

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Markéta Kubicová

**Deník Prostor
jako fenomén české fotožurnalistiky**

Diplomová práce

Praha 2017

Autor práce: **Markéta Kubicová**

Vedoucí práce: **PhDr. Alena Lábová, Ph.D.**

Rok obhajoby: 2017

Bibliografický záznam

KUBICOVÁ, Markéta. *Deník Prostor jako fenomén české fotožurnalistiky*. Praha, 2017. 145 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce PhDr. Alena Lábová, Ph.D.

Abstrakt

Diplomová práce *Deník Prostor jako fenomén české fotožurnalistiky* se soustředí na analýzu žurnalistických fotografií ve dvou denících nově založených po roce 1989 – deníku Prostor a deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf. Výzkumná část práce se tudíž zaměřuje na kvantitativní obsahovou analýzu vizuální složky listů i kvalitativní analýzu vybraných snímků, práce zahrnuje rovněž rozhovory se sedmi někdejšími členy fotografického oddělení deníku Prostor – Radovanem Bočkem, Karlem Cudlínem, Jaromírem Čejkou, Janem Jindrou, Zdeňkem Lhotákem, Romanem Sejkotem a Tomášem Štanzelem. Cílem práce je definovat, v čem se deník Prostor odlišoval od jiných soudobých listů s denní periodicitou, v čem byl „obrazově výjimečný“, a proč se tedy stal fenoménem české fotožurnalistiky.

Abstract

The thesis *Prostor daily as a phenomenon of Czech photojournalism* focuses on the analysis of the journalistic photographs in two dailies established after 1989 – Prostor daily and Metropolitan/Metropolitní telegraf daily. The analytical part of the thesis consists of the quantitative content analysis and the qualitative analysis of the pictures; the thesis also contains interviews with seven former members of the photographic department of Prostor daily – Radovan Boček, Karel Cudlín, Jaromír Čejka, Jan Jindra, Zdeněk Lhoták, Roman Sejkot and Tomáš Štanzel. The aim of the thesis is to define the differences between Prostor daily and the other dailies at that time, why it was ‘visually extraordinary’ and why it became a phenomenon of Czech photojournalism.

Klíčová slova

Deník Prostor – deník Metropolitan – deník Metropolitní telegraf – fotožurnalistika – obrazová analýza.

Keywords

Prostor daily – Metropolitan daily – Metropolitní telegraf daily – photojournalism – picture analysis.

Rozsah práce: 187 800 znaků (bez obou abstraktů, obsahu, použitých zdrojů a příloh)

Prohlášení

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

V Praze dne 10. 5. 2017

Markéta Kubicová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí práce PhDr. Aleně Lábové, Ph.D. za prvotní vnuknutí tématu a rady i materiály poskytnuté při jeho zpracovávání, někdejšími členům fotografického oddělení deníku Prostor – jmenovitě Radovanu Bočkovi, Karlu Cudlínovi, Jaromíru Čejkovi, Janu Jindrovi, Zdeňku Lhotákovi, Romanu Sejkotovi a Tomáši Štanzelovi – za rozhovory a Petru Štěpánovi za trpělivost a (nejen) technickou podporu.

SCHVÁLENO

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce									
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:									
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Kubicová Markéta	Razítko podatelny:								
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2014/2015	<table border="1"> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;">Univerzita Karlova v Praze Fakulta sociálních věd</td> </tr> <tr> <td>Došlo dne:</td> <td style="text-align: center;">- 3 -06- 2015 -1-</td> </tr> <tr> <td>Čj: 3554</td> <td>Priloh: <input type="checkbox"/> Škartační číslo: <input type="checkbox"/></td> </tr> <tr> <td>Přiloženo:</td> <td></td> </tr> </table>	Univerzita Karlova v Praze Fakulta sociálních věd		Došlo dne:	- 3 -06- 2015 -1-	Čj: 3554	Priloh: <input type="checkbox"/> Škartační číslo: <input type="checkbox"/>	Přiloženo:	
Univerzita Karlova v Praze Fakulta sociálních věd									
Došlo dne:		- 3 -06- 2015 -1-							
Čj: 3554		Priloh: <input type="checkbox"/> Škartační číslo: <input type="checkbox"/>							
Přiloženo:									
E-mail diplomantky/diplomanta: 56410307@fsv.cuni.cz									
Studijní obor/forma studia: Žurnalistika/prezenční									
Předpokládaný název práce v češtině: Deník Prostor jako fenomén české fotožurnalistiky									
Předpokládaný název práce v angličtině: Prostor daily as a phenomenon of Czech photojournalism									
Předpokládaný termín dokončení (diplomovou práci je možné odevzdat <u>nejdříve</u> po dvou semestrech od schválení tezí): LS 2015/2016									
Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování: Deník Prostor, který vycházel od 1. dubna 1992 do 12. prosince 1992, se stal fenoménem české fotožurnalistiky. V českém kontextu se s žurnalistickou fotografií v denním tisku nikde dlouhodobě nepracovalo takovým způsobem jako právě v Prostoru. Fotograf a vysokoškolský pedagog Pavel Štecha, který byl obrazovým redaktorem listu, a zároveň tak vůbec prvním obrazovým redaktorem deníku u nás, zde plně rozvinul své představy o maximálním využití potenciálu fotografie v tisku. Postavení členů fotooddělení, které bylo unikátní tím, že sestávalo z nejvýraznějších představitelů české a slovenské dokumentární fotografie dané doby, bylo srovnatelné s postavením písíčních redaktorů, a tudíž i fotografie byly v deníku Prostor rovnocenné psanému slovu. Světový formát listu, tedy formát o velikosti 42 x 59 centimetrů, navíc umožňoval použití rozměrných fotografií. Důležitou součástí Štechovy koncepce bylo také vybudování fotoarchivu a využívání snímků z něj coby ilustračních fotografií, přičemž se prezentovala i volná tvorba autorů. Zásadní bylo rovněž publikování celých sérií obrazových sdělení ve formě fotoreportáží. Co se týče dosavadního zpracování tématu, deníku Prostor se věnuje diplomová práce z roku 1997 s názvem <i>Deník Prostor a jeho role v české fotožurnalistice devadesátých let</i> , jejíž autorkou je Maria Kracíková. Práce však staví zejména na profilech fotografů Prostoru a rozhovorech s nimi, z nichž jsou však použity pouze výňatky, rozhovory samotné, tedy v původní, nezkrácené podobě, chybí. Stejně tak práce postrádá analýzu deníku nebo způsobu prezentace obrazového materiálu v něm.									
Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy: V návaznosti na výše zmíněnou kvalifikační práci bych ve své diplomové práci ráda předložila strukturované hloubkové rozhovory s někdejšími členy fotooddělení deníku Prostor (<i>dosud žijící – Radovan Boček, Karel Cudlín, Jaromír Čejka, Vlado Gloss, Michal Hladík, Jan Jindra, Zdeněk Lhoták, Tomki Němec, Martin Poš, Petr Rošický, Roman Sejkot, Martin Svoboda, Tomáš Štanzel</i>), kvantitativní analýzu obrazové složky listu, zaměřenou na poměr textu a obrazu, velikost fotografií, jejich téma, žánr a další, i kvalitativní analýzu vybraných fotografií, a zhodnotila tak úroveň práce deníku Prostor s obrazovým materiálem, jakož i vizuální kvality snímků. Obdobně bych ráda analyzovala deník Metropolitan, který stejně jako Prostor patřil k listům nově založeným v 90. letech. Cílem práce je na základě provedené analýzy a komparace obou titulů definovat, v čem se deník Prostor odlišoval od jiných soudobých listů s denní periodicitou, v čem byl „obrazově výjimečný“.									

Předpokládaná struktura práce

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

1) Úvod

- uvedení do problematiky, zdůvodnění výběru tématu

2) Teoretická východiska

- dobový a mediální kontext – transformace médií po roce 1989, česká mediální krajina 90. let
- vizuální kultura
- vizuální gatekeeping
- obrazový redaktor jako vizuální gatekeeper
- role fotografie v tisku
- žurnalistická fotografie a její žánry
- dokumentární fotografie a její druhy

3) Metodologická část

- vymezení zkoumaného vzorku
- charakteristika deníku Prostor
- charakteristika deníku Metropolitan
- strukturovaný hloubkový rozhovor
- kvantitativní analýza
- kvalitativní analýza

4) Analytická část

- strukturované hloubkové rozhovory s někdejšími členy fotooddělení deníku Prostor
 - dosud žijící – Radovan Boček, Karel Cudlín, Jaromír Čejka, Vlado Gloss, Michal Hladík, Jan Jindra, Zdeněk Lhoták, Tomáš Němec, Martin Poš, Petr Rošický, Roman Sejkot, Martin Svoboda, Tomáš Štanzel
- kvantitativní analýza zkoumaného vzorku
 - deník Prostor
 - deník Metropolitan
 - komparace
- kvalitativní obsahová obrazová analýza zkoumaného vzorku
 - deník Prostor
 - deník Metropolitan
 - komparace
- vyhodnocení analýzy

5) Závěr

- sumarizace zjištěných poznatků

Vymezení podkladového materiálu

(např. titul periodika a analyzované období):

Prostor – 1. 4. 1992–12. 12. 1992; Metropolitan – stejné časové období

- vzorek bude konstruován metodou náhodného výběru

Metody (techniky) zpracování materiálu:

Strukturovaný hloubkový rozhovor, kvantitativní analýza, kvalitativní obsahová obrazová analýza, komparace.

Základní literatura

(nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2–5 řádků):

BEDNAŘÍK, Petr, JIRÁK, Jan, KÖPPOVÁ, Barbara. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Praha: Grada, 2011. 439 s. ISBN 978-80-247-3028-8.

Kniha přináší základní chronologicky řazený vhled do vývoje českých médií na pozadí obecně charakterizovaného historického kontextu ve světě a v českých zemích. Připomíná rovněž významné osobnosti, které jsou s médii spjaty.

BIRGUS, Vladimír, MLČOCH, Jan. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7.

Publikace poprvé v tak velkém rozsahu představuje hlavní tendence, osobnosti a díla české fotografické tvorby celého uplynulého století. Doplnuje ji obsáhlá chronologie nejvýznamnějších událostí v historii české fotografie.

BIRGUS, Vladimír, VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. *Česká fotografie 90. let: Czech photography of the 1990s*. Praha: KANT, 1998. 205 s. ISBN 80-86217-00-0.

Monografie, vydaná u příležitosti stejnojmenné výstavy v Chicago Cultural Center, uvádí čtenáře do české fotografické scény 90. let. Jádrem titulu jsou medailony několika desítek autorů.

BREGANTOVÁ, Polana, PLATOVSKÁ, Marie, ŠVÁCHA, Rostislav. *Dějiny českého výtvarného umění VI/1, VI/2, 1958–2000*. Praha: Academia, 2007. 526 s., 537 s. ISBN 80-200-1489-6.

Autoři pojednávají o vývoji českého umění ve všech jeho oblastech a žánrech – od architektury, malířství, kresby, grafiky a sochařství přes umělecká řemesla, fotografii, scénografii až po tzv. nová média, k nimž v současnosti patří například body art, land art nebo videoart.

CARTWRIGHT, Lisa, STURKEN, Marita. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009. 471 s. ISBN 978-80-7367-556-1.

Vizuální kultura a vizuální studia vymezují nové pole pro studium kulturní konstrukce vizuální nejen v umění, ale i v médiích a každodenním životě. Usilují o teoretické uchopení vizuální kultury v její celistvosti – od vysokého umění, přes film, televizi a reklamu až po vizuální data v oblasti vědy. Monografie Studia vizuální kultury shrnuje základní poznatky těchto disciplín.

HOY, Frank. *Photojournalism: Visual Approach*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1986. 255 s. ISBN 0-13-665548-3.

Publikace se zabývá základními principy fotožurnalistiky – praktickým používáním fotoaparátu, kompozicí, způsoby vyvolávání filmu, úpravami snímku i žurnalistickou etikou.

JEWITT, Carey, VAN LEEUWEN, Theo. *Handbook of Visual Analysis*. London: Sage, 2002. 210 s. ISBN 978-0-7619-6476-6.

Metodologická příručka popisující širokou škálu postupů vizuální analýzy – obsahovou analýzu, historickou analýzu, psychoanalýzu, ikonografii aj. Napovídá, jak mohou být jednotlivé metody aplikovány pro účely rozličných výzkumných projektů.

KOBRÉ, Kenneth. *Photojournalism: The Professionals' Approach*. 5th ed. Amsterdam: Focal Press, 2004. 416 s. ISBN 0-240-80610-7.

Kniha přibližuje fotožurnalistiku jako profesi. Obsahuje nejen rozhovory s fotoreportéry či popis jejich práce, ale také shrnutí posledních poznatků týkajících se fotožurnalistiky a žurnalistické etiky.

KONČELÍK, Jakub, ORSÁG, Petr, VEČEŘA Pavel. Dějiny českých médií 20. století. Praha: Portál, 2010. 344 s. ISBN 978-80-7367-698-8.

Kniha přibližuje vývoj českých médií, především tisku, rozhlasu a televize, v době, kdy byly české země součástí Československa (tedy v letech 1918–1992). Nabízí obraz české společnosti 20. století perspektivou jejích médií.

KRESS, Gunther, VAN LEEUWEN, Theo. Reading Images: The Grammar of Visual Design. 2nd ed. London: Routledge, 2006. 291 s. ISBN 0-415-31914-5.

Na pestré škále příkladů počínaje dětskými kresbami a konče uměleckými díly či fotožurnalistickými materiály zkoumají autoři knihy způsoby, s jejichž pomocí obrazy předávají recipientům svá sdělení.

POSPĚCH, Tomáš. Myslet fotografii: česká fotografie 1938–2000. Praha: Positif, 2014. 280 s. ISBN 978-80-87407-05-9.

Titul je vůbec prvním přehledem historiografie české fotografie. Kromě toho může ovšem sloužit také jako příručka pro porozumění jednotlivým modelům a strategiím fotografické tvorby.

ROSE, Gillian. Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. 2nd ed. London: Sage, 2007. 287 s. ISBN 978-1-4129-2190-9.

Publikace přibližuje jednotlivé analýzy, jako je analýza sémiotická, obsahová nebo diskursivní, a postupy jejich aplikace na předmět zkoumání.

SCHULZ, Winfried. Analýza obsahu mediálních sdělení. 3. vyd. Praha: Karolinum, 2011. 149 s. ISBN 978-80-246-1980-4.

Kniha poskytuje úvod do obsahové analýzy masově mediovaných materiálů. Uvádí čtenáře do problematiky vztahu médií a veřejné sféry, ukazuje způsob kvantitativního rozboru masově mediovaných sdělení nebo vyhodnocování zpravodajství.

TRAMPOTA, Tomáš, VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. Metody výzkumu médií. Praha: Portál, 2010. 293 s. ISBN 978-80-7367-683-4.

Kniha se zaměřuje jak na komerční výzkum médií (např. výzkum sledovanosti), tak na výzkum akademický (např. výzkum mediálních organizací, interpretace textu). Jednotlivé metodické postupy ilustrují praktické příklady z českých médií.

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

KRACÍKOVÁ, Maria. *Deník Prostor a jeho role v české fotožurnalistice devadesátých let*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 1997. Vedoucí práce Pavel Štecha.

HAVLOVICOVÁ, Anna. *Fotografie v časopise Mladý svět (1968, 1988, 1998)*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2011. Vedoucí práce Alena Lábová.

KABÁTOVÁ, Barbora. *Komparace obrazového zpravodajství v českých a dánských denících*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2011. Vedoucí práce Alena Lábová.

OULOVÁ, Jana. *Fotografická tvorba v časopisech Pestrý týden a LIFE*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2015. Vedoucí práce Filip Láb.

SOUDNÝ, Vojtěch. *Nové metody prezentace fotožurnalistu*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2014. Vedoucí práce Filip Láb.

Datum / Podpis studenta/ky

3. 6. 2015

Kubiceva

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

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

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

PhDr. ALENA LABOŮ, Ph.D.

3. 6. 2015

Alena Labou

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

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

TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE VEDOUcí PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY.

Obsah

ÚVOD.....	3
1. DOBOVÝ A MEDIÁLNÍ KONTEXT	5
1. 1. <i>Transformace médií po roce 1989</i>	5
1. 2. <i>Česká mediální krajina devadesátých let.....</i>	7
1. 2. 1. <i>Přeměna stávajících titulů</i>	7
1. 2. 2. <i>Obnovování titulů</i>	8
1. 2. 3. <i>Zakládání titulů.....</i>	8
2. VIZUÁLNÍ KULTURA.....	10
3. ŽURNALISTICKÁ FOTOGRAFIE.....	15
3. 1. <i>Žánry žurnalistické fotografie</i>	21
3. 1. 1. <i>Žánry zpravodajské.....</i>	21
3. 1. 1. 1. <i>Fotografická aktualita</i>	21
<i>General news, spot news</i>	21
3. 1. 1. 2. <i>Věcná ilustrace.....</i>	22
3. 1. 1. 3. <i>Fotografická glosa</i>	23
3. 1. 1. 4. <i>Fotografický referát</i>	23
3. 1. 2. <i>Žánry publicistické.....</i>	23
3. 1. 2. 1. <i>Fotoreportáž</i>	23
3. 1. 2. 2. <i>Reportážní portrét.....</i>	25
3. 1. 2. 3. <i>Fotoféjeton</i>	26
3. 1. 2. 4. <i>Fotoesej.....</i>	27
3. 1. 3. <i>Sportovní fotografie</i>	27
3. 2. <i>Žurnalistická fotografie v redakční praxi</i>	28
3. 2. 1. <i>Fotoreportér</i>	31
3. 2. 2. <i>Obrazový redaktor</i>	32
3. 2. 3. <i>Výtvarný redaktor – grafik.....</i>	33
3. 3. <i>Použití žurnalistické fotografie v tisku</i>	33
3. 4. <i>Vizuální gatekeeping</i>	37
3. 4. 1. <i>Gatekeeping</i>	37
3. 4. 2. <i>Vizuální gatekeeping a obrazový redaktor jako vizuální gatekeeper ...</i>	39
4. DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE	41
4. 1. <i>Druhy dokumentární fotografie.....</i>	43

5. METODIKA PRÁCE A ANALYZOVANÝ MATERIÁL.....	45
5. 1. <i>Charakteristika vybraných výzkumných metod.....</i>	45
5. 1. 1. <i>Kvantitativní obsahová analýza.....</i>	45
5. 1. 2. <i>Kvalitativní analýza – rozdělení fotografií podle Joe Elberta.....</i>	46
5. 1. 3. <i>Polostrukturovaný rozhovor.....</i>	49
5. 2. <i>Charakteristika zkoumaného vzorku.....</i>	55
5. 2. 1. <i>Deník Prostor.....</i>	55
5. 2. 2. <i>Deník Metropolitan/Metropolitní telegraf.....</i>	64
6. ANALYTICKÁ ČÁST	66
6. 1. <i>Kvantitativní obsahová analýza</i>	70
6. 1. 1. <i>Počet fotografií</i>	70
6. 1. 2. <i>Velikost fotografií</i>	72
6. 1. 3. <i>Zdroj fotografií</i>	73
6. 1. 4. <i>Žánr fotografií</i>	76
6. 2. <i>Kvalitativní analýza – rozdělení fotografií podle Joe Elberta.....</i>	79
6. 2. 1. <i>Deník Prostor.....</i>	79
6. 2. 2. <i>Deník Metropolitan/Metropolitní telegraf.....</i>	85
6. 3. <i>Vyhodnocení analýzy.....</i>	92
ZÁVĚR.....	96
SUMMARY	98
POUŽITÉ ZDROJE	99
SEZNAM PŘÍLOH.....	106
PŘÍLOHY	107

Úvod

Po bezmála devět měsíců – od 1. dubna 1992 do 12. prosince 1992 – vycházel v tehdejší Československu z obrazového hlediska výjimečný, na žurnalistické fotografii postavený deník – deník Prostor.

Fotograf a vysokoškolský pedagog Pavel Štecha, který se stal jeho obrazovým redaktorem, v něm prakticky ukázal možnosti využití fotografie v denní žurnalistice. Nešlo přitom jen o jednotlivé, byť kvalitní fotografie, nýbrž o princip, jakým se s nimi pracovalo. Ten lze považovat za dodnes aktuální a inspirativní, což je také důvod, proč jsem si tento „fenomén české fotožurnalistiky“ vybrala jako téma pro svoji diplomovou práci.

Její součástí je rovněž analýza deníku Metropolitan, respektive Metropolitan telegraf, jenž stejně jako deník Prostor patřil k titulům nově založeným v devadesátých letech, nutná k definování toho, čím se deník Prostor odlišoval od jiných soudobých listů s denní periodicitou, čím byl „obrazově mimořádný“.

První pasáž práce nastiňuje teoretická východiska.

První kapitola tak přibližuje dobový a mediální kontext – problematiku transformace médií po roce 1989 i podobu české mediální krajiny devadesátých let, s ohledem na téma práce s důrazem na média tištěná. Druhá kapitola se věnuje obecně vizuální kultuře, třetí kapitola pak konkrétně žurnalistické fotografii, přičemž do značné míry vychází z dobové teorie, a čtvrtá kapitola dokumentární fotografii. Fotografické oddělení deníku Prostor bylo totiž unikátní tím, že jej tvořili přední osobnosti českého a slovenského fotografického dokumentu dané doby: Jan Bartůšek, Radovan Boček, Karel Cudlín, Jaromír Čejka, Vlado Gloss, Michal Hladík, Jan Jindra, Zdeněk Lhoták, Tomki Němec, Martin Poš, Petr Rošický, Roman Sejkot, Martin Svoboda či Tomáš Štanzel.

Druhá pasáž práce obsahuje charakteristiku vybraných výzkumných metod i analyzovaných periodik.

Tedy kvantitativní obsahové analýzy, kvalitativní analýzy, konkrétně způsobu posuzování fotografií podle asistenta obrazového redaktora Washington Post Joe Elberta, a polostrukturovaného rozhovoru¹, jakož i deníku Prostor a deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf.

Třetí pasáž práce sestává z kvantitativní obsahové analýzy zkoumaného vzorku fotografií, zaměřené na jejich počet, velikost, zdroj či žánr, a kvalitativní analýzy některých z nich. Jejich reprodukce jsou součástí práce, vzhledem k nízké kvalitě tisku originálu je však nízká i technická kvalita reprodukcí. Dílčí výsledky obou typů analýz shrnuje jejich závěrečné vyhodnocení.²

Práci doplňují rovněž rozhovory se sedmi někdejšími členy fotografického oddělení deníku Prostor – Radovanem Bočkem, Karlem Cudlínem, Jaromírem Čejkou, Janem Jindrou, Zdeňkem Lhotákem, Romanem Sejkotem a Tomášem Štanzelem.³ Lze je nalézt v příloze práce, promítají se také do kapitoly týkající se deníku Prostor a do analytické části práce.

¹ Při vypracovávání diplomové práce jsem si uvědomila „zmatení pojmů“ uvedených v tezích, a sice „strukturovaný hloubkový rozhovor“, neboť hloubkový rozhovor ze své podstaty nemůže být strukturovaný. Zvolila jsem tedy metodu polostrukturovaného rozhovoru.

² Oproti předkládaným tezím doznala jistých změn struktura práce – nebyla přesně dodržena posloupnost jednotlivých kapitol a podkapitol, uvedená v „Předpokládané struktuře práce“, výsledná práce nicméně obsahuje všechny v tezích zmiňované body.

³ Pavel Štecha a Jan Bartůšek již nežijí; Petr Rošický je ve špatném zdravotním stavu; Tomki Němec žádost o rozhovor odmítl s tím, že byl pouze spolupracovníkem, nikoli pracovníkem deníku Prostor; Michal Hladík neměl na rozhovor dostatek času; na Vlada Glosse, Martina Poše a Martina Svobodu se mi nepodařilo získat kontakt.

1. Dobový a mediální kontext

Rozpad východního bloku představoval pro většinu zemí, které po desetiletí po druhé světové válce spadaly do mocenské sféry Sovětského svazu, počátek období politické, ekonomické, sociální a kulturní transformace (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 355). Veškeré společenské instituce bylo potřeba přebudovat, popřípadě vybudovat znovu – zpravidla s podporou západních zemí a s dobovou podobou „západních demokracií“ jako perspektivním vzorem (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 355).

Transformace tehdejšího mediálního systému přitom začala paralelně se zásadními společensko-politickými změnami (Končelík, Orság, Večeřa, 2010, s. 256), tedy v listopadu 1989, kdy se proměnilo obsahové ladění médií a oslabila se jejich vazba na stát (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 365).

1. 1. Transformace médií po roce 1989

Během transformace na přelomu osmdesátých a devadesátých let se změnil právní a ekonomický kontext fungování médií, jejich statut a funkce ve společnosti, stejně jako organizace práce v médiích, její technické podmínky a podoba i obsah samotné mediální produkce (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 365), respektive došlo k přeměně společenského postavení, politického působení a ekonomického zakotvení médií (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 367–368). *„Nástup liberálně demokratického režimu s tržními vztahy, dominujícím soukromým vlastnictvím a neoliberálním hodnotovým rámcem znamenal přechod z autoritářského modelu řízení médií sloužících především k propagandistickým a ideově osvětleným cílům předlistopadového režimu k systému, v němž mají masová média být především institucí svobody projevu a fórem (...) sloužícím k diskusím o věcech veřejného zájmu, ale také (...) oblastí soukromého podnikání poskytujícího zábavu a rozptýlení“* (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 368).

Mediální systém se ustavoval v několika navzájem provázaných rovinách – transformoval se vnější normativní a ekonomický rámec fungování médií, přičemž se změnila základní legislativa a vznikl reklamní trh; transformovaly se vztahy uvnitř

mediálního sektoru, a to zejména vztahy vlastnické; transformoval se obsah mediální produkce a transformovala se i poptávka, neboť lidé coby uživatelé médií mohli v nových podmínkách klást na média jiné nároky a využívat je jiným způsobem než v době, kdy byla součástí běžného povědomí jistota, že sdělovací prostředky jsou nástrojem státní a stranické politiky (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 368).

Předně bylo nutné oddělit média od státu a najít nové formy jejich ekonomického, právního a společenského ukotvení, a to jejich privatizací, respektive ustavením médií veřejné služby (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 368). Převládajícím řešením dalšího vývoje odstátněných médií se přitom stala privatizace (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 368), tedy vytvoření na státu nezávislé vlastnické struktury (Končelík, Orság, Večeřa, 2010, s. 256), prostoru pro soukromé majitele médií a pro rozvoj médií jako podnikatelské činnosti (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 368). Tato změna se týkala všech tištěných médií, v sektoru vysílacích médií vznikla po vzoru západoevropských zemí rovněž média veřejné služby, a sice odstátněním Československého rozhlasu a Československé televize, čímž se konstituoval duální systém, souběžná existence soukromých vysílacích médií a médií veřejné služby neboli médií veřejnoprávních (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 368).

Zaručit oddělení médií od státu *de iure* měla nová mediální legislativa, umožňující taktéž osamostatnění mediálního provozu od vlivu státního a stranického aparátu (Končelík, Orság, Večeřa, 2010, s. 256), *de facto* osamostatnění se od dosavadních vydavatelů tištěných médií a kontrolních mechanismů vysílacích médií (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 369).

Obecný legislativní rámec pro fungování médií vytvořil ústavní zákon č. 23/1991, jímž se součástí Ústavy stala Listina základních práv a svobod, zakotvující svobodu projevu a právo na informace (Končelík, Orság, Večeřa, 2010, s. 256).

V březnu 1990 přijalo Federální shromáždění zákon č. 86/1990 Sb. (Končelík, Orság, Večeřa, 2010, s. 257). Tato novela tiskového zákona prohlásila cenzuru za nepřípustnou a umožnila občanům a firmám – včetně zahraničních, pokud měly sídlo v Československu – vydávat periodický tisk (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 370; Končelík, Orság, Večeřa, 2010, s. 257). V květnu 1990 byl navíc zrušen Federální úřad pro tisk a informace, který byl od počátku osmdesátých let hlavním kontrolním orgánem médií (Končelík, Orság, Večeřa, 2010, s. 257).

1. 2. Česká mediální krajina devadesátých let

Na sklonku roku 1989 vycházelo v České socialistické republice šest plnoformátových celostátních deníků – Lidová demokracie, Mladá fronta, Práce, Rudé právo, Svobodné slovo a Zemědělské noviny; dále dva tematické celostátní deníky – armádní Obrana lidu a sportovní Československý sport (Benda, 2007, s. 87–88).

Jejich vydavateli byly politické strany, a to Komunistická strana Československa, respektive Ústřední výbor Komunistické strany Československa (Rudé právo), Československá strana socialistická (Svobodné slovo) a Československá strana lidová (Lidová demokracie); tzv. dobrovolné společenské organizace, a to Socialistický svaz mládeže, respektive Ústřední výbor Socialistického svazu mládeže (Mladá fronta), Revoluční odborové hnutí (Práce) a Československý svaz tělesné výchovy (Československý sport); a státní orgány, a to Ministerstvo zemědělství (Zemědělské noviny) a Ministerstvo obrany (Obrana lidu) (Benda, 2007, s. 88).

Proces faktického odstátnění na sebe ve sféře tištěných médií vzal tři základní podoby (Končelík, Orság, Večeřa, 2010, s. 258). Šlo o přeměnu stávajících titulů; obnovování titulů, které neměly v předchozím období dovoleno vycházet, případně rozvoj titulů, které vycházely jako samizdat; a zakládání nových titulů (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 370).

1. 2. 1. Přeměna stávajících titulů

Už v prvních týdnech po pádu komunistického režimu docházelo k postupnému spontánnímu vymaňování se redakcí existujících periodik z vlivu dosavadních vydavatelů (Končelík, Orság, Večeřa, 2010, s. 258). Ti sice zůstávali v převážné většině ještě řadu měsíců po listopadu 1989 stejní, nastalé politické změny se nicméně projeví například ve výměně nejvyššího vedení redakcí, funkcí dříve obsazovaných na základě předchozího souhlasu Komunistické strany Československa, či v tom, že redakční kolektivy odmítaly nařízení a zásahy vydavatelů (Benda, 2007, s. 88). Zaměstnanci tak přebírali kontrolu nad redakcemi, jakož i nad tvorbou mediálních obsahů a řídili média samosprávným stylem (Končelík, Orság, Večeřa, 2010, s. 258) pod vedením šéfredaktorů, které si demokraticky zvolili (Benda, 2007, s. 88). Tyto zaměstnanecké iniciativy poté u mnohých periodik vyústily v tzv. spontánní

privatizaci a vznik akciových společností nebo jiných vlastnických forem, v nichž se majetkovými podílníky stávali zaměstnanci redakcí (Končelík, Orság, Večeřa, 2010, s. 258), jinými slovy divoký, neřízený přechod velké části českého periodického tisku do soukromých rukou (Benda, 2007, s. 89). „*Oporu (byť zpochybňovanou) nacházel tento postup dodatečně v legislativě upravující privatizační procesy, ale zahájen byl již v prvních měsících roku 1990, a odehrával se tedy ve zcela ‚mimoprávním‘ prostředí*“ (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 371). Z hlediska formální a obsahové stránky bylo pro tyto listy charakteristické, že se obsahově rychle přizpůsobily novým poměrům a později změnily i vnější grafickou podobu, včetně názvu (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 371).

Přeměna stávajících titulů byla v mnoha případech zdařilá a vedla k ustavení listů, jako je Mladá fronta DNES, Právo či Sport, které formují českou mediální krajinu dodnes; v řadě jiných případů – především zřejmě pokud se původní vydavatel snažil udržet si kontrolu nad titulem, případně jeho transformaci řídit – však skončila neúspěchem (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 371–373). Zanikly tak deníky Lidová demokracie, Obrana lidu, Práce, Svobodné slovo i Zemědělské noviny (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 372–373; Končelík, Orság, Večeřa, 2010, s. 259).

1. 2. 2. Obnovování titulů

Podstatným rysem obnovování dříve existujících titulů byla nostalgická snaha o rekonstrukci někdejších, mnohdy silně idealizovaných etap politického života společnosti (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 373).

Obnoveny byly Lidové noviny, které od konce osmdesátých let vycházely jako samizdat, Přítomnost či Reportér i dříve zakázané, zaniklé časopisy jako například surrealistický Analogon nebo Literární noviny (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 373).

1. 2. 3. Zakládání titulů

Po roce 1990 vznikla řada titulů vyznačujících se snahou o deklaraci jasného politického postoje, zpravidla konzervativního a liberálně konzervativního (Bednařík,

Jirák, Köpplová, 2011, s. 374). Začaly se rovněž objevovat pokusy o založení bulvárních listů (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 374). Od roku 1990 do roku 2002 existoval deník Špígl s charakteristikou politického bulváru, od roku 1992 dodnes deník Blesk (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 374).

Blesk se na trhu do současnosti udržel jako jediný z deníků založených bez předchozí tradice, zcela nově po roce 1989⁴ (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 374). Drtivá většina z nich musela svou činnost ukončit během několika let (Končelík, Orság, Večeřa, 2010, s. 259), přestože zpočátku se zdálo, že pro úspěch média stačí nepatrný vstupní kapitál a spíše idea, názor, jimiž mohou vydavatelé či provozovatelé oslovit a získat čtenáře či diváky nebo posluchače, než promyšlená ekonomická rozvaha (Jirák, Köpplová, in Heiss, Králová, Pešek, Rathkolb, 2008, s. 223). Příčinou zániku byl často nedostatek finančních prostředků či nezkušenost tuzemských majitelů médií s mediálním byznysem v tržních podmínkách, určitou roli nicméně sehrál zřejmě také konzervatismus čtenářů a jejich věrnost zavedeným mediálním značkám, jež přetrvávala navzdory změně režimu (Končelík, Orság, Večeřa, 2010, s. 259).

K nově založeným a vzápětí zaniklým titulům patřily i deníky Prostor a Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf (viz kapitoly 5. 2. 1. Deník Prostor a 5. 2. 2. Deník Metropolitan/Metropolitní telegraf).

„Média s mimoekonomickými ambicemi nenašla v českém prostředí prakticky uplatnění – nevznikly tak nebo po krátkém a rozpačitém začátku zanikly pokusy o vydávání prestižních ‚seriózních‘ titulů,“ ilustrují na příkladu deníku Prostor Jan Jirák a Barbara Köpplová (in Heiss, Králová, Pešek, Rathkolb, 2008, s. 226).

⁴ Benda (2007, s. 105) v této souvislosti uvádí i Haló noviny, dále (s. 107) však zmiňuje, že začaly být vydávány coby „náhrada za ztracené Rudé právo“. Lze tak v jejich případě – na rozdíl od deníku Blesk – mluvit o „předchozí tradici“.

2. Vizuální kultura

Na přelomu osmdesátých a devadesátých let se v české žurnalistice rovněž začal prosazovat trend vizualizace, související s příklonem k vizuálnímu způsobu komunikace (Lábová, 1990, s. 50, 76), potažmo tzv. vizuální kulturou.

Slovo „kultura“ patří podle definice teoretika Raymonda Williamse (1985, s. 87) k nejkomplicovanějším pojmům, jeho význam se navíc proměňuje. Pochází z latinského „cultura“, označujícího původně kultivaci přírody (Rampley, 2005, s. 6). Výraz „kultivace“, vztahující se zprvu k zemědělské výrobě, byl přitom později, přeneseně spojován s osobním rozvojem – může tak odkazovat k sebezdokonalování (Rampley, 2005, s. 6). S pokrokem pak podobně souvisí i sám termín „kultura“, zejména od období osvícenství vnímaný jako pojmenování procesu vývoje, a to jak společnosti jako celku, tak i jednotlivců (Rampley, 2005, s. 6). V 19. století začala být „kultura“ nahlížena v materiálním slova smyslu, tedy jako výsledky kultivace, pokroku, zdokonalování – umělecká díla, filosofické texty aj. (Rampley, 2005, s. 6).

Tradiční pojetí tak klade rovnítko mezi kulturou a tzv. vysoké umění – klasická díla malířství, literatury, hudby, filosofie (Cartwright, Sturken, 2009, s. 12). Filosof 19. století Matthew Arnold (2006) definoval kulturu jako dílo elit, to nejlepší, co bylo ve společnosti myšleno, poznáno, řečeno. „*Kultura je čímsi, co v sobě lidé zušlechťují prostřednictvím běžného kontaktu s kvalitou, hodnotami a vzděláním,*“ dodávají k tomu Lisa Cartwrightová a Marita Sturkenová (2009, s. 12). Ideu výlučně „vysoké“ kultury posléze vystřídal názor, že v kultuře lze rozlišovat mezi kategorií vysokého a nízkého (Cartwright, Sturken, 2009, s. 12). „*Ve 20. století bylo dělení na vysoké a nízké do značné míry rozhodujícím aspektem kulturního diskurzu, přičemž vysoká kultura se považovala za kvalitní a nízká kultura za její opovrhovaný protějšek*“ (Cartwright, Sturken, 2009, s. 12). Kultura fungovala tedy jako hodnotící koncept (Rampley, 2005, s. 6).

Z hlediska toho, co je známo pod názvem „antropologická definice“, odkazuje kultura k celkovému způsobu života, souboru každodenních, všudypřítomných aktivit (Cartwright, Sturken, 2009, s. 13), přesvědčení, tradic či zvyků (Rampley, 2005, s. 10), ke kompletní sociální síti určité společnosti (Mirzoeff, 2012, s. 39). Například filosof 18. století Johann Gottfried Herder spatřoval v kultuře přirozené vyjádření dané

komunity (Rampley, 2005, s. 10), pro viktoriánského antropologa Edwarda Burnetta Tylora a mnohé jeho následovníky pak nebylo zásadní určit, jaká jsou nejlepší intelektuální díla daného období a oblasti, nýbrž porozumět tomu, jak lidská společnost začala vytvářet umělý, a tedy kulturní styl života (Mirzoeff, 2012, s. 39). „*Kultura nebo civilizace, chápaná ve svém nejširším etnografickém smyslu, je souhrnným celkem, který zahrnuje vědění, víru, umění, morálku, mravy a všechny další schopnosti a zvyky, jež si člověk osvojil jako člen společnosti*“ (Tylor, in Mirzoeff, 2012, s. 39). Podobně Williams viděl kulturu v antropologickém smyslu jako způsob života jednotlivce, skupiny nebo doby (Filipová, Rampley, 2007, s. 8). Není tak pouze vysoká, elitářská, založená na „dobrém“ vkusu, ale zahrnuje také projevy populární, masové (Filipová, Rampley, 2007, s. 8). Podle Williamsovy definice je kultura vždy politická a závisí na materiálních podmínkách produkce (Filipová, Rampley, 2007, s. 8). Podstatné je, že se vyvíjí a proměňuje, stejně jako se vyvíjí a proměňuje společnost, která ji vytváří (Filipová, Rampley, 2007, s. 8). V důsledku globalizace, stírání národních hranic či snadného přístupu k informacím nelze kulturu vnímat jako inherentní konkrétnímu místu, vedle hranic oddělujících vysokou kulturu od nízké tak kultura v dnešním pojetí překračuje rovněž hranice geografické (Filipová, Rampley, 2007, s. 8). Michail Bachtin navíc upozorňuje, že žádná společnost nemá jedinou kulturu, a je tudíž nutné brát v potaz pluralitu kulturních hodnot (Rampley, 2005, s. 9). Kultura v antropologickém pojetí je potom čistě popisným konceptem, nevynášejícím hodnotící soudy o morálních, intelektuálních ani estetických kvalitách kulturních zvyklostí (Rampley, 2005, s. 10).

Termín „vizuální kultura“ v umělecko-historickém textu použil poprvé v roce 1972 Michael Baxandall ve své práci *Malířství a zkušenosti v Itálii 15. století* (Vojtěchovský, 2004, s. 27), když se pokusil změnit nazírání na umělecká díla tím, že se přestal zaměřovat výhradně na „vysokou“ kulturu (Rampley, 2005, s. 12). Navázala na něj například Svetlana Alpersová ve svém díle *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* z roku 1983 (Dikovitskaya, 2006, s. 11), v němž srovnávala holandské malířství 17. století s jinými druhy vizuálních reprezentací, jako jsou mapy (Rampley, 2005, s. 12). „*Nestudovala jsem historii holandského malířství, nýbrž malířství jako součást holandské vizuální kultury,*“ uvedla s tím, že pro holandskou kulturu byla vizualita určující (Alpers, 1996, s. 26). Alpersová se zároveň zasloužila o rozšíření pojmu „vizuální kultura“ (Evans, Hall, 1999, s. 5).

Jako disciplína se tento obor nicméně objevil až koncem osmdesátých a počátkem devadesátých let (Vojtěchovský, 2004, s. 27).

Coby interpretační rámec využívá vizuální kultura antropologické pojetí kultury (Mirzoeff, 2012, s. 39).

Cartwrightová a Sturkenová (2009, s. 13) definují vizuální kulturu jako „*praxi sdílenou v rámci skupiny, společenství či společnosti, jejímž prostřednictvím vznikají významy na základě vizuálních (...) znázornění a na základě toho, jak se způsob dívání podílí na rozvíjení symboliky a komunikace*“, přičemž navazují na Williamsovy myšlenky, podobně jako na myšlenky teoretika kultury Stuarta Halla. „*Williams i Hall svorně prohlašují, že kultura není ani tak souborem věcí (...) jako souhrnem procesů či praktik, skrze něž jednotlivci i skupiny dospívají k pochopení nejen věcí, ale i své vlastní identity v rámci i vně skupiny, a dokonce i v rozporu s ní. Kultura je vytvářena prostřednictvím složitých systémů hovoru, gestikulace, dívání se a jednání, jejichž pomocí si členové společenství či skupiny vyměňují významy*“ (Cartwright, Sturken, 2009, s. 13). Obrazy v této výměnné síti neplní roli statických entit pasivně vystavených výměně nebo spotřebě, nýbrž aktivních činitelů, vedoucích k určitému pohledu či způsobu vyjadřování (Cartwright, Sturken, 2009, s. 13). „*Lidem, věcem a událostem dávají význam právě ti, kdo se na kultuře podílejí. (...) Věci získávají význam tím, jak je používáme, jak o nich uvažujeme a jaké k nim chováme pocity – tedy jak je reprezentujeme*“ (Hall, in Cartwright, Sturken, 2009, s. 13). Podle Cartwrightové a Sturkenové (2009, s. 13) pak stejně jako lidé dávají význam objektům, mají i objekty, jež lidé vytváří, na něž se dívají a které jim slouží ke komunikaci či k pouhé potěše, schopnost dávat významy lidem samým i dynamickým interakcím v rámci sociálních sítí (Cartwright, Sturken, 2009, s. 13). „*Směna významů a hodnot mezi lidmi na jedné straně a objekty a technologiemi na straně druhé je vzájemná a dynamická*“ (Cartwright, Sturken, 2009, s. 13). Kulturu je tudíž nutné chápat jako plynulý a interaktivní proces (Cartwright, Sturken, 2009, s. 14).

Miroslav Vojtěchovský (2004, s. 27) charakterizuje vizuální kulturu jako „*post-lingvistickou a post-sémiologickou komplexní analýzu vzájemných relací mezi obrazem a textem i mezi obrazem a společensko-kulturními institucemi*“, která „*usiluje být vyčerpávajícím výzkumem měnících se rolí obrazu v masmediální kultuře se specifickým*

důrazem na uměleckohistorické a kulturologické aspekty kódování, interpretace i dešifrování významu v moderních mechanických a interaktivních médiích“. Margaret Dikovitskaya (2006, s. 1) ji vnímá jako výzkumnou oblast, pro niž jsou v procesech, skrze něž se vytvářejí významy v kulturním kontextu, stěžejní obrazy. Podle Nicholase Mirzoeffa (2012, s. 14–15) se vizuální kultura zabývá vizuálními událostmi, ve kterých spotřebitel odhaluje významy a získává informace či požitky za pomoci vizuální technologie, za niž Mirzoeff považuje jakoukoli formu aparátu vytvořeného pro běžný pohled nebo pro posílení běžného vidění – od olejomalby po televizi či internet. *„Základní složky vizuální kultury tedy nejsou definovány ani tak médii, jako interakcí diváka s viděným, kterou můžeme nazvat vizuální událostí. Když přijdu do kontaktu s vizuálními aparáty, médii a technologiemi, zažívám vizuální událost. Vizuální událost chápu jako interakci vizuálního znaku a technologie, která tento znak umožňuje a napájí, s divákem“* (Mirzoeff, 2012, s. 26–27). Ve shodě s Mirzoeffem potom například James D. Herbert (in Nelson, Shiff, 2003, s. 452) uvádí, že termín „vizuální kultura“ zahrnuje všechny lidské výtvořky s výraznou vizuální stránkou. Důležitost „každodennosti“ pro vizuální kulturu i vizuální zkušenost vyzdvihuje rovněž Matthew Rampley (2002, s. 13). *„Výraz ‚vizuální kultura‘ zahrnuje celou řadu mediálních forem od vysokého výtvarného umění přes film, televizi a reklamu až po vizuální data ve sférách vědy, práva či lékařství,“* vypočítávají Cartwrightová a Sturkenová (2009, s. 11), Rampley (2002, s. 13) doplňuje mimo jiné fotografii, grafický design nebo komiks.

Zatímco po většinu své historie byla západní společnost orální společností, v současnosti je pro ni ústřední obraz (Rampley, 2002, s. 14). *„Západní kultura před obrazem vytrvale upřednostňovala mluvené slovo jako nejvyšší formu intelektuální činnosti a vizuální zobrazení považovala za druhořadou ilustraci myšlení. Vznik vizuální kultury rozvíjí ‚teorii obrazu‘ (...), tedy vědomí, že některé oblasti západní filosofie a vědy už přijaly namísto textového náhledu na svět přístup piktorální“* (Mirzoeff, 2012, s. 19). Většina teoretiků se shoduje na tom, že nadvláda obrazu patří k charakteristickým rysům postmoderny (Mirzoeff, 2012, s. 21). *„Fascinace obrazy a jejich účinky, která poznamenala modernismus, stvořila postmoderní kulturu – a ta je nejvíce sama sebou, když je vizuální“* (Mirzoeff, 2012, s. 15). K znakům nové vizuální kultury patří rostoucí tendence zviditelňovat věci, které samy o sobě vizuální nejsou

(Mirzoeff, 2012, s. 17). Tento intelektuální posun je spojován se stále větší schopností technologie vizualizovat jevy, které by lidské oči bez pomoci vidět nemohly – počínaje objevem rentgenových paprsků a konče snímky vzdálených galaxií z Hubbleova teleskopu, které jsou v podstatě pouze převodem frekvencí nezachytitelných okem (Mirzoeff, 2012, s. 17). Jako jeden z prvních na to poukázal německý filosof Martin Heidegger, když mluvil o příchodu věku obrazu světa (Mirzoeff, 2012, s. 17). „*Obraz světa (...) neznamená (...) vyobrazení světa, nýbrž svět pojatý jako obraz. (...) Obraz světa se nevyvíjel od středověkého k novodobému, nýbrž to, že se svět vůbec stává obrazem, je příznačné pro podstatu novověku*“ (Heidegger, 1969, s. 64, in Mirzoeff, 2012, s. 17). Vizualní kultura nezávisí tedy na samotných obrazech, ale na moderní tendenci zobrazovat, vizualizovat skutečnost (Mirzoeff, 2012, s. 18). Tím se moderní doba zásadně liší od starověkého a středověkého světa (Mirzoeff, 2012, s. 18). Vizualizace byla sice běžná po celou moderní epochu, avšak nyní je téměř povinná (Mirzoeff, 2012, s. 18). „*Svět pojatý jako text byl nahrazen obrazem světa. (...) Obrazy nejsou pouhou součástí každodenního života, ale každodenní život vytvářejí*“ (Mirzoeff, 2012, s. 13, 19). Marta Filipová (in Filipová, Rampley, 2007, s. 14) pak spojuje proměnu charakteru současné kultury směrem k většímu důrazu kladenému na vizuální materiál také s informačním boomem a rozvojem informačních technologií. V době přívalu informací jsou podle ní vizuální vjemy upřednostňovány před textovými sděleními, a to především kvůli větší přístupnosti a bezprostřední srozumitelnosti obrazového materiálu (Filipová, Rampley, 2007, s. 14). „*Vizuální kultura je vizuálním zahlcením každodennosti*“ uvádí Mirzoeff (2012, s. 21) s tím, že v postmoderní kultuře panuje nepoměr mezi nadbytkem vizuální zkušenosti a nedostatkem schopnosti analyzovat viděné (2012, s. 14). Proto je podle něj nutné vizuální kulturu zkoumat, a to nikoli zabývat se jednotlivými vizuálními médii odděleně, nýbrž interpretovat postmoderní globalizaci vizuální sféry jako všednodenní jev (Mirzoeff, 2012, s. 14), přičemž řada teoretiků v oblasti vizuální kultury upozorňuje, že obrazy nelze oddělit od psaní, řeči, jazyka a dalších modelů zobrazování a získávání zkušeností (Cartwright, Sturken, 2009, s. 14).

3. Žurnalistická fotografie

Vynález fotografie představoval historický mezník ve způsobech zobrazování reality a měl významný vliv na formy lidské komunikace (Lábová, 1990, s. 4). Jeho převratnost spočívala ve schopnosti fotografie zachytit jakýkoli moment reálně existující skutečnosti tak přesně a tak rychle, jak se to do té doby žádnému jinému prostředku reprodukce reality nepodařilo (Lábová, 1990, s. 4). Díky tomu našla fotografie společenské uplatnění nejen jako kvalitativně nový zobrazovací prostředek, ale zároveň rovněž jako prostředek sdělovací, který zahajuje v procesu mezilidské komunikace novou éru – éru komunikace vizuální a později audiovizuální, přičemž obraz v nejrůznějších formách podstatně přispěl ke zvýšení účinnosti procesu komunikace (Lábová, 1990, s. 4).

Než k tomu došlo, prošla fotografie dlouhým obdobím, během něhož hledala a ověřovala si – v závislosti na stupni svého technického rozvoje – své vyjadřovací možnosti (Lábová, 1990, s. 4). Trvalo téměř půl století, než dospěla k poznání, že smysl její existence netkví jen v naplnění touhy být autonomním artefaktem, přijímaným coby rovnocenný partner do rodiny tradičních umění, nýbrž že své společenské uplatnění může hledat také v obrazovém svědectví jedinečných momentů historie (Lábová, 1990, s. 4). Žurnalistické využití fotografie se tak datuje na závěr 19. století (Lábová, 1990, s. 4; Parrish, 2002, s. 2). Termín „fotožurnalismus“ přitom poprvé použil až ve čtyřicátých letech 20. století profesor Cliff Edom z University of Missouri při svých přednáškách (Hoy, 1986, s. 5; Kubicová, 2014, s. 7). Jeho podrobnou definici nabídl pak Wilson Hicks (1952, in Hoy, 1986, s. 5; Kubicová, 2014, s. 7) ve své knize *Words and Pictures: „Fotožurnalismus je specifickým spojením médií verbální a vizuální komunikace. Jeho jednotlivé prvky – použité ve vzájemné kombinaci – nevytvářejí nové, třetí médium. Slova jsou jedním médiem, obrazy druhým a jejich spojením vzniká komplex, v němž si každá z těchto složek může ponechat svůj osobitý charakter.“*

Navzdory své relativně krátké historii se žurnalistická fotografie stala komunikačním prostředkem s výjimečným postavením v životě moderního člověka (Lábová, 1990, s. 5). *„Žurnalistická fotografie, těžící z dokumentární věrnosti zobrazení a fascinující autentičnosti, si získala člověka dychtícího po poznání světa za hranicemi vlastního já především sugescí přítomnosti na časoprostorově vzdálených událostech. Dala člověku technického věku, který lpí na faktech a jejich racionálním výkladu,*

prostředek, jehož hlavní devizou jsou syrová fakta skutečnosti, oproštěná od svazující subjektivity slovního vyjádření, nabízející, podle dispozic příjemce, dostatečně široký prostor pro posouzení významu události a utvoření vlastního názoru. (...) Vizualní interpretace skutečnosti přispívá ke zkonkretizování představ o skutečnostech a jevech na vlastní oči nepoznaných, o kterých bychom si sotva dokázali vytvořit správnou a pravdivou představu jen na základě slovního vylíčení,“ uvádí Alena Lábová (1990, s. 5; 1977, s. 14) a připomíná požadavek recipienta na sdělovací systém, který dovede v co nejkratší době poskytnout srozumitelné, koncentrované a časově nenáročné informace ze všech oblastí života společnosti i jednotlivce, jež jako první uspokojila právě vizuální informace, jak ji prezentuje žurnalistická fotografie (Lábová, 1977, s. 4–5). Její stěžejní předností je přitom možnost poskytnout recipientům příležitost vidět na vlastní oči i události, které jsou časově či prostorově vzdálené, stát se jejich očitým svědkem či spoluúčastníkem, spoluprožívat je, přesvědčit se o jejich pravdivosti a také jim bezprostředně a bez informačních šumů porozumět (Lábová, 1977, s. 5; Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 88).

K vlastnostem fotografického zobrazení, rozhodujícím z hlediska využití fotografie v žurnalistice, neboť je na nich vybudován kredit pravdivosti a objektivnosti žurnalistické fotografie, patří zejména **dokumentárnost** a s ní spojená **autentičnost** (Lábová, 1990, s. 8–9).

„Dokumentárnost je vlastnost vyplývající z možnosti fotografie reprodukovat věrně jevovou realitu“ (Lábová, 1990, s. 8).

Autentičnost pak souvisí s intenzivním dojmem totožnosti originální předlohy a její fotografické kopie (Lábová, 1990, s. 8).

Další specifickou vlastností žurnalistické fotografie je **názornost** (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 88).

„Fotografie nepopisuje, ale ukazuje“ (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 88). *„Fotografický obraz znázorňuje konkrétní věci a jevy tak, jak se nabízejí oku v daném okamžiku vývoje a z určitého pracovního bodu. (...) Obraz je názorný v tom smyslu, že jej můžeme skutečně nazírat a při delším pozorování objevovat stále nové detaily, které zobrazenému předmětu náleží a charakterizují jej“* (Lábová, 1990, s. 9). Díky tomu je

fotografické zobrazení maximálně dostupné recipientům (Lábová, 1990, s. 9). Jeho přijetí, k němuž dochází pomocí smyslového vnímání, tedy bezprostředně, vyžaduje mnohem nižší stupeň připravenosti recipienta ve srovnání s textem (Lábová, 1990, s. 9). Fotografický obraz má tedy, na rozdíl od textu, schopnost bezprostředně zprostředkovat řadu podstatných informací (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 89). Pokud by mělo být stejné množství informací vyjádřeno verbálně, byla by k tomu třeba řada slov, z nichž každé by vyžadovalo spolupráci představivosti recipienta (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 89). Projevuje se tak rozdíl mezi zmíněným smyslovým vnímáním v případě fotografického obrazu a pojmově-logickým vnímáním v případě slov (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 89).

Oproti slovnímu zpravodajství má fotografie výhodu také v tom, že je spřízněna se způsobem našeho zapamatování (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 89).

Názornost může navíc vyvolat u recipientů dojem, že se nedívají na obraz události, nýbrž že jsou jejími přímými účastníky (Lábová, 1990, s. 9). Lze tak hovořit o „zástupné funkci fotografie“ nebo o „ztotožnění se se zobrazeným jevem“, přičemž jde o schopnost fotografie zastupovat zobrazovanou realitu tak dokonale, že divák při pozorování snímku vnímá zobrazenou událost jako skutečnou (Lábová, 1990, s. 9–10). To činí z fotografie účinný nástroj poznání (Lábová, 1990, s. 10).

Fotografie také **zastavuje čas** (Lábová, 1990, s. 10; Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 89).

Fotograf vybírá z dění před objektivem momenty, o kterých si myslí, že událost nejlépe vystihují (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 89). Vytrhává z proudu dění jedinečné a neopakovatelné okamžiky, které poté nabízí divákům, fixuje viděné v určitém časovém výseku (Lábová, 1990, s. 10). „*Okamžik, který fotograf vybírá a jehož prostřednictvím ‚zvěčňuje přítomnost‘, by měl postihovat podstatné a určující prvky, které maximálně přesně charakterizují jev i jeho skrytou podstatu*“ (Lábová, 1990, s. 10).

V této souvislosti lze uvažovat o tom, že fotografické zobrazení je otevřeným systémem v prostoru a čase, přičemž **otevřenost prostorová** spočívá ve schopnosti fotografie zprostředkovat nejen jediný záběr, zachycující výsek skutečnosti, nýbrž jeho pomocí rovněž vyvolat u diváka asociace, představu o tom, co je za snímek,

otevřenost časová se potom projevuje tím, že divák si obvykle představuje, co předcházelo okamžiku, který fotografie zafixovala, i co po něm následovalo (Lábová, 1990, s. 10).

Dokumentární podstata a autentičnost fotografického obrazu zaručují, že sdělení, které fotografie komunikuje, bude **všeobecně srozumitelné** (Lábová, 1990, s. 11). A to nikoli ve smyslu rozpoznání jednotlivých obrazových prvků, nýbrž pochopení smyslu snímku (Lábová, 1990, s. 11).

Srozumitelnost je chápána i v mezinárodním kontextu, fotografie je považována za prostředek, který k vnímání a přijetí nevyžaduje znalost jazyka, a jako komunikát je tudíž srozumitelný i mezinárodně (Lábová, 1990, s. 11). „*Zpráva, kterou žurnalistické fotografie předávají recipientům, musí být výstižná a okamžitě srozumitelná pro velké množství zcela rozdílných příjemců*“ (Hoy, 1986, s. 7; Kubicová, 2014, s. 8).

Fotografie, pracující s bezprostředně smyslově vnímatelnými obrazy skutečnosti, přináší do procesu komunikace **úsporný a věcný způsob vyjadřování**, což vyhovuje potřebám současného recipienta, jenž má stále méně času na přijímání informací (Lábová, 1990, s. 11). Fotografické zobrazení má pro uplatnění v žurnalistice jedinečnou vlastnost, a sice umění komprimovat v jediném záběru nejen jevovou stránku fotografované skutečnosti, ale i její smysl (Lábová, 1990, s. 11).

Zároveň nicméně fotografie nechává čtenáři prostor pro interpretaci, nesnaží se mu vnutit názor, nesugeruje postoj (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 89).

Vizualizace žurnalistických projevů s sebou ovšem může nést i negativní tendence (Lábová, 1990, s. 12). „*Obrazové ztvárnění faktů a událostí může inklinovat k zachycení pouhé vnější podoby objektů a vnějších, netypických projevů událostí jako důsledek neschopnosti fotografického obrazu reprodukovat vztahy a vysvětlovat souvislosti mezi jevy. Fotografie také nemá velkou schopnost zobecňovat. Může tak lehce dojít k povrchní, tedy nesprávné a nepravdivé obrazové interpretaci skutečnosti*“ (Lábová, 1990, s. 12).

Média potenciálu fotografického obrazu využívají pro zvýšení účinnosti svého působení na recipienty, především v souvislosti se zvýšením přesvědčivosti informací a jejich důvěryhodnosti (Lábová, 1990, s. 13).

Podstatou žurnalistické fotografie je pohotové zobrazování aktuální společenské skutečnosti (Lábová, 1990, s. 14). „*Jevy této skutečnosti zachycuje žurnalistická fotografie věcně, autenticky, v jejich konkrétnosti a v určitých časových výsecích. Přináší o nich informace nebo sdělení, které má kredit osobního svědectví*“ (Lábová, 1990, s. 14–15).

Žurnalistická fotografie tedy poskytuje obrazovou zprávu, vizuálně sděluje fakt (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 90).

Lze ji tudíž definovat jako specifickou formu žurnalistické informace, která dává prostřednictvím odrazu objektivní reality příjemci zprávu o této realitě, přičemž odpovídá na základní novinářské otázky „kdo?“, „co?“, „jak?“ a výjimečně na otázku „kde?“, neumí ovšem odpovědět na otázku „proč?“ ani událost časově zařadit, proto je její nedílnou součástí text (Lábová, 1990, s. 15; Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 90). „*Žurnalistické fotografie komunikují díky kombinaci slova a obrazu. (...) Je nutné doplnit je o průvodní text – jména, geografické názvy a další informace potřebné k tomu, aby zpráva, kterou přinášejí, byla kompletní. Jedině tak vznikne funkční kombinace slova a obrazu nezbytná k přesnému pochopení zobrazovaného sdělení*“ (Hoy, 1986, s. 7; Kubicová, 2014, s. 8).

Současně obrazovou zkratkou nejen rozšiřuje recipientovo poznání světa, ale působí i na jeho vědomí a emoce (Lábová, 1990, s. 15).

Specifikem žurnalistické fotografie je její výše zmíněné sepětí s aktuální společenskou realitou – žurnalistickou fotografií je tak jen ta fotografie, která přináší informaci nebo sdělení o společensky aktuálním jevu, problému či události (Lábová, 1990, s. 15).

Mimo to ji charakterizuje fakt, že je masově distribuována a zpravidla vzniká na objednávku (Lábová, 1990, s. 15; Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 90).

V médiích má žurnalistická fotografie dvě základní **funkce** – informační a ilustrační (Lábová, 1990, s. 15).

Informační funkci plní zprostředkováním aktuální novinářské informace, mluvíme o ní, pokud je sám fotografický obraz nositelem převážné části objemu novinářské

výpovědi a text pouze zpřesňuje obrazové sdělení (Lábová, 1990, s. 15–16). Co je z prezentované informace podstatné, se recipient dozví z fotografie, zatímco text konkretizuje fakta, která fotografické zobrazení nedokáže vyjádřit, jako jsou příčinné souvislosti a vztahy mezi zobrazovanými objekty (Lábová, 1990, s. 16).

Informační funkci žurnalistické fotografie je možné chápat i v přeneseném významu (Lábová, 1990, s. 16). Psychologické studie, zaměřující se na problematiku efektivnosti působení publikovaných informací a způsobu jejich vnímání, dokazují, že recipienti se nejprve seznamují s vizuální podobou tištěných médií a teprve nato se zabývají obsahem vybraných materiálů (Lábová, 1990, s. 16). Fotografie v tomto případě naplňuje informační funkci coby vizuální poutač, obrazový titulek, jehož kvalita mnohdy rozhoduje o tom, zda recipient věnuje materiálu pozornost (Lábová, 1990, s. 16). „Z výzkumů vyplývá, že recipienti se nejprve dívají na fotografie, poté na titulky a až nakonec na zbytek textu. (...) Nikdo si nepřečte text, který neobsahuje žádný vizuální doplněk“ (Langton, 2009, s. 67; Carroll, 2004, in Langton, 2009, s. 49).

Pokud žurnalistická fotografie vystupuje v roli obrazové ilustrace, zpřesňuje text nebo působí emotivně, má funkci ilustrační (Lábová, 1990, s. 15). Hlavním zdrojem informací o skutečnosti je novinářský text, fotografický obraz jej pouze doplňuje (Lábová, 1990, s. 17). „Fotografie v roli ilustrace má v tisku dlouholetou tradici, související s historicky prvotním uplatněním fotografie v tisku, kdy fotografický obraz nahradil kreslenou ilustraci a převzal její funkce“ (Lábová, 1990, s. 17). Často se přitom používají snímky, které nepatří mezi žurnalistické fotografie v pravém slova smyslu, jako například obrazové montáže nebo zátiší, jejichž posláním není podávat věcnou zprávu o skutečnosti, nýbrž vytvářet esteticky působivé fotografické obrazy (Lábová, 1990, s. 17).

Další z funkcí žurnalistické fotografie je funkce grafická související s důležitostí fotografického obrazu pro finální podobu grafické úpravy periodik (Lábová, 1990, s. 16). Fotografie zde vystupuje jako zvláštní grafický prvek, jenž má zásadní význam pro konečné vyznění grafické úpravy celé strany (Lábová, 1990, s. 16).

Estetické působení fotografického obrazu má pak výchovné aspekty (Lábová, 1990, s. 18). Zveřejňování esteticky působivých fotografií v periodických přispívá k nenásilné estetické výchově recipientů, ovlivňuje jejich vkus a má schopnost vyvolávat emocionální zážitky (Lábová, 1990, s. 18).

3. 1. Žánry žurnalistické fotografie

3. 1. 1. Žánry zpravodajské

Zpravodajské žánry chápou fotografii jako nezkreslenou reprodukci reality, vizuální popis sdělovaného faktu (Lábová, 1990, s. 23). „*Jejich podstatou je věrná zpráva o skutečnosti, obrazové svědectví*“ (Lábová, 1990, s. 23). Vystačí si většinou s jednotlivými snímky (Lábová, 1990, s. 23).

3. 1. 1. 1. Fotografická aktualita

Nejdůležitějším žánrem zpravodajské fotografie je fotografická aktualita (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 91). Na zpravodajských stranách denního tisku se objevuje nejhojněji (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 91). Je to obrazová zpráva o událostech a jejich aktérech, jež přináší fotografickou informaci o něčem novém, co se právě stalo a co má bezprostřední sociální, politický nebo ekonomický dopad (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 91).

Měla by tudíž být **aktuální**, tedy pokrývat události, které jsou nové, nedávné, momentálně pro společnost důležité či periodicky se opakující; **relevantní**, tedy zabývat se nejvýznamnějšími aspekty události a ukazovat souvislosti; **obrazově působivá**, tedy technicky dokonalá, osobitě fotograficky ztvárněná a kompozičně nápaditá a **srozumitelná**, tedy na první pohled čitelná, aby čtenář nepochyboval o tom, co se na fotografii děje, nebo po tom dokonce nemusel pátrat (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 91–92). „*Cílem fotožurnalismu je komunikace s recipientem. Fotožurnalisté by mu přitom měli předávat jasnou zprávu – tak, aby okamžitě porozuměl situaci. Platí tu proto snadné pravidlo: čím jednodušší je kompozice fotografie, tím je fotografie lepší,*“ uvádí v této souvislosti Frank P. Hoy (1986, s. 5; Kubicová, 2014, s. 7). „*Jednoduchá kompozice by měla podtrhovat hlavní aktéry události, hlavní objekt. Fotografie by měla mít jen jeden hlavní motiv, více motivů může čtenáře dezorientovat. Obsah fotografie by měl být zřejmý v okamžiku. Jen tehdy má fotografická aktualita svou účinnost,*“ doplňuje Lábová (in Osvaldová a kol., 2005, s. 92).

Podle zahraniční terminologie se fotografická aktualita dělí na tzv. **general news** a **spot news** (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 92).

General news jsou obrazové zprávy z předem očekávaných, plánovaných událostí, které mají předpokládaný průběh a odehrávají se na obvyklých místech s podobnými aktéry (Hoy, 1986, s. 66; Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 92; Parrish, 2002, s. 179). Fotograf se na ně tedy může připravit, předem zvolit potřebnou techniku, promyslet záběry a vybrat momenty, které zachytí (Hoy, 1986, s. 66; Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 92; Parrish, 2002, s. 179). Předvídatelnost a opakovatelnost s sebou ovšem přinášejí i nebezpečí stereotypního zobrazování akcí a chování aktérů, fotografie jsou pak nevýrazné, nenápadité, bez obrazové invence a nedokážou čtenáře zaujmout (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 92). Druhým extrémem je snaha ozvláštňovat obrazové stereotypy i za cenu zkreslení, deformace reality (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 92). Do kategorie general news událostí patří například zasedání parlamentu či jednání vlády, volební kampaně, vítání oficiálních návštěv, vernisáže, tiskové konference, koncerty, ale také déletrvající válečné konflikty nebo přírodní katastrofy (Hoy, 1986, s. 66; Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 92; Parrish, 2002, s. 182).

Spot news jsou obrazové zprávy z událostí, které nelze předem naplánovat – určit, kde k nim dojde a jak budou probíhat (Hoy, 1986, s. 65; Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 92; Parrish, 2002, s. 166). Fotograf se na ně tedy nemůže připravit (Hoy, 1986, s. 65; Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 92; Parrish, 2002, s. 166). Do kategorie spot news událostí patří například autonehody, loupeže, požáry či vraždy (Hoy, 1986, s. 65; Parrish, 2002, s. 166). Autory snímků jsou v tomto případě často amatérští fotografové, kteří své náhodně vyfotografované záběry nabídnou k publikaci (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 93).

3. 1. 1. 2. Věcná ilustrace

Věcná ilustrace vystupuje zpravidla jako doplněk obsáhlejšího zpravodajského textového materiálu (Lábová, 1990, s. 26; Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 93–94). Text má v tomto případě dominantní postavení, fotografie pouze vizuálně ilustruje, konkretizuje, vysvětluje jednu z informací v něm zmíněných (Lábová, 1990, s. 26; Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 94). Využívá se konkrétnosti, názornosti, předmětnosti fotografického zobrazení, které účinně zpřístupňují obsah (Lábová, 1990, s. 26; Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 94).

Vazba obrazu a textu je velmi pevná, fotografický obraz sám o sobě nemá potřebný informační potenciál – všechny zpravodajské informace tedy přináší text, fotografie pouze odráží jednu z nich (Lábová, 1990, s. 26; Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 94).

3. 1. 1. 3. Fotografická glosa

Ve fotografické glose hraje rozhodující roli informace, sdělovaný fakt, který ovšem slouží jako prvek provokující recipientovo přemýšlení o prezentované skutečnosti (Lábová, 1990, s. 27). Aby se závěr, ke kterému recipient po úvaze dospěje, shodoval s autorským záměrem, je fotografická glosa doplněna textem uvádějícím upřesňující fakta (Lábová, 1990, s. 27). Fotografie v tomto případě kriticky upozorňuje na společenské problémy, bývá i provokující či polemická (Lábová, 1990, s. 27). Fotograf pracuje s ironií, nadsázkou nebo satirou (Lábová, 1990, s. 27).

3. 1. 1. 4. Fotografický referát

Fotografický referát se skládá z většího množství snímků, které poskytují komplexnější pohled na zobrazovanou společensky významnou událost z různých oblastí života, jejíž účel, čas a místo konání jsou předem známy a mají vžitě, ustálené formy (Lábová, 1990, s. 27). Ústřední fotografií je většinou celek, který uvádí recipienta do děje a seznamuje jej s prostředím, kde se děj odehrává; následující fotografie chronologicky zaznamenávají průběh děje (Lábová, 1990, s. 28).

3. 1. 2. Žánry publicistické

V případě publicistických žánrů jde obvykle o skladebné fotografické celky s výraznou autorskou interpretací skutečnosti (Lábová, 1990, s. 28).

3. 1. 2. 1. Fotoreportáž

Základem fotografické reportáže je informace o aktuálním společenském jevu, faktu nebo skutečnosti, prezentovaná jako osobní svědectví fotoreportéra formou obrazové výpovědi (Lábová, 1990, s. 30). Tvoří ji série fotografií, tlumočící rozvíjející

se děj a zachycující zobrazovanou skutečnost v širších souvislostech (Lábová, 1990, s. 30). Problém, který zpracovává, musí v logickém sledu jednotlivých reportážních záběrů rozvést, dějově vyvrcholit a myšlenkově uzavřít (Lábová, 1977, s. 10; Lábová, 1989, s. 104). Obrazový celek fotoreportáže musí rovněž postihnout vztah příčiny a důsledku (Lábová, 1990, s. 30). Je silně poznamenána autorským subjektem, autor vyslovuje své hodnotící stanovisko, názor nejen v textové části fotoreportáže, nýbrž i ve způsobu prezentace faktů, jejich výběru a zhodnocení jejich významu či v použité formě obrazového zpracování (Lábová, 1990, s. 30). Je ovšem povinna fakta interpretovat pravdivě (Lábová, 1977, s. 10).

Pokud má být účinnost výpovědi fotoreportáže úplná, musí být ve způsobu jejího zpracování vedle prvků přinášejících informace obsažen také prvek působící na emoce recipienta, tzv. emotivní náboj (Lábová, 1989, s. 107; Lábová, 1990, s. 33). „*Sdělení, obrazová fakta, budou ve fotoreportáži samozřejmě převažovat, nicméně fotografie by vždycky měla být víc než mechanický záznam odehrávajícího se děje. Její působivost je dána mírou emotivního náboje, který by dobrá reportáž neměla postrádat*“ (Lábová, 1989, s. 107). Nositelem emotivního náboje může být sama fotografovaná skutečnost, dramaticky vypjaté momenty, kdy citovou odezvu vyvolá i jejich prostá reprodukce (Lábová, 1989, s. 107; Lábová, 1990, s. 33). Většina zobrazovaných událostí má nicméně apriorní emotivní náboj nulový, je tedy třeba jej do fotografického obrazu vnést zvenčí, například formálním řešením záběru – atmosférou, kompozicí, nebo zachycením výrazu zúčastněných osob (Lábová, 1989, s. 107; Lábová, 1990, s. 33).

Ve formální skladbě obrazového celku platí ve fotoreportáži tatáž pravidla jako ve filmové skladbě (Lábová, 1977, s. 10). Každá fotografie, zachycující přesně ohraničenou část dění, musí mít návaznost na předcházející i následující záběry (Lábová, 1990, s. 35). Vytváří se tak logická posloupnost, vycházející z obsahu jednoho záběru (Lábová, 1990, s. 35). „*Záběr odpovídá na otázku záběru předcházejícího a pokládá zároveň další otázky pro záběr následující*“ (Brabec, in Lábová, 1990, s. 35). Fotoreportér Karel Hájek učil, že reportáž má začínat celkem, seznamujícím recipienty se situací a místem; pokračovat polocelkem, informujícím o protagonistech; a končit detailem, vlastní akcí, úsporně a soustředěně vyfotografovanou, jasnou a názornou (Lábová, 1977, s. 11; Lábová, 1989, s. 106; Lábová, 1990, s. 35). To odpovídá logice vnímání – od obecného ke konkrétnímu, od orientace k pochopení (Lábová, 1977,

s. 10–11; Lábová, 1989, s. 106; Lábová, 1990, s. 35). Jiný skladebný postup může například respektovat časovou posloupnost, a zachytit tak přípravy na děj, jeho začátek, průběh, vyvrcholení, ukončení a doznívání (Lábová, 1989, s. 107; Lábová, 1990, s. 35).

3. 1. 2. 2. Reportážní portrét

Zatímco portrét účelový zachycuje, jak člověk vypadá, tedy jeho vnější podobu, a to co nejvěrněji, portrét reportážní vypovídá o tom, jaký člověk je, o jeho charakteru, osobních vlastnostech (Hoy, 1986, s. 71; Lábová, 1989, s. 97; Lábová, 1990, s. 40). „*Smyslem ‚obyčejného‘ portrétu, jehož výrobou na zakázku se zabývají profesionální ateliéry, je pokud možno věrné zachycení podoby portrétovaného člověka (odtud také ‚podobenka‘), většinou pro účely identifikační⁵; cílem reportážního portrétu je současně se zachycením obrazu tváře člověka přinést také informaci o jeho povaze či charakteristických vlastnostech či schopnostech*“ (Lábová, 1989, s. 97). „*Nejlepší současné snímky v kategorii ‚portrét‘ jsou ty, které dávají nahlédnout do srdce a duše,*“ píše Fred S. Parrish (2002, s. 204; Kubicová, 2014, s. 10). Specifikem reportážního portrétu je přitom reportážní styl fotografování dbající na bezprostřední zobrazení a zachování nejdůležitější devizy reportážní fotografie, kterou je autentičnost (Lábová, 1990, s. 40). Toho fotograf zpravidla dociluje fotografováním v přirozeném prostředí portrétovaného a zobrazováním portrétovaného v akci, do které ovšem nezasahuje, neměl by ji aranžovat (Lábová, 1989, s. 99; Lábová, 1990, s. 40–41). Reportážní styl fotografování tak rovněž dodává portrétu dynamiku a dějovost (Lábová, 1990, s. 41). Výhodou je, pokud fotograf zná portrétovaného a jeho povahové vlastnosti, typickou mimiku, pohyby či gesta (Lábová, 1989, s. 97; Lábová, 1990, s. 41). Reportážním portrétem tak rozumíme zobrazení člověka, zejména jeho tváře, ve které se zrcadlí duševní život či charakterové vlastnosti portrétovaného (Lábová, 1990, s. 40). Může jím nicméně být také zachycení člověka do pasu s využitím gestikulace rukou, zobrazení celé postavy zasazené v konkrétním prostředí, sloužícím k přesnějšímu vystižení portrétovaného, popřípadě jej může tvořit i skupina osob (Lábová, 1990, s. 40). „*Není nutné fotografovat tvář – ‚pouhé‘ části těla či například siluety jsou mnohdy výmluvnější,*“ doplňuje Parrish (2002, s. 204; Kubicová, 2014, s. 10).

⁵ Portrét do úředních dokladů, jako je například cestovní pas nebo občanský průkaz (Lábová, 1989, s. 97; Lábová, 1990, s. 40).

Podstatnou součástí reportážního portrétu jako specifického žurnalistického žánru je text (Lábová, 1990, s. 41). Žurnalistickým se portrét stává teprve ve spojení s textem nebo v kontextu s textovým materiálem (Lábová, 1990, s. 41). Jejich vzájemná vazba má více možností: portrét může autenticky dokumentovat nebo prostě ilustrovat textovou výpověď, objevuje se také jako relativně autonomní projev s textem ve formě popisku (Lábová, 1990, s. 41).

Reportážní portrét se uplatňuje například jako součást rozhovorů, fotografická ilustrace k materiálům beletristického typu nebo jako účinný stavební prvek v rámci obsáhlejší obrazové výpovědi fotoreportáže, jakož i fotofejetonu či fotoeseje (viz kapitoly 3. 1. 2. 3. Fotofejeton a 3. 1. 2. 4. Fotoesej) (Lábová, 1989, s. 97; Lábová, 1990, s. 39).

3. 1. 2. 3. Fotofejeton

Obsahovou náplň fotografického fejetonu tvoří zpravidla konkrétní jev nebo fakt aktuální společenské skutečnosti (Lábová, 1990, s. 37). Fotograf jej v několikasnímkové obrazové výpovědi objasní, věcně zhodnotí a dovede k obecně platnému závěru (Lábová, 1990, s. 37). Obsah i forma fotofejetonu stojí na originálním nápadu a jeho působivém ztvárnění, zejména co do obrazové části (Lábová, 1990, s. 37). Ta má výrazné estetické kvality a působí emocionálně (Lábová, 1990, s. 39). Autor přitom pracuje odlehčenou, úsměvnou formou a směřuje vyústění fejetonu do překvapivé, vtipné pointy (Lábová, 1990, s. 37). „*Rozhoduje fotografova schopnost převést myšlenku do obrazové řeči snímku*“ (Lábová, 1990, s. 37). Oproti fotoreportáži formální výstavba fotografického fejetonu připouští, ba dokonce předpokládá určitou míru obrazové stylizace, autorské transformace reality – vyjadřovacími prostředky a tvůrčími metodami, jako jsou typizace a zobecnění, které pomáhají překonat tendenci k prostému vizuálnímu záznamu skutečnosti (Lábová, 1990, s. 37). Autor fotofejetonu tak nemůže pouze kopírovat skutečnost, musí ve větší míře prosazovat tvůrčí přístup, osobitost a individuální autorské vidění, a to jak ve výběru námětu, tak ve zvolené kompozici či způsobu propojování snímků ve významovém sledu (Lábová, 1990, s. 37). Na skladebném uspořádání fotografického fejetonu totiž do značné míry závisí jeho celková působivost (Lábová, 1990, s. 37). Má tedy tři části: první (úvod) přibližuje recipientovi místo děje a zčásti rozkrývá vybraný problém; druhá (děj) upřesňuje situaci

a třetí (závěr) v sobě nese prvky překvapení, byť logicky vyplývá z předchozího (Lábová, 1990, s. 38). Důležitou funkci plní ve fotofejetonu i text (Lábová, 1990, s. 38). Měl by korespondovat s odlehčenou formou obrazového vyjádření, být nápaditý a výstižný (Lábová, 1990, s. 38). Má podpořit celkové vyznění fejetonu v pointu, která upevní hlavní myšlenku v recipientově vědomí (Lábová, 1990, s. 38). Rozsah slovního doprovodu je ovšem minimální, měl by jen upřesňovat to, co fotografický obraz nedokáže sdělit, často má tak formu popisku či hesla (Lábová, 1990, s. 38). Záměrem fejetonu je navázat důvěrný kontakt s recipientem (Lábová, 1990, s. 39).

3. 1. 2. 4. Fotoesej

Fotoesej – podobně jako fotoreportáž – „vypráví příběh“ (Parrish, 2002, s. 223; Kubicová, 2014, s. 10). Na rozdíl od fotoreportáže ji ale tvoří větší množství snímků (většinou více než deset), její příprava zabere více času (několik týdnů, měsíců, nebo dokonce let) a často se zaměřuje na obecnější témata, jako je chudoba, nejrůznější nemoci nebo ochrana životního prostředí (Parrish, 2002, s. 223; Kubicová, 2014, s. 10). Fotograf přitom obvykle téměř „žije“ v místě děje, důležitý je také jeho osobní názor na danou problematiku, který by měl být ze snímků snadno čitelný, a jeho asistence při přípravě konečné verze fotoeseje, jež má směřovat do tisku (Parrish, 2002, s. 223; Kubicová, 2014, s. 10). Layout stránky, doprovodný text či vztah obrazů a slov je u ní totiž zásadní (Parrish, 2002, s. 231; Kubicová, 2014, s. 10).

3. 1. 3. Sportovní fotografie

Samostatně, dle tematického zaměření se klasifikuje, vyděluje sportovní fotografie. Představuje žánr, který zachycuje všechny druhy sportů, zejména jejich dynamiku, pohyb (Kozák, 2010, s. 11). Fotograf by měl mít přehled o pravidlech sportovních disciplín či o schopnostech jednotlivých sportovců, aby mohl předvídat vývoj dění a dramatické momenty i jejich fotogeničnost, a orientovat se v prostředí, kde se událost odehrává (Lábová, in Osvaldová, Halada a kol., 2007, s. 77). Rozlišujeme dvě hlavní kategorie sportovní fotografie: akční fotografii, zachycující okamžiky z průběhu sportovní akce, a feature fotografii, zachycující zákulisí sportovních výkonů a emoce spojené se sportem (Lábová, in Osvaldová, Halada a kol., 2007, s. 77).

3. 2. Žurnalistická fotografie v redakční praxi

Úroveň žurnalistické fotografie nezávisí pouze na schopnostech fotoreportérů, nýbrž i na dalších faktorech (Lábová, 1990, s. 76). Jedním z nejzásadnějších je kvalita spolupráce celého redakčního kolektivu – píšících redaktorů s fotoreportéry či fotoreportérů s výtvarnými redaktory neboli grafiky a osobní vztah každého z nich k fotografii (Lábová, 1990, s. 76). Ten by měl být u všech, kteří o užití fotografického obrazu rozhodují, pozitivní, měli by rovněž mít vrozený cit pro práci s fotografií, smysl pro její obsahovou i výtvarnou hodnotu a měli by znát možnosti jejího využití v žurnalistice (Lábová, 1990, s. 76). „*Přestože žijeme v době s jednoznačným příklonem k vizuálnímu způsobu komunikace, mnoho redakčních pracovníků dosud nevezalo fotografii jako nositele žurnalistické informace na vědomí a akceptuje pouze její ilustrační funkci,*“ namítá ovšem Lábová (1990, s. 76).

Redakční práce s fotografickým obrazem zahrnuje řadu aktivit, které mnohdy rozhodují o kvalitě zveřejňovaných fotografií (Lábová, 1990, s. 76).

Jejich základem je pevně stanovená a dodržovaná obrazová a grafická koncepce listu, která eliminuje či alespoň omezí na minimum operativní improvizace při sestavování jednotlivých čísel (Lábová, 1990, s. 76).

Než se však zpravodajská fotografie objeví na stránkách tisku, prochází procesem několikastupňového výběru (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 95).

Ten začíná výběrem tématu, které má být pokryto (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 95). Navrhují jej obvykle píšící redaktoři nebo editoři, nikoli samotní fotografové (Langton, 2009, s. 97). Rozhoduje se také, zda redakce vyšle do terénu redakčního fotografa, fotografa na volné noze, který s ní spolupracuje, nebo zda použije agenturní snímek (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 95; Langton, 2009, s. 103, 104). „*Fotografy na volné noze redakce využívají, pokud v danou chvíli nemají k dispozici dostatek vlastních fotografií. Obvykle fotografují méně důležitá témata. (...) Autoři či editoři je následně hodnotí (...) a ty, kteří se osvědčí, může redakce eventuálně zaměstnat*“ (Langton, 2009, s. 103). Současně se vybírá fotograf, který má předpoklady zadané téma zvládnout nejlépe (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 95). Často si autor textu vyžádá konkrétního fotografa, který má jeho materiál vizuálně doplnit (Langton, 2009, s. 100, 102, 105). Při vlastním fotografování vybírá fotograf způsob zachycení

události (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 95). Jeho rozhodnutí jsou vedena požadavkem čitelnosti a srozumitelnosti snímku (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 95). „*Fotograf provádí výběr okamžiku, který zachytí, aby obrazová zpráva co nejvýmluvněji, nejpřesněji a nejobjektivněji zastupovala událost*“ (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 95). Dále volí fotografickou techniku, především objektiv, ale také místo, odkud bude fotografovat, úhel pohledu či sklon kamery, mimo to zvažuje světelné podmínky (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 95). Rozhoduje i o kompozičním uspořádání snímku, přičemž by kromě estetických hledisek měl mít na paměti, že způsobem rozmístění jednotlivých obrazových prvků nebo způsobem zaostření zdůrazňuje či naopak potlačuje význam zobrazovaných objektů (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 95–96). Při fotografování by měl pracovat rovněž s ohledem na potřeby layoutu, a volit tak záběry šířkové i výškové, celky, polocelky i detaily nebo například snímat hlavní objekt zájmu zřepředu, zprava i zleva, aby bylo možné přizpůsobit konečný výběr fotografie momentální dispozici novinové stránky (Hoy, 1986, s. 189; Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 96).

Poté fotograf vybírá jeden či několik snímků, které nabízí redakci, a to takové, které podle něj nejpřesněji postihují fotografovaný námět (Lábová, 1990, s. 76; Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 96). Pišící redaktor posuzuje fotoreportérův výběr s ohledem na adekvátnost obsahu fotografie k textovému materiálu (Lábová, 1990, s. 76). Redakce následně bere v potaz jak zpravodajská kritéria a technické či obrazové kvality snímku, jako je kompozice nebo světlo, tak jeho velikost, umístění na stránce nebo prostor, který je pro něj k dispozici, například s ohledem na to, zda je šířkový či výškový a na vztah k ostatním fotografiím i grafickým prvkům na stránce (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 96; Langton, 2009, s. 108). „*Fotografie, která projde tímto rozhodovacím sítem, nemůže být ničím jiným než kompromisem, který se snaží vyhovět všem. Problematický je nejen počet rozhodujících, ale v mnoha případech také jejich kompetentnost. Jako pišící novináři nebo techničtí redaktoři posuzují vhodnost fotografie spíše podle vhodnosti fotografovaného námětu, jeho vazby na text a míry srozumitelnosti, která je velmi individuální. V běžné praxi se také stává, že jediným důvodem zařazení fotografie je nedostatek textového materiálu. Tato trestuhodná lhostejnost vůči fotografii se projevuje také v tom, že fotografie je první, co se z čísla vyhazuje, pokud schází prostor pro textový materiál,*“ upozorňuje Lábová (1990, s. 76–77).

Další fází redakční práce s fotografií je přizpůsobení fotografického obrazu záměrům grafického řešení periodika (Lábová, 1990, s. 77).

Její součástí je vytváření tzv. výřezů (Hoy, 1986, s. 193–195; Lábová, 1990, s. 77; Langton, 2009, s. 109–110). „*Jde o ekvivalent parafráze či elipsy (výpustky), o nichž mluvíme v případě textu*“ (Irby, 2004, in Langton, 2009, s. 109–110). Může vylepšit jak estetickou, tak obsahovou stránku obrazu (Langton, 2009, s. 110). Fotografové a obrazoví redaktori musí však vždy zvážit výhody a nevýhody užití výřezu – eliminuje totiž rušivé obrazové prvky, s nimi ovšem i část informací, které fotografie nese (Langton, 2009, s. 110). „*Fotografové a obrazoví redaktori tak musí rozhodovat, jaký a jak velký výřez dělat (...), aby neodstranili důležité informace*“ (Langton, 2009, s. 110). Je potřebný tam, kde může soustředit pozornost recipienta na podstatné části, popřípadě zvýraznit motiv použitím šířkového nebo výškového formátu, naopak v žádném případě nemůže být důvodem výřezu nutnost uzpůsobit formát snímku šířce sloupců, uvádí Lábová (1990, s. 77). Hoy (1986, s. 195) nicméně namítá, že takový výřez je přípustný, pokud nelze použít jinou fotografii.

Redakční práce s fotografií se soustřeďuje také na rozhodování o tom, jak velká plocha tiskové strany bude jednotlivým snímkům dána k dispozici (Lábová, 1990, s. 77). „*Jsou to právě fotografie, co drží stránku pohromadě, pokud jsou do ní ovšem vhodně začleněné*“ (Garcia, in Hoy, 1986, s. 197). Nevhodné je přitom jak zmenšování fotografií do tzv. známkového formátu, který dokáže znehodnotit i ten nejlepší záběr, tak poskytování velkého prostoru fotografiím, které pozbývají obsahových i výtvarných kvalit (Lábová, 1990, s. 78). „*V zásadě platí, že velikost snímku má být taková, aby obsah fotografie byl na první pohled čitelný*“ (Lábová, 1990, s. 83). Často jsou fotografie rovněž nevhodně umístěné co do kontextu celkového grafického a obrazového řešení stran a dvoustran, což vede k nechtěným konfrontacím s jinými materiály, případně k posunu původního významu, autorem ani redakcí nezamýšleného (Lábová, 1990, s. 78). Nezbytná je tak komunikace redaktorů, fotografů a grafiků (Langton, 2009, s. 112).

Miroslav Hladký (1964, s. 166, in Lábová, 1990, s. 83–84) shrnuje, že čtyřmi základními prvky ovlivňujícími působení fotografie v grafické úpravě periodik jsou tak použítý výřez, velikost fotografie, umístění fotografie v ploše tiskové strany

a tzv. světlo, tedy prázdný prostor, který fotografii obklopuje, aby její působivost nebyla rušena nevhodnými textovými či obrazovými kontexty ostatních materiálů.

3. 2. 1. Fotoreportér

Žurnalistická fotografie klade mimořádné nároky na fotografy (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 90). „*Fotograf pracující pro noviny by měl být novinářem, který místo pera používá fotoaparát*“ (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 90). Musí vědět, co je zpráva, a zároveň „fotograficky vidět“; jako reportér musí umět posoudit zpravodajskou hodnotu události, jako fotograf musí absolutně ovládat fotografickou techniku a intuitivně užívat kompoziční pravidla (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 90). Mimo to musí umět vybrat moment, kdy děj vrcholí a kompoziční uspořádání podtrhuje hlavní motiv, mít schopnost předvídat a být zvědavý (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 90). Existuje také zásadní rozdíl mezi tvůrčí prací fotografa obecně a fotoreportéra v tisku (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 90). Zatímco první fotografuje ze subjektivní potřeby vyjádřit se, druhý pracuje zpravidla na objednávku, zpracovává témata zadaná redakcí či jednotlivými redaktory (Lábová, 1990, s. 80; Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 90). Jeho snímky by měly naplňovat očekávání redakce i čtenářů (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 90). Při práci by tak měl myslet na to, že jeho úkolem není realizovat se, nýbrž podat zprávu (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 90). Jeho fotografie mají především informovat recipienty, a aby pro ně byly čitelné, musí být jasné a srozumitelné – proto je třeba, aby fotoreportér v běžné praxi subjektivní autorský pohled do jisté míry potlačil a fotografoval co nejobjektivněji, „překladatelským způsobem“ (Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 90–91). Prosazuje se nicméně tendence směřující k výtvarnému pojetí žurnalistických snímků, fotoreportér tak může pracovat rovněž tvůrčím způsobem, aktivně vyhledávat náměty a promyšleně je realizovat s výrazným uplatněním autorského rukopisu (Lábová, 1990, s. 81; Lábová, in Osvaldová a kol., 2005, s. 91).

Postavení fotoreportérů v redakční hierarchii je negativně ovlivňováno názorem, že zmáčknout spoušť dokáže při současné úrovni fotografické techniky v podstatě každý (Lábová, 1990, s. 80). V závislosti na této zjednodušující tezi je stanovován počet fotoreportérů v redakci, což vede k disproporcii píšících redaktorů k fotoreportérům (Lábová, 1990, s. 80). Zatímco píšící redaktori mívají svoji tematickou

specializaci, na kterou soustředí svůj tvůrčí potenciál, aby se postupem času vypracovali v uznávané experty pro danou oblast, pro fotoreportéry podobná možnost neexistuje, musí umět vyfotografovat cokoli (Lábová, 1990, s. 80). Druhým závažným důsledkem nedostatečného počtu fotoreportérů v redakcích je časový stres, v němž většina z nich pracuje (Lábová, 1990, s. 80). Mají tak málo času na to, aby se předem seznámili se zobrazovaným tématem a promysleli si nejúčinnější způsob jeho ztvárnění, i na vlastní zpracování námětu (Lábová, 1990, s. 80). „*Výsledkem je sotva víc než povrchní pohled. Pravděpodobnost, že by se fotoreportér dostal k podstatě zobrazovaného jevu, je minimální*“ (Lábová, 1990, s. 80).

3. 2. 2. Obrazový redaktor

Obrazový redaktor tvoří ve spolupráci s šéfredaktorem a ostatními redaktory originální obrazovou koncepci periodika, garantuje výběr fotografií i jejich prezentaci, ovlivňuje rozsah i skladbu obrazových celků, řeší a zadává titulní strany (Lábová, 1990, s. 78). Nejen že vybírá fotografie ke zveřejnění, ale rovněž předem plánuje, jakým způsobem se bude obrazová informace podílet na obsahovém profilu periodika (Lábová, 1990, s. 78). Je nejbližším spolupracovníkem fotoreportérů a výtvarných redaktorů neboli grafiků (Lábová, 1990, s. 78). S fotoreportéry spolupracuje při výběru námětů, promýšlí jejich koncepci a realizaci, podílí se na konečném výběru fotografií a jejich sestavení do významového i obrazového kontextu (Lábová, 1990, s. 78). Stává se tak myšlenkovým spolutvůrcem obrazových celků (Lábová, 1990, s. 78). A je tedy – kromě toho, že zpracovává fotografie či píše popisky k nim – také manažerem či koordinátorem, který dohlíží na celé fotografické oddělení a zadává úkoly fotoreportérům (Hoy, 1986, s. 192). S grafikem spolupracuje na finálním rozhodování o prezentaci fotografií jak v celkovém kontextu čísla, tak při řešení jednotlivých stran a dvoustran (Lábová, 1990, s. 78).

„*Obrazový redaktor působí jako ‚komunikační spojka‘ napříč redakcí. (...) A všichni dobří obrazoví redaktori, které znám, mají vášeň pro fotografii (...) a cit pro to, jak propojit obraz a text,*“ popisuje Bob Lynn, někdejší grafik listů *Virginian-Pilot* a *Ledger-Star* (Hoy, 1986, s. 191).

3. 2. 3. Výtvarný redaktor – grafik

Na konečném vyznění fotografického snímku v tisku se významnou měrou podílí i práce výtvarného redaktora neboli grafika (Lábová, 1990, s. 79). Jeho úkolem je tvořit originální grafickou tvář periodika (Lábová, 1990, s. 79). Sestavuje do harmonického celku jednotlivé textové a obrazové složky žurnalistického projevu tak, aby jejich celkové uspořádání pozitivně zapůsobilo na recipienta; určuje také druh písma či velikost a úpravu titulků (Lábová, 1990, s. 79). Měl by mít výtvarný vkus a estetický cit, ve vztahu k fotografii je rovněž třeba, aby byl schopný posoudit technickou i obrazovou kvalitu každého záběru (Lábová, 1990, s. 79).

3. 3. Použití žurnalistické fotografie v tisku

Zatímco v minulosti byl pro tištěná média klíčový text, s rostoucím vlivem televize či počítačových technologií se některá z nich začala proměňovat ve – slovy Maria Garcii, autora publikace *Contemporary Newspaper Design* – „vizuálně atraktivní ‚balíčky‘ denních zpráv“, s čímž souvisí i používání většího množství rozměrnějších a kvalitnějších fotografií (Hoy, 1986, s. 14).

V české žurnalistice se trend vizualizace a s ním spojené verbálně-vizuální informace v denících, případně fotografie jako svébytný prvek žurnalistického sdělení v časopisech začaly prosazovat v osmdesátých letech 20. století (Lábová, 1990, s. 50), tedy nedlouho před založením deníku *Prostor*.

Cesta fotografie na stránky tisku v roli rovnocenného partnera psaného slova byla ovšem váhavá (Lábová, 1990, s. 50). „*Naše novinářská fotografie za svými úkoly dost pokulhává. Několik málo výjimek jen potvrzuje pravidlo. Příčin tohoto stavu je víc. Především obecné podcenění fotografie v naší společnosti, což se v daném případě projevuje nejen organizačním a platovým zařazením fotografů v redakčních kolektivech, ale zejména na stránkách periodického tisku, kde se fotografie projevuje v podřadné úloze, pohybující se od příležitostného ilustrátora k jakémusi beztvaremu ‚přípodotýkavateli‘. Tento setrvalý stav je výsledkem po léta nepřiznaného postavení fotoreportéra v tisku jako plnoprávného pracovníka, vyjadřujícího se obrazem. Přispívá k tomu také mnohdy neujasněný vztah vedení redakcí k novinářské fotografii, její specifikaci a vlastní funkci v tisku,*“ popisuje tehdejší situaci Jiří Macků (1985, in

Lábová, 1990, s. 50). Podle Lábové (1990, s. 51) se podceňování vyjadřovacích možností žurnalistické fotografie v denním tisku projevovalo tím, že dostávala minimální prostor. Minimalizován byl jak počet fotografií zveřejněných v jednom čísle, tak velikost plochy tiskové strany, na které se fotografie objevovaly, přičemž nebyl výjimkou ani tzv. známkový formát, jenž při špatné kvalitě tisku degradoval fotografii na pouhý grafický prvek (Lábová, 1990, s. 51). Nezapříčiňovala to přitom nedostatečná nabídka fotografií v periodících (Lábová, 1990, s. 51). Všechny redakce měly vlastní fotoreportéry, spolupracovaly s externisty, disponovaly fotografickými archivy či využívaly obrazový servis tehdejší Československé tiskové kanceláře (Lábová, 1990, s. 51). „*Důvody je třeba hledat spíše ve vztahu redaktorů, odpovědných za výběr fotografií do čísla, k fotografii vůbec, ale také v jejich odborné fundovanosti, schopnosti chápat vyjadřovací možnosti fotografického obrazu,*“ domnívá se Lábová (1990, s. 51). „*Otázka výběru fotografií a jejich zařazení do čísla je zásadní z hlediska celkové obrazové úrovně listu i jeho účinného působení,*“ dodává (Lábová, 1990, s. 51–52) s tím, že v té době posuzovali vhodnost fotografií pro tisk většinou fotografičtí laikové, a tak byl výběr často prováděn spíše na základě obsahové náplně snímků, tedy dle toho, co je vyfotografováno, nikoli dle toho, jak je to vyfotografováno. Důvodem k zařazení fotografie na stránku mohla být také pouhá vhodnost jejího formátu vzhledem k prázdnému místu, které je potřeba zaplnit (Lábová, 1990, s. 52). Specifickým problémem, souvisejícím s výběrem fotografií v denících, pak bylo nadměrné využívání agenturního obrazového zpravodajství (Lábová, 1990, s. 52). Použití totožných fotografií, odlišujících se jen svou velikostí a umístěním na stránce, vedlo k tomu, že obrazová tvář deníků byla často uniformní, nebo dokonce identická (Lábová, 1990, s. 52). Určující je samozřejmě i kvalita fotografií samotných, tedy jejich obsahová a formální, obrazová hodnota (Lábová, 1990, s. 53). Ta závisí zejména na tvůrčích schopnostech fotoreportérů, přičemž úměrně délce doby, po kterou fotoreportér pracuje pro jeden a týž deník, roste míra řemeslné rutiny v jím odváděné práci, neboť většinu snímků fotografuje na objednávku, jen malou část potom autorským způsobem, z potřeby vyjádřit k určitému tématu vlastní názor (Lábová, 1990, s. 53–54). U fotografií, které vznikají na objednávku, je zřejmě největším úskalím periodicitu událostí, jevů a akcí, jež je třeba v pravidelných intervalech fotograficky pokrývat, přesněji řečeno ztvárnit, vždy nově a nápaditě, ačkoli aktéři, okolnosti i rekvizity, stejně jako průběh jsou podobné (Lábová, 1990, s. 54). Předejít za takových okolností obsahové nezajímavosti a obrazové popisnosti bývá obtížné (Lábová, 1990, s. 54).

Cestou k zachování autorské identity fotoreportéra však může být jeho aktivita v autorské sféře (Lábová, 1990, s. 54). Ožehavou otázkou je nicméně honorářová politika, odměňující jednotně bez ohledu na obsahové a obrazové kvality fotografií, ve svých důsledcích podporující průměrnou produkci a přímo vybízející k myšlenkové pohodlnosti (Lábová, 1990, s. 80). „*V podmínkách časového stresu, v nichž pracuje většina redakcí deníků, není obvykle vůbec čas zamýšlet se nad obsahovou a obrazovou kvalitou fotografií. Hlavně, že je snímek aktuální a splňuje podmínky technické reprodukovatelnosti. Na (...) ostatním zatím tak moc nezáleží,*“ uzavírá Lábová (1990, s. 54).

Problémy, které Lábová (1990, s. 50–55) popisuje ve vztahu k přelomu osmdesátých a devadesátých let 20. století, přetrvávají dodnes, dokládá Loup Langton (2009).

„*Věřím, že fotografové jsou novináři v pravém smyslu toho slova, ne jen ‚servis‘ sloužící k pouhému obrazovému ilustrování témat vymyšlených jinými. Jsou to lidé, kteří přemýšlejí sami za sebe, přicházejí s vlastními tématy, stejně jako způsoby, jak je pokrývat. Dle mého názoru jsou v dnešním konkurenčním prostředí rozhodující pro úspěch periodika,*“ uvádí v rozhovoru s autorem bývalý editor Los Angeles Times John Carroll (2004, in Langton, 2009, s. 45). Přesto jsou fotografové podle Langtona (2009, s. 45) považováni za důležitou součást každodenní žurnalistické práce či konkurenčního boje o čtenáře jen v některých, těch nejlepších médiích. „*Píšící novináři, a někdy dokonce ani fotožurnalisté často nedokážou rozeznat sílu fotografie pro zpravodajství*“ (Langton, 2009, s. 45). Hlavní slovo v redakcích tak běžně mají píšící novináři a editoři (Langton, 2009, s. 45). „*Neustále slýchám frustrované fotografy stěžovat si na to, že většina jejich píšících kolegů a editorů (...) nerozumí jejich práci, neposkytuje jim na ni dostatek času či nezveřejňuje jejich nejlepší snímky,*“ popisuje Kenny Irby z Poynter Institute for Media Studies (2002, in Langton, 2009, s. 45–46). Americká fotografka Maggie Steberová (2004, in Langton, 2009, s. 48–49) tvrdí, že fotografové a obrazoví redaktori nemají téměř žádný vliv na výběr snímků, a fotografie se tak stávají „otroky slov“, místo aby fungovaly jako způsob, jak zdůraznit nové aspekty zpracovávaného tématu. „*Novináři, kteří mají na starosti vizuální stránku média, nejsou v některých redakcích bráni vážně. Vizuální materiál je stále považován spíše za ‚dekoraci‘ než za ‚nositele informací‘,*“ souhlasí i Irbyho kolegyně z Poynter Institute for Media Studies Anne Van Wagenerová (2004, in Langton, 2009, s. 49).

Aby bylo možné označit tištěné médium za „obrazové“, musí tak podle Langtona (2009, s. 49–57) splňovat pět podmínek:

1. Fotografové jsou považováni za novináře v pravém smyslu toho slova (Langton, 2009, s. 49). Mají možnost navrhnout témata a obrazově je zpracovávat (Langton, 2009, s. 49). „*Domnívám se, že pro to, aby uspěla, musí být fotografie akceptována redakcí jako klíčová součást periodika. Nestačí říct fotografovi: ‚Jdi a odveď dobrou práci.‘ Je nutné vysvětlit důležitost fotografie ostatním zaměstnancům redakce,*“ objasňuje Carroll (2004, in Langton, 2009, s. 49). Ve chvíli, kdy se fotografové stanou rovnocennými partnery píšících novinářů, vizuální stránka témat, která společně s nimi zpracovávají, se zlepší (Langton, 2009, s. 49).

Přesto převládají redakce, jimž dominuje psané slovo a jejichž pracovníci se odmítají „dělit o moc“ s fotografy a obrazovými redaktory (Langton, 2009, s. 49).

2. Fotografové se zajímají o to, jak funguje redakce, její kultura a rutiny, aby mohli pracovat co nejefektivněji (Langton, 2009, s. 50). Nejlepší fotožurnalisté neustále vyhledávají témata (Langton, 2009, s. 50). A editoři v nejlepších „obrazových tištěných periodících“ je v tom podporují (Langton, 2009, s. 50). „*Dokud se nepřestaneme ptát: ‚Proč nás píšící novináři a editoři nenávidí?‘, budeme hrát roli obětí. Musíme se naučit mluvit jazykem píšících kolegů a diskutovat s nimi. (...) Ze zkušenosti vím, že je velmi málo fotografů, kteří z procesu tvorby novin chápou víc, než kdy je uzávěrka. (...) Měli by porozumět například politickým tlakům v redakci (...) a dalším záležitostem, které v konečném důsledku ovlivňují jejich práci,*“ vyzývá Steberová (2004, in Langton, 2009, s. 51).

Novinovní editoři nicméně často kritizují nedostatek námětů, které by vzešly od fotografů (Langton, 2009, s. 50). „*Nerozumím tomu. Když jsem působila jako fotografa, ustavičně jsem navrhovala témata, protože jsem chtěla pracovat na tom, co mě zajímá, nikoli na tom, co dostanu zadáno. (...) Možná se ovšem dnešní fotografové příliš dlouho pohybovali v prostředí, kde pouze plnili úkoly, bez jakékoli vlastní iniciativy,*“ komentuje to tehdejší obrazová redaktorka Los Angeles Times Gail Fisherová (2004, in Langton, 2009, s. 50).

3. Editoři chápou, že obrazový materiál nesmí opakovat informace prezentované slovně (Langton, 2009, s. 51). Nejlepší obrazy vyprávějí příběhy, neslouží jako ilustrace textu (Langton, 2009, s. 51).

Přestože většinu témat stále navrhují píšící novináři, někteří editoři začínají například poskytovat tématu více prostoru, pokud si to vyžádá vizuální materiál, který jej doprovází (Langton, 2009, s. 54).

4. Vzdělávání – „školení“ píšících novinářů v tom, jak rozpoznat a zpracovat téma s obrazovým potenciálem, či fotografů v tom, jak nejlépe využít jejich dovednosti i jak pracovat s editory (Langton, 2009, s. 55). Nezbytná je přitom zpětná vazba od editorů (Langton, 2009, s. 55–56).

Avšak nezřídka nebývají editoři ochotní spolupracovat (Langton, 2009, s. 56).

5. Spolupráce fotografického oddělení a oddělení designu (Langton, 2009, s. 57).

„Fotografie jsou schopné samy o sobě vyprávět bohaté, emocionální a informačně nabitě příběhy. Jen malá část tištěných periodik toho ovšem využívá. Editoři často nechápou, že kvalitní obrazové zpravodajství nemusí být na úkor kvalitního slovního zpravodajství,“ shrnuje Langton (2009, s. 67).

3. 4. Vizuální gatekeeping

3. 4. 1. Gatekeeping

Teorie gatekeepingu⁶ je jednou z nejstarších na poli výzkumu masové komunikace (Shoemaker a kol., 2001, s. 233).

Termín gatekeeper⁷ poprvé použil Kurt Lewin, když krátce po druhé světové válce zjišťoval, jak se rodiny rozhodují při nákupu potravin (Trampota, 2006, s. 40). Navrhl model ilustrující, že potraviny pocházející z různých „kanálů“ (například

⁶ V češtině někdy jako „hlídání u brány“ (např. McQuail, 2009; Trampota, 2006).

⁷ V češtině někdy jako „vrátný“, „dveřník“ (např. Trampota, 2006).

obchod, zahrada) musí předtím, než se dostanou na rodinný stůl, projít několika „branami“ (gates); a gatekeepers nazval ty, kteří potraviny kupují, přepravují či připravují (Shoemaker a kol., 2001, s. 234). Své poznatky dále zobecnil na průchod jakýchkoli informací informačním kanálem (Trampota, 2006, s. 40). Ten je podle něj podmíněný tím, že u bran se rozhoduje, zda bude informace vpuštěna dál, nebo ne (Trampota, 2006, s. 40; White, 1950, s. 383). Ovládají je přitom nestranná, daná pravidla, nebo právě gatekeeperi, tedy jedinci či skupiny, kteří mají moc určovat, jaké informace mohou postoupit a jaké nikoli (White, 1950, s. 383).

„Netýká se to pouze potravin, ale například také pohybu zboží nebo zpravodajského toku,“ zdůraznil Lewin (1951, s. 187, in Shoemaker, Vos, 2009, s. 109; Shoemaker a kol., 2001, s. 233).

Gatekeeping se tak začal používat jako metafora pro označení procesů, jimiž se při práci v médiích provádí výběr – množství potenciálních zpráv se třídí na několik, které se skutečně dostanou do zpravodajství (McQuail, 2009, s. 318; Shoemaker a kol., 2001, s. 233). Často bývá definován jako řada bodů – zdroj, redaktor, editoři aj. – u nichž je zpráva buď zastavena, nebo je jí dovoleno pokračovat (Shoemaker a kol., 2001, s. 233).

Z čeho novináři při výběru vycházejí a zda jde o činnost spíše promyšlenou, nebo spíše intuitivní, zkoumal David Manning White (1950; Trampota, 2006, s. 38). Ve své případové studii *The „Gate Keeper“: A Case Study in the Selection of News* se zaměřil na editora zodpovědného za výběr zpráv ze servisu agentur Associated Press, International News Service a United Press a jejich řazení zejména na titulní stranu amerického regionálního deníku s nákladem přibližně 30 tisíc výtisků (White, 1950, s. 384). „Mr. Gates“, jak White editora pojmenoval, po dobu jednoho týdne shromažďoval zprávy, které nepoužil, a vysvětloval, proč se tak rozhodl (White, 1950, s. 384–385). Důvodem bylo zpravidla to, že událost podle něj nestála za zveřejnění⁸, popřípadě to, že zvolil jinou zprávu o téže události, obvykle proto, že byla kratší, lépe napsaná (jasná, stručná, s menším množstvím statistických údajů) nebo přišla dříve (White, 1950, s. 386–389). Výběr se tak ukázal jako veskrze subjektivní, související s hodnotovým úsudkem založeným na zkušenostech, očekáváních a postojích gatekeepera (Trampota, 2006, s. 39; White, 1950, s. 386, 387).

⁸ Například s poznámkou *„sebevraždy mě nezajímají“* (White, 1950, s. 386).

Pamela Shoemakerová nicméně později rozlišila pět úrovní gatekeepingu: 1. úroveň individuální (hodnoty, postoje aj.); 2. úroveň mediálních rutin (uzávěrky, žánry aj.); 3. úroveň organizace (trh, vlastnictví aj.); 4. úroveň extramediální (inzerenti, konkurence, publikum aj.); 5. úroveň ideologická (kulturní a politické faktory aj.) (Fahmy, 2005, s. 150; Trampota, 2006, s. 43).

„Individuální gatekeeperi mají vlastní hodnoty, preference, představy o povaze své profese, upřednostňované rozhodovací strategie či způsob nahlížení na problémy – to vše může mít dopad na výběr zpráv. Avšak žádný gatekeeper se nemůže řídit pouze svými osobními ‚rozmary‘, omezují ho zavedené rutiny. Své priority má rovněž organizace, pro kterou pracuje, zmítaná navíc i dalšími vnějšími vlivy. Všichni tito aktéři jsou zároveň navázáni na společenský systém,“ vysvětluje Shoemakerová (in Shoemaker, Vos, 2009, s. 115–116).

3. 4. 2. Vizuální gatekeeping a obrazový redaktor jako vizuální gatekeeper

V případě vizuálního gatekeepingu, podobně jako gatekeepingu obecně, třídí gatekeeperi tisíce fotografií na několik, které se ve výsledku skutečně zveřejní (Fahmy a kol., 2007, s. 546, 548).

„Vizuální gatekeeping je poněkud subjektivní. Jde ovšem o řetězec gatekeeperů, nikoli pouze o jednoho, který rozhoduje o fotografickém obsahu,“ dodává k tomu Kimberly Bissellová (2000, s. 81).

Dokládá to závěry své případové studie A Return to „Mr. Gates“: Photography and Objectivity, zaměřené na středně velký americký deník (Bissell, 2000).

Prostřednictvím pozorování obrazových redaktorů a rozhovorů s nimi v rámci ní zjišťovala například, v návaznosti na Whitea, proč se rozhodli nepublikovat některé z agenturních fotografií (Bissell, 2000, s. 88). Mezi důvody převažoval nedostatek prostoru, kromě toho ale také politické preference⁹, redaktoři se pak rozcházeli v názoru na explicitní fotografie s tragickým obsahem (Bissell, 2000, s. 88). Zatímco jedna z obrazových redaktorek uvedla, že je publikuje ráda, neboť spolehlivě přitáhnou

⁹ „Zveřejnila bych jakoukoli fotografii, na které by Newt Gingrich vypadal jako šílenec,“ uvedla jedna z obrazových redaktorek (Bissell, 2000, s. 88).

pozornost recipientů, její kolega jí oponoval s tím, že by nikdy nezveřejnil snímky mrtvých lidí, neboť se domnívá, že recipienti jsou k takovému typu obrazů citliví a „*nechce je rozrušovat tak brzy ráno*“, naopak fotografie požáru by ovšem použil (Bissell, 2000, s. 88–89). Všichni obrazoví redaktoři nicméně potvrdili, že výběr agenturních fotografií do velké míry závisí na osobním názoru (Bissell, 2000, s. 89).

Co se týče úrovně mediálních rutin, zmiňovali tlak vydavatele na to, aby publikovali všechny snímky redakčních fotografů, a to i v případě, že jsou nekvalitní (Bissell, 2000, s. 89). „*Náš vydavatel říká, že neplatíme fotografie za to, abychom jejich snímky nezveřejňovali*“ (Bissell, 2000, s. 89).

Shahira Fahmyová (2007, s. 549) potom připomíná důležitost „lidsky jímavých příběhů“ ve fotožurnalismu. Asistent obrazového redaktora Washington Post Joe Elbert v této souvislosti rozděluje fotografie do čtyř kategorií: 1. informační, 2. obrazově působivé, 3. emočně působivé, 4. intimní (Fahmy a kol., 2007, s. 549). Čím více odhaluje fotografie emoční či intimní stránku, tím výše v Elbertově hierarchii se nachází (Fahmy a kol., 2007, s. 549). „*Obrazoví redaktoři by měli co nejčastěji vybírat fotografie z horních ‚pater‘ hierarchie,*“ radí Elbert (in Fahmy a kol., 2007, s. 549). Pokud by jak fotografové a obrazoví redaktoři, tak editoři posuzovali fotografie podle Elbertovy hierarchie, řídili by se při jejich výběru vlastními emocionálními reakcemi na obrazy, podotýká Ken Kobré (1999, s. 19). Namísto přitom o to, co je na fotografii, by se diskuse stočila k tomu, jak fotografie působí na diváka (Kobré, 1999, s. 19). „*Ve chvíli, kdy by se konverzace mezi gatekeepery zaměřila na to, jaká fotografie je nejvíce emočně působivá, bitva o dobrou fotožurnalistiku by byla vyhraná,*“ tvrdí Kobré (1999, s. 9) (viz také kapitolu 5. 1. 2. Kvalitativní analýza – rozdělení fotografií podle Joe Elberta).

4. Dokumentární fotografie

Kromě žurnalistické fotografie se fotografové deníku Prostor ve své vlastní, volné tvorbě věnovali i fotografii dokumentární.

Dokumentární fotografie v nejširším slova smyslu respektuje fakta, informuje o nich, blíží se formě obecného sdělení (Tausk a kol., 1972, s. 58). Oproti zpravodajské fotografii však více koncipuje a analyzuje fotografovaný jev (Tausk a kol., 1972, s. 58–59). Rychle a živě reaguje na skutečnost, zaznamenává ji, ale současně také stylizuje záběrem, výřezem, tonalitou, dynamikou či časovým výsekem (Tausk a kol., 1972, s. 59). „*V dokumentární fotografii není požadavek aktuálnosti chápán jako pohotový záznam a bezprostřední zprostředkování určitých skutečností. I když vychází z aktuální reality, svou podstatou směřuje k zobecnění, k vyslovení myšlenky mnohem širší platnosti, která má schopnost přežít dobové souvislosti, za nichž obraz vznikl. (...) Potlačuje všechny obrazové prvky, které jsou z hlediska svědecké výpovědi o době nepodstatné, a to až do té míry, že zbavuje výsledný obraz konkrétních historických souvislostí a povyšuje ho na symbol*“ (Lábová, 1977, s. 12–13). Pracuje tedy s nearanžovanou skutečností, avšak nabízí více pohledů na ni, uvádí ji do širších společenských souvislostí a zobecňuje ji; může být rovněž zveřejňována se zpožděním, s cílem zobrazovat a hodnotit danou věc v toku času, vyjádřit dobový názor na ni (Beladová, 2007, s. 11; Nosková, 2006, s. 5). „*Dokumentární je ta fotografie, které nejde jen o zprostředkování informací, ale také o jejich shromáždění a uchování. V dokumentární fotografii nejde tolik o ukázání události, ale spíše o záznam a doklad určité skutečnosti*“ (Anděl, 1978, s. 26). V jediném záběru dokáže vyjádřit děj, obsah, myšlenku i autorův kritický výklad (Lábová, 1977, s. 12). Autorský subjekt – angažovaný tvůrce, který směřuje k výkladu a kritickému hodnocení faktu, zdůrazňuje svůj pohled a soud, nezaznamenává, nýbrž tlumočí skutečnost, je pro ni nepostradatelný (Lábová, 1977, s. 13). Důkazem autorského přístupu k dokumentární fotografii je i dokumentaristova volnost při výběru tématu, už ten přitom prozrazuje mnohé o jeho zájmu či osobnosti, v podstatě jím deklaruje svůj názor (Beladová, 2007, s. 11–12; Dornáková, 2014, s. 19). „*Fotograf – dokumentarista nemusí obvykle plnit požadavky někoho jiného. (...) Věnuje se tématům, která jej zajímají, znepokojují. (...) Není také svázán tím, že by musel tvořit především vizuálně atraktivní snímky (...), jeho fotografie nebudou sloužit jako poutače pozornosti. (...) Dokument je pro recipienty zajímavý*

v okamžiku, kdy je patrné osobní zaujetí autora, který jej vytvořil. Na dokument se lze totiž dívat jako na autorský záměr, kdy jeho tvůrce ve snaze postihnout vnější svět zachycuje i své postavení v něm. (...) Není navíc omezován tím, že by své snímky musel vytvářet v časovém presu, mnohé cykly vznikají léta i desetiletí“ (Beladová, 2007, s. 12; Dorňáková, 2014, s. 20; Nosková, 2006, s. 19; Tůma, 2005, s. 5). Podle fotodokumentaristy Karla Tůmy (2005, s. 6) je dokumentární tvorba obecně charakterizována dlouhodobým či stálým zájmem autora o konkrétní téma. Kvalitní dokument předpokládá prohlubující se poznávání specifík tématu, čehož je možné docílit až po určité době strávené v dané lokalitě, s danými lidmi (Tůma, 2005, s. 6). „Až poté, co se dostaneme – jak se říká – ‚pod kůži‘ a zažijeme podstatné rysy námětu, vznikají záběry hlubší a významově obsažnější. Dokument vyžaduje čas. Čas sledovat a zachycovat“ (Tůma, 2005, s. 6). Fotografický dokument přitom mapuje zpravidla všeobecnější dobovou problematiku, to, co je společné více lidem (Dorňáková, 2014, s. 19; Nosková, 2006, s. 6). To ve své definici zmiňuje i Josef Moucha (in Nosková, 2006, s. 5): „Dokumentární fotografie (...) je zaměřena na všeobecnější dobovou problematiku. Pracuje s rozsáhlými cykly, což vyplývá ze samotné metody práce, kterou je syntéza nebo analýza, esejistické pojetí. Cykly mohou být buď monotematické, nebo skládané z různých námětů. Jednotlivé snímky jsou mezi sebou provázány především vnitřním významem (...) ve vztahu k celku námětu. Cílem dokumentárního souboru je ohledání vymezeného problému, na kterém autor ukazuje své stanovisko. Motivy dokumentu jsou obecnějšího charakteru, protože postižení aktuálnosti a časová uzavřenost nejsou předmětem jeho zájmu. Ambicí fotografa je postižení doby, svého postavení v rámci reality světa, případně se snaží prostřednictvím určitých skutečností vyjevit osobní vnitřní svět. Prakticky se dokumentární fotografie netýká reality jakékoliv, nýbrž osobní zkušenosti společenské.“

Lábová (1977, s. 12) upozorňuje, že neexistuje přesně vymezená hranice mezi fotografií dokumentární a reportážní. V hraniční oblasti lze považovat reportážní fotografii za dokument a dokumentární fotografie je v průběhu tvůrčího procesu zřetelně ovlivněna reportážním principem (Lábová, 1977, s. 12). Přestože však mají mnoho společného – dokumentární fotografie přebírá od reportáže metodu a vypůjčuje si i moderní výrazové prostředky, reportážní fotografie se naopak inspiruje analytickým přístupem dokumentaristů ke skutečnosti i požadavky na obrazovou kvalitu – nelze je směřovat (Lábová, 1977, s. 12).

4. 1. Druhy dokumentární fotografie

Fotografický dokument může být **objektivní**, pokud se fotograf snaží co nejvíce potlačit své vidění a názory (Nosková, 2006, s. 25; Tausk a kol., 1972, s. 59).

V současnosti však převládá dokument **subjektivní**, autorský (Nosková, 2006, s. 25; Tausk a kol., 1972, s. 59). Jde o oblast dokumentární fotografie, v níž způsob a forma autorského vyjádření hrají minimálně stejnou roli jako samotné téma dokumentu; nejdůležitějším kritériem není co možná nejobjektivnější podání informace, nýbrž fotodokumentaristův subjektivní pohled, postoj (Dorňáková, 2014, s. 20; Nosková, 2006, s. 25). Autor tedy komunikuje se světem „zevnitř“, pracuje na bázi reflexů a emocí (Nosková, 2006, s. 21). Podle dokumentaristy Viktora Koláře (in Nosková, 2006, s. 21) je subjektivní dokument potřebou „dotknout se“ esence života. Fotograf se tak musí doslova „otevřít“, aby dokázal zprostředkovat své pocity skrze obraz (Nosková, 2006, s. 22). „*Subjektivní dokument zdůrazňuje individuální vidění a autorskou interpretaci,*“ souhlasí Vladimír Birgus (1987, in Pospěch, 2014, s. 151). „*Osobní, autorský pohled (...) se také výrazně projevuje ve formě. Mám na mysli širokoúhlé objektivy, hrubozrnné materiály, pohybovou neostrost, negaci klasické kompozice, expresivní výraz,*“ dodává (Birgus, in Šolc, 1991, s. 76). Do tohoto proudu řadí i část tvorby Karla Cudlína, Jaromíra Čejky nebo Jana Jindry (Pospěch, 2014, s. 151), fotografů deníku Prostor: „*Akcentují ve svých na první pohled někdy až banálních záběrech mnohovýznamově interpretovatelné vizuální symboly a nekonvenční obrazovou skladbu, popírající mnohá klasická kompoziční pravidla. Ke zvýraznění vnitřního napětí nevšedních situačních vztahů využívají možnosti konfrontace rozličných prostorových plánů prostřednictvím širokoúhlé optiky i nevšedních výřezů, nezřídka posunujících obsahově nejvýznamnější motivy na samý okraj fotografického obrazu. To vše má pomoci přehodnotit obvyklý význam běžných věcí a zdůraznit subjektivitu pohledu. Po vzoru Williama Kleina, Roberta Franka, Charlese Harbutta, Viktora Koláře a dalších průkopníků subjektivního dokumentu zaznamenávají zcela konkrétní realitu, ale snaží se k ní výrazně zaujmout vlastní stanovisko a současně se věnovat obecnějším filozofickým, psychologickým či sociálním otázkám životní orientace či mezilidských kontaktů, jejichž domýšlení je ovšem značně závislé na divákově ochotě k myšlenkové spolupráci – pokud ta chybí, divák často uvidí na fotografii jen vnějškově nedramatický výjev.*“

Vedle toho rozlišujeme dokument **sociální**, jehož témata úzce souvisejí se společností, a v němž se tudíž odrážejí hodnoty, chování či myšlení lidí (Tůma, 2005, s. 6, 8). „*Dokumentarista pracuje s lidmi a ze zpětné odezvy vnímám, že snad i pro ně,*“ píše Tůma (2005, s. 6). „*Člověk hraje v sociálním dokumentu ústřední roli. I jeho prostřednictvím chce autor vyjádřit názor, přinést podnět nebo jen shledat faktum. Snaží se mu porozumět, rozšifrovat jeho osobnost a vše srozumitelně tlumočit dále,*“ pokračuje (Tůma, 2005, s. 6). Fotodokumentarista se při přípravě tématu i realizaci výpovědi věnuje podstatnou měrou také tomu, čím se ve výzkumných pracích zabývají sociologové či sociální vědy (Tůma, 2005, s. 6). Sbírá a vyhodnocuje poznatky ve stejném oboru s tím, že výsledkem je vizuální podoba zachycené skutečnosti, tedy fotografie (Tůma, 2005, s. 6). Zobrazuje život člověka v jeho prostředí a ve vzájemných spojitostech s ním (Tůma, 2005, s. 7). Sociolog Martin Matějů (in Tůma, 2005, s. 7) v tom nachází vztah fotografie a sociologie: „*Snaha o uchopení sociální reality, o prozkoumání vztahu člověka k jeho okolí se stala i společným jmenovatelem sociologické a fotografické tvorby. Tím, že je fotografie schopna zachytit chování člověka i celé komplexy sociálních jevů, stává se relevantní metodou i zdrojem informací právě pro sociologii.*“ Námětem sociálního dokumentu bývají kultury a subkultury či životy lidí z okraje společnosti včetně problematiky jejich odlišnosti a případné integrace, dokumentaristé tak vstupují do diskusí týkajících se alkoholismu, drogové závislosti, nezaměstnanosti nebo rasové nesnášenlivosti (Tůma, 2005, s. 9–10).

Ryze **sociologický** dokument pak tvořil Pavel Štecha (Dufek, 2015, s. 8), obrazový redaktor deníku Prostor. Obvyklými momentky doplňoval poznatky uvedené v sociologických materiálech, zejména průzkumech měst i větších lokalit (Dufek, 2015, s. 8). Konkretizoval jimi zjištění, teze a otázky, ilustroval to, o čem pojednávaly odborné studie (Dufek, 2015, s. 8).

5. Metodika práce a analyzovaný materiál

5. 1. Charakteristika vybraných výzkumných metod

5. 1. 1. Kvantitativní obsahová analýza

Kvantitativní neboli Berelsonova obsahová analýza patří k tradičním, nejčastěji užívaným technikám zkoumání mediálních sdělení (Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 103; Sedláková, 2014, s. 291, 295). Slouží k systematickému, objektivnímu popisu zjevného obsahu komunikace a jejím cílem je vypovídat o velkých souborech dat (Sedláková, 2014, s. 291).

Kimberly Neuendorfová (2002, s. 10) ji definuje jako „*sčítací (...) analýzu sdělení, spočívající na vědecké metodě, jež není omezena ani typem proměnných, které mohou být měřeny, ani kontextem, ve kterém je sdělení vytvořeno nebo prezentováno*“.

První etapou kvantitativní obsahové analýzy je jasné vymezení výzkumného problému, stanovení cíle zkoumání a formulace výzkumných otázek nebo hypotéz (Sztompka, 2007, s. 60; Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 103, 104).

Následují definice výběrového souboru a vzorku zkoumání (Sztompka, 2007, s. 60; Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 103). Většina výzkumů, které pracují s kvantitativní obsahovou analýzou, využívá víceúrovňovou konstrukci vzorku (Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 105; Kubicová, 2014, s. 29). Nejprve je třeba určit zdroje obsahu, čili to, která média budou zkoumána; poté vybrat konkrétní vydání zkoumaných titulů (Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 105; Kubicová, 2014, s. 29).

Dalším krokem je volba jednotky měření či kódovací jednotky, tedy nejmenšího prvku analýzy, v němž budou sledovány zvolené proměnné a jejich kategorie (Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 105; Kubicová, 2014, s. 29).

Jádrem výzkumu je pak konstrukce obsahových kategorií jednotlivých proměnných, kterých mohou zkoumané jednotky analýzy nabývat (Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 106; Kubicová, 2014, s. 29). Kategorizace musí přitom být vytvořena tak, aby se kategorie každé proměnné vzájemně vylučovaly, byly oddělitelné, zároveň ale pokrývaly všechny možnosti, byly vyčerpávající (Sztompka, 2007, s. 61;

Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 106; Kubicová, 2014, s. 29). Každá zkoumaná jednotka musí být zařaditelná vždy právě do jedné kategorie dané proměnné (Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 106; Kubicová, 2014, s. 29).

Po dokončení kódování celého vzorku přichází na řadu statistické zpracování dat, během něhož se zjišťuje zejména četnost zkoumaných proměnných (Sztompka, 2007, s. 61; Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 107; Kubicová, 2014, s. 29). Ta vypovídá o tom, kolik jednotek měření nabývá kterých kategorií (Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 107; Kubicová, 2014, s. 29).

Získaná data jsou dále vztažena ke stanovenému výzkumnému problému (Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 110; Kubicová, 2014, s. 29).

Výhodou kvantitativní obsahové analýzy je zejména přehlednost a přesnost výsledků, vzhledem k tomu, že pracuje především s číselnými, statistickými údaji, které lze demonstrovat v tabulkách nebo grafech (Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 17, 103; Kubicová, 2014, s. 29). Kvantitativní výzkum je rovněž snadno ověřitelný, přenositelný či replikovatelný (Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 17, 103; Kubicová, 2014, s. 29).

Nevýhodou kvantitativní obsahové analýzy může být naopak to, že redukuje zkoumanou skutečnost pouze na počitatelné jevy, přičemž prvky, které nelze kvantifikovat, jsou mnohdy významnější než ty měřené (Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 17, 110; Kubicová, 2014, s. 29). Její zjištění jsou limitována také rámcem kategorií a definicemi, které byly v analýze použity; různí výzkumníci přitom mohou k měření jednoho konceptu používat různé definice a kategorizace (Dominick, Wimmer, 1991, s. 160–161).

5. 1. 2. Kvalitativní analýza – rozdělení fotografií podle Joe Elberta

Asistent obrazového redaktora Washington Post Joe Elbert rozděluje fotografie do čtyř kategorií: 1. informační, 2. obrazově působivé, 3. emočně působivé, 4. intimní (Kobré, 1999, s. 18). Kategorie jsou hierarchické; čistě informační fotografie spadají do nejnižší z nich, zatímco intimní fotografie představují pro fotožurnalisty největší výzvu (Kobré, 1999, s. 18).

Informační fotografie jsou podle Elberta „*nejnižším společným jmenovatelem*“ všech fotografií – jsou prostým záznamem události, konstatováním, informují o faktech bez jakéhokoli zbarvení (Kobré, 1999, s. 18). Většina listů přitom stále cítí potřebu takové typy snímků publikovat a profesionální fotografové mívají tendenci používat stále stejné, osvědčené techniky, aniž by se na situaci podívali jakkoli „nově“, tvrdí Elbert (Kobré, 1999, s. 18).

Lepší, avšak stále nikoli nejlepší, jsou v jeho očích **obrazově působivé fotografie** (Kobré, 1999, s. 18). Dobrý fotožurnalista, říká Elbert, se i při plnění rutinního zadání či snímání nudné situace snaží najít způsob, jak vytvořit zajímavý obrazový materiál (Kobré, 1999, s. 18). Může například fotografovat přes sklo či skrz klíčovou díрку – fotografovaný objekt zůstane sice běžný, snímek ale více upoutá pozornost diváka, který má pocit, že „nakukuje“ do scény (Kobré, 1999, s. 18).

Emočně působivé fotografie diváka zasáhnou, přimějí jej k citové reakci (Kobré, 1999, s. 18). Neopakují informace prezentované slovně, přidávají další dimenzi (Kobré, 1999, s. 18). Některé z nich zachycují emoce fotografovaného objektu – pláč či smích, rány či objetí (Kobré, 1999, s. 18). Nakonec je však na divákovi, zda snímek zhodnotí jako emočně působivý – zda jej rozesměje, rozpláče, rozčílí nebo šokuje (Kobré, 1999, s. 18). Aby emočně působivé fotografie rozeznali obrazoví redaktori, musí se podle Elberta otevřít vlastním přirozeným reakcím na obrazy (Kobré, 1999, s. 18). „*Tyto snímky si musí získat srdce, ne hlavu. Nelze se na ně připravit, nelze je zinscenovat; nelze je nařizovat, nelze je vyžadovat; nelze je dokonce ani definovat. Když fotograf přinese film, vnímavý obrazový redaktor se musí řídit instinktem,*“ upozorňuje (Elbert, in Kobré, 1999, s. 18–19). Hájit emočně působivé fotografie nicméně může být pro obrazové redaktory obtížné vzhledem k tomu, že rozhodnutí v médiích se obvykle řídí naopak racionálně, přesvědčivými argumenty a neotřesitelnou logikou (Kobré, 1999, s. 19). Sám Elbert ovšem vybírá fotografie, které jsou „oslavou života“, popřípadě provokativní fotografie, které vzbuzují v divácích zvědavost (Kobré, 1999, s. 19). „*Fotografie nemusí odvyprávět celý příběh, pokud přimějí diváka, aby detaily hledal v textu,*“ zdůrazňuje (Elbert, in Kobré, 1999, s. 19).

Intimní fotografie jsou nejosobnější, nejniternější (Kobré, 1999, s. 19). Tuto kategorii je podle Elberta nejtěžší definovat, zahrnuje ovšem snímky, díky kterým se divák cítí být bezprostředně blízko situaci jako nespátený pozorovatel, účastník děje či

díky kterým souzní s fotografovaným objektem (Kobré, 1999, s. 19). Co je intimní fotografií pro jednoho diváka, může však zůstat emočně působivou fotografií pro jiného (Kobré, 1999, s. 19). „*Fotografové, jimž nezáleží na fotografovaných objektech, přinášejí snímky, v nichž se neodrážejí žádné city,*“ doplňuje Elbert (in Kobré, 1999, s. 19).

Z Elbertovy klasifikace vycházeli i James D. Kelly a Yung Soo Kim (2008) ve své studii *A Matter of Culture*.

Informační fotografie dále definovali jako prostá vyobrazení míst, osob či událostí, která zřídka poskytují víc než důkaz o existenci fotografovaného objektu (Kelly, Kim, 2008, s. 161).

Obrazově působivé fotografie jsou pak více vizuálně podmanivé, přestože jejich obsah je běžný, obvykle nezachycují dramatické události; rovněž nevyvolávají silné emoce (Kelly, Kim, 2008, s. 161). Fotografové často používají speciální objektivy nebo filtry (Kelly, Kim, 2008, s. 161).

Emočně působivé fotografie zachycují emoce fotografovaných a způsobují, že k nim divák cítí sympatie (Kelly, Kim, 2008, s. 161). Na příležitost k zachycení upřímných emocí musí fotografové často nepozorovaně čekat (Kelly, Kim, 2008, s. 161).

Díky **intimním fotografiím** divák cítí, jako by byl na dosah situaci, jako by měl privilegium vidět něco, co zpravidla nemůže (Kelly, Kim, 2008, s. 161–162). Intimní fotografie často vznikají v rámci dlouhodobých projektů (Kelly, Kim, 2008, s. 162).

Kobré (1999, s. 19) dodává, že většina čtenářů ocení spíše informační a zároveň obrazově či emočně působivé fotografie než čistě obrazově či emočně působivé fotografie. Nejvyššího stupně Elbertovy hierarchie by tak podle něj dosáhly snímky, které jsou kombinací informačních, obrazově působivých a emočně působivých fotografií, byť takových není mnoho (Kobré, 1999, s. 19). Usilovat o jejich používání v tisku by měli jak fotografové a obrazoví redaktoři, tak editoři (Kobré, 1999, s. 19).

5. 1. 3. Polostrukturovaný rozhovor

„Hlavní skupinu metod sběru dat v empirickém výzkumu tvoří naslouchání vyprávění, kladení otázek lidem a získávání jejich odpovědí“ (Hendl, 2016, s. 168). Dotazování je tedy patrně nejfrekventovanější, nejvíce využívanou výzkumnou technikou, a to i ve sféře výzkumu médií (Sedláková, 2014, s. 155). Výzkumný rozhovor je přitom specifickou, uměle navozenou sociální situací, která vzniká na popud tazatele (Sedláková, 2014, s. 208). Jde o kontextově zakotvený interaktivní proces získávání dat o postojích, názorech, chápání věci či jejich hodnocení (Sedláková, 2014, s. 208). Není neutrálním nástrojem sběru dat, nýbrž aktivní interakcí mezi výzkumníkem a informantem¹⁰, během které dochází k produkci významů (Sedláková, 2014, s. 208).

Dotazování zahrnuje širokou škálu výzkumných technik sběru dat odlišujících se mírou standardizace a strukturovanosti, respektive volnosti vedení rozhovoru (Sedláková, 2014, s. 156).

Polostrukturovaný, semistrukturovaný nebo také řízený rozhovor je polostandardizovaný, otevřený (Sedláková, 2014, s. 210, 211). Přestože i pro něj výzkumník připravuje seznam otázek, okruhů nebo témat, které je nutné v rámci interview probrat, a proto bývá označován jako rozhovor s návodem, poměrně podrobná příprava nebrání tomu, aby v návaznosti na průběh rozhovoru byly doplňovány další otázky, popřípadě některé upravovány na základě aktuálního uvážení tazatele (Hendl, 2016, s. 178; Sedláková, 2014, s. 210, 211). *„Polostrukturované dotazování (...) se vyznačuje definovaným účelem, určitou osnovou a velkou pružností celého procesu získávání informací“* (Hendl, 2016, s. 168). Návod má tak pouze zaručit, že se dostane na veškerá pro výzkumníka zajímavá témata, a jen na něm záleží, jakým způsobem a v jakém pořadí informace získá (Hendl, 2016, s. 178). Rozlišují se proto otázky primární, předem připravené, a sekundární či sondážní, které vznikají ad hoc při realizaci rozhovoru, s cílem doplnit, co již zaznělo, nebo podnítit informanta k další výpovědi (Sedláková, 2014, s. 211). Mohou mít podobu podpůrného projevu porozumění, souhlasu či zájmu; krátkého shrnutí informantovy výpovědi a žádosti o doplnění detailů; nebo zopakování primární otázky například její parafrází (Sedláková, 2014, s. 211). Obdobnou funkci mívá do značné míry také mimika a gestika

¹⁰ Dotazovaným (Sedláková, 2014, s. 207).

tazatele naznačující jeho zájem a vybízející informanta k pokračování, například mlčenlivým pokyvováním hlavou (Sedláková, 2014, s. 211). Polostrukturovaný rozhovor bývá považován za optimální způsob získávání dat, neboť spojuje přednosti standardizované a nestandardizované formy dotazování a snaží se minimalizovat jejich omezení (Sedláková, 2014, s. 211). Umožňuje tazateli co nejvýhodněji využít čas k interview – udržet jeho zaměření, současně ale uplatnit vlastní perspektivy a zkušenosti, zároveň díky částečné strukturovanosti usnadňuje srovnání rozhovorů provedených s více lidmi (Hendl, 2016, s. 178–179).

Vedení polostrukturovaného rozhovoru vyžaduje rozvinuté komunikační dovednosti, odpovídající míru otevřenosti, interpersonální porozumění, empatii či citlivost (Hendl, 2016, s. 170; Sedláková, 2014, s. 208). „*Je potřeba naučit se vést rozhovor nejen po stránce obsahové, ale i z hlediska psychosociálního. Každý informant je individualitou a vyžaduje jiný přístup. Někdo je přirozeně povídavý a stačí mu drobné náznaky či základní otázky tazatele, jinému je potřeba položit množství doplňujících (...) otázek, a přesto jsou jeho odpovědi stručné a úsečné,*“ popisuje Renáta Sedláková (2014, s. 208). „*Důležité je nejen to, jak se ptáme, ale i kdo se ptá, jaké je jeho charisma, vystupování, způsob řeči a pravděpodobně i etnicita, gender, věk a další druhotné znaky,*“ pokračuje (Sedláková, 2014, s. 218). Mezi klíčové dovednosti tazatele patří umění naslouchat, tedy nejen dávat dotazovanému najevo, že jej jeho výpovědi zajímají a jsou pro něj podstatné, ale také mu poskytnout dostatek času jak na odpověď, tak na rozmyšlenou, netlačit na něj a neklást další otázky hned, jakmile se odmlčí (Sedláková, 2014, s. 218). Častou chybou je přílišná aktivita tazatele při vedení rozhovoru – pokládá přehršle otázek v příliš rychlém sledu, vrací se k marginálním detailům a nenechává informantovi prostor, aby rozhovor formoval sám dle vlastní dynamiky (Sedláková, 2014, s. 218). „*Informant se nesmí v rozhovoru cítit ani jako u výslechu, ani jako pod palbou otázek, ani mít dojem, že jej tazatel tzv. chytá za slovo nebo jej kontroluje a hodnotí, případně obrací již řečené proti němu*“ (Sedláková, 2014, s. 218). Dobrý tazatel by měl umět korigovat svou gestiku a mimiku a z gestiky a mimiky informanta vyčíst, zda se v rozhovoru cítí komfortně, či je například nervózní, protože setkání trvá už příliš dlouho nebo jsou mu některé otázky nepříjemné (Sedláková, 2014, s. 218). Tazatel je při vedení rozhovoru v pozici profesionála, vždy si musí pamatovat, na co se už ptal, a neměl by si ve vlastních výpovědích protiřečit

(Sedláková, 2014, s. 218). K dotazovanému by měl přistupovat s úctou a odpovídajícím vděkem za to, že svolil k účasti na výzkumu a poskytuje data (Sedláková, 2014, s. 218). Tazatel nemá informanta opravovat, přesvědčovat nebo vychovávat; během rozhovoru by měl potlačit svůj názor na tematiku a nepodsouvat jej dotazovanému v nevhodně formulovaných, návodných či sugestivních otázkách (Sedláková, 2014, s. 218–219). Zásadní je rovněž nácvik vedení dialogu souběžně s dalšími činnostmi, které při tom tazatel vykonává – pořizování záznamu, reagování na výpověď informanta či kladení doplňujících otázek, které nebyly předem připravené; jakož i disciplína a koncentrace (Hendl, 2016, s. 170; Sedláková, 2014, s. 209).

Zvláštní pozornost je třeba věnovat začátku a konci rozhovoru (Hendl, 2016, s. 171).

Na začátku dotazování je nutné prolomit případné psychické bariéry a zajistit souhlas se záznamem (Hendl, 2016, s. 171). Většina informantů jej poskytne, tazatel ale musí být připraven i na variantu, že dotazování pořízení záznamu odmítnou (Sedláková, 2014, s. 223–224). Zapisování odpovědí nicméně vyžaduje značný cvik, zejména co do schopnosti koncentrovat se zároveň na kladení dalších otázek (Sedláková, 2014, s. 224). Někteří tazatelé jsou ovšem zvyklí si i v průběhu nahrávaného rozhovoru psát poznámky (Sedláková, 2014, s. 223). Jednak je to pojistka pro případ selhání techniky, jednak jde o první zachycení klíčových dat, se kterými budou pracovat (Sedláková, 2014, s. 223). Z analytického hlediska jsou dobrou pomůckou poznámky o čase, ve kterém zazněly informace podstatné pro výzkum, následně je tak jednodušší je v záznamu vyhledat (Sedláková, 2014, s. 223–224). Kromě toho si lze poznamenat výroky, na které se tazatel chce v průběhu rozhovoru podrobněji zeptat nebo si je nechat dovysvětlit (Sedláková, 2014, s. 224). Poznámky mohou sloužit i jako doplňující podklad k vedení následujících rozhovorů, jako náměty, na které se ptát i dalších informantů (Sedláková, 2014, s. 224).

Také zakončení rozhovoru je jeho důležitou součástí (Hendl, 2016, s. 171). „Právě na konci rozhovoru nebo při loučení můžeme ještě získat důležité informace,“ upozorňuje Jan Hendl (2016, s. 171). Tazatel má rovněž nabídnout dotazovanému možnost dodatečného kontaktu a zjistit, zda existuje možnost dalšího setkání, pokud by

bylo třeba některé údaje doplnit, upřesnit či rozšířit (Hendl, 2016, s. 171; Sedláková, 2014, s. 223).

Pro řazení otázek v průběhu interview neexistují fixní pravidla (Patton, 1990, in Hendl, 2016, s. 173).

V úvodu je nicméně na místě vysvětlit cíl výzkumu, vymezit tematický rámec, ve kterém se má rozhovor pohybovat, a upozornit, že v případě výrazného odbočení od tématu jej tazatel může přerušit (Sedláková, 2014, s. 219, 221). „*Při správně vedeném interview cítí jak tazatel, tak jeho partner, že jde o dvoustrannou rovnocennou komunikaci. Úkolem tazatele je jasně sdělovat, jaké informace požaduje a proč jsou pro něj důležité. (...) Během rozhovoru musíme dbát na jeho průběh. Rozvleklé odpovědi, nepodstatné poznámky snižují jeho efektivnost. Aby měl rozhovor správný průběh, musí tazatel vědět, co se chce dozvědět, musí klást správné otázky, které povedou k informačně hodnotným odpovědím, a musí dotazovanému nabízet vhodnou zpětnou informaci. Jestliže například nestačí nonverbální znamení dotazovanému, že jeho odpovědi se míjí se zamýšleným záměrem, je nutné ho přerušit*“ (Hendl, 2016, s. 175–176).

Může ovšem dojít k situaci, kdy tazatel pokládá údaje sdělované informantem za nesouvisející, avšak v myšlenkové úvaze informanta mezi tématy propojení existuje, bude tedy podstatné i z hlediska výzkumu, jen to není zřejmé na první poslech (Sedláková, 2014, s. 220).

Zpravidla se pak začíná otázkami, které se týkají neproblémových skutečností (Hendl, 2016, s. 173). Povzbuzují dotazovaného, aby mluvil popisně (Hendl, 2016, s. 173). Pozdější sondáže mají popis prohloubit a doplnit (Hendl, 2016, s. 173).

V další fázi rozhovoru tazatel usiluje o získání informací o interpretacích, názorech a pocitech vztahujících se k popsáním akcím a chování (Hendl, 2016, s. 173). Odpovědi bývají významnější, neboť dotazovaný si tyto akce připomněl v předcházející části rozhovoru a vytvořil si pro ně kontext (Hendl, 2016, s. 173).

Otázky na citlivá témata bývají řazeny spíše ke konci (Sedláková, 2014, s. 222).

Je rovněž nutné postupně budovat vztah vzájemné důvěry, vstřícnosti a zájmu (Hendl, 2016, s. 176). Na začátku rozhovoru se proto tazatel snaží vytvářet vhodnou atmosféru pro komunikaci, více se s informantem seznámit a rozmluvit ho, volí lehčí otázky (Sedláková, 2014, s. 221, 222). Rozhovor lze ale zahájit i hlavní otázkou zkoumaného tématu a využít tak zájmu dotazovaného a toho, že ještě není unavený (Sedláková, 2014, s. 222).

V závěru rozhovoru je vhodná rekapitulace podstatných údajů (Sedláková, 2014, s. 223). Pokud tazatel již vyčerpал připravené otázky, může informanta vyzvat, zda chce k tématu doplnit něco, o čem ještě nemluvil, něco zdůraznit či zopakovat (Sedláková, 2014, s. 223).

Otázka je stimulem pro generování odpovědi informantů (Hendl, 2016, s. 173). Způsob, jakým je formulována, tak patří k nejdůležitějším prvkům určujícím, jak bude informant odpovídat (Hendl, 2016, s. 173).

Otázky v kvalitativním rozhovoru by měly být neutrální a skutečně otevřené – umožňovat širokou škálu možných odpovědí, nenaznačovat, jakou odpověď tazatel očekává (Hendl, 2016, s. 173; Sedláková, 2014, s. 220). Základní snahou při jejich vymýšlení je minimalizovat vnucování určitých odpovědí samotnou formulací otázky (Hendl, 2016, s. 173). Položená otázka musí být pro informanta srozumitelná, tedy jasná, přesná a stručná, a současně co nejvýstižnější vzhledem k tomu, na co se tazatel ptá (Hendl, 2016, s. 174; Sedláková, 2014, s. 220). Problematické jsou otázky příliš obecné, obsahující komplikované větné konstrukce či negativně formulované (Sedláková, 2014, s. 220). Nemá smysl klást otázky zavádějící, sugestivní, hodnotící, dvojsmyslné nebo takové, o nichž lze předem tušit, že na ně informant nebude znát odpověď či že jsou pro něj eticky nebo emocionálně nepřijatelné (Sedláková, 2014, s. 220).

Tazatel nesmí informanta otázkami zahltit, nesmí pokládat více otázek současně (Hendl, 2016, s. 174; Sedláková, 2014, s. 220).

V interview hrají důležitou roli dva aspekty: přístup k dotazovanému a postoj vůči obsahu sdělení (Hendl, 2016, s. 175). Tazatel musí udržovat motivaci

dotazovaného k vyprávění, zároveň ale nesmí ovlivnit obsah sdělení kladnou nebo zápornou reakcí na odpovědi (Hendl, 2016, s. 175).

Rozhovor by měl probíhat v klidném prostředí, aby nebyl rušen hlukem nebo jinými přestávkami (Sedláková, 2014, s. 210, 217). Zpravidla volí čas i místo dotazování informant, rozhovor se tak obvykle odehrává na neutrální půdě (Sedláková, 2014, s. 210–211, 217). Pokud jde o individuální rozhovor, neměly by u něj být přítomny žádné další osoby, a to ani v případě, že je veden v domácnosti informanta (Sedláková, 2014, s. 211, 217). Překážkou může být přítomnost dětí, partnerů i jiných příbuzných (Sedláková, 2014, s. 217). Při rozhovoru je pak rušen jak informant, tak pozornost tazatele a případnými intervenujícími poznámkami třetí osoby může být ovlivněna i validita¹¹ získávaných dat (Sedláková, 2014, s. 217).

Podstatnou kvalitou rozhovoru je jeho délka (Sedláková, 2014, s. 217). *„Především bychom informantu neměli okrádat o čas a měli bychom alespoň přibližně dodržet předem dohodnutou dobu dotazování. I když je rozhovor pro obě strany příjemný, nelze jej vést do nekonečna. Je vhodnější se domluvit na dalším setkání než stávající neúměrně natahovat,“* radí Sedláková (2014, s. 217). Únosná délka rozhovoru variuje v závislosti na osobnosti dotazovaného – od patnácti minut u dětí až k více než dvěma hodinám (Sedláková, 2014, s. 217–218). Dlouhý rozhovor je ovšem náročný nejen pro dotazovaného, ale i pro tazatele, který musí udržet svou pozornost a disciplínu a být schopen jej dokončit (Sedláková, 2014, s. 218).

Co se týče přepisu rozhovoru, přepisují se většinou všechna získaná data, včetně pasáží, které na první poslech znějí jako nerelevantní, příliš vzdálené výzkumnému tématu (Sedláková, 2014, s. 234). Nejčastěji se pořizují doslovné přepisy, tedy s přeřeknutími, hovorovými výrazy nebo koncovkami slov, nesprávnými vazbami či vyřinutím větné stavby (Sedláková, 2014, s. 234). Hezitační zvuky nebo zvuky

¹¹ Validita (platnost) určuje, do jaké míry skutečně měříme koncept, který jsme zamýšleli měřit, a do jaké míry jsou naše šetření a použité techniky sběru a analýzy dat schopny postihnout skutečné vnitřní charakteristiky zkoumaného jevu (Sedláková, 2014, s. 54).

narušující plynulost výpovědi není nutné přepisovat (Sedláková, 2014, s. 235). Existují nicméně i přístupy, které výpovědi upravují, a to nejen převedením do spisovného jazyka, ale také stylisticky (Sedláková, 2014, s. 234).¹² Například Zdeněk Konopásek (2009, in Sedláková, 2014, s. 234) zdůrazňuje, že doslovné přepisy jsou špatně čitelné a ve výsledném textu působí svou odlišností rušivě.

Díky svobodě dotazovaného při volněji utvářeném dotazování lze přezkoumat, zda otázkám porozuměl, může rovněž vyjavit subjektivní pohledy a názory či samostatně navrhnout možné vztahy a souvislosti (Hendl, 2016, s. 170). Přesto není možné garantovat, že významové rámce, které jednotliví komunikující v interakci používají, se zcela překrývají a že proneseným výpovědím rozumějí zcela stejně (Sedláková, 2014, s. 156). Dotazovaný tak může pochopit otázku jinak, než jak ji tazatel zamýšlel, případně může být odlišně interpretována jeho odpověď (Sedláková, 2014, s. 156). Úskalí rozhovoru coby výzkumné techniky tkví mimo to v tom, že pocity, myšlenky a názory informantů, jakož i výzkumníků nemusejí být vždy snadno a jednoznačně vyjádřitelné slovy (Sedláková, 2014, s. 156).

5. 2. Charakteristika zkoumaného vzorku

5. 2. 1. Deník Prostor

První číslo deníku Prostor vyšlo 1. dubna 1992, vycházel od pondělí do soboty (Benda, 2007, s. 108). Již 12. září 1992 s ním byl sloučen deník Noviny¹³ (Benda, 2007, s. 108). Nepomohlo to však zvýšit čtenářský zájem, a deník Prostor tak zanikl po necelých devíti měsících své existence 12. prosince 1992 sloučením s deníkem Metropolitní telegraf (Benda, 2007, s. 108).

U vzniku deníku stáli Karel Hrnčířík, Aleš Lederer a Jan Štern (Kracíková, 1997, s. 8).

¹² K tomuto přístupu se přikláním i v této diplomové práci.

¹³ Deník Noviny vznikl 6. února 1992, jeho existence neměla dlouhého trvání, 12. září 1992 zanikl sloučením s deníkem Prostor (Benda, 2007, s. 108).

Novináři Aleš Lederer a Jan Štern, spolu s kolegy Jiřím Hapalou a Janem Vávrou, vydávali od roku 1982 samizdatovou kulturně-politickou revue Prostor¹⁴, v roce 1990 pak Lederer založil nakladatelství Prostor a později se rovněž stal vydavatelem deníku Prostor, jehož šéfredaktorem byl Štern, který byl v té době zároveň poslancem Federálního shromáždění za Občanskou demokratickou alianci (Kracíková, 1997, s. 8). Majitelem a hlavním investorem listu byl Karel Hrnčířík, podnikatel a prezident společnosti PANOK (Kracíková, 1997, s. 8).

Jejich úmyslem bylo vytvořit z Prostoru výrazně koncipovaný deník světového formátu i úrovně (Kracíková, 1997, s. 8). Příkladem mu byl britský deník The Independent a italský deník Corriere della Sera (Kracíková, 1997, s. 8–9; Štecha, in Schimon, 1997, s. 4).

V úvodním prohlášení v prvním čísle Prostoru mimo jiné stojí: „*Vážení čtenáři! Dostáváte do rukou nový deník (...), náš dlouhodobý sen. Sen o deníku, který bude obsahem i formou splňovat parametry novin západního civilizovaného světa. I když jsme si vědomi, že rozšiřujeme už beztak nesmyslně dlouhou řadu novin o nový titul. (...) Přejeme si, aby se náš deník nestal novinami okrajového charakteru, ale naopak listem, který si získá nejen sympatie veřejnosti, ale i respekt a vážnost u politiků. (...) Chceme být a také budeme novinami přísně nezávislými. Jediná naše závislost je vlastní hodnotový systém, kterým budeme reflektovat skutečnost a dění kolem nás, konzervativně liberální principy, k nimž se hlásíme, a pochopitelně peníze, které si na sebe musíme vydělat jen my sami a bez kterých žádný podobný projekt, jako je vydávání deníku, nelze uskutečnit. (...) Chceme být seriózními novinami a na trhu s tiskovinami kvalitní konkurencí“ (Kracíková, 1997, s. 9).*

Přes proklamaci nezávislosti bylo nicméně patrné propojení Prostoru s Občanskou demokratickou aliancí (Kracíková, 1997, s. 63). Šéfredaktor Štern byl, jak je zmíněno výše, poslancem za ODA a majitel listu Hrnčířík později o vzniku Prostoru prohlásil: „*Jsem na straně ODA. (...) Rok 1992 byl rok volební. A volby – ty přece byly pro tuhle zemi určující. (...) S tím Prostorem to bylo tak. Mít deník – to je moc. Proto jsme jako PANOK stáli právě o deník. Nikoliv o týdeník nebo měsíčník“ (Kracíková, 1997, s. 63, 78).*

¹⁴ Revue Prostor vycházela po roce 1990 až do roku 1994, v roce 1996 bylo její vydávání obnoveno (Kracíková, 1997, s. 85).

Součástí „světových“ novin je i tomu odpovídající grafika, s důrazem na obrazovou stránku (Kracíková, 1997, s. 9).

Příležitost pro fotografii se v Prostoru otevírala díky velkému formátu – 42 x 59 cm – a kvalitě tisku, nové médium, nezátížené minulostí, navíc lákalo k novátorským postupům a vedení bylo přístupné diskusi (Kracíková, 1997, s. 9, 15).

Silné ekonomické zázemí společnosti PANOK umožnilo šéfredaktoru Šternovi nabídnout funkci obrazového redaktora Pavlu Štechovi (Schimon, 1997, s. 1).

„Sešel jsem se s (...) Janem Šternem (...). Nastínil mi, o co půjde, řekl, že se tam bude dost počítat s fotografií a že celý projekt vypadá docela velkoryse. Na otázku, jestli bych se ho nezúčastnil, jsem odpověděl kladně. (...) Nerozmýšlel jsem se dlouho, protože tehdy byla taková doba, kdy člověk měl pocit, že ty noviny budou zajímavé,“ popsal Štecha v rozhovoru s Petrem Schimonem (1997, s. 2).

Funkce obrazového redaktora byla přitom – v kontextu českých deníků – „novem“ (Kracíková, 1997, s. 12). Zkušebně si tuto roli jako první vyzkoušel Roman Sejkot na počátku devadesátých let v Občanském deníku, Štecha se posléze v Prostoru inspiroval některými jeho zkušenostmi (Kracíková, 1997, s. 12).¹⁵

V Prostoru Štecha plně rozvinul své představy o použití fotografie v tisku (Kracíková, 1997, s. 9). Základem bylo postavení fotografa na roveň píšícímu redaktorovi a tím i fotografie na roveň textu (Kracíková, 1997, s. 9). Současně docílil toho, aby jako obrazový redaktor, coby hlavní tvůrce vizuální podoby periodika, měl náležité pravomoci a místo v hierarchii listu (Kracíková, 1997, s. 9–10). Při rozhodování o fotografiích tak mívával poslední slovo (viz Přílohy č. 1–7). *„Samozřejmě, že docházelo ke střetům. Řešili jsme to částečně tak, že to, co jsme do novin dát nechtěli, jsme vedení ani neukazovali,“* podotkl Štecha v rozhovoru s Mariou Kracíkovou (1997, s. 13).

Štědrý počáteční kapitál dovolil vybavit fotooddělení prvotřídní technikou a poskytl vyhovující zázemí fotografické elitě (Kracíková, 1997, s. 10). Při výběru fotografií měl Štecha zcela volnou ruku, oslovil ty, jejichž tvorbu osobně znal,

¹⁵ Od června 1992 byl Štechovým zástupcem v pozici obrazového redaktora Zdeněk Lhoták (Kracíková, 1997, s. 34).

profesionály, schopné vytvořit tým (Kracíková, 1997, s. 21; Schimon, 1997, s. 1).¹⁶ Ten sestával z předních osobností českého a slovenského fotografického dokumentu: Jana Bartůška, Radovana Bočka, Karla Cudlína, Jaromíra Čejky, Vlada Glosse, Michala Hladíka, Jana Jindry, Zdeňka Lhotáka, Tomkiho Němce, Martina Poše, Petra Rošického, Romana Sejkota, Martina Svobody a Tomáše Štanzela (Kracíková, 1997, s. 21–22). „Myslím, že mě neodmítl nikdo. Já jsem se taky obracel na lidi, u kterých jsem předpokládal, že mě neodmítnou. (...) Předpokládal jsem, že budou mít chuť se do toho pustit. Spíš jsem měl problém, že jsme nemohli sehnat někoho na různé speciální záležitosti, teď konkrétně myslím sport. Nikdo z nás kromě Zdeňka Lhotáka totiž vlastně sport neuměl fotit.¹⁷ (...) K vybavení pro fotografie jsem si pokaždé v duchu vytvořil tři varianty – první byla jakási maximální spokojenost, druhá normální a třetí v tom smyslu ‚to by ještě šlo‘. A oni mi vždycky řekli, že ta maximální je v pořádku,“ vzpomínal Štecha (in Schimon, 1997, s. 2, 3). „Pavel Štecha vybral vybavení maximální kvality – Nikony F4 se sadou objektivů. S tím, že se předpokládalo, že investor, nebo majitel to neschválí, bude to redukovat, a oni to schválili,“ uvádí i Jan Jindra (Příloha č. 4). Profesionální vybavení kvitovali i ostatní oslovení někdejší členové fotooddělení deníku Prostor (viz Přílohy č. 1–7). „Potom bylo těžké to vracet. To, co do toho majitel dal, bylo tak velkorysé, že se to zdálo neskutečné. Také to potom dlouho nevydrželo,“ poznamenává Jaromír Čejka (Příloha č. 3).

Fotografové si mohli do jisté míry sami volit režim a rytmus práce (Kracíková, 1997, s. 13). Štecha vyšel ze Sejkotovy myšlenky, uplatněné v Občanském deníku, a vytvořil tzv. systém dvoutřetinového pracovního úvazku a práci ve dvojicích (Kracíková, 1997, s. 13–14). „Člověk (...), který je 7 dní v týdnu, 24 hodin denně novinářem, přestává být po určité době vnímavý a práce se stane rutinou. Nic ho nepřekvapí, nic ho nešokuje. Nebude ty věci nijak prožívat,“ vysvětlil Štecha (in Schimon, 1997, s. 3–4). Potřebuje proto čas, aby si od novin odpočinul, čas na vlastní tvorbu (Kracíková, 1997, s. 14). „Nejlepší reportážní a dokumentární fotografové nechtěli být zaměstnání na plný úvazek, byli ochotni pracovat na částečný úvazek a kromě toho dělat svoje vlastní věci. (...) Měli rádi svobodu,“ přibližuje koncept jeho

¹⁶ „Pavel Štecha si vybral lidi, od kterých čekal, že budou mít dobré fotky; také si vybral spolupracovníky, se kterými nebudou problémy, se kterými se dohodne,“ potvrzuje Tomáš Štanzel (Příloha č. 6).

¹⁷ „Sport nám většinou nešel, je to specifická záležitost. (...) Někteří šli na fotbal jen z donucení,“ potvrzují Radovan Boček (Příloha č. 1) a Zdeněk Lhoták (Příloha č. 7).

autor Roman Sejkot (Příloha č. 5). Fotografové tedy pracovali ve dvojicích, v rámci nichž se střídali v libovolných časových intervalech (Kracíková, 1997, s. 14). „*Já jsem jim oznámil, že je mi jedno, jak se mezi sebou domluví. Bylo mi jedno, jestli budou měsíc pryč, udělají si měsíc prázdniny nebo dovolenou, nebo naopak budou měsíc v kuse dělat. Většinou se střídali po týdnu,*“ dodal Štecha (in Schimon, 1997, s. 4). „*Bylo to myšlené tak, že deník je trošku továrna a služba novinám, takže týden budete ‚sloužit‘, za to budete mít plat, který byl v té době velmi slušný, a další týden budete pracovat třeba na svých tématech, která se dříve či později využijí v archivu,*“ říká Karel Cudlín (Příloha č. 2). „*Jenom díky tomu, že jsme měli možnost si týden odpočinout, jsme byli na další týden docela čerství a byli jsme schopní fotit naplno, což zřejmě konkurence nemohla. ‚Četkaři‘ byli každý den nasazení... a i kdyby chtěli, nevydrží každý den makat na plné pecky, to nevydrží nikdo,*“ myslí si Tomáš Štanzel (Příloha č. 6). „*To, čím jsme se asi trošičku lišili od ostatních ‚rutinních‘ agenturních a novinových fotografů, kteří to dělali na plný úvazek a třeba už pět nebo deset let, bylo, že jsme byli schopní situaci sledovat až do konce, nejen prvních pět minut a neřekli jsme jako ostatní kolegové: ‚Už to mám, jdu.‘ To zajímavé se mohlo odehrát až na konci, což se stávalo dost často – oni odešli a stalo se to nejzajímavější. My jsme pak tu fotku měli a oni ne. To ale bylo dané tím, že jsme byli čerství, nechodili jsme tam 30 dnů v měsíci, jen 14 dnů. Potom člověk přišel naladěný, že ‚si zase půjde zafotit tiskovku‘, kdežto ostatní kolegové tam došli s tím, že ‚zase musí na tu tiskovku‘,*“ dává mu za pravdu Sejkot (Příloha č. 5).¹⁸

Finanční ohodnocení fotografů nebylo paušální (Kracíková, 1997, s. 14). „*Kdo byl lepší, byl více publikován a více honorován, a kdo byl nejlepší, byl motivován příplatky navíc*“ (Kracíková, 1997, s. 14). K základnímu platu se přičítaly honoráře za jednotlivé fotografie, ty se honorovaly dle velikosti – přes počet sloupců, přičemž byla pevně dána cena za jeden sloupec; pro externisty byl honorář dvojnásobný (Kracíková, 1997, s. 14). Štecha tvrdil, že „*dobrá fotografie si najde svou velikost*“ (Kracíková, 1997, s. 14). Velkou se tak stávala zpravidla fotografie kvalitní, obrazově výjimečná (Kracíková, 1997, s. 15). Štechovi se často povedlo prosadit větší rozměr fotografie, než se původně plánoval (Kracíková, 1997, s. 16). „*V ideálním případě tak platila*

¹⁸ Dlouhodoběji fotografové v Prostoru spolupracovali v následujících dvojicích: Pavel Štecha – Zdeněk Lhoták, Karel Cudlín – Radovan Boček, Jaromír Čejka – Roman Sejkot, Michal Hladík – Tomáš Štanzel, Jan Jindra – Martin Poš, Petr Rošický a Martin Svoboda dvojici netvořili a Vlado Gloss a Tomki Němec byli externisty; během existence deníku docházelo k určitým změnám (Kracíková, 1997, s. 14).

jednoduchá rovnice: výborná fotografie = velká plocha + velký honorář“ (Kracíková, 1997, s. 15). Zároveň se každý měsíc počítalo, kolik má který z fotografů na kontě sloupců, a ten, který uveřejnil nejvíce velkých, tudíž výrazných snímků, dostal odměnu dva tisíce korun, druhý v pořadí pak tisíc korun a třetí pět set korun (Kracíková, 1997, s. 15). To mělo fotografy motivovat, aby se snažili fotografovat co nejlépe (Kracíková, 1997, s. 15). „*Určitě to bylo motivující. Kvalitní fotografie měla větší šanci na velký formát a tím i lepší finanční ohodnocení,*“ tvrdí Zdeněk Lhoták (Příloha č. 7). „*Byla mezi námi zdravá rivalita, (...) soutěživost,*“ souhlasí Radovan Boček (Příloha č. 1) a Karel Cudlín (Příloha č. 2). „*Ale bylo jasné, že když člověk dělal témata, která nebyla tak velká, nemohl konkurovat někomu jinému, nicméně střídalo se to. I proto je dobré, když práci určuje obrazový redaktor, jinak by se mohlo stát, a to se tam nestalo, že si někdo vytipuje věci, které budou velké, a tím pádem na tom bude lépe,*“ dodává Cudlín (Příloha č. 2). Naopak Čejku, Sejkota nebo Štanzela popsaný systém nemotivoval. „*Mě zajímalo hlavně to, co budu fotit a co se mi podařilo vyfotit, jestli jsem sám byl s tou fotkou spokojený. Někdy jsem se opravdu složil, protože jsem měl pocit, že to nezvládám,*“ říká Čejka (Příloha č. 3). „*Člověk stejně dělal vždycky na maximum. Jestli za to bude více peněz, mě už nepopohnalo. Vždycky jsem se snažil udělat to co nejlépe,*“ přitakává Štanzel (Příloha č. 6). „*Pravda je, že pár měsíců jsem vyhrál, což možná někteří kolegové nesli nelibě. Ale mě vlastně nemotivovaly peníze, nýbrž fotky. To, že za to pak byly peníze, je fajn, ale nedá se říct, že bych to dělal pro ně. Nevidím ostatním do svědomí, nicméně mám pocit, že to u nich bylo dost podobně. Mít krásnou, velkou fotku na titulu je nádhera,*“ potvrzuje i Sejkot (Příloha č. 5).

Specifikem bylo také to, že fotografové v Prostoru pracovali s entuziasmem a odhodláním dělat nejlepší noviny (Kracíková, 1997, s. 14). „*Chtěli jsme být prostě nejlepší. To byl náš (...) cíl. Myslím, že se mi podařilo lidi v Prostoru zblbnout v tom smyslu, aby taky chtěli být nejlepší,*“ uvedl Štecha (in Schimon, 1997, s. 3). „*Ve srovnání s tím, kde jsem dělal, to tam bylo nejlepší. Všem šlo o jednu věc. Ne že bychom chtěli být spasiteli fotografie, spíš nás zajímala, a tak jsme to nebrali jako klasické zaměstnání,*“ potvrdil i Cudlín (in Kracíková, 1997, s. 14).

Fotografové se rovněž postavili proti vytváření velkých výřezů fotografií, například výškového výřezu z šířkového snímku (Kracíková, 1997, s. 15–16). Grafici se s nimi tak začali o podobných úpravách radit, byť na takovou praxi zpočátku nebyli zvyklí (Kracíková, 1997, s. 16). „*Grafici vždycky měli tendenci stříhat fotky tak, aby se*

jim to vešlo do sloupců. A to Pavel Štecha zásadně odmítal. Říkal, že fotka je hotová, už když se udělá – z laboratoře. Že fotograf sám, jediný ví, jaká má být. A pokud by opravdu bylo potřeba ji oříznout, je nutné zajít za obrazovým redaktorem a projednat to s ním, což v jiných novinách nebylo takhle automatické,“ vzpomíná Štanzel (Příloha č. 6). *„Vycvičili jsme si je. Zezačátku to byl boj. (...) Byli zvyklí ořezávat, vyřezávat. Sdělit jim, že (...) už se žádný výřez dělat nebude, chvílku trvalo. Ale za měsíc, dva měsíce si zvykli (...) a už do toho nezasahovali. Zjistili, že kdyby do toho sáhli, zničí to. Ty fotografie byly dělané tak, že kdyby se z nich něco uřízlo, už to nebude fungovat,*“ říká na adresu grafiků i Sejkot (Příloha č. 5). Bylo však nutné najít kompromis, často tak vycházely fotografie například ve čtvercovém formátu, nikoli v poměru 2:3, který odpovídá poli kinofilmu (Kracíková, 1997, s. 16). *„Mě vždycky hrozně štvalo, když někdo v novinách fotku ořezával. V jiných novinách jsem občas měl s grafiky dohady. Ale tady se s fotkou pracovalo citlivě. Myslím, že když to ořezávali, opravdu to bylo potřeba kvůli celé stránce,*“ domnívá se Čejka (Příloha č. 3). *„Grafici respektovali formát, kompozici, to už se nikde nedělá,*“ uzavírá Jindra (Příloha č. 4).

Grafická úprava Prostoru byla mimořádně kvalitní (Kracíková, 1997, s. 16). Stránkám dominovala obvykle výrazná, větší fotografie, kterou vhodně doplňovaly menší snímky (Kracíková, 1997, s. 16). Tvořily dojem těsného sepětí a upoutávaly tak pozornost recipientů (Kracíková, 1997, s. 16). Úroveň tisku byla nicméně kolísavá (Kracíková, 1997, s. 16).

Důležitou složkou Štechovy koncepce byla existence fotoarchivu a využívání snímků z něj v denní praxi coby ilustračních fotografií, dříve v denících ojedinělých (Kracíková, 1997, s. 17–18). Nejprve Štecha obeslal zhruba stovku fotografů, včetně zahraničních, s žádostí o obrazové příspěvky (Kracíková, 1997, s. 17). Dále se na rozšiřování fotoarchivu podíleli sami fotografové Prostoru (Kracíková, 1997, s. 17). Vedle fotografií přímo do tisku si téměř každý z nich pořizoval záběry, které ho osobně zajímaly (Kracíková, 1997, s. 17). Svůj prostor tak, paralelně s aktuálními zpravodajskými snímky, dostala i jejich volná tvorba, jak starší, tak soudobá (Kracíková, 1997, s. 17). Tematické rozdělení fotoarchivu bylo zpočátku vágní, postupně se ale zlepšovalo a archiv se z krabic přesouval do počítače (Kracíková, 1997, s. 17).¹⁹

¹⁹ Když vznikl speciální vyhledávací program, Prostor musel ukončit činnost (Kracíková, 1997, s. 17).

Fotoarchiv měla na starosti Iva Bráníková, pozdější obrazová redaktorka agentury ČTA²⁰ (Kracíková, 1997, s. 17).

Dalším charakteristickým rysem práce s fotografií v Prostoru bylo publikování rozsáhlejších tematických celků – fotoreportáží (Kracíková, 1997, s. 19).

Přestože se Prostor specializoval zejména na vlastní autorské fotografie, využíval také servisu obrazových agentur – konkrétně Československé tiskové kanceláře, jejíž Redakce obrazového zpravodajství zprostředkovávala rovněž servis americké agentury Associated Press, a britské agentury Reuters, v obou případech převážně pro aktuality ze zahraničí (Kracíková, 1997, s. 18–19). „*Domníval jsem se, že není zcela dobré používat cizí fotky. Raději bychom fotografie sami někam vyslali, ale to by Prostor musel jinak prosperovat,*“ zdůvodnil to Štecha (in Kracíková, 1997, s. 18).

„*Snímky nejsou jen stroze informativní, ale obsahují i prvek emotivní, estetický,*“ hodnotí fotografie použité v deníku Prostor Kracíková (1997, s. 71). Dodává však, že deník během své téměř devítiměsíční existence nestagnoval, vyvíjel se (Kracíková, 1997, s. 72). „*Hledal svoji tvář, potýkal se s obtížemi všeho druhu*“ (Kracíková, 1997, s. 72). A to se odrazilo i na jeho obrazové kvalitě (Kracíková, 1997, s. 72).

Duben byl tak ve znamení rozjezdu; květen a červen jsou vrcholem jak do kvality, tak do kvantity publikovaných fotografií – objevuje se více snímků v ploše strany, výjimečně až pět, a právě z této doby pocházejí nejvýraznější fotografie; v červenci a srpnu kvalita i kvantita klesají, namísto původních fotografií zveřejňuje Prostor větší množství agenturních snímků; září a říjen mají opět vzestupnou tendenci, zvyšuje se kvalita, ubývá přemíry agenturního zpravodajství, a stoupá tak počet snímků redakčních fotografií; listopad a začátek prosince mají naopak sestupnou tendenci, zřejmě v předtuše konce (Kracíková, 1997, s. 73).

„*Svou roli na vzestupně-sestupné tendenci Prostoru samozřejmě sehrála aklimatizace přijatých fotoreportérů i jejich následná únava a v době před zánikem i ztížené pracovní podmínky*“ (Kracíková, 1997, s. 74).

²⁰ Česká tisková agentura (ČTA) byla soukromou alternativní zpravodajskou agenturou, protiváhou ČTK. Do obchodního rejstříku byla zapsána 17. ledna 1994, vysílat začala v lednu 1995, už 31. května 1996 však zkrachovala (Trunečková, 1997, s. 97–99; Kubicová, 2014, s. 16).

Dne 10. září 1992 zveřejnil deník Prostor prohlášení, jako reakci na fúzi Metropolitanu a Telegrafu (viz kapitolu 5. 2. 2. Deník Metropolitan/Metropolitní telegraf), v němž oznámil své sloučení s deníkem Noviny: „*Naše společné úsilí překonat tyto problémy je motivováno přesvědčením, že Československo potřebuje jeden solidní, výrazný, veřejností i politickou reprezentací respektovaný a především silně pravicový deník. Právě toto přesvědčení nás vede k realizaci našich integračních kroků. Věříme, že deník Prostor se dříve či později takovým listem stane. Na důkaz toho všeho vychází deník Noviny v sobotu 12. září naposledy. Od pondělí 14. září 1992 bude ve spolupráci s GMA 91 vycházet pouze deník Prostor, a to ve formátu a grafickém provedení jako doposud*“ (Kracíková, 1997, s. 10).

Nedlouho nato se však Hrnčířík rozhodl existenci Prostoru z finančních důvodů ukončit (Kracíková, 1997, s. 78). „*V době, kdy už Prostor našel svou tvář, našel si možná i určitý okruh čtenářů a lidí, kteří tam chtěli otisknout reklamy, byly noviny zastaveny, protože se majitel domníval, že budou vydělávat dřív,*“ komentoval to Štecha (in Schimon, 1997, s. 5). Hrnčíříkovi je tak dáváno za vinu, že nepočkal déle, vzhledem k tomu, že v západních zemích se noviny zavádějí minimálně tři roky, než lze objektivně zhodnotit, zda jsou životaschopné (Kracíková, 1997, s. 78). „*Od Prostoru jsme nežádali, aby byl ziskový. Dodnes mohl vycházet, kdyby se spokojil s dotací jeden milion týdně. (...) Jenže on chtěl posleze čtyřikrát tolik. Žádná jiná redakce si nevedla tak rozmařile. (...) Když ztráty dosáhly 120 milionů, pochopil jsem, že už to dál táhnout nemůžeme,*“ hájil se Hrnčířík (Kracíková, 1997, s. 78). Částku 120 milionů ovšem popřel vydavatel Lederer: „*To je nesmysl (...), reálná ztráta dělala ani ne polovinu*“ (Kracíková, 1997, s. 78). Rozjezd Prostoru se nicméně odehrával ve velkém stylu, na peníze se příliš nehledělo (Kracíková, 1997, s. 78). „*V redakci byla k dispozici káva, minerálky, coly, nevídané věci. (...) Mám pocit, že když se tam objevilo deset lahví minerálek, nosili si to lidé domů. (...) Ale kvůli tomu to nezkrachovalo,*“ popisuje například Cudlín (Příloha č. 2). Základní nedostatky se projevíly v managementu, neúnosnými se staly náklady na provoz a pochybilo se i v reklamě – Prostor byl součástí rozsáhlých obchodních aktivit společnosti PANOK, které zčásti inzerovala přímo v deníku (Kracíková, 1997, s. 78). „*Konec, krach Prostoru byl složitý. Zůstali nám dlužit dost peněz. (...) Byl tam manažer, který zazdil předplatné – tenkrát začínaly počítače, on s nimi neuměl a spadla mu databáze se všemi předplatiteli, takže to lidé najednou přestali dostávat – a to byl problém,*“ komentuje to Boček (Příloha č. 1).

„Naději na přežití mají (...) jen ty deníky, které se dokáží chovat hospodárně a zaujmou čtenáře svým obsahem při zachování pravidel maximální úspornosti. (...) Od pondělka proto budete dostávat spojené vydání deníku Metropolitní telegraf a Prostor pod dohodnutým názvem Telegraf. Doufáme, že to čtenářům obou deníků přinese především vyšší kvalitu informací. Věříme, že se v našem společném projektu podaří zachovat to nejlepší, co dosud oba týmy vytvořily,“ stojí v posledním prohlášení vydavatelů deníku Prostor (Kracíková, 1997, s. 10–11).

5. 2. 2. Deník Metropolitan/Metropolitní telegraf

Deník Metropolitan byl pravicový list založený 12. dubna 1991 (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011, s. 374; Benda, 2007, s. 108). Již 28. srpna 1992 byl sloučen s deníkem Telegraf (Benda, 2007, s. 108).

Ten vznikl původně jako týdeník 23. února 1991 (Benda, 2007, s. 108). Jeho vydavatelem byla společnost GENNEX a. s. (Benda, 2007, s. 108). Dne 5. června 1991 byla společenskou smlouvou založena společnost Telegraf s. r. o., ve které byli společníky s rovnými podíly Jindřich Menzel, Miroslav Macek a GENNEX a. s. (Benda, 2007, s. 108). Na denní byla periodicita Telegrafu změněna 21. prosince 1991 (Benda, 2007, s. 108).

Sloučením Metropolitanu a Telegrafu vznikl v září 1992 Metropolitní telegraf coby nástupce Metropolitanu, po kterém převzal i číslování (Benda, 2007, s. 108). Jeho vydavatelem byla opět společnost Telegraf s. r. o. (Benda, 2007, s. 108).

V prosinci 1992 byl s Metropolitním telegrafem sloučen deník Prostor (Benda, 2007, s. 108).

Metropolitní telegraf poté přestal v únoru 1993 dočasně vycházet (Benda, 2007, s. 117). Znovu se objevil 22. října 1993 pod názvem Telegraf (Benda, 2007, s. 117). Nový deník byl přitom – i přes časovou prodlevu – označován jako výsledek fúze Metropolitního telegrafu a Prostoru (Benda, 2007, s. 117).

Dne 31. prosince 1993 bylo v Telegrafu oznámeno jeho přejmenování na Denní telegraf, s tímto titulem list poprvé vyšel 3. ledna 1994 (Benda, 2007, s. 117).

V dubnu 1994 se vydavatelem Denního telegrafu místo společnosti Telegraf s. r. o. stala společnost INTEGRA, a. s. (Benda, 2007, s. 117–118). V té době se deník vyprofiloval jako subjekt otevřeně podporující Občanskou demokratickou stranu Václava Klause (Benda, 2007, s. 118). Ta tehdy byla spolujednatelkou listu, jehož dlouhodobě ztrátové vydávání podporovaly rovněž české banky, převážně ještě v rukou státu (Benda, 2007, s. 118).

V letech 1996 a 1997 utrpěl Denní telegraf, jehož vydavatelská práva převzala společnost Beseda Holding a. s. a následně je postoupila společnosti NOVÝ TELEGRAF, s. r. o., odliv čtenářů (Benda, 2007, s. 118). To se negativně projevilo na hospodaření deníku, 6. listopadu 1997 tak vyšlo jeho poslední číslo (Benda, 2007, s. 118). Vydavatelské společnosti Beseda Holding a. s. i NOVÝ TELEGRAF, s. r. o. skončily v konkurzu (Benda, 2007, s. 118).

6. Analytická část

Výzkumná část předkládané diplomové práce se věnuje analýze žurnalistických fotografií v denících Prostor a Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf²¹ (viz kapitolu 5. 2. Charakteristika zkoumaného vzorku).

Cílem práce je na základě provedené analýzy a komparace obou titulů definovat, v čem se deník Prostor odlišoval od jiných soudobých listů s denní periodicitou, v čem byl „obrazově výjimečný“.

Stanoveny byly následující hypotézy:

H1: V deníku Prostor bylo publikováno více fotografií než v deníku Metropolitan/Metropolitní telegraf.

Hypotéza (H1) vychází z tvrzení Lábové (1990, s. 51; viz také kapitolu 3. 3. Použití žurnalistické fotografie v tisku), že na přelomu osmdesátých a devadesátých let býval minimalizován počet fotografií zveřejňovaných v jednotlivých výtiscích deníků, a lze tudíž předpokládat, že Prostor, coby deník soustředící se rovněž na svou obrazovou stránku (např. Kracíková, 1997, s. 9; viz také kapitolu 5. 2. 1. Deník Prostor), půjde – na rozdíl od deníku Metropolitan/Metropolitní telegraf – proti tomuto negativnímu trendu.

H2: V deníku Prostor byly publikovány větší fotografie než v deníku Metropolitan/Metropolitní telegraf.

Hypotéza (H2) vychází z tvrzení Lábové (1990, s. 51; viz také kapitolu 3. 3. Použití žurnalistické fotografie v tisku), že na přelomu osmdesátých a devadesátých let bývala minimalizována velikost plochy tiskové strany, na které se fotografie objevovaly, a Kracíkové (1997, s. 9, 14–16; viz také kapitolu 5. 2. 1. Deník Prostor), že v Prostoru se naopak příležitost pro fotografii otvírala díky velkému formátu, přičemž obrazový redaktor Pavel Štecha tvrdil, že „dobrá fotografie si najde svou velikost“, často se mu podařilo prosadit větší rozměr fotografie, než se původně plánoval, a stránkám tak obvykle dominoval výrazný, větší snímek, který vhodně doplňovaly menší.

²¹ Ten byl zvolen proto, že stejně jako Prostor patřil k listům nově založeným v devadesátých letech; Prostor se s ním posléze formálně sloučil, aby tak reálně zanikl.

H3: V deníku Prostor bylo publikováno více autorských fotografií než v deníku Metropolitan/Metropolitní telegraf.

Hypotéza (H3) vychází z tvrzení Lábové (1990, s. 52; viz také kapitulu 3. 3. Použití žurnalistické fotografie v tisku), že na přelomu osmdesátých a devadesátých let bylo specifickým problémem nadměrné využívání agenturního obrazového zpravodajství, a Kracíkové (1997, s. 18–19; viz také kapitulu 5. 2. 1. Deník Prostor), že Prostor se oproti tomu specializoval zejména na vlastní autorské fotografie a servisu obrazových agentur využíval převážně pro aktuality ze zahraničí.

H4: V deníku Prostor bylo publikováno více věcných ilustrací než v deníku Metropolitan/Metropolitní telegraf.

Hypotéza (H4) vychází z tvrzení Kracíkové (1997, s. 17–18; viz také kapitulu 5. 2. 1. Deník Prostor), že charakteristickým rysem práce s fotografií v deníku Prostor byla existence fotoarchivu a využívání snímků z něj v denní praxi coby ilustračních fotografií, dříve v denících ojedinělých.

H5: V deníku Prostor bylo publikováno více fotoreportáží než v deníku Metropolitan/Metropolitní telegraf.

Hypotéza (H5) vychází z tvrzení Kracíkové (1997, s. 19; viz také kapitulu 5. 2. 1. Deník Prostor), že charakteristickým rysem práce s fotografií v deníku Prostor bylo publikování rozsáhlejších tematických celků – fotoreportáží.

H6: Fotografie publikované v deníku Prostor dosahují vyšších stupňů hierarchie Joe Elberta.

Hypotéza (H6) vychází z tvrzení Kracíkové (1997, s. 71; viz také kapitulu 5. 2. 1. Deník Prostor), že snímky v deníku Prostor nebyly jen stroze informativní, ale obsahovaly i prvek emotivní, estetický. To odpovídá druhé a třetí kategorii v hierarchii Joe Elberta – obrazově a emočně působivým fotografiím (viz také kapitulu 5. 1. 2. Kvalitativní analýza – rozdělení fotografií podle Joe Elberta).

První fáze výzkumu se soustředí na kvantitativní obsahovou analýzu žurnalistických fotografií. Umožňuje analyzovat snímky z hlediska jejich četnosti, rozměrů, zdroje či žánru. Testovány jsou tak hypotézy H1 až H5.

V druhé fázi výzkumu jsou fotografie hodnoceny z hlediska kvalitativních aspektů a posuzovány dle hierarchie Joe Elberta. Testována je tak hypotéza H6.

Kódovací jednotkou je tedy žurnalistická fotografie, a to bez vztahu k popisku či textu. Přestože teoretická část této práce zmiňuje, že vizuální a textová složka sdělení se mohou vzájemně doplňovat (viz kapitolu 3. Žurnalistická fotografie), v analytické části byly žurnalistické fotografie zkoumány jako svébytné prvky, vypovídající samy o sobě.

Zdroji obsahu byly deníky Prostor a Metropolitan (do konce srpna 1992), respektive Metropolitní telegraf (od září 1992, po sloučení s deníkem Telegraf).

Vzorek zkoumání byl poté konstruován metodou náhodného výběru.²²

Pro kvantitativní analýzu byl metodou náhodného výběru zvolen vždy jeden den z každého z měsíců, kdy deník Prostor vycházel (1. duben až 12. prosinec 1992). Pokud výběr připadl na neděli²³, byl automaticky vybrán následující den, tedy pondělí. Analyzována pak byla příslušná vydání deníku Prostor i Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf.

Pro kvalitativní analýzu byla metodou náhodného výběru zvolena vždy jedna fotografie z každého z vydání analyzovaných v první, kvantitativní fázi výzkumu.²⁴

Byly tak zohledněny potenciální rozdíly mediálních obsahů během pracovních a víkendových dnů i vývoj deníku Prostor během jeho téměř devítiměsíční existence, jak ho popsala Kracíková (1997, s. 72–74; viz také kapitolu 5. 2. 1. Deník Prostor).

²² Pomocí funkce RANDBETWEEN v MS Excel.

²³ Prostor i Metropolitan/Metropolitní telegraf vycházely od pondělí do soboty.

²⁴ Náhodně vybrané číslo přitom určovalo pořadí fotografie v příslušném vydání.

Báze dat obsahovala 426 žurnalistických fotografií uveřejněných na 312 stranách celkem 18 výtisků deníků Prostor a Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf, jak dokumentují následující tři tabulky.

Tabulka č. 1: Báze dat z deníku Prostor

	Vydání z:	Počet stran	Počet fotografií
PROSTOR	11. 4. 1992 (sobota)	16	26
	27. 5. 1992 (středa)	16	25
	23. 6. 1992 (úterý)	16	22
	31. 7. 1992 (pátek)	16	24
	17. 8. 1992 (pondělí)	16	14
	9. 9. 1992 (středa)	16	24
	3. 10. 1992 (sobota)	16	33
	10. 11. 1992 (úterý)	16	20
	12. 12. 1992 (sobota)	16	15
Celkem	9	144	203

Tabulka č. 2: Báze dat z deníku Metropolitan/Metropolitní telegraf

	Vydání z:	Počet stran	Počet fotografií
METROPOLITAN	11. 4. 1992 (sobota)	16	12
	27. 5. 1992 (středa)	16	19
	23. 6. 1992 (úterý)	16	20
	31. 7. 1992 (pátek)	16	12
	17. 8. 1992 (pondělí)	8	9
METROPOLITNÍ TELEGRAF	9. 9. 1992 (středa)	16	20
	3. 10. 1992 (sobota)	32	59
	10. 11. 1992 (úterý)	16	21
	12. 12. 1992 (sobota)	32	51
Celkem	9	168	223

Tabulka č. 3: Celková báze analyzovaných dat

	Počet vydání	Počet stran	Počet fotografií
Prostor	9	144	203
Metropolitan/Metropolitní telegraf	9	168	223
Celkem	18	312	426

6. 1. Kvantitativní obsahová analýza

Kvantitativní obsahovou analýzou bylo zjišťováno, jak vybrané deníky pracují s fotografiemi ve smyslu jejich počtu či velikosti, do jaké míry používají redakční fotografie a do jaké míry přebírají agenturní snímky nebo jaká je jejich obrazová žánrová pestrost.

Sledovanými proměnnými a jejich kategoriemi tak byly:

Velikost fotografie – poměřovaná podle toho, kolik sloupců v jednotlivých titulech fotografie zabírá (dle její delší strany)²⁵: 1. od 1 do 2 sloupců; 2. od 2 do 3 sloupců; 3. od 3 do 4 sloupců; 4. od 4 do 5 sloupců; 5. od 5 do 6 sloupců; 6. od 6 do 7 sloupců; 7. menší.

Zdroj fotografie – udává, kdo je uveden jako majitel práv k fotografii: 1. redakce; 2. agentura; 3. archiv; 4. jiné; 5. neuvedeno.

Žánr fotografie – vychází z žánrové klasifikace žurnalistické fotografie uvedené v kapitole 3. 1. Žánry žurnalistické fotografie: 1. fotografická aktualita (zde lze dále rozlišit a) general news, b) spot news); 2. věcná ilustrace; 3. fotografická glosa; 4. fotografický referát; 5. fotoreportáž; 6. portrét (zde lze dále rozlišit a) reportážní portrét, b) „podobenku“); 7. fotofejton; 8. fotoesej; 9. sportovní fotografie.

6. 1. 1. Počet fotografií

V analyzovaných vydáních deníku Prostor bylo publikováno celkem 203 žurnalistických fotografií.

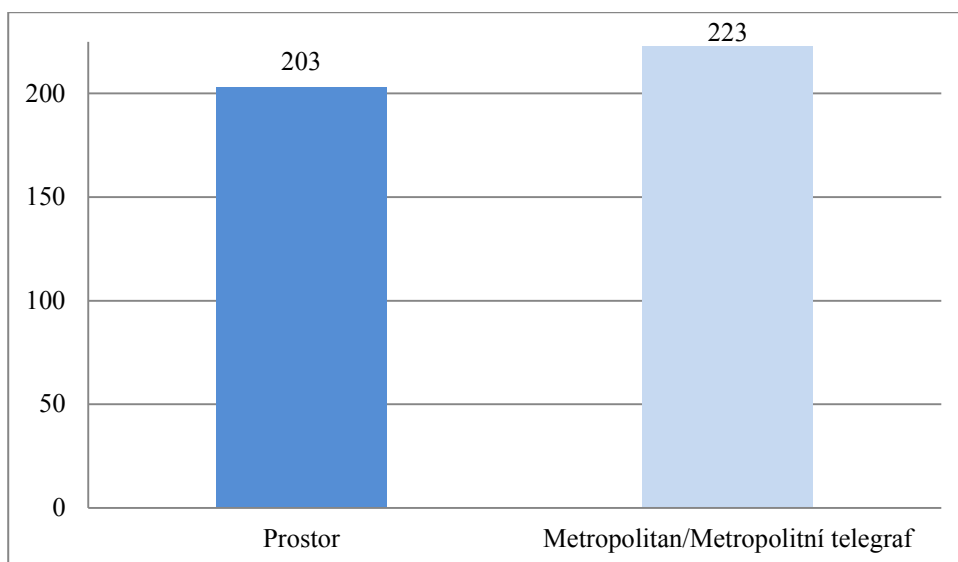
²⁵ Vzhledem k tomu, že formát Prostoru a Metropolitanu/Metropolitního telegrafu je odlišný.

V analyzovaných vydáních deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf bylo publikováno celkem 223 žurnalistických fotografií.

Počet publikovaných fotografií se tak výrazně neliší, u deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf je nicméně mírně vyšší.

Vliv na to může mít fakt, že sobotní vydání deníku Metropolitan bývala po jeho sloučení s deníkem Telegraf a proměně v Metropolitní telegraf rozsáhlejší – čítala celkem 32 stran, zatímco deník Prostor vycházel jak ve všední dny, tak v sobotu v rozsahu 16 stran (viz také Tabulku č. 1 a Tabulku č. 2). Součástí analýzy byla přitom dvě sobotní vydání deníku Metropolitní telegraf – z 3. října 1992 a 12. prosince 1992 (viz také Tabulku č. 1 a Tabulku č. 2).²⁶

Graf č. 1: Počet fotografií



Počet fotografií v jednotlivých analyzovaných vydáních varioval od minima 14 do maxima 33 snímků u deníku Prostor a od minima 9 do maxima 59 snímků u deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf (viz také Tabulku č. 1 a Tabulku č. 2).²⁷

Průměrně uveřejnil deník Prostor 1,4 fotografie na stranu a deník Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf 1,3 fotografie na stranu.

²⁶ Naopak v jednom případě – v pondělí 17. srpna 1992 – vyšel deník Metropolitan, kvůli problémům s tiskárnou, v rozsahu pouhých 8 stran oproti standardním 16 stranám.

²⁷ Šlo přitom shodně o vydání z pondělí 17. srpna 1992 (pro minima) a soboty 3. října 1992 (pro maxima).

Četnost žurnalistických fotografií v denících Prostor a Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf je tak poměrně vyrovnaná, nepotvrdila se tedy hypotéza, že v deníku Prostor bylo publikováno více fotografií než v deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf (H1).

6. 1. 2. Velikost fotografií

V analyzovaných vydáních deníku Prostor byl nejvyšší podíl fotografií zabírajících dva až tři sloupce (41 procent).

Následovaly fotografie zabírající tři až čtyři sloupce (23 procent) a jeden až dva sloupce (18 procent) či čtyři až pět sloupců (13 procent).

Fotografie zabírající pět až šest sloupců tvořily jen jedno procento analyzovaných fotografií, větší fotografie (zabírající šest až sedm sloupců) zkoumaný vzorek neobsahoval.

Fotografie zabírající méně než jeden sloupec představovaly sice tříprocentní podíl ze všech analyzovaných fotografií, reálně šlo nicméně o šestici snímků politiků, doplňující jejich profily ve vydání z 27. května 1992, užívání takových fotografií tedy nebylo pravidlem.

V analyzovaných vydáních deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf byl nejvyšší podíl fotografií zabírajících jeden až dva sloupce (43 procent).

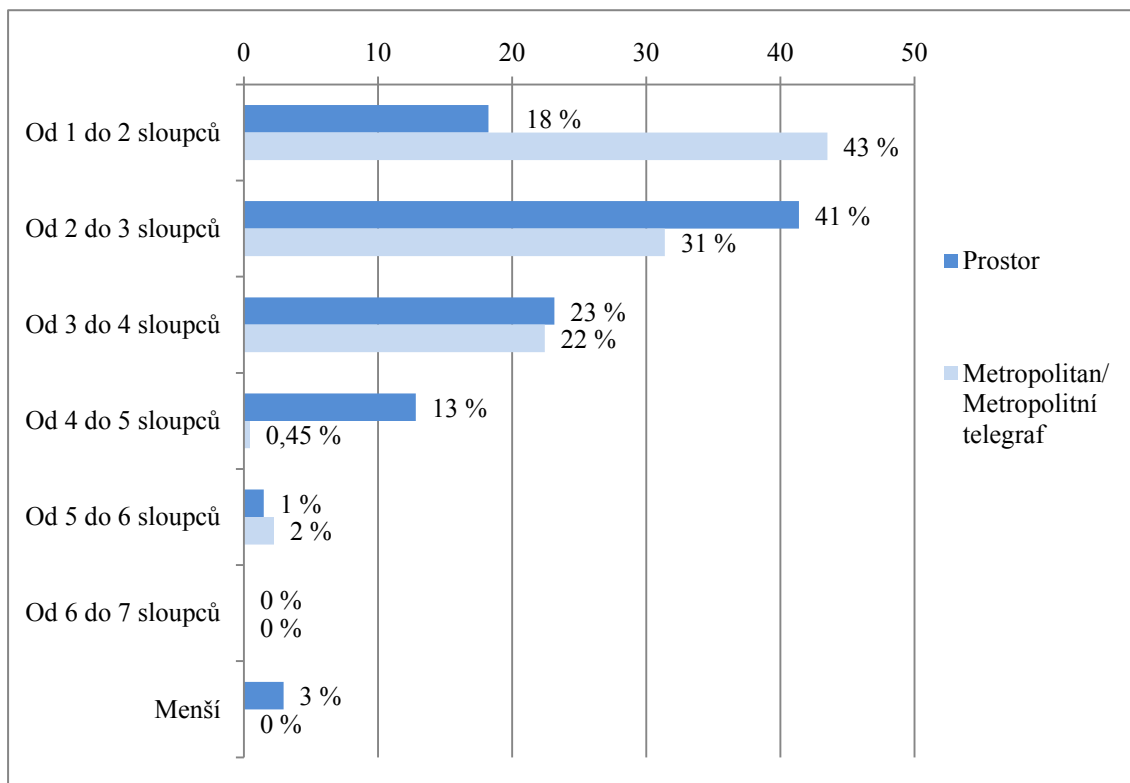
Následovaly fotografie zabírající dva až tři sloupce (31 procent) a tři až čtyři sloupce (22 procent).

Fotografie zabírající pět až šest sloupců (příčemž Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf měl právě šest sloupců) tvořily dvě procenta analyzovaných fotografií, vyskytovaly se nicméně pouze v sobotní příloze deníku v období po jeho sloučení s deníkem Telegraf a proměně v Metropolitní telegraf.

Zejména rozdíl v procentuálním zastoupení fotografií zabírajících jeden až dva sloupce – 18 procent u deníku Prostor versus 43 procent u deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf – nebo téměř úplná absence (zhruba 0,45 procenta) fotografií zabírajících čtyři až pět sloupců v případě deníku Metropolitan, respektive

Metropolitní telegraf tak potvrzují hypotézu, že v deníku Prostor byly publikovány větší fotografie než v deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf (H2).

Graf č. 2: Velikost fotografií



„Používaly se výrazné fotky na titulu a prostor byl i pro fotky uvnitř. (...) Vlastně jsme měli největší fotky v novinách, co kdy byly. Ostatní noviny, třeba Mladá fronta, používaly malé fotky, do sloupečku. A od té doby, co byl Prostor, se to začalo zvětšovat,“ říká Jan Jindra (Příloha č. 4).

„Velké fotografie přitom přitahují více recipientů než malé fotografie,“ dodávají k tomu například William Click a Russell Baird (1979, in Dominick, Wimmer, 1997, s. 280).

6. 1. 3. Zdroj fotografií

V analyzovaných vydáních deníku Prostor tvořily více než polovinu (63 procent) fotografií snímky redakčních fotografů, zbytek pak agenturní fotografie (21 procent), fotografie, u nichž nebyl uveden žádný zdroj (9 procent), fotografie signované jako „archiv“ (7 procent) a fotografie z jiných zdrojů (0,5 procenta).

V analyzovaných vydáních deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf tvořily snímky redakčních fotografií méně než polovinu (48 procent) fotografií, větší část tak představovaly fotografie, u nichž nebyl uveden žádný zdroj (20 procent), agenturní fotografie (16 procent), fotografie signované jako „archiv“ (11 procent) a fotografie z jiných zdrojů (5 procent).

U fotografií pocházejících z jiných zdrojů šlo obvykle o snímky nejruznějších institucí či organizací, příkladem může být Divadlo Jára Cimrmana.

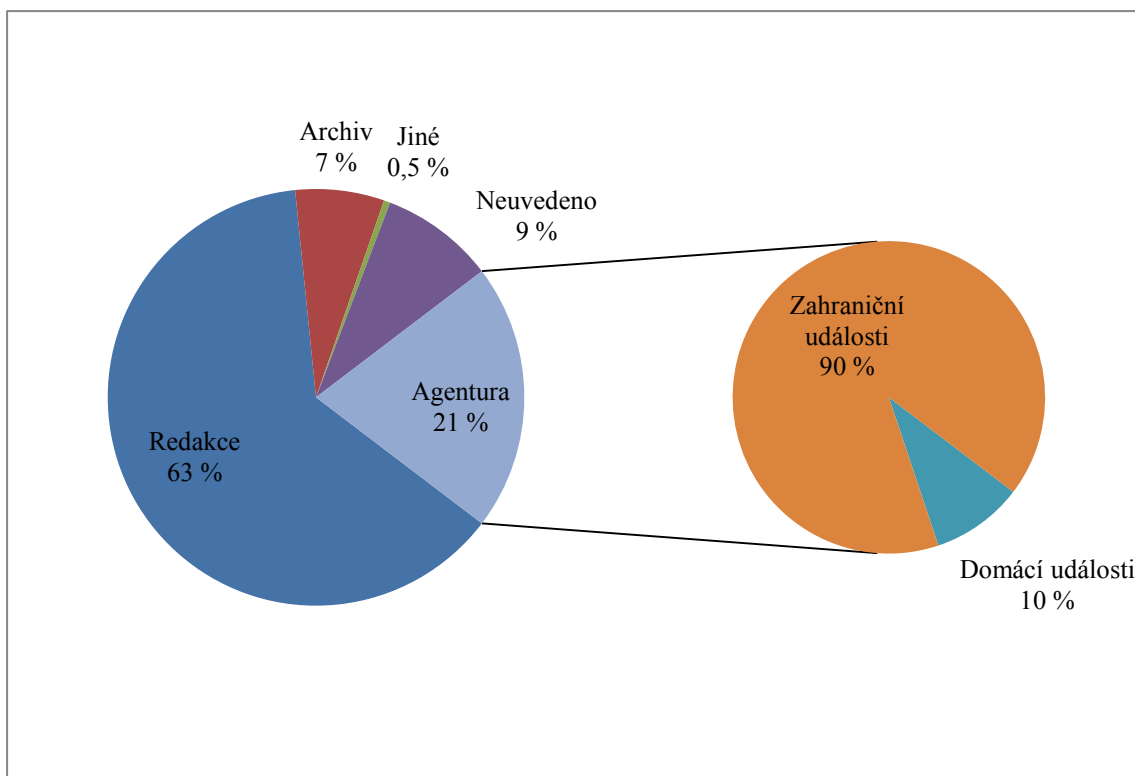
Celkem 90 procent agenturní obrazové produkce využitá deníkem Prostor připadalo na zahraniční události (často rovněž sportovní). V případě deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf to bylo 83 procent.

Potvrdila se tak hypotéza, že v deníku Prostor bylo publikováno více autorských fotografií než v deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf (H3), i to, že deník Prostor využíval servisu obrazových agentur převážně pro aktuality ze zahraničí.

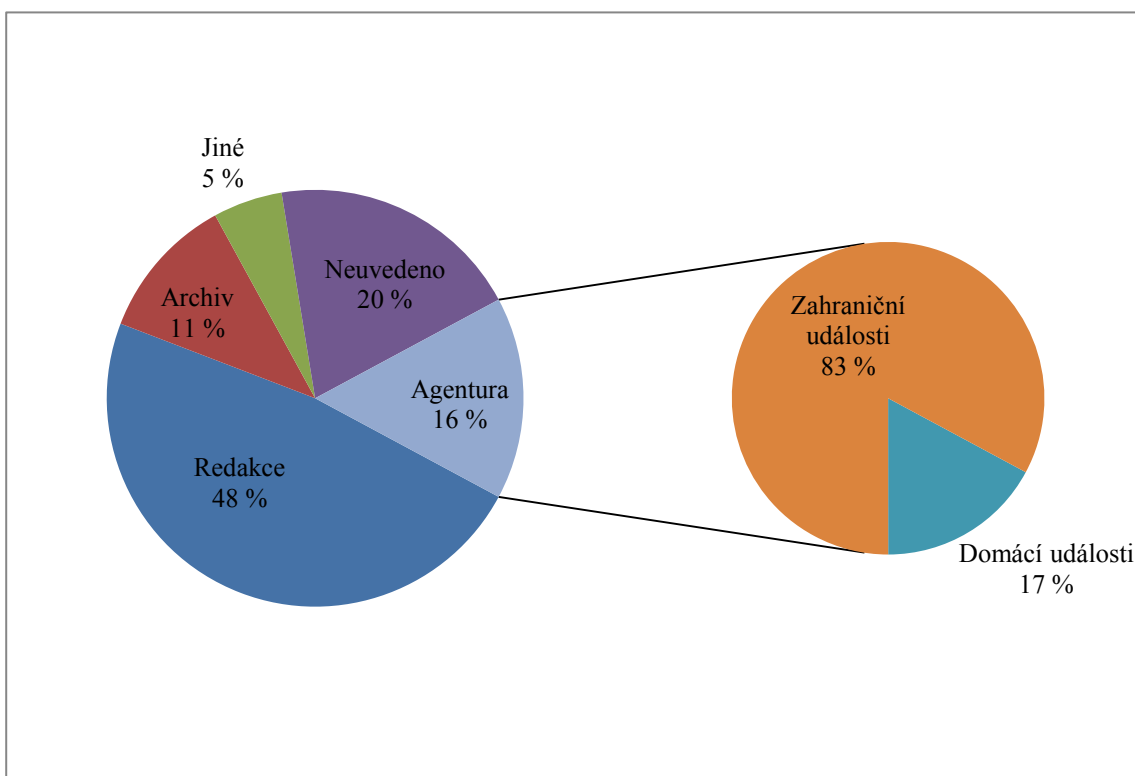
To dosvědčují i oslovení někdejší členové fotooddělení deníku Prostor (viz Přílohy č. 1–7). „Pokud to šlo, většinou se redaktori i Pavel Štecha snažili, abychom to udělali my, aby to bylo naše, exkluzivní – tedy pokud jde o domácí fotky, ne o zahraniční,“ uvádí k tomu například Jaromír Čejka (Příloha č. 3). „Většinu věcí se snažili pokrývat redakční fotografové. Což byla, myslím, snaha Pavla Štechy o to, aby se vybudoval nějaký rukopis, nějaká tvář těch novin. Když to nebylo možné zajistit, udělal to externista nebo agentura. Samozřejmě, že na světodějnou událost ve Washingtonu asi nikdo nemohl jet,“ doplňuje i Karel Cudlín (Příloha č. 2).

Dva z oslovených fotografů nicméně pro deník Prostor fotografovali i v zahraničí – v případě Zdeňka Lhotáka šlo o fotbal v Kyjevě (Příloha č. 7), Tomáš Štanzel pak na Ukrajině strávil zhruba čtyři dny (Příloha č. 6).

Graf č. 3: Zdroje fotografií – deník Prostor²⁸



Graf č. 4: Zdroje fotografií – deník Metropolitan/Metropolitní telegraf



²⁸ Vlivem zaokrouhlení dává součet více než 100 procent.

6. 1. 4. Žánr fotografií

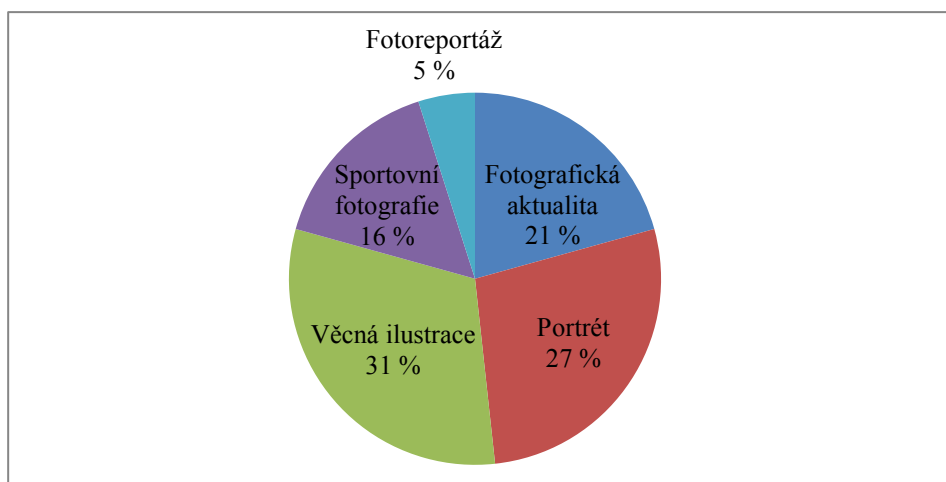
V analyzovaných vydáních deníku Prostor bylo publikováno nejvíce věcných ilustrací (31 procent), dále portrétů (27 procent), fotografických aktualit (21 procent) a sportovních fotografií (16 procent). Součástí fotoreportáží bylo pět procent fotografií.²⁹

V analyzovaných vydáních deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf bylo publikováno nejvíce fotografických aktualit (29 procent), dále portrétů (24 procent), věcných ilustrací (23 procent), fotografií, které byly součástí fotoreportáží (13 procent), a sportovních fotografií (11 procent).³⁰

Potvrdila se tak hypotéza, že v deníku Prostor bylo publikováno více věcných ilustrací než v deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf (H4).

Hypotéza, že v deníku Prostor bylo publikováno více fotoreportáží než v deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf (H5), se nepotvrdila. Fotoreportáže se nicméně v deníku Metropolitan začaly objevovat až po jeho sloučení s deníkem Telegraf a proměně v Metropolitní telegraf, a to v sobotní příloze. Šlo přitom obvykle o série fotografií ze společenských akcí, výjimkou mezi nimi byla fotoreportáž o fenoménu squattingu.

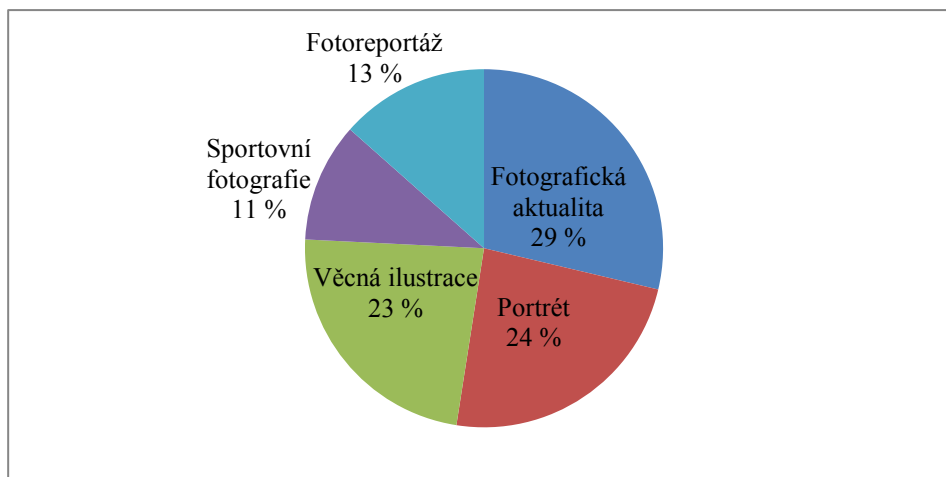
Graf č. 5: Žánry fotografií – deník Prostor



²⁹ Do dalších sledovaných kategorií – fotografická glosa, fotografický referát, fotofejeton, fotoesej – jsem nezařadila žádnou z fotografií publikovaných v analyzovaných vydáních deníku Prostor.

³⁰ Do dalších sledovaných kategorií – fotografická glosa, fotografický referát, fotofejeton, fotoesej – jsem nezařadila žádnou z fotografií publikovaných v analyzovaných vydáních deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf.

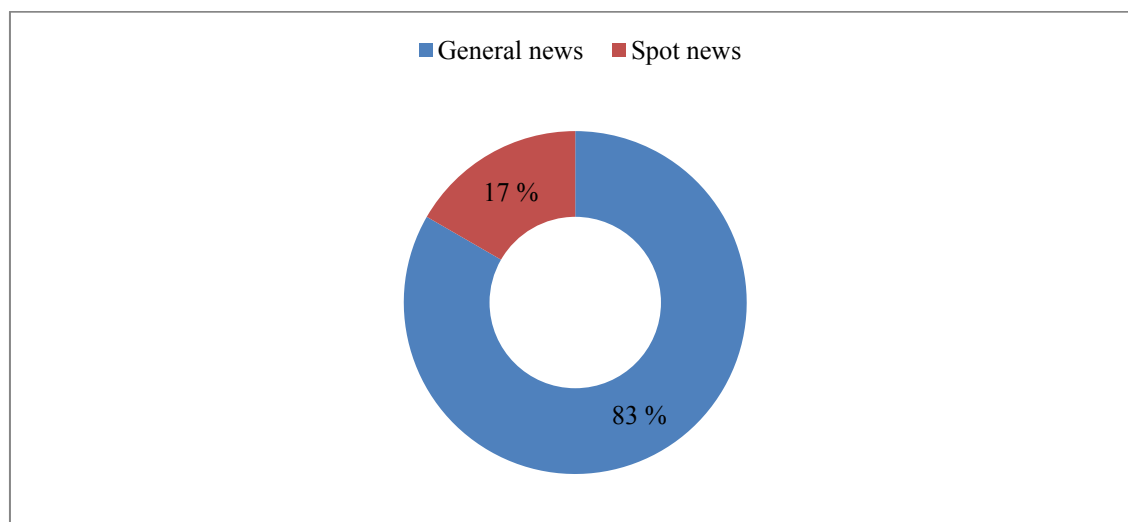
Graf č. 6: Žánry fotografií – deník Metropolitan/Metropolitní telegraf



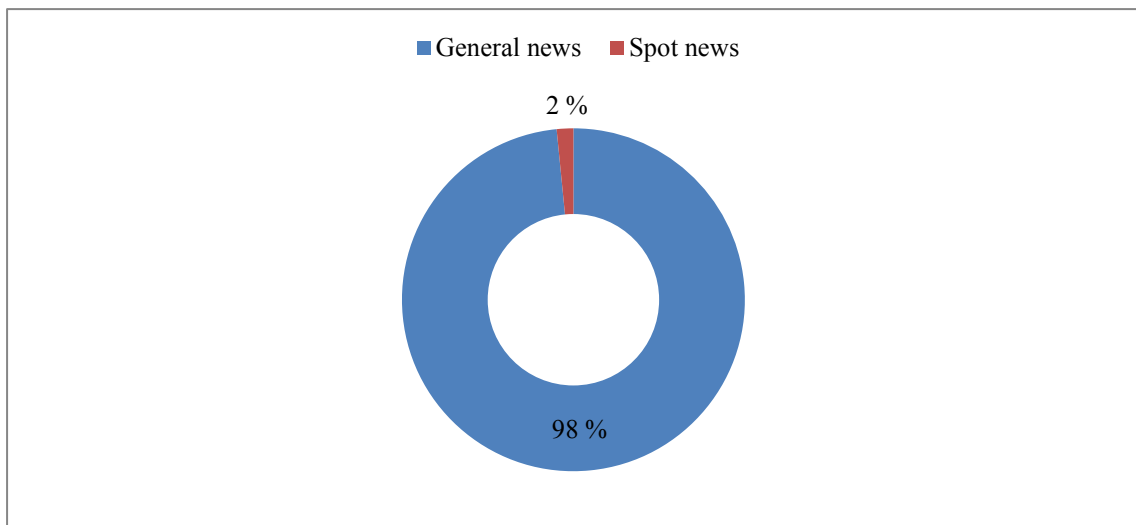
Fotografická aktualita, nejhojněji využívaný fotožurnalistický žánr, se častěji vyskytovala v analyzovaných vydáních deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf, kde představovala 29 procent fotografií, zatímco v analyzovaných vydáních deníku Prostor představovala 21 procent fotografií.

Pro oba deníky shodná byla ovšem převaha tzv. general news nad tzv. spot news (viz také kapitulu 3. 1. 1. 1. Fotografická aktualita). Z analyzovaných vydání deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf byla do kategorie tzv. spot news zařazena pouze jedna fotografie, v případě deníku Prostor pak sedm fotografií. Obvykle zobrazovaly zahraniční události, u deníku Prostor ojediněle i domácí události, například dopravní nehody.

Graf č. 7: General news vs. spot news – deník Prostor



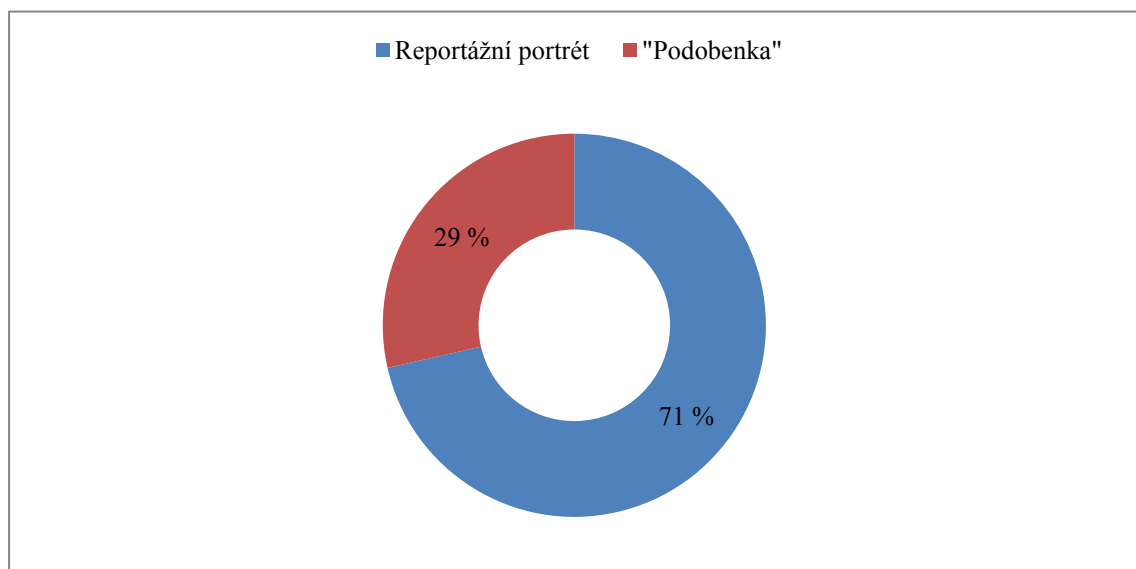
Graf č. 8: General news vs. spot news – deník Metropolitan/Metropolitní telegraf



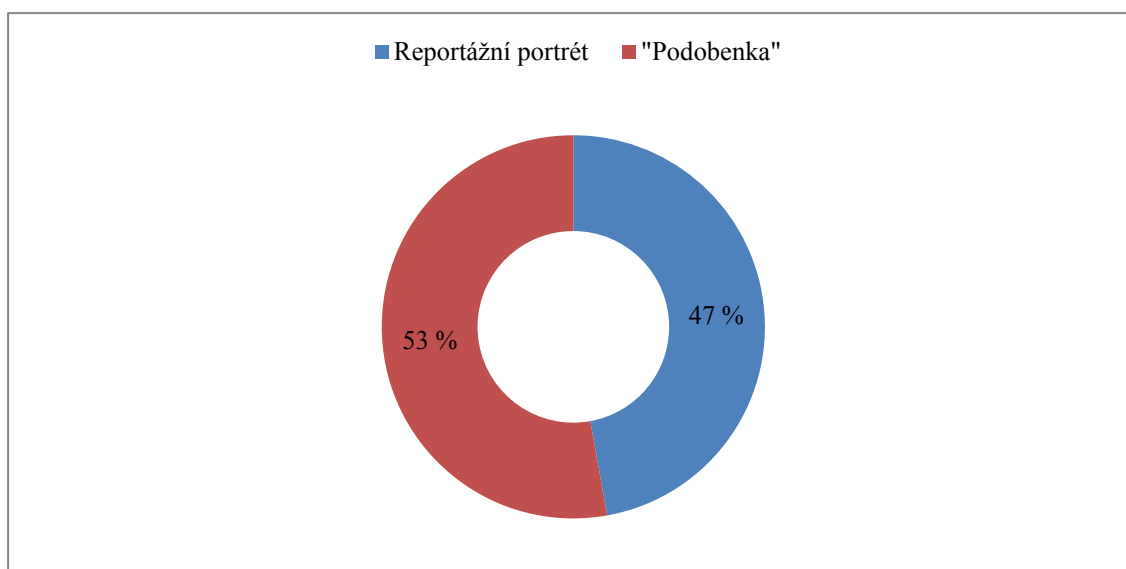
Zastoupení portréru bylo v analyzovaných vydáních obou deníků téměř shodné (27 procent u deníku Prostor versus 24 procent u deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf).

Deník Prostor však publikoval výrazně více (téměř tři čtvrtiny) reportážních portrétů než účelových portrétů, „podobenek“; u deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf byl poměr reportážních portrétů a účelových portrétů, „podobenek“ téměř shodný, „podobenek“ bylo rovněž výrazně více než v deníku Prostor (viz také kapitulu 3. 1. 2. 2. Reportážní portrét).

Graf č. 9: Portréru – deník Prostor



Graf č. 10: Portréty – deník Metropolitan/Metropolitní telegraf



6. 2. Kvalitativní analýza – rozdělení fotografií podle Joe Elberta

Kvalitativní analýzou bylo zjišťováno, jak vybrané deníky pracují s fotografiemi z hlediska výše popsané hierarchie Joe Elberta.

6. 2. 1. Deník Prostor

Fotografie deníku Prostor, vybrané pro kvalitativní analýzu³¹, jsem dle hierarchie Joe Elberta rozdělila na informační, obrazově působivé, emočně působivé a intimní.

Jako **informační** jsem vyhodnotila dvě fotografie, z vydání z 27. května a 31. července 1992.

V prvním případě jde o portrét házenkáře Romana Bečváře, u něhož nebyl uveden autor, použit byl navíc pouhý výřez „siluety“. Jedná se – zcela v duchu Elbertovy, jakož i Kellyho a Kimovy definice informační fotografie – o prostý záznam, vyobrazení, konstatování, informaci o faktech bez jakéhokoli zbarvení, jež neposkytuje víc než důkaz o existenci fotografovaného objektu.

³¹ Postup výběru popsán na s. 68 této práce.

Snímek je rovněž příkladem portrétu, který nemá ambice být reportážním, nýbrž zůstává „podobenkou“, zachycující pouze vnější podobu portrétovaného, nikoli jeho charakter či osobní vlastnosti.

Obr. 1: Prostor, 27. 5. 1992, autor neuveden, str. 14 (repro)



V druhém případě jde o fotografickou aktualitu typu tzv. general news z produkce agentury Reuters. Zachycuje Margot Honeckerovou, manželku Ericha Honeckera, před odletem z moskevského letiště Šeremet'jevo do Chile. Ačkoli byl snímek publikovaný na titulní straně a zabíral tři sloupce, jedná se opět – zcela v duchu Elbertovy, jakož i Kellyho a Kimovy definice informační fotografie – o prostý záznam, vyobrazení, konstatování, informaci o faktech bez jakéhokoli zabarvení, jež neposkytuje víc než důkaz o existenci fotografovaného objektu. Jde o polocelek snímáný z přímého pohledu, Honeckerová je „zvýznamněna“ umístěním do popředí a do průsečíku třetinových linií obrazu (je tedy využito kompoziční techniky pravidla třetin), není ovšem například zaostřena více než pozadí (není tedy využito hloubky ostrosti) – fotograf tak, jak zmiňuje Elbert, zřejmě použil standardní, osvědčený postup, aniž by se na situaci podíval jakkoli „nově“ a povýšil snímek na obrazově působivý. Honeckerová je pak zobrazena ve výmluvném, odmítavém gestu, to samo o sobě však snímek, dle mého názoru, nečiní ani emočně působivou fotografií.

Obr. 2: Prostor, 31. 7. 1992, Reuters, str. 1 (repro)



Jako **obrazově působivé** jsem vyhodnotila pět fotografií, z vydání z 11. dubna, 23. června, 9. září, 3. října a 10. listopadu 1992.

V prvním případě jde o věcnou ilustraci Miroslava Káry³² k textu s titulkem Ruce jsou naše vizitka z víkendové přílohy deníku Prostor. Jak je pro obrazově působivé fotografie, jak je definují Elbert, jakož i Kelly a Kim, typické, fotografovaný objekt je běžný, vizuálně podmanivý je však snímek například díky použití velkého detailu či díky tonálním kontrastům.

Obr. 3: Prostor, 11. 4. 1992, Miroslav Kára, str. 12 (repro)



³² Předpokládám, že může jít o snímek z fotoarchivu deníku Prostor, jehož autorem je fotograf oslovený Pavlem Štechou s žádostí o poskytnutí obrazového příspěvku.

V druhém případě jde o věcnou ilustraci Pavla Štechy k rozhovoru o institutu referenda. K zachycení celé scény, celého davu je využito nadhledu, kromě toho fotografii na obrazové působivosti dodává opakování tvarů – ať už obecně lidských tváří, nebo podobného vzoru na čepicích dvou zobrazených mužů. Pravidelnost narušuje – a tím upoutává pozornost – „rádio“ na hlavě jednoho z nich.

Obr. 4: Prostor, 23. 6. 1992, Pavel Štecha, str. 3 (repro)



V třetím případě jde o věcnou ilustraci z produkce agentury Reuters ke shrnující zprávě o situaci na Balkáně. Je fotografována přes sklo (navíc rozbité, prostřelené). Podobný postup pro zpestření rutinních zadání radí i Elbert. Daný příklad rovněž dokazuje, že se – minimálně v některých případech – v deníku Prostor řídil obrazovými kvalitami snímků i výběr agenturních fotografií.

Obr. 5: Prostor, 9. 9. 1992, Reuters, str. 8 (repro)



Ve čtvrtém případě jde o věcnou ilustraci Radovana Bočka k rubrice Londýnské listy Petra Žantovského. Fotografie pochází z Bočkovy starší, volné tvorby, kdy během několika návštěv Londýna vytvořil rozsáhlý soubor o životě jeho obyvatel. Počáteční tendence k prvoplánové popisnosti vystřídaly živé momentky, ve kterých se snažil zobecňovat typické rysy všedního života (Kracíková, 1997, s. 31), bylo by tudíž možné zařadit je k žánru pouliční fotografie, street photography. Snímek publikovaný ve víkendové příloze deníku Prostor využívá reflexní plochy, odrazu i prolínání několika plánů, několika „realit“.

Obr. 6: Prostor, 3. 10. 1992, Radovan Boček, str. 13 (repro)



V pátém případě jde o věcnou ilustraci Jaromíra Čejky k informaci o vyhláše ministerstva zdravotnictví o zdravotní péči poskytované za úhradu, do níž spadaly i hygienické služby včetně měření hluku. Jako ilustrační fotografie zde byl pravděpodobně zveřejněn Čejkův starší snímek z fotoreportáže z mladoboleslavského závodu Škoda Auto. „*Ruku do ohně za to nedám, ale ty plechy, patrně části karoserie, by tomu odpovídaly,*“ komentoval vznik fotografie Čejka (e-mailová komunikace, 13. dubna 2017). Hlavní motiv snímku – dělník – je zvýrazněn, „zvýznamněn“ využitím hloubky ostrosti – popředí i pozadí jsou rozostřené; úsměv pak budí, že je zachycen ve chvíli, kdy má tzv. chrániče sluchu nad ušima, nikoli na nich.

Obr. 7: Prostor, 10. 11. 1992, Jaromír Čejka, str. 4 (repro)



Jako **emočně působivé** jsem vyhodnotila dvě fotografie, z vydání ze 17. srpna a 12. prosince 1992.

V prvním případě jde o reportážní portrét Michala Hladíka k textu o běžencích z Bosny žijících v Českých Budějovicích, o ženě, která už měsíc nemá žádné zprávy o svém manželovi, a jediné, co jí ho připomíná, je jeho pas. V duchu Elbertovy, jakož i Kellyho a Kimovy definice emočně působivé fotografie zachycuje emoce – smutek – fotografovaných a způsobuje, že k nim divák cítí sympatie, to vše zejména díky zachycení výrazu zúčastněných osob.

Obr. 8: Prostor, 17. 8. 1992, Michal Hladík, str. 1 (repro)



V druhém případě jde o reportážní portrét členů redakce deníku Prostor, jehož autorem je Radovan Boček. Vyšel v posledním vydání listu a s rozměry 24 x 32 cm zabíral převážnou část titulní strany, kde jej dále doplňoval titulek Takhle jsme si v dubnu vyskočili... a tak jsme dopadli. Emočně působivou fotografií, fotografií, která je „oslavou života“, jak říká Elbert, se tak stává také díky znalosti kontextu.

Obr. 9: Prostor, 12. 12. 1992, Radovan Boček, str. 1 (repro)



Jako **intimní** jsem z fotografií vybraných pro kvalitativní analýzu nevyhodnotila žádnou.

6. 2. 2. Deník Metropolitan/Metropolitní telegraf

Fotografie deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf, vybrané pro kvalitativní analýzu³³, jsem dle hierarchie Joe Elberta rovněž rozdělila na informační, obrazově působivé, emočně působivé a intimní.

³³ Postup výběru popsán na s. 68 této práce.

Jako **informační** jsem vyhodnotila šest fotografií, z vydání z 11. dubna, 27. května, 23. června, 9. září, 3. října a 10. listopadu 1992.

Všechny jsou – zcela v duchu Elbertovy, jakož i Kellyho a Kimovy definice informační fotografie – prostým záznamem, vyobrazením, konstatováním, informací o faktech bez jakéhokoli zbarvení, jež neposkytuje víc než důkaz o existenci fotografovaného objektu.

V prvním případě jde o věcnou ilustraci, u níž nebyl uveden autor, v sobotní části deníku věnované dětem a nazvané Metropolitánek. Jedná se o polocelek, snímáný z přímého pohledu, přičemž nebylo využito ani kompoziční techniky pravidla třetin (umístění hlavního objektu do průsečíku třetinových linií obrazu), ani hloubky ostroty či pohybové neostroty. Fotograf tak, jak zmiňuje Elbert, zřejmě použil standardní, osvědčený postup, aniž by se na situaci podíval jakkoli „nově“ a povýšil snímek na obrazově působivý.

Obr. 10: Metropolitan, 11. 4. 1992, autor neuveden, str. 15 (repro)



V druhém případě jde o fotografickou aktualitu typu tzv. general news z produkce agentury AP (zajišťované Československou tiskovou kanceláří). Zachycuje demonstrace a protivládní protesty v Jižní Koreji. Jedná se o celek snímáný z nadhledu (pro zachycení celé scény, celého davu), výrazným obrazovým prvkem jsou transparenty, umístěné téměř do průsečíků třetinových linií obrazu. To samo o sobě však snímek, dle mého názoru, nečiní – například ve srovnání s davem Pavla Štechy (viz obr. 4) – obrazově působivou fotografií.

Obr. 11: Metropolitan, 27. 5. 1992, ČSTK/AP, str. 5 (repro)



V třetím případě jde o fotografickou aktualitu typu tzv. general news, jejímž autorem je Jan Spousta, zároveň autor textu, který snímek doplňoval. Zachycuje natáčení filmu *Kateřina Kuráž* Jacquesa Ertauda v Kouřimi. Jedná se o celek snímáný z přímého pohledu, o pouhou, „neinvenční“ evidenci události.

Obr. 12: Metropolitan, 23. 6. 1992, Jan Spousta, str. 15 (repro)



Ve čtvrtém případě jde o fotografickou aktualitu typu tzv. general news, jejímž autorem je Jaroslav Kratochvíl. Zachycuje herečky Libuši Šafránkovou a Janu Preissovou při zahájení provozu soukromého Gymnázia Jižní Město, které navštěvovaly jejich děti. Jedná se o polocelek snímáný z přímého pohledu, Šafránková a Preissová jsou „zvýznamněny“ umístěním do popředí, nebylo nicméně využito hloubky ostrosti, tedy zvýraznění hlavních aktérů větší ostrostit, a jejich tváře tak splývají s dalšími objekty – jinými lidmi – v pozadí. Použit byl navíc čtvercový výřez fotografie.

Obr. 13: Metropolitní telegraf, 9. 9. 1992, Jaroslav Kratochvíl, str. 16 (repro)



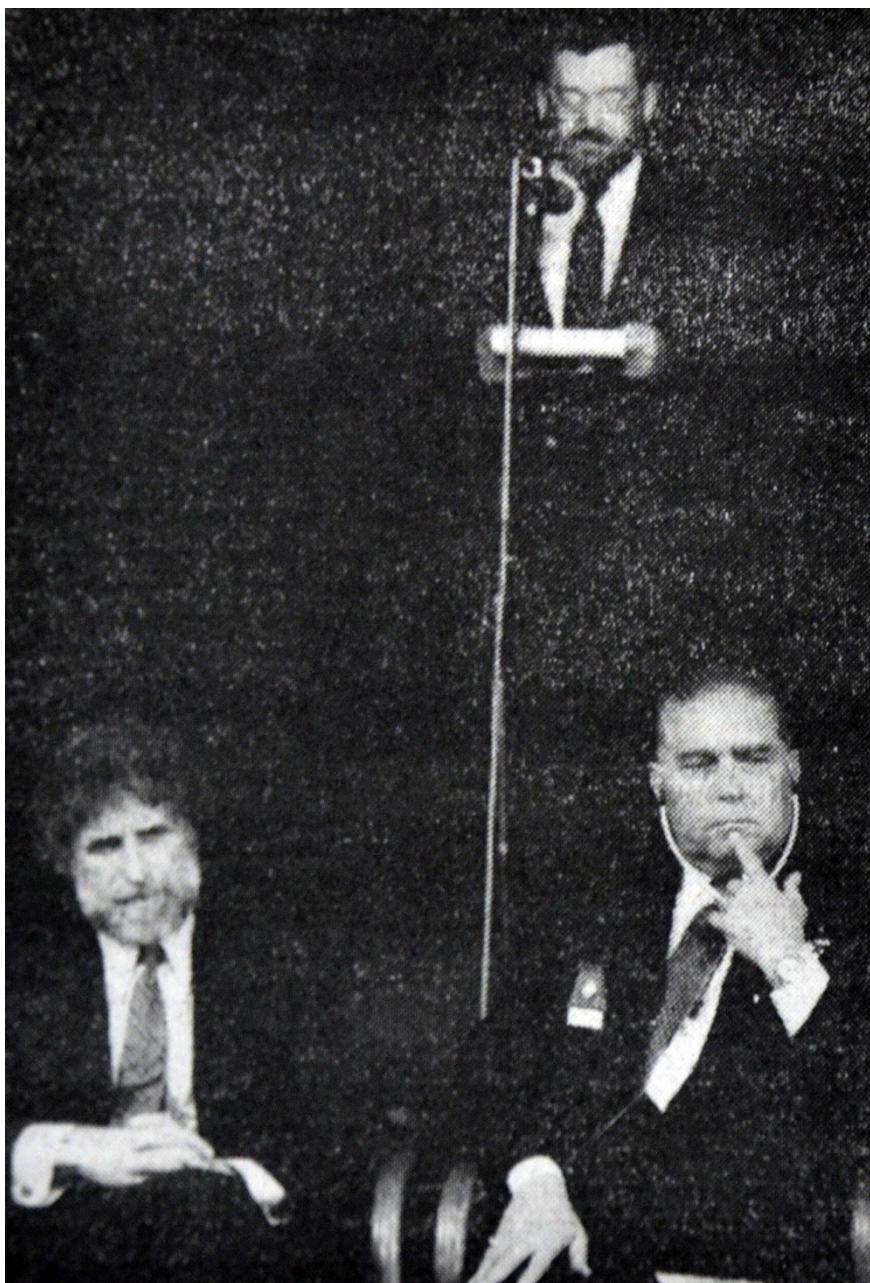
V pátém případě jde o věcnou ilustraci poskytnutou Divadlem Jára Cimrmana k textu s titulkem Jára Cimrman pětadvacetiletý. Zachycuje některé z představení cimrmanovské prvotiny Akt. Jedná se o polocelek snímáný z přímého pohledu, opět tedy o pouhou, „neinvenční“ evidenci události.

Obr. 14: Metropolitní telegraf, 3. 10. 1992, archiv DJC, str. 10 (repro)



V šestém případě jde o fotografickou aktualitu typu tzv. general news, jejímž autorem je Jaroslav Kratochvíl. Zachycuje setkání rotaryánů. Jedná se o polocelek snímáný z přímého pohledu, bývalý prezident mezinárodního Rotary Paolo Costa (dole vpravo) je „zvýznamněn“ umístěním do popředí i zaostřením, v popředí se nachází rovněž Ivan Havel (dole vlevo), ten už ovšem rozostřený, v pozadí pak Jaroslav Kořán, rovněž rozostřený. Kromě hloubky ostrosti lze mluvit o užití kompoziční techniky pravidla třetin – do průsečíků třetinových linií obrazu jsou umístěny tváře Costy a Havla – a pravidla lichého počtu, respektive zobrazení lichého počtu objektů, což má snímku dodat na dynamice. Přesto jej nicméně nehodnotím jako obrazově působivý.

Obr. 15: Metropolitní telegraf, 10. 11. 1992, Jaroslav Kratochvíl, str. 9 (repro)



Jako **obrazově působivou** jsem ostatně z fotografií vybraných pro kvalitativní analýzu nevyhodnotila žádnou.

Jako **emočně působivou** jsem vyhodnotila jednu, s rezervou snad dvě fotografie, z vydání z 31. července a 17. srpna 1992.

V prvním případě jde o fotografickou aktualitu typu tzv. general news z produkce agentury EPA (zajišťované Československou tiskovou kanceláří). Zachycuje americké sportovce Jennifer Johnsonovou a Jona Olsena na letních olympijských hrách v Barceloně. Nositelem emotivního náboje je sama fotografovaná skutečnost, snímek je rovněž poněkud voyeuristický.

Obr. 16: Metropolitan, 31. 7. 1992, ČSTK/EPA, str. 7 (repro)



V druhém případě jde o fotografickou aktualitu typu tzv. general news z produkce Československé tiskové kanceláře. Zachycuje vítání Roberta Změlíka, vítěze v desetiboji na letních olympijských hrách v Barceloně, v Ivani u Prostějova. Změlík je zobrazen s přítelkyní Andreou Sollárovou, bratislavskou atletkou, v náručí. Snímek zachycuje emoce – radost – fotografovaných, jsem však v tomto případě na pochybách, zda se jedná o emoce upřímné, nehrané.

Obr. 17: Metropolitan, 17. 8. 1992, ČSTK, str. 7 (repro)



Jako **intimní** jsem vyhodnotila jednu fotografii, z vydání z 12. prosince 1992.

Jde o součást fotoreportáže o fenoménu squattingu od Martina Sieberta. Snímek vybraný pro kvalitativní analýzu zachycuje dívku žijící ve squattu. Je zobrazena ležící, přikrytá peřinou, s cigaretou v ruce. Fotografie doplňuje popisek: „Klára pije jen bylinkový čaj a kouří jednu za druhou.“ Elbertově, jakož i Kellyho a Kimově definici intimní fotografie odpovídá snímek v tom smyslu, že divák se cítí být bezprostředně blízko situaci jako nespátržený pozorovatel, účastník děje, jako by měl privilegium vidět něco, co zpravidla nemůže. Estetické kvality však fotografie postrádá.

Obr. 18: Metropolitní telegraf, 12. 12. 1992, Martin Siebert, str. 16 (repro)



Kvalitativní analýza tak potvrdila hypotézu, že fotografie publikované v deníku Prostor – na rozdíl od fotografií publikovaných v deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf – dosahují vyšších stupňů hierarchie Joe Elberta (H6).

„Novinářská fotografie dnes ve většině případů zastává roli informativní. V Prostoru byla tendence prezentovat fotografie také jako nositele výtvarných hodnot. (...) Byla to krásná doba, po kterou jsem měl (myslím, že nejen já) pocit, že fotografie v deníku může informovat a vyvolávat emoce nejen zobrazením atraktivního námětu, ale i prostřednictvím výtvarných kvalit snímku, že není postradatelnou ilustrací k textu (...),“ komentuje to Zdeněk Lhoták (Příloha č. 7).

Zveřejňování esteticky působivých fotografií přitom přispívá k estetické výchově recipientů – ovlivňuje jejich vkus (viz kapitolu 3. Žurnalistická fotografie).

6. 3. Vyhodnocení analýzy

Kvantitativní obsahová analýza a kvalitativní analýza žurnalistických fotografií v denících Prostor a Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf prokázaly, že deník Prostor lze označit jako „obrazově výjimečný“. Není to přitom dáno samotným počtem publikovaných fotografií, jako spíš prací s nimi co do jejich velikosti, zdroje nebo žánru.

Četnost fotografií publikovaných v analyzovaných vydáních deníků Prostor a Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf byla poměrně vyrovnaná.

Nepotvrdila se tedy hypotéza, že v deníku Prostor bylo publikováno více fotografií než v deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf (H1).

Zatímco však pro deník Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf platí, že byla minimalizována velikost plochy tiskové strany, na které se fotografie objevovaly (viz také kapitolu 3. 3. Použití žurnalistické fotografie v tisku), v deníku Prostor se používaly výrazné fotografie na titulu a dostatek místa byl i pro fotografie uvnitř listu (viz také Přílohu č. 4).

Potvrdila se tedy hypotéza, že v deníku Prostor byly publikovány větší fotografie než v deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf (H2).

Snímky redakčních fotografií tvořily v analyzovaných vydáních deníku Prostor více než polovinu, v analyzovaných vydáních deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf méně než polovinu publikovaných fotografií. Servisu obrazových agentur přitom deník Prostor využíval převážně pro aktuality ze zahraničí. Obrazový redaktor Pavel Štecha se tak snažil budovat rukopis, tvář titulu (viz také Přílohu č. 2).

Potvrdila se tedy hypotéza, že v deníku Prostor bylo publikováno více autorských fotografií než v deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf (H3).

Obrazová žánrová pestrost nebyla – vzhledem k tomu, že do kategorií fotografická glosa, fotografický referát, fotofejeton či fotoesej nebylo možné zařadit žádnou z fotografií publikovaných v analyzovaných vydáních zkoumaných periodik – příliš velká ani u deníku Prostor, ani u deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf.

Potvrdila se nicméně hypotéza, že v deníku Prostor bylo publikováno více věcných ilustrací než v deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf (H4), a to díky existenci fotoarchivu a využívání snímků z něj v denní praxi coby ilustračních fotografií, dříve v denících ojedinělých.

Hypotéza, že v deníku Prostor bylo publikováno více fotoreportáží než v deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf (H5) se s ohledem na množství fotoreportáží zpravidla ze společenských akcí publikovaných v sobotní příloze deníku Metropolitní telegraf nepotvrdila.

Z devíti fotografií deníku Prostor vybraných pro kvalitativní analýzu jsem dvě vyhodnotila jako informační, dvě jako emočně působivé a pět jako obrazově působivé. Nebyly tak ve většině případů stroze informativní, nýbrž obsahovaly i prvek emotivní či estetický.

Z devíti fotografií deníku Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf vybraných pro kvalitativní analýzu jsem šest vyhodnotila jako informační, dvě jako emočně působivé a jednu jako intimní. I v případě, kdy jim nechyběl emotivní náboj, postrádaly výtvarné, obrazové kvality.

Potvrdila se tedy hypotéza, že fotografie publikované v deníku Prostor dosahují vyšších stupňů hierarchie Joe Elberta (H6).

Deník Prostor by navíc bylo možné označit rovněž za „obrazové tištěné médium“, jak ho definuje Loup Langton (viz kapitolu 3. 3. Použití žurnalistické fotografie v tisku), vyplývá z rozhovorů s někdejšími členy fotooddělení Prostoru (viz Přílohy č. 1–7).

Přestože fotografové většinou plnili úkoly, které vzešly z témat navržených píšícími redaktory či editory, mohli přicházet i s vlastními náměty. V deníku Prostor tak byla publikována například fotoesej O sportovci o plavci s Downovým syndromem, za niž Roman Sejkot v roce 1994 získal 3. místo v sekci sport – série na World Press Photo. *„Příběh O sportovci jsem si vymyslel, přišel jsem s ním já. Na základě toho, že tady po revoluci, v roce 1992 byly pořádány první speciální olympiády pro mentálně postižené nebo paralympiády pro lidi s jiným postižením, nejen mentálním a my jsme o tom přinášeli zprávy, případně velké reportáže. Zjistil jsem ale, že udělat o tom krátkou zprávu do novin je málo – odezní to, druhý den se tam objeví něco jiného. Takže jsem se rozhodl tématu mentálně postižených věnovat dlouhodobě. Broňu jsem fotil dvakrát týdně, většinou to byly nějaké závody, tréninky, plavání plus tělocvična...“* uvádí Sejkot (Příloha č. 5). Tomáš Štanzel pak navrhl téma týkající se otevření restaurace Haré Krsna v Libni do sobotní přílohy deníku, akci nafotografoval a napsal text (Příloha č. 6), Radovan Boček vzpomíná, že bylo možné publikovat témata z cest (Příloha č. 1).

Obrazový redaktor Pavel Štecha přitom jednak poskytoval zpětnou vazbu samotným fotografům, jednak vysvětloval důležitost fotografie ostatním členům redakce. *„Pavel Štecha byl velmi příjemný člověk, který určitě řekl, jestli se to povedlo, nepovedlo, jaké to mohlo být. Což je dobré. A hlavně myslím, že ti lidé to od něj brali. Nebyla tam žádná zášť. Jednak si ho vážili, jednak byl velmi zkušený jako pedagog.“*

Uměl s lidmi jednat, uměl jednat i s vedením,“ říká Karel Cudlín (Příloha č. 2). *„Snažil se vysvětlovat, jak má fotka vypadat. (...) Díky tomu tam byli lidé, kteří fotce rozuměli,*“ doplňuje Boček (Příloha č. 1). *„Zezačátku to byla tak trochu výuka píšících redaktorů,*“ souhlasí Sejkot a dodává, že zatímco nejprve *„přece jenom neustále trochu trval boj mezi písmenky a obrázky, v minulosti téměř tradiční“*, později píšící redaktoři a editoři *„pochopili, že má smysl dát jednu velkou, důležitou fotografii, která vystihuje celou situaci, místo spousty slov“* (Příloha č. 5). *„Někdy bylo téma nezajímavé, ale když se fotka povedla, byla velká,*“ podotýká Boček (Příloha č. 1). *„Nepamatuji si, že by nastal případ, že by píšící redaktor nechtěl fotografii k textu. (...) Často koukali, co se tam vlastně dělo, protože byli soustředění na slova, ale moc nedávali pozor, co se děje kolem. Byli překvapení, že mají pěkný obrázek,*“ uvádí Sejkot (Příloha č. 5). *„Myslím, že se jim líbilo, že je to více doprovázené obrázky,*“ domnívá se i Jan Jindra (Příloha č. 4). Podobně fungovala také spolupráce s oddělením designu (viz také kapitolu 5.2.1. Deník Prostor). *„Snažili se naplnit koncepci novin s velkými a kvalitními fotografiemi,*“ říká na adresu grafiků Zdeněk Lhoták (Příloha č. 7).

Fotografové kromě toho navrhovali, respektive spolunavrhovali, jaké fotografie půjdou do tisku. *„Poslední slovo měl Pavel Štecha, na výběru se ale podílel také sám fotograf. (...) Panovala přitom shoda na tom, co je dobrá fotografie, mezi námi a Pavlem Štechou, což bylo dáno i tím, že jsme u něj studovali. A měřítko kvality bylo položené vysoko. (...) Nemohla být vybraná špatná fotografie. (...) Štecha nás vedl i k zodpovědnosti v tom smyslu, abychom nedodávali sto snímků a ,vyberte si, který se vám líbí‘. Pak jsou redaktoři nešťastní, tři hodiny si to prohlížejí, brečí, že si nemůžou vybrat, ztratí tím spoustu času. Takhle dostali na výběr jen to nejlepší a to tam dali,*“ popisuje Jindra (Příloha č. 4).

Závěr

Deník Prostor patřil, podobně jako celá řada dalších periodik, k titulům nově založeným po roce 1989. Inspirací mu byl britský deník The Independent nebo italský deník Corriere della Sera. Prestižní, seriózní listy nenašly však v českém prostředí prakticky uplatnění, a deník Prostor tak po méně než devíti měsících své existence zanikl sloučením s deníkem Metropolitní telegraf.

V období, kdy se v české žurnalistice postupně začínal prosazovat trend vizualizace, související s příklonem k vizuálnímu způsobu komunikace, potažmo tzv. vizuální kulturou, byl ovšem deník Prostor obrazově převratným deníkem. Zatímco obecně stále přetrvávaly problémy týkající se například toho, že primární postavení v redakcích měli píšící redaktoři a editoři, vhodnost fotografií pro tisk tak většinou posuzovali fotografičtí laikové, v deníku Prostor se fotografové stali plnoprávními pracovníky vyjadřujícími se obrazem. Měli kupříkladu možnost navrhnout vlastní témata, podíleli se na konečném výběru fotografií, rovněž nebyli odměňováni jednotně, nýbrž i s ohledem na kvalitu snímků. Deník Prostor se tak stal jakýmsi precedentem pro vesměs kvalitní použití neméně kvalitní fotografie v tisku. Ta byla postavena na roveň, dosud stěžejního, textu. Ve srovnání s jinými soudobými listy s denní periodicitou, jejichž příkladem je v této diplomové práci deník Metropolitan, respektive Metropolitní telegraf, tak – jak vyplynulo z provedené kvantitativní obsahové analýzy a kvalitativní analýzy – publikoval deník Prostor větší fotografie nebo větší množství autorských fotografií, stejně jako fotografie esteticky, obrazově působivé.

Rozhodující vliv na, v českých poměrech unikátní, obrazovou podobu deníku Prostor přitom měla osobnost Pavla Štechy coby obrazového redaktora. Jednak s sebou přivedl fotografické „celebrity“, které se svou tvorbou velkou měrou podílely na jedinečnosti deníku, jednak byl hlavním autorem koncepce práce s fotografií v něm. *„Kdyby nebylo Pavla Štechy, nevím, jestli by to vůbec mohlo fungovat. Bylo nás tam víc než deset a někdy to bylo napnuté, posílali jsme se ‚někam‘. Ale Pavel dokázal kolektiv udržet. A měl také autoritu k editorům, Aleši Ledererovi, jeho slovo platilo. Myslím, že na těch novinách je to znát,“* doplňuje k tomu Jaromír Čejka (Příloha č. 3).

V českém kontextu se s žurnalistickou fotografií v žádném deníku dlouhodobě nepracovalo a dosud nepracuje takovým způsobem jako v deníku Prostor. Je nicméně otázkou, jak naznačuje Tomáš Štanzel (Příloha č. 6), zda by se kvalita deníku Prostor udržela, kdyby existoval déle: *„Řekl bych, že takové noviny, jako byl deník Prostor, potom už nebyly. Jednak díky té velikosti – dnes také nejsou špatné fotky v novinách, ale jsou prostě menší a to nemůže vyznít, jednak myslím, že obrazoví redaktori nemají takové slovo, jako se tehdy dalo Pavlu Štechovi. A samozřejmě fotografové se na to nemohou tolik soustředit, protože jich je méně a mají na to méně času. Prostor byl unikátní. Nevím teda, jak dlouho by to vydrželo, kdyby nezaničl... jestli by polovina fotografů nebyla otrávená, že je to dost náročné... nevím ani, jestli by vydržel Pavel Štecha, jak dlouho by ho to bavilo, také nebyl typický novinář.“*

Přesto by deník Prostor mohl sloužit jako model, jak nakládat s fotografií v denním tisku – pokud by to při finančních a personálních podmínkách současných redakcí bylo reálné.

Summary

Prostor daily was one of the dailies established after 1989. It drew inspiration from the British daily *The Independent* and the Italian daily *Corriere della Sera*. However, new quality press did not make its way through the Czech media environment and Prostor daily came to an end after less than nine months of its existence when it merged with *Metropolitní telegraf* daily.

In the time of the trend of visualization gradually starting to be promoted in Czech journalism, Prostor daily was a visually revolutionary daily. While in general there still were some problems related for example to the fact that the ‘word’ journalists and editors had the leading position in the newsrooms and thus the pictures were mostly chosen by ‘amateurs’, in Prostor daily the photographers became staffers enjoying full rights. They could for example propose their own topics or participate in the final selection of pictures. Prostor daily was a precedent for the high-quality usage of quality photographs in the press. The pictures were as important as the text. Compared to other dailies at that time, whose example in this thesis is the *Metropolitan/Metropolitní telegraf* daily, Prostor daily published larger photographs, more photographs by its own photographers as well as graphically or emotionally appealing photographs, as the quantitative content analysis and the qualitative analysis have shown.

It was a photo editor Pavel Štecha, who had the main influence on the visual – and in the Czech conditions unique – form of Prostor daily. He employed there ‘photographic celebrities’, whose work was a significant part of the specificity of the daily, and he was the author of the visual conception of the daily.

In the Czech context, no daily has ever worked with journalistic photography in such a way Prostor daily did. Therefore, it could serve as an example of how to use pictures in the dailies – if it were possible in the financial and personnel conditions of the contemporary newsrooms.

Použité zdroje

Monografie:

Anděl, J. (1978). *Vybrané kapitoly z dějin fotografie*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost. 69 s.

Arnold, M. (2006). *Culture and Anarchy*. New York: Oxford University Press. 221 s. ISBN 978-0-19-280511-9.

Bednařík, P., Jirák, J. a Köpplová, B. (2011). *Dějiny českých médií*. Praha: Grada. 439 s. ISBN 978-80-247-3028-8.

Benda, J. (2007). *Vlastnictví periodického tisku v České republice v letech 1989–2006*. Praha: Karolinum. 273 s. ISBN 978-80-246-1387-1.

Cartwright, L. a Sturken, M. (2009). *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál. 471 s. ISBN 978-80-7367-556-1.

Dikovitskaya, M. (2006). *Visual Culture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 316 s. ISBN 978-0-262-54188-6.

Dominick, J. R. a Wimmer, R. D. (1991). *Mass Media Research: An Introduction*. Belmont: Wadsworth. 478 s. ISBN 0-534-13962-0.

Dominick, J. R. a Wimmer, R. D. (1997). *Mass Media Research: An Introduction*. Belmont: Wadsworth. 498 s. ISBN 0-534-24474-2.

Evans, J. a Hall, S. (1999). *Visual Culture: The Reader*. London: SAGE Publications. 478 s. ISBN 0-7619-6247-6.

Filipová, M. a Rampley, M. (2007). *Možnosti vizuálních studií*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal. 254 s. ISBN 978-80-87029-26-8.

Heiss, G., Králová, K., Pešek J. a Rathkolb, O. (2008). *Česko a Rakousko po konci studené války*. Ústí nad Labem: Kristina Kaiserová – Albis International. 517 s. ISBN 978-80-86971-95-7.

Hendl, J. (2016). *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál. 437 s. ISBN 978-80-262-0982-9.

Hoy, F. P. (1986). *Photojournalism: The Visual Approach*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall. 258 s. ISBN 0-13-665548-3.

Končelík, J., Orság, P. a Večeřa, P. (2010). *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál. 310 s. ISBN 978-80-7367-698-8.

Kozák, M. (2010). *Velká kniha sportovní fotografie*. Brno: Computer Press. 208 s. ISBN 978-80-251-3247-0.

Lábová, A. (1977). *Dějiny československé fotožurnalistiky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 141 s.

Lábová, A. (1989). *Základy fotožurnalistiky I*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 123 s.

Lábová, A. (1990). *Základy fotožurnalistiky II*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 197 s.

Langton, L. (2009). *Photojournalism and Today's News: Creating Visual Reality*. Chichester: Wiley-Blackwell. 250 s. ISBN 978-1-4051-7897-6.

McQuail, D. (2009). *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál. 639 s. ISBN 978-80-7367-574-5.

Mirzoeff, N. (2012). *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia. 318 s. ISBN 978-80-200-1984-4.

Nelson, R. a Shiff, R. (2003). *Critical Terms for Art History*. Chicago: The University of Chicago Press. 519 s. ISBN 978-0-226-57168-3.

Neuendorf, K. (2002). *The Content Analysis Guidebook*. London: Sage. 301 s. ISBN 978-0-7619-1978-0.

Osvaldová, B. a kol. (2005). *Zpravodajství v médiích*. Praha: Karolinum. 155 s. ISBN 80-246-0248-2.

Osvaldová, B., Halada, J. a kol. (2007). *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. Praha: Libri. 263 s. ISBN 978-80-7277-266-7.

Parrish, F. S. (2002). *Photojournalism: An Introduction*. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning. 390 s. ISBN 0-314-04564-3.

Pospěch, T. (2014). *Myslet fotografii: česká fotografie 1938–2000*. Praha: Positif. 280 s. ISBN 978-80-87407-05-9.

Rampley, M. (2005). *Exploring Visual Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 257 s. ISBN 0-7486-1845-7.

Sedláková, R. (2014). *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Praha: Grada. 539 s. ISBN 978-80-247-3568-9.

Shoemaker, P. a Vos, T. (2009). *Gatekeeping Theory*. London: Routledge. 173 s. ISBN 978-0-415-98139-2.

Silverio, R. (2001). *Karel Cudlín*. Praha: Torst. 121 s. ISBN 80-7215-148-7.

Sztompka, P. (2007). *Vizuální sociologie: fotografie jako výzkumná metoda*. Praha: Sociologické nakladatelství. 168 s. ISBN 978-80-86429-77-9.

Tausk, P. a kol. (1972). *Praktická fotografie*. Praha: SNTL. 382 s.

Trampota, T. (2006). *Zpravodajství*. Praha: Portál. 191 s. ISBN 80-7367-096-8.

Trampota, T. a Vojtěchovská, M. (2010). *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál. 293 s. ISBN 978-80-7367-683-4.

Trunečková, L. (1997). *Tiskové agentury*. Praha: Karolinum. 109 s. ISBN 80-7184-459-4.

Williams, R. (1985). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press. 337 s. ISBN 0-19-520469-7.

Odborné články:

Alpers, S. (1996). Visual Culture Questionnaire. *October*. 77 (summer).

Bissell, K. (2000). A Return to „Mr. Gates“: Photography and Objectivity. *Newspaper Research Journal*. 21, 3, s. 81–93.

Dufek, A. (2015). Pavel Štecha: Intelektuální fotograf. *Fotograf*. 26, s. 8.

Fahmy, S. (2005). U. S. Photojournalists' & Photo Editors' Attitudes & Perceptions. *Visual Communication Quarterly*. 12, s. 146–163.

Fahmy, S. a kol. (2007). What Katrina Revealed: A Visual Analysis of the Hurricane Coverage by News Wires and U. S. Newspapers. *Journalism and Mass Communication Quarterly*. 84, 3, s. 546–561.

Kelly, J. D. a Kim, Y. S. (2008). A Matter of Culture: A Comparative Study of Photojournalism in American and Korean Newspapers. *The International Communication Gazette*. 70, 2, s. 155–173.

Kobré, K. (1999). Positive/Negative: Editing for Intimacy. *Visual Communication Quarterly*. 6, 2, s. 18–9.

Shoemaker, P. a kol. (2001). Individual and Routine Forces in Gatekeeping. *Journalism and Mass Communication Quarterly*. 78, 2, s. 233–246.

Šolc, L. (1991). Dokumentarismus je když... *Česká a slovenská fotografie dnes*. 1, s. 74–77.

Vojtěchovský, M. (2004). Vizuální studia: Nový multidisciplinární obor, nebo pavěda? *Disk*. 8, s. 14–28.

White, D. M. (1950). The „Gate Keeper“: A Case Study in the Selection of News. *Journalism Quarterly*. 27, 4, s. 383–390.

Seminární práce:

Schimon, P. (1997). *Deník Prostor – práce s fotografií*. Praha: Univerzita Karlova v Praze.

Závěrečné práce:

Beladová, M. (2007). *Česká reportážní a dokumentární fotografie v letech 1959–1969*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce Alena Lábová.

Dorňáková, A. (2014). *Fotografické dílo Markéty Luskačové*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce Filip Láb.

Kracíková, M. (1997). *Deník Prostor a jeho role v české fotožurnalistice devadesátých let*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce Pavel Štecha.

Kubicová, M. (2014). *Mediální obraz smrti Václava Havla: Vizuální prezentace fenoménu „odcházení“ v českých tištěných médiích*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce Alena Lábová.

Nosková, A. (2006). *Fotožurnalismus versus subjektivní dokument*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce Alena Lábová.

Tůma, K. (2005). *Obraz společnosti v dokumentární fotografii*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Martin Matějů.

Zdroje z internetu:

Boček (2017). *Curriculum vitae* [online]. Dostupné z: <http://www.radbocek.net/zivotopis.html> [cit. 2017-05-01].

Čejka (2017). *Jaromír Čejka* [online]. Dostupné z: <http://jaromircejka.cz/info> [cit. 2017-05-01].

Jindra (2016). *Contact* [online]. Dostupné z: <http://www.janjindra.eu/contact> [cit. 2017-05-02].

Lhoták (2017). *Curriculum vitae* [online]. Dostupné z: <http://www.lhotak.com/infocv.cz.html>
[cit. 2017-05-03].

Sejkot (2017). *Biography* [online]. Dostupné z: <http://www.sejkot.com/static.php?&page=zivotopis>
[cit. 2017-05-03].

Prameny:

Prostor, 1992, roč. 1, č. 1–215

Metropolitan, 1992, roč. 2, č. 65–189

Metropolitní telegraf, 1992, roč. 1, č. 1–91

Seznam příloh

Příloha č. 1: Osobní rozhovor s Radovanem Bočkem, ze dne 11. 4. 2017 (Text)

Příloha č. 2: Osobní rozhovor s Karlem Cudlínem, ze dne 9. 4. 2017 (Text)

Příloha č. 3: Osobní rozhovor s Jaromírem Čejkou, ze dne 7. 4. 2017 (Text)

Příloha č. 4: Osobní rozhovor s Janem Jindrou, ze dne 6. 4. 2017 (Text)

Příloha č. 5: Osobní rozhovor s Romanem Sejkotem, ze dne 29. 4. 2017 (Text)

Příloha č. 6: Osobní rozhovor s Tomášem Štanzelem, ze dne 26. 4. 2017 (Text)

Příloha č. 7: E-mailový rozhovor se Zdeňkem Lhotákem, ze dne 12. 4. 2017 (Text)

Příloha č. 1: Osobní rozhovor s Radovanem Bočkem, ze dne 11. 4. 2017 (Text)

Radovan Boček se narodil v roce 1963. V letech 1982 až 1986 studoval Vysokou školu ekonomickou v Praze, v letech 1987 až 1992 pak fotografii na FAMU. V letech 1991 a 1992 pracoval v Občanském deníku a deníku Prostor. Od konce roku 1992 je ve svobodném povolání. (Boček, 2017)

Jak vzpomínáte na svou práci v deníku Prostor?

Rád, protože a) člověku bylo o hodně let méně a za b) to byl takový experimentální projekt, který v té době vznikal, a ojedinělý projekt. Jak výsledkem, tak podmínkami, které jsme tam měli.

Pracoval jste i pro jiné deníky nebo časopisy?

Chvilí jsem dělal v Občanském deníku, to bylo, tuším, v roce 1991.

Jak byste to srovnal s prací pro deník Prostor?

Občanský deník sídlil v budově Rudého práva, to bylo hodně odporné. Diametrální odlišnost obou projektů pak byla v profesionalitě. Občanský deník byl trochu umolousaný, nebyl na dobré úrovni. Prostor byl oproti tomu velice odlišný, vymykal se.

Navrhoval jste jako fotograf deníku Prostor vlastní témata, nebo jste pouze plnil fotografické úkoly, které vyplynuly z témat navržených píšícími redaktory či editory?

Myslím, že jsme někdy publikovali například témata z cest. Ale 99 procent bylo úkolové zadání, které vymýšlejí redaktoři jednotlivých rubrik.

Kolik focení denně jste mívali?

Těžko říct, někdy jedno, někdy tři, čtyři. Každý den byl individuální. V Praze toho šlo samozřejmě obejít více, někdy se ale jel fotit například požár v Bratislavě.

A kolik jste na ně měli času, případně kolik jste měli času na přípravu na ně?

V deníku není moc reálné připravovat se. Aktuální události běží hrozně rychle. Na místě pak záleží, jak je fotograf pohotový, jak si to rozmyslí. Samozřejmě byly i delší projekty, třeba kulturní, kde bylo času více. Obecně tomu ale deník moc nepřeje.

Podle čeho se rozhodovalo, zda redakce vyšle do terénu vlastního fotografa, externistu, nebo použije agenturní snímek?

Externisty jsme skoro nepoužívali, agentury převážně pro události ze zahraničí. Na většinu domácích akcí se posílal někdo od nás.

Fotografoval jste pro deník Prostor někdy v zahraničí?

Ne, maximálně vycházely nějaké fotografie ze zahraničí, které jsme měli nafocené už předtím.

Jaké bylo technické vybavení redakce, potažmo fotografů?

Velice dobré. Nakoupili špičkové vybavení – Nikony, na sport jsme měli objektivy pětistovky, které stojí sto, sto padesát tisíc korun jeden.

Kolik bylo v redakci píšících redaktorů?

Třeba 50. Možná včetně administrativních sil.

Jak fungovala spolupráce s nimi?

S některými velice dobře, s některými hůř. Já rád vzpomínám třeba na spolupráci s Jiřím Peňásem, protože to byl člověk, který tomu rozuměl. Obecně tam byli lidé, kteří fotce rozuměli. Na rozdíl od Občanského deníku, tam to bylo jiné, porozumění fotce chybělo. Tady to bylo také dané osobností Pavla Štechy, který se snažil vysvětlovat, jak má fotka vypadat.

Jak fungovala spolupráce s grafiky?

Grafici byli v pohodě.

Jaká byla pravidla pro vytváření výřezů?

Výřezy jsme se snažili skoro nedělat. To platí i o mojí volné fotce, výřezy nedělám skoro vůbec. Kromě komerční fotky, samozřejmě.

Stávalo se, že by si autor vyžádal konkrétního fotografa, který měl vytvořit „obrazový doprovod“ k jeho textu?

Stávalo.

Kdo psal popisky fotografií?

Většinou sami redaktoři, do toho jsme nezasahovali.

Kdo fotografie zvětšoval?

Dva lidé – laboranti – Blanka Kropáčková a ještě jedna osoba, tuším. Nebo sami fotografové.

Jak probíhal výběr fotografií?

Fotograf si udělal první výběr k nazvětšování. Finální výběr potom dělal Pavel Štecha. Byl ale velký demokrat a většinou jsme se shodli.

Jak probíhalo rozhodování o tom, jak velký prostor fotografie dostane?

Na základě tématu, ale také na základě toho, jak byla dobrá. Někdy bylo téma nezajímavé, ale když se fotka povedla, byla velká.

Zasahovali do výběru „textoví“ editoři?

Skoro vůbec. Maximálně si třeba řekli, jaké osoby by tam chtěli mít, když to bylo z nějaké společenské akce. Ale v tomhle deníku se společenské akce moc nedělaly, takže zasahování bylo minimální.

Kdo měl při rozhodování o fotografiích poslední slovo – fotografové, obrazový redaktor Pavel Štecha, nebo píšící redaktori a „textoví“ editoři?

Víceméně Pavel Štecha.

Dával vám Pavel Štecha zpětnou vazbu na vaše fotografie?

Určitě. Byl to můj pedagog, takže jsem s ním měl zkušenost už z FAMU a zpětná vazba tam byla vždycky, ve škole i v Prostoru. Řekl bych, že to v tomhle směru až přehnaně dodržoval.

Probírali s vámi vaše fotografie i „textoví“ editoři?

Moc ne, to bylo vzácnější.

Jak vám vyhovoval tzv. systém dvoutřetinového pracovního úvazku a střídání ve dvojicích?

Maximálně, protože jsem v té době už začínal dělat svoje komerční projekty a podobné věci. A s Karlem Cudlínem, se kterým jsem se střídal, jsme se vždycky dokázali dohodnout. Když třeba potřeboval někam jet, vzal jsem to za něj, nebo opačně. Byly to dobré podmínky, i z hlediska finančního. V dnešní době dělají někteří kluci za méně.

Měli jednotliví fotografové deníku Prostor nějakou tematickou specializaci?

Byli tam samozřejmě kluci na sport, ten nám většinou nešel, je to specifická záležitost. Jinak se chodilo různě.

Motivoval vás způsob honorování fotografií, tedy dle velikosti – přes počet sloupců, a měsíční soutěž o finanční odměnu pro ty, kteří měli na kontě nejvíce sloupců?

Motivoval. Byla mezi námi zdravá rivalita. Byli tam takoví až neuvěřitelní snaživci jako Roman Sejkot a Honza Jindra, protože ten živil rodinu a musel, chudák, také vydělávat hodně, jinak jsme byli pohodáři.

Jaký je váš názor na použití fotografie v tisku dříve a dnes?

Dneska je přehršle obrazových informací. Role fotek se – kromě přílohových magazínů – změnila v marginální doplněk textu. Je to špatné.

Je ještě něco, co byste chtěl doplnit...?

Konec, krach Prostoru byl složitý. Zůstali nám dlužit dost peněz. Ty noviny měly úžasný rozjezd, prodávaly se... všichni byli zvědaví. Ale pak tam byl manažer, který zazdil předplatné – tenkrát začínaly počítače, on s nimi neuměl a spadla mu databáze se všemi předplatiteli, takže to lidé najednou přestali dostávat – a to byl problém.

Příloha č. 2: Osobní rozhovor s Karlem Cudlínem, ze dne 9. 4. 2017 (Text)

Karel Cudlín se narodil v roce 1960. V letech 1981 až 1983 byl zaměstnaný ve výrobním družstvu Fotografia Praha jako fotoreportér. V letech 1983 až 1987 studoval fotografii na FAMU. V roce 1987 se stal fotoreportérem týdeníku Mladý svět. V roce 1992 pracoval pro deník Prostor, poté na částečný úvazek pro Lidové noviny, pro tiskovou agenturu ČTA a posléze jako nezávislý fotograf. Od roku 1997 byl ovšem jedním z fotografů Václava Havla. Fotografoval také pro Respekt nebo Revolver Revue. (Silverio, 2001)

Jak vzpomínáte na svou práci v deníku Prostor?

To bylo bezvadné. Před revolucí jsem dělal v Mladém světě, když jsem odešel, byl jsem na volné noze, občas jsem dělal pro nějaká zahraniční média, ale zájem trochu opadal, takže jsem byl rád, že jsem dostal nabídku od Pavla Štechy, jestli bych se nechtěl podílet na tomhle projektu jako řadový fotograf. Samozřejmě jsem na to kývnul, protože Pavla Štechy jsem si vážil, byl jsem jeho studentem, ale náš vztah byl, myslím, víc než vztah pedagoga a studenta, byl přátelský. Měl jsem radost, že se něco takového rozbíhá, vyhovovalo to mým představám, včetně systému „týden práce, týden volna“. Bylo to myšlené tak, že deník je trochu továrna a služba novinám, takže týden budete „sloužit“, za to budete mít plat, který byl v té době velmi slušný, a další týden budete pracovat třeba na svých tématech, která se dříve či později využijí v archivu. V té době nebyl internet, fotobanky nebyly tak rozvinuté. Takže se hodně využívaly ilustrační fotky. Navíc se pracovalo černobíle, bylo tam profesionální vybavení... A lidi, kteří tam pracovali, jsem vesměs všechny znal, všichni byli víceméně mí přátelé, ať to byl Zdeněk Lhoták, který potom dělal vedoucího, nebo Radovan Boček. Většinu těch lidí jsem znal ze školy. V začátcích tam krátce byl pan Bartůšek, který byl z té starší generace, což bylo velmi zajímavé, protože byl po roce 1968 odstřižený od profesionální práce a bylo pro něj, myslím, trochu složité do ní nastupovat, naskakovat po 20 letech. Ale mám na něj také dobré vzpomínky.

Navrhoval jste jako fotograf deníku Prostor vlastní témata, nebo jste pouze plnil fotografické úkoly, které vyplynuly z témat navržených píšícími redaktory či editory?

V deníku je to většinou jasně dané, mnoho věcí vychází z témat, která navrhují redaktoři, a aby byl nějaký pořádek, aby nedocházelo k zádrhelům, mělo by to být tak, že se téma oznámí vedoucímu fotooddělení a ten rozhodne, kdo ho bude dělat, buď podle zájmu, nebo časových možností. Ale nevylučovalo se, že člověk mohl dělat práci, kterou sám vymyslel.

Kolik focení denně jste mívali?

To už si tak nepamatuji. Tři, dvě, jedno. Záleží, jak kdy – co se dělalo, kolik bylo lidí, někdo mohl odjet někam mimo Prahu, onemocnět, takže na vás padlo více věcí. Odpoledne fotbal, dopoledne tiskovka. Takové klasické věci. Tím, že přeskakujete z jednoho na druhé, vás deník může samozřejmě trošku unavit, je to trošku továrna. Ale že bychom tam byli tak strašně přepracovaní, to zase ne. Ty věci se také nedělaly digitálně, dělaly se na film, ten se musel vyvolat, fotky se musely zvětšit. I když tam na to byl laborant. Uzávěrky byly, i vzhledem k technickým možnostem, jiné než dneska, kdy to pošlete a za pět minut je to v redakci, i když jste na druhém konci světa. Tehdy to bylo úplně jinak.

Podle čeho se rozhodovalo, zda redakce vyšle do terénu vlastního fotografa, externistu, nebo použije agenturní snímek?

Většinu věcí se snažili pokrývat redakční fotografové. Což byla, myslím, snaha Pavla Štechy o to, aby se vybudoval nějaký rukopis, nějaká tvář těch novin. Když to nebylo možné zajistit, udělal to externista nebo agentura. Samozřejmě, že na světodějnou událost ve Washingtonu asi nikdo nemohl jet. Kromě toho se využívalo hodně ilustračních, nadčasových fotografií. A potom se fotkám dával i poměrně velký prostor, ty noviny byly velké.

Jaké bylo technické vybavení redakce, potažmo fotografů?

Myslím, že se nakoupily profesionální fotoaparáty, takže profesionální.

Kolik bylo v redakci píšících redaktorů?

To číslo neznám. Ale poměrně dost. Určitě více než fotografů. Byla tam ekonomická redakce, kultura, reportéři – na domácí politiku, na zahraniční politiku.

Měli jednotliví fotografové deníku Prostor nějakou tematickou specializaci?

Úplně ne, to v deníku ani nejde. A ani to, myslím, nedělá dobrou krev. Samozřejmě, je jasné, že když se někdo na něco specializuje, má někde nějaké kontakty, využije se to. Nebo když někoho víc baví sport, může ho víc fotit, a koho baví méně, fotí ho méně. Ale jsou věci, které jsou zajímavější, a věci, které jsou méně zajímavé – takže pokud by si někdo řekl, že bude fotit jen zahraniční kapely, a jiný by fotil jen tiskovky na vládě nebo chodil do parlamentu, bylo by to nevyvážené. To, myslím, nefunguje ani dneska.

Stávalo se, že by si autor vyžádal konkrétního fotografa, který měl vytvořit „obrazový doprovod“ k jeho textu?

To přesně nevím. Idea byla, že se všechno domlouvá přes vedoucího. Samozřejmě, že tam možná k nějakým domluvám došlo – jedete na cestu s nějakým redaktorem a ten vám řekne, že byste příští týden mohli jet zase spolu. Nebylo by ale dobré, kdyby to bylo pravidlem. Nedělá to dobrou krev v kolektivu. Obrazový redaktor má přece jen přehled o tom, co fotografové dělají – aby si někdo nepřipadal, že je přetížený, a druhý, že nic nedělá.

Jak fungovala spolupráce s píšícími redaktory?

V podstatě dobře. Byly to nové noviny, všichni to dělali rádi.

Kdo psal popisky fotografií?

Popisky jsou vždycky problém. Konečné slovo, myslím, mívá editor.

Jak fungovala spolupráce s grafikou?

S těmi spolupracoval spíš Pavel Štecha, nebo později Lhoták. Vždycky jsou v novinách hádky, kdy má fotograf pocit, že tam toho materiálu mělo být více, měl být udělaný trošku jinak. Ale v deníku na to není moc času, není to týdeník. Určitě tam nebyl nikdo, kdo by někomu házel klacky pod nohy.

Jaká byla pravidla pro vytváření výřezů?

Jsou lidé, kteří si na tom strašně zakládají. Což u nějaké autorské fotky plně chápu. U fotky, která je pro službu novin, si na výřezu, pokud se s ním zachází velmi opatrně, tak nezakládám. Když je to pro dobro věci, nejde to jinak... Nevzpomínám si, že by někdo zprznil fotku, že by byly nějaké základní hádky. Pavel Štecha tam měl samozřejmě velké slovo, vážili si ho a dali na něj – ať to byl Štern, Lederer nebo ostatní. Takže měl právo říkat „takhle jo, takhle ne“.

Kdo měl při rozhodování o fotografiích poslední slovo – fotografové, obrazový redaktor Pavel Štecha, nebo píšící redaktori a „textoví“ editoři?

Dá se říct, že poslední slovo měl Pavel Štecha.

Jak probíhal výběr fotografií?

Fotograf nafotil film, vybral z něj třeba tři fotky, nebo mohl trvat na jedné. Můžete ale mít pěknou fotku ministra Kočárníka ze zasedání vlády, a zrovna to zásadní, o čem vláda jednala, bylo v gesci ministra Rumla. Takže se tam dá fotka, která možná není tak úžasná, ale kde je Ruml. Ale to jsou noviny – boje „obsah kontra výtvarné řešení“.

Dával vám Pavel Štecha zpětnou vazbu na vaše fotografie?

Pavel Štecha byl velmi příjemný člověk, který určitě řekl, jestli se to povedlo, nepovedlo, jaké to mohlo být. Což je dobré. A hlavně myslím, že ti lidé to od něj brali. Nebyla tam žádná zášť. Jednak si ho vážili, jednak byl velmi zkušený jako pedagog. Uměl s lidmi jednat, uměl jednat i s vedením. Takže v pořádku. Na věci jsou samozřejmě různé názory. Někdy můžete mít pocit, že máte pravdu, a až za týden nebo měsíc uznáte, že jste ji neměl. I „hlava pomazaná“ se například ve stresu může mýlit. Ale spíš měl pravdu on. Tam byla jediná věc... s tím Bartůškem... o mrtvých jen dobře... Ten ty věci moc nestíhal a už je „neviděl“. Bylo to takové smutné, bylo mi ho vlastně trošku líto.

Probírali s vámi vaše fotografie i „textoví“ editoři?

Moc asi ne. To spíš redaktoři. Bavili jsme se o nich... Doba byla úplně jiná, fotky byly najednou velké...

Motivoval vás způsob honorování fotografií, tedy dle velikosti – přes počet sloupců, a měsíční soutěž o finanční odměnu pro ty, kteří měli na kontě nejvíce sloupců?

Bylo to rozumné, jakási soutěživost tam byla. Ale bylo jasné, že když člověk dělal nějaká témata, která nebyla tak velká, nemohl konkurovat někomu jinému, nicméně střídalo se to. Nemyslím si, že by tam byl někdo, kdo by na to a priori kašlal. Všichni měli zájem na tom, aby se tam objevovaly co největší, co nejlepší fotky. Fotografové měli také stálý plat, který byl poměrně dost vysoký, tohle bylo navíc. I pro tyhle věci je dobré, když práci určuje obrazový redaktor, vedoucí fotooddělení, protože jinak by se mohlo stát, a to se tam nestalo, že si někdo vytipuje věci, které budou velké, a tím pádem na tom bude lépe. I ten základní plat byl na tehdejší dobu velmi slušný. Pamatuji si, že když jsem potom nastupoval do Lidových novin, plat tam byl poloviční. S Lubošem Kotkem jsme měli dohromady šest tisíc hrubého. V Prostoru jsem to měl sám. Plus ty odměny. To bylo velmi, velmi slušné. Samozřejmě to nebylo na zbohatnutí. Ale platy tam byly nastavené velmi velkoryse.

Jaký je váš názor na použití fotografie v tisku dříve a dnes?

Samozřejmě, že se všechno změnilo. Ale pořád vycházejí dobré fotky a blbé fotky. Dřív bylo pár agenturních fotografií a daleko více „časopiseckých“, vlastních, což mohlo napomáhat tomu, že noviny mohly mít nějaký charakter. To se možná dneska trošku smazává. Tady je to navíc těžké hodnotit, protože tu všechno bylo na 40 let přervané, žurnalistika do roku 1989 byla deformovaná, když to řeknu slušně. Samozřejmě se zvětšila rychlost a okamžitá nahraditelnost. Tehdy bylo sice hodně novin, takže chodilo fotit hodně lidí, ale takzvaný amatér měl víceméně – až na výjimky – malou šanci dát fotky do novin. Dneska tam může dát něco, co vyfotí z mobilu a co je aktuální, kdokoli. V každém městě na světě máte lidi, kteří jsou schopní vytvořit nějakou zpravodajskou fotografii a díky technologiím ji odevzdat, poslat. Tím se věci změnily, zrychlily, posunuly.

Je ještě něco, co byste chtěl doplnit...?

Spousta lidí na to vzpomíná v dobrém. Vznikly tam spíš přátelské vztahy. S nějakými lidmi se dodnes vídám, stýkám, i když se jejich cesty vydaly různými směry. Mám na to veskrze dobré vzpomínky. Myslím, že to trošku předběhlo dobu. Velké noviny se dodnes neuchytily. I když dneska už je s deníky úplně jiná situace – s nástupem internetu, sociálních sítí se všechno změnilo a deníky bojují o přežití všude na světě. Tehdy to byl velkolepý pokus udělat velké noviny, ovšem trh, jak se ukázalo, je na to poměrně malý, navíc zavedení trvá dlouho, konkurence byla velká a ani reklamní trh nebyl natolik rozběhlý. Pokus to byl úžasný. V redakci byla k dispozici káva, minerálky, coly, nevídané věci. Dole byl dokonce bufet. Mám pocit, že když se tam objevilo deset lahví minerálek, nosili si to lidé domů. Přitom to evidentně nepotřebovali. Ale kvůli tomu to nezkrachovalo.

Příloha č. 3: Osobní rozhovor s Jaromírem Čejkou, ze dne 7. 4. 2017 (Text)

Jaromír Čejka se narodil v roce 1947. V letech 1971 až 1974 studoval Institut výtvarné fotografie při Svazu českých fotografů v Brně, v letech 1976 až 1983 pak externě fotografii na FAMU. Od roku 1983 byl ve svobodném povolání. Po roce 1990 spolupracoval s tiskem – Architektem, Fórem, Lidovými novinami, Literárními novinami, Prostorem, Přítomností, Respektem, Zdravotnickými novinami – později rovněž s tiskovou agenturou ČTK. (Čejka, 2017)

Jak vzpomínáte na svou práci v deníku Prostor?

Bylo to úžasné, mělo to smysl. Pokud jsem fotil, vrcholem pro mě byla fotka v novinách. Protože jsem si naivně myslel – tenkrát, teď už si to nemyslím – že může něco ovlivnit. A z hlediska reportážního, z hlediska aktuálního dění pro mě nebyly lepší noviny, lepší deník než Prostor.

Pracoval jste i pro jiné deníky nebo časopisy?

Předtím jsem byl v Přítomnosti, to byl měsíčník. A to, jak se pracovalo s fotkou tam, pro mě byl úplný vrchol. Potom se založil Prostor, Pavel Štecha mi dal vědět a trošku mě přemlouval, protože mně se z Přítomnosti nechtělo.

Jak byste srovnal práci pro Přítomnost s prací pro deník Prostor?

Prostor, to byl záhul. Měli jsme dvojice a střídali se po dnech nebo týdnech, domů jsme se v podstatě chodili jen vyspat. To jelo. Občas jsem myslel, že to nezvládnou. Pokud jsem si měl vybrat, jestli půjdu fotit papaláše na Hrad, nebo pojedu někam ven, na vesnici, vždycky jsem radši jel ven. Zajímaly mě spíš banálnější, obyčejné věci než to, co bylo na prvních stránkách. Možná proto jsem měl pocit, že focení je dost. Určitě byly i prázdné dny. Ale celkově mám dojem, že jsem byl vždycky rád, že jsem si chvíli orazil. Také jsem byl starší než většina ostatních. To je ono.

Navrhoval jste jako fotograf deníku Prostor vlastní témata, nebo jste pouze plnil fotografické úkoly, které vyplynuly z témat navržených píšícími redaktory či editory?

Většinou jsme dostali úkol.

Kolik focení denně jste mívali?

Tři až pět. Pokud jsme to mohli zvládnout, přišli jsme, vyvolali filmy, z negativu jsme museli něco vybrat, hned nazvětšovat v laborce a jelo se dál.

A kolik jste na ně měli času, případně kolik jste měli času na přípravu na ně?

Něco bylo zadané den předem, možná i déle, ale nemám pocit, že bychom se moc připravovali, spíš jsme byli rádi, že jsme to stihli.

Podle čeho se rozhodovalo, zda redakce vyšle do terénu vlastního fotografa, externistu, nebo použije agenturní snímek?

Pokud to šlo, většinou se redaktori i Pavel Štecha snažili, abychom to udělali my, aby to bylo naše, exkluzivní – tedy pokud jde o domácí fotky, ne o zahraniční.

Fotografoval jste pro deník Prostor někdy v zahraničí?

Myslím, že ne. Nevzpomínám si.

Jaké bylo technické vybavení redakce, potažmo fotografů?

Perfektní, špičkové, úžasné, myslím, že nejlepší, jaké mohlo být. Potom bylo těžké to vratet. To, co do toho majitel dal, bylo tak velkorysé, že se to zdálo neskutečné. Také to potom dlouho nevydrželo.

Kolik bylo v redakci píšících redaktorů?

Myslím, že jich bylo více než fotografů.

Jak fungovala spolupráce s nimi?

Pokud jsme někam společně jeli, spolupráce byla dobrá. Navzájem jsme si vycházeli vstříc. Nemám dojem, že by tam něco skřípalo. Celkový pocit z redakce je bezvadný.

Stávalo se, že by si autor vyžádal konkrétního fotografa, který měl vytvořit „obrazový doprovod“ k jeho textu?

To nevím, nevím o tom.

Kdo psal popisky fotografií?

To si asi dělali redaktoři, nebo nevím, jestli v tom nějak fungoval Pavel.

Jak fungovala spolupráce s grafiky?

To nevím, ty noviny jely jako strojovna.

Jaká byla pravidla pro vytváření výřezů?

Mě vždycky hrozně štvalo, když někdo v novinách fotku ořezával. V jiných novinách jsem občas měl s grafiky dohady. Ale tady se s fotkou pracovalo citlivě. Myslím, že když to ořezávali, opravdu to bylo potřeba kvůli celé stránce.

Kdo fotografie zvětšoval?

Laborant, možná dva. Také bezva lidé, dobrá spolupráce.

Jak probíhal výběr fotografií?

Vybírali jsme to společně s Pavlem, konečný výběr možná dělal Pavel ještě s redaktory. Vždycky jsem byl zvědavý, jak budou noviny druhý den vypadat. Někdy jsem věděl, co tam bude, někdy ne. Někdy se mi také povedla fotka, o které bylo jasné, že tam bude.

Dával vám Pavel Štecha zpětnou vazbu na vaše fotografie?

Určitě se k tomu nějak vyjadřoval, ale asi to nebylo pravidlem. Když se mu nějaká fotka líbila, určitě to dal najevo. Já už jsem ho znal z FAMU, takže jsem věděl, jak funguje.

Probírali s vámi vaše fotografie i „textoví“ editoři?

Na to nebyl moc čas. Možná pokud někdy potřebovali nějaké další informace. Ale to jsme možná spíš říkali Pavlovi. Ale takovéhle podrobnosti si nepamatuji, protože, jak říkám, to opravdu bylo „fotit, přinést, fotit, přinést, vybrat“.

Měli jednotliví fotografové deníku Prostor nějakou tematickou specializaci?

Trošku jsme to měli rozhozené. Myslím, že Martin Svoboda dělal dost sport, docela dobře mu to šlo. Já jsem se tomu naopak vyhýbal, na to jsem nějak neměl. S Romanem Sejkotem jsme se dohodli, že budeme pravidelně chodit do parlamentu, brouzdali jsme tam a chytali momentky, což nebylo pro každého tak zajímavé. A jak říkám, pokud to šlo, kdykoli jsem rád sedl do auta a odjel pryč z Prahy.

Motivoval vás způsob honorování fotografií, tedy dle velikosti – přes počet sloupců, a měsíční soutěž o finanční odměnu pro ty, kteří měli na kontě nejvíce sloupců?

Ne, to mě nemotivovalo. Mě zajímalo hlavně to, co budu fotit a co se mi podařilo vyfotit, jestli jsem sám byl s tou fotkou spokojený. Někdy jsem se opravdu složil, protože jsem měl pocit, že to nezvládám. Šlo mi o to, abych co nejlépe nafotil, co jsem měl. Samozřejmě tam byly královské platy, o tom se mi už nikdy ani nezdálo. Devět,

deset, jedenáct tisíc, to bylo úžasné, to jsem byl každopádně rád. Ale myslím si, že jsme si to zasloužili.

Jaký je váš názor na použití fotografie v tisku dříve a dnes?

To, co ukáže fotka, když je dobrá, se nedá říct, okecat. To platí pořád. Jenže koho dneska fotky zajímají. Každého zajímá, co je v televizi. Odebíráme Respekt, tam s fotkou pracují úžasně, jsou tam dobré fotky. Já si to prohlížím, žena to spíš vždycky celé přečte. A já jí pak říkám: „Hele, tahle fotka...“ A ona: „Té jsem si ani nevšimla.“ Takže jsem si říkal, že když si fotek pořádně nevšimá ani manželka fotografa, jak se na to asi dívají ostatní lidé. Dnes už bych v novinách dělat nechtěl, protože vím, že fotografie dostávají po hubě.

Je ještě něco, co byste chtěl doplnit...?

Pavel Štecha měl autoritu. Kdyby nebylo Pavla Štechy, nevím, jestli by to vůbec mohlo fungovat. Bylo nás tam více než deset a někdy to bylo napnuté, posílali jsme se někam. Ale Pavel dokázal kolektiv udržet. A měl také autoritu k editorům, Aleši Ledererovi, jeho slovo platilo. Myslím, že na těch novinách je to znát.

Příloha č. 4: Osobní rozhovor s Janem Jindrou, ze dne 6. 4. 2017 (Text)

Jan Jindra se narodil v roce 1962. V letech 1982 až 1987 studoval fotografii na FAMU. V letech 1990 a 1991 přispíval do Občanského deníku, v roce 1992 byl fotografem deníku Prostor. Do roku 1994 spolupracoval s agenturou Sigma. Později se stal volným fotografem. Od roku 2002 učí na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně, působí na Fakultě multimediálních komunikací jako odborný asistent v Ateliéru reklamní fotografie. (Jindra, 2016; Kracíková, 1997, s. 42)

Jak vzpomínáte na svou práci v deníku Prostor?

Rád. Byli tam zajímaví kolegové, tým. A tenkrát – v devadesátých letech – to bylo velkoryse pojaté, takže jsme měli skvělé vybavení... a aspoň já si naivně myslel, že asi tak vypadá ten hezký kapitalismus... mít vybavení, pěknou práci a jezdit si fotografovat.

Navrhoval jste vlastní témata, nebo jste pouze plnil fotografické úkoly, které vyplynuly z témat navržených píšícími redaktory či editory?

Měli jsme od nich nějaké náměty. Fotografovali jsme to, co bylo požadované. S tím, že v některých případech jsme dělali ilustrační témata „do zásoby“. Bylo nás hodně, takže než abychom seděli, Pavel Štecha řekl: „Bude se chystat to a to a potřebujeme nějakou ilustrační fotku – jděte k tomu něco vyfotit.“

Archiv ilustračních fotografií se ale tvořil i z vaší volné tvorby, třeba i starší...

Ano, Pavel Štecha nám navrhl, abychom donesli nějaké fotky z archivu. Ty tam byly k dispozici, vytvářely – v uvozovkách – fotobanku.

Kolik focení denně jste mívali?

Myslím, že to bylo jedno nebo dvě focení denně.

A kolik jste na ně měli času, případně kolik jste měli času na přípravu na ně?

Relativně dost. A měli jsme, jak jsem říkal, výborné, skvělé vybavení na tehdejší dobu. Objednával ho Pavel Štecha, který vybral vybavení maximální kvality – Nikony F4 se sadou objektivů. S tím, že se předpokládalo, že investor, nebo majitel to neschválí, bude to redukovat, a oni to schválili. Měli na to peníze a chtěli udělat, to se už asi ví, český Independent, velké noviny. Pro mě bylo asi nejzajímavější, že jsme navrhovali nebo spolunavrhovali, jaké fotky půjdou do tisku. A také velikost – vlastně jsme měli největší fotky v novinách, co kdy byly. Ostatní noviny, třeba Mladá fronta, používaly malé fotky, do sloupečku. A od té doby, co byl Prostor, se to začalo zvětšovat.

Mohli jste tedy mluvit do výběru fotografií?

Nechali jsme si vyvolat film – měli jsme svoji laborantku – a tam jsme udělali nějaký výběr. Žádné skenování, to běželo úplně někde jinde. Laborantka vyrobila třeba tři fotky a jedna se použila. Panovala přitom shoda na tom, co je dobrá fotografie, mezi námi a Pavlem Štechou, což bylo dáno i tím, že jsme u něj studovali. A měřítko kvality bylo položené vysoko.

Jak probíhalo rozhodování o tom, jak velký prostor fotografie dostane?

Používaly se výrazné fotky na titulu a prostor byl i pro fotky uvnitř. Bylo také zajímavé, že někdy otevírali témata obrazově, dali k nim třeba čtyři fotky. To bylo nezvyklé. Nevím, jak se rozhodovalo o velikosti, to asi dělali grafici. Respektovali ale formát, kompozici, to už se nikde nedělá.

Jak fungovala spolupráce s grafiky?

To vůbec nevím. Byla to strašně akční doba, člověka bavilo focení a co se děje někde vedle, jak se to zpracovává, jsme ani netušili. Viděli jsme to pak, když to vyšlo v novinách.

Měli jednotliví fotografové deníku Prostor nějakou tematickou specializaci?

Mně třeba Pavel Štecha nabídl – protože už jsem začínal dělat něco pro počítačové časopisy nebo nějaké reklamy a trochu mě zajímala i módní fotografie – jestli bych nefotil nějaké věci, které potřebují do rubriky Móda. Ale to bylo až ke konci, než jsem odešel.

Odcházel jste vlastně dřív, než Prostor zanikl...

Odešel jsem dřív, než Prostor zanikl, protože jsem dostal nabídku fotit pro film. A hlavně pro mě Prostor přestal být zajímavý. Uvědomil jsem si, že se tam nemůžu vyvíjet, že nemůžu fotografovat. Myslel jsem si, že v Prostoru si budu moct vedle reportáží dělat ještě svoje fotky. Ale to moc nešlo. Protože někam jedete s písčím redaktorem, on někoho zpovídá, vy to musíte vyfotografovat, mít to na filmu – není to jako digitál, není tam stoprocentní kontrola, že to máte, takže to vyžaduje trochu zkušenosti a odhad na množství materiálu – pak se musí hned sjet do redakce a pak se to musí vyvolat. Nešlo čekat, dvě hodiny si tam ještě něco fotit... A já si uvědomil, že se mi akumuluje materiál, protože jsem byl zvyklý pracovat v tematických celcích... že v Prostoru je to sice dobré, že mám vybavení, objektivy, které jsem sám samozřejmě tak dobré neměl, ale chybí soustředění na jedno téma. Dostal jsem nabídku dělat fotografa na Barrandově a zlákal mě, že to bude zase něco jiného, jiné dobrodružství. Navíc to v Prostoru začalo být čím dál tím divnější, nevím, jestli jsem měl tenkrát pocit, že to skončí, ale vypadalo to, že asi nějaké problémy budou. Především jsem ale odešel kvůli tomu, že už mi to nevyhovovalo obsahově, že jsem se tam nikam neposouval.

Podle čeho se rozhodovalo, zda redakce vyšle do terénu vlastního fotografa, externistu, nebo použije agenturní snímek?

To organizoval Pavel Štecha, bylo to na něm.

Fotografoval jste pro deník Prostor někdy v zahraničí?

Ne, jezdili jsme po republice.

Kolik bylo v redakci píšících redaktorů?

To opravdu netuším. Nám jen přicházely požadavky na focení – a kdo měl službu, jel. Občas ale nebylo co fotografovat, bylo nás tam moc. Redakce byla přitom umístěná v zatáčce, kde auta dostávala smyk, a když jsme nic neměli, fotili jsme tam bouračky.

Stávalo se, že by si autor vyžádal konkrétního fotografa, který měl vytvořit „obrazový doprovod“ k jeho textu?

Ne, to se, myslím, nestávalo. Fotograf byl opravdu „přidělený“.

Jaký byl vztah píšících redaktorů k fotografii?

Myslím, že se jim líbilo, že je to více doprovázené obrázky. Ty jsme ale každopádně měli pod kontrolou my v našem oddělení. To byla výhoda – nemohla být vybraná špatná fotografie. Poslední slovo měl Pavel Štecha, na výběru se ale podílel také sám fotograf. Štecha nás vedl i k zodpovědnosti v tom smyslu, abychom nedodávali sto snímků a „vyberte si, který se vám líbí“. Pak jsou redaktoři nešťastní, tři hodiny si to prohlížejí, brečí, že si nemůžou vybrat, ztratí tím spoustu času. Takhle dostali na výběr jen to nejlepší a to tam dali.

Dával vám Pavel Štecha zpětnou vazbu na vaše fotografie?

Jo, jo, někdy něco komentoval. Utkvěl mi nejzajímavější případ, co se tam stal... Pavel Štecha poslal Petra Rošického vyfotit ilustrační fotografie a já seděl v redakci, když do ní Petr Rošický bohorovně vstoupil a Pavel Štecha se ho ptal, co má, co přinesl, a on řekl, že nepřinesl nic, že tam nic zajímavého nebylo. To jsem dlouho neviděl Pavla Štechu takhle rozčileného. Začal křičet, jak je to možné, že fotograf nemůže odněkud přijít a nic nepřinést, že zkrátka musí něco vyfotit, že musí vždycky najít něco zajímavého a že se to nesmí nikdy opakovat. Při výběru fotek jsem ale s Pavlem neměl problém, se Zdeňkem Lhotákem jsme se už trochu hádali, každý jsme měli na fotky jiný pohled. Nakonec jsme se nicméně dohodli.

Příloha č. 5: Osobní rozhovor s Romanem Sejkotem, ze dne 29. 4. 2017 (Text)

Roman Sejkot se narodil v roce 1963. V letech 1981 až 1986 studoval Matematicko-fyzikální fakultu Univerzity Karlovy, v letech 1982 až 1984 Fakultu žurnalistiky Univerzity Karlovy a v letech 1984 až 1988 fotografii na FAMU. Byl fotoreportérem tiskové agentury ČTK, redaktorem nakladatelství PRESSFOTO, fotografem a obrazovým redaktorem v týdeníku Fórum, Občanském deníku a Českém deníku a fotografem v deníku Prostor. Absolvoval stáž v německé agentuře JOKER. Od konce roku 1992 je na volné noze. V letech 1991 až 1994 učil na Pražské fotografické škole, v letech 1992 až 1995 na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy, v letech 2003 až 2004 na Fakultě multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně a od roku 2009 na Českém vysokém učení technickém. (Sejkot, 2017)

Jak vzpomínáte na svou práci v deníku Prostor?

Výborně, skvěle, dobře. Už teda moc nevzpomínám, protože sám člověk nevzpomíná – že byste šla po ulici a vzpomínala... – to spíš s někým, občas, náhodou, protože i s těmi spolupracovníky, kteří tam byli, mluvíme spíš o současných věcech, než že bychom se vraceli 25 let zpátky. Je to dávno, čtvrt století. Šílené.

Co vám dala?

Hodně, protože tam byl svobodomyšlný, ale pracovitý ruch. Lidé byli, myslím si, naladěni na jednu notu. A v porevolučních letech zde byla velká euforie, že se noviny budou dělat jinak, než se dělaly za socialismu, nebo za komunismu, nebo za totality, jak tomu budeme chtít říkat. To znamená svobodně, bez omezení a nesmyslných příkazů.

Pracoval jste i pro jiné deníky nebo časopisy?

Před Prostorem jsem v roce 1991 pracoval v Občanském deníku a v roce 1990 v týdeníku Fórum.

V Občanském deníku jste pracoval jako obrazový redaktor, Pavel Štecha se posléze v deníku Prostor inspiroval některými vašimi zkušenostmi. Jakými?

Pavla Štechu jsem přemluvil, aby použil koncept, který jsem měl zajetý a vyzkoušený z roku 1991 z Občanského deníku a předtím už z roku 1990 z týdeníku Fórum – spočíval v tom, že nejlepší reportážní a dokumentární fotografové nechtěli být zaměstnaní na plný úvazek, byli ochotni pracovat na částečný úvazek a kromě toho dělat svoje vlastní věci. Příkladů těch fotografů by bylo více. Za extrém bych mohl považovat třeba Tomáše Němce, který doprovázel Václava Havla při různých příležitostech, na cestách... fotografoval oficiality na Pražském hradě... a zaměstnat ho na plný úvazek v novinách nešlo. Podobně to bylo i s dalšími. Měli rádi svobodu, 14 dní v měsíci v novinách vydrželi, ale potom jeli někam fotografovat vlastní projekty, protože se toho dělo hodně. Například Dana Kyndrová nebo Karel Cudlín dokumentovali odchod sovětských vojsk, který trval přibližně rok, cestovali s nimi, jezdili do ciziny. Kdyby pracovali na plný úvazek, noviny by je ani nepustily. Takhle jeli de facto na vlastní náklady, ale věděli, že ta práce jim pak bude zaplácena. Já jsem původně měl být obrazovým redaktorem na půl úvazku i v Prostoru, ale vycouval jsem z toho, protože jsem chtěl spíš fotografovat než být na různých poradách. Vlastně jsem se ponížil do role fotografa.

Navrhoval jste jako fotograf deníku Prostor vlastní témata, nebo jste pouze plnil fotografické úkoly, které vyplynuly z témat navržených píšícími redaktory či editory?

Tak i tak. Bylo to oboje. Třeba příběh O sportovci jsem si vymyslel, přišel jsem s ním já. Na základě toho, že tady po revoluci, v roce 1992 byly pořádány první speciální olympiády pro mentálně postižené nebo paralympiády pro lidi s jiným postižením, nejenom mentálním a my jsme o tom přinášeli zprávy, případně velké reportáže. Zjistil jsem ale, že udělat o tom krátkou zprávu do novin je málo – odezní to, druhý den se tam objeví něco jiného. Takže jsem se rozhodl tématu mentálně postižených věnovat dlouhodobě. Broňu jsem fotil dvakrát týdně, většinou to byly nějaké závody, tréninky, plavání plus tělocvična... Tímhle způsobem pracovali i jiní dokumentární fotografové. V novinách se tak objevil velký materiál o odsunu sovětských vojsk nebo o Katyni,

protože se Dana Kyndrová vydala do Katyně. Někteří spolupracovali bez smlouvy, nebyli zaměstnáni ani na částečný úvazek, ale věděli, že se jejich práce zúročí.

Podporovala vás v navrhování vlastních témat redakce, vyzývali vás k tomu editoři?

„Textoví“ editoři ani moc ne, protože přece jenom neustále trochu trval boj mezi písmenky a obrázky, v minulosti téměř tradiční. Naštěstí pak pochopili, že má smysl dát jednu velkou, důležitou fotografii, která vystihuje celou situaci, místo spousty slov.

Kolik focení denně jste mívali?

Fotografovaly se třeba tři, čtyři akce. Ráno to začínalo tiskovkou, jednáním v parlamentu, příletem nějaké osobnosti do Československa, v poledne něco bylo, pak už se muselo běžet do redakce s filmy na první vyvolání, zpracování, odpoledne něco bylo, fotografovali jsme sport, fotbal, házenou, košíkovou, to potřebovali sportáči, a večer mohly být, dejme tomu, společenské akce nebo divadlo. Minimálně dvě až tři akce denně člověk stihl. I čtyři, ale to už se moc stihnout nedalo, zvláště s filmy, kdy se ještě muselo počítat s tím, že to člověk musí odvézt nebo dopravit do redakce. Naštěstí byla redakce v centru, takže to relativně šlo.

A kolik jste na ně měli času, případně kolik jste měli času na přípravu na ně?

Když šel člověk do parlamentu už podruhé, potřetí, počtvrté, tušil, co ho asi bude čekat. To samé se týkalo tiskovek různých vládních činitelů. To, čím jsme se asi trošičku lišili od ostatních „rutinních“ agenturních a novinových fotografů, kteří to dělali na plný úvazek a třeba už pět nebo deset let, bylo, že jsme byli schopní situaci sledovat až do konce, nejen prvních pět minut a neřekli jsme jako ostatní kolegové: „Už to mám, jdu.“ To zajímavé se mohlo odehrát až na konci, což se stávalo dost často – oni odešli a stalo se to nejzajímavější. My jsme pak tu fotku měli a oni ne. To ale zase bylo dané tím, že jsme byli čerství, nechodili jsme tam 30 dnů v měsíci, jen 14 dnů. Potom člověk přišel

naladěný, že „si zase půjde zafotit tiskovku“, kdežto ostatní kolegové tam došli s tím, že „zase musí na tu tiskovku“.

Podle čeho se rozhodovalo, zda redakce vyšle do terénu vlastního fotografa, externistu, nebo použije agenturní snímek?

Externistů bylo velmi málo, téměř jsme je nevyužívali, vystačili jsme si sami. Každý týden nás tam bylo třeba šest, sedm, což úplně stačilo. A další půlka byla na telefonu, kdyby se náhodou něco dělo. „Četka“ se také používala málo, dokázali jsme to pokrýt sami. Ale samozřejmě, že tam byla, kontrolovalo se, jestli nám něco neuteklo.

Fotografoval jste pro deník Prostor někdy v zahraničí?

Byl jsem spíš takový domácí pecivál. Do ciziny, na zahraniční mise – Jugoslávie, Katyň a podobně – mě to ani moc netáhlo.

Jaké bylo technické vybavení redakce, potažmo fotografů?

Skvělé. Dalo by se zajít třeba do Foto Škoda a podívat se na Nikon F4, což byl tehdy nový aparát na film, pak byla dlouho F5 a pak F6 a tou to končí. F7 už asi nebude. F4 byly skvělé, skla se dají používat dodnes.

Kolik bylo v redakci píšících redaktorů?

Mám pocit, že nás bylo celkově třeba 60, 70. Včetně ochranky. Píšících třeba 20, 30, víc asi ne. Ale doba běží, nedokážu to říct přesně.

Jak fungovala spolupráce s nimi?

Dobře. Popisky k fotografiím jsme teda museli psát sami. Jednak jsme to uměli a patří to k dobrému tónu, jednak jsme mohli napsat trošičku, co chceme, ne že tam bude

jenom text od píšícího redaktora. Píšící redaktor měl dost práce s tím, aby napsal svůj článek. Pochopitelně si píšící redaktor mohl vybrat, kterou fotografii chce jako doprovod k textu. Když to byla nějaká krátká záležitost typu tiskovka, sportovní utkání, jednání v parlamentu, dostalo se většinou na jednu, dvě, tři fotografie, podle místa. Redaktoři často koukali, co se tam vlastně dělo, protože byli soustředění na slova, ale moc nedávali pozor na to, co se děje kolem. Byli překvapení, že mají pěkný obrázek. Nepamatuji si, že by nastal případ, že by píšící redaktor nechtěl fotografii k textu.

Stávalo se, že by si autor vyžádal konkrétního fotografa, který měl vytvořit „obrazový doprovod“ k jeho textu?

Asi by to šlo. Vytvářely se spíš přátelské dvojice. Ale když někdo nemohl, nenastal zase případ, že by nějaký píšící řekl: „Toho nechci.“ Nebo že by fotograf řekl: „S tím nepůjdu.“

Jak fungovala spolupráce s grafiky?

Vycvičili jsme si je. Zezačátku to byl boj. Nebyli moc zvyklí takhle pracovat s fotografií. Byli zvyklí ořezávat, vyřezávat. Sdělit jim, že takhle ta fotografie bude a že už se žádný výřez dělat nebude, chvílku trvalo. Ale za měsíc, dva měsíce si zvykli a už měli připravené poměry 3:2, nebo 2:3, když to bylo na výšku, a už do toho nezasahovali. Zjistili, že kdyby do toho sáhli, zničí to. Ty fotografie byly dělané tak, že kdyby se z nich něco uřízlo, už to nebude fungovat.

Kdo fotografie zvětšoval?

Laboranti, také vyvolávali filmy. Skvěle.

Jak probíhal výběr fotografií?

Jako první si vybíral fotograf z negativů. Laboranti to velmi rychle nazvětšovali. Za čtvrt, půl hodiny byly fotky, 24 x 30 centimetrů. Někdy jsme tam počkali a dosušili je

fénem. Na to potom mrkl šéf neboli obrazový redaktor. Fotograf toho vždycky chtěl procpat co nejvíc, obrazový redaktor to zredukoval.

Jak probíhalo rozhodování o tom, jak velký prostor fotografie dostane?

Předběžně se počítalo vždycky minimálně se dvěma sloupci. Někdy, vlastně dost často, to bylo přes celou stránku. Vzorem byl britský Independent a další klasické velké noviny.

Kdo měl při rozhodování o fotografiích poslední slovo – fotografové, obrazový redaktor, nebo píšící redaktoři a „textoví“ editoři?

Obrazový redaktor. Pavel Štecha byl dobrý vyjednávač, diplomat. Dlouhé roky učil na FAMU, pracoval také pro Václava Havla. Takže dokázal s píšícími redaktory mluvit a vysvětlit jim, proč to tak má být. Zezačátku to byla tak trochu výuka píšících redaktorů. Po dvou, třech měsících už to bylo hladší. Boje už nebyly tak velké, všichni to pochopili.

Dával vám Pavel Štecha zpětnou vazbu na vaše fotografie?

Ano, dával. A byla tam zpětná vazba i od píšících redaktorů a ostatních, aniž by museli, říkali třeba: „Hm, ta fotka se ti povedla.“

Měli jednotliví fotografové deníku Prostor nějakou tematickou specializaci?

Trošku se to vytříbilo. Mně třeba nedělal problém parlament. Docela rád jsem do toho zvěřince chodil. Mezi poslanci a ministry jsem si připadal jako v zoo nebo v akváriu. V přeneseném slova smyslu se říká, že jsou to „zvířata“. Díval jsem se na ně trošku jako Adolf Born. Byli kolegové, kteří říkali: „Proboha, ne, já do toho federálu nejdu.“ Z jejich pohledu to byla šílená nuda – zase se tam budou vykecávat, zase nic neřeknou. Já jsem tam chodil celkem rád. Dneska je to jiné. Fotografové už nemohou být mezi poslaneckými lavicemi. Proměnilo se to i proto, že pak přišla bulvární média a politici

se začali bránit. Takže fotky, které jsem tam udělal v roce 1991, 1992 dneska už vůbec není možné udělat.

Motivoval vás způsob honorování fotografií, tedy dle velikosti – přes počet sloupců, a měsíční soutěž o finanční odměnu pro ty, kteří měli na kontě nejvíce sloupců?

Pravda je, že pár měsíců jsem vyhrál, si matně rozpomínám. Což možná někteří kolegové nesli nelibě. Ale mě vlastně nemotivovaly peníze, nýbrž fotky. To, že za to pak byly peníze, je fajn, ale nedá se říct, že bych to dělal pro ně. Nevidím ostatním do svědomí, nicméně mám pocit, že to u nich bylo dost podobně. Mít krásnou, velkou fotku na titulu je nádhera.

Jaký je váš názor na použití fotografie v tisku dříve a dnes?

Nevím, jestli se to po té vlně zase trošičku nevrátilo do starších, zaběhlejších kolejí. Pravda je, že denní tisk v současné době moc nesleduji, přesné srovnání nemám. Ale když nějakou pěknou fotku vidím, samozřejmě zajásám. A koukám se, kdo ji udělal.

Příloha č. 6: Osobní rozhovor s Tomášem Štanzelem, ze dne 26. 4. 2017 (Text)

Tomáš Štanzel se narodil v roce 1958. Vystudoval Vysokou školu chemicko-technologickou v Praze a zabýval se fotochemií ve Výzkumném ústavu zvukové, obrazové a reprodukční techniky. V letech 1985 až 1989 studoval fotografii na FAMU. Pracoval v časopisech Ohníček, Sedmička a Zrcadlo nebo v Občanském deníku. V roce 1992 byl fotografem deníku Prostor. Od té doby je volným fotografem, nyní také kurátorem sbírek foto-kino v Národním technickém muzeu. (Kracíková, 1997, s. 49–50)

Jak vzpomínáte na svou práci v deníku Prostor?

Docela rád. Sešel jsem se tam s lidmi, se kterými jsem předtím studoval, znali jsme se. A měli jsme tam jako vedoucího Pavla Štechu, toho jsme také znali. On byl docela fundovaný fotograf, byl i dobrý obrazový redaktor a dokázal prosadit spoustu věcí. Důležité je, že to byly dobré noviny, textově i obrazově. Chtěl bych také zdůraznit, že jsme tam sice byli na celý úvazek, ale dělali jsme vždycky ob týden, ten byl ale pěkně našlapaný, vždycky když jsem se v neděli, když tenhle turnus končil, vrátil domů, byl jsem úplně vysátý a týden jsem se z toho vzpamatoval. Jenom díky tomu, že jsme měli možnost si týden odpočinout, jsme byli na další týden docela čerství a byli jsme schopní fotit naplno. Což zřejmě konkurence nemohla. „Četkaři“ byli každý den nasazení... a i kdyby chtěli, nevydrží každý den makat na plné pecky, to nevydrží nikdo. Všichni fotografové, kromě Martina Poše, Michala Hladíka a Honzy Bartůška, byli, myslím, absolventi FAMU. Pavel Štecha si samozřejmě vybral lidi, od kterých čekal, že budou mít dobré fotky, měl spoustu absolventů a známých. Také si vybral spolupracovníky, se kterými nebudou problémy, se kterými se dohodne. Takže jsme se vždycky nějak dohodli. Byli jsme dělení na dvojice, která se střídala vždycky po týdnu. Já jsem se střídal s Michalem Hladíkem a s tím byla opravdu dobrá spolupráce.

Kolik focení denně jste mívali?

Musím říct, že jsme si moc neodpočinuli. Když šel člověk na akci, vrátil se z ní a zrovna nebyla plánovaná další, byl k dispozici v redakci. Většinou se ale stávalo, že byla nějaká

aktualita, nějaká havárka, zranění, loupež, vykradení... nebo aktuální tiskovka. Kdyby opravdu nebyl k dispozici žádný fotograf, moc by se nestalo, ta fotka by prostě v novinách nebyla. Ale když k dispozici byl, využil se.

A kolik jste na ně měli času, případně kolik jste měli času na přípravu na ně?

Když se jel fotit hokej, člověk se samozřejmě vybavil, přesně věděl, co ho čeká. Když jel fotit autohavárku, asi také věděl, co ho čeká... Většinou jsme věděli, jaký typ reportáže nás čeká, a podle toho jsme se vybavili. Pak to samozřejmě někdy vypadá úplně jinak než obvykle. Takže nás to někdy zaskočilo. Byla moc tma, bylo to moc rychlé, nebo se to událo jinak, než se předpokládalo... A muselo se improvizovat.

Pracoval jste i pro jiné deníky nebo časopisy?

Předtím jsem dělal v redakci Mladá fronta, ale ne pro noviny, pro studentský časopis Zrcadlo, který vznikl těsně po revoluci. Pak pro Ohníček a Sedmičku a potom pro Český deník a Občanský deník. Tam se sešlo několik lidí, kteří pak byli i v Prostoru – Radovan Boček, Michal Hladík, Roman Sejkot.

Jak byste to srovnal s prací pro deník Prostor?

V Prostoru na to bylo více času. A lepší osazení, více lidí. Čili jsme se mohli více soustředit. V Českém deníku bylo potřeba, aby vše bylo rychle odevzdané, také jsme si tam většinou dělali fotky ve fotokomoře sami. V Prostoru nás bylo vždycky čtyři, pět na den, v Českém deníku byl jeden, dva fotografové. Přitom nebyl o tolik menší.

Navrhoval jste jako fotograf deníku Prostor vlastní témata, nebo jste pouze plnil fotografické úkoly, které vyplynuly z témat navržených píšícími redaktory či editory?

Na to, abych něco navrhoval, jsem moc neměl čas. Ale byla tam práce dvojího typu – pro deník a pro týdenní přílohu. V té to bylo trošku volnější. Redaktora tam dělal Martin

Hruška, to byl také absolvent FAMU a také s ním byla dobrá dohoda a dělaly se tam věci, které většinou tak nespěchaly, čili na to bylo ještě trošku více času a bylo možné tam navrhopvat témata. Já jsem tam navrhl téma týkající se otevření restaurace Haré Krsna v Libni, nafotil to a napsal k tomu článek.

Podporovala vás v navrhování vlastních témat redakce, vyzývali vás k tomu editoři?

To si nevzpomínám. Nevím, možná, že jo.

Podle čeho se rozhodovalo, zda redakce vyšle do terénu vlastního fotografa, externistu, nebo použije agenturní snímek?

Když to bylo možné, když to bylo u nás, šel náš fotograf. Agenturní snímek se použil jenom, když by to bylo na Slovensku a nestačilo by se tam dojet. Externista byl třeba Tomki Němec – když bylo něco na Hradě, s panem prezidentem, měl tam samozřejmě nejlepší přístup a řeklo se jemu.

Fotografoval jste pro deník Prostor někdy v zahraničí?

Jednou jsem byl na Ukrajině. Tam jsme byli asi čtyři dny.

Jaké bylo technické vybavení redakce, potažmo fotografů?

Řekl bych, že dobré. Zezačátku, než se vybavení nakoupilo, jsme fotili svým vybavením, ale každý jsme ho měli celkem slušné, takže to šlo. Pak Pavel Štecha nechal v Nizozemsku koupit Nikony F4 s objektivy – každý jsme měli dva zoomy, širokáč a blesk. To bylo naprosto dostačující, nestěžovali jsme si. Byly k tomu i dlouhé objektivy na sport. Ty byly jen asi dva, ale vystačily, protože se nikdy nešlo na tři zápasy současně. A co se týká fotokomory, to bylo také dobře zajištěné. Vybavil ji Pavel Štecha, respektive řekl, jak se má vybavit. Byli tam dva laboranti, kteří se také střídali po týdnu. Tudiž také nebyli úplně vysátí. Bylo dobré, že jsme přišli z reportáže,

dali jsme jim film a oni se do něj hned pustili, takže za hodinu nebo za dvě mohly být fotky. Dělali je velké – 24 x 30 centimetrů – což také nebylo úplně běžné, a kvalitní – tím, že to byli profesionální laboranti.

Kolik bylo v redakci píšících redaktorů?

Patnáct až dvacet.

Jak fungovala spolupráce s nimi?

Dobře. Byli to fajn lidi. Neměl jsem s nimi žádný problém, vždycky to bylo dobré.

Kdo psal popisky fotografií?

Když jsme na reportáž jeli s redaktorem, napsal to redaktor. Ale když tam byl fotograf sám, psal popisek fotograf.

Stávalo se, že by si autor vyžádal konkrétního fotografa, který měl vytvořit „obrazový doprovod“ k jeho textu?

To byla spíš výjimka. Třeba Martin Poš, pokud si dobře pamatuji, měl praxi ve focení koncertů a redaktoři to o něm věděli, tak řekli jemu.

Jak fungovala spolupráce s grafiky?

S těmi hodně jednal hlavně Pavel Štecha. Víím, že byl docela nekompromisní. Grafici vždycky měli tendenci stříhat fotky tak, aby se jim to vešlo do sloupců. A to Pavel Štecha zásadně odmítal. Říkal, že fotka je hotová, už když se udělá – z laboratoře. Že fotograf sám, jediný ví, jaká má být. A pokud by opravdu bylo potřeba ji oříznout, je nutné zajít za obrazovým redaktorem a projednat to s ním. Což v jiných novinách nebylo takhle automatické.

Jak probíhal výběr fotografií?

To dělal většinou Pavel Štecha, který se střídal se Zdeňkem Lhotákem. Když fotograf přinesl film, laborant ho vyvolal, fotograf si ho celý vzal, prohlédl si ho na panelu a označil si obrázky, které by chtěl zvětšit. Když byl obrazový redaktor přítomný, vybrali to spolu. Rozhodující slovo měl obrazový redaktor.

Jak probíhalo rozhodování o tom, jak velký prostor fotografie dostane?

Nejdřív o tom asi rozhodoval grafik. Jestli to potom dával schválit, to nevím. Ale většinou s tím nebyly problémy. Nestěžovali jsme si, že by to bylo nějaké nevkusné, nevhodné.

Dával vám Pavel Štecha zpětnou vazbu na vaše fotografie?

Jo, to jo. Vždycky, když fotky byly nazvětšované a vybíraly se, říkal: „To se ti povedlo. ... To mohlo být o něco lepší.“ Také jsme se občas scházeli, myslím, že vždycky tak jednou za dva měsíce, a řekli jsme si celkově, jak se to daří, a jestli by někdo mohl dělat nějaká témata lépe. Takže jednak při výběru, jednak potom na schůzkách.

Probírali s vámi vaše fotografie i „textoví“ editoři?

Většinou ne. Většinou to byli lidé původně z jiných novin a my jsme měli – díky tomu, co jsem říkal – fotky možná lepší. Takže byli spokojení, protože byli zvyklí na obvyklejší fotky.

Měli jednotliví fotografové deníku Prostor nějakou tematickou specializaci?

Ani ne. Mě třeba moc nebavilo chodit fotit do parlamentu, takže když se mělo jít do parlamentu a Pavel Štecha nevěděl, koho tam dát, bylo více možností, řekl jsem Romanu Sejkotovi, který tam zase chodil rád. Sport jsem také nedělal moc rád... Ale nevyhýbali jsme se ničemu, dělali jsme, co bylo potřeba.

Motivoval vás způsob honorování fotografií, tedy dle velikosti – přes počet sloupců, a měsíční soutěž o finanční odměnu pro ty, kteří měli na kontě nejvíce sloupců?

Když jste to teď řekla, tak jsem si na to vzpomněl. Dávno jsem na to zapomněl. Člověk stejně dělal vždycky na maximum. Jestli za to bude více peněz, mě už nepopohnalo. Vždycky jsem se snažil udělat to co nejlépe.

Jaký je váš názor na použití fotografie v tisku dříve a dnes?

Řekl bych, že takové noviny, jako byl deník Prostor, potom už nebyly. Jednak díky té velikosti – dnes také nejsou špatné fotky v novinách, ale jsou prostě menší a to nemůže vyznít, jednak myslím, že obrazoví redaktoři nemají takové slovo, jako se tehdy dalo Pavlu Štechovi. A samozřejmě fotografové se na to nemohou tolik soustředit, protože jich je méně a mají na to méně času. Prostor byl unikátní. Nevím teda, jak dlouho by to vydrželo, kdyby nezankl... jestli by polovina fotografů nebyla otrávená, že je to dost náročné... nevím ani, jestli by vydržel Pavel Štecha, jak dlouho by ho to bavilo, také nebyl typický novinář. Je otázka, jestli by se udržela kvalita, kdyby Prostor existoval deset let.

Je ještě něco, co byste chtěl doplnit...?

Snad ještě co se týče zpracování filmů, protože do toho jsem viděl trochu víc. Pavel Štecha věděl, že se zabývám fotografickou chemií, a tak mě požádal, abych sledoval ten proces. Udělal jsem vývojku z jednotlivých chemikálií a tu jsem kontroloval – vždycky ob několik dní jsem vyvolal řadu negativů šedé tabulky a zkontroloval to s tou samou řadou vyvolanou, když vývojka byla úplně čerstvá. Takže vyvolávání bylo standardní a bylo kontrolované. Když by se vyvolávání nekontrolovalo, mohla by vývojka být vyčerpaná, a když by fotograf přinesl film nafocený za tmy, kde je vyvolání kritické, mohl by to být problém. I na tohle se tam dával důraz.

Jinak Pavel Štecha měl kontakty na fotografy, své bývalé studenty z FAMU, bývalé spolužáky, kolegy, znal například Bohdana Holomíčka nebo Viktora Koláře, protože se léta pohyboval v oblasti dokumentu, takže jim řekl o nějakou spolupráci, přispívali do přílohy. Už tím se zvýšila kvalita.

Příloha č. 7: E-mailový rozhovor se Zdeňkem Lhotákem, ze dne 12. 4. 2017 (Text)

Zdeňk Lhoták se narodil v roce 1949. V roce 1974 absolvoval Fakultu tělesné výchovy a sportu Univerzity Karlovy, v roce 1985 pak studium fotografie na FAMU. Od roku 1979 je volným fotografem. V roce 1992 pracoval jako fotograf a obrazový redaktor v deníku Prostor. (Lhoták, 2017; Kracíková, 1997, s. 33)

Jak vzpomínáte na svou práci v deníku Prostor?

Byla to krásná doba, po kterou jsem měl (myslím, že nejen já) pocit, že fotografie v deníku může informovat a vyvolávat emoce nejen zobrazením atraktivního námětu, ale i prostřednictvím výtvarných kvalit snímku, že fotografie není postradatelnou ilustrací k textu, ale že její vypovídací hodnota účinkuje ve své dějové zkratce a zdání objektivnosti často silněji než psané slovo.

Co vám dala?

Hektická atmosféra každodenního nasazení fotožurnalisty a práce v kolektivu byly pro většinu z nás zcela novou a cennou zkušeností.

Pracoval jste i pro jiné deníky nebo časopisy?

Ještě jednou jsem na krátkou dobu pracoval jako obrazový redaktor v MF Dnes.

Jak byste to srovnal s prací pro deník Prostor?

Práce v MF Dnes byla více řemeslem v prostředí, které postrádalo tu idealistickou atmosféru v Prostoru. Rovněž jsem nebyl schopen naplnit svoji představu o práci skutečného obrazového redaktora.

Navrhoval jste jako fotograf deníku Prostor vlastní témata, nebo jste pouze plnil fotografické úkoly, které vyplynuly z témat navržených píšícími redaktory či editory?

Z jedné desetiny jsme mohli pracovat na vlastních tématech ve spolupráci s píšícími redaktory.

Podporovala vás v navrhování vlastních témat redakce, vyzývali vás k tomu editoři?

Výjimečně, iniciativa vycházela od píšícího redaktora.

Kolik focení denně jste mívali?

Odhaduji tak čtyři až šest.

Kolik jste na ně měli času, případně kolik jste měli času na přípravu na ně?

Zadání byla různá a tomu odpovídala délka práce (dvě hodiny až celý den) i přípravy (většinou nulové).

Podle čeho se rozhodovalo, zda redakce vyšle do terénu vlastního fotografa, externistu, nebo použije agenturní snímek?

Snaha byla preferovat práci vlastních fotografů, pouze v případě, že to nebylo technicky možné, využívali se externisti a agentury.

Fotografoval jste pro deník Prostor někdy v zahraničí?

Ano, byl jsem na fotbale v Kyjevě.

Jaké bylo technické vybavení redakce, potažmo fotografů?

Každý fotograf byl vybaven Nikonem F4 se základní sadou objektivů a bleskem.

Kolik bylo v redakci píšících redaktorů?

Odhaduji tak 20.

Jak fungovala spolupráce s nimi?

V pohodě.

Jaký byl jejich vztah k fotografii?

Snažili se v různé míře akceptovat i respektovat tendenci prezentovat Prostor jako deník s rovnocennou obrazovou i textovou částí.

Kdo psal popisky fotografií?

Fotografie byly vybaveny na zadní straně základními informacemi, vlastní publikovaný popisek vytvářeli píšící redaktoři.

Stávalo se, že by si autor vyžádal konkrétního fotografa, který měl vytvořit „obrazový doprovod“ k jeho textu?

Postupně se vytvořily vazby mezi píšícími a fotografy.

Jak fungovala spolupráce s grafiky?

Klasicky jsme o sobě většinou nevěděli. V případě nevhodného ořezu jsme se ozvali.

Jaký byl jejich vztah k fotografii?

Snažili se naplnit koncepci novin s velkými a kvalitními fotografiemi.

Jaká byla pravidla pro vytváření výřezů?

Pravidla nebyla. Ořezy byly a vždy budou věci citu.

Kdo fotografie zvětšoval?

Měli jsme laboranty v redakční fotokomoře.

Jak probíhal výběr fotografií?

Pokud byl přítomen obrazový redaktor, vybíral fotografii k publikování on.

Jak probíhalo rozhodování o tom, jak velký prostor fotografie dostane?

Rozhodovali grafici.

Chápali „textoví“ editoři, že obrazový materiál nesmí opakovat informace prezentované slovně?

Myslím, že toto pravidlo nikdy vysloveno nebylo, a i dnes jeho uplatnění považuji za obtížně realizovatelné.

Kdo měl při rozhodování o fotografiích poslední slovo – fotografové, obrazový redaktor, nebo píšící redaktoři a „textoví“ editoři?

Každopádně obrazový redaktor.

Dával vám Pavel Štecha zpětnou vazbu na vaše fotografie?

Pokud ano, tak ve velmi neformální rovině.

Probírali s vámi vaše fotografie i „textoví“ editoři?

Pouze v případě, že na fotografii potřebovali konkrétní osobu.

Jak vám vyhovoval tzv. systém dvoutřetinového pracovního úvazku a střídání ve dvojicích?

Velice.

Měli jednotliví fotografové deníku Prostor nějakou tematickou specializaci?

Částečně ano. V případě nutnosti pracovali i mimo svůj zájem. Někteří šli na fotbal jen z donucení.

Motivoval vás způsob honorování fotografií, tedy dle velikosti – přes počet sloupců, a měsíční soutěž o finanční odměnu pro ty, kteří měli na kontě nejvíce sloupců?

Určitě tento systém byl motivující. Kvalitní fotografie měla větší šanci na velký formát a tím i lepší finanční ohodnocení.

Jaký je váš názor na použití fotografie v tisku dříve a dnes?

Novinářská fotografie dnes ve většině případů zastává roli informativní. V Prostoru byla tendence prezentovat fotografie také jako nositele výtvarných hodnot.