

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Fakulta sociálních věd
Institut komunikačních studií a žurnalistiky
Katedra žurnalistiky

Vliv formálních prvků stavby fotografického obrazu na jeho obsah a jejich využití v novinářské fotografii při zobrazování politiků – příklad zobrazování Stanislava Grosse v různých etapách výkonu premiérského úřadu.

Autor práce: Tomáš Sachr

Vedoucí práce: PhDr. Alena Lábová

Semestr a rok: LS 2006

Prohlášení autora

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury. Děkuji za pomoc při jejím vypracování PhDr. Aleně Lábové. Práce obsahuje 65 513 znaků mimo přílohy.

V Praze, 20. května 2006

/ Tomáš Sachr

SCHVÁLENO

Příhláška bakalářské práce

Univerzita Karlova v Praze Fakulta sociálních věd		
Došlo dne:	- 3 -03- 2006	-1-
CJ. 1.32.3	Přilob:	Skartační heslo:
Přiděleno	22	

Jméno studenta: Tomáš Sachr

Semestr: IV.

Mediální zaměření: Fotografie / tisk

Název práce: Novinářská fotografie jako složka mediálního obrazu politika a její proměna v souvislosti s aktuálním politickým děním na příkladu devítiměsíčního funkčního období premiéra Stanislava Grosse.

Základní vymezení tématu (základní hypotéza):

Stanislav Gross stál v době vykonávání premiérského úřadu (tedy od 26.července 2004 do 25. dubna 2005) v centru zájmu médií. Jeho jméno bylo tedy frekventované také v novinových textech, jeho tvář se často objevovala na novinářských fotografiích v denících.

Díky analýze fotografického obrazu můžeme na každé konkrétní novinářské fotografii, zobrazující Stanislava Grosse, rozpoznat specifické znaky, které mohou ovlivnit vnímání fotografie recipientem, respektive čtenářem novin. Tyto specifické znaky se týkají především formální stránky fotografického zobrazení, například využití jistého kompozičního postupu, ale také obsahové, například činnosti, kterou osoba v okamžiku expozice provádí.

Zobrazování politiků prostřednictvím novinářské fotografie v médiích je do značné míry stereotypní. Platí toto ovšem i v situaci, kdy je politik spojován s kauzou, ohrožující jeho morální kredit a postavení? Pokusíme se prokázat, že článek, pojednávající v jisté souvislosti o osobě politika, v našem případě premiéra Stanislava Grosse, souvisí i s jeho zobrazením na s článkem související novinářské fotografii. Prokázat hypotézu se pokusíme analyzováním novinářských fotografií a s nimi souvisejících novinových textů pomocí teorie komplexního komunikátu ve dvou vybraných českých denících v obdobím, kdy Stanislav Gross vykonával funkci premiéra. Předpokládáme, že v době eskalace kauzy financování jeho soukromého bytu byl na fotografiích zobrazován odlišným způsobem, než například v době následující jeho nástupu do funkce. Toto se nemusí projevit u obou sledovaných deníků stejnou měrou, součástí předpokladu je odlišnost sledovaného zobrazování Stanislava Grosse v obou denících.

Teze bakalářské práce:

1. V zobrazování skutečnosti pomocí fotografie existují specifické možnosti, které fotografovi umožňují ovlivnit to, jak bude realita na fotografii zobrazená vypadat. Těchto možností přitom nemusí být využíváno pouze k tvůrčím účelům, ale také k záměrnému ovlivnění obsahu fotografie a jeho vnímání recipientem. V našem případě lze toto vztáhnout na zobrazování Stanislava Grosse.

1.1. Definování znaků, dle kterých budeme fotografie v denících posuzovat. Zahrnutí

znaků souvisejících s podmínkami při zhotovení fotografie, jako jsou prostředí a situace, v níž se politik nachází, a znaků souvisejících s fotografickým záměrem při zhotovování expozice, jako jsou fotografická kompozice, úhel snímání politika, zachycení politika v určité fyzické pozici apod.

2. České deníky v určitém období výkonu jeho premiérského mandátu informovaly o osobě Stanislava Grosse v souvislosti s podezřením z korupce při financování soukromého bytu.

2.1. Vyhledání materiálu, konkrétně novinových článků, týkajících se osoby Stanislava Grosse, doplněných o jeho fotografii, v denících Právo a Mladá fronta Dnes za období od 26. července 2004 do 25. dubna 2005.

2.2. Analýza nashromážděných novinářských fotografií za využití předem definovaných kritérií a posouzení jejich vztahu k novinovému textu, k němuž jsou přiřazeny za pomoci teorie komplexního komunikátu.

3. Díky analýze nashromážděného materiálu lze ze způsobu zobrazování osoby Stanislava Grosse na novinářských fotografiích ve dvou vybraných českých denících v průběhu výkonu premiérského mandátu, a především v průběhu eskalace kauzy financování jeho soukromého bytu, vyvodit závěr o jeho případné proměně.

3.1. Potvrzení či vyvrácení základní hypotézy.

Seznam základní literatury:

- **Barthes**, Roland: Camera Lucida
- **Burgin**, Victor (Ed.): Thinking Photography. London: MacmillanKemp 1982
- **Dobravová**, Jarmila: Sémiotika v teorii a praxi. Portál: Praha 2002
- **Fiske**, John: Introduction to communication studies. Routledge: London 1998
- **Fiske**, John: Reading the popular. Routledge: London 1997
- **Flusser**, Vilém: Jak luštit fotografie?. VÝTVARNÉ UMĚNÍ, 1, 1993
- **Freund**, Gisèle: Photographie und Gesellschaft, Rogner & Bernhard GmbH & Co. Verlags KG, München 1974
- **Hlaváč**, Ľudovít: O fotografickom obraze, Osveta: Martin 1983
- **Kopečný**, Tomáš: Mediální obraz manželského prezidentského páru v období volby prezidenta republiky v roce 1998. diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd: Praha 2005
- **Larroe**, Beth: Perception, Culture, Representation and the Photographic image. Ljubana 1997
- **Lucy**, N.: (Don't) say cheese: on John Hartley, The Politics of Pictures. Continuum: The Australian Journal of Media & Culture, 6, 2. 1991
- **Široký**, Petr: Mediální obraz opozičního a vládního politika (specifika konstruování obrazu Miloše Zemana ve vybraných tištěných médiích): diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd: Praha 2005
- **Sontagová**, Susan: O fotografii. Paseka: Praha 2002
- **Šmok**, Ján: Stavba a skladba fotografického snímku. Skripta lidové konzervatoře středočeského kraje: Praha 1975
- **Šmok**, Ján: Problematika fotografie. SPN: Praha 1966

- Šmok, Ján: Úvod do teorie sdělování. SPN: Praha 1983
- Kolektiv autorů: Listy o fotografii - Acta Photographica Universitatis Silesianae Opaviensis. Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě ve spolupráci s Kabinetem dějin a teorie fotografie Katedry fotografie FAMU v Praze: Opava 1994, 1998, 2001
- Osolsobě, Ivo: Typology of Sings in Terms of a Typology of Communication Situations. In Sing, System and Function. Mouton: Berlin - New York - Amsterdam 1984

Jméno konzultanta: PhDr. Alena Lábová

(svým podpisem potvrdí, že souhlasí se spoluprací na tématu, schvaluje základní teze a ve stanoveném termínu odevzdá posudek na práci):

Datum 13. 2006

Podpis studenta

Podpis konzultanta

Motto:

„Řídí se vlastní gramatikou a vlastními pravidly, která jsou naprosto odlišná od pravidel jazykových, a pokud nepochopíme gramatiku vizuální, neporozumíme ani činnosti médií a jejich vztahu k politice“ (Steinfort, 2002, s. 39).

„Síla každého obrazu, ať už se jedná o produkt výtvarného umění, fotografie či lidské mysli, může být nahlížena jako výsledek mnoha psychologických významů, vztahujících se k rozličným faktorům fotografie – barvě, světlu, úhlu, ostrosti, velikosti, vzdálenosti, tvaru, textuře a tónu. Každý oddělený element má svůj vlastní účinek a v kombinaci tyto prvky vytvářejí celkový dojem, ovlivňující každou část, právě jako každá část ovlivňuje celek. Selektivní vnímání, minulá zkušenost, osobní a kulturní přístupy a hodnoty – vše toto je kombinováno mnoha různými způsoby, aby interpretovalo a naplnilo ve spojení se smyslovými podněty racionální a emocionálně smysluplnou komunikaci. „Jazyk“ obrazů je založen na gramatickému procesu vnímání zprostředkujícím vnitřní a vnější svět¹“ (Barry, 1997, s. 139 – překlad autora práce).

¹ „The power of each image, whether it is produced in art, photography or in the mind's eye, may be seen as composed of a number of psychological implications related to various content factors – color, lighting, angle, focus, size, distance, shape, texture, and tone. Each separate element has its own impact, and in combination, these factors ultimately create a whole mindset that affects each part, just as each part affects the whole. Selective perception, past experience, personal and cultural attitudes and values – all of these combine in a variety of ways to interpret and fill in perceptual stimuli to build a rationally and emotionally meaningful communication. The „language“ of images as grounded in the grammar of perceptual process mediates between the self and the external world“ (Barry, 1997, s. 139).

OBSAH:

1. Úvod	10
2. Fotografie jako nástroj pro kódování skutečnosti	12
2.1. Sémiotický přístup k formální stránce fotografického kódování reality	14
2.1.1. Komunikativní akt	14
2.1.2. Simplexní a Komplexní komunikát	17
2.2. Proces vnímání skutečnosti a jejího obrazu na fotografii	18
2.2.1. Význam a účín fotografie	19
2.2.1.1. Nabývání významu, konvence a konformita	21
2.3. Fotografie jako technický obraz	23
3. Novinářská fotografie a její specifika	24
4. Stavba fotografického obrazu, dílčí faktory procesu fotografování a jejich vliv na informace obsažené ve fotografii	27
4.1. Vznik fotografického snímku	27
4.2. Výběr úhlu snímání	29
4.2.1. Pohyb po vertikální ose	29
4.2.2. Pohyb po horizontální ose	21
4.2.3. Vliv vzdálenosti	21
4.3. Využití času	33
4.4. Využití světla	34
4.5. Využití barev	35
4.6. Kompozice – figurativní skladba	36
4.7. Velikost fotografie	36
4.8. Další působící prvky	36
5. Analýza novinových zpravodajských článků s fotografiemi dle vymezených kritérií	38
5.1. Sledované formální prvky a způsob jejich klasifikace	38
5.1.1. Vzdálenost fotografované osoby	38
5.1.2. Velikost fotografie	39
5.1.3. Postavení figury	39
5.1.4. Výraz tváře / těla	40
5.1.5. Úhel snímání	40

5.1.6. Světelné podmínky	40
6. Modelová analýza výskytu formálních prvků v novinářských fotografiích politiků	42
7. Závěr	44
8. English summary	45
9. Seznam použité literatury	45

1. Úvod

Ve své rozmanitosti fotografie postihuje široký prostor od snahy o co nejvěrnější reprodukování skutečnosti až k využití symbolických či abstraktních motivů. Novinářská fotografie jako základní vizuální složka informačního toku, jímž tištěná média předávají čtenářům informace, stojí v tomto vymezení na straně první. Neusiluje primárně o vyvolání emocionální odezvy u diváka, tak jako například fotografie umělecká, jejím základním posláním je zprostředkovat divákovi určitou informaci. S ostatními druhy fotografií ovšem sdílí základní principy výstavby fotografického obrazu. Je to především využívání určitých formálních prvků, díky němuž fotograf ovlivňuje výslednou podobu snímku. V naší práci se budeme snažit tyto prvky definovat a blíže je popsat. Bude nás přitom především zajímat to, jakým konkrétním způsobem ovlivňují výsledný fotografický obraz a jak mohou ovlivnit vnímání obsahové stránky fotografie.

Reálný výjev zobrazený na fotografii, tedy její obsahová složka, je v případě novinářské fotografie určujícím prvkem pro to, jak bude divák konkrétní fotografický obraz vnímat. Formální prvky fotografie mají ovšem na vnímání jejího obsahu nezanedbatelný vliv i v případě druhu fotografie, jejíž charakter je především informativní. Tato skutečnost je však v přístupu k novinářské fotografii opomíjena, což je jeden z hlavních důvodů, proč volíme formální složku stavby fotografického obrazu jako téma celé naší práce.

Novinářská fotografie je vnímána jako médium, jež zprostředkuje čtenáři novin určité informace, týkající se konkrétní události či ilustrující konkrétní téma výjevem z reálného světa tak, aby tento výjev co nejvíce přiblížila výjevu skutečnému.

Novinářská fotografie neusiluje o umělecké kvality, neusiluje o emotivní působení na své diváky. A pokud ano, snaží se tuto emocionální odezvu vyvolat svým obsahem, tedy informací, k níž odkazuje.

Zatímco jsme zvyklí v recenzích fotografických výstav číst o autorově skvělé práci se světlem, o neotřelosti zvoleného záběru či skvěle zvolené kompozici, v souvislosti s novinářskou fotografií se nic takového nedozvídáme. Jediné s ní souvisící vysvětlení zaznívá výhradně na adresu jejího obsahu. Fakt, že nejen obsahová, ale i formální stránka každé fotografie nese informace, je opomíjen.

V naší práci se budeme primárně snažit nejdůležitější formální faktory výstavby fotografického snímku popsat a vztáhnout tvrzení o nich ke konkrétnímu příkladu

zobrazování politiků na novinářské fotografii. Pokusíme se také popsat, nakolik mohou tyto formální prvky ovlivňovat výsledný obsah fotografie a to, že využití některých formálních prvků může mít na vnímání obsahu fotografie negativní či pozitivní vliv. V konkrétním případě zobrazování politiků se tento vliv může dle našeho předpokladu týkat i vnímání samotných zobrazovaných osob.

Než ovšem přistoupíme k popisování těchto jednotlivých konkrétních prvků, pokusíme se formální složku fotografického obrazu zařadit do širšího kontextu, v němž se dostává spolu se složkou obsahovou k divákovi. K tomuto účelu využijeme teoretického základu sémiotiky, jež nám pomůže především v její identifikaci jako součásti procesu, v němž jsou prostřednictvím fotografie jako kódu předávány obsahy vědomí od původce sdělení k adresátovi.

Šířeji se také pokusíme popsat proces dekodování těchto obsahů vědomí adresátem, neboť právě v tomto procesu identifikujeme případný prostor pro ovlivnění vnímání obsahové složky fotografie složkou formální. Při tomto popisu se částečně vzdálíme z teoretického pole sémiotiky a využijeme prací, zabývajících se v obecné rovině vnímáním obsahu sdělení. Využijeme při tom především teoretických prací Jána Šmoka, ale i jiných autorů.

Ačkoli naším primárním cílem jsme si stanovili popis konkrétních prvků, participujících na formální složce stavby fotografického snímku, věnujeme procesu, definujícímu v obecné rovině prostor mezi jeho pořízením autorem a přijetím divákem poměrně velký prostor. Není to dáno jen skutečností, že popis formální složky fotografie chceme začlenit do širšího kontextu, ve kterém se tato složka objevuje, je to dáno také tím, že při výběru literatury, ze které budeme v naší práci čerpat, jsme narazili jen na několik málo případů zdrojů, které se popisu jednotlivých prvků formální složky stavby fotografického snímku přímo věnují. V literatuře, opírající se o teoretické základy sémiotiky a v literatuře, popisující vnímání fotografického či obecněji jakéhokoli obrazu člověkem, tak budeme kromě širšího kontextu, v němž se novinářská fotografie nachází, hledat právě další konkrétní informace, jež by nám mohly při popisu jednotlivých prvků formální složky novinářské fotografie pomoci. Naším druhotným záměrem bude vytvoření modelové analýzy toho, zda se využití těchto formálních prvků v rámci publikování novinářských fotografií politiků mění v závislosti na souvislostech, ve kterých je o nich informováno. Jako příklad jsme zvolili fotografie premiéra Stanislava Grosse, který rezignoval na svou funkci po aféře týkající se nejasného financování jeho soukromého bytu.

Analýzu provedeme ve dvou zvolených titulech denního tisku, Mladé frontě Dnes a Právu. Vymezíme tři měsíční období, ve kterých budeme jednotlivá vydání sledovat a analyzovat míru výskytu blíže specifikovaných formálních prvků na publikovaných fotografiích Stanislava Grosse. Konkrétně to budou tři měsíce, klíčové pro jeho působení v úřadu předsedy vlády, a to měsíc, kdy do funkce nastoupil, měsíc, kdy se poprvé objevila zpráva o nejasném financování jeho soukromého bytu, a měsíc, kdy na svoji funkci rezignoval.

Naší ambicí nebude vysledovat konkrétní manipulaci, která se při práci s vizuální složkou novinového zpravodajství odehrála, nýbrž utřídit údaje o výskytu námi sledovaných prvků a seřadit je do přehledných statistik. Protože by se následná analýza mohla rozsahem rovnat celé předešlé práci, na modelovém příkladu pouze naznačíme další možnou práci s nashromážděnými daty, jež by bylo možné aplikovat v podobných případech.

2. Fotografie jako nástroj pro kódování skutečnosti

Fotoaparát je přístroj sestavený z kovu a plastu. Ačkoli by se stavba objektivu, tedy jeho nejdůležitější části, dala při troše dobré vůle připodobnit ke stavbě lidského oka, „vidí“ realitu jinak než lidský orgán zraku. Fotografie jako každé médium, pracující s vizuální stránkou nás obklopující reality, ji určitým způsobem kóduje. Nahlížíme-li na fotografii jako na určitý kód, rozumíme tím systematickou organizaci znaků, jejich významů a vztahů mezi nimi, sloužící k přenosu sdělení mezi komunikátorem a adresátem, jež se dějí právě prostřednictvím tohoto specifického nástroje pro sdělování informací. (Reifová 2004, s.96). Komunikátorem pak chápeme podavatele tohoto sdělení, adresátem jeho příjemce. Znakem v tomto pojetí rozumíme fenomén, který v komunikační události zastupuje jiný fenomén a umožňuje tak transcendenci významů (Reifová 2004, s. 320).

V případě fotografie představuje kódování reality minimálně převedení skutečného trojrozměrného světa do dvourozměrného portrétu. Toto kódování ale zahrnuje celou řadu dalších faktorů, díky kterým se výsledný fotografický obraz liší od obrazu, jež zachycuje lidské oko.

Výslednou podobu fotografie ovlivňuje mnoha způsoby ten, kdo s fotografickým přístrojem operuje, tedy fotograf. Jistá specifika, řekněme její elementární vlastnosti, se ovšem projeví v každé fotografii bez ohledu na tvůrčí snahy fotografa. Mezi přímým pozorováním skutečnosti a jejím zachycením na fotografickém obraze existují totiž rozdíly, které se nedají odstranit. I když moderní technické vymoženosti fotoaparátů se je snaží co nejvíce potlačit a přiblížit fotografii ve svých možnostech co nejblíže výjevu z přímého pozorování reálného světa. Ve fotografii najdeme takových základních rozdílů pět: rozdíl v kontrastu, rozdíl v podání prostoru, rozdíly tonální, rozdíly v ostroty a rozlišení struktury, a konečně rozdíly v reprodukci pohybu (Šmok, 1975, s.58).

Pochopit tuto skutečnost je stejně tak důležité, jako pochopení konkrétních faktorů, které se na ní podílejí. Nahrazuje-li nám totiž fotografie ve zprostředkování událostí či reálných situací vlastní zrak, musíme počítat s jistou mírou manipulace, kterou toto médium přináší, musíme se naučit jejímu kódu rozumět. „Realistické“ obrazy skutečnosti zachycené ve fotografii, a novinářská fotografie právě na realistickém

prvku v sobě obsaženém staví, nejsou ani kopiemi skutečnosti, ale ani její svévolnou dezinterpretací.

V naší práci se specifika kódování, jimiž se fotografie v předávání informací o reálných scénách a situacích vyznačuje, snažíme popsat. Zajímá nás, nakolik jsou tato specifika kódování popsána v literatuře jako prvky, jež ovlivňují konkrétním způsobem informace, fotografií předávané. Tyto informace, vycházející ze snímané scény, tedy například zobrazení řečnického politika, vnímáme jako obsahovou složku fotografie, ona specifika kódování pak jako složku formální.

Hovoříme-li o kódování a fotografii jako kódu, pohybujeme se v teoretické rovině sémiotiky, vědní disciplíny, která se studiem znaků a kódů zabývá².

2.1. Sémiotický přístup k formální stránce fotografického kódování reality

Přestože se sémiotika při svém vzniku zaměřovala především na studium kódu přirozeného jazyka, překročila hranice lingvistiky a jako významná analytická metoda je užívána i v mediálních studiích (Reifová, 2004, s.233), která se oproti lingvistice více zaměřují na technickou stránku přenosu sdělení³.

V naší práci se zaměřujeme na formální složku jednoho konkrétního sémiotického kódu. Naším cílem je definovat jednotlivé dílčí prvky této složky a popsat jejich možný vliv na složku obsahovou. Sémiotika jako vědní disciplína nám v tomto konkrétním ohledu nenabízí uspokojivé řešení. Na fotografii nahlíží jako na ucelený sémiotický kód, jímž se informace v něm obsažené dostávají od komunikátora k adresátovi. Vhodné je využití sémiotiky především pro popis tohoto přenosu. Využijme nyní jednoho ze základních sémiotických schémat popisujících takový přenos, abychom začlenili náš cíl zkoumání do širších souvislostí, stojících mezi

² *K sémiotice jako vědní disciplíně lze podle Marcela Danesiho přistupovat dvěma způsoby: 1. Disciplína představující jak vědu se svým vlastním pojmovým aparátem a teoriemi, tak také techniku pro studium významu v lidských systémech reprezentace; 2. obecně definována jako věda, zabývající se znaky. (Danesi, 2000, s.205 – překlad autor práce); „1. Discipline considered to be both a science, with its own corpus of findings and its theories, and a technique for studying meaning in human systems of representation; 2. generally defined as the science of signs.“ (Danesi, 2000, s.205)*

³ *Ačkoli tyto dvě oblasti sdílejí mnoho ze stejného teoretického a metodologického teritoria, komunikační studia se více soustředí na technické studium toho, jak jsou zprávy předávány (ústně, elektronicky, atd.)“ (Danesi, M. Dictionary..., 2000, s.205 – překlad autor práce); Although the two domains share much of the same theoretical and methodological territory, the communication sciences focus more on the technical study of how messages are transmitted (vocally, electronically, etc.)“ (Danesi, M. Dictionary..., 2000, s.205).*

vznikem fotografického snímku a jeho kontaktu s divákem, respektive čtenářem novin.

2.1.1. Komunikativní akt

Jedno z takových základních schémat je Jakobsonovo schéma, znázorňující komunikativní akt mluvené řeči. Tento model je do značné míry použitelný pro jakékoli komunikované sdělení (Jakobson, 1995, s.78). V našem případě je nutné především nahradit pojem mluvčí, jež je konkretizací výše zmíněného pojmu komunikátor pojmem fotograf.



Model můžeme blíže popsat takto: „Komunikativní akt je možný jedině za předpokladu, že se ho zúčastní tito činitelé: 1) původce (mluvčí nebo pisatel, autor fotografie), 2) adresát (posluchač, čtenář, divák), 3) kontakt (fyzický kanál a psychické spojení mezi původcem a adresátem), 4) kontext (tj. souvislosti, v nichž komunikativní akt probíhá) 5) sdělení (jistým způsobem vybraná a uspořádaná informace, která je určena k přenosu, 6) kód (tj. množiny symbolů a pravidel jejich užívání, jimiž se sdělení převádí do podoby vhodné k přenosu, a který je zcela nebo aspoň z větší části společný původci i adresátovi) (Šoltys, 1983, s.2).

V našem případě bychom do schématu konkrétně začlenili fotografa jako „původce“ sdělení, čtenáře novin jako „adresáta“, výtisk novin jako „kontaktní kanál“, zakoupení a čtení novin za účelem získání určitého typu informací jako „kontext“, na fotografii zobrazeného řečníciho politika „sdělení“ a fotografii samotnou jako „kód“.

Takovou fotografii, kterou je sdělení přenášeno od podavatele k příjemci sémiotika označuje jako komunikát⁴. V obecné rovině se na výstavbě komunikátu podílí

⁴ Později se v práci dotkneme i teorie sdělování v citacích teoretika fotografie Jána Šmoka. Šmok rovněž užívá pojmu komunikát. Šmok se ovšem o komunikátu zmiňuje výhradně jako o zastupujícím prvku: „Komunikát má obstarat 'spojení' adresáta s originálem v situaci, kdy originál je z nějakého důvodu k vnímání nevhodný či nepřístupný“ (Šmok, 1983, s. 48).

sémiotický kód, do něhož podavatelem sdělení (komunikátor) zakóduje obsahy vědomí. Sémiotický kód je prostřednictvím komunikátu přenesen k adresátovi, který jej může interpretovat díky znalosti kódu a dostat se tak ke sdělovaným obsahům vědomí (Reifová, 2004, s. 204).

Ač působí tato definice velmi obecně, je pro naši práci velmi důležitá. Definuje totiž skutečnost, že komunikátor, v našem případě fotograf, do použitého sémiotického kódu zakóduje obsahy vědomí. Tím můžeme rozumět fakt, že do fotografického obrazu zakóduje informaci, kterou se snaží předat, například přítomnost politika v nějaké situaci. Obsahem vědomí ale můžeme rozumět i to, že fotograf vnímá tohoto politika v určitých souvislostech. Vnímá jeho účast v dané situaci jako důležitou či bezvýznamnou, vnímá jeho vystupování jako kladné či záporné, má vůči němu respekt či jím pohrdá. To vše může být obsahem vědomí fotografa. Ona definice dává prostor i k takové interpretaci, že ony obsahy vědomí jsou do fotografie zakódovány jak přímým výběrem toho, co bude zobrazeno, tak výběrem formy, jakou to bude zobrazeno, například fotografova úcta vůči snímanému politikovi, v danou chvíli jmenovaném nejvyšším ústavním činitelem, se projeví snímáním tohoto politika z pohledu, z podřazené pozice.

Jak se ale v této kapitole snažíme dokázat, mezi samotným pořízením fotografie a jejím shlédnutím divákem na stránce novin existuje určitý prostor, jež nelze opomenout. „Kontakt“, zmíněný v Jakobsonově schématu může v našem případě odkazovat na proces, jímž organizovaná společnost, fotografem počínaje a prodejcem novin konče, doručí pořízenou fotografii divákovi. Nelze tedy v novinách publikovanou fotografii označit jako práci jednoho člověka, fotografa.

Důležitou roli může sehrát fotoeditor, jež vybírá z mnoha obsahově podobných, leč formálně se lišících fotografií jednu k publikování. Fotograf, pořizující fotografii pro účely publikování v novinách v naprosté většině případů totiž pořizuje větší množství fotografií. Na výběru jedné z nich, která bude otištěna v novinách se posléze kromě něj podílí i další zaměstnanci organizace, která noviny vydává. Zasáhnout do „kontaktu“ se čtenářem může například i vedoucí vydání, který rozhodne o umístění fotografie a souvisejícího novinového článku na černobíle či barevně tištěnou stránku.

V poslední větě jsme narazili na spojení „související novinový článek“ a v tomto bodě je třeba se zastavit. Novinářská fotografie totiž skutečně v naprosté většině případů,

kdy je naplněn smysl jejího pořízení a je publikována jako vizuální složka zpravodajství v tištěném periodiku, je doprovázena souvisejícím textem v podobě určitého žánru psaného zpravodajství v tištěných médiích⁵.

Při využití teorie sémiotiky jsme se dostali k popisu fotografie jako komunikátu. Ačkoli v naší práci s teoretickými základy sémiotiky dále nepracujeme například formou sémiotické analýzy fotografií, jsou pro nás tyto poznatky důležité. Nejsou sice přímým zdrojem pro popsání konkrétních prvků formální stránky stavby fotografického snímku, jsou ale velmi dobrým základem pro popis procesu, jež předchází samotnému okamžiku, kdy čtenář novin konkrétní novinářskou fotografii spatří. Díky těmto teoretickým základům můžeme formulovat základní zjištění. Je zřejmé, že na výslednou podobu fotografie má vliv celá řada dílčích faktorů, nikoli jen záměr autora snímku.

Abychom toto tvrzení podpořili, využijeme ještě dalších dvou sémiotických pojmů. Jsou jimi simplexní a komplexní komunikát. Novinářská fotografie publikovaná v tisku totiž nese charakteristiku druhého z nich a je třeba na některé tomuto typu komunikátu vlastní skutečnosti upozornit.

2.1.2. Simplexní a Komplexní komunikát

Komunikát můžeme dělit podle toho, z kolika sémiotických kódů je vystavěn, na simplexní a komplexní. Je-li budován pouze jedním sémiotickým kódem, jedná se o simplexní komunikát, komplexní komunikát obsahuje nejméně dva sémiotické kódy (Reifová 2004, s. 204). Příkladem simplexního komunikátu může být beletristická kniha bez ilustrací, příkladem komplexního kódu pak například obrazová encyklopedie, kde vedle sebe stojí text a fotografie.

Pro vztah sémiotických kódů v rámci komplexního komunikátu obecně platí tři principy. Skutečnost, že sémiotické kódy kooperativně vytvářejí celek, vyjadřuje princip harmonie kódů. Zároveň ovšem platí, že jeden z kódů, které jsou v komplexním komunikátu uplatněny, získává alespoň po určitou část průběhu jeho výstavby dominantní postavení. To vyjadřuje princip dominance kódu. Třetím je princip substituce kódů. V rámci společného obsahu a smyslu dochází k dynamizaci

⁵ Více viz: Osvaldová, Barbora. Zpravodajství v médiích. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2001, 155 s.

kódů, které se následně mohou zastupovat, nebo dokonce nahrazovat jeden druhý (Šoltys, 2002).

Ačkoli se novinářská fotografie objevuje také ve zvláštních rubrikách, kde jsou publikovány fotografie samotně bez souvisejících textů, je pro ni typickým využitím její přiřazení k novinovému článku. Navíc i v případě samostatné obrazové rubriky jsou téměř bez výjimky publikované fotografie opatřeny alespoň jednovětným popiskem, upřesňujícím jejich obsah.

Obě složky komplexního komunikátu novinové zprávy a novinářské fotografie mají za cíl informovat čtenáře o události, vzniklé situaci apod. Vizuální a textová složka se vzájemně ovlivňují, podle výše popsaných principů. Na rozdíl například od televizního zpravodajství, kde se na výstavbě komplexního komunikátu podílejí kódy v jednom okamžiku zároveň (divák vnímá zároveň vizuální složku pohyblivého obrazu a zvukovou složku reportérova komentáře), platí v komplexním komunikátu novinářské fotografie a souvisejícího textu především princip dominance kódů, kdy dominuje právě ten kód, na nějž se čtenář a divák v jedné osobě soustředí. To, že znaky obsažené v obou kódech se vzájemně ovlivňují, však platí jak pro televizní, tak novinové zpravodajství. Jak uvádí Hartley: „Kompozice uvnitř televizní obrazovky spojuje rozdílné ikonické znaky dohromady tak, že vzájemně modifikují či zesilují svoje významy. To samé platí o kombinaci titulku + obrazu + příběhu v novinách. Čteme je současně a to je situace, kde obraz může skutečně být hodnotnější než tisíc ideologických slov⁶“ (Hartley, 1995, s. 31 – překlad autor práce).

Od popisu procesu, v němž se ve fotografii zakódované sdělení přenáší od jeho původce k příjemci, nyní pokročme k samostatné kapitole věnující se tomuto samotnému přijetí. Nebudeme se již přitom pohybovat v takové míře na poli sémiotiky, jako v této kapitole. Důležité poznatky pro popis dílčích prvků formální složky stavby fotografického obrazu budeme hledat i v jiném druhu literatury.

2.2. Proces vnímání skutečnosti a jejího obrazu na fotografii

⁶ „The composition within the TV screen puts different iconic signs together so that they modify or reinforce each other's signification. The same is true of the combination of headline + picture + story in newspapers. We read them simultaneously, and this is where a picture can indeed be worth a thousand ideological words. (Hartley, 1995, s. 31)

Zážitky a zkušenosti, které prožíváme v interakci v okolním světě, se nám v mysli ukládají jako obrazy. Naše vědomí tak s vizuální stránkou reality pracuje neustále.

„Jazyk vizuálních obrazů je jazykem smyslové zkušenosti, právě jako slova jsou abstraktními symboly určenými k zprostředkování podstaty této zkušenosti“⁷ (Barry, 1997, s. 138 – překlad autor práce).

Obrazy skutečnosti, jež jsou nám ve formě fotografie předkládány, musíme určitým způsobem zpracovávat. Pod výrazem „přečtení sémiotického kódu“ si můžeme představit celou řadu dílčích procesů. Patří mezi ně oddělení postav od pozadí, postihnutí vztahů mezi zobrazenými objekty nebo interpretace prostoru.

Logika obrazových vjemů je ale přitom holistická, bezprostřední a založená na zkušenosti a asociacích. Jazyk obrazů, zakořeněný ve sféře naší smyslové zkušenosti, nás ovlivňuje přímo a zahrnuje přitom instinkt a emoce (Barry, 1997, s. 116).

Divák vnáší do pozorování fotografického snímku všechny své návyky, které má z pozorování skutečného světa. Navíc ovšem neustále musí nakládat s faktem, že se jedná o obraz reality, nikoli o ni samu. Divák tak zároveň využívá i návyků z pozorování geometrických plošných útvarů. Ján Šmok k tomu dodává: „Čím méně divák vnímá prostor, tím více si uvědomuje geometrickou povahu fotografie, její plošnost. A naopak, čím méně si uvědomuje geometrickou povahu, tím více vnímá snímek jako obraz prostoru“ (Šmok, 1975, s. 58). Šmok tím naznačuje, že do „čtení“ fotografií je nutné zakomponovat oba tyto přístupy.

Pro naši práci je toto oddělení dvou přístupů poměrně klíčové. Ukazuje totiž na skutečnost, že vnímání fotografie divákem není nějakým uniformním schematickým procesem, nýbrž kombinací několika různých přístupů, využívaných lidským vědomím při interakci s okolním světem. S tím souvisí ještě další důležitý fakt, který nám může pomoci v postihnutí a vymezení formální složky stavby fotografie. Její plošnost a geometrická povaha, o kterých se Šmok zmiňuje, jsou totiž pro formální složku fotografického snímku určující. Můžeme prohlásit, že ve chvíli, kdy se divák soustředí především na geometrickou povahu snímku a jeho plošnost, je schopen lépe posuzovat její formální prvky. Vnímání prostoru, zachyceného na fotografii pak v rámci této úvahy odkazuje především k vnímání obsahové složky fotografie.

7 „The language of visual images is the language of perceptual experience, just as words are abstract symbols meant to communicate the essence of that experience“ (Barry, 1997, s. 138).

Proces vnímání, ať již hovoříme o vnímání fotografického snímku či reálné situace vlastníma očima, se posouvá od porozumění základnímu tvaru k ocenění dílčího detailu. To vše je spojeno s motivací, pamětí a zkušeností, jež nám dovolují celou fotografii (či reálný výjev) smysluplně interpretovat. V tomto procesu hraje důležitou roli pocitová složka, která se může projevovat odlišnou měrou.

Ján Šmok považuje otázku, zda fotografie či obecně sdělení vyvolává či nevyvolává v divákovi emocionální odezvu, za klíčový prvek.

2.2.1. Význam a účín fotografie

Tuto emocionální odezvu nazývá Šmok účín. Vedle účínu pak v procesu vnímání každého sdělení rozlišuje druhou základní složku, a to význam, jež definuje jako schopnost sdělení zastupovat skutečnost, vyvolávat vědomí určité skutečnosti. Stejně jako při vyvolání emocionální odezvy u diváka v případě účínu, odvíjí se i význam od divákovy subjektivity. Sdělení má totiž pro něj význam právě tehdy, když odkazuje k nějaké jemu známé skutečnosti (Šmok, 1966, s.6).

Využijeme-li nyní poznatků, jež jsme v předešlé kapitole získali o procesu, jímž se sdělení obsažená ve fotografii dostávají od jeho původce k divákovi, můžeme prohlásit, že Šmok v toto smyslu popisuje přijetí zakódovaného sdělení, tedy komunikátu adresátem a jeho reakci na dekodování tohoto sdělení.

Sdělení mohou nést význam, a přitom nevyvolávat účín. Stejně tak ovšem platí, že sdělení může vyvolávat účín, aniž by neslo význam. Existují tři příčiny, proč může sdělení mít účín, tři zdroje, ze kterých pramení schopnost vyvolat emoce:

- 1) vlastní význam sdělení (Je-li skutečnost, kterou sdělení svým významem zastupuje zdrojem emocí sama o sobě, je možné, že sdělení bude „zastupujícím zdrojem“ této emoce)
- 2) kvalita provedení (*Dobře* provedené sdělení je zdrojem kladné emoce a naopak. Hodnocení kvality provedení je samozřejmě subjektivní záležitostí, která je přímo závislá za příjemci sdělení).
- 3) Prvky, které vyvolávají emoce přímo (např. kladné emoce evokující zvuk určitého hudebního nástroje, jenž nám sám o sobě zní „libě“, na druhé straně např. negativní emoce evokující nevkusná kombinace barev.)

(Šmok, 1966, s.9)

Šmok zdůrazňuje skutečnost, že pouze v případě, že sdělení vyvolává u příjemce vědomí reality (tj. nese význam), nebo vědomí nějaké emoce (tj. nese účín), nebo posléze obojí dohromady, má obsah (Šmok, 1966, s.6). Vztáhněme nyní tento Šmokův závěr na náš konkrétní příklad, kdy se zabýváme novinářskou fotografií politika jako sdělením. Jak níže rozvedeme v samostatné kapitole o novinářské fotografii, jedná se o druh fotografie, jenž je charakteristický svou informativní povahou. Nesnaží se apriori působit na diváka výjimečností zpracování obrazu, naopak klade důraz na věrné zobrazení události, o které pojednává. Staví tedy především na obsažení významu. Podle výše zmíněného určení tří příčin, kvůli kterým může mít také účín, je pro novinářskou fotografii typický první případ, kdy je zdrojem vlastní význam sdělení.

Nyní se dostáváme k dalšímu důležitému bodu. Z výše uvedených závěrů totiž vyplývá, že situace, kdy může být účín vyvoláván i v souvislosti s kvalitou provedení nebo prvky, které vyvolávají u sdělení emoce přímo (v případě fotografie by jím mohlo být například využití neobvyklého denního světla, jež vytváří na fotografii zajímavé a atraktivní nasvícení scény) není pro novinářskou fotografii situací obvyklou.

Tato výjimečnost přitom nesouvisí se zobrazovanou scénou či událostí, týká se právě způsobu, jakým je na fotografii tato scéna či událost podána. Jinými slovy, jakou formou je podána obsahová složka fotografie. Druhá a třetí příčina, jež Šmok označuje jako příčiny, proč může mít sdělení účín, tedy souvisí s formální složkou fotografického obrazu. Právě tyto příčiny tedy budeme při popisu jednotlivých prvků, obsažených ve formální složce stavby fotografického obrazu, definovat.

Poté, co se v samostatné kapitole pokusíme popsat jednotlivé prvky formální složky stavby fotografického obrazu, přistoupíme v naší práci k modelové analýze výskytu těchto prvků na blíže definovaných novinářských fotografiích politiků. Budeme přitom sledovat především výskyt těch prvků, jež, jak se pokusíme dohledat v literatuře, mohou ovlivňovat obsah fotografie. Viděno prizmatem Šmokova rozdělení na sdělení nesoucí význam či vyvolávající účín to budou právě takové formální prvky, jež budou schopny nést čitelný význam či vyvolávat silný účín a nikoli zůstat téměř bezobsažnou složkou sdělení.

V oddílu naší práce, kde budeme tyto prvky popisovat a konkretizovat, už s pojmy význam a účín v pojetí, jež používá Ján Šmok, pro účel větší přehlednosti ale pracovat nebudeme. Ponecháme je jako zásadní pojmy této kapitoly a naznačíme

tak, že Šmokův přístup k zkoumání formální složky stavby fotografického obrazu vnímáme jako relevantní, ale nikoli určující pro celé další směřování naší práce. Doplňme nyní ale tyto pojmy ještě o Šmokovy teze, vypovídající o způsobech, jakými může sdělení nabývat významu.

2.2.1.1. Nabývání významu, konvence a konformita

Významu nabývá sdělení podle Šmoka dvěma způsoby – konvencí nebo konformitou. První příklad Šmok uvádí takto: „Konvencí nabývá sdělení významu tak, že jedinec znalý konvence vysvětlí jedinci, který konvencí nezná, jaký význam sdělení nese“ (Šmok, 1966, s.8). K tomuto výroku doplňme, že „vysvětlením“ můžeme rozumět komunikační akt v jakékoli podobě, nikoli pouze použitím přirozeného jazyka v ústním podání. Šmokovo zúžení na vysvětlujícího „jedince“ navíc nemusí vždy odpovídat skutečnosti.

Pokud se snažíme v naší práci přisuzovat formálním prvkům stavby fotografického obrazu určité významy, v jistém slova smyslu můžeme sami sebe označit za jedince vysvětlující konvencí jiným jedincům.

Druhou cestou k získání významu je podle Šmoka konformita. Při pozorování skutečných objektů odchází ze sítnice do vyšších center určitý signál, který při pozorování např. kresby daného objektu vyvolává na sítnici formálně podobný obrazec. Kresba je tedy, pokud jde o vstupní strukturu ve smyslovém orgánu, podobná formou - konformní. Pro pochopení významu konformního sdělení je třeba mít potřebné smyslové zkušenosti, není nutno znát žádnou konvencí (Šmok, 1966, s.9). Fotografie pro získání významu využívá především konformity. Fotografie zobrazovaný obraz je skutečně podobný formě, v níž se ve smyslovém orgánu odráží skutečná realita.

V tištěných médiích vycházejí fotografie po boku textů, utvářených na základě verbálního jazyka, jak jsme také popisovali v kapitole „Komplexní komunikát novinové zprávy a novinářské fotografie“. Slova i obrazy zasahují hluboké úrovně našeho vnímání, systémy, na kterých ale oba kódy pracují, jsou rozdílné. Verbální jazyk je abstraktní, ze své podstaty lineární. Své funkčnosti dosahuje kulturně rozličným způsobem kódování, vycházejícím z přímé zkušenosti, přičemž stanovuje

jednoznačná pravidla pro vyjadřování. Fotografie má oproti verbálnímu jazyku zásadní rozdílnost, je svým způsobem podobná skutečnosti (Šmok, 1975, s. 46). Pro porozumění fotografiím je pak zapotřebí použití jisté míry imaginace. Jak uvádí Barry: Co na fotografii vidíme, je produktem projekce našich představ o tom, co bývá v zobrazeném prostředí obvyklé a teprve spojení minulé zkušenosti a procesu vnímání nám dovoluje správně interpretovat stíny na papíře (Barry, 1997, s. 138). Hartley tuto charakteristickou vlastnost vizuálních kódů, tedy jejich podobnost s reálným nazíráním světa, nazývá „*motivation*“: „Motivovaný znak je takový, kde libovůle charakteristická pro jazyk je limitována. Je zde obsažena plánovaná podoba s 'realitou'⁸“ (Hartley, 1995 s. 30).

Konvence a konformita ovšem většinou při dekódování sdělení, respektive při získávání významu sdělení mohou být využity současně. Většinou se tak také děje. Příkladem může být získávání obsahu z černobílé fotografie řečnického politika díky konformitě, neboť tento fotografický výjev je podobný výjevu, jež známe ze smyslového vnímání reality, a zároveň díky konvenci, neboť díky znalosti charakteristiky kódu černobílé fotografie můžeme například identifikovat světle šedou plochu za snímaným politikem jako ve skutečnosti modré nebe.

Formulujeme nyní důležité zjištění, které z této kapitoly vyplývá. Je to skutečnost, že formální prvky samy o sobě skýtají prostor pro obsažení významu či účinu. Fotograf může obsahy vědomí zakódovat i do této složky, divák je při znalosti konvence schopen tyto formální prvky identifikovat a nalézat v nich význam či účin. Z toho vyplývá, že formální prvky stavby fotografického obrazu ovlivňují obsahovou složku fotografie.

2.3. Fotografie jako technický obraz

V předchozích částí práce jsme se zabývali fotografickým obrazem s využitím sémiotického přístupu, využili jsme teoretických prací Jána Šmoka a citovali další autory. Nepodařilo se nám přesto najít ucelenou teorii, která by se soustředila na popis konkrétních formálních prvků výstavby fotografického obrazu.

⁸ „A motivated sign is one where the arbitrariness so characteristic of language is limited, curtailed. Planned resemblance to „the real“ is introduced“ (Hartley, 1995 s. 30).

Přístup k fotografickému obrazu odlišný od zmíněných teorií či konkrétních citovaných autorů zvolil Vilém Flusser. Stěžejní myšlenkou jeho práce je začlenění fotografie mezi technické obrazy, jež definuje jako obrazy vytvořené člověkem sestrojeným přístrojem. Technické obrazy se ve Flusserově pojetí od klasických, například těch, jež zhotovila pouze lidská ruka, výrazně liší⁹.

Také v jeho pracích se snažíme vyhledat informace, týkající se jeho přístupu k okamžiku vzniku fotografického obrazu a roli, kterou v něm sehrávají formální prvky jeho stavby. V této souvislosti ovšem Flusser pouze zdůrazňuje skutečnost, že přístroje zhotovující technické obrazy jsou lidmi ovládány. Podle Flussera je tak vždy nutné při zhotovení fotografického obrazu hovořit o komplexu aparát – operátor (Flusser, 2002, s. 96). Zatímco klasické obrazy odkazují k imaginativním schopnostem člověka a jako prostředek subjektivního vyjádření vzbuzují emoce přímo, technické obrazy je podle Flussera nutné dekódovat, naučit se je vnímat s vědomím toho, že je sestrojil přístroj vyrobený člověkem, mající určitá specifika kódování.

Specifický a konkrétní vliv operátora a aparátu na formální podobu fotografie však Flusser rozvádí pouze v několika náznacích, týkajících se především souvislosti s výběrem stanoviště fotografa. Komplexní pohled na formální složku ale nenabízí. Ponechme tedy zmínku o jeho teoretických pracích jako samostatnou poznámku o specifickém přístupu k stavbě fotografického obrazu, využijme jeho některých dílčích závěrů, jako celku se však jeho teorii již dále nevěnujme.

⁹ Viz Flusser, Vilém: Komunikológia XXXX; Flusser, Vilém: Do univerza technických obrazů XXXX PŘEPSAT JEN NA JMÉNO A ROKY VYDÁNÍ)

3. Novinářská fotografie a její specifika

Nyní se zaměříme na specifika novinářské fotografie¹⁰. Svou charakteristikou patří tento druh do kategorie informativní fotografie. Informativní fotografie se vyznačuje dodržováním některých formálních pravidel, vycházejících ze záměru použít ji jako nositele informace, obsažené v obraze, co nejvíce připomínajícím reálnou událost či situaci. Takovým pravidlem je především požadavek, aby objekty na fotografii byly dobře rozpoznatelné.

Jinými druhy informativní fotografie může být katalogová fotografie s vyobrazením určitého nabízeného zboží či například fotografie hradu v encyklopedické publikaci o pamětihodnostech. Novinářská fotografie vedle zmíněných příkladů nestojí jako rovnocenná, pro její uplatnění v novinách je totiž zapotřebí i určitého stupně vizuální atraktivity. Tento faktor by ovšem nikdy neměl nad informativní povahou převážet. Jak jsme již zmínili v kapitole o významu a účinu, informativní fotografie by měla stavět především na významu. Vzbuzuje-li navíc v divákovi silný účín, což je charakteristika typická pro jiné druhy fotografie¹¹, lze to považovat za jisté vybočení z normy.

Úplná nepřítomnost či vedlejší postavení emocionální složky je pro informativní sféru charakteristickým rysem. Jak uvádí Šmok: „Společnost sice vede své členy k tomu, aby se informativní sdělování dělo kultivovaně, ale tato kultivovanost (tj. jistá míra estetizace) se týká jen výrazu sdělení a nikdy nesmí překročit meze dané informativními cíli“ (Šmok, 1975, s. 22).

Funkce každého informativního snímku je předem jasně věcně definovaná. Cíl pořízení informativního snímku znamená v našem případě přinést realistický obraz z akce či události, o které zpravodajství v konkrétním případě informuje. To autora samozřejmě dosti limituje. „Autor nemůže mluvit o individuálním pojetí. Navíc by měl mít často speciální vědomosti, týkající se zobrazovaného předmětu“ (Šmok, 1975, s. 22). Pro novinářskou fotografii by ji mohlo odpovídat povědomí o snímané události či situaci.

V našem případě, kdy se zabýváme novinářskou fotografií zobrazující politiky, je ještě třeba zdůraznit, že v tomto konkrétním případě poskytuje fotografie divákům

¹⁰ Více k tématu viz Osvaldová, Barbora. Zpravodajství v médiích. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2001, 155 s.

jako součást novinového zpravodajství představu o politických událostech, tématech a aktivitách. Tato představa umožňuje příjemcům mediálních obsahů pochopit, jak v jejich společnosti politika funguje a jak si lze počínat konstruktivněji v politickém procesu (například v rozhodování při volbách).

Prostřednictvím informování o procesech a rozhodnutích v politické sféře jsou média schopna přilákat pozornost veřejnosti k něčemu, o čem dosud nepřemýšlela.

Dokážou také naznačit způsoby, jak k příslušnému tématu přistupovat. Tím jsou schopna formovat názory veřejnosti na politické události a témata. (Burton, Jirák, 2003, s. 219)

Tolik ke kontextu, týkajícímu se novinářské fotografie jako specifického druhu a jedné z jeho důležitých rolí, spočívající v participaci na procesu komunikace mezi politickou sférou a veřejností. Nyní už ale přistupme k samotné stavbě fotografického obrazu.

¹¹ Například umělecká fotografie se snaží především o vyvolání účinu, dokumentární fotografie usiluje u diváka jak o pochopení významu, tak vyvolání účinu.

4. Stavba fotografického obrazu, dílčí faktory procesu fotografování a jejich vliv na informace obsažené ve fotografii

Rozeberme tedy konečně dílčí prvky formální složky stavby fotografického obrazu a způsob, jakým mohou ovlivňovat jeho obsah. Se slovy Jána Šmoka: „dělme snímek na stále menší plošky. Dojdeme k stříbrnému zrnu, řekne možná čtenář. To je závěr nesprávný: nemáme dělit citlivou vrstvu, nýbrž obraz“ (Šmok, 1975, s. 5).

Hovoříme o skladbě fotografického obrazu a v tomto pojetí z jednotlivých výrazových prvků budujeme významové prvky. Nutné je také vnímat vymyšlení a uspořádání významových prvků, figur (obrazů objektů zasazených v určitého prostředí, se kterými je možno při výstavbě fotografie pracovat) či struktur. Tuto práci přitom provází snaha vyvolat pomocí výsledné fotografie u adresáta významy nebo účiny. V našem případě, tedy v případě novinářské fotografie, by se mělo jednat především o význam a významovou jednoznačnost, již rozumíme dobrou rozlišitelnost jednotlivých figur, snadné pochopení snímku.

Ve skladbě se objevují určité opakovatelně použitelné skladebné postupy, specifické pro určitý sdělovací systém. Nejvyšší forma skladby se pak naplňuje ve skladebných principech, jež jsou společné všem sdělovacím systémům. Mezi ně patří především princip role, nebo například princip kontrastu (Šmok, 1975, s. 55). Skladebnými principy se ale blíže zabývat nebudeme.

4.1. Vznik fotografického snímku

Na cestě k výsledné podobě každé konkrétní fotografie stojí oddělitelná stádia, jimiž musí fotograf projít. V první řadě je to výběr fotografované scény či situace. Když si fotograf určí konkrétní část jeho zorného pole, kterou chce převést do fotografické podoby a „vyřízne ji“ hledáčkem svého přístroje, největší měrou ovlivní její výslednou podobu. Je ovšem třeba zdůraznit, že neustále hovoříme o fotografii novinářské, která jako určitá forma dokumentární výpovědi ze svého principu nijak nezasahuje do snímané scény¹², narozdíl například od umělecké fotografie, kdy autor scénu před objektivem uměle vytváří a stylizuje.

¹² Fotograf by neměl zasahovat do snímaného dění, samotná viditelná přítomnost fotografického přístroje ale může scénu ovlivňovat.

Samotné stisknutí spouští, tedy moment, kdy se fotografie rodí, je pro novinářskou fotografii spíše průvodním technickým prvkem, neboť jádro její výpovědi stojí právě ve výběru zobrazení scény. Přesto technické specifikace jednotlivých fotografických přístrojů, stejně tak jako výsledný proces převedení obrazu z přístroje na fotografický (či novinový) papír, výslednou podobu fotografie ovlivňují. Konkrétní mechanismy a projevy těchto vlivů ovšem rozebírat nebudeme.

O rozfázování procesu pořízení fotografie hovoří i Ján Šmok: „Stavební postupy fotografické dělíme potom při podrobnějším studiu na primární, týkající se sféry před objektivem, sekundární, týkající se vzniku optického obrazu a terciární, týkající se transformace optického obrazu na obraz fotochemický (event. jiný – pozn. autora). Autor může manipulovat se všemi třemi sférami, nebo může některou sféru úmyslně opomíjet, stabilizovat“ (Šmok, 1975, s. 19).

Jaká je tedy role fotografa, usilujícího o pořízení novinářské fotografie? Jak uvádí Vilém Flusser: „Pokud se teď zaměříme na posunky takového operátora vybaveného aparátem, zjistíme, že jsou určované především hledáním vhodného stanoviště¹³“ (Flusser, 2002, s. 127). Rozhodne-li se fotograf pro snímání určité scény, v první řadě se musí rozhodnout, odkud v prostoru bude scénu snímat. Otázka je zasazená do trojrozměrného prostoru, přičemž čas bychom mohli svým způsobem vnímat jako čtvrtou veličinu, rozhodně ne méně důležitou než tři zbylé prostorové¹⁴.

Protože nás apriori na fotografiích zajímá zobrazování člověka, můžeme toto vztáhnout k situaci, kdy fotograf vybírá a mění stanoviště proto, aby přiblížil zobrazení fotografované osoby svému záměru. Důležitou roli ovšem vedle zvoleného stanoviště a úhlu snímání hraje řada dalších formálních prvků, jako jsou světelné podmínky nebo použití barvy¹⁵. Po obsahové stránce je důležité zachycení určitého momentu, vypovídajícího o aktuálním dění na snímané scéně. Nás budou ovšem zajímat především prvky formální, nikoli obsahové, které sama scéna určuje.

¹³ „Ak sa teraz zahľadíme na posunky takéhoto operátora vybaveného aparátom, zistíme, že sú určované predovšetkým hľadáním vhodného stanovišta“ (Flusser, 2002, s. 127).

¹⁴ „V jednom rozměru se fotograf vzdá od scény a potom se k ní znovu přiblíží. V druhém se pohybuje v různých horizontálních úhlech v poměru k scéně. V třetím nazírá na scénu z různých vertikálních úhlů, více shora nebo více zdola. A ve čtvrtém nazírá na scénu s ohledem na čas expozice“ (Flusser 2002, s. 128 – překlad autor práce); „V jednom rozměre sa fotograf vzdiali od scény, a potom sa k nej znovu priblíži. V druhom sa pohybuje v rôznych horizontálnych uhloch v pomere k scéně. V treťom pozerá na scénu z rôznych vertikálnych uhlov, väčšmi zhora alebo väčšmi zdola. A v štvrtom pozerá na scénu s ohľadom na čas expozície“ (Flusser 2002, s. 128).

¹⁵ V případě novinářské zpravodajské fotografie však toto rozhodnutí vychází spíše z technických podmínek tisku daných novin. Některé používají barevné fotografie v celém novinovém sešitu, některé tituly pouze na první a poslední straně.

4.2. Výběr úhlu snímání

Prostor, ve kterém se v určitém čase fotografovaný člověk nachází, určují tři rozměry – tři prostorové osy. V případě, že se budeme pohybovat po horizontální ose, vybíráme především zobrazení tváře. Tedy bude-li člověk na fotografii snímán zepředu, z profilu, či jiného úhlu bližšího jedné z těchto variant. Osa vertikální pak odkazuje k možnému využití nadhledu či podhledu. Třetí, prostorová osa, vypovídá o vzdálenosti fotografované osoby.

Jak uvádí Barry: „Jazyk fotografických úhlů je také vysoce emocionálně manipulativní a je možná jedním z nejjednodušších příkladů k porozumění vizuálnímu jazyku, založeném na smyslové zkušenosti“. V úhlu snímání, THE LITERAL IS UNITED WITH THE SYMBOLIC, BRIDGING dva světy logického a kreativního myšlení uvnitř psychologie obrazu¹⁶ (Barry, 1997 s.135 – překlad autor práce).

Práce prostorovými prvky, tedy zmíněnými třemi rozměry a jejich uvažování ve chvíli pořízení fotografie, souvisí se subjektivním rozhodnutím fotografa. To, jak fotografovaná scéna vypadá a to co se na ní odehrává, už ale v případě novinářské fotografie se subjektivitou fotografa nemá nic společného, je však velmi těžké hovořit v těchto souvislostech o ryzí objektivitě či subjektivitě. „Tato scéna je podmíněná třemi prvky: (1) scénou samou, (2) funkcí fotografického aparátu a (3) záměrem fotografa. Je tedy dokonale chybné chtít při stanovišti hledaném tímto způsobem hovořit o „objektivitě“ nebo „subjektivitě“ scény, která se má zobrazit¹⁷“ (Flusser, 2002, s. 127 – překlad autor práce).

4.2.1. Pohyb po vertikální ose

¹⁶ „The language of camera angles is also highly manipulative emotionally and is perhaps one of the simplest and easiest to understand examples of visual language grounded in perceptual experience. In camera angle, the literal is united with the symbolic, bridging the two worlds of logical and creative thinking within the psychology of the image“ (Barry, 1997 s.135).

¹⁷ „Táto scéna je podmienená tromi prvkami: (1) scénou samou, (2) funkciou fotografického aparátu a (3) zámerom fotografa. Je teda dokonale chybné chcieť pri stanovišti hľadanom týmto spôsobom hovoriť o „objektivitě“ alebo „subjektivitě“ scény, ktorá sa má zobrazit“ (Flusser 2002, s. 127).

Člověk je zvyklý vnímat svět z úrovně vlastních očí, většina fotografií je také z úrovně očí člověka pořizována. Velikosti zobrazovaných předmětů divák odvozuje z reálné zkušenosti či z porovnání z ostatními svou skutečnou velikostí mu známými předměty. Vychýlení z konvence fotografického snímání z úrovně lidských očí může dojem z velikosti snímané osoby ovlivnit. „Například existuje v časoprostoru oblast ptačí perspektivy a oblast žabí perspektivy¹⁸“ (Flusser 2002, s. 128 – překlad autor práce). Tedy snímáme-li například průměrně vysokého člověka z podhledu, tedy ze sníženého stanoviště, bude se jeho postava na fotografii jevit vyšší, než ve skutečnosti je. Objektiv fotografického přístroje navíc scénu zkresluje dalším způsobem. Širokoúhlé objektivy obraz zakřivují, především na stranách fotografie může dojít k optickému roztažení zobrazovaných předmětů. Tvář, snímaná z podhledu z velmi blízké vzdálenosti, může opticky změnit proporce obličeje například tak, že se na fotografii jeví nepřirozeně či vyloženě komicky. Při posuzování fotografií tedy berme úhel snímání z výšky očí jako konvenční. „Takový základní pohled bude významově neutrální, protože je zcela obvyklý“ (Šmok, 1975, s. 96). Pomiňme přitom nyní jemné odlišnosti ve výšce jednotlivců, používajících fotoaparát.

Použití jiného úhlu může v divákovi vzbudit dojem něčeho výjimečného, nepřirozeného: „Úhel, posunutý lehce výše nebo níže, než je úroveň očí, vloží do obrazu záludný přístup, který někdy přímo, někdy ironicky komentuje předmět nebo situaci obsažené v obraze¹⁹“ (Barry, 1997, s. 135 – překlad autor práce).

K monumentům úctyhodných osobností, k vítězům sportovních klání, stojících na vyvýšených stupních nebo na tribunách řečnicím státníkům, k těm všem vzhlížíme z místa pod nimi – z podhledu. Tento dojem důležitosti a nadřazenosti sledovaného se projevuje i při použití podhledu ve fotografii. „S podhledem a nadhledem jsou spojeny některé z praxe navyklé představy, které se mohou divákovi asociativně vybavit“ (Šmok, 1975, s. 96). Jak rovněž uvádí Ann Marie Barry: „Pokud je úhel extrémní, přístup se stává důrazným. Nízké úhly (snímání zdola s fotoaparátem vzhlížejícím k objektu) dívají objektu dojem důležitosti, síly a respektu, částečně ve

¹⁸ „Například existuje v časopriestore oblast' vtáčej perspektivy a oblast' žabej perspektivy“ (Flusser 2002, s. 128).

¹⁹ „Angle shifts to slightly higher or lower than eye level, a subtle attitude creeps into the image, which sometimes comments directly, sometimes ironically, on the subject and action included in the frame“ (Barry, 1997, s. 135).

vztahu k divákovi, který je postaven do pozice malého dítěte²⁰ (Barry, 1997, s.135 – překlad autor práce).

V naší práci se chceme zabývat v druhém plánu také fotografickým zobrazováním politiků. Právě politici, shlížející na občany z předvolebních billboardů a tribun, se takový dojem dominance snaží vyvolat. Ann Marie Berry dodává: „Obrovské volební plakáty politických kandidátů umístěné za pódiem, kde on či ona mluví (jako je Welles používá ve slavné scéně v Občanu Kanovi ke zdůraznění politických výšin, ze kterých Kane spadne) vzbuzuje dojem jejich velikosti, především když zvučný hlas hřímá na veřejnost²¹“ (Barry, 1997, s.135). Efekt, způsobený využitím takového úhlu snímání lze ještě umocnit, například použitím vhodného osvětlení²².

Stejně jako ovlivňuje vnímání fotografie využití podhledu, působí nepřírozeným dojmem i využití nadhledu. Odpověď, jakým způsobem ovlivní vnímání fotografie, se nabízí. Snímaná postava vypadá menší, než při snímání z úrovně očí, bezradná a bezvýznamná. „Je-li předmětem nadhledu člověk, dostává se do jakéhosi „podřadného“ postavení – to ovšem je vázáno na celkový význam v daném obraze“ (Šmok, 1975, s. 97).

Skutečností, že využití podhledu či nadhledu výrazně ovlivňuje dojem z fotografované osoby, se poměrně často využívá. Extrémním, ovšem o to jasnějším příkladem je použití těchto technik v nacistické propagandě v době 2. světové války. Árijská rodina, nacistický voják, německý dělník, ti všichni byly vyobrazováni z podhledu a navíc obklopeni světlem a výraznou barvou kvůli umocnění dojmu z jejich nadřazenosti a čistoty. Židé se naproti tomu objevovali zobrazení výhradně

²⁰ „If the angle is extreme, the attitude becomes emphatic. Low angles (shot from beneath with the camera looking up at the subject) give the subject a sense of importance, power, and respect, particularly in relation to the viewer who is placed in the position of a small child“ (Barry, 1997, s.135).

²¹ „An enormous campaign poster of a political candidate placed behind the podium where he or she is speaking (such as Welles uses in a famous scene in Citizen Kane to emphasize the political heights from which Kane is about to fall) makes that person seem larger than life, especially as an amplified voice booms over the public address system“ (Barry, 1997, s.135).

²² Když je postava také osvětlena zezadu (světlem, které postava alespoň částečně zakrývá) nebo zespodu, efekt síly může být velmi hrozivý – technika často používaná v hororových filmech. Když je však postava zalita světlem shora, může jí výsledný halo efekt dodat morální rozměr čistoty a dobroty. Když je postava snímána z velmi nízkého úhlu proti obloze, efekt je o to výraznější a síla symboliky oblohy vštípuje postavě vizionářské kvality.“ (Barry, 1997, s.136 – překlad autor práce); When it is also back-lit (with lighting from behind with the figure at least partially obscuring the light source) or bottom-lit (with lighting from below) the effect of power can also be very menacing-a technique often used in horror films. But when a figure is lit as with light from above, the resultant halo effect can add a moral dimension of purity or goodness. When a figure is seen from a very low angle against the sky, this effect is ethereally enhanced, and the powerful symbolism of the sky imbues the figure with a visionary quality by association (Barry, 1997, s.136).

karikování, většinou černobíle, v tmavých oděvech a před tmavými pozadími, zarostlí a mračící se. Pro úhel pohledu byl přitom využíván výhradně nadhled. (visual intelligence, s.136) To platilo především o propagandistických kresbách a plakátech, podobný dojem se ovšem říšští propagandisté snažili navodit i na používaných fotografiích.

4.2.2. Pohyb po horizontální ose

V našem případě, kdy nás zajímá fotografické zobrazování osoby, rozhoduje změna úhlu snímání pohybem po horizontální ose o tom, zda uvidíme fotografovanému do tváře, zda jej fotografie zaznamená z boku, či v rámci symbolické ilustrace například odcházejícího zezadu. Specifika každého lidského těla a obličeje způsobují, že člověk, jevící se na první pohled z profilu jako výjimečně pohledný jedinec, může při pohledu tzv. an-face působit zcela průměrně. Pro informativní fotografii je však důležité především to, zda je fotografované osobě dobře vidět do tváře, co se konkrétních úhlů snímání člověka týče, divák je z běžného života zvyklý na rozličné úhly, pohyb po horizontální ose v tomto smyslu způsob vnímání zobrazované osoby v pozitivním či negativním slova smyslu zásadnějším způsobem neovlivňuje.

4.2.3. Vliv vzdálenosti

Fotograf pracuje při snímání vybraného člověka nejen s úhly, ale také vzdáleností, ze které jej fotografuje. Vzdálenost je dalším faktorem, který hraje v okamžiku fotografování důležitou roli. Určuje především kompozici fotografie, tedy zda bude vyobrazena v případě snímání člověka celá jeho postava a jeho okolí, či například detail tváře. Sama fyzická blízkost fotografa k snímané osobě je ale méně důležitá ve chvíli, kdy fotograf disponuje více objektivy nebo objektivem s proměnlivou ohniskovou vzdáleností. Pomocí nich je totiž možné snímanou scénu měnit podobným způsobem, jako kdyby fotograf měnil vzdálenost od snímané osoby. Dá se říci, že vzdálenost do značné míry násobí efekt, způsobený zvolením úhlu snímání. Při nadhledových fotografiích z velké vzdálenosti se prohlubuje dojem

bezvýznamnosti, když osoba na snímku nabývá skutečně mravenčích rozměrů (Barry, 1997, s. 136).

Záběry zblízka naproti tomu umocňují opačný dojem, individualita se stává zajímavou a důležitou. Pohled zblízka do lidské tváře zdánlivě odkrývá vnitřní pocity a myšlenky fotografovaného a na diváka působí fotografie dojmem empatického vztahu rovného s rovným (Barry, 1997, s. 137). V určitém případě může být ovšem neúměrná blízkost výjevu rušivým faktorem, neboť divák cítí narušení svého osobního prostoru. Je to především v situaci, kdy je takto zobrazována lidská tvář v kombinaci s pohledem, kdy může dojít k deformaci proporcí tváře na fotografii.

Při fotografiích tváře z blízké vzdálenosti se stávají na fotografii veledůležitým atributem oči fotografovaného. Výraz očí se může stát zcela zásadním faktorem, ovlivňujícím vyznění celé fotografie. Divá-li se fotografovaný do objektivu fotografa, je takový účinek o to silnější²³.

Relativní velikost fotografované osoby, která úzce souvisí s její vzdáleností od fotografa, má rovněž enormní vliv na vnímání fotografie. Stejně jako zvolená vzdálenost, ovlivňuje velikost naše vnímání důležitosti fotografovaného, stejně jako zvolená vzdálenost zasahuje určitým způsobem do našeho osobního prostoru. Relativně velké objekty na fotografii jsou vnímány primárně jako podstatné, naproti tomu objekty v rozlehleém prostoru, především osoby, mohou být trivializovány.

4.3. Využití času

Co se týče čtvrtého rozměru, jímž označíme čas, práce s ním je pro fotografii rozhodující veličinou. Pomocí různé délky osvitové vrstvy fotografického filmu, či počítačových mikročipů v případě digitálního fotoaparátu, zcela zásadně ovlivňuje fotograf finální podobu fotografie. Nebereme-li v úvahu skutečnost, že časová

²³ Především při záběru zblízka se stávají velmi důležitými. Snímek může získat hrozné rysy, pokud se osoba dívá vyzývavě a vzdorovitě přímo do našich očí. To je důvod, proč tváře objevující se na plakátech hledaných vypadají více nepřátelsky než samotná charakteristika možného zatykače a proč se **CLOSE-UP** modelky v reklamách tak zřídka dívají přímo do objektivu. Efekt přímého pohledu je v nejlepším případě rušivý, v nejhorším **INFLAMMATORY** (Barry, 1997, s. 137 – překlad autor práce); At a close distance especially, eyes become very important, and even a point of view shot takes on menacing features if the person is staring directly into our eyes as if to challenge or to defy us. This is why faces appearing on wanted posters naturally look more hostile than separate features might warrant, and why close-up models in advertisements so rarely look directly into the camera. The effect of a direct stare is at best uncomfortable and at worst inflammatory (Barry, 1997, s. 137).

veličina je základní složkou technického procesu vzniku fotografie, je pro nás důležité především to, že na fotografickém obraze určuje práce s časem zobrazení pohybu. Fotograf rozhoduje o tom, zda budou snímané pohybující se objekty v jednom zlomku vteřiny takřikajíc „zmrazeny“, nebo zda se tento pohyb na fotografii projeví určitou neostrostí. Využití pohybové neostrosti je ale v našem případě, kdy se zabýváme novinářskou fotografií, zobrazující konkrétní osobu politika, neobvyklé.

4.4. Využití světla

Světlo a jeho využití je samotnou podstatou veškerých fotografických technik. V našem případě se budeme soustředit především na to, jak světlo ovlivňuje zobrazení lidské tváře na fotografii. Využití rozdílů v intenzitě osvětlení snímaných ploch nebo objektů, a také stínů, jež osvětlené objekty vrhají, předurčuje výsledný dojem z fotografie především u fotografie černobílé, která je založena výhradně na různém zastoupení světla a stínu v zobrazované skutečnosti. Jak uvádí Ann Marie Barry: „Na černobílé fotografii mohou tma a stíny snadno záměrně působit manipulativně a způsobovat vytouženou emocionální odezvu²⁴“ (Barry, 1997, s. 134 – překlad autor práce)

Při fotografování lidské tváře je třeba vnímat řadu faktorů, týkajících se světelných podmínek. Především je zcela zásadní volba mezi osvětlením vnitřním a venkovním. Stejně jako různá denní doba a počasí ovlivňují světelné podmínky ve venkovním prostředí, může využití různých typů umělého osvětlení změnit výrazně výslednou podobu fotografie při fotografování v budovách.

Politické prezentace, mítinky a tiskové konference se odehrávají především v uzavřených prostorách budov. Nejen pro samotné fotografování, jak uvádí Ann Marie Barry, využití různého druhu vnitřního osvětlení může rovněž ovlivňovat myšlení a názor, lidí, kteří se v prostorách pohybují. Pro ilustraci, při nízkých hladinách osvětlení (150 luxů) a při teplém bílém světle mají lidé například tendenci hodnotit práci ostatních lépe, používat širší slovní zásobu, uvolněněji a otevřeněji spolupracovat v konfliktních situacích a být ochotnější pomáhat ostatním, než při

²⁴ „In the black-and-white photograph, darkness and shadow can easily be deliberately manipulated to produce desired emotional response“ (Barry, 1997, s. 134).

vysokých hladinách osvětlení (1500 luxů) chladného bílého světla. (Barry, 1997, s.132)

Při fotografování lidí je nutné brát v potaz světelné podmínky především proto, že vytvářejí různé stíny ve tváři fotografované osoby. Lidé mají stíny ve tvářích kvůli stavbě lidské lebky téměř vždy, někdy je ovšem jejich zobrazení fotografickým médiem rušivé a nevhodné. Používají se tak umělé světelné zdroje, které mohou stíny z tváře zcela eliminovat. Některé světelné zdroje mohou naopak stíny ve tváři vyvolat a zdůraznit linie obličeje. Ve zpravodajské fotografii se velmi často pracuje s přímými (ať již stálými nebo bleskovými) světly, které mohou takové výrazné stíny a kontury tváře na fotografii vykreslit.

Vnímání člověka vyfotografovaného na jemném denním světle ve venkovním prostředí může být tak zcela odlišné od vnímání člověka vyfotografovaného za použití silného bleskového světla v konferenční místnosti.

4.5. Využití barev

Okolní svět vnímáme díky našim smyslům barevný. Pouze při relativní absenci světla rozlišujeme pouze šedou, černou a bílou. Barvy daleko více než stupně šedi působí na naši psychiku, ať již uklidňujícím, či například rušivým dojmem. Kombinace černé a bílé odkazuje v našem vnímání spíše k abstraktnímu myšlení a intelektuálním kvalitám, než emocionálním projevům.

Barevné fotografie ožívají s detailem a kresbou, obracejí naši pozornost k okolnímu světu. Černobílé fotografie naproti tomu vyhlížejí introspektivněji, dávají podnět k myšlenkám a posudkům. Dovolují nám tak intenzivněji vnímat formu a tvar věcí.

Barvy, obsažené ve fotografii nám naproti tomu dovolují vnímat jiné kvality zobrazovaného: Možná kvůli své citové povaze, barva rovněž tíhne k obsažení příznaků, spojovaných s dojmy, jako je měkkost a hladkost, ale také pevnost²⁵ (Barry, 1997, s. 130 – překlad autor práce).

Použití barev nebo stupňů šedi je ve fotografii poměrně důležitý faktor, ovlivňující její vyznění. Jak bylo zmíněno, barvy odkazují příměji ke konkrétní realitě. V případě, že na fotografii některá z barev dominuje, může ovlivnit poměrně výrazně divákův

²⁵ „Perhaps because of its sensual nature, color also tends to take on attributes associated with touch as well, such as softness and smoothness, and even solidity“ (Barry, 1997, s. 130).

dojem. Teplé barvy obsah fotografie zdůrazňují, studené naopak“ (Barry, 1997, s. 131).

4.6. Kompozice – figurativní skladba

„Pozorujeme-li běžnou fotografii, rozlišujeme na ní jednotlivé významové prvky, které se skládají do obrázků jednotlivých věcí (předmětů a postav) čili figur. Figura zde znamená celek předmětu, se kterým je možno v rámci skladby, tedy při výstavbě fotografického snímku, samostatně manipulovat. Figury na fotografii (podobně jako například v malbě) zastupují skutečnost na základě jisté podobnosti forem (konformita), přesně řečeno na základě podobnosti vstupních signálů do smyslového orgánu“ (Šmok, 1975, s. 46).

Zvolená kompozice udává uspořádání objektů na fotografickém snímku. V našem případě, kdy se zabýváme formálními prvky výstavby fotografického snímku, hovoříme ale spíše o záměrném výběru výřezu zobrazované scény, jež bude použit pro snímek. Zvolená kompozice pak formálně ovlivňuje postavení jednotlivých figur, což může výrazně ovlivnit dojem z jejich důležitosti v rámci fotografie.

4.7. Velikost fotografie

Důležitým prvkem je i velikost samotné fotografie. V našem případě té, která je publikována v denním tisku. Tento formální prvek není v použité literatuře identifikován jako takový, jež by mohl ovlivnit obsah fotografie pozitivním či negativním způsobem. Spíše jej můžeme označit za nástroj k zdůraznění obsahu fotografie, určitý umocňující prvek, jež v přímé úměře s použitím většího rozměru více zdůrazňuje samotný obsah snímku. Platí tedy, že čím je fotografie větší, tím silněji její obsah na diváka vyznívá.

4.8. Další působící prvky

Podobu výsledné fotografie ovlivňují ještě některé další prvky. Je to například zrnitost snímku nebo záměrná modifikace zastoupení světlých a tmavých polotónů²⁶. Důležitým prvkem je i ostrost snímku, splňující požadavek dobré „čitelnosti“ novinářské fotografie.

²⁶ Podexponovaný film obsahuje při vyvolání tmavší, melancholičtější obraz, zatímco preexponovaný vytváří světlejší dojem“ (Barry, 1997, s. 135 – překlad autor práce).; (In addition, underexposing film in developing gives a darker, gloomier image, but overexposing creates a lighter sense.“ (Barry, 1997, s. 135).

5. Analýza novinových zpravodajských článků s fotografiemi dle vymezených kritérií

V naší práci jsme rozebrali prvky, které ovlivňují vnímání fotografie divákem a tím pádem i vnímání jejího obsahu. Nyní vztáhneme tyto poznatky na fotografické zobrazování politika, konkrétně osoby premiéra Stanislava Grosse. Při analýze fotografií zobrazujících Stanislava Grosse, publikovaných ve dvou celostátních denících v určitém období, budeme výskyt těchto na obsah působících formálních prvků sledovat.

Sledovaným obdobím zvolíme tři měsíční cykly. Budeme analyzovat všechna vydání deníků Mladá fronta Dnes a Právo v červenci 2004, tedy v měsíci, kdy byl Stanislav Gross zvolen premiérem, v lednu 2005, tedy v měsíci, kdy se stalo nejasné financování premiérova bytu sledovaným vnitropolitickým tématem, a v dubnu 2005, tedy v posledním měsíci Grossova premiérského mandátu. Po vypracování rozboru budeme schopni pro každý prvek sestavit statistiku jeho výskytu ve sledovaných měsících ve sledovaných denících.

U každé fotografie, na níž bude zobrazen premiér Stanislav Gross, identifikujeme datum jejího uveřejnění, číslo strany, na které fotografie vyšla, titulek souvisejícího textu a skutečnost, zda byla jeho hlavním tématem kauza nejasného financování premiérova soukromého bytu. Tyto údaje přímo nesouvisí s námi sledovanými formálními prvky stavby fotografického obrazu.

5.1. Sledované formální prvky a způsob jejich klasifikace

5.1.1. Vzdálenost fotografované osoby

První sledovaný faktor udává, zda je sledovaná osoba premiéra Grosse snímána zblízka v detailu, či například jako součást rozlehlé scény. Pro specifikaci tohoto formálního prvku použijeme trojici označení celek, polocelek a detail. Celkem rozumíme záběr, zobrazující určitou scénu v celé její šíři. Osoby jsou v tomto případě na fotografii obvykle zobrazeny celé, fotografie vypovídá především o situaci, ve které se nacházejí. V případě použití detailního záběru osoby je většinou zvoleno

zobrazení tváře, fotografie pak vypovídá především o pocitech snímaného člověka, zachycených v určitém výrazu jeho obličeje. Použití polocelku pak stojí mezi těmito dvěma případy. Co se zobrazení osob týče, typickým příkladem je záběr jejich horní poloviny těla.

5.1.2. Velikost fotografie

Sledované deníky Mladá fronta Dnes a Právo jsou tištěny na tzv. evropském formátu novin, jemuž odpovídá rozměr 297 x 470 mm (Osvaldová, Halada a kol., 2002, s. 64). Ani pro jeden z těchto deníků není obvyklé publikování celostránkových, či půlstránkových fotografií. Většinou publikované fotografie pokrývají jen zlomek tiskové strany novin. Pro údaj o velikosti publikované fotografie zvolíme pracovní rozdělení na velké, střední a malé fotografie. Za velké budeme považovat fotografie, odpovídající zhruba rozměru obvyklému pro velikost fotografie na titulní straně novin, konkrétně vymezíme toto označení pro všechny fotografie, jejichž delší strana přesahuje délkou 10 cm. Za malé budeme považovat fotografie, objevující se například jako ilustrace anket, konkrétně vymezíme pojem malé novinové fotografie velikostí delší strany, jež nepřesáhne 5 cm. Za středně velké fotografie pak označíme ostatní snímky, tedy takové, jejichž delší strana bude odpovídat rozměru mezi 5 a 10 cm.

5.1.3. Postavení figury

Postavení figury jako další faktor ve skupině „umocňující prvky“ pak definuje především kompoziční schéma fotografie. Námi sledovanou figurou bude vždy osoba Stanislava Grosse. Hodnotící kritéria pro figuru vycházejí z toho, zde je sledovaná osoba v rámci zvolené kompozice na fotografii klíčovým objektem, jež je primárně snímán, či například jen jednou z mnoha osob, rovnocenně zobrazovaných. Jako prostředek k hodnocení důležitosti sledované figury na fotografii zvolme označení „hlavní“ či „vedlejší“. Tímto odkážeme na skutečnost, zda byla sledovaná osoba zobrazena samotná či například jen jako jedna z členů skupiny v pozadí jiných osob. Pokud nelze o fotografii takto jednoznačně rozhodnout, pokud například snímaná

osoba není zobrazena sama, ale s další rovnocenně zobrazenou osobou, označíme figuru jako „neutrální“.

5.1.4. Výraz tváře / těla

Jediným skutečně obsahovým, nikoli formálním faktorem fotografie, kterým se budeme zabývat, je výraz tváře či postoj těla fotografovaného. Pokud hovoříme o výrazu tváře, soustředíme se především na možné vyjádření emocí. V jednotlivých fotografiích a výrazech tváře, určených polohou mimických svalů zobrazované osoby, budeme hledat emoce pozitivní, jako je radost, spokojenost či veselost, nebo naopak negativní, jako smutek či hněv. Podobně emocionální vyznění může mít také postoj těla, kdy například obličej zakrytý dlaněmi může navozovat dojem zoufalství, naopak ruce zdvižené nad hlavou ve vítězném gestu hovoří jednoznačně pozitivně.

5.1.5. Úhel snímání

V kapitole „Výběr úhlu snímání“ jsme hovořili o pohybu fotografa v prostoru a možnostech, jak pomoci volby úhlu snímání ovlivnit výslednou podobu fotografie. Při následující analýze konkrétních novinových fotografií toto kritérium zúžíme. Netvrdíme přitom, že to, zda je osoba fotografovaná z profilu či zepředu nijak neovlivňuje výslednou fotografii. Budeme se ale soustředit na skutečnost, zda byla osoba snímána ze standardní výšky²⁷, či zda bylo využito podhledu či nadhledu, proto, že tento faktor určuje v našem případě, kdy se soustředíme na možné ovlivnění vnímání zobrazované osoby, vyznění fotografie zdaleka nejvýrazněji.

5.1.6. Světelné podmínky

Jako dalším důležitým faktorem se budeme zabývat světelnými podmínkami při pořízení fotografie, respektive tím, jak tyto podmínky fotografií ovlivnily. Novinářská

²⁷ Používáme označení eye-level, které odkazuje k tomu, že standardně jsou fotografie pořizovány ve stoje z výšky úrovně očí člověka.

zpravodajská fotografie, narozdíl například od ateliérové umělecké fotografie, neusiluje o využití světla jako důležitého estetizujícího prvku. Zajímat nás budou tedy pouze ty případy, pokud se objeví, kdy buď nedostatečné osvětlení či naopak přebytek světla na fotografii bude působit rušivě a ovlivňovat tak zobrazovanou osobu či osoby negativním způsobem. Jako příklad negativního ovlivnění přebytkem světla uvedme ztrátu kresby ve fotografii (některá místa zcela bílá), či naopak vykreslení nepřirozených stínů. Rušivý je i lesk ve tváři, způsobený silným nasvícením (např. bleskovým světlem) krůpějí potu. Nedostatek světla se projevuje především ztrátou kresby ve fotografii (některá místa téměř či zcela černá).

6. Modelová analýza výskytu formálních prvků v novinářských fotografiích politiků

V příloze uvádíme práci se získanými daty ve smyslu analyzování četnosti výskytu jednotlivých formálních prvků v určitých obdobích ve dvou sledovaných denících. Jedná se o analýzu fotografií, které vyšly ve zpravodajském oddílu deníků Mladá fronta Dnes a Právo v červenci roku 2004, v lednu roku 2005 a dubnu 2005. Jedná se o měsíce, kdy se stal Stanislav Gross premiérem, kdy se v tisku poprvé objevila kauza nejasného financování jeho bytu a kdy ze své funkce odstoupil. Bližším souvislostem této kauzy a premiérova funkčního období se v naší práci věnovat nebudeme.

Do analýzy jsme začlenili i jeden obsahový prvek, abychom mohli demonstrovat, že její smysl je především ve zkoumání výskytu jednotlivých formálních prvků ve vztahu k prvkům obsahovým. Zvoleným obsahovým prvkem je skutečnost, zda je na fotografii zobrazen premiér s pozitivním výrazem tváře či pozitivním gestem těla, či zda je jeho výraz či gesto negativní. Pro tento prvek jsme nerozvedli přesné kritérium, které jednoznačně zařazuje konkrétní výrazy mezi pozitivní, negativní či neutrální. Za pozitivní označujeme výrazy, vypovídající o pozitivních emocionálních stavech fotografované osoby, tedy například úsměv značící radost či spokojenost. Za negativní pak naopak výrazy, vypovídající o stavech negativních, například hněvu či zoufalství. Pokud není výraz fotografovaného politika v tomto smyslu jednoznačný, žádný přívlastek mu nepřisuzujeme. Co se gest týče, přistupujeme k nim podobně. Abychom je mohli označit za pozitivní či negativní, musí být výrazná a jednoznačná, tedy například napřažená ruka se vztyčeným palcem v případě pozitivním a například hlava skloněná odevzdaně v dlaních v případě negativním.

Do analýzy by mohli být začleněny i mnohé další obsahové prvky, například prostředí, v jakém je premiér zobrazen. Tyto obsahové informace by pak mohly být porovnávány s prvky formálními, podobně jako naznačíme v následující kapitole. Pokud bychom zároveň s analýzou fotografií přistoupili i k analýze souvisejících textů, bylo by jistě zajímavé porovnat výskyt jednotlivých sledovaných prvků na fotografii, jak formálních, tak obsahových, ve vztahu ke skutečnosti, zda je základní informace o premiérovi v souvisejícím textu pozitivní (například „Gross chce snížit daně“) či negativní (například „Gross chce zvýšit daně“). V takovém případě by ovšem bylo poměrně složité určit jednoznačně pozitivní či negativní charakter

informací, většinou mají politická rozhodnutí na různé skupiny obyvatelstva různé efekty.

Se shromážděnými daty lze pracovat mnoha způsoby. Už samotná základní analýza vypovídá o tom, nakolik noviny při zobrazování politiků jednotlivých formálních prvků využívají. Kterým způsobům jejich zobrazování dávají přednost, které se naopak téměř nevyskytují. Shromážděná data jsou přehledně seřazena v Příloze 1 a Příloze 2.

Následující tabulka udává míru využití podhledu, jenž jsme identifikovali jako prvek, který může při zobrazování osob vyvolat dojem jejich nadřazenosti. Sledujme nyní jeho výskyt v kombinaci s výskytem námi zvolených obsahových prvků fotografie a případů, kdy fotografie doprovázela text týkající se zmíněné kauzy. Sledované obsahové prvky samotné fotografie se týkají obsahového prvku, hovořícího o premiérově výrazu či gestu.

Tabulka č. 1

Sledovaný formální prvek	Periodikum	Měsíc	Výskyt	Kauza "byt"	Poz. výraz	Neg. výraz
úhel - podhled	MFD	VII.04	5 (47)	0%	60%	20%
	MFD	I.05	2 (18)	0%	50%	50%
	MFD	IV.05	2 (28)	0%	50%	0%
	PRAVO	VII.04	3 (26)	0%	33%	0%
	PRAVO	I.05	1 (15)	0%	100%	0%
	PRAVO	IV.05	3 (19)	0%	0%	33%

Kritérium „Kauza byt“, jež u sledovaného prvku uvádíme, odkazuje k souvisejícímu článku a skutečnosti, zda bylo jeho hlavním tématem nejasné financování premiérova soukromého bytu. Kritéria „Poz. / Neg. výraz“ odkazují ke skutečnosti, zda byl na fotografii zobrazen Stanislav Gross s pozitivním či negativním výrazem či gestem.

Z tabulky lze například vyčíst, že sledovaný prvek byl zastoupen poměrně často v kombinaci s pozitivním výrazem či gestem premiéra Stanislava Grosse. Výskyt tohoto prvku je možné dále porovnávat i s jinými obsahovými či formálními prvky fotografie. Široký prostor nabízí porovnání jeho výskytu s titulky souvisejících článků, či v případě, že by se jednalo zároveň i o hlubší analýzu souvisejících textů, s informacemi v nich obsaženými. Podobným způsobem, kdy analyzujeme výskyt prvku v kombinaci s výskytem prvků jiných, bychom mohli zacházet i s ostatními.

7. Závěr

Cílem naší práce bylo upozornit na to, že v případě hodnocení fotografií politiků, je vždy třeba brát ohled nejen na jejich obsahovou, ale také formální stránku. Tato formální stránka je totiž rovněž nositelem významů, které mohou ovlivnit to, jak divák zobrazovanou osobu bude vnímat. V teoretické části se nám tuto skutečnost podařilo díky použité literatuře prokázat.

V další části jsme se pokusili určit ty formální prvky, jež především mohou vnímání obsahové stránky ovlivňovat a naznačit, jakým způsobem lze tyto prvky obsažené ve fotografiích hodnotit a klasifikovat.

Naše závěry jsme poté aplikovali na modelovou analýzu zobrazování politika Stanislava Grosse na fotografiích v denním tisku v různých etapách výkonu premiérského mandátu. Naším cílem bylo tato data shromáždit a dále pouze naznačit, jakým způsobem by se analýza mohla ubírat. V naší práci již nemáme prostor pro samotné rozpracování této konkrétní analýzy, neboť ve své možná šíři by mohla být předmětem samostatné práce podobného rozsahu.

V průběhu práce jsme s ohledem na její výslednou podobu, jež zcela nesouhlasí s původními tezemi změnili název práce (viz „Příhláška bakalářské práce“)

Netvrdíme, že naše práce je univerzálním nástrojem pro analýzu formální složky novinářských fotografií zobrazujících politiky, či obecně osoby, o nichž je v novinách informováno. Pouze naznačujeme možný přístup, vycházející z naší práce s literaturou a v ní zmiňovaných možných vlivů užití jednotlivých formálních prvků na obsah fotografie.

8. English summary

In our work, we try to underline, that not only contents of each photography brings the denotation to the viewer, but also a formal side plays important role in perception of information, referring to the reality. We are trying to define separate components of the formal side and to describe their influence on the content side of photography and on the way of reception of the photography by the viewer. Especially, we concentrate on the newspaper photography of politicians. This is our first target, in addition, we analyze occurrence of this components in the photographs of concrete politician, former czech prime minister Stanislav Gross in the course of his nine month stay in the office.

In the first part, we assemble different theoretical approaches to the problematics of construction of a photographic image and a status of the formal side of photography in various theories and works of various authors. We work with theory of semiotics, theory of transmission of czech photography theoretician Ján Šmok and other authors.

Because there is no compact theory, which structure an approach to the analyzing of the formal side of photography, defining an own method, how to analyze concrete newspaper photographs of politician Stanislav Gross. This method is one of many possible, it should primarily indicate, how can this type of analysis look like. We choose a most influential formal components and define how to evaluate them in a case of use in newspaper photography of politician. Than we seek their occurrence in photographs of Stanislav Gross in two titles of a daily press.

We seek their occurrence during the month, when Stanislav Gross had became a prime minister, than during the month, when a case of unaccounted-for financing of his private flat had occurred in a newspaper and finally during the month, when he untimely had leaved his office. We do not utter definite deductions about conjunction of this case and imaging of his person in newspaper, but we try to mark, that there can be a conjunction between the situation, in what the politician find himself and utilizing of concrete components, which for example, produce an effect of glorification, in a case of imaging of a person.

9. Seznam použité literatury

- Doubravová, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. 1. vyd. Praha: Portál, 2002, 160 s.
- Barry, Ann Marie Seward. *Visual intelligence : perception, image and manipulation in visual communication*. 1st ed. New York : State University of New York Press, 1997. 425 s.
- Hartley, John. *Understanding news*. 1st ed. New York : Methuen & Co, 1982, 203. s.
- Fiske, John. *Introduction to communication studies*. 2nd ed. London ; New York : Routledge, 1990. 203 s.
- Flusser, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Přeložil Jiří Fiala. Praha: Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění, 2001. 162 s.
- Flusser, Vilém. *Komunikológia*. Přeložila Alena Münzová. Bratislava: Media Institute, 2002. 253 s.
- Freund, Gisèle. *Photographie und Gesellschaft*. Munchen : Rogner & Bernhard GmbH & Co. Verlags KG, 1974. 253 s.
- Osvaldová, Barbora. *Zpravodajství v médiích*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2001, 155 s.
- Reifová, Irena: *Slovník mediální komunikace*. 1. vyd. Praha: Portál, 2004, 327 s.
- Sontagová, Susan. *O fotografii*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2002, 181. s.
- Steinforn, Leonard. *Mohlo by to být mnohem horší*. In *Média a politici*. 1. vyd. Praha : Mediareport, 2002, 62 s.
- Široký, Petr: *Mediální obraz opozičního a vládního politika (specifika konstruování obrazu Miloše Zemana ve vybraných tištěných médiích): diplomová práce*. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd: Praha 2005
- Šmok, Ján: *Stavba a skladba fotografického snímku*. 1. vyd. Praha: Skripta lidové konzervatoře středočeského kraje, 1975, 203 s.
- Šmok, Ján: *Problematika fotografie I*. 1. vyd. Praha: SPN, 1966, 74 s.
- Šmok, Ján: *Úvod do teorie sdělování II*. 1. vyd. Praha: SPN, 1967, 54 s.

Použité prameny:

- Mladá fronta DNES. Praha: MAFRA. Ročníky 2004, 2005
- Právo. Praha: Borgis. Ročníky 2004, 2005

Internetové zdroje:

Šoltys, Otakar. Komplexní komunikát a ikonizace mediální krajiny [online]. In: Súčasná jazyková komunikácia v interdisciplinárnych súvislostiach. Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Fakulta humanitných vied: Banská Bystrica. 2003, [cit. 2005-01-04]. Dostupný z WWW:
<<http://www.fhv.umb.sk/Publikacie/2004/Contemporary%20Language%20Communication%20with%20Intedisciplinary%20Connections/S%FAcasna%20%20jazykova%20komunikacia%20v%20interdisciplinarnych%20suislostiach.htm>>.

Příloha č. 1: Výskyt sledovaných formálních prvků ve fotografiích ve určených měsících v denících Mladá fronta Dnes a Právo

Tabulka č. 2

MFD ČERVENEC 04											
Dat.	Str.	Název článku	Kau.	Vel.	Vzd.	Fig.	Uhel	Svě.	3/čb	/yr.	Jiné
1.7.	2	Ministři končí a přemýšlejí kdo zůstane		2	2	2			b		
	3	Gross má plán, ale odmítá říci, kde má pro něj hlasy		1	3	3			čb		
2.7.	2	Prezident Klaus se sešel s šéfy ČSSD, lidovců a ODS		3	2	2			b	poz	
	2	Gross: Dáme opozici větší šanci		1	3	3			b		
3.7.	1	Klaus: Ať vládu složí Gross		3	2	2			b		
	3	Co dává Grossovi Klausova výzva?		2	2	2			čb	neg	
	3	Grossova cesta vzhůru (tabulka)		1	2	2			čb	poz	
4.7.	1	Gross bude o vládě jednat i s komunisty		1	3	3			čb		
	2	Gross: Věřím, že najdu podporu v opozici		2	2	2			b		
9.7.	3	Komunisté si na moc zatím nesáhnou		3	2	2			b		
10.7.	2	Podpisy pro vládu? Grosse čeká problém		2	2	3			b		
	2	Gross: Počítám s tím, že jako poslanec končím		2	3	3			b	neg	
13.7.	2	Poslanci ČSSD: Co to podepisujeme?		3	2	2			b		
14.7.	2	Gross: Navážeme na Špidlovy reformy		3	2	2			b	neg	
16.7.	1	Na politickém školení vojska Standa zazářil		1	3	3			čb		
	6	Grossova cesta z paneláku až na vrchol		3	3	3	pod		čb	poz	
	6	1992 Předseda mladých sociálních demokratů (popisek)		1	3	3			čb		
	6	1995 V poslanecké sněmovně (popisek)		1	2	3	nad		čb		
	6	1996 Miloš Zeman gratuluje novomanželovi (popisek)		1	2	2			čb	poz	
	6	1997 Ve sněmovně s kolegou Zemanem (popisek)		1	2	2			čb		
	7	1999 Místopředseda sněmovny s jogurtem		1	2	3	nad		čb		
	7	2001 S novým předsedou ČSSD		1	3	2			čb	poz	
	7	2002 V akci při povodních		1	2	2			čb		
	7	Kam až sahá Grossova moc		3	2	3	pod.		čb		
19.7.	1	Gross ovládl stranu a už plánuje vládu		1	3	3			b	poz	
	2	Získáme lepší křesla, slíbil Gross ČSSD		3	2	2	pod.		b	poz	
	3	Proč Grossovi pomohlo, že hraje fotbal		2	2	2	pod.		b	neg	
	3	Proč Grossovi pomohlo, že hraje fotbal		2	2	2	nad.		b.		
20.7.	2	Výběr nových lidí do vlády už začal		2	3	3			b		
21.7.	1	Nová vláda nechce zvýšit nájem a daně		1	3	3			b	poz	
	2	Gross našel svůj vzor. Britského premiéra Blaira		2	3	3			b		
22.7.	1	Jak se rodí nová vláda? (avízo)		1	3	3			b		
23.7.	2	Gross: Vladimír se rozhodl		2	2	2			b	neg	
26.7.	1	Ve třiceti ministrem (avízo)		1	3	2			b	poz	
	3	"Husákovy děti" ovládly nejvyšší českou politiku		1	3	3			b	poz	
27.7.	1	Vyměním řadu ministrů, říká Gross (avízo)		1	3	3			b		
	1	Gross: nejmladší premiér		3	2	2			b	poz	
	2	Premiér chce vyměnit řadu ministrů		3	3	3			b	poz	
	3	Deset tváří premiéra Stanislava Grosse		3	3	3			b	poz	
	3	Premiér ztrácí oblibu		1	3	3	pod.		b	poz	
28.7.	2	Součástí vyjednávací taktiky: cigaretový dým		2	2	2			b		
29.7.	2	Gross nabízí křesla: Kdo si co vezme?		3	2	2			b	poz	
30.7.	2	21 hodin hádek. A pak se spolu dohodli		3	2	2			b	poz	
	3	Grossovi zbývá obsadit už jen pár křesel		1	3	3			b	poz	

	3	Zvýšili jsme svůj vliv na ekonomiku, říká Gross		1	3	3				b	poz	
31.7.	1	Gross: Chci mít tah na branku (avízo)		3	2	2				b	poz	
	7	Gross: Chci mít tah na branku (rozhovor)		3	2	3				b		
		MFD LEDEN 05										
Dat.	Str.	Název článku	Kau.	Vel.	/zd.	Fig.	Uhel	Svě.	B/čb	Vyr.	Jiné	
4.1.	6	Klaus s Grosseem rozdělovali křesla		2	2	2			čb			
5.1.	7	Budeme v ordinaci platit?		2	2	1			čb			
8.1.	7	Gross: Mám za sebou nejtěžší půlrok		3	2	3	pod.		b	poz		
12.1.	4	Lázně nemají být zdarma		2	2	3			čb			
15.1.	2	ČSSD chce snížit daně lidem s nízkými příjmy		2	2	3	pod.		b	neg		
17.1.	2	Gross říká: Na byt mi přispěl strýc	1	2	3	3			b	neg		
18.1.	2	Kde vzal Grossův strýc 1,2 milionu?	1	2	2	3			b	poz		
19.1.	2	Peníze u Grossů? Nekonečný proud dohadů	1	2	2	3			b	neg		
20.1.	3	Gross má byt od strýce. Co ostatní?	1	2	1	2			b	poz		
21.1.	2	Bush podruhé. Co od něj čekáte? (anketa)		1	3	3			b			
24.1.	3	ČSSD stále tíží trauma Zemanovy prohry		2	3	3			b			
27.1.	1	Peníze na Grossův byt: milion z ciziny	1	1	3	3			b			
	3	Řekl jsem Standovi: Nevyhazuj peníze	1	2	2	3			b	poz		
28.1.	1	Milion na byt: Grossův Lajos Bács? (avízo)	1	1	3	3			b	neg		
	2	Strýc Vík, nová záhada české politiky	1	2	2	3			b			
	7	Premiér a tajný sponzor jeho bytu	1	1	2	2			čb			
29.1.	2	Na byt si Gross půjčil. Za co byl bazén?	1	3	1	2	nad.		b	neg		
31.1.	2	Gross: Původ půjčky na svůj byt znám, ale neodtajním jej	1	2	2	3			b			
		MFD DUBEN 05										
Dat.	Str.	Název článku	Kau.	Vel.	Vzd.	Fig.	Uhel	Svě.	B/čb	Vyr.	Jiné	
1.4.	1	Gross - premiér v rukou KSČM		3	3	3			b	neg		
2.4.	1	Gross si drží moc díky komunistům		2	2	3	nad.		b	neg		
	2	Grossovi se drolí vláda pod rukama		3	1	1			b	poz		
	2	Gross: S komunisty jsme si nezašli		2	2	2	nad.		b	neg		
	7	Politická krize přinese rok v zákopech		3	2	2			čb			
4.4.	4	Domáci i světové osobnosti vzpomínají na Svatého otce		1	3	3			čb			
5.4.	1	Klaus čeká, až Grosse opustí další ministři		1	3	3			b	neg		
	2	Jak si premiér zahrál fotbal a nechtěl mluvit o politice		3	2	2			b			
6.4.	2	O co kdo hraje v současné vládní krizi a jak postupuje		1	3	3			b			
8.4.	1	Gross nabídl: Odstoupím		3	3	3			b	neg		
	2	Jak se Gross chystal nabídnout demisi		3	1	1			b	poz		
	3	Osmdesát dní, které otřásl Grosseem		3	3	3			b	neg		
	3	"Havlovy děti" mizí z velké politiky		2	2	2			b			
	10	Vláda bez Grosse ještě může narazit		3	2	2			b			
11.4.	3	Seznamte se. Toto má být nový premiér		3	2	2			čb			
12.4.	2	Lidovci chtějí koaliční dohodu, nebo nic		3	3	2	pod.		b			
14.4.	1	Gross jednal o vládě		3	2	3			b			
	3	Proč se Gross s Kalouskem nemají rádi		3	3	2			b	poz		
15.4.	1	ČSSD potopila novou vládu		3	2	3	pod.		b	poz		
	2	ČSSD potopila novou vládu bez Grosse		3	2	2			b	poz		
16.4.	2	Gross ztrácí spojence v ČSSD		3	3	2			b			
18.4.	2	Gross je v úzkých, jeho řešení krachují		3	2	3			b	poz		
19.4.	2	Gross: Nepreferuji menšinovou vládu		3	2	3			b			
20.4.	1	Paroubek má vystřídat v čele vlády Grosse		2	3	2			b	neg		
	3	Stačilo devět měsíců a je na výsluní		3	2	1			b			

	3	Strýčkem to začalo, demisi to končí	1	2	2	2	nad.		b		
25.4.	1	Gross končí, dnes podá demisi (avízo)		1	3	3			b		
26.4.	2	Vláda , která potfeli změnila svého šéfa		2	1	1			b	poz	
		PRAVO ČERVENEC 04									
Dat.	Str.	Název článku	Kau.	Vel.	Vzd.	Fig.	Uhel	Svě.	B/čb	Výr.	Jiné
1.7.	3	Klaus dnes přijme demisi...		2	2	3			čb		
2.7.	2	Klaus premiérem nikoho nejmenoval		2	2	2			b		
7.7.	3	Gross nabídne ODS a KSČM funkce		2	2	2			čb		
8.7.	3	Koalice získá znovu většinu ve sněmovně		3	2	2	nad.		čb		
9.7.	1	Gross s podporou komunistů nepočítá		3	2	2			b	poz	
12.7.	1	Nechystám žádnou prebendu, abych Zemana umlčel		1	2	3			b	poz	
	2	Škromach nevyloučil ani koalici s komunisty		2	2	2	pod.		b		
14.7.	1	Gross chce jít pro důvěru v půli srpna		3	2	2			b		
19.7.	1	Grossova koalice prošla v ČSSD		3	2	3			b	neg	
	3	Grossova koalice prošla v ČSSD		3	2	2			čb		
21.7.	3	Grossova koalice se dohodla, kde bude hlasovat jednotně		3	2	2		ned	čb	neg	
23.7.	3	Sociální demokracie má posílit o ministra		3	1	2		ned	čb		neostrost
24.7.	1	Gross má podpisy, do týdne program		3	3	2	pod.		b		
	1	Exkluzivní rozhovor se St. Grosse (avízo)		1	3	3	pod.		b	poz	
	8	Blairova třetí cesta se nedá slepě kopírovat, říká Stanislav Gross		3	3	3		pře	čb	neg	
27.7.	1	Gross nejmladším premiérem		3	2	2			b	poz	
	2	Vládní krize vzala soc. Dem. Další voliče		1	3	3		pře	b	neg	
	3	Gross nejmladším premiérem		3	2	3			čb	poz	
28.7.	1	Cíl: rodiny, práce a boj s korupcí		3	2	3			b	poz	
	2	V televizi premiér změkl		2	2	2			čb	poz	
29.7.	2	Gross chce Teličku, Svoboda z vlády		1	3	3		pře	b	neg	
30.7.	1	Požadavek lidovců na výměnu resortů nebyl přijatelný (rozhovor)		1	3	3		pře	b	neg	
	2	????? (navazuje na 1? Nezapsáno)		1	3	3		pře	b	neg	
	3	Koalice si konečně rozdělila...		2	3	2			čb	poz	
31.7.	3	Mlynář uhájil křeslo proti šéfovi Prímy		2	2	2			čb	neg	
	3	Mládek dostal nabídku (k fotografií jen popisek)		2	2	2			čb	poz	
		PRAVO LEDEN 05									
Dat.	Str.	Název článku	Kau.	Vel.	Vzd.	Fig.	Uhel	Svě.	B/čb	Výr.	Jiné
3.1.	5	Gross a Topolánek se nepohádali		2	2	3			čb		
4.1.	3	Klaus nabádal Grosse k vládní šetrnosti		2	2	2			čb		
6.1.	2	Gross a Škromach zkříží poprvé meče o víkend		1	3	3			b	poz	
7.1.	2	Beztrestnost politiků za střet zájmů brzy neskončí		3	2	2			b	poz	
10.1.	2	Foldyna donucen odstoupil z ústecké...		3	3	2			b	poz	
13.1.	3	Prezident nevěří policejní analýze odposlechnů		1	3	3	pod.		čb	poz	
14.1.	2	V soboru exkluzivně Kramer zpovídá Grosse (avízo)		1	3	3			b	poz	
15.1.	1	Kramer vs. Gross (avízo)		1	3	3			b	poz	
21.1.	3	Rakousko neotevře Čechům svůj pracovní trh		2	2	2			čb		
22.1.	1	STEM: preference ODS v rekordu		3	3	3	nad.		b	neg	
24.1.	3	Bodoval tandem premiéra a ministra financí		2	2	2			čb		
26.1.	3	Škromach se pustil do Grosse a Sobotky		1	2	3			b		
28.1.	3	Sobotka chce prosadit slevu na dani z příjmu		1	3	3			čb	poz	
31.1.	1	Nepodpoříme školné ani vyšší spoluúčast		1	3	3			b	poz	
	2	Soc. dem. Si schválila akční plán do roku 2006		3	3	3			b	poz	
		PRAVO DUBEN 05									

Dat.	Str.	Název článku	Kau.	Vel.	Vzd.	Fig.	Uhel	Svě.	B/čb	Výr.	Jiné
1.4.	1	Komunisté potvrdili: vládu podrží		3	2	2			b		
2.4.	1	Vláda přežila, KLAUS TRUCUJE		3	3	3	nad.		b		
	2	Gross: neupustíme od programových zásad		3	1	2	nad.		čb		
4.4.	3	Vláda požádá sněmovnu o důvěru		3	3	3	pod.		čb	neg	
8.4.	1	Gross poprvé nabídl demisi		3	3	3			b	neg	
	3	Gross poprvé veřejně nabídl demisi		3	2	2			čb		
11.4.	3	První jednání šéfů tří stran skončilo patem		3	3	3			čb	neg	
	3	Gross dal lidovcům a unii týden na rozmyšlenou		2	3	2	pod.		čb		
13.4.	5	Gross podepsal se Španěly prodej Telecomu		3	3	2			čb		
14.4.	1	Špičky tří stran dávaly naději na dohodu		3	2	2			b	neg	
15.4.	1	ČSSD zmařila dohodu o vládě		3	2	2	pod.		b		
	2	Skončil tandem Gross - Sobotka		3	1	2			čb	neg	
	3	Gross: diktátu se nepodřídím. Na tahu je Klaus		2	3	3			čb	neg	
18.4.	1	Gross chce urychlit odvolání ministrů		2	3	3			b	neg	
19.4.	3	Pražští sociální demokraté se bouří proti Grossovi		3	3	2			čb	poz	
23.4.	4	Grosse zřejmě bude platit ČSSD		2	3	3			čb		
25.4.	2	Zeptali jsme se Stanislava Grosse, premiéra ČR		1	3	3			b	neg	
	3	Tři poslanci ČSSD napínají Paroubka		3	3	2			čb		
26.4.	3	Mezi Hradem a Strakovkou jezdili mikrobusem		3	2	2			čb	neg	

TABULKA Č. 2 Do závorky u titulu souvisejícího článku specifikujeme typ textu pouze v případě, že se nejedná o novinový text v pravém slova smyslu (např. článek), ale pouze o jednovětné avízo na článek na jiné straně či anketu s krátkými odpověďmi několika dotázaných osob. Zkratka „Dat.“ znamená „Datum“ a odkazuje ke skutečnosti, kdy byla fotografie publikována. Zkratka „Str.“ znamená „Strana“ a odkazuje ke skutečnosti, na jaké stránce v novinách byla fotografie publikována. Zkratka „Kau.“ znamená „Kauza“ a odkazuje ke skutečnosti, zda se související novinový text zabýval jako hlavním tématem kauzou nejasného financování premiérovu bytu. Zkratka „Vel.“ znamená „Velikost“ a odkazuje ke skutečnosti, zda lze dle našeho rozdělení fotografii označit jako malou (1), střední (2) nebo velkou (3). Zkratka „Vzd.“ znamená „Vzdálenost“ a odkazuje ke skutečnosti, zda je scéna snímána jako celek (1), polocelek (2) či detail (3). Zkratka „Fig.“ znamená „Figura“ a odkazuje k postavení sledované figury, tedy osoby premiéra v rámci kompozice fotografie. Dle našeho rozdělení ji lze označit jako nedužitou (1), neutrální (2) nebo nejdůležitější (3). Zkratky „nad“ a „pod“ ve sloupci „Uhel“ odkazují ke skutečnosti, zda bylo využito nadhledu či podhledu. Zkratky „ned.“ a „pře“ znamenají „nedostatek“ a „přebytek“ a odkazují ke skutečnosti, zda se na fotografii projevuje nedostatek či přebytek světla při snímání. Zkratky „b“ a „čb“ ve sloupci „B/čb“ odkazují ke skutečnosti, zda je fotografie barevná či černobílá. Zkratky „poz.“ a „neg.“ znamenají „pozitivní“ a „negativní“ ve sloupci „Výr.“ (výraz) odkazují ke skutečnosti, zda má na fotografii zobrazený politik pozitivní či negativní výraz. Ve sloupci „Jiné“ jsou pak uvedeny případné další výjimečné neobvyklé formální prvky, například neostrost.

Tabulka č. 2

DENIK	MESIC	SLEDOVANÝ PRVEK	VYSKYT	Kritérium 1	Kritérium 2	Kritérium 3	Podíl 1	Podíl 2	Podíl 3
MFD	VII.04	publikované fotografie	47	0			0%		
		výraz tváře / těla		19	5		40%	11%	
		velikost		21	11	15	45%	23%	32%
		vzdálenost		0	26	21	0%	55%	45%
		figura		0	23	24	0%	49%	51%
		úhel		5	3		11%	19%	
		světlo	0				0%		
		barva / čb		33	14		70%	30%	
		jiné výjimečné znaky	0				0%		
MFD	I.05	publikované fotografie	18	11			61%		
		výraz tváře / těla	9	4	5		22%	28%	
		velikost		4	12	2	22%	67%	11%
		vzdálenost		2	11	5	11%	61%	28%
		figura		1	4	13	6%	22%	72%
		úhel	3	2	1		11%	6%	

		světlo	0				0%		
		barva / čb		14	4		78%	22%	
		jiné výjimečné znaky	0				0%		
MFD	IV.05	publikované fotografie	28	1			4%		
		výraz tváře / těla		7	7		25%	25%	
		velikost		4	6	18	14%	21%	64%
		vzdálenost		3	14	11	11%	50%	39%
		figura		4	12	12	14%	43%	43%
		úhel		2	3		7%	11%	
		světlo	0				0%		
		barva / čb		25	3		89%	11%	
		jiné výjimečné znaky	0				0%		
DENIK	MESIC	SLEDOVANY PRVEK	VYSKYT	1	2	3	Podíl 1	Podíl 2	Podíl 3
PRAVO	VII.04	publikované fotografie	26	0			0%		
		výraz tváře / těla	17	9	8		35%	31%	
		velikost		6	8	12	23%	31%	46%
		vzdálenost		1	17	8	4%	65%	31%
		figura		0	15	11	0%	58%	42%
		úhel	4	3	1		12%	4%	
		světlo	7	2	5		8%	19%	
		barva / čb		14	12		54%	46%	
		jiné výjimečné znaky	1	1			4%		
PRAVO	I.05	publikované fotografie	15	0			0%		
		výraz tváře / těla	10	9	1		60%	7%	
		velikost		7	4	4	47%	27%	27%
		vzdálenost		0	6	9	0%	40%	60%
		figura		0	5	10	0%	33%	67%
		úhel	2	1	1		7%	7%	
		světlo	0				0%		
		barva / čb		9	6		60%	40%	
		jiné výjimečné znaky	0				0%		
PRAVO	IV.05	publikované fotografie	19	0			0%		
		výraz tváře / těla		1	9		5%	47%	
		velikost		1	4	14	5%	21%	74%
		vzdálenost		2	5	12	11%	26%	63%
		figura		0	11	8	0%	58%	42%
		úhel		3	2		16%	11%	
		světlo	0				0%		
		barva / čb		7	12		37%	63%	
		jiné výjimečné znaky	1	1			5%		

TABULKA Č. 2 (Tři proměnlivá kritéria znamenají v případě „výrazu tváře / těla“ pozitivní (kritérium 1) a negativní (kritérium 2). V případě „velikosti“ fotografie znamenají malá (kritérium 1), střední (kritérium 2) nebo velká (kritérium 3). V případě „vzdálenosti“ snímané osoby znamenají celek (kritérium 1), polocelek (kritérium 2) nebo detail (kritérium 3). V případě „figury“ znamenají nedůležitá (kritérium 1), neutrální (kritérium 2) nebo nejdůležitější (kritérium 3). V případě „úhlu“ znamenají pohled (kritérium 1) nebo nadhled (kritérium 2). V případě „světla“ znamenají nedostatek (kritérium 1) nebo přebytek (kritérium 2). V případě „barvy / čb“ znamenají barevnou fotografii (kritérium 1) nebo černobílou (kritérium 2). U „jiných výjimečných znaků“ je zaznamenána neostrost (kritérium 1). Sloupce s označením Podíl obsahují informaci o poměrné části jednotlivých kritérií ve vztahu k počtu sledovaných fotografií, vyjádřený v procentech.