

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra Elektronické kultury a sémiotiky

**Multimodální analýza digitálního datového
storytellingu aneb jak novináři The New York
Times vyprávěli o pandemii covidu-19 v letech
2020-2022**

Diplomová práce

Bc. Kateřina Zemanová

Vedoucí práce: Mgr. Irena Řehořová, Ph.D.

Praha 2024

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 6. 6. 2024

.....

Kateřina Zemanová

Abstrakt

Tato práce se zabývá multimodálními datovými články pojednávajícími o pandemii covidu-19 v letech 2020–2022. Jejím hlavním cílem je analyzovat strategie slow a longform žurnalistiky, problematiku tzv. data story, kognitivního kontejneru a multimodální digitální žurnalistiky a jejich vliv na vnímání a angažovanost čtenářů. Zvláštní důraz je kladen na studium narativních postupů v novinářině a jejich uplatnění v multimodálních člancích. Analytická část zkoumající šestnáct článků *The New York Times* kombinuje jak analýzu narativních technik a jejich dopadů na angažovanost čtenáře, tak vizuální složky článků. K analýze narativních novinářských postupů jsou využity zejména poznatky představené ve výzkumech Kobie van Krieken. Obrazová sdělení zobrazující lidi a koronavirus a jejich reprezentační, interaktivní a kompoziční významy jsou analyzovány za pomoci metod sociální sémiotické analýzy Gunthera Kresse a Thea van Leeuwena. Diplomová práce díky tomu přináší ucelený přehled o tom, jak spolu jednotlivé složky multimodálního sdělení kooperují, přičemž se zaměřuje zejména na způsoby zvyšující angažovanost čtenáře.

Klíčová slova

multimodální datové články, datová žurnalistika, narativní postupy v žurnalistice, angažovanost čtenáře, sociálně sémiotická multimodální analýza, vizualizace dat, slow journalism, longform journalism, pandemie covidu-19, The New York Times

Abstract

This thesis explores multimodal data articles discussing the COVID-19 pandemic from 2020 to 2022. Its main aim is to analyze the strategies of slow and longform journalism, the issues of data storytelling, cognitive container, and multimodal digital journalism, and their impact on reader perception and engagement. Special emphasis is placed on studying narrative techniques in journalism and their application in multimodal articles. The analytical section, examining sixteen articles from The New York Times, combines the analysis of narrative techniques and their impact on reader engagement with the visual components of the articles. Narrative journalistic techniques are analyzed primarily based on insights presented in the research of Kobie van Krieken. The depiction of people and the coronavirus and their representational, interactive, and compositional meanings are analyzed using methods from social semiotic analysis by Gunther Kress and Theo van Leeuwen. As a result, the thesis provides a comprehensive overview of how the various components of multimodal communication interact, focusing particularly on methods that increase reader engagement.

Key words

multimodal data articles, data journalism, narrative techniques in journalism, reader engagement, social semiotic approach to multimodality, data visualization, slow journalism, longform journalism, COVID-19 pandemic, The New York Times

Poděkování

Děkuji Mgr. Ireně Řehořové, Ph.D., za odborné vedení mé diplomové práce, za podporu a podnětné rady. Děkuji Univerzitě Karlově a svým kolegům ze zaměstnání za možnost vyjet na studijní pobyt do německé Kostnice a Univerzitě v Kostnici za její vřelé přijetí a prostor pro psaní této diplomové práce. Ráda bych také poděkovala své rodině a nejbližším osobám za jejich podporu během celého studia.

Obsah

Úvod	9
1 Pandemie covidu-19. Zase je o čem psát. Ale jak?.....	13
1.1 Konzumace zpráv během pandemie covidu-19.....	13
1.2 Nové mediální produkty	15
1.3 Shrnutí	17
2 Vymezení pojmů aneb online novinařina ve světě „turbonews“	18
2.1 <i>Slow journalism</i>	19
2.2 Online <i>longform</i> novinařina.....	20
2.3 <i>Data story</i>	21
2.4 <i>Kognitivní kontejner, efekt opony</i> a jejich role v novinářských člancích	24
3 Narativní postupy v novinařině.....	27
3.1 Narativ jako způsob, jak zvýšit angažovanost diváka	28
3.2 „Říct a ukázat“ aneb přítomnost narativu v datových vizualizacích	32
4 Multimodalita digitální žurnalistiky	34
4.1 Mody longform článků a přechody mezi nimi	36
4.2 Analýza vizuálních sdělení podle Kresse a Van Leeuwena	38
4.2.1 Reprezentační význam.....	39
4.2.2 Interaktivní význam.....	43
4.2.3 Kompozice.....	45
5 <i>The New York Times</i> : analýza multimodálních datových článků s tématem covidu-19 z let 2020–2022	46
5.1 Korpus multimodálních datových článků o covidu-19 v deníku <i>The New York Times</i> mezi lety 2020–2022	46
5.2 Analytický postup.....	47
5.3 Vlastní analýza jednotlivých článků.....	49
5.3.1 Analýza článku [1]: 13,000 Missing Flights: The Global Consequences of the	

Coronavirus (13 000 chybějících letů: Globální dopady koronavirové krize)	49
5.3.2 Analýza článku [2]: How the Virus Got Out (Jak se virus dostal ven)	51
5.3.3 Analýza článku [3]: Italy's Virus Shutdown Came Too Late. What Happens Now? (Uzavření virové Itálie přišlo příliš pozdě. Co se stane teď?).....	57
5.3.4 Analýza článku [4]: How Long Will a Vaccine Really Take? (Jak dlouho to skutečně potrvá s vakcínou?).....	61
5.3.5 Analýza článku [5]: The Richest Neighborhoods Emptied Out Most as Coronavirus Hit New York City (Nejvíce se vyprázdnily nejbohatší čtvrti, když coronavirus zasáhl New York City)	64
5.3.6 Analýza článku [6]: An Incalculable Loss (Nepředvídatelná ztráta)	68
5.3.7 Analýza článku [7]: How the Coronavirus Compares With 100 Years of Deadly Events (Jak si stojí coronavirus vůči smrtelným událostem posledního staletí)	73
5.3.8 Analýza článku [8]: How the Virus Won (Jak virus vyhrál).....	75
5.3.9 Analýza článku [9]: The Fullest Look Yet at the Racial Inequity of Coronavirus (Dosud nejpodrobnější pohled na rasovou nerovnost koronaviru).....	79
5.3.10 Analýza článku [10]: The Amazon, Giver of Life, Unleashes the Pandemic (Amazonka, dárkyně života, rozpoutá pandemii).....	83
5.3.11 Analýza článku [11]: Inside the Fight to Save Houston's Most Vulnerable (Uvnitř boje o záchranu nejzranitelnějších lidí v Houstonu).....	87
5.3.12 Analýza článku [12]: Tracking the White House Coronavirus Outbreak (Stopování výskytu koronaviru v Bílém domě).....	91
5.3.13 Analýza článku [13]: Hospitals in England Struggle in the Grip of the Virus (Nemocnice v Anglii bojují v sevření viru)	93
5.3.14 Analýza článku [14]: One Son's 48-Hour Fight to Save His Parents (Synův 48hodinový boj o záchranu jeho rodičů)	97
5.3.15 Analýza článku [15]: 'Everyone Here Is Alone.' How Covid Tore Apart a New Delhi Neighborhood (,Všichni tu jsou sami.' Jak coronavirus rozvrátil sousedství v Novém Dillí).....	101
5.3.16 Analýza článku [16]: How America Lost One Million People (Jak Amerika	

přišla o jeden milion lidí).....	104
Závěr.....	109
Bibliografie.....	116
Analyzované články	126
Seznam příloh.....	128
Příloha č. 1: Korpus článků <i>The New York Times</i> věnujících se pandemii covidu-19 v letech 2020–2022 (tabulka).....	129
Příloha č. 2: Korpus analyzovaných článků <i>The New York Times</i> (tabulka)	135
Příloha č. 3: Srovnání analyzovaných článků z hlediska využitých modů, přechodů mezi mody a narativních postupů (tabulka).....	137
Příloha č. 4: Srovnání analyzovaných článků z hlediska využití rekonstrukce scény, struktury diskurzu, úhlu pohledu a způsobu čtení (tabulka)	141
Příloha č. 5: Srovnání vyobrazení rolí lidí v analyzovaných člancích (tabulka).....	143
Příloha č. 6: Srovnání vyobrazení rolí covidu-19 v analyzovaných člancích (tabulka)	147

Úvod

Pandemie covidu-19 zasáhla svět na začátku roku 2020 a ovlivnila všechny. Psala o ní všechna média. Každý o ní četl. Nikomu se zprávy valící se ze všech stran nevyhnuly. Zprvu se produkce zpráv i zájem o ně skokově zvýšil. V prvních měsících pandemie se lidé obraceli zejména na zavedená média, která mají dlouhodobě dobrou pověst. Aktualizovaná zpráva z dubna roku 2020 Evropské vysílací unie (EBU) sdružující převážně veřejnoprávní instituce například ukazuje, jak média veřejné služby navýšila množství hodin, během kterých se věnovala reportování o pandemii v průběhu března 2020 – oproti březnu roku 2019 to byl nárůst o 15 %. A zvýšil se i zájem konzumentů zpráv: Na večerní zpravodajské pořady se v klíčové dny (například když vláda oznamovala nová opatření) oproti běžnému provozu dívalo 2,5x více diváků; v průměru se pak počet lidí, kteří sledovali večerní zprávy, zvýšil o 20 %. (Cimino a Besson, 2020) Důraz se při produkci zpráv kladl zejména na množství a rychlost, s jakou se vydávaly. Po čase se ale čtenář článků s tematikou covidu-19 nasytil a mediální krajina ovládla *infodemie* – informací se šířilo tolik, že přestávalo být jednoduché rozlišit, které z nich jsou pravdivé, nepravdivé nebo zavádějící. (WHO, 2020)

Pandemii koronaviru ve vztahu k médiím se z mnoha hledisek již věnovalo nesčetně studií a publikací. V českém mediálním kontextu problematiku infodemie a infodemiologie popisovali zejména Václav Moravec a Ladislav Dušek v knize s příznačným názvem *Covid-19 infodemie* (2022). Pod záštitou Fakulty sociálních věd, Institutu biostatistiky a analýz LF MU a agentury Newton Media vznikl také interdisciplinární projekt *Covid-19 infodemie: AI komunikační platforma potlačující infodemii ve vazbě na novinářskou a mediální etiku*, který přinesl celou řadu mediálních a právních analýz, stejně jako příkladů dobré praxe. Presentování koronavirové pandemie jako strůjce strachu v britských médiích se věnuje Chaiuk a Dunaievska (2020). Analýzu a porovnání titulků čínského a amerického deníku provedla Luporini (2021) nebo Han a Huang (2021), komparaci čínských médií a australských zase Sun (2021). Kritickou diskurzivní analýzu článků referujících o pandemii covidu-19 v deníku *The New York Times* prezentovali Mu et al. (2021). Zpracovávání obdobných výzkumů neustává, viz například porovnávací kritická diskurzivní analýza Mai a Jocuns (2023).

Tato diplomová práce se však bude na problematiku pandemie covidu-19 ve vztahu k médiím dívat odlišnou optikou. Naším zájmem bude zkoumat využití narativních a

vizuálních postupů, které by z hlediska produkce článků měly zvyšovat angažovanost čtenáře. Toho se současná digitální žurnalistika snaží docílit různými způsoby, nejen využitím chytlavých textů, které čtenáře vtáhnou do děje, ale také tím, že mu danou informaci doručí pomocí různých způsobů – např. pomocí fotografií, infografik, videí nebo podcastů. Tuto skutečnost Knox (2009) vnímá jako klíčový aspekt multimodality. Jednotlivé články se skládají z různých modů, které Kress (2010, s. 79) definuje jako „společensky utvářený a kulturně daný *sémiotický zdroj* pro vytváření významu.“ Právě interakcí jednotlivých modů se zhmotňuje komplexní význam sdělení. (Lemke, 2002)

Multimodálnímu výzkumu a jeho využití při analýze novinářských článků a webových stránek se věnoval již zmíněný Knox (2007, 2009) – zabýval se žánrem tzv. newsbites a interakcí textů a obrazů; Lemke (2002) zase popsal problematiku *hypermodality*¹; O'Halloran et al. (2019) zkoumali využití počítačového softwaru při analýze webové stránky Světové zdravotnické organizace o ebole. Pomocí multimodální analýzy Bateman et al. (2006) porovnávali podobu domovských stránek novin a jejich tištěnou verzi. Seznam modů a přechodů mezi nimi v digitálních novinářských člancích pak poskytl výzkum Hiippaly (2017), ze kterého částečně vychází i naše zkoumání.

Tato diplomová práce je rozdělena do pěti hlavních kapitol. První kapitola zevrubně popisuje mediální krajinu v Česku i v zahraničí. Představíme, jak se vlivem pandemie proměnila konzumace zpráv a také jejich produkce, zejména pak, jaké nové produkty začaly mediální domy nabízet. V druhé kapitole se věnujeme problematice online novinařiny ve světě „turbonews“ a přístupům, které pomáhají tento trend pozměnit. Konkrétně rozebíráme fenomén slow novinařiny, longform novinařiny, data story, datových vizualizací a kognitivního kontejneru. Ve třetí kapitole probereme narativní postupy v novinařině a jejich schopnost zvyšovat angažovanost čtenáře pomocí zařazení rekonstrukce scény, stimulujících úhlů pohledu a nevšední struktury diskurzu. Podrobněji se zaměříme také na využití narativních postupů v rámci data story. Bližšímu pohledu na již zmíněnou problematiku multimodální digitální žurnalistiky a jejímu výzkumu, stejně jako podrobnému popisu analýzy vizuálních sdělení podle Gunthera Kresse a Theo van Leeuwena dedikujeme kapitolu čtvrtou.

Analytická část této diplomové práce, respektive pátá, závěrečná kapitola, se konkrétně

¹ Viz kapitola „Multimodalita digitální žurnalistiky“.

zaměří na multimodální datové články z produkce *The New York Times* (NYT) věnující se pandemii covidu-19 v letech 2020 až 2022. Toto médium jsme vybrali, protože jako jedno z mála disponuje přehledným korpusem všech multimodálních článků ve zkoumaných letech.² Díky tomu můžeme komplexně analyzovat narativní způsoby zvyšující angažovanost diváka a také způsoby vizuální komunikace, které konkrétní médium v multimodálních člancích³ využívá. K obsáhlejšímu korpusu médií jsme se nerozhodli, protože by zkoumání celé novinářské scény, stejně jako porovnání více médií v daném analytickém rozsahu, zásadně překročilo možnosti diplomové práce. Pokud bychom naopak vybírali jen malý vzorek článků z jednotlivých médií, nedokázali bychom poskytnout celkový obraz možností, které dané médium využívá. Naše analýza by proto nebyla příliš vypovídající. Dalším důvodem pro zvolení online odnože deníku *The New York Times* byl fakt, že v roce 2012 pomohl se svým projektem *Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek* navrátit zájem k longform multimodálním článkům. Proto si klademe také za cíl analyzovat, jakým způsobem toto médium využívá možnosti podobného formátu dnes.

Jednou z dílčích výzkumných otázek, které nám pomohou naplnit cíle naší práce, bude, jaké mody a přechody mezi nimi byly v jednotlivých člancích použity. Toto zkoumání navíc doplníme o detailní analýzu vyobrazení lidí a koronaviru, kterou provedeme optikou sociální sémiotiky dle Kresse a Van Leeuwen (2006).⁴ Díky tomu budeme schopni shrnout, jaké reprezentační, interaktivní a kompoziční významy vyobrazení jednotlivých rolí nese. Zaměříme se také na analýzu narativních prvků, konkrétně na techniky rekonstrukce scény, strukturu diskurzu, úhel pohledu a budeme zkoumat, zda tyto techniky napomáhají k „ponoření“ čtenáře do děje podle metodického rámce Kobie van Krieken (2018).

Domníváme se, že právě syntéza těchto metod a takto komplexní náhled na vyvolání angažovanosti čtenáře u mediálních sdělení týkajících se covidu-19 na akademické půdě dosud chybí, přestože v dnešní době mají online články téměř výlučně multimodální povahu a v budoucnu tomu zřejmě nebude jinak. Navíc i na tuzemské novinářské scéně roste zájem o využití narativních postupů v novinářině – stejně jako o jejich kombinaci s datovou

² Přehled všech multimodálních článků NYT týkajících se covidu-19 je k dispozici v příloze.

³ Konkrétní podmínky k sestavení námi analyzovaného korpusu článků jsou pojednány v kapitole „The New York Times: analýza multimodálních datových článků s tématem covidu-19 z let 2020–2022“.

⁴ Tato metoda již byla využívána např. k analýze infografik (Adebomi, 2024) nebo vládních videí (Gill a Lennon, 2022) týkajících se covidu-19.

žurnalistikou.⁵ Proto doufáme, že tato diplomová práce přispěje k hlubšímu pochopení komplexnosti složek, jež napomáhají vyvolat zaujetí čtenáře a detailně popíše současný stav uplatňovaný v prestižním americkém deníku *The New York Times*.

⁵ Viz 2. a 3. kapitola.

1 Pandemie covidu-19. Zase je o čem psát. Ale jak?

První zprávu o novém záhadném onemocnění dýchacích cest vydala Česká tisková kancelář s odvoláním na agenturu AP na Silvestra roku 2019. Příčina nákazy v tu dobu ale ještě nebyla potvrzena, zdravotní komise proto vyzvala obyvatele, aby nepodléhali panice. (Čína vyšetřuje záhadné dýchací onemocnění, které připomíná SARS, 2019) Následující sled událostí nabral ale poměrně rychlý spád: 9. ledna 2020 oznámily čínské úřady první úmrtí na neznámou formu zápalu plic; zanedlouho se virus rozšířil do Evropy – 24. ledna se první případy nákazy objevily ve Francii, následovalo Německo, Finsko, v průběhu února výrazný nárůst nakažených koronavirem hlásila Itálie, Rusko, Velká Británie, Švédsko, Španělsko, Belgie a 1. března 2020 také Česká republika. (Co je covid-19, kdy se dostal do Česka a jak vzniklo jeho jméno, b. r.)

Světová zdravotnická organizace (WHO) označila prostřednictvím svého předsedy Tedrose Adhanoma Ghebreyesuse tuto zdravotní krizi za pandemií⁶ 11. března 2020. (WHO nyní považuje šíření nákazy koronaviru za pandemií, 2020) Předseda WHO ovšem zpopularizoval také termín *infodemie*, když na Mnichovské bezpečnostní konferenci v roce 2020 řekl, že „nebojujeme jen proti pandemii, ale také proti infodemii“. (WHO publishes public health research agenda for managing infodemics, 2021) Infodemie se vyznačuje masivním šířením nadbytku informací v dobách epidemie, které mohou být pravdivé, ale často také nepřesné, či záměrně – dezinformace – nebo nezáměrně – misinformace – nepravdivé. (WHO, 2020) A právě s obrovským množstvím informací a dat si museli poradit také novináři.

1.1 Konzumace zpráv během pandemie covidu-19

Konzumace zpráv i jejich produkce zejména v prvních měsících pandemie značně stoupla. To je očekávatelný jev ze dvou hlavních důvodů: V rychle měnících se vládních regulích lidé potřebovali jasný přístup k informacím o tom, jak se chovat a čeho se vyvarovat. Dostatek informací může snižovat stres z nejistoty. Naopak přemíra informací, u kterých navíc není zcela jasné, které jsou pravdivé, a které nikoliv, může vyvolat mediální paniku a chaos.

⁶ Resp. epidemii globálního rozměru.

(Casero-Ripollés, 2020) Právě proto se lidé obraceli v prvních měsících pandemie zejména na zavedená média, která mají dlouhodobě dobrou pověst.⁷

Trend nárůstu počtu návštěv se dá vysledovat i u aplikací veřejnoprávních médií. Na základě dat od patnácti členských organizací zpráva EBU dokládá, že počet denních návštěv zpravodajských aplikací se oproti období leden–březen 2019 zdvojnásobil; podobně jako počet denních návštěv zpravodajských webů, ten byl dokonce 2,6x větší. Svůj vrchol zpravodajský obsah na online platformách veřejnoprávních médií zaznamenal 15. března 2020, v druhé polovině března už počet unikátních uživatelů klesal, (Cimino a Besson, 2020) a na přelomu dubna a května 2020 se hodnoty vrátily do období před nástupem pandemie. (MediaGuru, 2020)

Situace byla podobná i mimo Evropskou unii. Podle průzkumu na základě dat Pew Research centra se procento lidí, kteří ve Spojených státech amerických sledovali zprávy o pandemii v druhé polovině března 2020, zvýšilo o 32 % v porovnání s konzumací zpráv v předchozích čtrnácti dnech. Během vyhlášení výjimečného stavu zprávy aktivně sledovalo 92 % občanů. Stejně jako u zprávy EBU, i tento průzkum ukazuje, že se mladí lidé (mezi 18 a 29 lety) začali více zajímat o zprávy: „Před pandemií jen 39 % mladých lidí pravidelně konzumovalo politické zprávy. Toto číslo se během zdravotnické krize zvýšilo na 86 %.“ Lehce se také celkově zvýšila důvěra v média, a to o 4 %. Tento trend ale nebyl pozorovatelný u všech skupin obyvatelstva – lidé s vyšším dosaženým vzděláním médiím nedůvěřovali tolik, jako lidé se vzděláním nižším. (Casero-Ripollés, 2020)

I přes tato data, která jasně prokazují větší konzumaci obsahu zejména v prvních měsících pandemie, tuzemská komerční média ani ta zahraniční nezažívala období ekonomické expanze. Výrazně totiž ubylo peněz z reklamy, která je hlavním zdrojem financí komerčních médií.⁸

Kromě menších zisků z reklamy, pandemie covidu-19 znamenala pro média po celém světě také vlnu propouštění. Například britskou veřejnoprávní korporaci BBC muselo opustit kolem 520 zaměstnanců, (Waterson, 2020a) *The Guardian* plánoval propustit 180

⁷ Konkrétní data jsou k nalezení ve zprávě Evropské vysílací unie (Cimino, Besson, 2020) nebo ve shrnutí výzkumu Pew Research Centra (Mitchell et al., 2020).

⁸ Konkrétní data z České republiky lze nalézt např. v přehledu sestaveném webem MediaGuru na základě dat agentury Nielsen Admosphere (MediaGuru, 2020).

zaměstnanců, (Waterson, 2020b) americké vydavatelství Condé Nast⁹ svým zaměstnancům dočasně plošně snížilo platy. (Soukeníková, Rokos, 2020) Podobný trend nastal i v českých médiích, přesná a kompletní data ovšem známá nejsou. S jistotou však lze říci, že některá média musela změnit svou periodicitu nebo snížit náklad.¹⁰

1.2 Nové mediální produkty

Právě kvůli propadům z inzerce v roce 2020 a zároveň mediálním návykům, které pandemie přinesla, mnohá média zavedla nové mediální produkty.¹¹ Jak uvádí World Association of News Publishers (2020) ve svém průzkumu z roku 2020: „newslettery zavedlo 55 % médií, 49 % přišlo s infografikami a 30 % médií do své agendy zahrnuje videa a live blogy, 16 % spustilo podcasty.“

Rozvoj infografik v době epidemie mohla široká veřejnost zaznamenat dvěma směry: Jednak se infografiky masivně rozšířily po fyzickém prostoru a přinášely nejrůznější obrazové tutoriály. Krok po kroku například ukazovaly, jak si správně mýt ruce nebo přesvědčovaly veřejnost o důležitosti nošení roušek.¹²

Infografiky se ale pravidelně objevovaly i v médiích, neboť nabízely široké spektrum možností, jak důsledky, průběh pandemie a komplexní data jednoduše vizualizovat. A byly velmi populární: Například infografika deníku *The Washington Post* ukazující, jak se šíří koronavirus v populaci, se stala vůbec nejzobrazovanějším článkem na webu v dějinách tohoto deníku. (World Association of News Publishers, 2020) Ostatně i samotný graf znázorňující, jak snížit křivku vývoje koronavirové pandemie, byl jedním z nejpůvodnějších grafů tehdejšího internetu a dočkal se i řady nejrůznějších úsměvných vyobrazení. (Krackov, 2020)

Jednoduché a snadno interpretovatelné infografiky ukazovaly a vysvětlovaly, jak se virus

⁹ Toto vydavatelství vydává například *The New Yorker*, *Vogue* nebo *Vanity Fair*.

¹⁰ Například časopis *Týden* se změnil na měsíčník, sociální časopis *Nový Prostor* se dočasně změnil ze čtrnáctideníku na měsíčník, obsáhla víkendová příloha *Hospodářských novin Ego!* byla nahrazena papírovým sešitem *Víkend*. (Aust, 2020)

¹¹ Například v České republice se v květnu 2020 začal vydávat ekonomický týdeník *Hrot*. V květnu 2020 spustila také vysílání zpravodajská televize CNN Prima News. Česká televize uvedla do provozu nový kanál ČT3 – jeho vysílání skončilo k 1. lednu 2023, který se zaměřoval na pořady z archivu České televize určené pro starší publikum; v dobách zavřených škol Česká televize také zavedla pořad *UčíTelka*, který se snažil školní výuku „suplovat“.

¹² Viz např. Egan et al., 2021, kteří prokázali, že vizuální návody měly u veřejnosti větší míru důvěry než návody pouze psané a pomohly tak zlepšit dodržování pravidel.

rozšiřuje, a právě pomocí číselných důkazů napomáhaly legitimitě opatření, které vlády vydávaly. (Pentzold et al., 2021) Infografikám, respektive vizualizacím dat, a postupům, které jak vizuálně, tak obsahově využívají, se však budeme důkladněji věnovat v následujících kapitolách. Rozvinuly se i další služby, například nizozemské noviny NU.nl přišly se službou, která každé ráno zasílala odběratelům upozornění na nejdůležitější zprávy dne; další média začala vydávat vysvětlovací videa, tzv. explainery. (World Association of News Publishers, 2020)

Některá média uvolnila obsah i mimo okruh svých předplatitelů, jiná naopak placený obsah zavedla, aby tak vyplnila propad financí z inzerce.¹³ Podle studie *Digital News Report* za online zpravodajský obsah v roce 2020 platilo 13 % lidí, (Reuters Institute, 2021) v roce 2021 to bylo 12 %. (Reuters Institute, 2022)

Značný vliv na zdravotní krizi měly i misinformace a dezinformace. Jak vyplývá z průzkumu provedeným v České republice: „Více než třetina praktických lékařů (37 %) se setkala s tím, že jejich pacient diagnostikovaný jako COVID-19 pozitivní podléhal dezinformacím do té míry, že to komplikovalo léčbu. Efektivitu dezinformací o onemocnění COVID-19 na chování pacientů spojovali praktičtí lékaři především s existencí sociálních sítí (93 %) a často též s protichůdnými vyjádřeními různých odborníků (93 %). Třetí proměnou, kterou považovaly téměř čtyři pětiny praktických lékařů za relevantní, představovala nízká zdravotní gramotnost populace (76 %).“ (Moravec a Dušek, 2022, s. 182–185) Je tedy nasnadě, že i tradiční média¹⁴ aktivně začala s „bojem“ proti dezinformacím a misinformacím. Podle Reuters Institutu množství fact-checkingu v anglickém jazyce narostlo od ledna do března 2020 o 900 %. A dá se předpokládat, že dezinformací přibýlo ještě ve větší míře, přičemž většina dezinformací (59 %) vycházela z pravdivých informací, které byly překrouceny nebo zasazeny do jiného kontextu; 38 % dezinformací si

¹³ Např. český magazín *Reportér* přišel s prémiovými zpoplatněnými rozhovory, soukromá televize DVTV, v tu dobu ještě ve smluvním svazku s vydavatelstvím *Economia*, a.s., spustila rozsáhlou crowdfundingovou kampaň, a začala tak budovat okruh svých předplatitelů. (Šalounová a Loudová, 2020) Nárůst placeného obsahu u nezávislých tvůrců v pandemickém roce 2021 umožnily dva české startupy, když spustily platformy *HeroHero* a *Pickey*. *TV Nova* v roce 2021 začala vyrábět exkluzivní pořady pro svou internetovou platformu *Voyo*.

¹⁴ Např. Seznam Zprávy se staly součástí Iniciativy C19 (součást platformy *COVID19CZ*) a spolu s dalšími subjekty ověřovaly informace a případné vyvrácení dezinformací pak zveřejňovaly na svém webu. (Iniciativa C19 dezinfoservis, 2020) Dalším tradičním médiem, který s ověřováním informací začal ještě před pandemií byl *Deník.cz* v rámci rubriky *Deník proti fake news*. Novým projektem byl projekt francouzské tiskové agentury *AFP Na pravou míru*. V září roku 2021 se do ověřování informací pustila i webová odnož Českého rozhlasu – iRozhlas přišel s rubrikou *Ověřovna*.

dezinformátoři zcela vymysleli. Zajímavé je, že překroucené informace se těšily mnohem větší míře (87 %) zapojení na sociálních sítích než ty, které byly zcela vymyšlené (jen 12 % interakcí). (Simon et al., 2020)

1.3 Shrnutí

Média během pandemie zažívala někdy protichůdné situace – obrovský zájem o produkci zpráv médií s dobrou pověstí postupně vystřídala laxnost vůči zprávám o pandemii a masivní nárůst dezinformací a misinformací, celou krizi navíc provázal propad inzerentů a s ním i propouštění z redakcí. Na druhou stranu mnoho médií zavedlo nové produkty, které se staly velmi populární, například infografiky, podcasty nebo prémiový obsah.

I vzhledem k výše předloženým datům ostatně sociolog médií na Loughborough University ve Velké Británii Václav Štětka (2021) ve svém komentáři pro *Hospodářské noviny* zmiňuje vyjádření ředitele oxfordského *Reuters Institute for the Study of Journalism* Rasmuse Kleise Nielsena. Ten řekl, že díky pandemii budeme spíše než „masového vymírání“ svědky „kreativní destrukce, kterou mediální byznys tak či onak musí projít, má-li přežít i v digitálním věku.“ Podle něj pak kritérii pro úspěch médií bude „právě novinářská kvalita, reputace a schopnost přesvědčit publikum, že konzumace jejich obsahu (a platba za něj) je tou nejlepší informační výbavou pro život a orientaci v postpandemické, ale o nic méně – slovy německého sociologa Ulricha Becka – rizikové společnosti.“ (Štětka, 2021)

2 Vymezení pojmů aneb online novinařina ve světě „turbonews“

Internet, online svět a s ním i internetová novinařina se staly synonymem pro rychlost a s ní související instantní zprávy. Společnosti, která je na zprávách z jedniček a nul závislá, se připisují atributy jako „společnost informačního přetížení, společnost postpravdivá, společnost přilhávání, společnost postfaktická, společnost alternativních faktů či společnost uniklých důvěrných sdělení o všem a o všech.“ (Moravec, 2020, s. 28) Ačkoliv všechny tyto pojmy vystihují i dopady internetové žurnalistiky, s naším zkoumáním souvisí zejména tlak na okamžité sdělení informace. Ten je podle Laury Juntunen (2010) trojího druhu: komerční, technologický a novinářsky hodnotový, neboť právě rychlost sdělení je jednou z klíčových hodnot „služby veřejnosti“. Mnohdy je to ovšem právě rychlost, která je viníkem nepřesných, zavádějících nebo nepravdivých informací. Jak ostatně poukazuje i Moravec (2010, s. 79): „Rychlost publikování zpráv v éře internetové žurnalistiky, v níž se primárním zpravodajským zdrojem stávají sociální sítě, nadále potlačuje jejich přesnost.“ Mnoho článků a novinářů je navíc závislých na materiálech dodaných PR agenturami, které zároveň nezřídka určují denní agendu médií. (Lewis et al., 2008) Děje se tak často i proto, aby se navýšil počet vydaných článků a také rychlost jejich publikace.

Tlak na navýšení rychlosti a produktivity se už v počátcích internetové žurnalistiky začal přelévat také do tradičních médií. Jak si všímá profesor sociální antropologie Thomas Hylland Eriksen ve své knize *Tyranie okamžiku*, tištěná média se snaží napodobovat média nejrychlejší – „články se stávají stále kratšími, s jasnějšími ‚sděleními‘ a menším množstvím analýz.“ (Eriksen, 2001, s. 70) Konkurence rychlých a „pomalých“ médií je značná, neboť rychlost do značné míry určuje i poptávku po informacích. Eriksen (Tamtéž.) dále píše: „Obecné pravidlo informační revoluce je, že ve ‚svobodné a spravedlivé‘ soutěži mezi pomalou a rychlou verzí ‚stejně věci‘ vyhrává verze rychlá. Otázka je, co se tím ztrácí. Krátká odpověď by byla *kontext* a *porozumění*; ta delší zahrnuje *důvěryhodnost*.“ Tento jev lze pozorovat i u konceptu tzv. *turbonews*¹⁵. Jedná se o příspěvky na sociálních sítích, které jsou publikovány dříve na nich než v tradičních médiích – včetně jejich online odnoží – a vyznačují se tím, že kladou větší důraz na názory spíše než na fakta. Produkují je zejména

¹⁵ S pojmem *turbonews* přišel novinář a teoretik médií Jim Willis.

občanští novináři, kteří se mnohdy příliš nezaobírají ověřováním informací nebo novinářskou etikou. (Moravec, 2020)

2.1 *Slow journalism*

Opakem výše zmíněné hodnoty rychlosti a s ní spojených postupů je *slow journalism*, tedy *pomalá novinařina*. Inspiraci tento typ novinařiny našel v tzv. Slow Food hnutí, které vzniklo koncem osmdesátých let minulého století v Římě na protest proti fastfoodovým řetězcům, konkrétně síti McDonald's. (Le Masurier, 2014) Podobně laděných hnutí poté vznikl nespočet. Carl Honoré, autor knihy *In Praise of Slow*, o tomto typu filozofie mluví takto: „Rychlejší neznamená vždy lepší. Být pomalý znamená dělat všechno v odpovídajícím tempu: rychle, pomalu nebo v jakémkoli tempu, které je nejvhodnější. Pomalý znamená být přítomen, žít každý okamžik naplno, klást kvalitu před kvantitu ve všem, od práce, přes sex po jídlo a rodičovství.“ (Honoré, 2015)

Označení *slow journalism* je poměrně novodobé (poprvé ho použila Susan Greenberg v roce 2007), ovšem Belt a South (2016, s. 549–550) ve své studii popisují, že jisté jeho aspekty zahrnující zejména vyprávění příběhů se objevují už po tisíciletí. Jako přímého předchůdce *slow žurnalistiky* vnímají *literární žurnalistiku*. I proto možná jako úplně prvního „*slow novináře*“ Belt a South (2016) označují Daniela Defoea. Ten v roce 1704 vydal knihu *The Storm*, ve které detailně popisuje týden trvající bouři. Právě detailní a barvitý popis události je jedním z rysů literární žurnalistiky. Podobně pracoval i Charles Dickens, který realisticky zaznamenával každodennost Londýna a Spojených Států; Mark Twain nebo George Orwell.

Slow novinařina čerpá také z tradice *New Journalism* hnutí, které vzniklo v 60. a 70. letech ve Spojených státech. Využívalo více druhů pohledu, silné a barvitě dialogy, přičemž hlavní roli v textu často hrál sám autor, který se tématu intenzivně věnoval po delší dobu. To je ostatně i znakem *gonzo žurnalistiky* mísícího tvrdá fakta se zážitky a zkušenostmi samotného autora. (Belt a South, 2016, s. 550) Toto hnutí ale mělo i své kritiky, kteří mu vyčítali zejména nedostatek objektivitu, stejně jako to, že se podle jejich názoru nejednalo ani o literaturu, ani o novinařinu. (Van Krieken, 2019, s. 2)

Jak jsme naznačili, *slow novinařina* je poměrně široký pojem s bohatou historií a jednoznačně ho definovat nelze. Belt a South (2016, s. 551) si tedy v definici pomáhají tím, co *slow novinařina* není: „Není to rychlá novinařina. *Slow žurnalistika* je reakcí proti reportážím, které se mnoha kritikům médií a spotřebitelům jeví jako uspěchané, povrchní a

chabě informované.“ Podobně pojem vnímá i Susan Greenberg, která vyzdvihuje zejména množství času, jež je třeba jednak k tvorbě těchto „esejí, reportáží a dalších nefikčních žánrů“ (Greenberg, 2007), ale také k jejich následnému čtení. Právě více času na produkci, ale i konzumaci psaného textu dovoluje větší ponoření do tématu, díky čemuž lze vnímat i to, co by se při rychlém čtení mohlo opominout. Navíc dostatek času nabízí i prostor pro kvalitní konstruování příběhu. (Greenberg, 2012, s. 382) Zpomalení klasické novinářiny v tomto duchu je proto jeden ze způsobů, jak do novinářské práce zahrnout více vizualizací dat nebo využití filmových postupů.

Megan Le Masurier (2014) charakteristiky slow novinářiny shrnuje tak, že obvykle „využívá narativní postupy, (...) vyhýbá se senzacechtivosti, zachází eticky se subjekty, o kterých reportuje, stejně jako s těmi, kdo příběhy produkují,“ velký důraz klade na zdroje – měly by být „ověřitelné a dohledatelné samotnými čtenáři“, na výstupech se často spolupracuje s dalšími novinářskými subjekty, projekty slow novinářiny mohou mít lokální charakter a zaměřovat se na lokální komunitu, „periodicita vydávání článků je také nižší, (...) projekty slow novinářiny nemusí mít nutně dlouhou formu, ale ze své podstaty obvykle vyžadují více prostoru.“ (Le Masurier, 2014, s. 143)

2.2 Online *longform* novinářina

V této kapitole rozebereme jednu z výše zmíněných charakteristik slow novinářiny – zaměříme se konkrétně na *longform* žurnalistiku a zejména na to, jaké prostředky využívá, aby obstála ve „společnosti informačního přetížení“ a ve světě, který oceňuje „turbonews“.

Ačkoliv slow žurnalistika nutně neznamená *longform* novinářinu, jak jsme již naznačili, obvykle tyto dva aspekty novinářské práce stojí pospolu. Proto jsme se zevrubně věnovali principům slow novinářiny a jejímu vývoji – u *longform* novinářiny jsou totiž všechny tyto vývojové fáze zřetelné a všechny také ovlivnily její současnou podobu.

Postupy literární novinářiny a New Journalismu v novinách vydržely v podstatě až do přelomu století, pak je ovšem předčila stručnost nově nastupujících sociálních sítí, videí a online prostoru, který kladl důraz zejména na rychlost sdělení a literární, respektive novinářina využívající delší formát příspěvků, začala spíše ustupovat. Mnozí akademici (např. Jacobson et al., 2016; Dowling a Vogan, 2014) se shodují na tom, že tento úpadek trval až do roku 2012, kdy *The New York Times* vypustily multimediální *longform* projekt nazvaný *Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek*. Jednalo se o první výraznější mediální

projekt, který využíval rozličná média pro dotvoření atmosféry příběhu a zdůraznění jeho naléhavosti. Tenkrát na svou internetovou stránku přilákal přes tři miliony čtenářů a v roce 2013 také vyhrál Pulitzerovu cenu v kategorii Feature Writing. (Jacobson et al., 2016) Není ovšem náhoda, že dlouhé novinářské formáty zažily svou renesanci právě v této době. V roce 2010 byla totiž na trh uvedena první generace iPadu, která se masivně rozšířila mezi uživatele. Tablet na rozdíl od počítače nabízí větší pohodlí a variabilitu při čtení delších textů, oproti mobilnímu telefonu zase větší displej. Na tento technologický vývoj se od té doby snažily reagovat i mediální domy tím, že vytvářely obsah, který by bylo příhodné konzumovat na těchto zařízeních. (Dowling a Vogan, 2014)

Pojem longform žurnalistus nemá zcela jasnou definici, jako hlavní kritéria bychom však mohli označit vysokou kvalitu a délku článku, která převyšuje běžnou produkci rychlých zpráv. Délku článku agregátor těchto projektů *longform.org*¹⁶ definoval minimálně 2000 slovy. (Jacobson et al., 2016) Profesor Michael Shapiro z Columbia Journalism School, který založil webovou stránku s názvem *The Big Roundtable*, jenž se longform formáty zabývala¹⁷, této definici oponoval: „Podle mě to není esej, ale je to zpravodajský článek. Není definován svou délkou – je definován svým stylem. Jde o psaní; jde o hlas.“ (Sharp, 2013) Editor časopisu *The New Yorker* David Remnick zase o longform novinářině mluvil jako o „rozsáhlé, uvolněné, pečlivě zpracované, literární nonfikci.“ (Sharp, 2013) Tuomo Hiippala z Helsinské univerzity ve své studii *The Multimodality of Digital Longform Journalism* dává důraz na to, že se longform novinářina „snaží zaujmout své publikum kombinací textu, fotografií, opakujících se smyček videí, dynamických map a vizualizací dat.“ (Hiippala, 2017, s. 420).

2.3 Data story

Projekty datové novinářiny, respektive projekty mixující storytelling a vizualizaci dat se v poslední době díky novým technologiím a otevřenějšímu zveřejňování dat staly populárním zaříkadlem novinářů, možná i v domnění, že vzrůstající obliba tvrdých dat pomůže vyřešit problémy „postfaktické společnosti“. Podobně jako se obvykle překrývají žánry slow novinářiny a longform novinářiny – i když to není nutné –, i data story často

¹⁶ Počátkem roku 2022 tento projekt zastavil doporučování longform článků na svých webových stránkách, podcast zaštiťovaný tímto webem ovšem stále vychází.

¹⁷ V současnosti už tato webová stránka longform články ani jiný novinářský obsah nenabízí.

spadá pod tyto novinářské přístupy. Data story nemusí být dlouhé, ani nutně „pomalé“, interpretace dat ovšem obvykle vyžaduje prostor a jejich sběr a následná prezentace zase jistou pečlivost a čas.

Co ovšem rozumíme pod pojmem *data story*? Weber et al. (2018, s. 192) data story popisují jako „multimodální hybridní artefakt, který propojuje čísla, slova, obrazy a design do kompaktního celku.“ Data novinařinu pak chápou jako proces, který pomocí dat a jejich vizualizací – které jsou produktem tohoto procesu – odkrývá konkrétní příběh. (Weber et al., 2018) Ten navíc nemusí být dokonán, data story někdy také znázorňuje způsoby, jakými se příběh teprve může odvíjet. (Ledin a Machin, 2018) Tedy například to, jaké dopady by mohla mít jednotlivá zdravotnická opatření na vývoj počtu nakažených v dobách pandemie.

Data story má podle Webera et al. (2018) sedm hlavních principů: využívá data jako jádro příběhu; příběhy jsou vyprávěny a vysvětlovány pomocí vizuálních prvků; textové a vizuální složky jsou propojené; důraz se klade na vizuální design, tedy to, jakým způsobem jsou data prezentována; data story přitom implementuje strukturu příběhu¹⁸; tvůrci zapojují diváka do příběhu pomocí interaktivních prvků; v článcích je často zmíněn také tzv. meta-příběh.¹⁹ (Weber et al., 2018)

Témat, která lze pomocí data story pokrýt je nepřehledné množství. Od těch klasických jako je porovnávání států z hlediska nejrůznějších parametrů²⁰ nebo například vizualizace toho, jak genderově vyvážené jsou jednotlivé parlamenty (viz např. Zlatkovský a Cibulka, 2017), přes zkoumání toho, kdy se na dálnici D1 vyskytují největší zácpy (viz Kočí a Šulek, 2015), až například po porovnání ženských a mužských kapes u kalhot (viz Diehm a Thomas, 2018) nebo to, jak čtverný skok mění ženské krasobruslení (viz Macur et al., 2022).

Jak jsme již zmínili, data story obvykle využívá nejrůznější vizualizace dat. Weber et al. (2018, s. 194) definice tohoto pojmu shrnují takto: „vizualizace dat je vizuální reprezentace dat vytvořená k posílení kognitivního procesu a společenského porozumění reprezentovaných dat.“ Jinými slovy: „hlavním cílem vizualizace dat je komunikovat informace jasněji a efektivněji pomocí grafických prostředků.“ (Dur, 2012, s. 278) Konkrétními typy vizualizace dat pak Weber et al. (2018, s. 194) rozumí „grafy, nákresy,

¹⁸ Lineární, nebo nelineární způsob vyprávění.

¹⁹ Meta-příběh dává důraz na transparentnost zdrojů a vysvětluje způsob práce s daty.

²⁰ Viz například nejčastější případ data story během pandemie koronaviru, jak vyplývá z námi sestaveného korpusu vizuálních článků deníku *The New York Times* z let 2020 až 2022 – k nahlédnutí v příloze.

mapy a časové osy.“ Takto lze vizualizovat jak kvalitativní data – vyjadřující individuální vlastnosti nebo kvality prvků, tak kvantitativní data, která dokážou měřitelně a objektivně vyjadřovat, co mají jednotlivé prvky společné. (Kennedy a Engebretsen, 2020, s. 21)

Grafické zobrazení informací přitom není žádnou novou záležitostí. Jedním z prvních průkopníků vizualizace dat pomocí různých druhů grafů byl skotský ekonom William Playfair už v 18. století.²¹ V oblasti zdravotnictví byla průkopnicí srovnávací statistiky americká ošetřovatelka Florence Nightingale.²² Pomocí tzv. polárních diagramů vizualizovala úmrtnost a vliv hygienických opatření ve vojenských nemocnicích. (Dur, 2012; Dick, 2020) Anglický lékař a zakladatel moderní epidemiologie John Snow zase v roce 1854 pomocí analýzy a vizualizace dat vypátral zdroj cholery. Protože ještě nebyla známá příčina, mapoval následky – tedy místa, kde lidé umírali a díky tomu identifikoval infikovanou studnu. Dal tak vzniknout nejen moderní epidemiologii, ale také předznamenal principy datové novinářiny. (Rogers, 2013) Za asi nejslavnější příklad vizualizace dat lze považovat periodickou tabulku prvků, kterou v roce 1869 představil Dmitrij Ivanovič Mendělejev. V jediné struktuře ukazuje vztahy mezi jednotlivými prvky, což byl převratný vynález jak pro vědu, tak pro datové vizualizace. (Dur, 2012)

Ačkoliv využití vizualizace dat v novinářině také není žádnou novinkou²³, šedesátá a sedmdesátá léta minulého století znamenala skutečný obrat k obrazu i na stránkách novin. Byly to zejména noviny *Sunday Times*²⁴, které se infografikami začaly zabývat v profesionálním měřítku. K rozvoji infografik v novinách samozřejmě přispěly i další faktory jako zlepšení středoškolského vzdělání a s tím související větší mediální gramotnost čtenářů nebo nové technologie a softwary nabízející větší spektrum grafických možností, např. program *Adobe Illustrator* 88. (Dick, 2020, s. 170)

Způsobů, jak klasifikovat kategorie vizualizací dat, je mnoho, stejně jako studií, které se touto problematikou zabývaly. Zmíňme alespoň některé z nich: jednou z prvních komplexních prací předkládající teoretický rámec analýzy dat pomocí grafických prostředků byla kniha francouzského kartografa a teoretika Jacquese Bertina *Sémiologie Graphique*.

²¹ V roce 1786 vydal knihu *The Commercial and Political Atlas*, která namísto map a tabulek popisovala data pomocí grafů.

²² S Florence Nightingale spolupracoval také britský epidemiolog William Farr.

²³ Pro podrobný přehled viz Dick (2020).

²⁴ Jmenovitě pak grafik Peter Sullivan, mimo jiné autor knihy *Newspaper Graphics*.

Les diagrammes, les réseaux, les cartes (první francouzské vydání vyšlo v roce 1967), Bertin (2011) identifikoval klíčové vizuální prostředky ve vizualizacích dat; kniha *Information Graphics: A Comprehensive Illustrated Reference* Roberta L. Harrise (1999) přináší řadu praktických příkladů využití infografik; studie *The eyes have it: A task by data type taxonomy for information visualizations* amerického počítačového vědce Bena Shneidermana (1996) se zabývala počátkem interaktivních vizualizací; z novějších prací pak zmiňme alespoň knihu *Visualization Analysis and Design* Tamary Munzner (2014), která se zabývá jak návrhy, tak analýzou datových vizualizací.

Börner et al. (2019) shrnují hlavní kategorie, podle kterých lze vizualizace dat rozdělovat takto: účel – např. kategorizovat informace, porovnat je, pozorovat trendy, korelaci nebo vztahy mezi daty; škála dat – nominální, ordinální, intervalová nebo poměrová; typ vizualizace – tabulka, diagram, graf, mapa, stromová struktura, síťová struktura, časová osa; grafické symboly – např. bod, čára, text, uvozovky, obrazy, ikony atd.; grafické proměnné – vlastnosti a atributy vizuálních prvků, např. barva, velikost, tvar atd.; interakce vizualizací – některé mohou být statické, jiné ovšem využívají různé druhy interakcí, jako například zoom, filtrování, přehled detailů nebo vztahů na vyžádání, resp. např. kliknutí. (Börner et al., 2019) Pro naše účely se budeme řídit zejména námi zjednodušenou kategorií shrnující typy vizualizací, která nám poskytne základní přehled o tom, jaké vizualizace dat jednotlivé novinářské projekty využívají.

2.4 Kognitivní kontejner, efekt opony a jejich role v novinářských článcích

Jednotlivým prvkem většiny delších multimediálních formátů je zejména plynulé prolínání jednotlivých druhů multimediálního obsahu a jednoduchá navigace na stránce. (Hiippala, 2017) Pro větší novinářské projekty je často dedikována samostatná stránka bez většiny elementů, které by mohly odvádět pozornost čtenáře. Tento způsob uzavřené prezentace novinářského projektu Dowling a Vogan (2014) popisují jako „*kognitivní kontejner*“. Jedná se o uměle vytvořené prostředí určené pouze pro daný novinářský projekt.

Není tomu tak vždy, ale u některých takto vytvořených stránek²⁵ divák musí kliknout na tlačítko „Vstoupit“, aby se do tohoto speciálního prostoru dostal. Tím dokončí předešlou

²⁵ Viz např. projekt *Firestorm* deníku *The Guardian* z roku 2013.

aktivitu brouzdání po běžném zpravodajství a naladí se na delší kus čtení. Čtenáře tak obvykle nerozptylují odkazy vedoucí k jiným tématům na webu ani rušivé reklamy. Tím se samozřejmě snižuje příjem média z reklam na dané stránce, jak ale upozorňují Dowling a Vogan (2014) na příkladu projektu *Snow Fall*, tyto projekty mohou médiím přinést zejména prestiž – obvykle se jedná o propracované materiály jak po vizuální stránce, tak po té informační –, stejně jako masivní sdílení na sociálních sítích a mohou diváky nalákat k tomu, aby navštívili i hlavní stránku daného média. Navíc na těchto stránkách diváci stráví delší čas než u běžných článků.²⁶ (Dowling a Vogan, 2014)

Prostor kognitivního kontejneru nabízí mnoho možností, jak vyprávět příběh – jednak protože se u takových projektů předpokládá, že čtenář u článku stráví delší čas, ale také proto, že i samotní tvůrci mají na jejich vytvoření mnohem více času. Inspiraci tak mohou čerpat například u filmu nebo implementovat interaktivní postupy, což obvykle zabere mnohem více času než vytvoření klasického novinářského článku.

Důležité je také to, jakým způsobem čtenář s textem interaguje, aby příběh rozvíjel. Často stačí posouvat kolečkem myši. V tomto případě divák jednotlivé složky příběhu nevidí pohromadě v jeden moment, dostává se k nim postupně a tvůrci do značné míry kontrolují, v jakém pořadí se jednotlivé elementy objevují na stránce. Tento jev ve své analýze Dowling a Vogan (2014, s. 214) popisují jako *efekt opony*. Naznačují tak inspiraci u starších typů médií – divadla a filmu, kdy použití opony nebo různých světelných situací vytvářelo napětí. Tvůrci k tomuto efektu často využívají techniku *paralaxního scrollingu*. Jedná se o techniku počítačové grafiky, kdy některé prvky na stránce zůstanou déle, zatímco jiné posouváním kolečka myši zmizí. (Jacobson et al., 2016) Právě díky tomuto postupnému rozvíjení příběhu se do něj divák může více ponořit – na rozdíl od běžných článků, které čtenáře vyzývají ke klikání na různé záložky nebo související články. (Dowling a Vogan, 2014)

Jak ovšem upozorňují Van der Nat et al. (2023, s. 1106) současné novinářské digitální projekty nevyužívají pouze textové a audiovizuální prostředky, ale také interaktivní prvky – k těm patří už zmíněný paralaxní scrolling²⁷ nebo vizualizace dat. Ty čtenáře nabádají k interakci, díky které se například dozví další, podrobnější informace nebo vytvoří vlastní příběh. Některé novinářské projekty ovšem čtenáři nabízejí až téměř herní prostředí s mnoha

²⁶ Např. projektu *Snow Fall* to bylo v průměru 12 minut, čas strávený u běžných článků je obvykle desetkrát kratší. (Abramson cit. podle Dowling a Vogan, 2014, s. 210)

²⁷ Čtenář díky paralaxnímu scrollingu může ovlivňovat rychlost přeměny scény.

možnostmi, jak a kterou část příběhu procházet a číst jako první.²⁸

Právě interaktivita prostředí, ve kterém se příběh odehrává, je jedním z prostředků, kterým novináři vytvářejí význam sdělení. (Van der Nat et al., 2023) Jak ovšem naznačoval už Roland Barthes (1968) ve slavné eseji *Smrt autora*, klíčovou roli v tomto procesu hraje i sám čtenář. Přesto ale tvůrci vytvářejí různé cesty, jak článek číst a umisťují do něj často nápovědy, jak se v prostoru příběhu, který nabízí mnoho uživatelských trajektorií, pohybovat. Čtenářstvu, které má takto přichystané způsoby, jak článek číst, Anderson a Borges-Rey (2019) říkají *konstruované publikum*. Datoví novináři se totiž během tvorby projektu snaží poměrně jasně předvídat, jaké cesty uživatelského zážitku mají potenciál vyvolat angažovanost publika.

Van der Nat et al. (2023) ve své analýze interaktivních novinářských narativů popisují tři možné cesty, jak se čtenář může pohybovat v článcích. Jedná se o lineární čtení, multilineární čtení a nelineární čtení. Tyto způsoby čtení se navíc mohou různě kombinovat. (Van der Nat et al., 2023) Lineární způsob čtení je považován za tradiční. Vyznačuje se také tím, že čtenáři nedává mnoho svobody a možností, jak příběh objevovat. Naopak u interaktivních forem – a tedy multilineárního a nelineárního čtení – konečná struktura a tok příběhu závisí zejména na aktivitě samotného čtenáře. (Hernandez a Rue, 2016)

²⁸ Např. dánský projekt *Refugee Republic* z roku 2014 na své hlavní stránce předkládá mapu syrského uprchlického kempu v severním Iráku, kterou divák může libovolně přibližovat, oddalovat a procházet její části tak, jak si sám přeje. (Rothuizen et al., 2014)

3 Narativní postupy v novinářině

Výše jsme představili pojmy slow novinářina a longform novinářina a jejich navázání na tradici a historii literární novinářiny. Nyní se blíže zaměříme na to, co vše zmíněné spojuje – tedy využití narativních postupů.

Před tím, než žánr narativní novinářiny prozkoumáme blíže, je záhodno alespoň krátce zmínit, jak vymezujeme pojem *narativ*. Weber (2020, s. 297) narativ definuje jako „textovou, vizuální nebo multimodální reprezentaci, která představuje příběh.“ *Příběh* je pak v podstatě „os[a] kauzální a časové organizace dynamických a statických událostí a jejich nositelů (postav), kterou rekonstruujeme z narativního textu prostřednictvím odpovědi na otázku: A co se stalo potom?“ (Kubíček et al., 2013, s. 33) Jinými slovy jde o události, které na sebe navazují a ovlivňují se. Jako nejjednodušší forma příběhu se velice často cituje příklad E. M. Forstera: „Král zemřel, a pak zemřela královna.“ (Tamtéž.)

Narativní novinářinu pak Van Krieken a Sanders (2021) ve své analýze akademických studií zaměřující se na tento žánr²⁹ vymezují takto: „Novinářské produkty, které využívají vyprávěcí techniky k informování o skutečných událostech a situacích. (...) Narativní žurnalistika je žánr, který využívá narativních technik vypravěčského stylu, úhlu pohledu, postav, prostředí, zápletky a/nebo chronologie, aby pomocí subjektivního filtru informovaly o realitě. Tímto subjektivním filtrem může být buď postava, nebo novinář.“ (Van Krieken a Sanders, 2021, s. 1404)

Techniky narativní žurnalistiky se od klasických zpravodajských postupů liší zejména výběrem stylistických postupů. (Van Krieken, 2018, s. 2) Van Krieken (2019) si všímá, že (dnes) základní novinářskou poučku o tom, jak se staví článek – tedy techniku *obrácené pyramidy*³⁰ – začali editoři ve 20. století s cílem větší objektivity preferovat v podstatě v reakci na používání narativních postupů v novinářských člancích, které byly jejich naprosto běžnou součástí v 18. a 19. století. Tímto se také začal klást důraz na informační hodnotu článku, spíše než na hodnoty, které nabízely narativní postupy – zejména lidskou

²⁹ Van Krieken a Sanders (2021) považují pojem „narativní novinářina“ za synonymum „literární novinářiny“. Toto slovní spojení využívají jako zastřešující pojem všech označení tohoto žánru (včetně např. v Polsku používaného pojmu „literární reportáž“). Protože předmětem našeho zkoumání jsou zejména narativní postupy, které novinářina využívá, a nikoliv historický rámec tzv. literární novinářiny, budeme i my používat pojem „narativní novinářina“, případně novinářina využívající narativní prvky.

³⁰ Technika *obrácené pyramidy* klade nejdůležitější nebo nejnovější informace na začátek článku bez ohledu na chronologii událostí.

zkušenost a empatii čtenářů k postavě vyprávění. (Van Krieken, 2019) Současné uplatnění storytellingu, tedy narativních postupů v novinářině, je v podstatě krokem zpět, čerpáním inspirace v minulosti; nebo jak tvrdí Jacobson et al. (2016, s. 540) pokračováním, respektive „novou vlnou literárního novinářského hnutí“ v digitální době.

Ve stylistické rovině implementace narativních technik znamená upřednostnění chronologického uspořádání příběhu oproti obrácené pyramidě, z čehož plyne i důraz na to, *jak a proč* se události odehrály, namísto toho, *co* se přesně stalo. Van Krieken (2019, s. 2) tvrdí, že upřednostnění otázek „jak a proč“ vede k tomu, že „aktuálnost a zpravodajská hodnota stěžejní události jsou méně důležité než potenciál této události pohnout publikem díky tomu, že odhalí podstatu lidské zkušenosti.“

Ačkoliv jsou narativní postupy v novinářské praxi obvykle ceněny odbornou i laickou veřejností³¹, tyto postupy se stále neuplatňují ve větším měřítku, protože – jak jsme již naznačili v předešlých kapitolách – jedná se o projekty, které vyžadují čas i finance. Obojího mají redakce v dnešní době spíše nedostatek. Proto se tomuto žánru věnují často hlavně nezávislí novináři. Situace je ovšem zásadně jiná na evropské a americké novinářské scéně, neboť v Americe³² má tento žánr delší tradici, stejně jako větší edukativní podporu. (Van Krieken, 2019, s. 4–5)

3.1 Narativ jako způsob, jak zvýšit angažovanost diváka

Využití narativních technik má i dle mnohých experimentálních studií (např. Sanders a Redeker, 1993; Knobloch et al., 2004; Oliver et al., 2012; Van Krieken, 2016) pozitivní vliv na čtenářské potěšení z četby článku i emocionální zapojení čtenáře.

Poslední ze zmíněných experimentů (Van Krieken, 2016) využívá čtyřdimenzionální model angažovanosti vyprávění, který byl představen ve výzkumu *Measuring Narrative Engagement* (Busselle a Bilandzic, 2009). Protože tento rámec dobře ukazuje, v čem může být narativ užitečný a v jakých procesech se projevuje čtenářská angažovanost, předkládáme ho i zde. První dimenzi Busselle a Bilandzic (2009, s. 341) označují jako *porozumění narativu*³³. Jedná se o proces, při kterém čtenáři nemají problém příběh pochopit. Tohoto

³¹ Dokládá např. úspěch projektu *Snow Fall* u čtenářů, tak množství článků, které mu věnovala akademická obec i novinářské ceny, které projekt získal.

³² To naznačuje i aktuální produkce např. *The New York Times*, kterou tato diplomová práce analyzuje.

³³ Přeloženo z anglického „narrative understanding“.

procesu by si v ideálním případě čtenář neměl ani všimnout, respektive pravděpodobně si ho uvědomí až ve chvíli, kdy příběhu neporozumí. *Zaměření pozornosti*³⁴ je druhá dimenze, při které čtenář v podstatě zapomene na realitu a svou mysl plně zaměřuje příběhem. I pro tuto dimenzi platí, že si jí čtenář není vědom, dokud ho něco nevyruší – buď v reálném světě, nebo v jeho myšlenkách. Třetí dimenzí je *emocionální angažovanost*³⁵, tedy soucit s postavami příběhu nebo prožívání ho s nimi, ovšem tato emoce nemusí být jen pozitivní, může být jakéhokoliv druhu, včetně nesouhlasu s jednáním postavy. *Přítomnost ve vyprávění*³⁶ je čtvrtou dimenzí, při které čtenář zcela „opustí reálný svět a vstoupí do příběhu,“ tedy do úplně jiného časoprostoru. (Busselle a Bilandzic, 2009)

Kobie van Krieken ve svých analýzách (viz například Van Krieken, 2016; Van Krieken et al., 2016; Van Krieken, 2018) dlouhodobě zkoumá, jakými narativními prostředky je těchto dimenzí docíleno. Narativní prostředky podílející se na tomto čtenářském „pohnutí“ rozděluje do třech hlavních kategorií: rekonstrukce scény, struktura diskurzu³⁷ a technika pohledu. (Van Krieken, 2018, s. 2) Tyto narativní postupy se nemusí vyskytovat jen v textu, ale také ve všech ostatních médiích, které daný článek obsahuje. Zde je představujeme blíže:

1) Rekonstrukce scény

Detailní popis scény, ve které se příběh odehrával není typickým zpravodajským prostředkem. U narativní žurnalistiky se ovšem vyskytuje často, a to obvykle na začátku článku nebo na začátku jednotlivých kapitol. Obvykle tak slouží jako prostředek uvedení čtenáře do děje. „Rekonstrukce scén umožňuje [čtenáři] přenést se do světa příběhu a virtuálně pozorovat události, jako by se odvíjely před jeho očima.“ Rekonstrukce scén jsou často bohaté na detailní popis jak atmosféry, tak místa, ve kterém se scény odehrávají. (Van Krieken, 2018, s. 2–3) Popisu scény a přenesení čtenáře do světa příběhu může být docíleno jak pomocí textu, tak pomocí vizuálních prostředků – např. fotografie, audia, videa, nebo mapy.

³⁴ Přeloženo z anglického „attentional focus“.

³⁵ Přeloženo z anglického „emotional engagement“.

³⁶ Přeloženo z anglického „narrative presence“.

³⁷ Van Krieken v originálu používá označení „event structure“, tedy „struktura událostí“, ovšem pro zachování odlišnosti mezi strukturou událostí (a tedy toho, jak se příběh odehrál ve skutečném světě) a strukturou diskurzu (tedy toho, jakým způsobem je vyprávěn, viz Brewer a Lichtenstein, 1980) budeme používat pojem „struktura diskurzu“.

2) Struktura diskurzu

Brewer a Lichtenstein (1980) rozlišují mezi tím, jak se příběh skutečně odehrál ve své chronologii – struktura události – a tím, jakým způsobem je vyprávěn – struktura diskurzu. Právě struktura diskurzu ovlivňuje čtenářovo zaujetí. (Brewer a Lichtenstein, 1980) O rozdílech ve struktuře zpravodajského článku a článku využívajícího narativní postupy jsme se letmo již zmínili – zpravodajské články využívají obzvláště strukturu tzv. obrácené pyramidy, kdy jsou nejdůležitější nebo nejnovější informace uvedeny už na začátku článku. Články spadající pod žánr narativní žurnalistiky jsou obvykle postaveny spíše na chronologické dějové posloupnosti. Výzkum Knoblochové et al. (2004) potvrdil, že chronologické vyprávění ve čtenářích vzbuzovalo větší napětí; retrospektivní vyprávění zase větší zvědavost, oba tyto typy dějové posloupnosti ovšem znamenaly větší potěšení z četby oproti článku napsaném ve stylu tzv. obrácené pyramidy. (Knobloch et al., 2004)

Diskurzivního uspořádání v psaném textu je kromě samotného řazení událostí docíleno také pomocí časových indikátorů, např. včera, nazítří, poté, předtím apod. a slovesného času. Jak si všímá Van Krieken (Van Krieken, 2018; Van Krieken et al., 2016) zpravodajství obvykle využívá primárně minulý čas, kdežto narativní žurnalistika využívá i čas přítomný, „aby vyvolala pocit bezprostřednosti“. (Van Krieken, 2018, s. 2)

3) Úhel pohledu

Ve zpravodajské produkci se články obvykle konstruují z „neutrálního“ a obecně přijímaného „objektivního“ pohledu, kterým je v článku „přiznaná, nebo nepřiznaná postava novináře“. Tento způsob Sanders (1994) označuje jako *přímé vyprávění* a vyznačuje se tím, že neobsahuje žádné ukazatele odlišné perspektivy – např. uvozovací věty a uvozovky. Stejná informace však může být v článku podána také ústy samotného zdroje informací, tedy osoby, která novináři informaci sdělila. V takovém případě novinář jako by přenášel odpovědnost za obsah věty na zdroj informací, neboť právě ukazatel odlišné perspektivy mu umožňuje se od řečeného „distancovat“. (Sanders, 1994) Tento úhel pohledu je považován za subjektivní a v článku může být prezentován několika způsoby: *přímou řečí, nepřímou řečí, vzdalující nepřímou řečí a volnou nepřímou řečí*, (Van Krieken, 2016) ale také implicitně (tzv. *nepřímé vyprávění*) – tedy sice z pohledu postavy, ovšem nikoliv pomocí přímých nebo nepřímých citací. Tento způsob obvykle zahrnuje slovesa kognice, vnímání a emocií, např. „snít, vidět, všimnout si, uvědomit si, být potěšen“ apod. Vypravěč tak popisuje, co postava vidí, nebo cítí, ale primární odpovědnost za obsah věty nepřipisuje jí, nýbrž sobě

jako vypravěči. Vypravěč totiž pouze „nahlíží *do* vědomí postavy“, ale „nedívá se *skrze* vědomí tím, že by přemýšlel *myslí* postavy, vnímal očima postavy a mluvil ústy postavy.“ (Sanders, 1994, s. 56)

Van Krieken (2016, s. 132) rozdíl mezi jednotlivými úhly pohledu prezentuje v přehledné tabulce, kterou zde přikládáme ve vlastním překladu:

Úhel pohledu	Příklad
Přímé vyprávění	Muž se schovával v křoví.
Přímá řeč/myšlenka	„Viděla jsem muže, který se schovával v křoví,“ řekla Mary.
Nepřímá řeč/myšlenka	Mary řekla, že viděla muže, který se schovával v křoví.
Vzdálená nepřímá řeč	Viděla muže, který se schovával v křoví, řekla Mary.
Volná nepřímá řeč/myšlenka	Ó ano, rozhodně viděla muže, který se schovával v křoví!
Implicitní úhel pohledu (nepřímé vyprávění)	Mary viděla muže schovávajícího se v křoví.

Ačkoliv všechny tyto věty vyjadřují jednu a tu samou informaci, každá z nich má jiný „dramatizační potenciál“. (Van Krieken, 2006) Přímá řeč ukazuje, demonstuje, jak situace probíhala; nepřímá řeč to jen popisuje. (Clark a Gerrig, 1990) Přímá řeč propůjčuje aktérovi živost, autenticitu a expresivitu a obecně má tedy větší dramatizační potenciál než nepřímá řeč. (Van Krieken 2006; Van Krieken, 2018) Zároveň však také novinovým článkům dodává jistou autenticitu a objektivitu, neboť naznačuje, že novinář měl přístup přímo ke zdroji informace. (Sanders, 1994)

Nepřímá řeč se využívá v případě, že vypravěč chce přenést zodpovědnost za řečené na mluvčího, ale sám zůstat tím, kdo větu pronáší. Volná nepřímá řeč se vyznačuje tím, že neobsahuje uvozovací věty, a i když aktér není ten, kdo by hovořil, je to stále subjekt, „kterému jsou přiřazeny všechny prvky exprese.“ (Banfield, 1982 cit. podle Sanders, 1994, s. 53) Tedy – pokud jsou ve větě zvolání, důrazy, nebo expresivní prvky – včetně znamének naznačující emocionální hodnotu nebo intonaci, předpokládá se, že se takto vyjádřil mluvčí přítomný během samotné události. (Sanders, 1994)

Citace všech druhů pak dále mohou mít dvojí charakter – může se jednat buď o citace

v rámci vyprávění, nebo mimo něj.³⁸ Zatímco citace v rámci vyprávění mají za cíl zejména větší dramatizaci příběhu, neboť je mluvčí pronáší přímo v rámci děje; citace mimo vyprávění mají spíše tendenci událost popisovat s odstupem a dodávat článku jistou opravdovost. Mluvčí je říká až potom, co se příběh odehrál, např. na tiskové konferenci nebo při rozhovoru a novinář tak spíše ukazuje, „kde, kdy a jak získal informace, na jejichž základě událost zrekonstruoval.“ (Van Krieken, 2018, s. 3)

3.2 „Říct a ukázat“ aneb přítomnost narativu v datových vizualizacích

Vizualizace dat samy o sobě žádný příběh obvykle nevyprávějí, spíše předkládají fakta ve vizuální podobě.³⁹ Jak si ale všímá Weber (2020, s. 305), pokud například graf upravíme tak, aby ukazoval, jak se „hodnoty měnily v čase, [i vizualizace dat] může vyprávět příběh.“ Toho je docíleno obvykle dvěma způsoby: vyprávěním a ukazováním. V „režimu vyprávění“ čtenář pro rozvinutí příběhu nemusí dělat nic zvláštního. Toto je *autoremem vedený přístup*, jehož hlavními ukazateli je podle Segela a Heera (2010) to, že sled jednotlivých scén je dopředu jasně dán a příběh neobsahuje žádné interaktivní prvky. Tento způsob je podle nich výhodný, pokud je cílem článku jasné a jednoduché sdělení myšlenky nebo jednoznačné vyprávění příběhu. Naopak přístup, kdy má čtenář aktivní roli, tedy „režim ukazování“, obvykle zahrnuje to, že příběh nemá pevnou strukturu a je velmi interaktivní, takže ho čtenář může objevovat tak, jak sám chce. V současnosti se ovšem oba tyto přístupy v infografikách spíše prolínají. (Segel a Heer, 2010, s. 1146)

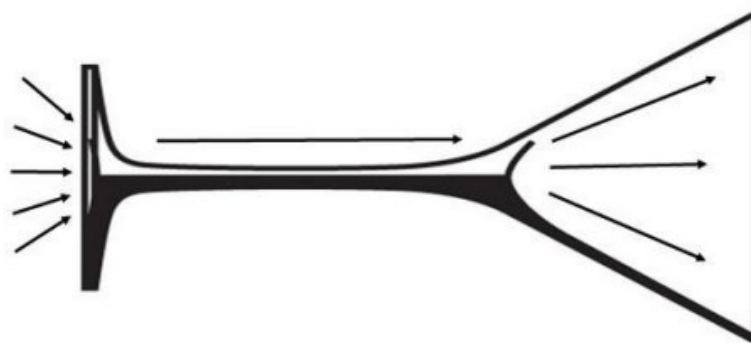
U vizualizací dat se při kombinaci režimu vyprávění a ukazování obvykle využívají zejména tři typy narativních struktur: struktura skleničky martini, interaktivní prezentace a vizualizace s postupným rozšiřováním detailů.⁴⁰ *Struktura skleničky martini* je patrně nejpoužívanější a vypadá tak, že je příběh a datová vizualizace nejprve uvedena z autorovy perspektivy pomocí představení problematiky, což vizuálně reprezentuje stopka skleničky, teprve pak se rozšiřuje množství možností, které v datové vizualizaci může čtenář aktivně objevovat, což je reprezentováno širokým hrdlem skleničky. (Tamtéž.)

³⁸ Van Krieken (2018) používá anglické termíny „narrative-internal“ a „narrative-external quotations“.

³⁹ Viz kapitola *Vizualizace dat*.

⁴⁰ Termín „vizualizace s postupným rozšiřováním detailů“ jsme volně přeložili z anglického „Drill-Down Story“.

Začátek (uvedení)	Autorem vedený přístup (představení problematiky)	Aktivní role čtenáře (explorační analýza)
-----------------------------	---	---



Obraz 1 Struktura skleničky martini (Komenda a Karolyi, 2016), vlastní překlad

Interaktivní prezentace zahrnuje větší množství snímků, které na sebe navazují, ale každý nabízí vlastní interaktivní narativ. Tento typ struktury je vhodný například v případě, kdy je záhodno, aby čtenář objevoval data „krok po kroku“. A konečně *vizualizace s postupným rozšiřováním detailů* funguje tak, že nastoluje hlavní téma, které pak čtenář může dopodrobna sám prozkoumávat tím, jak se v článku pohybuje, přičemž jakou cestu zvolí, závisí pouze na něm. (Segel a Heer, 2010, s. 1146)

Weber (2020) ve vizualizacích dat spatřuje i další techniky, které nasvědčují využití narativu. Narativ lze pozorovat například v přítomnosti vypravěče v titulku nebo instrukcích, jak s vizualizacemi pracovat, ale i v případě, že autor vizuálně zdůrazní některé okolnosti; dále se narativ vyznačuje jasnou posloupností jednotlivých scén⁴¹ nebo vytvořením časového rámce, který lze znázornit např. pomocí „časových os, časových řad, map toku, (...) a dalších grafů, které ukazují změnu v průběhu času.“ (Weber, 2020)

⁴¹ Posloupnost jednotlivých scén může být vyjádřena např. pomocí efektů přechodu, viz kapitola *Kognitivní kontejner, efekt opony a jejich role v novinářských článcích a Multimodalita digitální žurnalistiky*.

4 Multimodalita digitální žurnalistiky

Jak již bylo naznačeno výše, předmětem našeho zájmu jsou zejména delší texty, které obsahují vizualizace dat a využívají narativní postupy. Jak jsme již uvedli, Weber et al. (2018) vyzdvihuje jejich „multimodální a hybridní charakter“, což je jednou z vlastností, na kterou se bude soustředit i náš výzkum.

Nejprve si ovšem musíme vymezit základní pojmy, se kterými multimodální výzkum a postupy sociální sémiotiky podle Kresse a Van Leeuwena (2006) pracují, tedy *sémiotický zdroj a mód*. Van Leeuwen (2005, s. 3) sémiotický zdroj definuje jako „akce a artefakty, které používáme ke komunikaci, ať už jsou produkovány fyziologicky – pomocí našeho hlasového aparátu, svalů používaných k vytváření obličejových výrazů a gest, atd. – nebo prostřednictvím technologií – perem, inkoustem a papírem; hardwarem a softwarem počítačů; látkami, nůžkami a šicími stroji, atd. Tradičně [bychom sémiotický zdroj] nazvali „znakem““. ⁴² Sociální sémiotika ovšem pracuje s pojmem sémiotický zdroj, protože znak není něco daného, ovšem něco, co je formováno konkrétním užitím v dané situaci. ⁴³

Kress (2010, s. 79) pak mód definuje jako „společensky utvářený a kulturně daný *sémiotický zdroj* pro vytváření významu.“ Jako příklad jednotlivých komunikačních a reprezentačních módů uvádí „obraz, písmo, layout, hudbu, gesto, řeč, pohyblivý obraz, zvukovou stopu nebo 3D objekty“. Jednotlivé mody pak nabízejí různé *afordance*, tedy potenciál, respektive limity, jakými způsoby je lze využít. Knox (2009) jako klíčový aspekt multimodality definuje to, že „jakákoliv forma komunikace je přenášena více než jedním médiem“ (Knox, 2009), přičemž jednotlivé mody spolu interagují, a právě touto interakcí je vytvářen význam. (Lemke, 2002)

Současná digitální žurnalistika má tedy jednoznačně multimodální charakter, neboť obvykle kombinuje alespoň dva a více módů dohromady (nejčastěji písmo a fotografii). Lemke (2002, s. 301) dokonce používá pojem *hypermodalita*, která vzniká kombinací multimodality a hypertextuality. Tvrdí: „Nemáme pouze propojení mezi textovými jednotkami různých měřítek, ale máme i propojení mezi textovými jednotkami, vizuálními prvky a zvuky.“ Je tedy nasnadě, že se digitálními novinářskými projekty multimodální

⁴² Vlastní překlad.

⁴³ Viz kapitola *Analýza vizuálních sdělení podle Kresse a Van Leeuwena*.

výzkum zabývá čím dál tím častěji.

Jedním z těch, kteří zkoumali multimodální perspektivu digitální novinářiny byl Knox (2007), který analyzoval mezilidské, reprezentační a organizační významy tří domovských stránek anglickojazyčných online novin zejména pomocí nástrojů vizuální gramatiky Kresse a Van Leeuwena (1996). Všiml si zejména tzv. *newsbites*, tedy specifického žánru novinářských článků, který často sestává pouze z titulku; krátkého, často jednovětého, perexu a případně jednoduchého vizuálního doprovodu. Tyto *newsbites* mají čtenáře ve velmi krátkém čase nalákat, aby si přečetl i delší – nebo jiné módy využívající – verze článku. (Knox, 2007)

V další studii Knox (2009) zkoumá interakce textu s obrazy.⁴⁴ Knox tu ovšem přichází s tvrzením, že *thumbnails*⁴⁵ „reprezentují menší část lidského zážitku dané události, než kterou nabízí větší obraz. Stejně tak náhledy zachycují relativně malý rozsah mezilidských hodnot, které mohou vyjádřit větší obrazy.“ Proto argumentuje, že tyto náhledy spíše rozšiřují potenciál psaného textu a napomáhají, aby se čtenář na stránce lépe orientoval, než že by fungovaly jako plnohodnotný samostatný mód, který by produkoval vlastní významy. Podobně – i když pomocí počítačového softwaru, který konkrétně využíval systemicko-funkční analýzu multimodálního diskurzu – O’Halloran et al. (2019) analyzovali webovou stránku Světové zdravotnické organizace o ebole. Zkoumali zejména to, jakým způsobem spolu jednotlivé módy interagují, doplňují se, jaké významy produkují a zda se tyto významy u jednotlivých modů liší. Došli k závěru, že využití vícero sémiotických zdrojů napříč webovou stránku může být prospěšné, protože například graf může odhalovat nejrůznější vztahy, které mezi sebou zároveň porovnává a pomocí jazyka je pak možné zdůraznit a diskutovat zajímavé skutečnosti, které z tohoto pozorování plynou. Jiné analýzy (např. Bateman et al., 2006) porovnávaly podobu domovských stránek novin a jejich tištěnou verzi. Pro naše zkoumání je ovšem podnětný zejména výzkum Hiippaly (2017), který analyzoval dvanáct longform článků z let 2012–2013, aby zjistil, jaké komunikační módy tento novinářský žánr využívá a jak jsou tyto módy mezi sebou navzájem propojeny. Zjistil, že longform články mají obvykle lineární strukturu⁴⁶ a vyhrazují celý prostor obrazovky

⁴⁴ Podobně jako Lemke, 2002.

⁴⁵ V překladu *náhledy*, respektive malé ilustrace nebo fotografie, které často využívají právě *newsbites* na domovských stránkách.

⁴⁶ Právě lineární struktura zásadně odlišuje longform články od jiných typů novinářského obsahu, například

v jednu chvíli pouze jednomu modu, přičemž jednotlivé mody jsou mezi sebou propojeny zejména dvěma způsoby: paralaxním scrollingem a rozplynutím se. Hiippala (2017) tvrdí, že právě tento způsob rozvíjení příběhu si longform články vypůjčují z filmového prostředí, čímž vytvářejí „kognitivní kontejner“ (Dowling a Vogan, 2014), a díky tomu udržují pozornost diváka.

4.1 Mody longform článků a přechody mezi nimi

Hiippala (2017) v již zmíněné analýze předkládá také výčet sémiotických modů a přechodů mezi nimi, které longform články využívají. Ten si vypůjčíme i pro naše zkoumání, proto ho ve volném překladu předkládáme zde.⁴⁷

1. Sémiotické mody

Text-flow	Psaný narativ, který se rozvíjí lineárně. Jeho tok může být přerušeno nebo doprovázeno fotografiemi, diagramy, videy nebo dalšími sémiotickými zdroji.
Textový blok	Blok, který využívá pouze písmena k dosažení komunikačního cíle a nevykazuje známky ilustrace ani obrazu.
Fotografie	Fotografie, které překrývají celou obrazovku. Mohou obsahovat i další sémiotické zdroje, jako například psaný text, který je přes ně vepsán.

domovských stránek jednotlivých periodik.

⁴⁷ Pro přehlednost jsme ovšem vypustili kategorii „Mapa“, neboť v námi zkoumaných člancích mapa představuje jak dynamickou, tak statickou ilustraci – zavedení samostatné kategorie pouze pro mapu, a nikoliv pro jiné vizualizace dat, by proto naše zkoumání mohlo zkreslovat. Naopak jsme přidali kategorii „Interaktivní statická ilustrace“, neboť v původním výčtu Hiippaly zcela chyběla, stejně jako kategorii „Textový blok“, jejíž podobu v našem zkoumání využívaly vizualizace dat, zejména časová osa. Ve výčtu „Přechodů mezi jednotlivými sémiotickými mody“ jsme vypustili kategorii „Bez přechodu“, protože ta se vyskytovala u každého z článků na jeho začátku a konci. Pozorování této kategorie by tedy nepřineslo žádné zásadní informace.

Dynamický obraz	Video skládající se z audiovizuálních pohyblivých obrazů uspořádaných do jednoho, nebo více záběrů, které tvoří rozvíjející se sekvenci.
Page-flow	Rozvržení (layout), které využívá dvoudimenzionální prostor k organizaci obsahu do prvků, které přispívají k dosažení společného komunikačního cíle.
Animace	Animace skládající se z počítačem vytvořených obrazů uspořádaných do záběrů, které tvoří rozvíjející se sekvenci.
Dynamická ilustrace	Animované ilustrace, které jsou rozloženy přes celou obrazovku; buď ručně kreslené, nebo vytvořené počítačem.
Statická ilustrace	Statické ilustrace, které jsou přes celou obrazovku; buď ručně kreslené, nebo vytvořené počítačem.
Statický obraz	Komiksy a další statické obrazy uspořádané do smysluplných sekvencí ve dvoudimenzionálním prostoru.
Interaktivní statická ilustrace	Ilustrace, které jsou rozloženy přes celou obrazovku; buď ručně kreslené, nebo vytvořené počítačem, se kterými uživatel interaguje a tím je proměňuje.

2. Přejchod mezi jednotlivými sémiotickými mody

Klik	Přejchod mezi obrazovkami vyžaduje kliknutí na hypertextový odkaz.
Rozplynutí se	Pixely na předchozí obrazovce jsou postupně nahrazovány pixely na následující obrazovce.
Scroll	Předchozí a následující obsahové bloky mizí a objevují se na displeji současně s tím, jak uživatel posouvá kolečko myši.
Paralaxní scrolling	Předchozí obsahový blok zůstává statický, zatímco ten následující se vykreslí přes něj. [Jednotlivé mody se tedy na obrazovce pohybují odlišnou rychlostí, což vytváří pocit dynamičnosti.] Známy též jako „efekt opony“.
Zoom	Přibližující se pohyb do, nebo z obrazovky.

4.2 Analýza vizuálních sdělení podle Kresse a Van Leeuwena

Abychom mohli jednotlivé mody, jejichž popis a výčet přebíráme z výzkumu Hiippaly (2017) blíže analyzovat, potřebujeme do našeho zkoumání implementovat také teoretický rámec, který nám tuto analýzu umožní. Jak totiž píše Kress (2010, s. 1): „multimodalita nám může říci, jaké mody jsou použity, ale už nám nepoví, jaká je mezi nimi stylová odlišnost a jaký tato odlišnost může mít význam.“

Proto budeme při bližším popisu těchto skutečností vycházet z teoretického rámce Kresse a Van Leeuwena (2006), který se inspiruje u systematické funkční lingvistiky Michaela Hallidaye, kromě toho ale její metody kombinuje ještě se „sociálně sémiotickým rámcem, kritickou diskurzivní analýzou a také s poznatky z filmových studií, ikonografie nebo dějin umění.“ (Jewitt et al., 2016, s. 61)

Základním východiskem tohoto přístupu je, že stejně jako lingvistická gramatika, tak

gramatika vizuální, slouží jako „prostředek ke kódování interpretací zkušeností a forem sociální (inter)akce.“ (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 1–2) Nutno ovšem podotknout, že tato vizuální gramatika není nutně univerzální, nýbrž kulturně podmíněná, konkrétně se soustředí na západní vizuální projevy.⁴⁸ (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 4)

Sociální sémiotika klade – na rozdíl od sémiologie Pařížské školy – důraz na proces tvorby znaku. Znaky vnímá jako produkt sociálního procesu, nikoliv jako předem existující spojení označujícího a označovaného. Zároveň nejsou nikdy arbitrární, vždy jsou motivované, což se ovšem vztahuje už k jejich utváření a kontextu, v němž jsou produkovány – nikoliv ke vztahu označujícího a označovaného. Kress a Van Leeuwen (2006, s. 8–9) to ilustrují na příkladu dětí, které si hrají na piráty a kartón v daném kontextu vnímají jako výstižný materiál pro pirátskou loď.

Aby vizuální komunikace fungovala, musí splňovat jisté reprezentační a komunikační funkce. Kress a Van Leeuwen (2006, s. 41–44) převzali koncept „metafunkcí“ od Michaela Hallidaye, který je ovšem aplikuje zejména na psaný text a řeč. Kress a Van Leeuwen je upravili tak, aby je bylo možné použít i pro vizuální sdělení. Zatímco Halliday rozlišuje mezi *ideovou metafunkcí* – konstruuje konkrétní reprezentace sémiotických modů a jejich vztahy nebo je dává do logických struktur –, *interpersonální metafunkcí* – funkcí, kterou jazyk plní, když vytváří vztah mezi čtenářem a spisovatelem – a *textovou metafunkcí* – spojuje tyto dva významy do koherentního celku, který pak rozpoznáme jako konkrétní druh textu nebo zprávy –; Kress a van Leeuwen používají jinou terminologii: *reprezentační význam* – namísto ideové metafunkce –, *interaktivní význam* – namísto interpersonální metafunkce – a *kompozici* – namísto textové metafunkce. (Jewitt a Oyama, 2004) Tyto pojmy a jejich aplikaci na námi zkoumaný vzorek, tedy podrobnou analýzu vizuálního zobrazení lidí a koronaviru, si nyní představíme blíže, přičemž budeme parafrázovat postupy představené v knize Kresse a Van Leeuwena *Reading Images* (2006).

4.2.1 Reprezenční význam

Reprezenční struktury tvoří účastníci – což mohou být jak lidé, tak věci – vyobrazené jak konkrétně, tak abstraktně –, kteří se k sobě navzájem vztahují. Tento vztah je dán pomocí **narativních struktur** – a tedy narativních procesů – nebo pomocí **konceptuálních**

⁴⁸Západní vizuální kultura je například bezesporu ovlivněná psaním zleva doprava.

struktur, které se konstituují „klasifikačním, analytickým nebo symbolickým procesem“.
(Kress a Van Leeuwen, 2006)

4.2.1.1 Narativní struktury

4.2.1.1.1 Narativní akční proces

Narativní akční proces vypadá tak, že jednotliví účastníci něco sami konají, nebo se jim něco děje. Tento proces vždy zahrnuje vektory⁴⁹, které naznačují, kdo je aktivní účastník, tedy ten, od něhož vektor vychází – *Aktér*⁵⁰ – a kdo je pasivní příjemce daného narativního procesu, tedy ten, na něhož je vektor cílen – *Cíl*.^{51, 52} (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 63–66).

Pokud narativní akční proces probíhá mezi dvěma účastníky, přičemž je jeden aktivní a druhý pasivní – Aktér a Cíl – jedná se o *jednosměrnou transakční akci*.⁵³ Pokud daná akce probíhá oběma směry současně, a nemůžeme tedy určit, kdo je aktér a kdo cíl, účastníky nazýváme *Aktéry interakce*⁵⁴, přičemž se jedná o *obousměrnou transakční akci*. Pokud je přítomný aktér, ale už žádný další účastník, ke kterému by mohl vektor směřovat, jedná se o *netransakční proces*. (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 74).

4.2.1.1.2 Narativní reakční proces

Kress a Van Leeuwen navíc rozlišují mezi akčním narativním procesem a *reakčním narativním procesem*, přičemž reakční proces vždy zahrnuje vektor, který je tvořený pohledem očí. Pokud linie očí spojuje Aktéra a Cíl, jedná se o *transakční reakci*, pokud pohled Aktéra směřuje mimo Cíl, například mimo obraz, jedná se o *netransakční reakci*. (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 67).

⁴⁹ V běžné vizuální komunikaci se obvykle nesetkáme s vyobrazením šipky, jako je tomu např. u modelů komunikace, ale tyto vektory rozpoznáváme spíše např. pomocí polohy paží, směru pohledu, nebo nasměrování komiksových bublin. (Kress a Van Leeuwen, 2006)

⁵⁰ Přeloženo z anglického „actor“.

⁵¹ Přeloženo z anglického „goal“.

⁵² Kress a Van Leeuwen (2006) rozlišují mezi šesti druhy narativních procesů, přičemž většina zahrnuje tyto dva druhy účastníků, v každém z procesů je ovšem nazývají jinými pojmy. My se pro zjednodušení budeme držet pouze označení *Aktér* a *Cíl*, přičemž Aktér je vždy aktivním účastníkem a Cíl účastníkem pasivním. Například u reakčního procesu (viz dále) jako Aktéra budeme označovat „toho, kdo se dívá“ a jako Cíl „toho, kdo je pozorován“. Pro lepší orientaci, i my budeme psát účastníky s velkým počátečním písmenem, jako je tomu v originálním textu.

⁵³ Přeloženo z anglického „transactional action“.

⁵⁴ Přeloženo z anglického „interactors“.

4.2.1.1.3 Proces řeči a mentální proces

Tento druh vizuálního narativního procesu se objevuje obvykle v komiksech, kdy dialogová bublina s šipkou směřující k Aktérovi odkazuje na proces řeči a myšlenková bublina směřující k Aktérovi odkazuje na jeho mentální proces. Kromě komiksových bublin se tento typ narativního procesu můžeme pozorovat například také u citátů (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 68) nebo vyobrazení textových zpráv mezi Aktérem a Cílem.

4.2.1.1.4 Proces konverze

Tento proces se obvykle využívá k vyobrazení přírodních procesů, například koloběhu vody. Vzniká tu další typ účastníka, *Relé*,⁵⁵ který je „Cílem vzhledem k jednomu účastníkovi a Aktérem vzhledem k jinému“. Relé to, co od jednoho účastníka „obdrží, zároveň také vždy transformuje.“ (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 68–69)

4.2.1.1.5 Geometrický symbolismus

Proces, často bez Aktéra nebo Cíle, který využívá „abstraktní nebo výtvarné vektory jako procesy, jejichž význam je dán jejich symbolickou hodnotou“ – např. použití tečkovaných vektorů naznačuje oslabení, použití vícero vektorů naopak může znamenat zvýšenou frekvenci. (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 71)

4.2.1.1.6 Okolnosti

Kromě Aktéra a Cíle na obrazech může být ještě další druh účastníka, který se vztahuje k hlavnímu účastníkovi, ovšem nikoliv pomocí vektoru. Tento druh účastníka Kress a Van Leeuwen (2006, s. 72) nazývají *Okolnosti*.⁵⁶ Rozlišují mezi *Okolnostmi lokace* (typ účastnického vztahu, kdy jeden z účastníků – nazývaný *Prostředí*⁵⁷ – je jistým způsobem upozaděn, například pomocí menší ostrosti, méně sytých barev, případně tmavší nebo světlejší expozice, než má popředí); *Okolnostmi prostředků*⁵⁸ a *Okolnostmi doprovodu*⁵⁹. (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 72)

⁵⁵ Přeloženo z anglického „relay“.

⁵⁶ Přeloženo z anglického „circumstances“.

⁵⁷ Přeloženo z anglického „setting“.

⁵⁸ Představují obvykle nástroje využívané v akčních procesech, které často slouží také jako vektory, např. pistole. (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 72)

⁵⁹ Účastník, který nemá žádný vztah za pomoci vektoru s druhým účastníkem, často se jedná spíše o ilustrace deskriptivních textů. (Tamtéž.)

4.2.1.2 Konceptuální struktury

Konceptuální struktury reprezentují účastníky na základě jejich „obecné, víceméně stabilní a nadčasové povahy a uspořádávají je do tříd, skupin nebo podle jejich významu“. Jak jsme již naznačili výše, děje se tak za pomoci klasifikačního, analytického nebo symbolického procesu. Oproti tomu narativní struktury účastníky reprezentují pomocí akce a procesů změny, a to díky vektorům. (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 79)

4.2.1.2.1 Klasifikační proces

Během tohoto procesu se jednotliví účastníci k sobě vztahují ve smyslu *taxonomie* – tedy některý z nich je *Podřízený* druhému *Nadřízenému*, nebo ve smyslu přesně daného organizačního schématu – *vývojový diagram* nebo *sít*, která jednotlivé účastníky navzájem propojuje.

Pokud jsou účastníci symetricky rozmístěni vedle sebe, mají stejnou velikost a vztah mezi nimi je vyrovnaný (a dá se předpokládat, že nadřízená kategorie se vyskytuje mimo obraz), jedná se o *skrytou taxonomii*.⁶⁰ Tento postup se často využívá například v reklamách, kdy je více výrobků stejné značky umístěno vedle sebe. Jindy k sobě Podřízení a Nadřízení účastníci vyjadřují hierarchii například pomocí „stromové struktury“. (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 79–87)

4.2.1.2.2 Analytický proces

Během analytického procesu se k sobě účastníci navzájem vztahují ve smyslu vztahu celku, *Nositele*,⁶¹ a jeho částí, *Přivlastňovacích atributů*.⁶² Jako příklad bychom mohli uvést mapy, koláčové grafy nebo technické plány zobrazující například jednotlivé části motoru, ovšem i abstraktní obrazy můžeme v některých případech považovat za analytické. U tohoto procesu klíčovou roli jeho rámování hraje selekce. Některé charakteristiky mohou být považovány za hlavní kritéria, přičemž jiné mohou být zcela vynechány, což samozřejmě ovlivňuje celé jeho vyznění. (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 87–91)

4.2.1.2.3 Symbolický proces

Symbolický proces definuje význam nebo identitu účastníka. Obvykle se ho však účastní

⁶⁰ Přeloženo z anglického „covert taxonomy“.

⁶¹ Přeloženo z anglického „carrier“.

⁶² Přeloženo z anglického „possessive attribute“.

dva typy účastníků: *Nositel*, jehož identita nebo význam je tímto procesem definován a *Symbolický atribut*,⁶³ který právě tuto identitu nebo význam definuje. Pokud ovšem Symbolický atribut přítomen není, symbolický význam se vytváří jiným způsobem⁶⁴ a o takovém procesu říkáme, že je *symbolicky naznačující*.⁶⁵ (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 106–107)

4.2.2 Interaktivní význam

Výše jsme popsali, jaké druhy vztahů a procesů mezi sebou mohou mít jednotliví účastníci vyobrazení ve vizuálních sděleních. Nyní popíšeme další stěžejní část naší analýzy a to vztah, který účastníci na obraze navazují s divákem. Podle Kresse a Van Leeuwena (2006, s. 114) se vizuálního sdělení účastní vždy dva typy účastníků – *Reprezentovaní účastníci* – tedy ti vyobrazení – a *Interaktivní účastníci* – „ti, kteří spolu skrze obraz komunikují, tvůrce obrazu a divák“. Při tomto druhu vztahu hrají roli zejména tři faktory: kontakt s divákem, vzdálenost a úhel pohledu.

4.2.2.1 Kontakt s divákem

Pokud Reprezentovaný účastník navazuje oční kontakt s divákem, jedná se o jistý druh *požadavku*.⁶⁶ Záměrem takového sdělení je například vyvolání akce⁶⁷ nebo projev lítosti či úcty. Pokud se na nás však Reprezentovaný účastník nedívá takto zpříma, jsme sami spíše pozorovateli toho, co je nám na obraze nabízeno, Kress a Van Leeuwen tedy takový druh kontaktu označují *nabídkou*.⁶⁸ (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 116–119)

4.2.2.2 Vzdálenost

Tento faktor ovlivňuje velikost rámování obrazu, tedy to, zda byl použit záběr typu detail, polodetail, polocelek nebo celek. Kress a Van Leeuwen (2006, s. 124) dávají tyto typy záběrů do souvislosti s pozorováním Edwarda Halla (1966), který rozlišuje mezi různými typy sociálních vzdáleností během mezilidské komunikace. Zatímco do „blízké sociální zóny“ k sobě pustíme obvykle jen ty nejbližší, ve „veřejné zóně“ se obvykle pohybujeme se

⁶³ Přeloženo z anglického „symbolic attribute“.

⁶⁴ Např. tím, co by se dalo označit atmosférou daného obrazu; symbolický význam může vycházet i z Nositele. (Kress a Van Leeuwen, 2006)

⁶⁵ Přeloženo z anglického „symbolic suggestive“.

⁶⁶ Přeloženo z anglického „demand“.

⁶⁷ Jako např. u náborového plakátu „Your Country Needs YOU!“

⁶⁸ Přeloženo z anglického „offer“.

všemi, které vůbec neznáme. Stejně tak funguje naše vnímání osob nebo věcí, které jsou takto zobrazené.

4.2.2.3 Úhel pohledu

Stejně jako tvůrce obrazu volí vzdálenost, se kterou se bude k Reprezentovanému účastníkovi přistupovat, volí také úhel pohledu, kterým tak bude činit. Zatímco před érou renesance, kdy ještě nebyla známá perspektiva, pozici diváka určovalo prostředí, ve kterém se ocitl; od dob vynálezu perspektivy můžeme v západní kultuře – kde se perspektiva na rozdíl od čínského umění využívá běžně – rozpoznávat dva druhy úhlu pohledu. *Subjektivní pohled*, který ukazuje událost jen z určitého úhlu pohledu a *objektivní*, kdy „obraz odhaluje vše, co je známo o reprezentovaných účastnících, i když to poruší naturalistické zobrazení.“ (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 130) Jedná se obvykle o obrazy technické povahy, jako jsou například mapy nebo diagramy, přičemž přímý úhel značí zapojení Reprezentovaného účastníka; pohled z nadhledu jakési „objektivní vědění“, neboť mu dovoluje zkoumat daný fenomén z „božího úhlu pohledu“. Speciální kategorií je pak vyobrazení pomocí rentgenu, které Interaktivnímu účastníkovi nabízí ještě další, běžně skryté, úrovně obrazu a poznání. (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 143–147)

U subjektivního pohledu přímý horizontální úhel naznačuje zapojení tvůrce obrazu, a tedy i diváka, stejně jako rovnost. Naopak šikmý úhel značí jisté odcizení od Reprezentovaných účastníků. Pokud je Reprezentovaný účastník vyobrazen z nadhledu, dává to Interaktivnímu účastníkovi jistou formu převahy, vyobrazení z podhledu má opačný efekt. (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 133–143)

4.2.2.4 Modalita

Zmíňme ještě jeden důležitý aspekt vizuální komunikace a to úroveň modality zobrazení. Tento termín Kress a Van Leeuwen (2006, s. 155) převzali z lingvistiky, přičemž odkazuje na úroveň věrohodnosti nebo pravdivosti výroku. To stejné platí i u vizuálního sdělení. Obrazy, které jsou považovány za naturalistické, mají nejvyšší úroveň modality, jakmile ale např. množství detailů nebo sytost barev realitu překročí, anebo se naopak sníží pod „přirozenou“ míru, úroveň modality klesá. Kress a Van Leeuwen nízkou modalitu označují slovy jako je „sen“, „příběh“ nebo „víra“, vysokou úroveň modality naopak jako „realitu“, „fakt“, „pravdu“.

4.2.3 Kompozice

Reprezentační a interaktivní význam vizuálních sdělení se zhmotňuje díky jeho kompozici, kterou podle Kresse a Van Leeuwena (2006, s. 177) ovlivňuje zejména informační hodnota, výraznost a rámování.

Informační hodnotu ovlivňuje rozmístění jednotlivých prvků, které různým zónám propůjčuje konkrétní informační vlastnosti, např. to, co je napravo je považováno za novou informaci, kdežto to, co nalevo je dáno a známo předem; horní část vizuálního sdělení představuje „ideálně“, spodní část obrazu „opravdovost“. (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 201) Jak si ale všímá Knox (2007, s. 37–38), u webových stránek není situace tak jednoduše čitelná, neboť čtenář stránku nevidí v její celistvosti a musí se skrze její obsah pohybovat pomocí kolečka myši. Znamená to tedy, že například kontrast „ideální“ a „reálná“ není v této podobě proveditelný. V naší analýze proto nebudeme brát v potaz webové stránky jako celek, soustředit se budeme spíše na jednotlivé fotografie a části článků, respektive to, co je v jeden moment možno vidět na obrazovce.

Výraznost prvků ovlivňuje vnímání Interaktivního účastníka např. „pomocí umístění [prvků] do popředí, či do pozadí; jejich relativní velikostí, kontrastem tonálních hodnot (nebo barvou), odlišnou hloubkou ostroty atd.“ (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 177)

Rámovací prvky mohou jednotlivé části vizuálního sdělení propojovat dohromady, např. pomocí vektorů vedoucí pohled Interaktivního účastníka, podobností barev a tvarů nebo díky absenci rámovacích linií. Mohou ale také naznačovat, např. pomocí prázdného místa mezi jednotlivými prvky, nejednotnosti v barvách nebo tvarech či výraznými rámovacími liniemi, že se jedná o samostatné elementy. (Tamtéž.)

5 *The New York Times*: analýza multimodálních datových článků s tématem covidu-19 z let 2020–2022

Ve vlastním výzkumu jednotlivé datové články podrobíme multimodální analýze a analýze narativních prvků, jejichž charakteristiky a postupy jsme představili v předchozích kapitolách. Kombinace těchto analýz nám poskytne přehled o tom, jaké způsoby novináři deníku *The New York Times* využívají, aby zvýšili angažovanost čtenáře – a to jak pomocí textu, tak pomocí vizuálních sdělení. Zaměříme se na to, jaké mody jsou v článcích nejčastěji použity a jakým způsobem jsou mezi sebou provázány, k čemuž nás inspiroval výzkum Hiippaly (2017). Ten zkoumal, které přechody napomáhají k vytvoření „kognitivního kontejneru“, jenž umožňuje čtenáři, aby se ponořil do příběhu.

Kromě toho budeme ovšem detailně zkoumat roli lidí a koronaviru v jednotlivých článcích, spolu s tím, jakými reprezentačními, interakčními a kompozičními postupy jsou tyto role vizuálně zobrazeny. K tomu využijeme rámec sociálně-sémiotické analýzy podle Kresse a Van Leeuwena (2006).

Zvýšenou pozornost budeme klást také na přítomnost narativních prvků, což je jeden z dalších způsobů, který podle Van Krieken (2018) napomáhá, aby se čtenář do článku více ponořil. Tímto způsobem vznikne ucelená analýza multimodálních sdělení a jejich významů v longform článcích, která představí stěžejní způsoby a postupy, jež dokážou upoutat čtenářovu pozornost.

5.1 Korpus multimodálních datových článků o covidu-19 v deníku *The New York Times* mezi lety 2020–2022

Naše analýza se bude soustředit na korpus šestnácti článků, publikovaných mezi lety 2020–2022 deníkem *The New York Times*.⁶⁹ Toto médium jsme vybrali, protože – jak jsme zmínili již v předchozích kapitolách a v úvodu této diplomové práce – s projektem *Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek*, který v roce 2012 zapříčinil návrat longform multimediálních článků, přišly právě *The New York Times*. Tato práce si klade jako jeden z dílčích cílů analyzovat, jakým způsobem toto médium využívá možnosti podobného formátu dnes. Toto

⁶⁹ Komplettní seznam článků je k nalezení v příloze této práce.

médium jsme vybrali také proto, že disponuje přehledným korpusem všech multimodálních článků ve zkoumaných letech. Díky tomu lze skutečně komplexně analyzovat narativní způsoby zvyšující angažovanost diváka, stejně jako způsoby vizuální komunikace, které *The New York Times* využívají.

Při výběru jsme brali v potaz všechny články, které *The New York Times* zařadily do svého celoročního přehledu vizuálních příběhů v letech 2020–2022 a obsahovaly klíčová slova „coronavirus“, „pandemic“ nebo „lockdown“. Takových článků bylo celkem devadesát čtyři.⁷⁰ Při sestavování vlastního analyzovaného korpusu jsme se řídili charakteristikami tzv. data story. Opomenuli jsme ovšem články, které měly srovnávací informativní charakter⁷¹, stejně jako ty, které neobsahovaly alespoň jeden druh datové vizualizace v kombinaci s dalšími druhy modů⁷², nebo alespoň dva druhy datové vizualizace, abychom při výběru dostáli skutečně multimodálního charakteru.

5.2 Analytický postup

1. Nejprve identifikujeme jednotlivé mody v každém ze zkoumaných článků a rozdělíme je podle kategorií, které navrhuje Hiippala (2017) – jedná se tedy o následující sémiotické mody, jejichž konkrétnější popis jsme představili výše: text-flow, textový blok, fotografie, dynamický obraz, page-flow, animace, dynamická ilustrace, statická ilustrace, statický obraz a interaktivní statická ilustrace.
2. Spolu s prvním krokem zahrneme také pozorování toho, jaké přechody mezi sebou jednotlivé mody mají, tedy zda se příběh posouvá kliknutím, rozplynutím se, posouváním kolečka myši, pomocí paralaxního scrollingu nebo zoomem; zda jsou jednotlivé mody mezi sebou provázány a zda je jejich vizualita napříč celým článkem konzistentní.
3. Všimát si budeme také toho, jakou roli v daném článku zastávají hlavní činitelé – tedy koronavirus a lidé, z čehož vytvoříme vlastní kategorie.
4. Toto pozorování rozšíříme o analýzu modality vyobrazení lidí a koronaviru a popis reprezentančních, interakčních a kompozičních významů (dle metody Kresse a Van Leeuwena, 2006), které s sebou toto vyobrazení nese.

⁷⁰ Kompletní seznam těchto článků je spolu s jejich popisem k nalezení v příloze.

⁷¹ Respektive srovnání jednotlivých – povětšinou amerických – států.

⁷² Z tohoto výčtu ovšem vynecháváme textové bloky, které jsou přítomny ve všech člancích.

5. Zaměříme se také na analýzu narativních prvků v jednotlivých modech a rozdělíme je do kategorií, které ve své práci představila Van Krieken (2018).

Tímto způsobem budeme schopni odpovědět na následující výzkumné otázky:

VO1: Které komunikační mody využívají zkoumané data projekty, jakým způsobem na sebe navazují a jak jsou navzájem provázané?

VO2: Jaké narativní techniky jsou v těchto modech použity? Jedná se o techniky, které napomáhají k „ponoření“ čtenáře do děje?

VO3: Jakým způsobem jsou v jednotlivých člancích vyobrazení lidé a koronavirus a jaké reprezentační, interakční a kompoziční významy jejich vizuální vyobrazení nese?

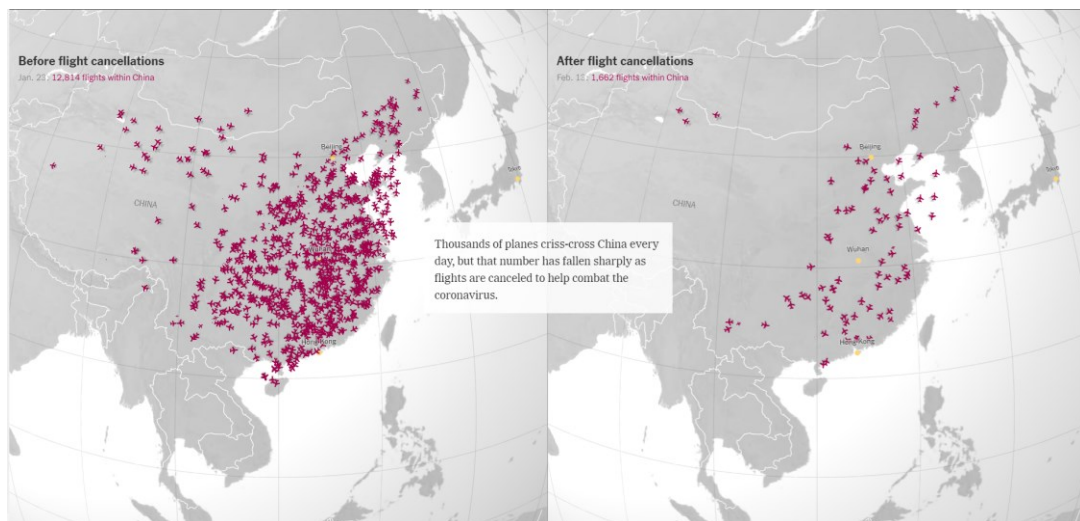
5.3 Vlastní analýza jednotlivých článků

5.3.1 Analýza článku [1]: 13,000 Missing Flights: The Global Consequences of the Coronavirus (13 000 chybějících letů: Globální dopady koronavirové krize)

Datum vydání: 21. 2. 2020

Autoři: Rich Harris, Blacki Migliozi, Niraj Chokshi

Článek začíná rozdělenou obrazovkou na dvě poloviny, každá z polovin představuje lehce odlišnou **dynamickou ilustraci**. Dynamická ilustrace nalevo ukazuje situaci z 23. ledna 2020, kdy jen v rámci Číny létalo 12 814 letadel. Oproti tomu dynamická ilustrace napravo zobrazuje situaci z 13. února 2020, tedy po zrušení většiny letů kvůli pandemii koronaviru, kdy se už uvnitř Číny pohybovalo jen 1 662 letadel. Při tomto rozdělení obrazovky je zřejmé, že to, co je nalevo je situace daná a známá, kdežto pravá část obrazovky značí novou informaci, respektive situaci. (viz Kress a Van Leeuwen, 2006)

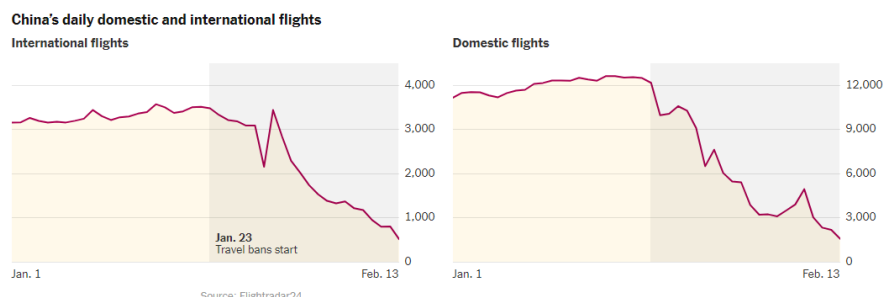


Obraz 1 Dynamická ilustrace, zdroj: NYT [1]

Při posouvání kolečka myši se pak pomocí **paralaxního scrollingu** posouváme k lehce odlišné dynamické ilustraci, která představuje další situaci leteckého provozu – kolik letadel z Číny odlétá do jiných zemí. Tato dynamická ilustrace se nadále mění, ukazuje stejnou situaci, ale z jiných úhlů pohledu. V rámci této úvodní scény jsme svědky tzv. efektu opony a až do samého konce textu se pohybujeme v prostředí kognitivního kontejneru, takže nás neruší žádné reklamy ani výrazné prvky odvádějící pozornost (článek obsahuje hypertextové odkazy na jiné články, jsou ale zakomponovány do samotného textu a čtenář je může následovat až pokud by si přál zjistit zdroj daného tvrzení). Po poslední dynamické ilustraci

se už článkem pohybujeme pomocí **scrollu**, díky kterému procházíme textovými bloky, které doplňují **statické ilustrace** (respektive vizualizace dat – v tomto případě grafy, jež znázorňují situaci popsanou v textu). Jednotlivé mody jsou mezi sebou smysluplně provázány, jak co se týče obsahu, tak pomocí vizuální stránky (například tím, že barva pohybujících se letadel na dynamické ilustraci je stejná jako barva křivky v grafu ukazující pokles letů).

Within just three weeks — from Jan. 23 to Feb. 13 — the number of daily departures and arrivals for domestic and international flights dropped to just 2,004, from 15,072, according to Flightradar24, an industry data firm. Over 13,000 flights a day, lost to a crisis.



Restrictive measures adopted by China helped to delay the spread of the virus to other countries by two to three weeks, the World Health Organization said this week. [Officials in China closed off Wuhan](#), the epicenter of the outbreak, on Jan. 23, and began canceling train, bus and airline travel; closing schools and factories; and pressuring residents to stay home around the country.

Obraz 2 Blok textu a statická ilustrace (vizualizace dat – graf), zdroj: NYT [1]

Ačkoliv lidé ani koronavirus v článku nejsou nijak vizuálně vyobrazeni, v samotném textu pozorujeme hned několik rolí, které zastávají. Koronavirus je tu popsán zejména jako **hrozba pro cestovní ruch**, neboť panuje obava, že by se covid-19 mohl stát **zdravotní hrozbou pro společnost**, jak ilustruje následující výňatek: „[Omezení letecké dopravy] je částečně reakce na obavy, že by se virus mohl stát pandemií. V Evropě se zatím nakazilo 47 lidí v devíti zemích.“ (NYT [1]) V článku nejsou pojmenovány žádné konkrétní osoby, obecně ale plní roli **cestovatelů** (zejména čínského původu, jejichž úbytek může znamenat také pokles turismu), **vládních činitelů** (kteří „nařídili uzavřít Wu-chan, epicentrum nákazy“), **expertů** (analytici a ekonomové, kteří se „snažili vyčíslit“ jaké škody koronavirus pro cestovní ruch přinese) nebo **pacientů** (infikovaných nebo usmrcených koronavirem).

Nyní se zaměříme na hledání narativních postupů v tomto článku. Prvotní rekonstrukce scény je jen hrubě načrtnuta slovy „Čínu denně křižují tisíce letadel.“ Většími detaily, které by čtenáře přenesly na místo pozorování, se ale článek nezaobírá. I v tomto případě se jedná

spíše o popis situace před koronavirem než rekonstrukcí scény ve svém pravém smyslu.

V textu je pak využit zejména minulý čas a článek je psaný ve stylu obrácené pyramidy. Na začátku jsou předloženy nejaktuálnější a nejdůležitější informace, kdežto konec článku nabízí srovnání s epidemií SARS. Článek je psaný z „objektivního“ pohledu, a to nepřiznanou osobou novináře, využívá tedy přímé vyprávění. Do toho kombinuje nepřímou řeč asociací nebo organizací, tedy bez zmínění konkrétních osob, např.: „Oxford Economics ve své nové zprávě uvedli, že v nejhrošším případě by epidemie mohla snížit celosvětovou produkci o 1,1 bilionu dolarů.“ (NYT [1]) a vzdálenou nepřímou řeč (např. „Pokud je koronavirová krize něco jako vypuknutí SARS na počátku 21. století, mohlo by to letos zlikvidovat celosvětové příjmy leteckých společností ve výši 29 miliard dolarů, (...), uvedla ve čtvrtek Mezinárodní asociace leteckých dopravců.“). (NYT [1]) Dramatizační potenciál je v tomto článku nízký, neboť článek neobsahuje jedinou přímou řeč, která by situaci demonstrovala, nepřímá řeč ji pouze popisuje. Zároveň se jedná o citace mimo vyprávění, které událost popisují s odstupem a snaží se předpovídat následky právě začínající pandemie. Čtenář může článek procházet pouze lineárně a data jsou čtenáři prezentována pouze pohledem autora článku a bez jakýchkoliv interaktivních prvků.

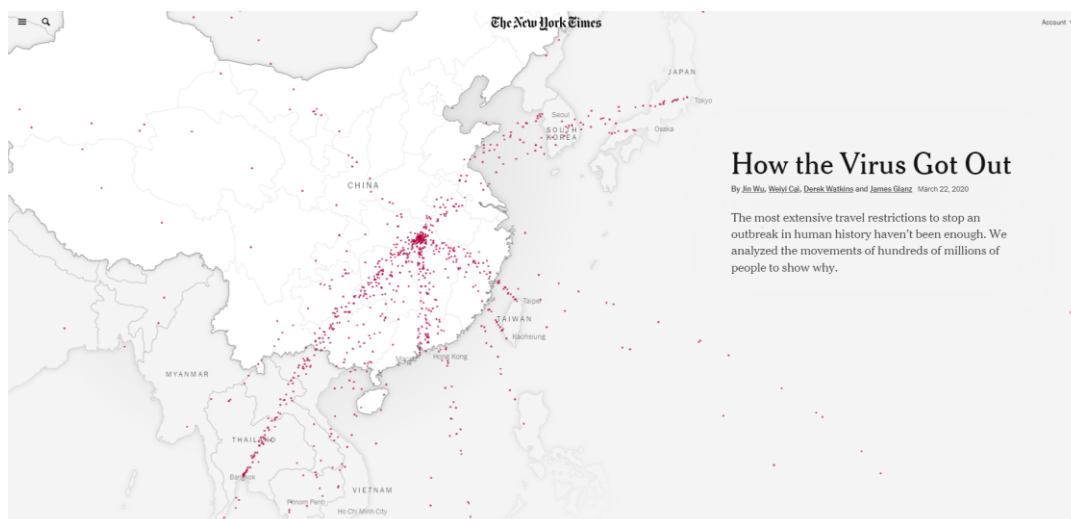
Postupů, které by zvyšovaly angažovanost čtenáře, tento článek nevyužívá mnoho – kromě efektu opony a vytvoření kognitivního kontejneru spolu s kombinací dynamických a statických ilustrací. Protože se ale jedná o poměrně krátký článek s jednoduchou myšlenkou (ilustrovanou už pomocí úvodních dynamických ilustrací), udržet pozornost čtenáře pravděpodobně nevyžaduje další prostředky.

5.3.2 Analýza článku [2]: How the Virus Got Out (Jak se virus dostal ven)

Datum vydání článku: 22. 3. 2020

Autoři: Jin Wu, Weiyi Cai, Derek Watkins, James Glanz

Scéna začíná **dynamickou ilustrací** – mapou Číny (umístěnou na levé straně obrazovky), ze které se postupně narůstající počet červených teček přesouvá do dalších zemí. Na pravé straně je pomocí textového bloku stručně uveden obsah článku – proč zákaz cestování nezabránil v rozšíření nemoci covid-19.



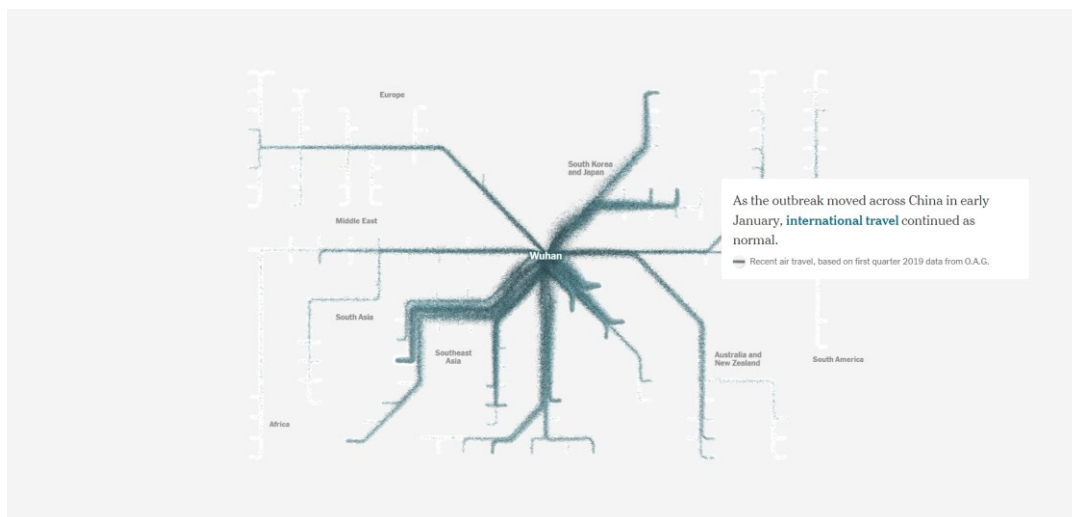
Obraz 3 Blok textu a dynamická ilustrace, zdroj: NYT [2]

Pomocí **paralaxního scrollingu** se titulek článku změní na bíle ohraničený textový blok, který slibuje podrobnější vysvětlení. K další, tentokrát **statické ilustraci** (opět mapě) Wuchanské tržnice, se dostáváme pomocí přechodu, který má podobu **zoomu**. Z mapy je patrné, že wuchanská tržnice se nachází jen kousek od vlakového nádraží, odkud cestuje masa lidí. Pomocí přechodu **rozplynutí** se na obrazovce objeví další **dynamická ilustrace** naznačující rozrůstající se počet nakažených. Pomocí dalšího přechodu typu **zoom** se tato dynamická ilustrace stane větší a také razantně sníží ostrost. K další **dynamické ilustraci** (mapě naznačující, jak se lidé v Číně pohybovali prvního ledna) se dostáváme pomocí přechodu **rozplynutí se**. K bližšímu výseku mapy pak pomocí **zoomu**. Nadále se mapa mění pomocí **paralaxního scrollingu**, a zatímco tyrkysová a stupně šedé naznačují proudy lidí, kteří z Wuchanu cestují, červená barva ukazuje ty, kteří jsou nakaženi covidem-19. Pomocí **zoomu (oddálení)** se mapa opět zvětší a ukazuje proudy lidí, včetně těch nakažených, po celém území Číny. Tyto změny map mají také povahu **časové osy**, neboť se nemění pouze měřítko mapy, ale také to, o který den v měsíci se jedná. Nadále se po „časové ose“ přesouváme pouze pomocí paralaxního scrollingu. Mapa tak odhaluje, jak narůstá počet nakažených, i když počet cestujících rapidně klesl. Pomocí přechodu **rozplynutí** se scéna přesouvá z mapy Číny na mnohem abstraktnější mapu (opět **dynamickou ilustraci**), naznačující proud lidí z Wuchanu do dalších zemí světa. **Zoom** (aktivovaný posouváním kolečka myši) postupně přesouvá zaměření této abstraktní mapy a bílé textové obdélníky popisují, do jakých destinací kolik lidí cestovalo. Na mapě se také (opět pomocí **zoomu**) začínají objevovat první případy covidu-19. Neostrý přechod **rozplynutí** nás poté přenesse na mapu Spojených států amerických, konkrétně do 20. března, kdy je už na několika

místech zřejmé velké červené ohnisko nakažených. Poslední přechod **rozplynutí** už nabídne pouze **textový blok** s meta-příběhem, tedy zdroji dat (nutno ovšem podotknout, že tento meta-příběh se vyskytuje v průběhu celého článku u jednotlivých textových bloků). Mody jsou mezi sebou vizuálně (např. stejné barvy v textu a v ilustracích) i obsahově propojeny. Vizualita je napříč celým článkem konzistentní.

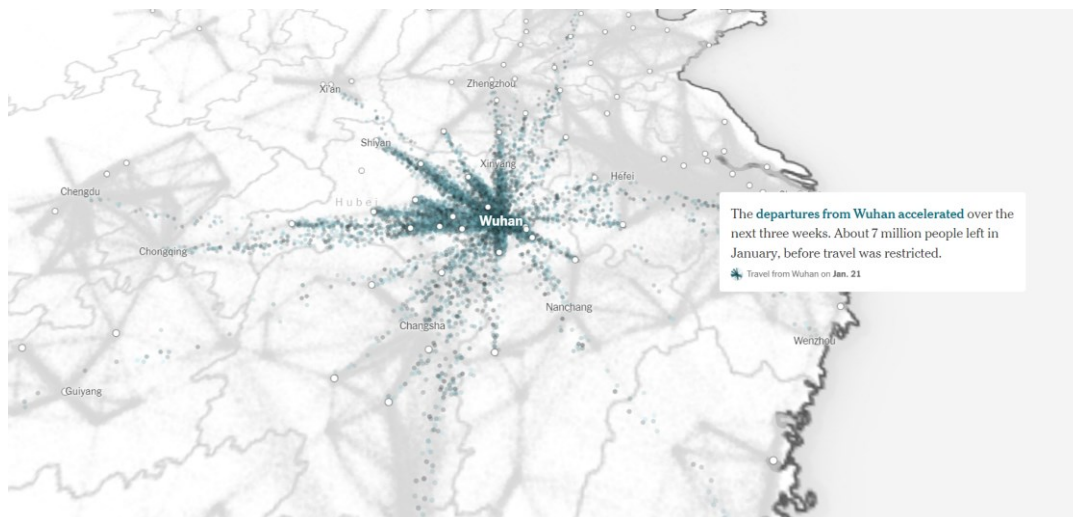
Lidé v článku plní zejména roli **cestovatelů**, respektive **přenašečů nemoci** covid-19, kvůli kterým se nemoc rozšířila do celého světa. V textu je pak ovšem také zmínka o **doktorech**, kteří si se zákeřnou nemocí nevěděli rady, stejně jako o **čínské vládě**, která včas nevarovala společnost a **vědcích**, kteří se přenosem viru později zabývali. Jako jediný konkrétní člověk je v textu zmíněný tehdejší prezident Spojených států amerických **Donald Trump**. Role koronaviru v článku není tak silně vymezená, jako v ostatních zkoumaných člancích, zastává tu podobu **vysoce nakažlivé nemoci**.

Vizuálně jsou v článku zobrazeni jak lidé (v roli cestovatelů a přenašečů nemoci covid-19), tak samotný covid-19. Vyobrazení lidí a covidu-19 se ovšem vizuálně částečně překrývá, neboť se nemoc zhmotňuje právě v lidech, kteří jsou nakaženi a plní roli přenašečů. **Modalita** vyobrazení je nejnižší možná, protože jak lidé, tak jednotlivé případy covidu-19 jsou vyobrazení pouze pomocí různě barevných a různě velkých teček. Stěžejní je zde **výraznost** těchto teček, respektive barva, kterou jsou znázorněny, neboť právě ta je hlavním rozlišovacím prvkem, zda se jedná o cestovatele (v odstínech šedi a zelené), nebo přenašeče nemoci (vyobrazených sytě červenou barvou). Opakování těchto barev plní funkci rámovacích prvků naznačující „pocit jednoty a soudržnosti“ (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 204) v rámci celého článku.



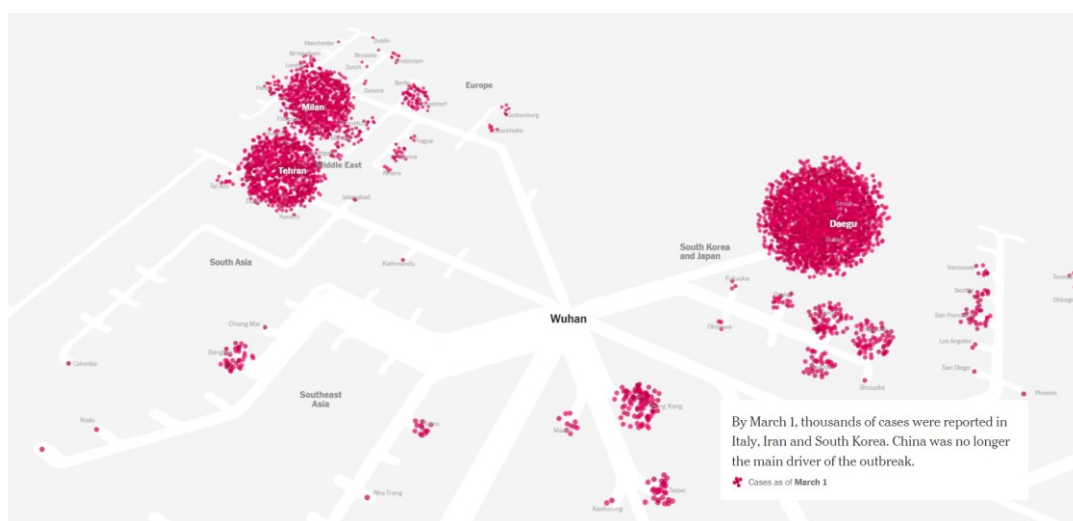
Obraz 4 Dynamická ilustrace, zdroj: NYT [2]

Zaměříme se nejprve na vyobrazení cestovatelů – jedná se o účastníky, kteří jsou součástí **netransakčního narativního procesu**, neboť vektorem je zde směr jejich pohybu a přítomni jsou pouze Aktéři bez Cílového účastníka. Kontakt s Interaktivním účastníkem neprobíhá, jedná se tedy o nabídku. Cestovatelé jsou vyobrazeni pouze v celku, pohybují se v nejširším možném měřítku. Úhel pohledu je objektivní, hovořit bychom v tomto případě mohli o typu **božího úhlu pohledu**. Ilustrace se nacházejí spíše v levé části obrazovky, kdežto doprovodné texty v části pravé (co je napravo je Kressem a Van Leeuwenem považováno za „novou informaci“, zde bychom však mohli hovořit spíše o vysvětlivce ilustrace). V článku jsou ovšem i dva případy, kdy je text v bílém rámečku vycentrovaný v prostředku obrazovky. V tu chvíli text nepopisuje ilustraci, ale přidává informace o tom, co se mohlo bývalo udělat lépe, aby se šíření viru zpomalilo. Text v bílém obdélníku je samozřejmě také velice výrazným rámovacím prvkem, který ovšem spíše, než že by zde naznačoval nepropojenost s ilustrací, slouží jako podklad pro jednodušší čtení textu.



Obraz 5 Dynamická ilustrace, zdroj: NYT [2]

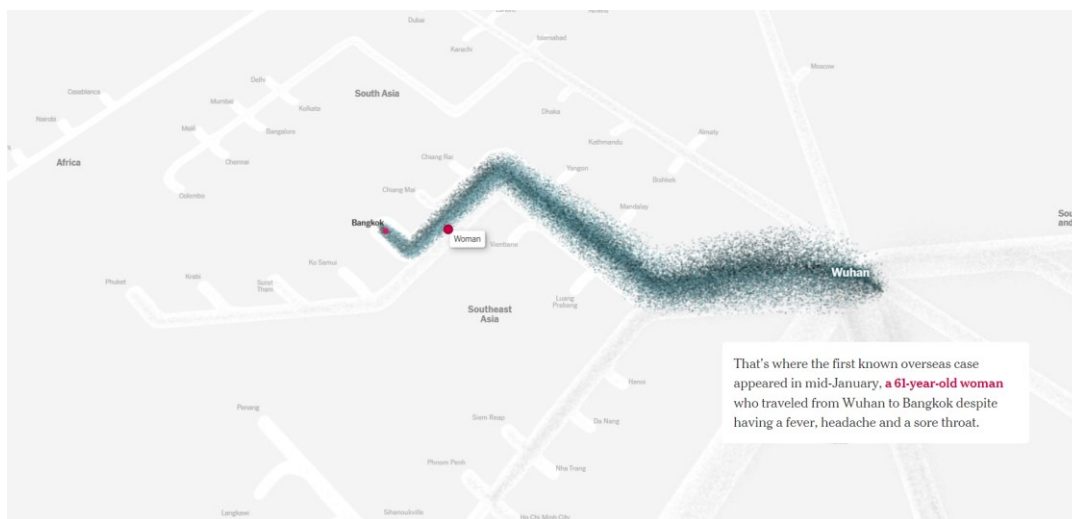
Covid-19 (zhmotněný ve svých přenašečích) se ovšem oproti vyobrazení cestovatelů ve většině scén liší v tom, že není součástí narativních struktur, nýbrž struktur konceptuálních. Konkrétně se jedná o **skrytou taxonomii**, kdy jsou jednotlivé červené tečky symetricky rozmístěny vedle sebe tak, aby tvořily kruh (tedy ohnisko nákazy). Oproti vyobrazení cestovatelů se u znázornění covidu-19 setkáváme i s mnohem bližším záběrem, který bychom mohli charakterizovat jako polocelek.



Obraz 6 Skrytá taxonomie vyobrazení covidu-19, zdroj: NYT [2]

Ještě jiný případ nastává ve scéně, která popisuje první případ koronaviru, který se dostal z pevninské Číny do Bangkoku – jednalo se o jednašedesátiletou ženu, což je specifikováno i v samotné vizualizaci. Vektorem v tomto narativním akčním procesu je opět směr pohybu cestovatelů, Aktérem je zde žena, která cestuje; Cílem město Bangkok. Jedná se tedy o

jednosměrnou transakční akci.



Obraz 7 Jednosměrná transakční akce – nakažená žena cestuje do Bangkoku, zdroj: NYT [2]

Co se týče narativních prvků, jejich přítomnost naznačuje už sám název článku „Jak se virus dostal ven?“, který se nepřímou odkazuje k pohádkové tradici, jež často v začátku názvu využívá slovo „jak“. **Scéna** je popsána spíše vizuálními prostředky – mapa Číny, na které se pohybují červené tečky, naznačuje, že se příběh o tom, jak se virus rozšířil, bude odehrávat zejména v Číně. Další statická ilustrace je už detailnější a zobrazuje polohu wuchanské tržnice s textovým popisem, že jde o dopravní uzel. Nejedná se ovšem o rekonstrukci scény, která by čtenáře „přenesla do světa příběhu“ (Van Krieken, 2018), spíše o ilustraci, která mu pomůže lépe se zorientovat v situaci, již bude článek popisovat.

Jelikož je článek postaven v podstatě jako časová osa, struktura událostí odpovídá struktuře diskurzu – nejdříve jsou představeny události, které se odehrály jako první, vyprávění je tedy **chronologické**. Využíván je v něm výhradně minulý čas. Článek je vyprávěn z neutrálního, objektivního a přiznaného pohledu redakce pomocí **přímého vyprávění**, jak je zřejmé například z této citace: „Zjistili jsme, že toho dne z Wuchanu odešlo alespoň 175 000 lidí.“ (NYT [2]) Odlišná perspektiva signalizovaná přímou řečí je v článku použita pouze dvakrát – poprvé, když autoři článku citují vyjádření vlády: „Nemoci se dá předcházet a je kontrolovatelná.“ (NYT [2]) Použitím přímé řeči dávají důraz na to, že veškerou odpovědnost za toto tvrzení přenášejí na mluvčího. Podruhé je přímá řeč použita u výroku Donalda Trumpa: „Virus proti nám nebude mít šanci.“ (NYT [2])

Tento článek lze s nadsázkou vnímat jako animovaný film, který využívá nejrůznější možnosti přechodu mezi scénami, aby zvýšil jejich dynamičnost. Novináři se zde tímto

způsobem ovšem nesnaží vyprávět komplexní a konkrétní příběhy jednotlivých osob, nabízejí spíše „boží úhel pohledu“ na to, co v dané době bylo lidem zatajováno nebo nebylo známo. Toho docílili jak pomocí využití statistik, tak pomocí vizuálních prvků.

5.3.3 Analýza článku [3]: Italy's Virus Shutdown Came Too Late. What Happens Now? (Uzavření virové Itálie přišlo příliš pozdě. Co se stane teď?)

Datum vydání článku: 5. 4. 2020

Autoři: Allison McCann, Nadja Popovich, Jin Wu



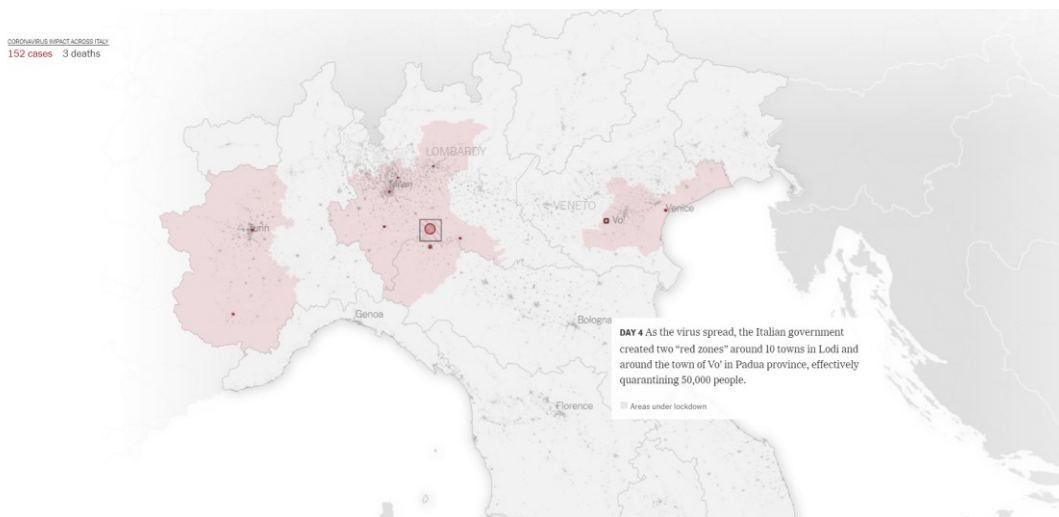
Obraz 8 Dynamická ilustrace a blok textu, zdroj: NYT [3]

Tento článek má velice podobnou strukturu jako článek č. 2 (*How the Virus Got Out*) – začíná také **dynamickou ilustrací** (zpodobňující mapu Itálie a ohniska koronaviru). Mapa se ovšem po chvíli zastaví a už se nepohybuje. V levém horním rohu se v **textovém poli bez pozadí** nacházejí dva údaje – počet případů (psaný červeným písmem) a počet úmrtí (psaný černým písmem). Posouváním kolečka myši se pomocí **zoomu** přesouváme v čase zpátky do 20. února, kdy byl oznámen první případ nákazy koronavirem ve městě Lodi. Jedná se o **statickou ilustraci** doplněnou bílým **textovým blokem**, který ji vysvětluje. Pomocí **zoomu** (tentokrát ovšem **oddálení**) se přesouváme k dnu číslo dva, kdy počet případů narůstá, přichází první úmrtí a do červena se zbarvuje i další italská oblast. Dále se v čase pohybujeme už pomocí **paralaxního scrollingu** – mapa Itálie se nehýbe, pouze se na ní vybarvují další oblasti do červena, proměňují se textové bloky, které se nacházejí na pravé straně obrazovky. Když se v čase dostaneme až ke dvacátému dnu, opět pomocí **zoomu** (**oddálení**) odkryjeme celou mapu Itálie, která je už téměř celá zbarvena do červené barvy.

Pomocí **paralaxního scrollingu** se v čase pohybujeme i dále a mapa na pozadí se ještě více s každým dalším dnem barví do červena. Jakmile dosáhneme 42. dne, dále se pohybujeme už jen pomocí obyčejného **scrollingu**, během kterého se střídají **textové bloky** se **statickými ilustracemi** – grafy a mapou (reprezentující časovou osu). Jednotlivé mody jsou mezi sebou propojeny jak vizuálně, tak obsahově – texty doplňují a rozšiřují jednotlivé ilustrace. Vizualita a použití barev je napříč celým článkem konzistentní. Na konci článku je jiným, bezpatkovým písmem, popsán také meta-příběh sběru dat.

Lidé v textu mají roli **přenašečů nemoci** (jako první přenašeč nemoci byl identifikován 38letý muž); **zemřelých; úředníků**, kteří zavírají „školy, muzea a divadla a ruší náboženské a sportovní akce“ (předseda vlády Giuseppe Conte), ale také těch, kteří hrozbu bagatelizovali (např. starosta Milána představil kampaň „Milan Doesn't Stop“, viz NYT [3]); **vědců** (jmenovitě je zmíněn virolog Roberto Burioni, profesor univerzity v Oxfordu Thomas Hale, matematik Giovanni Sebastiani a specialista na infekční onemocnění Rosalind Eggo) nebo **představitelů zdravotnických organizací** (jmenovitě Silvio Brusaferrero, šéf italského národního zdravotního institutu). Koronavirus plní stejnou roli jak v textu, tak vizuálně – tedy roli **vysoce nakažlivé nemoci** (lidé svou vizuální podobu nemají, zobrazeny jsou spíše případy nemoci a zejména její ohniska – v tomto případě se tedy lidé zhmotňují ve vyobrazení covidu-19).

Modalita vyobrazení jednotlivých případů covidu-19 je velice nízká (zobrazeny jsou kumulativní případy, a to pomocí červeného kolečka; světlejší červená barva pak na mapě označuje provincie, ve kterých byly případy covidu-19 nahlášeny). Jednotliví účastníci nejsou součástí žádných narativních struktur, zhmotňují se ve strukturách konceptuálních. Konkrétně zde probíhá **inkluzivní analytický proces**, kdy Nositele (celek) představuje celá Itálie, přičemž Přivlastňovacím atributem (části celku) jsou jen některé provincie, ve kterých propuká nákaza. Jednotlivá místa, kde se nákaza koncentruje, jsou pak znázorněna pomocí kontrastnější červené barvy a výrazných rámovacích prvků. Ty ohnisko sice vydělují z celé provincie, příbuzná barevnost však naznačuje, že se jedná o propojení těchto dvou částí. Odlišná barva (méně výrazná a kontrastní šedá), stejně jako šedé silné rámování naznačuje vydělení části obrazu z jeho celku – takto tvůrci označili místa, na která byl uvalen lockdown.

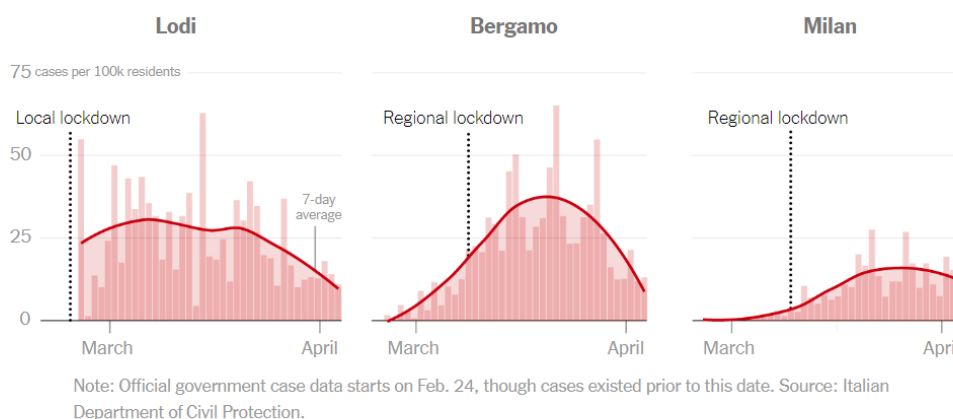


Obraz 9 Statická ilustrace, zdroj: NYT [3]

S divákem zde žádný kontakt neprobíhá, výjev bychom tedy mohli označit jako nabídku. Velikost rámování obrazu se v průběhu článku mění – střídají se zejména záběry typu celek a polocelek. Úhel pohledu naznačuje „objektivní vědění“, respektive možnost zkoumat mapu z analytického „**božího úhlu pohledu**“.

Kromě mapy jsou případy covidu-19 a úmrtí na tuto nemoc znázorněny také pomocí grafů – jeden dává do kontrastu počet případů s úmrtími; druhý porovnává tři města v lombardské provincii. V obou případech se jedná o **analytické struktury v prostoročasovém kontextu**. Ty se zdánlivě pohybují na hraně narativních a konceptuálních struktur, a to z toho důvodu, že linie ukazující výskyt případů covidu-19 vytváří jakýsi „vektor“, který naznačuje dynamický proces („s významy jako je ‚změna‘, ‚růst‘, ‚pokles‘“). (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 102) Pokud bychom převedli příklad, který zmiňují Kress a Van Leeuwen do našich podmínek, mohli bychom říci, že „graf už tímto netvrdí, že Nositel ([výskyt covidu-19]) sestává z Přivlastňovacích atributů ([případů covidu-19]), ale že Aktér („epidemie“) jedná („rychle se šíří“).“ (Tamtéž.) Kress a Van Leeuwen ovšem trvají na tom, že i když se vyobrazení těchto struktur může jevit dynamicky, „stále slouží k vytváření stabilních, konceptuálních řádů.“ (Tamtéž.) Úhel pohledu je objektivní. Zásadní roli zde hraje výraznost a rámování prvků – ačkoliv jsou zobrazeny přesné počty případů v jednotlivé dny, výrazná červená barva je propůjčena linii, která značí sedmidenní (tedy dlouhodobější) průměr. Tečkovaně je pak na časové ose ukázáno, kdy byl vyhlášen lockdown. Toto rámování naznačuje, že se jedná o významově odlišný prvek.

The growth in **new coronavirus cases** varied among Lombardy's provinces.



Obraz 10 Statická ilustrace, zdroj: NYT [3]

Narativní prvky jsou podobně strukturované jako u předchozího článku. **Scéna** je zde opět uvedena zejména vizuálními prostředky – rozprostírá se před námi mapa Itálie, červená barva naznačuje zamořenost země případy covidu-19, zakroužkovaná místa pak ohniska nákazy. Tento pohled označuje výslednou situaci, první scéna tedy naznačuje **retrospektivní** perspektivu. Při posunutí v článku se ovšem dostáváme k prvnímu dni, kdy se v Itálii covid-19 přenesl z člověka na člověka. Mapa je přiblížena, zobrazuje polohu provincie, ve které se tak stalo. Ani zde ovšem rekonstrukce scény nenabízí bližší popis atmosféry, jedná se spíše o ilustraci, která čtenáři napomůže v orientaci na mapě Itálie.

Nadále je už článek vystaven na principu časové osy, struktura událostí tedy i zde odpovídá struktuře diskurzu – nejdříve jsou představeny události, které se odehrály jako první, vyprávění je nyní už **chronologické**, využíván je výhradně minulý čas. Jednotlivé časové úseky od prvního do čtyřicátého druhého dne, jsou organizovány do „kapitol“, naši pozici v jejich procházení vidíme na pravé straně obrazovky. Tímto dnem, kdy je celá Itálie v lockdownu, chronologicky (a vizuálně) vyprávěný příběh rozšiřování covidu-19 končí. Nastává pokračování příběhu, které je nadále vyprávěno chronologicky, už ale bez využití statických ilustrací (map). Kombinuje se zde minulý čas s časem přítomným – což vyvolává pocit bezprostřednosti, ale také se tak zdůrazňuje fakt, že krize ještě neskončila (viz Van Krieken, 2018). Předposlední část článku se opět **retrospektivně** vrací k době, kdy se postupně po celé Itálii zaváděl lockdown a porovnává tak, jak jednotlivá opatření fungovala v rozličných provinciích. Poslední část článku je z příběhu už v zásadě vydělena, do minulosti se neohlíží, spíše vyhlíží budoucnost a to, jak ji ovlivní zvyšující se počet

testovaných osob na covid-19.

Článek je z velké části vyprávěn pomocí **přímého vyprávění** z neutrálního, objektivního pohledu redakce. Zahrnuta je ve větší míře ovšem i odlišná perspektiva (zejména vědců), kterou signalizuje přímá řeč. V tomto případě je ovšem použita hlavně proto, aby článku dodala větší autenticitu a pocit objektivity. To ostatně signalizuje i fakt, že se ve všech případech jedná o citace mimo vyprávění, které byly získané zejména během tiskových konferencí.

Ačkoliv je v tomto případě vytvořen **kognitivní kontejner**, pozornost čtenáře mohou narušit hypertextové odkazy, které se v textu vyskytují jako zdroje informací (často jiné stránky než NYT). Poněkud obtížná je orientace v čase článku, protože autoři sice zahrnuli označení dnů („DEN 1, DEN 2“...), nepoznamenali už ovšem jejich přesné datum. Autoři článku se v tomto případě nesnažili ani tak o dramatizaci příběhu, jako spíš o postihnutí všech okolností, které situaci ovlivnily, stejně jako o dodání komplexního kontextu (pomocí grafů, map a citací odborníků). Jak jsme již zmínili, tento článek má několik společných charakteristik s předchozím analyzovaným článkem (NYT [2]). Uveďme např. využití „božího úhlu pohledu“ na události uplynulých měsíců, který však nezahrnuje tolik dynamických přechodů.

5.3.4 Analýza článku [4]: How Long Will a Vaccine Really Take? (Jak dlouho to skutečně potrvá s vakcínou?)

Datum vydání článku: 30. 4. 2020

Autoři: Stuart A. Thompson

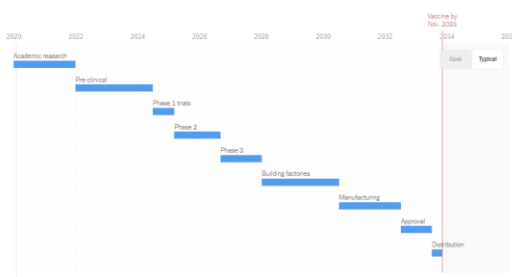
Tento článek, oproti ostatním analyzovaným článkům, čtenáře uvede do děje **interaktivní statickou ilustrací** (časovou osou), ve které čtenář může přepínat mezi situací obvyklého vývoje vakcíny a zrychleného vývoje vakcíny. Pomocí **scrollingu** (který je jediným způsobem, jak se v celém článku pohybujeme) se dostáváme k **textovým blokům**, po kterých následují další **interaktivní ilustrace** a **statické ilustrace** (v podobě časových os a grafů). Jednotlivé mody jsou mezi sebou propojeny jak vizuálně, tak obsahově – texty doplňují a rozšiřují jednotlivé interaktivní ilustrace. Vizualita je napříč celým článkem konzistentní.

Opinion

How Long Will a Vaccine Really Take?

By Stuart A. Thompson

April 30, 2020



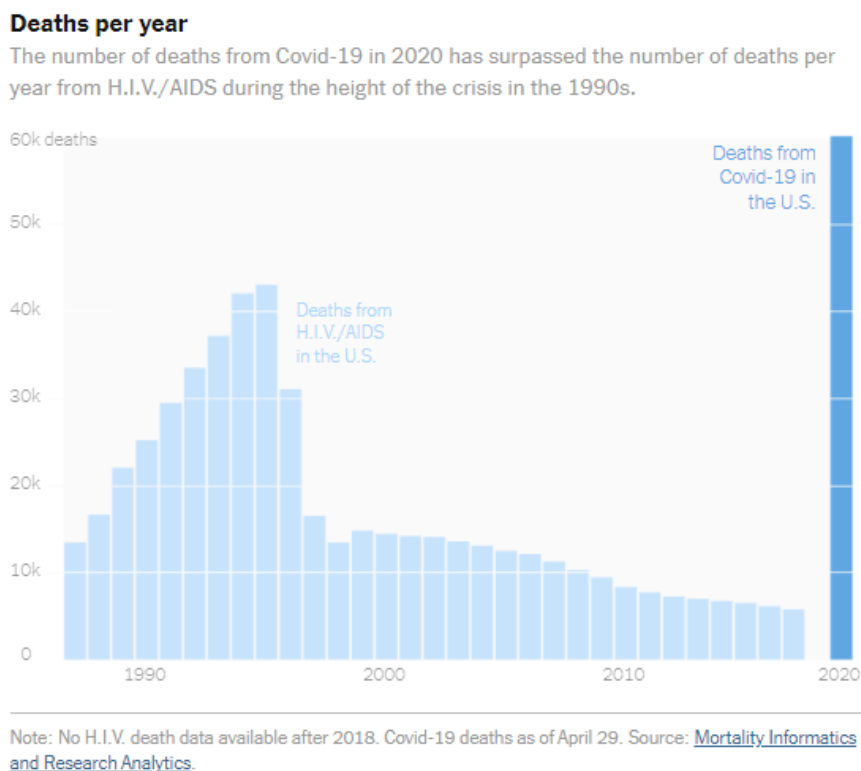
A vaccine would be the ultimate weapon against the coronavirus and the best route back to normal life. Officials like Dr. Anthony S. Fauci, the top infectious disease expert on the Trump administration's coronavirus task force, estimate a vaccine could arrive in at least 12 to 18 months.

Obraz 11 Interaktivní statická ilustrace, zdroj: NYT [4]

Vizuálně je vyobrazena pouze role lidí – a to ve statické ilustraci (grafu) ukazující počet **zemřelých** od roku 1990 do roku 2020. Covid-19 vizuálně zobrazen není. V textu lidé zastávají roli **expertů** (konkrétně je zde zmíněn Dr. Anthony S. Fauci – odborník na infekční choroby v Trumpově administrativní skupině; biolog Robert van Exan; Dr. Paul Offit a profesor přírodní biologie a aplikovaných věd Dr. Fred Ledley) a **výzkumníků** podílejících se na vývoji vakcíny (jmenovitě Dr. Peter Hotez; imunolog Akiko Iwasaki), ale také těch, na kterých se vakcína musí nejprve **otestovat** a **výrobců** vakcín. V textu se také objevuje citace **Billa Gatese** (jakožto zástupce Gates Foundation), nepřímo jsou pak zmíněni i další **investoři**. Covid-19 je pak v textu zmiňován jako **nemoc**, kterou způsobuje vir SARS-CoV-2.

Nyní se zaměříme na jediné vizuální zobrazení lidí (a covidu-19), které se v textu objevuje (všechny ostatní vizualizace ukazují různé vývojové fáze vakcíny). Tento graf prezentuje časovou osu od roku 1990 do roku 2020, na které je světle modrou barvou vyobrazen počet úmrtí před tím, než propukl covid-19 (výrazný nárůst úmrtí přišel s nemocí AIDS ve Spojených státech amerických). Tmavě modrou je pak zobrazen počet úmrtí na nemoc covid-19 ve Spojených státech amerických v roce 2020. Na první pohled je zřejmé, že graf pracuje zejména s výrazností jednotlivých elementů, přičemž je důraz kladen na počet úmrtí v souvislosti s covidem-19. Jako v předchozím článku (NYT [3]), i zde se jedná o **analytickou strukturu v prostoročasném kontextu**. S divákem se žádný druh kontaktu nenavazuje, proto se jedná spíše o druh **nabídky**. Linie počtu úmrtí začíná od nuly; ohraničen je tak pouze časový úsek, který startuje rokem 1990. Úhel pohledu naznačuje

objektivní vědění. Modalita zobrazení úmrtí je nejnižší možná (jak je ale u grafů naprosto obvyklé). V grafu jsou přítomny také **rámovací prvky**, které počet úmrtí pro lepší orientaci v jednotlivých letech rozdělují bílou čarou na desetitisíce. Ačkoliv jsou rámovací linie přítomné, je zřejmé, že se jedná o propojené vizuální sdělení.



Obraz 12 Statická ilustrace (sloupcový graf), zdroj: NYT [4]

Narativních prvků v tomto článku mnoho není. Značí to i názorová rubrika, do které byl článek zařazen. Nenalezneme zde žádnou rekonstrukci scény. Využita je zde spíše **struktura obrácené pyramidy**, na začátku textu jsou uvedeny nejzávažnější informace – v tomto případě to, že by vakcína mohla být k dostání už za dvanáct až osmnáct měsíců. Jelikož je článek spíše kompilátem odpovědí výzkumníků a výrobců vakcín, kombinuje přímé a nepřímé vyprávění s přímými a nepřímými citacemi, které zvyšují věrohodnost článku.

Zajímavé u tohoto článku je ale zejména to, že kombinuje **autorem vedený přístup** spolu s **aktivní rolí čtenáře**. Čtenář sice nemá příliš možností, jak článek posouvat, může ale alespoň sám aktivovat nejrůznější situace v časové ose. Každá z těchto situací ukazuje, jaké prostředky dokážou zrychlit výrobu vakcíny oproti standardu. Jedná se o narativní strukturu typu **sklenička martini**, kdy je základní situace nejprve uvedena z pozice autora a čtenář

pak jednotlivé možnosti prozkoumává sám na časové ose.

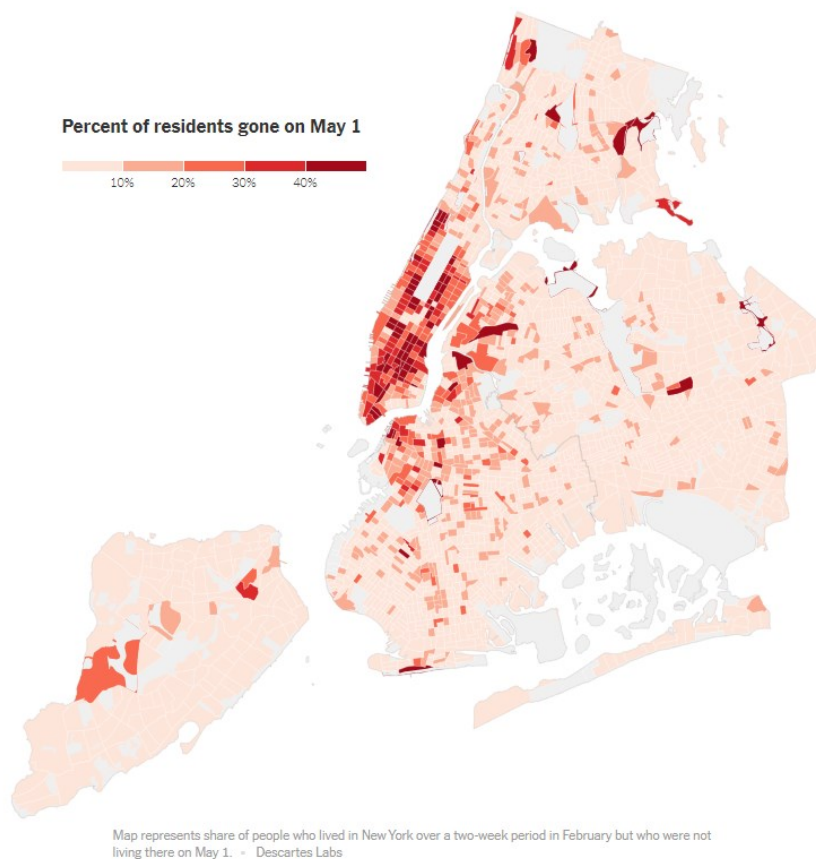
5.3.5 Analýza článku [5]: **The Richest Neighborhoods Emptied Out Most as Coronavirus Hit New York City (Nejvíce se vyprázdnily nejbohatší čtvrti, když koronavirus zasáhl New York City)**

Datum vydání článku: 15. 5. 2020

Autoři: Kevin Quealy

Článek uvádí **statická ilustrace** (mapa) ukazující „podíl lidí, kteří žili v New Yorku po dobu dvou týdnů v únoru, ale nežili tam 1. května“ (NYT [5]) – tedy zobrazuje, která místa lidé během pandemie nejvíce opouštěli. Pomocí **scrollu** se nadále mění **statické ilustrace** (grafy, mapy, tabulky) s **textovými bloky**. Jedna ze statických ilustrací má také **interaktivní** podobu a čtenáře nabádá, aby se sám podíval na to, jak se které části New Yorku vylidňovaly. Jednotlivé mody jsou mezi sebou propojeny jak vizuálně, tak obsahově – texty doplňují a rozšiřují jednotlivé statické ilustrace. Vizualita je napříč celým článkem konzistentní.

Lidé v textu (i vizuálně) mají roli **obyvatel New Yorku**, jmenovitě je pak v textu zmíněn také **starosta New Yorku** Bill de Blasio; dále **profesor historie** na newyorské univerzitě Kim Phillips-Fein; **sociolog** Peter Bearman nebo **profesor** Tulane University Andy Horowitz. Koronavirus je v textu **strůjcem pandemie**, ale také důvodem, proč lidé své bydliště (nebo přechodné bydliště) opouštěli. Vizualně v tomto článku vyobrazen není.

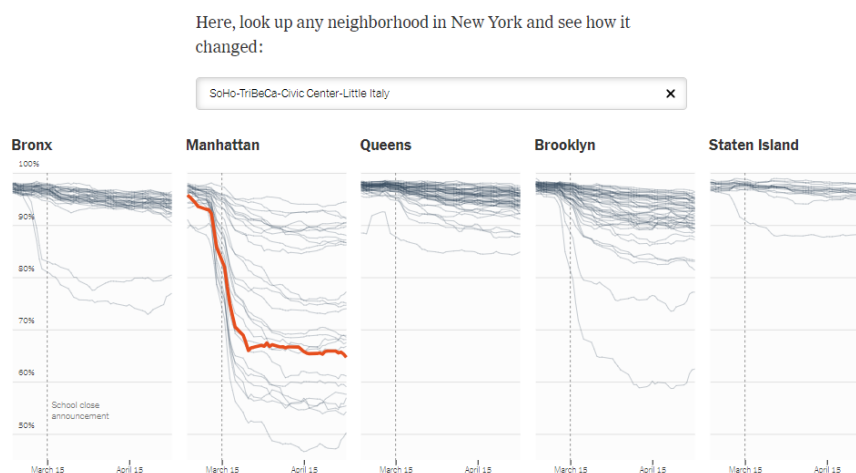


Obraz 13 Statická ilustrace (mapa), zdroj: NYT [5]

Zajímavé je zobrazení lidí v tomto článku. Hned na první statické ilustraci (mapě) jsou totiž vyobrazeni zejména ti, co místo opustili. Na ty je také kladen vizuální důraz – a to pomocí sytějšího barevného odstínu. Místa, kde bylo účastníků nejvíce, jsou tedy zobrazena nejsvětější barvou. V tomto případě se jedná o **topologickou analytickou strukturu**, která ukazuje „logické“ vztahy mezi účastníky“ (Kress a Van Leeuwen, 2006, s. 99) – zde tedy zobrazuje, kde účastníci na jednotlivých místech chybí nejvíce.

S divákem se žádný druh kontaktu nenavazuje, proto se jedná spíše o druh **nabídky**. Určit velikost rámování obrazu nelze zcela jednoznačně, protože záleží, k jakému celku naše uvažování vztahujeme. Pokud bychom za celek považovali mapu světa, zde prezentovaná mapa New Yorku by představovala rámeček typu polodetail. Pokud bychom ovšem za celek považovali pouze USA, mohli bychom hovořit také o polocelku. Za celek bychom však také mohli vnímat pouze město New York, přičemž jednotlivé čtvrti by reprezentovaly polocelek, sousedství polodetail a např. jednotlivé ulice detail. Protože jsou na mapě vyznačeny jednotlivé čtvrti a jejich sousedství, a už nikoliv jednotlivé ulice, nejvhodnější by

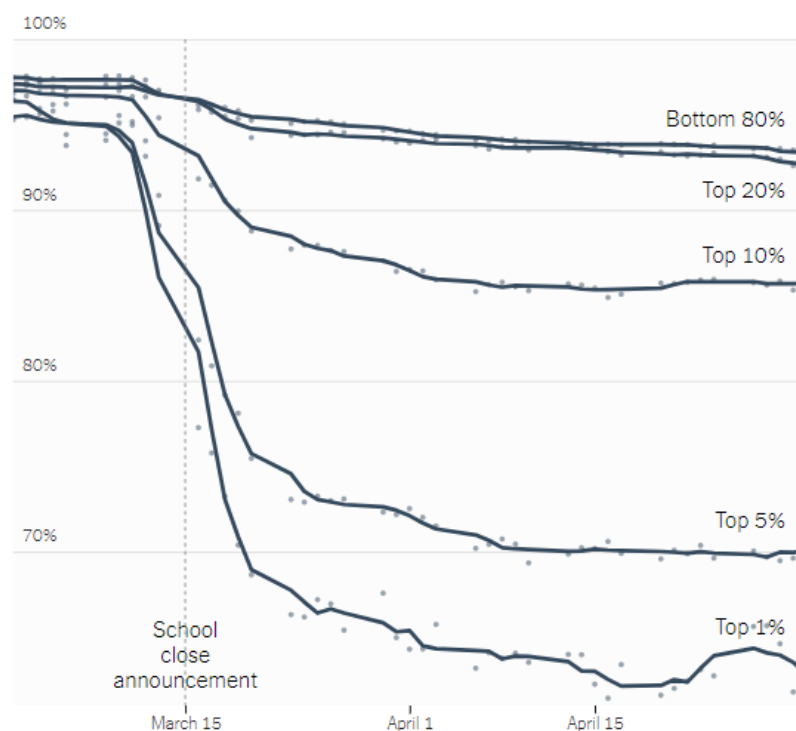
pravděpodobně byla druhá varianta – tedy že zdejší mapa New Yorku je zobrazena jako **polocelek**. Úhel pohledu naznačuje **objektivní věděni**. **Rámovací prvky** jsou v tomto případě odlišné odstíny barev, ale také jemné ohraničení jednotlivých sousedství a výraznější ohraničení čtvrtí. I přesto, že jsou rámovací linie přítomné, je zřejmé, že se jedná o propojené vizuální sdělení.



Obraz 14 Interaktivní statická ilustrace, zdroj: NYT [5]

Další grafy už mají povahu **analytické struktury v prostoročasovém kontextu**. Ukazují, jak se na časové ose vyvíjela křivka (tedy počet) lidí, kteří zůstali v místě svého bydliště. Ačkoliv se s divákem nenavazuje žádný druh vizuálního kontaktu (v zásadě se tedy jedná o vizuální nabídku), výzvu, aby si čtenář vyhledal sousedství New Yorku podle svého uvážení, bychom mohli považovat za jistý druh **požadavku** (ovšem nikoliv vizuálního, ale reálného). Jakmile tak čtenář učiní, v grafu se objeví výrazná červená linie, která ukazuje křivku pohybu obyvatel ve vybraném sousedství. Časová osa zobrazuje pouze výsek mezi patnáctým březnem a patnáctým dubnem, nejedná se tedy o celek, spíše o **polodetail**. Úhel pohledu naznačuje **objektivní věděni**. **Modalita** zobrazení lidí je nejnížší možná (počet lidí reprezentuje pouze linie). V grafu jsou přítomny také **rámovací prvky**, kdy tečkovaná čára ukazuje na den, kdy se zavřely školy (a zde se tedy očekává zlom v odchodu lidí z New Yorku), graf je pak rozdělen do částí, které zobrazují kolik procent obyvatelstva zůstalo doma, což napomáhá lepší orientaci. Ačkoliv jsou rámovací linie přítomné, je zřejmé, že se jedná o propojené vizuální sdělení.

Percent of residents who were home, by income group of their census tract



Income percentiles reflect those in New York's five boroughs, by census tract

Obraz 15 Statická ilustrace, zdroj: NYT [5]

Zmíňme ještě jeden ukazatel, který se v dalším grafu (Obraz 16) zhmotňuje – a to klasifikaci lidí podle toho, kolik vydělávají. Až na interaktivitu (a s ní spojenou výraznost červené linie) se od předchozího grafu (Obraz 15) ve vizuální analýze nic nemění. Nejsou zde zobrazeny jednotlivé newyorské části, hlavním určujícím ukazatelem je status společenské třídy definovaný výší výdělku. Graf tak dává nahlédnout, které příjmové skupiny se z New Yorku stěhovaly nejvíce – byli to lidé, kteří patřili mezi prvních pět procent (zobrazeno pomocí linií „Top 1%“ a „Top 5%“) lidí s nejvyššími příjmy.

Ani tento článek není zatížen výraznými narativními prvky. **Scéna** je zde opět uvedena zejména vizuálními prostředky – jak jsme již zmínili, z mapy je patrné, že se článek bude zabývat New Yorkem a zejména obyvateli, kteří místo opustili. Ani New York, ani jeho obyvatelé však nejsou vyobrazeni konkrétně, atmosféru prázdného města proto rekonstrukce scény nijak neevokuje. Článek je vystaven na principu **obrácené pyramidy**, hned na začátku se dozvíme informaci, ke které pak spěje celá analýza obsažená v článku – tedy že nejvíce odcházeli lidé z nejbohatších sousedství. Využit je pouze **minulý čas**. Článek navíc klade

velký důraz na meta-příběh – tedy na to, jakým způsobem byla vizualizovaná data získána a čím je výše zmíněné tvrzení podloženo. Toto je naprosto klasický příklad **struktury skleničky martini**: autoři nejprve nastínili hlavní problematiku, popsali metodu sběru a analýzy dat a pak dovolili čtenáři, aby sám objevoval (pomocí interaktivní statické ilustrace – časové osy/grafu). Článek je vyprávěn z neutrálního, objektivního pohledu redakce, tedy pomocí **přímého vyprávění**. Zahrnuto je však i několik **přímých řečí** odborníků, kteří situaci vysvětlují, jak je vidět například na citaci sociologa Petera Bearmana z Kolumbijské univerzity: „Každý si je opravdu vědom nerovnoměrné distribuce rizika a nespravedlnosti spočívající v nutnosti toho, že někteří musí pracovat, aby poskytovali služby lidem, kteří jsou dost bohatí na to, aby si je poskytli sami.“ (NYT [5]). Jedná se o citace mimo vyprávění, i když to není explicitně sděleno. Tyto citace mají za cíl spíše doplnit kontext a zvýšit věrohodnost sdělení. Autoři článku tak také přenášejí odpovědnost za řečené na samotné odborníky. Situace, kdy se 15. března v New Yorku zavřely všechny školy, autoři článku popsali pomocí **nepřímé řeči** starosty New Yorku: „Migrace z města začala v polovině března a urychlila se ve dnech po 15. březnu, kdy starosta Bill de Blasio oznámil uzavření škol ve městě.“ (NYT [5])

5.3.6 Analýza článku [6]: An Incalculable Loss (Nepředvídatelná ztráta)

Datum aktualizace článku: 27. 5. 2020

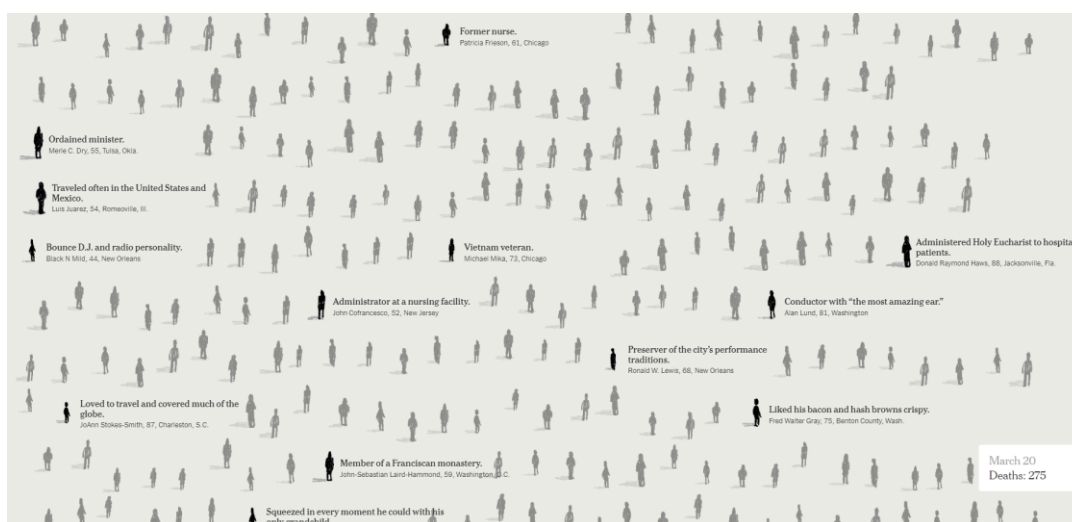
Autoři: Redakce NYT



Obraz 16 Webová podoba projektu An Incalculable Loss, zdroj: NYT [6]

Hned po titulku „An Incalculable Loss“ následuje **blok textu**, který vysvětluje **statickou ilustraci** reprezentující sto tisíc lidí, kteří kvůli koronaviru přišli o život. Kolečkem myši

čtenář nastartuje proces **paralaxního scrollingu**, který díky tomu, že se jednotlivé části obrazovky pohybují odlišnou rychlostí, vytváří pocit dynamičnosti, až dynamické ilustrace. Po chvíli se v pravém spodním rohu objevuje **časová osa** sestávající pouze z proměňujícího se data a počtu úmrtí. Tato vizualizace dat má ovšem podobu pouze textového bloku. Při dalším pohybu v článku (který až do konce probíhá pouze pomocí paralaxního scrollingu) se uprostřed obrazovky objevují **bloky textu** ohraničené bílým obdélníkem, přičemž tento obdélník překrývá statickou ilustraci na pozadí. Na konci stránky se nachází část „O tomto projektu“, která představuje meta-příběh. Ten osvětluje, z jakých médií příběhy jednotlivých lidí pocházejí, stejně jako odkrývá zdroje dat. (viz Weber et al., 2018) To, že se už nejedná o přímou součást článku naznačuje i odlišnost použitého písma.⁷³ Jinak je ovšem celý článek vizuálně konzistentní a jednotlivé mody na sebe smysluplně navazují.



Obraz 17 Statická ilustrace doplněná popiskem a textovou časovou osou, zdroj: NYT [6]

Lidé v článku mají roli **obětí**, kteří zemřeli s diagnostikovanou nemocí covid-19. Textová složka doprovázející jednotlivé nekonkrétní ilustrace pak kromě jména, věku a místa úmrtí, dává důraz na velice konkrétní charakteristiky lidí – popisuje povolání, které vykonávali, jejich schopnosti nebo věci, které měli rádi. Například: „Miloval cestování a projezdil většinu země“ nebo „Měl rád slaninu a to, jak křupe.“ (NYT [6]) Oproti tomu se text v bílých obdélnících, který ilustrace na některých místech překrývá, obrací k přeživším a nepřímo reprezentuje pocity **truchlících** (např. to, že kvůli zákazu setkávání se není možné uspořádat

⁷³ V celém článku – kromě jmen zemřelých – je použito pro NYT charakteristické patkové písmo, u meta-příběhu se jedná o písmo bezpatkové.

ani pohřeb, který by pozůstalým pomohl, aby se se ztrátou blízkého vyrovnali). V textu se pak často objevuje také číslo „sto tisíc“. Tuto abstraktní číslovku se článek snaží různými způsoby vykreslit – ať už pomocí (zdánlivě nekonečné) statické ilustrace, tak pomocí textových bloků, které číslovku přirovnávají např. k množství obyvatel měst jako je San Angelo v Texasu, Kenosha ve Wisconsinu nebo Vacaville v Kalifornii a v neposlední řadě číslo reprezentující počet úmrtí postupně narůstá také v pravém dolním rohu. Koronavirus se tak v článku vizuálně (nepřímo) zhmotňuje v těch, kteří kvůli němu zahynuli. V textu je pak pojmenováván jako jediná **příčina úmrtí**, ale také jako **strůjce strachu** z nakažení, stejně jako něco, co potlačuje „přirozenost sociálních bytostí“. To ilustruje například úryvek: „Tento silně nakažlivý virus nás donutil potlačit naši přirozenost společenských bytostí z obavy, že bychom mohli někoho nakazit nebo být nakaženi. Mezi mnoha věcmi, které nás rozhořčují, nám odňal možnost, abychom byli přítomni u posledních okamžiků našich blízkých.“ (NYT [6])



Obraz 18 Blok textu v popředí a statická ilustrace na pozadí, zdroj: NYT [6]

Nyní se zaměříme na vizuální reprezentaci těchto rolí. Jak jsme již naznačili výše, vyobrazení jsou pouze lidé, kteří kvůli koronaviru zahynuli. Právě prostřednictvím vzrůstajícího počtu jejich siluet, je tak ovšem nepřímo znázorněná i zvyšující se přítomnost viru ve společnosti. Jinými vizuálními prostředky samotný covid-19 znázorněn není. Konkrétní lidé jsou pak v článku zobrazeni velice abstraktně, pouze pomocí siluet, které na zem odrážejí stín. Tyto siluety jsou vizuálně odlišné, v článku se ale po chvíli začnou opakovat (tvůrci tedy nevytvořili sto tisíc různých postav). Úroveň **modality** zobrazení je velmi nízká, siluety jsou veskrze velice nekonkrétní (např. nelze jednoduše určit, zda se jedná o muže,

nebo ženu), určit můžeme pouze to, že se jedná o člověka. Tento způsob vyobrazení čtenáři poskytuje dostatek prostoru pro jeho vlastní imaginaci – k poměrně obecným popisům osob si tak může doplnit jak vlastní představu o daném člověku, tak si představit blízkého, který zemřel. Jak si všímá Jeremy Rue a Richard Koci Hernandez v knize *The principles of multimedia journalism* (2016, s. 12), obdobné postupy se využívají i u animací, protože jsou způsobem, „jak poskytnout vizuální empatii divákovi bez použití skutečného subjektu.“

Narativní proces mezi jednotlivými účastníky neprobíhá, žádné vektory v jejich vyobrazení přítomny nejsou, stejně jako není jasné, kam se postavy dívají – sami na sebe, nebo na čtenáře? To kvůli nízké úrovni modality nelze určit. Nezdá se ani, že by postavy něco konaly, spíše postávají v blíže neurčeném jednotvárném prázdnu. Reprezentační význam je tak spíše konstituován pomocí klasifikačního procesu, a to **skrytou taxonomií**, neboť zde nenajdeme vztah Podřízeného a Nadřízeného. Všichni mají v podstatě stejnou velikost vyobrazení, jsou rozmístěni vedle sebe (ovšem nikoliv zcela symetricky), vztah mezi nimi je vyrovnaný. Pozadí je neutrální, hloubka vyobrazení zcela chybí. Takto – „objektivně a vytrženě z původního kontextu“ – se podle Kressa a Van Leeuwena (2006, s. 79), „realizuje stabilní a nadčasová povaha klasifikace.“ Jak jsme již zmínili, není zcela jasné, kam směřuje pohled Reprezentovaných účastníků, proto bychom druh kontaktu mezi nimi a účastníky Interaktivními mohli charakterizovat jako **nabídku**. Postavy jsou vyobrazeny v celku a z velké vzdálenosti, nachází se tedy v široké veřejné zóně. (Hall, 1966) Toto zobrazení může naznačovat i to, že se jednotlivci neznali zřejmě ani mezi sebou (i když někteří jsou vyobrazeni blíže u sebe, v tomto kontextu to znamená spíše to, jak krátce po sobě umírali) a neznal je ani Interaktivní účastník. **Úhel pohledu** je objektivní, siluety jsou zobrazeny z lehkého nadhledu, který poskytuje výhled na masu lidí z velkého odstupu. Spíše než „boží úhel pohledu“ bychom ho ovšem mohli charakterizovat jako úhel pohledu z výletního letadla blízko nad zemí. To naznačuje stále lidskou perspektivu pohledu, která je ovšem odosobněná, což může odkazovat k našemu nekonkrétnímu vnímání čísla sto tisíc.

Jak jsme již řekli výše, stránka není rozložena do různých sektorů, scrollování odshora dolů naznačuje princip časové osy, kdy nahoře je vyobrazen první případ úmrtí na covid-19 (Patricia Dowd), kdežto poslední případy na konci stránky zůstávají bezejmenné. Do popředí jsou umístěny bílé textové boxy. I kontrast mezi bílou a nahnědlou barvou svádí Interaktivního účastníka k tomu, aby textovým boxům věnoval zvýšenou pozornost. Jiné

rámovací prvky se v článku nevyskytují.

Narativních prvků, kromě detailů u popisu jednotlivých osob, zde nenajdeme mnoho. **Scéna** v textu popsaná **není**, z prvních vět se dozvídáme pouze informaci, že se jedná o zemřelé v Americe. Už v prvním bílém textovém bloku se dozvídáme přesný počet lidí, kteří zemřeli na covid-19 do konce května. Na časové ose se v začátku však pohybujeme na konci března. To je zřejmě jediné časové určení v textu, kterého jsme svědky. Článek žádný konkrétní příběh, který by vyžadoval přesně danou diskurzivní strukturu, neodhaluje. Dalo by se ovšem tvrdit, že zatímco vizuální stránka příběhu (tedy scrollování statickými ilustracemi) je konstituována **chronologicky**, textová složka se na situaci dívá spíše z **retrospektivního** pohledu, který navíc připouští spekulace, jak můžeme pozorovat zde: „Možná zemřela v přeplněné nemocnici, bez člena rodiny u své postele, který by jí mohl šeptem říct poslední poděkování: „Maminko, miluji tě.““ (NYT [6]) Úhel pohledu zde naznačuje nepřiznanou postavu novináře, tedy **přímé vyprávění**, bez jakýchkoliv jiných dalších přímých či nepřímých řečí. Celkový dramatizační potenciál tedy není nutně konstituován v samotném vyprávění. Nacházíme ho spíše v jednovětvých popisech jednotlivců, které sice předávají základní charakteristiku dané osoby, více než cokoliv jiného ovšem nabízejí čtenáři, aby si konkrétní příběh těchto lidí vytvořil sám.

Sílu tohoto článku tedy spatřujeme v jeho abstraktnosti – a to vizuální i narativní – neboť právě abstraktnost umožňuje čtenáři identifikovat se s hlavními postavami příběhu na té nejvyšší možné úrovni. Hlavní postavy se (v textu) totiž vůbec nevyskytují, protagonistou vyprávění je samotný čtenář pozorující vyhaslé příběhy lidí, které osobně neznal, přesto si dokáže vybavit někoho, kdo „uměl dobře vařit“, „miloval baseball“ nebo „pozorování úplňku nad oceánem“. Nakonec si ve všech těchto charakteristikách může představit i sám sebe. K tomu ostatně odkazuje i podtitul článku v tištěném vydání *The New York Times* z 24. května 2020: „Nebyla to jen jména na seznamu. Byli jsme to my.“ (NYT [6])

5.3.7 Analýza článku [7]: How the Coronavirus Compares With 100 Years of Deadly Events (Jak si stojí koronavirus vůči smrtelným událostem posledního staletí)

Datum vydání článku: 10. 6. 2020

Autoři: Allison McCann, Jin Wu, Josh Katz

Tento článek je v podstatě jedním velkým grafem, který dává do kontrastu úmrtnost covidu-19 a dalších chorob nebo hromadných neštěstí. Graf v tomto případě ale nemá charakter statické (nebo dynamické) ilustrace, jak bychom očekávali, ale **textového bloku**, který se rozvíjí přes celou stránku. Doplnují ho grafické (modré a oranžové) prvky a černé vodící linie. Jedinou **statickou ilustrací**, kterou v článku najdeme, je spojnicový graf ukazující úmrtnost ve velkých městech v kontrastu s celou zemí. V článku se pohybujeme pomocí klasického nedynamického **scrollu**. Vizualita je napříč celým článkem konzistentní, v tomto případě hovoříme tedy zejména o konzistentnosti barev v textových blocích a grafických prvcích. Jednotlivé mody jsou mezi sebou smysluplně provázány.

Zajímavé je, že v tomto článku lidé nevykonávají žádnou aktivní roli – jejich přítomnost tak cítíme hlavně prostřednictvím sledovaných **úmrť**. Lidé jsou tedy v roli těch, co zemřeli – nejen na covid-19. Výjimkou je citace **analytika** Roberta Andersona a **experta** na nemoci Dr. Anthonyho S. Fauciho. Covid-19 má pak v textu roli **zákeřné nemoci**, která zabíjí jen o něco méně než španělská chřipka v roce 1918.

Jak jsme již zmínili, lidé jsou zde zobrazeni pomocí míry úmrtnosti. Ačkoliv autoři nevyužili žádné konkrétní ilustrace lidí ani covidu-19, míru úmrtnosti vizualizovali pomocí velmi jednoduchých, ale účinných grafických prostředků. Vzhledem k přítomnosti vektorů se jedná o narativní proces, blíže bychom ho mohli specifikovat jako **geometrický symbolismus**. Vektory totiž svou délkou symbolizují, kolikrát se zvýšila úmrtnost mezi jednotlivými popisovanými událostmi. Čím je vektor delší, tím větší je i rozdíl událostmi vyvolané úmrtnosti, která se tímto způsobem porovnává.



Obraz 19 Textový blok, který má podobu grafu, zdroj: NYT [7]

Kontakt s divákem navázán není, proto se jedná o druh vizuální **nabídky**. Velikost rámování obrazu bychom mohli zřejmě popsat jako **polodetail**, pokud bereme v potaz to, co v jeden čas vidíme na obrazovce. Úhel pohledu je **objektivní**. Vzhledem k technické podobě zobrazení míry úmrtí jde také o **nízkou** úroveň modality zobrazení. Nejzásadnější složkou tohoto článku je pak jeho kompozice. Popsat informační hodnotu kompozice této webové stránky v celé její celistvosti podle nástrojů Kresse a Van Leeuwena (2006) není zcela jednoduché, neboť, jak varuje i Knox (2007), nelze ji zachytit naráz. V tomto konkrétním případě však s jistotou můžeme tvrdit, že je to právě rozmístění prvků na této webové stránce, které ovlivňuje celé vyznění. Zcela nahoře na stránce najdeme události s nejnižší úrovní mortality – což by v měřítku Kresse a Van Leeuwena znamenalo „ideálně“; naopak dole se nachází události s nejvyšší úrovní mortality – to by pak podle Kresse a Van Leeuwena poukazovalo na „reálně“. Levá strana obrazovky představuje číselnou řadu, která udává, kolikrát mají události prezentované uprostřed obrazovky větší úroveň mortality oproti její běžné hodnotě. Tato číselná řada je známá předem, kdežto to, co je blíže k pravé části obrazovky, by Kress a Van Leeuwen (2006) popsali jako novou informaci.

Výraznost je propůjčena pouze jednotlivým událostem symbolizovaným pomocí oranžově, nebo modře barevného kolečka (modrou barvou jsou zobrazeny historické události; oranžovou události spojené s pandemií covidu-19). Stejnými barvami jsou pak tyto události zvýrazněny i v doprovodném textu. Rámovací prvky (vodící linie) jednotlivé části vizuálního sdělení propojují dohromady. Ovšem prázdné místo mezi jednotlivými prvky (respektive prodloužení vodící linie) tu má také svou nezastupitelnou roli, neboť naznačuje,

o kolik se úmrtnost mezi událostmi zvyšuje oproti její běžné hodnotě.

Narativních prvků tu tak, jak je definuje Van Krieken (2018) mnoho nenajdeme. **Rekonstrukce scény** – i vzhledem k tomu, že se článek neodehrává na jednom konkrétním místě nebo nepopisuje jednu konkrétní událost – zde přítomna není. **Struktura diskurzu** nepodléhá řádu struktury událostí, neboť čas není ukazatelem toho, jak jsou události ve článku řazeny – tímto ukazatelem je úmrtnost. Struktura diskurzu je tak zcela náhodná. Ve všech případech je ale použit **minulý čas**, řazení událostí je pak docíleno podle přesných časových indikátorů. Článek je sestaven z **neutrálního, objektivního pohledu**, a to přiznanou osobou novináře, respektive pohledem redakce. Subjektivní úhel pohledu je pak v článku vyjádřen pouze dvakrát – pomocí **přímých citací** analytika Roberta Andersona a Dr. Anthonyho S. Fauciho: „Ó můj bože. Kdy to skončí? Stále jsme jen na začátku.“ (NYT [7])

5.3.8 Analýza článku [8]: How the Virus Won (Jak virus vyhrál)

Datum vydání článku: 24. 6. 2020

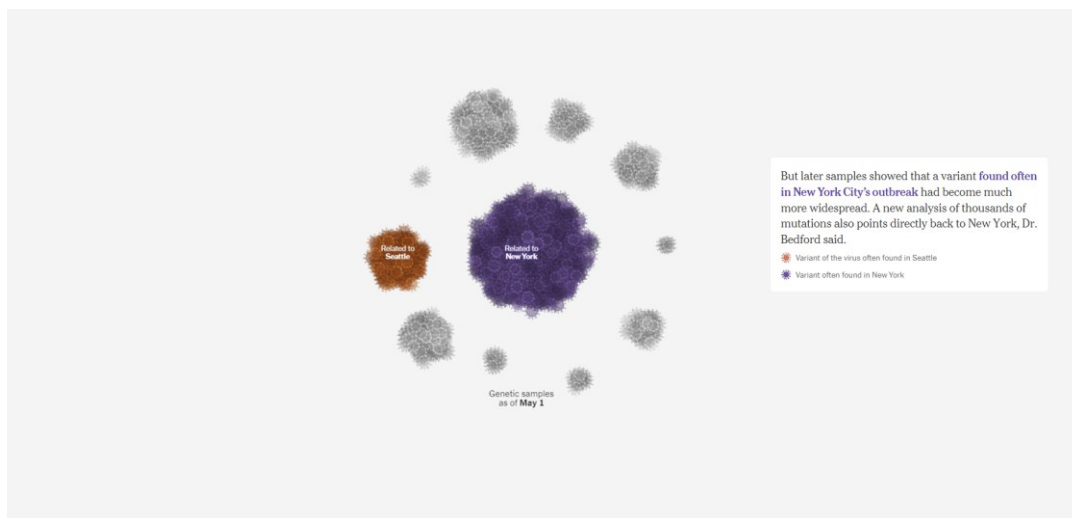
Autoři: Derek Watkins, Josh Holder, James Glanz, Weiyi Cai, Benedict Carey, Jeremy White

Tento článek, jak už jeho titulek napovídá, je pokračováním článku č. 2 (*How the Virus Got Out*). Podobná je proto i jeho vizuální stránka, dějištěm jsou ovšem tentokrát Spojené státy americké. Článek začíná **dynamickou ilustrací** zpodobňující pohyb lidí, stejně jako rozsáhlá ohniska nákazy virem. Pomocí **paralaxního scrollingu** se před námi postupně proměňují podoby **statických ilustrací** ukazující první rozvrstvení případů covidu-19 v USA. Dále se tato statická ilustrace změní v ilustraci dynamickou. Poté se pomocí přechodu **rozplynutí se** mezi sebou opět proměňují dynamické ilustrace. Přechod rozplynutí se je ovšem zároveň ukazatelem, který značí začátek jednotlivých kapitol. Jakmile čtenář opustí jednu kapitolu a „otevře“ druhou, opět se v textu pohybuje pomocí paralaxního scrollingu, který mezi sebou mění jednotlivé dynamické ilustrace, ty rozšiřuje **blok textu** ohraničený bílým obdélníkem. V další kapitole s názvem „Jak se virus rozšířil“ se mezi jednotlivými dynamickými ilustracemi využívá také přechod **zoomu** – mapa se přibližuje na konkrétní města a poté se z nich zase pomocí zoomu oddaluje. Takto čtenář procestuje celou mapu USA. Mezi dynamickou ilustrací mapy a dynamickou ilustrací zobrazující genetické mutace viru se využívá přechod **rozplynutí se**. Pak se scéna opět změní pomocí stejných

prostředků v další kapitole a postup „putování po mapě“ pomocí zoomu se opakuje. Závěrečný textový blok bez pozadí odkazuje na předchozí článek *How the Virus Got Out* a v poznámce je odhalen celý meta-příběh tohoto článku napsaný výrazně menším bezpatkovým písmem. Všechny mody jsou mezi sebou vizuálně i obsahově provázány – a to nejen v tomto článku, korespondují i s článkem č. 2. Vizualita je tedy konzistentní.

Lidé jsou v článku vyobrazeni jako **cestovatelé**, kteří mají ovšem zejména roli **přenašečů nemoci covid-19** (konkrétně je tu zmíněna 67letá žena, která slavila Mardi Gras v New Orleans; truchlící z Atlanty; muž, který se navracel z basketbalového utkání ve městě Tucson). V textu je pak také citován **prezident USA Donald Trump** a **starosta New Yorku Bill de Blasio**, další lidé zastávají roli **úředníků** a **výzkumníků** (jmenovitě Trevor Bedford, David Engelthaler, epidemioložka Lauren Ancel Meyers). Koronavirus je v článku vyobrazen (kromě jeho zhmotnění v nakažených lidech) pomocí velkých **ohnisek nákazy**, stejně jako detailního zobrazení **genetických mutací viru**.

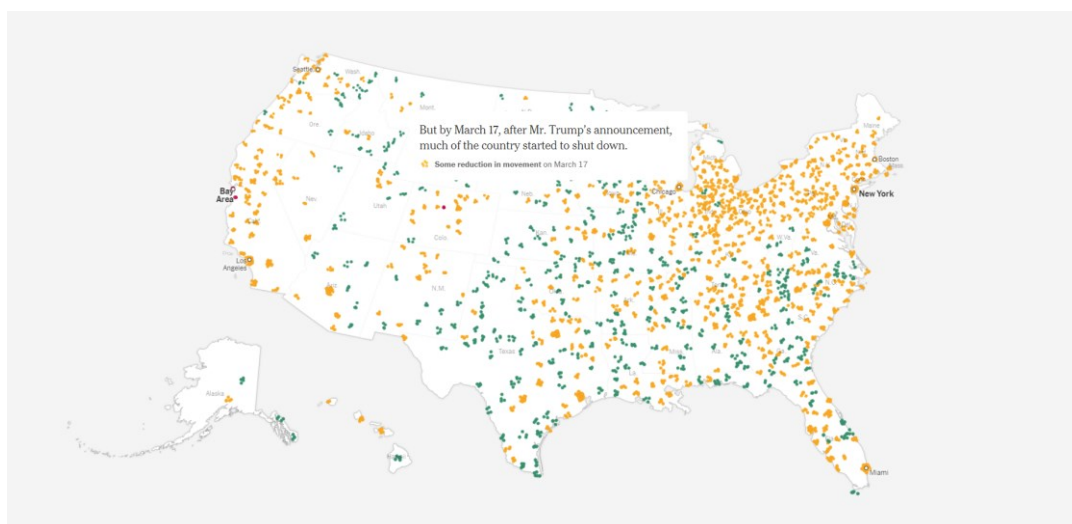
Vzhledem k tomu, že vizuální analýza dynamických ilustrací v podobě map se shoduje s vizuální analýzou těchto ilustrací v článku č. 2, zaměříme se zde pouze na obrazy, které se v článku č. 2 nevyskytovaly.



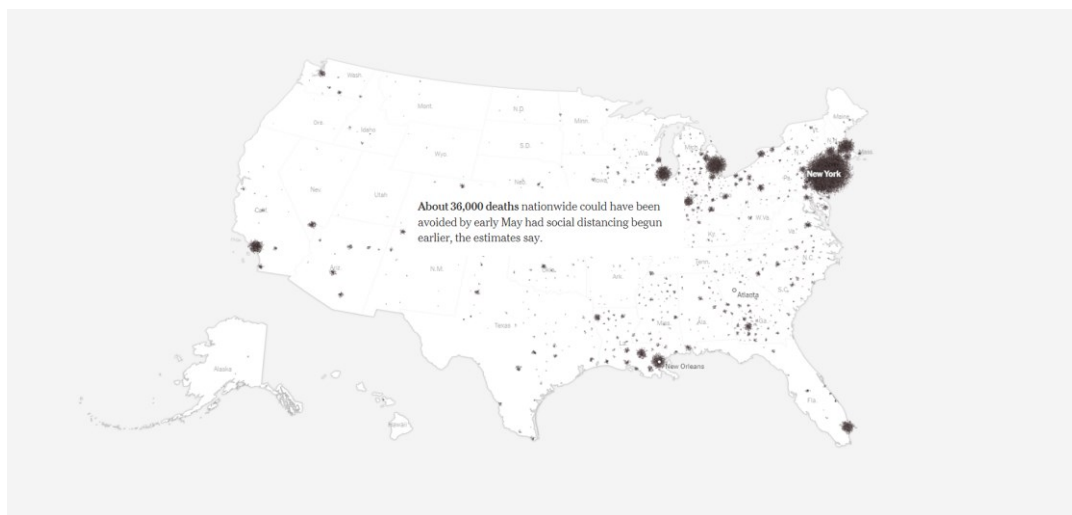
Obraz 20 Dynamická ilustrace, zdroj: NYT [8]

Tato dynamická ilustrace ukazuje jednotlivé mutace koronaviru. Oproti jiným vyobrazením koronaviru v článcích *The New York Times* zde **modalita** není na tak nízké úrovni. Ovšem vzhledem k tomu, že naturalistického zobrazení bychom pravděpodobně docílili jen pomocí specializovaného mikroskopu, můžeme tuto úroveň modality umístit maximálně do prostředních hodnot osy naturalistického a abstraktního zobrazení. Jedná se o konceptuální

strukturu, konkrétně o **klasifikační proces**, při kterém je jedna z variant koronaviru (nalezená v New Yorku) umístěna do Středu, zatímco ostatní varianty (Okraje) jsou tomuto Středu podřízeny (v americké společnosti se vyskytovaly mnohem méně než newyorská varianta). Zde platí to, co píše i Kress a Ven Leeuwen (2006, s. 196): „V mnoha případech jsou Okraje identické nebo alespoň velmi podobné, takže rozdělení mezi daným a novým a/nebo ideálním a reálným nedává smysl.“ Kontakt s divákem není navázán, jde tedy o druh **nabídky**. Obraz je rámován vcelku, zobrazuje jednotlivé varianty viru z větší vzdálenosti. Úhel pohledu z nadhledu naznačuje technickou (a nepřirozenou) povahu obrazu, viděnou **objektivním „božským“** (a ostatně také velmi přibližujícím) okem. Výraznost prvků dává důraz na běžnější varianty koronaviru pomocí fialové a oranžové barvy; tyto varianty jsou také větší oproti ostatním mutacím, které mají navíc šedou barvu. Rámovací prvky zde přítomny nejsou, a právě jejich absence napovídá, že se jedná o samostatné elementy (tedy rozdílné mutace koronaviru).



Obraz 21 Dynamická ilustrace (mapa), zdroj: NYT [8]



Obrázek 22 Dynamická ilustrace (mapa), zdroj: NYT [8]

Razantní zlom mezi scénami nastává u vyobrazení pohybu kolem 17. března a následným zobrazení úmrtí ve stejné době. Zelené a žluté pohybující se tečky naznačují, jak se lidé v tomto období pohybovali, zatímco černá ohniska naznačují místa s největším počtem mrtvých (ta se shodují s největšími ohnisky koronaviru). **Modalita** vyobrazení je v obou případech nejnižší možná, protože jak lidé, tak jednotlivá ohniska úmrtí jsou zobrazena pouze pomocí teček. Stěžejní je zde **výraznost** těchto teček, respektive barva, kterou jsou znázorněny, neboť díky té rozlišujeme běžný pohyb osob (zelené tečky), omezený pohyb osob (žluté tečky) a ohniska úmrtí (černé tečky shluklé do větších kulatých struktur).

Vyobrazení pohybu obyvatel bychom mohli popsat pomocí **netransakčního narativního procesu**, a to i přes to, že vektor není vizuálně zobrazen, ale naznačuje ho pohyb jednotlivých účastníků. Přítomni jsou však pouze Aktéři bez Cílového účastníka. Kontakt s Interaktivním účastníkem neprobíhá, jedná se tedy o **nabídku**. Mapa USA je zobrazena v celku. Úhel pohledu je objektivní.

Ohniska úmrtí jsou naopak součástí konceptuálních struktur. Konkrétně se jedná o **skrytou taxonomii**, kdy jsou jednotlivé černé tečky symetricky rozmístěny vedle sebe tak, aby tvořily kruh (tedy ohnisko nákazy a posléze úmrtí). I v tomto případě se jedná o **nabídku**, zobrazení mapy USA se nemění.

Narativní prvky jsou podobné jako u článku č. 2. **Scéna** je opět popsána spíše vizuálními prostředky – mapa USA, na které se pohybují červené tečky naznačuje, že se příběh o tom, jak virus vyhrál, bude tentokrát odehrávat v domovině deníku *The New York Times*. Textový blok, který následuje, scénu sice nijak detailněji nepopisuje, ale naznačuje atmosféru

tehdejších dnů – „Začalo to v malém. Muž poblíž Seattlu měl úporný kašel. Žena v Chicagu měla horečku a dušnost.“ (NYT [8])

I tento článek je vystaven jako časová osa, struktura událostí tedy odpovídá struktuře diskurzu – nejdříve jsou představeny události, které se odehrály jako první, vyprávění je tedy **chronologické**, přičemž je v něm využíván minulý čas. Přítomný čas novináři použijí až v momentě, kdy se vyprávění začne protínat s tehdejší přítomností. Článek je vyprávěn z neutrálního, objektivního a přiznaného pohledu redakce pomocí **přímého vyprávění**. V článku autoři ale také využili **přímou řeč** – a to u výroku Donalda Trumpa, starosty New Yorku Billa de Blasio a také některých expertů. Kromě toho ale také zakomponovali **vzdálenou nepřímou řeč** – např. zde: „V New Yorku se však reagovalo příliš pozdě, uvedla Lauren Ancel Meyersová, epidemioložka z Texaské univerzity v Austinu.“ (NYT [8])

Tento článek využívá kromě filmových dynamických efektů a tranzicí také postupy literární. Celý příběh je rozdělen do kapitol, které uvozuje jednoduchý prolog. Ten predestinuje děj následujících scén a uvádí je do kontextu. Využití vizuálních prostředků i statistik naznačuje boží úhel pohledu, který novináři, již za článkem stáli, vzali za svůj.

5.3.9 Analýza článku [9]: The Fullest Look Yet at the Racial Inequity of Coronavirus (Dosud nejpodrobnější pohled na rasovou nerovnost koronaviru)

Datum vydání článku: 5. 7. 2020

Autoři: Richard A. Oppel Jr., Robert Gebeloff, K.K. Rebecca Lai, Will Wright, Mitch Smith

U článků *The New York Times* to nebývá častým zvykem, ovšem v tomto případě se ještě nad titulkem článku nachází **statická ilustrace** – graf ukazující počet případů koronaviru na 10 000 lidí. Z grafu je patrné, že nejvíce koronavirus postihuje latino obyvatele. Po titulku už přichází **textový blok**, na který navazuje **interaktivní statická ilustrace** – mapa odhalující, které rasy jsou koronavirem nejvíce zasaženy v různých částech USA. Na další textový blok navazuje **statická ilustrace** (graf). Po delším textovém úseku přichází **fotografie** dvou osob. Na fotografii navazuje další textový blok a na něj opět interaktivní statická ilustrace – tentokrát mapa zobrazující počet případů koronaviru na 10 000 černých obyvatel. Textové bloky doplňuje ještě další fotografie dvou osob a jedna další statická ilustrace (graf) zobrazující případy koronaviru v závislosti na věku a rase obyvatelstva. V celém článku se pohybujeme pouze pomocí **scrollu**. Jednotlivé mody jsou smysluplně

provázány a vizualita článku je konzistentní.

Lidé v článku plní roli **nakažených koronavirem** (jmenovitě jde o Teresu a Marvina Bradleyho; 26letou Dianu, která si nepřála zveřejnit své příjmení), v tomto případě se však jedná zejména o latino obyvatelstvo, zmíněny jsou ale i další rasy – Asiaté, domorodí Američané a bílé obyvatelstvo. Dále je zde zmíněn **starosta Kansas City** (Quinton Lucas, taktéž černé pleti) a další **úředníci** (např. Teresa Branson, Garlin Gilchrist II), stejně jako **experti** (jmenovitě výzkumník a lektor na Harvardské škole veřejného zdraví T. H. Chana Jarvis Chen; Dr. Mary Bassett, ředitel FXB Centra pro zdraví a lidská práva na Harvardské univerzitě). Koronavirus zde nemá zásadní roli, v textu se ovšem přirozeně vyskytuje v roli **nemoci**.

V tomto článku se na dvou přiložených fotografiích objevuje naprosto naturalistické zobrazení lidí. Ta první zobrazuje manželský pár Teresu a Marvina Bradleyovi. Jedná se o vcelku přirozenou fotografii, která by klidně mohla mít své místo v rodinném albu. Důležitý je tedy kontext, který dodává až popisek. Díky němu se dozvídáme, že tento pár prodělal nemoc covid-19.



Obraz 23 Fotografie, zdroj: Elaine Cromie, NYT [9]

Obraz tedy zahrnuje dva účastníky, přičemž paže ženy (Aktéra) tvoří vektor směřující k muži (Cíli). Žena v tomto případě **narativním akčním procesem** dává najevo, že s mužem

tvoří pár. Přesto, že se jedná o narativní akční proces, význam, který zde převažuje, je interaktivní. Reprezentovaní účastníci navazují velmi silný oční kontakt s Interaktivním účastníkem (jak s tvůrcem obrazu – v tomto případě s fotografkou Elaine Cromie, tak s divákem, který se na obraz dívá na obrazovce počítače). Jednoznačně se jedná o druh **požadavku**. V tomto případě bychom tento požadavek mohli interpretovat jako prosbu o projevení respektu, lítosti nebo úcty – jednak proto, že oba nemoc ve zdraví přežili, ale také proto, že u lidí s tmavou barvou pleti se covid-19 vyskytoval častěji (což je hlavní téma zmíněného článku). Při rámování obrazu fotografka využila záběr typu **polocelek**, který nabízí možnost vstoupit do **blíží sociální zóny** účastníků, ovšem nikoliv do té nejintimnější. Díky tomuto typu záběru vnímáme i prostředí, ve kterém se účastníci vyskytují (v nižší hloubce ostrosti vidíme rodinný dům, který zřejmě tento pár obývá). Úhel pohledu je **subjektivní**, foceno bylo z **přímého horizontálního pohledu**, který naznačuje jak zapojení Interaktivního účastníka, tak jistou rovnost mezi ním a Reprezentovanými účastníky. **Modalita** obrazu je nejvyšší možná, jedná se o naturalistické (a zřejmě nijak upravované) zobrazení. Z hlediska kompozice nás jednoznačně ihned upoutá pár v centrální pozici, a to i díky barevnému kontrastu mužské košile (světlá barva na tmavém pozadí vyniká) a nižší hloubce ostrosti pozadí. Vzhledem k tomu, že pár má na obraze centrální pozici a kromě něho se už zde vyjímá pouze strom nalevo a dům napravo, mohli bychom hovořit také o kompozici **triptychu**. Ta by v této situaci mohla symbolicky naznačovat, že se život během pandemie odehrával pouze mezi domácností a přírodou v nejbližším okolí. Rámovacím prvkem, který Reprezentované účastníky spojuje je barva jejich kůže, jiné rámovací linie mezi osobami přítomné nejsou (osoby se navzájem dotýkají), z čehož se dá usuzovat, že se jedná o pár, který má k sobě velmi blízko.

Druhá fotografie v článku zobrazuje taktéž dva účastníky, ovšem pomocí zcela jiných prostředků. Z popisku fotografie se dozvídáme, že se jedná o Dianu, která v dubnu byla nemocná s covidem-19 a jejího tříletého syna. Ačkoliv na obraze nejsou vidět oči ani jednoho z účastníků, lze říci, že jsme svědky **reakčního narativního procesu**, kdy natočení hlavy a těla (a tedy i pohled očí) Aktérů směřuje mimo obraz a jedná se o **netransakční reakci**. Kontakt s divákem v tomto případě navázán není, jde tedy o druh **nabídky**. Definující je zde nevšední rámování obrazu a úhel pohledu. Rámování obrazu bychom sice mohli označit jako záběr typu **polocelek**, ale jedná se o polocelek zaměřující se na spodní část postavy. Toho je docíleno pomocí subjektivního úhlu pohledu – na Reprezentované

účastníky se díváme z **nadhledu**, což by podle Kresse a Van Leeuwena (2006) znamenalo, že se jedná o formu převahy. V tomto případě ovšem můžeme konstatovat, že se fotografa pro tento typ záběru rozhodla proto, že (jak se dozvídáme z článku) si Diana nepřála zveřejnit své jméno ani podobu ze strachu, aby její partner nepřišel o práci. Díky tomuto nevšednímu úhlu pohledu a rámování obrazu vidíme, že se jedná o skutečné respondenty. Lze určit také jejich barvu kůže, ale jejich identita zůstává anonymní. **Modalita** zobrazení je vysoká, jedná se o naturalistické zobrazení, zřejmě bez větších postprodukčních zásahů. Postavy vyplňují téměř celou plochu obrazu, přesto bychom mohli říci, že jsou kompozičně umístěny spíše na levou stranu. Výrazným prvkem je žluté triko ženy, které ovšem neplní žádnou důležitou roli ve vytváření významu. Rámovacím prvkem, který Reprezentované účastníky spojuje je zde opět barva kůže, osoby se dotýkají, což i vizuálně naznačuje, že si jsou navzájem blízké.



Obraz 24 Fotografie, zdroj: Hector Emanuel, NYT [9]

Zajímavé je využití narativních prvků v tomto článku. Ačkoliv se na začátku nesetkáváme s **rekonstrukcí scény** pomocí popisu prostředí, prvotní odstavec, který nás seznamuje s postavami příběhu, spolehlivě slouží jako prostředek, který čtenáře uvádí do děje. I když nevíme, na jakém místě se příběh přesně odehrává, máme pocit, jako by se před námi postavy (Teresa a Marvin Bradleyovi) zhmotňovaly. Autoři článku tu volí oblíbenou novinářskou taktiku, při které postupují od konkrétního k obecnému – tedy na příkladu konkrétních lidí začínají popisovat komplexnější fenomén, jak je odhaleno např. zde: „Podle nových

federálních údajů, které poskytují dosud nejkompexnější pohled na téměř 1,5 milionu pacientů s koronavirem v Americe, je jisté, že Bradleyovi nejsou výjimkou.“ (NYT, [9])

Strukturu diskurzu je **retrospektivní**, neboť se hlavní postavy příběhu (lidé nakažení koronavirem) ohlížejí do minulosti. K popisu těchto scén autoři článku využili **minulý čas**. Vyprávění pak vedli z nepřiznaného pohledu novináře – tedy pomocí **přímého vyprávění**, samotné postavy ale dostávají prostor v podobě **přímých řečí**, což v tomto případě jednoznačně zvyšuje dramatizační potenciál. Jedná se ovšem o citace mimo vyprávění – tedy o citace získané po delším čase, které i samotnou událost popisují už s jistým odstupem. Příkladem takové citace může být např.: „Všichni tam byli Afroameričané,“ řekla. „Všichni.““ (NYT [9]) Použity jsou ovšem i **nepřímé citace**, které mají při nejmenším podobný dramatizační potenciál jako citace přímé, viz např.: „Naproti tomu pan Bradley řekl, že zná poměrně dost lidí, kteří onemocněli. Několik z nich zemřelo.“ (NYT [9]) Narativní linie tohoto příběhu je však narušena i daty a citacemi dalších lidí – úředníků a expertů. Tyto citace ovšem nemají dramatizační potenciál, novináři tak spíše předávají odpovědnost za řečené do jiných úst.

5.3.10 Analýza článku [10]: The Amazon, Giver of Life, Unleashes the Pandemic (Amazonka, dárkyně života, rozpoutá pandemii)

Datum vydání článku: 25. 7. 2020

Autoři: Julie Turkewitz, Manuela Andreoni, Jeremy White, Tyler Hicks

Článek *The Amazon, Giver of Life, Unleashes the Pandemic* začíná netradičně – **fotografie** polodetailu rakve překrytá **textovým blokem** se při pohybu kolečka myši postupně oddaluje (přechod typu **zoom**) až do záběru typu celek, přičemž se proměňují jednotlivé textové bloky. Až poté se objevuje titulek článku. Po textovém bloku přichází slideshow tří fotografií, po kterých opět následuje textový blok. Následná **statická ilustrace** se postupně mění v **dynamickou**, jak otáčíme kolečkem myši a pomocí přechodu typu zoom se vydáváme na mapě kolem toku Amazonky. Po této mapě přichází opět textový blok a po něm opět slideshow tří fotografií. Tato situace se opakuje ještě šestkrát. Na poslední textový blok už navazuje pouze jediná fotografie mrtvé osoby. Jednotlivé mody jsou mezi sebou smysluplně provázány, jediným grafickým elementem, který vyčnívá a nezapadá do celkového konceptu fotografií je počítačová mapa Amazonky, která ovšem dává nahlédnout z „božské perspektivy“ prostředí a příčinám toho, co potkává lidi na fotografiích.

V textu je zmíněn **fotograf** *The New York Times* Tyler Hicks, který život kolem Amazonky několik týdnů dokumentoval. Jmenovitě je zmíněn také **novinář** Charles C. Mann, **prezident** Jair Bolsonaro, ale také **experti** (např. profesorka geografie Tatiana Schor) a **doktoři** (konkrétně Dr. Álvaro Queiroz). Vizuálně jsou lidé zobrazeni jako **nemocní, nakažení koronavirem; truchlíci; záchranáři**, kteří k nemocným cestují na lodích nebo **hygienici**. Koronavirus má v textu roli **smrtící nemoci**. Vizuálně se pak zhmotňuje v nakažených lidech.

Článek obsahuje dvacet pět velice silných fotografií zobrazující nejrůznější role lidí. Vizuální analýza každé z nich by dohromady vydala nejspíše na samostatnou práci, proto jsme se rozhodli v tomto článku analyzovat pouze první a poslední fotografii.



Obraz 25 Fotografie, zdroj: Tyler Hicks, NYT [10]

Tento obraz zobrazuje tři účastníky – oslabeného muže v houpací síti a na nosítkách a dvě osoby ve zdravotnickém oblečení. Vektor je zde tvořený pohledem očí nemocného muže (Aktéra), ovšem směřuje mimo obraz – nevíme, zda k Cíli (účastníkovi ve zdravotnickém oblečení), nebo někam zcela mimo něj. V každém případě se jedná o **netransakční reakci**. Kontakt s Interaktivním účastníkem zde navázán není; fotograf, stejně jako divák je pouze pozorovatelem scény, jedná se tedy o **nabídku**. To může poukazovat k naší (i fotografově) neschopnosti danému člověku pomoci. Při rámování obrazu fotograf využil záběr typu **polocelek**, identita zdravotníků zůstává anonymní, vidíme pouze obličej a triko nemocného muže. Nepohybujeme se zcela v blízké sociální zóně, můžeme ovšem odhadovat, že fotograf měl s Reprezentovaným účastníkem bližší vztah, neboť se nejedná ani o zónu veřejnou. Reprezentovaný účastník je zachycen subjektivním pohledem z **nadhledu**, což značí jistou

formu převahy (která je zde samozřejmě přítomna už jen tím, že Reprezentovaný účastník je nemocný, kdežto fotograf byl nejspíše zdravý). **Modalita** vyobrazení je na nejvyšší možné úrovni, vyobrazení je naprosto naturalistické (a vzhledem k tomu, že se jedná o fotografii dokumentárního charakteru, lze předpokládat, že ji fotograf dále významněji neupravoval). Oči Aktéra se na obraze nacházejí v první dolní třetině, přičemž jeho těžiště zabírá spíše levou stranu obrazu; těla Cílů se rozprostírají napravo. Toto rozložení koresponduje s informační hodnotou, kterou u obrazů určují Kress a Van Leeuwen (2006), neboť nemoc Aktéra už zřejmě probíhá nějakou dobu (je dána) a zdravotníci do jeho obydlí přicházejí nově (jedná se o novou informaci). Výrazným, a zároveň rámovacím prvkem, je na obraze červená hamaka, která běžně slouží k odpočinku a relaxaci, zde ovšem plní roli nosítek. Kontrastem červené barvy na sebe upíná pozornost a pozorovatel si až v druhém plánu všimne Aktéra, který se v ní ukrývá. Hamaka zároveň plní roli rámovacího prvku, který Aktéra vyděluje z dané reality a naznačuje, že Aktér a Cíle spolu nemají nic společného, jedná se o samostatné entity.



Obraz 26 Fotografie, zdroj: Tyler Hicks, NYT [10]

Situace je pak zcela jiná u poslední fotografie v článku. Na obraze jsou pouze dva účastníci – Aktérem je zdravotník a Cílem osoba nevykazující známky života. Vektorem je zde jednak pohled očí Aktéra sledující Cíl, ovšem Cíl má zavřené oči (jedná se tedy o **transakční reakci**); jednak je vektorem také prst Aktéra směřující zřejmě k srdci Cíle (aktivita Aktéra a pasivita Cíle je zde zcela zřejmá, proto se jedná zároveň o **jednosměrnou transakční akci**). Kontakt s Interaktivním účastníkem není nijak navázán, obraz tedy lze označit za druh **nabídky**. Aktéra Interaktivní účastník sledoval spíše zpovzdálí, z veřejné zóny a výjev

zachytil **vcelku**. Úhel pohledu byl jednoznačně subjektivní, Reprezentovaní účastníci byli vyobrazeni z **nadhledu**, což i zde dává Interaktivnímu účastníkovi velkou převahu (nicméně ne silovou, spíše bychom mohli fotografa označit jako člověka, který měl nad celou situací nejlepší přehled). I zde je úroveň modality nejvyšší možná, vyobrazení je naturalistické. Fotograf oba Reprezentované účastníky umístil do levé třetiny obrazu (tedy do místa, které je vyhrazené daným a známým informacím), pravá část obrazu zůstává prázdná, zobrazuje pouze prostředí, ve kterém se osoby pohybují (nepřináší tedy žádnou novou informaci). V tomto případě zde není ani mnoho výrazných prvků, ovšem elementem, který z obrazu jasně vyčnívá, je osoba zdravotníka, a to zejména kvůli jeho oblečení, které ale splývá se zdí v pozadí. Prázdné místo napravo od ležící osoby naznačuje její vydělení z daného prostředí, naopak blízkost k zdravotníkovi může znamenat potřebu a propojení těchto dvou osob.

Rekonstrukce scény je v článku přítomna velmi silně, zejména prostřednictvím vizuálních prostředků. Ocitáme se na potměšlém hřbitově, který se tím, jak scrollujeme myší, zvětšuje a zesvětluje, na konci vidíme velké množství hrobů. V textu, který následuje, se dozvídáme přesnější informace o regionu, ve kterém se budeme pohybovat – celý příběh se odehrává kolem řeky Amazonky a popis toho, jak se u ní viry rozšiřují, bychom mohli také považovat za bohatý detailní popis atmosféry.⁷⁴ Další rekonstrukce scény nastává později v článku, kdy se před námi zhmotňuje mapa Amazonky, která se posouváním kolečka myši přibližuje a my cestujeme kolem ní.

⁷⁴ Viz: „Rozšířil se spolu s kánoemi převážejícími rodiny z města do města, rybářskými čluny s rachotícími motory, trajekty převážejícími zboží na vzdálenost stovek mil, plné cestujících, kteří spali v houpacích sítích jeden vedle druhého, celé dny.“ (NYT, [10])



Obraz 27 Statická a dynamická ilustrace, zdroj: NYT [10]

Struktura diskurzu je celkově **retrospektivní**, ovšem příběhy jednotlivců, které jsou do článku zasazeny, jsou vyprávěny **chronologicky**; v obou případech je ale použit **minulý čas**. Kombinuje se zde **přímé vyprávění** z nepřiznaného pohledu novináře spolu s **přímou řečí**, která je v některých případech součástí vyprávění. To je vidět například na této citaci: „Hospodin je můj pastýř, nebudu mít nouzi,“ opakoval modlitbu stále dokola, dokud ji nepředal zdravotním pracovníkům. Měli štěstí. Přežila.“ (NYT [10]) V těchto případech má přímá řeč největší dramatizační potenciál. Jindy ale pozůstalí mluví přímou řečí i mimo vyprávění, s odstupem. Přesto ale přímá řeč plní svůj dramatizační účel. Například: „Bylo to velmi rychlé,“ řekla čtyřiatřicetiletá Isabel Delgado, jejíž otec Felicindo zemřel na virus krátce poté, co onemocněl v malém městě Coari. Narodil se u řeky, vychoval u ní rodinu a celý život se živil výrobou nábytku ze dřeva na jejích březích.“ (NYT [10]) V článku je ovšem využita i **vzdálená nepřímá řeč**, a to zejména v případech, kdy se novináři snažili zpřítomnit slova někoho, kdo již zemřel.⁷⁵

5.3.11 Analýza článku [11]: Inside the Fight to Save Houston’s Most Vulnerable (Uvnitř boje o záchranu nejzranitelnějších lidí v Houstonu)

Datum vydání článku: 10. 8. 2020

Autoři: Sheri Fink, Emily Rhyne, Erin Schaff

⁷⁵ Viz: „Gertrude Ferreira Dos Santos žila na východním okraji města, ve čtvrti blízko u vody. Říkávala, že vůbec nejradaší jezdit po řece na lodi. S větrem ve tváři, říkala, se cítila svobodná!“ (NYT, [10])

Tento článek začíná dvěma bílými větami na pozadí **dynamického obrazu**. Dozvídáme se z nich, že článek bude o jedné z největších Houstonských nemocnic, ve které leží ty nejvážnější případy covidu-19 – většina z nakažených je latino původu. Až pomocí kolečka myši (přechodem **scrollu**) se dostáváme k titulku článku. Dále článek pokračuje **textovým blokem a statickou ilustrací**, grafem, který uvádí počet pacientů s covidem-19 na běžných lůžkách, stejně jako na lůžkách intenzivní péče. Dále je článek rozdělen na pět bloků, z nichž každý představuje příběh jednoho pacienta. Struktura těchto bloků je vždy stejná – každého z pacientů představují starší **fotografie**, textový blok detailněji popisuje pacientův příběh, který pak doplňují fotografie z nemocnice. Každý z bloků je zakončen dynamickým obrazem.⁷⁶ Lidé mají v textu článku (i v jeho vizuálech) výhradně roli **pacientů a lékařů**, ovšem také **rodiny pacientů**. Koronavirus je pak v textu v roli zákeřné **nemoci**.

Ve vizuální analýze se zaměříme na výběr dvou fotografií jednoho z příběhů, konkrétně budeme analyzovat fotografie týkající se 49leté ženy jménem Ana Flores, která je toho času hospitalizována na pokoji číslo osmnáct.



Obraz 28 Fotografie, zdroj: NYT [11]

⁷⁶ Ten však v současnosti nelze zřejmě z technických důvodů zobrazit.

Tato fotografie zobrazuje dva účastníky: Anu a Dominga Floresovi za mlada. Jedná se zřejmě o rodinnou amatérskou fotografii, na které jsou zřetelné stopy času a byla pravděpodobně vyfotografována analogovým fotoaparátem. Vzhledem k tomu, že jednotlivými vektory jsou zde ruce obou účastníků, které se letmo spojují, nelze jednoznačně určit, kdo je Aktérem a kdo je Cílem tohoto narativního akčního procesu (**obousměrné transakční akce**), proto budeme oba tyto účastníky nazývat Aktéry interakce. Velmi silný je zde interaktivní význam – Aktéři interakce (zejména pak Domingo, protože Ana má oči přivřené) navazují oční kontakt s Interaktivním účastníkem, jedná se tedy o typ **požadavku**. Zde není však zcela zřejmé, co je požadováno – nezdá se, že by vyžadovali nějakou akci, ani projev lítosti, či úcty. Můžeme proto usuzovat, že aktéři vyzývají spíše ke společnému pobavení. Aktéři interakce jsou zobrazeni v **polocelku** z bližší sociální zóny. Lze tedy předpokládat, že je zaznamenal někdo, kdo jim byl blízký. To naznačuje i **subjektivní přímý horizontální úhel** pohledu, který značí zapojení Interaktivního účastníka. **Modalita** zobrazení, je na vyšší, avšak nikoliv nejvyšší úrovni, neboť, jak jsme již zmínili, fotografie byla pravděpodobně pořízena technologií, která nedovoluje stoprocentně naturalistické zobrazení (zejména barevné). Fotografie má na sobě navíc flíčky neznámého původu, což úroveň modality zobrazení snižuje. Všechny prvky na obraze jsou v podobné hloubce ostrosti – i pozadí je ostré a čitelné (můžeme si všimnout, že na stěně visí fotografie dítěte). Oba účastníci jsou situováni v levé třetině, významnou informační hodnotu však kompozice obrazu dle našeho mínění nevykazuje. Výrazným prvkem je jistě žluté triko Any, které k sobě ihned přitáhne pozornost tím, jak kontrastuje s potměnělým prostředím. Pohled Interaktivního účastníka tak padne nejprve na ni a vektor vedoucí její paži pak pohled přeměruje k druhému účastníkovi.



Obraz 29 Fotografie, zdroj: NYT [11]

Na tomto snímku (Obraz 30) vyniká zejména vyobrazení dané pacientky, neboť fotograf zde zvolil zajímavý způsob, jak zajistit její „anonymitu“.⁷⁷ Docílil tak pomocí rentgenového snímku jejích plic. Právě ten je dle Kresse a Van Leeuwena (2006) ještě obsáhlejší než vyobrazení z božího úhlu pohledu, neboť navíc nabízí běžně skryté úrovně obrazu a poznání – člověku se pomocí tohoto zobrazení dostaneme doslova pod kůži. Tento úhel pohledu bychom tedy mohli označit za **objektivní**. Dále už se jedná o vcelku klasickou fotografii, která zahrnuje hned tři vektory vytvořené prstem ruky. Ačkoliv těmto účastníkům nelze vidět do tváře, čímž je zachována jejich anonymita (víme ovšem s jistotou, že se jedná o doktory), je zřejmé, že právě oni jsou Aktéry a Ana, zobrazená pomocí rentgenového snímku, je jedním z Cílů **jednosměrné transakční akce**. Cíle ostatních Aktérů, ke kterým směřují jejich vektory na obraze vidět nejsou. Na tomto snímku se proto děje jak jednosměrná transakční akce, tak **netransakční proces**. Co se týče interaktivního významu, ten je zde oproti tomu reprezentačnímu spíše upozaděn. Kontakt s divákem neprobíhá – jedná se o **nabídku**, divák je pouze pozorovatel. Obraz je rámován jako **polodetail** a focen z bližší sociální zóny, přesto se o jednotlivých účastnících nedozvídáme mnoho. Díky tomuto rámování a zejména zvolenému úhlu pohledu (**subjektivní přímý horizontální**), kterým

⁷⁷ Respektive anonymní zobrazení jejího současného stavu, neboť se o anonymní osobu nejedná.

byla fotografie pořízena, bychom však mohli získat dojem, že jsme také jedním z účastníků, neboť Interaktivní účastník stál zřejmě přímo mezi účastníky. Úroveň **modality** zobrazení je realistická, ovšem polemizovat bychom mohli o úrovni modality rentgenového snímku. Ten se sice odkazuje k realitě, ovšem lidské oko realitu takto nevnímá, a proto bychom označili modalitu jeho zobrazení spíše za velmi nízkou. Kompozice obrazu je vcelku nevšední, ovšem hlavní účastník (Cíl – osoba vyobrazená pomocí rentgenu) je umístěn v horní třetině obrazu. Tato kompozice ale dle našeho názoru žádnou větší informační hodnotu obrazu nepropůjčuje. Zajímavý je kompoziční kontrast, který je zde (zřejmě nezáměrně) vytvořen – a to jistý **triptych**, který konstituuje osoba v bílém plášti nalevo v kontrastu s osobou v černém napravo a osobou zpřítomněnou skrze rentgenový snímek (uprostřed). Právě osoby napravo a nalevo obrazu plní také funkci rámovacích prvků a vedou oko diváka k rentgenovému snímku uprostřed obrazu.

Co se narativních prvků týká, článek začíná již dramatickou a poměrně vizuálně detailní **rekonstrukcí scény**. Dynamický obraz (beze zvuku) ve smyčce ukazuje prostředí nemocnice, ve kterém se následující scény odehrávají. Zobrazuje doktory, nemocniční vybavení, ale zejména dveře vedoucí na jednotku intenzivní péče. Scéna je tedy rekonstruována výhradně pomocí vizuálních prvků. Textový doprovod pak jen specifikuje, že se jedná o jednu z největších houstonských nemocnic. Každý z mini příběhů je konstituován v **chronologické** struktuře diskurzu, přičemž pro události v minulosti, které jsou signalizovány i pomocí časových identifikátorů, autoři článku využili výhradně **minulý čas**. Když příběh dosáhl přítomnosti, čas vyprávění se změnil na **přítomný**. Článek je psán z přiznaného objektivního pohledu redakce pomocí **přímého vyprávění**, zřídka jsou využity také **nepřímé řeči** jednotlivých aktérů, stejně jako **přímé řeči**. Jedná se zejména o citace v rámci vyprávění, které zvyšují jeho dramatizační potenciál, jak můžeme demonstrovat na tomto případě: „„Uvázli jsme,“ řekla 14. července jeho lékařka Daniela Moran.“ (NYT [11])

5.3.12 Analýza článku [12]: Tracking the White House Coronavirus Outbreak (Stopování výskytu koronaviru v Bílém domě)

Datum aktualizace článku: aktualizováno 14. 10. 2020

Autoři: Larry Buchanan, Lazaro Gamio, Lauren Leatherby, John Keefe, Christoph Koettl, Amy Schoenfeld Walker

Tento článek kombinuje tři typy modů – **fotografie, textový blok a statickou ilustraci (mapu)**. Článek situaci uvádí pomocí malých fotografií, které ukazují, kdo byl kdy v Bílém

domě pozitivně testován na covid-19. Následující textový blok situaci vysvětluje a uvádí do kontextu, mapa pak ukazuje, kam prezident Trump ve sledované době cestoval a fotografie v podobě časové osy dávají do souvislosti kontakty nakaženého prezidenta Trumpa s dalšími lidmi. V článku se pohybujeme výhradně pomocí obyčejného **scrollu**. Jednotlivé mody jsou mezi sebou smysluplně provázány a jejich vizualita je konzistentní.

Lidé mají v textu (stejně jako na fotografiích) roli **Trumpových spolupracovníků** nebo jeho **rodiny**, případně zkrátka těch, co se vyskytovali kolem něj. Koronavirus je v textu popsán jako **zdroj nákazy**.



Obraz 30 Fotografie, zdroj: NYT [12]

Vizuální zobrazení je velmi jednoduché – jedná se o malé podobizny v různě barevných rámečcích (zelený značí negativní test na covid-19, červený pozitivní, u zešedlých podobizen negativita nebo pozitivita testu není známá). Všechny podobizny mají neutrální pozadí, a jsou tedy zcela vytrženy z kontextu prostředí. Díky tomu se zde stávají „postavičkami na hrací ploše“, které novináři staví do různých situací, ve kterých se už dříve ocitli. Jedná se o tzv. **mugshoty** – fotografie zobrazující zejména obličeje, respektive fotografie zachycené od ramen nahoru v přímém horizontálním úhlu. Takovéto fotografie Kress a Van Leeuwen (2006, s. 88–89) označují jako **analytické**. Popis našich fotografií se také přesně shoduje s jejich tvrzením: „zobrazení hloubky je omezené nebo zcela chybí, stejně jako detailní zobrazení světla a stínu a jemných odstínových rozdílů. Barva, pokud je vůbec použita, je omezena na sníženou paletu nebo je používána konvenčně – například k odlišení účastníků, např. do různých sociálněekonomických skupin.“ V našem případě, jak

jsme již zmínili, barva odlišuje pozitivitu/negativitu testů na covid-19.

Tato vyobrazení přitom plní reprezentační účel, nevytvářejí žádnou atmosféru, nejsou emotivní ani s divákem nijak zásadně neinteragují (i když se Reprezentovaní účastníci na některých z podobizen dívají přímo na Interaktivního účastníka, a mohli bychom tedy typ kontaktu označit jako **požadavek**, vzhledem k přísně analytické struktuře zobrazení není jasné, co by mělo být od Reprezentovaného účastníka vyžadováno). Úroveň **modality** není nejvyšší, spíše se pohybuje v prostředních hodnotách, protože je zřejmé, že do fotografie bylo zasahováno – pozadí bylo odebráno, jednotlivé tváře byly přebarveny na černobílou paletu. Přítomnost rámovacích prvků (ohraničení jednotlivých mugshotů) naznačuje, že se jedná o samostatné účastníky.

Narativní prvky v tomto článku přítomny spíše nejsou. **Rekonstrukce scény** na začátku zcela chybí, s její nepřímou podobou se setkáváme až u mapy, na které je zobrazeno, kdy a kam Donald Trump cestoval. Mapa ale plní spíše informativní charakter, nepopisuje atmosféru ani místa, na kterých se děj článku odehrává. Struktura úvodních textových bloků má podobu **obrácené pyramidy**, až časová osa, která na textový blok a mapu navazuje, má povahu **chronologickou** – popisuje, v jakém pořadí se jednotlivé události odehrály. K podrobnějším popiskám událostí je využit minulý čas. Článek je konstruován pomocí **přímého vyprávění** – tedy neutrálním pohledem redakce. V textu se však objevuje také jedna **nepřímá řeč** Melanie Trump: „Ve středu paní Trump prozradila, že Barron Trump, prezidentův nejmladší syn, byl po původně negativním testu testován pozitivně, i když neupřesnila kdy.“ (NYT [12]) Dramatizační potenciál tedy tento článek nemá velký, čtenáři však dovoluje sledovat pohyb jednotlivých osob téměř hodinu po hodině.

5.3.13 Analýza článku [13]: Hospitals in England Struggle in the Grip of the Virus (Nemocnice v Anglii bojují v sevření viru)

Datum vydání článku: 15. 1. 2021

Autoři: Josh Holder, Marc Santora

Tento článek otevírá **interaktivní statická ilustrace** – mapa zobrazující Anglii, konkrétně pak podíl lůžek obsazených pacienty s covidem-19. Po mapě následuje **textový blok**, na který navazuje další, tentokrát ovšem neinteraktivní **statická ilustrace** – spojnicový graf (vyjadřující, jak se vyvíjelo množství pacientů v britských nemocnicích od dubna 2020 do ledna 2021). Pomocí obyčejného **scrollu** pak přejedeme další textový blok a grafy

porovnávající jedenáct britských nemocnic a jejich obsazenost. Následuje další textový blok a devět dalších grafů, které porovnávají počet covidových případů v různých částech Anglie. Po textovém bloku přichází **fotografie** člověka v roušce na ulici, poté textový blok a po něm další fotografie – tentokrát pacienta v nemocnici. Následující textový blok uvádí ještě jednu statickou ilustraci, a to graf ukazující počet pacientů na oddělení intenzivní péče v porovnání s časem pandemie a průměrem mezi lety 2016 a 2019. Článek pak uzavírá dlouhý textový blok. Jednotlivé mody jsou mezi sebou smysluplně provázány a jejich vizualita (v tomto případě zejména barevný kód přiřazený covidovým a jiným pacientům) je konzistentní.

Lidé jsou v textu popsáni zejména jako **pacienti v nemocnici**, dále se v textu objevují také **nemocniční pracovníci**. Jmenovitě je také zmíněn **britský premiér Boris Johnson**, dále **ředitelka rešeršní skupiny** na University College v Londýně **Christina Pagel**, **epidemiolog Neil Ferguson**, **psychiatr Neil Greenberg**. V grafech a mapách jsou lidé přítomni zejména v rolích **pacientů** nebo těch, kteří zabírají nemocniční lůžka. Koronavirus v článku explicitně zobrazen nebo popisován není, opět se zde zhmotňuje skrze ty, co ho prodělali.



Obraz 31 Fotografie, zdroj: NYT [13]

Při vizuální analýze se zaměříme na dvě fotografie, které článek doplňují. Ta první zobrazuje osamělého účastníka v popředí v téměř prázdné ulici. Vektorem směřujícím od hlavního Aktéra je zde jak směr pohledu, tak jeho nakročená noha; žádný další účastník, ke kterému

tyto vektory směřují, ovšem na obraze přítomen není, proto se jedná o **netransakční proces**. Hlavní účastník je vyobrazen spíše v pravé části obrazu, téměř v pravé spodní třetině (ovšem nikoliv přímo ve zlatém řezu). V pozadí jsou další tři účastníci – dvojice lidí nalevo a jeden muž napravo. Kompozičně zde tak tvoří **triptych**. Kontakt s divákem prostřednictvím očního kontaktu vytvořen není, jedná se proto o **nabídku**. Fotografie je vyfocena **vcelku**, z bezpečné „veřejné zóny“. Úhel pohledu je (jak je u fotografií běžné) subjektivní, zde je scéna zachycena z **šikmého pohledu a lehkého nadhledu**. To jednak značí odcizení od Reprezentovaných účastníků, ale také nepatrnou formu převahy (viz Kress a Van Leeuwen, 2006). Jedná se o naturalistické zobrazení, **modalita** je tedy na nejvyšší možné úrovni. Celá fotografie je spíše potměšlá, výraznými prvky jsou semaforey signalizující červenou barvou v pozadí. Hloubka ostroty se zde u celé fotografie téměř nemění – pozadí je skoro stejně ostré jako popředí. I to může naznačovat, že v potměšlosti a prázdnotě doby nejsou žádní „hlavní aktéři“, všichni mají stejné povinnosti, není nic, co by výrazně přitahovalo naši pozornost. Díky absenci rámovacích prvků pak můžeme určit, že se jedná o samostatné elementy, tedy osoby bez bližšího vztahu.



Obraz 32 Fotografie, zdroj: NYT [13]

Druhá fotografie nabízí zcela jinou scénu. Je kontrastem k prázdné ulici, zde je prostor zaplněný přístroji. Na fotografii jsou dva účastníci – aktivní Aktér (doktorka) a pasivní ležící Cíl (pacient). Ačkoliv nevidíme Cíli do tváře (což je u fotografií z covidových oddělení

naprosto běžný způsob rámování fotografií, aby byla dodržena co největší anonymita pacientů), s jistotou můžeme říci, že vektor směřující od Aktéra, který je konstituován pohledem očí, je reakčního charakteru, konkrétně se jedná o **transakční reakci**. Interaktivní účastník se na celou scénu dívá zpoza přístrojů. Reprezentativní účastníci s ním žádný kontakt nenavazují, jedná se tedy o kontakt typu **nabídka**. Obraz je rámován jako celek, focen z veřejné zóny. Zajímavým detailem je, že zatímco doktorce je vidět pouze vrchní část těla, u pacienta můžeme pozorovat naopak pouze nohy. Úhel pohledu je subjektivní, foceno bylo opravdu jen z **lehkého nadhledu**, což i tak Interaktivnímu účastníkovi dává jistou převahu – i proto, že se celého procesu neúčastní, nezapojuje se do něj, „schovává“ se za přístroji. Zobrazení je naturalistické, **modalita** je tedy nejvyšší možná. Fotografie má centrální kompozici (respektive pacient by byl vyobrazen spíše v pravé spodní třetině, ovšem v tomto případě je zastíněn přístrojem). I zde si však můžeme všimnout toho, že je zdravotník zobrazen nalevo a pacient napravo (jako tomu bylo u Obrazu č. 26). Fotograf ostřil na oba účastníky, kdežto nemocniční prostředí je zobrazeno v nižší hloubce ostrosti. Tímto způsobem je tedy dán důraz na lidský prvek na obraze, kdežto nemocniční prostředí tu hraje až druhotnou roli. Jednotlivé přístroje mohou sloužit také jaké rámovací prvky, které kolem účastníků vytvářejí linii a vedou pohled Interaktivního účastníka.

Scéna je zde uvedena zejména vizuálními prostředky – mapa Anglie naznačuje (stejně jako titulek článku), že se děj bude odehrávat právě zde. Oproti jiným již analyzovaným článkům je atmosféra popsána i v prvních odstavcích textu: „Nemocnice po celé zemi jsou přetížené pacienty s covidem-19, zdravotnický personál je na pokraji sil a počet mrtvých stoupá.“ (NYT [13]) Čtenář je tedy ihned srozuměn s místem děje i s hlavním popisovaným problémem. Struktura diskurzu neodpovídá struktuře událostí, článek je vystaven na principu **obrácené pyramidy**. Hlavní problém je, jak již bylo řečeno, zmíněn hned v prvních větách. Děj autoři popisují zejména pomocí **minulého**, ale nezřídka i **přítomného času** a **předpřítomného času**,⁷⁸ který se vyznačuje tím, že má obvykle dopad na přítomnost.

Často využívaná struktura **skleničky martini**, je zde použita také, ovšem v obráceném směru. Nejprve autoři nechali čtenáře, aby aktivně na mapě prozkoumal jednotlivé nemocnice a obsazenost jejich lůžek, až pak nastínili a vysvětlili hlavní problematiku a její

⁷⁸ V českém jazyce tento čas neexistuje. Jedná se o druh anglického času, který se do češtiny běžně překládá jako minulý čas, ačkoliv v angličtině se řadí mezi časy přítomné.

dopady. Článek je přitom vyprávěn z neutrálního, objektivního pohledu redakce, tedy pomocí **přímého vyprávění**. Využita je však i **přímá řeč** a **nepřímá řeč** odborníků, kteří situaci vysvětlují. Tyto citace mají za cíl spíše doplnit kontext a zvýšit věrohodnost sdělení. Prostřednictvím přímých řečí jsou však citováni i samotní nemocniční pracovníci: „Snažil jsem se ze všech sil zachraňovat životy a dělat, co bylo v mých silách, ale nestačilo to,“ říkají podle pana Greenberga zdravotníci výzkumníkům.“ (NYT [13]) V tomto případě už přímá řeč popisuje danou situaci – to, jak probíhala a dává nemocničním pracovníkům možnost, aby se projeví. Dramatizační potenciál je zde proto větší než u přímých řečí odborníků.

5.3.14 Analýza článku [14]: One Son's 48-Hour Fight to Save His Parents (Synův 48hodinový boj o záchranu jeho rodičů)

Datum vydání článku: 30. 4. 2021

Autoři: Karan Deep Singh

Začátek tohoto článku je netradiční. Ještě před titulkem nám novináři předkládají **fotografii** rodiny a představují nám hlavní postavy příběhu – chlapce jménem Ajay Koli a jeho rodiče. Ihned se dozvídáme také hlavní zápletku, tedy že rodiče Ajaye onemocněli covidem-19 a jejich syn se vydal vyhledat pomoc. Po titulku se příběh začíná rozvíjet na pozadí **časové osy**, která má podobu **textových bloků**. Tyto textové bloky doplňují **statické ilustrace** (mapy) ukazující polohu jednotlivých účastníků na mapě Indie; další rodinné **fotografie** a textový blok citující sociální síť X. Článek neobsahuje žádné interaktivní prvky a pohybujeme se v něm pouze pomocí obyčejného **scrollu**. Jednotlivé mody jsou smysluplně provázány, zejména co se týče obsahové stránky. Vizualně vyčnívá poslední černobílá fotografie, která je očividně daleko starší než fotografie pořízené na mobilní telefon. Daleko menším, hnědým písmem (které ladí s grafikou jednotlivých map), je pak do článku dodán kontext pandemie v Indii.

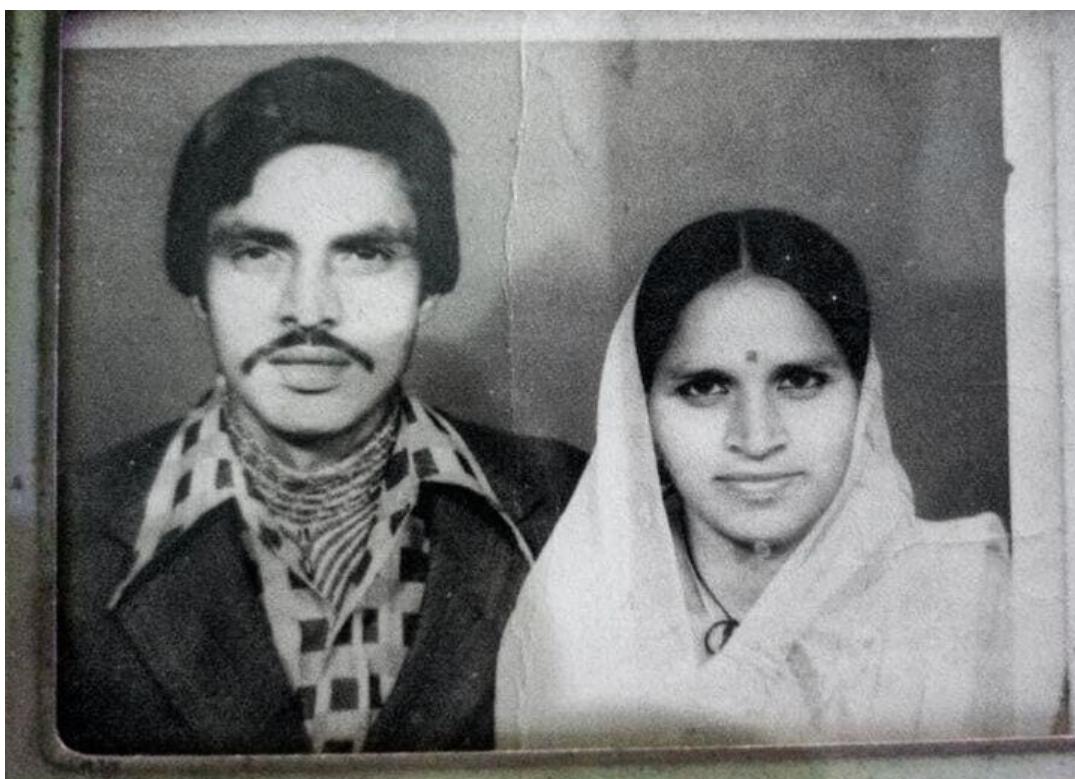
Lidé zde mají roli **pacientů s covidem-19**, ale také **rodiny** (v textu se objevuje i sestra). Zmíněni jsou i další lidé, kteří by rodičům Ajaye rádi pomohli (např. **bollywoodská herečka**), ale také ti, kteří skrze zprávy na sociálních sítích **šíří nenávist**. Koronavirus má v textu roli **smrtelné nemoci**. V tomto článku je celkově šest fotografií, opět budeme podrobněji analyzovat pouze dvě z nich – jednu z prvních fotografií a také fotografii, která článek uzavírá.



Obraz 33 Fotografie, zdroj: NYT [14]

Na této fotografii jsou pouze dva účastníci, přičemž otec zde reprezentuje Aktéra a syn Cíl. Z textu se dozvídáme, že se Ajay Koli na tuto fotografii díval v letadle, když letěl za svými rodiči do Nového Dillí. Jeho otec (na fotografii) byl v té době již v malé nemocnici připojen ke kyslíkovému přístroji. V danou chvíli je tedy otec spíše pasivním příjemcem akce, ovšem na této fotografii je aktivním Aktérem. Právě kontrast, který vyplývá z doprovodného textu, dává této fotografii větší emoční náboj. V tomto případě se jedná o **jednosměrnou transakční akci**, při které je vektor konstituován jednak paží otce, ale také jeho pohledem, který směřuje k Cíli. Oční kontakt s Interaktivním účastníkem (respektive v tomto případě pouze se čtenářem, neboť předpokládáme, že se jedná o selfie) navazuje právě Cíl, jedná se tedy o typ **požadavku**. Fotografie tak v tomto kontextu (i když to zřejmě nebyl kontext, se kterým byla pořízena) může naznačovat, že syn od diváka vyžaduje jistý projev lítosti nad ztrátou svého otce. Rámování obrazu je docíleno záběrem typu **polocelek**, přičemž jsou obě osoby v blízké sociální zóně. To naznačuje jejich blízký vztah, stejně jako blízký vztah s tím,

kdo fotografii vytvořil (pravděpodobně samotný Reprezentovaný účastník). Úhel pohledu je subjektivní a obě postavy jsou zobrazeny z **podhledu**, což naznačuje převahu Reprezentovaných účastníků nad účastníkem Interaktivním. Jedná se o naturalistické zobrazení, zřejmě bez dalších úprav, **modalita** zobrazení je proto nejvyšší možná. Obě postavy jsou zobrazeny spíše ve spodní třetině (Aktér má pak oči blíže k horní třetině). Nalevo je tedy zobrazen starší účastník, napravo pak účastník mladší. To ovšem může být náhoda a informační hodnotu, kterou popisuje Kress a Van Leeuwen, bychom pomocí tohoto rozmístění jednotlivým účastníkům spíše nepřikládali. Absence rámovacích prvků zde naznačuje, že oba účastníci k sobě mají navzájem blízko.



Obraz 34 Fotografie, zdroj: NYT [14]

Druhá fotografie zaujme už svou nižší úrovní **modality**. Postrádá barevnost, z čehož můžeme odvozovat, že se jedná o fotografii staršího charakteru. Pozadí je zde jednobarevné, účastníky nezasazuje do žádné scény. Vzhledem k tomu, že zde není přítomen žádný vektor a účastníci k sobě nezaujímají žádnou hierarchii, jedná se zde zřejmě o **analytickou strukturu**. Dominuje zde interaktivní proces, při kterém Reprezentovaní účastníci navazují přímý oční kontakt s Interaktivním účastníkem. Jedná se tedy o druh **požadavku**. Účastníci jsou rámování v **polodetailu**, v blízké sociální zóně, která naznačuje jistou intimitu – jak mezi aktéry samotnými, tak mezi nimi a Interaktivním účastníkem. Ten se na ně díval ze

subjektivního, **přímého pohledu**, což značí rovnost. Účastníky odlišuje barevný kontrast (světlé a tmavé ošacení), který fotografii činí barevně vyváženou a zajímavou. Hlavní rámovací prvek, který oba účastníky odděluje, je zde přítomen zřejmě neúmyslně, protože se zdá, že fotografii někdo přehnul na dvě poloviny, a tak jemnou linií vyobrazenou scénu rozdělil. V kontextu popisovaného příběhu tato (nechtěná) rámovací linie přidává nový rozměr, neboť jak čtenář už v tuto chvíli ví, zobrazený muž již nežije, zatímco žena o přežití právě bojuje.

Tento článek je na narativní prvky velmi bohatý. **Rekonstrukce scény** (a zejména představení hlavních postav) nastává ještě před zobrazením titulku článku, což je poměrně nezvyklý postup, ovšem i díky tomu má pravděpodobně větší potenciál zaujmout čtenáře. Statická ilustrace v podobě mapy hned za začátku ukazuje, že se příběh bude odehrávat v Indii. Atmosféra je letmo popsána v textu, tehdejší situaci ale dokreslují navíc fotografie, o kterých se dozvídáme, že si je mladík prohlíží při přesunu letadlem. Vzhledem k tomu, že je příběh vyprávěn na principu časové osy, jedná se o **chronologické vyprávění**. Události, které jsou v textu uvedeny jako první, se také jako první staly. Během vyprávění se zde využívá zejména **přítomný čas**, který „vyvolává pocit bezprostřednosti“, ale v menší míře i čas **minulý**. Ten popisuje události, které se staly ještě před sledovaným obdobím. (Van Krieken, 2018)

Příběh je vyprávěn pomocí **přímého vyprávění** nepřiznanou osobou novináře. Nešetří se zde ovšem ani **přímými a nepřímými řečmi**, u mnohých novináři navíc vytvářejí iluzi toho, že byly proneseny v rámci vyprávění. To výrazně zvyšuje dramatizační a emoční potenciál tohoto příběhu, jak je vidět například zde: „Přineste prosím kyslíkovou láhev. Jinak zemřu,“ řekne jí a hlas se mu zadrhne. Byl to jeho poslední telefonát.“ (NYT [14]) Zatímco časová osa popisuje příběh této rodiny velmi emotivně, odlišené menší písmo pomocí objektivního novinářského vyprávění přibližuje všeobecný kontext bez přímých řečí, čímž článku dodává větší kredibilitu. Podobně jako zde: „Jeho otec je v Subh Nursing Home, malém nemocničním zařízení s omezenými zdroji. Město Dillí s více než 20 miliony obyvatel má v současné době přibližně 5 000 lůžek na jednotkách intenzivní péče. V pátek večer jich bylo k dispozici pouze 44.“ (NYT [14])

5.3.15 Analýza článku [15]: ‘Everyone Here Is Alone.’ How Covid Tore Apart a New Delhi Neighborhood (,Všichni tu jsou sami.‘ Jak koronavirus rozvrátil sousedství v Novém Dillí)

Datum vydání článku: červen 2021

Autoři: Karan Deep Singh, Atul Loke

Článek uvádí emotivně nabitý titulek „Všichni tu jsou sami“ na černém pozadí. Následuje **textový blok**, který přibližuje, kde se příběh bude odehrávat. Na něj ostatně navazuje i **statická ilustrace** (mapa ukazující čtvrť indického Nového Dillí). Po dalším textovém bloku, který uvádí novou postavu jménem Pankaj Rajput, následuje i **fotografie** tohoto mladíka. Po dalších textových blocích přichází nevšední **dynamický obraz**, který se ovšem skládá pouze z jednotlivých fotografií, a rychlost jeho pohybu určuje čtenář pomocí pohybu kolečka myši. Přes tento dynamický obraz se pohybují textové bloky v černých rámečcích. Následují další textové bloky, které jsou doplněny klasickými fotografiemi. Po nich přichází dynamický obraz vystavěný na stejném principu jako obraz předchozí. Další textové bloky opět doplňují fotografie. Čtenář se v celém článku pohybuje pouze pomocí **scrollu**. Jednotlivé mody jsou mezi sebou smysluplně provázány, vizualita je konzistentní.

Lidé mají v textu i ve vizuálních modech roli **obyvatel** indického města Nové Dillí; těch, kteří podleli nemoci covid-19 a jejich **příbuzných**; přistěhovaleckých **pracovníků** (jmenovitě je tu pak i vizuálně zobrazen Akhilesh Kumar Sharma); pracovníků, kteří ztratili práci (jmenovitě Mukesh Diwakar); i těch, kteří stále pracují (Ms. Shanno); hinduistického **kněze** (Dayanand Kaushik a Satya Prakash Vashisht) nebo **úředníků** (vizuálně je zobrazen konkrétně Radhe Shyam, místní představitel vládnoucí strany v Dillí). Koronavirus je v textu popsán jako **nemoc**, která zabíjí a stigmatizuje ty, kteří by ji mohli šířit.



Obraz 35 Fotografie, zdroj: NYT [15]

Pro tuto vizuální analýzu jsme vybrali právě fotografii, na které je vyobrazena paní Shanno a její susedky – právě paní Shanno je v textu popsána jako někdo, kdo své výrobky prodává i přesto, že ji mnozí lidé obviňují ze šíření koronaviru.

Na této fotografii probíhá **narativní reakční proces** hned dvěma směry. Ženy v popředí se dívají na sebe navzájem, narativní reakční proces zde proto probíhá oběma směry a nelze určit, kdo je Aktér a kdo Cíl. Tyto dvě ženy tedy budeme nazývat Aktéry reakce. Od ženy vprostřed obrazu je vektor konstituován pohledem očí, a to pouze jedním směrem – na ženu v levé části obrazu. Při tomto reakčním procesu je tedy tato žena Cílem, zatímco žena vprostřed je Aktérem této transakční reakce. Kompozičně pak ženy tvoří **triptych**, ve své celistvosti je však zobrazena pouze žena v centrální pozici. K té náleží i atribut v podobě keramických váz, které ji obklopují a určují tak, že se jedná o jejich prodejkyňi nebo tvůrkyni. Kromě centrální pozice na sebe tato žena také strhává pozornost kontrastní žlutou sukní, pomocí níž z obrazu vystupuje (i díky tomu, že pozadí fotografie je tmavé a v nižší hloubce ostrosti). Vzhledem k prázdnému místu mezi jednotlivými ženami je zřejmé, že k sobě nemají bližší rodinný vztah a jedná se o samostatné entity. **Modalita** jejich vyobrazení je velice naturalistická. Díky zvolenému subjektivnímu přímému **horizontálnímu úhlu pohledu** a rámování obrazu pomocí záběru typu **polocelek**, může Interaktivní účastník získat pocit, že je sám součástí této scény. A to i přesto, že

Reprezentované účastnice s ním nenavazují žádný druh kontaktu, Interaktivní účastník je tak spíše pozorovatelem a tato scéna je mu pouze **nabízena**. Paní Shanno tedy není vyobrazena žádným způsobem, který by vsugerovával jakékoliv stigma popsané v textu.

Rekonstrukce scény je zde docíleno pomocí popisu obyvatel Nového Dillí a jejich chování, které přímo ovlivňovalo vnímání místa, ve kterém žili. Tento popis, ačkoliv neztrácí na své faktičnosti, obsahuje také velmi emotivní charakteristiky: „S plnými nemocnicemi a povětšinou nepřítomnou vládou, se začal šířit strach. Lidé zavírali své dveře, což narušilo mnoho sousedských vztahů.“ (NYT [15]) Dále je dějiště jednotlivých příběhů zobrazeno pomocí mapy, na které je vyznačeno, kde se jednotlivé příběhy odvíjejí. (viz Obraz 37)



Obraz 36 Statická ilustrace (mapa), zdroj: NYT [15]

Článek se skládá z jednotlivých mini příběhů, které v zásadě popisují přítomnou situaci jednotlivců (pomocí **přítomného času**). Ti se ve svém vyprávění ovšem obracejí také do minulosti, k čemuž se využívají zejména jejich **přímé citace** a **minulý čas**. Toto diskurzivní uspořádání bychom mohli označit za **rámčové** – ačkoliv spolu jednotlivé příběhy na první

pohled nesouvisí, v důsledku vytvářejí ucelený příběh místa v konkrétním čase. Tyto příběhy jsou přitom vyprávěny pomocí **přímého vyprávění** přiznanou (ovšem nezdůrazňovanou) osobou novináře. Vyprávění doplňují **přímé citace** jednotlivých aktérů, které jsou zachyceny v rámci děje, a tak jednoznačně zvyšují dramatizační potenciál článku: „Pan Sharma začal pravidelně dodávat jídlo a léky nemocné rodině v Nangli Vihar. ‚Nevím, proč to dělám,‘ řekl. ‚Mám také strach z viru. Ale když nemohu někomu pomoci, tak jakou cenu má tento život?‘“ (NYT [15]) Kromě přímých řečí článek doplňují také **nepřímé řeči** aktérů, které jsou opět součástí vyprávění.

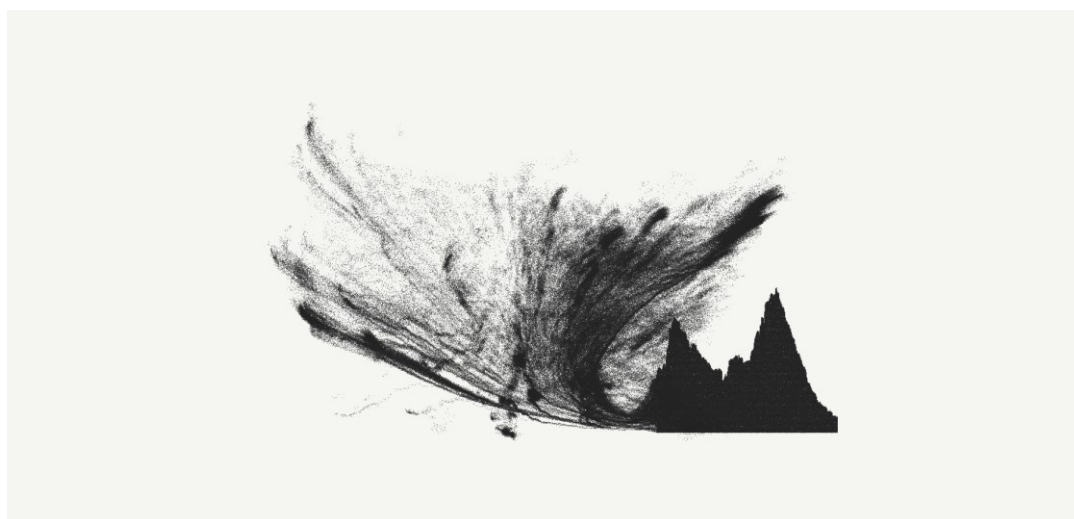
5.3.16 Analýza článku [16]: How America Lost One Million People (Jak Amerika přišla o jeden milion lidí)

Datum vydání článku: 13. 5. 2022

Autoři: Jeremy White, Amy Harmon, Danielle Ivory, Lauren Leatherby, Albert Sun, Sarah Almkhtar

Tento – patrně nejvýtvarnější datový článek, který noviny NYT během pandemie vydaly – začíná **textovým blokem**, který obsahuje pouze jedinou větu na prázdném krémovém pozadí. Když čtenář pohybuje kolečkem myši, na pozadí se začínají objevovat tečky v odstínech šedé. Jak vysvětluje následující textový blok, který se zhmotňuje pomocí přechodu **rozplynutí se**, každá z teček představuje člověka, který zemřel kvůli covidu-19 ve Spojených státech amerických. Teček neustále přibývá a objevují se zároveň další textové bloky. Až potom, co je celé pozadí poseto tečkami, přichází titulek článku. Ve spodní části obrazovky autoři umístili pokyn „Scroll“, aby čtenáři bylo jasné, že se článek nebude rozvíjet bez jeho aktivity. Následující textový blok není doplněn žádnou grafikou, jedná se pouze o text na krémovém pozadí. Až poté, co ho čtenář pomocí kolečka myši odsune, znovu se před ním rozprostře scéna s tečkami. V tuto chvíli už se ovšem jedná o **dynamickou ilustraci**, neboť tím, jak čtenář posouvá kolečko myši, se jednotlivé tečky přesouvají, až vytvoří graf znázorňující, při které covidové vlně zemřelo kolik lidí. Přes tuto dynamickou ilustraci se efektem **paralaxního scrollingu** zobrazují další textové bloky, které graf vysvětlují. Následně se tyto tečky opět přeskupí, tentokrát do podoby mapy, na které je ukázáno, kde v USA bylo nejvíce úmrtí na covid-19. Následně jsou tečky z mapy opět rozprostřeny po celé obrazovce a objevuje se na ní název podkapitoly „The Chaotic Beginning“. Následuje opět textový blok na prázdném pozadí a poté se dynamická ilustrace poháněná čtenářovým posouváním kolečka myši opět objeví a postupně přeskupí do dalšího grafu. Pomocí efektu

paralaxního scrollingu se na ní opět začínají objevovat textové bloky, které ji vysvětlují. Poté se pomocí přechodu **zoom** tečky rozprsknou, přičemž následuje textový blok doplněný **fotografiemi** nemocničních pracovníků. Dále tečkované bloky naznačují již další kapitoly, což signalizují i „mezititulky“. Následující textový blok je opět doplněn fotografií dcer, které se snažily přimět svého otce, aby se nechal očkovat. Graf, který se znovu zformoval z teček po celé obrazovce, ukazuje, kolik lidí zemřelo před tím, než vznikla možnost naočkovat se a kolik až poté. To vysvětluje i textový blok, který je následně doplněn **statickou ilustrací** (grafem). Následující kapitolu opět uvozuje mezititulek na tečkovaném pozadí, přichází textový blok doplněný fotografií ženy žijící v domě pro seniory. Další datová vizualizace, která se zhmotnila z roztroušených teček, ukazuje, kolik úmrtí na covid-19 se vyskytovalo v jednotlivých věkových skupinách. To opět popisuje i textový blok doplněný statickou ilustrací (grafem). Následující kapitola je pak věnovaná covidu-19 ve vztahu k rasové nerovnosti. Textový blok a fotografii faráře Howarda Jenkinse doplňují dvě statické ilustrace (grafy). Další kapitola pojednává o pracovnících, kteří museli do práce i přes hrozby spojené s covidem-19. Tato kapitola opět obsahuje fotografii jedné z pracovnic, textový blok a dvě statické ilustrace (grafy). Část o domovech s pečovatelskou službou doplňuje fotografie, ale také další dynamická ilustrace – tentokrát se tečky formují do grafu, který porovnává počet úmrtí v domovech s pečovatelskou službou a jinde. Poslední kapitola porovnává jednotlivé části USA a využívá k tomu stejné prostředky jako kapitola předchozí.



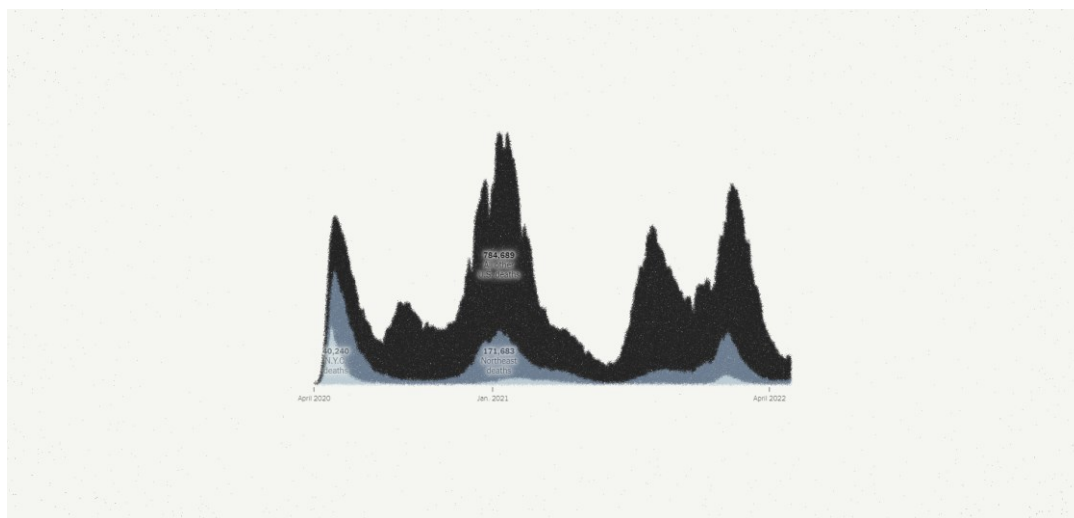
Obraz 37 Dynamická ilustrace, zdroj: NYT [16]

Konec článku, který byl do této doby naprosto v režimu kognitivního kontejneru, patří odkazům na související články a také meta-příběhu. Ten vysvětluje, jaká data byla použita a

jakými způsoby. Jednotlivé mody spolu v celém článku smysluplně komunikují. Jsou také vizuálně konzistentní, a to i s dalšími články z produkce NYT, neboť už dříve byli jednotlivci (nebo případy covidu-19) v některých člancích zobrazení pomocí teček.

Lidé zde, vzhledem k opravdu širokému záběru článku, mají velké množství rolí. Důraz je kladen zejména ty, co kvůli covidu-19 **zemřeli** (ti jsou vizuálně zobrazení pomocí teček). V textu jsou pak zmíněni také **experti a vězkumníci, epidemiologové, doktoři a pečovatelé** (zobrazení i na fotografiích), **rodinní příslušníci zemřelých** (zobrazení i na fotografiích), **politici** (jmenovitě Donald Trump, starosta New Yorku Bill de Blasio), **senioři** (zobrazení i na fotografiích), **faráři** (zobrazení i na fotografiích), **pracovníci** nejrůznějších profesí (zobrazení i na fotografiích) nebo **koroner** (zobrazen na fotografii).

Koronavirus je pak vizuálně znázorněn pomocí jednotlivců (teček), které usmrtil, přičemž důraz je na něj dán zejména ve chvíli, kdy se tyto tečky zhmotní do jednotlivých covidových vln. V textu má roli **smrtelné nemoci**.



Obraz 38 Dynamická ilustrace, zdroj: NYT [16]

Nyní se zaměříme na originální vizuální reprezentaci těch, co kvůli covidu-19 zemřeli. Podobně jako v článku *An Incalculable Loss* (NYT [6]), i zde vzrůstající počet teček značí zvyšující se počet zemřelých. Nepřímo je tak znázorněn i celkový dopad a přítomnost viru ve společnosti. Oproti abstraktním siluetám ve článku *An Incalculable Loss* je vyobrazení v tomto článku ještě mnohem abstraktnější. Úroveň **modality** zobrazení je tak nejnižší možná – každá z teček reprezentuje člověka zemřelého na covid-19. Jak jsme již uvedli výše, tyto tečky se v rámci celého článku přeskupují do různých struktur. Zatímco lidé na fotografiích jsou v článku obvykle vyobrazení v narativních procesech, tyto tečky jsou součástí různých

druhů klasifikačního analytického procesu, vektory v tomto zobrazení přítomny nejsou. Vzhledem k tomu, že nejčastější struktura, do které se tečky proměňují, má podobu grafu, jedná se ve většině případů o **analytické struktury v prostoročasovém kontextu**. A ačkoliv je to právě postupné utváření grafů z jednotlivých teček, které naznačuje dynamický proces, i v tomto případě se jedná o „stabilní, konceptuální řád“. Také zde se totiž jedná o proces, jehož výsledky už jsou jasně dány a autoři článku nám je pomocí jednoduchých a neměnicích se grafů předkládají. (viz Kress a Van Leeuwen, 2006) Více o analytických strukturách v prostoročasovém kontextu jsme psali v analýze článku č. 3.

Reprezentovaní účastníci s Interaktivním účastníkem žádný kontakt nenavozují, jedná se tedy o **nabídku**, kdy jsou Interaktivnímu účastníkovi prezentována jednotlivá data ve své celistvosti. Úhel pohledu je **objektivní**, obraz odhaluje vše, co je při kvantifikaci těchto účastníků možné zobrazit. V tomto smyslu se jedná spíše o obraz technické povahy. Emotivní povahu, se kterou souvisí větší zapojení Interaktivního účastníka v článku zastávají fotografie. Odlišná výraznost způsobená jinou barevností částí grafu (teček) odkazuje k odlišným vlastnostem jednotlivců nebo k odlišným obdobím (např. v jednom z grafů modrá barva značí období, kdy už bylo možné se očkovat proti covidu-19, černá období před očkovaním). Tato barevná diverzita plní roli rámovacích prvků.

Rekonstrukce scény využívá velmi abstraktní vizuální prostředky. Jak jsme již zmínili – článek začíná scénou, u které se postupně zvyšuje počet teček. Dozvídáme se, že se nacházíme v Americe, kde zemřel jeden milion lidí. Toto číslo pak začátek článku přirovnává k jiným historickým katastrofám. Bližší detailní popisy scény se na začátku článku ale nevyskytují. Některé z kapitol, které článek utvářejí, ovšem rekonstrukci scény využívají. Například příběh, který uvádí složité rodinné situace, které vznikaly kvůli očkovaní proti covidu-19. Více než rekonstrukce scény (typu zeměpisných ukazatelů), je zde využit popis vztahu mezi otcem a dcerami: „Becky Bennett řekla, že se svým otcem Barriem byli jako ‚hrášek v lusku‘, chodili spolu na túry, jezdili na kole (...). Ale na očkovaní se shodnout nemohli.“ (NYT [16])

Hlavní linie článku využívá **chronologickou** strukturu diskurzu – popisuje, jak se pandemie covidu-19 odvíjela od svého začátku. Jednotlivé kapitoly, které jsou do článku vloženy, pak popisují (také chronologicky), jaké faktory tento vývoj událostí ovlivnily. V textu je pak využit obzvláště **minulý čas**. Článek je vyprávěn z pohledu redakce, povětšinou pomocí **přímého vyprávění**. To je ovšem namícháno s **přímými řeči** jednotlivých aktérů –

pronesenými jak v rámci vyprávění, tak mimo něj.

Tento článek jak v textu, tak pomocí vizuálních prostředků propojuje techniky, které zvyšují dramatizační potenciál nebo emocionální angažovanost diváka, spolu s odosobněnou „vševědoucí“ vizuální i textovou prezentací dat a událostí. Tento způsob sice zachovává domnělou objektivitu vyprávění, zároveň je ale už jen z výběru jednotlivých příběhů a jejich prezentace zřejmý subjektivní pohled autorů článku.

Závěr

Tato diplomová práce se zabývala komplexním tématem multimodálního datového storytellingu (se zaměřením na americký deník *The New York Times*) během pandemie covidu-19 v letech 2020 až 2022. V první části práce jsme popsali, jak pandemie ovlivnila mediální prostředí. Mnoho médií přišlo s novými produkty, například s infografikami, podcasty nebo prémiovým obsahem, masivně se začaly uplatňovat také metody datové novinářiny. V druhé části jsme popsali problematiku tzv. turbonews v kontrastu se slow a longform novinářinou a vysvětlili jsme výhody a nevýhody těchto přístupů. Zdůraznili jsme roli kognitivního kontejneru, který vytváří nerušené prostředí pro čtení online článků. Uvedli jsme také, jakými způsoby se lze v rámci tohoto kontejneru pohybovat. Ve třetí části jsme popsali, jak narativní postupy v novinářině ovlivňují angažovanost čtenáře v dialogu s výzkumy Kobie van Krieken. Konkrétně jsme se zabývali rekonstrukcí scény, strukturou diskurzu a úhlem pohledu. Neopomenuli jsme ovšem také různé druhy narativních postupů v datových vizualizacích, které jsou specifické kombinováním autorem a čtenářem vedených přístupů. Jak prokázala i následná vlastní analýza, nejběžnějším, a přesto spíše zřídka používaným, typem je tzv. struktura skleničky martini. Ve čtvrté části jsme popsali aktuální stádium multimodálního výzkumu a jeho limity v uplatňování na online novinových stránkách, stejně jako jednotlivé mody, které se v člancích mohou vyskytovat a teoretická východiska sociální sémiotiky Gunthera Kresse a Thea van Leeuwena.

Cílem vlastního výzkumu pak bylo zjistit, jaké techniky – jak vizuální, tak narativní – byly v multimodálních datových člancích online odnože deníku *The New York Times* využity. Bližší analýza také ukázala, zda se jedná o techniky, jež jsou akademickou obcí považovány za nástroje napomáhající k „ponoření“ čtenáře do děje či vizuální techniky probouzející jeho angažovanost.

U shrnutí analýzy jednotlivých modů musíme podotknout, že jsme se zaměřovali pouze na jejich výskyt v jednotlivých člancích, nikoliv na četnost. Nepřekvapivě můžeme konstatovat, že ve všech šestnácti analyzovaných člancích se vyskytoval **text-flow** a stejně tak **statická ilustrace**. Ta roli klasické ilustrace však plnila pouze ve dvou případech, devětkrát byla použita jako graf (článek č. 1, 3, 4, 5, 7, 9, 11, 13, 16), sedmkrát jako mapa (článek č. 3, 5, 8, 10, 12, 14, 15) a jednou jako časová osa (článek č. 4). Překvapující je, že jen do osmi článků byla zakomponována také **fotografie** (články č. 9–16), ani v jednom případě však nebyla využita jako vizualizace dat. To připisujeme obtížnosti vytvoření

vizualizací dat z fotografií a větší míře neobjektivitu, kterou by s sebou takové zobrazení mohlo nést. **Dynamická ilustrace** se vyskytovala v šesti článcích, ve čtyřech případech neplnila roli vizualizace dat, dvakrát však byla využita jako mapa (článek č. 10 a 16), jednou jako graf (č. 16) a jednou jako časová osa (článek č. 2). Součástí čtyř článků byla také **interaktivní statická ilustrace**, která měla ve všech případech podobu vizualizace dat (článek č. 4 – časová osa; č. 5 – graf; č. 9 a 13 – mapa). Tento výskyt hodnotíme jako velice malý a vidíme zde větší potenciál, jak zvýšit zapojení čtenáře i prostor, jak zlepšit pochopení prezentovaných dat. Ve dvou článcích se upotřebil také **dynamický obraz** (č. 11 a 15); **textový blok**, který měl podobu časové osy (č. 3 a 6) a **page-flow**, díky kterému autoři jednou porovnávali mortalitu různých nemocí (č. 7) a jednou byl využit jako časová osa (č. 14). Animace ve smyslu rozvíjející se sekvence se v analyzovaných článcích neobjevila ani jednou.

Deset ze šestnácti zkoumaných článků využívalo jenom jeden druh přechodu mezi již zmíněnými mody. Nejčastěji k tomuto účelu posloužil **scroll** – a to v devíti případech; jednou **paralaxní scrolling**. Ostatní články využívaly alespoň dva druhy přechodů, nejvíce však tři druhy.⁷⁹ Přechod typu **scroll** byl využit celkově ve dvanácti článcích, **paralaxní scrolling** v šesti článcích, přechod **rozplynutí se** ve třech článcích a **zoom** ve dvou případech. Články, které kombinovaly více druhů přechodů, působily dynamičtějším dojmem. I když nevyužívaly animace coby rozvíjející se sekvence, vytvářely podobný pocit i jen za pomoci dynamických ilustrací v kombinaci s různými druhy přechodů mezi nimi. To čtenáře na první pohled může jistě zaujmout, protože obyčejný scroll využívá většina běžných článků. Na druhou stranu nadužívání těchto efektů může vést k přesycení, roztěkanosti a k tomu, že čtenář bude klást větší důraz na vizuální stránku článků než na jejich textovou složku. To je zřejmě i důvod, proč na jeden článek připadly maximálně tři druhy přechodů.

Všechny články byly vystavěny na principu **lineárního čtení**. Je to nejběžnější, nejméně matoucí a zřejmě také nejjednodušší přístup, jak článek psát. Čtenář se nemůže v textu ztratit, článek má jasný začátek a konec, a tím pádem se žádné informace nevytráí v odbočkách, které by jiný druh čtení nabízel.

Pouze čtyři z článků využívaly **interaktivní prvky**, jednalo se tedy o čtenářem vedený

⁷⁹ Ve všech případech šlo o kombinaci paralaxního scrollingu s dalšími druhy přechodů.

přístup. Jelikož se naše práce zabývala pouze produkční částí novinářských projektů, nelze jednoznačně tvrdit, zda je nižší míra interaktivity to, co by čtenář preferoval. Troufáme si však říci, že více interaktivních prvků by napomohlo ještě většímu zapojení čtenáře do děje článků. Na druhou stranu by to od něj vyžadovalo delší soustředění a větší míru participace. A čas je ve „společnosti informačního přetížení“ drahá komodita. Stejně se však hodnotí také čas při produkování článků, výroba interaktivních prvků do článků je mnohem nákladnější, jak časově, tak finančně či personálně – běžný redaktor k takovému počínu potřebuje často např. spolupráci grafika.

Podnětné je zjištění, že **kognitivní kontejner** se konstitoval ve všech analyzovaných článcích, nicméně do osmi z nich autoři vkládali také hypertextové odkazy na další články. To značí, že tento princip, který Dowling a Vogan popisovali už v roce 2014, online projekty *The New York Times* využívají neustále. I nadále je to jeden z prostředků zlepšující čtenářskou zkušenost. Nutno ovšem připustit, že se jedná o periodikum fungující z peněz předplatitelů, tím pádem necítí tak velký tlak na zvyšování příjmů z reklamy skrze nucené prokliky mezi články. Hypertextové odkazy v textech tedy sloužily většinou jako způsob citace jiných periodik, což je v online médiích již běžná praxe.

Jak v jednotlivých vyobrazeních, tak v textu jsme si všimli, jaké **role zastávají lidé a koronavirus**. Opět jsme se však zaměřovali na výskyt, nikoliv četnost. Vzhledem k velkému množství nejrůznějších expertních profesí, které se k tématu vyjadřovaly, jsme nejrůznější analytiky, ekonomy, geografy apod. sloučili do kategorie jediné, a to role expertů. I proto se v článcích tato role vyskytovala nejčastěji – devětkrát. V šesti článcích se také hovořilo, nebo byli přímo vyobrazeni zemřelí na covid-19. Pětkrát byli zmíněni/zobrazeni lékaři. Ve čtyřech případech lidé zastávali roli pacientů a úředníků, v tolika článcích byl také zmíněn Donald Trump. Starosta New Yorku byl citován celkem třikrát. V tolika článcích měli také lidé roli cestovatelů – což v podstatě znamenalo přenašečů nemoci – pracovníků a rodinných příslušníků. Ve dvou článcích byli zmíněni vládní činitelé, výzkumníci, nakažení covidem-19, kněz/farář a pozůstalí. Pouze v jednom ze zkoumaných článků pak měli lidé roli představitelů zdravotnických organizací, testerů vakcíny, výrobců vakcíny, investorů, obyvatel New Yorku, obyvatel Nového Dillí, fotografa, novináře, spolupracovníků Donalda Trumpa, pomocníků v boji s nemocí, seniorů nebo koronera. V jednom článku byl také zmíněn starosta Kansas City, prezident Brazílie nebo britský premiér.

Koronavirus měl v článku nejčastěji podobu nemoci, a to v patnácti článcích. Odlišovaly se

však její charakteristiky – ve třech případech byla popsána jako vysoce nakažlivá, ve čtyřech jako smrtící, jindy jen jako nemoc. Dvakrát byl koronavirus zobrazen pomocí ohnisek nákazy. Jednou byl popsán jako příčina úmrtí; jako strůjce strachu; jako důvod, proč lidé opouští své bydliště; strůjce pandemie nebo jako hrozba pro cestovní ruch a pro zdraví.

Důležitým bylo také naše zjištění, že ne všechny články pracují s **narativními technikami**, které by napomáhaly k ponoření diváka do článku. V pěti člancích se například vůbec nevyskytovala **rekonstrukce scény**. Naopak v sedmi případech byla scéna popsána pomocí mapy, v jednom případě byla k tomuto účelu využita fotografie, jednou dynamický obraz. Pomocí textových prostředků byla scéna popsána celkem v devíti případech – ve čtyřech člancích toho bylo dosaženo pomocí popisu atmosféry, třikrát bylo pomocí textových prostředků přímo specifikováno místo, ve kterém se článek odehrával. V dalších dvou případech byla scéna popsána pomocí charakteristik hlavních aktérů nebo popisu obyvatelstva.⁸⁰

Struktura diskurzu měla ve sledovaných člancích různé podoby. V pěti případech to byla struktura obrácené pyramidy, což je podle Knoblochové et al. (2004) způsob, který přináší nejmenší potěšení z četby článků. Jedná se však o nejběžnější způsob prezentování aktuálních informací, je považován také za jeden z nejobektivnějších. Proto je spíše překvapením, že v analyzovaných data story se devětkrát použil chronologický diskurz, který ve čtenářích podle zmíněného výzkumu (Knobloch et al., 2004) vzbuzuje napětí, ve čtyřech případech diskurz retrospektivní. To je ukazatelem, že datoví novináři skutečně hledají způsoby, jak čtenáře zaujmout a přimět ho, aby datům porozuměl. Dle našeho mínění je to trend, který z novinářského prostředí nevytizí, naopak – tyto tendence, tedy opomíjení obrácené pyramidy, se již přenáší i do evropského prostředí, kde literární novinářina nemá tak silnou tradici jako v Americe. Pouze v jednom případě jsme identifikovali zřetelně rámcový diskurz a v jednom případě byla struktura diskurzu čistě náhodná (článek č. 7), což ovšem připisujeme speciální povaze analyzovaného článku.

Každý článek byl vyprávěn primárně pomocí **přímého vyprávění**, a to přiznanou nebo nepřiznanou osobou novináře. Ve třinácti případech pak byla využita i **přímá řeč**, v devíti případech **nepřímá řeč**. Jen jednou se příběh rozvíjel pomocí **nepřímého vyprávění** a

⁸⁰ V některých člancích byla scéna popsána více prostředky, detailnější přehled je k dispozici v příloze č. 3 této práce.

vzdálené nepřímé řeči.

Nepřekvapivým zjištěním této práce je, že **lidé** byli nějakým způsobem vyobrazení ve většině analyzovaných článků, a to celkem v patnácti, zatímco **koronavirus** v sedmi článcích zobrazen vůbec nebyl. Už za zajímavější výsledek považujeme to, že podoba koronaviru jako takového, respektive vyobrazení jeho jednotlivých variant, bylo ve zkoumaných článcích zobrazeno pouze jednou, a to v článku č. 8. Jindy byl coronavirus zpodobněn pomocí ohnisek nemoci nebo úmrtí; ve většině případů však byl zhmotněn skrze nakažené nebo zemřelé. Proto se následující shrnutí bude věnovat zejména zobrazení lidí.⁸¹

Vzhledem k omezenému rozsahu diplomové práce jsme nemohli analyzovat všechna vyobrazení lidí, která se v článcích objevovala. Přesto jsme se snažili obsáhnout jak celou paletu rolí, které lidé zastávali, tak způsoby jejich zobrazení. V šestnácti článcích jsme tedy celkově analyzovali **dvacet dva obrazů**, na kterých se vyskytovali lidé. Ačkoliv na některých z vyobrazení byla přítomna jen jedna z následujících rolí, nikdy se na obraze nevyskytoval jen jediný účastník. V osmi případech měli lidé podobu zemřelých, a to včetně zobrazení míry úmrtnosti nemocí a ohnisek úmrtí. Na pěti obrazech jsme analyzovali roli nemocných s covidem-19 a případů covidu-19. Ve třech případech lidé měli roli přeživších po covidu-19, obyvatel měst, příbuzných a spolupracovníků. Dvakrát jsme analyzovali roli doktora, cestovatelů a přenašečů nemoci. V jednom případě jsme analyzovali roli pracovnice a také způsob, jakým byl zobrazen Donald Trump.

Oproti našemu očekávání jsme zjistili, že fotografie lidí se objevovaly jen v sedmi analyzovaných článcích, v ostatních případech byli lidé zobrazeni pomocí map, grafů nebo jinými abstraktními způsoby. Ve dvanácti případech byli lidé součástí **narativních struktur** a v devíti případech součástí struktur **konceptuálních**. Vysoký podíl konceptuálních struktur připisujeme faktu, že lidé byli zobrazeni často pomocí datových vizualizací, oproti tomu narativní struktury zobrazovaly osoby naturalisticky.⁸² Asi nejvíce překvapující je v tomto ohledu fakt, že se tvůrci u většiny obrazů přiklonili k méně angažovanému kontaktu s divákem: osmnáct vyobrazení konstruuje **nabídku**; jen šest **požadavek**. Obrazy využívající nabídku – zejména fotografie – však povětšinou fungovaly na bázi toho, že měl čtenář pocit, jako by se na scénu sám díval, jistým způsobem ho proto také vtahovaly do

⁸¹ Konkrétní rozdíly mezi zobrazením lidí a koronaviru jsou pojednány v příloze č. 5 a 6.

⁸² Kromě článku č. 2, kdy byli lidé zobrazeni pouze jako tečky pohybující se z místa na místo.

děje. **Přímým horizontálním úhlem pohledu** tak činilo jen šest obrazů, pět obrazů využívalo **nadhled** – což značí pozici síly a nezúčastněnosti –, (Kress a Van Leeuwen, 2006) jen jeden **podhled**. Velké zastoupení měly ale také obrazy využívající **boží** – šest obrazů – nebo zkrátka **objektivní** – pět obrazů – **úhel pohledu**. To připisujeme faktu, že jsme z velké části analyzovali vizualizace dat, které, pokud se nejedná o manipulaci, využívají objektivní zobrazení těchto úhlů pohledu.

Úroveň **modality** se u analyzovaných obrazů pohybovala od té **nejnižší** – v jedenácti případech byli lidé zobrazeni jako tečky nebo linie grafu; **nízké** – nekonkrétní siluety u článku č. 6; **střední** – naturalistické černobílé zobrazení zaznamenáno starším fotoaparátem u článku č. 14 nebo znatelné postprodukční zásahy u článku č. 12; **vyšší** – naturalistické barevné zobrazení, kterého ale bylo dosaženo starším aparátem; až po tu **nejvyšší** – naturalistické zobrazení bez větších postprodukčních zásahů u devíti článků. Zatímco nižší úroveň modality poskytovala čtenáři větší prostor pro vlastní imaginaci o daných lidech, naturalistické zobrazení obvykle pracovalo s persuasivními prostředky – např. úhlem pohledu, který od Interaktivního účastníka vyžaduje větší angažovanost. Použití nejnižší úrovně modality spíše zdůrazňovalo počet osob, který byl v dané situaci zahrnut, střední, vyšší a nejvyšší úroveň modality se naopak využívala u zobrazení jedinců.

Hlavními poznatky vyplývající z naší analýzy je tedy zjištění, že stěžejními prostředky, které *The New York Times* implementují ke zvýšení angažovanosti čtenáře, je zaprvé striktní dodržování nerušeného prostředí kognitivního kontejneru. Zadruhé využívání dynamických přechodů mezi jednotlivými mody, avšak nikoliv jejich nadužívání. Zatřetí konstruování článku výhradně na principu lineárního čtení. Začtvrté využívání různých způsobů rekonstrukce scény. Zapáté vyprávění příběhů zejména pomocí chronologického diskurzu. Zašesté psaní článků pomocí přímého vyprávění v kombinaci s přímou řečí. Zasedmé využívání vizualizací, které ať abstraktně či naturalisticky zobrazují více lidských bytostí. Ty jsou vyobrazeny z různých úhlů kromě podhledu a s divákem navazují jak kontakt typu nabídka, tak typu požadavek.

Zahrnutí těchto postupů do novinářské praxe je však možné zejména díky možnostem, které nabízí slow a longform novinařina. Oba tyto novinářské přístupy se v jistém ohledu paradoxně – vzhledem k již představenému fenoménu turbonews a infodemie – začaly více etablovat právě v dobách koronavirové pandemie, kdy byl celý svět nucen zpomalit a přehodnotit způsoby, jakými se doposud odvíjely lidské životy a vše, co je obklopovalo.

Zásadních změn proto dostala i mediální krajina. Některá média nezvládla odliv inzerentů a ukončila provoz nebo dočasně omezila produkci, jiná naopak zavedla mediální produkty nové. Činila tak s vidinou toho, že je potřeba si čtenáře udržet, napomoci zacelení úbytku financí z propadu inzerce nebo proto, aby čtenářům usnadnila orientaci ve složitém světě infodemie. Právě ke zlepšení porozumění o aktuální situaci sloužilo i narůstající množství vizualizací dat. Ty začala hojně využívat i média, která dosud metody datové novinářiny uplatňovala jen zřídka. Zejména pomocí grafů tak nejčastěji znázorňovala, jak se vyvíjí počet nakažených, vyléčených a zemřelých. Ani v zahraničí situace nebyla jiná. To ostatně naznačuje i naše podrobná analýza.

Ačkoliv tomu tak není v případě všech datových článků, lze konstatovat, že narůstajícím trendem je i obliba využití (někdy emotivních) postupů narativní novinářiny v kombinaci s exaktními vlastnostmi datových vizualizací. Tato kombinace je jasně pozorovatelná v analyzovaných článcích deníku *The New York Times*; lze však tvrdit, že i tuzemská média složitější problematiku čím dál častěji popisují pomocí obdobných postupů. I nadále však platí, že tvorba takových projektů není dennodenní samozřejmostí a média se k ní uchylují zejména tehdy, mají-li na daný projekt finance a očekávají-li zvýšený čtenářský zájem.

Jak jsme již zdůraznili, tato práce se zabývala analýzou článků spíše z hlediska jejich produkce. To je i jejím hlavním limitem. Náš výzkum by proto bylo vhodné doplnit o sérii experimentů⁸³ a dotazníkových šetření přímo se čtenáři. Tím by bylo možné ověřit platnost našich hypotéz o tom, které způsoby vizuálních a narativních postupů způsobují větší zaujetí čtenáře. Dalším limitem této práce je jistě fakt, že analýzu prováděla pouze jedna výzkumnice, členka evropské společnosti, a její výsledky tak mohou podléhat osobní zkreslené interpretaci při kódování zejména vizuálních sdělení. Jedním z limitů práce je také omezenost vzorku analyzovaných článků a zejména nutnost vybírat pouze některé obrazy pro detailní analýzu. Tento limit byl způsoben omezeným prostorem diplomové práce, nicméně je to také oblast, která nabízí prostor pro příští výzkumníky a výzkumnice. Směrem, kterým by se další výzkum mohl ubírat, by bylo například porovnání různých periodik, případně porovnání tištěných a online verzí multimodálních projektů.

⁸³ Např. pomocí metody sledování očních pohybů nebo pomocí funkční magnetické rezonance (fMRI).

Bibliografie

- ADEBOMI, Oluwayemisi Olusola, 2024. Surviving covid-19: a multimodal discourse analysis of new media covid-19 vaccination-related pictorials. Online. *Language and Semiotic Studies*. 2024-01-22. ISSN 2096-031X. Dostupné z: <https://doi.org/10.1515/lass-2023-0035>. [cit. 2024-03-09].
- ANDERSON, Bissie a BORGES-REY, Eddy, 2019. Encoding the UX: User Interface as a Site of Encounter between Data Journalists and Their Constructed Audiences. Online. *Digital Journalism*. Vol. 7, no. 9, s. 1253-1269. ISSN 2167-0811. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/21670811.2019.1607520>. [cit. 2023-11-21].
- AUST, Ondřej, 2020. *Končí magazín Ego! a měsíčník Moderní řízení*. Online. Mediář. Praha: News Media. Dostupné z: <https://www.mediar.cz/konci-magazin-ego-a-mesicnik-moderni-rizeni/>. [cit. 2023-08-06].
- BANFIELD, Ann, 1982. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge.
- BARTHES, Roland a JIRSA, Tomáš, 2006. Smrt autora (1968). *Aluze*. Roč. 10, č. 3.
- BATEMAN, John; DELIN, Judy; HENSCHER, Renate; ROYCE, Terry D. a BOWCHER, Wendy, 2006. Mapping the Multimodal Genres of Traditional and Electronic Newspapers. Online. In: *New Directions in the Analysis of Multimodal Discourse*. New York: Routledge. ISBN 9780203357774. Dostupné z: <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9780203357774/new-directions-analysis-multimodal-discourse-wendy-bowcher-terry-royce>. [cit. 2023-11-29].
- BELT, Don a SOUTH, Jeff, 2016. Slow Journalism and the Out of Eden Walk. Online. *Digital Journalism*. Vol. 4, no. 4, s. 547-562. ISSN 2167-0811. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/21670811.2015.1111768>. [cit. 2023-11-16].
- BERTIN, Jacques, 2011. *Semiology of graphics: diagrams, networks, maps*. Redlands: ESRI Press. ISBN 978-1-58948-261-6.
- BÖRNER, Katy; BUECKLE, Andreas a GINDA, Michael, 2019. Data visualization literacy: Definitions, conceptual frameworks, exercises, and assessments. Online. *Proceedings of the National Academy of Sciences*. Vol. 116, no. 6, s. 1857-1864. ISSN 0027-8424. Dostupné z: <https://doi.org/10.1073/pnas.1807180116>. [cit. 2024-01-04].
- BREWER, William F. a LICHTENSTEIN, Edward H., 1980. Event schemas, story schemas, and story grammars. Online. *Center for the Study of Reading Technical Report*. No. 197, s. 1-28. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/2142/17509>. [cit. 2023-12-16].
- BUSSELLE, Rick a BILANDZIC, Helena, 2009. Measuring Narrative Engagement. Online. *Media*

Psychology. Vol. 12, no. 4, s. 321-347. ISSN 1521-3269. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/15213260903287259>. [cit. 2023-12-14].

CASERO-RIPOLLÉS, Andreu, 2020. Impact of Covid-19 on the media system. Communicative and democratic consequences of news consumption during the outbreak. Online. *El profesional de la información*. Vol. 29, no. 2. Dostupné z: <https://doi.org/https://doi.org/10.3145/epi.2020.mar.23>. [cit. 2023-08-05].

CIMINO, Francesca a BESSON, Léa, 2020. *COVID-19 PSM Audience Performance: Update*. Online. In: The European Broadcasting Union. EBU. Dostupné z: <https://www.ebu.ch/publications/research/membersonly/report/covid-19-crisis-psm-audience-performance>. [cit. 2023-08-05].

CLARK, Herbert H. a GERRIG, Richard J., 1990. Quotations as Demonstrations. Online. *Language*. Vol. 66, no. 4, s. 764-805. ISSN 00978507. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/414729>. [cit. 2023-12-20].

DICK, Murray, 2020. *The infographic: a history of data graphics in news and communications*. Cambridge, Massachuetts: The MIT Press. ISBN 978-0-262-04382-3.

DIEHM, Jan a THOMAS, Amber, 2018. *Someone clever once said Women were not allowed pockets*. Online. The Pudding. Dostupné z: <https://pudding.cool/2018/08/pockets/>. [cit. 2024-01-11].

DOWLING, David a VOGAN, Travis, 2014. Can We “Snowfall” This? Online. *Digital Journalism*. Vol. 3, no. 2, s. 209-224. ISSN 2167-0811. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/21670811.2014.930250>. [cit. 2023-11-20].

DUR, Banu Inanc Uyan, 2012. Analysis of Data Visualizations in Daily Newspapers in Terms of Graphic Design. Online. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*. Vol. 51, s. 278-283. ISSN 18770428. Dostupné z: <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.08.159>. [cit. 2024-01-03].

EGAN, Mark; ACHARYA, Amish; SOUNDERAJAH, Viknesh; XU, Yihan; MOTTERSHAW, Abigail et al., 2021. Evaluating the effect of infographics on public recall, sentiment and willingness to use face masks during the COVID-19 pandemic: a randomised internet-based questionnaire study. Online. *BMC Public Health*. Vol. 2021, no. 21, article 367. Dostupné z: <https://doi.org/https://doi.org/10.1186/s12889-021-10356-0>. [cit. 2023-08-24].

ERIKSEN, Thomas Hylland., 2001. *Tyranny of the moment fast and slow time in the information age*. London ; Sterling, Va.: Pluto Press. ISBN 0-7453-1774-X.

GARRETON, Manuela; MORINI, Francesca; PAZ MOYANO, Daniela; GRÜN, Gianna-Carina; PARRA, Denis et al., 2023. Data Stories of Water: Studying the Communicative Role of Data

Visualizations within Long-form Journalism. Online. *Computer Graphics Forum*. Vol. 42, no. 3, s. 99-110. ISSN 0167-7055. Dostupné z: <https://doi.org/10.1111/cgf.14815>. [cit. 2023-11-30].

GILL, Kyle A. a LENNON, Henry, 2022. Conformity Through Fear: A Multimodal Critical Discourse Analysis of COVID-19 Information Adverts. Online. *Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines*. Vol. 14, no. 1, s. 22-44. Dostupné z: <https://www.lancaster.ac.uk/fass/journals/cadaad/wp-content/uploads/2022/04/Vol14.1-Art2-GillLennon.pdf>. [cit. 2024-03-09].

GREENBERG, Susan, 2007. *Slow Journalism*. Online. In: Prospect Magazine. Dostupné z: <https://www.prospectmagazine.co.uk/opinions/57661/slow-journalism#.UiahWuDtKfR>. [cit. 2023-11-16].

GREENBERG, Susan a (ed.), 2012. Slow Journalism in the Digital Fast Lane. In: KEEBLE, Richard a TULLOCH, John. *Global literary journalism: exploring the journalistic imagination*. New York: Peter Lang, s. 381-393. ISBN 978-1-4331-1867-8.

HALL, Edward, 1966. *The hidden dimension: an antropologist examines man's use of space in public and in private*. New York: Doubleday.

HAN, Qingyun a HUANG, Pianpian, 2021. A Comparative Study of International Reports on COVID-19 – Taking China Daily and the New York Times as Examples. Online. *OALib*. Vol. 08, no. 10, s. 1-11. ISSN 2333-9721. Dostupné z: <https://doi.org/10.4236/oalib.1107653>. [cit. 2024-03-09].

HARRIS, Robert L., 1999. *Information graphics: a comprehensive illustrated reference*. New York: Oxford University Press. ISBN 0-19-513532-6.

HERNANDEZ, Richard Koci a RUE, Jeremy, 2016. *The principles of multimedia journalism: packaging digital news*. New York: Routledge. ISBN 0-415-73816-4. Dostupné z: <https://doi.org/10.4324/9781315817569>.

HIIPPALA, Tuomo, 2017. The Multimodality of Digital Longform Journalism. Online. *Digital Journalism*. Vol. 5, no. 4, s. 420-442. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/21670811.2016.1169197>. [cit. 2023-11-14].

HONORÉ, Carl, 2015. *In Praise of Slow*. Online. Dostupné z: <https://www.carlhonore.com/book/in-praise-of-slowness/>. [cit. 2023-11-16].

CHAIUK, Tetyana Andriivna a DUNAIEVSKA, Olha Valerriivna, 2020. Fear Culture in Media: An Examination on Coronavirus Discourse. Online. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020-06-28, Vol. 9, no. 2, s. 184-194. ISSN 2147-0626. Dostupné z: <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i2.2636>. [cit. 2024-03-09].

JACOBSON, Susan; MARINO, Jacqueline a GUTSCHE, Robert E, 2016. The digital animation of literary journalism. Online. *Journalism*. Vol. 17, no. 4, s. 527-546. ISSN 1464-8849. Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/1464884914568079>. [cit. 2023-11-19].

JEWITT, Carey.; BEZEMER, Josephus Johannes a O'HALLORAN, Kay L., 2016. *Introducing multimodality*. Online. London: Routledge. ISBN 9781315638027. Dostupné z: <https://doi.org/10.4324/9781315638027>. [cit. 2024-03-12].

JEWITT, Carey a OYAMA, Rumiko, 2004. Visual Meaning: A Social Semiotic Approach. Online. In: VAN LEEUWEN, Theo a JEWITT, Carey (ed.). *The Handbook of Visual Analysis*. London: SAGE Publications, s. 134–155. ISBN 9780857020062. Dostupné z: <https://doi.org/10.4135/9780857020062>. [cit. 2023-12-02].

JUNTUNEN, Laura, 2010. Explaining the need for speed: speed and competition as challenges for journalism ethics. In: CUSHION, Stephen a LEWIS, Justin. *The rise of 24-hour news television : global perspectives*. New York: Peter Lang, s. 167–180. ISBN 9781433107764.

KENNEDY, Helen a ENGBRETSSEN, Martin, 2020. Introduction: The relationships between graphs, charts, maps and meanings, feelings, engagements. Online. In: KENNEDY, Helen a ENGBRETSSEN, Martin (ed.). *Data Visualization in Society*. Amsterdam University Press, s. 19-32. ISBN 9789463722902. Dostupné z: https://doi.org/10.5117/9789463722902_ch01. [cit. 2024-01-02].

KENNEDY, Helen a HILL, Rosemary Lucy, 2018. The Feeling of Numbers: Emotions in Everyday Engagements with Data and Their Visualisation. Online. *Sociology*. Vol. 52, no. 4, s. 830-848. ISSN 0038-0385. Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/0038038516674675>. [cit. 2024-01-03].

KNOBLOCH, Silvia; PATZIG, Grit; MENDE, Anna-Maria a HASTALL, Matthias, 2004. Affective News. Online. *Communication Research*. Vol. 31, no. 3, s. 259-287. ISSN 0093-6502. Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/0093650203261517>. [cit. 2023-12-14].

KNOX, John, 2007. Visual-verbal communication on online newspaper home pages. Online. *Visual Communication*. Vol. 6, no. 1, s. 19-53. ISSN 1470-3572. Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/1470357207071464>. [cit. 2023-12-03].

KNOX, John S., 2009. Punctuating the home page: image as language in an online newspaper. Online. Vol. 3, no. 2, s. 145-172. ISSN 1750-4813. Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/1750481309102450>. [cit. 2023-11-29].

KOČÍ, Petr a ŠULEK, Marcel, 2015. *Dálnice, nebo spíš parkoviště? Kdy vyrazit, abyste nečekali*. Online. Český rozhlas. Dostupné z: <https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/dalnice-nebo-spis->

- parkoviste-kdy-vyrazit-abyste-necekali_201506260530_pkoci. [cit. 2024-01-11].
- KOMENDA, Martin a KAROLYI, Matěj, 2016. A Survey on Data-driven Decision Support Systems Using Effective Narrative Pattern. Online. Dostupné z: <https://scholarsarchive.byu.edu/iemssconference/2016/Stream-D/98>. [cit. 2024-01-11].
- KRACKOV, Andy, 2020. Flattening the Curve and Expanding My Understanding. Online. *Nightingale*. Dostupné z: <https://medium.com/nightingale/flattening-the-curve-and-expanding-my-understanding-70a6c1fb671e>. [cit. 2023-08-26].
- KRESS, Gunther R., 2010. *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*. London: Routledge. ISBN 978-0-415-32060-3.
- KRESS, Gunther R. a VAN LEEUWEN, Theo, 1996. *Reading images: the grammar of visual design*. London: Routledge. ISBN 0-415-10600-1.
- KRESS, Gunther a VAN LEEUWEN, Theo, 2006. *Reading images: the grammar of visual design*. 2nd ed. London: Routledge. ISBN 0-415-31915-3.
- KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A., 2013. Příběh. Online. In: *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, s. 33-78. ISBN 978-80-7272-592-2. [cit. 2024-01-04].
- LEDIN, Per a MACHIN, David, 2018. *Doing visual analysis from theory to practice*. London: Sage Publications. ISBN 9781529793529.
- LE MASURIER, Megan, 2014. What is Slow Journalism? Online. *Journalism Practice*. Vol. 9, no. 2, s. 138-152. ISSN 1751-2786. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/17512786.2014.916471>. [cit. 2023-11-16].
- LEMKE, Jay L., 2002. Travels in hypermodality. Online. *Visual Communication*. Vol. 1, no. 3, s. 299-325. ISSN 1470-3572. Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/147035720200100303>. [cit. 2023-11-23].
- LEWIS, Justin; WILLIAMS, Andy E.; FRANKLIN, R.; THOMAS, James a MOSDELL, Nick, 2008. The quality and independence of British journalism. Online. Dostupné z: <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:153218810>. [cit. 2023-11-16].
- LUPORINI, Antonella, 2021. Metaphor, Nominalization, Appraisal: Analyzing Coronavirus-Related Headlines and Subheadings in China Daily and The Wall Street Journal. Online. *GEMA Online® Journal of Language Studies*. 2021-2-27, Vol. 21, no. 1, s. 253-273. ISSN 16758021. Dostupné z: <https://doi.org/10.17576/gema-2021-2101-15>. [cit. 2024-03-09].
- MACUR, Juliet; CAI, Weiyi; PARSHINA-KOTTAS, Yuliya a WARD, Joe, 2022. *How the Quad*

Jump Is Changing Women's Figure Skating. Online. The New York Times. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/interactive/2022/02/16/sports/olympics/quad-jumps-figure-skating.html>. [cit. 2024-01-11].

MAI, Yulin a JOCUNS, Andrew, 2023. A Critical Discourse Analysis of News Reports on Covid-19 from The New York Times and China Daily. Online. *MANUSYA: Journal of Humanities*. 2023-10-17, Vol. 26, no. 1, s. 1-28. ISSN 0859-9920. Dostupné z: <https://doi.org/10.1163/26659077-26010004>. [cit. 2024-03-09].

MEDIAGURU, 2021. *Přehled českého mediálního trhu v roce 2020*. Online. MediaGuru. Praha. Dostupné z: <https://www.mediaguru.cz/clanky/2021/03/prehled-ceskeho-medialniho-trhu-v-roce-2020/>. [cit. 2023-08-05].

MEDIAGURU, 2020. *Návštěvnost zpravodajských webů klesla na polovinu oproti březnu*. Online. MediaGuru. Praha: PHD. Dostupné z: <https://www.mediaguru.cz/clanky/2020/05/navstevnost-zpravodajskych-webu-klesla-na-polovinu-oproti-breznu/>. [cit. 2023-08-06].

MEDIAGURU, 2023. *Časopis Týden přejde z měsíčníku na čtrnáctideník*. Online. MediaGuru. Praha: PHD. Dostupné z: <https://www.mediaguru.cz/clanky/2023/04/casopis-tyden-prejde-z-mesicniku-na-ctrnactidenik/>. [cit. 2023-08-06].

MITCHELL, Amy; JURKOWITZ, Mark; OLIPHANT, Bexter a SHEARER, Elisa, 2020. *Americans Who Mainly Get Their News on Social Media Are Less Engaged, Less Knowledgeable*. Online. Pew Research Center. Pew Research Center. Dostupné z: <https://www.pewresearch.org/journalism/2020/07/30/americans-who-mainly-get-their-news-on-social-media-are-less-engaged-less-knowledgeable/>. [cit. 2023-08-05].

MORAVEC, Václav, 2020. *Proměny novinářské etiky*. Společnost (Academia). Praha: Academia. ISBN 978-80-200-3111-2.

MORAVEC, Václav a DUŠEK, Ladislav, 2022. *Covid-19 infodemie*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-3434-2.

MU, Junfang; ZHAO, Hongyue a YANG, Guang, 2021. A Critical Discourse Analysis of Reports about China on the COVID-19 Pandemic in The New York Times. Online. *OALib*. Vol. 08, no. 08, s. 1-16. ISSN 2333-9721. Dostupné z: <https://doi.org/10.4236/oalib.1107746>. [cit. 2024-03-09].

MUNZNER, Tamara, 2014. *Visualization Analysis and Design*. A K Peters. ISBN 978-1466508910.

NIELSEN ADMOSPHERE, 2022. *Český mediální trh s reklamou vzrostl v roce 2021 o 8 %*. Online. Nielsen Admosphere. Praha: Nielsen Admosphere. Dostupné z: <https://www.nielsen-admosphere.cz/news/cesky-medialni-trh-s-reklamou-vzrostl-v-roce-2021-o-8>. [cit. 2023-08-05].

- O'HALLORAN, Kay L.; TAN, Sabine a WIGNELL, Peter, 2019. SFL and Multimodal Discourse Analysis. Online. *The Cambridge Handbook of Systemic Functional Linguistics*. S. 433-461. ISBN 9781316337936. Dostupné z: <https://doi.org/10.1017/9781316337936.019>. [cit. 2023-11-29].
- OLIVER, Mary Beth; DILLARD, James Price; BAE, Keunmin a TAMUL, Daniel J., 2012. The Effect of Narrative News Format on Empathy for Stigmatized Groups. Online. Vol. 89, no. 2, s. 205-224. ISSN 1077-6990. Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/1077699012439020>. [cit. 2023-12-14].
- PENTZOLD, Christian; FECHNER, Denise J. a ZUBER, Conrad, 2021. "Flatten the Curve": Data-Driven Projections and the Journalistic Brokering of Knowledge during the COVID-19 Crisis. Online. *Digital Journalism*. Vol. 9, no. 9, s. 1367-1390. Dostupné z: <https://doi.org/https://doi.org/10.1080/21670811.2021.1950018>. [cit. 2023-08-26].
- REUTERS INSTITUTE, 2022. *Digital News Report 2022*. Online. Reuters Insitute for the Study of Journalism. ISBN 978-1-907384-98-1. Dostupné z: https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/2022-06/Digital_News-Report_2022.pdf. [cit. 2023-08-06].
- REUTERS INSTITUTE, 2021. *Digital News Report 2021*. Online. Reuters Insitute for the Study of Journalism. ISBN 978-1-907384-90-5. Dostupné z: https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/2021-06/Digital_News_Report_2021_FINAL.pdf. [cit. 2023-08-06].
- ROGERS, Simon, 2013. *John Snow's data journalism: the cholera map that changed the world*. Online. In: The Guardian. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/news/datablog/2013/mar/15/john-snow-cholera-map>. [cit. 2024-01-03].
- ROTHUIZEN, Jan; VAN TOL, Martijn; VISSER, Dirk-Jan a VAN DER LINDEN, Aart Jan, 2014. *Refugee Republic*. Online. Dostupné z: <https://refugeerepublic.submarinechannel.com/>. [cit. 2024-01-10].
- RYAN, Marie-Laure, 2014. Story/Worlds/Media. In: RYAN, Marie-Laure a THON, Jan-Noël (ed.). *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Board of Regents of the University of Nebraska, s. 25-50. ISBN 978-0-8032-4563-1.
- SANDERS, José, 1994. *Perspective in narrative discourse*. Disertační práce. Tilburg: Katholieke Universiteit Brabant.
- SANDERS, José a REDEKER, Gisela, 1993. Linguistic perspective in short news stories. Online. *Poetics: international review for the theory of literature*. Vol. 22, no. 1, s. 69-87. [cit. 2023-12-14].

- SEGEL, Edward a HEER, Jeffrey, 2010. Narrative Visualization: Telling Stories with Data. Online. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*. Vol. 16, no. 6, s. 1139-1148. ISSN 1077-2626. Dostupné z: <https://doi.org/10.1109/TVCG.2010.179>. [cit. 2024-01-04].
- SHARP, Naomi, 2013. *The future of longform*. Online. In: The Columbia Journalism Review. Dostupné z: https://archives.cjr.org/behind_the_news/longform_conference.php. [cit. 2023-11-19].
- SHNEIDERMAN, B., 1996. The eyes have it: a task by data type taxonomy for information visualizations. Online. *Proceedings 1996 IEEE Symposium on Visual Languages*. S. 336-343. ISBN 0-8186-7508-X. Dostupné z: <https://doi.org/10.1109/VL.1996.545307>. [cit. 2024-01-04].
- SIMON, Felix; HOWARD, Philip N. a NIELSEN, Rasmus Kleis, 2020. Types, sources, and claims of COVID-19 misinformation. Online. *Reuters Institute*. Dostupné z: <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/types-sources-and-claims-covid-19-misinformation>. [cit. 2023-08-26].
- SOUKENÍKOVÁ, Eva a ROKOS, Milan, 2020. *Média jako velká oběť koronakrize. Propouští se ve velkém*. Online. Seznam Zprávy. Praha: Seznam.cz. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/media-jako-velka-obet-koronakrize-propousti-se-ve-velkem-112835>. [cit. 2023-08-06].
- SUN, Wanning, 2021. The virus of fear and anxiety: China, COVID-19, and the Australian media. Online. *Global Media and China*. Vol. 6, no. 1, s. 24-39. ISSN 2059-4364. Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/2059436421988977>. [cit. 2024-03-09].
- ŠALOUNOVÁ, Kateřina a LOUDOVÁ, Barbora, 2020. *Médiím během koronakrize vzrostla sledovanost. Redakce ale musely peníze místo inzerce hledat jinde*. Online. ČT24. Praha: Česká televize. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/media/3177507-mediim-behem-koronakrize-vzrostla-sledovanost-redakce-ale-musely-penize-misto-inzerce>. [cit. 2023-08-05].
- ŠTĚTKA, Václav, 2021. *Pandemie jako pohroma, nebo šance pro kvalitní žurnalistiku? Důvěra ve veřejnoprávní média stoupla*. Online. Hospodářské noviny. Praha: Economia. Dostupné z: <https://specialy.hn.cz/c1-66866870-pandemie-jako-pohroma-nebo-sance-pro-kvalitni-zurnalistiku-bbc-verejnopravni-media-zpravodajstvi-duvera-pandemie-covid>. [cit. 2023-08-05].
- VAN DER NAT, Renée; MÜLLER, Eggo a BAKKER, Piet, 2023. Navigating Interactive Story Spaces. The Architecture of Interactive Narratives in Online Journalism. Online. *Digital Journalism*. Vol. 11, no. 6, s. 1104-1129. ISSN 2167-0811. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/21670811.2021.1960178>. [cit. 2023-11-21].
- VAN KRIEKEN, Kobie, 2018. Multimedia Storytelling in Journalism: Exploring Narrative Techniques in Snow Fall. Online. *Information*. Vol. 9, no. 5. ISSN 2078-2489. Dostupné z:

<https://doi.org/10.3390/info9050123>. [cit. 2023-12-07].

VAN KRIEKEN, Kobie, 2016. *Linguistic Viewpoint in Crime News Narratives: Form, Function and Impact*. Disertační práce, vedoucí Prof. dr. J.A.L. Hoeken a Dr. J.M. Sanders. Utrecht: Radboud University Nijmegen. ISBN 978-94-6093-214-4.

VAN KRIEKEN, Kobie, 2019. Literary, Long-Form, or Narrative Journalism. Online. In: VOS, Tim P. a HANUSCH, Folker (ed.). *The International Encyclopedia of Journalism Studies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, s. 1-7. Dostupné z: <https://doi.org/10.1002/9781118841570.iejs0135>. [cit. 2023-12-14].

VAN KRIEKEN, Kobie a SANDERS, José, 2021. What is narrative journalism? A systematic review and an empirical agenda. Online. *Journalism*. Vol. 22, no. 6, s. 1393-1412. ISSN 1464-8849. Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/1464884919862056>. [cit. 2023-12-14].

VAN KRIEKEN, Kobie; SANDERS, José a HOEKEN, Hans, 2016. Blended viewpoints, mediated witnesses: A cognitive linguistic approach to news narratives. Online. *Viewpoint and the Fabric of Meaning*. S. 145-168. ISBN 9783110365467. Dostupné z: <https://doi.org/10.1515/9783110365467-007>. [cit. 2023-12-16].

VAN LEEUWEN, Theo, 2005. *Introducing social semiotics*. London: Routledge. ISBN 0-415-24944-9.

WATERSON, Jim, 2020a. *BBC announces further 70 job cuts in news division*. Online. The Guardian. Londýn: Guardian Media Group. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/media/2020/jul/15/bbc-announces-further-70-job-cuts-in-news-division>. [cit. 2023-08-06].

WATERSON, Jim, 2020b. *Guardian announces plans to cut 180 jobs*. Online. The Guardian. Londýn: Guardian Media Group. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/media/2020/jul/15/guardian-announces-plans-to-cut-180-jobs>. [cit. 2023-08-06].

WEBER, Wibke, 2020. Exploring narrativity in data visualization in journalism. Online. In: KENNEDY, Helen a ENGBRETSSEN, Martin (ed.). *Data Visualization in Society*. Amsterdam University Press, s. 295-311. ISBN 9789463722902. Dostupné z: https://doi.org/10.5117/9789463722902_ch01. [cit. 2024-01-02].

WEBER, Wibke; ENGBRETSSEN, Martin a KENNEDY, Helen, 2018. Data stories. Rethinking journalistic storytelling in the context of data journalism. Online. *Studies in Communication Sciences*. Vol. 18, no. 1, s. 191–206. ISSN 2296-4150. Dostupné z: <https://doi.org/10.24434/j.scoms.2018.01.013>. [cit. 2023-11-23].

WHO, Epidemic and Pandemic Preparedness and Prevention, 2020. *An ad hoc WHO technical consultation managing the COVID-19 infodemic: call for action*. Online. 7.-8. 4. 2020. Ženeva: World Health Organization. ISBN 978-92-4-001031-4. Dostupné z: <https://www.who.int/publications/i/item/9789240010314>. [cit. 2023-08-05].

WORLD ASSOCIATION OF NEWS PUBLISHERS, 2020. *How newsrooms are coping with coronavirus: A global survey of editors*. Online. World Association of News Publishers. Dostupné z: <https://wan-ifra.org/2020/04/how-newsrooms-are-coping-with-coronavirus-a-global-survey-of-editors/>. [cit. 2023-08-05].

ZLATKOVSKÝ, Michal a CIBULKA, Jan, 2017. *Genderově vyvážený parlament? Poslankyně převažují jen ve dvou zemích světa. Česko je na tom jako arabské státy*. Online. Český rozhlas. Dostupné z: <https://interaktivni.rozhlas.cz/zeny-parlament/www/>. [cit. 2024-01-11].

Co je covid-19, kdy se dostal do Česka a jak vzniklo jeho jméno, b. r.. Online. Seznam Zprávy. Praha. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/koronavirus-covid-19-jak-sel-cas-91186>. [cit. 2023-07-09].

Čína vyšetřuje záhadné dýchací onemocnění, které připomíná SARS, 2019. Online. ČTK. Praha. Dostupné z: <https://ib.ctk.cz/cs/fond?id=T201912310162901>. [cit. 2023-07-09].

WHO nyní považuje šíření nákazy koronaviru za pandemii, 2020. Online. ČTK. Praha: ČTK. Dostupné z: <https://ib.ctk.cz/cs/fond?id=T202003111115902>. [cit. 2023-07-09].

Iniciativa C19 dezinfoservis, 2020. Online. Seznam Zprávy. Praha: Seznam.cz. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/autor/iniciativa-c19-dezinfoservis-772>. [cit. 2023-08-06].

Časová osa – opatření Rady týkající se onemocnění COVID-19, 2023. Online. Evropská rada. 30. 6. 2023. Dostupné z: <https://www.consilium.europa.eu/cs/policies/coronavirus/timeline/>. [cit. 2023-07-09].

WHO publishes public health research agenda for managing infodemics, 2021. Online. In: World Health Organization. Dostupné z: <https://www.who.int/news/item/02-02-2021-who-public-health-research-agenda-for-managing-infodemics>. [cit. 2023-08-05].

Analyzované články

[1] HARRIS, Rich; MIGLIOZZI, Blacki a CHOKSHI, Niraj, 2020. *13,000 Missing Flights: The Global Consequences of the Coronavirus*. Online. In: The New York Times. 21. 2. 2020. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/02/21/business/coronavirus-airline-travel.html>. [cit. 2024-02-27].

[2] WU, Jin; CAI, Weiyi; WATKINS, Derek a GLANZ, James, 2020. *How the Virus Got Out*. Online. In: The New York Times. 22. 3. 2020. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/03/22/world/coronavirus-spread.html>. [cit. 2024-02-27].

[3] WU, Jin; MCCANN, Allison a POPOVICH, Nadja, 2020. *Italy's Virus Shutdown Came Too Late. What Happens Now?* Online. In: The New York Times. 5. 4. 2020. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/04/05/world/europe/italy-coronavirus-lockdown-reopen.html>. [cit. 2024-02-27].

[4] THOMPSON, Stuart A., 2020. *How Long Will a Vaccine Really Take?* Online. In: The New York Times. 30. 4. 2020. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/04/30/opinion/coronavirus-covid-vaccine.html>. [cit. 2024-02-27].

[5] QUEALY, Kevin, 2020. *The Richest Neighborhoods Emptied Out Most as Coronavirus Hit New York City*. Online. In: The New York Times. 15. 5. 2020. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/05/15/upshot/who-left-new-york-coronavirus.html>. [cit. 2024-02-27].

[6] THE NEW YORK TIMES, 2020. *An Incalculable Loss*. Online. In: The New York Times. 27. 5. 2020. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/05/24/us/us-coronavirus-deaths-100000.html>. [cit. 2024-02-27].

[7] MCCANN, Allison; WU, Jin a KATZ, Josh, 2020. *How the Coronavirus Compares With 100 Years of Deadly Events*. Online. In: The New York Times. 10. 6. 2020. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/06/10/world/coronavirus-history.html>. [cit. 2024-02-27].

[8] WATKINS, Derek; HOLDER, Josh; GLANZ, James; CAI, Weiyi; CAREY, Benedict et al., 2020. *How the Virus Won*. Online. In: The New York Times. 24. 6. 2020. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/us/coronavirus-spread.html>. [cit. 2024-02-27].

[9] OPPEL JR., Richard A.; GEBELOFF, Robert; LAI, K.K. Rebecca a SMITH, Mitch, 2020. *The Fullest Look Yet at the Racial Inequity of Coronavirus*. Online. In: The New York Times. 5. 7.

2020. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/05/us/coronavirus-latinos-african-americans-cdc-data.html>. [cit. 2024-02-27].

[10] TURKEWITZ, Julie; ANDREONI, Manuela; WHITE, Jeremy a HICKS, Tyler, 2020. *The Amazon, Giver of Life, Unleashes the Pandemic*. Online. In: The New York Times. 25. 7. 2020. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/25/world/americas/coronavirus-brazil-amazon.html>. [cit. 2024-02-27].

[11] FINK, Sheri; RHYNE, Emily a SCHAFF, Erin, 2020. *Inside the Fight to Save Houston's Most Vulnerable*. Online. In: The New York Times. 10. 8. 2020. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/25/world/americas/coronavirus-brazil-amazon.html>. [cit. 2024-02-27].

[12] BUCHANAN, Larry; GAMIO, Lazaro; LEATHERBY, Lauren; KEEFE, John; KOETTL, Christoph et al., 2020. *Tracking the White House Coronavirus Outbreak*. Online. In: The New York Times. 14. 10. 2020. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/10/02/us/politics/trump-contact-tracing-covid.html>. [cit. 2024-02-27].

[13] HOLDER, Josh a SANTORA, Marc, 2021. *Hospitals in England Struggle in the Grip of the Virus*. Online. In: The New York Times. 15. 1. 2021. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/interactive/2021/01/15/world/europe/england-covid-hospitals.html>. [cit. 2024-02-27].

[14] DEEP SINGH, Karan, 2021. *One Son's 48-Hour Fight to Save His Parents*. Online. In: The New York Times. 30. 4. 2021. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/interactive/2021/04/30/world/asia/india-coronavirus-family.html>. [cit. 2024-02-27].

[15] DEEP SINGH, Karan a LOKE, Atul, 2021. *'Everyone Here Is Alone.' How Covid Tore Apart a New Delhi Neighborhood*. Online. In: The New York Times. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/interactive/2021/06/04/world/asia/covid-delhi-neighborhood.html>. [cit. 2024-02-27].

[16] WHITE, Jeremy; HARMON, Amy; IVORY, Danielle; LEATHERBY, Lauren; SUN, Albert et al., 2022. *How America Lost One Million People*. Online. In: The New York Times. 13. 5. 2022. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/interactive/2022/05/13/us/covid-deaths-us-one-million.html>. [cit. 2024-02-27].

Seznam příloh

Příloha č. 1: Korpus článků *The New York Times* věnujících se pandemii covidu-19 v letech 2020–2022 (tabulka)

Příloha č. 2: Korpus analyzovaných článků *The New York Times* (tabulka)

Příloha č. 3: Srovnání analyzovaných článků z hlediska využitých modů, přechodů mezi mody a narativních postupů (tabulka)

Příloha č. 4: Srovnání analyzovaných článků z hlediska využití rekonstrukce scény, struktury diskurzu, úhlu pohledu a způsobu čtení (tabulka)

Příloha č. 5: Srovnání vyobrazení rolí lidí v analyzovaných člancích (tabulka)

Příloha č. 6: Srovnání vyobrazení rolí covidu-19 v analyzovaných člancích (tabulka)

Příloha č. 1: Korpuz článků *The New York Times* věnujících se pandemii covidu-19 v letech 2020–2022 (tabulka)

Číslo článku	Datum vydání	Název	Vizualizace dat	Další typy modů
1.	aktualizováno 10.03.2023	Coronavirus World Map: Tracking the Global Outbreak	grafy; mapy	
2.	21.02.2020	13,000 Missing Flights: The Global Consequences of the Coronavirus	mapy; grafy	
3.	aktualizováno 23.03.2023	Coronavirus in the U.S.: Latest Map and Case Count	grafy; mapy	
4.	12.03.2020	How the World's Largest Coronavirus Outbreaks Are Growing	grafy; mapy	
5.	20.03.2020	Coronavirus Could Overwhelm U.S. Without Urgent Action, Estimates Say	grafy; mapy	
6.	22.03.2020	How the Virus Got Out	mapy	dynamická ilustrace
7.	23.03.2020	The Great Empty		fotografie
8.	25.03.2020	Trump Wants to 'Reopen America.' Here's What Happens if We Do.	grafy	
9.	III.20	More Than 3 Million Americans Lost Their Jobs Last Week. See Your State.	grafy	
10.	25.03.2020	'People Are Dying': 72 Hours Inside a N.Y.C. Hospital Battling Coronavirus		
11.	27.03.2020	'We Take the Dead From Morning Till Night'		fotografie; statická ilustrace
12.	02.04.2020	Where America Didn't Stay Home Even as the Virus Spread	grafy; mapy	fotografie
13.	05.04.2020	Italy's Virus Shutdown Came Too Late. What Happens Now?	mapy; časová osa, grafy	

14.	06.04.2020	See How the Coronavirus Death Toll Grew Across the U.S.	mapy; grafy	
15.	11.04.2020	How the Virus Transformed the Way Americans Spend Their Money	grafy	
16.	14.04.2020	This 3-D Simulation Shows Why Social Distancing Is So Important		dynamická ilustrace
17.	17.04.2020	Coronavirus Testing Needs to Triple Before the U.S. Can Reopen, Experts Say	grafy	
18.	aktualizováno 9.02.2021	The Pandemic's Hidden Toll: Half a Million Deaths	grafy; tabulka	
19.	22.04.2020	State by State: Comparing Coronavirus Death Rates Across the U.S.	grafy	
20.	aktualizováno 01.06.2021	See Reopening Plans and Mask Mandates for All 50 States	mapy; grafy	
21.	26.04.2020	Where Americans Live Far From the Emergency Room	mapy; tabulka	
22.	30.04.2020	How Long Will a Vaccine Really Take?	interaktivní časová osa; graf	
23.	aktualizováno 01.08.2020	IN HARM'S WAY		fotografie
24.	aktualizováno 16.12.2020	True Pandemic Toll in the U.S. Reaches 377,000	mapy; grafy	
25.	aktualizováno 6.10.2020	Here's How One of the Rapid Tests Used by the White House Works		dynamická ilustrace
26.	15.05.2020	The Richest Neighborhoods Emptied Out Most as Coronavirus Hit New York City	mapy; grafy; tabulka; časová osa	
27.	aktualizováno 27.05.2020	An Incalculable Loss	časová osa	dynamická ilustrace
28.	27.05.2020	54 Ways Coronavirus Has Changed Our World		statická ilustrace

29.	29.05.2020	'It's Like I'm Floating': Skating New York Under Lockdown		dynamický obraz
30.	08.06.2020	Take a Look at How Covid-19 Is Changing Meatpacking Plants		statická ilustrace
31.	10.06.2020	How the Coronavirus Compares With 100 Years of Deadly Events	časová osa; grafy	
32.	aktualizováno 01.06.2021	Nearly One-Third of U.S. Coronavirus Deaths Are Linked to Nursing Homes	mapa; grafy; tabulka	
33.	24.06.2020	How the Virus Won	mapa	dynamická ilustrace
34.	27.06.2020	Transit Workers Were N.Y.C.'s Pandemic Lifeline. These 3 Paid a Price.		fotografie; video
35.	VII.20	Should you travel this year?		statická ilustrace
36.	02.07.2020	Coronavirus Cases Are Peaking Again. Here's How It's Different This Time.	mapy; grafy	
37.	05.07.2020	The Fullest Look Yet at the Racial Inequity of Coronavirus	mapy; grafy	fotografie
38.	25.07.2020	The Amazon, Giver of Life, Unleashes the Pandemic	mapa	fotografie
39.	30.07.2020	The Gulf Between Republicans and Democrats on Coronavirus Aid, in 9 Charts	grafy	
40.	05.08.2020	Could My Symptoms Be Covid-19?		statická ilustrace
41.	10.08.2020	What Happens to Viral Particles on the Subway		dynamická ilustrace
42.	10.08.2020	Inside the Fight to Save Houston's Most Vulnerable	grafy	fotografie
43.	aktualizováno 11.12.2020	Tracking the Coronavirus at U.S. Colleges and Universities	mapa	
44.	21.09.2020	What We Know About Coronavirus Cases in K-12 Schools So Far	mapa; tabulka	

45.	aktualizováno 14.10.2020	Tracking the White House Coronavirus Outbreak	časová osa	mapa; fotografie
46.	aktualizováno 05.10.2020	Charting a Coronavirus Infection	graf	
47.	aktualizováno 05.10.2020	Inside the White House Event Now Under Covid-19 Scrutiny		fotografie
48.	08.10.2020	How the White House Flouted Basic Coronavirus Rules		fotografie
49.	15.10.2020	U.S. Virus Cases Climb Toward a Third Peak	graf; mapa	
50.	22.10.2020	The Worst Virus Outbreaks in the U.S. Are Now in Rural Areas	graf; mapa; tabulka	
51.	30.10.2020	Masks Work. Really. We'll Show You How		dynamická ilustrace
52.	18.11.2020	States That Imposed Few Restrictions Now Have the Worst Outbreaks	grafy	
53.	aktualizováno 04.01.2024	Track Coronavirus Cases in Places Important to You	grafy; mapy; časové řady	
54.	XII.20	Find Your Place in the Vaccine Line		statická ilustrace
55.	aktualizováno 07.05.2021	How the Pfizer-BioNTech Vaccine Works		statická ilustrace
56.	09.12.2020	'There's No Place for Them to Go': I.C.U. Beds Near Capacity Across U.S.	grafy; tabulka	
57.	XII.20	How Full Are Hospital I.C.U.s Near You?		
58.	aktualizováno 20.10.2022	See How Vaccinations Are Going in Your County and State	grafy; mapy	
59.	15.01.2021	Hospitals in England Struggle in the Grip of the Virus	mapy; grafy	fotografie
60.	26.01.2021	A Guide for Covid-19 Risk in Your County	mapy; grafy	fotografie
61.	aktualizováno 13.03.2021	Tracking Coronavirus Vaccinations Around the World	mapy; grafy	

62.	25.02.2021	What Are the Vaccine Roadblocks Where You Live?		dynamická ilustrace
63.	26.02.2021	Why Opening Windows Is a Key to Reopening Schools		dynamická ilustrace
64.	05.03.2021	Pandemic's Racial Disparities Persist in Vaccine Rollout	mapy	
65.	05.03.2021	What It's Like to Lose Someone to Covid		fotografie; dynamická fotografie
66.	10.03.2021	Who's Next in Your State's Vaccine Line?		
67.	aktualizováno 31.03.2021	Tracking Omicron and Other Coronavirus Variants	mapy	statická ilustrace
68.	19.03.2021	Who Can and Can't Get Vaccinated Right Now		statická ilustrace
69.	31.03.2021	See How Rich Countries Got to the Front of the Vaccine Line	grafy	
70.	09.04.2021	Rise of Variants in Europe Shows How Dangerous the Virus Can Be	mapy; grafy	
71.	10.04.2021	Incarcerated and Infected: How the Virus Tore Through the U.S. Prison System	mapa	statická ilustrace; fotografie
72.	17.04.2021	How Safe Are You From Covid When You Fly?		dynamická ilustrace
73.	17.04.2021	Least Vaccinated U.S. Counties Have Something in Common: Trump Voters	mapa	
74.	23.04.2021	How Covid Upended a Century of Patterns in U.S. Deaths	časová řada	
75.	28.04.2021	How Pfizer Makes Its Covid-19 Vaccine		fotografie; statická ilustrace
76.	30.04.2021	One Son's 48-Hour Fight to Save His Parents	mapa; časová osa	fotografie

77.	IV.21	Who We Are Now		fotografie
78.	15.05.2021	The Pandemic Has Split in Two	grafy	
79.	VI.21	'Everyone Here Is Alone.' How Covid Tore Apart a New Delhi Neighborhood.	mapy	fotografie; dynamická fotografie
80.	20.06.2021	These 115 Workers Helped Keep New York Alive in Its Darkest Months		fotografie
81.	aktualizováno 25.02.2022	See Mask Mandates and Guidance in Each State	mapa	
82.	24.08.2021	Many Older Americans Still Aren't Vaccinated, Making the Delta Wave Deadlier	mapy; grafy	
83.	14.09.2021	Covid Hospitalizations Hit Crisis Levels in Southern I.C.U.s	mapy; grafy	
84.	23.10.2021	What Previous Covid-19 Waves Tell Us About the Virus Now	mapy; grafy	
85.	11.11.2021	What We Know So Far About Waning Vaccine Effectiveness	graf	
86.	30.11.2021	See Where Covid Is Surging Across Europe	mapy; grafy	
87.	01.12.2021	The Coronavirus in a Tiny Drop		statická ilustrace
88.	18.12.2021	See Where 12 Million U.S. Employees Are Affected by Government Vaccine Mandates	mapy; grafy	
89.	28.12.2021	Why Covid Death Rates Are Rising for Some Groups	grafy; mapy	
90.	09.01.2022	Early Data Hints at Omicron's Potential Toll Across America	grafy; mapy	
91.	19.02.2022	How Long Covid Exhausts the Body		statická ilustrace

92.	29.04.2022	Under Lockdown in China		fotografie; dynamická fotografie
93.	13.05.2022	How America Lost One Million People	grafy; mapy	fotografie
94.	23.05.2022	Where Death Rates Rose the Most During the Pandemic	grafy	

Příloha č. 2: Korpus analyzovaných článků *The New York Times* (tabulka)

Číslo článku	Datum vydání (nebo aktualizace) článku	Název článku	Autor
[1]	21.02.2020	13,000 Missing Flights: The Global Consequences of the Coronavirus	Rich Harris, Blacki Migliozi, Niraj Chokshi
[2]	22.03.2020	How the Virus Got Out	Jin Wu, Weiyi Cai, Derek Watkins, James Glanz
[3]	05.04.2020	Italy's Virus Shutdown Came Too Late. What Happens Now?	Allison McCann, Nadja Popovich, Jin Wu
[4]	30.04.2020	How Long Will a Vaccine Really Take?	Stuart A. Thompson
[5]	15.05.2020	The Richest Neighborhoods Emptied Out Most as Coronavirus Hit New York City	Kevin Quealy
[6]	aktualizováno 27.05.2020	An Incalculable Loss	Redakce
[7]	10.06.2020	How the Coronavirus Compares With 100 Years of Deadly Events	Allison McCann, Jin Wu, Josh Katz

[8]	24.06.2020	How the Virus Won	Derek Watkins, Josh Holder, James Glanz, Weiyi Cai, Benedict Carey, Jeremy White
[9]	05.07.2020	The Fullest Look Yet at the Racial Inequity of Coronavirus	Richard A. Oppel Jr., Robert Gebeloff, K.K. Rebecca Lai, Will Wright, Mitch Smith
[10]	25.07.2020	The Amazon, Giver of Life, Unleashes the Pandemic	Julie Turkewitz, Manuela Andreoni, Jeremy White, Tyler Hicks
[11]	10.08.2020	Inside the Fight to Save Houston's Most Vulnerable	Sheri Fink, Emily Rhyne, Erin Schaff
[12]	aktualizováno 14.10.2020	Tracking the White House Coronavirus Outbreak	Larry Buchanan, Lazaro Gamio, Lauren Leatherby, John Keefe, Christoph Koettl, Amy Schoenfeld Walker
[13]	15.01.2021	Hospitals in England Struggle in the Grip of the Virus	Josh Holder, Marc Santora
[14]	30.04.2021	One Son's 48-Hour Fight to Save His Parents	Karan Deep Singh
[15]	VI.2021	'Everyone Here Is Alone.' How Covid Tore Apart a New Delhi Neighborhood.	Karan Deep Singh, Atul Loke
[16]	13.05.2022	How America Lost One Million People	Jeremy White, Amy Harmon, Danielle Ivory, Lauren Leatherby, Albert Sun, Sarah Almkhatar

Příloha č. 3: Srovnání analyzovaných článků z hlediska využitých modů, přechodů mezi mody a narativních postupů (tabulka)

Č.	Anglický název	Využité mody	Využité přechody	Kognitivní kontejner	Role lidí	Role koronaviru
[1]	13,000 Missing Flights: The Global Consequences of the Coronavirus	dynamická ilustrace, text-flow, statická ilustrace (graf)	paralaxní scrolling; scroll	ano, ale s odkazy na jiné články	cestovatelé, vládní činitelé, experti, pacienti	hrozba pro cestovní ruch, zdravotní hrozba
[2]	How the Virus Got Out	dynamická ilustrace, dynamická ilustrace (časová osa), statická ilustrace, text-flow	paralaxní scrolling, zoom, rozplynutí se	ano	cestovatelé, přenašeči nemoci, doktoři, vládní činitelé, experti, Donald Trump	vysoce nakažlivá nemoc
[3]	Italy's Virus Shutdown Came Too Late. What Happens Now?	dynamická ilustrace, statická ilustrace (mapa, grafy), text-flow, textový blok (časová osa)	zoom, paralaxní scrolling, scroll	ano, ale s odkazy na jiné články	přenašeči nemoci, zemřelí, úředníci, experti, představitelé zdravotnických organizací	vysoce nakažlivá nemoc

[4]	How Long Will a Vaccine Really Take?	interaktivní statická ilustrace (časová osa), text- flow, statická ilustrace (časové osy, grafy)	scroll	ano, ale s odkazy na jiné články	zemřelí, experti, výzkumníci, testeři vakcíny, výrobci vakcíny, investoři	nemoc
[5]	The Richest Neighborhoods Emptied Out Most as Coronavirus Hit New York City	statická ilustrace (mapa, graf), text- flow, interaktivní statická ilustrace (graf)	scroll	ano, ale s odkazy na jiné články	obyvatelé NY, starosta NY, experti	strůjce pandemie; důvod, proč lidé opouští bydliště
[6]	An Incalculable Loss	statická ilustrace, text-flow, textový blok (časová osa)	paralaxní scrolling	ano	zemřelí, pozůstalí (jejich pocity popsány nepřímo v textu)	příčina úmrtí, strůjce strachu
[7]	How the Coronavirus Compares With 100 Years of Deadly Events	text-flow, statická ilustrace (graf), page- flow	scroll	ano	zemřelí, experti	smrtící nemoc

[8]	How the Virus Won	dynamická ilustrace, statická ilustrace (mapa), text-flow	paralaxní scrolling, rozplynutí se, zoom	ano	cestovatelé, Donald Trump, starosta New Yorku, úředníci, vězňové	nemoc, mutace viru, ohniska nákazy
[9]	The Fullest Look Yet at the Racial Inequity of Coronavirus	statická ilustrace (graf), interaktivní statická ilustrace (mapa), text-flow, fotografie	scroll	ano, ale s odkazy na jiné články	nakažení covidem-19, starosta Kansas City, úředníci, experti	nemoc
[10]	The Amazon, Giver of Life, Unleashes the Pandemic	fotografie, text-flow, statická ilustrace (mapa), dynamická ilustrace (mapa)	zoom, paralaxní scrolling, scroll	ano, ale s odkazy na jiné články	fotograf, novinář, prezident Brazílie, experti, lékaři, nakažení covidem-19, pozůstalí	smrtící nemoc
[11]	Inside the Fight to Save Houston's Most Vulnerable	dynamický obraz, text-flow, statická ilustrace (graf), fotografie	scroll	ano	pacienti, lékaři, rodina pacientů	vysoce nakažlivá nemoc
[12]	Tracking the White House Coronavirus Outbreak	fotografie, text-flow, statická ilustrace (mapa)	scroll	ano, ale s odkazy na jiné články	spolupracovníci a rodina Donalda Trumpa	ohniska nákazy

[13]	Hospitals in England Struggle in the Grip of the Virus	interaktivní statická ilustrace (mapa), text-flow, statická ilustrace (graf), fotografie	scroll	ano	pacienti, lékaři, experti, britský premiér	nemoc
[14]	One Son's 48-Hour Fight to Save His Parents	fotografie, page-flow (časová osa), statická ilustrace (mapa), text-flow	scroll	ano	pacienti, rodina, pomocníci, lidé píšící nenávislné komentáře	smrtící nemoc
[15]	'Everyone Here Is Alone.' How Covid Tore Apart a New Delhi Neighborhood	text-flow, statická ilustrace (mapa), fotografie, dynamický obraz	scroll	ano	obyvatelé indického města Nové Dillí, zemřelí, rodinní příslušníci, pracovníci, hinduistický kněz, úředníci	nemoc
[16]	How America Lost One Million People	text-flow, dynamická ilustrace (graf, mapa), statická ilustrace (graf), fotografie	rozplynutí se, paralaxní scroll, zoom	ano, ale s odkazy na jiné články	zemřelí, lékaři, pečovatelé, rodinní příslušníci, senioři, kněz, pracovníci, koroner, Donald Trump, starosta NY	smrtící nemoc, vizuálně se zhmotňuje v pacientech

Příloha č. 4: Srovnání analyzovaných článků z hlediska využití rekonstrukce scény, struktury diskurzu, úhlu pohledu a způsobu čtení (tabulka)

Č.	Anglický název	Rekonstrukce scény	Struktura diskurzu	Úhel pohledu	Způsob čtení
[1]	13,000 Missing Flights: The Global Consequences of the Coronavirus	–	obrácená pyramida, minulý čas	přímé vyprávění, nepřímá řeč, vzdálená nepřímá řeč	lineární, bez interaktivních prvků
[2]	How the Virus Got Out	vizuální prvky (mapa)	chronologická, minulý čas	přímé vyprávění, přímá řeč pouze výjimečně	lineární, bez interaktivních prvků
[3]	Italy's Virus Shutdown Came Too Late. What Happens Now?	vizuální prvky (mapa)	chronologická (minulý a přítomný čas), retrospektivní	přímé vyprávění, přímá řeč	lineární, bez interaktivních prvků
[4]	How Long Will a Vaccine Really Take?	–	obrácená pyramida	přímé vyprávění, nepřímé vyprávění, přímá řeč, nepřímá řeč	lineární, s interaktivními prvky, struktura skleničky martini
[5]	The Richest Neighborhoods Emptied Out Most as Coronavirus Hit New York City	vizuální prvky (mapa)	obrácená pyramida	přímé vyprávění, přímá řeč, nepřímá řeč	lineární, s interaktivními prvky, struktura skleničky martini
[6]	An Incalculable Loss	–	chronologická (vizuálně); retrospektivní (v textu), minulý	přímé vyprávění	lineární, bez interaktivních prvků

			čas, přítomný čas		
[7]	How the Coronavirus Compares With 100 Years of Deadly Events	–	náhodná (podle úrovně mortality událostí); minulý čas, časové identifikátory (datum)	přímé vyprávění, přímá řeč	lineární, bez interaktivních prvků
[8]	How the Virus Won	vizuální prvky (mapa)	chronologická, minulý čas, přítomný čas	přímé vyprávění, přímá řeč, nepřímá vzdálená řeč	lineární, bez interaktivních prvků
[9]	The Fullest Look Yet at the Racial Inequity of Coronavirus	popis lidí	retrospektivní, minulý čas	přímé vyprávění, přímá řeč, nepřímá řeč	lineární, s interaktivními prvky
[10]	The Amazon, Giver of Life, Unleashes the Pandemic	fotografie, popis místa	celkově retrospektivní, u jednotlivých příběhů chronologická	přímé vyprávění, přímá řeč, nepřímá vzdálená řeč	lineární, bez interaktivních prvků
[11]	Inside the Fight to Save Houston's Most Vulnerable	dynamický obraz	chronologická, minulý čas, přítomný čas	přímé vyprávění, přímá řeč, nepřímá řeč	lineární, bez interaktivních prvků
[12]	Tracking the White House Coronavirus Outbreak	–	obrácená pyramida; časová osa – chronologická	přímé vyprávění, nepřímá řeč	lineární, bez interaktivních prvků

[13]	Hospitals in England Struggle in the Grip of the Virus	vizuální prvky (mapa), popis místa a atmosféry	obrácená pyramida; minulý čas, přítomný čas, předpřítomný čas	přímé vyprávění, přímá řeč, nepřímá řeč	lineární, s interaktivními prvky; obrácená sklenička martini
[14]	One Son's 48-Hour Fight to Save His Parents	vizuální prvky (mapa), popis atmosféry	chronologická, minulý čas, přítomný čas	přímé vyprávění, přímá řeč, nepřímá řeč	lineární, bez interaktivních prvků
[15]	'Everyone Here Is Alone.' How Covid Tore Apart a New Delhi Neighborhood	popis obyvatel a atmosféry, vizuální prvky (mapa)	rámcová, minulý čas, přítomný čas	přímé vyprávění, přímá řeč, nepřímá řeč	lineární, bez interaktivních prvků
[16]	How America Lost One Million People	na začátku jednotlivých kapitol – popis místa a atmosféry	chronologická, minulý čas	přímé vyprávění, přímá řeč	lineární, bez interaktivních prvků

Příloha č. 5: Srovnání vyobrazení rolí lidí v analyzovaných článcích (tabulka)

Č.	Analyzovaná role lidí	Reprezentativní význam	Interaktivní význam	Kompoziční význam
[1]	Nejsou zobrazeni			
[2]	Cestovatelé/přenašeči nemoci (mapa)	netransakční narativní proces / jednosměrný transakční proces	modalita – nejnížší (tečky); nabídka; celek; boží úhel pohledu	výraznost rozlišuje roli; ilustrace nalevo

[3]	Případy covidu-19 (mapa)	inkluzivní analytický proces	modalita – nejnižší (tečky); nabídka; celek a polocelek; boží úhel pohledu	výraznost rozlišuje počet výskytů případů
[3]	Případy covidu-19 (graf)	analytická struktura v prostoročasovém kontextu	modalita – nejnižší (linie grafu); nabídka; celek; objektivní úhel pohledu	výraznost červené barvy ukazuje sedmidenní průměr
[4]	Případy úmrtí před covidem-19 a na covid-19 (graf)	analytická struktura v prostoročasovém kontextu	modalita – nejnižší (linie grafu); nabídka; celek; objektivní úhel pohledu	rámovací prvky (úmrtí rozlišeno po desetitisících)
[5]	Obyvatelé New Yorku (mapa)	topologická analytická struktura	modalita – nejnižší (plochy na mapě); nabídka; polocelek; boží úhel pohledu	výraznost (výraznější barva) zdůrazňuje ty, co místo opustili; rámovací prvky (odstíny barev)
	Obyvatelé New Yorku (graf)	analytická struktura v prostoročasovém kontextu	modalita – nejnižší (linie grafu); nabídka/požadavek; polodetail; objektivní úhel pohledu	výraznost (čtenářem zvolené místo); rámovací prvky (zavření škol)
[6]	Zemřelí na covid-19	skrytá taxonomie	modalita – nízká (nekonkrétní siluety); nabídka; celek; boží úhel pohledu	výraznost a rámovací prvky (kontrast mezi textem a ilustrací); spodní sektor – bezejmenné případy
[7]	Míra úmrtnosti (nejen covidu-19)	geometrický symbolismus	modalita – nejnižší; nabídka; polodetail; objektivní úhel pohledu	rozmístění prvků ovlivňuje informační hodnotu – horní část obrazovky = nejnižší mortalita, spodní část = nejvyšší

[8]	Přenašeči covidu-19/cestovatelé (mapa)	netransakční narativní proces / jednosměrný transakční proces	modalita – nejnižší (tečky); nabídka; celek; boží úhel pohledu	výraznost rozlišuje roli; ilustrace nalevo
	Ohniska úmrtí na covid-19	skrytá taxonomie	modalita – nejnižší (tečky); nabídka; polocelek, boží úhel pohledu	výraznost – oproti ohniskám nakažlivé nemoci se změnila barva na černou
[9]	Manželé Terera a Marvin Bradleyovi (přeživší covidu-19)	obousměrná transakční akce	modalita – nejvyšší (naturalistické zobrazení); požadavek; polocelek; bližší soc. zóna; přímý horizontální úhel pohledu	centrální kompozice, triptych; kontrastní barva košile; nižší hloubka ostroty pozadí; rámovací prvky – barva kůže, osoby se dotýkají
	Diana a její syn (přeživší covidu-19 a příbuzný)	netransakční reakce	modalita – nejvyšší (naturalistické zobrazení); nabídka; polocelek; nadhled	výraznost – žluté triko; rámovací prvky – barva kůže, osoby se dotýkají
[10]	Nemocný s covidem-19	netransakční reakce	modalita – nejvyšší (naturalistické zobrazení); nabídka; polocelek; nadhled	Aktér nalevo; Cíle napravo; výraznost a rámovací prvek – červená hamaka
	Zemřelý na covid-19 a doktor	transakční reakce; jednosměrná transakční akce	modalita – nejvyšší (naturalistické zobrazení); nabídka; celek; nadhled	osoby v levé třetině; rámovací prvek (prázdné místo napravo)
[11]	Nemocný s covidem-19 (zamlada)	obousměrné transakční akce	modalita – vyšší (naturalistické zobrazení, ale starším přístrojem); požadavek; polocelek; přímý horizontální úhel pohledu	osoby v levé třetině; rámovací prvek (prázdné místo napravo); výraznost – žluté triko ženy

	Nemocný s covidem-19	jednosměrná transakční akce; netransakční proces	modalita – nejvyšší (naturalistické zobrazení) / nejnižší (rentgenové zobrazení); nabídka; polocelek; přímý horizontální úhel pohledu	horní třetina; triptych; rámovací prvky (osoby)
[12]	Trump, jeho spolupracovníci a rodina	analytická struktura (mugshoty)	modalita – střední; požadavek; polodetail; přímý horizontální úhel pohledu	zobrazení hloubky chybí; jednobarevné pozadí; omezená paleta barev (odlišuje pozitivitu/negativitu testování)
[13]	Obyvatelé města	netransakční proces	modalita – nejvyšší (naturalistické zobrazení); nabídka; celek; šikmý pohled a lehký nadhled	hl. účastník v pravé spodní třetině; triptych; výraznost – červený semafor, téměř stejná hloubka ostrosti; bez rámovacích prvků
	Doktor a pacient	transakční reakce	modalita – nejvyšší (naturalistické zobrazení); nabídka; celek; lehký nadhled	centrální kompozice; výraznost a rámovací prvky – nižší hloubka ostrosti popředí a pozadí
[14]	Syn (příbuzný zemřelého) a otec (zemřelý na covid-19)	jednosměrná transakční akce	modalita – nejvyšší (naturalistické zobrazení); požadavek; polocelek; podhled	spodní třetina; bez rámovacích prvků
	Otec a matka zamlada (zemřelý a přeživší)	analytická struktura	modalita – střední (naturalistické zobrazení starším aparátem); požadavek; polodetail; přímý horizontální úhel	výraznost – barevný kontrast mezi účastníky; rámovací prvek – přehyb fotografie

			pohledu	
[15]	Pracovnice v době koronaviru	narativní reakční proces	modalita – nejvyšší (naturalistické zobrazení); nabídka; polocelek; přímý horizontální úhel pohledu	triptych, centrální pozice hl. účastnice; výraznost – žlutá sukně; nižší hloubka ostrosti pozadí
[16]	Zemřelí na covid-19	klasifikační analytický proces	modalita – nejnižší (tečky); nabídka; celek; objektivní úhel pohledu	výraznost a rámovací prvky – barvy rozlišují vlastnosti lidí / období

Příloha č. 6: Srovnání vyobrazení rolí covidu-19 v analyzovaných člancích (tabulka)

Č.	Analyzovaná role koronaviru	Reprezentativní význam	Interaktivní význam	Kompoziční význam
[1]	Není zobrazen			
[2]	Ohniska nakažlivé nemoci (mapa)	skrytá taxonomie	modalita – nejnižší (tečky); nabídka; polocelek, boží úhel pohledu	výrazná červená barva
[3]	Případy covidu-19 (mapa a graf)	viz analyzovaná role lidí	viz analyzovaná role lidí	viz analyzovaná role lidí
[4]	Případy úmrtí na covid-19 (graf)	viz analyzovaná role lidí	viz analyzovaná role lidí	výraznost (tmavší modrá barva) kladena na případy covidu-19
[5]	Není zobrazen			
[6]	Nepřímo zobrazen pomocí zvyšujícího se počtu siluet zemřelých	viz analyzovaná role lidí	viz analyzovaná role lidí	viz analyzovaná role lidí

[7]	Míra úmrtnosti covidu-19	viz analyzovaná role lidí	viz analyzovaná role lidí	výraznost prvků (oranžová barva symbolizuje událost spojenou s covidem-19)
[8]	Ohniska nakažlivé nemoci (mapa)	viz analýza č. 2	viz analýza č. 2	viz analýza č. 2
	Mutace koronaviru	klasifikační proces	modalita – střední; nabídka, objektivní úhel pohledu	výraznost – dává důraz na běžnější varianty
	Ohniska úmrtí na covid-19	viz analyzovaná role lidí	viz analyzovaná role lidí	viz analyzovaná role lidí
[9]	Není zobrazen			
[10]	Zhmožněn skrze nemocné s covidem-19	viz analyzovaná role lidí	viz analyzovaná role lidí	viz analyzovaná role lidí
[11]				
	Zhmožněn skrze nemocné s covidem-19	viz analyzovaná role lidí	viz analyzovaná role lidí	viz analyzovaná role lidí
[12]	Není zobrazen			
[13]	Není zobrazen			
[14]	Není zobrazen			
[15]	Není zobrazen			
[16]	Zhmožněn skrze zemřelé na covid-19	viz analyzovaná role lidí	viz analyzovaná role lidí	viz analyzovaná role lidí