografie často usiluje. Aby se mohla lidí nějakým způsobem dotknout, musí je zaujmout. Šokovat prostřednictvím fotografie však není v dnešní době, kdy se na veřejnost valí obrazy násilí, konfliktů, demonstrací a válek z tištěných novin, televize i internetu, lehké, zdaleka už k tomu nestačí jenom krev. Lidé si na krev a násilí určitým způsobem zvykli, každodenně vysílané filmy jsou jich plné. Válečné fotografie proto mohou ztrácet na intenzitě vlastní výpovědi. „Aby fotografie mohly obviňovat a případně měnit chování, musí šokovat. (...) Na šok si lze zvyknout. Může se vyčerpat. A kdyby ne, člověk se dokáže nedívat,“ píše Sontagová.⁶⁴ Zároveň však vyvrací, že by za ztrátou šoku stál

⁶¹ SONTAGOVÁ, Susan. *S bolestí druhých před očima...*str. 86.

⁶² LESTER, Martin Paul. *Photojournalism: an ethical approach*. New Jersey, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, Publisher, c1999. ISBN-10: 0805806725. Dostupné také z: <http://commfaculty.fullerton.edu/lester/writings/pjethics.html>

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ SONTAGOVÁ, Susan. *S bolestí druhých před očima...*s. 75.

v první řadě neustálý mediální tok obrazů, který by otupoval naši smysl, jako spíš to, že tok nikdy neustává, čímž dokazuje, že se nic nezměnilo. „Tomu, co se jim ukazuje, lidé nepřivykají, protože se na ně neustále valí množství obrazů. Pocity tlumí především pasivita. Stavby popisované slovy apatie nebo morální či citové otupění jsou pocity přímo nabitě – pocity vzteku a marnosti.“⁶⁵

3.2.2 Blížkost

Pro fotografie zachycující násilnosti a jejich oběti je pro publikování v médiích důležitá blízkost zachycované události pro publikum, kterým jsou určena. Stranou měřitelné vzdálenosti jde o vztah, jaký publikum k události má. Ve válečné fotografii se počítá i to, zda je do konfliktu zapojena „naše strana“. Blížkost má velký vliv na uveřejňování takových snímků. Není typické, aby západní média zblízka ukazovala „vlastní oběti“, na druhou stranu fotografie mrtvých na straně nepřítele nejsou neobvyklé. Stejně zatímco téměř každá oběť na domácí půdě neprojde bez povšimnutí, nad fotografiemi mrtvých z konfliktů v Africe nebo na Středním Východě se takřka nepozastavíme. Média se tolik neošívají je publikovat. Podle Sontagové spolu se vzdáleností a exotičností místa roste pravděpodobnost frontálních pohledů na umírající nebo mrtvé.⁶⁶ Případné prohlubování smutku a truchlení známých a příbuzných rodiny je v takovém případě mimo diskuzi. Je málo pravděpodobné, že by někdo oběti ze snímku znal, proto tisku nehrozí, že by se na něj z toho důvodu snesla vlna kritiky. Prohlubováním smutku se ohánějí i vojenské autority, které tak chtějí odložit publikování nepohodlných fotografií.

3.2.3 Okamžik nebo příslib smrti

Specifickým druhem zachycení obětí násilí jsou fotografie zaznamenávající okamžik smrti nebo chvíli těsně před tím. Nemusejí být žádným způsobem obrazově drastické, přesto mají silný emoční náboj a často je provázejí debaty o jejich autenticitě, kontroverznosti apod. Některé z nich se stávají ikonami. Padající španělský voják

⁶⁵ Ibidem, s. 92.

⁶⁶ Ibidem, s. 66.

Roberta Capy, zastřelení příslušníka Vietkongu v Saigonu, strohé portrétní „průkazové“ fotografie lidí těsně před jejich popravou během kambodžské genocidy.

Síla fotografie Eddieho Adamse z Vietnamu spočívá v zachycení okamžiku smrti, kdy tělo zastřeleného ještě ani nestačilo spadnout k zemi. V tuto chvíli je vyobrazen jako živý mrtvý. O snímku panuje velice rozšířený názor, že právě on přispěl Spojeným státům k prohře celé války.⁶⁷ Ukázal lidem barbarství konfliktu a změnil jejich názor na konflikt. Najdou se však i opačné názory. Davidu D. Perlmutterovi například připadá, že víc sdělná a obsažná jsou slova o daném snímku než samotná fotografie. Žádný opravdový důkaz, že by veřejnost zuřivě reagovala přímo na tuto fotografii, podle něj neexistuje.⁶⁸ O kambodžských snímcích tisíců lidí jdoucích na smrt, kteří jeden po druhém zpřímá hledí do objektivu těsně před tím, než budou popraveni, se rozrušeně vyjadřuje i Sontagová: „...budou i tito lidé už navěky hledět na smrt, už navěky je čeká vražda, už navěky budou obětí křivdy.“⁶⁹

Snímky, které zachycují smrt, se stávají ikonami. Druhou cenu v kategorii General News stories prestižní soutěže World Press Photo za rok 2009 získala série snímků zachycující ukamenování muže v Somálsku, jejichž autorem je Farah Abdi Warsameh z AP Photo.

3.2.4 Snaha o zmírnění drastických záběrů

Ve snaze skloubit odpovědné zpravodajství, ukázat silnou a emočně nabitou fotografii a zároveň nepřesáhnout přílišnou míru drastičnosti záběrů média přistupují k různým opatřením. Snímky přesunují z titulních stran dovnitř listu (viz fotografie amerických obětí ve Faludže), zaobalí je méně drastickými záběry do celé série, místo barvy je otisknou černobíle. Na druhou stranu se podle Howard S. Beckerové a Dianne Hagamanové mezi editory i fotografy objevují pochybnosti, zda je vůbec etické

⁶⁷ Například HOWE, Peter. *Shooting under fire: the world of the war photographer...* s. 26.

⁶⁸ PELMUTTER, David D. The Internet. In GROSS, Larry P, John Stuart KATZ a Jay RUBY. *Image ethics in the digital age*. 1st ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, c2003, s. 3-4. ISBN 0-8166-3825-x.

⁶⁹ SONTAGOVÁ, Susan. *S bolesti druhých před očima...*s. 57.

uveřejnit fotografii v černobílém provedení, když původně vznikla barevně.⁷⁰ V tomto duchu by však bylo možné zpochybnit takřka každou okolnost vzniku fotografie.

3.2.5 Příklady

3.2.5.1 Ohořelé tělo iráckého vojáka



Autor fotografie: Kenneth Jarecke

Zdroj fotografie: http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/4528745.stm

Snímek k nepoznání ohořelého těla iráckého vojáka z roku 1991, jehož autorem je Kenneth Jarecke, byl mnohem více publikován v Evropě než ve Spojených státech, kde byl otištěn až mnohem později. „Fotografie měla být poslána přes Associated Press jako ‚pool‘ snímek k využití všem jejím americkým klientům. Příliš zapálený obrazový editor v AP ji ale odstranil poté, co byla z Dhahranu v Saudské Arábii přeposlána do New Yorku, protože podle něj nebyla vhodná pro zažívání Američanů. Snímek byl nicméně distribuován pomocí Reuters všem editorům v celé Evropě a vzbuzoval celou škálu reakcí všude, kde byl publikován,“ vysvětloval časopis *American Photo* putování fotografie.⁷¹ Kontroverze vzbuzovala přílišná drastičnost fotografie. Ve Spojeném království ji publikovaly například *Observer* a *The London Times*. Na obranu uveřejnění snímku vystoupil dřívější editor *The London Times* Harold Evans: „Žádná akce nemůže být morální, když zavřeme oči jejím následkům. Odsuzovali by ti, kteří mají námitky vůči irácké fotografii, noviny za nedostatek vkusu za publikování

⁷⁰ BECKER, Howard S. a Dianne HAGAMAN. Afterward: Digital Image Ethics. In GROSS, Larry P, John Stuart KATZ a Jay RUBY. *Image ethics in the aigital age*. 1st ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, c2003, s. 346. ISBN 0-8166-3825-x.

⁷¹ Revealing the Face of Modern War. *American Photo*. 1994, vol. 5, no. 4., s. 81. ISSN 1046-8986.

fotografií propašovaných v roce 1944 z Belsenu?⁷² Newtonová u fotografie spatřuje jednu zvláštnost. Podle ní člověka ze Západu při prvním pohledu na fotografii napadne, že zobrazuje tělo vojáka z Evropy nebo USA, kdežto opravdovou národnost oběti se dozví až z titulku.⁷³ Sám Jarecke fotografii okomentoval slovy: „Tohle udělaly naše chytré bomby. (...) Pokud jsme dost velcí na to, abychom bojovali ve válce, měli bychom být dost velcí na to, se na to dívat.“⁷⁴

3.2.5.2 Americké oběti na mostě ve Faludže



Jedna z fotografií pořízených při incidentu na mostě ve Faludže.

Autor fotografie: Nabil Mounzer/EPA

Zdroj fotografie:

<http://www.aljazeera.com/news/middleeast/2011/12/2011121512028408950.html>

Na konci března roku 2004 byli v irácké Faludže zabiti rozlíceným davem čtyři američtí civilisté. Minimálně dvě z těl byla posléze vytažena na konstrukci mostu přes řeku Eufrat, jak na webu z 31. března téhož roku popisuje The New York Times, který byl jedním z deníků, jež následně otiskl fotografie amerických obětí: „Několik zpravodajských štábů ten chaos filmovalo. Obrázky zběsilého davu zmrzačujícího těla připomínaly scénu ze Somálska z roku 1993, kdy dav vlekl tělo amerického vojáka skrz

⁷² HOWE, Peter. *Shooting under fire: the world of the war photographer...* s. 35.

⁷³ NEWTON, Julianne H. *The Burden of visual truth: the role of photojournalism in mediating reality...* s. 56.

⁷⁴ *Revealing the Face of Modern War. American Photo...* s. 81.

ulice Mogadiša. Ten okamžik změnil veřejné mínění a nakonec vedl k americkému stažení.⁷⁵

Loup Langton se během rozhovorů, které uskutečnil pro svou knihu *Photojournalism and Today's News* s editory *The New York Times* a *Los Angeles Times*, snažil dopátrat toho, proč byly fotografie otisknuty v *The New York Times* na titulní straně, kdežto v *Los Angeles Times* uvnitř listu. Editor *The New York Times* Bill Keller v rozhovoru naznačil, že snímky připadaly dost drastické i členům redakce a výsledná otištěná fotka byla celkově kompromisem. *Los Angeles Times* také zvažovaly uveřejnit vybraný snímek na první straně, přičemž podle editora Johna Carrola padaly na poradě přirovnání k ikonickým válečným snímkům z Vietnamu. Podle Carrolla snímek nezachycoval moc, co by připomínalo člověka.⁷⁶ „Žádné rozhodnutí není nutně dobré, nebo špatné, ale každé odráží myšlení nejvýše postaveného člověka pro danou publikaci. Top editorům a vydavatelům v jejich rozhodování pomáhají tradice a kultura zpravodajské místnosti, která je zaměstnává, stejně jako jejich individuální zkušenosti coby novináře a občana,“ dodává Langton.⁷⁷

3.3 Profesionál versus lidská bytost

Během své práce se válečný fotograf neustále pohybuje v prostředí, kde je každou chvíli někdo zraněn nebo zabit, popřípadě lidé tam trpí hladem, nemocemi a podobně. Pravděpodobně nejožehavější etické otázky kolem válečné fotografie vyvstávají právě z této skutečnosti, protože se dotýkají samotné podstaty povolání. Řeší, zda je válečný zpravodaj spíš profesionálem, nebo lidskou bytostí, zda má pomoci, když má tu příležitost zasáhnout do běhu událostí. V některých případech má zpravodaj dostatek času na to, aby zvládl obě role – tedy nafotil událost i pomohl. Na dilema lze promítnout Kobreho obecný spor, který sám označil za „profesionál versus dobrý samaritán“. Profesionál se řídí tím, že jeho úkolem není měnit běh událostí, ale

⁷⁵ GETTLEMAN, Jeffrey. Enraged Mob in Falluja Kills 4 American Contractors. *The New York Times* [online]. 31. 3. 2004 [cit. 2012-05-07]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2004/03/31/international/worldspecial/31CND-IRAQ.html?pagewanted=all>

⁷⁶ Přepisy vyjádření obou editorů Langton publikoval ve své knize: LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news: creating visual reality*. Chichester, Malden: Wiley-Blackwell, 2009. s. 94. ISBN 978-1-4051-7897-6.

⁷⁷ LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news: creating visual reality ...* s. 95.

zaznamenávat je tak, jak jsou. Toto hledisko v podstatě odpovídá utilitaristickému hledisku, kdy fotograf věří, že jeho snímky mohou pomoci více lidem najednou. „Argument dobrého samaritána je na druhé straně absolutistický: fotožurnalista je prvně a na prvním místě lidská bytost. Primární odpovědnost má fotožurnalista k osobě, která vyžaduje pomoc. Novinařina je na řadě jako druhá.“⁷⁸ Jako většina etických dilemat i toto se nedá vyřešit jedinou odpovědí. Rozhodnutí se odvíjejí v závislosti na okolnostech každé situace a osobnosti každého člověka zvláště. John Long z NPPA například uvádí, že NPPA sice podporuje, když fotograf pomůže jinému člověku, dokonce udělují cenu - Humanitarian Award, nicméně na druhou stranu asociace rozdává mnohem více cen právě lidem, kteří tragédie fotí. Sám za sebe pak říká, že se cítí být žurnalistou až na druhém místě, nejprve je kvůli vlastnímu svědomí člověkem. „Jsem profesionální svědek (...) Je to důležitá práce, přesto jsou chvíle, kdy si připadám jako sup, který těží z utrpení druhých. Vyhrávám ceny a cítím ten rozpor. Ale jsem fotožurnalista, ne ministr nebo doktor.“⁷⁹

⁷⁸ KOBRÉ, Kenneth. *Photojournalism: the professionals' approach*...s. 313.

⁷⁹ LONG, John. Shoot First, Then Help: Do I put the camera down, or do I remain an observer? *National Press Photographers Association* [online]. Únor 2010, c2012 [cit. 2012-04-20]. Dostupné z: http://www.nppa.org/professional_development/self-training_resources/ethics/columns/2010/02-shoot_first_then_help.html

3.3.1 Příklady:

3.3.1.1 Dítě a sup



Autor fotografie: Kevin Carter

Zdroj fotografie: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/136422-recenze-kontroverze-fotografie-jako-problem/>

Snímek fotografa Kevina Cartera, který v roce 1994 vyhrál Pulitzerovu cenu v kategorii „Feature Photography“ zachycuje súdanskou holčičku schoulenou na zemi, zatímco kousek za ní číhá sup. Dítě bylo na cestě do tábora, kde by dostala najíst. Dnes už ikonická fotografie zachycuje utrpení lidí během hladomoru v Súdánu v roce 1993. Fotografie, kterou jako první publikovaly The New York Times, ve své době šokovala celý svět a ještě dnes vzbuzuje silné emoce ohledně toho, zda fotograf dívce pomohl či zda jí vůbec měl pomoci. Kvůli neobvykle silným ohlasům ohledně snímku vydal editor listu speciální text. Carter podle svých slov supa odehnal a dívka pokračovala ve své cestě.⁸⁰ Emoce a diskuze následně prohloubil ještě fakt, že autor snímku brzy po převzetí Pulitzerovy ceny, v červnu 1994, spáchal sebevraždu. Vyrojily se dohady, že mu k tomu dopomohly právě okolnosti, které doprovázely uveřejnění snímku.

3.4 Příliš krásná fotka

Fotografie je samostatným uměleckým oborem, z čehož v novinářské fotografii, která se do určité míry snaží uměleckost snímků potlačovat kvůli snaze udržet si důvěryhodnost publika, plynou rozpory. „Pokud jde o fotografie různých hrůz, lidé vyžadují váhu svědectví, jež nebylo poskvrněno snahou o uměleckou kvalitu, kterou

⁸⁰ KELLER, Bill. Kevin Carter, a Pulitzer Winner For Sudan Photo, Is Dead at 33. *The New York Times* [online]. 29. 7. 1994 [cit. 2012-05-07]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/1994/07/29/world/kevin-carter-a-pulitzer-winner-for-sudan-photo-is-dead-at-33.html>

ztotožňují s neupřímností či vykonstruovaností. Fotografie děsivých událostí se zdají autentičtější, když nepůsobí jako výsledek příhodného nasvícení a kompozice,“ uvádí Sontagová.⁸¹ Předseda komise NPPA pro etiku a standardy John Long uvádí, že v nejlepším fotožurnalismu je do jisté míry umění obsaženo: „Známe „pravidlo třetin“; známe rozdíl mezi teplými a studenými barvami (...) Spisovatelé vědí, jak užívat interpunkci, ale existuje rozdíl mezi prózou a poezií. Dokonce i ti nejlepší novináři nepíší v dvojverších,“ tvrdí Long.⁸²

Ve válečné novinářské fotografii vyvstávají diskuze, které řeší, zda příliš krásná, efektní nebo okázalá fotografie určitým způsobem nezkrášluje hrůzy války, zda není příliš umělecká. Ani válečnou fotografii ale nelze od umění zcela oddělit, koneckonců není výjimkou, že jsou fotožurnalistické snímky běžně vystavovány v galeriích. „Moderní fotožurnalista je směsí reportéra, umělce a řemeslník,“ říká Lester.⁸³ Válečná fotografie však za těchto okolností vzbuzuje zcela jistě jedny z největších vln pohoršení a diskuzí. Podle Sontagové tato dvojakost fotografie, být zároveň uměním i dokumentem, vzbuzuje přílišné diskuze, co si může fotograf dovolit: „Nejběžnějším zveličením z poslední doby je názor, že zmíněné dvě schopnosti jsou ve vzájemném protikladu. Fotografie, které zobrazují utrpení, by neměly být krásné a popisky by neměly moralizovat. Podle toho mínění krásná fotografie odvrací pozornost od vážného objektu zobrazení a obrací ji k samotnému médiu, čímž znehodnocuje status snímku jakožto dokumentu. Dává neurčitý signál. Zabraňte tomu, naléhá na nás. Zároveň však vykřikuje: „Jaká to podívaná.““⁸⁴ Perfektní provedení fotografie už je dnes takovou samozřejmostí, že se do popředí dostávají snímky, které přináší přesnou informaci v co nejkratším čase, i kdyby mělo jít jen o nekvalitní záběr, například z mobilního telefonu nebo kamery, jakým byl například obrázek zadržného Muammara Kaddáfího.

⁸¹ SONTAGOVÁ, Susan. *S bolestí druhých před očima...* str. 28.

⁸² LONG, John. But Is It Art? Part Two in a Three Part ethics series. *National Press Photographers Association* [online]. Únor 2011, c2012 [cit. 2012-04-20]. Dostupné z: http://www.nppa.org/professional_development/self-training_resources/ethics/columns/2011/02-but_is_it_art.html

⁸³ LESTER, Martin Paul. *Photojournalism: an ethical approach*. New Jersey, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, Publisher, c1999. ISBN-10:0805806725. Dostupné také z: <http://commfaculty.fullerton.edu/lester/writings/pjethics.html>

⁸⁴ SONTAGOVÁ, Susan. *S bolestí druhých před očima...* s. 71.

3.4.1 Příklady:

3.4.1.1 Sebastião Salgado



Autor fotografie: Sebastião Salgado

Zdroj fotografie: <http://www.lannan.org/art/artist/sebastiao-salgado>

Za příliš krásné snímky, s ohledem na to, že zobrazují utrpení, bývají označovány dokonale kompozičně i kontrastně provedené hyperstylizované fotografie Sebastião Salgado, který navíc rád využívá pouze černobílou kombinaci barev, což jeho fotografiím ještě dodává na puncu uměleckosti.⁸⁵ Tento příklad není zcela výstižný, protože určit, která fotografie je a není příliš krásná, je do velké míry subjektivním názorem každého člověka.

3.5 Digitální manipulace

Pravděpodobně nejdiskutovanějším etickým problémem novinářské fotografie je od sklonku 20. století digitální manipulace. Digitální technologie fotografům na jednu stranu umožnila fotografovat takřka vše a za všech okolností, stejně jako zpřístupňovat snímky divákům v podstatě v aktuálním čase, na druhou stranu ale kvůli svým takřka neomezeným možnostem digitální úpravy snímků umožnila zpochybňovat do té doby jen málo zpochybnitelnou autentičnost fotografií. Nové technologie nadneseně řečeno dovolují vyfotit i to, co nestojí před objektivem. Podle Dony Schwartzové jsou

⁸⁵ Například KIMMELMAN, Michael. Photography Review; Can Suffering Be Too Beautiful? *The New York Times* [online]. 13.7.2001 [cit. 2012-05-07]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2001/07/13/arts/photography-review-can-suffering-be-too-beautiful.html?pagewanted=all&src=pm>

fotografie vnímány jako mechanický výtvar, přestože v pozadí procesu stojí člověk, digitalizace je ale posunula blíže do sféry „rukodělného“ výrobku, jakési malířské skici.⁸⁶

Média se musela novým technologiím přizpůsobit, stejně jako se vypořádat s etickými otázkami, které přišly s nimi, a zahrnout do etických kodexů nové možnosti diskreditace vlastní důvěryhodnosti a způsoby a pravidla, jak s novými možnostmi nakládat. Poměrně rozšířeným názorem je, že počítačové úpravy nevádí tam, kde by se podobně daly udělat i dříve v temné komoře, což zahrnuje například změnu kontrastu, zesvětlování, ztmavování, stříhání apod. „Kodexy ohledně digitálního zobrazování byly zavedeny tak, aby využily dřívější naivní postoje vůči fotografii. Fakticky usilují o zachování statusu quo,“ píše Schwarzová.⁸⁷ Tento přístup není společný všem. Jako v každém eticky sporném problému, novinářská obec i publikum samotné zastávají ohledně digitální manipulace širokou škálu postojů. Zpravidla se ale přijímá názor, že vyznění snímku se nesmí žádné úpravy dotknout. „Manipulace není přípustná. Cokoliv, co mění vyznění fotografie je nepřipustné. Můžete změnit esteticky, ale ne obsah,“ říká Hal Wells.⁸⁸

Digitální úpravy jsou dnes už tak dokonalé, že se při pouhém pohledu na snímek bez širšího kontextu v podstatě nedají zjistit, neudělá-li člověk, který fotografii upravil, nějakou zjevnou chybu. Mnoho příkladů digitální manipulace ve válečné fotografii přinesly války v Libanonu a v Iráku. Počítačově upravené snímky vytváří i francouzský válečný reportér Patrick Chauvel, který ovšem nepopírá, že by fotky upravoval. Jeho fotomontáže přibližují válečné prostředí západnímu světu tím, že spojují válečné scénérie s významnými a na první pohled rozpoznatelnými světovými dominantami.

⁸⁶ SCHWARTZ, Dona. *Professional Oversight...* s.30.

⁸⁷ *Ibidem*, str. 33.

⁸⁸ LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news: creating visual reality ...*str. 139.

3.5.1 Příklady

3.5.1.1 Mrtvý Usáma bin Ládín



Autor fotografií: Snímek nalevo původně pochází z Reuters. Koláž napravo je dílem Msnbc.com.

Zdroj fotografií: http://photoblog.msnbc.msn.com/_news/2011/05/02/6568249-webs-bin-laden-death-photo-just-the-photo-is-fake

Fotografie mrtvého Usámy bin Ládina se objevila krátce poté, co USA, zatím jako jediný zdroj, potvrdily, že 1. května 2011 dopadly a zabily už od 11. září 2001 hledaného teroristu Usámu bin Ládina. Fotografie použila AP, britské listy Daily Mail a Telegraph, stejně jako některá česká média. Zatímco testy, včetně testu DNA, potvrdily, že jde skutečně o Usámu bin Ládina, fotografie se ukázala být digitálním podvrhem. Na možný podvrh upozornil 2. května blog msnbc.com.⁸⁹ Fotografie byla vytvořená z Bin Ládinovi fotografie z roku 1998 a snímku jiného zkrvaveného těla. Ve skutečnosti byly pořízeny i opravdové snímky mrtvého Bin Ládina, které Bílý dům neposkytl médiím kvůli jejich přílišné drastičnosti. To vzbudilo vlnu diskuzí, zda by právě snímky měly, nebo neměly být ukázány veřejnosti.

⁸⁹ YOUNG, Stokes. Web's bin Laden 'death photo' (just the photo) is fake. *Msnbc.com* [online]. 2.5.2011 [cit. 2012-05-07]. Dostupné z: http://photoblog.msnbc.msn.com/_news/2011/05/02/6568249-webs-bin-laden-death-photo-just-the-photo-is-fake

3.5.1.2 Brian Walski



Autor fotografií: Brian Walski/LA Times

Zdroj fotografií: <http://victorianvisualculture.wordpress.com/2010/10/15/275/>

V pondělí 31. března 2003 otiskly Los Angeles Times na první straně fotografii z irácké Basry, jejímž autorem byl Brian Walski, který snímek zpřístupnil i dalším médiím prostřednictvím jednotného systému korporace. Snímek zachycuje britského vojáka se zbraní v ruce, který civilistům ukazuje, aby se ukryly před iráckým odstřelováním předměstí Basry. Fotografie obsahuje takřka všechno, co má dobrý novinářský snímek mít. Má na první pohled ideální kompoziční uspořádání a emoční náboj, který zajišťuje nejen voják se zdviženou rukou a zbraní v ruce, ale zejména pak muž, který v ruce svírá malé dítě a upřeně na vojáka, který se jemu i ostatním civilistům snaží pomoci, hledí. Snímek byl otištěn dříve, než si někdo povšiml, že na pozadí se několik postav civilistů opakuje. Všiml si toho až zaměstnanec listu The Hartford Courant (rovněž v Tribune Company). Fotograf Brian Walski se přiznal, že výsledná a otištěná fotografie byla ve skutečnosti složena ze dvou podobných snímků. Walski se omluvil s tím, že k manipulaci došlo po horkém a stresujícím dni. Editor listu zveřejnil o dva dny později, 2. dubna, v tištěné i internetové verzi média přiznání, respektive vysvětlení, že snímek porušil pravidla listu. V tištěné verzi byly na straně A6 otisknuty i původní dva snímky spolu s výslednou fotografií. „Fotograf Brian Walski, telefonicky zastižen v jižním Iráku, přiznal, že použil svůj počítač ke zkombinování prvků ze dvou fotografií. Politika Times zakazuje pozměňování obsahu zpravodajských fotografií. Za

toto porušení byl Walski, fotograf Times od roku 1998, propuštěn“ píše se na webu Los Angeles Times v poznámce editora.⁹⁰

3.5.1.3 Snímky Adnana Hajje



Autor fotografií: Adnan Hajj/Reuters

Zdroj fotografií: <http://www.nytimes.com/2006/08/14/technology/14photoshop.html>

Digitální manipulace byla v několika případech prokázána i stringerovi Reuters. Byl jím libanonský fotograf Adnan Hajj, jehož snímek zobrazoval útok izraelských stíhaček na město v jižním Libanonu. Podvod odhalil blogger. „Rusty objevil, že na snímku byly digitálně zmnoženy rakety, místo jedné byly tři, a že popisek mluvící o bombardování je zavádějící, protože stíhačka ve skutečnosti střílí světlice, aby se vyhnula sestřelení. Tedy brání se, nikoli útočí, jak bylo uvedeno v popisku,“ píše Láb a Lábová.⁹¹ Hajj manipulaci popřel. V dalším případě Hajj inscenoval fotografii hořícího Koránu. Sérii ověřování Hajjových snímků otevřela fotografie v kouři zahalených budov z libanonského Bejrútu po izraelském vzdušném útoku z 5. srpna roku 2006. Kouř byl digitálně naklonován. Po odhalení Reuters s fotografem ukončil spolupráci a stáhl ze svého servisu všechny jeho snímky. Přitvrdil navíc i ve svých editačních procedurách, aby se nic podobného už neopakovalo.

⁹⁰ Editor's Note. *Los Angeles Times* [online]. 2.4.2003 [cit. 2012-04-20]. Dostupné z: <http://articles.latimes.com/2003/apr/02/news/war-1walski2>

⁹¹ LÁBOVÁ Alena a Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalismu: manipulace fotografií v digitální éře...*s. 114.

3.5.1.4 Rakety Šaháb



Autor fotografie: Sepah News

Zdroj fotografií: <http://www.fourandsix.com/photo-tampering-history/tag/media?currentPage=5>

Snímek z íránského vojenského cvičení zachycuje odpálení čtyř raket Šaháb 3. V červenci 2008 se objevila na stránkách mnohých světových médií, mezi jinými například v *The New York Times* nebo *The Financial Times*. Fotografie vzešla z produkce sekce Íránských revolučních gard - Sepah News, která ji dodala Agence France-Presse, z níž se pak snímek rozšířil. Že je snímek upravený, se ukázalo brzy díky zveřejněnému originálu, na kterém byly zobrazeny pouze tři úspěšně odpálené rakety, čtvrtá zůstala na zemi. Původní neupravenou verzi nabídla agentura Associated Press. Blog *The Lede*, který je na webových stránkách *The New York Times*, uvádí, že Sepah zveřejnil neupravenou verzi, aniž by k ní podal nějaké vysvětlení.⁹²

3.6 Inscenování fotografovaných scén a zásahy fotografa

Veřejnost zpravidla věří, že obrazy, které jim zprostředkovávají média, jsou pravdivé, že se staly tak, jak zobrazuje fotografie. To předpokládá, že i válečný fotograf by měl pravdivě zaznamenávat události, kterým je přítomen. Definovat pravdivé zaznamenávání je obtížný úkol. „Pro účely fotožurnalistického fotografování je pravda realita viděná, interpretovaná a fotografovaná fotožurnalistou, jednajícím v dobré víře a se smyslem pro poctivost a objektivitu, za účelem spravedlivého zobrazování nejvhodnější pravdivé reality, která byla viděna, interpretována a vyfotografována,“

⁹² NIZZA, Mike a Patrik J. LYONS. *The Lede*. In an Iranian Image, a Missile Too Many. *The New York Times* [online]. 10.6.2008, [cit. 2012-05-07]. Dostupné z: <http://thelede.blogs.nytimes.com/2008/07/10/in-an-iranian-image-a-missile-too-many/>

uvádí Parrish.⁹³ Etické pochybnosti vyvolávají případy, kdy se ukáže, že scéna byla naaranžována. Pokud je z fotografie zřejmé, že scéna byla naaranžována či zapózována, fotograf to ani neskrývá, snímek etické diskuze pravděpodobně nerozvíří. Pochybnosti vyvolávají právě snímky, z nichž zásah fotografa není zřetelný, ale z nějakého důvodu existují obavy, že jsou „zahrané“ nebo jiným způsobem ovlivněné. Některé teorie však zastávají názor, že zásah do scény nemusí být pokaždé na škodu, pokud byl přiměřený. Je to právě přiměřenost, okolo které vznikají diskuze. „Kdy může fotograf pozměnit scénu, aniž by pozměnil vyznění a vytvořil tak nepravdu? Kdy se komentář stává řízením scény? A pokud je některé organizování přípustné, kdy je jiné přespříliš?“ táže se například Kobre.⁹⁴

Inscenování se dá teoreticky pro přehlednost rozdělit do několika skupin. Za první: ze snímku je zřejmý zásah fotografa do scény, fotograf se to nesnaží zakrývat. Za druhé zásah není zřejmý, přičemž fotograf či redakce následně zásah přiznává, nebo nepřiznává.

3.6.1 Portréty a ilustrace

K první skupině se řadí portréty, například skupinová fotografie členů vojenské jednotky. Publiku je zřejmé, že stojí-li skupina vojáků čelem k objektivu a všichni se usmívají, jde o pózování, fotografie se přitom jiný dojem ani nesnaží navodit. Takové snímky byly ve válečné fotografii typické už od jejího samého počátku, a to zejména tehdy, protože fotografická technika nebyla ještě natolik dokonalá, aby byla schopna zachycovat akčnější výjevy. Sám Roger Fenton, považovaný za zakladatele válečné fotografie, fotil usměvavé skupinky vojáků. „Jeho zapózované fotografie důstojníky zobrazují jako uvolněné, prosperující a sebevědomé.“⁹⁵ Podobnou výjimkou jsou i označené ilustrace, které se ale ve válečné fotografii objevují sporadicky.

⁹³ PARRISH, Fred S. *Photojournalism: an introduction*...str. 292.

⁹⁴ KOBRE, Kenneth. *Photojournalism: the professionals' approach*...str. 302.

⁹⁵ HOWE, Peter. *Shooting under fire: the world of the war photographer*... s. 14.

3.6.2 Zásah fotografa do scény a opakování scény

Zásah fotografa do scény ještě předtím, než stiskne spoušť, je prakticky nezjistitelný, i když historie zná i opačné příklady. Při bližším pohledu na fotografie Alexandra Gardnera z bitvy u Gettysburgu v roce 1863 si nelze nevšimnout, že nasnímaný mrtvý voják je ten samý a jeho tělo Gardner pouze přesouval, aby se mu hodilo do záběru. Chapnick se domnívá, že poměrně běžnou obecně fotožurnalistickou praxí je opakování scény na žádost fotografa, dokud není s výsledkem spokojený. Výsledkem jsou podle něj obrázky, které se těžko označují za pravdu, nebo lež. „Jsou to fotografické ‚factions‘, fiktivní fotografie založené na faktu. Problémem je to, že jsou to vytvořené momenty prezentované jako opravdové. Takové obrázky nikoho neraní. Nezkreslují pravdu a slouží svému účelu...“ uvádí Chapnick, který praxi tzv. set-up obrázků odsuzuje.⁹⁶

Podle Sontagové bylo aranžování ve válečné fotografii dlouho běžnou záležitostí, přelomem se stala až vietnamská válka. „Teprve od vietnamské války je prakticky jisté, že žádná z notoricky známých fotografií není uměle zinscenovaná, což má pro morální autoritu těchto obrazů naprosto zásadní význam. (...) Totéž platí pro známé snímky ze všech fotograficky hojně dokumentovaných následných konfliktů. (...) To, že se od Vietnamu objevilo tak málo aranžovaných fotografií, svědčí o vyšším standardu novinářské poctivosti, který se od fotografů vyžaduje,“ píše Sontagová.⁹⁷

3.6.3 Vliv novinářů na dění

Třetí skupinou fotografií, která by se dala zařadit mezi inscenované, jsou případy, kdy fotograf ovlivňuje samotnou scénu už svou přítomností, protože lidé reagují na fotoaparát a mění své chování, popřípadě se úmyslně sám v události angažuje. Lidé vědí, že přítomnost fotografů a novinářů může dát jejich akcím další rozměr a přinést větší ohlasy. „Mladí Palestinci házející kameny během intifády si své nejuživější salvy schovávají na chvíli, kdy vědí, že je sledují televize a fotoaparáty. Většina zpravodajských fotografů si je vědoma vlivu, který má jejich přítomnost u

⁹⁶ CHAPNICK, Howard. *Truth needs no ally: inside photojournalism...*s. 300.

⁹⁷ SONTAGOVÁ, Susan: *O fotografii...*str. 54-55.

událostí. Chápu rozdíl mezi svědectvím a řízením, ale někteří fotografové podněcují demonstrující a tím jdou za hranice decentnosti,“ uvádí Chapnick.⁹⁸

3.6.4 Scény inscenované účastníky konfliktu

Kromě zasahování do fotografovaných scén samotnými fotografy jsou známy i případy, kdy byla událost pro novináře vytvořena některým z účastníků konfliktu. Pro inscenované scény z izraelsko-libanonského konfliktu ze strany Hizballáhu se vžilo označení Hezbollywood. Praktiky Hizballáhu popisuje například reportér CNN Anderson Cooper.⁹⁹ V Bejrútu ho vzali na projížďku, podle něj očividně chtěli, aby zaznamenal příběh o civilních obětech. Pro lepší obrázky tam nechali přivést a za sebe postavit šest ambulancí, ke kterým pak přivezli reportéry. Nechali je dokonce mluvit s řidiči sanitek.

⁹⁸ CHAPNICK, Howard. *Truth needs no ally: inside photojournalism...* str. 307.

⁹⁹ Hezbollywood - CNN admits staging of photos by Hezbollah. In: *Youtube* [online]. 9.8.2006 [cit. 2012-05-04]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=BXy6q4cH4pw&feature=relmfu>. Kanál uživatele pfict.

3.6.5 Příklady:

3.6.5.1 Naaranžovaný Severovietnamec



Autor fotografie: Don McCullin

Zdroj fotografie: <http://www.military-history.org/articles/war-photographers/don-mccullin-behind-the-images.htm>

Méně známou „upravenou scénou“ z vietnamské války je McCullinův snímek mrtvého Severovietnamce z roku 1968, vedle kterého leží rozsypané jeho osobní věci, včetně fotografie mladé ženy a munice. Kompozice snímku byla předem naaranžovaná, což také autor nepopírá. Otázkou je, zda by si to dovolil, kdyby mrtvý na snímku nebyl zástupcem „nepřátelské strany“. McCullin se k fotografii vyjádřil takto: „Nikdy jsem nepopíral fakt, že jsem snímek naaranžoval. Cítil jsem se, jako bych vytvářel výpověď jménem toho mrtvého kluka. Mrtví vojáci už nemohou mluvit, ale já mohu mluvit za ně. (...) Chtěl jsem ukázat soucit pro oběť, kterou tenhle muž přinesl své zemi (...) ty dva malé činy, které jsem udělal, byly ošidné, ale byly vykonané nejhezčím možným způsobem s nejlepšími úmysly.“¹⁰⁰ Snímek otiskl Sunday Times Magazine. Ceněný je díky skvělé kompozici a zejména pro silný emoční náboj. Ten vzbuzuje fotografie mladé ženy, z níž lze jen hádat, zda jde o setru, přítelkyni nebo dceru mrtvého vojáka, ke které se mladý muž už nikdy nevrátí. My to při pohledu na fotografii víme, zatímco ona to ve chvíli, kdy McCullin obraz zaznamenával, ještě vědět nemohla.

¹⁰⁰ HOWE, Peter. *Shooting under fire: the world of the war photographer...* s. 126.

3.6.5.2 Fotografie J. Rosse Baughmana



Autor fotografie: J. Ross Baughman

Zdroj fotografie: <http://www.djibnet.com/photo/rhodesia/anti-guerrilla-operations-in-rhodesia-4428688556.html>

Velké kontroverze vzbudilo jednání amerického fotografa J. Ross Baughmana, který se v sedmdesátých letech zapojil do jednotky rhodéské armády. S vojáky se účastnil i vyhlazovacích akcí. „Tyto skutečnosti vyvolaly řadu polemik, které posuzovaly, zda se jedná o autentické fotografie, nebo aranžované situace, zda novinář má právo nosit uniformu a zbraň, nebo zda nedošlo k porušení novinářské etiky tím, že přítomnost fotografa podněcovala horlivost rhodéských vojáků,“ píše LáB a Lábová.¹⁰¹ Snímky navíc v roce 1978 získaly Pulitzerovu cenu.

3.6.5.3 Hezbollywood



Autor fotografie: Nasser Nasser/AP

Zdroj fotografie: <http://newsterrorist.wordpress.com/2006/08/>

Režii Hezbollywoodu se přičítá příběh z roku 2006 označovaný jako Green Helmet. 30. července podnikl Izrael letecký útok na libanonské město Qana. Fotografie

¹⁰¹ LÁBOVÁ Alena a Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalistu: manipulace fotografií v digitální éře...*s. 43.

i záznam z následné záchranné akce, zobrazující emočně nabitě záběry mrtvých dětí, publikovala řada médií. Později se objevily diskuze, zda muž z videa (či fotografií) se zelenou helmou na hlavě (označovaný jako Green Helmet) nepozměnil, či dokonce nezinscenoval události tak, aby vznikly „lepší“ obrázky. Z některých záběrů totiž bylo patrné, jako by muž ukazoval, co má kamera natáčet.¹⁰² Navíc některá média dokazovala, že tentýž muž se objevil na záznamech už při útoku na Qanu o deset let dříve. Muž popřel, že by patřil k Hizballáhu.

3.6.5.4 Pallywood

Obdobné diskuze se rozpoutaly i u některých záběrů z palestinsko-izraelských bojů, kterými údajně manipulovala palestinská strana. Na internetu je lze objevit pod označením Pallywood. K nejznámějším patří záběry z 30. září roku 2000, kdy v Netzarimu v Gaze, kde sídlili i Izraelci, došlo k přestřelkám, při kterých údajně izraelskou rukou zemřel palestinský chlapec jménem Mohammed al-Dura. French Public Television odvysílala záběry zachycující smrt chlapce, natočené palestinským kameramanem, najatým korespondentem televize Charlesem Enderline. Autentičnost záběrů zpochybnil Phillipe Karsenty z organizace monitorující média Media Rating, kterého televize kvůli tomu zažalovala za pomluvu.¹⁰³

3.7 Popisky

Popisky se řadí k rutinním pracovní náplni novináře i fotožurnalisty, který pro ně minimálně dodá podklady, pokud není zřejmé, co se na snímku odehrává. Samy o sobě žádné etické spory neevokují, dochází k nim jen v případech, kdy se ukáže, že byly lživé nebo měnily význam snímku. Média je mnohdy využívají nejen k zařazení fotografie do kontextu, ale pomocí nich, stejně jako pomocí fotografií, které doprovázejí, lákají čtenáře, aby si přečetl článek. Důležitost popisek spočívá v tom, že

¹⁰² Fox News airs video of Qana dead children as props i Libanon. In: *Youtube* [online]. 15.8.2006 [cit. 2012-05-04]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=fBe1hyVM9sI>. Kanál uživatele přict.

¹⁰³ Nesestříhané i analyzované záběry z celé události, včetně těch pořízených od jiných kameramanů, jsou dostupné například na adrese <http://www.seconddraft.org>.

mohou měnit význam a interpretaci celé fotografie, podle Kobrého, který popisuje studii profesora z Berkeley Jeana Kerricka, dokonce až z jednoho extrému do druhého.¹⁰⁴ Proto je popisek v závěru stejně důležitý jako sama fotografie. Popisky jsou tím potřebnější, čím jsou fotografie starší. „Jednoho dne budou popisky bezesporu nutné a chybná čtení, falešné vzpomínky a nová ideologická východiska užití těchto snímků leccos změni. Pokud máme od zobrazovaného předmětu určitý odstup, lze to, co fotografie říká, běžně číst několika různými způsoby. Nakonec však fotografii podsouváme to, co by říkat měla,“ píše Sontagová.¹⁰⁵ Záleží také na tom, kdo fotografie popiskem opatřuje. Langton popisuje například praxi v New York Times, které zaměstnávají vlastní pisatele popisků, což má ale své dobré i špatné stránky. Kvalita popisků je obvykle větší, ale „teoreticky to také mění realitu, jak ji zažil fotograf“.¹⁰⁶

3.7.1 Příklady:

3.7.1.1 Auto v Bejrútu



Autor fotografie: Spencer Platt/Getty Images

Zdroj fotografie: http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/6385969.stm

Snímek Spencera Platta pořízený 15. srpna 2006 v libanonském Bejrútu vyhrál v témže roce prestižní soutěž World Press Photo a stal se fotografií roku. Zobrazuje skupinu mladých Libanonců, kteří projíždějí jižní částí Bejrútu v Haret Hreiku skrz zdevastované ruiny domů, do nichž se akorát začali navracet jejich obyvatelé. Místo

¹⁰⁴ KOBŘÉ, Kenneth. *Photojournalism: the professionals' approach*...s. 220.

¹⁰⁵ SONTAGOVÁ, Susan. *S bolesti druhých před očima*...s. 30.

¹⁰⁶ LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news: creating visual reality* ...s. 83.

bylo několik týdnů pod palbou Izraele, který brojil proti Hizballáhu. Otiskovaly ho noviny i časopisy na celém světě. Snímek vzbudil diskuze, protože původní popisek, jak uvádí Kim Ghattas na webu BBC News, zněl: „Majetní Libanonci jedou dolů ulic, aby se podívali na zničené okolí 15. srpna 2006 v jižním Bejrútu, Libanonu.“¹⁰⁷ Vyvolával tedy dojem, že zlatá mládež se přijela podívat, jak to vypadá v chudších a zničených částech města. Jak se později ukázalo, čtveřice ve skutečnosti na místě žila. Spencer snímek zaznamenal ve chvíli, kdy se mladí lidé poprvé vraceli zpátky, aby zkontrolovali své domovy. Auto si řidič půjčil od své přítelkyně, vůz byl podle Ghattase během války používán například k převážení léků pro uprchlíky.

¹⁰⁷ GHATTAS, Kim. Libanon war image cause controversy. *BBC News* [online]. 8.3.2007 [cit. 2012-04-26]. Dostupné z: http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/6385969.stm

4 Vztah médií a civilních a vojenských představitelů

Existuje specifická skupina dilemat, která vyvstávají z vnějších zásahů do profese válečného fotografa, přičemž tyto zásahy pocházejí z nemediálního prostředí (u válečné fotografie ze strany armády a obecně představitelů státu), které má zpravidla jiný názor na to, jaký obraz by média měla o konfliktu podávat. Aby civilní i vojenské autority přizpůsobily obraz války svým cílům, vytvořily řadu metod, které blokují přístup novinářů do konfliktních oblastí, omezují jejich možnosti nebo modifikují jejich úhly pohledu. Etické diskuze v těchto případech vyvstávají zejména nad otázkou, jak dodržovat zásady objektivity a nestrannosti a poskytovat publiku plnohodnotný zpravodajský servis v podmínkách, které do velké míry ovládá jiný subjekt. Patří sem i již probírané etické okruhy, například digitální manipulace fotografií či inscenování událostí, tentokrát v pojetí válečné propagandy.

4.1 Válečná propaganda

Snahy upravit obraz válečného konfliktu a vlastního postavení v něm lze rozdělit na přímé zásahy cenzurní (vyjma autocenzury fotografů a médií), a nepřímé, které jsou součástí propagandistických snah v konfliktu zainteresované strany. Propagandu charakterizují dlouhodobé a cílené snahy o vytváření nebo o změnu postoje a názorů tak, aby napomáhaly k plnění cílů toho, kdo ji produkuje. Neobjevuje se jen v souvislostech s válkou, existují různé způsoby její typologizace.¹⁰⁸ Propaganda využívá zejména masové prostředky a média. V konfliktu se snaží utajovat slabiny, vyzdvihovat kladné stránky vlastní strany a pomocí zatajování, klamání, mlžení a pokřívování pravdy získávat obecně veřejné mínění pro vlastní cíle. V první řadě se vojenští i civilní představitelé snaží veřejnost přesvědčit, že válka je nejen ospravedlnitelná, ale i nutná a mírové řešení v tuto chvíli neexistuje. Během samotného průběhu války je nutné ospravedlnit oběti, zejména vojáků na vlastní straně a civilistů, zatajovat přehmaty a v případě vleklého konfliktu se vyrovnat i s klesající podporou plynoucí zpravidla řešením v nedohlednu, tak jak se to stalo v případě klesající podpory americké veřejnosti vietnamské válce.

¹⁰⁸ Konkrétně válečnou propagandou se už na začátku 20. století zabýval například Harold D. Lasswell.

4.1.1 Válečná propaganda a fotografie

Fotografie a válečná propaganda k sobě neoddělitelně patří. Už v polovině 19. století odjel britský dvorní fotograf Roger Fenton s požehnáním trůnu fotografovat krymskou válku.

Moderní válečná propaganda se zrodila v době první světové války. Ve své knize *A Century of Media, A Century of War* Robin Andersenová uvádí konkrétně rok 1914. Důležitým prvkem propagandy, která válku poháněla pomocí strachu, nenávisti a fantazie, bylo podle ní demonizování nepřítele. Uvádí příklad z první světové války, kdy kolovaly příběhy o brutalitě nepřítele, včetně fotografie, která se objevila v roce 1915 a zachycovala bezruké dítě, doprovázel ji příběh o německých vojácích, kteří mu paže údajně snědli. Snímek vypustila francouzská strana (konkrétně „Bureau de la Presse“), publikoval ho *La Rive Rouge*.¹⁰⁹ Ve druhé světové válce sloužily k propagandistickým účelům už i rozhlasová vysílání a film. Známé jsou případy fotografií, z nichž byly retuší odstraněny osoby, které se staly z nějakého důvodu nepohodlné, například ministr propagandy Josef Goebbels.

4.2 Významné milníky ve vojenské mediální strategii západních zemí

Přístup západních politických a vojenských představitelů k médiím během války prošel za poslední půlstoletí, které jsem si přibližně stanovila za časové rozmezí své práce, velkým vývojem, který vyvolal s působením médií často spojovaný neúspěch Spojených států amerických ve vietnamském konfliktu. Snahy o blokování přístupu zpravodajů na dějiště konfliktu doplňují zejména od 90. let metody, které vedou až k řízenému zpravodajství, které obraz války upravuje podle představ autorit. Mezi hlavní důvody, které představitele státu a armády vedou k podobné mediální strategii, je zejména snaha udržet si přízeň veřejnosti ohledně vedení ozbrojeného konfliktu. Tyto strategie se formovaly postupně během let a s jednotlivými konflikty, do nichž západní mocnosti nějakým způsobem zasáhly. Za nejpropracovanější metody pak lze patrně

¹⁰⁹ ANDERSEN, Robin. *A century of media, a century of war*. New York: Lang, 2007, s. 4-5. ISBN 978-0-8204-7893-7.

považovat mediální strategie USA použité během válek v Zálivu a Iráku, jež bývají mnohdy označovány až za simulované konflikty.

4.2.1 Neomezený přístup ve vietnamské válce

Válka ve Vietnamu probíhala od poloviny šedesátých do poloviny sedmdesátých let na území dnešního Vietnamu a v přilehlém okolí. Navázala na starší konflikt o koloniální francouzskou nadvládu. Hlavními subjekty v konfliktu byly komunistický sever a jižní Vietnam, kterému mimo jiných pomáhaly Spojené státy americké, a Vietkong neboli komunistická Národní fronta osvobození Jižního Vietnamu.

Válka ve Vietnamu je vnímána jako první konflikt, jehož průběh ve velkém rozsahu ovlivnila média. Díky takřka neustále přítomnosti televizních štábů bývá někdy označován za první válku v přímém přenosu, běžnou už byla barevná fotografie.¹¹⁰ Fotografie a televizní záběry z Vietnamu údajně změnily mínění americké veřejnosti a zapříčinily pokles podpory válce. Civilní i armádní vůdci byli přístupem novinářů překvapeni, protože de facto ve všech dřívějších konfliktech si média určitým způsobem zachovávala patriotismus. Běžně se lze setkat s názory, že to byli novináři, kdo Spojeným státům válku ve Vietnamu prohráli. Svůj podíl na tom měly mít i ikonické fotografie, kterých ve Vietnamu vzniklo několik. Nejznámější z nich je pravděpodobně dříve zmiňovaný snímek Eddieho Adamse, který zachycuje popravu člena Vietkongu během ofenzivy Tet v Saigonu. Mezi další ikonické snímky patří Nick Utovo děvčátko, které prchá z vesnice zasažené napalmem, drastické záběry obětí z vesnice My Lai a snímek mnicha v plamenech od Petera Arnetta, který dodnes vyvolává diskuze, zda neměl fotograf zasáhnout a muže zachránit.

Dostat se do Vietnamu bylo pro novináře jednoduché. Pro akreditaci stačilo podle Philipa Knightleye zažádat o vízum na jihovietnamské ambasádě, která ho takřka ve všech případech udělila, a v Saigonu pak přiděleným americkým vojenským úředníkům ukázat dopis z domovských novin nebo v případě zpravodaje na volné noze potvrzení od dvou médií, že budou zprávy či fotografie od dotyčného člověka odebírat. Zpravodaj musel podepsat seznam několika pravidel, hlavně o bezpečnosti, obdržel

¹¹⁰ Někteří fotografové stále používali i černobílý film. Mezi nimi například úspěšný Larry Burrows, který během vietnamského konfliktu zemřel.

kartu a dopis, který vojáky nabádal, aby novináři ve všem pomáhali. Vízum bylo kvůli negativnímu zpravování o válce odmítnuto například fotografovi Philipu Jones Griffithovi, který se proto do Vietnamu nemohl vrátit. Jeho případ patřil k výjimkám.¹¹¹

Ve Vietnamu měli novináři z pohledu západních autorit naprostou volnost, americká armáda jim měla nařídáno takřka ve všem vyjít vstříc. Neúspěch USA ve Vietnamu, spojovaný s vlivem médií, zapříčinil, že USA i další západní země pro další konflikty, kterých se účastnily, zvolily jiný model vztahu armáda-novinář, který pro zpravodaje nebyl tolik příznivý.

4.2.2 Cenzura při sporu o odlehlé Falklandy

Válka o Falklandy z roku 1982 byla krátkým konfliktem mezi Argentinou a Velkou Británií. Předmětem sporu byly ostrovy patřící pod nadvládu Velké Británie - Falklandy, které leží v Atlantském oceánu pár set kilometrů od Argentiny. Konflikt vyhrála Velká Británie.

Bitva na vzdálených a osamocených ostrovech umožnila Velké Británii převzít takřka absolutní míru kontroly nad přístupem médií do oblasti. Ta v té době ještě nedisponovala dnešní moderní technikou. Fotilo se stále na klasický film a fotografie musely být nějak dopraveny zpět do Spojeného království. Akreditace byla podle Knightleye udělena jen 17 korespondentům, kteří museli souhlasit s cenzurou. Odmítnut byl i uznávaný fotograf Don McCullin.¹¹²

4.2.3 Armáda produkuje vlastní záběry během invaze na Grenadu

Invaze na Grenadu byla první velkou vojenskou akcí USA od vietnamského konfliktu. Odehrála se na podzim roku 1983. Operace, kterou USA prezentovaly jako zamezení komunistické hrozbě, jež mohla ohrozit i národní bezpečnost Ameriky, nesla název Urgent Fury. Robin Andersenová v knize *A Century of Media, A Century of War* uvádí, že novinářům byl v prvních dnech zcela odmítnut přístup, zatímco Pentagon

¹¹¹ KNIGHTLEY, Phillip. *The first casualty: the war correspondent as hero and myth-maker, from Crimea to Iraq*. 3. vyd. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 2004, s. 442-443. ISBN 0-8018-8030-0.

¹¹² *Ibidem*, s. 478-479.

ukazoval vlastní záběry, jež měly potvrzovat jeho slova.¹¹³ Ani později novináři nedoprovázeli vojáky. Místo toho se armáda snažila nabízet jim příležitosti k fotografování událostí, které misi ospravedlňovaly, dodává Andersonová.¹¹⁴ Grenada byla mezikrokem pro mediální strategii, kterou USA a Velká Británie použily během války v Zálivu na začátku 90. let.

4.2.4 „Klinicky čistá“ válka v Perském zálivu

V konfliktu z let 1990 až 1991 byly hlavními stranami koalice států, která se s podporou OSN vydala osvobodit Irákem (v čele se Saddámem Husajnem) zabraný Kuvajt. Irák byl po válce s Iránem ve finanční krizi a mimo jiné vinil Kuvajt, že dále těží nadměru ropy, zatímco Irák kvůli limitované produkci neměl peníze na pokrytí obrovských dluhů. Důležitým členem koalice byly Spojené státy americké. Ve válce v Zálivu hrály důležitou roli nové technologie, na které USA ve své mediální strategii kladly velký důraz.

Mediální strategie byla v Zálivu postavena na úroveň samotného boje. Invaze byla prezentována jako rychlá, válka samotná podle USA jako čistá, klinická, chirurgická či sterilní, tedy díky vyspělým technologiím takřka bez civilních obětí.

„Spojenci se v Perském zálivu opírali jak o přímé, tak o nepřímé metody kontroly toku informací. Všechny kontakty novinářů byly realizovány a centralizovány prostřednictvím JIB (Journalist Information Bureau). Žurnalisté akreditovaní v Perském zálivu museli podepsat tzv. dohodu o utajovaných skutečnostech (secrecy agreement), která obsahovala zákaz zveřejnit bez povolení cenzora fotografie zraněných či mrtvých amerických vojáků apod. Všechny materiály, které měly být publikovány, musely dostat požehnání od vojenského cenzora,“ uvádí v eseji Média v „omezené“ válce: simulovaný konflikt v Perském zálivu sociolog a teoretik médií Jaromír Volek.¹¹⁵ Existovaly ale i případy, kdy se novinářům podařilo média obejít, zejména při pozemních bojích. Langton na druhou stranu říká, že vyložená cenzura byla podle mnohých novinářů

¹¹³ ANDERSEN, Robin. *A century of media, a century of war...*s. 120.

¹¹⁴ Ibidem, s. 123.

¹¹⁵ VOLEK, Jaromír. Média v „omezené“ válce: simulovaný konflikt v Perském zálivu. *Revue pro média: Válka a propaganda*. 2002, č. 2, s. 3-4. Dostupné z: http://rpm.fss.muni.cz/Revue/Revue02/volek_mediaomezenevalce.pdf

minimální. Armáda se novináře snažila zahrnovat příležitostmi k focení a psaní, aby si nestěžovali na odepřený přístup mezi obyčejné lidi a omezující „pool“ systém.¹¹⁶ Problémem byl i samotný přístup do oblasti. Bylo prakticky nemožné získat turistické nebo návštěvní vízum do Saudské Arábie, takže novináři museli spoléhat na armádní pomoc.¹¹⁷ „Všechny armádní příručky sledovaly základní principy – vypadat ochotní, transparentní a dychtiví pomoci, nikdy se neuchylovat k okamžitým represím nebo přímé kontrole, raději kompenzovat než tajit nežádoucí zprávy, kontrolovat zaměření spíše než fakta, vyrovnávat špatné zprávy těmi dobrými a přímo lhát jen když je jisté, že lež nebude odhalena v průběhu války,“ píše Knightley.¹¹⁸

4.2.5 Začlenění novinářů do jednotek ve válce v Iráku

Válka v Iráku, v literatuře často prezentovaná jako druhá válka v Zálivu, oficiálně probíhala mezi lety 2003 až 2011. USA, které vedly koalici proti Saddámu Husajnovi, uváděly, že Irák pracuje na zbraních hromadného ničení (to se nepotvrdilo) a že údajně spolupracuje s al-Kaidou, což bylo pro západní svět po 11. září a útocích na USA velké téma. Samotný Saddám Husajn byl zajat na konci roku 2003, o tři roky později byl za zločiny proti lidskosti popraven. Boje s rebely a občanské nepokoje v zemi trvaly i po svržení Husajnova režimu. Invaze do Iráku a následná okupace země byly prezentovány jako boj dobra se zlem.

Ve druhé válce v Iráku USA stranou některých osvědčených metod hned na začátku představily odlišnou základní mediální strategii, než jakou použily v první válce v Zálivu. Místo toho, aby média odřízly od jakékoli akce, nabídly jim začlenit jednotlivé zpravodaje do vojenských jednotek. Účelem strategie bylo přimět novináře zpravovat o válce z perspektivy samotných vojáků, vytyčit jim úhel pohledu a omezit tak jejich objektivitu. Zpravodajové s jednotkami jedli, spali a cestovali pod jejich ochranou, což jim umožňovala i moderní technologie (digitální přístroje a satelitní telefony).¹¹⁹

¹¹⁶ LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news: creating visual reality*...s. 196.

¹¹⁷ ANDERSEN, Robin. *A century of media, a century of war*...s. 155.

¹¹⁸ KNIGHTLEY, Phillip. *The first casualty: the war correspondent as hero and myth-maker, from Crimea to Iraq*...s. 484.

¹¹⁹ LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news: creating visual reality* ...s. 125.

„Hlavním architektem amerického mediálního plánu byl Bryan Whitman, zástupce ministra obrany. Jeho podstatu lze shrnout do čtyř bodů: 1. Zdůraznit nebezpečí předkládané iráckým režimem; 2. Odmítnout a diskreditovat ty, kteří vrhají pochyby na tato nebezpečí; 3. Nenechat se zatáhnout do volání po logice, ale místo toho apelovat na srdce a mysl veřejnosti, a to zvláště srdce; 4. Veřejnosti domů vysílat zprávu: „Věřte nám. Víme víc, než vám můžeme prozradit,“ popisuje Knightley.¹²⁰ Síti vojenské mediální strategie se snažili uniknout jedinci, kteří se rozhodli zpravovat nezávisle, podle Knightleye zpravidla z irácké strany. Obdobný problém pro armádu představovaly arabské televizní štáby.¹²¹

Počet do jednotek začleněných novinářů později během okupace země prudce klesl. Naomi Spencerová v červenci 2008 uvádí, že ze 770 novinářů, kteří doprovázeli americké vojáky během invaze do Iráku v roce 2003, jich podle *časopisu* Editor & Publisher zbylo jen dvanáct, přičemž asi polovinu tvořili fotografové.¹²²

¹²⁰ KNIGHTLEY, Phillip. *The first casualty: the war correspondent as hero and myth-maker, from Crimea to Iraq...*s. 529.

¹²¹ Ibidem, s. 536.

¹²² SPENCER, Naomi. Military censorship of the war in Iraq. *World Socialist Website* [online]. 31.8.2008 [cit. 2012-05-07] Dostupné z: <http://www.wsws.org/articles/2008/jul2008/cens-j31.shtml>

Závěr

Bakalářská práce *Současná válečná fotografie a etika* se věnuje etickým aspektům válečné novinářské fotografie. Popisuje různé způsoby ovlivňování válečné fotografie, ke kterým se váží etická dilemata.

Etické rozhodování do velké míry vychází ze subjektivního pohledu každého jednotlivého fotografa, přičemž váleční fotografové se mezi sebou plně neshodují ani na tom, jaké je poslání jejich profese. Nacházejí se mezi nimi prostí zaznamenavatelé událostí, moralisté i tací, kteří věří, že mohou změnit svět k lepšímu. Někteří teoretikové, například Kobre, se fotožurnalisty snaží rozdělovat do několika skupin, které sdružují podobně smýšlející jedince, z nichž se nejvýrazněji profilují ti, kteří se soustředí na budoucí obecný prospěch, a druzí, kteří v případě naléhavosti jednájí raději jako „lidské bytosti“ než novináři, například v případech klasického etického dilematu „pomocť nebo vyfotit“. Kevin Carter, v roce 1993 vyfotografoval hladovějící holčičku, za kterou opodál na zemi seděl sup. Carter za snímek získal Pulitzerovu cenu, ale z široké veřejnosti se ozývaly hlasy, že to, co udělal, nebylo správné. Nepomohl ani fakt, že Carter podle svých slov supa odehnal. Ač se Carterovo rozhodnutí někomu může zdát nesoucité, etika není černobílým světem a velice často nenabízí správné ani špatné odpovědi a nedefinuje správná ani špatná rozhodnutí. Proto je nutné vnímat ji spíše jako pole pro diskuzi, které prostřednictvím širokého spektra názorů a konsenzů může pomáhat neustále zvyšovat etickou laťku v novinářské profesi.

Válečný fotograf čelí stejně jako každý novinář základní etické otázce, kterou je zachování objektivity. Jak ale ukazuje práce, v případě emočně nabitě události, jako je válka, je princip objektivity velice křehkou záležitostí. Média obecně nedokáží vždy zachovávat nestrannost a váleční fotografové to mají o to těžší, že už podstata jejich profese vyžaduje, aby se pohybovali přímo v místě bojů, mezi vojáky a civilisty. Jejich přirozené náklonnosti k trpícím civilistům, ale i snahy uspět dobrým snímkem ve vysoce soutěživém prostředí, dnes dokáží mistrně využívat samotní účastníci konfliktu, kteří pro ně dokáží naaranžovat scénu, aby je využili ve vlastní prospěch. Příkladem mohou být scény z libanonského konfliktu, které popisuje reportér CNN Anderson Cooper, jimž se dokonce dostalo trefného označení Hezbollywood. Podobnou strategii, i když méně nápadnou, která se snaží omezovat úhel pohledu válečných fotografů, na začátku 21. století zvolily například Spojené státy americké, které se pro invazi do Iráku

v roce 2003 rozhodly začlenit novináře do vojenských jednotek, protože je chtěly přimět referovat o válce z pohledu vojáků. S touto mediální strategií nepřišly bez předchozích zkušeností i neúspěchů. Zatímco ve vietnamské válce nechaly novinářům takřka naprostou volnost, v první válce v Zálivu vyzkoušely opačnou metodu a snažily se je takřka úplně odříznout od opravdového boje. Novináři, kteří se rozhodnou nejít po cestě naplánované představiteli státu a vyrazit na vlastní pěst, se pohybují bez ochrany armády a potýkají se s její neochotou.

Válečná fotografie dnes tedy čelí vlivům z mnoha stran. V prostředí ovládaném jiným subjektem, který má jiný cíl než média, a to kontrolovat obraz války tak, aby udržel na své straně veřejné mínění, se válečné zpravodajství stále potýká i s klasickými otázkami, mezi něž, kromě už jmenované objektivity a otázky, zda „pomocť nebo vyfotit“, patří například míra přípustného násilí, které dnes, kdy je veřejnost zavalena krvavými obrazy, ztrácí do jisté míry svoji schopnost šokovat, a aranžování a režírování scén, přičemž „režiséry“ mohou být i samotní fotografové. Ve válečné fotografii se navíc stále mísí kromě zpravodajského účelu i umělecká podstata fotografie jako takové, z čehož vyvstává poměrně paradoxní otázka, zda může být snímek z prostředí války příliš krásný. Diskuze vznikající okolo osoby fotografa Sebastiãa Salgada ukazují, že podle některých názorů tomu tak skutečně je.

Summary

The bachelor thesis *Contemporary war photography and ethics* focuses on ethical aspects of the profession of being war photojournalist and war photography itself.

The war photography as the thesis describes is influenced in many different ways. Sometimes, there are no good and wrong answers and decisions in ethics. It is an area for discussion. Photographers themselves do not even agree on the function of contemporary war photography. Their attitudes are described in the first part of thesis. Some of them think they are just documenting the events for the future, others believe they can make the world better.

The photographers and media are facing the conventional ethical issues such as objectivity, setting-up scenes, imaging the act of violence and the victims or digital manipulation as well as purely subjective dilemma „take the picture for greater good or help someone immediately“. The thesis demonstrates these issues on examples.

Another ethical issues follow from the fact that war photographers are working in settings mostly ruled by another people, civil and military authorities of states or groups involved in the conflicts. The thesis describes examples of setting-up the scenes for photographers and journalists in general in order to control the picture of conflict the public can see. Since the Vietnam war when journalists could move freely the western countries have started to make more sophisticated media strategies. In the Gulf War the journalists were restricted from combat areas, twelve years later in Iraq the American media strategy was to embed the journalists in military units so they were inconspicuously directed to describe the war from the military's point of view.

Použitá literatura

Tištěná literatura:

ANDERSEN, Robin. *A century of media, a century of war*. New York: Lang, 2007, 350 s. ISBN 978-0-8204-7893-7.

BECKER, Howard S. a Dianne HAGAMAN. Afterward: Digital Image Ethics. In GROSS, Larry P, John Stuart KATZ a Jay RUBY. *Image ethics in the digital age*. 1st ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, c2003, s.343-350. ISBN 0-8166-3825-x.

BLACK, Jay a Chris ROBERSTS. *Doing ethics in media: theories and practical applications*. New York: Routledge, 2011. 441 s. ISBN 978-0-415-88154-8.

HOWE, Peter. *Shooting under fire: the world of the war photographer*. New York: Artisan, 2002. 224 s. ISBN 1-57965-215-8.

CHAPNICK, Howard. *Truth needs no ally: inside photojournalism*. Columbia: University of Missouri Press, c1994. 369 s. ISBN 0-8262-0955-6.

KNIGHTLEY, Phillip. *The first casualty: the war correspondent as hero and myth-maker, from Crimea to Iraq*. 3.vyd. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 2004. 594 s. ISBN 0-8018-8030-0.

KOBRÉ, Kenneth. *Photojournalism: the professionals' approach*. 5th ed. Amsterdam: Focal Press, 2004. 416 s. ISBN 0-240-80610-7.

LÁBOVÁ, Alena a Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalismu: manipulace fotografií v digitální éře*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009. 155 s. ISBN 978-80-246-1647-6.

LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news: creating visual reality*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009. 250 s. ISBN 978-1-4051-7897-6.

MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 1999. 448 s. ISBN 80-7178-200-9.

NEWTON, Julianne H. *The Burden of visual truth: the role of photojournalism in mediating reality*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2001. 217 s. ISBN 0-8058-3376-5.

OSVALDOVÁ, Barbora a Jan HALADA. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. 3., rozšířené vyd. Praha: Libri, 2007. 263 s. ISBN 978-80-7277-266-7.

PARRISH, Fred S. *Photojournalism: an introduction*. 1st ed. Belmont: Wadsworth, c2002. 390 s. ISBN 0-314-04564-3.

PELMUTTER, David D. The Internet. In GROSS, Larry P, John Stuart KATZ a Jay RUBY. *Image ethics in the digital age*. 1st ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, c2003, s. 1-26. ISBN 0-8166-3825-x.

PRICE, Derrick. Surveyors and surveyed: photography out and about. In WELLS, Liz (ed.). *Photography: a critical introduction*. 3rd ed. New York: Routledge, 2004, s. 65-111. ISBN 0-415-30704-x.

Revealing the Face of Modern War. *American Photo*. 1994, vol. 5, no. 4, s. 80-81. ISSN 1046-8986.

ROSS, Susan Dente. Unequal Combatants on an Uneven Media Battlefield: Palestine and Israel. In LESTER, Paul Martin a Susan Dente ROSS. *Images that injure: pictorial stereotypes in the media*. 2nd ed. Westport: Praeger, 2003, s. 57-64. ISBN 0-275-97846-x.

SCHWARTZ, Dona. Professional oversight. In GROSS, Larry P, John Stuart KATZ a Jay RUBY. *Image ethics in the digital age*. 1st ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, c2003, s.27-52. ISBN 0-8166-3825-x.

SONTAGOVÁ, Susan. O fotografii. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2002. 181 s. ISBN 80-7185-471-9.

SONTAGOVÁ, Susan. S bolestí druhých před očima. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2011. 113 s. ISBN 978-80-7432-092-7.

WELLS, Liz a Derrick PRICE. Thinking about photography: debates, historically and now. In WELLS, Liz (ed.). *Photography: a critical introduction*. 3rd ed. New York: Routledge, 2004, s. 9-64. ISBN 0-415-30704-x.

WHEELER, Tom. Phototruth or photofiction? Ethics and media imagery in the digital age. 1st ed. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2002. 218 s. ISBN 0-8058-4261-6.

Elektronické zdroje:

Editor's Note. Los Angeles Times [online]. 2.4.2003 [cit. 2012-04-20]. Dostupné z: <http://articles.latimes.com/2003/apr/02/news/war-1walski2>

Fox News airs video of Qana dead children as props i Libanon. In: Youtube [online]. 15.8.2006 [cit. 2012-05-04]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=fBe1hyVM9sI>. Kanál uživatele pfict.

GETTLEMAN, Jeffrey. Enraged Mob in Falluja Kills 4 American Contractors. The New York Times [online]. 31. 3. 2004 [cit. 2012-05-07]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2004/03/31/international/worldspecial/31CND-IRAQ.html?pagewanted=all>

GHATTAS, Kim. Libanon war image cause controversy. BBC News [online]. 8.3.2007 [cit. 2012-04-26]. Dostupné z: http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/6385969.stm

Hezbollah - CNN admits staging of photos by Hezbollah. In: Youtube [online]. 9.8.2006 [cit. 2012-05-04]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=BXY6q4cH4pw&feature=relmfu>. Kanál uživatele pfict.

KELLER, Bill. Kevin Carter, a Pulitzer Winner For Sudan Photo, Is Dead at 33. The New York Times [online]. 29. 7. 1994 [cit. 2012-05-07]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/1994/07/29/world/kevin-carter-a-pulitzer-winner-for-sudan-photo-is-dead-at-33.html>

KIMMELMAN, Michael. Photography Review; Can Suffering Be Too Beautiful? The New York Times [online]. 13.7.2001 [cit. 2012-05-07]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2001/07/13/arts/photography-review-can-suffering-be-too-beautiful.html?pagewanted=all&src=pm>

LESTER, Martin Paul. Photojournalism: an ethical approach. New Jersey, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, Publisher, c1999. ISBN-10:0805806725. Dostupné také z: <http://commfaculty.fullerton.edu/lester/writings/pjethics.html>

LONG, John. But Is It Art? Part Two in a Three Part ethics series. National Press Photographers Association [online]. Únor 2011, c2012 [cit. 2012-04-20]. Dostupné z: http://www.nppa.org/professional_development/self-training_resources/ethics/columns/2011/02-but_is_it_art.html

LONG, John. Shoot First, Then Help: Do I put the camera down, or do I remain an observer? National Press Photographers Association [online]. Únor 2010, c2012 [cit. 2012-04-20]. Dostupné z: http://www.nppa.org/professional_development/self-training_resources/ethics/columns/2010/02-shoot_first_then_help.html

NPPA Code of Ethics. National Press Photographers Association [online]. c2012 [cit. 2012-04-27]. Dostupné z: http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html

NIZZA, Mike a Patrik J. LYONS. The Lede. In an Iranian Image, a Missile Too Many. The New York Times [online]. 10.6.2008, [cit. 2012-05-07]. Dostupné z: <http://thelede.blogs.nytimes.com/2008/07/10/in-an-iranian-image-a-missile-too-many/>

SPENCER, Naomi. Military censorship of the war in Iraq. World Socialist Website [online]. 31.8.2008 [cit. 2012-05-07] Dostupné z: <http://www.wsws.org/articles/2008/jul2008/cens-j31.shtml>

THOMPSON, Chris. War Pornography. East Bay Express [online]. 25. 9. 2005, [cit. 2012-05-07]. Dostupné z: <http://www.eastbayexpress.com/ebx/war-pornography/Content?oid=1079087>

Handbook of Journalism: A brief Guide to Standards, Photoshop and Captions. Reuters [online]. 6.10.2008 [cit. 2012-04-25]. Dostupné z:
http://handbook.reuters.com/index.php/A_Brief_Guide_to_Standards%2C_Photoshop_and_Captions

VOLEK, Jaromír. Média v „omezené“ válce: simulovaný konflikt v Perském zálivu. Revue pro média: Válka a propaganda. 2002, č. 2, s. 3-4. Dostupné z:
http://rpm.fss.muni.cz/Revue/Revue02/volek_mediavomezenevalce.pdf

YOUNG, Stokes. Web's bin Laden 'death photo' (just the photo) is fake. Msnbc.com [online]. 2.5.2011 [cit. 2012-05-07]. Dostupné z:
http://photoblog.msnbc.msn.com/_news/2011/05/02/6568249-webs-bin-laden-death-photo-just-the-photo-is-fake