

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra žurnalistiky

**ETICKÉ ASPEKTY REPORTÁŽNÍ A DOKUMENTÁRNÍ
FOTOGRAFIE**

Bakalářská práce

Sára KOLOMAZNÍKOVÁ

Vedoucí práce: Mgr. Martin FORET, Ph. D.

Olomouc 2022

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně na základě vlastních vědomostí a zkušeností, za použití uvedené literatury. Celkový počet znaků této bakalářské práce včetně mezer je 105 291 znaků.

.....
V Olomouci dne

Poděkování:

Tímto bych chtěla poděkovat všem, kteří přispěli ke vzniku této bakalářské práce, zejména vedoucímu Mgr. Martinu Foretovi, Ph.D. za trpělivost, vstřícný přístup, podnětné konzultace a cenné rady.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá etickými problémy v reportážní a dokumentární fotografii, jakými je objektivita, hranice mezi informační hodnotou a estetickými kvalitami, přístup k fotografovaným lidem a s tím související právo každého člověka na soukromí. Součástí problematiky jsou také kontroverzní přístupy v podobě upevňování stereotypů, pornografie chudoby a estetizování lidského utrpení. Práce vznikla na základě kompilace informací a názorů z uvedené literatury a jejich následné konfrontace se zkušenostmi vybraných fotografů, které vyplynuly z uskutečněných rozhovorů. Tím došlo k nastínění etických hranic v reportážní a dokumentární fotografii ve vztahu k zobrazovaným.

Klíčová slova: etika ve fotografii, etické aspekty, dokumentární fotografie, reportážní fotografie, pornografie chudoby, estetizace utrpení, objektivita ve fotografii

Abstract

This bachelor thesis deals with ethical issues in reportage and documentary photography, such as objectivity, the boundaries between information value and aesthetic qualities, access to photographed people and the related right of every person to his privacy. Controversial approaches in the form of reinforcing stereotypes, pornography of poverty and aestheticization of human suffering are also part of the issue. The work is based on a compilation of information and opinions from the literature and their subsequent confrontation with the experiences of selected photographers, resulted from the interviews. This outlined the ethical boundaries in reportage and documentary photography in relation to portrayed people.

Keywords: photography ethics, ethical aspects, documentary photography, reportage photography, poverty porn, aestheticization of suffering, objectivity in photography

Obsah

1. Úvod	6
2. Vymezení reportážní a dokumentární fotografie.....	9
2.1 Reportážní fotografie	9
2.2 Dokumentární fotografie	11
3. Historický kontext vývoje reportážní a dokumentární fotografie.....	14
3.1 Předchůdci fotožurnalismu a fotodokumentarismu.....	14
3.2 Vznik moderního fotožurnalismu	16
3.3 Humanistická fotografie.....	19
3.4 Subjektivní a sociologicky orientovaný dokument	22
4. Etické aspekty a dilemata spojená s reportážní a dokumentární fotografií.....	24
4.1 Objektivita ve fotografii	24
4.2 Informace versus estetika	27
4.3 Přístup k fotografovanému člověku	28
4.4 Udělení souhlasu k fotografování a zveřejnění	30
5. Kontroverzní přístupy v reportážní a dokumentární fotografii.....	35
5.1 Výběr námětu: fascinace jinakostí.....	35
5.2 Upevňování stereotypů.....	38
5.3 Pornografie chudoby	40
5.4 Zobrazování utrpení.....	42
6. Závěr	47
7. Seznam literatury	49
8. Online zdroje	52
9. Přílohy	53

1. Úvod

V této bakalářské práci se budu zabývat etickými otázkami spojenými se zobrazováním člověka v reportážní a dokumentární fotografii. Právě tyto fotografické žánry se totiž soustřeďují především na zachycování lidských příběhů a údelů, stejně jako usilují o vystižení typických rysů daného člověka, případně skupiny lidí. Sledovat budu jak dlouhodobé dokumentární projekty, ve kterých dochází k navázání vzájemné důvěry mezi fotografujícím a fotografovaným, tak reportáže z válečných či jiných dramatických událostí, během kterých je udělování souhlasu s fotografováním problematičtější, ne-li nemožné. Zajímat mě bude taktéž specifčnost fotografy situace a problematické vymezení etických hranic v *pouliční fotografii*¹, kdy souhlas nejčastěji vede k nežádoucímu pózování, a naopak jeho neposkytnutí vzbuzuje otázky ohledně narušování soukromí jednotlivců.

Budu vycházet z předpokladu, že fotografie není nikdy zcela objektivní, naopak je vždy určována skrytými či přiznanými záměry těch, kteří se podílejí na jejím vzniku a následném zveřejnění. Nabízí se tak otázka, nakolik je etické (případně morální) pořizovat fotografie jiného člověka, ať už s dobrým úmyslem osvěty, či za účelem společenské kritiky, naplnění estetických cílů nebo z pouhé senzacechtivosti. Zkrátka jestli reportážní a dokumentární fotografie už z principu vždy nezneužívá toho, koho zvětčuje, k vlastním cílům.

S tím souvisí další teze, tedy že reportážní a dokumentární fotografie odepírá druhému člověku možnost kontrolovat svůj vlastní obraz, a tím je fotograf nad zobrazovaným člověkem mocensky zvýhodněn. Celá situace je ještě komplikovanější, pokud se fotograf nachází v prostředí sociálně chudých či jinak znevýhodněných, a tudíž z určitého hlediska profituje na jejich bídě, nebo se minimálně nachází ve zdvojeně nadřazené pozici. Dále, že fotografie – celý její proces od zvolení námětu přes jeho uskutečnění až po konečné použití – může ublížit zobrazovaným lidem, případně jejich blízkým nebo na fotografii zobecněné skupině lidí. A to buď přímo, necitlivým přístupem během samotného fotografování, nebo druhotně, upevňováním stereotypů a potvrzováním hláсанých pravd skrze způsob zobrazení.

Reportážní a dokumentární fotografie jsou s novinářstvím úzce propojené již od samých počátků, přičemž se po celou dobu nepřetržitě vzájemně ovlivňují. Není také ničím neobvyklým, že se časem z některých reportážních fotografií stávají fotografie dokumentární.

¹ Známe také pod anglickým názvem *street photography*. Jedná se o druh dokumentární fotografie, pro který jsou charakteristické nearanžované portréty a snímky z veřejných prostranství, především pak z ulice.

Oba žánry si společně kladou za cíl informovat, přinášet svědectví a lidské příběhy, případně se angažovat, a přispívat tak ke společenské změně. Nicméně přes veškerou upřímnou snahu nejsou dopady fotografie vždy čistě pozitivní. Leckdy dochází k pravému opaku, například v podobě *pornografie chudoby*², tedy zveřejňování nadměrného množství estetizovaných fotografií bídy z oblastí *rozvojových zemí*³. Navíc se tak v nemalé míře děje za účelem vyvolání soucitu zhmotněného v poskytnutí finančních prostředků. Nedostatek širšího kontextu naopak přispívá k relativizaci, globalizaci a stereotypizaci ve skutečnosti různorodých problémů a rozdílných osudů jednotlivých lidí.

Přestože už je dnes představa o „spasitelské úloze“⁴ fotografie snad z velké míry překonána, považuji za důležité se touto odvrácenou stranou fotografie zabývat. Téma pro mě má také osobní rovinu. Během dvouměsíčního dobrovolnictví v Keni jsem totiž dilema spočívající ve zmáčknutí či nezmáčknutí spouště řešila nesčetněkrát. Stejně tak jsem se musela zabývat právě otázkou (ne)etičnosti a pocity jisté nepatříčnosti plynoucí z privilegovaného postavení fotografa-cizince, který zaznamenává místní „exotičnost“. Tato skutečnost může být problematická také z hlediska minulosti, kdy fotografie sehrála nemalou úlohu při kolonizování rozvojových zemí západními mocnostmi⁵. Dané téma je dle mého názoru o to aktuálnější, že v dnešní době dochází k reflexi těchto na první pohled nepodstatných nespravedlností napáchaných na domorodém obyvatelstvu, mezi které patří již zmíněný přístup k jejich zobrazování. K této debatě bych svou prací ráda přispěla.

Hlavním cílem této bakalářské práce tedy je pokusit se o nastínění etických hranic v reportážní a dokumentární fotografii. Dosáhnout toho budu chtít prostřednictvím reflexe historického vývoje reportážní a dokumentární fotografie se zaměřením na změny hlavních tendencí ve sledovaných obdobích, kompilace informací z uvedené odborné literatury a zpracováním kvalitativních rozhovorů s reportážními a dokumentárními fotografy. Přestože je zřejmé, že jejich stanoviska budou ovlivněny jejich subjektivními zkušenostmi a názory, domnívám se, že konfrontování zvolených fotografií s etickými hranicemi v případě překračování lidského soukromí nebo estetizací utrpení a následné porovnávání jejich odpovědí může přinést nový pohled na celou problematiku.

² Viz kapitola 5.3 *Pornografie chudoby*

³ Označení *rozvojové země* se používá pro státy s nižší životní úrovní.

⁴ Viz kapitola 3.3 *Humanistická fotografie*

⁵ Viz kapitola 5.1 *Výběr fotografického námětu: fascinace jinakostí*, 5.2 *Upevňování stereotypů*

V následujících kapitolách proto nejprve vymezím žánr reportážní a dokumentární fotografie a jejich specifika, abych se následně mohla zabývat proměnou dobových důrazů reportážní a dokumentární fotografie v historickém kontextu se zaměřením na hlavní myšlenkové proudy a měnící se vnímání funkce fotografie ve společnosti. Zajímat mě bude období od vzniku moderního fotožurnalismu a fotodokumentarismu přes humanistickou fotografii až po její následnou kritiku v podobě subjektivního a sociologicky orientovaného dokumentu. Budu se věnovat také jednotlivým etickým aspektům reportážní a dokumentární fotografie, jakými jsou *objektivita* ve fotografii, problematika střetu *veřejného zájmu s právem na soukromí*⁶ a v neposlední řadě také přístup k fotografovanému člověku a s tím související souhlas k fotografování.

V závěrečné kapitole již budu stavět na výše uvedených principech a příslušných definicích, skrze které – ještě za pomoci výpovědí z rozhovorů – nahlédnu na nejproblematictější etické otázky reportážní a dokumentární fotografie. Mezi ty patří samotný výběr fotografického námětu související s tematizováním „jinakosti“ fotografovaných lidí, dále upevňování stereotypů, které má z dlouhodobého hlediska negativní dopady na fotografované, například v podobě již zmíněné *pornografie chudoby*, a nakonec zobrazování lidského utrpení ve fotografii.

⁶ Viz kapitola 4.4 *Udělení souhlasu k fotografování a zveřejnění*

2. Vymezení reportážní a dokumentární fotografie

Reportážní a dokumentární fotografie vycházejí ze společných základů a po celou dobu své existence se v mnoha ohledech vzájemně prolínají a ovlivňují. Dle fotografa Ludvíka Barana (In: Lábová, 2019: 338) mezi jejich shodné charakteristické rysy patří respekt k zobrazované realitě a také snaha o obrazovou jedinečnost. Přesto jejich podstata není zcela identická. Liší se od sebe především rozdílným přístupem k tomu, v jakém časovém úseku události zaznamenávají a jak moc je nebo není pro jejich životnost důležitá rychlost publikování, tedy aktuálnost daných fotografií. Jak nastiňuje teoretička fotografie Daniela Mrázková (1985), tak zatímco reportáž „*se vždy váže ke konkrétním dějům na konkrétním místě a v konkrétním čase*“ (tamtéž: 139), dokument si klade za cíl podat zhuštěné svědectví o lidských příbězích a postihnout soudobé společenské problémy z dlouhodobějšího hlediska. Pro oba žánry je však naprosto stěžejním tématem člověk a jeho úloha ve světě. Je proto přirozené, že ve velké míře pracují s portrétní fotografií.

2.1 Reportážní fotografie

Reportážní fotografie zaznamenává události a lidské příběhy takovým způsobem, aby následně mohly být publikovány v tisku nebo jiných médiích. Její hlavní podstata tedy tkví v informování veřejnosti, z čehož vyplývá nejen zodpovědnost vůči zveřejněnému obsahu, ale také jistá podřízenost. Zaměstnaní fotografové musí naplňovat požadavky redakce, která se zase přizpůsobuje veřejnosti a tomu, co je zrovna ochotná konzumovat. Jak zdůrazňuje fotograf Viktor Kolář (2000: 7-8), autoři fotoreportáží nemají konečné slovo ve výběru výsledných fotografií, ten totiž provádějí pověřeni obrazoví redaktori.

Na druhou stranu to ale dle fotografa a teoretika Jaroslav Anděla (2012) byla právě nová profese obrazových redaktorů, která spolu se vznikem fotografických agentur a rozvojem masové kultury ve třicátých letech minulého století vedla k ustanovení moderního fotožurnalismu (tamtéž: 354-355). Vývoj započal už v období mezi první a druhou světovou válkou a pramenil z potřeby podpořit psané svědectví i tím obrazovým. Není proto ničím překvapivé, že reportážní fotografie zcela přirozeně inklinuje k informování o válečných konfliktech či jiných dramatických událostech. Hodnota fotoreportáže „*spočívá v tom, že zajímavě a pravdivě postihuje reálný svět a každého čtenáře ve chvíli proměny v očitěho svědka*“

události, jíž se nemohl zúčastnit,“ shrnuje fotografka Alena Lábová (2019: 205). Fotoreportéři si tedy vybírají témata, u kterých předpokládají, případně vědí, že budou „hýbat dějinami“, tvořit zpravodajské události nebo minimálně přitahovat pozornost veřejnosti.

Reportážní styl se od ostatních odlišuje především charakteristickým způsobem vyprávění, konkrétně tzv. *fotografickým esejem*, jehož vznik souvisí se založením obrazově zaměřených časopisů, jako byly britský *Picture Post* nebo americký *Life*. Formát fotoeseje spočívá v seřazení fotografií do daného pořadí tak, aby za využití doplňujících popisků dávaly dohromady ucelený příběh. Jelikož jsou úzce spojeny s aktuálními událostmi, v drtivé většině případů se také vážou na konkrétní místo, čas, osobu či skupinu lidí. Mohou samozřejmě vznikat i fotoreportáže tvořené v delším časovém úseku, které mají blíže k dokumentu a k tzv. *slow journalism*⁷. Stylem odpovídají fotografickému eseji, nicméně jejich hlavním záměrem je zachycení změn určité oblasti nebo daného jevu, ke kterému dochází například vlivem klimatické či jiné krize a které je možné popsat jedině z dlouhodobější perspektivy. Tyto práce však představují pouhou část ze všech reportážních děl.

Reportáž sice vždy usiluje o zachycení nejatraktivnějšího momentu z celé události, informace zaznamenaná tímto způsobem by ovšem neměla manipulovat či jinak pozměňovat skutečnost a místní souvislosti. Lábová (2019: 211) k tomu poznamenává, že problematika pravdivosti fotografií provází v podstatě po celou dobu její existence, výrazněji potom druhou polovinu minulého století. Přičemž nejde jen o to, zda se zobrazená událost opravdu stala, navíc tak, jak je zobrazená, ale také o uvedení snímků do odpovídajícího kontextu. Stěžejní roli zde tedy hraje popisný titulek k fotografii. Fotograf Svatopluk Sova (In: Lábová, 2019: 206) vymezuje dva druhy reportáže: tu, která je tvořena převážně fotografiemi a popisky pouze doplněna, a tu, ve které jsou fotografie s textem v podobném poměru. Ve druhém případě je podle něj důležité, aby text neopakoval to, co již explicitně vyjádřila fotografie. Považuje navíc za nutné, aby si fotoreportér v rámci předběžné přípravy zjistil základní informace, a následně si poznamenal všechna jména a údaje vázané na jeho reportáž (tamtéž).

S problematikou pravdivosti a faktické přesnosti souvisí také další nárok, který je na fotografii kladen, totiž „*snaha o objektivitu*“, jak tento požadavek nazývá Anděl (2012: 354). Jde opravdu především o ideál či vyšší cíl, o který by fotožurnalisté měli usilovat, než o jasně měřitelný a splnitelný úkol. Navíc fotograf už ze samé podstaty svého povolání být objektivní

⁷ Jedná se o typ žurnalistiky, která záměrně usiluje o nadčasová témata, která nejsou svazována podmínkou aktuálnosti.

nemůže, protože během celého procesu fotografování činí spoustu voleb a rozhodnutí, které jsou nutně subjektivní⁸. Přesto však jde míru subjektivnosti v určitém měřítku kontrolovat a v určitých profesích je nezbytné o tento ideál usilovat. Baran (1965: 70-71) jako důležité atributy doplňuje ještě dynamičnost a autentičnost celého snímku. K tomu lze podle něj využít techniku momentky, případně skryté kamery, kdy si fotografovaný člověk není vědom toho, že se stává něčím námětem, a tudíž ho lze zobrazit v přirozené podobě.

S autentičností se pojí také zcela zásadní princip reportážní fotografie, tedy že zobrazovaná situace nesmí být nikdy režírována, a to ani fotografem ani fotografovaným objektem. Ovšem stejně jako pravdivost a objektivita, i aspekt autentičnosti a případné aranžovanosti se velmi těžko zpětně posuzuje. Další spornou otázkou, kterou se reportážní fotografie musela zabývat, představuje její případná výtvarnost či uměleckost. Podle slovenské teoretičky Anny Marcinkové (In: Lábová, 2019: 214-215) není uměleckost fotografií škodlivá, pokud přitom zůstává zachována pravdivost zprostředkovaných informací. Oproti tomu fotograf Tom Ang (2015) zastává názor, že „*umělecká reportáž je protimluv*“ (tamtéž: 310) a spojením těchto dvou protipólů je snižována důvěryhodnost reportáže. Přesto lze reportážní fotografii rozdělit na *uměleckou, humanistickou a sociologicky orientovanou*.

2.2 Dokumentární fotografie

Dokumentární fotografie „*zkoumá předměty od etnografie a války až po změny společenských podmínek a přírodního světa do větší hloubky, než jakého může kdy dosáhnout denní zpravodajství*“ (Smith, 2021: 28). Z toho vyplývá, že většinou vzniká v delším časovém úseku, přičemž cyklus fotografií je možné doplňovat i celoživotně. Na rozdíl od fotoreportáže totiž dokumentární fotografie není závislá na potřebách médií, což fotografům umožňuje věnovat se jimi zvoleným tématům v potřebném časovém období a uplatňovat větší tvůrčí svobodu. Kolář (2000: 8) potvrzuje, že dokumentární tvorba je více spjata s autorem, jeho osobními hodnotami, vizemi a způsobem vnímání světa. Nabízí se také jako ideální prostředek ke sdělování autorových stanovisek (tamtéž). Výsledek dokumentaristova snažení potom bývá prezentován na autorských výstavách a v knižních publikacích.

⁸ Viz kapitola 4.1 *Objektivita ve fotografii*

Nicméně nezřídka dochází k tomu, že dokumentární cyklus vznikne až druhotně, z původně zamýšlené fotoreportáže. Zaznamenání aktuální události pro účely zpravodajství se totiž s odstupem času snadno může stát dokumentem tehdejší doby. Odpovídajícím příkladem je třeba dílo fotografů dokumentujících sametovou revoluci. Tato provázanost reportáže s dokumentem není ničím zarážející, jelikož jejich vývoj se vzájemně prolínal. Někaký čas se v tisku publikovaly také dokumentární fotografie, takže rozlišit od sebe navzájem tyto dva žánry, bylo ještě složitější. Ovšem pokud mezi nimi máme hledat dílčí rozdíly, pak dokumentární fotografie nebývá příliš akční, naopak se snaží rozeznat charakteristická osobnostní gesta, pohledy, výrazy nebo pohyby fotografovaného člověka. Ty následně zaznamenat a vystihnout jejich prostřednictvím jeho celou osobnost, případně momentální rozpoložení. Dle Barana (1965: 73-74) může dokument uplatňovat buď techniku pohotovité momentky, nebo tzv. organizované či oboustranně zainteresované fotografování, kdy si fotografovaný člověk svou roli v celém procesu uvědomuje, upozorňuje ovšem, že případná inscenace nesmí ovlivnit daný stav věcí. Je otázkou, na kolik jsou tyto dva protichůdné požadavky uskutečnitelné.

Moderní dokumentární fotografie se vyvíjela od třicátých let minulého století a je úzce provázána s Velkou hospodářskou krizí v Evropě a především Americe. Z toho lze usuzovat její přirozenou inklinaci k sociální tematice. Mimo jiné i podle způsobu, jakým tuto problematiku zpracovává a jak se k ní staví, se dokument dělí na subjektivní, sociální a sociologický. *Sociální dokument* má velmi blízko k humanistické fotoreportáži založené na morálním apelu a soucitu s lidským utrpením, jak ho prosazovali členové agentury Magnum a kterému se dnes věnuje například Sebastian Salgado. Zatímco *sociologickému dokumentu* jde spíše o vícestanné, kritičtější vystihnutí daného problému. Ve svém díle zkoumajícím českou společnost jej zhmotnili Pavel Štecha nebo Markéta Luskačová. Také *subjektivní dokument* se vůči humanistickému pojetí vymezuje, přičemž dle Birguse a Mlčocha (2009: 294) nabízí řešení v podobě jedinečného zpracování osobního tématu z nezastíraně subjektivní perspektivy a tvoří tak jistý protipól k prvním dvěma druhům dokumentu. Historik umění Tomáš Pospěch (2002: 10-12) však upozorňuje, že hranice mezi zmíněnými typy se velmi těžko přesně vymezují. Často navíc dochází k jejich prolínání, a to i v rámci práce jednoho fotografa.

I přes poměrně dlouhou existenci dokumentární fotografie se ale její styl nijak závratně neinovuje. Pospěch (2002) dále uvádí, že „*klasické způsoby fotografování, v přímé návaznosti na zlatou éru mezinárodní fotografické žurnalistiky, se dodnes osvědčují jako velice sdělné a vývoj je zde patrný jen v jemných stylových a námětových nuancích*“ (tamtéž: 10). Výraznější

změnou, díky které lze snadno rozeznat mladší generaci dokumentaristů, bylo až využívání barvy na úkor typické černobílé fotografie, přičemž Birgus (2009: 294) usuzuje, že právě to lze označit jako základní rys nových proudů v dokumentární fotografii na přelomu tisíciletí. Kolář (2000: 17) k tomu dodává, že intenzivnější práce s barvou a obecně formální stránkou obrazu byla dána především snahou vyrovnat se s konkurencí v podobě televizního vysílání. Dokument se tedy nakonec potýká s podobnými problémy jako reportáž: nebezpečím, které tkví v inscenování či aranžování záběrů, s tím spojenou snahou o co největší autenticitu a vystihnutí reality, stejně jako otázkou, zda jí lze dosáhnout za fotografovy přítomnosti, nebo se to nutně vylučuje. V neposlední řadě již zmíněné úskalí estetičnosti, jejíž adekvátní hranice se těžko vymezuje.

3. Historický kontext vývoje reportážní a dokumentární fotografie

Cílem této kapitoly není ani tak snaha postihnout vyčerpávajícím způsobem celou historii fotografie, jako spíš zaměřit se na jednotlivé důrazy vybraných období. Zajímat mě bude především měnící se představa fotografů i společnosti o tom, jestli má fotografie moc něco změnit, a přispět tak k ovlivnění veřejného mínění nebo společenským změnám. Dále také způsob, jakým fotografové ke své činnosti přistupovali a k jakým cílům fotografii využívali, případně čím si dané cíle ospravedlňovali.

Sledovat budu také vývoj ve způsobu fotografování člověka, od humanistického přes sociálně kritický až po postmoderní, a v jeho vnímání. Historie reportážní i dokumentární fotografie je totiž nenávratně spojena s člověkem, zaznamenáváním jeho života a následným reflektováním, případně „pouhým“ vystavováním jeho soukromí. Je také prosycena tendencí hodnotit, litovat, vytvářet si názor, zaujímat postoj, snažit se ovlivnit a změnit dané poměry, případně obviňovat a kritizovat společnost za daný, z určitého úhlu pohledu nespravedlivý, stav věcí. Zatímco reportážní fotografie se zaměřuje na dramatické události od válek po demonstrace, ta dokumentární si za své náměty často vybírá lidi nacházející se v těžkých životních podmínkách, například chudé, nemocné, přehlížené či jinak znevýhodněné, a vynáší jejich osudy na světlo. Taková minimálně byla hlavní myšlenka, která se historií dokumentární fotografie táhne, přestože výsledky a reálné dopady tohoto přístupu bývají různorodé. Oba žánry jsou navíc přitahovány cizokrajnými, exotickými náměty v podobě jiných kultur či náboženských skupin.

3.1 Předchůdci fotožurnalismu a fotodokumentarismu

Podle fotografa Toma Anga (2015) můžeme o prvním využití fotografie ve válce hovořit již v souvislosti s krymskou válkou odehrávající se v letech 1853-1856, kterou z pověření britské vlády fotografoval Rodger Fenton. Vzhledem ke skutečnosti, že na jeho fotografiích nejsou téměř žádní mrtví, dokonce ani válčením zničené okolí, lze však jeho práci považovat spíše za první příklad válečné propagandy ve fotografii. Naproti tomu americký fotograf

Matthew Brady předložil veřejnosti velmi podrobnou dokumentaci americké občanské války⁹ a jeho práce si tedy zaslouží uznání jakožto první počín válečného fotožurnalistu – i fotožurnalistu obecně (tamtéž: 70-71).

Mimo tyto nepočetné výjimky se však drtivá většina exponování fotografií odehrávala především v ateliérech. Teprve vynález příručních fotoaparátů v 80. letech 19. století¹⁰ dle Mrázkové (1985: 19) výrazně přispěl k tomu, že fotografové mohli své ateliéry opustit – a spolu s nimi i tvorbu strnulých portrétů – a místo toho vyrazit do ulic. S tím souvisel také vznik fotografické momentky na přelomu 19. a 20. století, která výrazně přispěla k vývoji reportážní fotografie. Díky přístupnější technice se fotografie navíc mohla dostat i mimo úzký okruh profesionálů a pomalu se začít rozšiřovat mezi nadšené amatéry. Z počátku se jednalo většinou o příslušníky vyšší společenské třídy, pro které byla tato volnočasová aktivita finančně i časově dostupná (tamtéž).

Mezi předchůdce dokumentárních fotografií Mrázková (1985: 56) řadí Francouze Eugena Atgeta, který mistrovsky zachytil dobovou atmosféru Paříže na konci 19. století. Ve stejné době, pouze v jiné části světa, americký novinář Jacob A. Riis pomocí fotografií, které pořídil v newyorských chudinských čtvrtích, ilustroval své angažované texty. Tehdy ještě fotografie dokázaly to, na co už slova nestačila. Tedy šokovat, vyburcovat veřejnost k tlaku na politické vedení země a tím přispět ke změně daných poměrů. Dle Mrázkové (tamtéž: 66-67) jeho kniha fotografických publikací *Jak žije druhá polovina (How the Other Half Lives)* z roku 1890 opravdu částečně ovlivnila veřejné mínění a pomohla vynést na světlo hraniční životní podmínky těch nejchudších Newyorčanů. Právě zde můžeme nalézt základní znaky pozdější morálně angažované dokumentární fotografie, založené na sociální kritice a nastavování zrcadla společnosti, případně apelu na její svědomí.

Dalším angažovaným fotografem té doby byl sociolog Lewis Wickes Hine, který se na počátku 20. století rozhodl podat svědectví o nespravedlivém stavu tehdejší společnosti. Se svým fotoaparátem se dostal do dolů i továren, kde se mu podařilo zdokumentovat vykořisťování lidí v podobě dětské práce. Mrázková (1985) uvádí, že jeho fotografie „*vzbouřily city a mínění veřejnosti v takové míře, v jaké by to žádný sebelépe napsaný článek (...)*

⁹ Americká občanská válka je známá též jako válka Severu proti Jihu. Probíhala v letech 1861-1865.

¹⁰ Tedy zhruba šedesát let od samotného vzniku fotografie. První snímek pořídil Francouz Joseph Nicéphore Niépce roku 1826.

nedokázal“ (tamtéž: 69). Hineovo dílo mělo také hmatatelný dopad v podobě prosazení zákona o zákazu dětské práce.

Dá se tedy říct, že dokumentární fotografie hned od svých prvopočátků intuitivně směřovala ke společenské kritice a k obhajobě utlačovaných s touhou napravit nevyhovující či neúnosné poměry. U reportážní fotografie zase vidíme přirozenou inklinaci k informování o válečných konfliktech a podobných hrůzách, na které už nestačila pouhá slova. Obě tendence se budou proplétat celými dějinami fotografie až do současnosti.

3.2 Vznik moderního fotožurnalismu

Zásadní posun ve vývoji reportážní fotografie nastal v období mezi dvěma světovými válkami. Birgus a Mlčoch (2009: 24) vysvětlují, že zatímco fotografické zobrazení první světové války v tehdejší tisku ještě příliš nefigurovalo, v meziválečných letech již živá fotografie začala plnit strany novin a časopisů. Teprve tehdy můžeme mluvit o oficiálním vzniku moderního fotožurnalismu. Přispěl k tomu také rozmach masové kultury, ve které se spojují dvě protichůdné složky – informace a zábava. *„Ty také určovaly obsah obrázkových časopisů, který zahrnoval vedle aktualit nejrůznější politické události, kupř. občanské nepokoje, masová hnutí a války, také kult hvězd a celebrit (...), ale i všeobecně lidská témata spjatá s potřebou vidět svět jako podívanou a příběh,*“ poznamenává Anděl (2012: 354).

Nově vzniklé nároky na aktuálnost a pohotovost mohly být úspěšně naplňovány i díky technologickému vývoji v podobě nových fotoaparátů značky Leica. Maloformátové fotoaparáty totiž umožňovaly reagovat na cokoli právě se odehrávajícího před objektivem, navíc bez nutnosti umělého osvětlení. V souvislosti s technickým zlepšováním přístrojů a silicím vlivem časopisů využívajících médium fotografie vznikl také nový formát reportáže – *fotografický esej*. Jeho inovace spočívala v pevně daném pořadí fotografií, které navíc byly opatřeny odpovídajícími popisky a tvořily tak ucelený, jasně čitelný příběh. Svůj vliv mělo dle Mrázkové (1985: 98) také zavedení profese obrazových redaktorů, jejichž význam spočíval právě ve výběru snímků a jejich konkrétního pořadí. Fotografie tak od poloviny dvacátých let v žurnalistice získaly minimálně stejně důležitou roli, jakou do té doby měla slova.

Zatímco si fotografie vydobývaly větší a větší prostor a postupně se stávaly běžnou až nedílnou součástí vizuální kultury, upevňovala se také důvěra masového publika v jejich

objektivnost a důvěryhodnost¹¹. Tato představa pramenila již ze samotné technické podstaty těchto obrazů pořízených *objektivem* fotoaparátu, která jako by vylučovala jakékoliv pochybnosti. K tomu ještě přispíval způsob, jakým byly žurnalistické fotografie předkládány, tedy jako nesporné důkazy o skutečnosti (tamtéž). Této mocenské výhody fotografie a její schopnosti ovlivňovat veřejné mínění si postupně fotografové začínali být plně vědomi.

Kolébku moderního fotožurnalistiky představovalo Německo. Například Erichu Salamonovi se podařilo proniknout na politické mítinky a zúčastněně vyfotografovat, aniž by pózovali. Jeho technika, později nazvaná „*candid camera*“¹², byla převratná svou nearanžovaností a stala se nejzásadnějším kritériem pro reportážní fotografii (Mrázková, 1985: 100-101). Snímky Ericha H. Mana, zachycující berlínský život „*mezi půlnocí a úsvitem*“, zase získaly prvenství jakožto noční fotoreportáž. „*Portrétista světa*“ Wolfgang Weber byl ideálním typem fotoreportéra, schopným propojovat fotografie s textem, a předznamenal tak další směřování světového fotožurnalistiky (tamtéž: 104, 107). Ze seznamu osobností, které výrazně ovlivnily dané období, nelze vynechat ani Martina Munkácsiho a Alfreda Eisenstaedta.

„Zlatý věk“ fotografie zažívala také ve Francii, kde jednoznačně dominovalo dílo Jacquese Henriho Lartigueho, který celý život tvořil obrazovou kroniku lidí kolem sebe, mistra pouliční a noční fotoreportáže Brassiaie a předchůdce *bezprostřední fotografie*¹³ André Kertésze. Ani Británie v tomto ohledu nezůstávala pozadu. Mrázková (1985) fotografa Billa Brandta nazývá profesionálním obrazovým vypravěčem, který s „*bravurou výtvarného tvůrce*“ (tamtéž: 116) zachycuje propast mezi životem bohatých a chudých. Ovšem neusiluje ještě o společenskou kritiku, pouze předkládá svůj pohled.

U posledně zmíněných autorů se velmi těžko určuje, zda jejich práce ještě spadá do reportáže, nebo už ji lze označit jako dokument. O něco zřejmější je to u Augusta Sanderu, který se rozhodl vytvořit dokumentární cyklus ambiciózně nazvaný *Lidé 20. století*. Dosáhnout toho chtěl prostřednictvím půl tisíce snímků zachycujících v ideálním případě všechny dobové profese (Mrázková, 1985: 74). Dle Sanderova názoru se navíc příslušnost k sociální třídě a typ zaměstnání projevoval také typickým vzhledem. Vyhledával proto lidi nesoucí charakteristické znaky jejich povolání, a toužil tak co nejlépe vystihnout složení německé společnosti dvacátých let (tamtéž). Dnes můžeme s jeho teorií ohledně spojitosti mezi zaměstnáním a vzhledem

¹¹ Viz kapitola 4. 1 *Objektivita ve fotografii*

¹² Užívá se také pojem *upřímná kamera*.

¹³ Pro *bezprostřední fotografii*, známou také pod názvem *straight photography*, je typické, že si nevybírám velká vznešená témata, ale zaznamenává obyčejné situace ze života, aby se v nich mohl najít každý. (Mrázková, 1985: 112)

polemizovat či přímo nesouhlasit, nicméně v historii fotografie má tento projekt jistě své místo jakožto předchůdce *sociologického dokumentu*.

Ve 30. letech se začal rozvíjet nový typ dokumentu, tzv. *sociální fotografie*. Autoři nejprve pořizovali malebné fotografie žebráků nebo invalidů, aniž by usilovali o větší kritičnost. Postupně však nabírala na síle společensko-kritická tendence vycházející z práce starších autorů, jakými byli například Jacob Riis nebo Lewis Hine. Fotografie si dle Anga (2015) kladla za cíl zviditelnovat přehlížené, obsáhnout rozmanitost světa a „*kultivovat moderní vnímání nastavením zrcadla společnosti i celému lidstvu*“ (tamtéž: 133). Jedním z hlavních evropských center sociální fotografie se stalo Československo. Birgus (2009: 83-86) zmiňuje, že například český fotograf Oldřich Straka se zaměřil na naturalistické záběry pražských nouzových obydlí, aby naléhavě upozornil na následky hospodářské krize.

Dokumentární tendenci spojenou s reakcí na Velkou hospodářskou krizi projevovali také američtí fotografové společnosti *FSA (Farm Security Administration* neboli *Hospodářská bezpečnost* zpráva). Tým složený z Walkera Evanse, Dorothei Langeové a dalších od vedoucího Roye Strykera dostal přesné pokyny, na co se při fotografování zaměřit, přičemž hlavním cílem bylo podpořit Rooseveltův projekt *New Deal*. „*Především měli dokumentovat lidi ve vztahu k půdě. Fotografie měly budit silný dojem, ačkoli fotografové rozhodně nesměli s fotografovaným objekty manipulovat,*“ uvádí k tomu Ang (2015: 168).

Jako výstižný příklad této taktiky lze uvést snímek *Migrant Mother* od Dorothei Lange. Přestože fotografka slíbila fotografované ženě, že snímky nezveřejní, dva z nich pronikly do novin a již zmíněná fotografie se stala během pár hodin ikonickou (tamtéž: 172). Ang (2015) však dále polemizuje nad tím, že rodina na posledním snímku pravděpodobně pózovala, protože je oproti ostatním fotografiím pořízen z velké blízkosti a děti se nachází ve velmi symetrických pozicích (tamtéž: 172). Walker Evans si naopak dokázal udržet osobitý přístup. Rozhodl se použít svůj fotoaparát k zaznamenání tvrdého kontrastu mezi tím, co je označováno jako „*american dream*“, a krutou realitou (Mrázková, 1985: 72). Prostřednictvím sociálního dokumentu tedy bylo možné jak naplňovat něčí agendu, tak usilovat o vlastní společenskou kritiku.

3.3 Humanistická fotografie

Druhá světová válka byla oproti té první zdokumentována velmi podrobně. Vlastně se jednalo o nejucelenější zachycení nějaké události, které do té doby bylo prostřednictvím fotografie vytvořeno. Obrazy smrti a válečných střetů zaplavily tisk. Reagovaly částečně na touhu lidí na vlastní oči vidět to, o čem čtou, a navíc ochotu tento pohled podstoupit. Nicméně spolu s tím také skončila první etapa dějin fotografie – období počátků moderního fotožurnalistiky – a přišla nová. Její hlavní těžiště se přesunulo do Ameriky, kam na konci třicátých let přicházeli špičkoví evropští fotografové, aby se skryli před válkou a nedemokratickým režimem. Tam se zdatně podíleli na rozvoji obrazových magazínů, jako byl například americký *Life*, který až do „*nástupu televize určoval tón dobové vizuální kultury*“ (Anděl, 2012: 366).

Vlivem nadměrného množství prožitého – i druhotně skrze obrazové svědectví – utrpení došlo k vytvoření podmínek potřebných ke vzniku *humanistické fotografie*. Hlavní idea tohoto fotografického žánru, postavená na zásadě respektování lidské důstojnosti a morálním apelu na soucit s trpícími, došla dle Mrázkové (1985: 99) naplnění v založení agentury *Magnum*¹⁴ roku 1947. Převratnost celého konceptu spočívala především v tom, že si ji založili a financovali sami fotografové. Mohli se díky tomu zcela distancovat od politiky novin a časopisů, na kterých už nebyli životně závislí. Těmi, kdo stáli na samém počátku, byl Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger a David "Chim" Seymour, přičemž postupně se samozřejmě přidávali další (tamtéž: 138-139). Jejich cílem bylo přinést „lidský pohled“ na světové dění, tedy nezaměřovat se tolik na dílčí pomíjivé události, jako spíše hledat hlubší problémy soudobého světa a snažit se je vystihnout prostřednictvím fotografie.

Tímto přístupem má humanistická fotografie blíže k dokumentu, ovšem i reportážní prvky jsou zde přítomné – především v oné snaze zachytit různorodost světa. Henri Cartier-Bresson k tomu poznamenal, že válkou rozdělený svět tehdy toužil vědět, jak to vypadá jinde: „*Lidé nemohli cestovat a pro nás to znamenalo výzvu jít a podat svědectví – viděl jsem tohle a viděl jsme tamto. Trh se na to jenom třásl*“ (Ang, 2015: 206). Fotografové sdružení v agentuře *Magnum* si proto mezi sebe rozdělili dílčí sféry vlivu. David Seymour si zvolil Evropu, George Roger Afriku a Blízký východ a Henri Cartier-Bresson Dálný východ s Indií (tamtéž).

¹⁴ Mrázková (1985) vznik agentury dokonce označila za snahu o „*nápravu tohoto nemocného světa*“ (tamtéž: 138), na čemž jde dobře vidět, jak silně byl tento „spasitelský“, humanistický přístup k fotografii zakořeněn ještě v 80. letech minulého století.

Snahou humanistických fotografů bylo mimo jiné dokázat, že se od sebe lidé různých národností vlastně neliší. Jejich hlavním námětem se stala každodennost, zkrátka činnosti a situace odehrávající se běžně na ulicích mezi obyčejnými lidmi. V této strategii můžeme číst jisté vymezení se vůči fenoménu událostí. Fotografové agentury *Magnum* a jiní podobně smýšlející svým přístupem demonstrovali, že je pro ně událostí každý sebemenší okamžik všedního dne. Cartier-Bresson také důrazně odmítal jakoukoliv formu režie snímku, čímž dle Lábové (2019: 166) ovlivnil minimálně jednu generaci fotožurnalistů, která si zakládala na autentičnosti. Kromě „*glorifikace kladných hodnot všedního života*“ (tamtéž: 164) včetně optimistického pohledu na život a víru v dobro člověka je podle ní pro tento styl typické precizní technické provedení a estetická dokonalost.

Kultivující podmínky pro rozvoj *humanistické fotografie* byly dány i velkými publikačními možnostmi v magazínech a mezinárodními přehlídkami, jakými byly od roku 1955 World Press Photo, o pět let později také International Press Photo (Lábová, 2019: 164-165). Neméně důležitou roli sehrál také fenomén tematických světových výstav, v nichž nešlo ani tak o představení konkrétních fotografů a jejich děl, jako mnohem více o vystihnutí ústředního tématu a společného fotografického poselství. Typickým příkladem se stala výstava *Lidská rodina* (The Family of Man), kterou v roce 1955 uskutečnil kurátor Edward Steichen. Lábová (tamtéž: 160, pozn. č. 173) uvádí, že na výstavě, poprvé zveřejněné v Muzeu moderního umění v New Yorku, se objevilo 503 fotografií od celkem 273 autorů z celého světa, včetně amatérů. Steichenovým přáním totiž bylo ukázat krásu lidí z celého světa, a vymanit se tak z poválečné letargie spojené s krizí morálních hodnot (Mrázková, 1985: 138). Ovšem ne všichni na ni nahlíželi tímto romantickým způsobem. I přes původně jistě šlechetný záměr se projekt zařadil mezi nejkontroverznější výstavy v historii, který zvláště netečně přijali fotografové a kritici. „*Steichena pak obviňovali z bagatelizace kulturních rozdílů při seskupování fotografií do tematických skupin. Kmenové vyprávění příběhů viselo vedle univerzitní přednášky a sucho v USA řadila výstava do stejné skupiny jako hladomor v Africe,*“ vysvětluje Ang (2015: 226). Právě tato tendence zobecnit veškeré světové problémy a postavit je na stejnou úroveň bez vysvětlení rozdílných důvodů a souvislostí, které k nim vedly, představuje největší úskalí humanistické fotografie.

Od druhé poloviny šedesátých let začala humanistická idea z fotografie pomalu ustupovat. Došlo k určitému vystřízlivění, zvěcnění a s tím spojenému zdrsnutí fotografických obrazů. Svůj podíl na tom mělo také množství dalších válečných konfliktů, z nichž tím nejzásadnějším byla válka ve Vietnamu (1955-1975). Podle Anga (2015: 276) dala nejprve americká vláda

fotoreportérům naprostou volnost, protože chtěla obhájit svůj zájem na vedení války, a když potom začaly selhávat vojenské strategie, na cenzuru už bylo pozdě. Pokrýval ji tedy například Donald McCullin, který i s ohledem na narůstající intenzitu válečného televizního zpravodajství zcela rezignoval na cudný přístup. Fotografoval zblízka lidské utrpení včetně týrání, vraždění i hnijících těl (Mrázková, 1985: 139). Věřil totiž, že šok ze zobrazené krutosti lidi přiměje, aby se angažovali. Chtěl dát utrpení konkrétní tvář, aby se proti tomu „*ve jménu lidskosti*“ vymezil¹⁵ (tamtéž: 139). Jeho fotografie zpočátku opravdu u některých diváků vzbudily touhu viděné utrpení zastavit všemi dostupnými prostředky, navíc s rostoucím množstvím obrazových svědectví popisující nesmyslné, bezdůvodné umírání civilistů se zvedala i vlna odporu veřejnosti vůči válčení obecně.

V této době převládalo přesvědčení, že fotoreportéři jsou odvážní hrdinové usilující o spravedlnost ve světě a fotografie má moc něco změnit (tamtéž: 245). Současně s tím stoupala i její politická síla jakožto účinné aktivistické zbraně – žádná demonstrace již nemohla být „zametena pod koberec“, protože o ní existovalo obrazové svědectví. Smith (2021) v této souvislosti píše: „*Fotožurnalistika možná nevzala moc z rukou mocných, jejich protivníkům ale poskytla účinný nástroj*“ (tamtéž: 172). Fotografické záběry nesporně sehrály klíčovou roli v ukončení vietnamské války, což fotografy mohlo povzbudit v pocitu, že svou prací prokazují nezanedbatelnou službu společnosti. Ang (2015: 310) vysvětluje, že dokud této své *spasitelské úloze* věřili, bylo snadné si kromě fotografování války ospravedlnit i fotografování chudoby. Byli pravděpodobně přesvědčení, že informováním politiků a veřejnosti o bezútěšné situaci v chudých částech světa přispějí ke změně a pomohou všem trpícím. Během 70. let minulého století ovšem začalo být zřejmé, že fotografie změnu k lepšímu nezaručuje a že ozbrojené konflikty, občanské války a hladomor pouze skrze informování a šokování veřejnosti nevymizí. Společnost se navíc na fotografie zobrazující lidské utrpení postupem času adaptovala (tamtéž). Uvědomění, že tato moc fotografie byla z určité míry pouze klamem či zbožným přáním, vedlo ke zpochybňování hodnoty fotografie i jejího přínosu pro společnost. A to jak kritiky, tak samotnými fotografy (tamtéž: 316).

¹⁵ Nejznámější z jeho knih nese název *Všimne si někdo něčeho?* (Mrázková, 1985: 160).

3.4 Subjektivní a sociologicky orientovaný dokument

Souběžně s poválečným „zlatým věkem fotožurnalistiky“ v jeho humanistickém pojetí se rozvíjel i odlišný přístup k fotografii. Podle Birguse (2009: 152) se jednalo o výrazně pesimističtější a kritičtější pohled na svět, který nabízeli ve svém ztvárnění představitelé *subjektivního dokumentu* z tzv. *Newyorské školy fotografie*. Jeho vývoj je úzce spojen s žánrem *pouliční fotografie*, který umožnil zaznamenávat lidi v nestřežených okamžicích, často aniž by vůbec tušili, že jsou fotografováni. „*Stačil malý přenosný fotoaparát a kdokoli se mohl plížit ulicemi, fotografovat život kolem sebe a nenápadně zachycovat podivné, komické i krásné výjevy z pouličního života,*“ vystihuje Ang (2015: 222). Právě ono zaměření se na absurdní, směšné situace je tím, co *subjektivní dokument* odlišuje od toho humanistického.

Úplné prvopočátky tohoto žánru můžeme hledat již u Jacoba Riise, Eugena Atgeta nebo Brassai. Nejprve se však fotografové pohybovali v uctivé vzdálenosti od svých objektů, stejně jako jejím prostřednictvím neprojevovali své politické názory. Kritičtější postoj začali zaujímat postupně od 50. let minulého století. Kniha fotografických publikací *The Americans* (1958) od Roberta Franca představila osobnější přístup spočívající ve využití fotografie k nezastíraně subjektivní výpovědi o světě (Smith, 2021: 17). A to včetně autorova osobního pohledu na nejpálčivější z dobových problémů. Frank ve svém díle vyjádřil skepsi plynoucí z podstaty neuspokojitelné konzumní společnosti, se kterou se nutně pojí také citová deprivace, sterilní anonymita a celková triviálnost spotřebního způsobu života (Mrázková, 1985: 170). Jinými slovy se velmi silně vymezil vůči představě o „americkému snu“, která je na hony vzdálená realitě, čímž navázal na dílo Walkera Evanse z třicátých let. Dle Mrázkové (tamtéž) vlna protestu vůči nekončícímu koloběhu nakupování a následnému vyhazování věcí, které činí z lidí bezduché stroje, postupně ovlivnila celý západní svět. Mimo neustávající válečné konflikty, které trápily také humanistické fotografy, se tedy představitelé subjektivního dokumentu zabývali navíc ještě úskalími spočívajícími v konzumním způsobu života a snažili se je (sebe)kriticky reflektovat. Na jejich práci navázal svými fotoesejemi například Martin Parr, „*který se zamýšlel nad střední třídou, masovou turistikou a globálním konzumním životním stylem*“ (Smith, 2021: 34).

Dalším fotografickým žánrem, který se od konce šedesátých let a výrazně pak v letech sedmdesátých rozvinul, byl také *sociologicky orientovaný dokument*, který podle Birguse (2009: 200) stál v přímém kontrastu s optimisticky laděnou humanistickou fotožurnalistikou. Další členové Newyorské školy fotografie, jakými byly Lissette Modelová a její žačka Diane

Arbusová, se slovy Mrázkové (1985: 170-171) snažili zachytit tragikomiku spotřební společnosti i celého kapitalistického životního stylu. Angažovaná fotografie v jejich provedení navázala na sociální dokumentaristy z konce 19. století, nicméně získala mnohem kritičtější a sarkastičtější důraz. Mrázková (1985) uvádí, že Modelová dle vlastních slov usilovala o vytvoření autoportrétu Ameriky. Mezi její náměty patřili především lidé, kteří svým vzhledem jakkoli vybočovali z „normálu“ nebo byli čímkoli komičtí. Také Arbusovou přitahoval takový vzorek populace, na kterém mohla demonstrovat nemocnou, přesycenou společnost. Pro své fotografie si vybírala například obry, trpaslíky, dvojčata, nudisty či seniory (tamtéž: 176, 178).

Co se českých podmínek týče, tak Lábová (2019: 310) za představitele nové generace vymezující se proti reportážní fotografii a orientující se na *sociologický dokument* označuje Ivo Gila, Pavla Štecha a také Markétu Luskačovou. Přičemž *subjektivní dokument* u nás nabyl na síle až v osmdesátých letech, kdy k němu začali inklinovat autoři jako Josef Koudelka, Viktor Kolář, Iren Stehli nebo Vladimír Birgus (Pospěch, 2002: 12). „*Mnohé motivy a kompoziční postupy subjektivního dokumentu se však začaly neustálým opakováním rozměňovat a především v pracích některých mladších autorů, kteří z něj převzali jenom formu a ne snahu o hlubší interpretaci okolního světa, vedly až k povrchním stereotypům,*“ upozorňují nicméně Birgus s Mlčochem (2009: 294).

4. Etické aspekty a dilemata spojená s reportážní a dokumentární fotografií

V této kapitole se zaměřím na problematické aspekty, které se pojí s vymezováním etických hranic v reportážní a dokumentární fotografii. Konkrétně mě bude zajímat téma *objektivity*, které je s fotografickým diskurzem úzce provázané po celou jeho historii. Dále se budu zabývat problematikou *veřejného zájmu* v protikladu s *právem na soukromí* jednotlivce a také samotným přístupem k fotografovanému člověku, na což pak naváže téma následující kapitoly.

Vzhledem k tomu, že etické kodexy jsou převážně obecné, v některých případech dokonce vágní, je pak na uvážení každého fotografa, jak se v konkrétních situacích zachová. Dle Davida Těšínského¹⁶ se fotograf musí rozhodnout sám za sebe a pak nést případné následky. „*Co bychom měli očekávat od profesionálních fotografů žurnalistického a dokumentaristického zaměření? Měli by být nestrannější, nezávislejší, erudovanější, transparentnější, a tedy důvěryhodnější než dříve?*“ ptá se Fred Ritchin (2019: 9). Podle něj už dnes není potřeba vytvářet další ikonické fotografie, jako známe z historie, ale naopak objevit způsob, jak komunikovat složité současné problémy v celé své komplexnosti (tamtéž: 10-12). „*V dnešní době je reportérem člověk, který je placený za to, že přináší obrazové svědectví, které je důvěryhodné. Jsem placený nejen za to, že přináším fotografie, ale stejně tak i za to, že se mi dá věřit, že ty fotografie vznikly v místě, čase a kontextu, který uvádím,*“ popisuje v rozhovoru válečný fotograf Stanislav Krupař (Pospěch, 2019).

4.1 Objektivita ve fotografii

Jedním z hlavních požadavků, který provází fotografický diskurz – a především pak reportážní a dokumentární fotografii – je požadavek na *objektivitu*. Tento nárok je historicky ovlivněn vírou v pravdivost fotografie a přesvědčením, že je možné docílit zcela přesného zachycení skutečnosti. Snaha o maximální pravdomluvnost ve fotografii dle teoretičky fotografie Susan Sontag (2002: 81) vychází z důrazů literatury devatenáctého století, které dominoval realismus. Právě jím se nechala ovlivnit nově se formující profese novináře. Lábová a Láb (2009: 9) vysvětlují, že k bezmezné důvěře v pravdivost fotografie přispělo také prvotní překvapení z detailního zobrazení reality. To bylo dáno především výrazným kontrastem mezi

¹⁶ Viz příloha (s. 61-62)

skutečností zachycenou na fotografii a na malířském plátně. Filmový teoretik André Bazin (1960) k tomu ve své stati *Ontologie fotografického obrazu* dodává: „*Velice věrná kresba nám toho o modelu sice může říct více, ale nikdy nebude mít (...) iracionální sílu fotografie, která uchvacuje naši důvěřivost*“ (tamtéž: 23).

Může se to zdát nepravděpodobné, ale reportážní a dokumentární fotografie si v povědomí veřejnosti dokázaly tento svůj status udržet až do současnosti. To se dle Lába a Turka (2009: 48) nezměnilo ani pod náporu početných manipulací, mystifikací a dezinterpretací ve fotografii. Dále vysvětlují, že tyto tendence fotografii provázely po celou její historii, přičemž výrazněji vygradovaly v souvislosti s digitalizací, nic z toho však fenomén pravdivosti nakonec neohrozilo. Nicméně to ještě neznamená, že bychom měli či mohli fotografiím bezmezně věřit. Naopak je potřeba brát na vědomí, že samotný technický vznik fotografického obrazu sice uskutečňuje – dalo by se říct „objektivní“ - přístroj, ale proces fotografování je pak silně ovlivněn osobou fotografa (tamtéž: 106, 46). Výsledek je proto závislý na subjektivním pohledu autora, jeho názorech a vědomých či nevědomých záměrech. Je proto chybné považovat něčí interpretaci reality za realitu samu.

Filozof Vilém Flusser (1994) dokonce varuje před vnímáním fotografií jakožto zmrazených událostí a jejich nekritickým promítáním do „*světa tam venku*“ (tamtéž: 9). Takový přístup, jakkoli je přirozený, představuje značné nebezpečí. Především proto, že „*fotografický obraz (...) nemůže být jen čirým průhledem na něco, co se stalo. Vždycky jde o výjev, který někdo zvolil, neboť fotografování znamená „orámovat“ určitý prostor, a to zase znamená něco vyloučit*“ (Sontag, 2011: 45). Právě na ono rámování bychom při „čtení“ fotografií měli brát zřetel a nezapomínat, že aby daná fotografie mohla vzniknout, někdo musel učinit celou řadu rozhodnutí. Láb s Turkem (2009: 10) také upozorňují, že fotograf si vždy vybírá „*z prostorového a časového kontinua*“ výjevy, které mimo fotografii dál plynou v rámci celku. Dle jejich názoru to je však naprosto pochopitelné, jelikož pohledem nelze obsáhnout vše záraz. Nemění to však nic na tom, že fotografie je pouhou výsečí, která se jeví jako celek (tamtéž: 88).

I proto je naprosto zásadní uvádět k daným fotografiím odpovídající kontext. Kritik John Berger (2009: 79) například ve své eseji z roku 1978 uvádí jako ideální řešení doprovodný text, případně zařazení jednotlivých snímků do souvislého souboru. „*Obraz bez popisku se nachází v časoprostorovém vakuu, není schopný konkretizovat informace o tom, kdo, kde, co, kdy, jak a proč se před objektivem vlastně odehrálo,*“ zdůrazňuje významnost popisku také Láb (2021: 40). Nicméně celá problematika je ještě o to složitější, jak vysvětluje Tom Ang (2015: 316), že fotografové ani při vši snaze nemohou nikdy dosáhnout číré objektivní a zprostředkovat

skutečnost zcela nezaujatě, protože jsou ovlivněni kulturou a ideologií dané společnosti. Podobně i každý z diváků vnímá výslednou fotografii ve svém vlastním kontextu, porozumění jednotlivých lidí se proto může velmi různit, a to i navzdory doplňujícímu popisku. Berger (2016) k tomu uvádí následující: „*Způsob, jakým vidíme věci, je ovlivněn tím, co víme a čemu věřím.*“ (tamtéž: 6). Taktéž Sontag (2002) dokládá, že „*fotografie se proměňuje podle kontextu, ve kterém je vnímána*“ (tamtéž: 98).

Dosáhnout absolutní objektivity tedy není reálné, jelikož fotografii vytváří a následně užívají jedinci nutně ovlivněni svým subjektivním způsobem vidění a vnímání světa. Nicméně to neznamená, že by snad byl tento nárok zcestný. Naopak už jen to, jaká dezinterpretační rizika fotografie skýtá i v případě, kdy autor usiluje o co nejvěrnější zaznamenání reality, značí, jaké nebezpečí hrozí v případě záměrné manipulace. „*Kontext, do kterého je fotografie přeusumata poté, co je oddělena od svého referentu, je přitom klíčový pro stvrzování důvěryhodnosti fotografie nebo naopak pro lhaní jejím prostřednictvím,*“ vystihuje Šimůnek (2011: 48). Právě popisek považuje za nejmocnější prostředek k tomu, jak fotografii vtisknout význam – nebo ho záměrně pozměnit a uvést do libovolného kontextu. A jelikož autorita fotožurnalistiky spočívá v garanci, že fotoreportéři „*objektivně, pravdivě, neutrálně, vyváženě a autenticky*“ zobrazují dané události, jakákoli manipulace tuto autoritu ohrožuje (tamtéž: 39). Tím podřívá důvěryhodnost žurnalistiky jako takové. Z pudu sebezáchovy proto samotné novinářské organizace, instituce či konkrétní redakce vytvořily etické kodexy, které novinářům kladou jistá nařízení nebo doporučení.

Etické kodexy dle Lábové a Lába (2009: 37-48) ošetřují jak manuální zásahy do fotografie v postprodukčním procesu, tak i subtilnější metody manipulací, jako je například inscenování záběru. Přičemž druhé zmíněné se mnohem složitěji zpětně dokazuje a rozpoznává, jelikož k tomu dochází ještě před samotným fotografováním. Celá problematika se komplikuje i tím, že v některých případech může jít „pouze“ o snahu docílit lepší kompozice (tamtéž). Není přitom jasné, kde přesně se nachází hranice mezi inscenováním, které už pozměňuje skutečnost a které si jen upravuje podmínky pro její kvalitnější zachycení. Obecně však platí, že jakékoli zásahy do obsahu ohrožují důvěryhodnost fotožurnalistiky. NPPA ve svém kodexu¹⁷, v bodech č. 2, 3 a 5, od fotografů vyžaduje, aby se zcela vyhýbali inscenování záběrů, předpojatému pohledu na jednotlivce i skupiny, uváděli kontext a nikdy nevstupovali do děje, ani jej jiným způsobem neovlivňovali. Sporným přístupem, jak uvádí Lábová s Lábem (2009: 41-43), je

¹⁷ NPPA Code of Ethics, dostupné na: <https://nppa.org/nppa-code-ethics>

proto taktika amerického fotografa J. Rosse Baughmana, který se cíleně stává součástí fotografovaných událostí. Například, když se rozhodne zaznamenávat činnost americké nacistické strany, stane se jejich členem a fotografuje tajně zevnitř. Jindy je z něj pro změnu řadový voják, nosí zbraň a k tomu fotografuje (tamtéž). Propojení uniformy a fotoaparátu, navíc takto účelově, je minimálně poněkud kontroverzní.

4.2 Informace versus estetika

Dalším problematickým aspektem reportážní a dokumentární fotografie je těžko vymežitelná hranice mezi informační hodnotou na jedné straně a přijatelnou mírou estetizace na straně druhé. Již teoretik Siegfried Kracauer (1960) ve své stati uvádí, že „v naší reakci na fotografii se (...) pojí touha po věděni a smysl pro krásu“ (tamtéž: 43). Nehrozí však, že tato touha po kráse sklouzne k estetizování i ve skutečnosti závažných témat – a pokud ano, tak jak se k tomu stavět? Ve stejném sborníku se dané problematice věnuje také Wolfgang Kemp (1977), který ji zasazuje do kontextu vývoje západního malířství. Právě to nás dle jeho názoru naučilo „vnímat znaky rozpadu, stárnutí ba scény zpusťování a bídý“ (tamtéž: 103) jako něco vizuálně uspokojivého. A později také podnítilo zájem fotografů o všechno, co je nějakým způsobem zchátralé, rozbité, zničené, hrůzné – tedy ne krásné –, a jako na krásné na to nahlížet.

Kemp (tamtéž: 103-109) tuto tendenci označil za *demokratizaci námětu*, kdy pozornost fotografů ke konci 19. století směřovala především k obyčejným, bezvýznamným námětům. Snaha hledat půvab v tom, co přirozeně evokuje spíše jeho opak, se podle něj zhmotnila na fotografiích zobrazujících rozpadající se zdi domů, křivé stromy nebo potulné cikány. Stejně tak Susan Sontag (2002) potvrzuje, že fotografie nachází opravdové „zalíbení v odpadu, ohyzdnostech, zmetcích, loupajících se povrchích, veteši a kýči“ (tamtéž: 75) a neustále osciluje mezi snahou svět zkrášlovat, a naopak tuto jeho masku strhávat. Tento přístup později svou prací naplňovali humanističtí fotografové, kteří jejími slovy shledávali „slumy tou nejpoutavější dekorací“ (tamtéž: 96, 56). I v českém prostředí můžeme vidět zmíněnou tendenci dominující především žánru sociální fotografie třicátých let, kterou charakterizovaly „malebně pojaté záběry žebráků, trhovců či invalidů bez výraznější kritičnosti“ (Birgus, Mlčoch, 2009: 83).

Právě u humanistické, sociální fotografie velmi často, pokud ne vždy, dochází ke sporným případům, kdy hlavním záměrem fotografa sice může být prvotně informovat diváky, ale tato složka je následně utlumena estetizujícím účinkem dané fotografie. „Nakonec se tedy fotografie

prezentované jako historické dokumenty proměňují v estetické objekty,“ uvádí teoretik Allan Sekula (1983: 300). Dodává také, že i seberealističtější fotografii nepřetržitě hrozí, že bude zpětně vnímána především jako umění. Je to však nutně špatně? Minimálně je to nesmírně paradoxní, protože jak jsme si již ukázali v předchozí kapitole, reportážní i dokumentární fotografie se po téměř celou dobu své existence snaží informovat veřejnost o neuspokojivých životních podmínkách skupin či jednotlivců. Jejich snahou je tedy přiblížit abstraktní, vzdálené příběhy a doslova jim „dát tvář“. Ovšem *„namísto sociální reality tvořené osudy naprosto konkrétních individuí nakonec opět vidíme především krásné, vznešené a dojemné obrazy,*“ upozorňuje Jan Zálešák (2015: 22) vycházející z myšlenek Allana Sekuly.

Obzvláště problematický je tento rozpor v případě, kdy dochází k estetizování lidského utrpení¹⁸. Dle Koláře (2000: 17) je hlavní, aby přílišnou estetizací zveřejněných fotografií nebylo narušeno hlavní sdělení závažného obsahu, které mají snímky zastupovat. Láb (2009: 47) poznamenává, že konkrétně ve válečné fotografii může být nadměrně estetizující přístup vnímán jako zkreslující a neetický. Nabízí se proto otázka, nakolik je etické, aby docházelo k prolínání informační a estetické hodnoty v reportážní a dokumentární fotografii. K tomu Láb (2021) uvádí jako příklad vítězný snímek soutěže World Press Photo z roku 2013, který pořídil fotograf Paul Hansen a na kterém byla následně kritizována *„přílišná estetizace, přehnaná míra postprodukčních úprav“* (tamtéž: 89) dle některých hraničící i s manipulací. Přestože žádná manipulace nebyla dokázána, tato kauza otevřela debatu ohledně ne příliš jasné hranice mezi novinářskou a stylizovanou fotografií. Nicméně Sontag (2002: 12) argumentuje tím, že i když jsou fotografové fascinováni především sterilním *„zrcadlením reality“*, nikdy se nevyhnou podvědomým, nevysloveným požadavkům týkajících se vkusu. Stejně tak se podle ní i ta *„nejlépe myšlená a správně otitulovaná práce“* v očích veřejnosti nakonec přemění v hledání krásy (tamtéž: 101).

4.3 Přístup k fotografovanému člověku

Kritik fotografie Walter Benjamin (1931) předznamenal následující vývoj ve fotografii vyjádřením, že je pro ni *„ze všeho nejnemožnější zřít se lidí“* (tamtéž: 16). Za uplynulých sto let zájem o fotografování člověka nikterak neochabl, spíš naopak. Je proto legitimní se ptát, jak fotografové ke svým „objektům“ přistupují – přičemž už jen tohle vymezení implikuje jistou

¹⁸ Viz kapitola 5.4 *Zobrazování utrpení*

mocenskou nevyrovnanost. „*Fotografovat lidi znamená zneužívat je tím, že je vidíme tak, jak se sami nikdy neuvidí (...); tak se lidé mění v předměty, jež mohou být symbolicky vlastněny,*“ poznamenává Sontag (2002: 20). Fotografickým zobrazením tedy přibližujeme člověku jeho vlastní tvář, kterou on sám může vidět jedině v zrcadle, tedy zkresleně.

Z této skutečnosti pro fotografa vyplývá velká zodpovědnost spojená s možností zneužití moci nad fotografovaným – například zobrazením ho způsobem, jakým si on sám nepřeje. Zodpovědnost je o to větší, že v určité míře stále přetrvává víra v objektivní pravdu¹⁹ fotografie. Tom Ang (2015: 158) navíc připomíná, že zatímco od úplných počátků portrétní fotografie vznikala na základě vzájemné dohody mezi fotografem a fotografovaným, přičemž „režisérem“ snímku byl ve většině případů model, od šedesátých let nastala změna. Fotografové mohli díky nové technice fotografovat venku a libovolně si vybírat své modely, kteří si toho nebyli ani vědomi (tamtéž). Flusser (1994: 30) dokonce chování fotografů připodobňuje k „čihání“ na lovnou zvěř. Také Benjamin (1931: 17) ve své stati z roku 1931 přirovnává fotografa vracejícího se domů se spoustou snímků k myslivci vracejícímu se z úspěšného lovu. Přestože je obojí myšleno jako nadsázka, vystihuje to rizika přítomná ve fotografii, mezi která lze zařadit upřednostňování autorových tužeb a uměleckých záměrů na úkor respektu k fotografovaným, snahu zviditelnit se, případně získat fotografickou cenu a zajistit si tak prostředky pro svou další činnost. S tím se pojí také senzacechtivost, která sice může pramenit z pro fotografy nepříznivých podmínek na současném trhu, nicméně její podstatou je prosazení vlastních zájmů na úkor ostatních, a je proto nepřijatelná.

Jako příklad takového jednání lze zmínit úvodní fotografii k soutěži Magnum Photography Awards z roku 2017, kterou pořídil fotograf Souvid Datta. Láb (2021) uvádí, že na tomto snímku je „*šestnáctiletá sexuální otrokyně vyfotografovaná přímo během pohlavního styku s klientem*“ (tamtéž: 49), přičemž má plně nasvícený a rozpoznatelný obličej umožňující její identifikaci. Kauza dle něj odhalila skutečnost, že fotografové jsou v dnešní době pro získání ocenění schopni téměř čehokoliv. „*Nově již není cílem fotografa měnit svět k lepšímu a pomáhat fotografovaným, ale jde o jejich faktické zneužívání a využívání za cílem získání vlastním výhod*“ (tamtéž: 50). Zmíněný případ navíc potvrzuje slova Susan Sontag (2002), tedy že fotografování je ze své podstaty „*aktem nezasahování*“ a současně „*něčím víc než jen pasivním pozorováním*“ (tamtéž: 17). „*Je podobně jako sexuální voyeurismus způsobem nevyslovené, často však výslovné výzvy, aby se vše, co se děje, dělo tak i nadále*“ (tamtéž). Dle jejího názoru

¹⁹ Viz předcházející kapitola 4.1 *Objektivita ve fotografii*

navíc fotoaparát funguje jako „propustka“ bořící morální zábrany a zbavující fotografa zodpovědnosti vůči zobrazovaným lidem, jelikož přece nijak nezasahuje do jejich životů, „pouze“ fotografuje (tamtéž: 43).

Lidská tendence pozorovat druhé, umocněna možnostmi fotoaparátu, nese podle Juliy Miesenboeck (2012: 77-81) voyeuristické prvky spočívající v jednostranném pohledu, který se následně přesouvá ještě na diváky. Na druhou stranu lidé chtějí být *viděni*. Ovšem tak, aby se sami sobě líbili, případně aby měli kontrolu nad svým vyobrazením. Problém proto nastává tehdy, pokud jim je tato možnost odepřena. Dle Barthes (2005: 20) fotografie přeměnila subjekt na objekt. *„Ať jsou morální požadavky kladené jménem fotografie jakékoli, jejich hlavním výsledkem je proměna světa v obchodní dům či jakési muzeum, kde každý námět je devalvován na spotřební artikl a zároveň povýšen na objekt estetického ocenění,“* uvádí v podobném duchu Sontag (2002: 102). Tato *objektifikace* druhých je však velmi nebezpečná, jelikož podle Bergera (2016) vnímání člověka jako pouhého objektu k fotografování může následně pobízet diváky k *„předmětnému zacházení s tělem“* (tamtéž: 45), tedy druhým člověkem i v běžném životě.

Jaké je tedy řešení? Pravděpodobně jej lze nalézt ve schopnosti fotografů ztotožnit se s fotografovanými lidmi, sžít se s jejich přirozeným prostředím, snažit se co nejlépe pochopit místní souvislosti. Touha pozorovat zůstane i nadále, ale nebude už jedinou hnací silou. Laura Magni (2019: 102-105) uvádí jako příklad ideálního přístupu Wenera Bischofa, který podle ní dokázal nenarušovat subjekt a udržet si vůči němu respekt, empaticky pochopit jakoukoli „cizí“ realitu a nikdy se nestavět do vůdčí role. Slovy Koláře (2000: 20) se tedy jedná především o práci s vlastním egem. Fotograf by tedy neměl upřednostňovat své zájmy, ale vždy v první řadě respektovat druhého člověka a nepřekračovat bez svolení hranice jeho soukromí.

4.4 Udělení souhlasu k fotografování a zveřejnění

Požadavek na udělení souhlasu k fotografování lze považovat za zcela oprávněný, úzce totiž souvisí s právem každého člověka na jeho soukromí. Ovšem situace se velmi komplikuje tím, že současně platí právo veřejnosti na informace. *„Fotožurnalisté musí respektovat přání lidí, kteří si nepřejí být fotografováni. Výjimky jsou možné jen v případech, kdy potřeba informovanosti zjevně překračuje nárok na soukromí,“* uvádí kodex ČTK, konkrétně v bodě 4 (Lábová, Láb, 2009: 151). Jenže právě ona hranice mezi *veřejným zájmem a právem na*

soukromí jednotlivce se velmi těžko vymezuje, nelze ji přesně určit tak, aby byla platná pro všechny případy. V konečném důsledku pak vždy záleží na uvážení zainteresovaných stran v konkrétní situaci.

Fotograf a pedagog Eugen Wiškovský (In: Anděl, 2012: 419) už v roce 1929 zdůrazňoval, že každá fotografie by měla divákům přinést něco nového, například v novém úhlu pohledu na danou problematiku, jinak nemá smysl, aby vůbec vznikala. Samozřejmě o téměř sto let později jeho slova již vnímáme v kontextu, kdy denně vznikají miliony fotografií nesoucí buď zcela zbytečné, nebo minimálně duplicitní informace. Nicméně i přesto se řada fotografů shoduje na podobném principu, jež nastínil Wiškovský, a to především ve spojitosti se zobrazováním lidského utrpení. Reportážní a dokumentární fotograf David Těšínský v rozhovoru²⁰ zmiňuje, že nejdůležitější podle něj je nefotit pořád dokola něco, co už je důvěrně známé z jiných fotografií. „*Vnímám, že každá fotka vždycky může otevřít oči, ale také vůbec nemusí. Nebude to poprvé, co lidi uvidí mrtvolu.*“ (tamtéž) Shoduje se však s dokumentaristou Jindřichem Štreitem, který v rozhovoru uvádí, že nakonec vždy záleží především „*na samotném autorovi a na tom, jaké chce zaujmout stanovisko, co chce prostřednictvím daného cyklu říct nebo dokázat.*“²¹ Jinými slovy, jakou – novou, nebo nově pojatou – informaci chce fotograf přinést a jestli lze pro tento „vyšší cíl“ obětovat i soukromí druhého člověka.

Je však otázkou, nakolik je etické prosazovat své nebo „vyšší“ zájmy na úkor jednotlivce, i pokud se jedná o snahu pomoci, v duchu humanistické tendence ve fotografii. Fotograf a humanitární pracovník Jiří Pasz v rozhovoru popisuje, že se v náročných chvílích snaží pohotově rozhodovat, jestli pořízením snímku nějak přispěje ke změně (Kolomazníková, 2019). „*Bylo pro mě extrémně nekomfortní fotit v Jordánsku čtrnáctiletou Fatimu, která byla celý den a noc pohřbená pod rozbombardovaným domem, měla popálený obličej. Byl jsem s její rodinou v nemocničním pokoji, cítil tu bolest a k tomu rozpaky, že je s nimi nějaký cizí fotograf. Současně jsem musel přemýšlet nad tím, jestli zrovna tento příběh pohne českou veřejností, aby si uvědomila, že těmto lidem musíme pomoci,*“ uvádí v rozhovoru (tamtéž). Právě pro válečné zóny je podobné rozhodování nejtypičtější. V tak dramatických situacích navíc není téměř žádný prostor na udělování souhlasu, případně už není nikdo, kým by mohl být udělen.

Alžběta Jungrová²² proto dilema, zda fotografovat či ne, řešila tak, že během události tohoto typu fotila vše a až následně se rozhodovala, co publikovat. Stejný princip v rozhovoru

²⁰ Viz příloha (s. 61-62)

²¹ Viz příloha (s. 57-58)

²² Viz příloha (s. 59-60)

potvrzuje také Jindřich Štreit²³, v jehož případě se jedná o dlouhodobé dokumentární projekty, nikoliv o dramatické válečné konflikty. Dle jeho názoru by měl fotograf zaznamenávat vše, co se kolem něj děje, vše, co žije. „*Ovšem něco jiného je nafotografovat a něco úplně jiného zveřejnit,*“ upozorňuje (tamtéž). Etický problém pro něj nastává až v souvislosti s případným zpřístupněním fotografie veřejnosti, přičemž pokaždé zvažuje, zda vyfotografovanému člověku zveřejněním fotografie neublíží, nějakým způsobem ho nedehtonuje nebo zda se tím nedotkne jeho příbuzných. Dodává však, že záleží také na tom, kde by fotografie měla být publikována – například zveřejnění v zahraničním tisku by fotografovaného nemuselo v ničem ohrozit, protože by ho nikdo neznal (tamtéž). Je ovšem otázkou, zda je tento princip aplikovatelný i v dnešní internetem propojené době.

Za další způsob, jak neohrozit soukromí fotografovaného, je považováno také navázání vztahu a vzájemné důvěry, které by mělo vylučovat neosobní, necitlivý přístup. Jungrová²⁴, která během své kariéry přešla od reportážní fotografie k dokumentární, v rozhovoru uvádí, že v rámci dlouhodobých časosběrných projektů s fotografovanými tráví spoustu času ještě před samotným zahájením práce. Tento přístup sítí se se zobrazovanými lidmi předem, prolnutí s jejich přirozeným prostředím, je v dokumentaristice považován za velmi žádoucí. Když si fotografovaní zvyknou na přítomnost fotografa, nemají již takovou tendenci pózovat či jinak uzpůsobovat své chování. „*Autorce se podařilo získat maximální důvěru lidí, které fotografovala, proto její nadčasové snímky mnohdy působí, jako by lidé před aparátem vůbec nevnímali její přítomnost,*“ komentují Birgus s Mlčochem (2009: 201-202) tvorbu česko-švýcarské absolventky FAMU Iren Stehli z osmdesátých let.

Ideální možností také je, když fotograf zachycuje prostředí, které důvěrně zná a je jeho přirozenou součástí. Nehrozí pak stereotypní zkreslení, nepochopení místních souvislostí ani pronikání zvědavého cizince do něčího soukromí. Štreit²⁵ v rozhovoru potvrzuje, že díky tomu, že znal perfektně vesnickou mentalitu a byl jedním z nich, nemusel se vůbec zabývat otázkami ohledně toho, zda je či není etické fotografovat. Na druhou stranu právě ona důvěra pramenící z přirozeného vztahu mezi fotografujícím a fotografovaným může vést k zachycení intimních situací, které by se jinak zachytit nepodařilo, a velmi pak záleží na úsudku autora, co všechno se rozhodne vynést na světlo.

²³ Viz příloha (s. 57-58)

²⁴ Viz příloha (s. 59-60)

²⁵ Viz příloha (s. 57-58)

V případě momentky a *pouliční fotografie* naopak autoři usilují o v podstatě nulový kontakt s fotografovanými. Pro tento žánr totiž explicitní souhlas stojí v přímém rozporu se zachováním autenticity a pravdivým vystihnutím dané chvíle. Pravdivé vystihnutí skutečnosti samozřejmě nikdy není stoprocentní, jelikož již pouhá fotografova přítomnost danou situaci určitým způsobem stylizuje. „*Fotograf již z principu vždy mění chování lidí v jeho blízkosti,*“ vysvětluje v rozhovoru Jungrová²⁶. Tato skutečnost spolu s úsilím o co největší objektivitu však vedla až k představě, že nejautentičtějšího zobrazení lze dosáhnout jedině tehdy, když fotografova přítomnost není rozpoznatelná.

Touha stát se neviditelnými neboli „nepozorovanými pozorovateli“ vyústila do využívání skrytých kamer. Tak tomu alespoň bylo u Humphreye Spendera, který během roku 1937 na malofórmátovou Leicu fotografoval obyčejný život lidí na veřejnosti, čímž „*ovšem vzbuzoval u některých lidí negativní asociace – vinili jej z čumilství a špehování, k čemuž přispěly i třídní rozdíly mezi pozorovatelem a pozorovanými*“²⁷ (Anděl, 2012: 351). Spender sám si následně uvědomil, že použitou metodou narušuje lidem jejich soukromí, a činnosti zanechal (tamtéž: 353). „*Fotografování je zčásti voyeurská činnost, v rámci níž navštěvujeme a dokumentujeme taková prostředí, kde chceme zůstat neviděnými pozorovateli, a přesto je zaznamenat,*“ přispívá svým vhledem fotografka Markéta Kubačáková (2009: 36). V dnešní době přitom ani není nutné fotoaparát skrývat, stačí disponovat teleobjektivem a být v dostatečné vzdálenosti od fotografovaných. Některé redakce to dokonce doporučují, aby si u svých fotoreportérů zajistili co nejautentičtější výsledky.

Je tedy pouliční fotografie ze samé své podstaty odsouzena k neetičnosti? Dle Těšínského²⁸ si musí každý fotograf sám vyhodnotit, co už je za hranou a případně za své rozhodnutí nést následky. Na obhajobu uvádí, že pokud by se měl ptát všech na souhlas a následně vymazávat obličej, vytratila by se pointa. „*Pokud je to možné, ujišťuji se očním kontaktem, že jsou s tím všichni fotografovaní v pohodě,*“ říká v rozhovoru (tamtéž). Ale u momentky podle něj i pouhý oční kontakt s fotografovaným naruší danou chvíli, takže pak už není co fotografovat. Představu, že se někoho nejprve zeptá na souhlas a pak po něm bude chtít, aby se choval „přirozeně“, považuje za zcestnou. V podobném duchu o problematice v rozhovoru přemýšlí také Jungrová²⁹, přičemž dodává, že pokud fotografuje člověka procházejícího ulicí, tak „*není*

²⁶ Viz příloha (s. 59-60)

²⁷ Tématem třídních rozdílů mezi fotografem a fotografovanými se budu více zabývat v kapitole 5.1 *Výběr námětu: fascinace jinakostí.*

²⁸ Viz příloha (s. 61-62)

²⁹ Viz příloha (s. 59-60)

nic, čím by ho mohla ohrozit nebo mu ublížit“. „Naopak pokud někoho fotím způsobem, že mu s foťákem stojím před obličejem, tak by to těžko šlo bez jeho souhlasu. Nikdy nefotím stylem, že bych tajně 'střílela od boku'. Takže jako souhlas vnímám i ten nevyslovený, čistě vyplývající ze situace,“ popisuje (tamtéž).

Také je ale potřeba brát v úvahu, že každá společnost a kultura má svá vlastní nepsaná pravidla. Fotograf by si toho měl být vědom a vždy se přednostně snažit pochopit místní mentalitu, aby byl schopen rozpoznat souhlas od nesouhlasu a adekvátní chování od neadekvátního. Sontag (2002) to ve svém textu z roku 1977 demonstuje na následujícím příkladu. V naší západní společnosti podle ní „dobré způsoby fotografické kultury předepisují předstírat nevšímavost, jste-li fotografováni někým cizím na veřejnosti, pokud fotograf stojí v diskrétní vzdálenosti – a očekává se, že nebudete ani protestovat, ani pózovat“ (tamtéž: 153). Nemusí to tak ale nutně platit ve všech společnostech, což je nutné plně respektovat.

Ještě citlivěji je potřeba pracovat s tím, pokud se fotograf nachází v jiné zemi a k tomu navíc zaznamenává lidi v těžkých životních situacích. „Nedovedu si představit, že bych vyfotila bez souhlasu třeba někoho v nemocnici nebo lidi žijící pod mostem. Na druhou stranu, když dotyční s focením souhlasí a pustí fotografa k sobě, tak je to zpravidla proto, že chtějí svou situaci změnit. Očekávají, že jim díky medializaci někdo pomůže,“ vysvětluje v rozhovoru Jungrová³⁰. Problém vidí spíš v poloamatérských fotografech, kteří jsou těmito krizovými tématy přitahováni, nicméně je nemají kam publikovat. „Pak se rozhodně nedá říct, že by to v něčem pomáhalo, naopak je to nefér k fotografovaným lidem,“ myslí si Jungrová (tamtéž). Dodává, že v těchto případech by fotografování rozhodně nemělo probíhat jen pro zábavu nebo pro „získání lajků na Instagramu“, přičemž tento přístup dokonce označuje za „lidské safari“.

³⁰ Viz příloha (s. 59-60)

5. Kontroverzní přístupy v reportážní a dokumentární fotografii

Zatímco předchozí kapitola byla zaměřena na etické aspekty, u kterých se těžko určuje, jaký přístup je ještě adekvátní a jaký už ne, v této kapitole se zaměřím přímo na kontroverzní přístupy spojené s reportážní a dokumentární fotografií. Především proto, že fotografie má schopnost zraňovat, případně ponižovat zobrazované, a to dokonce i v případě snahy o „soucitný fotožurnalismus“. „*Oslava abstraktní lidskosti se v jakékoli dané politické situaci stává oslavou důstojnosti pasivní oběti. To je konečný důsledek přivlastnění fotografického obrazu k liberálním politickým cílům; utlačovaní dostávají falešnou subjektivitu, ač takový status si mohou zajistit pouze oni sami, zevnitř,*“ upozorňuje Sekula (1975: 88).

5.1 Výběr námětu: fascinace jinakostí

Může už samotný výběr fotografického námětu představovat neetický, nebo minimálně kontroverzní přístup? Inklinace reportážní fotografie k válečným či jinak dramatickým událostem ničím nepřekvapuje, jelikož už její samotný vznik se pojí s přinášáním obrazových svědectví z války. Postupně se však profese fotoreportéra začala prolínat také s cestováním a informováním o vzdálených zemích a exotických kulturách, pro které bylo charakteristické zdůrazňování jinakosti těchto oblastí i místních lidí. Dokumentární fotografie si zase po celou dobu své existence klade za cíl odkrývat témata, kterými se společnost nechce zabývat. Zaměřuje se tedy na marginalizované skupiny, sociálně slabé a všechny v jistém smyslu odsunuté na okraj či neviditelné. Chtěla bych na obě tyto tendence nahlédnout právě z hlediska přístupu k fotografovaným lidem.

Pro celou problematiku je stěžejní tzv. *demokratizace námětu*³¹ související s dobovými důrazy v podobně realismu, které značně ovlivnily právě se rozvíjející (foto)novinářství. Jedná se tedy o postavení všech fotografických námětů na stejnou úroveň, což vychází z předpokladu, že vše, co může být fotografováno, si je přirozeně rovno. Sontag (2002) uvádí, že „*fotografie v zásadě uskutečňuje surrealistický mandát osvojit si nekompromisně rovnostářský postoj vůči námětu*“ (tamtéž: 75). A dále kritizuje, že tímto zrovnoprávněním dochází také k srovnání významů všech fotografovaných událostí, nehledě na to, zda se jedná o „*koloniální války či*

³¹ Viz kapitola 4.2 *Informace versus estetika*

zimní sporty“ (tamtéž: 16). „Fotografie je dokonale demokratická, zestejňuje vše, co zobrazuje a co je v našem světě stále ještě odstupňované,“ vyjadřují se v podobném duchu také Láb s Turkem (2009: 34). Jinými slovy, zatímco v lidském světě snad ještě přetrvává jistá hierarchie hodnot, v tom fotografickém, zdánlivě spravedlivém, tomu tak už není.

V souvislosti s touto tendencí ve fotografii autoři začali objevovat potenciál *krásky* a snažit se o naplnění estetických cílů také ve všem, co do té doby jako krásné vnímáno nebylo³². Historik umění Wolfgang Kemp (1977) ve svém textu představuje slova amerického spisovatele Jamese Ageeho, který spolu s fotografem Walkrem Evansem pokrýval hospodářskou krizi třicátých let. „Pro ty, kdo tuto krásu obývají a tvoří, je bezvýznamná, nepoznávají ji. Vnímají ji nanejvýš ti, kdo si osvojili tento způsob citlivosti na základě svých ekonomických privilegií a mají pouze kradmý nárok na tuto formu krásy. A tento nárok trvá jenom potud, pokud rozpoznávají odpudivost a hanebnost svého privilegovaného způsobu vnímání. (...) Chtěl bych proto položit důraz na to, že krása, která se zde jeví v nedělitelné podobě ekonomické i lidské hrůzy, je právě tak důležitá část toho všeho jako tato hrůza sama,“ vyjádřil se Agee (tamtéž: 122) k Evansovým fotografiím, které zaznamenávaly bídné životní podmínky.

Dle mého názoru se mu podařilo vystihnout několik zásadních principů. Především upozorňuje na ono privilegované postavení fotografa pramenící jednak ze skutečnosti, že zobrazované zachycuje skrze svůj fotoaparát z odstupů a v drtivé většině případů se ho bytostně netýká, a jednak ze svého sociálního statusu. Fotografové totiž velmi často vychází ze střední společenské třídy a pro tu také svá svědectví podvědomě směřují. Částečně proto, že právě tato skupina ve velké míře tvoří veřejné mínění, které si dokumentaristé přejí ovlivnit, a také proto, že naplňují zájem této skupiny vidět všude tam, kde se skutečnost vymyká jejich všednosti. Fotografům proto na výběr zbývají extrémy buď na jedné nebo na druhé straně spektra. „Fotografie vždy byla fascinována společenskými špičkami a nejhlubší spodinou,“ připomíná Sontag (2002: 55). A vzhledem k tomu, že život celebrit a politiků pokrývají jiné fotografické žánry, dokumentaristika zakotvuje svůj zájem u druhé možnosti. „Sociální bída nutká finančně zajištěné k fotografování jako nejvlidnějším způsobu dravectví,“ dodává Sontag (tamtéž).

Jakými náměty se tedy konkrétně dokumentární fotografie zabývá? Mimo ekonomickou bídu lze dále mezi exponovaná témata zařadit také jakákoli „přitažlivá“ témata odehrávající se na ulici. Již francouzský fotograf Eugene Atget a jeho současníci působící na začátku dvacátého

³² Viz kapitola 4.2 *Informace versus estetika*

století „si vybíral (...) motivy jako jsou pouliční prodavači, boudy na tržišti anebo prostitutky na nárožích“ (Mrázková, 1985: 64). Jiní fotodokumentaristé svou pozornost upínali k specifickým společenským skupinám. Dle Pospěcha (2002: 10) se čeští dokumentaristé minulého století soustředili především na zaznamenávání života Romů, sociální ústavy nebo náboženské slavnosti. Obecně se tedy jedná o témata, kterým se zprvu v hlavním proudu nevěnovala žádná pozornost, ale postupně se stala pro tento žánr naprosto typická. Dokumentární fotograf Jindřich Štreit³³ v rozhovoru vysvětluje, že on osobně si vybírá témata „na hraně“, jakými jsou například handicapovaní, drogově závislí či lidé bez domova, aby upozornil na problematiku skutečnosti, které „společnost neřeší a nechce řešit“. Tento přístup, částečně ovlivněn humanistickou tradicí ve fotografii, je pro dokument velmi charakteristický. Dá se říct, že se v něm prolíná osobní zvědavost s touhou změnit nespravedlivé životní podmínky části společnosti.

Nadto dle Sontag (2002) v činnosti dokumentaristů dochází také k „hledání „opravdových“ tváří, povětšinou mezi anonymními, chudými, společensky bezbrannými, starými a šílenými“ (tamtéž: 96-97). Za demonstrující příklad může posloužit tvorba Diane Arbusové, která si za své fotografické náměty vybírala právě lidi, kteří čímkoli vybočovali z normy. Aby však bylo možné vymezit „nenormální“, je potřeba mít i nějaký standard, od kterého se dané vymezení odvíjí. Antropolog Filip Herza (2020: 19-20) uvádí, že koncept normality se rozvíjel nejprve v medicínském prostředí a následně se stal ideologickou zbraní buržoazie, která sebe sama vnímala jako střed mezi přehnaně okázalou aristokracií a naopak zaostalým dělnictvem. Tyto rostoucí společenské rozdíly spolu se zrušením otroctví na jedné straně a rozrůstajícím se rasismem na straně druhé, navíc umocněné pozdější imperiální expanzí Spojených států v Tichomoří, podle něj vedly právě k ustanovení oné „normality“ (tamtéž). Proklamovaná jinakost druhých však slouží především jako potvrzení vlastní „normálnosti“ a z toho plynoucí uklidnění. Touha sledovat kohokoli něčím zvláštního nebo jiného byla naplňována nejprve díky kočovníkům, komediantům a cirkusákům, od poloviny 19. století navíc také prostřednictvím éry vystavování lidských „kuriozit“, tzv. *freak shows*.

Herza (2020) se domnívá, že k tomu přispěl technologický rozvoj, zlepšení životní úrovně a s tím spojený vznik zábavního průmyslu a v neposlední řadě také již zmíněný kolonialismus. „*Koloniální nadvláda evropských mocností nad mnoha oblastmi světa totiž vytvářela podmínky pro rozvinutí obchodu s „exotickými“ komoditami: s předměty, zvířaty, ale*

³³ Viz příloha (s. 57-58)

i s příslušníky mimoevropských etnik (...). Přehlídky „kuriozit“ tak byly rovněž nedílnou součástí globální kultury kolonialismu – jako její produkt i instituce, která napomáhala šířit imaginace rasových a civilizačních diferencí a odpovídajících globálních hierarchií, spojených mimo jiné s představou o nadvládě a nadřazenosti „bílého muže“.“ (tamtéž: 22) Vedle obrů a trpaslíků byli tedy vystavováni také příslušníci cizokrajných etnik sloužící na jedné straně jako důkaz rozmanitosti stvoření, ale na druhé straně jako demonstrace koloniálních ambicí a moci. Inscenovaná jinakost byla „v případě etnických přehlídek zpravidla kódována v kategoriích ne/civilizovanosti a rasové odlišnosti, demonstrovány na tělech „divochů“ vystavených zírání evropského publika“ (tamtéž: 77). Je proto zřejmé, že tento přístup ve velké míře přispěl k utvrzování stereotypů o jiných kulturách.

Fotografie ve své podstatě tuto roli „etnografických“ výstav postupně převzala. Smith (2021: 26) uvádí, že dokonce už během čtyřicátých let devatenáctého století vznikl tým, který vytvořil značné množství fotografických studií o vzdálených národech po celém světě. Za nejobsáhlejší a nejvyspělejší z nich označuje *600 Portraits of American Indians* z roku 1877 (tamtéž). Dle Anga (2015) se prostřednictvím fotografie „podařilo zdokumentovat nejrůznější kultury dříve, než je zcela zničila expanze železnice, rozpínavost náboženství a modernizace“ (tamtéž: 50). Tohle – v různé míře laické až profesionální – etnografické využití fotografie ovšem v konečném důsledku k vymizení domorodých kultur ještě přispělo. „Jestliže práci misionářů považujeme za přední linii kolonizace, pak fotografové tvořili nepostradatelnou zálohu,“ potvrzuje Ang (tamtéž). Přesto touha zaznamenávat jiná, neznámá společenství, jejich typický vzhled, oděv, zvyky či rituály, provázela fotoreportéry, pocházející v drtivé většině ze severoatlantické části světa, i po celé následující století. Fotografové se vlastně pokouší „znormálnit“ témata, která společnost odsunula na samý okraj, a stejně tak zrovnoprávnit zobrazované lidi se sebou samými, vrátit jim hodnotu či důstojnost. Nicméně tím jejich „jinakost“ v podstatě potvrzuje a fotografované opětovně dehonestují, vyčleňují.

5.2 Upevňování stereotypů

Reportážní a dokumentární fotografie mají bez pochyby podíl na upevňování stereotypů ve společnosti. Jelikož fotografie je v různé míře pokaždé naplněním představ fotografujícího o fotografovaných, stává se velmi nebezpečnou zbraní vládnoucí ideologie. V minulosti tuto

ideologii představoval tzv. *white gaze*, neboli „bílý pohled“ na svět³⁴, který měl podporovat a ospravedlňovat imperialistické rozpínání západních mocností spojené s utlačováním původních obyvatel. Dle Daniela C. Blighta (2019) již od poloviny devatenáctého století začali „bílé muži“ fotografovat „temné stránky světa“ a přinášeli obrazová svědectví z Afriky, „Orientu“ a Blízkého východu, ve kterých se mísila chudoba a exotika. Opomíjeli přitom zcela místní souvislosti a současně upozadovali práci místních fotografů, kteří na rozdíl od nich dané oblasti rozuměli (tamtéž: 20). „*Antropologická rasová teorie poskytla předně rámec pro identifikaci zdejších elit s koloniálními mocnostmi a legitimizovala nadřazenost Evropanů nad ostatními „nebílymi“ obyvateli světa,*“ popisuje Herza (2020: 139). Jednalo se především o snahu udržet status quo a potvrdit, slovy Batchena (2016), „*předpokládanou jinakost původních obyvatel*“ (tamtéž: 86). Stereotypní zobrazování například domorodých obyvatel Austrálie podle něj jednak uspokojovalo zvědavost Evropanů, jak jsme si naznačili v předchozí podkapitole, a jednak upevňovalo představu o necivilizovaných divoších. Obojí následně přispělo k většinovému souhlasu, nebo minimálně k téměř absentujícímu odporu, s další expanzí. Dle afrikanisty Vojtěcha Šaršeho (2022) tento „*koloniální rasismus vůči jinému a odlišnému, jehož jinakost byla etablována koloniální politikou, (...) vychází z domnělého pocitu znejistění vlastního privilegovaného místa na světě.*“ Reakcí na to je podle něj právě „*rasová nenávisť podněcovaná upevňovanými stereotypy*“ (tamtéž: 36-37).

Fotograf a humanitární pracovník Jiří Pasz v rozhovoru vysvětluje, že stereotypizace je v podstatě přirozený mechanismus, který lidem pomáhá rychleji se zorientovat ve stále složitějším světě (Kolomazníková, 2020). „*Jenže negativní a nepravdivé stereotypy vedou ke stigmatizaci, diskriminaci a někdy i násilí,*“ doplňuje Pasz (tamtéž). Victor Burgin (1977: 95) jako příklad podobné tendence uvádí fotografii od Jamese Jarché příznačně nazvanou *Generál Wavell pozoruje svého zahradníka při práci*. Mocenskou nevyrovnanost zde tedy jasně demonstruje už samotný název. „*V první řadě jde zcela zjevně o protiklad Západ/ Východ, přičemž druhý výraz ztělesňuje znaky zásadní „jinakosti“, nebo můžeme tyto dva muže zasadit do implicitní opozice kapitál/ síla,*“ uvádí Burgin (tamtéž). Nejenže se vytrvalou stereotypizací podařilo v tomto smyslu privilegovanou část populace utvrdit v jejím nadřazeném postavení, ale bohužel se také zbylá část postupně nechala přesvědčit o své méněcennosti a přirozeně podřadném postavení. Berger (2016) celou problematiku vystihuje následovně: „*Vztahy mezi kolonizátorem a kolonizovaným tíhly k vzájemnému sebezachování. Způsob, jakým každý z nich*

³⁴ Dle Daniela C. Blighta (2019) tento „bílý pohled“ na svět stále přetrvává, je v nás zakořeněn, aniž bychom si ho uvědomovali, a fotografie na tom má nemalý podíl (tamtéž: 18).

pohlíží na toho druhého, potvrzuje jeho vlastní vnímání sebe sama – proto pohled kolonizátora utvrzoval kolonizovaného v pojetí sebe sama jako čehosi nelidského“ (tamtéž: 85). Přestože už je dnes kolonizace dávnou minulostí, její důsledky si neseme dál, a je proto potřeba si otevřeně přiznat, že fotografie v celém procesu hrála podstatnou roli.

Upevňování stereotypů prostřednictvím fotografie však nemuselo vždy nutně sloužit jako celospolečenský mocenský nástroj, jeho projevy mohly být naopak zcela nepatrné, případně nevědomé. Abychom je objevili, nemusíme přitom pátrat ani v příliš vzdálené historii. „*Fotografoval hlavně v romských osadách na Slovensku, kde lidé žili bez většiny vymožeností moderní civilizace. Koudelka je zobrazoval se značnou dávkou romantiky, ukazoval především jejich svobodu, nespoutanost a živelnost, úctu ke starým zvykům, lásku k dětem,*“ popisují například Birgus s Mlčochem (2009: 157). Právě romantizace a idealizace života fotografovaných, často určitých sociálních skupin, je pro stereotypní zobrazování charakteristická. Tato tendence může paradoxně vyplývat z upřímného zájmu o fotografované, nikoli o snahu je jakkoli poškodit. V některých případech ovšem míra idealizace a snaha o naplnění fotografovy vlastní představy o fotografovaných pracuje na úkor realistického vyobrazení. Jako příklad takového přístupu lze dle Lába (2021) uvést tvorbu Stevea McCurryho, který především na fotografiích zobrazujících Indii usiluje o exotickou romantiku a „*ukazuje Indii idylickou, tradiční, plnou barev, lidí v pestrobarevném folklórním oblečení, muže s dlouhými vousy. Absolutně mimo prostor a čas, Indii bez (...) palčivých problémů dnešní doby*“ (tamtéž: 54). Je pak velmi problematické, když se tento druh fotografií tváří jako dokument.

5.3 Pornografie chudoby

S předchozí kapitolou úzce souvisí také problematika tzv. *pornografie chudoby* neboli trend fotografování lidí z rozvojových částí světa určitým, stereotypním způsobem. Podle Pasze se kritické reakce vůči tomuto přístupu začaly objevovat v 80. letech minulého století, přičemž za problematické se považovalo především zobrazování extrémní chudoby bez dostatečného kontextu s cílem vyvolání pocitu viny (Kolomazníková, 2020). Původním záměrem jistě nebylo fotografovaným v jejich situaci ještě přitížit, ale naopak „otevřít oči“ těm, kteří žijí v blahobytném přebytku, aniž by si uvědomovali strádání lidí v jiných částech světa. Tato snaha se často pojila také s činností neziskových organizací, které potřebovaly účinné, přesvědčivé

fotografie k získání finančních prostředků. Hlavní touhou tedy byla v první řadě pomoc strádajícím, ke které zprvu díky solidaritě vyvolané například skrze fotografie hladovějících dětí opravdu docházelo. Nicméně, jak upozorňuje Pasz, trpící lidé tím současně začali být využíváni k „*jakési pokřivené formě marketingu*“ (tamtéž), což je o to paradoxnější, že finanční pomoc byla určena jim samotným. Pokud ale fotografie zobrazuje člověka nikoli jako svébytnou osobnost s jedinečným životním příběhem, ale nazírá na něj jako na prostředek k dosažení cílů, už potom nezáleží na tom, zdali mu to má v konečném důsledku pomoci. Jedná se zkrátka o neetický přístup.

Nelze přitom popřít, že fotožurnalistika obecně přispěla ke společenským změnám, „*zejména pokud šlo o upozornění na strádání chudých vrstev*“ (Smith, 2021: 172). Na druhou stranu však šlo v jistém smyslu o fotografické důkazy, že chudí jsou opravdu chudí. Sontag (2002) označuje už samotné využívání fotografie k „*vyvolání morálního pohnutí*“ (tamtéž: 21) za problematické, natož když k tomu přičteme ještě ono získávání financí. Nejedná se přitom ani tak o spojení fotografií se sbírkou na dobročinné účely, jako spíše o následné negativní dopady způsobené stereotypním zobrazováním chudoby. Mezi ty lze dle Pasze zařadit především velmi zjednodušenou představu veřejnosti o určitých částech světa založenou jen a pouze na chudobě (Kolomazníková, 2020). „*Postkoloniální Afrika tak ve vědomí široké veřejnosti bohatých zemí existuje (...) hlavně jako sled nezapomenutelných fotografií obětí s vypoulenýma očima, počínaje lidmi postiženými hladomorem v Biafře koncem šedesátých let a konče těmi, kdo přežili genocidu téměř milionu rwandských Tutsiů v roce 1994,*“ dodává Sontag (2011: 66). Tyto fotografické obrazy podle ní nesou dvojí poselství: jednak upozorňují na nesmyslné, nespravedlivé utrpení, které je potřeba zastavit, a současně potvrzují představu, že takové věci se dějí jen v určitých částech světa (tamtéž). Pasz proto považuje za nejdůležitější princip přinášet vyváženou kombinaci negativních a pozitivních informací, a představit komplexnost dané problematiky i života konkrétních lidí.

S tím se pojí také ochrana důstojnosti druhého člověka. „*Při každém focení si snažím představit, jak bych se cítil já, kdybych byl takhle zobrazený,*“ nabízí svůj pohled Pasz a doplňuje, že právo na vlastní, nezobecněný příběh je významnou součástí lidské důstojnosti (Kolomazníková, 2020). Domnívám se však, že tendence o „navrácení důstojnosti“ chudým a trpícím, která dodnes provází humanistickou fotografii, je spíše pravým opakem zmíněného přístupu. Často se jedná více o proklamaci fotografovvy „*velkorysosti*“ a „*životního nadhledu*“, než o upřímnou snahu respektovat fotografovaného. Každý lidský život je totiž hodnotný již ze své samé podstaty, nehledě na okolnosti a podmínky, ve kterých se zrovna daný člověk nachází,

proto se jakákoli snaha mu tuto hodnotu navrátit míjí účinkem. Cílem by tedy mohlo být zaznamenávat lidské příběhy v celé šíři a kontextu různorodých okolností, z nichž však žádná nemá moc vzít člověku právo na jeho důstojnost. Stejně tak by fotograf neměl vnímat člověka nacházejícího se v těžkých životních podmínkách automaticky jako někoho, koho je nezbytné vyfotografovat. Pasz k tomu v rozhovoru uvádí jako příklad situaci z Rwandy, která mu pomohla zcela si přenastavit vnitřní etické hranice. Přestože se předem rozhodl, že nebude fotit nic spojeného s genocidou, při odjezdu si za peníze vyfotil žebrající matku s useknutou nohou a dítětem na zádech. „*Ten pohled, kterým se na mě dívá, je nesnesitelný. Ublížil jsem jí, ponížil jsem ji. Nechala se vyfotit, protože potřebovala peníze na jídlo,*“ popisuje (tamtéž) příběh fotografie, kterou nikde nevystavuje.

5.4 Zobrazování utrpení

Poslední kontroverzní oblastí v reportážní a dokumentární fotografii, na kterou bych se chtěla zaměřit, je zobrazování utrpení a s tím spojená nebezpečná tendence jej estetizovat. „*Fotografie má k válce zvláštní a nezdravý vztah. Cítí zároveň odpor i okouzlení,*“ vystihuje trefně Ang (2015: 196) úskalí válečné fotografie. Hledání správné kompozice a fotogeničnosti na bitevním poli, stejně jako lidskosti v tom nejhrůznějším utrpení, podle něj dalo vzniknout řadě rozporuplných snímků (tamtéž). Jaká je tedy vlastně jejich pointa? Co mají působit a co ve skutečnosti způsobují? Nemám přitom na mysli pouze válečnou fotografii, ale zobrazování lidské bolesti způsobené humanitární či jinou krizí v té nejobecnější rovině. Sontag (2002: 24-28) uvádí, že podobné fotografie mají diváky sice šokovat, ale současně hranice toho, co lze považovat za šokující, se neustále posouvá. Částečně kvůli jejich nadměrnému množství, částečně i proto, že si na ně lidé zvykli. S tím souvisí další problém, totiž že v konečném důsledku spíše než k posílení solidarity a soucitu dochází naopak k apatii a znečitlivění. Dle Sontag (tamtéž) proto existují pouze dvě možnosti, jak na fotografie tohoto typu reagovat – buď cynismem, nebo humanismem, ale v obou případech jistou přecitlivělostí. Tato obeznámenost s krutostí a nespravedlností pramenící ze stále se rozšiřujícího „*fotografického katalogu utrpení*“ (tamtéž: 25) však způsobila jeho zevšednění. Jinými slovy poté, co fotografie ztratily svou schopnost šokovat, se jejich hlavním účinkem stalo upevňování přesvědčení, že válečné konflikty a jiné katastrofy jsou nevyhnutelné – a svým způsobem běžné.

Má tedy vůbec smysl fotografie lidského utrpení i nadále pořizovat, když nepřispívají k jejich plnému pochopení, ale spíš k pravému opaku? Fotograf David Těšínský³⁵ v rozhovoru na jednu stranu tvrdí, že je důležité, aby lidé na vlastní oči viděli, k jakým hrůzám dochází. Následně však sám sobě pokládá otázku, co se tím vlastně změní, když všichni budou vědět, jak vypadají mrtvolky. Podobně přemýšlí i britský fotograf Jacob Russel, který v rozhovoru pro Voxpot (Kopecká, 2022) polemizuje s názorem, že je potřeba krizové události fotografovat, aby se o nich vědělo. Připomíná totiž, že fotografové a novináři pokrývají konflikty už desítky let, a přesto k nim stále dochází. „*Právě taková žurnalistika zobrazující různé krize umožňuje lidem na Západě ospravedlnit si to, že žijí pohodlné životy,*“ kritizuje (tamtéž) daný stav. Podle něj sledování krizových reportáží a následné rozhořčení nad tímto utrpením, divákům poskytuje jisté alibi, že se přece jen nějakým způsobem angažovali.

Naproti tomu Berger (2009: 54, 75) ve svém textu z roku 1972 vysvětluje, že na zachycený okamžik nelze nikdy reagovat odpovídajícím způsobem, jelikož zkušenost z pouhého pozorování zachycené události se nikdy nemůže vyrovnat události samotné. Divák se následně cítí vinen za svou nedostatečnou reakci a „*vlastní amoralita ho teď možná šokuje stejně silně jako zločiny páchané ve válce*“ (tamtéž: 55). Právě na tento pocit viny pak cílí organizace usilující o získání finančních prostředků pro pomoc obětem. K tomuto pocitu přispívá i způsob, jakým jsou v některých případech dané výjevy fotografovány a následně prezentovány. Například Mrázková (1985) popisuje fotografa jako někoho, kdo „*nehledá a nerozebírá příčinu utrpení, ale veden soucitem monumentalizuje lidské situace a staví jim ve svých snímcích pomník*“ (tamtéž: 148). Tím vlastně vystihuje přístup tehdejších (převážně) humanistických fotografů, kteří se soustředili především na vizuální stránku utrpení, aniž by se snažili pochopit také veškeré jeho souvislosti.

V tomto smyslu se pak z oběti stává podívaná, jakýsi „pomník“, u kterého je možné se dojímat, a současně obdivovat jeho krásu. Tento přístup lze demonstrovat na fotografiích Sebastiana Salgada, které „*se soustřeďují na bezmocné a zároveň se omezují právě na jejich bezmoc,*“ jak vytýká Sontag (2011: 73). Salgado podle ní ve svém tematickém celku věnovaném migraci sdružil fotografie z devětatřiceti zemí světa bez toho, aby od sebe jednotlivé příčiny a rozdílné druhy strádání odlišil (tamtéž). Takové zobecnění utrpení vede jednak k pocitu, že mu nelze zabránit a nemá proto smysl se o to ani nijak snažit, a navíc to fotografované degraduje na pouhé ukázkové příklady zobrazované neutěšené situace. Nikdo si přitom nepřeje, aby jeho

³⁵ Viz příloha (s. 61-62)

vlastní utrpení bylo porovnáváno s utrpením někoho jiného, natož zobecňováno (tamtéž: 99-100). Velmi proto záleží na způsobu, jakým jsou fotografovaní lidé zobrazováni, jak je k nim přistupováno. I přes snahu vyjádřit hrůznost války či jiných katastrof ničících lidské životy by se tak nikdy nemělo dít ze senzacechtivosti, případně touhy autora strhnout na sebe pozornost.

S tím se pojí další riziko v podobě estetizace utrpení, kdy vznikají snímky ani ne tak pro svou výpovědní hodnotu, jako pro vizuálně uspokojivý výsledek. Adekvátní hranice mezi těmito dvěma nároky v reportážní a dokumentární fotografii se těžko vymezuje, ale domnívám se, že v souvislosti se zobrazováním lidského utrpení by k estetizaci mělo docházet co nejméně. Válečný fotograf Jan Grarup vnímá estetické kvality ve fotografii jako nástroj k tomu „*udržet pozornost diváků, probudit jejich zájem o danou problematiku*“ (Kopelentová, 2020). Nicméně je otázkou, nakolik se jedná pouze o jednorázové nadchnutí pro konkrétní fotografii a nakolik se dá mluvit skutečně o hlubším zájmu o dané téma. Slovy Sontag (2002) totiž fotografie poskytují především „*instantní historii, instantní sociologii, instantní účast*“ (tamtéž: 73). Zobrazování lidského utrpení způsobem, který vybízí k hodnocení estetických kvalit navíc odpoutává pozornost od podstaty, kterou daná fotografie vyjadřuje. Pokud podobné fotografie vznikají pouze za účelem „umění“, které je následně představováno na výstavách, bez jakéhokoliv dalšího přesahu, dochází ke zneužívání fotografovaných lidí. Je ovšem zřejmé, že hranice mezi samoúčelným prosazováním autorova tvůrčího nadání a upřímnou snahou přinést svědectví se opět těžko vymezuje. Nakonec tedy vždy záleží především na přístupu konkrétního fotografa a jeho vnitřním nastavení. „*At' se jedná o reportáž, dokument nebo výtvarné umění, pořád zůstává jedna etika,*“ vyjasňuje v rozhovoru Alžběta Jungrová³⁶.

Hlavním etickým kritériem a současně způsobem, jak se vyhnout samoúčelnosti fotografie, by dle třetího bodu kodexu ČTK mělo být položení otázky, zdali „*je snímek nezbytný pro lepší pochopení zpravodajské události*“ (In: Lábová, Láb, 2009: 150). Tento princip lze aplikovat také na dokumentární fotografii, u které slovy fotografa Davida Těšínského³⁷ rozhodování závisí především na tom, jak moc je daná informace stěžejní a nezbytná pro výpověď o sledované problematice. „*Velmi pak záleží na kontextu a způsobech podávání těchto příběhů. Když někde bídu ukazujete, záleží na vašem záměru, na co cílíte, čeho chcete dosáhnout. Je rozdíl, jestli se snažíte o humanistickou fotografii, která má něco změnit, nebo vám jde jen o rychlé vydělání peněz. Pro mě je zásadní právě ta hranice osobní, to znamená, jestli já můžu s nejvyšší jistotou říct, že účelem mojí fotografie je posílení empatie, solidarity a porozumění.*

³⁶ Viz příloha (s. 59-60)

³⁷ Viz příloha (s. 61-62)

Při dodržování tohoto principu je mnohem menší šance, že fotka bude zneužita,“ dodává Jiří Pasz (Kolomazníková, 2020).

V souvislosti s humanistickou fotografií však vyvstává další otázka ohledně toho, nakolik by fotograf měl být osobně angažován a nakolik je naopak žádoucí zachovat si dostatečný odstup. Jinými slovy, zda je potřeba vytvořit si ochranný filtr pro sledování utrpení druhých lidí v přímém přenosu, aby bylo vůbec možné tyto události zaznamenat. Abbas, válečný fotograf působící v 60. letech minulého století, tvrdil, že je *„citově angažován ve všem, co se děje“*, ale během fotografování musí zkrátka *„chladnokrevně pracovat“* (Mrázková, 1985: 167). Shodně smýšlí také Siegfried Kracauer (1960), který přibližuje přesvědčení spisovatele a kritika Marcela Prousta, že největší předností fotografa je jeho emoční odstup od veškerého zobrazovaného dění. *„Tento názor podporuje přirovnávání fotografa ke svědkovi, pozorovateli, cizinci – tyto tři typy lidí se nezaplétají do událostí, jimž náhodou přihlížejí. Mohou vnímat cokoli, protože nic z toho, co vidí, není zatíženo vzpomínkami,*“ uvádí Kracauer (tamtéž: 37). Naproti tomu však Grarup v rozhovoru vysvětluje, že pro co nejlepší vykreslení příběhu je nezbytné se citově angažovat, aby fotografování lidé cítili upřímný zájem a vpustili fotografa do svého soukromí (Kopelentová, 2020).

Pokud se lidé nacházející se ve velmi těžkých životních podmínkách rozhodnou fotografa vpustit do svého soukromí – do své bolesti –, a tím spíš, pokud jim jejich situace udělení souhlasu ani neumožňuje, mělo by jejich zobrazování probíhat citlivě a s respektem. Nadto by měl fotograf pokaždé zvažovat, co všechno zprostředkuje pohledům diváků přímo a co je nechá si domyslet. *„Myslím si, že není úplně nutné ukazovat všechno na přímo, lidská představitost je v tomto vždycky mnohem silnější,*“ popisuje v rozhovoru Jungrová³⁸. Podobně ani Jiří Pasz nepovažuje za nutné fotografovat mrtvoly, válka se podle něj dá vytvořit i metaforicky (Kolomazníková, 2020). Jungrová ještě dodává, že během samotné dramatické události není čas na rozhodování, takže fotograf většinou zaznamenává všechno. *„V takových chvílích necenzuruji, je to spíš o tom, co jsem pak ochotná vydat nebo pustit ven. Ta hranice se nachází zhruba tam, kde bych nechtěla, aby mě na takové fotce viděla moje máma“* (viz příloha). Co se týče fotografování mrtvých těl, platí nepsaná pravidla zahrnující například tendenci nezobrazovat jejich tváře.

Ochota se touto tendencí řídit ovšem přímo úměrně klesá spolu s tím, v jak vzdálené zemi se fotograf zrovna nachází. *„Čím je místo vzdálenější a exotičtější, s tím větší pravděpodobností*

³⁸ Viz příloha (s. 59-60)

se setkáváme s nic neskryvajícimi frontálními pohledy na mrtvé a umírající,“ uvádí Sontag (2011: 66). V dnešní době je však každá zveřejněná fotografie také dohledatelná na internetu a může tak svou přímočarostí ublížit pozůstalým, ať už se nacházejí kdekoli na světě. Berger (2009) již ve své stati z roku 1978 poznamenává, že fotograf by se měl konečně přestat *„považovat za reportéra pro zbytek světa“* a místo toho si být vědom toho, *„že pořizuje záznamy pro přímé účastníky fotografovaných událostí“* (tamtéž: 75). S tímto vědomím je potom vyšší pravděpodobnost, že nedojde ke zneužívání ani těch fotografovaných lidí, kteří se nachází na druhé straně světa.

6. Závěr

Ve této bakalářské práci jsem se pokusila přinést nový pohled na etické aspekty reportážní a dokumentární fotografie a prostřednictvím kompilace názorů autorů z uvedené literatury v kombinaci s výpověďmi fotografů poskytnutých ve zrealizovaných rozhovorech nastínit etické hranice, které by fotograf ve své práci neměl překračovat.

K vytyčeným cílům jsem dospěla reflexí historického vývoje reportážní a dokumentární fotografie, konkrétně ve sledovaném období od předchůdců moderního fotožurnalistu a fotodokumentaristu přes jejich vznik a vývoj humanistické fotografie až po její následnou kritiku v podobě subjektivního a sociologicky orientovaného dokumentu. Soustředila jsem se především na dobové myšlenkové proudy a měnící se tendence ve fotografii, i přístupu společnosti k ní. Zajímalo mě také, jak společenskou funkci fotografie v různých obdobích vnímají samotní fotografové, přičemž představa o její „spasitelské úloze“, neboli víra v to, že fotografie má moc zachraňovat přehlížené a měnit společnost k lepšímu, přetrvávala značnou část její existence. Práci lze do budoucna rozšířit také o porovnání obecných etických problémů, kterými se zabývá tato práce, s těmi, které přinesla digitalizace.

U následujících dvou kapitol věnovaných etickým aspektům reportážní a dokumentární fotografie a s tím spojeným kontroverzním přístupům k zobrazovaným lidem byly velmi přínosné kvalitativní rozhovory³⁹ s vybranými fotografy. Právě jejich odpovědi, ve kterých reflektují své osobní zkušenosti z praxe a přibližují svá vnitřní nastavení etických hranic, totiž nabízejí východiska, jimiž se lze při snaze o citlivý (ovšem nikoli přecitlivělý) přístup k fotografovaným řídit. Předně z nich vyplývá, že pořizování fotografií druhého člověka v té nejobecnější rovině problematické není, ale může se jím snadno stát vlivem prosazování vlastních zájmů na úkor fotografovaných.

Hlavním úkolem fotografa by proto měla být snaha zachovávat co největší respekt k zobrazovaným lidem, a tím se vyhnout *objektifikaci* druhých skrze fotografii. Fotograf by si měl být vědom toho, že je nad fotografovaným vždy mocensky zvýhodněn už jen tím, že spoluutváří jeho obraz a následně rozhoduje, zda ho zveřejní, nebo ne. S touto mocí se však pojí také odpovídající zodpovědnost. Především pak tehdy, pokud fotograf zaznamenává příběhy lidí nacházejících se v extrémních životních podmínkách, kteří ani nemohou

³⁹ Viz příloha

s pořizováním snímku vyjádřit nesouhlas. Všichni respondenti se v rozhovorech shodují, že v takových případech záleží především na síle informace, kterou chce autor fotografováním dané situace předat. Jinými slovy jde v podstatě o to, nakolik je pravděpodobné, že fotografie více pomůže, než uškodí.

Ovšem ani fakt, že daná fotografie může přispět ke zlepšení celkové neutěšené situace, nijak neospravedlňuje to, když tím současně dochází ke zraňování zobrazovaných lidí. Ať už necitlivým přístupem během samotného fotografování, nebo způsobem zobrazení a následným upevňováním stereotypů, kterému fotografie po dobu své existence nesčetněkrát sloužila, což mělo za následek negativní dopady na život fotografovaných. Reportážní a dokumentární fotografové by se proto měli snažit jakékoliv stereotypizaci ve své práci předejít. Konkrétně skrze vysvětlování širšího kontextu, nezaujatého a nezkratkovitého pohledu a především uvědomění, že každý člověk si zaslouží být vnímán jako sobě rovný, ať už se nachází v jakékoli situaci. Naopak přehnané monumentalizování lidského utrpení a snaha o „soucitný fotožurnalismus“ vede k odosobnění a paušalizování zobrazovaných příběhů.

Nakonec však vždy záleží především na svědomí a uvážení každého fotografa, přičemž je potřeba počítat s tím, že i ty nejlépe míněné záměry mohou fotografovaným v konečném důsledku ublížit. To ovšem neznamená, že tato skutečnost představuje alibi, které by omlouvalo vědomě neetický a necitlivý přístup. Princip je stejný jako u objektivitu, které sice není možné nikdy stoprocentně docílit, ale i přesto je potřeba o naplnění této ideje nadále usilovat.

7. Seznam literatury

ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění ve spolupráci s Grantovou agenturou České republiky, 2012. ISBN 978-80-7331-235-0.

ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*. Přeložil Kateřina ŠEBKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2015. Universum (Knižní klub). ISBN 978-80-242-5018-2.

BARAN, Ludvík. *Portrét ve fotografii*. Praha: Orbis, 1965.

BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.

BATCHEN, Geoffrey. *Obraz a diseminace: za novou historii pro fotografii*. Přeložil Michal ŠIMŮNEK. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. Rozhraní. ISBN 978-80-7331-409-5.

BAZIN, André, *Ontologie fotografického obrazu*, 1960. In: CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

BENJAMIN, Walter. *Malé dějiny fotografie*, 1931. In: CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

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

BERGER, John. *Způsoby vidění*. Praha: Labyrint, 2016. Labyrint fresh eye. ISBN 978-80-87260-78-4.

BERGER, John a Martin POKORNÝ. *O pohledu*. Praha, Agite/Fra: Fra, 2009. ISBN 978-80-86603-81-0.

BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, c2009. ISBN 978-80-7437-026-7.

BLIGHT, Daniel C., ed. *The Image of Whiteness: Contemporary Photography and Racialization*. Self Publish, Be Happy – Studio 2, 38-50 Pritchard's Rd, London E2 9AP, UK: SPBH Editions and Art on the Underground, 2019. ISBN 987-1-9998144-9-6.

BURGIN, Victor. Prohlížení fotografií, 1977. In: CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Přeložil Božena KOSEKOVÁ, přeložil Josef KOSEK. Praha: Hynek, 1994. Punkt. ISBN 80-85906-04-X.

HERZA, Filip. *Imaginace jinakosti: pražské přehlídky lidských kuriozit v 19. a 20. století*. Praha: Scriptorium, 2020. ISBN 978-80-7649-001-7.

KEMP, Wolfgang. Obrazy rozpadu: Fotografie v tradici malebného, 1977. In: CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

KRACAUER, Siegfried, Fotografie, 1960. In: CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

KOLÁŘ, Viktor. *Seminář o fotografickém dokumentu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85883-53-8.

KUBAČÁKOVÁ, Markéta. Nadav Kander: Pozorování fotografií, které pozorují. *Fotograf: Časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. 2009, **osmý** (14), 36-37.

LÁBOVÁ, Alena. *Česká novinářská fotografie 1945-1989*. Praha: Karolinum, 2019. Vizuální kultura. ISBN 978-80-246-3713-6.

LÁBOVÁ, Alena a Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalistiky?: manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Univerzita Karlova, 2009. ISBN 978-80-246-1647-6.

LÁB, Filip. *Postdigitální fotografie*. Praha: Karolinum, 2021. Vizuální kultura. ISBN 978-80-246-4760-9.

MAGNI, Laura. *Za objektivem: nejslavnější fotoreportéři současnosti*. Přeložil Michaela VAŠÍČKOVÁ. Praha: Dobrovský, 2019. Knihy Omega. ISBN 978-80-7585-526-8.

MIESENBOECK, Julia, ed. Pronikání pohledem: Fotografie jako voyeuristické médium v literatuře a ve filmu – Klíč a Nesnesitelná lehkost bytí. In: JEDLIČKOVÁ, Alice. *Knihy, filmový pás, internet: Knihy, filmový pás, internet*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2012, s. 74-84. ISBN 978-80-85778-84-7.

MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostředním životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývoj. okamžiků*. Praha: Mladá fronta, [1985?]. Máj (Mladá fronta).

SEKULA, Allan, ed. O vynalezení fotografického významu, 1975. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. 2004. Praha: Herrmann. ISBN 80-239-5169-6.

SEKULA, Allan, ed. Výklad archivu, 1983. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

SMITH, Ian Haydn. *Stručný příběh fotografie: kapesní průvodce klíčovými žánry, díly, náměty a technikami*. Přeložil Jan PODZIMEK, přeložil Dina PODZIMKOVÁ. Praha: Grada, 2021. ISBN 978-80-271-1257-9.

SONTAG, Susan. *S bolestí druhých před očima*. Praha: Paseka, 2011. ISBN 978-80-7432-092-7.

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

ŠARŠE, Vojtěch. Exil, paměť, identita: Život a dílo Abdulrazaka Gurnaha. *Host: literární měsíčník*. 2022, **XXVIII** (1), 35-37.

ŠIMŮNEK, Michal. *Fotožurnalismus je mrtev, ať žije fotožurnalismus. Proč může digitalizace zvyšovat důvěryhodnost novinářské fotografie*. České Budějovice, 2011. Jihočeská univerzita.

POSPĚCH, Tomáš, ed. *Role fotografie: rozhovory o různé fotografii*. Praha: Positif, 2019. ISBN 978-80-87407-27-1.

RIŠLINKOVÁ, Helena, Lucia LENDELOVÁ a Tomáš POSPĚCH. *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století: Czech and Slovak photography of the 1980s and 1990s : publikace k výstavám : Muzeum umění Olomouc : 30.5.2002-18.8.2002 : mesiac fotografie 2002 : Bratislava, 1.11.2002-31.[i.e.30]11.2002 : [katalog výstavy]*. Olomouc: Muzeum umění, 2002. ISBN 80-85227-50-9.

RITCHIN, Fred. *Snímání rámu: fotožurnalismus, občan, dokument*. Přeložil Eva KLIMENTOVÁ. Praha: Karolinum, 2019. Vizuální kultura. ISBN 978-80-246-3989-5.

ZÁLEŠÁK, Jan. Mark Strandquist: Go Faith Go!. *Fotograf: Časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. 2015, **čtrnáctý** (26), 22.

8. Online zdroje

KOLOMAZNÍKOVÁ, Sára. Jiří Pasz: Fotograf by svou prací neměl zneužívat příběhy druhých lidí. *Houpací Osel: Káva a publicistika* [online]. 15.7.2020 [cit. 2022-04-27].

Dostupné z: <http://www.houpaciosel.cz/2020/07/15/jiri-pasz-fotograf-by-svou-praci-nemel-zneuzyvat-pribehy-druhych-lidi/>

KOPECKÁ, Mahulena. Respekt k truchlícím je víc než zmáčknout spoušť, říká fotograf o své práci v zuboženém Libanonu. *Voxpot* [online]. 11. února 2022 [cit. 2022-04-27]. Dostupné z: <https://www.voxpot.cz/respekt-k-truchlicim-je-vic-nez-zmacknout-spoust-rika-fotograf-o-sve-praci-v-zubozenem-libanonu/>

KOPELENTOVÁ, Tereza. Fotograf Jan Grarup: V pětadvaceti jsem viděl víc válek než jini za celý život. *ČT art* [online]. 17. 3. 2020 [cit. 2022-04-27]. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/inside/fotograf-jan-grarup-v-petadvaceti-jsem-videl-vic-valek-nez-jini-za-cely-zivot-VQfjT>

9. Přílohy

Kromě prvního uvedeného rozhovoru s fotografem Jiřím Paszem, který vznikl již před dvěma lety pro publicistický web Houpací Osel (Kolomazníková, 2020), se zbylé tři rozhovory uskutečnily přímo pro účely této bakalářské práce. Za respondenty jsem se rozhodla vybrat dokumentárního fotografa Jindřicha Štreita zabývajícího se dlouhodobými projekty, dokumentární fotografku a členku skupiny 400 ASA Alžbětu Jungrovou, která má zkušenosti také s reportážní a válečnou fotografií, a mohla tak oba žánry porovnávat, a nakonec reportážního fotografa Davida Těšínského, který se věnuje i pouliční fotografii. Zakomponování výpovědí od již zmíněného Jiřího Pasze bylo pro tuto práci stěžejní z hlediska jeho zájmu o problematiku *pornografie chudoby*.

Rozhovor s Jindřichem Štreitem proběhl osobně 5. 4. 2022, ostatní se uskutečnily telefonicky, konkrétně s Alžbětou Jungrovou 12. 4. 2022 a s Davidem Těšínským 13. 4. 2022. Přepsané výpovědi jsou stylisticky zeditovány.

a) Rozhovor s Jiřím Paszem

Jak z Vašeho pohledu fotografa a vystudovaného humanitárního pracovníka vnímáte problematiku pornografie chudoby? Co si pod tím vlastně představit?

O pornografii chudoby se začalo více mluvit v 80. letech a jednalo se o kritickou reakci na trend fotografování lidí z rozvojového světa určitým, stereotypním způsobem. Extrémní chudoba byla zobrazována bez kontextu a šlo o to vyvolat pocity viny, případně solidaritu, a následnou finanční pomoc. Trpící lidé tak začali být využíváni k jakési pokřivené formě marketingu. Neziskové organizace k tomu bohužel přispěly významnou měrou.

Na druhou stranu je dnes jednodušší to soudit. Stavíme na chybách minulých generací, stejně jako ty další budou stavět na těch našich. Tato stereotypizace není nic nepochopitelného, naopak je to přirozený mechanismus, který nám umožňuje zobecnit příliš složitý svět a rychleji na něj reagovat. Jenže negativní a nepravdivé stereotypy vedou ke stigmatizaci, diskriminaci a někdy i násilí. Nevidím jakýkoliv důvod mít o tzv. rozvojových zemích představy založené pouze na chudobě. Vlastně věnuji kus svého života jejich vyvracení.

Snaží se neziskové organizace svůj přístup měnit?

Rozhodně ano. V Česku už se situace výrazně lepší, i když někdy se samozřejmě něco nepovede a některé výstupy jsou za hranou. Proto se snažím při spolupráci s jakoukoliv organizací předem domluvit na tom, co dělat budeme a co už ne. Pokaždé také sám přemýšlím, kde jsou moje hranice. Třeba když jsem byl na ukrajinské frontě; myslím, že válka se dá vyjádřit i metaforicky, nemusíte fotit jen mrtvá těla. Když vám v panelákovém bytě mladá máma ukazuje sniperem prostřelené kuchyňské okno, u kterého zrovna jí její malé dítě, má to stejnou sílu. Spousta novinářů a fotografů v tomhle směru jede zbytečně na efekt.

Je možné peníze na humanitární pomoc získat i jinak než skrze vyvolání pocitů viny a soucitu?

Určitě. Jedním z trendů ve společnosti je totiž i hlad po pozitivních příbězích. Po tom, že někde někomu bylo pomoheno, že se někde něco podařilo. Věřím, že pro většinu už je doba vypouklých bříšek a smutných dětských očí pryč. Na určitou část lidí ale ještě pořád působí ten pocit viny. Opět je zde důležitá konkrétní situace; jinak získáváte peníze na rychlou pomoc po zemětřesení a jinak na dlouhodobější rozvojové projekty.

Máme z etického hlediska právo na zobrazování bídy druhého člověka?

Jedním z hlavních pilířů lidské existence jsou příběhy. Pomáhají nám orientovat se ve světě. Naše fascinace životy ostatních lidí se historicky tolik nemění, pouze se vyvíjí způsoby jejich komunikace. Když se s příchodem rádia, televize a internetu zrychlil přenos informací a svět se tak stal více propojeným, začali jsme ve větším měřítku zobrazovat i bídu. Lidí zkrátka drama, konflikt a utrpení druhých přitahuje a přitahovat bude. Velmi pak záleží na kontextu a způsobech podávání těchto příběhů. Když někde bídu ukazujete, záleží na vašem záměru, na co cílíte, čeho chcete dosáhnout. Je rozdíl, jestli se snažíte o humanistickou fotografii, která má něco změnit, nebo vám jde jen o rychlé vydělání peněz.

Kde je hranice mezi těmito dvěma přístupy?

Pro mě je zásadní právě ta hranice osobní, to znamená, jestli já můžu s nejvyšší jistotou říct, že účelem mojí fotografie je posílení empatie, solidarity a porozumění. Při dodržování tohoto principu je mnohem menší šance, že fotka bude zneužita. Velmi důležité pravidlo je pak ochrana důstojnosti každého člověka. Proto si při každém focení snažím představit, jak bych se cítil já, kdybych byl takhle zobrazený.

Je možné zachytit i smutné, negativní věci tak, aniž by byla ohrožena lidská důstojnost?

Určitě to možné je. Na prvním místě jde o to, jak komunikujete s lidmi, které fotíte. Já se každému snažím co nejvíce vysvětlit, kdo jsem, proč tam jsem a co se s tím příběhem bude dál dít. Daří se to různě, ale je to základ. Další důležitou věcí je vyvážená kombinace negativních a pozitivních informací. Když fotím lidi na útěku, snažím se zachytit jejich život komplexně. To, z čeho mají radost, a pak také to peklo, kterým si procházejí. Jedině tak podle mě vzniká svědectví, kterému říkám “normální život v nenormálních podmínkách”. Neohrozit důstojnost druhého znamená nekrást mu jeho obraz a nezneužívat jeho příběh. Právo na vlastní příběh je totiž významnou součástí naší lidské důstojnosti.

Jak se Vám osobně daří nepřekročit hranici?

Většinou daří. Jako každý člověk provádějící sebereflexi se ale učím ze situací, kdy se to nepovedlo. Zásadní zlom pro mě byla Rwanda v roce 2006. Byl jsem rozhodnutý nefotit nic spojeného s genocidou. O tom už bylo řečeno dost a aby takový projekt měl smysl, musel bych být lépe připravený. Při odjezdu jsem na hranicích Rwandy a Ugandy vyskočil z autobusu a dal peníze za fotku jedné žebrající mamince s useknutou nohou a dítětem na zádech. Fotku nikde nevystavuju a na přednáškách o ní vykládám jen v kontextu překročení etických hranic. Protože ten pohled, kterým se na mě dívá, je nesnesitelný. Ublížil jsem jí, ponížil jsem ji. Nechala se vyfotit, protože potřebovala peníze na jídlo. Mně to změnilo život a pomohlo mi lépe nastavit focení. Tato chyba velmi bolí, ale možná nakonec znamenala více dobra než škod. Doufám.

Předpokládám, že to nebyla jediná složitá situace, ve které jste se ocitl.

V jiných náročných chvílích se musím rychle rozhodnout, jestli má fotka potenciál něco změnit. Bylo pro mě extrémně nekomfortní fotit v Jordánsku čtrnáctiletou Fatimu, která byla celý den a noc pohřbená pod rozbombardovaným domem, měla popálený obličej. Byl jsem s její rodinou v nemocničním pokoji, cítil tu bolest a k tomu rozpaky, že je s nimi nějaký cizí fotograf. Současně jsem musel přemýšlet nad tím, jestli zrovna tento příběh pohne českou veřejností, aby si uvědomila, že těmto lidem musíme pomoci. Co byste udělali vy? Fotili nebo ne? Kolik bolesti stojí za pokus o nějaké dobro? A co když to nevyjde? I když mám přísný morální kodex, musím na každou novou situaci reagovat, jak nejlépe dovedu.

Jaké je podle Vás hlavní poslání fotografie? Může měnit svět?

Její poslání je stejné jako u vyprávění pomocí knih nebo filmů, je to jeden z dalších způsobů předávání příběhů. Podle toho, jaký příběh fotka vypráví, může svět měnit a také ho absolutně,

nekompromisně a neustále mění. Má moc lidstvo měnit, ať už k lepšímu nebo k horšímu. To, co mě ale velmi děsí, je možnost manipulace, pro kterou jsou dnes mnohem sofistikovanější možnosti než kdykoli dřív. Dezinformace jsou podle mě největší hrozbou lidstva.

b) Rozhovor s Jindřichem Štreitem

Nastala někdy v průběhu Vašich dlouhodobých dokumentárních projektu situace, kdy jste se rozhodl nefotit, případně později kvůli svému vnitřnímu přesvědčení nemohl danou fotografii zveřejnit?

Celé mé nastavení v těchto otázkách ovlivnilo především to, že jsem byl kvůli mým fotografiím za minulého režimu zavřený. Navíc žiji celý život na vesnici, takže velmi dobře znám vesnický život, který fotografuji. Proto tyto otázky prakticky neřeším.

Takže jste měl přirozeně vytvořené vztahy s lidmi, které jste fotil.

Ano, znal jsem vesnickou mentalitu, věděl jsem, jak žijí, a byl jedním z nich. Takže jsem se otázkami ohledně toho, jestli je mám fotografovat, nebo nemám, nemusel vůbec zabývat. Chtěl jsem zachytit daný způsob života a fotografoval jsem to, co jsem žil. Tvrdím, že všechno, co nám život přinese, by se mělo zaznamenat. Ovšem něco jiného je nafotografovat a něco úplně jiného zveřejnit. Teprve zde nastává ten etický problém: jestli je v pořádku danou fotografii zpřístupnit veřejnosti. Fotograf se totiž dostane do situací, kdy zachytí sice něco naprosto reálného, ale pak se musí zamyslet nad tím, co zveřejněním způsobí. Co to bude znamenat pro zobrazeného člověka, jestli se ho to může dotknout nebo jestli se může jeho rodina zlobit. Takže ho sice nafotografuji, ale následně zvažuji, jestli mu zveřejněním této fotografie neublížím.

Dostal jste se někdy do situace, kdy jste dle svých měřítek situaci nevyhodnotil správně?

Po návratu z vězení jsem pracoval na státním statku a jelikož jsem byl součástí dění, měl jsem příležitost zaznamenávat různé hraniční nebo velmi osobní situace. Například opilé lidi, nebo milence a podobně. A stalo se mi, že jsem jednomu novináři dal k dispozici své fotografie, mezi kterými byla právě i jedna citlivá, zachycující mého známého v podnapilém stavu. Já osobně bych ji nikdy nezveřejnil, ale on viděl zkrátka esteticky krásnou fotografii a otiskl ji. Musel jsem to potom jít osobně vysvětlovat. Jelikož jsme byli přátelé, tak se nic nestalo, ale pro mě to byla velmi zásadní zkušenost. Už bych se do ní velmi nerad znovu dostal.

Na základě čeho se tedy rozhodujete, která fotografie už je za hranou a mohla by danému člověku ublížit?

Je potřeba si dávat pozor na to, jak zveřejněnou fotografii přijme veřejnost. Samozřejmě že pokud bych fotografii otiskl například ve Francii, tak by se nic nestalo, protože toho člověka nikdo nezná. Ale mezi místními lidmi by ho to mohlo zesměšnit nebo dehonestovat. Etická

otázka v tomto smyslu už potom závisí na samotném autorovi a na tom, jaké chce zaujmout stanovisko, co chce prostřednictvím daného cyklu říct nebo dokázat. Rozhodl jsem se už dávno, že budu fotografovat věci, které společnost neřeší a nechce řešit. Snažím se poukazovat na problematiku skutečnosti, aby se něco změnilo nebo zlepšilo. Proto si vybírám témata na hraně a fotografuji například handicapované, bezdomovce, drogově závislé. Ale samozřejmě se s těmi lidmi předem domluví, aby přesně věděli, co z toho bude. Počítají s tím, že když se nechají fotografovat, tak se objeví na výstavě, v knížce.

Kromě souhlasu se samotným fotografováním s lidmi tedy řešíte také to, které fotografie máte v plánu zveřejnit?

To je asi to nejdůležitější. Ale nejen s nimi, také s mými přáteli, kterým věřím a kteří mi poradí, co raději nezveřejňovat. Například v mém drogovém cyklu nastávaly situace, které byly opravdu velmi choulostivé a složité. Narkomani jsou navíc velcí exhibicionisté, takže jsem nakonec se zveřejňováním měl problém já, ne oni.

Zmiňoval jste, že s lidmi, které jste fotografoval v rámci vašeho cyklu zaměřeného na život na vesnici, jste už měl vytvořené vztahy, a na druhou stranu u cizích lidí si vždy nejprve vyžádáte souhlas. Znamená to, že hranice etiky vězí právě v tom udělení souhlasu či v důvěře vyplývající ze vzájemného vztahu?

Jsem fotograf, který nikdy nefotí toho, kdo odmítá být fotografován. Stává se to sice minimálně, ale když k tomu dojde, musím to překousnout a plně respektovat. Nejsem paparazzi, který by chtěl získat fotku za každou cenu. Například v rámci mého posledního projektu, kterým bylo focení vztahu mezi vězni a kaplanem, jsem potřeboval dokonce jejich písemný souhlas. Nebylo to ani tak kvůli mně, jako kvůli té věznicí a právním náležitostem. Mně stačí i to, když daný člověk souhlasí zkrátka tím, že ví, že je fotografován a nebrání se tomu, neprotestuje. Záleží také hodně na tom, do jaké míry se vám podaří vytvořit si zázemí a spřátelit se s těmi, které fotografováte.

c) Rozhovor s Alžbětou Jungrovou

Cítíte se jako fotograf někdy nemístně? Pomáhá Vám k tomu, abyste se tomu pocitu vyhnula, právě nastavení etických hranic?

Snažím se nedostávat do situací, ve kterých bych se takto musela cítit. Ale samozřejmě každý v sobě máme hranici etiky nastavenou jinak, například i vlivem výchovy. Myslím si, že ve fotce není úplně nutné ukazovat všechno na přímo, lidská představivost je v tomto vždycky mnohem silnější. Naopak když člověk ukáže míň, dovolí divákovi, aby pro něj účinek fotografie byl ještě emociálnější.

Nastávají situace, kdy se rozhodnete nefotit, nebo fotíte vše a rozhodování nastává až při výběru? Dle čeho se rozhodujete, jakou fotografii zveřejnit a jakou už ne?

Člověk během události vyfotí všechno, není čas na rozhodování. V takových chvílích necenzuruji, je to spíš o tom, co jsem pak ochotná vydat nebo pustit ven. Ta hranice se nachází zhruba tam, kde bych nechtěla, aby mě na takové fotce viděla moje máma.

Jaký je Váš názor na zobrazování lidského utrpení? Je vůbec možné zobrazit důstojným způsobem člověka, který se nachází v nedůstojných podmínkách?

Nejdřív je potřeba si říct, co vlastně jsou ty „nedůstojné podmínky“. Pokud se jedná například o lidi žijící v chudších částech světa, tak jim většinou nepřipadá, že se nachází – z našeho úhlu pohledu – v nedůstojných podmínkách. Pro ně to je každodenní život a já tady nejsem od toho, abych hodnotila něčí situaci. Pokud se bavíme o nemocných nebo zraněných, tak to je podle mě součástí života. Vždycky je ale potřeba mít jejich souhlas. Nedovedu si představit, že bych vyfotila bez souhlasu třeba někoho v nemocnici nebo lidi žijící pod mostem. Na druhou stranu, když dotyční s focením souhlasí a pustí fotografa k sobě, tak je to zpravidla proto, že chtějí svou situaci změnit. Očekávají, že jim díky medializaci někdo pomůže. Podobně to funguje v konfliktních zónách, kde lidé také očekávají, že přítomnost fotografa jejich situaci změní. To je podle mě naprosto fér „byznys“.

Problém vidím spíš v tom, že je mnoho poloamatérských fotografů, kteří se o něco podobného snaží, ale dělají to na vlastní pěst, jen pro sebe do šuplíku. Nemají, kam ty fotky otisknout, co s nimi udělat. Pak se rozhodně nedá říct, že by to v něčem pomáhalo, a naopak je to nefér k fotografovaným lidem. Zkrátka pokud se lidé nacházejí v těžkých životních situacích, tak by se jejich fotografování nemělo dít pro zábavu nebo pro získání lajků na Instagramu. To mi přijde zvrhlé a připomíná mi to lidské safari. Stejný princip by měl platit pro válečné

zóny, uprchlické tábory a podobné oblasti. Rozumím, že pro začínající nebo amatérské fotografie jsou tyto témata přitažlivá, ale školní cvičení mohou probíhat na nádraží, kde o nic nejde. Naproti tomu, když se tomu někdo věnuje profesionálně, tak má minimálně i nějakou publikaci, která může potenciálně něco změnit. Je proto potřeba citlivě pracovat s tím, jestli to dělám jen pro sebe, nebo se opravdu jedná o dokument či reportáž.

Změnilo se pro Vás něco z hlediska etiky při přechodu z reportážní na dokumentární fotografii?

Vůbec v ničem. Ať se jedná o reportáž, dokument nebo výtvarné umění, pořád zůstává moje jednotná etika, kód chování, který mám vnitřně nastavený.

Měl by fotograf jako první oslovit daného člověka a riskovat pózu, nebo fotit bez souhlasu, ale zato autenticky?

Upřímně explicitní souhlas předem vůbec neřeším. Celé GDPR považuji za nesmyslný nápad. Chápu sice podstatu toho, proč se to dnes řeší, ale představa, že vyfotím lidi na nádraží čekající na vlak a následně se budu všech ptát, jestli tu fotku můžu použít, je absurdní. Co se týče streetové fotky, kdy člověk například jen prochází ulicí, tak tam není nic, čím bych ho mohla ohrozit nebo mu ublížit. A naopak pokud někoho fotím způsobem, že mu s fotoaparátem stojím před obličejem, tak by to šlo těžko bez jeho souhlasu. Nikdy nefotím stylem, že bych tajně „střílela od boku“. Takže jako souhlas vnímám i ten nevyslovený, čistě vyplývající ze situace. Navíc se teď věnuji převážně čistému dokumentu, což jsou většinou dlouhodobé časosběrné projekty. V takových případech nepřipadá v úvahu, že by fotografovaní nevěděli o tom, že je fotím. Naopak s nimi trávím spoustu času ještě před tím, než začnu pracovat.

V jednom rozhovoru jste řekla, že dokumentarista by se v ideálním případě měl stát neviditelným, nevylučuje se to s výše zmíněným souhlasem?

To je moje osobní přání stát se neviditelnou, protože bych tak mohla zaznamenávat naprosto reálné, ničím neovlivněné momenty. Už jen moje přítomnost totiž danou situaci v jistém smyslu stylizuje. Fotograf již z principu vždy mění chování lidí v jeho blízkosti. Takže kdybych mohla být neviditelná, bylo by to samozřejmě nejlepší. Ale to se vztahuje k mému dokumentu, neříkám, že to musí platit nutně pro všechny. Nemám nic proti stylizovanému, subjektivnímu dokumentu, pokud je to již od začátku součástí konceptu. Musí to být ale jasně přiznané.

d) Rozhovor s Davidem Těšínským

Je něco, o čem víte, že byste nikdy nefotil?

Kdyby to v daném kontextu události nebylo z mé strany naprosto odporné nebo neetické, tak bych fotil ledacos. Vždycky záleží především na situaci a konkrétním přístupu. Všeobecně bych třeba nikdy nefotil vraždu nebo někoho mrtvého, ale paradoxně to je přesně to, co jsem udělal. Mám na mysli mou fotoreportáž z Guatemaly, kdy zastřelenou ženu objevila její malá dcera. Moc takových fotek nemám. Vzal jsem to ale z jiného konce, jelikož jsem se stal dočasným neoficiálním členem záchranného týmu. Měl jsem i vestu a celý den jsem pomáhal se vším, co se dělo. K tomu jsem měl navíc na krku i foťák, ale celé to bylo dost adekvátní.

Ovšem když jsem tuto fotku v rámci celé série poprvé rozposlal do amerických magazínů, třeba do New York Times nebo National Geographic, tak mi jedna editorka odpověděla, že je to ode mě hrozně nechutné a necitlivé. Měl jsem ji prý předem vůbec upozornit, jaké fotky jí budu ukazovat. Nicméně když jsem vysvětlil kontext celé situace, tak to vzala nazpět, a nakonec mě i pochválila za dobře odvedenou práci. Potřebovala zkrátka znát daný kontext. Takže hodně záleží na celkovém pozadí a konkrétním přístupu fotografa. Nicméně podobně extrémním tématům už bych se nerad věnoval.

Řešil jste s příbuznými nebo známými zastřelené ženy případnou publikaci?

Diskutoval jsem to s členy toho hasičského týmu. Za mě už to bylo dost na hraně, ale dohodli jsme se, že se jedná o situaci z reálného života. Zaprvé všem asi bylo jasné, že si to nefotím jen tak do své kapsy, a dále jediná příbuzná, které bych se mohl zeptat na souhlas, byla ta malá holčička. Je těžké se řídit jejími emocemi, když se nachází v tak extrémní situaci a nevidí nic jiného.

Hraje pro Vás nějakou roli v rozhodování, kterou fotografii zveřejnit a kterou už ne, i to, jestli má potenciál něco změnit?

Co se týče toho, jaká fotka má potenciál něco změnit a jaká ne, tak to je relativní. Vnímám, že každá fotka vždycky může otevřít oči, ale také vůbec nemusí. Nebude to poprvé, co lidi uvidí mrtvolu. Na druhou stranu například v souvislosti s válkou na Ukrajině je důležité, aby lidé věděli, jak to reálně vypadá, jaké zverstva se tam dějí. Jenže ve výsledku je zas otázkou, co se tím změní, že uvidí, jak vypadají mrtvoly. Dost nad tím přemýšlím a nejsem si jistý, jestli to má nějaký význam.

Jak tedy vybalancovat přípustnou míru zobrazování lidského utrpení?

Obecně fotografovat někoho není podle mě nutně špatně, nebo nemusí být. U trpících nebo těch, kdo zrovna vypadají „těžce nehezky“, už je to o něco složitější. Ale v zásadě pokud daný člověk vyjádří nesouhlas, tak stačí prostě přestat. Jiná věc zase je, když si jen tak bez zeptání vyfotíš někoho, kdo leží bezmocně na ulici. Samozřejmě pak ale záleží také na tom, o jak nosnou a zásadní informaci se jedná, případně nakolik je nezbytná pro fotografovou výpověď o daném problému. Navíc fotograf většinou zachycuje život ve všech jeho podobách a ty odstíny jsou zkrátka různorodé, mezi nimi i ty hnusné. Jde o to nezaseknout se jen u těch nejhnusnějších a nefotit dokola něco, co už svět zná a ví. To si ale každý člověk musí vyhodnotit sám.

Cítil jste se jako fotograf někdy nepatřičně?

Někdy mám na cestě sérii dnů, kdy nedokážu nabrat odvalu k focení a až pak mě to přemůže, takže tvrdohlavě jdu a úplně bezcitně fotím vlastně všechno. Bojuji sám se sebou, abych něco cítil, a pak zase naopak, abych to vyventiloval. Ve výsledku samozřejmě nic bezohledného nedělám, uvádím to spíš pro představu, s jakými kontrasty v sobě musím bojovat. Naopak se snažím pracovat co nejopatrněji a s respektem. Nedovoloval bych si někomu narušovat jeho soukromí, fotit něco až moc osobního. Když už fotím intimní moment, tak se to snažím dělat i odpovídajícím intimním způsobem. Pokud je to možné, ujišťuji se očním kontaktem, že jsou s tím všichni fotografovaní v pohodě. Samozřejmě v určitých situacích je to bezpředmětné.

Měl by tedy člověk jako první oslovit daného člověka a riskovat pózu, nebo fotit bez souhlasu, ale zato autenticky?

Já většinou fotím lidi, kteří o tom vědí. Mám jejich autorizaci předem a pak jen čekám na situace, které se rozhodnu vyfotit. Něco jiného je to u pouliční fotografie, kdy o tom ti lidé neví. Tam musí fotograf sám vyhodnotit, co je správné, a co není. Kdyby se měl ptát všech na souhlas a následně vymazávat jejich obličej, tak by to nemělo žádný význam a při velkém množství lidí by to navíc ani nešlo. U momentky obecně není oční kontakt žádoucí, protože naruší danou chvíli a pak už vlastně není co fotografovat. Pokud k někomu na ulici nejdřív přijdu a zeptám se, jestli si ho můžu vyfotit, a pak po něm budu chtít, aby se choval „přirozeně“, tak se vytrácí ta pointa. V takovém případě už se ani nejedná o reportážní nebo dokumentární fotografii. To je právě ta tíha rozhodování, se kterou se fotograf musí vyrovnat. Rozhodne se a pak nese případné následky.