

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra žurnalistiky

**ETICKÁ ÚSKALÍ V SOUČASNÉ
REPORTÁŽNÍ FOTOGRAFII**

Ethical issues in contemporary news photography

Bakalářská diplomová práce

Petra BEDŘICHOVÁ

Vedoucí práce: doc. PhDr. Peter Valček, PhD.

Olomouc 2015

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci o 84 563 znacích vypracovala samostatně s použitím pramenů a literatury uvedené v bibliografii.

V Praze 14. 4. 2015

Podpis:

Za cenné rady, připomínky a také trpělivost děkuji vedoucímu práce
doc. PhDr. Peteru Valčekovi, PhD.

Obsah

ABSTRAKT + KLÍČOVÁ SLOVA.....	6
ÚVOD A CÍLE PRÁCE.....	8
1. MÉDIUM FOTOGRAFIE.....	10
1.1 ÚVOD DO HISTORIE – POČÁTKY A ANALOGOVÁ ÉRA.....	11
1.2 DIGITÁLNÍ ÉRA.....	13
1.3 REPORTÁŽNÍ FOTOGRAFIE – VÝVOJ A SOUČASNOST.....	16
2. ETIKA.....	20
2.1 ETIKA NOVINÁŘSKÁ.....	21
2.2 ETIKA ŽURNALISTICKÉ FOTOGRAFIE.....	23
2.3 ETICKÉ KODEXY.....	24
3. PROHŘEŠKY VŮČI ETICE V ŽURNALISTICKÉ FOTOGRAFII.....	29
3.1 FOTOGRAFICKÉ MANIPULACE.....	29
3.1.1 <i>Retušování</i>	30
3.1.2 <i>Fotomontáž</i>	33
3.1.3 <i>Inscenace</i>	35
3.1.4 <i>Fotografické manipulace – shrnutí</i>	38
3.2 FASCINACE KRUTOSTÍ.....	38
3.2.1 <i>World „Depressing“ Photo</i>	40
3.2.2 <i>Fascinace krutostí – shrnutí</i>	42
3.3 REPORTÁŽNÍ FOTOGRAFIE A SOUKROMÍ.....	42
3.3.1 <i>Občanský žurnalismus a sociální síť</i>	43
4. REFLEXE POZNATKŮ V ETICKÝCH KODEXECH.....	45
4.1 REFLEXE – FOTOGRAFICKÁ MANIPULACE.....	45
4.1.1 <i>NPPA</i>	45
4.1.2 <i>ČTK</i>	45
4.1.3 <i>Rezoluce 1003</i>	46
4.2 REFLEXE – FASCINACE KRUTOSTÍ.....	46
4.2.1 <i>NPPA</i>	46
4.2.2 <i>ČTK</i>	46
4.2.3 <i>Rezoluce 1003</i>	47
4.3 REFLEXE – REPORTÁŽNÍ FOTOGRAFIE A SOUKROMÍ.....	47

4.3.1 <i>NPPA</i>	47
4.3.2 <i>ČTK</i>	48
4.3.3 <i>Rezoluce 1003</i>	48
5. ZÁVĚR.....	49
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	50
POUŽITÉ ZKRATKY.....	53
POUŽITÉ FOTOGRAFIE.....	53
POUŽITÁ LITERATURA.....	54

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá etikou současné reportážní fotografie, přesněji pak nejčastějšími prohřešky, jichž se vůči ní v běžné praxi dopouštějí novináři, editoři a další osoby spojené s výrobou vizuálních mediálních obsahů. Reportážní fotografie prošla v posledních desetiletích vývojem, který se nepříliš pozitivně projevil na způsobu jejího pojetí samotnými fotografy, ale i na způsobu, jakým snímky vnímá současné publikum.

Práce se skládá z teoretické a analytické části. Teoretická část je tvořena třemi okruhy. V prvním je stručně popsán historický vývoj fotografického média, od objevu fotografie přes analogovou až digitální éru, se zvláštním zaměřením na fotografii reportážní, a s cílem poskytnout dostatečný background a vysvětlit všechny souvislosti. Druhý okruh kriticky reflektuje normy ve vybraných etických novinářských kodexech, českých (především kodex ČTK) i zahraničních (NPPA Code of Ethics, Resolution 1003), a připravuje tak základ pro okruh třetí, který podrobně popisuje nejčastější prohřešky vůči novinářské etice v současné reportážní fotografii – fotografické manipulace, tendence zobrazovat stále brutálnější a explicitnější snímky, a konečně také narušování soukromí zobrazovaných osob či autorských práv samotných fotografů, to vše s doložením na konkrétních případech porušování dříve uvedených norem.

V analytické části práce jsou konfrontovány výše zmíněné příklady prohřešků vůči novinářské etice s kodexem ČTK, NPPA a Rezolucí 1003, s cílem zjistit, zda tyto dokumenty dostatečnou měrou reflektují současné etické problémy a kontroverze reportážní fotografie, jak té profesionální, tak poměrně nové také amatérské.

Klíčová slova: Bakalářská diplomová práce, etika novinářská, etický kodex, fotografie reportážní, fotožurnalismus, občanský žurnalismus, fotografická manipulace, násilí ve fotografii, porušování soukromí, autorská práva

Abstract

News photography went through a swift development in the past few decades. It is showing an increasing negative impact on how journalists approach and viewers perceive the medium. The dissertation addresses the ethics of contemporary news photography made by journalists, editors and other individuals associated with visual media production.

The dissertation is comprised of a theoretical and analytical part. The theoretical part consists of three sections. The first section briefly describes the historical evolution of photography, beginning with the discovery of the medium and ending with the digital era. Further it focusses on the genre of news photography, providing sufficient background to explain all the connections and context. The second section of the dissertation critically reflects norms in chosen codes of ethics, both in Czech (ČTK) and foreign (NPPA, Resolution 1003). This prepares the base for section three which thoroughly describes the most common transgressions of journalistic ethics within contemporary news photography. It shows actual examples of aforementioned offences such as photo manipulations, the increasing tendency to display more brutal and explicit pictures, the privacy violation of depicted individuals and finally how the copyright of photojournalists are being violated.

The analytical part of the dissertation confronts the stated examples with the ČTK and NPPA codes of ethics and with Resolution 1003, aiming to verify their capability to reflect contemporary issues and controversies in this field adequately. This includes both professional and amateur work.

Key words: Bachelor's dissertation, journalistic ethics, code of ethics, news photography, photojournalism, photo manipulation, photographic display of violence, violation of privacy, copyright

Úvod

Fotografie prošla od doby svého vzniku velkými změnami. Objevení metody zvané heliografie francouzským badatelem Nicéphore Niépce v roce 1825¹ odstartovalo vývoj jednoho z největších lidských vynálezů, který o půl století později zásadním způsobem navždy změnil tvář novinového tisku a posléze i žurnalistiky jako takové. Fotografické médium si pro svou autentičnost získalo status zcela jedinečného a důvěryhodného nosiče informací, který si udrželo po dlouhá desetiletí.

Obzvlášť v poslední dekádě se však žánr žurnalistické fotografie vyrovnává se značným tlakem, který je dílem spojený s digitalizací, jež se stala zdrojem nových etických i estetických otázek, a následným masovým rozšířením levné fotografické techniky zabudované do mobilních telefonů. Mění se a hlavně neustále se zvyšující nároky kladené na fotografy zapříčinily svým způsobem smrt klasického fotožurnalistu, přičemž metody, které jsou současní fotoreportéři nuceni používat, aby se přizpůsobili nejnovějším trendům a uspokojili poptávku, jsou mnohdy přinejmenším sporné. Porušování soukromí fyzických osob nebo tolikrát diskutované používání skryté kamery tvoří jen část z nich.

Snaha dodávat snímky syrovější, dramatičtější, s emotivním nábojem a důrazem na detail a maximální přiblížení k zobrazovanému, ale hlavně rychleji než ostatní vede k takovým prohřeškům vůči novinářské etice, jako je například plagiátorství nebo vědomá manipulace s jádrem sdělení. Tyto problémy se přirozeně objevovaly již v minulosti, ovšem nikdy v takové míře, jako umožnily obě již zmíněné technické revoluce.

Nakonec (avšak v neposlední řadě) je to zagresivnění zpravodajství, které je jako součást bulvarizace seriózní žurnalistiky po dlouhá léta předmětem odborné i laické diskuze a které vedle mnohými předpokládaného, jinými popíraného negativního vlivu na publikum dospělo v západní společnosti až do stupně, kdy dochází k jeho glorifikaci – vždyť v nejprestižnějších mezinárodních soutěžích věnovaných novinářské fotografii, jako jsou například World Press Photo (dále jen WPP) nebo Best of Photojournalism (dále jen BOP), se zcela pravidelně umisťují na předních příčkách snímky plné krve, brutality a (mnohdy i dětského) utrpení. Poroty těchto populárních soutěží tvoří reno-

¹ WITTLICH, Filip. *Fotografie – přímý svědek?!* Nakladatelství Lidové noviny / Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze: Praha, 2012. ISBN 978-80-7422-157-6 (str. 24)

movaní odborníci, kteří často působí také v uměleckých kruzích; vítězné snímky jsou takto oficiálně pozvedány na úroveň umění těmi nejpovolanějšími.

Z jakých důvodů neváhají profesionální fotografové a fotoeditoři jednotlivých redakcí dopustit se při svojí práci krádeží, falšování informací a nezákonného vniknutí do soukromí jiných lidí? A z jakého popudu oceňují odborní porotci i přes vzrůstající nelibost široké veřejnosti převážně jen snímky vyvolávající negativní pocity? Je snad těch pozitivních málo, nebo ve srovnání se záběry z válečných zón postrádají tolik potřebnou dávku emocí – emocí, které v diváku vzbuzují nelibost a rozhořčení, ale přesto jej jakýmsi zvráceným způsobem přitahují?

Někdy je touha zaujmout překročením běžných hranic příliš silná. Jindy je zase linie, která určuje, co je ještě přijatelné a co už je takzvaně „moc“, příliš nejasná. Přesto by se profesionální fotografové, editoři a odborníci měli držet etických kodexů, které se vážou k jejich povolání – pokud ovšem jejich jednotlivé body nejsou příliš vágní, než aby se staly účinnou pomůckou vzdorující překrucování a vlastní interpretaci.

Cíle práce

V této diplomové práci se budu zabývat výše nastíněnými problémy. Po shrnutí vývoje novinářské fotografie, které napomůže lepšímu pochopení všech souvislostí, se budu soustředit na etická kritéria hodnocení žurnalistické fotografie, jejich význam a hlavně proměny, kterými tento žánr prošel během technických revolucí způsobených digitalizací média a nedávnou ztrátou statusu exkluzivního tvůrce po masovém rozšíření levné fotografické techniky v mobilních telefonech. Po prozkoumání nejčastějších současných fotoreportérských prohřešků vůči etice se zaměřím také na analýzu vybraných novinářských/fotoreportérských kodexů, jak z českého, tak z cizího prostředí, a budu usilovat o zjištění, zda dostatečným způsobem ošetřují zkoumané problémy.

1. Médium fotografie

Osvaldová, Halada a kolekt definují v *Praktické encyklopedii žurnalistiky a marketingové komunikace*² fotografii jako „...způsob zobrazování objektů působením světla na fotografickou citlivou vrstvu prostřednictvím fotografického přístroje.“ (str. 75) Připojují také popis dobře známého procesu, kterým klasický, analogový snímek vzniká. Zjednodušeně řečeno, při zmáčknutí spouště prochází světlo čočkou fotoaparátu a dopadá na film, kde reaguje s chemikáliemi, které jsou na působení světla citlivé (dnes se používají halogenidy stříbra). Po tzv. vyvolání filmu v temné komoře pak vzniká negativní obraz, který může být použit k reprodukci neomezeného množství fotografií, a to opět tak, že skrze něj necháme dopadat světlo na světločivnou vrstvou pokrytý papír.

Digitální fotografie se od analogové zásadním způsobem odlišuje. Světlo v digitální kameře dopadá na mikročip, jehož senzory v závislosti na síle světla převádějí projekci procházející objektivem na soustavu číslíc – tzv. pixely. Výsledný obraz je pak tvořen sítí těchto pixelů. Jak uvádí Colin Manning ve své stati *Photo-Journalism Ethics in the Digital Age*,³ právě to je příčinou jednoho z hlavních etických problémů současné fotografie: v době analogu byl vždy k dispozici negativ, podle něhož mohl kdokoli dostatečně povolaný a zručný ověřit pravost pozitivu, tedy konečně fotografie. Soustava elektronických číselných údajů však poskytuje až příliš velký prostor pro úpravy, které už zpětně nikdo nevypátrá. Neexistuje žádný meziproduct, který by mohl doložit, zda snímek, který vidíme, byl nebo nebyl po svém pořízení nadále upravován.

Ve stejném textu však autor současně zmiňuje, že je chybou a obecně rozšířeným mýtem, považovat fotografickou manipulaci za něco nového, tj. za důsledek masového rozšíření digitální fotografie. Určité (někdy i velmi zásadní) zásahy do konečné podoby snímku byly nejen možné, ale dokonce zcela běžné již krátce po vynálezu fotografie.

² OSVALDOVÁ, Barbora; HALADA, Jan & kolektiv. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. Libri: Praha, 2007, třetí vydání. ISBN 978-80-7277-266-7

³ [online] MANNING, Colin. *Photo-Journalism Ethics in the Digital Age*. Dostupné z <http://www.newmediarepublic.com/articles/photoethics.pdf>. Citováno 28. 11. 2014

1.1. Stručný úvod do historie – počátky a analogová éra

Vynález fotografie je přičítán francouzskému badateli Josephu Nicéphore Niépcemu (1765–1833), který ve 20. letech 19. století přišel na způsob, jak pomocí světla zachytit a udržet obraz, a to z veskrze praktického důvodu – Niépce byl mizerný malíř. Nedokázal dokonce ani pečlivě obtáhnout linie obrazu promítaného pomocí tzv. camery obscury,⁴ což byla metoda hojně využívaná tehdejšími umělci, kteří si tak usnadňovali práci.⁵

Ze všech materiálů, s nimiž Niépce do té doby experimentoval, vyšel jako nejvhodnější asfalt nanesený v tenké vrstvě na cínovou destičku. Takto se Niépcemu v roce 1826 podařilo vytvořit svůj neznámější snímek pojmenovaný *Pohled z okna v Le Gras* (příloha č. 1). Expozice (tedy doba, po kterou světlo dopadá na světločivný materiál) trvala oproti dnešním setinám vteřiny plných osm hodin a dala vzniknout obrazu s dramaticky vykreslenými stíny, na němž vidíme střechu a komín Niépceho činžáku a také část protějšího domu. Až do nedávna byl *Pohled z okna v Le Gras* považovaný za historicky první fotografii vůbec, v roce 2002 však byl v soukromé sbírce objeven ještě starší snímek rytiny chlapce vyvádějícího koně ze stáje (příloha č. 2), datovaný do roku 1825, od stejného autora.⁶

Niépceho finanční situace a taktéž společenské postavení mu bohužel neumožňovaly dosáhnout uznání metody, kterou sám nazval heliografie, u Královské vědecké akademie, a tak uzavřel dohodu se svým konkurentem Louistem Daguerrem, jenž se zcela nezávisle na něm pokoušel o totéž. Daguerre i po Niépceho smrti pracoval na zdokonalení celého procesu, a to zejména co se týče ustálení obrazu a zkrácení potřebné doby expozice. Vynález byl oznámen 7. ledna 1839 a vešel v povědomí jako tzv. daguerrotypie.⁷

Již v této chvíli se dostává ke slovu zcela první fotografická manipulace vůbec. Jejím autorem je Hippolyte Bayard, francouzský umělec, finanční úředník a právní poradce. Ten údajně vyvinul vlastní fotografickou metodu, známou jako přímý pozitivní tisk, ještě před svými soupeři, odložil však její zveřejnění a tím přišel o oficiální prvenství. Po oznámení Daguerrova vynálezu a jeho odkoupení francouzským státem vytvořil Bayard slavnou zinscenovanou fotografii *Sbohem, krutý světe*, 1840 (příloha č. 3),

⁴ Schránka libovolného rozměru, s dírkou v jedné stěně. Světlo procházející otvorem zvenčí se promítalo na protější stěnu, což dovoľovalo obraz poměrně jednoduše obkreslit.

⁵ HOMOLA, Jan: Druhá mezi prvními? In: *FOTO*, 2. ročník, číslo 10/2013. ISSN 1805-3335 (str. 61)

⁶ Tamtéž

⁷ Wittlich, 2012: str. 23–25

na níž prezentoval sám sebe jako utonulého, aby tak vyjádřil své rozhořčení nad nedostatkem uznání. Hippolyte Bayard se stal také autorem první fotografické výstavy na světě, jeho jméno však nikdy nevešlo ve známost tak jako jména jeho soků.⁸

O prvenství na poli objevu fotografie usiloval též Angličan William Fox Talbot, který si roku 1841 nechal patentovat techniku zvanou kalotypie. Její používání ovšem Talbot reguloval tak striktními pravidly a omezeními, že ji vlastním přičiněním zcela upozadil za konkurenční daguerrotypii.⁹

Kromě kalotypie známe i další metody (ambrotypii, ferrotypii) pocházející ze stejného období. Skutečný průlom však přišel na přelomu 19. století s objevem tzv. mokrého kolodiového procesu Britem Frederickem Scottem Archerem. Snímky byly exponovány na průsvitnou skleněnou destičku pokrytou tenkou vrstvou kolodia máčeného v dusičnanu stříbrném. To na jednu stranu výrazně zkrátilo dobu expozice a umožnilo pořizovat fotografie přesnější, detailnější a hlavně mnohokrát reprodukovatelné, na druhou stranu ovšem mokrá kolodiový proces vyžadoval, aby skleněné desky zůstaly po celou dobu práce vlhké, a tak si fotograf musel nosit celou černou komoru s sebou a materiál připravovat až na místě. I přes značné nepohodlí zapříčiněné nutností vláčet do terénu velké množství těžkého vybavení však tato technika velmi rychle nahradila do té doby dominující daguerrotypii a kalotypii a stala se převládající metodou výroby fotografií po následující tři dekády.¹⁰

V 80. letech 19. století byl mokrá kolodiový proces nahrazen celuloidovým fotografickým filmem, masově vyráběným americkou firmou Eastman Kodak Company.¹¹

Velký pokrok zaznamenal James Clerk Maxwell, když v roce 1861 za využití principu aditivního míchání barev vytvořil první barevnou fotografii. Jeho metoda však byla příliš komplikovaná, takže nenalezla své využití v praxi, a to ani poté, co ji zdokonalili Louis Ducos du Hauron a Charles Cros, dříve rivalové, později spolupracovníci.¹² Výrobu skutečné a pravé barevné fotografie, k jejímuž pořízení byl potřebný jediný snímek, umožnilo až představení autochromových desek bratry Lumièrovými v roce 1907.¹³ Autochrom pracoval se škrobovými zrny obarvenými na oranžovou, zelenou

⁸ LÁB, Filip; LÁBOVÁ, Alena. *Soumrak fotožurnalistu? Manipulace fotografií v digitální éře*. Karolinum: Praha, 2009. ISBN 978-80-246-1647-6 (str. 15–16)

⁹ BAATZ, Willfried. *Malá encyklopedie fotografie*. Computer Press: Brno, 2004. ISBN:80-251-0210-6 (str. 22)

¹⁰ Wittlich, 2012: str. 29

¹¹ PARRISH, Fred S. *Photojournalism: An Introduction*. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, c2002. ISBN 0-314-04564-3 (str. 309)

¹² Baatz, 2004

¹³ Parrish, c2002: str. 336

a modrou barvu a překrytými černobílou panchromatickou emulzí citlivou na světlo. Deska se do aparátu vkládala obráceně a škrabová zrna pak na světločivný materiál propouštěla pouze paprsky příslušné barvy. Tak jako jiné techniky, i autochrom měl svá omezení – desky se vyznačovaly nízkou citlivostí a velmi nereálným podáním modré barvy (viz dále v kapitole věnující se fotografickým manipulacím). Tato metoda byla navíc drahá a neumožňovala reprodukci, i přesto se ale využívala až do poloviny 30. let 20. století, kdy firma Eastman Kodak spustila výrobu barevných celuloidových svitkových filmů.

1.2 Digitální fotografie

První krok k vynálezu digitální fotografie učinili George Elwood Smith a Willard Boyle, když v roce 1969 objevili elektronický snímač typu CCD, který byl později použit v první digitální kameře.¹⁴ K tomu však bylo ještě daleko. Prvním známým pokusem o zkonstruování digitálního fotoaparátu se do historie zapsal Steven Sasson, inženýr a zaměstnanec firmy Eastman Kodak (která, jak je zřejmé, byla po dlouhá desetiletí tahounem vývoje v oboru). Přístroj, který v roce 1975 vytvořil, používal CCD snímač vyvinutý firmou Fairchild Semiconductor¹⁵ a nebyl určený k běžné produkci – jednalo se o prototyp, který zvládal pouze černobílé snímky a vyžadoval expoziční dobu přes 20 sekund; navíc vážil zhruba 3 600 gramů, což fotoaparát v konkurenci již poměrně kompaktních a relativně lehkých analogových zrcadlovek diskvalifikovalo samo o sobě. První skutečnou (a ke komerční spotřebě určenou) digitální kamerou se tak stal o třináct let později Fuji DS-1P, který zaznamenával snímky přímo na interní 16MB paměťovou kartu vyvinutou firmou Toshiba¹⁶.

Od tohoto bodu jde křivka vývoje strmě nahoru a základy, na kterých bude v příštích desetiletích stát digitální fotografická technika a veškeré příslušenství s ní spojené, se rozšiřují. Ve stejném roce (1988) přijala Joint Photography Experts Group (JPEG) standardy pro kompresi snímků.¹⁷ Formát JPEG je dodnes jedním z nejrozšířenějších komprimovaných formátů, navržený tak, aby standardizoval a tím usnadnil přenos snímků po internetu.¹⁸ V roce 1990 je vydána první verze počítačové

¹⁴ PERES, Michael R. *The Focal Encyclopedia of Photography*. Focal: Oxford, 2007. ISBN 978-0-240-80740-9 (str. 16)

¹⁵ Tamtéž (str. 16)

¹⁶ Tamtéž (str. 18)

¹⁷ Tamtéž (str. 18)

¹⁸ Oproti tomu existují tzv. bezztrátové formáty, jako dříve používaný TIFF nebo dnešní RAW

obdoby temné komory pod názvem Adobe: Photoshop 1.0; také je raketoplánem Discovery vynesena na oběžnou dráhu Hubbleův vesmírný dalekohled, jehož klíčovým vybavením jsou čtyři CCD snímače sbírající informace o hvězdách a galaxiích, potřebné k vytvoření fotografií.¹⁹ V roce 1995 se již objevil první fotoaparát se zabudovaným displejem (Casio QV-10) a také první kamera, která disponovala možností natáčení videa (Ricoh RDC-1).²⁰

Navzdory pokroku byly tyto přístroje velmi drahou záležitostí mimo finanční možnosti běžných smrtelníků, neboť ceny se pohybovaly přes 10 000 \$. V roce 1999 tak způsobilo menší boom na trhu uvedení prvního modelu z dnes již legendární řady D od Nikonu – tedy Nikon D1, který stál pod 6 000 \$, díky čemuž si jej mohli dovolit profesionální fotografové a movití amatéři. Odsud už pak nebylo daleko ani k Nokii 7650, prvnímu mobilnímu telefonu se zabudovaným fotoaparátem, který vstoupil do prodeje v roce 2002.²¹

Proces, kterým ještě v 60. letech musela projít každá fotografie předtím, než se objevila na stránkách novin či časopisů, byl velice zdoluhavý a komplikovaný. Exponovaný film s vybranými snímky byl nejprve vystaven působení dvou či tří chemikálií (vývojka, přerušovač, ustalovač), pečlivě omyt tekoucí vodou, opět vložen do chemického roztoku, který napomohl rovnoměrnému schnutí vody, poté vysušen teplem... učiněny musely být všechny kroky potřebné k převedení negativu na pozitiv, a to za použití stále ještě vlhkého filmu. Poté, co byl z negativů vybrán vhodný záběr, byl tento vložen do tzv. zvětšovačku, který promítnul příslušné políčko v požadované velikosti na citlivý papír. Tato projekce vyžadovala určitý čas; teprve poté byl papír s nezvětšovaným snímkem vložen do dvou nebo tří chemikálií, vyprán, vyleštěn, vysušen v sušičce a konečně připraven k použití.²²

Přechod z analogové fotografie na digitální byl bezesporu největší revolucí v historii tohoto média, která přinesla celou řadu zásadních změn, od inovace fotografické techniky přes proces úprav až po způsob finální reprodukce. Reportážní fotografie přitom byla vždy žánrem, v němž jakákoli nová technologická vymoženost našla uplatnění jako první. Digitální fotografie byla zprvu zatracována umělci i amatérskými foto-

¹⁹ Tamtéž (str. 18)

²⁰ Tamtéž (str. 20)

²¹ [online] LÁSKA, Jan. *Top 5: Nejzásadnější mobily historie*. Dostupné z: <http://www.mobilmania.cz/clanky/top-5-nejzasadnejši-mobily-historie/rok-2001-a-2002/sc-3-a-1124893-ch-1046200/default.aspx>. Citováno 2. 12. 2014

²² PARRISH, Fred S. *Photojournalism: An Introduction*. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, c2002. ISBN 0-314-04564-3

grafy pro svou nevalnou kvalitu, pro účely hrubého novinového tisku však byla plně dostačující; navíc měla vlastnost, která se v reportáži cení nejvíc – fotografové dostali možnost odesílat své snímky mnohem rychleji než kdy předtím, společně s rozvojem internetu pak doslova z epicentra dění. Díky zabudovaným displejům, které se staly zcela samozřejmou součástí výbavy kamer, je nyní možné prohlédnout si snímek okamžitě po jeho pořízení a v případě potřeby upravit nastavení fotoaparátu; odpadla nutnost nosit s sebou množství poměrně choulostivých filmů a hlavně pak jejich zdlouhavé vyvolávání před tím, než mohl fotograf odeslat výsledek svojí práce do redakce.

Poměrně krátce po uvedení digitálních zrcadlovek, které byly cenově dostupné už nejen profesionálům, ale také amatérům, následoval další zlomový bod ve vývoji fotožurnalistiky – masové rozšíření fotoaparátů do mobilních telefonů. I tento typ fotografické techniky se ve svých počátcích potýkal se značně skeptickým přijetím. Snímky pořizované miniaturními zabudovanými kamerami měly velice malé rozlišení, které bylo např. pro tiskové účely zcela nedostačující. Vývoj šel ale velice rychle dopředu a v řádu několika let se na trhu objevily chytré telefony disponující fotoaparáty, které začaly směle konkurovat nejen kompaktním přístrojům, ale také levnějším zrcadlovkám. Například firma Sony uvedla letos do prodeje smartphone Xperia Z3 Compact, který má ve svém příslušenství fotoaparát s rozlišením 20,7 megapixelů,²³ což je více, než kolik zvládá snímač digitální zrcadlovky 70D od firmy Canon,²⁴ který je jednou ze špiček mezi výrobci digitální techniky.

Maximální rozlišení snímače samozřejmě není vše. Fotoaparát v mobilním telefonu nemůže ani dnes produkovat snímky srovnatelné s výstupem z přístroje, který využívá klasického objektivu. Na druhou stranu jsou ale kamery s těmito parametry pro dané účely dostačující – k vytvoření čitelného a kontrastního snímku s relativně věrohodnou barevnou tonalitou nyní stačí vytáhnout telefon z kapsy, ke sdílení na sociální síti či odeslání emailem je díky stejně samozřejmému internetovému připojení potřeba pouhých několika kliknutí. V posledních letech se tak rozvinul fenomén, který dnes známe pod názvem občanský žurnalismus. Periodika získávají zdarma fotografie od svých čtenářů, nikoli od placených fotografů, a to bezprostředně z místa dění a bez vyzvání. V počátcích zavádění fotoaparátů do mobilních telefonů byla myšlenka, že by amatér se smartphonem mohl jednou nahradit redakčního fotografa, stejně směš-

²³ [online] DOLEJŠ, Jan. *Sony Xperia Z3 Compact – konečně trefa do černého (recenze)*. Dostupné z <http://www.svetandroida.cz/sony-xperia-z3-compact-recenze-201409>. Citováno 2. 12. 2014

²⁴ [online] Dostupné z http://www.canon.cz/For_Home/Product_Finder/Cameras/Digital_SLR/EOS_70D/. Citováno 2. 12. 2014

ná, jako kdysi úvahy o praktické využitelnosti digitální fotografie. Dnes už jsou tyto obavy reálné. Pro média je z ekonomických důvodů výhodnější publikovat snímky nevalné estetické hodnoty, za něž nemusí autorům vyplácet žádný honorář, místo aby čekala na fotografie pořízené profesionálem – sice kvalitnější, ale mnohdy s časovým prostojem a s většími náklady.

Požadavek na rychlost dodávaného materiálu má tak poněkud dvojsečný efekt. Na jedné straně dává tento nekonečný závod o první místo a konkurenční boj mezi jednotlivými periodiky jen málo prostoru pro fotografické manipulace – není na ně jednoduše čas. Na straně druhé však může mít spolu s dalšími faktory za následek zánik klasické profese zpravodajského deníkového fotografa. Na internetu je vedle fotobank k dispozici nepřehledné množství snímků se svobodnou licencí, přičemž mnohé z nich se dají používat opakovaně. Zapomenout nesmíme ani na agentury, od nichž mohou deníky či online zpravodajské portály získávat obrazový materiál v rámci agenturního předplatného a opět tak významně ušetřit náklady. V takové situaci vzrůstá důležitost postu fotografického (obrazového) editora, tedy člověka, který zvládne ze zahlcujícího počtu fotografií vybrat a také správně umístit několik kvalitních snímků, případně ví, kde takové záběry hledat.²⁵

1.3. Reportážní fotografie – vývoj a současnost

Názory na první historicky známou událostní fotografii se mezi odborníky liší. Fred S. Parrish za ni považuje snímek zachycující spáleniště po velkém požáru pořízený v Německu v roce 1842.²⁶ O dva roky později podle něj vznikla také první známá událostní fotografie z prostředí USA – je na ní Philadelpská banka okupovaná ozbrojenými povstaleckými jednotkami. Filip Wittlich ovšem ve svojí publikaci *Fotografie – přímý svědek?!* (str. 50) uvádí záběr profesora Bedřicha Franze z 10. června 1841, ukazující slavnost Božího těla na Zelném trhu v Brně, a to pouze pokud jde o české země. Ať už tak nebo tak, doba skutečných reportáží byla ještě daleko, neboť fotografická technika ve 40. letech 19. století bojovala hned se dvojitým omezením. Za prvé kvůli dlouhým expozičním časům šlo fotografovat pouze statické scény, za druhé nebylo ani pořádně možné původní fotografii v tisku použít. Časopisy začaly pracovat s obrazovou stránkou poměrně záhy, avšak až do objevení autotypického štočku, který o celých čtyřicet let

²⁵ VILGUS, Petr. *Soumrak fotoreportérů?* In: *FOTO*, 2. ročník, číslo 10/2013. ISSN 1805-3335 (str. 63)

²⁶ Parrish, c2002: str. 308

později poprvé umožnil přímý tisk polotónových fotografických předloh, publikovaly pouze dřevorytové reprodukce, což byly svého druhu přiznané manipulace.²⁷

Také z těchto důvodů vedla k čistokrevné reportáži dlouhá cesta. Prvním takovým pokusem byly válečné snímky z Krymské války od Angličana Rogera Fentona (1855), dále pak fotografie Mathewa Bradyho a dalších reportérů z války Severu proti Jihu, a to se všemi tehdejšími technickými nedokonalostmi média.²⁸ V českém prostředí se toto prvenství přičítá Rudolfu Bruneru Dvořákovi, který v roce 1891 zdokumentoval nepovedený vyhlídkový let a následnou havárii horkovzdušného balonu Kysibelka na Jubilejní výstavě v Praze. Milan Wittlich přitom označuje Bruner-Dvořáka za průkopníka české novinářské fotografie, který se později honosil titulem momentního fotografa arciknížete Ferdinana D'Este.²⁹

Na konci 19. století je již fotografie běžnou součástí tehdejšího života, ať už co by portrét pro osobní užití, nebo jako dokonalý prostředek dokumentace např. pro policejní účely, v denním tisku se však objevovala spíše ojediněle. Jak uvádí Fred S. Parrish, první polotónovou fotografií otiskl v roce 1873 americký *Daily Graphic*,³⁰ ovšem na světový deník kompletně ilustrovaný fotografiemi si čtenáři počkali ještě dalších čtyřadvacet let, kdy toto prvenství získal britský *Daily Mirror*.³¹ Mnoho velkých deníků, jako například *The Illustrated London News*, *New York Herald* nebo *Harper's Weekly*, začalo v této době kombinovat fotografii se psanou žurnalistikou, až do začátku 20. století však fotografie nebyla běžnou a nedílnou součástí téměř každé publikace, jako je tomu dnes.³²

Fotožurnalismus jako takový se naplno rozvíjí v období mezi první a druhou světovou válkou, z velké části díky značnému technickému pokroku v oboru. V roce 1907 oznámili francouzští bratři Lumièreovi objev autochromových desek a tím i první prakticky využitelné metody pořizování barevných fotografií, která se brzy rozšířila. Během 20. let pak přichází na trh nová generace fotoaparátů – Rolleiflex, kinofilmová kamera Leica a její konkurent Contax od německé firmy Carl Zeiss – a také vyspělejší

²⁷ LÁB, Filip; LÁBOVÁ, Alena. *Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře*. Karolinum: Praha, 2009. ISBN 978-80-246-1647-6 (str. 16)

²⁸ Parrish, c2002: str. 308

²⁹ Wittlich, 2012: str. 51

³⁰ Parrish, c2002: str. 309

³¹ [rukopis] SOLDÁTOVÁ, Lucia. *Etika zpravodajské fotografie*. Masarykova Univerzita: Brno, 2007. (str. 28)

³² Parrish, c2002: str. 324

objektivy, citlivější celuloidové filmy a blesková žárovka. Nezanedbatelně se zlepšily také možnosti tiskařské techniky.³³

V této době fotografové dokumentují zejména sociální témata a přispívají tak k boji proti chudobě, dětské práci a dalším aktuálním problémům. Mnoho z nich, jako například dnes již legendární americký fotograf Lewis Hine, Francouz André Kartész či Němci Erich Salomon a Felix H. Man, navazovalo na sociální fotografii Jacoba Augustuse Riise, který na konci 19. století vytvořil převratné dílo *Jak žije druhá polovina* a napomohl tak některým významným změnám.³⁴ Během Světové hospodářské krize, která udeřila v roce 1929, potřebovala americká vláda podporu pro svůj nový ekonomický program, dnes známý jako New Deal. Vznikl tak celý tým fotografů, který dokumentoval život a útrapy těch nejchudších, mezi nimi například Dorothy Langeová, autorka slavného snímku *Kočující matka*, nebo Arthur Rothstein, jehož jméno je (bohužel) spojováno zejména s aférou kolem fotografie býčí lebky, kterou pořídil během sucha v roce 1936 v Jižní Dakotě (více v kapitole věnující se fotografické manipulaci - inscenaci).³⁵ Obrat nastal až během druhé světové války, kdy bylo potřeba morálku obyvatelstva podporovat a nikoli ji vystavovat pochybovačným otázkám, a tak byl celý tým a s ním i projekt přejmenován a pověřen novým zadáním. Výjimkou ovšem nebyly ani na tu dobu senzační až kuriózní reportáže, jako například celý fotografický soubor anglického profesionálního fotografa Herberta Pontinga, který se v roce účastnil poslední polární výpravy Roberta Scotta.

V meziválečném období se v tehdejším Německu a Rusku objevuje další fenomén – fotografie ve službách politické propagandy. Vlády totalitních režimů byly jedny z prvních, které si plně uvědomovaly moc a vliv obrazové složky zpravodajství a začaly ve velké míře využívat fotografických podvrhů, zejména pak retuše, která měla za cíl vymazat z historie jakoukoli spojitost mezi vůdci a lidmi, kteří se stali nepřáteli systému (více v kapitole věnující se fotografické manipulaci – retuši).

30. až 50. léta 20. století bývají označována za zlatý věk fotografie. Mnoho časopisů včetně takových, jako byl francouzský *Paris Match*, americký *Life* a *National Geographic* nebo londýnský *Picture Post*, formovalo svou image prostřednictvím vizuální stránky, tedy obrazu. Je to také doba, kdy působily jedny z největších fotografických legend minulého století – Robert Capa, David Seymour, Henri Cartier-Bresson

³³ Parrish, c2002: str. 336

³⁴ [online] RIIS, Jacob A. *How the Other Half Lives*. Dostupné z <http://www.bartleby.com/208/> Citováno 3. 12. 2014

³⁵ Láb a Lábová, 2009: str. 39–40

a George Rodger, kteří v roce 1947 založili dodnes činnou zpravodajskou agenturu Magnum, William Eugene Smith nebo již jmenovaný Erich Salomon, předtím, než byl i s celou svojí rodinou zabit v Osvětimi. Vedle bohatě ilustrovaných magazínů se rozvíjí také válečné zpravodajství, ať už jde o druhou světovou válku nebo španělskou občanskou válku v letech 1936–1939, kterou zdokumentoval zejména Robert Capa.³⁶

Fotografové v následujícím období se podobně jako spisovatelé a další umělci snažili vyrovnat s následky války. Fotografie, která navazovala na bezprostřední a krutou realitu válečných útrap, zobrazovala veskrze optimistická humanistická témata, vracela se zpět k celospolečenským problémům a chtěla postihnout lidský život v jeho každodennosti.

Tento trend ale nevydržel dlouho, neboť již v 50. letech přichází další konflikty, které fotografie reflektuje: Nejprve korejská válka (1950–1953) a posléze dlouhá, krvavá a pro USA tragická válka ve Vietnamu (1955–1975), která se stala smutným milníkem v historii fotožurnalismu. Přechod od obecného ke konkrétnímu a zaměření z celku na detail společně s úsilím vyrovnat se novému, stále oblíbenějšímu prostředku masové komunikace, televizi, vedly novinářskou fotografii cestou stále přímočařejšího a syrovějšího zobrazování válečných hrůz. Lucia Soldátová ve svojí diplomové práci cituje Danielu Mrázkovou: „*Fotografie zvěčněla, zestrízlivěla, zdrsňela (...) televize denně a s otřesným naturalismem, bezprostředně z místa činu chrlí obrazové záplavy zkázy, ponížení a nelidskosti. A tak ani fotograf už se nerozpakuje fotografovat zblízka týrání, popravu, vraždění, polorozpadlá těla hnijící v bahně vietnamských mokřin.*“³⁷

Podle Soldátové byla válka ve Vietnamu zlomová pro vývoj novinářské fotografie v tom, že po ní nenásledovalo žádné období uklidnění, jako tomu bývalo dříve. Fotografové neobrátili hromadně svou pozornost zpět k sociálně-humanistickým tématům – místo toho akceptovali posunuté hranice citlivosti vůči zobrazovanému násilí u svých čtenářů a navázali tak tendencí vyhledávat a publikovat emočně čím dál nabitější a stále více šokující snímky, které se už staly obecně přijímanou normou.

³⁶ Soldátová, 2007: str. 28

³⁷ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Mladá Fronta: Praha, 1985. (str. 139)

2. Etika

Osvaldová a Halada v *Praktické encyklopedii žurnalistiky a marketingové komunikace* uvádějí, že slovo etika má původ v řeckém výrazu *ethos*, který původně označoval obyčej, mrav nebo charakter.³⁸ Peter Valček ve své publikaci *Etika informace média* (2014) předkládá ještě detailnější definici: „*Termín étos (řecky ήθος) v původním [...] významu označoval mravní princip, obyčej, kulturně-hodnotovou situovanost, identitu, či dokonce (v medicíně nebo při zdůvodňování humánního zacházení s válečnými zajatci) nedotknutelné sacrum, důstojnost osoby jako lidské bytosti.*“³⁹

Etika bývá někdy mylně zaměňována s morálkou, která představuje souhrn mravních zásad, norem, podle nichž jednotlivci řídí své jednání ve vztahu k sobě samým i ke svému okolí. Etika k ní má úzký vztah – je vlastně teorií morálky, praktickou filozofickou disciplínou, která se morálkou zabývá. Zkoumá lidské hodnoty a výše zmíněné mravní principy jednání a chování v dané společnosti, a to v rámci takových pojmů, jako je dobro nebo zlo. Proč je ale etika tak důležitá právě pro žurnalistiku?

Morálka jako společenská instituce ovlivňuje život každého jedince. Působí jako nepsaný zákon, podle něhož se jednotlivci chová, aby vyhověl požadavkům sociálních skupin, do kterých patří, dokonce i ve chvílích, kdy není pod přímým dohledem. Anna Remišová v knize *Etika médií* podotýká: „*Člověk nemůže žít mimo morálku. Je »ponořený« do morálních požadavků a pravidel, které na jedné straně omezují jeho chování, ale na druhé straně jej chrání před škodlivým konáním ostatních.*“⁴⁰ Každý z nás očekává, že druzí budou dodržovat tyto zvnitřněné mravní normy stejně jako my. Je to součástí nepsané společenské úmluvy, která zajišťuje přežití a integritu každé sociální skupiny. Takové nároky ovšem neklademe pouze na jednotlivce – aby se vyhnuly odmítnutí či dokonce perzekuci ze strany veřejnosti, musí se mravními principy řídit i firmy, organizace, nebo právě třeba média.

V tomto bodě se znova hlásí ke slovu etika, která se zejména v posledních desetiletích profiluje jako „*kulturní zdroj principů formování profesních identit; jinými slovy: Jako jakási gramatika pro formulování profesního etického kodexu (novinářského, lékařského, právníckého a podobně).*“⁴¹ Mluvíme zde o potřebě kodifikace – tedy sta-

³⁸ Halada, Osvaldová a kolektiv, 2007

³⁹ VALČEK, Peter. *Etika informace média*. KŽ FF UP: Olomouc, 2014. (str. 3)

⁴⁰ REMIŠOVÁ, Anna. *Etika médií*. Kalligram: Bratislava, 2010. ISBN 978-80-8101-376-8 (str. 51)

⁴¹ Valček, 2014: str. 6

novení pravidel, kterými se v tomto konkrétním případě mají řídit všichni, kdo se podílejí na výrobě mediálních obsahů.

2.2.1. Etika novinářská

Podle Jana Jiráka a Barbary Köpplové představuje mediální etika „*soubor sociálních, resp. profesních norem odrážející akceptovatelné morální hodnoty, na jejichž základě se definují postupy při práci na mediálních produktech.*“⁴² Také Halada a Osvaldová definují žurnalistickou etiku, a to jako „*souhrn psaných i nepsaných zásad, kterými by se měla řídit práce žurnalisty na základě obecně sdílených hodnotových kritérií.*“⁴³

Zde ovšem narážíme na zásadní problém. Morální hodnoty se mohou značně lišit nejen v závislosti na dané kultuře, ale také mezi jednotlivci, jež tuto kulturu tvoří. Jinými slovy, mravní zásady a jejich hodnocení podléhají subjektivnímu citění, což činí úkol stanovit jednoznačná a všeobecně platná objektivní pravidla, jimiž by se měli výrobci mediálních produktů s ohledem na jejich etickou relevanci řídit, obzvláště komplikovaným. Jak například reagovat v situaci, kdy je fotograf svědkem trestného činu, kterému by potenciálně mohl zabránit, např. krádeže nebo fyzického napadení? Z jedné strany se jako jasná morální odpověď jeví odložit fotoaparát a pomoci oběti, na druhé straně je zde stále připomínaná a zdůrazňovaná zásada za žádných okolností nevstupovat do fotografovaných situací. Jak se má reportér v takovém okamžiku zachovat? Má pouze přihlížet a zaznamenávat trestný čin s ospravedlněním, že tak lépe napomůže např. usvědčení pachatele, anebo porušit kodex a pokusit se zabránit zranění či jiné újmě poškozeného? A co když podobnou situaci aplikujeme na válečné zpravodajství?

Francouz Patrick Chauvel, jeden z nejslavnějších válečných reportérů, který se účastnil mnoha ozbrojených konfliktů včetně válek ve Vietnamu, Íránu nebo v Čečensku, podává ve své knize *Válečný fotograf*⁴⁴ brilantní a nesmírně autentické svědectví o práci ve válečných podmínkách, a svým živým vyprávěním nutí čtenáře zamýšlet se nad etickou přijatelností svých (a nejen svých) činů.

⁴² JIRÁK, Jan; KÖPPLOVÁ, Barbara. *Média a společnost*. Portál: Praha, 2007. ISBN 978-80-7367-287-4 (str. 55)

⁴³ Halada, Osvaldová a kolektiv, 2007

⁴⁴ CHAUVEL, Patrick. *Válečný fotograf*. Garamond: Praha, 2009. ISBN 978-80-7407-057-0

*Cítím tlak na rameni, otočím se, je to puška M16, drží ji jeden mariňák.
„Konec fotek pro mámu. Do práce!“
„Jsem novinář.“
„Jsi stejně v prdeli jako my, rychle se rozhodni, vyber si stranu, už jdou.“
Moje strana, moje strana... Mám vteřinu na rozmyšlení, ano, ne, udělat, nebo
ne, jsem nestranný, ale kulky, které mi třaskají u uší, už nejsou. Co by dělali můj
otec Jean-Francois a Schoendoerffer? Nemám žádné přesvědčení, jsem ve větší
prdeli než ti, co bojují.
Vezmu si pušku a zvolím kompromis, střílím do tmy, vraždím tmu, pálim do ní
a čekám, až mě den osvobodí. Než stačím přesně střílet na terč, který zemře ve
stejnou dobu jako já - amen.⁴⁵*

Že jsou tyto otázky na místě, ukazuje i případ fotografa Kevina Cartera, jehož snímek umírajícího dítěte v Africe, které zpozvzdálí sleduje vyčkávající sup (příloha č. 4), vyhrál Pulitzerovu cenu a rovněž pomohl získat velké množství peněz pro nadační fondy. Carter čelil silné kritice veřejnosti – lidé mu vyčítali, že dítěti místo pořizování fotografií nepomohl. Fotograf opakovaně uváděl, že od toho byli na místě přítomni zdravotníci, ovšem po obdržení Pulitzerovy ceny se vrátil do Afriky, kde spáchal sebevraždu. Jak uvádí dřívější prezident NPPA John Long ve svém článku *Ethics in the Age of Digital Photography*, Carter měl ve svém životě mnoho problémů, ale vzhledem k načasování ve sledu událostí bylo možné, že mezi smrtí dítěte a fotografovou sebevraždou byla jistá souvislost.⁴⁶

Stanovit přesné hranice je obtížné, v některých případech snad až nemožné. Přesto však takové kodexy existují – v českém prostředí je to např. Etický kodex novináře přijatý v červnu 1998 Syndikátem novinářů, na mezinárodní (evropské) úrovni pak zejména Rezoluce 1003, schválená v roce 1993 Radou Evropy, nebo Etický kodex Národní asociace novinářských fotografů (National press photography association) především pro americká média.

⁴⁵ Chauvel, 2009: str. 59

⁴⁶ in ZAVOINA, Susan C.; DAVIDSON, John H. *Digital photojournalism*. Allyn and Bacon: Boston, 2002. ISBN 0-205-33240-4 (str. 166)

2.2.2. Etika žurnalistické fotografie

Je všeobecně známým faktem, že západní kultura stále více tíhne k vizuálu. Svědčí o tom mimo jiné zvyšující se počet fotografií, obrázků a tabulek v tisku, reklamě, ale dokonce i v televizním zpravodajství, kde sledujeme nárůst četnosti výskytu infografik. Lisa Cartwright a Marita Sturken používají k označení tohoto fenoménu termín **vizuální kultura** a definují jej jako „*praxi sdílenou v rámci skupiny, společnosti či společnosti, jejímž prostřednictvím vznikají významy na základě vizuálních, sluchových a textových znázornění a na základě toho, jak se způsob dívání podílí na rozvíjení symboliky a koordinace.*“⁴⁷ (*Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009, str. 13) Obrazy a mediální texty přitom nevnímají jako pouhé spotřební zboží, ale jako aktivní činitele vedoucí k určitému pohledu nebo způsobu vyjadřování,⁴⁸ jednoduše též podněcující k další aktivitě.

Dominantním lidským smyslem je zrak. Jeho prostřednictvím vnímáme drtivou většinu vjemů (zhruba 80%), představuje proto pro nás jakýsi hlavní kanál, kterým přijímáme ze svého okolí informace. Je proto logické, že se i při výběru jednotlivých zpráv z obrovského informačního toku, který se na nás každý den valí, orientujeme primárně dle obrazu.

K výše zmíněnému se pak váže další specifikum. Fotografie byla zejména v době svého vzniku považována za absolutně věrohodnou a objektivní. Schopnost zachytit do té doby nebývalým způsobem každý detail fotografované scény, a to s maximální realističností, která se vymykala i tomu nejdokonalejšímu malířskému umění, vyvolávala v lidech až posvátnou bázeň. Ta byla později nahrazena „*pevnou důvěrou v pravdivost a autentičnost takového druhu zobrazení, která byla dána zejména faktem, že fotografický obraz vznikal pomocí technického aparátu, poprvé v historii bez účasti tvořivé lidské ruky.*“⁴⁹ K tomuto naprosto typickému rysu fotografického obrazu se vyjadřuje i Roland Barthes, jak jej ve svojí práci zmiňuje Lucia Soldátová: „*V jakémsi zcela paradoxním pořadí – neboť obyčejné věci napřed konstatujeme a teprve pak prohlašujeme za pravdivé – a následkem nové zkušenosti, zkušenosti intenzity, jsem vyvodil pravdu obrazu, realitu jeho původu; v jedinečné emoci jsem ztotožnil pravdu a skutečnost, avšak právě v tom se pro mě situovala pravda – génus – Fotografie, pro-*

⁴⁷ CARTWRIGHT, Lisa; STURKEN, Marita. *Studia vizuální kultury*. Portál: Praha, 2009. ISBN 978-80-7367-556-1 (str. 13)

⁴⁸ Tamtéž

⁴⁹ Láb a Lábová, 2009: str. 9

tože žádný namalovaný portrét, pokud by se mi jevil jako »pravdivý«, mě nemůže přesvědčit, že jeho referent reálně existoval.“⁵⁰

Ačkoli jistá míra manipulace obrazem byla zcela běžná již v raných dobách existence fotografie (viz dále kapitoly týkající se fotografické manipulace), důvěra v její autentičnost přetrvávala – neztratila se dokonce ani dnes, v digitální éře, kdy se rozvíjí další a další zpochybňující teorie a kdy divák přistupuje k obrazu prezentovanému v médiích se stále větší skepsí. Reportážní fotografie doprovázející články v novinách, časopisech i na online portálech si udržují roli důkazu, roli, kterou neotřásl ani množství historicky prokázaných incidentů s falšováním snímků. Z toho plyne, že fotografie má ve zpravodajství i publicistice zcela specifické, ne-li výsadní postavení.

2.2.3. Etické kodexy

Fotoreportérská etika spadá pod obecnou mediální etiku, je její podkategorií; z výše uvedených důvodů však etice žurnalistické fotografie nelze přiřadit menší důležitost a je až s podivem, že se jí většina novinářských etických kodexů nevěnuje detailněji – snad předpokládají, že si fotoreportéři vystačí se stejnými soubory pravidel a doporučení, jako jejich píšící kolegové.

Například kodex Národního svazu novinářů (National union of Journalist, dále jen NUJ)⁵¹ v žádném ze svých bodů nezmiňuje fotografii – uvádí jen obecná doporučení především ohledně získávání a částečně i publikace blíže nespecifikovaného typu informací. Kodex Společnosti profesionálních novinářů (Society of Professional Journalists, dále jen SPJ)⁵² poskytuje oproti kodexu NUJ detailnější seznam pokynů, ovšem výslovně se vyjadřuje k vizuálním materiálům v jediném bodě, kde uvádí, že (překlad ze Soldátová, 2007):

„Novinář nikdy nemá záměrně překrucovat fakta nebo kontext, a to včetně vizuálních informací. Vždy jasně označuje ilustrativní snímky a rekonstrukce.“

⁵⁰ BARTHES, Roland. *Světlá komora*. Archa: Bratislava, 1994. ISBN 978-80-7115-081-7 (str. 75)

⁵¹ 1907, Velká Británie a Irsko

⁵² 1909, Indiana, USA

Zdaleka největší oporu v této oblasti poskytuje fotožurnalistům Etický kodex Národní asociace novinářských fotografů (*National press photographers association*, dále jen NPPA),⁵³ který proto uvádím v plném znění (překlad z Lábová a Láb, 2009):

Fotožurnalisté a ti, kdo pracují s obrazovým zpravodajským materiálem, by měli ve své každodenní práci závazně dodržovat následující standardy:

- *Při zobrazování buďte přesní a vyčerpávající.*
- *Braňte se manipulacím plynoucím z fotografování inscenovaných událostí.*
- *Při fotografování a záznamu události, uvádějte kontext situací, vyhýbejte se předpojatému pohledu na jednotlivce a skupiny. Snažte se pracovat bez předsudků a vyjádření vlastního názoru.*
- *Jednejte se všemi fotografovanými s úctou. Zvláště šetrně jednejte s oběťmi zločinů a tragédií. Snažte se nevyrušovat truchlící, pokud to není za okolností důležitých v zájmu informování veřejnosti.*
- *Během fotografování nikdy záměrně nevstupujte do děje, ani žádným způsobem tento děj neovlivňujte a nepozměňujte.*
- *Úpravy fotografií musí být pouze takové, aby zůstala zachována obsahová i formální integrita snímku. Nemanipulujte s obrazem způsobem, který by mohl vést k oklamání diváka nebo špatné interpretaci událostí.*
- *Neplaťte ani nijak neodměňujte zdroje svých informací ani účastníky fotografovaných událostí.*
- *Nepřijímejte dary, služby nebo jakékoli jiné formy kompenzace od osob majících zájem ovlivnit informování.*
- *Nemařte záměrně úsilí dalších novinářů.*

Podobně detailně se nastavením pravidel pro vlastní fotografy zabývají jednotlivé redakce novin, časopisů, novinářských či fotografických agentur – jak ovšem uvádějí Láb a Lábová (2009), v některých případech se nejedná o prakticky využitelné rady, nýbrž o pouhou snahu získat zpět dobrou pověst pošramocenou předchozími skandály.

Například agentura Reuters, jejíž důvěryhodnost utrpěla aférou s libanonským fotografem Adnanem Hajjem, který jako zaměstnanec agentury vědomě a záměrně manipuloval se snímky, které jí později dodával, vydala pro své fotografy velice podrobný

⁵³ 1946, USA

a vyčerpávající kodex, který zahrnuje i pravidla týkající se zcela konkrétních nástrojů programu Adobe Photoshop (klonovací razítko, retušovací štětec, kapátko), ale i nastavení fotoaparátu, inscenování fotografií nebo přesnosti popisku snímku. Také deník *The Charlotte Observer* (USA) přijal značně striktní omezení týkající se pořizování a úpravy snímků v návaznosti na kauzu s redakčním fotografem Patrickem Schneiderem. Ten se při své práci dopustil zdánlivě banální manipulace fotografií v podobě přidání kontrastu, sytosti barev a tím i celkové dramatickosti – kodex, který vznikl v návaznosti na Schneiderův případ, byl celé aféře poplatný a věnoval pozornost zejména úpravám a nástrojům, které fotoreportér použil.⁵⁴

Láb a Lábová (2009) podotýkají, že „konkrétní úpravy jednotlivostí, jako v případě *Observeru* nebo *Reuters*, jsou především okamžitou reakcí na určitou kauzu s cílem zachránit poškozenou pověst dané organizace.“ (str. 128) Na jednu stranu uznávají snahu odpovídajícím způsobem reagovat na vzniklé situace, na druhou stranu ovšem odůvodněně zpochybňují funkčnost kodexů, mj. i z důvodu, že od doby jejich vydání se začaly používat nové nástroje, které v nich zahrnuty nejsou, a alibistický fotograf by se tak při manipulaci obrazem mohl těm zakázaným snadno vyhnout. Upozorňují také, že kodexy *Reuters* a *Observeru* se nevěnují „tradičním“ etickým otázkám, jako je například snaha o objektivní a pravdivé zobrazení fotografovaných událostí, apod. Kodex NPPA se tedy jeví jako univerzálnější a použitelnější. Láb a Lábová vyzdvihují též kodex agentury *Associated Press* (dále jen AP), který výslovně označují jako „jednoznačný“ a „jasný“, a to i přesto, že ani on nereaguje přímo na etické problémy, které přinesl přechod na digitální fotografickou techniku (překlad z Láb a Lábová, 2009):

- *Obsah fotografií nesmí být nikdy pozměňován nebo manipulován žádným způsobem*
- *Povolené jsou pouze standardní postupy pro vylepšení reprodukce, jako je nadržování a zesvětlování, úpravy tonality a oříznutí. Retušování je možné pouze při odstraňování prachu a škrábanců.*
- *Zvláštní pozornost musí být věnována úpravám barevnosti, které musí zajistit co nejvěrnější reprodukci. Úpravy by měly být vždy co nejmenší. Případy abnormální barevnosti obrazu musí být popsány v titulku.*

⁵⁴ Láb a Lábová, 2009: str. 144–146

V českém (podstatně užším) prostředí je situace poněkud odlišná. Podle Lába a Lábové (2009) nereaguje české publikum na fotografické podvody ani zdaleka tak pobouřeně, jako je tomu v USA. Také přístup jednotlivých redakcí i fotografů k této problematice je více uvolněný – například časopis Týden sice má etický kodex přímo věnovaný fotografii, v praxi se jím ale autoři neřídí a mnohdy o něm ani nevědí (viz úryvek z rozhovoru s fotografem Janem Zátorským na str. 149-150, tamtéž).

V takovém případě by bylo logické vyhledat doporučení větší, zastřešující organizace, jíž je v naší mediální krajině *Syndikát novinářů ČR*, nicméně opora, kterou fotografům poskytuje etický kodex *Syndikátu*, je až překvapivě malá. Výslovně se o vizuální stránce zmiňuje v jediném bodě, kde uvádí, že:

- *(Novinář je povinen): nepoužívat nepoctivé prostředky k získání informace, fotografie nebo dokumentu nebo využívat k tomu dobré víry kohokoliv. Nepoctivost prostředků je přitom třeba posuzovat v souvislosti s veřejným zájmem na publikování příslušné informace.*⁵⁵

Celkově je kodex zaměřen na psaný výstup novinářské práce a uvádí velmi obecné rady. Oproti tomu je k dispozici *Kodex pro práci s fotografií v České tiskové kanceláři* (dále jen ČTK), který se podobně jako NPPA snaží obecně, ale výstižně shrnout odpovědi na co nejširší škálu otázek, které mohou při fotoreportérské (ale také editorské) práci vyvstat. Zabývá se jak odpovědností za správnost vydaného díla, přístupem k obětem a pozůstalým nebo publikací snímků s potenciálně eticky závadným obsahem (drastické, násilné, odpudivé či pornografické), tak i otázkou úpravy fotografií či například (ne)zasahováním do zachycovaného děje.

Konečně posledním, nikoli však nejméně důležitým dokumentem, který vyžaduje zmínku, je Rezoluce 1003⁵⁶, kterou v roce 1993 schválila Rada Evropy. Rezoluce není kodexem v pravém slova smyslu, je ale určujícím dokumentem pro další, národní kodexy, a to zejména díky jasnému vymezení informace coby základního lidského práva, na nějž si nemohou dělat ani státní instituce, ani novináři, vydavatelé či vlastníci médií žádný nárok. Informace je majetkem občanů a jako taková pak nesmí být médii zatajována, překrucována, zkreslována či jinak znehodnocována. Kromě toho se Rezo-

⁵⁵ [online] Dostupné z <http://www.syndikat-novinaru.cz/etika/kodex/>

⁵⁶ V plném původním názvu Resolution 1003 on the ethics of journalism

luce 1003 zabývá též nutností usilovat o maximální objektivitu, svobodami, ale též povinnostmi a zodpovědností novinářů vůči publiku, vydavatelů vůči novinářům aj. Přestože se v žádném ze svých bodů přímo nedotýká vizuálních obsahů zpravodajství, představuje tento dokument jeden z nosných pilířů, o něž se opírá množství dalších evropských kodexů.

Ze všech uvedených se zdá být kodex ČTK nejkompexnější a nejuniverzálnější, díky čemuž poskytuje fotožurnalistům zdaleka nejspolehlivější oporu – zda je dostatečná, se pokusíme vyhodnotit ve druhé části této práce, kde budou konfrontovány Kodex pro práci s fotografií v ČTK, Kodex NPPA a Rezoluce 1003 s poznatky, které vyplynou z prozkoumání nejkontroverznějších etických otázek současného digitálního fotožurnalistu, které byly stanoveny v úvodu práce.

3. Prohřešky vůči etice v reportážní fotografii

3.1 Fotografická manipulace

Jan Halada a Barbora Osvaldová definují v *Encyklopedii praktické žurnalistiky*⁵⁷ žurnalistickou fotografii následovně:

„Fotografie žurnalistická je vizuální formou sdělná novinářská informace; dnes nezbytná součást novin a časopisů, pro které je účinným vyjadřovacím prostředkem, často přesnějším a důvěryhodnějším než psané slovo. [...] Fotografie se stala součástí vizuální komunikace zejména proto, že fotografické zobrazení je autentické, názorné, obecně srozumitelné a umí zastavit jediný okamžik z probíhajícího dění. Dobrou žurnalistickou fotografií nevnímá čtenář jako reprodukci skutečnosti, ale jako skutečnost samu; žurnalistická fotografie mu umožňuje být »při tom«, stát se bezprostředním svědkem zajímavé či dramatické události.“ (str. 80)

Fotoreportáž je pak tamtéž popisována jako *„fotografická výpověď o aktuálním společenském jevu nebo významné události, prezentovaná jako osobní svědectví reportéra. [...] působí především autenticitou a aktuálností [...]“* (str. 175)

Z těchto i dalších souvisejících definic je zřejmé, že požadavek na autenticitu, důvěryhodnost a přesnost zprostředkovaného sdělení je s žurnalistickou fotografií neodmyslitelně spjat a prohřešek vůči těmto zásadám by mohl závažným způsobem poškodit reputaci média, jež se ho dopustí. I přesto však umělé zásahy do snímků nejsou a nebyly ničím výjimečným, často i z důvodů, které by se mohly zdát spíše banální.⁵⁸

Absolutní objektivitu ve fotografii dosáhnout nelze. Láb a Lábová (2009) uvádějí celou řadu důvodů: například skutečnost, že snímky zprostředkovávají pouze dvojrozměrný obraz reality, zkreslují měřítko a jsou statické, nepřenášejí zvuky, vůně ani plný rozsah odstínů, které je schopné vnímat lidské oko. (str. 13) Tyto faktory jsou ovšem dány technickou podstatou samotného média a liší se tak od záměrných zásahů do procesu výroby fotografie, které můžeme nazvat manipulací.

Následující rozdělení podle téže publikace představuje základní a nejčastější techniky vědomé úpravy zobrazované skutečnosti autorem, využívané víceméně již od doby velice krátce po vynálezu fotografie.

⁵⁷ OSVALDOVÁ, Barbora; HALADA, Jan & kolektiv: *Encyklopedie praktické žurnalistiky*. Libri: Praha, 1999. ISBN 80-85983-76-1

⁵⁸ Např. Benito Mussolini na slavné fotografii z roku 1942 nechal ze záběru vyretušovat vodiče, který přidržoval jeho koně. Cílem bylo dosáhnout heroičtějšího vzezření.

3.1.1 Retušování

Halada a Osvaldová (1999) i Láb a Lábová (2009) označují za retuš „*jakýkoli druh zásahu do fotografického obrazu s úmyslem opravit, upravit nebo změnit konečný snímek.*“ (Halada a Osvaldová str. 178, Láb a Lábová str. 16)

Tato technika má původ pravděpodobně v kulturním šoku, který lidem způsobila věrnost a přímočarost fotografického zobrazení. Opouštěli ateliéry rozladění, neboť výsledné snímky neodpovídaly jejich zidealizovaným představám o vlastním vzezření. Jinými slovy, tehdejší fotografové sáhli po podobných prostředcích, které odedávna používali portrétní malíři, aby svým klientům více zalichotili – naučili se například odstraňovat vrásky a další „nedostatky obličejů“, ale i zcela měnit pozadí snímku a později i přidávat nebo naopak odstraňovat celé objekty.

Fotografové se také často museli potýkat s nedokonalostí fotografické techniky a materiálu, nebo i s jejich poničením. Na negativu mohly být vidět prachové částičky, které zanesly čočku kamery, případně mohlo dojít i k mechanickému poškození filmu, například poškrábáním.

V takovém případě je citlivý zásah do snímku pochopitelný, snad i ospravedlnitelný – odstraňování prachu či škrábanců patří i dnes v mnohých etických kodexech mezi jediné povolené retušérské úpravy (např. AP). V pozdější době ale tato technika dostala mnohem nebezpečnější ráz – stala se jedním z nejzákeřnějších prostředků politické propagandy, kterou od meziválečných let využívaly zejména totalitní systémy. Wittlich (2012) uvádí totalitní režimy v Německu a Sovětském svazu jako jedny z prvních, které začaly vědomě využívat manipulaci fotografických vyobrazení zcela vědomě a cíleně k agitačním účelům.

Případy nejznámějších politických retuší pocházejí z období stalinského Ruska. Jak konstatují Láb a Lábová (2009), mnohé z obětí totalitního systému a později tím pádem i politických retuší byly v minulosti horlivými propagátory režimu. Když byli tito lidé uvrženi v nemilost, jejich vymazání z historie prostřednictvím přísné textové i obrazové cenzury se stalo jedním z nejúčinnějších prostředků, jak „uchránit“ společnost vlivu těchto „podvratných živlů“.



Fotografie č. 1 – zdroj: <http://mbechet.chez-alice.fr/falsification.htm>

Z původní fotografie, pořízené roku 1919 na Rudém náměstí během oslav druhého výročí Velké říjnové socialistické revoluce, byli na Stalinův příkaz vyretušováni mj. Lev Davidovič Trockij a Lev Borisovič Kameněv. Oba státníci byli vyloučeni z komunistické strany, když se stali nepohodlnými pro režim; Trockij byl zavražděn v exilu a smrti neunikly ani jeho děti, které zůstaly v Sovětském svazu. Upravený snímek vyšel v roce 1967 v knize *V. I. Lenin in the Art of Photography* v Moskvě. (Láb a Lábová, 2009: str. 32–33)

Tyto drastické úpravy přirozeně tvořily jen špičku ledovce. Jak v Německu, tak i v Sovětském svazu a dalších totalitních státech nebyly ničím výjimečným fotomontáže či retuše (ne)vhodných hesel, nápisů či vlajek. Výsledné snímky mohly sloužit jak k propagandě, tak k diskreditaci. Láb a Lábová (2009) přirovnávají tuto činnost k dobře promyšlenému nástroji: *„Je pochopitelné, že taková praxe bývá obvyklá zejména tam, kde je potřeba historii pozměňovat, především tedy v nesvobodných společenských uspořádáních. Můžeme zmínit např. z různých fotografií postupně mizející protagonisty historických událostí, kdy předcházející fyzickou likvidací nepohodlných osob bylo třeba dál »dopracovat« a potvrdit. Lidé byli nejprve vymazáni ze světa, a poté došlo k jejich definitivnímu vymazání z lidské paměti pomocí jejich odstranění z fotografií a textů. Při dostatečné cílevědomosti v tomto snažení bylo možné opravdu dějiny pozměňovat podle aktuální politické objednávky, a také se tak v mnoha případech dělo.“* (str. 31)

Po digitální revoluci, kdy je tzv. postproces (tedy proces dodatečných „doladovacích“ úprav snímku ve speciálním programu na počítači, který nyní nahrazuje temnou

komoru z éry analogové) zcela běžnou záležitostí, je retušování mnohem snazší a jednodušší než kdy dříve. Adobe Photoshop i další programy disponují celou řadou nástrojů, které lze pro tuto techniku úpravy fotografií použít, a změny jsou jen velice těžko vystopovatelné. Důvodem je především chybějící materiální meziproduct, kterým byl dříve negativ – nyní se celý proces odehrává v čistě elektronické podobě a odhalit případnou manipulaci tak nezvládne často ani velice zkušené oko, neboť počítačová technologie se stala již příliš dokonalou.



Fotografie č. 2 – zdroj: <http://ap.org>

Například agentura *Associated Press* rozvázala pracovní poměr s fotografem Narciso Contrerasem poté, co v lednu 2014 vyšlo najevo, že počítačově upravil jeden ze snímků pořízených 29. září 2013 u vesnice Telata v Sýrii. Na fotografii (viz výše obrázek č. 2) je zachycen povstalecký voják, který se kryje před nepřátelskou palbou. Contreras z levého dolního rohu snímku vyretušoval kameru svého kolegy, a to prostým naklonováním jiných částí pozadí obrazu. Tato manipulace by možná nebyla vůbec odhalena, kdyby se o ní fotograf sám nezmínil editorům agentury. Ta reagovala prakticky okamžitým zrušením spolupráce s Contrerasem a stažením veškerých (téměř 500) jeho snímků ze svého veřejně přístupného archivu, přestože v žádné další fotografii nebyla ani po pečlivém srovnání s originály poskytnutými autorem nalezena stopa po nepří-

pustných úpravách.⁵⁹ Tento případ dokládá hlavní nebezpečí tkvící v tomto typu autor-
ských zásahů – dobře provedené manipulace se snímky, při jejichž pořízení nebylo dal-
ších svědků, jsou víceméně neodhalitelné. Ačkoli se v Contrerasově případě jednalo
o poměrně marginální změnu obsahu, agentura *Associated Press* ukázala nulovou tole-
rancí a propuštěním fotografa, který se za svou práci dělí s kolegy o prestižní Pulitzer-
ovu cenu, vyslala ostatním autorům i veřejnosti jasný signál.

3.1.2 Fotomontáž

Fotomontáž chápeme jako „*techniku, při níž se fotografický obraz vytváří z několika různých záběrů nebo jejich částí.*“⁶⁰ Toho šlo už v době analogové dosáhnout mnoha způsoby.

Za prvé vícenásobnou expozicí, kdy fotograf nepřetočil v kameře políčko filmu a následně snímal na již jednou či vícekrát exponovaný záběr. Při práci s negativem bylo možné dosáhnout velmi podobných výsledků nazvětšováním většího počtu negati-
vů na jednu fotografii. A konečně za třetí v pozitivním procesu, kdy byl výsledný sní-
mek produktem dvou a více jiných, vhodně rozstříhaných a následně zpětně poskláda-
ných záběrů – ty se přefotografovaly a vznikla tak svého druhu koláž.

Vznik fotomontáže byl podmíněn poměrně nevinnými motivy – fotografové tuto
techniku využívali jako prostředek kompenzace technických nedostatků kamery či ma-
teriálů, velmi často například v krajinářství. „...*tehdy ještě nedokonalé fotomateriály
byly příliš citlivé na modrou barvu. To způsobovalo, že oblast mraků a oblohy byla vždy
silně přexponovaná a na fotografii bylo místo mraků a oblohy prázdné místo. Fotogra-
fové tento problém řešili vyfotografováním dvou snímků identického záběru, na nichž
byla zvlášť exponována krajina a zvlášť obloha. Následně tyto dva snímky jednoduše
zkombinovali zkopírováním mraků z druhého negativu na záběr exponovaný na kraji-
nu.*“⁶¹ Teprve později se tato technika stala dalším zákeřným nástrojem politické propa-
gandy, kterou ani zdaleka nevyužívaly pouze totalitní systémy,⁶² a v neposlední řadě
taky jedním ze striktně zakázaných způsobů, kterak v reportáži dosáhnout působivější

⁵⁹ [online] Redakce AP. *AP severs ties with photographer who altered work*. Dostupné z
<http://www.ap.org/Content/AP-In-The-News/2014/AP-severs-ties-with-photographer-who-altered-work>.
Citováno 28. 11. 2014

⁶⁰ Osvaldová, Halada & kolektiv, 1999: str. 80

⁶¹ Láb a Lábová, 2009: str. 20-21

⁶² Např. USA a podvržená fotografie, na níž demokratický kandidát na senátorské křeslo Millard Tydings
hovoří s příslušníkem americké komunistické strany Earlem Bowderem. V tehdejší silně anti-
komunistické atmosféře zavinila tato fotomontáž Tydingsův neúspěch, ačkoli se později ukázalo, že jde o
podvod.

kompozice či obsahu snímku. V době digitální fotografie a počítačového postprocesu odpadá nutnost všech výše vyjmenovaných postupů. I vysoce vyspělé a profesionální programy pro editaci snímků jsou velmi intuitivní, díky čemuž práci s nimi zvládne i naprostý amatér, natož pak osoba v této praxi zbláhá.

Jedním z nejjednodušších a také poměrně snadných způsobů fotomontáže je prosté klonování části záběru, ke kterému došlo například v již zmiňovaném případě reportéra agentury Reuters Adnana Hajje. Ten, jak uvádí Láb a Lábová (2009), na svých upravených snímcích naklonoval třeba rakety údajně vypouštěné během izraelsko-libanonského válečného střetu izraelskými stíhačkami na Bejrút a ještě k tomu fotografie opatřil lživými popisky, ve kterých obranné střely označil za útočné. Dalším z Hajjových prohřešků bylo velmi špatně provedené počítačové zhuštění kouře stoupajícího z bombardovaného libanonského města (příloha č. 5), na které upozornili místní bloggeři. (str. 53) Obě editace lze označit v lepším případě za odbyté a snadno rozeznatelné, jiný už je však případ Briana Walskiho, redakčního fotografa *Los Angeles Times*, který byl v roce 2003 usvědčen z utajené manipulace reportážního snímku zachycujícího irácké uprchlíky a britského vojáka na předměstí Basry.

The Actual Photos



The Altered Photo



Fotografie č. 3 – zdroj: <http://blog.garettfisbeck.com/>

Obrazová příloha ukazuje zmanipulovanou Walskiho fotografii ve všech třech fázích. Autor zde použil klasické kompozitní metody, aby vytvořil působivější snímek díky dramatičtější interakci obou klíčových postav, vojáka a Iráčana nesoucího v náručí dítě. V tomto případě se již jedná o formálně velmi zdařilou editaci, která by dost možná nebyla odhalena – nebýt toho, že fotograf také naklonoval některé osoby v pozadí, aby tak obraz lépe zaplnil. *Los Angeles Times* reagoval stejným způsobem, jako později agentury Reuters a Associated Press, totiž publikováním omluvy a původních fotografií a také okamžitým rozvázáním pracovního poměru s Walskim.

Na jeho případu je pro tuto práci zajímavá zejména následná diskuse, která se rozpoutala mezi profesionálními fotografy, konkrétně pak názor, který zastával Pedro Meyer, fotograf a publicista působící na vlastním webovém portálu *Zonezero*. Podle Meyera „*nebyl důvod k výpovědi validní, protože kombinací dvou po sobě jdoucích záběrů autor nijak nezměnil podstatu fotografie. [...] fotograf neudělal nic jiného, než co běžně provádí píšící novinář, když upravuje svůj text, aby byl čitelnější a pregnantněji formulovaný, a ptá se, proč fotografům není z podobných důvodů povoleno udělat totéž.*“⁶³

Přístup Pedra Meyera se z jedné strany jeví jako logický, ze strany druhé je ovšem otázkou, zda by tolerance takových manipulací časem nevedla k posunutí hranic ve vnímání akceptovatelných úprav. Je třeba brát v potaz možnost vzniku precedentu, podle něhož budou později posuzovány také další přestupky stejného nebo podobného charakteru, což může být v praxi poměrně problematické.

3.1.3 Inscenování záběru

Láb a Lábová (2009) označují za inscenaci „*tzv. nahrávku, tedy záměrnou úpravu fotografované skutečnosti ještě před fotografováním*“ (str. 37) a hovoří o ní jako o jedné z nejspornějších metod manipulace, co se týče dokumentární a novinářské fotografie. Od fotoreportéra se očekává, že bude pouze pasivním svědkem dané události, že do ní nebude žádným způsobem zasahovat – a to ani z čistě kompozičních důvodů. Nebezpečí inscenace tkví hlavně v tom, že taková záměrná předběžná úprava záběru je velmi těžce odhalitelná a mnohdy se pravdy nelze dobrat vůbec. Ukázkovým příkladem může být nejslavnější snímek legendárního válečného fotoreportéra Roberta Capy *Death of a loyalist soldier* z roku 1936, na níž je zachycen padající voják zasažený kulkou

⁶³ Láb a Lábová, 2009: str. 111–112

při přestřelce během španělské občanské války (příloha č. 6). Fotografie údajně měla vzniknout tak, že Capa naslepo pořídil několik záběrů, zatímco se během přestřelky schovával v příkopu, díky čemuž se mu úplnou náhodou povedlo zachytit klíčový okamžik. Polemika o pravosti ikonického záběru v mnohém připomíná konspirační teorie – zachází až do takových extrémů, jako jsou úvahy o skutečně náhodném zastřelení vojáka nepřátelským ostřelovačem, zatímco pózoval Capovi pro kýženou nahrávku. Pochybnosti ohledně toho, zda jeden z nejznámějších válečných snímků je či není pravdivý, přetrvávají až dodnes, téměř osmdesát let od chvíle jeho vzniku, což svědčí o závažnosti této problematiky.

V říjnu 2011 publikoval italský fotograf Ruben Salvadori na svém blogu a několika dalších webových stránkách video ze svého dlouhodobého projektu *Photojournalism behind the scenes*,⁶⁴ které se záhy stalo populárním na sociálních sítích. Tato virální nahrávka kolem sebe rozproudila řadu bezmála konspiračních teorií a rozhodně nepřispěla ke zlepšení image a důvěryhodnosti profese zpravodajského fotografa, ačkoli střílení do vlastních řad rozhodně nebylo autorovým cílem.

Video je složeno částečně ze Salvadoriho přednášky komentující celou prezentaci, částečně ze záznamu a fotografií scén pořízených v květnu 2011 během nepokojů ve východojeruzalémském městě Silwan. Videá a snímky „z terénu“ přitom až na výjimky neukazují výtržníky, ale přesně opačnou stranu barikády – fotografy, případně výtržníky a fotografy, ve vzájemné interakci, etickými kodexy tolik odsuzované. Záměrem Salvadoriho projektu bylo především poukázat, nakolik přítomnost fotoaparátu či videokamery ovlivňuje chování osob před objektivem. „*Začal jsem zkoumat fotografy jako skupinu s vlastní dynamikou i jako jedince. Začal jsem si klást otázku, jaká je naše role v takových situacích, jak naše přítomnost dokáže ovlivnit události, kterým jsme svědky, a jak funguje proces vytváření vizuálního pokrytí konfliktu.*“⁶⁵ Fotografie, které přikládá jako důkaz, nejen že boří mýtus neviditelného fotografa, ale také odhalují zcela nepopíratelnou inscenaci a podporují tezi, která tvrdí, že události se dějí, aby byly fotografovány. Pro ilustraci uvádím dvojici snímků, které jsou součástí Salvadoriho prezentace, doporučuji ovšem zhlédnout celé video.

⁶⁴ Dostupné z <http://www.rubensalvadori.com/index.php/project/photojournalism-behind-the-scenes/>

⁶⁵ Tamtéž, vlastní překlad



Fotografie č. 4 a 5

zdroj: <http://www.rubensalvadori.com/index.php/project/photojournalism-behind-the-scenes/>

Fotografie č. 4 je podle Salvadoriho učebnicovým příkladem snímku, který je po fotoreportérech vyžadován – „*dramatický, nechybí kouř, oheň, vyzývavý postoj, roz-zlobený pohled mířící na tušeného nepřítele.*“ Jak ovšem autor později podotýká a ukazuje mimo jiné na snímku č. 5, pokud chtějí fotografové svou práci prodat, „*jsou nuceni vyhledávat, nebo dokonce vytvářet drama i tam, kde je ho nedostatek.*“ Při sledování videa se nevyhnutelně nabízí otázka, zda by k takovým situacím docházelo i v případě, že by se na Silwan nesoustředila pozornost médií.

Láb a Lábová (2009) uvádějí stran inscenace názor fotografa Pavla Štechy, podle něhož „*není požadavek na nezasahování do fotografované scény nijak banální zejména v novinářské fotografii, protože jinak se může stát, že jednou určitě někdo řekne: »Zastřelte mi toho člověka, já to potřebuju, abych vyhrál World Press Photo!«*“ (str. 38-39)

Salvadoriho snímky vyvolaly během prezentace smích v přednáškovém sále a komentář Pavla Štechy se může zdát naopak až příliš extrémní, ovšem pochybnosti o tom, nakolik fotografie prezentované médiu podávají pravdivý, komplexní a objektivní obraz z místa dění a nakolik se jedná o show vykonstruovanou pro lovce emocionálně nabitých snímků, zůstávají, přičemž neslučitelnost s novinářskou etikou je neoddiskutovatelná.

3.1.4 Fotografická manipulace – shrnutí

Jak jsme si ukázali v této i předchozích kapitolách, manipulace s fotografickým obrazem není nic nového. Podloudné úpravy vznikaly už od prvopočátků existence tohoto média a v mnoha případech, jako byla třeba ateliérová portrétní fotografie nebo krajinářství, byla dokonce pravidlem (viz fotomontáž pozadí nebo „opravy“ přepálené oblohy).

Bylo by tedy chybou předpokládat, že přechod z analogové techniky na digitální je příčinou toho, že se nedovolená manipulace ve zpravodajské fotografii děje, na druhou stranu ale nelze neuznat, že byl v tomto ohledu velkým katalyzátorem. Motivy, které fotografie k úpravě jejich snímků vedou, jsou dnes téměř stejné, jako v minulosti – získat lepší, kompozičně i barevně působivější snímek, což je díky počítačovému post-procesu jednodušší než kdy dříve.

Jedna nová pohybná ale přece vyvstává a přivádí nás k dalšímu tématu, které bude rozpracováno v následující kapitole.

3.2 Fascinace krutostí

Od konce války ve Vietnamu, která rozpoutala hon za co nejbrutálnějšími a emočně nabitými, šokujícími fotografiemi, uplynulo již téměř čtyřicet let, a poptávka po tomto typu záběrů neopadla. Naopak. Snaha uspokojit v tomto směru editory, vydavatele i čtenáře tlačí fotografie ke stále radikálnějším taktikám, jak získat kýžený materiál, neboť v obrovské konkurenci velkého množství kolegů z ostatních deníků, časopisů a agentur si jednoduše nemohou dovolit odjet s prázdnými rukama.

Výše zmiňovaný projekt Itala Rubena Salvadoriho zaznamenává fenomén, který se zdá být jakýmsi příznakem naší doby. V této práci se nehodlám pouštět do diskusí o některými tolik podporované, jinými odmítané teorii o škodlivosti násilí zobrazovaného v médiích – velmi častý a samozřejmý výskyt snímků s takovými obsahy na titulních stranách novin, časopisů i online zpravodajských portálů ovšem nelze ignorovat.

Barbora Kabelková ve svojí magisterské diplomové práci *Česká reportážní fotografie v 21. století: estetická a etická kritéria jejího hodnocení* označuje fotografii amerického fotoreportéra Arthura Felliga s názvem *Their First Murder* (příloha č. 7) za příklad snímku, který vyvolává zásadní etické otázky ohledně vstupování do soukromých

tragických momentů pozůstalých nebo pochybností nad tím, zda je fotografovou povinností spíše jen dokumentovat, nebo se pokusit pomoci obětem.⁶⁶

Od Arthura Felliga přezdívaného Weegee, který díky svým úzkým kontaktům s newyorskou policií vozil ve svém autě vysílačku a v jeho kufru pak kompletně funkční temnou komoru, aby si tak zajistil, že bude zaručeně prvním, kdo podá svědectví z místa trestného činu, přes již popsany případ Kevina Cartera až po snímky z největších světových fotografických soutěží – lidská fascinace krutostí zdá se nemá hranic. Divák je jakýmsi zvráceným způsobem přitahován tím, co jej odpuzuje a pobuřuje.

Mezi lety 1993 až 1995 probíhala v Kanadě soudní řízení s Karlou Homolkou a Paulem Bernardem – manželským párem, který na začátku devadesátých let společně znásilnil a zavraždil tři náctileté dívky. Případ, který byl označován za jeden z nejotřesnějších v kanadské historii, přitahoval obrovský zájem veřejnosti a byl souzen pod přísným informačním embargem. Do soudní síně bylo během procesu s Karlou Homolkou vpuštěno jen několik málo novinářů, kteří měli striktně nařízeno nepublikovat nic než znění rozsudku, čímž se veřejnost v podstatě rozdělila na dva tábory – zatímco část Kanadčanů zastávala názor, že k naplnění jejich práva na informace postačuje vědět, že byli vrahové odsouzeni, jiní se dožadovali zveřejnění detailů. Případ, který po dlouhou dobu plnil titulní stránky novin i časopisů, jako například *Buffalo News*, *Detroit News* nebo *Newsweek Magazine*, dodnes vyvolává zásadní etické otázky. Kde je hranice mezi plněním novinářské povinnosti informovat a obyčejnou fascinací neobvyklou brutalitou, ba až dokonce hyenismem? A jak daleko zasahuje právo veřejnosti na informace v konfrontaci s právem pozůstalých na zachování soukromí a také důstojnosti obětí trestného činu? Kanadská veřejnost se domáhala zveřejnění klíčového důkazního materiálu, kterým byly videokazety s nahrávkami znásilnění a dalších zločinů, jichž se Paul Bernardo se svou manželkou dopustil, pod záminkou podezření z nekalých dohod mezi Karlou Homolkou a policií, pointa ovšem zůstává stejná – jednalo se o mimořádně brutální vizuální obsah, po němž se vytvořila silná poptávka, a média by měla mít stanoveny jednoznačné hranice etické přijatelnosti i estetického vkusu, aby v takových situacích dokázala odolat tlaku.⁶⁷

⁶⁶ KABELKOVÁ, Barbora. *Česká reportážní fotografie ve 21. století: estetická a etická kritéria jejího hodnocení*. Masarykova Univerzita: Brno, 2011. (str. 71–72)

⁶⁷ [online] dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=RkD-DHXVEQo> cit. 6.4.2015

3.2.1 World „Depressing“ Photo

V dubnu 2013 vyšel v desátém čísle českého časopisu *FOTO* článek publicisty, historika fotografie a vyučujícího v Institutu tvůrčí fotografie v Opavě Petra Vilguse, nazvaný *Hrůzný svět v obrazech*, v němž reaguje na tehdy nově zveřejněné výsledky novinářské soutěže World Press Photo.⁶⁸ (str. 51–55)

Hned na první dvojstraně Vilgus otevírá téma, které opakovaně vyplouvá již po dlouhá léta fungování WPP, a totiž nebývale krvavý, ponurý a šokující obsah soubojů, které se každoročně umisťují na předních příčkách, pokud zrovna přímo nevyhrají. Snímkem roku 2012 se stala fotografie Švéda Paula Hansena zachycující rozhořčený smuteční průvod Palestinců, kteří tragicky přišli o dvě malé děti během izraelského útoku na Gazu. Jak ostatně uznává i autor článku, fotografie disponuje všemi formálními i obsahovými prvky, které ji předurčují k publikování na titulních stranách tištěných periodik a webových zpravodajských portálů, i k úspěchu v soutěži formátu WPP – nechybí jí působivá světelná atmosféra, vynikající kompozice, nervy drásající směs emocí... a konečně ani mrtvá těla.



Fotografie č. 6, zdroj www.worldpressphoto.org

⁶⁸ VILGUS, Petr: *Hrůzný svět v obrazech*. In: *FOTO*, 2. ročník, číslo 10/2013. ISSN 1805-3335 (str. 51-55)

„Zkusme se zastavit nad otázkou, proč jsou nejatraktivnějšími zprávami dne, měsíce i roku mrtvé děti z Palestiny, krev rozmazaná po podlaze v kulečnické herně v Hondurasu nebo pohled na hnijící mrtvolu pohozenou do řeky kdesi v Súdánu. Proč mají fotografové potřebu takové věci zachycovat, prezentovat se tímto důkazním materiálem v soutěži a proč je porota ochotná takové záběry ocenit? [...] V kategorii Aktualita se drtivá většina souborů odehrává na Blízkém východě, kam se sjeli vytvořit fotografii roku reportéři z celé planety.“ (tamtéž, str. 52–53)

World Press Photo je populární a prestižní soutěž celosvětového formátu, jejíž výsledky bývají prezentovány i na stránkách médií, která se přímo na fotografii specializují. Založena byla v roce 1955 v Amsterdamu a za cíl si klade „vytvořit most spojující profesionály se širokou veřejností.“⁶⁹ V mezinárodní porotě, jejíž složení se rok od roku mění, zasedají nejpovolnější profesionálové a odborníci na poli reportážní fotografie, kteří hlasují nezávisle na sobě. I přes tuto snahu zachovat co nejvyšší rovnost podmínek jsou vítězné snímky vybrány dle subjektivního cítění a vkusu členů poroty – což nic nemění na faktu, že (nejen) díky putovní výstavě a také ročence, do nichž se nejlepší fotografie dostanou, má WPP punc uměleckého přesahu, který předává snímkům umístěných na předních příčkách. Přesně v duchu Vilgusova článku je tak nejen fotografům, ale také veřejnosti vysílána jasná zpráva o tom, jaký obrazový materiál je v současnosti považován za esteticky i obsahově hodnotný. To je ostatně zřejmé i při pouhém zadání výrazu „World Press Photo“ do Google vyhledávače obrázků, kde při řazení dle popularity mezi první desítkou výsledků figurují mrtvé palestinské děti Paula Hansena, katastrofický snímek Davida Huerty, dívka, které její manžel uřízl nos i obě uši, nemocný umírající na AIDS, dítě zpolo zavalené pod naplavenými troskami a gruzínský muž nařikající nad mrtvým tělem svého bratra zabitého při ruském bombardování Gori.⁷⁰

Motivem pro honbu za takovými fotografiemi už přitom stěží může být snaha upozornit na lokální či globální problémy s cílem pomoci sjednat nápravu, nebo k tomu alespoň dát popud – těchto snímků, různých, ale přitom stále stejných, vidáme v médiích až příliš mnoho, než aby nás ještě dokázaly vyburcovat k akci. Etické kodexy fotografických organizací, agentur i jednotlivých redakcí velí zobrazovat pravdu a nic víc než pravdu – skutečně je ale nutné pást se na lidském utrpení tam, kde už jej desetkrát zaznamenal někdo jiný před námi?

⁶⁹ <http://www.worldpressphoto.org/contest>

⁷⁰ Vyhledáno 30. 11. 2014

3.2.2 Fascinace krutostí - shrnutí

Jako paradoxní vidím zejména rozdíl mezi vnímáním násilí zobrazovaného v televizním zpravodajství a v reportážní fotografii. Zatímco televize čelí stálému tlaku ohledně vysílání násilných obsahů, vedoucímu k omezování pořadů na předem vyhrazený vysílací čas nebo k upozorněním na následující drastické scény, u fotografií zejména v online zpravodajství takové varování chybí. Například při zpravodajském pokrytí bostonského atentátu v dubnu 2013 neváhaly servery idnes.cz nebo aktualne.cz publikovat galerie, které obsahovaly snímky obětí s viditelnými zraněními či kaluže krve na ulicích, v případě článku *Byl to čin osamocené vlka, soudí o útoku v Bostonu expertka* zveřejněném 16. dubna 2013 umístil idnes.cz takto explicitní snímek jako hlavní, přímo pod titulek. U žádného z článků nebo doprovázející galerie se přitom neobjevuje varování před drastickými záběry.⁷¹

3.3 Reportážní fotografie a soukromí

Otázka soukromí je ve vztahu k novinářské etice zcela klíčová. Právo na soukromí je zákonem ustanovené a neoddiskutovatelné, s výjimkou osob veřejně činných, k nimž se ohledně přístupu médií vztahuje zvláštní zákonná úprava. Alespoň okrajově se tomuto tématu věnuje většina etických kodexů – jak si ovšem poradit v situaci, kdy se jednotlivé kodexy, případně jejich body dostávají vzájemně do konfliktu?

Pojďme se ještě jednou vrátit k případu Karly Homolky a Paula Bernarda. Předpokládejme na chvíli, že by se podobná událost stala zde, v evropském prostředí. Na jedné straně zde máme etické kodexy lokálních asociací, agentur či redakcí, jako je například Syndikát novinářů nebo ČTK. Syndikát ukládá svým členům povinnost „*respektovat soukromí osob, zejména dětí a osob, které nejsou schopny pochopit následky svých výpovědí*“;⁷² ČTK zase uvádí, že: „*Fotožurnalisté musí respektovat přání lidí, kteří si nepřejí být fotografováni. Výjimky jsou možné jen v případech, kdy potřeba in-*

⁷¹ [online] Článek převzat z ČTK. *Třetí obětí bostonských výbuchů je čínská studentka*. Dostupné z <http://zpravy.aktualne.cz/zahranici/treti-obeti-bostonskych-vybuchu-je-cinska-studentka/r~i:article:777146/> Citováno 30. 11. 2014

[online] WERNER, Lukáš; MILENKOVÍČOVÁ, Ivana; ČTK. *V Bostonu zabijely primitivní bomby, policie prohledala podezřelý byt*. Dostupné z http://zpravy.idnes.cz/dalsi-nalezene-naloz-e-0t9-/zahranicni.aspx?c=A130416_064827_zahranicni_wlk Citováno 30. 11. 2014

[online] VACA, Jan. *Byl to čin osamocené vlka, soudí o útoku v Bostonu expertka*. Dostupné z http://zpravy.idnes.cz/rozhovor-k-teroristickmu-utoku-v-bostonu-fi9-/zahranicni.aspx?c=A130416_164818_zahranicni_jav Citováno 30. 11. 2014

⁷² [online] Dostupné z <http://www.syndikat-novinaru.cz/etika/kodex/> Citováno 30. 11. 2014

*formovanosti zjevně překračuje nárok na soukromí.*⁷³ Oproti tomu stojí evropská Rezoluce 1003, která zcela striktně deklaruje, že „vydavatelé, vlastníci médií ani samotní žurnalisté nesmějí předpokládat, že jsou vlastníky zpráv“, podobně jako že „veřejné instituce nesmějí považovat informace za svůj majetek“.⁷⁴ Vlastníkem informace je občan, a ten má výsadní právo se ji dozvědět. V kauze Homolka-Bernardo vyvíjela veřejnost obrovský tlak na uveřejnění tak citlivého materiálu, jakým byl videozáznam se znásilněním nezletilých dívek, mimo jiné kvůli podezření, že díky nim jeden z vrahů vyhandloval se soudem mírnější trest. Bez ohledu na to, zda by šlo o video či fotografie, zde máme na jedné straně právo občanů na zcela transparentní informace ohledně postupů státních a jiných veřejných institucí, na straně druhé citově zdevastované rodiny dívek a jejich právo na zachování zbytků důstojnosti pro své zavražděné dcery. Na tuto adresu Rezoluce uvádí, že „pokus vyvážit právo na respektování soukromého života, obsažené v Článku 8 Evropské úmluvy o ochraně lidských práv a základních svobod, a mezi svobodou vyjadřování, obsažené v Článku 10, je dobře zdokumentován v nedávných případech Evropské komise a Soudu pro lidská práva.“⁷⁵ Ostatní kodexy se k takovému typu střetu zájmů nevyjadřují, případně v jednom z bodů odkazují na radu editorů či zkušenějších kolegů.

3.3.1 Občanský žurnalismus a sociální sítě

Roger Patching a Martin Hirst ve svojí publikaci *Journalism Ethics: Arguments and Cases for the Twenty-first Century* upozorňují na vzrůstající vliv sociálních sítí, jako je Facebook, Twitter nebo Instagram, pro novináře, a to zejména v souvislosti s tzv. občanským žurnalismem a s ním spojeným publikováním událostních fotografií ne-novináři. Jako příklad uvádějí nešťastný pád helikoptéry v Londýně v roce 2013, při němž zahynuli dva lidé. Twitter se tehdy pochopitelně zaplnil příspěvky očitých svědků, ať už se jednalo o komentáře, fotografie či videa. Problém nastal, když *London Evening Standard* použil odpoledne toho dne fotografii z místa nehody, kterou stáhnul z jednoho z účtů, a umístil ji svévolně na titulní stranu vydání. Obrazový editor periodika později sdělil *The Guardian*, že „v časovém presu nebyli schopni najít člověka, který snímek

⁷³ Láb a Lábová, 2009: str. 151

⁷⁴ [online] Dostupné z

<http://assembly.coe.int/Main.asp?link=/Documents/AdoptedText/ta93/ERES1003.htm> Citováno

30. 11. 2014

⁷⁵ Tamtéž

pořídil, Craiga Jennera, ovšem kdyby je kontaktoval kvůli finanční odměně, poskytli by mu ji. “ Patching a Hirst se ptají – je toto dostatečné?⁷⁶

Dalším eticky diskutabilním případem bylo mediální pokrytí smrti australského vojáka Davida Pearce při bombovém útoku v Afghánistánu. Pozůstalá rodina si výslovně přála, aby bylo respektováno její soukromí, a odmítla poskytovat rozhovory. Některá periodika a zpravodajské agentury pak použily snímky, které si stáhly z veřejných fotoalb na Facebooku.⁷⁷ Opět zde vyvstává problém – i když bylo zveřejnění fotografií legální, bylo také etické? Sociální sítě dovolují nastavit si různou úroveň soukromí, zejména na Facebooku je ovšem systém zabezpečení profilu dosti komplexní a poměrně často se mění. Jakým způsobem řešit případ reportéra, kterému se podaří tato omezení nějakým způsobem obejít? Existuje vůbec kodex, který má tuto nedávno se objevivší problematiku ošetřenou?

Rezoluce 1003 se vyjadřuje v tomto smyslu: „*V žurnalistické profesi účel nesvětí prostředky; tudíž informace musí být obdrženy legálními a etickými způsoby.*“ Legálními a etickými. Pokud by australská média disponovala stejnou rezolucí, došlo by nerespektováním přání rodiny vojáka a publikováním osobních fotografií k porušení etického kodexu.

⁷⁶ PATCHING, Roger; HIRST, Martin. *Journalism Ethics: Arguments and cases for the twenty-first century*. Routledge: London, 2013. ISBN 978-0-415-65676-4 (brož.) (str. 142–143)

⁷⁷ Tamtéž: str. 143

4. Reflexe poznatků v etických kodexech

Uvedené kodexy byly pro reflexi vybrány s ohledem na své zaměření na fotožurnalismus a celkovou šíři pokrytí této problematiky, případně vzhledem k charakteru zastřešující směrnice pro celou evropskou oblast. S plným vědomím existence značného množství jiných etických kodexů u nás i ve světě byly tedy zvoleny kodexy NPPA, ČTK a Rezoluce 1003 jako jejich ideální zástupci.

4.1 Fotografická manipulace

4.1.1 NPPA

Kodex NPPA se vyjadřuje k fotografickým manipulacím ve dvou bodech. Za prvé v bodě 2. uvádí, že *„fotografové se mají bránit manipulacím plynoucím z fotografování inscenovaných událostí.“* Bod 6. se pak týká dodatečných editací: *„Úpravy fotografií musí být pouze takové, aby zůstala zachována obsahová i formální integrita snímku. Nemanipulujte s obrazem způsobem, který by mohl vést k oklamání diváka nebo špatné interpretaci událostí.“* Pravidla ohledně zinscenovaných událostí jsou vymezena jasně, ne však toliko u úprav, jako je fotomontáž nebo retuš. Vztaženo k případu „zmizení kamery“ na Contrerasově snímku, při fotografování by stačilo, aby autor stál o deset či dvacet centimetrů stranou a kus technického vybavení jeho kolegy by se v záběru nevyskytoval. Zda by tedy podle kodexu NPPA došlo vyretušováním kamery k *oklamání diváka* nebo *špatné interpretaci událostí*, to z formulace není zcela jasné. Mnohem přesněji se k problematice fotografických manipulací vyjadřuje např. kodex agentury Associated Press (viz výše v kapitole Etické kodexy).

4.1.2 ČTK

Kodex ČTK hovoří o fotografické manipulaci v bodě 7., kde uvádí, že *„fotožurnalisté si musí být vědomi, že věrohodnost a důvěryhodnost zpravodajské fotografie je její největší hodnota. Měnit obsah jakýmkoli způsobem (ať elektronicky či laboratorním zpracováním) je nepřípustné.“* ČTK odmítá jakékoli zásahy do obsahové integrity snímku, v Contrerasově případě by se podle ní tudíž jednalo o porušení zásad agentury stejně, jako usoudila Reuters. K formální integritě snímku se naopak nevyjadřuje, otázkou tedy je, jak se ČTK staví například k editaci kontrastu či barevnosti snímků, kterou opět výslovně zakazuje Associated Press.

4.1.3 Rezoluce 1003

Rezoluce se k vizuálním obsahům zpravodajství nevyjadřuje v žádném ze svých bodů, proto nekomentuje ani fotografickou manipulaci, jako je retuš nebo fotomontáž. Na inscenaci by se dal vztáhnout bod 4., v němž se uvádí, že „zpravodajství má být založeno na pravdě, která je doložitelná důkazy...“

Zásadní je ovšem konstatování, že vlastníkem informace je občan, a z toho implicitně vyplývající povinnost médií nemanipulovat cizí vlastnictví v jakékoli formě, ať už verbální, nebo vizuální. Taková nepřímo vyjádřená formulace je ovšem poněkud vágní.

Tato situace není ideální. Z důvodů, které byly důkladněji rozebrány v první části této práce, považujeme reportážní fotografii za zcela klíčovou část současného zpravodajství. Rezoluce obsáhlým způsobem komentuje různé aspekty psaného novinářství a alespoň základní explicitní zmínka o zacházení s vizuálním materiálem by do ní měla patřit, zejména pokud tento dokument chce hrát roli základního pramene etických zásad tam, kde nedostačují kodexy konkrétních agentur nebo redakcí.

4.2 Fascinace krutostí

4.2.1 NPPA

V bodě 4. se kodex NPPA zmiňuje, že fotograf by měl „jednat se všemi fotografovanými s úctou, zvláště šetrně pak s oběťmi zločinů a tragédií, a snažit se nevyrušovat truchlící, pokud to není za okolností důležitých v zájmu informování veřejnosti.“ Z našeho pohledu chybí jakákoli zmínka o zacházení s drastickým či jinak eticky kontroverzním materiálem, včetně toho, kdo by za jejich publikování měl nést zodpovědnost.

4.2.2 ČTK

Naopak etický kodex ČTK jasně vymezuje konkrétní otázky, které by si měl každý fotograf a posléze také editor položit při práci s tak citlivými materiály, jako jsou fotografie zachycující „drastické, násilné, odpudivé a pornografické obsahy“:

- *Je snímek nezbytný pro lepší pochopení zpravodajské události?*
- *Převažuje společenský dopad snímku negativní aspekty jeho zveřejnění?*

- *Není vydání snímku motivováno pouhou senzacechtivostí a je poselství snímku natolik silné, že vyvažuje dopad snímku na zobrazené osoby či jejich rodinné příslušníky?*

Podle této etické směrnice by se dala ospravedlnit například Carterova fotografie umírajícího dítěte v Africe, která byla pořízena se záměrem upozornit na trvajícím hladomoru v Súdánu, ne tak už publikování série explicitních a krvavých snímků z bostonského atentátu u textů, které již dostatečným způsobem popsaly počty mrtvých i druhy zranění, které utrpěli další poškození. Pevně zastávám přesvědčení, že si každý člověk zejména díky vysokému výskytu takto drastického materiálu v tisku i na internetu dokáže představit míru poranění, kvůli kterým později dotyčný přišel o nohy, aniž by bylo třeba přikládat jako důkaz fotografii, byť v patřičném místě rozostřenou.

4.2.3 Rezoluce 1003

„V žurnalistice nesmí být zaměřována kontroverzní nebo senzační témata s informacemi, o nichž je třeba zpravodajsky informovat. Novinář nesmí využívat své povolání k získávání prestiže nebo osobního vlivu.“ Tento bod (30) by se dal přeneseně interpretovat i v obrazovém zpravodajství, jinak jsou ale pokyny ohledně etiky zobrazování citlivých materiálů stejně nedostatečné, jako u fotografické manipulace.

4.3 Soukromí, copyright a sociální sítě

4.3.1 NPPA

„Jednejte se všemi fotografovanými s úctou. Zvláště šetrně jednejte s oběťmi zločinů a tragédií. Snažte se nevyrušovat truchlící, pokud to není za okolností důležitých v zájmu informování veřejnosti.“ Kodex NPPA se k otázce soukromí nevyjadřuje výslovně, ovšem například v případě mediálního pokrytí smrti australského vojáka Pearce by byl dostatečnou regulí ve věci stahování rodinných fotografií zemřelého z Facebooku, obzvláště když si pozůstali nepřáli žádnou mediální pozornost. Občanský žurnalismus, či lépe jeho specifická část, kdy soukromé osoby pořizují a publikují událostní (v podstatě reportážní) snímky, aniž by je nabídly k použití oficiálním médiím, ošetřen není.

4.3.2 ČTK

Zásady uvedené v kodexu ČTK jsou aplikovatelné na otázku soukromí i autorských práv.

4. Fotožurnalisté musí respektovat přání lidí, kteří si nepřejí být fotografováni. Výjimky jsou možné jen v případech, kdy potřeba informovanosti zjevně překračuje nárok na soukromí.

6. Obrazový redaktor respektuje autorství snímku uvedením jména fotoreportéra. Toto neplatí jen v případě, že by zveřejnění jména mohlo autora vystavovat nějakému nebezpečí.

V případě aplikování kodexu ČTK by se samozvanému stažení a publikaci fotografií z facebookového profilu s největší pravděpodobností předešlo. Případná úprava doporučení pro dosažení naprosté jednoznačnosti by přitom byla velmi jednoduchá, např. přidáním alternativy „[...] *fotografování, nebo jinak zobrazování v médiích.*“

4.3.3 Rezoluce 1003

Konflikt mezi právem na soukromí a právem na informace obsažený v Rezoluci byl podrobně popsán v předchozí kapitole. S ohledem na nové technologie, do nichž můžeme zahrnout také internet a na něm provozované sociální sítě, je tento kodex zastaralý. V bodě 31. se sice vyjadřuje v tom smyslu, že žurnalisté mají být v této oblasti proškoleni, ovšem fenomény sociálních sítí a občanského žurnalismu se z logických důvodů zabývat ani nemůže.

5. Závěr

Již od meziválečných let sehrává reportážní fotografie v médiích zcela význačnou roli, kterou si udržela až do současnosti. Dobrá zpravodajská fotografie není pouhou ilustrací k článku – má vypovídací hodnotu sama o sobě a vystačí si nanejvýš se stručnou popiskou. I přes četné případy prokázané manipulace s reportážními snímky je stále vnímána jako autentický důkaz, potvrzení pravdivosti.

Jak jsme se snažili v této práci dokázat, množící se případy nepovolených úprav nejsou jediným problémem, který se v žánru novinářské fotografie vynořil společně s digitalizací fotografické techniky. Posouvající se hranice tolerování drastických, násilných a jinak odpudivých snímků, a také v mnohém neošetřený přístup k sociálním sítím a tzv. občanskému žurnalismu, který se rozvinul s nástupem mobilních telefonů se zabudovaným fotoaparátem, považujeme za problematiku přinejmenším stejně závažnou.

Práce deníkového fotografa dnes není snadná. Díky zpřístupnění kvalitní techniky široké veřejnosti již téměř zmizela výsadní pozice, kterou si dříve v médiích tato profese zdržela. Ohromná konkurence a tlak na stále pohotovější a rychlejší reakce, zpracování a odesílání snímků vedou ke snaze dodat materiál ještě autentičtější a syrovější než kolegové, což se často projevuje zachycováním stále drastičtějších motivů a situací.

Tento trend by byl dostatečně neblahý i bez faktu, že fotografie plné smrti a krve bývají oceňovány na nejprestižnějších soutěžích odbornými porotami a stávají se součástí výstav, které pak objíždějí celý svět a hlásají, že symbolem uplynulého roku jsou mrtvé děti nebo žena zohavená svým nejbližším.

V boji proti fotografické manipulaci již mnoho asociací, agentur i redakcí učinilo ochranná opatření. Na všeobecně vnímanou fascinaci krutostí, z níž dřív bývala viněna hlavně televize, bere zřetel jen málo z nich, na výskyt fenoménu občanského žurnalismu, který je realitou zhruba od poloviny první dekády nového tisíciletí, reaguje novinářská etika s velkým zpožděním. Pokud se má něco z toho v budoucnu změnit, bude třeba nikoli jen dílčích úprav v konkrétních kodexech jednotlivých redakcí, ale zejména změna přístupu zastřešujících organizací. Reportážní fotografie se v minulosti nesčetněkrát stala iniciátorem a hybatelem velkých společenských změn. Tato její role jako by dnes zapadla v nekonečném, do kolečka zacykleném honu za krvavou senzací na bojištích Blízkého východu – a přitom tolik stojí za to vrátit jí původní význam.

Obrazová příloha

1. Pohled z okna v Le Gras, Nicéphore Niépce, 1826

Zdroj: en.wikipedia.org



2. Fotografie rytiny chlapce vyvádějícího koně ze stáje, Nicéphore Niépce, 1825

Zdroj: en.wikipedia.org



3. Sbohem, krutý světe, Hippolyte Bayard, 1840

Zdroj: iconicphotos.wordpress.com



4. Fotografie súdánského dítěte oceněná Pulitzerovou cenou, Kevin Carter, 1993

Zdroj: 3.bp.blogspot.com



5. Počítačová manipulace bombardovaného Bejrútu, Adnan Hajj, 2006

Zdroj: en.wikipedia.org



6. Death of a loyalist soldier, Robert Capa, 1936

Zdroj: zpravy.idnes.cz



7. Jejich první vražda, Arthur Fellig, 1941

Zdroj: recorder.sayforward.com



Použité zkratky

AP – Associated Press

BOP – Best of Photojournalism

ČTK – Česká tisková kancelář

NPPA – National Press Photographers Association

NUJ – National Union of Journalists

SPJ – Society of Professional Journalists

WPP – World Press Photo

Seznam fotografií

3.1.1. Retuš fotografie oslav Velké říjnové revoluce z roku 1919, autor neznámý (str. 29)

3.1.1. Retuš kamery z fotografie povstaleckého vojáka od Narcisa Contrerese (str. 30)

3.1.2. Fotomontáž fotografií amerického vojáka a iráckých uprchlíků od Briana Walskiho (str. 32)

3.1.3. Snímek silwanského „povstalce“, autor neznámý (str. 35)

3.1.3. Snímek reportérů a silwanského „povstalce“, autor neznámý (str. 35)

3.2.1. Vítězný snímek WPP 2012 od Paula Hansena (str. 38)

Použitá literatura

BAATZ, Willfried. *Malá encyklopedie fotografie*. Computer Press: Brno, 2004. ISBN:80-251-0210-6

BARTHES, Roland. *Světlá komora*. Archa: Bratislava, 1994. ISBN 978-80-7115-081-7

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

HOMOLA, Jan: Druhá mezi prvními? In: *FOTO*, 2. ročník, číslo 10/2013. ISSN 1805-3335 (str. 61)

CHAUVEL, Patrick. *Válečný fotograf*. Garamond: Praha, 2009. ISBN 978-80-7407-057-0

JIRÁK, Jan; KÖPPLOVÁ, Barbara. *Média a společnost*. Portál: Praha, 2007. ISBN 978-80-7367-287-4

[rukopis] KABELKOVÁ, Barbora. *Česká reportážní fotografie ve 21. století: estetická a etická kritéria jejího hodnocení*. Masarykova Univerzita: Brno, 2011.

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

MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Mladá Fronta: Praha, 1985.

OSVALDOVÁ, Barbora; HALADA, Jan & kolektiv. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. Libri: Praha, 2007, třetí vydání. ISBN 978-80-7277-266-7

PARRISH, Fred S. *Photojournalism: An Introduction*. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, c2002. ISBN 0-314-04564-3

PATCHING, Roger; HIRST, Martin. *Journalism Ethics: Arguments and cases for the twenty-first century*. Routledge: London, 2013. ISBN 978-0-415-65676-4 (brož.)

PERES, Michael R. *The Focal Encyclopedia of Photography*. Focal: Oxford, 2007. ISBN 978-0-240-80740-9

REMIŠOVÁ, Anna. *Etika médií*. Kalligram: Bratislava, 2010. ISBN 978-80-8101-376-8

[rukopis] SOLDÁTOVÁ, Lucia. *Etika zpravodajské fotografie*. Masarykova Univerzita: Brno, 2007.

VALČEK, Peter. *Etika informace média*. KŽ FF UP: Olomouc, 2014.

VILGUS, Petr: *Hrůzný svět v obrazech*. In: *FOTO*, 2. ročník, číslo 10/2013. ISSN 1805-3335

VILGUS, Petr. *Soumrak fotoreportérů?* In: *FOTO*, 2. ročník, číslo 10/2013. ISSN 1805-3335

WITTLICH, Filip. *Fotografie – přímý svědek?!* Nakladatelství Lidové noviny / Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze: Praha, 2012. ISBN 978-80-7422-157-6

in ZA VOINA, Susan C.; DAVIDSON, John H. *Digital photojournalism*. Allyn and Bacon: Boston, 2002. ISBN 0-205-33240-4

Online zdroje

[online] *About the contest*. Dostupné z <http://www.worldpressphoto.org/contest>
Citováno 30. 11. 2014

[online] Alternative Press. *AP severs ties with photographer who altered work*. Dostupné z <http://www.ap.org/Content/AP-In-The-News/2014/AP-severs-ties-with-photographer-who-altered-work>
Citováno 28. 11. 2014

[online] DOLEJŠ, Jan. *Sony Xperia Z3 Compact – konečně trefa do černého (recenze)*. Dostupné z <http://www.svetandroida.cz/sony-xperia-z3-compact-recenze-201409>
Citováno 2. 12. 2014

[online] ČTK. *Třetí obětí bostonských výbuchů je čínská studentka*. Dostupné z <http://zpravy.aktualne.cz/zahranici/treti-obeti-bostonskych-vybuchu-je-cinska-studentka/r~i:article:777146/> Citováno 30. 11. 2014

[online] *Etický kodex Syndikátu novinářů České republiky*. Dostupné z <http://www.syndikat-novinaru.cz/etika/kodex/> Citováno 30. 11. 2014

[online] *Ken and Barbie Killers: Paul Bernardo and Karla Homolka*. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=RkD-DHXVEQo> Citováno 6. 4. 2015

[online] LÁSKA, Jan. *Top 5: Nejzásadnější mobily historie*. Dostupné z: <http://www.mobilmania.cz/clanky/top-5-nejzasadnejsi-mobily-historie/rok-2001-a-2002/sc-3-a-1124893-ch-1046200/default.aspx>. Citováno 2. 12. 2014

[online] MANNING, Colin. *Photo-Journalism Ethics in the Digital Age*. Dostupné z <http://www.newmediarepublic.com/articles/photoethics.pdf>. Citováno 28. 11. 2014

[online] *Resolution 1003*. Dostupné z <http://assembly.coe.int/Main.asp?link=/Documents/AdoptedText/ta93/ERES1003.htm>
Citováno 30. 11. 2014

[online] RIIS, Jacob A. *How the Other Half Lives*. Dostupné z <http://www.bartleby.com/208/> Citováno 3. 12. 2014

[online] SALVADORI, Ruben. *Photojournalism behind the scenes*. Dostupné z <http://www.rubensalvadori.com/index.php/project/photojournalism-behind-the-scenes/>
Citováno 3. 12. 2014

[online] VACA, Jan. *Byl to čin osamocené vlka, soudí o útoku v Bostonu expertka*. Dostupné z http://zpravy.idnes.cz/rozhovor-k-teroristickmu-utoku-v-bostonu-fi9-/zahranicni.aspx?c=A130416_164818_zahranicni_jav Citováno 30. 11. 2014

[online] WERNER, Lukáš; MILENKOVIČOVÁ, Ivana; ČTK. *V Bostonu zabíjely primitivní bomby, policie prohledala podezřelý byt*. Dostupné z http://zpravy.idnes.cz/dalsi-nalezene-naloze-0t9-/zahranicni.aspx?c=A130416_064827_zahranicni_wlk Citováno 30. 11. 2014