

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra Elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Ivona Raszková

Retuš současné žurnalistické fotografie

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Michaela Fišerová PhD.**

Praha 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 29. prosince 2012

Ivona Raszková

.....
podpis

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Michaele Fišerové PhD., vedoucí mé diplomové práce, za pomoc a podporu, za věnovaný čas a podnětné připomínky, které byly nápomocné při vypracovávání této diplomové práce.

Abstrakt

Ve své diplomové práci se zabývám retušováním současné žurnalistické fotografie (v období od 90. let 20. století po současnost). Jedná se tedy o digitální fotografii, kterou porovnám s analogovou. Retušování analogové fotografie bylo technicky náročnější než retušování digitální fotografie a lidé si nedokázali představit, jak by mohla být fotografie upravena, proto ji věřili. Já se domnívám, že v případě žurnalistické fotografie byl zachován pravdivostní nárok, který měla analogová fotografie. Mou hypotézou je, že média využívají pravdivostního nároku této žurnalistické fotografie. Fotografie měla reprezentovat realitu. Dnes ale již víme, že tomu tak nemusí být. Přesto odhalení upravených fotografií vyvolá skandál, jakési rozhořčení a diskuzi. Média retušují fotografie a tím vlastně pozměňují realitu. Celá moje hypotéza tedy zní: Média využívají pravdivostního nároku žurnalistické fotografie, kterou upravují technikou retušování, čímž pozměňují realitu a to vyvolá skandál potom, co je úprava fotografie odhalena.

Abstract

In my master thesis I deal with a retouch of contemporary journalistic photography (in the period from 90's to the present). Thus they are digital photographs, which I compare with analogue photography. Retouch of analogue photography was technically more exacting than retouch of digital photography and people couldn't imagine the way of editing photography therefore they trusted to it. I assume that the truth pretension was preserved in the case of journalistic photography. My hypothesis is that the media play upon the truth pretension of the journalistic photography. The photography should have represented the reality. But nowadays we already know that it is not have to be like that. Nevertheless detection of edited photographs evokes a scandal, a shock and a discussion. The media retouch photographs and thereby actually modify the reality. The whole my hypothesis is: The media play upon the truth pretension of the journalistic photography which they edit with use of retouch technique thereby they modify the reality and it evokes a scandal after revealing the edited photography.

OBSAH

Abstrakt

1. Úvod.....	6
2. Analogová versus digitální fotografie.....	8
3. Žurnalistická fotografie.....	14
3.1. Historie žurnalistické fotografie.....	20
3.2. Žurnalistická fotografie a její zprostředkování reality.....	22
3.3. Digitalizace ve fotožurnalismu.....	31
3.4. Etická otázka.....	33
3.4.1. Etický kodex NPPA.....	34
3.4.2. Etický kodex Reuters.....	35
3.5. Definice skandálu.....	37
4. Manipulace s fotografií.....	40
4.1. Manipulace s klasickou fotografií.....	41
4.2. Prostředky záměrného zkreslování skutečnosti ve fotografii.....	43
4.3. Historie digitální manipulace.....	47
5. Diskurzivní analýza.....	51
5.1. Michel Foucault a jeho diskurzivní analýza.....	53
5.2. Kritická diskurzivní analýza.....	54
5.3. Moje diskurzivní analýza.....	58
5. Stanovení hypotézy.....	61
6. Analýza jednotlivých retuší.....	63
6.1. Upravená fotografie Bejrútu, jak nad ním stoupá dým.....	65
6.2. Vymazání ženy z fotky s Obamou stojícím u ropné skvrny.....	71
6.3. Zmizení Hillary Clintnové a Audrey Thomasové.....	79
6.4. Odpálení iránských raket: jedna ze čtyř raket byla přidána.....	85
7. Revize vědeckých poznatků v souvislosti s mým výzkumem.....	90
8. Závěr.....	96

Literatura (bibliografie)

Přílohy

1. Úvod

Ve své diplomové práci se budu zabývat úpravami žurnalistické fotografie technikou retušování. Bude se jednat o fotografie od 90. let 20. století po současnost. Jedná se tedy o digitální fotografii. Mou hypotézou je, že média využívají pravdivostního nároku žurnalistické fotografie, kterou upravují technikou retušování, čímž pozměňují realitu a to vyvolá skandál potom, co je úprava fotografie odhalena. Z toho tedy vyplývá, že se domnívám, že žurnalistická fotografie si stále zachovala pravdivostní nárok a to i v době digitálních technologií. Analogovou fotografii bylo těžší upravit a lidé si to většinou ani nedokázali představit. Přesto ale k úpravám docházelo. V digitální době je snadné fotografie upravit a to tak věrohodně, že je těžké je rozeznat. Přesto se domnívám, že v případě žurnalistické fotografie byl pravdivostní nárok zachován.

Žurnalistická fotografie je totiž zvláštním typem fotografie. Má podávat zprávy o světě a ilustrovat články informující o událostech. Jedná se tedy o jakýsi příběh a lze ji chápat jako prodloužení našeho zraku. Lidé vždy chtěli pozorovat svoje okolí, aby tak monitorovali případná nebezpečí. V dnešní době se ale svět poněkud zvětšil a musíme monitorovat i taková nebezpečí, která jsou vzdálená. Nemůžeme ale být na více místech zároveň a sledovat vše, co se děje v daný okamžik a na daném místě. Žurnalistická fotografie nám tak jakoby prodlužuje zrak a vidíme díky ní mnohem dál. Musíme se na ni tedy do jisté míry spolehnout, pokud chceme nějaké informace o světě dostávat. Newton (2008) uvádí, že nás může klamat i náš vlastní zrak, ale to neznamená, že bychom se neměli dívat.¹ Z toho tedy vyplývá, že pokud chceme vidět, co se děje dále ve světě, musíme se na žurnalistickou fotografii do jisté míry spolehnout.

Někteří autoři jsou vůči pravdivostnímu nároku fotografii skeptičtí a dokonce prohlašují smrt fotografie. Jsou ale i takoví autoři, kteří s tím nesouhlasí a domnívají se, že žurnalistická fotografie není mrtvá a musíme se jen více soustředit na žurnalistickou etiku. V době analogové fotografie byla sice úprava fotografie náročná, ale ne nemožná. Lidé v ni věřili. Dnes jsou ale lidé chytřejší a už ví, že se dá fotografie snadno upravit. Digitální éra tak do jisté míry způsobila, že jsou lidé informovanější. To klade větší nárok na odpovědnost žurnalistů, kteří by měli respektovat žurnalistickou etiku.

Přesto ale k úpravám fotografií v médiích dochází, ať už v novinách či časopisech. Poté jsou fotografie používány i třeba jako ilustrační fotky v televizních zprávách. Upravování fotografie má již svou historii a to i v digitální době. Mnoho upravených

¹ NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

fotografií bylo odhaleno a to následně vyvolalo v médiích skandál. O fotografiích se psalo v článcích či diskutovalo na různých internetových stránkách. Některým to nepřipadalo jako tak závažné, jiní se nad tím velmi pohoršovali. Už jen ale samotná skutečnost, že tyto fotografie stále vyvolávají diskuzi, znamená, že fotografie není mrtvá. To se pokusím ukázat na vybraných upravených fotografiích (technikou retuší), které se objevily a byly odhaleny.

Pro svůj výzkum použiji metodu diskurzivní analýzy. Načrtnu diskurz žurnalistické fotografie, jak se o ní vypovídá. Domnívám se, že skandál, který v médiích vznikne po odhalení upravených fotografií, je indikátorem toho, že byl diskurz narušen. To ukážu na reakcích lidí na upravené žurnalistické fotografie. Zdrojem pro mne budou články v médiích, které o tomto informovaly a příspěvky čtenářů z diskuzí pod články v diskuzích.

2. Analogová versus digitální fotografie

V této kapitole porovnám digitální a analogovou fotografii. Jsou mezi nimi samozřejmě rozdíly, ale některé vlastnosti jim zůstaly stejné. Mne bude hlavně zajímat pravdivostní nárok fotografie. Domnívám se, že ten byl v jistých případech zachován. Takovýmto případem je žurnalistická fotografie, která podle mého názoru má stále pravdivostní nárok.

Důležitým rokem pro fotografii je rok 1839, kdy byly téměř současně ohlášeny objevy dvou fotografických postupů. Prvním z nich je daguerrotypie Louise Mandého Daguerra z Francie a druhým je kalotypie Henryho Foxe Talbota z Anglie. Oba vynálezy spočívaly na využití předchozích objevů na poli chemie a fyziky. Francouzská vláda vynález od Daguerra a Isidora Niepce odkoupila výměnou za doživotní rentu. Dne 19. srpna 1839 pak Francouzská akademie věd na slavnostním zasedání darovala daguerrotypii celému světu bez nároku na odměnu. To ale s výjimkou Velké Británie, kde si o pět dnů dříve Daguerre v zastoupení nechal svůj objev patentovat. Velká Británie měla být jediným státem, ve kterém měl patent platit. Jediný, kdo ji mohl pak volně používat, byl pouze Daguerrov student, Francouz Antoine Claudet.² Talbot pak vynalezl talbotypii či jinak kalotypii. Postup si dal patentovat 8. února 1841³ a popsal jej ve zprávě vydané 10. června téhož roku.⁴

Talbot roku 1835 vynalezl prvně metodu „Photogenic Drawing“ (fotogenické kresby). Na papír pokládal květiny, části rostlin z herbáře a jiné ploché předměty. Negativní obraz svých stínokreseb mohl převést okopírováním na obraz pozitivní. Roku 1839 metodu fotogenické kresby vylepšil. Běžný kreslicí papír se natřel roztokem dusičnanu stříbrného, osušil se, namočil do jodidu draselného a byl opět usušen. Těsně před upotřebením se papír zcitlivil roztokem dusičnanu a kyselinou gallovou. Pak se papír vyvolával při světle svíčky. Pozitiv se získal kopírováním, přičemž různá délka měla vliv na barevný tón pozitivu od karmínové a purpurové po hnědočernou.⁵ V roce 1851 Gustave Le Gray vylepšil kalotypii voskováním. Papír nechal nasáknout horkým voskem, aby jej izoloval a zvýšil trvanlivost preparátu. Po jodování a usušení se ještě papír zcitlivil v

² ANSWERS. *Louis Daguerre*. [online], [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://www.answers.com/topic/louis-daguerre/>>.

³ HLAVÁČ, Ludovít. *Dějiny fotografie*. Martin: Osveta, 1987. s. 34.

⁴ MRAZÁKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá Fronta, 1985. s. 17.

⁵ SCHEUFLEER, Pavel. *Historické fotografické techniky*. Praha: Artama, 1993. s. 17.

dusičnanu stříbrném a kyselině octové. Při uchování ve tmě a chladnu si papír svou citlivost udržel minimálně 2 týdny, usnadnilo to tak fotografování na cestách.⁶

První zdařilá fotografie (Pohled z okna na dvůr)⁷ vznikla v roce 1822. To je celých 17 let před oficiálním oznámením objevu fotografie. Berlínský astronom Johan Madler nazval tuto novou metodu záznamu obrazové informace kresbou světlem. Zajímavé je, že tento pojem kresby světlem platí jak pro klasickou, tak i pro digitální fotografii. U obou platí, že obraz je nejdříve zachycen objektivem a poté dopadá na záznamové médium. Nositelem sejmutých informací, tedy obrazu, je v případě klasické fotografie fotografický film, který se tak používá jako záznamové médium. Na dopadající světlo reaguje jeho citlivá emulze na bázi halogenidů stříbra.⁸

Na rozdíl od toho je u digitální fotografie film nahrazen plošným senzorem neboli světlocitlivým snímačem. Senzor konvertuje dopadající světlo na své jednotlivé buňky neboli světlocitlivé body do elektrických signálů. Obvykle se používá senzor CCD neboli citlivý element sestávající z většího počtu polovodičových buněk. U něj dochází při dopadu světla k vzniku elektrického náboje, jehož velikost je úměrná intenzitě dopadajícího světla. Tento elektrický náboj je poté přenesen k dalšímu zpracování. Plocha senzoru obsahuje několik set až miliónů světlocitlivých prvků. Každý prvek zde představuje obrazový bod. Tímto způsobem množství světlocitlivých bodů odpovídajících do jisté míry i velikosti senzoru je jedním z podstatných parametrů získaného či možného obrazového záznamu. Senzor sice rozlišuje jas dopadajícího světla, nerozlišuje ale barvy. K tomu, aby dokázal vnímat i je, jsou před něj předřazeny barevné filtry pro každou ze tří základních barev. V modelu RGB⁹ to jsou barvy červená, zelená a modrá.¹⁰

V okamžiku, kdy zachytí snímač scénu, jsou data stále analogová. V této fázi tedy ještě nejde hovořit o digitální fotografii v pravém slova smyslu. U klasické fotografie je v tomto bodě proces ukončen, protože film slouží zároveň jako záznamové, tak i paměťové nebo spíše archivační médium. U digitální fotografie tedy proces pokračuje. Co se týče těchto analogových dat (úrovně signálu jednotlivých buněk snímače) jsou dále zpracována takzvaným A/D převodníkem.¹¹ Právě v tomto okamžiku se z nich stanou jedničky a nuly. Tedy skutečný digitální záznam. Poté dochází k dalšímu digitálnímu zpracování a uložení

⁶ SCHEUFLER, Pavel. *Historické fotografické techniky*. Praha: Artama, 1993.

⁷ Obrázek viz Příloha č. 1.

⁸ HORNÝ, Stanislav. *Digitální fotografie a její zpracování*. Praha: nakladatelství Oeconomica, 2008.

⁹ RGB = red, green, blue

¹⁰ HORNÝ, Stanislav. *Digitální fotografie a její zpracování*. Praha: nakladatelství Oeconomica, 2008.

¹¹ A/D převodník = analogo-digitální převodník

na paměťové médium (nejčastěji digitální kartu). Tyto činnosti jsou samozřejmě plně automatické. Od uživatele vyžadují pouze nastavení velikosti a komprese snímku před jeho pořízením. Podstatným rozdílem mezi klasickou a digitální fotografií je tedy to, že klasická fotografie poskytuje obrazový záznam v analogové podobě (na filmu), zatímco produktem digitální fotografie je datový obrazový soubor.¹²

Jak je výše uvedeno, první výstup z digitálního fotoaparátu je stále analogový. Snímač prvně zachytí scénu v analogové podobě, stále tedy jde o kresbu světlem, o jakýsi otisk. Poté ale vstupuje do procesu A/D převodník¹³ a z obrazu se stává soubor dat (jedničky a nuly). Stejně tak bychom mohli vzít analogovou fotografii a oskenovat ji na skeneru do počítače. Poté se stane i z obyčejné analogové fotografie soubor dat v počítači, který lze velmi snadno upravovat třeba ve Photoshopu.

Podle Stanislava Horného (2008: 8) tak velký rozdíl mezi klasickou a digitální fotografií není. Uvádí, že i v případě použití digitální technologie, se vždy jedná opět pouze o fotografii, tj. o zachycování událostí a objektů v okolní realitě. Výsledkem je vždy obraz. V tomto podle něj není mezi klasickou a digitální fotografií rozdíl. Zásadní rozdíly nejsou ani v procesu, kterým se v konečné fázi získá snímek (respektive jeho papírová kopie). Podle Horného je zásadní rozdíl v absenci filmového materiálu. Digitální technologie na rozdíl od klasické nevyužívá nic, co by pak bylo nutné následně chemicky zpracovat, aby vznikl trvalý obrazový záznam. Díky tomuto digitální fotografie poskytuje nový prostor v oblasti záznamu reality. Tento nový prostor spatřuje Horný především v uvolnění od mnoha „maličkostí“, které však klasickou fotografií omezovaly.¹⁴

Jednou z těchto maličkostí je skutečnost, že si člověk musí opatřit filmový materiál. Jelikož je fotografický materiál drahý, fotograf dobře zvážil, co chce fotit a fotil tak jen to, co považoval za zajímavé nebo důležité. Majitelé digitálních fotoaparátů tento limit nemají a mohou tak fotit vše bez omezení. Podle Horného díky tomuto nacházejí nové potěšení z fotografování. Výhodu spatřuje také v tom, že fotografický materiál lze replikovat neomezeně. U klasických fotografií hrozilo poškození vodou či poškrábáním. Snímky v digitální podobě rovněž lze upravovat v počítači. Také archivace je snazší. Klasické negativy a diapozitivy zabíraly mnoho místa. Dále díky tomu, že je digitální fotografie souborem dat v podstatě nehmotné povahy, chová se jako kterýkoliv jiný datový soubor. Informační a komunikační technologie tak umožňují fotografie rychle sdílet a posílat

¹² HORNÝ, Stanislav. *Digitální fotografie a její zpracování*. Praha: nakladatelství Oeconomica, 2008.

¹³ A/D převodník = analogo-digitální převodník

¹⁴ HORNÝ, Stanislav. *Digitální fotografie a její zpracování*. Praha: nakladatelství Oeconomica, 2008.

prakticky neomezeně a s minimálními náklady. Odpadá vyvolávání filmu. Digitální fotografie představuje výhodu rovněž pro tisk. Všechny tiskové technologie jsou v poslední době založeny na digitálních technologiích. Má-li být vytisknuta klasická fotografie, je nutno ji nejdříve digitalizovat. Skenerem se musí převést do datové podoby a poté teprve tisknout. Vytisknout digitální fotografii je také jednoduché i pro laika. Na filmových nosičích se u klasické fotografie často objevovaly škrábance nebo rýhy, které byly po tisku na fotografii viditelné. Co se týče ovládání fotoaparátu, to je v obou případech stejné. Není složitější ovládat starý typ fotoaparátu oproti digitálnímu fotoaparátu.¹⁵

Klasická fotografie je tedy založená na chemické reakci, zatímco fotografie digitální je souborem číslic jedna a nula. Takto získává vlastnosti počítačových dat. Důležité je při odlišení analogové a digitální fotografie také představa fotografie jako linie, neboli fotografie, která nás ujišťuje o správnosti našeho pohledu. U analogové fotografie je tato představa opodstatněná. Digitální fotografie se ale v tomto liší, dělí totiž svět na pixely. Klasická fotografie má ale strukturu zrna. Tuto strukturu však můžeme rozpoznat, až když fotografii znatelně přiblížíme. Dnes si tak můžeme vybrat, jestli zachováme linii fotografie, nebo její uskupení proměníme. Výhodou digitální fotografie je také skutečnost, že hned můžeme kontrolovat výsledky naší práce a podívat se na kvalitu našeho snímku. Nemusíme čekat, až se fotografie vyvolá.¹⁶

Podle Toma Anga (2004) představuje digitální fotografie propojení starých a nových technologií. Spojuje totiž v sobě záznam na principu chemických reakcí a systémy elektronického pořizování a zpracování obrazů. Vyzrálé procesy na bázi oxidů stříbra se kombinují s nedávno rozvinutými postupy digitálního zobrazování a miniaturizace. Výsledkem jsou pak komplexní možnosti a výsledky. Znamená to také, že původně přímočarý fotografický postup je přerušen. Jedním z principů digitální fotografie je, že množství informace digitálně zpracovaného obrazu nemůže být větší než informace obsažená v původně sejmutém obrazu. Tedy kvalita skenování nebo snímání obrázku (převod z analogové do digitální podoby) určuje kvalitu výsledného obrazu. Základem zpracování obrazu proto není zvyšování objemu informace obrazu, ale spíše zvýšení jeho kvality. Dále například chyby a artefakty v obrázku typicky odpovídají určité fázi procesu úprav. Korekce a manipulace jsou pro digitální fotografii typické a jsou v podstatě zaměřeny na kompenzaci nebo eliminaci těchto artefaktů. Tyto artefakty mohou vzniknout

¹⁵ HORNÝ, Stanislav. *Digitální fotografie a její zpracování*. Praha: nakladatelství Oeconomica, 2008.

¹⁶ TÚMA, Tomáš. *Fotografujeme digitálně*. Brno: Computer Press, 2004.

třeba jako důsledek chyb snímacího systému, v průběhu snímání obrazu a při zpracování obrazu. Každý z těchto artefaktů vyžaduje jiný způsob korekce. Dále postup digitálního snímání je hierarchický. Proto výsledek v určitém stádiu je závislý na předchozím stavu nebo činnosti. Také informace nebo data, která převyšují objem vyžadovaný určitým výstupním systémem, budou ignorována. Proto je zbytečné danému výstupu poskytovat větší množství dat, než je nezbytné.¹⁷

Analogová fotografie se mohla poškrábat a tím byl obraz narušen. Realita, kterou původně fotoaparát zachytil, se tak poškodila. Už nebylo snadné ji vidět přesně tak, jak na začátku po pořízení fotografie. Oproti tomu má digitální fotografie výhodu, že nepodléhá těmto hrozbám poškození či zničení. Digitální fotografie je uložena v počítači či fotoaparátu a její podoba se nemění. Stále ukazuje to, co fotograf zachytil. Realita, kterou zachytila fotografie, se nemění. Nad to pokud dojde k nějaké technické závadě, fotografii lze snadno opravit. Podle Toma Anga (2004) je tato korekce pro digitální fotografii typická a má právě eliminovat ony chyby.¹⁸

Kvalita duplikátů a kopií analogového nebo filmového záznamu je vždy nižší než kvalita originálu. Oproti tomu kopie digitálního záznamu jsou s originálem identické. Kvalita výsledného obrazu závisí na kvalitě vstupního obrazu. Zato analogový záznam funguje zhruba na principu změny proporcí záznamového média vůči okolním podmínkám. Změny jasu se zaznamenají na film jako změny obsahu stříbra po vyvolání. Oproti tomu digitální záznam se odehrává ve dvou fázích. Prvně musí rozdělit souvislé zaznamenávané hodnoty do samostatných jednotek a tento proces se nazývá vzorkování. Systém poté změří množství dat v každém vzorku a určí hodnotu. Tento postup je nazýván kvantování. Digitální fotografie může být proto považována za doménu frekvence. Většina záznamových procesů, ať digitálních či analogových, ale využívá kompresi dat. Proto také není pravda, že by digitální záznam byl v tomto ohledu kvalitnější, než analogový.¹⁹

Základní veličinou digitálního obrazu je pixel. Velikost výstupu násobená výstupním rozlišením nám dává informaci o počtu pixelů, které budeme potřebovat. Pokud chceme tisknout v požadované kvalitě, musíme mít dostatečné množství pixelů. Obrazy jsou uloženy jako jeden nebo více datových kanálů. Pokud chceme získat povědomí o

¹⁷ ANG, Tom. *Digitální fotografie pro pokročilé: Techniky a tipy, jak pořizovat obrázky v profesionální kvalitě*. Praha: Slovart, s. r. o., 2004.

¹⁸ ANG, Tom. *Digitální fotografie pro pokročilé: Techniky a tipy, jak pořizovat obrázky v profesionální kvalitě*. Praha: Slovart, s. r. o., 2004.

¹⁹ ANG, Tom. *Digitální fotografie pro pokročilé: Techniky a tipy, jak pořizovat obrázky v profesionální kvalitě*. Praha: Slovart, s. r. o., 2004.

množství dat, musíme vynásobit počet pixelů počtem kanálů. Snímání obrazu se u digitální fotografie odehrává ve třech krocích. Prvně optoelektronické komponenty převedou energii dopadajícího světla do zpracovatelných elektrických pulsů. Pak digitální obvody přístroje přemění tyto pulsy na digitální signál. Ten je poté již ve formě, v jaké jej lze dále zpracovat s ohledem na principy lidského vnímání.

Podle Anga (2004) je nejvýznamnějším příspěvkem technologie digitální editace obrazu možnost perfektního retušování s plynulými přechody. Je tak při určité zručnosti a dostatečné pozornosti možné odstranit všechny vady, aniž bychom zanechali jakékoliv stopy.²⁰ Ang tedy skutečnost, že lze digitální fotografii snadno upravovat, vidí jako pozitivní. Retušování vnímá jako techniku, která by měla odstraňovat vady vzniklé při snímání obrazu. Primárně nebere techniku retušování jako prostředek záměrného upravování obrazu.

Podle Mitchela (2001) jsou obrazy digitálně zakódovány tak, že se rovnoměrně rozčlení plocha obrazu do omezené karteziánské mřížky složené z buněk (známých jako pixely), dále se vymezí intenzita barvy každé z buněk a to pomocí celého čísla, které bylo získáno z omezeného rozmezí. Výsledná dvojdimenzionální uspořádání celých čísel (rastrová mřížka)²¹ může být uložena v paměti počítače, může být elektroniky přenášena a může být vyhodnocována různými zařízeními, aby tak byla vytvořena různá zobrazení a plošné obrazy. V polotónové fotografii je neomezený počet informací, tudíž její zvětšení obvykle odkryje více detailů, ale také způsobí rozmazání a zrnitý obraz. Digitální obraz na druhé straně má přesně omezené prostorové a tónové rozlišení a obsahuje neměnný počet informací. Když je jednou digitální obraz zvětšen do té míry, že se rozkouskuje, stane se viditelnou mikrostruktura. Ještě větší zvětšení pak už neodhalí nic nového. Souvislá prostorová a tónová variace analogových obrazů není přesně reprodukovatelná, takže takové obrazy nemohou být přeneseny nebo duplikovány bez jistého zhoršení kvality. Fotografie fotografií, fotokopie fotokopií a kopie videopásek mají vždy nižší kvalitu než originál. U digitální fotografie je ale možné množit obrazy bez porušení kvality. Kopie jsou tak nerozeznatelné od originálu.²²

Přesto musíme podle Mitchella (2001) po více jak století bojovat s mocným „efektem reality“, který si fotografie nyní vybuďovaly samy pro sebe. Bereme tak

²⁰ ANG, Tom. *Digitální fotografie pro pokročilé: Techniky a tipy, jak pořizovat obrázky v profesionální kvalitě*. Praha: Slovart, s. r. o., 2004.

²¹ Obrázek viz Příloha č. 2.

²² MITCHELL, J. William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. USA: MIT Press, 2001.

fotografie spíše jako fragmenty reality díky jejich blízkosti k objektům, které zobrazují, než jako obrazy.²³ Například Barthes vysvětlil další aspekt tohoto efektu reality tím, že poukázal na to, že práce realistického umění obvykle obsahují zdánlivě zbytečné detaily jen proto, že „tam jsou“, aby tak naznačily, že „tohle je opravdu neupravená ukázka reálného.“²⁴ Mitchella (2001) se domnívá, že dokud budou fotografie bohaté na takovéto detaily, budou vždy konotovat reálné. Z těchto důvodů bylo na fotoaparát obvykle pohlíženo jako na ideální karteziánský přístroj či zařízení, které se používá k pozorování předmětů a nahrávání svrchovaně přesných stop předmětů, které jsou před nimi. Jsou to vnímavostní protetika, které mohou lépe zastavit nějakou akci, než lidské oko, zachytit větší detaily. Digitální obrazy daly fotografům větší možnosti.²⁵

Fotografie nám tedy po zachycení obrazu poskytuje velké množství detailů, čímž v nás vzbuzuje dojem, že se skutečně jedná o zachycení reality. Vznikne tak působivý obraz, který, jak uvádí Mitchell (2001) by naše oko nezachytilo. Fotografii proto věříme a nepředpokládáme hned, že nás klame. Věříme jí a neprohližíme si ji s tím, že bychom hledali náznaky úpravy nebo jiného zásahu do ní. Tak jsou pro nás stále reprezentacemi reality a mají jistou pravdivostní hodnotu. Rozdíl je ale ovšem v tom, o jakou fotografii se jedná. Pokud se díváme na nějakou fotografii v kalendáři, není její pravdivost až tak podstatná. Některé fotografie se záměrně upravují a je to z nich zřejmé. Pokud někdo třeba vymění hlavu člověka na fotografii za zvířecí a ponechá zbytek lidského těla, asi nebudeme předpokládat, že se jedná o prezentaci reality. Je nám jasné, že jde o záměrně upravenou fotografii. Jiné je tomu ale s fotografií žurnalistickou. U té lidé předpokládají, že je bude informovat o věcech ve světě. Má prezentovat realitu a žurnalisté mají respektovat žurnalistickou etiku.

3. Žurnalistická fotografie

Pro můj výzkum je důležité, abych co nejlépe vykreslila diskurz žurnalistické fotografie, jak se o ní vypovídá. Podle mého názoru má mezi fotografiemi speciální místo, protože se od ní více očekává. Má nějaký účel a tímto účelem je podávat zprávy nebo zprávy nějakým způsobem ilustrovat. Nemá lidi klamat, ale informovat je. Rovněž někteří

²³ MITCHELL, J. William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. USA: MIT Press, 2001.

²⁴ BARTHES, Roland. „The Reality Effect“. In Tzvetan Todorov (ed.), *French Literary Theory Today*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

²⁵ MITCHELL, J. William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. USA: MIT Press, 2001.

teoretici na ni kladou tuto odpovědnost reprezentace reality. V tom smyslu hovoří i definice žurnalistické fotografie. Pokud někdo takovou fotografii nepatřičně změní, změní tak její vyznění, vyvolá to diskuzi a v některých případech i pohoršení. Příjemci takovýchto fotografií reagují různě. V médiích však vznikne skandál, vede se živá diskuze, vyjde řada článků a v diskuzích pod nimi se čtenáři k tomuto tématu vyjadřují. Tyto reakce na upravené fotografie mne budou zajímat a na nich si ověřím, jak se o upravených žurnalistických fotografiích smýšlí.

Je tedy důležité pochopit, co žurnalistická fotografie je, jak je různými autory definována. Žurnalistická (neboli novinářská fotografie, zpravodajská fotografie či reportážní fotografie) je součástí žurnalistiky, která připravuje a vytváří snímky pro doplnění zpráv nebo článků. Vývoj zpravodajské (žurnalistické) fotografie lze sledovat již od počátku vynálezu fotografie. První fotografie (vytištěná polotónovou technikou) byla fotografie newyorské budovy Steinway Hall²⁶ publikovaná v novinách Daily Graphic. Touto událostí byly položeny základy novinářské fotografie. Rozvoj fotožurnalismu probíhal hlavně v dobách politických konfliktů nebo vojenských střetů v různých zemích. Novinářští fotografové zaznamenávali historii událostí například za španělské občanské války, španělsko-americké války, války ve Vietnamu a obou světových válkách a při mnoha jiných vojenských událostech. Takzvaný zlatý věk fotožurnalismu (1930–1950) se překrývá s druhou světovou válkou, během které byl zaznamenán pozoruhodný technologický pokrok válečné fotografie. S rozvojem tiskařských technik (jako byl vynález hlubotisku, ofsetu) dosáhl fotožurnalismus nejlepší úrovně kvality v tištěných publikacích. Příchod nových technologií, jako byl například internet, zahájil novou éru v oblasti zpravodajství na celosvětové úrovni. Tato éra je označována jako digitální žurnalistika.²⁷

Tématem žurnalistické fotografie se zabývalo mnoho autorů. Jedním z nich je Fred S. Parrish. Podle Parrishe (2002) fotografie zastavuje čas a umožňuje lidem vidět to, čemu nebyli svědky přímo.²⁸ Filosof George Santayana (1967) poznamenal ve své řeči pro Harvard Camera Club v roce 1912: „fotografie pomáhá každému inteligentnímu člověku, protože mu umožňuje vidět hodně z toho, co by pro něj jinak ze svého místa v prostoru a

²⁶ Obrázek viz Příloha č. 3.

²⁷ FUENTES, Eulalia. *Tal como viene definido por Antonio Pantoja Chávez en su, Prensa y fotografía. Historia del fotoperiodismo*. [online]. Universidad de Extremadura, [cit. 11. 12 2012]. Dostupné: <<http://argonauta.imageson.org/document98.html>>

²⁸ PARRISH, S. Fred. *Photojournalism: An Introduction*. United States of America: Wadsworth Group, 2002.

čase bylo pro něj přirozeně neviditelné.“²⁹ Komentátorka Eastlake vysvětlila, jak běžnou věcí se fotografie stala slovy: „Fotografie se stala domácím slovem a domácí potřebou; používá se stejně tak v umění a vědách, lásce, obchodu a spravedlnosti...“³⁰ Podle Parrishe (2002) fotografie také ožívuje minulost tím, že osvěžuje naše vzpomínky na vlastní zážitky. Popisuje fotografii jako nedílnou součást současného života, která pomáhá lidem, aby si navzájem lépe rozuměli a také aby rozuměli sami sobě. Fotografie totiž hraje jistou roli v rozvoji medicíny, obchodu, také ve společenském a ekonomickém rozvoji. Fotografie zlepšuje a obohacuje naše životy.³¹

Díky žurnalistické fotografii tedy vidíme mnohem dál, než bychom byli jinak schopni. Můžeme tak být „svědky“ událostí, které se odehrály v jiném čase a místě, než jsme se zrovna nacházeli. Zastaví pro nás čas a zachytí obraz, aby nám ho pak ukázala. Díky ní máme představu o věcech, které bychom jinak nepoznali. Nemusíme jet do Austrálie, abychom viděli tajemnou skálu Urulu. Fotografie nás tam díky svému podrobnému a přesnému zobrazení jakoby přenese a ukáže nám, jak vypadají přírodní úkazy či stavby, které jsou od nás velmi vzdálené.

O tomto píše i Mitchell (2001). Uvádí, že současně s rozvojem technologií, se zvětšil i zájem o zkoumání prostoru, takže digitální obrazový systém začal rychle hrát velmi podobnou roli v cestopisných objevech dvacátého století jako botaničtí umělci v osmnáctém století. Fotografie tak podávaly zprávy o dříve nespátrných divech světa a monitorovali teritorium, které se mohlo stát kolonií. Vědci si také brzo uvědomili, že snímače různého druhu mohou být spojeny s počítačovou technologií vytváření obrazů, aby tak vznikly specializované systémy obrazů, které měly mnohem větší schopnosti než pouhé lidské oko.³²

Fotografie nás rovněž informuje o událostech ve světě. Zastaví čas a zachytí nějakou událost, která pro nás může být důležitá a kterou bychom jinak neviděli. Díky žurnalistické fotografii se tyto události dostávají až k nám a při tom se nemusíme hnout z pohodlí domova. Svět se tak jistým způsobem změnil a my se o něj také více zajímáme. Máme rozšířené možnosti a jsme informovanější. Lidé se odjakživa zajímali, co se kolem

²⁹LACHS, John, ed. *Animal Faith and Spiritual Life: Previously Unpublished and Uncollected Writings by George Santayana With Critical Essays on His Thoughts* (New York: Appleton-Century-Crofts. 1967), p. 401.

³⁰Lady Elizabeth Eastlake, „Photography,“ *Quarterly Review* (London) 101 (April 1857):442-68, quoted in Beaumont Newhall, ed., *Photography: Essay and Images* (New York: Museum of Modern Art 1980), p. 81.

³¹PARRISH, S. Fred. *Photojournalism: An Introduction*. United States of America: Wadsworth Group, 2002.

³²MITCHELL, J. William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. USA: MIT Press, 2001.

nich děje. Chtějí monitorovat případná nebezpečí. O tomto píše Julianne Newton (2008), která se domnívá, že lidé potřebují monitorovat své okolí. Žurnalistická fotografie je pak jakýmsi prodloužením jejich smyslů.³³

Podle Parrishe (2002) je žurnalistická fotografie obrazovým zpravodajstvím nejvíce odpovídajícím skutečnosti. Žurnalistická fotografie je podle něj reprezentací reality.³⁴ Tento autor se tedy domnívá, že žurnalistická fotografie má pravdivostní nárok, navíc je odpovídá skutečnosti. A není jediný. Hal Buell mluví o žurnalistické fotografii jako o momentu v čase, jako o paměťihodném, trvalém, zlomku vteřiny izolovaném od mnoha jiných vteřin. Podle něj přetrvává navždy, aby bylo možno si ho prohlédnout, uvažovat o něm a znovu prozkoumat.³⁵ Žurnalistická fotografie se užívá od 19. Století. Tehdy se používaly ručně vyrobené dřevoryty, které nemohly být samy o sobě masově reprodukovány pro tisk. V devadesátých letech devatenáctého století se potom začalo více požívat procesu autotypie, což umožňovalo přímou masovou reprodukci otisků fotografie. Tím započala pro fotografii dlouhá cesta k tomu, aby se stala hlavním faktorem v současné žurnalistice. Podle Parrishe jsou ale fotografie bezvýznamné, pokud je lidé nemohou vidět. Fotožurnalisté mají šest výstupů pro svou práci: noviny, časopisy, knihy a internet dodá fotky přímo čtenářům. Dále telegrafní služby a agentury dodávající fotografie jsou obchody ve velkém. Například Spojené státy mají přibližně 1 500 všeobecně zaměřených deníků a zhruba přes 5 000 dalších novin. Menší noviny zaměstnávají třeba i fotografy na částečný úvazek nebo někteří z nich jsou i reportéři. Aby byla zachována a posílena pozice fotografie v žurnalistice, ti, co si cení fotožurnalistu, se musí vzdělat v oboru svobodných umění a všech aspektů žurnalistice.³⁶

Loup Langton (2009) zdůrazňuje význam žurnalistické fotografie. Uvádí, že každá generace je ve styku s množstvím fotografií ve zprávách, které jsou vryty do pomyslného oka v mysli. Takovéto fotografie podle něj znovu vyvolávají emoce spojené s nějakou tragédií, radost z nějakého vítězství ve sportu nebo drama války.³⁷ Z tohoto hlediska tedy vyvolávají žurnalistické fotografie v lidech skutečné vzpomínky na něco, co se stalo, na

³³ NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

³⁴ PARRISH, S. Fred. *Photojournalism: An Introduction*. United States of America: Wadsworth Group, 2002.

³⁵ HALL, Buell. „Moments“, in Dan Perkes, *Moments in time: Fifty Years of Associated Press NewsPhotos* (New York: Gallery Books, 1984), p. 4.

³⁶ PARRISH, S. Fred. *Photojournalism: An Introduction*. United States of America: Wadsworth Group, 2002.

³⁷ LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news*. UK: Wiley-Blackwell, 2009.

nějakou událost, které třeba nebyli ani přítomni. Fotografie jim ale poskytla obraz této události, který si zachovají v mysli, a v kontaktu s touto fotografií v nich dokonce vyvolává vzpomínky na onu událost, jakoby ji sami zažili. Fotografie tedy berou jako dostatečné reprezentace reality, na kterou se jakoby rozpomínají při kontaktu s fotografií.

Langton (2009) dále uvádí, že některé z fotografií slouží jako historické dokumenty pro budoucí generace. Mnoho z nich je dokonce schované v albech spolu s ostatními mementy. Tyto fotografie mají něco společného, byly totiž vybrány z milionu dalších skutečných a potencionálních obrazů. Editoři vybírají z mnoha fotografií, která z nich bude publikována a bude nakonec přiložena ke zprávě v novinách.³⁸ Žurnalistické fotografie tedy nejenže reprezentují realitu, navíc také zachovávají historii. Spousta historických fotografií zachycuje momenty, které by si lidstvo mělo či chce pamatovat. Uchovává tak tyto momenty pro další generace, aby jim tak předala zprávu o tom, co se v té či oné době dělo. Děti se pak učí tyto historické události ve školách a jako ilustrace jim slouží právě fotografie. Je ale známou skutečností, že ani historie není zcela objektivní. Říká se, že historii píší vítězové. Rovněž se vybírají i fotografie, které budou tu či onu historickou událost prezentovat. Vybíráno tak může být z mnoha fotografií, což samo o sobě má vliv na vnímání události.

Například Sociolog Herbert Gans (1980) se zabývá, tím, jak žurnalisté rozhodují jistým výběrem, co jsou zprávy a podle exkluzivity pak rozhodují, co zprávy nejsou.³⁹ Podle Langtona (2009) to ale není jediný způsob, jak žurnalisté ovlivňují výběr zpráv. Potom, co editoři určí, o kterém příběhu se bude psát, reportéři potom určí, na které zdroje se obrátí, na které otázky se budou ptát a podobně. Během tohoto procesu jsou vybrána určitá slova a obrazy, zatímco jiné jsou vyřazeny. Rovněž některá uspořádání základních prvků na stránce jsou přijata, jiná jsou odmítnuta. Všechna tato rozhodnutí ovlivňují způsob, jakým příjemci zpráv vnímají svět.⁴⁰ Tato rozhodnutí však žurnalisté museli činit i v době analogové fotografie a zůstává to stejné i v době digitální. V tomto aspektu se tedy neliší. Fotograf si navíc vždy volí, co vyfotografuje a co ne. Už jen to je určující. Žurnalisté pak navíc z pořízených fotografií vyberou ty, které sami uznají za vhodné. Jejich rozhodnutí přitom nemusí vždy být vedena tím, aby co nejvěrněji zachytili realitu. V jejich zájmu je podávat zprávy zajímavé a proto se může stát, že raději vyberou

³⁸ LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news*. UK: Wiley-Blackwell, 2009.

³⁹ GANS, Herbert. *Deciding what's news*. New York: Vintage, 1980.

⁴⁰ LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news*. UK: Wiley-Blackwell, 2009.

fotografii, která vypadá třeba dramatičtěji. Toto se ale rovněž dělo v době analogové fotografie.

Roland Barthes (1972) věří, že symboly (určité příběhy, fotografie, atd.), které se objeví ve sdělovacích prostředcích, jsou jak záměrně vybrány, tak jsou chápány žurnalisty jako reprezentace. Příjemci zpráv je ale berou jako něco víc. Barthes (2004) uvádí, že žurnalisté načnou nějakou představu a pátrají po způsobu, kterým to může být symbolizováno. Diváci však nevnímají příběh nebo fotografii jako symbol, ale jako realitu.⁴¹ Tím je ovšem na žurnalisty kladena velká zodpovědnost. Je proto nesmírně důležité, aby respektovali žurnalistickou etiku a záměrně neupravovali vyznění fotografie, neboť by tím tak vlastně měnili realitu, kterou předkládají svým příjemcům.

Langton (2009) uvádí, že pojem „objektivita“ je zdůrazněn ve fotografii obzvláště od té doby, co mnoho editorů věří, že fyzické svědectví je předvedeno přímo skrze fotografii.⁴² Kaufmann (v Langton 2009) se také zabývá problémem objektivita fotografií ve zprávách. Uvádí, že objektivita je v podstatě mýtem, kterým se někteří hlavní lidé v médiích sami klamou.⁴³ Podle Langtona (2009) si sdělovací prostředky jakožto ziskové organizace vytvářejí a snaží udržet diváctvo jako svou primární komoditu. Diváctvo se prodává inzerentům. V jejich zájmu je tedy mít spíše větší než menší publikum. Sdělovací prostředky podle Langton přispívají k vytváření a posílení reality, jak bylo popsáno v definici mýtu od Barthes. Ti, co činí rozhodnutí ve sdělovacích prostředcích, totiž vnímají svět z jisté perspektivy. Vybírají příběhy a fotografie, o kterých si myslí, že za to stojí. Poté hledají způsoby, kterými to mohou symbolizovat. Žurnalisté tak na sebe berou poselství reality, které prezentují ve fotografiích.⁴⁴

Rosenblum (1984) uvádí: „Fotografie byla konečnou odpovědí na společenskou a kulturní touhu po přesnější a skutečně vypadající reprezentaci reality, potřebu, která má svůj původ v renesanci.“⁴⁵ Joanne Stolte (2005) uvádí, že fotožurnalismus je věnovaný zaznamenávání současných událostí nebo okolností, aby je tak uchoval do budoucnosti. Pod toto spadají zprávy, lidé, lidské zájmy a tak dále.⁴⁶ Žurnalistická fotografie má tedy zachovat události do budoucnosti. Pokud ale někdo záměrně fotografie upravuje a mění tím tak vyznění fotografie, mění i samu realitu a událost bude zachována a předána dál tak,

⁴¹ BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.

⁴² LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news*. UK: Wiley-Blackwell, 2009.

⁴³ Kaufmann, M. *Interview by author*. [casette recording] (listopad), New York, 1991.

⁴⁴ LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news*. UK: Wiley-Blackwell, 2009.

⁴⁵ ROSENBLUM, N. *A word history of photography*. New York: Abbeville, 1984.

⁴⁶ STOLTE, Joanne. *Photojournalism connections*. *PSA Journal*. Srpen 2005, 71, 8; ProQuest Central pg. 32 [online], [cit. 11. 12. 2012].

jak se nikdy neudála. Bude to tedy lživá reprezentace reality. Proto by si to žurnalisté neměli dovolit.

Cameron Knight (2011) uvádí, že na té nejzákladnější úrovni fotožurnalismus říká skrze fotografii příběh. Na druhé straně ale příběhy musejí sledovat pravidla fotožurnalismu. Musí se jednat o pravdivé příběhy a žurnalista se musí pokusit sdělit tento příběh způsobem co nejvíce čestným, vyváženým a nezaujatým. Fotožurnalismus může mít podle něj hodně podob, obvykle ho ale lze nalézt v novinách, časopisech nebo na internetu. Stoupající počet takových příkladů lze nalézt i u jiných, nevizuálních médií jako je například rádio, které rozšířilo své působení i na internet. Fotožurnalismus je podle Knighta nejuniverzálnějším způsobem masové komunikace. Psaní a mluvení totiž vyžaduje znalost určitého jazyka, ale vizuálnímu obrazu může v mnoha případech rozumět skoro každý. Stejně tak jako můžou říct příběh slova, tak příběh mohou říct i výrazy obličeje, emoce pohyby a postoj těla.⁴⁷

Fotožurnalismem se zabývá také Antonín Kratochvíl a Michael Persson (2011). Podle nich není čas ve fotografii spojen jen s plynutím, nýbrž jde o zachycené momenty v nějaké určité vteřině. Přírůstky času jsou okem nepostřehnutelné, může je ale zachytit film citlivý na světlo.⁴⁸

3.1. Historie žurnalistické fotografie

Žurnalistická fotografie má už delší historii a tradici. Moderní fotožurnalismus se zrodil v Německu v roce 1925. Tehdy byla vynalezena první 35-ti milimetrový fotoaparát (Leica). Dříve by musel fotograf nést objemné vybavení. S tímto novým fotoaparátem ale mohl fotograf dělat fotky nerušeně a bez toho, aby nesl hodně objemných fotoaparátů a stojanů. To umožnilo fotografiím, aby se staly přirozenějšími a aby ukázaly, jak lidé skutečně žijí spíše než dřívější fotografie, kde se převážně pózovalo. Dalším důležitým vynálezem ve 20. letech 20. století byl první fotožurnalistický časopis, rovněž v Německu. Tento časopis se snažil spíše říct pomocí obrazů a slov nějaký příběh, než ukazovat zvláštní fotky a ilustrace. Fotograf udělal více fotografií, než bylo potřeba. Editor si potom prohlédl spojené listy (listy fotografií ve zmenšené podobě) a pak si vybral ty, které podle

⁴⁷ KNIGHT, Cameron. *Understanding and Appreciating the Basic sof Photojournalism*. Phototuts+ [online]. 9. listopad 2011, [citováno 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://photo.tutsplus.com/tutorials/understanding-and-appreciating-the-basics-of-photojournalism/>>.

⁴⁸ KRATOCHVÍL, Antonin, PERSSON, Michael. *Photojournalism and Documentary Photography*. The Nieman Foundation for Journalism at Harvard [online]. 2011, [citováno 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://www.nieman.harvard.edu/reportsitem.aspx?id=101591/>>.

něj říkaly nějaký příběh. Úprava a styl byly samozřejmě důležité, jelikož měly říkat nějaký příběh skrze fotografie a slova. Nicméně psaný příběh byl omezen na minimum.⁴⁹

Frank Luther Mott spojil fotografii a žurnalismus ve fotožurnalismus. Německé obrazové časopisy založily koncepci fotožurnalismu. Ale poté, co se Hitler dostal k moci v roce 1933, bylo mnoho časopisů zakázáno a editoři byli pronásledováni. Mnoho z nich uprchlo do Spojených států. Tato skutečnost vedla k tomu, že v Americe byl podobný styl podávání zpráv. Henry Luce, který už měl úspěch s časopisy, jako je Time a Fortune, zavedl nový obecně zaměřený časopis, který se spoléhal na fotožurnalismus. Tento časopis s názvem Life byl dán do oběhu v roce 1936. Noviny a časopisy stále používají fotografie těžkopádně. Jedna skvělá fotografie dokáže říct mnohem více než pouhá slova. Vzpomenout lze třeba slavnou fotografii, na které je náměstí Jeff Tiananmen a na něm muž stojící před řadou tanků. Fotografie byla nazvána „Tankový muž.“⁵⁰ Noviny a časopisy se však nebudou v dnešní době spoléhat tak těžkopádně jen na fotografie. Použijí také slova a obrazy, aby tak podpořili obsah. Samozřejmě, že také nové technologie změnilly fotografii. V 90. letech 20. století používala většina fotografů jen barevné fotografie a mnoho z nich je ani nevytisklo. Vše rapidně změnila digitální fotografie. Fotograf může udělat mnoho snímků jedné události a poté vybrat ty nejlepší. To vedlo k velkému zlepšení kvality obrazů. Mezi známé fotožurnalisty patří například Gordon Parks, Diane Arbus, Nick Utback nebo Larry Burrows.⁵¹

Během druhé světové války byl časopis Life pravděpodobně nejvlivnějším fotožurnalistickým časopisem na světě. Během války se objevily ty nejdramatičtější fotky konfliktu právě ve fotožurnalistických týdenících spíše než v novinách. Některé z těchto fotografií jsou dodnes dobře známé. Drama války a násilí mohlo být nejlépe zachyceno právě těmi malými a rychlými 35-ti milimetrovými kamerami, i když je pravda, že v 50. a 60. letech 20. století je nepoužívali všichni fotožurnalisti. Mnoho z nich užívalo velké přenosné kamery vyrobené společností Graflex Camera. Dvě z těchto kamer se staly legendárními: Speed Graphic a později Crown Graphic. To jsou přesně ty kamery, na které si člověk vzpomene, když sleduje staré filmy, ve kterých lze vidět fotografy, jak se shlukují kolem celebrit. Typickým obrázkem je fotograf pokuřující doutník a má na stuze

⁴⁹ ACS Distance Education. *Brief History of photojournalism*. 4. Říjen 2011. [online], [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://acsdistanceeducation.wordpress.com/2011/10/04/brief-history-of-photojournalism/>>.

⁵⁰ V originále (v angličtině) je to „Tank man“, viz Příloha č. 4.

⁵¹ ACS Distance Education. *Brief History of photojournalism*. 4. Říjen 2011. [online], [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://acsdistanceeducation.wordpress.com/2011/10/04/brief-history-of-photojournalism/>>.

od klobouku připnutý průkaz novináře. Tyto kamery používaly listový film, což znamenalo, že se muselo posunout zásobník po každém pořízeném snímku.⁵²

Také měli těžkopádné zaměřování a velice hrubý hledáček. Jejich výhodou ale byl negativ znamenité kvality, což znamenalo, že fotograf nemusel tolik dbát na světlo. Následníkem fotoaparátu Graphic byla v 50. letech 20. století 120-ti formátová kamera (obvykle se jednalo o Rolleiflex), která nabídla větší pohyblivost, ale na úkor menšího negativu. Fotografie byla poháněná technologií. Fotografie je totiž mnohem více, než kterékoliv jiné vizuální umění, spojena se stroji a do nedávné doby také s chemií. A to proto, že fotografie je mnohem více než kterékoliv jiné vizuální umění ve spojení se stroji. V 90. letech 20. století používal fotožurnalismus už převážně barevné fotografie a jen zřídka je tiskl. Místo toho se začaly používat počítače a skenovaly se fotografie. Nakonec se přestal používat film a digitální fotografie se stala univerzální. To hlavně díky tomu, že ji lze pořídit rychle a je levnější. Barevný tisk se rovněž stal běžným. Rovněž kvalita fotografií se zvýšila.⁵³

3.2. Žurnalistická fotografie a její zprostředkování reality

Pro můj výzkum je důležité tvrzení, že žurnalistická fotografie si zachovala pravdivostní nárok, což je rovněž součástí mé hypotézy. Žurnalistická fotografie má podle mého názoru stále reprezentovat realitu, má lidem podávat fotografie zobrazující události, které se skutečně staly. Načrtnu určitý diskurz žurnalistické fotografie, jak je na ni nahlíženo a jak se o ní vypovídá. Uvedu názory a teorie více autorů a teoretiků, kteří se k této problematice vyjadřují.

V souvislosti s digitalizací prošla fotografie značnou transformací. Došlo k radikální proměně fotografické techniky, podstaty fotografického obrazu a způsobů zacházení s ním. Fotografie patří mezi nejstabilnější technická média. Lidská snaha o co nejvěrnější zobrazení reality tak našla své naplnění s vynálezem fotografie. V polovině 19. století byly fotografie natolik věrné a detailní zobrazení skutečnosti, že vyvolávaly v divácích až posvátnou hrůzu. Tuto obavu nahradila pevná důvěra v pravdivost a autentičnost takového druhu zobrazení. To bylo způsobeno faktem, že fotografický obraz

⁵² Collins, Ross. *Brief History of Photography and Photojournalism*. [online], North Dakota State University, Fargo, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z:

<<http://www.ndsu.edu/pubweb/~rcollins/242photojournalism/historyofphotography.html>>.

⁵³ Collins, Ross. *Brief History of Photography and Photojournalism*. [online], North Dakota State University, Fargo, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z:

<<http://www.ndsu.edu/pubweb/~rcollins/242photojournalism/historyofphotography.html>>.

vznikal pomocí technického aparátu bez tvořivé účasti lidské ruky. Další fakt, který podporoval vnímání fotografického obrazu jako pravdivé reprodukce reality, byla závislost na přítomnosti zobrazované skutečnosti před objektivem. Fotografie tedy měla realisticky zobrazovat. Tak se fotografie začala využívat všude, kde bylo třeba přesné reprodukce reality (například policejní záznamy jako důkazní materiál).⁵⁴

Podle Aleny Lábové a Filipa Lába (2009) je obecně vžitě vnímání fotografie jako pravdivého zobrazení i v současnosti jednou z hlavních hodnot tohoto média a neohrozily ho ani mnohé prokázané případy manipulací a falšování fotografického obrazu, které fotografii provázejí od počátku její existence. To je důvodem, proč hraje fotografie tak důležitou roli v žurnalistice, kde je jejím hlavním úkolem co nejpřesnější a nejobjektivnější předání informací. Právě v oblasti fotožurnalismu se zkoušely technické inovace jako první, protože má vysoké nároky na rychlost fotografického procesu. Proto se i ve fotožurnalistice prosadila digitální fotografie nejrychleji. Nevadila ani horší kvalita prvních digitálních snímků, protože žurnalistické fotografii šlo hlavně o rychlost procesu a pohotovost. Digitální fotoaparát umožnil rychlou možnost kontroly kvality výstupu a okamžitou připravenost k tisku. Možný byl i bezdrátový přenos fotografií a úpravy digitálního obrazu. Nevýhodou je, že fotografové méně přemýšlejí o tom, jaký okamžik a který kousek reality zachytí. Otevřely se také nevídané možnosti úprav a manipulací s fotografií. Je i prakticky nemožné pak kvalitně provedené změny ve snímku zjistit, což je pro žurnalistickou fotografii potenciálně nebezpečné. Média si sice uvědomila hrozbu ztráty důvěryhodnosti, přesto k úpravám dochází.⁵⁵

Podle Lábové a Lába (2009) patří mezi hlavní charakteristiky fotografického obrazu obecně rozšířená důvěra v pravdivost a autentičnost tohoto druhu zobrazení. Toto vnímání fotografického obrazu je podle nich kulturní konstrukcí, která má své kořeny v dobovém kontextu vynálezu média fotografie a mechanickém charakteru fotografického zobrazení. Aura pravdivosti a důvěryhodnosti, kterou je fotografie obestřena, však podle Lábové a Lába zůstala nedotčena a to i přes velké množství fotografických podvodů. Ty provázejí fotografii ale od samého počátku. Teprve ale až v souvislosti s nástupem digitálních zobrazovacích technologií se objevuje stále více teorií zpochybňujících věrohodnost fotografie. Zpochybňuje se její objektivita a schopnost pravdivého zobrazení.

⁵⁴ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

⁵⁵ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

Jenže pravdivost fotografie je a priori zpochybnitelná již vlastnostmi obsaženými v médiu samém.⁵⁶

Fotografický obraz se totiž liší od fotografované skutečnosti tím, že je pouze dvourozměrným zobrazením trojrozměrného prostoru. Rovněž je jen výsekem celku, jehož velikost závisí na velikosti objektivu. Zachycuje sice skutečnost, ale ve zmenšeném měřítku, ne ve skutečném. Fotografie je také statická a nemůže zachytit zvuky a vůně. A černobílá fotografie redukuje barevnou skutečnost na černobílou škálu odstínů. Fotoaparát rovněž nemůže v barvě reprodukovat barevné odstíny tak, jak je vidí lidské oko. Při pohledu na fotografii si to ale neuvědomujeme. Lábová a Láb (2009) tvrdí, že fotografii většinou vnímáme jako věrný obraz skutečnosti a bez dlouhého přemýšlení ji prostě věříme. Tato víra se poněkud iracionálně opírá o naši představu, jak vzniká fotografický obraz. A to tak, že namíříme fotoaparát (nestranný a objektivní „nástroj“) na to, co chceme zaznamenat a zmáčkneme spoušť. Vznikne fotografie, na níž je zachyceno „přesně“ (věrohodně tedy pravdivě) to, co se nacházelo v době zmáčknutí spouště před fotoaparátem. Situace ale přece není tak jednoduchá, protože do procesu vstupuje hodně dalších prvků, které jsou schopny pravdivost zaznamenaného obrazu ovlivnit. Lze do fotografie zasáhnout buď čistě technicky, nebo jen subjektivní volbou pozice a úhlu záběru, nebo dokonce lze promyšleně manipulovat obsahem fotografického obrazu.⁵⁷

Podle Julianne H. Newton (2008) se fotožurnalismus dostal na začátku 21. století na pověstné rozcestí. Klade si otázku, jestli povede technologie vytváření obrazu ke svému zániku, nebo se fotožurnalismus přiblíží k výzvě tím, že bude praktikovat novou a spolehlivější formu vizuálního žurnalismu? Fotografie se již od doby svého vynálezu na počátku 19. století těšila jisté důvěryhodnosti předpokládané díky mechanickému vnímání nestranného „zrcadla přírody“, čili fotoaparátu. Tehdy byla fotografie používána jako nevyvratitelný doklad o pravdivosti svého zaznamenaného obsahu. Tato pozice byla podporována empirismem, modernismem a vědeckými metodami. Žurnalismus se v polovině 20. století záměrně přikláněl k objektivitě a mediální kultura zdůraznila hodnotu fotografie jako svědectví. Tvůrci zpráv si začali uvědomovat informační a ekonomickou hodnotu fotografií. Fotografie jako průkazný dokument začala ztrácet svou pozici až ve světle zvyšujícího se porozumění subjektivní povaze vizuální reprezentace.

⁵⁶ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

⁵⁷ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

Konstruktivismus, sémiotika a dekonstruktivismus nabídly nové způsoby, jak interpretovat vizuální kulturu a lidské vizuální chování. Dalším takovým otřesem potom byl nástup digitálních obrazových technologií, které umožnily bezchybně manipulovat s žánrovým obrazem, se kterým se nemělo nikdy manipulovat. Podle Julianne Newton otřásla lidmi skutečnost, že i takové žurnalistické ikony jako je National Geographic nebo časopis Time upravovaly fotografie. Tím podle ní přispěly k špatné pověsti digitálních obrazů a zásadně otřáslы důvěrou, kterou by jinak čtenáři vůči žurnalistice chovali. Přesto ale Newton uvádí, že noviny a zprávy přežily útok elektronických médií a pokračují v podávání zpráv o proudu událostí týkajících se lidí z celého světa stejně, jako by to byla živá hra realita v prostředí nerealita kultury nového milénia.⁵⁸

Mezi tou vší kritikou médií jsou stále hlasy profesionálů, jejichž uznání subjektivní povahy pozorování a vytváření zpráv vedlo k citlivějšímu a propracovanějšímu praktikování vizuálního žurnalismu. V denní praxi totiž digitální obrazové technologie vedly ke zvýšenému uvědomění o tom, jak je snadná manipulace vizuálními zprávami. Díky tomuto se zvedly etické standarty. Digitální technologie zároveň učinily vizuální zpravodajství rychlejším, snazším a mnohem rozšířenějším. Díky této skutečnosti fotožurnalismus na začátku 20. století dozrál a dostal se přes naivní idealismus pozitivismus (první poloviny 20. století), rovněž se dostal přes zlověstný cynismus (modernismu pozdního 20. století). Tím se dostal přímo k hlubokému smyslu záměru: dobrá vizuální zpráva může být zcela správně tím jediným zdrojem rozumně pravdivých obrazů v budoucích desetiletích. Fotožurnalismus má podávat zprávy o lidských zážitcích přesně, čestně a v první řadě se smyslem pro společenskou odpovědnost. Podle Newton je klíčem k získání a zachování důvěry veřejnosti zvýšené povědomí o procesu vytváření vizuálních zpráv a o tom, že mohou informovat, ale také dezinformovat.⁵⁹

Z toho, co uvádí Julianne Newton tedy vyplývá, že sice digitální éra otřásla důvěrou v pravdivost fotografie, nicméně přinesla i nové možnosti. Žurnalisté stále mají odpovědnost za to, co podávají veřejnosti. V případě žurnalistické fotografie se stále vyžaduje, aby podávala obraz reality. Žurnalisté mají být zodpovědnější a podávat skutečné zprávy. Lidé si rovněž více uvědomují, že fotografie nemusí vždy podávat pravdu a reprezentovat realitu. Což by mělo být výhodou. Upravovat fotografii se totiž dalo již

⁵⁸ NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

⁵⁹ NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

dříve v analogové éře. Lidé si ale jen stěží dokázali představit, že by něco takového bylo možné. Proto ten, kdo fotografii nějakým způsobem upravil, měl velkou pravděpodobnost, že mu všichni bez výjimky uvěří a mohl tak bez problémů podávat falešné reprezentace reality, protože fotografie byla za reprezentaci reality považována. S nástupem digitální éry jsou ale lidé chytřejší a nenechají se tak snadno obelhat. Nicméně nároky na žurnalistickou fotografii jsou větší, než na jakoukoliv jinou fotografii. Je rozdíl, když se upraví nějaká fotografie pro umělecké účely a když se upraví fotografie, která má podávat nějakou zprávu o dění, tedy o realitě. A přesně to je také účel žurnalistické fotografie. Má nějakým způsobem informovat a podávat lidem obraz o věcech, které se dějí ve světě.

Je samozřejmě jasné, že už jen samotná skutečnost, že editoři vybírají, o čem se bude psát, nebo kterou fotografii dají do novin, ovlivňuje realitu. Editoři určují, co je zpráva a co ne. Fotograf určí, co vyfotí a co ne. S tím se do jisté míry počítá. To tady bylo i v době analogové fotografie. Nemělo by se ale počítat s tím, že si žurnalisté upraví fotografie dle libosti. Proto také Julianne Newton klade důraz na odpovědnost žurnalistů, s čímž také souhlasím. Zároveň příjemci zpráv se zajímají o to, co se děje ve světě a kolem nich. Nezbyvá jim tedy nic jiného, než se na žurnalistické fotografie sic s jistým odstupem spolehnout. Jsou totiž zatím nejspolehlivější cestou, jak získat o dění ve světě nějaký obrázek, pokud ovšem nechceme cestovat po světě a seznámit se s každou událostí na vlastní oči. Ani tehdy by ale nebylo možné být všude a v tom daném čase, kdy nějaká událost probíhá. Díky žurnalistickým fotografiím tak můžeme vidět věci, které bychom jinak neviděli. Do jisté míry jsme tedy na žurnalistické fotografie odkázáni.⁶⁰

Julianne Newton (2008) je přesvědčená, že vizuální zprávy jsou unikátní a významně přispívají k současné kultuře. Fotožurnalismus podle ní může být jediným věrohodným zdrojem rozumně pravdivých obrazů světové kultury v budoucích desetiletích. Víme sice, že mnoho vizuálních reprezentací, které se zdají být pravdivé, nejsou, přesto na ně často reagujeme slovy: „Oni je upravili v počítači!“ Newton si klade otázku, jaké to bude mít následky na médiu, jehož úkolem je podávat bezprostřední, realistické očitě svědectví⁶¹ referující o lidech a událostech po celém světě. Někteří se domnívají, že věrohodnost žurnalistické fotografie je ohrožena. Newton se domnívá, že pokud budou média pokračovat ve využívání dalších a snadnějších forem manipulace s reprezentací, stane se otázka pravdy a způsobu, jak se dozvídáme o věcech v našem

⁶⁰ NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

⁶¹ V originále (v angličtině) je použito slova „eyewitness“, což znamená také vidět na vlastní oči.

světě, vysoce kritickou. Uvádí, že je třeba zachovat hodnotu vizuální pravdy. Je třeba přitom udělat dvě věci: 1) rozpoznat schopnost tvůrců vizuálního obrazu zprostředkovat realitu pozitivním, ale také negativním způsobem, 2) vzít na vědomí, že rozumně pravdivé obrazy jsou nejen možné, ale jsou rovněž podstatné pro současnou společnost. Toto břemeno dopadá nejtvrději právě na fotožurnalismus kvůli jeho klíčové funkci, kterou je zaznamenat a zprostředkovat události pravdivě a vizuálně.⁶²

Julianne Newton (2008) definuje fotožurnalismus obecně jako popisný termín pro podávání zpráv o vizuálních informacích skrze různá média. Pokud však lidé mluví o fotožurnalismu, obvykle odkazují na nehybné fotografie v tištěných médiích, jako jsou noviny a časopisy. Ve zvýšené míře ale začíná fotožurnalismus zahrnovat i televizní zprávy, které se opírají v první řadě o video záznamy, ale často používají ve vysílání nehybné fotografie. Internetové zprávy také používají jak nehybné fotografie, tak video záznamy. Termín fotožurnalismus se podle Newton vztahuje na obrazový žánr občas doprovázený mluveným slovem. Jeho úkolem je shromažďovat a zprostředkovat o něčem informace. Newton dále definuje pojem vizuální pravda. Uvádí ale, že definice tohoto pojmu je poněkud více diskutována. Slovníková definice slova vizuální a pravda uvádí, že to je ověřitelná nesporná optická skutečnost. (Random House Webster's, 1995) Lepší definici poskytuje definice Webstera z roku 1979: je to kvalita reprezentace, která způsobí, že někdo to přijme jako pravdu o životě či lidské zkušenosti.⁶³ Newton nabízí tuto definici: Vizuální pravda je věrohodná obeznámenost odvozená z vidění. Dalším důležitým pojmem je objektivita. Podle Newton je úzce svázána s rolí očitého svědectví ve fotožurnalismu a myšlenkou, že „fotoaparát nikdy nelže.“^{64 65}

Newton (2008) se dále zabývala různými teoriemi vizuálního instinktu, aby tak lépe porozuměla, jak neurofyzilogická tendence věřit tomu, co vidíme, spojená s takovými kulturními rámci jako je očitě svědectví⁶⁶ a závazná pravidla objektivit 20. století, nás vedly k tomu, abychom se intenzivně přiblížili k mediálnímu tvoření obrazů, obzvláště tvoření obrazů zpráv. Kromě toho naše biologické ústrojí (stálého dohledu) vyžaduje, abychom neustále pozorovali naše okolí a hledali nebezpečí, která by mohla ohrozit náš život a obživu. Podle Newton jsme během 20. století vytvořili jistou praxi, kterou je

⁶² NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

⁶³ Webster's new collegiate dictionary. (1979). Springfield, MA: G&C Merriam.

⁶⁴ V originále (angličtině) je to: „Camera can't lie.“

⁶⁵ NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

⁶⁶ V originále (v angličtině) je použito slova „eyewitness“, což znamená také vidět na vlastní oči.

fotožurnalismus, aby pozorovala naše okolí za nás, protože pro nás už bylo nemožné, abychom vše pozorovali individuálně. To bylo způsobeno tím, že se zvětšila rozloha a hutnost plochy, která musela být pozorována. Po určitou dobu jsme si pak mysleli, že můžeme věřit obrazům, které vyprodukují a považovat je za transparentní, autentické záznamy, které nám poskytují zprostředkované svědectví. Technologický rozvoj dvacátého století nás ale naučil, jak je oko kamery omezené. Klademe si otázky nejen ohledně povahy reality, ale také ohledně prostředků, díky kterým se to dozvídáme. Naše oko bylo prodlouženo objektivem kamery. Nemůžeme mu ale již tolik věřit. Newton dále uvažuje, jestli fotožurnalismus ještě může vizuálně podávat zprávy o tom, co se děje ve světě a to s jistým stupněm pravdy. Odpovídá si, že ano, ale také ne. Existuje totiž skutečnost, že každá pravda je do jisté míry limitovaná a dobrý žurnalismus také může být rozumně pravdivý. Kořeny fotožurnalismu lze vystopovat až k počátkům lidského druhu, kdy vidění skutečně mohlo doslova znamenat rozdíl mezi životem a smrtí. Zvláštní je, že jsme dospěli do doby, kdy na nás všude hledí mnoho očí, čímž se náš vnitřní organismus musí cítit být neustále ohrožen. Jsme však ochromeni tím, že média nás informují jen o některých nebezpečích. Newton se ale ptá, jakou máme další alternativu: nedívat se?⁶⁷

Newton podle mého názoru trefně poukazuje na to, že sice víme, že nás mohou žurnalistické fotografie klamat, nemáme ale jinou možnost, než jim věřit. Nemáme totiž jiné způsoby, jak se informovat o dění kolem nás. Jsme tak odkázáni na oko kamery. Nemusíme jim zcela věřit, ale co kdyby. Raději uvěříme tomu, o čem nás informují, než abychom riskovali potenciální nebezpečí. Vždyť i naše vlastní oči nás mohou někdy klamat. Když například vidí člověk v lese nějaký podezřelý stín, který by mohl značit nebezpečí (třeba stín šelmy nebo nějakého nebezpečného zvířete), zbystří a určitě nebude pokoušet štěstí a místu se vyhne. Stejně tak lidé, kteří by byli informováni o nějaké hrozbě prostřednictvím žurnalistické fotografie, mohou a nemusí ji věřit. Nicméně zpozorní a nebudou riskovat, co když je informace pravdivá. Tak je pro nás žurnalistická fotografie skutečně jakýmsi prodlouženým viděním, nebo by aspoň měla být. Má nás informovat o dění ve světě a potenciálních nebezpečích.

Newton (2008) dále tvrdí, že vidět do určité míry znamená i věřit. Naše fyziologické nastavení spouští systém vědění založený na našich smyslech a zrak je samozřejmě jedním z těchto smyslů. V průběhu času jsme se naučili, abychom se spolehli na svůj zrak, aby tak určil pravdivost toho, co vidíme. Například když někdo z naší rodiny

⁶⁷ NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

zemře při autonehodě, nechceme tomu věřit, dokud neuvidíme jeho mrtvé tělo na vlastní oči.⁶⁸ Goldberg (1992) ještě dodává, že bylo také prokázáno, že si lidé lépe pamatují to, co viděli, než by si měli vybavit nějakou informaci, kterou získali jiným způsobem.⁶⁹ Newton (2008) uvádí, že dokonce, i když máme informaci, která je s tím v rozporu, pamatujeme si informaci, kterou máme z obsahu obrazového vjemu, a to raději než slovně upravenou informaci. Další skutečností je, že máme tendenci vidět jen to, co vyhledáváme. Takže věříme tomu, co vidíme, protože jsme si vybrali vidět něco určitým způsobem. Na druhé straně ale nevěříme všemu, co vidíme. Jakožto živočišný druh jsme se ve vývoji posunuli dále a nezávisíme na výchozích psychologických reakcích na stimuly. Síla rozumu a intuice nám umožňuje vznést námitku vůči věcem, které se zdají být pravdivé. Obzvláště v kultuře ovládané mediálními obrazy nemůžeme věřit všemu, co vidíme. Lidé vlastně ani nemohou vědomě vidět vše, co se jim mihne před očima. V mnoha případech jsou dnes obrazy světem, který vidíme. I vidění našima vlastníma očima nese problémy selektivní percepce a iluze. To se pak ještě násobí, pokud se díváme očima někoho jiného. Newton toto přirovnává k slepému člověku, který je veden jiným člověkem. Reportér má pak podobnou moc a odpovědnost ve smyslu toho, že má vést diváky k té nejlepší „vizuální pravdě“, kterou může nalézt a zprostředkovat. Pak se musí každý jednotlivý divák rozhodnout, jestli bude věřit tomu, co se jim takto podává.⁷⁰

Existují obavy spojené s nástupem digitální éry. Newton (2008) ale spatřuje v této éře spíše výhody. Čím více rozumíme limitům vnímání a vědění, tím více toho můžeme vědět. Fotožurnalismus tento koncept jen dokazuje. Schopnost zachytit kousky času z různých úhlů pohledu nám ukázala, jak proměnlivé naše vnímání může být. Díky tomu, že lidé z 21. století toto už vědí, mají jedinečnou možnost vidět jasněji než kdokoliv předtím. Nyní už víme, že technologie za nás nemohou řešit problémy vnímání prostě tím, že zaznamenávají světlo, které se odráží ze skutečného světa a zprostředkovat tak vizuální záznam. Víme už, že fotografie může lhát tím způsobem, že nám ukazuje jen část celku, nebo jen jeden úhel, jen zlomek času. Víme už, jak snadno může člověk manipulovat s viděným. Newton ale zároveň říká, že to neznamena, že bychom měli přestat věřit všemu, co lidé řeknou, nebo udělají. Můžeme ale nicméně vyvinout procentuální schopnosti, které

⁶⁸ NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

⁶⁹ GOLDBERG, V. (1992, říjen). *Photojournalism since Vietnam*. Presentováno na symposiu, University of Texas at Arlington, In NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

⁷⁰ NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

nám umožní odlišit lež od pravdy. Tak stejně to je s pravdou ve fotožurnalismu. Je to především záležitostí posuzování našich domněnek. Můžeme zaměnit domněnku, že fotografie je pravdivá za domněnku, že to, co víme z obrazu, je produktem percepce. Problematické je ale skutečnost, že máme tendenci považovat vidění za vědění. V tom spočívá břemeno vizuální pravdy. To platí především pro fotožurnalismus. Fotožurnalismus je vizuálním žurnalismem, ochráncem reality. Vizuální zpráva bere na vědomí, že realita je sestrojena, ale používá dobře uvážené metody, jak zaznamenat a vyložit skutečná pozorování v lidských životech tak autentickým způsobem, jak je jen možné. Proto ti, co to chtějí dělat, musejí zvážit důležitost etiky.⁷¹

Jsou ale ovšem i takoví autoři, kteří hovoří o smrti fotografie v současné digitální éře. Jedním z nich je třeba Williams J. Mitchell (2001), který mluví o důležitosti nového informačního formátu, kterým jsou digitální obrazy. Podle něj mají dalekosáhlé důsledky na naši vizuální kulturu. I když digitální obraz může vypadat přesně jako fotografie, když ji vidíme vytištěnou v novinách, ve skutečnosti se liší od tradiční fotografie tak hodně jako se liší fotografie od malby. Rozdíl tkví v základních fyzických vlastnostech, které mají logické a kulturní důsledky. Základní technický rozdíl mezi analogovou (spojitou) a digitální (rozpojenou) reprezentací je podle něj rozhodující.⁷²

V dnešní době se proto samozřejmě diskutuje, zda ještě platí: „Camera can't lie“.⁷³ Digitální fotografie nám totiž otevřela nové možnosti, jak manipulovat s obrazem. Lze vzpomenout příklad libyjského ambasadora, který tvrdil, že jejich rakety nebyly ozbrojeny, a když jim byly předloženy fotografie jejich raket, které ozbrojeny byly, tvrdil, že jsou fotografie podvrhem a někdo je upravil. Přesto lidé stále mají tendenci fotografiím věřit. Mitchell (2001) uvádí, že fotografie něco zobrazuje, co není jen nějakým abstraktním vzorcem, který vzniká nějakou chemickou reakcí. Jestli fotografie zobrazují skrze podobnost (jak naznačoval například James J. Gibson) nebo skrze působení denotativního symbolického systému (jak rázně obhajoval Nelson Goodman) je zajímavá a ožehavá otázka. Ať už je to ale kterýkoliv způsob, fotografie poskytuje svědectví o nějakém obrazu, o tom, jaké věci byly, a většina z nás má jakési intuitivní pocity, že fotografie poskytuje lepší svědectví, než kterýkoliv jiný druh obrazu. A v souladu se souhlasnou teorií pravdy, je to pravda proto, že je. Fotografie je zkamenělým světlem a jeho aura vyšší průkazné

⁷¹ NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

⁷² MITCHELL, J. William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. USA: MIT Press, 2001.

⁷³ Camera can't lie – fotoaparát/kamera nemůže lhát.

účinnosti byla často připisována zvláštnímu poutu mezi přechájecí realitou a trvalým obrazem, který je vytvořen z podnětu vystavení se světlu. Je to přímý fyzický otisk jako například otisk prstu zanechaný na místě činu nebo otisk rtěnky na límci košile. Shoda s realitou je tak ustanovena kauzálně. Podle Sontag není fotografie jen obrazem (stejně jako je malba obrazem) interpretací skutečného, je to také stopa, něco otisknutého přes šablonu skutečného, něco jako otisk chodidla nebo posmrtná maska. Například André Bazin přirovnával fotografii k mumiím a relikvům, což jsou předměty, které ukazují „převod reality z věci na její reprodukci.“⁷⁴

3.3. Digitalizace ve fotožurnalismu

Digitalizace se ve fotožurnalismu využívá dvojím způsobem: při pořizování snímků a při zpracování snímků. Jeden přístup k digitalizaci vyžaduje použití filmu. Potom, co je film (a fotoaparát) použit k vyfotografování toho, co bylo určeno, film se chemicky vyvolá tím stejným způsobem, jakým se vyvolávají všechny filmy tohoto druhu. Poté je jeden nebo více z výsledných snímků vložen (oskenován) do počítače a je zpracován s použitím sofistikovaného programu. Druhý přístup k digitalizaci spočívá v tom, že se použije digitální fotoaparát společně s počítačem a programem určeným ke zpracování a při tom se zcela vynechá film a veškeré chemické zpracování. Když se ohlédneme zpět do roku 1960, volba obrazového materiálu byla méně komplikovaná. Mnoho fotožurnalistů používalo jeden druh černobílého filmu.⁷⁵

Dnes je dostupné více druhů filmů. Tyto filmy jsou podle Parrishe (2002) nicméně ohrožovány novým a zcela odlišným postupem k obrazovému materiálu, a to takovému, který má elektronický základ a je digitálně formovaný. Pořizování digitálních snímků je v dnešní době běžné. Mnoho novin používá digitální fotoaparáty. V devadesátých letech dvacátého století se zpracování obrazů (potom, co byly zaznamenány na film) provádělo tak, že se použily chemické sloučeniny a to v takzvané temné komoře. Fotografie se obvykle dělaly tím způsobem, že fotograf položil film do dvou či tří chemických sloučenin, pak chemikálie omyl z filmu pod tekoucí vodou, ponořil film do jiné chemikálie, která umožnila, aby byla voda rovnoměrněji odstraněna a pak fotografii teplem osušil. Každý negativ se vzal a vložil do přístroje, kterému se říkalo zvětšovací přístroj.

⁷⁴ MITCHELL, J. William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. USA: MIT Press, 2001.

⁷⁵ PARRISH, S. Fred. *Photojournalism: An Introduction*. United States of America: Wadsworth Group, 2002.

Úpravy se provedly přímo v přístroji tak, že požadovaný obraz v požadované velikosti byl promítnut na citlivý kus fotografického papíru, kterému se příhodně říkalo zvětšovací papír. Potom, co se obraz z negativu promítal po určitou dobu na papír, se papír vložil do dvou či tří chemikálií, poté se smyly chemikálie, ponořil se do roztoku, který mu napomohl, aby rovnoměrně oschnul a tím nabyl vysokého lesku. Poté se papír nechal projít sušícím strojem, který ho zcela osušil.⁷⁶

Nyní se digitální zpracování provádí v elektronické temné komoře. Fotožurnalisté se snaží převést skutečnou realitu tak, jak ji vidí fotograf, do reality reprezentující, kterou mohou nahlížet všichni zprostředkovaně. Tak se pro žurnalisty stal proces chemického vytváření fotografií jen minulostí. Fotožurnalismus vstoupil do doby počítačů. Při digitálním zpracování se obraz vkládá do počítače, obraz je takzvaně naskenován do počítače. Poté je upraven s použitím programu, jako je například Adobe Photoshop. Obrazy se z paměti fotoaparátu stahují přímo do počítače. Digitální proces zpracování obrazů tak pomáhá fotožurnalistům ušetřit čas při vytváření fotografií.⁷⁷

Podle Parrishe (2002) fotožurnalisté mohou pojmout nějakou událost dvěma způsoby. První z nich nazývá Parrish „zjevný způsob“. Při něm fotografové zaznamenávají snadno postřehnutelnou hmotnou realitu bez toho, aby se zajímali o skrytý význam a také bez zvláštního zájmu o odpovídající pravdu, která se přímo představuje. Druhý přístup nazývá Parrish „pravdivá podstata“. Tento přístup dává fotožurnalistům velkou odpovědnost. Musí být dobře informováni a mít dostatečné vědomosti, aby vykreslili tu nejvíce odpovídající pravdu a to správným způsobem. Jedním způsobem, jak mohou dosáhnout pravdivé podstaty, je se vyhnout vměšování se do situace. Dále má fotožurnalista mít dostatek informací o lidském chování a má být schopen zaručit, že se lidé budou cítit pohodlně tak, aby ignorovali fotoaparát. Tento přístup nazvaný pravdivá esence nedovoluje fotografům nebo managementu, aby odmítli zodpovědnost za uvedení čtenářů v omyl. Důležitý je předpoklad, že čtenáři věří úsudkům (nebo jsou alespoň ochotni věřit) ohledně pravdivé podstaty. To také předpokládá, že fotografové jsou dobře připravení, nebo jsou alespoň ochotni se připravit, aby byli schopni činit úsudky opakovaně a s velkou přesností.⁷⁸

⁷⁶ PARRISH, S. Fred. *Photojournalism: An Introduction*. United States of America: Wadsworth Group, 2002.

⁷⁷ PARRISH, S. Fred. *Photojournalism: An Introduction*. United States of America: Wadsworth Group, 2002.

⁷⁸ PARRISH, S. Fred. *Photojournalism: An Introduction*. United States of America: Wadsworth Group, 2002.

3.4. Etická otázka

V této části se budu zabývat etickou otázkou, v mém případě hlavně žurnalistickou etikou, která je pro můj výzkum velmi důležitá. Určuje totiž žurnalistům, že nemohou fotografii upravovat podle libosti. Fotožurnalisté mají totiž vůči příjemcům jisté morální povinnosti. Žurnalistické fotografie hrají důležitou roli při utváření historie a povědomí lidí o určitých událostech. Poskytují jakýsi obraz toho, co se událo, který je zachován v pamětech příjemců. Vznikají tedy skutečné vzpomínky v myslích příjemců, kteří si žurnalistické fotografie pamatují. Fotožurnalistika samozřejmě má jisté limity, které představuje nemožnost zcela objektivně prezentovat realitu. Už samotný fotograf si vybírá, co vyfotí a jak to vyfotí. Ne každý fotoaparát je stejný a snímky se tak mohou lišit podle toho, který fotoaparát použijeme (například barevnost). Z množství snímků, které fotograf pořídí, se poté vybere jen pár, které se v médiích objeví a dostanou se tak k příjemci.

O to více je třeba nastavit jistá pravidla fotožurnalistiky. Míra reprezentativnosti fotografie se samozřejmě nedá přesně zadat. Etická pravidla ale určují, že fotografie má být v co největší míře reprezentativní. Je tedy zodpovědností fotožurnalistů, aby o to usilovali a vědomě neupravovali fotografie. Nemůže vzniknout jakási absolutní etika, která by přesně stanovila hranice žurnalistické fotografie a zacházení s ní. Etika nemůže přesně obsáhnout všechny situace, které mohou nastat. Znamé jsou například kodexy NPPA (National Press Photographers Association) a Reuters.

Alena Lábová a Filip Láb (2009) uvádějí, že s nástupem digitální fotografie došlo také k značnému zjednodušení úpravy fotografie a následně se bohužel také zmnožily fotografické manipulace, což je pro fotožurnalismus nežádoucí. Na toto média zareagovala přijímáním inovovaných etických kodexů. Ta určila nová pravidla pro práci s fotografickým obrazem v éře digitálních médií. Etické kodexy jsou součástí novinářské praxe zhruba od dvacátých let minulého století. Mohou mít formu nezávazných doporučení, nebo mohou být například součástí pracovní smlouvy novináře. Obsahem se tyto kodexy pohybují na celkem širokém poli. Rozpětí tohoto pole je od obecných podmínek objektivního žurnalistického až po konkrétní vymezení povolených nástrojů pro zpracování obrazu. Nejvýraznějším rozdílem oproti původním kodexům je kladení důrazu na proces postprodukce. Kodexy z doby analogové fotografie se zabývají spíše procesem fotografování, vztahem fotografa a objektu, chováním fotoreportéra, samotnými

fotografiemi a jejich kontextem. Kodexy digitální doby k tomu přidávají soubor norem zaměřený na to, co se s fotografiemi stane po jejich pořízení.⁷⁹

3.4.1. Etický kodex NPPA

Etické kodexy mají dlouhou tradici ve Spojených státech, kde se rovněž nejčastěji objevují v dnešní době případy publikování manipulovaných fotografií. Jedním z nejznámějších je kodex NPPA (národní asociace novinářských fotografů).⁸⁰ Americká organizace NPPA byla založená v roce 1946. Tato organizace vznikla proto, aby sdružovala profesionální novinářské fotografy. NPPA má svůj etický kodex, které musí všichni její členové dodržovat, a deklaruje zájem o přirozené právo veřejnosti na pravdivé informace. NPPA považuje fotografie za podstatnou součást podání úplné informace. Novinář by si podle ní měl uvědomovat, že jeho práce je službou veřejnému zájmu a proto je důležité dodržovat nejvyšší etické normy. Uvádí, že jejím úkolem je podávat obrazová svědectví o důležitých událostech našeho světa. Má uchovávat historii skrze obrazová svědectví.⁸¹

Etický kodex uvádí taková pravidla jako: při zobrazování buďte přesní a vyčerpávající, braňte se manipulacím plynoucím z fotografování inscenovaných událostí, při fotografování a záznamu událostí uvádějte kontext situací, vyhýbejte se předpojatému pohledu na jednotlivce a skupiny. Během fotografování nevstupujte záměrně do děje. Úpravy fotografií musí být pouze takové, aby byla zachována obsahová a formální integrita snímku.⁸² Kodex byl později doplněn vyjádřením předsedy NPPA pro etické záležitosti Johna Longa k problematice digitální fotografie. Důvodem bylo stále častější manipulování fotografií v médiích. Obávají se, že ztratí důvěru veřejnosti. Podle tohoto kodexu není nástup počítačů a digitální fotografie důvodem pro vytvoření zcela nových standardů etického chování. Sice existuje nový způsob zpracování fotografie, ale principy etického zacházení s fotografií jsou podle nich stále stejné. Problémy s digitálními zásahy do fotografií řeší podobně jako u klasické analogové fotografie požadavkem na

⁷⁹ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

⁸⁰ Internetové stránky tiskové agentury NPPA jsou: http://www.nppa.org/about_us/history/.

⁸¹ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

⁸² National Press Photographers Association. *NPPA Code of Ethics*. [online], [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html.

nemanipulování s obrazem a potřebou „pochtivého a přesného“ používání fotografie, jejího zasazení do kontextu.⁸³

Další pravidlo, které etický kodex stanovuje, se týká zacházení s digitální fotografií. V tomto pravidlu je uvedeno, že žurnalisté věří, že základním principem jejich profese je přesnost, a proto se domnívají, že je nesprávné upravovat fotografie jakýmkoliv způsobem, který obelhává publikum. Mají totiž zodpovědnost dokumentovat společnost a uchovávat její obrazy jako předmět historického záznamu. Dále uvádí, že i v době digitálních technologií potvrzují základ své etiky. Základním kamenem žurnalistické profese je totiž podle nich pravdivá reprezentace. Fotožurnalistická pravidla pro pravdivé a věrné referování by pak měla být kritériem toho, jak může být fotografie digitálně upravena. Proto považují pozměňování redakčního obsahu za porušení etických standardů, které uznává NPPA.⁸⁴

NPPA také dále hovoří o problematice manipulace digitální fotografií. Text, který o této problematice píše, se nazývá Etika v době digitální fotografie. V tomto textu se řeší ztráta kredibility, které musí média v digitální době čelit. O to více je ale zdůrazňována nutnost pravdivé reprezentace reality. Tento text rovněž upozorňuje na to, že dochází k poškozování kredibility médií právě tehdy, když některé z médií upravuje fotografie a následně se na to přijde. Tím vlastně lžou veřejnosti.⁸⁵

3.4.2. Etický kodex Reuters

Dalším důležitým kodexem, který lze nalézt, je kodex společnosti Reuters. Tato společnost velmi zakládá na své důvěryhodnosti a získala si tak díky tomuto jistou prestiž v žurnalistických kruzích. Jejich fotografie mají být zárukou důvěryhodnosti a pravdivého reprezentování reality. Aby si společnost udržela důvěryhodnost i v době digitální éry, vytvořila svůj vlastní kodex, který upravuje pravidla zacházení s fotografií. Dokonce se podrobně věnuje o programu Photoshop, který je v dnešní době tak často používám k upravování fotografií. Kodex společnosti Reuters je velmi propracovaný a obsáhlý. Jedním z důvodů, který popostrčil Reuters k tomu, aby se více zabývali etickým kodexem, byl případ Reutersgate. Jedná se o fotografii Bejrútu, jak nad ním stoupá dým. Tato

⁸³ LONG, J. *Ethics in the Age of Digital Photography*. [online], září 1999, [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <http://www.nppa.org/professional_development/self-training_resources/eadp_report/eadptxt.html>.

⁸⁴ National Press Photographers Association. *Digital Manipulation Code of Ethics*. [online], 1991, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html>.

⁸⁵ LONG, J. *Ethics in the Age of Digital Photography*. [online], září 1999, [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <http://www.nppa.org/professional_development/self-training_resources/eadp_report/eadptxt.html>.

fotografie pochází z doby války mezi libanonským Hizballáhem a Izraelem. Jenomže fotografie byla upravena a po tomto odhalení, vypukla v médiích živá debata a někteří začali zpochybňovat fotografie Reuters. Proto se Reuters rozhodlo, že pravidla podrobněji určí.⁸⁶

Věnují se také, jak jsem výše uvedla, otázce Photoshopu, což lze nalézt v manuálu pro práci v agentuře.⁸⁷ Agentura je, co se týče manipulací s fotografiemi, velmi přísná. V aféře Reutersgate dokonce byl propuštěn fotograf, který fotografie upravil. Následně také vymazali všechny jeho další fotografie z databáze. Reuters uvádí, že používají jen malou část možností tohoto programu pro úpravu svých snímků jako je ořez, nastavení velikosti, úprava barevnosti a tonality. Dále uvádějí, že úprava obsahu obrazu pomocí Photoshopu nebo jiného programu povede k jeho odmítnutí. Pravidly jsou například: žádné přidávání nebo mazání objektů z originálního snímku, žádné přehnané zesvětlování, ztmavování nebo rozostřování (klamání čtenářů zakrytím určitých prvků obrazu), žádné přehnané úpravy barev. Do obrazu by mělo být zasahováno pouze minimálně. O trochu větší úpravy jsou možné jen, pokud žurnalisté pracují za ztížených podmínek (např. odstranění prachu). Některé nástroje Photoshopu není povoleno používat jako například retušovací štětec, nebo není povolené klonování. V kodexu jsou dále definována různá omezení používání Photoshopu, která jsou celkem podrobně vymezena.⁸⁸

Parrish (2002) definuje etiku jako primární strukturou, která skrze institucionální a individuální realizaci, vymezuje morální prostředí redakční činnosti žurnalistických organizací, které významně ovlivňují informace (slova a obrazy) a činí je přístupnými pro čtenáře. Etika je rovněž důležitým faktorem při určování přijatelného chování fotožurnalistů. Styl, i když má bezesporu vliv na to, co se podává čtenářům, mnohem méně ovlivňuje a je méně důležitý, než etika. Fotožurnalismus pravidelně čelí otázkám, na které zákon poskytuje jen malé nebo žádné směrnice. Protože společnost ponechala mnoho aspektů lidského chování nedotčené formálními pravidly, fotožurnalisté se musí po takovýchto směrnicích určujících patřičné chování poohlédnout jinde. Parrish pro své účely definuje etiku jako systém kontroly, který je oproštěný od vládních zásahů. Tento systém je závislý na dobrém poctivém usuzování, které má za následek činy, které jsou

⁸⁶ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

⁸⁷ Reuters. *A brief Guide to Standards, Photoshop and Captions*. In Handbook of Journalism. [online], [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <http://handbook.reuters.com/index.php/A_Brief_Guide_to_Standards%2C_Photoshop_and_Captions>.

⁸⁸ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

správné, protože jsou podpořené těmi nejlepšími důvody. Etika radí lidem, co by měli dělat a co je správné. Sankce za vzdání se od očekávaného chování nejsou fyzického rázu, ale jsou nicméně skutečné a vysoce efektivní v trestání deviantů a v jejich donucování k tomu, aby se navrátili k etickým normám.⁸⁹

Již od nástupu fotografie před více jak 160-ti lety, jsou fotografie v žurnalistice do značné míry považovány za reprezentace reality. Stojí jakoby na místě diváka, kteří nejsou sami schopni vidět scény, které zaznamenává fotograf. Toto zástupné postavení bylo znovu zdůrazněno na počátku dvacátého století. V současné době byla pozice fotografie jako přesného zástupce skutečného života důkladně prozkoumána. Začalo to asi v roce 1970, kdy americká fotožurnalistická společnost otočila svůj kritický pohled na pravdivost a nestrannost toho, co je vytvářeno. Fotografové mohli lhát a klamat buď záměrně, nebo omylem. Síla tohoto zájmu významně vrostla v pozdních osmdesátých letech a na začátku devadesátých let, kdy se do hlavního proudu dostala elektronická temná komora a její zpracování fotografií v počítači. Bylo možné provést téměř neuvěřitelné změny v obraze a to i bez očividného důkazu, že ke změně došlo. Digitální obraz se nakonec stal ve fotožurnalistice běžným. Tak se fotožurnalisté museli ještě více zajímat o etiku a etické chování. Tohoto tématu je plná literatura. Rovněž je diskutováno na seminářích. Toto téma je na předních příčkách zájmu fotožurnalistů.⁹⁰

3.5. Definice skandálu

V této části vysvětlím, co rozumím pod termínem skandál, který ve své práci používám. Domnívám se, že odhalení upravených (v mém případě technikou retušování) fotografií vyvolává skandál, jakési pohoršení jak v odborných kruzích, tak pohoršení širší veřejnosti. O tomto se pak píše v různých novinách, internetových článcích a různých diskusních fórech. Reakce se přitom různí. Pojem skandál je celkem široký termín a lze ho chápat různě.

Skandál (z fr. scandale, popř. něm. Skandal = pohoršení, ostuda; oboje z lat. Scandalum) je frapantní, veřejné, záměrné nebo bezděčné porušení komunikační či společenské konvence, popřípadě vážnějších společenských norem. Většina skandálů se váže k nějakému konkrétnímu činu. Termín je však také užívám k označení jevů, které jsou

⁸⁹ PARRISH, S. Fred. *Photojournalism: An Introduction*. United States of America: Wadsworth Group, 2002.

⁹⁰ PARRISH, S. Fred. *Photojournalism: An Introduction*. United States of America: Wadsworth Group, 2002.

komprimovaným důsledkem řady rozhodnutí, dlouhodobější činnosti. Skandál je například, ukáže-li se, že ředitel závodu léta nezvládal problematiku výroby, kterou řídil. Skandály se mohou týkat jednotlivců i institucí či organizací. Mohou se koncentrovat kolem určitých děl a činností. Jejich publicita se může omezovat na malou skupinu, nebo zahrnout celou veřejnost. Skandály mívají i hlubší význam, vztahují se k širším společenským problémům a mnohdy snadno přerůstají v aféru, nebo ji doprovázejí.⁹¹

Jak lze vidět, termín skandál lze použít v mnoha situacích. V médiích se termín skandál často používá ve spojení s celebritami, které udělaly něco, co média považují za skandální. Tak se v titulcích novin objevují nadpisky jako „skandální odhalení.“ Média přišla na něco, co je podle nich natolik zarážející, že je to skandálem. Já budu tento termín však používat ve spojení s jakýmsi pohoršením, které vyvolá zjištění, že žurnalistická fotografie, která by měla podávat nějaké zprávy, informace, byla upravena (v mém případě retušováním). To spustí jistou vlnu zvýšeného zájmu o tuto fotografii a v médiích vznikne diskuze, ve které lze nalézt širokou škálu reakcí, výpovědí o dané problematice.

Skandály vyvolané záměrně mají jeden z těchto cílů: 1) mají upoutat pozornost na osoby, které se skandálu tak či onak účastní, 2) mají uvést nějakou utajovanou věc ve známost, obrátit na ni pozornost veřejnosti a vynutit si řešení (například když manžel inzultuje před skupinou přátel milence své ženy), 3) dokumentovat existenci jiného, kontroverzního názoru (hodnot, představ o životě, umění, politice), v naději, že se tak přeruší spirála mlčení a společnost si uvědomí naléhavost určitého problému, zamyslí se nad konvenčními hodnotami a podobně. Záměrné systematické využívání skandálu se nazývá skandalizací.⁹²

Skandalizace je pak druh práce s veřejností, respektive ovlivňování veřejného mínění, založený na záměrném a systematickém uvádění určitých jednotlivců, institucí či idejí, uměleckých či dramatických děl do skandálních situací, což snižuje jejich společenskou prestiž, důvěryhodnost a serióznost. Vyvolané skandály přitom mohou i nemusí mít reálný podklad. Skandalizace patří spíše mezi praktiky politického a hospodářského podsvětí, ale významnou roli v nich sehrává bulvární tisk. Publikace různých skandálů (zejména populárních osobností) zvyšuje mnohdy zájem o určité periodikum, tisk vůbec. Skandalizace a její nebezpečí tvoří rizikovou oblast života

⁹¹ LINHART, Jiří, VODÁKOVÁ, Alena. *Velký sociologický slovník*. Praha: Univerzita Karlova vydavatelství Karolinum, 1996.

⁹² LINHART, Jiří, VODÁKOVÁ, Alena. *Velký sociologický slovník*. Praha: Univerzita Karlova vydavatelství Karolinum, 1996.

slavných, významných osobností a je spíše negativní stránkou života v demokratických společnostech. I když může mít pozitivní regulační vliv například na chování politiků. Obava ze skandalizace totiž může působit jako motivace k dodržování právních i morálních norem. Ani primitivní společnosti nebo malé venkovské komunity nejsou ušetřeny skandalizačních praktik. Skandalizace někdy ničí existenci a vede k ostrakismu. Záměrné šíření nepravdivých informací o osobách či institucích je ovšem trestným činem a etické kodexy propagační a žurnalistické práce to pokládají za hrubé porušení profesní etiky.⁹³

Z toho tedy vyplývá, že by žurnalisté měli podávat nezkrácené zprávy a to samozřejmě platí i o žurnalistické fotografii. Proto existují různé kodexy a ten žurnalistický je obzvláště v dnešní době, kdy lze tak snadno fotografie upravit, důležitý. Měl by být zárukou toho, že příjemcům budou podávány neupravené fotografie, které mají informovat o dění ve světě, ne si vytvářet nějakou vlastní realitu. V zájmu žurnalistů by pak mělo být podávat příjemcům neupravené fotografie.

Když se totiž přijde na to, že byly upraveny, mohli by fotožurnalisté ztratit důvěryhodnost a nalomit již tak křehkou víru lidí v pravdivost fotografií. V digitální době je tak podle mého názoru důležité posílit zmíněné etické kodexy. Když jsou upravené fotografie odhaleny, vyvolá to skandál, pod kterým rozumím pohoršení lidí nad zjištěním, že fotografie byly upraveny. V médiích lze nalézt několik takto odhalených fotografií. Žurnalisté se za ně samozřejmě omlouvají a někdy jsou dokonce viníci, kteří fotografie upravili, vyhozeni z práce. V médiích o tom pak náležitě informují, aby předvedli, že tohle nebudou tolerovat. Tedy stále bojují za svou důvěryhodnost. Rovněž se snaží od upravených fotografií distancovat a jejich odhalení stále vyvolává živou diskuzi. Někteří tvrdí, že je to běžná věc a není třeba se nad tím tak podívat. V některých ale stále vyvolávají upravené fotografie rozhořčení. Názory na tuto věc se samozřejmě liší. Je ale beze sporu, že toto téma stále vyvolává diskuzi. Různí autoři a teoretici fotografie se k tomuto vyjadřují různě. Někteří věští smrt fotografie, jiní tvrdí, že fotografie má stále reprezentovat realitu a měl by se spíše posílit etický kodex. Já se domnívám, že fotografie ještě není mrtvá a obzvláště ne žurnalistická fotografie, která má stále podávat zprávy o reálném světě. Má stále pravdivostní nárok.

⁹³ LINHART, Jiří, VODÁKOVÁ, Alena. *Velký sociologický slovník*. Praha: Univerzita Karlova vydavatelství Karolinum, 1996.

4. Manipulace s fotografií

Ve své práci píšu o retušování současné žurnalistické fotografie. Retušování je jednou z technik, která je určitými teoretiky považována za jednu z možností, jak manipulovat s fotografií. Píše o tom například Alena Lábová a Filip Láb.⁹⁴ Tito autoři mluví o manipulaci fotografie a termín manipulace tak vztahují hlavně k fotografii, jedná se tedy o fotomanipulaci. Manipulace s fotografií neboli fotomanipulace je označení pro metodu úpravy klasické nebo později digitální fotografie. Účelem je přitom vyvolat iluzi či dojem, kterého by nebylo možno dosáhnout původní fotografií. Manipulaci s fotografií lze jednoduše popsat jako retušování či tvorbu koláže pomocí více fotografií. V dnešní době se manipulace s fotografií přesunula z temných komor a od ručního vystřihování a lepení na počítače a existuje spousta grafických programů, které práci velmi usnadňují a urychlují. Mezi nejrozšířenější grafické programy, které to umožňují, patří program Adobe Photoshop, dalším je třeba Zoner Photo Studio. Manipulace s fotografií se využívá nejen v případě komerční fotografie a v průmyslovém designu. I umělci se věnují tvorbě svých výtvarných děl pomocí této grafické metody. Stinnou stránkou je ale skutečnost, že manipulace s obrazem bývá zneužívána v žurnalistické fotografii, kterou se ve své práci zabývám.

Mitchell (2001) uvádí, že manipulovatelnost s obrazem byla u analogové fotografie podle některých autorů složitá. Jedním z takových autorů je například Edward Weston, který porovnával zpracovatelnost malby s uzavřeností fotografie. Oceňoval křehkou neporušenost povrchu fotografie a tvrdil, že svou podstatou vzdoruje různým přepracováním, nebo manipulaci. Podle takovýchto autorů jako je Weston, když se podíváme na fotografie, předpokládáme, že nebyly upraveny. Napadlo by nás to jedině, kdybychom měli jasné náznaky svědčící o opaku. Pro Mitchella se tohle značně liší od digitálního obrazu. Podle něj u digitální fotografie už není ona křehkost a nepoddajnost, kterou měly analogové fotografie. Základní vlastnosti digitální fotografie spočívají právě v tom, že se dá snadno upravit v počítači. Tak fotožurnalisté musí tvrdě bojovat za zachování hegemonie standardního fotografického obrazu. Mají totiž zájem na tom, aby se jim důvěřovalo, mají potřebu poskytovat spolehlivá svědectví. Jiní ale mají zájem ideu fotografické objektivitu dekonstruovat a využívají tak digitální éry, která nastala.⁹⁵

⁹⁴ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalistu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

⁹⁵ MITCHELL, J. William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. USA: MIT Press, 2001.

V osmdesátých letech devadesátého století pronikly digitální obrazové technologie do odvětví komunikace. I televize je používaly kvůli lepší obrazové kvalitě. Nové technologie rovněž umožnily „korekci“ obrazů. Manipulace s digitálním obrazem se ve zvýšené míře začala definovat jako praktika překračující morální pravidla, jako odchylka od tradičního režimu fotografické pravdy. A tak fotožurnalisté začali živě debatovat o vlivu digitálních technologií a shodli se na tom, že se nesmí zneužívat digitální fotografie a vytvářet tak lži, i když je to lákavé a snadné.⁹⁶

4.1. Manipulace klasickou fotografií

Spousta současných teoretiků fotografie se domnívá, že manipulovatelnost je integrální složkou fotografie (Rosler 1996: 37, Wheeler 2002: 15, Lester: 1988: 41) a svá tvrzení dokládají na příkladech z historického vývoje fotografie.^{97 98 99} Zmínění autoři mají ten názor, že formální či obsahové úpravy fotografického obrazu nezačínají až s elektronickým zpracováním fotografického obrazu. A to i přesto, že až v současné době věnuje odborná veřejnost takovou pozornost tomuto jevu. Lábová a Láb (2009) se domnívají, že pokusy o manipulování obsahu fotografických obrazů provázejí fotografii od samého začátku. Rozdílem však bylo, že možnosti tvorby těchto manipulací byly značně limitovány komplikovanou technickou stránkou celého procesu a některými rysy klasického fotografického média. Nejvíce omezujícím faktorem byla materiální podstata fotografického obrazu. Omezující byla existence negativu, fyzikálně-chemický princip jejího vzniku a závislost na vnějším referentu zobrazované skutečnosti. Tato skutečnost byla jakousi zárukou odhalitelnosti potenciálního fotografického podvodu.¹⁰⁰

Snahy o manipulaci fotografie a zkreslování reality se tedy objevovaly již od samého počátku. Postupy manipulace fotografií byly ale velmi náročné a výsledek nebyl zaručen. Existovalo více postupů, jak toho šlo dosáhnout. Docházelo k aranžování samotné

⁹⁶MITCHELL, J. William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. USA: MIT Press, 2001.

⁹⁷ ROSLER, Martha. *Image Simulations, Computer Manipulations: Some Considerations*. In: Hubertus v. Amelunxen – Stefan Ighlhaut – Florian Rötzer (eds.): *Photography after Photography: Memory and Representaton in the Digital Age*. Amsterdam/Munich: G+B Arts, 1996.

⁹⁸ WHEELER, H. Thomas. *Phototruth or Photofiction? Ethics and Media Imagery in the Digital Age*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

⁹⁹ LESTER, Paul Martin. „*Faking images in photojournalism*.“ *Media Development*. 1/1988, s. 41-42, [online], [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://communications.fullerton.edu/professors/lester/writings/faking.html>>.

¹⁰⁰ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

fotografované reality neboli předstírání, že na fotografii je něco jiného, než bylo ve skutečnosti zachyceno. Také se přímo zasahovalo do integrity fotografického obrazu formou retuší, fotomontáží, koláží nebo skládání vícero fotografií v jednu (tzv. sendviče). Přitom motivací vždy nemusela být jen snaha podvést diváka. Tyto aktivity byly v počátcích často výsledkem technických omezení vznikajícího média. Byly totiž omezovány tvůrčí možnosti každého adepta fotografického umění. To způsobovala například malá citlivost fotografických materiálů, nebo málo světelné objektivy, malá expoziční pružnost filmů, obrovské a neohrabané fotoaparáty, nemožnost vzdálit se z fotografického ateliéru nebo od temné komory. Fotografové tak modifikovali fotografie, aby zaručili kvalitnější výsledek, nebo aby se lépe autorsky vyjádřili. Ve výsledku však šlo vždy o narušení základního charakteru fotografie.¹⁰¹

Už v roce 1839 můžeme nalézt jeden z manipulovaných snímků. Jedná se o rok, kdy byl oficiálně vyhlášen vynález fotografie. Tímto upraveným snímkem je autoportrét francouzského fotografa Hippolyte Bayerda z 18. října 1840.¹⁰² Bayard sám sebe naaranžoval a vyfotografoval jako utopeného jako protest proti nedostatku oficiálního uznání svého podílu na vynálezu fotografie. Snímek byl zhotoven na papírové podložce na rozdíl od daguerrotypií, které tvořila kovová destička. Na druhé straně papíru byl text s údajným sebevražedným prohlášením. Jedná se tedy o fotografický falzifikát, který byl vytvořen záměrně s úmyslem uvést v omyl diváky i čtenáře. Tuto fotografii Bayard dokonce rozeslal různým oficiálním institucím.¹⁰³

Dalším specifickým způsobem falšování fotografií je dřevoryt, který byl celých prvních čtyřicet let po vynálezu fotografie poněkud kuriózním způsobem manipulace fotografie. Nebylo totiž tehdy možné tisknout polotónové fotografie v novinách a časopisech, protože neexistovala žádná reprodukční technika, která by to umožňovala. Přímý tisk fotografické předlohy byl možný až po roce 1880, kdy byl vynalezen autotypický štoček. Do tohoto vynálezu bylo třeba fotografické předlohy přerývat do špalíčku zimostřezového dřeva. Teprve z těchto dřevorytů bylo možné obraz tisknout. Vždy tedy záleželo na rytcově šikovnosti, jak přesně dokázal pomocí tenkých čar

¹⁰¹ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

¹⁰² Viz Příloha č. 5.

¹⁰³ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

reprodukovat původní fotografii. Rytci se také ovšem nemuselo zdát, že je fotografie dostatečně umělecká a mohl ji pak nějak obrazově vylepšit.¹⁰⁴

4.2. Prostředky záměrného zkreslování skutečnost ve fotografii

Jedním z prostředků, jak lze záměrně zkreslit skutečnost ve fotografii je retušování. Tuto techniku mají fotografové k dispozici od počátku fotografie. Podle Gordona Baldwina (1991: 74) je retušování vymezeno jako „pečlivé provedení ruční změny fotografie nebo negativu“, které je nejčastěji užívané v portrétování jako kosmetický prostředek vylepšování portrétovaného, pro odstranění menších vad pleti, změkčování rysů, odstranění vrásek nebo pudrování lesklého nosu.¹⁰⁵

Jedná se tedy o jakýkoliv zásah do fotografického obratu, jehož cílem je změnit opravit, nebo upravit výsledný vzhled snímku. (Tausk in Lábová, Láb 2009) Podle Lábové a Lába (2009) patří retušování k nejužívanějším metodám úpravy fotografií. Fotografům slouží v první řadě pro kompenzaci technologické nedokonalosti nového zobrazovacího způsobu. Používala se k odstraňování technických vad materiálu. Později se pak používala jako prostředek umožňující záměrné ovlivňování obsahu fotografií a to z důvodů tvůrčích i ideologických.¹⁰⁶ Podle Helmuta Gerhseima (1969: 160) použil ručního zásahu do fotografie jako první Švýcar Johann Baptist Isenrin. Ten poprvé retušoval své portrétní fotografie. Chtěl jim dodat život, proto je koloroval suchými pudry. Na svých prvních daguerrotypiích zvyšoval lesk očí a šperků tím způsobem, že proškrabával stříbrnou vrstvu, aby přes ni probleskovala měď podložky.¹⁰⁷ Oproti tomu Gisèle Freundová (1974: 68) se domnívá, že vynález metody retuše lze připsat mnichovskému fotografovi Franzi Hanfstaenglovi, který byl německým portrétistou a retušoval již v polovině 40. let. V roce 1855 v Paříži na výstavě vystavoval dvě verze téhož portrétního. Jeden byl retušovaný a ten druhý byl neretušovaný.¹⁰⁸

Existuje názor, že potřeba retušovat portrétní fotografie vyplynula z potřeby vyrovnat kulturní šok, který způsobila věrnost fotografického zobrazení. Fotografie totiž

¹⁰⁴ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

¹⁰⁵ BALDWIN, Gordon. *Looking at Photographs: A Guide to Technical Terms*. Malibu, California: J. Paul Getty Museum in association with British Museum Press, London, 1991.

¹⁰⁶ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

¹⁰⁷ GERNSHEIM, Helmut, GERNSHEIM, Alison. *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*. London: Thames and Hudson, 1969.

¹⁰⁸ FREUND, Gisèle. *The World in My Camera*. The dial Press, 1974.

zobrazila lidskou tvář a tělo s takovou mírou přesnosti, na kterou člověk 19. století nebyl dosud zvyklý. Lidé možná od portrétu čekali podobnost, ale také krásu. Ruka malíře nedokonalosti obličejů opravit mohla a tím tak vytvořila verzi, která zákazníkovi lichotila. Oproti tomu fotograf možnost opravit nedokonalosti přírody neměl. Fotografie byla příliš pravdivým zrcadlem.¹⁰⁹

V době, kdy se používaly papírové negativy, zakrývali retušéři pozadí černou barvou nebo vystřiženým černým papírem, aby tak nerušili strukturu papíru. Například u snímků architektury nebo krajiny byla vykrývána obloha. Také byly zakrývány rušivé části obrazu přikopírováním šedých ploch, nebo byly pomocí retuše dokreslovány a domalovány celé části obrazu. Fotograf mohl třeba nakreslit pozadí na lakované sklo a k původnímu negativu je při kopírování přikládal. Takováto pozadí se dokonce i prodávala. Byly to tenké fólie s různými náměty jako například interiéry, mraky, krajiny nebo květiny.¹¹⁰

Skopec (1963: 147) uvádí, že bylo možné dokonce vytvořit fotografii s padajícím sněhem. Dělal se to tak, že se negativ poprášil, nebo postříkal. Oblíbené bylo také „skicování“ negativů krycí barvou a škrábání na zadní straně negativu. Fotografové dokreslovali různé věci křídou či tužkou.¹¹¹ Lábová a Láb (2009) uvádí, že v době malé citlivosti fotografických desek nebylo možno fotografovat pohybující se objekty, protože by nebyly zachyceny ostře. Proto se retušovaly fotografie, aby tak byl vyvolán dojem pohybu. Dosáhlo se toho korekcí určitých obrazových částí. Bylo tedy možno udělat ze statické fotografie akční fotografii. Tímto byl známý fotograf a retušér Hans Schnäbeli. Ten například dokázal ze statického snímku stojících koní vytvořit dynamickou jízdu.¹¹² Snímek přitom vypadá věrohodně.¹¹³

Další metodou, jak lze záměrně zkreslit skutečnost ve fotografii je fotomontáž. Vytvořila se tak, že se z několika částí různých fotografií nebo obrazových prvků složil nový obraz. Ten se pak přefotografoval a vznikla nová fotografie, která vypadala jako originální. Pod pojem fotomontáž spadá koláž, sendvičové, kompozitní nebo kombinované obrazy. Tyto techniky lze nalézt již v roce 1843, kdy zavedení papírových talbotypíí umožnilo papír původního obrazu vystřihávat a slepovat do nového snímku. To jako první využil malíř David Octavius Hill, když maloval obraz zasedání Svobodné církve Skotska.

¹⁰⁹ GERNSEIM, Helmut. *The Origins of Photography*. London: Thames and Hudson, 1982.

¹¹⁰ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

¹¹¹ SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha: Orbis, 1963.

¹¹² Viz Příloha č.

¹¹³ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

Vytvořil fotomontáž tým, že slepil 457 portrétů, které pro něj nafotil Robert Adamson. Podle této fotomontáže pak namaloval skupinový portrét. Jednalo se o první obraz namalovaný s pomocí fotografických podkladů. První zmínky o kombinování snímků ale byly uveřejněny až roce 1851 Hippolytem Bayardem. Používala se také metoda dodatečného montování hlav nebo postav do snímků. K nejoblíbenějším patřily snímky uniformovaných vojáků. V městě, které mělo vojenskou posádku, měl obvykle fotograf na skladě unifikované obrázky postav vojáků v uniformách, ke kterým podle potřeby přidával aktuální snímek obličeje.¹¹⁴

Fotomontáž se hodně používala v krajinářské fotografii. Důvodem byla skutečnost, že tehdejší nedokonalé fotomateriály byly příliš citlivé na modrou barvu. Z tohoto důvodu byla oblast mraků a oblohy vždy velmi přexponovaná. A tak bylo na fotografii místo oblohy bílé místo. Fotografové to řešili tak, že vyfotografovali dva snímky identického záběru. Na nich byla zvlášť exponována krajina a zvlášť obloha. Poté fotografové tyto dva snímky zkombinovali zkopírováním mraků z druhého negativu na záběr exponovaný na krajinu. Často však používali tentýž záběr mraků na více fotografiích a tak mohl mít divák pocit, se snímek už někdy viděl.¹¹⁵

Časem se začala fotomontáž používat i k vytváření autorských obrazů. Vznikaly tak často nereálné, fantazijní reprezentace reality. Fotografové se totiž snažili dokázat, že fotografie se může stát i uměním a nechtěli se spokojit s pouhou reprodukcí skutečnosti. Podle Lábové a Lába (2009) se zde mění prvotní fotografické paradigma. Fotografie už nemá být jen nástrojem neutrální, objektivní reprezentace. Fotografie má povýšit na umění a fotomontáž tak má být tvůrčí technikou. Problém je ale podle nich v tom, že umělecké užití média fotografie je v konfliktu s objektivní podstatou fotografie. Rozporuplnost je mezi věrným zobrazením skutečnosti a vytvářením krásna. Jedním z prvních fotografů, který využíval fotomontáž pro umělecké účely, byl Oscar Gustav Rejlander. Používal fotografii jako předlohu pro své malované obrazy. Kromě montáže používal také techniky několikanásobné expozice. Tím prováděl montáž přímo na jednom negativu. Jednou z takových montáží je obraz *The Two Ways of Life*.¹¹⁶ Tím se zabýval i Mélon.¹¹⁷ Historik fotografie Marc Mélon (1986: 82) označuje Rejlanderovy práce jako „demachinace

¹¹⁴ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalistu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

¹¹⁵ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalistu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

¹¹⁶ Viz Příloha č. 7.

¹¹⁷ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalistu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

fotografie“ . Uvažuje rovněž o důsledcích podobných manipulací s fotografickým obrazem. Podle něj byla fotografie přijata jako médium, které má nabízet věrný portrét světa. Pokud ji ale fotograf upravuje, retušuje či rekonstruuje, aby byla uznána za uměleckou, je to stejné, jako by upravoval sám svět.¹¹⁸

Fotomontáže a retuše byly často užívány ve službách politiky, například v době pařížské komuny, v meziválečném období v Německu, SSSR nebo v USA. Brzy se metody fotomontáže začalo zneužívat k politickým propagandistickým účelům. Poprvé se k takovému použití dochází v masovějším měřítku během obrazové dokumentace Pařížské komuny. Fotografické montáže tak stály od dvacátých let ve službách propagandy a agitace. Montáže, koláže a další technické experimenty měly především ideový obsah. Měly vysvětlit co nejnázorněji právě probíhající společenské změny.¹¹⁹

S meziválečným vývojem fotografie v Německu a Rusku souvisí jedna z nejbrutálnějších forem manipulace s obsahem fotografií a to politická retuš. Impulsem takových úprav fotografií je zcela vědomé oklamání diváků a uvádění veřejnosti v omyl. Nejvíce těchto montáží využívaly totalitní země, nacisté a komunisté. Ale ani dnes se tyto praktiky nevyhýbají politickému dění v civilizovaném světě jako například v USA. Politická retuš je velmi oblíbeným a mocným nástrojem. Fotografie jsou totiž nejen zobrazením a reprezentací reality, ale také reprezentací historie. Tvoří významný prvek, skrze který naše historie dále existuje a přetrvává v plynoucím čase. Fotografie jsou součástí našeho kulturního a historického povědomí. V dějinách tak docházelo k pokusům o změnu historie skrze změnu historických obrazů. Nepohodlní lidé byli vymazáváni ze světa a likvidováni, následně došlo k jejich definitivnímu vymazání z lidské paměti pomocí jejich odstranění z fotografií. V mnoha případech se to zdařilo.¹²⁰

Historicky nejznámější příklady politické retuše pocházejí ze stalinského sovětského svazu. Sovětští grafici a cenzori používali tužku, žiletku a americkou retuš, aby odstraňovali nejen ideově nevhodné obrazové prvky (nápis, hesla, vlajky), ale především tváře politických nepřátel. Podrobně se stalinskými retušemi zabýval David King. V jeho knize *The Commisar Vanishes* lze najít mnoho příkladů těchto politických retuší. Ti, co prováděli retuše, skutečně měnili realitu. Dokonce byly stáhnuty malby z muzeí a

¹¹⁸ MÉLON, Marc. *Beyond Reality: art photography*. In: Lemagny, Jean-Claude – Rouillé, André (eds.): *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*. přel. Janet Lloyd. Cambridge: Cambridge University Press, s. 82-102, 1986.

¹¹⁹ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalistu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

¹²⁰ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalistu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

uměleckých galérií tak, aby zmizely kompromitující obličej. Dokonce byly staženy nebo zničeny knihy a práce odsuzovaných politiků. V době stalinizmu byly fotografie pod přísnou cenzurou a jejich retušování mělo změnit historii. Vše, co vybočovalo z konceptu, který vytvořil Stalin, bylo kriminalizováno a vymazáno z historie. To má své následky. Generace dětí vyrůstajících za Stalina byla učena historii, kterou určil Stalin. Kdo se proti tomu vzepřel a chtěl odhalit pravou historii, byl odstraněn.¹²¹

4.3. Historie digitální manipulace

Někteří teoretici zastávají názor, že fotografické obrazy „uměly“ lhat od raných počátků a také těchto možností z nejrůznějších důvodů využívaly. Jiní teoretici se domnívají, že manipulace fotografií nebyla ještě nikdy tak jednoduchá a její výsledky tak perfektní a tak těžko prokazatelné jako dnes. Mezi takovéto teoretiky patří například Mitchell (1992), Ritchin (1990), Batchen (2001) nebo Wells (2003). Proto se právě v době nástupu digitální fotografie více zpochybňuje věrohodnost fotografie, její objektivita a schopnost pravdivého zobrazení. Manipulace digitální fotografií má také již svou historii. Některé z nich se staly téměř učebnicovými ukázkami manipulovaných fotografií. Právě tyto fotografie přispěly k všeobecně pocíťované ztrátě důvěry ve fotografii.¹²²

Jedním z nejznámějších a nejstarších případů manipulace s digitální fotografií je fotografie od National Geographic, na které byly posunuty pyramidy v Gize blíže k sobě.¹²³ Fotografie se objevila na titulní stránce časopisu National Geographic v únoru 1982. Obálka časopisu byla totiž na výšku a fotografie byla na délku. Tak si editoři časopisu prostě posunuli pyramidy blíže k sobě. V počítači tak virtuálně přestěhovali dvě egyptské pyramidy v Gize. Obrazový editor Wilburk E. Garrett však považoval tuto manipulaci za přípustnou, protože by bylo možno pořídít takovouto fotografii, kdyby se fotograf trochu posunul. O dva měsíce později ale National Geographic upravil další obálku, což vyvolalo negativní reakce čtenářů. Proto oznámil, že už digitální retušování nebude používat. To rovněž vyvolalo diskuze o etických hranicích digitálních manipulací v žurnalistice. Stejným způsobem jako pyramidy byla pozměněna i fotografie pro titulní

¹²¹ KING, David. *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*. New York: Owl Books, 1999.

¹²² LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

¹²³ Viz Příloha č. 8.

stranu obrazové publikace *A day in Life of America*.¹²⁴ Široký formát záběru byl upraven na výškový.¹²⁵

K prvním digitálně manipulovaným fotografiím, které se objevily v médiích, patří obálka *Newsweeku*. Na ní se objevila kompozitní fotografie Dustina Hoffmana a Toma Cruise, hlavních hrdinů tehdy premiérového filmu *Rain Man*. Důvodem pro fotomontáž byla skutečnost, že redakce nedokázala zorganizovat společné fotografování. Tak byli vyfotografování zvlášť a fotomontáží přidáni do jedné fotografie. Fotografie ale nebyla označena jako ilustrace, takže mohla v čtenářích vzbuzovat dojem, že se jedná o autentické setkání. Podobnou fotomontáž publikovaly *The New York Times* a *The Times*, ale za účelem předvedení čtenářům možnosti digitálních technologií. *The New York Times* přidaly do historické fotografie z Jaltské konference filmového hrdinu Ramba a komika Groucho Marxe.¹²⁶ Digitální úpravy žurnalistických fotografií vyvolaly kontroverzní reakce. Už v prvních debatách se ukázalo, že v mediální praxi bude třeba rozlišovat mezi zpravodajskou fotografií a fotografickou ilustrací. Už tehdy se část teoretiků a editorů domnívala, že u zpravodajské fotografie lze akceptovat jen „technické úpravy“ adekvátní těm, které se v klasické fotografii prováděly ve fotokomoře. Zásahy do obsahu takových fotografií by měly být zakázány, aby nebyla ohrožena důvěryhodnost fotožurnalismu. Volně se mohou upravovat jen ilustrace, které tak ale musí být označeny, aby nemátly čtenáře. Najdou se i takové názory, kteří chtějí zakázat jakýkoliv zásah do fotografického obrazu.¹²⁷

Jednou z prvních fotografií, která byla použita ve zpravodajském kontextu, byla kompozitní fotografie krasobruslařských konkurentek Tonye Hardingové a Nancy Kerriganové při společném tréninku. Tato fotografie se objevila na obálce časopisu *Newsday* v roce 1994. Tento obrázek byl nevhodný, protože bývalý manžel Tonye najal muže, který napadal Nancy, aby se tak nemohla zúčastnit soutěže. I když byla fotografie označena jako ilustrace, editoři celé země snímek odmítli. Autorem první počítačové fotomontáže válečné fotografie je Brian Walski, fotoreportér deníku *Los Angeles Times*. Walski, pracující jako válečný zpravodaj v Iráku, pořídil sérii fotografií Iráčanu hledajících útočiště před nepřátelskou palbou. Žádný záběr ale neodpovídal jeho představám, tak

¹²⁴ Viz Příloha č. 9.

¹²⁵ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

¹²⁶ Viz Příloha č. 10.

¹²⁷ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

vybral ze dvou fotografií obrazové prvky, které se mu hodily, a spojil je do třetí. Fotografie ale byla odhalena a Walski z redakce propuštěn za bezprecedentní porušení etických pravidel novin. Ty zakazují měnit obsah zpravodajských fotografií.¹²⁸

Později vstupuje fotomontáž do politického boje. Před americkými prezidentskými volbami se objeví na internetu zmanipulovaná fotografie prezidentského kandidáta Johna Kerryho. Politicky motivované fotomontáže ale nejsou ničím novým, nová je jen digitální technologie. Čínský fotograf Liu Wei-qiang získal bronzovou medaili na prestižní fotografické soutěži News Photos of the Year za fotografii, která zachytila nerušeně se pasoucí tibetské antilopy a nad nimi projíždějící vlak na kontroverzní trati Qinghai-Tibet.¹²⁹ Snímek byl v Číně oceňován jako příklad harmonického soužití mezi člověkem a přírodou. Jeho autenticitu zpochybnil jeden z účastníků online fotografického fóra. Fotograf poté připustil, že snímek je fotomontáží. Po svém přiznání byl Liu propuštěn z redakce, ve které byl zaměstnán. Zajímavý je fotografický projekt válečného fotoreportéra Patricka Chauvela. Ten dokázal fotomontáží přivést válku do Paříže.¹³⁰ Zkombinoval válečné snímky z Čečenska, Izraele, Afgánistánu, Iráku a dalších a v počítači je spojil s pohlednicovými záběry turistických atrakcí evropských velkoměst. Takovýchto fotografií vytvořil několik.¹³¹

Digitální fotomontáže se často objevují na obálkách zpravodajských časopisů. Například na obálce časopisu Times se objevila fotografie plačícího bývalého amerického prezidenta Ronalda Regana.¹³² Stékající slzy na jeho tváři byly přidány ve Photoshopu. Etické spory ale vznikly proto, že se zjistilo, že slzy byly použity z autentického záběru plačícího černošského chlapce. Pravděpodobně nejslavnější digitálně manipulovaná obálka vznikla v roce 1994 a otisknul ji časopis Time. Tato obálka je již součástí učebnic etiky fotožurnalismu. Na obálce byl portrét bývalého amerického boxera O. J. Simpsona.¹³³ Afroameričan Simpson byl obviněn z vraždy své manželky a jejího přítele. Fotoilustrátor Matt Mahurin digitálně upravil pro obálku portrét tak, že zvýraznil jeho

¹²⁸ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

¹²⁹ Viz Příloha č. 11.

¹³⁰ Viz Příloha č. 12. a 13.

¹³¹ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

¹³² Viz Příloha č. 14.

¹³³ Viz Příloha č. 15.

tmavou pleť. To vyvolalo pohoršení, protože časopis tak mohl podtrhnout rasistický podtext.¹³⁴

Retuš byla dobře známá i v době klasické fotografie. V digitální fotografii je to ale mnohem rychlejší a věrohodnější. Známy je například případ odstranění plechovky od dietní Coca-Coly ze snímku autora snímku, která vyhrála Pulitzerovu cenu.¹³⁵ Tento případ se velmi řešil, protože redakční politika většiny amerických deníků, pokud jde o zpravodajské fotografie, nedovoluje či zakazuje jakékoliv počítačové úpravy z důvodů „přemístění, odstranění nebo přidávání obrazových prvků“. Podle některých jsou ale takové zásahy akceptovatelné. Stejného účinku by totiž bylo možné dosáhnout, kdyby fotograf zvolil jiný úhel pohledu. Výřez a jiné prostředky post-facto úprav (i výběr úhlu pohledu nebo výběr mezi snímky) je přirozenou součástí každého fotografování. Digitální retuše mohou provádět fotografové, kteří chtějí technicky i kompozitně co nejdokonalejší snímek. Mohou je provádět také redakce a editoři nebo obrazový redaktor hájící redakční politiku. Znáмым případem, kdy fotografii upravoval fotoeditor, jsou kauzy obrazového pokrytí teroristického útoku na madridské nádraží Atocha a masakru na virginské univerzitě. V obou případech byly odstraněny podle redakce nevhodné obrazové prvky.¹³⁶

Lze tedy vidět, že fotografie se upravují. Záleží ale na tom, jaké fotografie se upravují. Když si upravíme fotografie z dovolené, nikoho tím patrně nepoškodíme. Problémem pak je, pokud se manipulovaná fotografie zobrazující situace, které se neodehrály v časoprostorovém kontinuu před objektivem fotoaparátu, vydává za autentické obrazové svědectví. Klamavý obraz se ale také používá už i ve vědeckém diskurzu, například fotografické podvrhy používané v důkazním řízení u soudu. Proto vznikla potřeba dostatečně účinných nástrojů pro zjišťování „pravosti“ fotografického obrazu. Tak se objevil nový obor věnující se hloubkovému průzkumu oblasti informačních technologií a tím je forenzní analýza digitálních dat. Je to jakási digitální kriminalistika a zabývá se odhalováním údajů, stop, pohybu po počítačových sítích a tak dále. Výsledků forenzní analýzy využívají například bezpečnostní složky, soudy a média. Jednou z jejich odnoží je

¹³⁴ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

¹³⁵ Viz Příloha č. 16.

¹³⁶ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

analýza obrazových dat. Obor se věnuje zkoumání, zda obrazová data byla nějakým způsobem manipulována či zpracována.¹³⁷

Já jsem si pro svůj výzkum zvolila techniku retušování a zkoumám tedy fotografie, které byly upraveny právě touto technikou. Domnívám se, že se jedná o velmi rozšířenou techniku, která se často užívá pro úpravy žurnalistických fotografií. V médiích proto lze nalézt více příkladů takto upravených fotografií. U některých bylo použito více technik zároveň, třeba i fotomontáže. Technika retušování je u nich ale použita také, takže je mohu použít pro svůj výzkum.

5. Diskurzivní analýza

Jako metodu pro svůj výzkum jsem si zvolila diskurzivní analýzu. Tuto metodu však pojímají různí autoři různým způsobem. Z tohoto důvodu prvně načrtnu, co diskurzivní analýza je a jak na ni pohlíží různí autoři. Nakonec uvedu, jak bude vypadat diskurzivní analýza pro můj vlastní výzkum.

Pojem diskurzivní analýza se používá ve spojení s širokou škálou významů, která pokrývá širokou škálu aktivit. Požívá se například k tomu, aby popsala aktivity na pomezí různorodých disciplín jako je sociolingvistika, psycholingvistika, filosofické lingvistiky a výpočetní lingvistiky. Každá z těchto disciplín se pak zaměřuje na různé aspekty diskurzu. Například sociolingvistika se obzvláště zajímá o strukturu společenských interakcí manifestovaných v rozhovoru a jejich opisy zdůrazňují rysy společenského kontextu, které jsou obzvláště přístupné sociologické klasifikaci. Analýza diskurzu je pak analýzou „language in use“.¹³⁸ Nemůže tak být omezená na popisy lingvistických forem nezávislých na záměrech nebo funkcích, pro které jsou tyto formy navrženy, aby sloužily lidem.¹³⁹

Diskurzivní analýza bývá také definována jako sada metod a teorií pro zkoumání běžně používaného jazyka v sociálním kontextu. Jazyk v jeho psané či mluvené podobě představuje sice klíčový objekt zájmu diskurzivní analýzy, záběr diskurzivní analýzy je však širší. Podle Werthella (2001: 3) je tedy vhodnější chápat diskurzivní analýzu jako studium lidských významotvorných praktik. Mezi tyto praktiky lze kromě verbální komunikace zařadit obrazová média (film, plakáty, reklamní billboardy) nebo jakoukoli

¹³⁷ ¹³⁷ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

¹³⁸ Langure in use chápu jako užívaný jazyk, jazyk, který užíváme.

¹³⁹ BROWN, Gilliam. a YULE, George. *Discourse Discourse analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

jinou lidskou aktivitu spadající do široké kategorie neverbální komunikace.¹⁴⁰ Diskurzivní analýza je poměrně inovativním přístupem k textu jakožto užitému jazyku. Opírá se o předpoklad, že jazyk je nedílnou součástí společenského života, dialekticky propojený s ostatními elementy společenského života tak, že společenská věda a výzkum musí vždy brát v úvahu jazyk.¹⁴¹

Podle Víta Beneše (2008) může být definice diskurzivní analýzy jako analýzy psaného a mluveného projevu zavádějící ještě z jednoho důvodu. V mezinárodních vztazích a do určité míry i v politologii platí, že vědec má pouze velmi omezenou možnost bezprostředního pozorování zkoumaného objektu. Je tedy do značné míry odkázán na analýzu textů či projevů. Pouze velmi zřídka se mu poštěstí být přítomen při (zahraničně) politickém rozhodovacím procesu či na místě sledovat jednání států. Tradiční metodologie považují mluvený a psaný projev za často nespolehlivého zprostředkovatele informací o světě „za“ textem.¹⁴²

Podle Antakiho (2004) se diskurzivní analýza zaměřuje na jazyk a jeho vztah ke světu. Jde jí při tom o identifikaci činitelů skrývajících se za data a jejich interpretaci za pomocí teorie na sociální úrovni. Diskurzivní analýza tak podle něho spočívá nejčastěji v identifikaci takzvaných interpretačních repertoárů, diskurzů nebo ideologie v závislosti na typu diskurzivní analýzy, tedy na konkrétním teoretickém vymezení náležejícímu té či oné variantě. Konkrétní postup diskurzivní analýzy se pak liší přístupem od přístupu.¹⁴³

Pro porozumění diskurzivní analýze je také nutné definovat pojem diskurz. Například Phillips a Jørgensenová (2002: 1) definují diskurz jako specifický způsob mluvení a rozumění světu nebo jeho aspektům.¹⁴⁴ Jiří Homoláč (2006: 329) hovoří o diskurzu jako o užívání jazyka, případně dalších znakových systémů členy dané společnosti, respektive jejich jistou skupinou (teoreticky i jednotlivce) v určité oblasti společenského života, nebo v komunikaci o určitém tématu.¹⁴⁵ Jak uvádí Petr Vašát

¹⁴⁰ WERTHELL, M. Themes in Discourse Analysis: The Case of Diana In M. Wetherell, S. Taylor & S. J. Yates (Eds.), *Discourse Theory and Practice - A Reader*. London: Sage, 2001.

¹⁴¹ FAIRCLOUGH, Norman. *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge, 2003.

¹⁴² BENEŠ, Vít. Diskurzivní analýza. In: Drulák, Petr (ed.): *Jak zkoumat politiku: kvalitativní metodologie v politologii a mezinárodních vztazích*. Praha: Portál, s. 92-124, 2008.

¹⁴³ ANTAKI, CH. 2004. *Analysing Talk and Text. A Course for the Universidad Autónoma de Barcelona*. Dostupné na: <<http://wwwstaff.lboro.ac.uk/~ssca1/tthome.htm>>, stáhnuto: 13.3. 2008.

¹⁴⁴ PHILLIPS, L. a M. W. JØRGENSEN. *Discourse Analysis as Theory and Method*. London: Sage Publications, 2002.

¹⁴⁵ HOMOLÁČ, J.. *Diskurz o migraci Romů na příkladu internetových diskusí*. Sociologický časopis 42(2):329-351, 2006.

(2009), jde tedy o určitou významovou reprezentaci světa, která je vyjednávána v sociální interakci a řízena svými specifickými pravidly. Hranice diskurzu jsou pak dány jeho ontologickým a epistemologickým pojetím, nebo tematickým zaměřením výzkumu. Diskurzivní analýza podle něj není jen metodou *sui generis*, nýbrž *ipso facto* i svou vlastní teorií. Pro diskurzivní analýzu je klíčové zařazení se do proudu sociálního konstruktivismu, přičemž fundamentální úlohu sehrála vlna francouzského poststrukturalismu a to zejména Michel Foucault. Z francouzského poststrukturalismu pak diskurzivní analýza vychází. Každá z verzí si však přivlastnila jinou část poststrukturalistických tezí a s jinými konsekvencemi. To se promítá například v pojetí diskurzu jako konkrétního proudu reálné promluvy na jedné straně a jeho abstraktní verze na straně druhé.¹⁴⁶

Podle Daviese Harrého (2001) se diskurz může utvářet v rámci určité disciplíny jako je například sociologie nebo ekonomie. Utváří se kolem určitého tématu na politické, kulturní nebo skupinové úrovni. Diskurz ale není chápán jako jev či produkt, ale jako systematický proces. Tento proces je časově rozptýlený výskyt událostí a výpovědí vázaných k tématu, které se střetávají v diskursivních polích.¹⁴⁷ Například podle Werthella (2001) je cílem diskurzivní analýzy nejen na základě dat identifikovat a kategorizovat výpovědi, ale rovněž odkrýt proces jejich utváření. Výsledkem pak není jenom soubor znaků-typologie, které odkazují k obsahům nebo reprezentacím těchto kategorií, ale odkrýtí praktik a podmínek, které tyto kategorie a jejich objekty a subjekty systematicky vytvářejí. Výsledkem by měl být text, který je přístupný a srozumitelný tak, aby jej interpretačně mohli sdílet i ti, kterých se týká.¹⁴⁸

5.1. Michel Foucault a jeho diskurzivní analýza

Jak už jsem zmínila výše, důležitou postavou, která přispěla k teorii diskurzivní analýzy je Michel Foucault (2003). Přístup Foucaulta je historický (zaměřený na historická data), distancuje se ale od perspektivy pokroku. Namísto příčin a důsledků vidí nahodilosti. Jednotlivé historické konfigurace jsou pro něj jen jedněmi z možných. Jedna ale není lepší

¹⁴⁶ VAŠÁT, Petr. *Kritická diskurzivní analýza: sociální konstruktivismus v praxi*, přehledové studie, Centrum aplikované antropologie a terénního výzkumu (CAAT), Katedra antropologických a historických věd FF ZČU, 2009.

¹⁴⁷ DAVIES, B., Harré, R. Positioning: the discursive production of selves'. *Journal of the Theory of Social Behaviour*, vol. 20 In Wetherell, M. –Taylor, S. –Yeats S. J. *Discourse Theory and Practice - A Reader*. Sage Publications, 2001.

¹⁴⁸ WERTHELL, M. *Themes in Discourse Analysis: The Case of Diana* In M. Wetherell, S. Taylor & S. J. Yates (Eds.), *Discourse Theory and Practice - A Reader*. London: Sage, 2001.

než ta druhá. Nehodnotí je, protože je skeptický vůči poznání a snaží se vyvarovat hodnotících soudů. Foucault nahlíží na soubor výpovědí jako na kompozice vět a tvrzení. Výpovědi větám a tvrzením předcházejí. Diskurz Foucault chápe jako soubor výpovědí, který poskytuje jazyk pro mluvení o něčem (jakýsi způsob reprezentování znalostí o určitém tématu v určitý historický okamžik). Diskurz je pro něj produktivní a spočívá ve vytváření vědění prostřednictvím jazyka. Foucault neuznává, že by diskurz byl „uvnitř“ před jazykem (před tím, než je verbalizován slovy). Objekty ale také nejsou „vně“ diskurzu v nějaké vnější sféře. Proto se zaměřuje na „prostor“ diskurzu mezi „vně“ a „uvnitř“.¹⁴⁹

Diskurz u něj rovněž není jen tvořen slovy, nejedná se totiž o čistě lingvistický fenomén. Poněvadž veškeré sociální jednání je spojeno s významem, a významy utvářejí a ovlivňují to, co děláme, naše chování a veškerá jednání mají diskurzivní aspekt.¹⁵⁰ Diskurz, jako množství výpovědí, podle Foucaulta náleží k určitým diskurzivním formacím neboli souborům zákonitostí, které určují a produkují výskyt výpovědí v určitém diskurzu. Diskurzy tak nejsou produkovány určitým autorem, nýbrž společensky. Jimi nesené významy předcházejí pak jejich užití jakoukoliv diskurzivní praktikou. Sociálně a historicky upevněný diskurz stanovuje rámec pro vznik individuálního textu. To znamená, že diskurzy nejen že dávají smysl své námětové oblasti, ale v okamžiku užití konstruují i náš smysl, naši sociální identitu. Foucault také používá pojem archeologie, kterou chápe jako popis vynořování se výpovědí. Médiem výpovědi je pro Foucaulta řeč v nejširším slova smyslu: nikoli pouze slova a texty, promluva a písmo, ale též to, co svojí existencí vypovídají gesta, instituce, praktiky a techniky.¹⁵¹ Třeba Norman Fairclough chápe diskurz jinak. Diskurz u něj představuje užití jazyka jako formy sociální praxe a diskurzivní analýza představuje analýzu toho, jak texty fungují v rámci socio-kulturní praxe. (Fairclough 1995: 7).¹⁵²

5.2.. Kritická diskurzivní analýza

Antaki (2004) uvádí, že kritická diskurzivní analýza se vedle ostatních forem zaměřuje více na kategorie užívané v rámci diskurzu a klade důraz na teorie a jejich klíčovou úlohu ještě před samotnou analýzou dat. To je v rozporu například s analýzou

¹⁴⁹ FOUCAULT, M. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann a synové, 2003.

¹⁵⁰ HALL, Stuart. *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE Publications, 1997.

¹⁵¹ REIFOVA, Irena (eds.). *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portal, 2004.

¹⁵² FAIRCLOUGH, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Harlow: Longman and Imprint of Pearson Education, 1995.

konverzační.¹⁵³ Podle Phillipse a Jørgensenové (2002: 60) je proto třeba odlišit dva významy, které mohou nést označení kritická diskurzivní analýza: 1) kritická diskurzivní analýza Normana Fairclougha (tzn. specifická metoda, jíž je autorem), a 2) širší hnutí v rámci diskurzivní analýzy, které sdružuje několik rozdílných přístupů (francouzskou strukturální diskurzivní analýzu, kritickou lingvistiku, sociální sémiotiku, kritickou diskurzivní analýzu Normana Fairclougha, socio-kognitivní analýzu, diskurzivní historickou analýzu, analýzu čtení atd.).¹⁵⁴ Jako kritická diskurzivní analýza se ale označují pouze čtyři přístupy z druhé skupiny.¹⁵⁵

Fairclough (1989: 25) chápe diskurz trojdimenzionálně, a to jako text, diskurzivní praxi a sociální praxi. Diskurz v jeho pojetí tedy představuje formu či aspekt sociální praxe.¹⁵⁶ Pojem diskurz se pak podle Phillipse a Jørgensenové (2002: 66) užívá ve třech možných významech: 1) diskurz jako aspekt sociální praxe, 2) diskurz jako forma jazyka v rámci specifického pole a 3) diskurz jako způsob mluvy v určité partikulární perspektivě. Fairclough v pozdějších pracích (jako je například *Critical discourse analysis*)¹⁵⁷ mění obecné slovo diskurz na semiosis. Roli semiosis vytyčuje ve třech různých sférách: 1) jako část sociální aktivity v rámci praxe, která konstituuje takzvané žánry, 2) jako reprezentace, které dávají vzniknout takzvaným diskurzům, a 3) jako způsob bytí, který konstituuje rozličné styly (např. styl politika nebo celebrity apod.). Tímto způsobem představený trojdimenzionální diskurz je v dialektickém vztahu se sociálními strukturami. Mezi texty v jeho pojetí patří promluva, psaný text, vizuální obraz nebo nějaká jejich vzájemná kombinace. Tyto texty jsou produkovány a konzumovány v rámci specifické diskurzivní praxe. Ta je řízena svými specifickými pravidly v závislosti na sociálním kontextu neboli na sociální praxi.¹⁵⁸ Diskurz je tedy řízen pravidly diskurzu, která ovlivňují sociální pravidla. Pravidla jsou potom mediátorem mezi textem a společností.¹⁵⁹

¹⁵³ ANTAKI, CH. 2004. *Analysing Talk and Text. A Course for the Universidad Autónoma de Barcelona*. Dostupné na: <<http://wwwstaff.lboro.ac.uk/~ssca1/tthome.htm>>, stáhnuto: 13.3. 2008.

¹⁵⁴ PHILLIPS, L. a M. W. JØRGENSEN. 2002. *Discourse Analysis as Theory and Method*. London: Sage Publications.

¹⁵⁵ FAIRCLOUGH, N. a R. WODACK.. *Critical Discourse Analysis*, In *Discourse as Social Interaction: Multidisciplinary Introduction* Vol. 2, Edited by T. A. van Dijk, pp London: Sage., 1997.

¹⁵⁶ FAIRCLOUGH, N.. *Language and Power*. London: Longman Inc., 1989.

¹⁵⁷ FAIRCLOUGH, N. *Critical discourse analysis. Marges Linguistiques* 9:76-94., 2005, Dostupné na: <<http://www.ling.lancs.ac.uk/profiles/263/>>, stáhnuto: 20.2. 2008.

¹⁵⁸ FAIRCLOUGH, N. *Language and Power*. London: Longman Inc., 1989.

¹⁵⁹ FAIRCLOUGH, N. a R. WODACK. *Critical Discourse Analysis*, in *Discourse as Social Interaction: Multidisciplinary Introduction* Vol. 2, Edited by T. A. van Dijk, pp London: Sage., 1997.

Fairclough převzal pojem pravidla diskurzu od Foucaulta.¹⁶⁰ V jeho významu ale už nejde o formování objektů, modalit vypovídání a podobně. U Fairclougha pravidla diskurzu představují specifickou konfiguraci diskurzivních typů neboli určitých diskurzů a žánrů. V tomto smyslu diskurz označuje partikulární způsob konstruování partikulární domény sociální praxe. Žánr oproti tomu představuje způsob užití jazyka v rámci určité sociální praxe (například při interview). Diskurz pak ovlivňuje struktury společnosti na třech úrovních: 1) na úrovni sociální situace, 2) sociální instituce a 3) na úrovni společnosti jako celku.¹⁶¹

Pravidla diskurzu Fairclough v dřívějších pracích ztotožňoval právě se sociálními institucemi¹⁶², zatímco později s Bourdieuvým polem.¹⁶³ Faircloughův diskurz je jak konstitutivní, tak konstituovaný. Konstitutivní proto, že konstituuje určitou reprezentaci světa, a konstituovaný proto, že naopak sám je tímto světem částečně determinován. Fairclough v této perspektivě zmiňuje tři obecné funkce diskurzu: 1) identitní, 2) relační a 3) ideační.¹⁶⁴ Z toho plyne, že diskurz má z dlouhodobější perspektivy vliv na sociální struktury, protože tvaruje: 1) subjekty a jejich identity, 2) vztahy mezi těmito subjekty a 3) vědění, názory. V takto nahlížené koncepci diskurzu není subjekt pojímán zcela jako produkt diskurzu (jako tomu je například v případě Foucaultovy diskurzivní analýzy), nýbrž je mu za určitých sociálně determinovaných okolností připisována aktivní a kreativní role. (Fairclough 1989: 172)¹⁶⁵

Důležitým aspektem ve Faircloughově koncepci je role moci a sociálních bojů. Skrze moc je totiž diskurz schopen ovlivňovat obsah (vědění, názory), vztahy (mezi subjekty) a jiné subjekty (a jejich identity) konkrétně ty, které nemají k moci přístup. Fairclough (1989:43) rozlišuje dva typy moci: 1) moc v rámci diskurzu a 2) moc za diskurzem. Ty jsou však v úzkém vztahu. Moc v rámci diskurzu se projevuje v situacích, kdy se spolu setkají dva aktéři v rámci určitého diskurzivního typu (například lékařské vyšetření). Druhý typ moci (za diskurzem) lze vidět jako skrytou hybnou sílu, která na úrovni pravidel diskurzu a jejich sociální varianty (sociálních pravidel) ovlivňuje diskurzy, diskurzivní typy a subjekty v rámci nich (například standardizaci jazyka a potlačení

¹⁶⁰ FOUCAULT, M. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann a synové, 2003.

¹⁶¹ FAIRCLOUGH, N. *Language and Power*. London: Longman Inc., 1989.

¹⁶² FAIRCLOUGH, N. *Language and Power*. London: Longman Inc., 1989.

¹⁶³ CHOULIARAKI, L. a N. FAIRCLOUGH. *Discourse in Late Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

¹⁶⁴ PHILLIPS, L. a M. W. JØRGENSEN. *Discourse Analysis as Theory and Method*. London: Sage Publications, 2002.

¹⁶⁵ FAIRCLOUGH, N. *Language and Power*. London: Longman Inc., 1989.

partikulárních dialektů). Společenská struktura samozřejmě ovlivňuje i přístup k diskurzu. Skupiny a jednotlivci, kteří mají odepřen přístup nebo zaujímají podřízené pozice, usilují o změnu stávajícího statutu quo. Aby nějaký diskurz fungoval ideologicky, tedy napomáhal k udržení nerovných vztahů moci, je třeba, aby jako takový nebyl rozeznán, tedy aby nebyla rozeznána jeho arbitrárnost a jeho přirozenost či nepřirozenost.¹⁶⁶

Aby lidé mohli interpretovat texty právě určitým způsobem, je třeba, aby byl text koherentní, a to jednak s ostatními texty, jednak s okolním světem. Producent i konzument textu musí sdílet stejné předpoklady a stejná očekávání. Internalizované předpoklady a očekávání jsou součástí interpretova či producentova takzvaného „members resources“, která tvoří podle Fairclougha schémata (internlizované reprezentace partikulárních aktivit), rámce a skripty. Schémata konstituují rodinu typů mentální reprezentace aspektů světa neboli modely sociálního jednání. Rámce jsou podle Fairclougha reprezentace čehokoli, co může figurovat jako téma (například nějaký subjekt, věc, proces či abstraktní koncept). Skripty odkazují ke konkrétním subjektům či skupinám subjektů a jejich vzájemným vztahům v rámci sociálního jednání. Mezi diskurzem a sociálními strukturami je dialektický vztah, který filtruje „members resources“.¹⁶⁷

Kritickou diskurzivní analýzou se zabývá také například van Dijk. Zaměřoval se na to, jaké struktury, strategie a vlastnosti textů a promluv hrají roli v reprodukci nerovností. Van Dijk dává přednost makrostrukturálním prvkům sdělení (titulek, první odstavec), neboť se domnívá, že signalizují důležitý kognitivní vliv na čtenáře.¹⁶⁸ Kritická diskurzivní analýza je podle něj typem diskurzivního analytického výzkumu, který primárně zkoumá způsob, jakým je zneužívána společenská moc, jak jsou vedoucí postavení a nerovnost ustanoveny, reprodukovány a posilovány textem a mluvou ve společenském a politickém kontextu. S takto odlišným výzkumem, analytici kritického diskurzu zaujímají jednoznačnou pozici, a takto chtějí rozumět, ukázat a nakonec odolat společenské nerovnosti.¹⁶⁹

¹⁶⁶ FAIRCLOUGH, N. *Language and Power*. London: Longman Inc., 1989.

¹⁶⁷ FAIRCLOUGH, N. *Language and Power*. London: Longman Inc., 1989.

¹⁶⁸ DIJK, Teun A. van. 1993. Principles of critical discourse analysis., In Teun A. van Dijk (Ed.), *Studies in Critical Discourse Analysis*. Special issue of *Discourse & Society*, 4(2), 1993, 249-283.

¹⁶⁹ DIJK, Van T. A. 1998. Critical diskurse analysis. in Deborah Tannen, Deborah Schiffirin & Heidi Hamilton (Eds.), *Handbook of Discourse Analysis*. UK: Blackwell Publishers 2001, Dostupné na: <<http://www.mfsd.org/debate/vandijk.pdf>>, stáhnuto: 5. 12. 2012.

5.3. Moje diskurzivní analýza

Z výše uvedené kapitoly o diskurzivní analýze lze vidět, že se jedná o metodu, kterou každý z autorů pojímá trochu jiným způsobem. Někteří se zaměřují na diskurz z hlediska moci, jiní diskurzivní analýzu spojují se sociální praxí. To činí například Fairclough, který chápe diskurz trojdimenzionálně, a to jako text, diskurzivní praxi a sociální praxi. Diskurz v jeho pojetí tedy představuje formu či aspekt sociální praxe.¹⁷⁰ Mezi texty v jeho pojetí patří promluva, psaný text, vizuální obraz nebo nějaká jejich vzájemná kombinace. Tyto texty jsou produkovány a konzumovány v rámci specifické diskurzivní praxe.¹⁷¹ Fairclough převzal pojem pravidla diskurzu od Foucaulta.¹⁷² V jeho významu ale už nejde o formování objektů, modalit vypovídání a podobně. U Fairclougha pravidla diskurzu představují specifickou konfiguraci diskurzivních typů neboli určitých diskurzů a žánrů. Důležitým aspektem ve Faircloughově koncepci je role moci a sociálních bojů.¹⁷³ Foucault diskurz chápe jako soubor výpovědí, který poskytuje jazyk pro mluvení o něčem (jakýsi způsob reprezentování znalostí o určitém tématu v určitý historický okamžik). Diskurzy nejen že dávají smysl své námětové oblasti, ale v okamžiku užití konstruují i náš smysl, naši sociální identitu.¹⁷⁴

Já budu pojmu diskurz rozumět podobným způsobem. Je to tedy jakýsi soubor výpovědí, způsobu vypovídání o dané věci. Jak Foucault uvádí je to způsob reprezentování znalostí o určitém tématu v určitý historický okamžik. Například i doktoři mají jakýsi svůj diskurz, do kterého patří způsob jejich mluvy, termíny, které užívají, ale i nástroje, které používají. Diskurz určuje i to, co do něj nepatří. Podle Foucaulta na toto vybočení z diskurzu upozorňují takzvané diskurzivní regulativy.¹⁷⁵ V mém výzkumu bude na toto vybočení z diskurzu upozorňovat skandál, který tak bude tímto regulativem. Skandál je vyvolán odhalením upravené žurnalistické fotografie. Následně se o upravené fotografii píše v médiích a vyvolává četné diskuze jak v odborných kruzích, tak mezi veřejností.

Prvně tedy musím načrtnout diskurz žurnalistické fotografie, jak se o ní vypovídá, názory různých teoretiků fotografie a tak dále. Tomuto tématu jsem se věnovala v kapitole o žurnalistické fotografii. Načrtla jsem tam názory více autorů na žurnalistickou fotografii. Někteří autoři považují žurnalistickou fotografii za mrtvou a domnívají se, že se ji

¹⁷⁰ FAIRCLOUGH, N. *Language and Power*. London: Longman Inc., 1989.

¹⁷¹ FAIRCLOUGH, N. a R. WODACK. Critical Discourse Analysis, in *Discourse as Social Interaction: Multidisciplinary Introduction* Vol. 2, Edited by T. A. van Dijk, pp London: Sage., 1997.

¹⁷² FOUCAULT, M. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann a synové, 2003.

¹⁷³ FAIRCLOUGH, N. *Language and Power*. London: Longman Inc., 1989.

¹⁷⁴ FOUCAULT, M. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann a synové, 2003.

¹⁷⁵ FOUCAULT, M. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann a synové, 2003.

v digitální éře nedá věřit. Nicméně fotografie se ale dala upravovat již od samého vynálezu fotografie. Mnoho autorů tak stále věří v pravdivost žurnalistické fotografie a odkazují na žurnalistickou etiku. Mezi takovéto autory patří například Newton (2008). Na základě těchto teorií lze říct, že i v dnešní digitální době se najdou autoři, kteří považují žurnalistickou fotografii za důležitou a připisují ji určitou pravdivostní hodnotu. Žurnalistická fotografie je totiž jakýmsi prodloužením zraku a lidé se samozřejmě zajímají, co se kolem nich děje. Protože všude nemohou být osobně a v daný okamžik, musí se spolehnout na žurnalistickou fotografii. Newton (2008) v této souvislosti uvádí, že i naše oči nás klamou a řešením není se nedívat.¹⁷⁶

Také právě žurnalisté mají zájem na tom, aby byla zachována důvěryhodnost žurnalistické fotografie. V jejich zájmu je tedy poskytovat příjemcům neupravené fotografie. Odhalení takovéto fotografie totiž může znatelně poškodit jejich důvěryhodnost, což by mohlo způsobit, že přijdou o své čtenáře. Nad to by měli respektovat žurnalistickou etiku, která jim jistě úpravy, které pozměňují vyznění fotografie, nepovoluje. Do jisté míry se sice upravuje každá fotografie, má se ale upravovat tak, aby bylo potvrzeno vyznění fotografie, ne aby bylo změněno. Žurnalisté si nemají realitu pozměňovat tak, jak se jim zrovna hodí.

Proto jsem také ke své analýze vybrala takové žurnalistické fotografie, kde došlo k znatelné, snadno postřehnutelné úpravě fotografie. Jedná se dokonce o známé úpravy fotografií, které skutečně vyvolaly diskuzi a zájem veřejnosti. Dalším krokem v mé analýze je tedy vybrat několik upravených žurnalistických fotografií z doby od 90. let 20. století po současnost, které byly upraveny technikou retušování a vyvolaly nějakou diskuzi a pohoršení. V těchto fotografiích lze rozpoznat zjevný zásah, došlo tedy ke změně reality. Z fotografií například mizí lidé, nebo se naopak objevují nějaké předměty. Těmito zásahy ukazují fotografie něco, co se neudálo. Ani fotograf, který fotografii pořídil, nebyl svědkem takovýchto událostí. Nikdo vlastně nemohl vidět to, co fotografie zobrazují, protože se to takhle v daný okamžik nestalo. Fotograf má zachytit to, co se před objektivem na daném místě v daný čas děje. Zmáčkne spoušť a realita, která se v ten moment před ním prostírala, je zachycena fotoaparátem. Pokud je ale fotografie dodatečně změněna, vytváří si nějakou vlastní realitu, která se nikdy nestala. A to se právě stalo, když v médiích vyšly upravené žurnalistické fotografie. Čtenářům tak byly předloženy fotografie něčeho, co se vlastně nikdy nestalo. Byla jim předložena realita, která nikdy

¹⁷⁶ NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

realitou nebyla. Média tak vlastně pozměňují realitu a využívají tak pravdivostního nároku žurnalistické fotografie. A já se domnívám, že žurnalistická fotografie tento pravdivostní nárok stále má.

Dále bude má diskurzivní analýza pokračovat tak, že se zaměřím na jednotlivé upravené žurnalistické fotografie a zjistím o nich veškeré informace, které se dají nalézt. Zajímat mne přitom bude hlavně způsob, jakým o nich média píšou a reakce čtenářů na jejich odhalení. Bude mne zajímat diskuze, kterou upravené žurnalistické fotografie vyvolaly. Jako zdroj použiji diskuze čtenářů, kteří reagují na články v médiích, které na upravené fotografie upozornily. Z tohoto zdroje se totiž lidé o úpravných fotografiích většinou dozvědí.

Pro mne je už důležitá jen samotná skutečnost, že tyto upravené fotografie diskuzi vyvolávaly. Kdyby skutečně nešlo o nic závažného, nikoho by to nezajímalo. Nikdo by se nerozhořčil nad skutečností, že žurnalistická fotografie byla upravena. Ony zmíněné fotografie ale diskuzi skutečně vyvolaly a v médiích byly prezentovány jako skandál, jako jakési skandální odhalení. Diskutovalo se o nich v různých médiích, na internetových stránkách různých uživatelů, vyjadřovali se k tomu žurnalisté i čtenáři. Dokonce některé osoby, které byly za upravené fotografie odpovědné, byly vyhozeny ze zaměstnání a jejich fotografie dokonce byly vymazány z databáze. Odpovědné noviny se veřejně omlouvaly za falešné fotografie a snažily se vysvětlit, jak k tomu došlo. V některých případech došlo i k vyhrožování serverům, které odhalily upravené fotografie.

Můžeme se jen dohadovat, jaký byl účel upravených fotografií. Záměry tvůrců lze jen těžko vysledovat. Mne ale zajímá hlavně skutečnost, že upravené žurnalistické fotografie pozměnily realitu a vyvolaly diskuzi a pohoršené reakce. Vyvolaly v médiích skandál, který tak upozorňuje na překročení diskurzu žurnalistické fotografie. Kdyby k překročení nedošlo, nevznikla by žádná pohoršená diskuze. Žurnalistická fotografie má podávat zprávy. V novinách má být také používána k tomu, aby ilustrovala nějakou událost. Jak ale může událost ilustrovat, když neříká pravdu a vytváří si vlastní realitu. Čtenáři čekají od žurnalistické fotografie, že jim poskytne obrázek toho, co se stalo. Když tak ale žurnalistická fotografie nečiní, byl porušen diskurz a toto porušení vyvolá pohoršené reakce. Lidé to nechápou, rozhořčují se nad tím. Phillips a Jørgensenová (2002:1) definují diskurz jako specifický způsob mluvení a rozumění světu nebo jeho

aspektům.¹⁷⁷ Pokud ale někdo mluví jinak, nebo rozumí světu jinak, jedná se o něco mimo tento diskurz a vyvolává to neporozumění až pohoršení.

Má dekurzivní analýza se tedy zakládá na tom, že prvně vymezím diskurz žurnalistické fotografie, způsob vyprávění o ní, různé teorie žurnalistické fotografie. Poté uvedu příklady žurnalistických fotografií, které byly upraveny technikou retušování a které vyvolaly pohoršení. To zjišťuji na základě výpovědí k těmto upraveným fotografiím (články v médiích a diskuze čtenářů). Z tohoto vyvozují, že jimi byl diskurz narušen a ono narušení je indikováno vznikem skandálu.

Tento postup jsem zvolila proto, že se nejlépe hodí pro můj výzkum. K dispozici byly samozřejmě různé další typy diskurzivní analýzy. V mém případě ale analyzuji výpovědi týkající se fotografií. Jde o jakousi kombinaci psaných výpovědí a vizuálních výpovědí, kterými jsou žurnalistické fotografie. Nejlepším způsobem, jak si ověřit své hypotézy, je právě zkoumat výpovědi čtenářů a médií, zkoumat jejich reakce na odhalení upravených žurnalistických fotografií. Zkoumat jen vizuální stránku by mému výzkumu rovněž nepomohlo. O změně významu fotografie se dá jen teoreticky diskutovat a mým cílem není zjistit, jak byl pozměněn význam ve fotografii. Nejblíže k mému výzkumu je asi model kódování a dekódování v televizní komunikaci, jejímž autorem je Stuart Hall.¹⁷⁸ Ten zkoumal diskurz komunikace televizních správ. Stuart Hall si uvědomuje, že text každého televizního diskurzu je konstrukcí, výtvozem a navrhl diagram, který zobrazuje proces kódování a dekódování odkazů a zároveň zahrnuje všechny části komunikačního procesu. Hallův diagram využívají mnozí analytici mediálního diskurzu, mezi které patří například John Fiske a John Hartley.¹⁷⁹

5. Stanovení hypotézy

Mou základní hypotézou je: *Média využívají pravdivostního nároku žurnalistické fotografie, kterou upravují technikou retušování, čímž pozměňují realitu a to vyvolá skandál potom, co je úprava fotografie odhalena. Z této hypotézy vyplývá několik dílčích hypotéz:*

¹⁷⁷ PHILLIPS, L. a M. W. JØRGENSEN. *Discourse Analysis as Theory and Method*. London: Sage Publications, 2002.

¹⁷⁸ HALL, Stuart. „Encoding/Decoding“. Pp. 128-139 in *Culture, Media, Language*. Ed. S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis. London: Routledge; CCCS, University of Birmingham, 1980.

¹⁷⁹ FORET, Martin, LAPČÍK, Marek, ORSŠG, Petr. *Kultura, média, komunikace: Myšlení komunikace a médií diskurs(ivní analýza) zpravodajství*. Olomouc: Oikoymenh. 2009.

- 1) Žurnalistická fotografie si stále zachovala pravdivostní nárok i v době digitální fotografie a má prezentovat realitu.
- 2) Zásahem do fotografií technikou retušování byla v případech fotografií, kterými se budu zabývat, pozměněna realita.
- 3) Upravené fotografie vyvolaly skandál po jejich odhalení.
- 4) Média využívají pravdivostního nároku žurnalistické fotografie.

Domnívám se tedy, že média využívají pravdivostního nároku žurnalistické fotografie. V kapitole o žurnalistické fotografii a jejím zprostředkování reality jsem se zabývala vykreslením diskurzu žurnalistické fotografie. Podle některých autorů fotografie sice pravdivostní nárok již nemá, někteří se ale domnívají, že žurnalistické fotografie se stále dá věřit. Já se rovněž domnívám, že žurnalistická fotografie neztratila pravdivostní nárok. To si ověřím na reakcích a komentářích jak odborníků, tak veřejnosti.

Z toho vyplývá, že ten, kdo takovouto fotografii upravuje, upravuje vlastně realitu. Žurnalistická fotografie má totiž realitu prezentovat. Má podávat zprávy a ukazovat, co se v určitý okamžik a na určitém místě nacházelo před objektivem fotoaparátu, když fotograf stisknul spoušť. Tím, že média tyto fotografie upravují, vytváří si svou vlastní realitu. Jak ukáži na jednotlivých analýzách upravených fotografií, média tak skutečně činí. Tím, že fotografie upravují pro své účely, aby se jim to lépe hodilo k článku nebo z jiných důvodů, které pro můj výzkum nejsou důležité, upravují realitu. Jejich motivy můžeme samozřejmě jen odhadovat.

Pro svou analýzu jsem si rovněž zvolila jednu techniku úpravy fotografie. Jedná se o techniku retušování, která je velmi rozšířenou a populární. Retušování se samozřejmě užívá běžně pro úpravu fotografií před tiskem. Takovýmto retušováním ale má být podtrženo vyznění fotografie, ne být změněno. Fotografie se má například zesvětlit, když je moc tmavá, aby šlo vidět, co na snímku je, nebo ztmavit, když je snímek příliš osvětlen. Ne vždy fotoaparát totiž zachytí přesně to, co vidíme a jak to vidíme. Navíc když použijeme jiný fotoaparát, i snímky se mohou barevně poněkud lišit.

Ale ani lidské oko není tak přesný nástroj a každý vnímá barvy trochu jinak. Někdy se snímek prostě nepovede vzhledem k prostředí, příliš ostrému světlu a podobně. Pak fotograf zakročí a fotografii upraví tak, aby co nejvěrněji reprezentovala to, co viděl. To platí především pro žurnalistickou fotografii. Měla by poskytovat ilustrace k článkům a podtrhnout příběh. Proto také je důležitá žurnalistická etika, která toto stanovuje. Je samozřejmě těžké určit hranice, kdy byla fotografie upravena přiměřeně a podtrhuje

vyznění, a kdy už byla upravena příliš. Na to neexistuje přesná definice. Tu ale ani pro svůj výzkum nepotřebuji. Musím jen ukázat příklady fotografií, v jejichž případě k takovéto nepřiměřené úpravě bezesporu došlo. Proto jsem vybrala pro svůj výzkum následující fotografie, ze kterých je patrné, že došlo k značné úpravě, která mění realitu. Když zmizí celý člověk, není pochyb, že se jedná o nepřiměřenou a netolerovatelnou úpravu. Nebo když naopak přibude jedna raketa. K takovéto realitě totiž nikdy nedošlo. Ani sám fotograf nikdy nemohl něco takového vidět. Na upravených fotografiích tak vzniká nějaká jiná realita, která se nestala.

Poté, co je upravená žurnalistická fotografie odhalena, vznikne skandál. Pod pojmem skandál rozumím jakési pohoršení a rozruch, který následně vznikne. V médiích se o těchto fotografiích začne psát a rozvine se diskuze na různých internetových stránkách. Reakce se samozřejmě různí. Někteří se nad tím nepodivují, jiní jsou zděšeni. Už ale jen skutečnost, že se o tom píše a diskutuje, znamená, že došlo k nějakému překročení běžné praxe. Došlo tedy k překročení diskurzu žurnalistické fotografie, která má zobrazovat realitu.

Otázkou je, proč to vlastně různá média (například noviny či magazíny) fotografie upravují. Jejich motivy nám sice nejsou známy, předpokládám ale, že fotografie upravují tak, aby se jim hodily. Mohou chtít udělat fotografii dramatičtější, nebo se jim nehodí nějaké postavy na fotografii. Těmito zásahy si jasně upravují obsah fotografie, aby tak splňovaly nějaký jejich účel, ať už je jakýkoliv.

6. Analýza jednotlivých retuší

V této části budu analyzovat jednotlivé žurnalistické fotografie, které byly upraveny technikou retušování. Fotografie jsou vybrány z období od 90. let 20. století po současnost, jedná se tedy o digitální fotografie. Zajímají mne totiž reakce na upravené digitální fotografie. Jejich úprava je díky novým technologiím mnohem snadnější než úprava analogových fotografií. Přesto se ale domnívám, že žurnalistická digitální fotografie má stále pravdivostní nárok. To se pokusím ukázat na reakcích odborníků a veřejnosti. Proto jsem vybrala takové fotografie, které jsou mediálně známé a vyvolaly v médiích skandál. Hodně se o nich psalo a vznikla živá diskuze na toto téma. U každé fotografie uvádím, kde se o ní psalo, co o nich média vypověděla a jak na ně reagovali čtenáři.

Reakce a komentáře k upraveným fotografiím jsem získala z různých internetových zdrojů. Nicméně upravené fotografie vyšly i v tištěných médiích. Komentáře k článkům

jsou rovněž z internetových zdrojů. Jedná se o diskuze pod články, které na upravené žurnalistické fotografie upozorňují. Jde tedy o čtenáře, kteří jsou „internetově gramotní“ a předpokládám, že jsou mnohem více obeznámení o možnostech nových technologií. Přesto i tito lidé, kteří vědí, co nové technologie dokážou, jsou pohoršeni, když zjistí, že žurnalistické fotografie byly upraveny do té míry, že došlo ke změně jejich vyznění. I v dnešní době je však velké množství lidí, kteří nová média neovládají a nepřispívají tak k diskuzím pod články. Jejich názor se nedozvíme. Pokud ale neví, jaké možnosti nám nové technologie poskytují, mohou upravené fotografie snadno považovat za prezentace reality. Upravené fotografie mohou tak ovlivnit jejich názor o věcech ve světě. Ovlivní ho ale špatnou informací, kterou mohou pokládat za správnou. V tomto případě je nebezpečí upravených fotografií větší a média tak mohou skutečně upravovat realitu prostě tím, že upraví žurnalistické fotografie, které lidem podávají. Tito lidé se třeba ani o upravených fotografiích nedozvědí a budou je stále pokládat za pravdivé.

Ať už na upravené fotografie přijde kdokoli, informace se většinou dostane do médií, které na to poté upozorní čtenáře. Někdy odhalí upravené fotografie někdo z venku, nějaký fotograf, nebo grafik, někdy to může být například někdo z konkurenčního časopisu nebo nezávislí žurnalisté, kteří o tom napíšou na svém blogu. Mezi časopisy je samozřejmě jistá rivalita. Rivalové se chtějí navzájem poškodit v očích čtenářů. Navíc úprava žurnalistických fotografií stále patří k zajímavým tématům, která dokážou upoutat pozornost čtenářů. A v zájmu novin a médií obecně je podávat takové zprávy, které budou příjemce zajímat. Jde jim totiž o zisk, a aby ten byl co největší, musí mít co nejvíce příjemců, které jejich zprávy upoutají.

Tudíž samotná skutečnost, že média o upravených fotografiích píšou, znamená, že je to stále zajímavé téma, které vyvolává diskuzi. Jinak by se o tom nehovořilo a lidé by neměli potřebu se k tomu nějak vyjadřovat. Reakce se ale samozřejmě různí. Někteří už berou fotografii za mrtvou a uvádí, že se ji nedá věřit. Tudíž retušování fotografií nepovažují za tak skandální. Považují to za něco zcela jasného a předvídatelného. Pak máme ale skupinu lidí, kteří stále v žurnalistickou fotografii věří, a stále je pohoršuje, že je někdo nepatřičně upravuje. Tím nemyslím jen příjemce zpráv, kteří očekávají, že se jim budou předkládat nezkrášené zprávy. Myslím tím také odborníky, kteří o žurnalistické fotografii píší. Ty jsem již zmínila v kapitole o žurnalistické fotografii. Jedním z nich je například Julianne Newton (2008), která si nemyslí, že by byla žurnalistická fotografie

mrtvá. Domnívá se, že je naopak třeba posílit žurnalistickou etiku a odpovědnost žurnalistů za fotografie, které podávají.¹⁸⁰

6.1. Upravená fotografie Bejrútu, jak nad ním stoupá dým

Mezi jednu z nejznámějších žurnalistických fotografií, která byla upravená, patří fotografie Bejrútu, jak nad ním stoupá dým. Celá fotografie byla značně barevně upravena a bylo použito techniky retušování, kterou se přidal dým, aby tak scéna vypadala hrozivěji. Potom, co se odhalilo, že fotografie je upravená, objevilo se v médiích mnoho článků, které o tom informovaly. Tato upravená fotografie vyvolala v médiích velké pozdvižení a to také díky tomu, že se jedná o fotografii Reuters. Tato tisková agentura totiž staví na tom, že jejich fotografie nejsou upravené. Mají jistou prestiž a právě oni by neměli fotografie upravovat. Pěstují si v tomto smyslu svou reputaci a zakládají na své důvěryhodnosti. Fotografie byla navíc upravena tak špatně, že to bylo velmi snadné rozpoznat. Přesto se tato fotografie dostala do médií a snad díky tomu, že se jednalo o fotografii Reuters, byla přijata a otištěna. O to je situace zajímavější, protože fotografie byla velmi špatná a to i když digitální éra poskytuje velké technologické možnosti. Fotografie by se dala upravit mnohem lépe. Jednalo se ale o celkem zřejmou úpravu, která následně vyvolala v médiích skandál.



Obrázek 6.1.1. Upravená fotografie Reuters: Nad Bejrútem stoupá dým.

¹⁸⁰ NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

Článků o této fotografii bylo velké množství. Fotografie se dostala i mezi jednu z nejslavnějších retuší a píše se o ni v článcích a knihách o zmanipulované žurnalistické fotografii. Jeden z těchto článků lze nalézt na stránkách iDNES, jedná se o článek o fotomontážích digitální éry. IDNES uvádí, že na to, že na kouři nad Bejrútem je cosi zvláštního, přišlo asi mnoho lidí. Možným vysvětlením může být skutečnost, že nálepka světoznámé agentury Reuters pravděpodobně přesvědčila editory, že se jim to jenom zdá. Ale nezdálo se jim to.¹⁸¹

Na montáž asi jako první upozornil blog www.littlegreenfootballs.com. V následujících hodinách potom, co na tuto skutečnost blog upozornil, se tento příspěvek stal velice čteným a diskutovaným. Autoři příspěvek postupně rozšiřovali o další důkazy dosvědčující, že byl snímek upravován. Uvádějí, že nejenže byl obarven a (velice hrubě) naklonován kouř nad městem, ale i některé budovy byly upraveny, což je v příspěvku znázorněno animací. Reuters přiznal, že fotografie, kterou jim Adnan Hajj poslal, byla upravená. Originální fotografii, kterou od něj agentura získala, poté dokonce Reuters vydala pro porovnání.¹⁸²



Obrázek 6.1.2. Originální fotografie Reuters: nad Bejrútem stoupá dým.

¹⁸¹ Idnes.cz. Fotomontáže digitální éry – fotografiím už se nedá věřit. [online], 29. září 2007, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <http://technet.idnes.cz/fotomontaze-digitalni-ery-fotografiim-uz-se-neda-verit-pii-tec_foto.asp?c=A070928_201651_tec_foto_pka>.

¹⁸² Idnes.cz. Fotomontáže digitální éry – fotografiím už se nedá věřit. [online], 29. září 2007, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <http://technet.idnes.cz/fotomontaze-digitalni-ery-fotografiim-uz-se-neda-verit-pii-tec_foto.asp?c=A070928_201651_tec_foto_pka>.

Libanonský fotograf na volné noze Adnan Hajj, který fotografii pořídil, pracoval pro Reuters více než deset let. Den potom, co byla publikována tato fotografie, s ním spolupráci Reuters ukončila. Nepomohlo mu ani tvrzení, že se jen snažil z fotografie odstranit stopy po prachu a spletl se z toho důvodu, že pracoval ve špatném osvětlení. Fotografie vstoupila do dějin pod názvem „nejhorší použití Photoshopu všech dob“ nebo také jako „Reutersgates“. Incident se také stal terčem různých vtípků.¹⁸³

I když ale šlo o tak špatně upravenou fotografii, dostala se do médií, a přesto vše vzbudila pohoršení mnoha lidí. Vyvolala živou diskuzi a dodnes se uvádí jako jedna z nejznámějších úprav fotografie. Často se o ní mluví jako o fotomontáži. Byla ale patrně upravena více technikami. Spekulovalo se o tom, že budovy byly naklonovány fotomontáží. Pokud ale jde o dým, ten byl patrně upraven technikou retušování. Mohlo jít o pouhý nástroj razítka, kterým se dým jakoby namnožil. Podle mého názoru je fotografie upravená do té míry, že skutečně vypadá velmi nepřírodně. Přesto byla otištěna. Důvodem by samozřejmě mohla být skutečnost, že se jedná o fotografii Reuters, které je důvěřováno, protože agentura staví na své dobré reputaci. Pro Reuters je důvěryhodnost velmi důležitá. Právě oni by neměli fotografie upravovat a jejich jméno by mělo být zárukou pravdivosti. Jejich cílem je dát lidem jistotu, že jim podávají důvěryhodné zprávy s důvěryhodnými fotografiemi. Zachovat si jméno je pro ně velmi důležité. Proto je tak nepochopitelné, jak mohla Reuters dovolit otištění do takové míry upravené a velmi špatné fotografie.

Rovněž Lidovky psaly o upravené fotografii Bejrútu a řadí ji k nejznámějším fotopodvrhům, které se proslavily. Podle nich si Reuters díky této fotografii utrhla podle jejich slov pořádnou ostudu. Pozorní blogaři však podle nich upozornili, že fotograf kouř naklonoval a ztmavil. Agentura poté fotografii okamžitě stáhla a autor snímku Adnan Haji omlouval incident skvrnami na objektivu.¹⁸⁴

Na internetových stránkách Islám Info se rovněž o této fotografii píše. Cílem zpravodajské části těchto stránek je podle jejich slov přinášet zpravodajství o událostech, které se do českého tisku nedostanou, a které mají poskytnout širší perspektivu v pohledu na jednání oddaných stoupců islámu po celém světě, ale především v Evropě, kde se mnoho muslimů v posledních desetiletích usadilo a stalo se zdrojem stále rostoucích

¹⁸³ Idnes.cz. Fotomontáže digitální éry – fotografiím už se nedá věřit. [online], 29. září 2007, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <http://technet.idnes.cz/fotomontaze-digitalni-ery-fotografiim-uz-se-neda-verit-pii-tec_foto.asp?c=A070928_201651_tec_foto_pka>.

¹⁸⁴ Lidovky.cz. OBRAZEM: Fotopodvrhy, které se proslavily. [online], 10. květen 2011, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <http://www.lidovky.cz/obrazem-fotopodvrhy-ktere-se-proslavily-fps-/ln-media.asp?c=A110510_153457_ln_kultura_ogo>.

problémů, zvětšovaných ještě více politickou korektností a nezodpovědností našich politiků.¹⁸⁵ Na těchto stránkách rovněž uvádějí, že fotograf, který fotografii pořídil, Adnan Hajj se pokusil o dramatizaci ve Photoshopu. Kritici se podle nich shodli, že jde o pěkně mizernou ukázkou práce s Photoshopem. Rovněž fotograf nabídl zřejmě nejhorší výmluvu, jakou podle nich čtenáři kdy slyšeli. Popřel totiž, že by se úmyslně fotografii pokoušel změnit. Vedoucí vztahů s veřejností Reuters Moira Whittle uvedla, že se fotograf pokoušel odstranit stopy od prachu, a že kvůli slabému osvětlení, za kterého pracoval, se dopustil chyb. Reuters ani nenaznačují, že by mohli nést nějakou vinu, i když je manipulace na fotografii tak zřejmá. Hajj ale nebyl jediný, koho Reuters po odhalení upravené fotografie propustila. Jeden z jejích zaměstnanců byl tak hloupý, že autorovi blogu Little Green Footballs poslal výhrůžku smrti z IP adresy Reuters. Tak byl tento zaměstnanec propuštěn po tom, co poslal výhrůžku smrti americkému bloggerovi. Zpráva byla zaslána Charlesovi Johnsonovi, provozovateli blogu Little Green Footballs, populárních stránek, které se často zastávají Izraele a zdůrazňují aktivity džihádistických teroristů. Reuters se poté rozhodla odstranit všechny Hajjovy fotografie, jak ukazuje zpráva, ve které již není fotografem Reuters, ale fotografem na volné noze. Reuters tak stáhla ze své databáze všech 920 fotografií libanonského fotografa pracujícího na volné noze.¹⁸⁶

Fotografie Bejrútu se tedy stala nejen předmětem živé diskuze, ale také se stala jednou z nejznámějších upravených fotografií. Fotografie vznikla v jednom z konfliktů, ve kterém se velmi manipulovalo s veřejným míněním. Bojovalo se také o to, na kterou stranu, se bude přiklánět veřejné mínění. V případě konfliktu v Bejrútu se boj o veřejné mínění posunul ještě dál. Zásahu na tom má také právě fotografie Bejrútu, jak nad ním stoupá dým. Z toho lze vidět, že jistá snaha měnit realitu za účelem získání náklonnosti světové veřejnosti není fikcí. Podle mého názoru tedy média využívají pravdivostního nároku žurnalistické fotografie, čímž ovlivňují veřejné mínění. Stále tedy žurnalistické fotografii tento pravdivostní nárok přiřítají. Dokazuje to skutečnost, že odhalení těchto fotografií stále způsobuje v médiích skandál a živou diskuzi. Pod články informujícími o upravené fotografii lze nalézt diskuzi, kde čtenáři vyjadřují své názory na tuto věc. Jeden z čtenářů na stránkách Islám Info uvedl:

¹⁸⁵ Islám Info. Proč tyto stránky. [online], [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://info.pravdaoislamu.cz/index.php/proc-tyto-stranky/>>.

¹⁸⁶ Islám Info. Další fotografické manipulace médií. [online], 8. srpna 2006, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://info.pravdaoislamu.cz/index.php/2006/08/08/dalsi-fotograficke-manipulace-medii/>>.

„málem sem spadnul ze židle, představte si jak by to vypadalo, kdyby to udělal Izrael, ježíš ONAN by se asi zbláznil, tachle všichni jen krčí rameny se slovy: Stejně za všechno můžou sionisti.“

Autor příspěvku do diskuze byl bezesporu vyveden z míry článkem, který si na stránkách přečetl. Zmiňuje dále, že Izrael by si to nemohl dovolit. Jde ale o Reuters a od nich by to čtenáři nečekali, protože si zakládá velmi na své důvěryhodnosti. Další čtenář se k diskuzi přidává a také se pohoršuje nad tím, že zrovna Reuters upravila fotografie.

„Jestli Reuters zfalšovala nějaké fotografie, je to především ostuda agentury Reuters a nemá to co dělat s vlastní povahou konfliktu. Existují 24 hodinové živé vstupy z Libanonu, které ve photoshopu nezměníte, existují různé výpovědi lidí a svědků událostí, existuje telefonické spojení apod. Už jen čekám, kdy autoři těchto (či podobných) stránek vyhlásí, že se v Libanonu vůbec nic neděje a vše je jen mediální výmysl a zničené domy jsou vyrobeny z krabiček od sirek...“

Tento autor příspěvku rovněž mluví o ostudě Reuters. Úprava fotografie v něm vzbudila pochybnost, zda vůbec ostatní zdroje informací z Libanonu jsou pravdivé. Další čtenář na to reaguje:

„...myslím si, že každá válka je hrozná a v každé se dají pořídít snímky, které i bez úprav a falšování jsou dostatečně vypovídající. Válka v Libanonu zatím vypovídá spíš jen o nemorálnosti muslimů a islámu.“

Autor tohoto příspěvku si tedy uvědomuje, že některé fotografie se upravují, nezpochybňuje ale události, které se v Libanonu dějí. K úpravám sice může docházet, to ale neznamená, že by se měly zpochybnit všechny fotografie či informace, které nám média předloží. Stále uznává, že se dají pořídít snímky, které by o situaci vypovídaly. Dále se v diskuzi čtenáři spíše zabývají morálností či nemorálností Izraele než samotnými fotografiemi. Objevují se tam ale i takové názory, které upozorňují na to, že média podávají falešné informace často. Jedním z nich je například tento komentář:

„Velmi dobře si vzpomínám na reportáže, vysílané touto agenturou z převratu v Rumunsku, kde padala čísla jako 70.000 mrtvých v Bukurešti a pak se ukázalo, že jich byl

jen zlomek. Fotografie lidí po pitvě byly vydávány za oběti mučení atd ... Jestli tohle má být seriózní tisková agentura, tak to ani náhodou.“

Tento čtenář tedy zcela zpochybňuje důvěryhodnost Reuters. Je pro něj samozřejmostí, že podává falešné informace. Upravené fotografie by tedy v tomto kontextu nebyly tak skandální, protože čtenář už počítá s tím, že Reuters se nedá věřit. Přidává se k němu další čtenář:

„když Reuters falšovala snímky proč by to nemohly dělat ostatní agentury, ostatně stačí se dívat na aranžované záběry v televizi furt těch samých snímků vybombardovaných bloků, křičící herečky, připomínající afroamerické matky plačící nad mrtvými syny gangstry, že se Hizbaláh skrývá za civisty snad ani nikoho nazajímá, tiskové konference organizované Hizballáhem, Pallywood Pallywood...“

Další čtenář zastává názor, že Reuters by fotografie upravovat neměla a rozhořčuje se nad tím, že k tomu došlo, uvádí:

„když už i Reuters dělá takovéto úpravy fotografií, tak už je může dělat kterákoliv jiná agentura“

Další čtenář zase upozorňuje na to, že k pozměňování zpráv dochází jen tím, že média rozhodují, které snímky čtenářům ukážou a které ne:

„Pozměňování zpráv není nejhorší. Nejhorší je ta FILTRACE. Spousta zpráv, které by dokreslovaly obrázek konfliktu a umožnily si udělat ucelenější názor je naprosto záměrně vyfiltrováno. Odhaduji, že ke kompletním zprávám má přístup asi tak 0,05 procenta populace. Také je tu spousta zpráv mimo ohnisko konfliktu, které teď jakoby neexistovaly. Co je ale ještě horší, je naprostá neobjektivita zpravodajství. Jakoby konflikt vzniknul včera a předtím nic nebylo. Naštěstí lze u západních médií vidět jistou míru sebereflexe, jsou umožněny vyjádření všem stranám, tato média se snaží přinášet zprávy z obou táborů (alespoň trochu) a snaží se je udržet v nějakém kontextu, tj. nezaměňovat

příčiny za důsledky. V arabských médiích tohle naprosto neexistuje. Všechno co z nich proudí ven, jsou lži, v lepším případě čistá propaganda.“¹⁸⁷

Tento čtenář tedy poukazuje na samou podstatu fotografie. Vždyť už jen samotná skutečnost, že fotograf určí, co vyfotí a co ne, že média určí, kterou fotografii ukážou a kterou ne, vlastně ovlivňuje realitu. Čtenář ale stále přikládá větší pravdivost západním médiím, více než arabským médiím. Takže jistou důvěru v média a žurnalistickou fotografii má. Jak lze tedy vidět i z diskuzí pod články, názory na úpravu žurnalistické fotografie se liší. Ale už samotná skutečnost, že tyto fotografie vyvolávají diskuzi, značí, že v lidech stále vyvolávají pohoršení a nejsou brány jako běžná věc. Jinak by nikdo neměl potřebu se k této skutečnosti vyjadřovat. Lidé stále chtějí získávat zprávy a to také prostřednictvím žurnalistické fotografie, která má podávat nějaké informace o světě. Média ale fotografie upravují a tím vlastně upravují realitu, dokud ještě existují lidé, kteří mají důvěru v žurnalistickou fotografii. A lidé tuto důvěru do jisté míry ještě mají, nemají totiž jinou možnost. Chtějí totiž vědět o dění ve světě, ale všude osobně nemohou být, aby události viděli na vlastní oči. Musí se tedy spolehnout na žurnalistickou fotografii. O tomto píše i Newton (2008), když uvádí, že lidé nemají jinou možnost, nemohou se nedívat a tedy nezajímat se o to, co se kolem nich děje.¹⁸⁸

6.2. Vymazání ženy z fotky s Obamou stojícím u ropné skvrny

Další fotografií, kterou se budu zabývat, je fotografie, na které se nachází americký prezident Obama. Ten stojí u ropné skvrny a hovoří se ženou. Dívá se při tom na zem na ležící předměty. Vedle nich stojí ještě jeden muž. Jenomže fotografie byla oříznuta a upravena technikou retušování, kdy z ní byla vymazána zmíněná žena. Patrně bylo použito nástroje razítka (z programu Photoshop), kterým se postupně okopírovala struktura moře a překryla tak stojící ženu. Domnívám se, že tím bylo značně pozměněno vyznění fotografie a tím vlastně realita, kterou by měla žurnalistická fotografie podávat.

Britský zpravodajský týdeník *The Economist* vymazal ženu s fotografie s Obamou, jak stojí u ropné skvrny. Zprávy o této uprané fotografii se objevily v médiích v červenci 2010. Informovaly o tom jak zahraniční deníky, tak české jako například iDNES nebo

¹⁸⁷ Celou diskuzi lze nalézt na stránkách Islám Info:

<http://info.pravdaoislam.cz/index.php/2006/08/08/dalsi-fotograficke-manipulace-medii/>

¹⁸⁸ NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

Lidovky. Zmínky o tom se objevily i na různých internetových stránkách, kde se spustila diskuze, nad upravenou fotografií. Na týdeník The Economist se po tomto zjištění snesla vlna kritiky. Šlo o editaci titulní fotografie, na které byl vyobrazen americký prezident Barackem Obama, jak stojí se sklopenou hlavou na břehu Mexického zálivu. Na iDNES bylo uvedeno, že americký prezident budí dojem, že zpytuje svědomí. Ve skutečnosti ale naslouchal místní obyvatelce. Tu ale časopis ze snímku vymazal.¹⁸⁹



Obrázek 6.2.1 Titulní strana týdeníku The Economist a originální fotografie agentury Reuters
foto: Repro Media Decoder

IDNES dále uvádí, že Prezident Obama vypadal na titulní straně týdeníku The Economist z 19. června ztrápeně. Má tam ruce v bok, sklopenou hlavu a myšlenky upínající se zřejmě jen k tomu, jak vyřešit ropnou havárii. Ve skutečnosti ale bylo vše jinak. Na snímku fotografa Larryho Downinga se ještě nachází šéf pobřežní stráže Thad Allen a prezidentka místní farnosti Charlotte Randolphová. Ta k Obamovi hovoří a prezident jí se skloněnou hlavou naslouchá. Ale grafik týdeníku The Economist ale šefa pobřežní stráže ořízl a prezidentku místní farnosti vyretušoval. A tím podle iDNES pozměnil význam snímku. Nehledě na to, že agentura Reuters, pro kterou fotograf Larry Downing pracuje, manipulaci se snímky nepovoluje.¹⁹⁰

IDNES se ptá, zda se jedná o matení čtenářů. Zástupkyně šéfredaktora týdeníku The Economist Emma Duncanová se ale této kritice brání a uvádí, že v žádném případě prý

¹⁸⁹ Idnes.cz. Týdeník vymazal ženu z fotografie s Obamou. Nechtěli jsme mást lidi, hájí se. [online], 8. červenec 2010, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <http://zpravy.idnes.cz/tydenik-vymazal-zenu-z-fotografie-s-obamou-nechteli-jsme-mast-lidi-haji-se-1r8/zahranicni.aspx?c=A100708_171200_zahranicni_abr>.

¹⁹⁰ Idnes.cz. Týdeník vymazal ženu z fotografie s Obamou. Nechtěli jsme mást lidi, hájí se. [online], 8. červenec 2010, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <http://zpravy.idnes.cz/tydenik-vymazal-zenu-z-fotografie-s-obamou-nechteli-jsme-mast-lidi-haji-se-1r8/zahranicni.aspx?c=A100708_171200_zahranicni_abr>.

nechtěli změnit vyznění fotografie. Přiznávají ale, že nechali Charlotte Randolphovou vyretušovat a admirála Allena ořízli. Obhájuje se tím, že to bylo jen proto, aby nemátli čtenáře snímkem neznámé ženy. V prohlášení uvedla Duncanová, že tomu nechtěli dát jiný politický rozměr. Dále uvedla, že editoři listu podle ní mění fotografie na titulních stranách často. Činí tak ze dvou důvodů: 1) někdy jde jen o vtip (jako na vydání z 27. března, kde byl Obama s obvazem na hlavě), 2) jindy je to proto, aby zdůraznili hlavní motiv (v tom případě redakce například vymaže nebo ztmaví pozadí). Duncanová uvádí, že požádala grafiky, aby Randolphovou vymazali, aby se čtenáři soustředili na Obamu, ne proto, aby vypadal osamoceně. Jako první na manipulaci upozornil Jeremy Peters na blogu Media Decoder při New York Times. Rovněž také připomněl, že agentura Reuters se už sama jednou dostala kvůli pozměňování fotografií do potíží a to tehdy, když její fotograf v roce 2006 upravil snímek z izraelsko-libanonského konfliktu. Izraelský útok díky tomu vypadal větší, než ve skutečnosti byl. Agentura hned potom ukončila s fotografem spolupráci a jeho snímky dokonce vymazala z archivů.¹⁹¹

Jak tedy lze vidět, žurnalisté mají stále zájem na tom, aby si žurnalistická věrohodnost zachovala důvěryhodnost. To platí dvojnásob pro Reuters, kteří na své důvěryhodnosti staví. Záleží jim na jejich reputaci. A to tak hodně, že dokonce vyhodili fotografa, který fotografie nepatřičně upravoval, čímž pozměnil realitu a zmátl příjemce, což není cílem žurnalistické fotografie. Má podávat zprávy ze světa a ne si vytvářet svoje vlastní. To lze sledovat i na článcích, které pak o odhalení takovéto fotografie píší. Mluví o manipulaci s realitou a upozorňují na matení čtenářů.

Dále například Lidovky psaly o této události jako o podvrhu. Titulek zněl: Zpytujícím Obama je podvrh. Jednalo se také, jak jsem již uvedla, o druhý podvrh agentury Reuters. Upravená fotografie Reuters se tak opět dostala do středu pozornosti médií. Rovněž se opět jednalo o retuš fotografie. Rozdíl byl v tom, že tentokrát však kritika neútočila na renomovanou zpravodajskou agenturu, ale na editorku týdeníku The Economist. Editorka totiž nechala z fotky, na které je zachycen Barack Obama uprostřed rozhovoru, vyretušovat jeho doprovod. Lidovky rovněž uvádí, že osamocený americký prezident, se svěšenou hlavou a pohledem upřeným do země, tak vypadá, že zpytuje svědomí. Upozornil na to Mediář.cz. Editorka týdeníku The Economist však nechala pro obálku čísla, které vyšlo 19. června, Obamův doprovod vymazat. Americký prezident tak podle Lidovek stojí osamocen

¹⁹¹ Idnes.cz. Týdeník vymazal ženu z fotografie s Obamou. Nechtěli jsme mást lidi, hájí se. [online], 8. červenec 2010, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <http://zpravy.idnes.cz/tydenik-vymazal-zenu-z-fotografie-s-obamou-nechteli-jsme-mast-lidi-haji-se-1r8/zahranicni.aspx?c=A100708_171200_zahranicni_abr>.

s hlavou dolů, vypadá bezradně a poraženě. Ve skutečnosti ale Obama naslouchal ženě po jeho pravici. Týdeník se ale bránil a zástupkyně šéfredaktora Emma Duncanová řekla, že o retuš požádala ona. Uvedla, že admirál ze snímku vypadl kvůli zvětšení a přítomnost neznámé ženy by podle ní byla pro čtenáře matoucí.¹⁹²

Na internetových stránkách se Aric Mayer zabývá touto upravenou fotografií a vysvětlením týdeníku The Economist. Prvně se soustředí na původní fotografii a její vyznění, poté na upravenou fotografii a změnu jejího vyznění. Na první fotografii stojí Obama na pobřeží se dvěma osobami, Charlotte Randolph a Thad Allen. Prezident Obama stojí nad Randolph a zdá se, že se aktivně zapojuje do konverzace s ní. Ruce má v bok, hlavu má skloněnou k Randolph, aby ji lépe slyšel. Její jazyk těla naznačuje, že zrovna něco vysvětluje. Vzhlíží nahoru, sklání se mírně doprava a vpřed směřujíc k pohledu prezidenta Obamy. Aktivně ho zapojuje do konverzace, zatímco on ji poslouchá a dívá se na něco barevného, co leží na pláži. Obraz jako celek podrobně popisuje interakci dvou lidí, to vše v kontextu pláže a ropné skvrny. Tímto způsobem je popisován první obrázek.¹⁹³

Druhý, upravený obraz je popisován jiným způsobem. Z verze, kterou poskytl týdeník The Economist je vystřihnut admirál Allen. To má jistý vliv na vyznění celkového snímku. Ale odstranění Randolph a pláže zcela mění kontext obrazu. Tímto byl odstraněn důvod, proč se prezident Obama upřeně díval dolů. Tím, že byla odstraněna Randolph a předměty ležící na pláži, vypadá ropná skvrna jako objekt jeho zájmu. Prezident Obama tak už nevypadá, že je aktivně zaměstnán konverzací, že poslouchá a dívá se na předměty na pláži. Je naopak uvržen do jakési izolace obklopen vodou a ropnou skvrnou. Dívá se upřeně dolů, poněkud poraženě, nebo přinejmenším zmoženě a je sám. Nad tímto obrázkem je nadpis „Obama v BP.“ Vedle něj je text „škoda způsobená ropnou skvrnou.“ Na obrázku není nic, co by signalizovalo, že by ona škoda měla odkazovat k něčemu nebo někomu jinému.¹⁹⁴

¹⁹² Lidovky.cz. Zpytujícím Obama je podvrh. The Economist vymazal z fotky doprovod. [online], 8. červenec 2010, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <http://www.lidovky.cz/zpytujici-obama-je-podvrh-the-economist-vymazal-z-fotky-doprovod-p9m-/ln-media.asp?c=A100708_172048_ln-media_ter>.

¹⁹³ MAYER, Aric. Obama v BP: the Anatomy of a Magazine Cover. [online], 7. července 2010, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://aricmayer.blogspot.cz/2010/07/obama-v-bp-or-anatomy-of-magazine-cover.html>>.

¹⁹⁴ MAYER, Aric. Obama v BP: the Anatomy of a Magazine Cover. [online], 7. července 2010, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://aricmayer.blogspot.cz/2010/07/obama-v-bp-or-anatomy-of-magazine-cover.html>>.

Podle Arica Mayera odstranění Randolph z obrazu zcela změnilo kontext, ve kterém můžeme vyložit Obamům postoj a jeho spojení s ropnou skvrnou. Na originální fotografii jsou ony další dvě postavy součástí scény. Je tam rovněž předmět jejich vzájemného působení, šíření ropné skvrny, která se rýsuje na pozadí. Směna na obrázku se děje v jakémsi trianglu a to prezident Obama a Randolph, kteří jsou v nějaké součinnosti v popředí, a ropná skvrna ustupuje do záhlaví rámu. Jejich společná směna vytváří v popředí jakési drama, které mezi nimi vytváří odstup a ropná skvrna je u pobřeží na horizontu. Potom, co byla Randolph odstraněna, Obama je vrhnut do přímého vztahu se skvrnou (jeden na jednoho). Jeho držení těla je nyní motivováno její hrozící blízkostí. Nejvýznamnější je možná to, že jeho spoluaktér v tomto diorámu byl vymazán a zanechal tak jeho jazyk těla, aby byl přičítán přímo skvrně. Podle Arica Mayera jde o kompletní přeorganizování významu obrazu.¹⁹⁵

Aric Mayer se tedy zabýval jistou analýzou fotografie a vysvětloval, co podle něj způsobilo posun významu. Považuje tedy úpravu fotografie za důležitou pro vyznění fotografie. Na snímku po úpravě již není prezident Obama jako pouhý účastník konverzace s Randolph, ale jako osamocený ztrápený muž, který sklání svou hlavu nad ropnou skvrnou. Posun ve vyznění fotografie je tedy patrný. Podle mého názoru byla tedy v tomto případě pozměněna realita. Nejedná se přitom o neškodné grafické úpravy, které by měly podtrhnout vyznění fotografie, jak tomu má být, ale o změnu vyznění, což není účelem žurnalistické fotografie. Tato úprava vyvolala tedy v médiích pohoršení opodstatněně. Úprava fotografie také vyvolala diskuzi. Lze do jisté míry zjistit i reakce čtenářů a to v diskuzi pod články, které na retuše upozornily. Reakce čtenářů se i v tomto případě liší. Nicméně samotný fakt, že toto téma stále vyvolává diskuzi, značí, že se nejedená jen o bezvýznamnou skutečnost, o které už každý ví a počítá s ní.

O této upravené fotografii píše také například Jessica Lum. Domnívá se, že týdeník *The Economist* se po zmíněné úpravě fotografie dostal do velmi nepříjemné situace a že šlo o extrémně upravenou fotografii. Lum uvádí, že se jedná o velký problém, protože týdeník *The Economist* úpravou fotografie zcela pozměnil vyznění obrázku za tím účelem, aby Obama vypadal osamoceně, měl svěšenou hlavu, když se ve skutečnosti dívá dolů na pláž a mluví s lidmi vedle něj. Podle žurnalistické etiky by žurnalistické fotografie navíc neměly být změněny, obzvláště ne v takovémto rozsahu. Hlavně Reuters zastává postup,

¹⁹⁵ MAYER, Aric. Obama v BP: the Anatomy of a Magazine Cover. [online], 7. července 2010, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://aricmayer.blogspot.cz/2010/07/obama-v-bp-or-anatomy-of-magazine-cover.html>>.

který je proti takovému druhu upravování. Jessica Lum uvádí, že Reuters má přísný postup proti takovému pozměňování, odstraňování či přidávání, nebo provádění změn na kterékoliv jejich fotografii.¹⁹⁶

Pod článkem Lissicy Luma se nachází diskuze čtenářů, kteří se k článku o upravené fotografii vyjadřují. Někteří se domnívají, že se nejedná o nic závažného, jiní upozorňují, že je to závažné a nemělo by se to dít. Hned první komentář zní:

„Přeneste se přes to. Můj bože, lidé vyvádějí kvůli úpravám fotografií. 90 procent toho, na co se každý den díváme, je upravené. Je tam prostě Obama na pláži a přemýšlí.“

Tento komentář je pro mne zajímavý jednak proto, že uvádí, že lidé kvůli upraveným fotografiím „vyvádí“, jednak autor uvedl, že je na pláži prostě Obama a přemýšlí. Nicméně Obama na fotografii nepřemýšlí, ale naslouchá tomu, co mu říká Randolph. Takže význam byl pozměněn. Na tento komentář reaguje jiný čtenář a uvádí:

„Přemýšlej. Žurnalismus se liší od „umění.“ Bylo to zmanipulováno, a proto to překročilo hranici. Nazývejte mne dinosaurem, krčte rameny, jestli chcete, ale to JE velká věc a každý, kdo má nějaké to ponětí o žurnalistické etice, je zděšený tím, co provedl The Economist. Vy si ponechte nový svět pro statečné, jestli chcete. Já si kleknu a budu křičet.“

Zde lze tedy vidět, že někteří čtenáři stále v žurnalistickou fotografii věří a chtějí v ni věřit. Nepovažují úpravu, kterou provedl The Economist za přípustnou a vysoce se nad tím pohoršují. Dále v diskusi se mluví o žurnalistické etice. Někteří ji zpochybňují, jiní naopak tvrdí, že je stále důležitá a má své místo. Další čtenář uvádí:

„Jde to přímo proti žurnalistické etice. Tentokrát je tam samozřejmě Obama stojící na pláži, ale co další obrázky, upravili je tímto způsobem? Můžeme si vůbec být jisti, že Obama na té pláži byl a nebyl tam přidán Photoshopem z nějaké fotografie z databáze? Je to velice nebezpečná hranice, kterou tady překročili.“

¹⁹⁶ LUM, Jessica. Controversy Crops Up Over Economist Cover Photo. [online], 5. červenec 2010, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://www.petapixel.com/2010/07/05/controversy-crops-up-over-economist-cover-photo/>>.

I tento čtenář tedy považuje žurnalistickou etiku za důležitou a vidí nebezpečí v tom, co udělal týdeník The Economist. Další člověk v diskuzi s tímto rovněž souhlasí a přidává:

„Souhlasím... tahle etika existuje z nějakého důvodu. Jedna věc je, když mužské fitness způsobí, že andy roddick vypadá jako olympijský superatlet, ale tohle překračuje hranice. Někdo by to nemusel vidět jako zkreslení, ale hodně lidí by snadno mohlo tuto fotografii pochopit špatně.“

Tento čtenář se přidává k názoru, že je žurnalistická etika důležitá. Přidává rovněž, že úprava některých fotografií není tak závažná (například zvětšení svalů). V tomto případě byla ale upravena žurnalistická fotografie, která měla podávat zprávy a to pravdivé zprávy. I tento čtenář považuje úpravu fotografie s Obamou za překročení jistých hranic, které by se překračovat neměly. Vyjadřuje také rozhořčení nad tím, že hodně lidí by mohlo fotografii pochopit špatně a spatřuje to jako velké nebezpečí. V diskuzi se ovšem ale objevují i názory, které nepovažují úpravu fotografie za závažnou:

„Koho to zajímá? To je nesmysl. Skoro KAŽDÝ obraz, který vidíme v reklamách nebo redakčních člancích, byl určitým způsobem upravený, aby nadsadil sdělení. Toto není rozhodně případ překroucení nebo zkreslení.“

Autor příspěvku tedy zcela nesouhlasí s tím, že by se jednalo o nějaké zkreslení vyznění fotografie. Nepokládá úpravu fotografií za tak alarmující, jak naznačují ostatní. Další čtenář mu však oponuje:

„Je to šikmá stěna. Musíme udržovat naše média, aby měla co nejvyšší standart. Konec konců se jedná o způsob, jakým všichni z nás Američanů dostávají své zprávy a vyvíjí si nějaké názory...“

Tento čtenář upozornil na skutečnost, že týdeníky jako je The Economist mají podávat lidem zprávy. Na základě nich si totiž lidé vytvářejí své názory a pohledy na svět. Pokud by jim byly podávány zkreslené informace, mohli by si vytvořit špatné názory. Média tedy lidem poskytují nějaké zprávy a lidé se na ně musí spolehnout. Nemohou

dopředu předpokládat, že se jedná o zkreslenou informaci. Nemohli by tak věřit ničemu, ale oni chtějí získávat zprávy o světě kolem nich. Zajímá je to a patří to k jejich životu.

Někteří čtenáři zareagovali na článek velmi stručně a zanechali vzkaz pro časopis The Economist:

„Um, to není pěkné, The Economist, to není vůbec pěkné.“

Někteří čtenáři dokonce napsali dopis týdeníku The Economist a vyčítali mu tam, že pozměnili vyznění fotografie, aby tak sloužila jejich účelu. Uvádí tam, že každý se závazkem k pravdě by odmítnul obranu, kterou týdeník vysvětloval úpravu fotografie. Týdeníku bylo vyčítáno, že upravil fotografii, aniž by na to upozornil, což je běžnou praktikou zmiňovanou v knihách o etice. Týdeník upravil obraz, aby tak vytvořil jakési redakční sdělení, což je neetické. Také pozměnil obraz, který zcela pozměňuje vnímání prezidenta a dané situace, což je rovněž neetické. Autor dále uvádí, že týdeník tímto činem ztratil jeho důvěru a respekt, což je pro něj velkým zklamáním. Jiný čtenář uvádí:

„Když je fotografie určena pro žurnalistické účely upravená takto hodně, musí být označena jako foto-ilustrace, protože tou je. Není už více fotografií ve smyslu žurnalistiky. Byla pozměněna a fotožurnalistické fotografie mají reprezentovat přesně. Ano, jako každý tady, chápu, že všechny obrazy jsou retušovány formou jakési módy, ale ne do této míry a ne na obálce časopisu podávajícího zprávy. Špatné, selhání, špatná volba.“

Tento čtenář tedy uznává postavení žurnalistické fotografie jako fotografie, která má jakýmsi způsobem reprezentovat realitu. Fotografie se samozřejmě všechny upravují, ale ne do takové míry. Úpravy mají být jen z důvodů grafických pro posílení zřetelnosti fotografie, ne ji zcela změnit. Mezi čtenáři se najdou i takoví, kteří zmiňují, že fotografie se upravovala odjakživa, takže není důvod se teď rozhořčovat nad současnými úpravami. Nicméně jedna věc je grafická úprava fotografie před tiskem, druhá věc je změnit příběh fotografie, jak uvedl jiný čtenář. Tento čtenář se také domnívá, že za toto by měly být časopisy trestány buď legislativně, nebo by se jim měly dávat pokuty. Zároveň nechce vinit technologie. Ty podle něj jen umělcům poskytují jakousi moc, zároveň jim to ale dává

zodpovědnost. Zmiňuje přitom citát Lincolna: „Skoro každý muž dokáže být v bídě, ale pokud chcete vyzkoušet jeho charakter, dejte mu moc.“¹⁹⁷

Z této diskuze lze vidět, že úpravy žurnalistické fotografie stále vzbuzují zájem lidí. V některých to vyvolává pohoršení, v jiných ne. Diskuzi to ale vyvolává stále a to i v tomto století naplněném novými technologiemi, které nám umožňují velmi snadnou a rychlou úpravu fotografie. Žurnalistická fotografie má ale podávat zprávy, o které stále lidé stojí a budou stát. Jisté úpravy před tiskem jsou také samozřejmostí, jejich účelem má ale být vyznění fotografie podpořit, ne jej narušit či dokonce zcela pozměnit a tím vlastně také pozměnit realitu. Lidí budou totiž žurnalistické fotografii věřit, protože chtějí dostávat nějaké zprávy ze světa. Svým způsobem tedy nemají jinou možnost.

6.3. Zmizení Hillary Clintnové a Audrey Thomasové

Další ze známých žurnalistických fotografií, které byly v současné době upraveny, je fotografie, ze které byla vymazána Hillary Clintnová a Audrey Thomasová. Jedná se o fotografii, na které Barack Obama a jeho tým sledují zásah na Bin Ládina v Abbottábádu. Jedná se o další případ zásahu do fotografie technikou retušování, kdy byly vymazány hned dvě osoby. Připomíná to do jisté míry retušování v době Stalina. Motivy pro retuš byly však jiné. Na tomto příkladu jde ale vidět, že k takovému mizení lidí z fotografie nedocházelo jen v době analogové fotografie, dochází k němu i v době digitální fotografie. Zajímavé však je, že v lidech to stále působí jisté rozhořčení. Osoby mohou mizet z fotografií třeba v kalendáři, neměly by však samovolně mizet z žurnalistických fotografií.

Fotografii vytiskly noviny určené pro ortodoxní židovskou obec v New Yorku. Ty se podle Lidovek rozhodly, že trochu přepíší historii. Rozhodli se totiž z dnes už téměř ikonické fotografie z Bílého domu odstranit šéfkou americké diplomacie Hillary Clintonovou. Zdůvodnili to tím, že publikování snímku by bylo prý „příliš skandální“. Originální snímek Petra Souzy zachycuje prezidenta Baracka Obamu a jeho tým, když sledují zásah na Bin Ládina v Abbottábádu. V popředí snímku sedí Hillary Clintnová, která si rukou zakrývá obličej. U dveří se nachází další žena, kterou je poradkyně v otázkách terorismu Audrey Thomasová.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Celou diskuzi lze nalézt na stránkách PetaPixel: <http://www.petapixel.com/2010/07/05/controversy-crops-up-over-economist-cover-photo/>

¹⁹⁸ Lidovky.cz. Noviny vymazaly 'svůdnou' Clintonovou. [online], 10. Květen 2011, [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <http://www.lidovky.cz/noviny-vymazaly-svudnou-clintonovou-dxj-/zpravy-svet.aspx?c=A110510_115122_ln_zahranici_jv>.



Obrázek 6.3.1. Originální fotografie Baracka Obamy a jeho týmu, když sledují zásah na Bin Ládina v Abbottábádu.



Obrázek 6.3.2. Upravená fotografie Baracka Obamy a jeho týmu, když sledují zásah na Bin Ládina v Abbottábádu, ze které byla vymazána Hillary Clinton a Audrey Thomasová.

Noviny Der Tzeitung, ve kterých byla upravená fotografie vytisknuta, uvedly, že obrázky žen nepublikují, protože mohou prý působit „svůdně“. Editor newyorského listu, jenž vychází pro tamní obec chasidů, se proto rozhodl obě ženy pomocí počítačového programu vymazat. Tímto aktem ale porušil podmínky používání fotografií z Bílého domu, které jakoukoliv manipulaci se snímky zakazují. The Washington Post přináší poté oficiální prohlášení vedení židovského deníku. Noviny se v něm Bílému domu i ministerstvu zahraničí omlouvají a zároveň vysvětlují důvody zvláštní úpravy. Uvádějí, že v souladu s jejich vírou, nepublikují obrázky žen. Zároveň ale vysvětlují, že tato pravidla

ale v žádném případě nemají vyjadřovat pohrdání, naopak. Věří totiž, že by ženy měly být uznávány za to, kdo jsou a co dělají a ne za to, jak vypadají.¹⁹⁹

Paul Bentley uvádí, že ona fotografie vymezuje klíčový bod v historii a to tím, že zachycuje moment, kdy byl proveden smrtelný nájezd na doupě Osama Bin Ladina. Tento výjev byl se zděšením sledován elitou z Bílého domu. Ale zdá se, že pro jedny americké noviny, nebyly některé osoby sedící v zasedací místnosti dostatečně elitní. Noviny Der Zeitung vytiskly poněkud zmanipulovanou verzi historického obrázku. Všichni muži zůstali na upravené fotografii zanechání, ale ony zmíněné dvě ženy byly z fotografie vymazány Photoshopem.²⁰⁰

Noviny Der Zeitung slouží malé části ultra-ortodoxní komunity a ženy vymazali z důvodů náboženských s ohledem na cudnost žen. I když Hillary Clintonová má na sobě celé sako a pod ním má tričko, které ji zakrývá až ke krku, noviny nikdy záměrně neotiskly obrázky, na kterých by byla nějaká žena, aby nebyla ona žena pokládána za sexuálně podmanivou. Jiná kritická pozorování naznačují, že ženy byly vymazány novinami Der Zeitung kvůli ideologickým námitkám, které jsou proti ženám, které zastávají nějakou mocnou pozici. Na fotografii se nacházejí prezident Obama, viceprezident Joe Biden a různí další členové z jejich úzkého okruhu jak sledují operaci SEAL, která skončila zabitím Bin Ladina.²⁰¹

Na originální fotografii sedí Hillary Clintonová v popředí a zakrývá si ústa pravou rukou. Vypadá, že je v šoku a fotografie tento moment zachycuje. Vzadu se natahuje, aby viděla, Audrey Thomasová. I když pořadatelé odmítli hovořit o detailech toho, co se přesně v místnosti dělo, když byla fotografie pořízena, účelem schůze bylo, aby Obama mohl monitorovat útok na Bin Ladina v přímém přenosu. Získávali audiovizuální aktualizace

¹⁹⁹ Lidovky.cz. Noviny vymazaly 'svůdnou' Clintonovou. [online], 10. Květen 2011, [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <http://www.lidovky.cz/noviny-vymazaly-svudnou-clintonovou-dxj-/zpravy-svet.aspx?c=A110510_115122_ln_zahranici_jv>.

²⁰⁰ BENTLEY, Paul. Where did Hillary Clinton go? Hasidic newspaper edits Secretary of State out of Situation Room photo. [online], 10. Květen 2011, Mail Online, [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1384847/Osama-Bin-Laden-dead-Newspaper-edits-Hillary-Clinton-Situation-Room-photo.html>>.

²⁰¹ BENTLEY, Paul. Where did Hillary Clinton go? Hasidic newspaper edits Secretary of State out of Situation Room photo. [online], 10. Květen 2011, Mail Online, [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1384847/Osama-Bin-Laden-dead-Newspaper-edits-Hillary-Clinton-Situation-Room-photo.html>>.

oné scény tak, jak se vyvíjela. Poté, co jim tým, který akci monitoroval, oznámil, že zabili organizátora organizace, místností zazněl potlesk, jak uvedlo NBC.²⁰²

Noviny Der Zeitung tak mohly mít vážné problémy s úřady kvůli způsobu, jakým fotografii zcenzurovali. Bílý dům totiž poskytl onu fotografii spolu s přísným upozorněním, že fotografie nesmí být žádným způsobem upravena. Kritika se vyjádřila, že noviny by se měly za svůj čin omluvit. Renee Shah uvedl, že tento pohled je v přímém protikladu k pokroku. Podle něj člověk, který onen článek uveřejnil, věří, že ženy by měly žít za zavřenými dveřmi, ale jsme v 21. století a vněm lze nalézt neobyčejně schopné ženy, které se nacházejí na pozicích, které poskytují nesmírnou moc a činí tak s důstojností a grácií. Podle Paula Bentleyho by se noviny Der Zeitung měly stydět a měly by se omluvit miliónům žen, které tvrdě dřely na tom, aby dosáhly v tomto moderním světě spravedlnosti. Komentář, který byl zveřejněn na blogu Failedmessiah uvedl, že vymazání žen z fotografie je poněkud hloupé. Ministryně zahraničí Hillary Clintonová nebyla oblečená nijak nemravně. Nelze tedy proti fotografii vznést žádné námitky. Noviny Der Zeitung toto odmítly komentovat.²⁰³

V komentářích pod tímto článkem reagovali čtenáři hlavně na skutečnost, že z fotografie byly vymazány ženy a nesouhlasí s motivy novin. Někteří čtenáři ale s vymazáním žen souhlasí a domnívají, se, že takovéto vystavování žen v novinách by bylo jako vystavovat prostitutky. V tomto případě se jedná o náboženskou otázku. Nicméně noviny provedly výraznou úpravu fotografie a pro své účely si ji tak upravili. Jejich motivy pro můj výzkum nejsou tak důležité jako skutečnost, že tímto aktem si pozměnili realitu k obrazu svému. Rovněž někteří čtenáři článku reagují na tuto úpravu fotografie s pohoršením. Noviny si nemají vytvářet pro ně akceptovatelnou realitu, ale mají podávat realitu takovou, jaká je. Jeden z čtenářů článku dokonce zmiňuje retušování v době Stalina a uvádí:

„Připomíná vám to stalinismus?“

²⁰² BENTLEY, Paul. *Where did Hillary Clinton go? Hasidic newspaper edits Secretary of State out of Situation Room photo.* [online], 10. Květen 2011, Mail Online, [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1384847/Osama-Bin-Laden-dead-Newspaper-edits-Hillary-Clinton-Situation-Room-photo.html>>.

²⁰³ BENTLEY, Paul. *Where did Hillary Clinton go? Hasidic newspaper edits Secretary of State out of Situation Room photo.* [online], 10. Květen 2011, Mail Online, [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1384847/Osama-Bin-Laden-dead-Newspaper-edits-Hillary-Clinton-Situation-Room-photo.html>>.

Jak jsem již uvedla v kapitole o historii retušování fotografie, v době stalinismu byly retuše velmi rozšířené. Mizeli tak z fotografií nepohodlní lidé. Jak lze vidět, i v dnešní době se něco podobného může dít. A v lidech to stále vyvolává pohoršení. Jiný čtenář uvádí:

„ To jen ukazuje, že právě islám je stále pevně zakořeněný i v BBC. Já si doopravdy myslím, že ve Velké Británii by tohle nemělo před soudem šanci a ony noviny by neměly jinou možnost, než trvat na volebním právu žen.“

Tento čtenář minimálně stále věří, že ve Velké Británii by to neprošlo a neobstálo by to dokonce ani před soudem. Neakceptuje tedy důvod, proč noviny ženy z fotografie vymazaly. Další komentář s jejich důvody také nesouhlasí:

„Náboženské utiskování žen je patetické, ať jde o muslimy, židy, hindy nebo křesťany...“

Další čtenář se rovněž pohoršuje nad tím, že noviny mohly vůbec něco takového udělat:

„Co by světová veřejnost řekla, kdyby něco takového udělaly islámské noviny?“

Tento čtenář se tedy domnívá, že islámským novinám by to neprošlo a pohoršuje se nad tím, že to udělaly noviny Der Zeitung.

„Jak se jen opovažují upravit historii takovýmto způsobem. Upravili by všechny fotografie, na kterých by byla Hillary Clintonová, kdyby byla prezidentkou? Vymazali by všude Goldi Mierovou a Indiru Gandhiovou z historie? Pro takovýto druh chování není omluvy, víra nevíra. Vždyť bylo zveřejněno varování, že se fotografie nemá upravovat – mělo by se je žalovat. Když si nepřejí, aby byly ukazovány ženy (opravdu? Je mi líto vašich žen!), potom by neměli zveřejňovat fotografii vůbec, nebo by fotografii měli oříznout tak, aby vyloučili část místnosti.“

Tento komentář je velice rozhořčený a rovněž neuznává vysvětlení novin. Úpravu fotografie bere jako jisté upravování historie, která ale nemá být takto pozměněna. Jedná se tedy o násilný akt. Historie má ukazovat, co se stalo. Nemá se upravovat realita podle toho, co se komu hodí. Když byla fotografie podána médiím, bylo u ní rovněž zdůrazněno

varování, že nemá být žádným způsobem upravována. Šlo o žurnalistickou fotografii, která měla ukazovat, co se stalo. Rovněž šlo o významnou historickou událost. Noviny Der Zeitung tuto skutečnost ale ignorovaly a změnily si realitu podle svého. Podle reakcí lidí lze vidět, že s tímto nesouhlasí. Jeden z dalších komentářů se rovněž rozhořčuje nad vymazáním žen a uvádí:

„Smutné a skličující číst něco takového v roce 2011...skoro tak stejně smutná je skutečnost, že ten samý obrázek po vymazání všech žen z fotografie při této tak důležité události nevypadá tak příšerně prázdný...“

Tento čtenář se zabývá spíše postavením žen a je zklíčený z toho, že něco takového se v této době ještě děje. Jiní čtenáři pak dále hovoří o nebezpečí náboženského extremismu a podivují se nad tím, že by Hillary Clintonová byla sexuálně podbízává. Jiný čtenář naopak uvádí, že fotoaparát lže:

„Fotoaparát často lže – a je to konec konců nástroj a ten, kdo ho obsluhuje, ho může donutit dělat to, co chce. Věc, kterou ale na tom shledávám jako neuvěřitelnou je skutečnost, že tento nástroj je používán, aby provedl úpravy tak, aby se hodil do nějaké náboženské představy.“

Tento čtenář se tedy více podivuje nad motivy, které vedly noviny, aby fotografii upravily, než nad samotnou skutečností, že tak učinily. Fotoaparát je pro něj jen pouhým nástrojem a je přece jasné, že může lhát. Jiní čtenáři se však nad úpravou pohoršují. Dalším takový komentář uvádí:

„Jak se opovažují je vymazat. Muselo zabrat věky, než dostali správnou polohu pro ony fotografie ve válečné místnosti.“

Tento čtenář se rozhořčuje nad úpravou fotografií a patrně se domnívá, že je rovněž složité něco takového udělat. Nicméně výpovědi se různí. Jistá část čtenářů se nad úpravami žurnalistických fotografií rozhořčuje, jiná ji bere jako samozřejmou.²⁰⁴

²⁰⁴ Celou diskuzi lze nalézt na stránkách Mail Online: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1384847/Osama-Bin-Laden-dead-Newspaper-edits-Hillary-Clinton-Situation-Room-photo.html>.

6.4. Odpálení íránských raket: jedna ze čtyř raket byla přidána

Dalším příkladem upravené žurnalistické fotografie je fotografie, která má zobrazovat vypálení íránských raket. Měly být odpáleny čtyři rakety, ale jedna z nich nebyla selhala. Proto byla dodatečně do fotografie přidána. Patrně byla naklonována s použitím prvků z dalších raket ve photoshopu.

Expert na mezinárodní vztahy Mark Fitzpatrick a odborníci na počítačovou animaci uvedli, že Írán zfalšoval fotografii, na níž dokumentoval test raket dlouhého a středního doletu. IDNES uvedl, že dodatečná úprava snímku měla podle Fitzpatricka zamaskovat skutečnost, že jedna ze střel selhala. Fitzpatrick se domnívá, že celý účel těchto odpalů bylo demonstrovat schopnosti Íránu a fotografie ukazující, že jedna ze čtyř raket selhala, by neměla zamýšlený dopad. Fitzpatrick je ředitelem programu pro nešíření atomových zbraní, který působí při Mezinárodním institutu strategických studií v Londýně.²⁰⁵



Obrázek 6.4.1 Napravo je originální fotografie, nalevo je upravená fotografie, ke které byla přidána jedna raketa

Podle amerických tajných služeb ale nebyly raketové testy Íránu, které byly součástí několikadenních vojenských manévřů v Perském zálivu, tak rozsáhlé, jak je Teherán líčil. Stanice CNN citovala nejmenovaný armádní zdroj, obeznámený s posledními zpravodajskými informacemi, podle nějž Írán ve středu odpálil pouze sedm střel, a ne devět. Později pak byla odpálena jen jediná raketa, nejspíš ta, která den před tím selhala. Teherán nové testy raket, schopných zasáhnout Izrael i Balkán, oznámil den po podpisu česko-americké smlouvy o výstavbě radaru protiraketové obrany USA na území České republiky. Ten měl být namířen právě proti hrozbě útoku ze strany Íránu. Teherán si

²⁰⁵ Idnes.cz. Experti USA: Íránské rakety byly starého typu. [online], 13. července 2008, [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://zpravy.ihned.cz/svet/c1-25955740-experti-usa-iranske-rakety-byly-stareho-typu>>.

za to vysloužil ostrou kritiku od západních zemí a zejména Spojených států, které Teherán vyzvaly k bezodkladnému zastavení výroby a zkoušek raket středního a dlouhého doletu, jejichž vývoj označily za porušení rezolucí Rady bezpečnosti OSN.²⁰⁶

National Geographic ve svém článku o upravených fotografiích také zmiňuje případ íránských raket. Považují upravenou fotografii íránských raket za úžasnou ukázkou použití retuše ve službách propagandy. Asijská velmoc se tehdy podle nich pochlubila velkolepými ukázkami ze cvičení Revolučních gard. Fotografie v té době přinesl web Sepah News, mediální paže Revolučních gard. Tato působivá fotografie ale byla uveřejněna většinou významných světových deníků. Poté se na ni pozorně podívali experti a zjistili, že jedna z raket je na obrázku dvakrát. Když se podařilo získat originální snímek, ukázalo se, že digitálně přidaná raketa měla zakrýt střelu, kterou se odpálit nepodařilo.²⁰⁷

Z původní fotografie je jasně patrné, že jedna ze střel po odpálení nevzlétla. Oficiální snímek revolučních gard ale zachycuje všechny čtyři rakety ve vzduchu. Vadná odpalovací rampa byla odstraněna a kolem byl přidán dým a prach. Podle Novinek.cz si ale oficiální promotéři přitom zjevně s úpravou fotografie nedali příliš práce. Grafici totiž jednoduše zkopírovali a mírně upravili oblak prachu pod raketou vpravo, místy má ale naprosto stejné kontury. Zkoušky v Perském zálivu byly součástí několikadenních manévrů. Během těchto manévrů byla otestována i střela dlouhého doletu Šaháb-3. Manévry tak mají být odpovědí na výhrůžky USA a Izraele před vojenským zásahem, neodtajní-li Teherán svůj údajně nebezpečný jaderný program. Írán však odpověděl, že se nezalekne a v programu bude dál pokračovat. Na případný útok pak odpoví odpálením raket.²⁰⁸

Mike Nizza a Patrick J. Lyons uvádějí, že agentura France-Press vzala obrázek nazpět jako očividně digitálně změněný. Stejně tak, jak se rozšířily zprávy po světě o íránském provokativním testu raket, tak se rozšířil i obrázek čtyř raket stoupajících svorně k obloze. Bohužel vyšlo najevo, že fotografie obsahuje navíc jednu raketu. Na to se ale přišlo až potom, co fotografie vyšla na předních stránkách novin jako je The Los Angeles Times, The Financial Times, The Chicago Tribune a v pár dalších novinách jako například

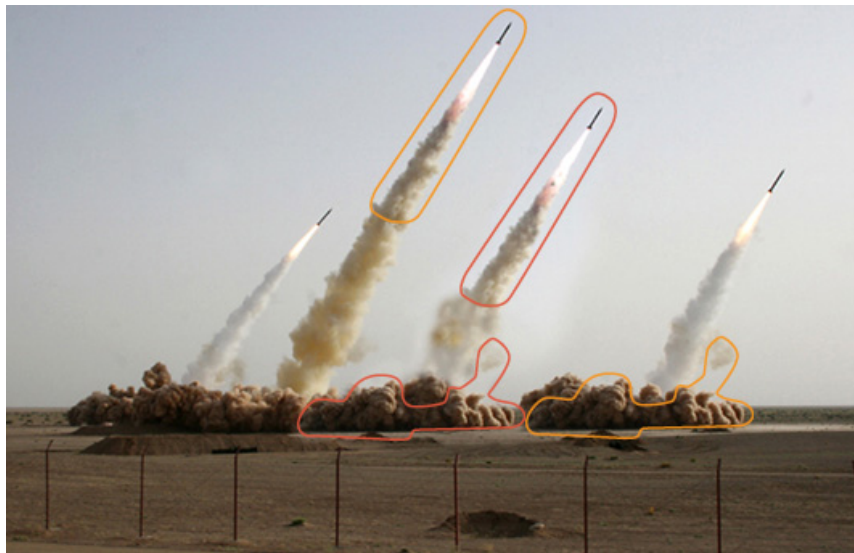
²⁰⁶ Idnes.cz. Experti USA: Íránské rakety byly starého typu. [online], 13. července 2008, [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://zpravy.ihned.cz/svet/c1-25955740-experti-usa-iranske-rakety-byly-stareho-typu>>.

²⁰⁷ National Geographic. Myslíte si, že upravené fotografie jsou až vynálezem doby Photoshopu? [online], [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://www.national-geographic.cz/detail/je-to-podvod-nejslavnejsi-upravene-fotografie-ktere-nikdy-neexistovaly-31737/>>.

²⁰⁸ Novinky.cz. Írán upravil snímek odpálených raket. Přidal tu, co nevzlétla. [online], [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://www.novinky.cz/zahranicni/blizky-a-stredni-vychod/144736-iran-upravil-snimek-odpalenych-raket-pridal-tu-co-nevzletla.html>>.

BBC News, MSNBC, Yahoo! News, NYTimes.com a na mnoha jiných internetových stránkách.²⁰⁹

Agentura France-Presse uvedla, že získala obrázek z internetových stránek Sepah News, které jsou mediálním zdrojem íránské revoluční gardy. Ale později nebylo na těchto stránkách po fotografii ani památka. Noviny Today a The Associated Press distribuovaly fotografii, která se zdála být skoro stejná jako ta první a pocházela ze stejného zdroje. Na té druhé fotografii ale chyběla ona čtvrtá raketa. Zdá se, že čtvrtá střela byla vytvořena spojením prcků dvou dalších raket na obrázku. Obrysy kouře, který je u čtvrté rakety, perfektně sedí ke kouři, který se nachází u rakety úplně vpravo. Stejně tak kouř hned za čtvrtou raketou je stejný jako kouř u druhé rakety zleva. Jsou tam ale také jisté rozdíly v barevnosti kouře a oblohy. Mike Nizza a Patrick J. Lyons si kladou otázku, zda íránská státní média užívají Photoshopu. Uvádí ale, že to se nedá s jistotou říci. Sepah ale očividně zveřejnil později po odhalení padělku fotografii se třemi raketami a to bez jakéhokoliv vysvětlení. Je ale jasné, že v původním snímku, který byl zveřejněn, byla digitální retuš přidána čtvrtá raketa. Byla tak zamaskována skutečnost, že čtvrtá raketa během testování íránských raket neodstartovala.²¹⁰



Obrázek 6.4.2. Čtvrtá raketa byla do fotografie přidána technikou retušování

²⁰⁹ NIZZA, Mike, LYONS, J. Patrick. In an Iranian Image, a Missile Too Many. [online], 10. července 2008, [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://thelede.blogs.nytimes.com/2008/07/10/in-an-iranian-image-a-missile-too-many/>>.

²¹⁰ NIZZA, Mike, LYONS, J. Patrick. In an Iranian Image, a Missile Too Many. [online], 10. července 2008, [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://thelede.blogs.nytimes.com/2008/07/10/in-an-iranian-image-a-missile-too-many/>>.

Z výše uvedené fotografie je tedy vidět, že čtvrtá raketa byla do fotografie následně přidána. Fotografie byla upravena, aby patrně zakryla skutečnost, že čtvrtá raketa neodstartovala minimálně v ten samý okamžik jako zbylé tři rakety. Tím, že čtvrtá raketa byla dodatečně přidána, tedy došlo ke změně reality, jak ji mohli nahlížet ti, co v daný okamžik viděli odpálení raket. V médiích se ale objevila upravená fotografie a čtenářům tak byla podána nesprávná informace. V diskuzi pod článkem se opět čtenáři vyjadřují k této skutečnosti. Podivují se hlavně nad motivy, které vedly íránské noviny, aby publikovaly upravenou fotografii. Jeden z čtenářů uvádí:

„Veselé! Někdo si zřejmě myslel, že 4 rakety by byly o 33% děsivější než tři... nebo si mysleli, že to skutečně sváže kompozici dohromady, což se, musím říct, opravdu stalo.“

Pro tohoto čtenáře je nepochopitelné, proč vlastně íránská média zveřejnila fotografii se čtvrtou raketou. Jak však uvedly některé deníky, mohlo se jednat o pokus zamaskovat skutečnost, že jedna z raket neodstartovala. Pokud chtěl Írán demonstrovat svou sílu, nezdařilé odpálení jedné rakety by asi nevypadalo dobře. S tímto další čtenář souhlasí a uvádí:

„Vypadá to, že obě fotografie byly upraveny ve Photoshopu, aby tak byl vymazán obrázek selhání rakety.“

Další čtenář se například zabývá tím, jak je manipulováno s obrazem a uvádí:

„Většina vlád používá dezinformaci, aby tak manipulovaly s médii. USA to provedly, aby ospravedlnily invazi do Iráku a tento nárok zdůvodnily tím, že mají zbraně hromadného ničení. V porovnání s tím je fotografie se čtyřmi raketami místo tří opravdu bezvýznamná. Je ale nicméně pro média důležité, aby se vyhnuly tomu, aby byly takto důvěřivé, nebo se spoluúčastnily na propagování dezinformace veřejnosti.“

Tento čtenář se sice domnívá, že se nejedená o tak závažnou úpravu fotografie, nicméně si ale myslí, že by se média neměla podílet na šíření dezinformace a měly by tedy podávat pravdivé zprávy o realitě. Jiný čtenář uvádí:

“Více upravených fotografií... kde jsem to jen viděl?”

Čtenář tak podle mého názoru upozorňuje na to, že k úpravám již docházelo a fotografie íránských raket je další v řadě. Je ale zvláštní, že i v tomto případě (stejně jako v případě fotografie Reutersgate) se jedná o ne tak dobře upravenou fotografii, jak naznačuje další čtenář:

„Tohle je beze sporu jasný Photoshop, a není to ani vzdáleně profesionální úprava. Vypadá to jako, kdyby to udělalo pětileté dítě. Všimněte si, že byla zkopírována i kupa hlíny napravo. Tohle mohlo být uděláno tak během jedné minuty nebo tak.“

I v případě této fotografie se tedy jedná o špatnou úpravu, přesto byla fotografie zveřejněna v nejednom médiu (noviny, časopisy). Jedná se snad tedy o případ, kdy jedno médium zmanipulovalo více médií najednou? Jeden z čtenářů si to myslí a chválí žurnalistiku, že podvrh odhalila:

„Výborně se to podařilo tisku, že odhalil pravou podstatu fotografií. Příliš často přijímáme jako běžnou hodnotu to, v co světoví vůdci chtějí, abychom věřili, a je pěkné vidět, že se žurnalismus zcela nesklonil před několika rozmary.“

Čtenář je tedy rád, že fotožurnalismus se stále brání manipulaci a bere ho v případě této fotografie za jakéhosi úspěšného zachránce pravdy. A i když někteří čtenáři jsou toho názoru, že nejde o tak závažnou změnu fotografie, najdou se i takoví, kteří se nad tím rozhořčují či chápou, že se nejedná nedůležitou věc. Nicméně více čtenářů to považuje za vtipné:

„Já vím, že rakety nejsou věc, které by se mělo smát, ale tohle je opravdu legrační. Velká zvířata v Íránu se pokoušejí být zcela neústupní, ale špatná práce v Photoshopu způsobuje, že vypadají jako troubové. Už jsem viděl i děti, které zvládly pozměňování ve Photoshopu lépe.“

Někteří čtenáři považují úpravu fotografie v této diskuzi za běžnou, jiní se brání a uvádějí:

„Můžeš utéct, ale neschováš se před digitální policií.“

Tento čtenář tedy stále věří, že lze digitálně upravené fotografie odhalit a dokonce se domnívá, že se před touto „digitální policií“ nedá schovat.²¹¹ Jakkoli se ale někomu může zdát, že se nejedená o tak závažnou úpravu žurnalistické fotografie, přesto došlo k šíření nesprávné informace a tím vlastně byla pozměněna realita. O záměru či účelu se samozřejmě dá diskutovat, nicméně takovéto upravené fotografie by se neměly v médiích vyskytovat. Žurnalistická fotografii má informovat o událostech ve světě. V tomto případě se upravená fotografie prvně objevila v íránských novinách. Kdo úpravu fotografie nařídil, se však nedá zjistit. Je ale jasné, že k úpravě došlo a zdroj této fotografie je také znám. Tak byla tato fotografie přijata z jednoho média a byla šířena dalšími, které patrně ani nevěděly, že se jedná o upravenou fotografii.

7. Revize vědeckých poznatků v souvislosti s mým výzkumem

V této části chci uvést do vzájemné souvislosti výsledky všech částí mého výzkumu a ukázat, jak jsou funkčně propojené. Na základě teoretického rámce a analýzy jednotlivých upravených žurnalistických fotografií, si ověřuji svou hypotézu, kterou je: *Média využívají pravdivostního nároku žurnalistické fotografie, kterou upravují technikou retušování, čímž pozměňují realitu a to vyvolá skandál potom, co je úprava fotografie odhalena. Z této hypotézy vyplývá několik dílčích hypotéz:*

- 1) Žurnalistická fotografie si stále zachovala pravdivostní nárok i v době digitální fotografie a má prezentovat realitu.
- 2) Zásahem do fotografií technikou retušování byla v případech fotografií, kterými se budu zabývat, pozměněna realita.
- 3) Upravené fotografie vyvolaly skandál po jejich odhalení.
- 4) Média využívají pravdivostního nároku žurnalistické fotografie.

Pro svůj výzkum jsem použila metodu diskurzivní analýzy, kterou rozvinul Michel Foucault. Dále se jí zabývali mnozí další autoři, kteří ji uchopili a vytvořili své vlastní metody diskurzivní analýzy a aplikovali je na různé výzkumy. Pro mou diskurzivní analýzu bylo v první řadě důležité vymezit diskurz žurnalistické fotografie. Na porušení diskurzu pak upozorní skandál, který vznikne potom, co je upravená žurnalistická fotografie odhalena. To si ověřím na reakcích jak veřejnosti, tak odborníků. Odhalení

²¹¹ Celou diskuzi lze nalézt na stránkách: <http://thelede.blogs.nytimes.com/2008/07/10/in-an-iranian-image-a-missile-too-many/>

upravené fotografie vyvolá diskuzi a píše se o ní jak v jiných médiích, tak na různých internetových stránkách a v diskuzích pod články.

Abych lépe pochopila pojem žurnalistické fotografie, zaměřila jsem se i na její historii a na různé teorie, které se k ní vztahují. Je nezbytné znát cestu, kterou žurnalistická fotografie prošla od samých počátků. Teorie a názory na žurnalistickou fotografii se totiž postupně vyvíjely a ovlivnily i současné smýšlení o žurnalistické fotografii. Rovněž proměna žurnalistické fotografie, kterou přinesla doba digitální (v porovnání s dobou analogovou) ovlivnila smýšlení o žurnalistické fotografii. Nové technické postupy a digitální technologie změnilly její podobu. Pro současné žurnalisty ale digitální éra představuje velké ulehčení. Nemusejí už zacházet s těžkými fotoaparáty a řešit problémy s tím spojené. Z procesu vytváření fotografie je vyřazena chemická reakce a tím je také proces značně urychlen. Fotograf může udělat skoro neomezené množství snímků a z nich pak vybrat ten nejlepší. Digitální fotografie také není tak snadné poškodit jako analogové fotografie, protože jsou uloženy v počítači a nemůžeme je poškrábat. Dají se také neomezeně kopírovat bez ztráty kvality. Fotožurnalista tak zásadním způsobem šetří čas a má lepší výsledky.

Pro vymezení diskurzu žurnalistické fotografie je tedy důležité uvést teorie a názory různých autorů, kteří o ní píšou. Tyto teorie a názory se různí. Někteří se domnívají, že došlo ke smrti fotografie (například Mitchell)²¹², jiní s tím nesouhlasí a domnívají se, že žurnalistická fotografie má stále reprezentovat realitu a má tedy jistý pravdivostní nárok. K takovým autorům patří například Julianne Newton (2008), která definuje fotožurnalismus obecně jako popisný termín pro podávání zpráv o vizuálních informacích skrze různá média. Pokud však lidé mluví o fotožurnalismu, obvykle odkazují na nehybné fotografie v tištěných médiích, jako jsou noviny a časopisy. Žurnalistická fotografie má zachytit to, co by příjemci fotografie jinak nemohli vidět. Je tedy jakýmsi prodloužením jejich zraku. A lidé samozřejmě chtějí vidět, co se kolem nich děje a monitorovat případná nebezpečí. Newton uvádí, že i naše oko nás může klamat, ale to neznamená, že bychom se neměli dívat.²¹³ Podle Lábové a Lába (2009) patří fotografie mezi nejstabilnější technická média. Lidská snaha o co nejvěrnější zobrazení reality tak našla své naplnění s vynálezem fotografie. Lidé mají v tento způsob zobrazení pevnou důvěru. Další skutečnost, která

²¹² MITCHELL, J. William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. USA: MIT Press, 2001.

²¹³ NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

podporovala vnímání fotografického obrazu jako pravdivé reprodukce reality, byla závislost na přítomnosti zobrazované skutečnosti před objektivem.²¹⁴

Existují ale názory, že s nástupem digitální éry fotografie pravdivostní nárok ztratila. Mou dílčí hypotézou ale je, že žurnalistická fotografie si pravdivostní nárok zachovala i v době analogové. Digitální fotografie si zachovala některé charakteristiky, které měla i analogová fotografie. Jedním z nich je právě pravdivostní nárok. Vždyť podle Lábové a Lába (2009) je toto důvodem, proč hraje fotografie tak důležitou roli v žurnalistice, kde je jejím hlavním úkolem co nejpřesnější a nejobjektivnější předání informací. Aura pravdivosti a důvěryhodnosti, kterou je fotografie obestřena, zůstala nedotčena a to i přes velké množství fotografických podvodů.²¹⁵ I Mitchell uvádí, že díky tomu, že fotografie zobrazuje takové množství detailů, působí velmi autenticky a lidé v ní tak vždy budou vidět jakýsi záznam reality.²¹⁶ Z výše uvedeného tedy vyplývá, že podle některých teoretiků můžeme stále žurnalistické fotografii připisovat jistý pravdivostní nárok.

Podle Aleny Lábové a Filipa Lába (2009) je obecně vžitě vnímání fotografie jako pravdivého zobrazení i v současnosti jednou z hlavních hodnot tohoto média a neohrozily ho ani mnohé prokázané případy manipulací a falšování fotografického obrazu, které fotografii provázejí od počátku její existence. Existuje obecně rozšířená důvěra v pravdivost a autentičnost tohoto druhu zobrazení.²¹⁷ Přitom je známo, že fotografie jako reprezentace reality má svá omezení již ve své podstatě. Fotograf si totiž volí, co vyfotografuje a co ne. Z více fotografií, vybere tu, která se mu nejvíc hodí a editoři pak také vybírají, které fotografie otisknou a které ne. Toto bylo stejné jak pro analogovou, tak pro digitální fotografii. Pravdou je ale také, že se fotografie dala rovněž upravovat už od samého začátku a retušovalo se již v době analogové. Bylo to jen technicky náročnější a lidé si tak nedokázali představit, jak by se to dalo provést. Tak ve fotografii věřili. Jenže v případě žurnalistické fotografie víra přetrvala. Má přece podávat zprávy, ne mást své příjemce. S nástupem digitální doby je ale pravdivost žurnalistické fotografie více zpochybňována.

²¹⁴ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

²¹⁵ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

²¹⁶ MITCHELL, J. William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. USA: MIT Press, 2001.

²¹⁷ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

Newton (2008) uvádím, že problém je v tom, že digitální obrazové technologie umožnily bezchybně manipulovat s žánrovým obrazem, se kterým se nemělo nikdy manipulovat. Lidmi otřásla skutečnost, že i takové žurnalistické ikony jako je National Geographic nebo časopis Time upravovaly fotografie. Přesto ale Newton uvádí, že noviny a zprávy přežily útok elektronických médií a pokračují v podávání zpráv o proudu událostí týkajících se lidí z celého světa stejně, jako by to byla živá hra realita v prostředí nerealitní kultury nového milénia. Podle ní se s nástupem digitální éry zvýšila zodpovědnost žurnalistů, kteří by měli dodržovat žurnalistickou etiku. Ta by se dokonce měla ještě posílit.²¹⁸

K posílení žurnalistické etiky skutečně došlo s nástupem digitální éry a odhalením některých upravených fotografií. Žurnalisté si totiž potřebují zachovat důvěryhodnost a tím i své čtenáře. Proto reagují na odhalení upravených fotografií zpřísněním pravidel. Tak vzniklo hned několik etických kodexů. Mezi nejznámější patří kodex NPPA a Reuters. Pokud někdo tento kodex poruší, hrozí mu ztráta práce a prestiže. Lábová a Láb (2009) uvádí, že etické kodexy jsou součástí novinářské praxe zhruba od dvacátých let minulého století. Mohou mít formu nezávazných doporučení, nebo mohou být například součástí pracovní smlouvy novináře. Etické kodexy uvádí taková pravidla jako: při zobrazování buďte přesní a vyčerpávající, braňte se manipulacím plynoucím z fotografování inscenovaných událostí, vyhýbejte se předpojatému pohledu na jednotlivce a skupiny a tak dále.²¹⁹ Žurnalistické fotografie se před tiskem samozřejmě upravují, ale úpravy mají podtrhnout vyznění fotografie, a ne je měnit. To je blíže definováno v kodexech.

Fotografie se tedy dají upravovat a daly se upravovat i v době analogové fotografie. V době digitální fotografie je ale toto jednodušší a máme vyspělejší technologie, které proces velmi usnadňují. Existuje několik technik, jak fotografii upravit. Mne zajímala technika retušování, protože ji považuji za nejrozšířenější. Retuše rovněž můžeme nalézt již v době analogové fotografie. Retušování je jednou z technik, která je určitými teoretiky považována za jednu z možností, jak manipulovat s fotografií. Píše o tom například Alena Lábová a Filip Láb (2009). Tito autoři mluví o manipulaci fotografie a termín manipulace tak vztahují hlavně k fotografii, jedná se tedy o fotomanipulaci.²²⁰

²¹⁸ NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

²¹⁹ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalistu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

²²⁰ LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalistu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

Manipulace s fotografií neboli fotomanipulace je označení pro metodu úpravy klasické nebo později digitální fotografie. Účelem je přitom vyvolat iluzi či dojem, kterého by nebylo možno dosáhnout původní fotografií. Mitchell (2001) uvádí, že manipulace s digitálním obrazem se ve zvýšené míře začala definovat jako praktika překračující morální pravidla, jako odchylka od tradičního režimu fotografické pravdy. A tak fotožurnalisté začali živě debatovat o vlivu digitálních technologií a shodli se na tom, že se nesmí zneužívat digitální fotografie a vytvářet tak lži, i když je to lákavé a snadné.²²¹

Pokud tedy přijmeme názor, že si žurnalistická fotografie zachovala pravdivostní nárok a prezentuje realitu, jejich úprava je pozměňováním reality. Technika retušování sice má původně sloužit k tomu, aby se fotografie upravily tak, aby co nejlépe prezentovaly realitu, ale používá se i na úpravy fotografií, které vyznění fotografie mění. Žurnalistická etika to sice zakazuje, ale v době digitální éry se upravené žurnalistické fotografie stále objevují. Někteří dokonce mluví o tom, že jich je stále více. Jejich odhalení v médiích vyvolá skandál, jakési pohoršení. Médi o upravených fotografiích píšou, čtenáři na ně reagují v různých diskuzích a na internetových stránkách. To lze sledovat jak na starších retuších z digitální doby, které se již staly součástí historie manipulace digitální fotografií, tak na později odhalených upravených fotografiích.

Proto jsem se ve svém výzkumu zaměřila na čtyři žurnalistické fotografie, které byly upraveny metodou retušování a vyvolaly v médiích diskuzi. Psalo se o nich a čtenáři na ně reagovali. Na jejich reakcích jsem si ověřila, jak na upravené žurnalistické fotografie pohlíží. Zdrojem mi byly jak články v médiích, tak příspěvky v diskuzích pod články. Reakce se samozřejmě lišily. Někteří se domnívají, že k úpravám dochází pořád a není nutné se jimi zabývat. Jiní byli velmi pohoršení, obzvláště v případě, kdy fotky pocházely z Reuters. Tato tisková agentura má totiž pečlivě propracovaný etický kodex. Pro tyto čtenáře má stále žurnalistická fotografie reprezentovat realitu a má tedy pravdivostní nárok. U těchto fotografií také došlo k snadno postřehnutelným úpravám, které tak změnil vyznění fotografie. Například na fotografii s Obamou u ropné skvrny vzniká dojem, že je Obama sklíčený a přemýšlí nad ropnou skvrnou. Ve skutečnosti se ale skláněl k Randolph a díval se na barevné věci na zemi. Každý však fotografii může rozumět trochu jinak, nicméně podle některých čtenářů skutečně došlo k nepřipustné změně.

Tyto upravené žurnalistické fotografie tedy podle mého názoru určitým způsobem pozměňují realitu. A za tyto fotografie jsou odpovědná média, která je publikují. Jelikož

²²¹ MITCHELL, J. William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. USA: MIT Press, 2001.

těmito úpravami byla porušena žurnalistická etika, viníci musejí nést následky a odpovědná média vydávají prohlášení a omlouvají se, jestli někoho uvedli v mylné přesvědčení. Je přece v jejich zájmu, aby si zachovali důvěryhodnost. Nedá se sice dokázat, že média fotografie upravují záměrně, nicméně za ně odpovídají. Pokud zveřejní upravené fotografie, poskytují vlastně příjemcům falešné informace. A tak díky tomu, že žurnalistická fotografie má stále jistý pravdivostní nárok, a někteří v ni stále věří, matou vlastně veřejnost a využívají tohoto pravdivostního nároku.

8. Závěr

Ve své diplomové práci jsem se zabývala retušováním současné žurnalistické fotografie, tedy fotografie digitální. Mou hypotézou bylo, že média využívají pravdivostního nároku žurnalistické fotografie, kterou upravují technikou retušování, čímž pozměňují realitu a to vyvolá skandál potom, co je úprava fotografie odhalena. Prvně jsem si vykreslila diskurz žurnalistické fotografie a poté jsem analyzovala vybrané žurnalistické fotografie. Z článků informujících o upravených žurnalistických fotografiích a z diskuzí je patrné, že názory se různí. Přesto tyto fotografie i v dnešní době digitálních technologií vyvolávají diskuzi a zájem veřejnosti. Vyvolávají jakýsi skandál, který je provázen zvýšeným zájmem jak médií, tak veřejnosti.

Pokud přijmeme stanovisko, že si žurnalistická fotografie zachovala pravdivostní nárok, je zřejmé, že úpravami fotografií je pozměňována realita. Fotografie již neukazuje to, co se nacházelo před objektivem, když fotograf snímek pořídil. Fotografie měla od samého počátku jistý pravdivostní nárok a lidé v ní věřili. Zároveň ale také byla fotografie od samého počátku upravována. Lidé se jen nedokázali představit, jak by něco takového bylo možné. Dnes si to již dokážou představit a jsou tak chytřejší.

Jenže digitální fotografie tak poskytuje skoro neomezené možnosti fotografie snadno a rychle upravit. Je tak velmi lákavé tak učinit. To klade vyšší nároky na odpovědnost žurnalistů. Rovněž by měla být posílena žurnalistická etika. Je to přece v zájmu žurnalistů, aby si zachovali důvěryhodnost. Právě články, které upravené fotografie odhalují a následný skandál tak může být motivací pro žurnalisty, aby fotografie neupravovali. Ten, kdo tak učiní, se musí totiž zodpovídat ze svých činů. Noviny musejí vydat prohlášení, ve kterém vysvětlují, proč se tak stalo a ukazují na viníky, kteří mohou dokonce přijít o svou práci a prestiž.

Nemohu samozřejmě ale dokázat, že média tak činí s jasným záměrem změnit realitu. Pokud se ale podíváme na upravené fotografie, všimneme si, že k jistým úpravám reality dochází, ať už jsou změny velké či malé. A média tyto fotografie šíří. Mohou sice tvrdit, že o úpravách fotografií neměli ponětí, to je ale nezbavuje odpovědnosti za jejich zveřejnění. V některých případech byly ale fotografie upraveny tak špatně, že je otázkou, jak si toho média nemohla povšimnout. Nevíme, jestli přímo nějaké noviny či magazín přikázaly, aby byly fotografie upraveny, nicméně tyto fotografie přijaly a měli by tak za ně nést jistou zodpovědnost. Vždyť například fotografie z aféry Reutersgate (kouř nad Bejrútem) je upravená tak špatně, že i laik si povšimne, že je s fotografií něco špatně. Jak je možné, že média si této skutečnosti nevšimla, když je to tak zřejmé?

Média tak mají neuvěřitelnou moc ovlivňovat realitu, což také činí. Například kdyby informovali ve zprávách, že došlo ke krachu na burze, nebo že hrozí krach, banky začnou skutečně krachovat, protože lidé budou hromadně vybírat svoje peníze z bank. Banky zákonitě zkrachují, protože nemají dost hotovosti, aby vyplatily všechny své zákazníky. Z tohoto důvodu mají média jistou zodpovědnost a měli by respektovat jakousi žurnalistickou etiku. Oni ale naopak využívají pravdivostního nároku žurnalistické fotografie, aby manipulovali s realitou. Lidé sice dnes už vědí, že se dá s fotografií manipulovat, nicméně kdyby je média informovala o nějaké události, uvěří ji a budou podle toho jednat. Co když je to pravda? Raději nebudou riskovat. Proto stále upravená žurnalistická fotografie vyvolává skandál a rozhořčení lidí. Záměry médie nejde sice odhalit. Nicméně si uvědomují, že žurnalistická fotografie má jistý pravdivostní nárok a úpravy fotografií mohou vyvolat zásadní důsledky v reálném světě. Mají tak v rukou jistou moc nad realitou. Příkladem může být fotografie z Haiti, na které místní člověk jí lidské maso. Příjemci zpráv, kteří tuto fotografii uvidí, si mohou myslet, že je požívání lidského masa na Haiti běžnou věcí. Už jen tím může vzniknout špatné chápání reality.²²² Žurnalisté ale zacházejí i dál a přímo zasahují do fotografií tím, že je upravují.

Další věcí je, proč v době rozvinutých digitálních technologií, vznikají tak špatné retuše. Autor upravené fotografie by si s tím mohl dát větší práci a vytvořit fotografii skoro nerozpoznatelnou od té reálné. Důvody mohou být různé. Třeba nebyl dostatek času, protože žurnalisté jsou tlačeni termíny a aktuálností. Kdo je rychlejší, vyhrává. Dalším důvodem může být prostě skutečnost, že vyretušovat dobře fotografii není zas tak snadné. Je asi snadné se naučit provést nějaké základní úpravy, nicméně těch nerozpoznatelných úprav jsou schopni spíše dobří grafici, než každé dítě školního věku. Nové technologie nám tak sice dávají nástroje, ale musíme být schopni je dobře ovládat.

Já se tedy domnívám, že žurnalistická fotografie si stále zachovala pravdivostní nárok a je odpovědností žurnalistů, aby toto zachovali. K úpravám ale bude nicméně stejně docházet a programy na rozpoznání těchto úprav sice existují, ale techniky upravování jsou většinou o krok před nimi. Co by ale mohlo nahradit žurnalistickou fotografii? Tak můžeme jen doufat v rozvoj nějakých jiných technologií, které už nebude tak snadné zmanipulovat. Zatím ale musí být spíše posílena žurnalistická etika, pokud chceme vidět, co se děje ve světě.

²²² LANGTON, Loup. Photojournalism and today's news. UK: Wiley-Blackwell, 2009.

Bibliografie

ANG, Tom. *Digitální fotografie pro pokročilé: Techniky a tipy, jak pořizovat obrázky v profesionální kvalitě*. Praha: Slovart, s. r. o., 2004.

BALDWIN, Gordon. *Looking at Photographs: A Guide to Technical Terms*. Malibu, California: J. Paul Getty Museum in association with British Museum Press, London, 1991.

BARTHES, Roland. „The Reality Effect“. In Tzvetan Todorov (ed.), *French Literary Theory Today*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

BENEŠ, Vít. Diskurzivní analýza. In: Drulák, Petr (ed.): *Jak zkoumat politiku: kvalitativní metodologie v politologii a mezinárodních vztazích*. Praha: Portál, s. 92-124, 2008.

BROWN, Gilliam a YULE, George. *Discourse Discourse analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

DAVIES, B., HARRÉ, R. Positioning: the discursive production of selves. *Journal of the Theory of Social Behaviour*, vol. 20 In Wetherell, M. –Taylor, S. – Yeats S. J. *Discourse Theory and Practice (A Reader)*. Sage Publications, 2001.

DIJK, Teun A. van. Principles of critical discourse analysis. In Teun A. van Dijk (Ed.), *Studies in Critical Discourse Analysis. Special issue of Discourse & Society*, 4(2), 1993, 249-283, 1993.

EASTLAKE, Lady Elizabeth, „*Photography*“, *Quarterly Review (London)* 101 (April 1857):442-68, quoted in Beaumont Newhall, ed., *Photography: Essay and Images (New York: Museum of Modern Art 1980)*, p. 81.

FAIRCLOUGH, N. a R. WODACK. Critical Discourse Analysis, in *Discourse as Social Interaction: Multidisciplinary Introduction Vol. 2*, Edited by T. A. van Dijk, pp London: Sage, 1997.

- FAIRCLOUGH, N. *Language and Power*. London: Longman Inc, 1989.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge, 2003.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Harlow: Longman and Imprint of Pearson Education, 1995.
- FORET, Martin, LAPČÍK, Marek, ORSŠG, Petr. *Kultura, média, komunikace: Myšlení komunikace a médií diskurs(ivní analýza) zpravodajství*. Olomouc: Oikoymenh. 2009.
- FOUCAULT, M. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann a synové, 2003.
- FREUND, Gisèle. *The World in My Camera*. The dial Press, 1974.
- GANS, Herbert. *Deciding what's news*. New York: Vintage, 1980.
- GERNSHEIM, Helmut, GERNSHEIM, Alison. *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*. London: Thames and Hudson, 1969.
- GERNSHEIM, Helmut. *The Origins of Photography*. London: Thames and Hudson, 1982.
- GOLDBERG, V. (1992, říjen). *Photojournalism since Vietnam*. Presentováno na sympoziu, University of Texas at Arlington.
- HALL, Buell. „Moments“, in Dan Perkes, *Moments in time: Fifty Years of Associated Press NewsPhotos* (New York: Gallery Books, 1984), p. 4.
- HALL, Stuart. „Encoding/Decoding“. Pp. 128-139 in *Culture, Media, Language*. Ed. S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis. London: Routledge; CCCS, University of Birmingham, 1980.
- HALL, Stuart. *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE Publications, 1997.

HLAVÁČ, Ľudovít. *Dějiny fotografie*. Martin: Osveta, 1987. s. 34.

HOMOLÁČ, J. *Diskurz o migraci Romů na příkladu internetových diskusí*.

HORNÝ, Stanislav. *Digitální fotografie a její zpracování*. Praha: nakladatelství Oeconomica, 2008.

CHOULIARAKI, L. a N. FAIRCLOUGH. *Discourse in Late Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

KAUFMANN, M. Interview by author. [cassette recording] (listopad), New York, 1991.

KING, David. *The Commisar Wanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*. New York: Owl Books, 1999.

LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

LACHS, John, ed. *Animal Faith and Spiritual Life: Previously Unpublished and Uncollected Writings by George Santayana With Critical Essays on His Thoughts* (New York: Appleton-Century-Crofts. 1967), p. 401.

LANGTON, Loup. *Photojournalism and today's news*. UK: Wiley-Blackwell, 2009.

LINHART, Jiří, VODÁKOVÁ, Alena. *Velký sociologický slovník*. Praha: Univerzita Karlova vydavatelství Karolinum, 1996.

MÉLON, Marc. *Beyond Reality: art photography*. In: Lemagny, Jean-Claude – Rouillé, André (eds.): *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*. přel. Janet Lloyd. Cambridge: Cambridge University Press, s. 82-102, 1986.

MITCHELL, J. William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. USA: MIT Press, 2001.

MRAZÁKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá Fronta, 1985. s. 17.

NEWTON, H. Julianne. *The burden of visual truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. New York: Routledge, 2008.

PARRISH, S. Fred. *Photojournalism: An Introduction*. United States of America: Wadsworth Group, 2002.

PHILLIPS, L. a M. W. JØRGENSEN. *Discourse Analysis as Theory and Method*. London: Sage Publications, 2002.

REIFOVA, Irena (eds.). *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portal, 2004.

ROSENBLUM, N. *A word history of photography*. New York: Abbeville, 1984.

ROSLER, Martha. *Image Simulations, Computer Manipulations: Some Considerations*. In: Hubertus v. Amelunxen – Stefan Ighlhaut – Florian Rötzer (eds.): *Photography after Photography: Memory and Representaton in the Digital Age*. Amsterdam/Munich: G+B Arts, 1996.

SCHEUFLER, Pavel. *Historické fotografické techniky*. Praha: Artama, 1993.

SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha: Orbis, 1963.

TÚMA, Tomáš. *Fotografujeme digitálně*. Brno: Computer Press, 2004.

VAŠÁT, Petr. *Kritická diskurzivní analýza: sociální konstruktivismus v praxi, přehledové studie*. Centrum aplikované antropologie a terénního výzkumu (CAAT), Katedra antropologických a historických věd FF ZČU, 2009.

Webster's new collegiate dictionary. Springfield, MA: G&C Merriam, 1979.

WERTHELL, M., Themes in Discourse Analysis: The Case of Diana. In M. Wetherell, S. Taylor & S. J. Yates (Eds.), *Discourse Theory and Practice - A Reader*. London: Sage, 2001.

WHEELER, H. Thomas. *Phototruth or Photofiction? Ethics and Media Imagery in the Digital Age*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

Internetové zdroje

ACS Distance Education. *Brief History of photojournalism*. 4. Říjen 2011. [online], [cit. 11 . 12. 2012]. Dostupné z: <<http://acsdistanceeducation.wordpress.com/2011/10/04/brief-history-of-photojournalism/>>.

ANTAKI, CH. 2004. *Analysing Talk and Text. A Course for the Universidad Autónoma de Barcelona*. [online], [cit. 11 . 12. 2012] Dostupné na: <<http://wwwstaff.lboro.ac.uk/~ssca1/tthome.htm>>.

ANSWERS. *Louis Daguerre*. [online], [cit. 11 . 12. 2012]. Dostupné z: <<http://www.answers.com/topic/louis-daguerre/>>.

BENTLEY, Paul. *Where did Hillary Clinton go? Hasidic newspaper edits Secretary of State out of Situation Room photo*. [online], 10. Květen 2011, Mail Online, [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1384847/Osama-Bin-Laden-dead-Newspaper-edits-Hillary-Clinton-Situation-Room-photo.html>>.

COLLINS, Ross. *Brief History of Photography and Photojournalism*. [online], North Dakota State University, Fargo, [cit. 11 . 12. 2012]. Dostupné z: <<http://www.ndsu.edu/pubweb/~rcollins/242photojournalism/historyofphotography.html>>

DIJK, T. A. van. 1998. Critical discourse analysis. in Deborah Tannen, Deborah Schiffrin & Heidi Hamilton (Eds.), *Handbook of Discourse Analysis*. UK: Blackwell Publishers 2001, Dostupné na: <<http://www.mfsd.org/debate/vandijk.pdf>>, stáhnuto: 5. 12.2012.

FAIRCLOUGH, N. 2005. Critical discourse analysis. *Marges Linguistiques* 9:76-94. Dostupné na: <<http://www.ling.lancs.ac.uk/profiles/263/>>, stáhnuto: 20.2. 2008.

FUENTES, Eulalia. *Tal como viene definido por Antonio Pantoja Chávez en su, Prensa y fotografía. Historia del fotoperiodismo.* [online]. Universidad de Extremadura, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://argonauta.imageson.org/document98.html>>.

iDNES.cz. *Fotomontáže digitální éry – fotografiím už se nedá věřit.* [online], 29. září 2007, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <http://technet.idnes.cz/fotomontaze-digitalni-ery-fotografiim-uz-se-neda-verit-pii-tec_foto.asp?c=A070928_201651_tec_foto_pka>.

iDNES.cz. *Týdeník vymazal ženu z fotografie s Obamou. Nechtěli jsme mást lidi, hájí se.* [online], 8. červenec 2010, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <http://zpravy.idnes.cz/tydenik-vymazal-zenu-z-fotografie-s-obamou-nechteli-jsme-mast-lidi-haji-se-1r8/zahranicni.aspx?c=A100708_171200_zahranicni_abr>.

Idnes.cz. *Expertí USA: Íránské rakety byly starého typu.* [online], 13. července 2008, [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://zpravy.ihned.cz/svet/c1-25955740-experti-usa-iranske-rakety-byly-stareho-typu>>.

Islám Info. *Proč tyto stránky.* [online], [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://info.pravdaoislam.cz/index.php/proc-tyto-stranky/>>.

Islám Info. *Další fotografické manipulace médií.* [online], 8. srpna 2006, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://info.pravdaoislam.cz/index.php/2006/08/08/dalsi-fotograficke-manipulace-medii/>>.

KNIGHT, Cameron. *Understanding and Appreciating the Basic sof Photojournalism.* Phototuts+ [online]. 9. listopad 2011, [citováno 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://photo.tutsplus.com/tutorials/understanding-and-appreciating-the-basics-of-photojournalism/>>.

KRATOCHVÍL, Antonin, PERSSON, Michael. *Photojournalism and Documentary Photography.* The Nieman Foundation for Journalism at Harvard [online]. 2011, [citováno 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://www.nieman.harvard.edu/reportsitem.aspx?id=101591/>>.

LESTER, Paul Martin. „*Faking images in photojournalism.*“ *Media Development*. 1/1988, s. 41-42, [online], [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z:

<<http://communications.fullerton.edu/professors/lester/writings/faking.html>>.

Lidovky.cz. *OBRAZEM: Fotopodvrhy, které se proslavily*. [online], 10. květen 2011, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <http://www.lidovky.cz/obrazem-fotopodvrhy-ktere-se-proslavily-fps-/ln-media.asp?c=A110510_153457_ln_kultura_ogo>.

Lidovky.cz. *Zpytující Obama je podvrh. The Economist vymazal z fotky doprovod*. [online], 8. červenec 2010, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <http://www.lidovky.cz/zpytujici-obama-je-podvrh-the-economist-vymazal-z-fotky-doprovod-p9m-/ln-media.asp?c=A100708_172048_ln-media_ter>.

Lidovky.cz. *Noviny vymazaly 'svůdnou' Clintonovou*. [online], 10. Květen 2011, [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <http://www.lidovky.cz/noviny-vymazaly-svudnou-clintonovou-dxj-/zpravy-svet.aspx?c=A110510_115122_ln_zahranici_jv>.

LONG, J. *Ethics in the Age of Digital Photography*. [online], září 1999, [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <http://www.nppa.org/professional_development/self-training_resources/eadp_report/eadptxt.html>.

LUM, Jessica. *Controversy Crops Up Over Economist Cover Photo*. [online], 5. červenec 2010, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://www.petapixel.com/2010/07/05/controversy-crops-up-over-economist-cover-photo/>>.

MAYER, Aric. *Obama v BP: the Anatomy of a Magazine Cover*. [online], 7. červenec 2010, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://aricmayer.blogspot.cz/2010/07/obama-v-bp-or-anatomy-of-magazine-cover.html>>.

National Geographic. *Myslíte si, že upravené fotografie jsou až vynálezem doby Photoshopu?* [online], [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <<http://www.national-geographic.cz/detail/je-to-podvod-nejslavnejsi-upravene-fotografie-ktere-nikdy-neexistovaly-31737/>>.

National Press Photographers Association. *NPPA Code of Ethics*. [online], [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html>.

National Press Photographers Association. *Digital Manipulation Code of Ethics*. [online], 1991, [cit. 11. 12. 2012]. Dostupné z: http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html>.

NIZZA, Mike, LYONS, J. Patrick. *In an Iranian Image, a Missile Too Many*. [online], 10. července 2008, [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <http://thelede.blogs.nytimes.com/2008/07/10/in-an-iranian-image-a-missile-too-many/>>.

Novinky.cz. *Írán upravil snímek odpálených raket. Přidal tu, co nevzlétla*. [online], [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/zahranicni/blizky-a-stredni-vychod/144736-iran-upravil-snimek-odpalenych-raket-pridal-tu-co-nevzletla.html>>.

Reuters. *A brief Guide to Standards, Photoshop and Captions*. In Handbook of Journalism. [online], [cit. 12. 12. 2012]. Dostupné z: http://handbook.reuters.com/index.php/A_Brief_Guide_to_Standards%2C_Photoshop_and_Captions>.

STOLTE, Joanne. *Photojournalism connections*. PSA Journal. Srpen 2005, 71, 8; ProQuest Central pg. 32 [online], [cit. 11 . 12. 2012].

Přílohy

Příloha č.1

Obr. 1

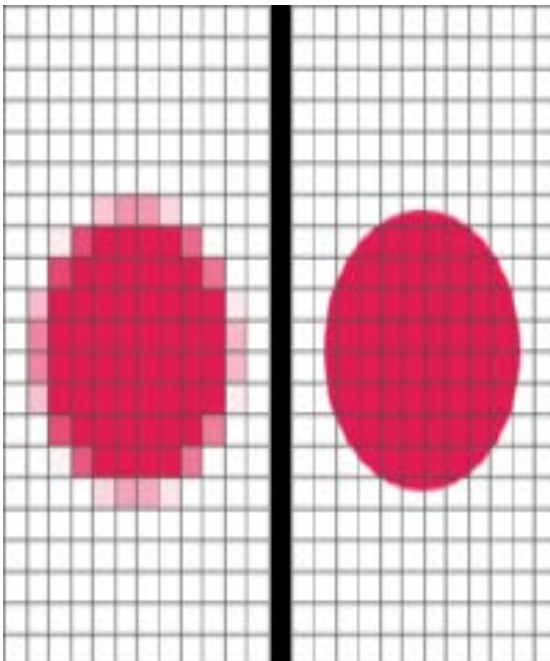


Nicéphore Niépce: Pohled z okna na dvůr.

Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Pohled_z_okna_v_Le_Gras>.

Příloha č. 2

Obr. 2



Rastrová mřížka.

Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Rastrov%C3%A1_grafika>.

Příloha č. 3

Obr. 3



První fotografie vytištěná polotónovou technikou, newyorská budova Steinway Hall v novinách Daily Graphic, 2. prosince 1873.

Dostupné z: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Polot%C3%B3n>>.

Příloha č. 4

Obr. 4



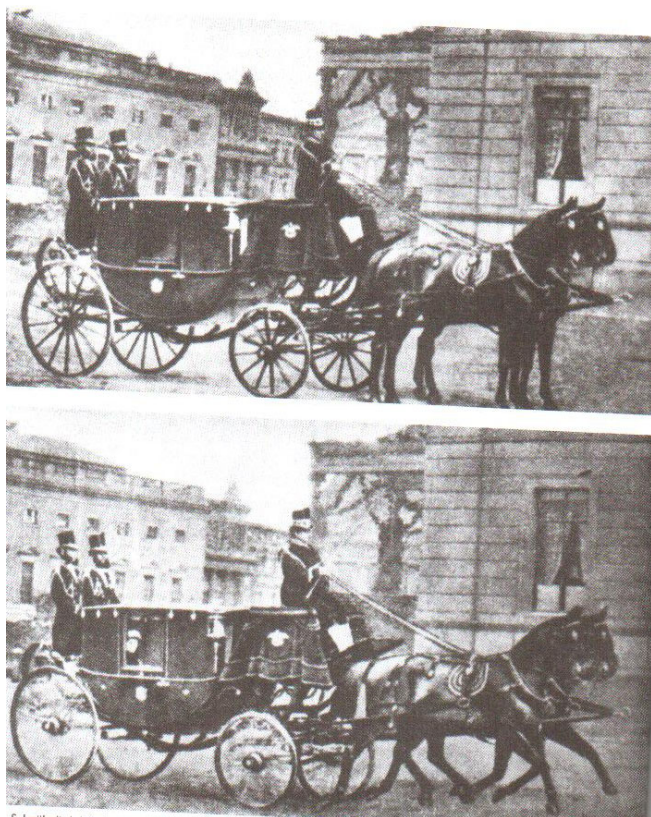
Fotografie Tankový muž (v originále: angličtině to je „Tank man“).

Dostupné z: <<http://asianhistory.about.com/od/china/ig/Tiananmen-Photo-Gallery/Tank-man.htm>>.



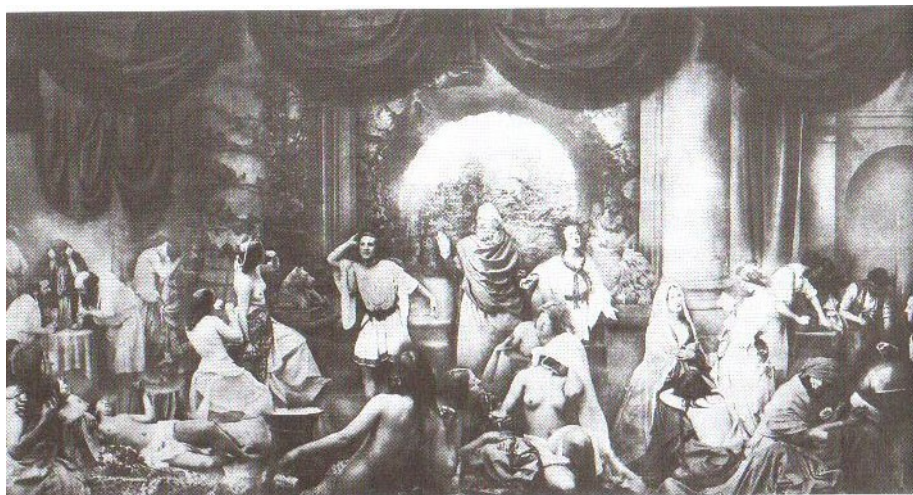
Fotografie francouzského fotografa Hippolyte Bayerda z 18. října 1940.

Dotupné z: <<http://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps10/dilo/web/pages/fotogalerie.html>>.



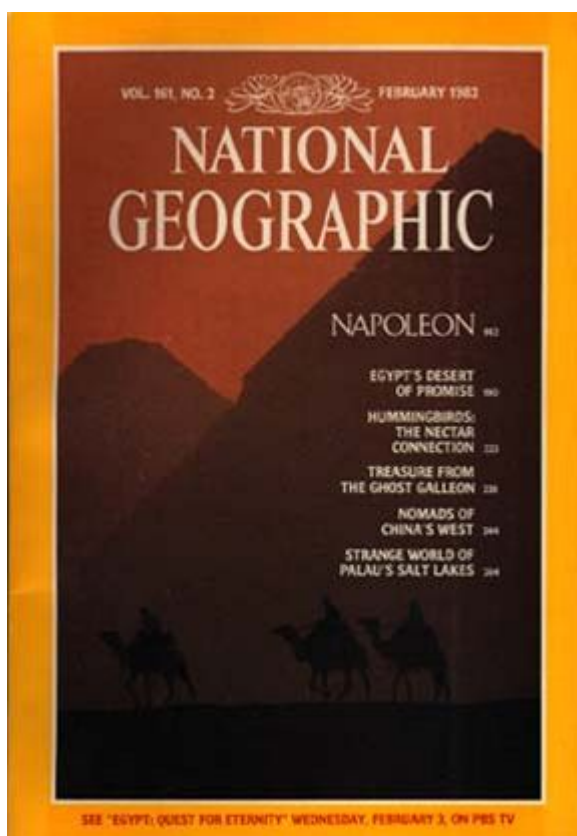
Hans Schnäbeli a jeho fotografie koňského spřežení.

LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalistu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.



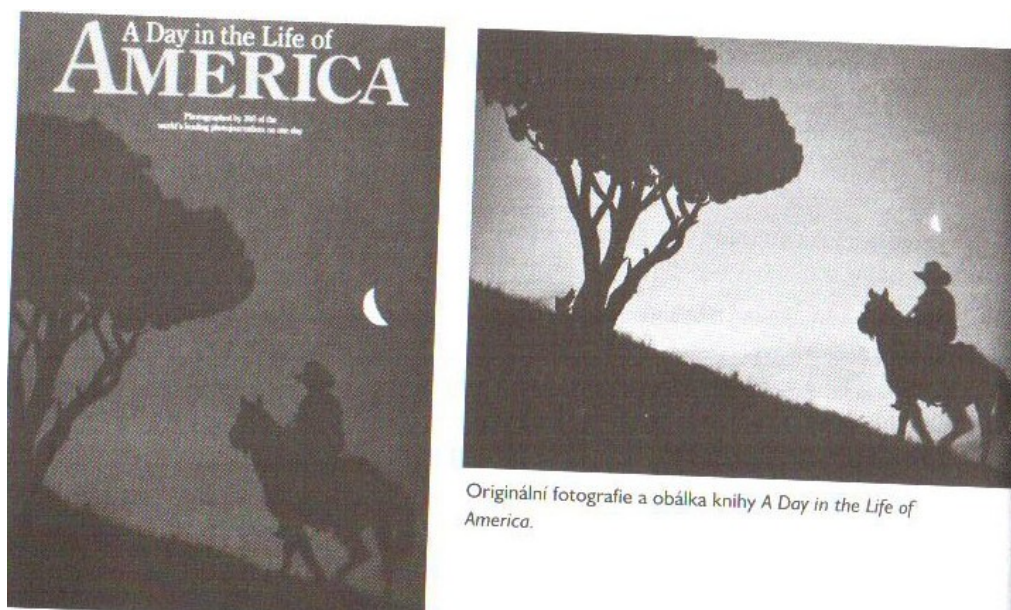
Oscar Gustav Rejlander, *The Two Ways of Life* (Dva způsoby života), 1857.

LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalistu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.



Obálka časopisu National Geographic.

Dostupné z: <http://technet.idnes.cz/fotomontaze-digitalni-ery-fotografiim-uz-se-nedaverit-pii-tec_foto.aspx?c=A070928_201651_tec_foto_pka>.



Originální fotografie a obálka knihy *A Day in the Life of America*.

Obálka časopisu *A day in Life of America*.

LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.



Jaltská konference. Do historické fotografie byli digitálně přidáni filmový Rambo a komik Groucho Marx. Paul Hidgon/NYR Pictures.

LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.



Čínský fotograf Liu Wei-qianga, fotografie nerušeně se pasoucích tibetských antilop a nad nimi projíždějícího vlaku na kontroverzní trati Qinghai-Tibet.

Dostupné z: <<http://english.sina.com/china/1/2008/0217/146208.html>>.



Patrick Chauvela, fotomontáž.

Dostupné z: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=716704>>.



Patrick Chauvela, fotomontáž.

Dostupné z: <<http://www.co-mag.net/it/2011/paris-match-patrick-chauvel-michael-wolf/>>.



Obálka časopisu Time a na ní plačící Ronald Regan.

Dostupné z: <<http://dasteeppspeaks.blogspot.cz/2011/11/im-running-out-of-reasons-to-cry.html>>.



Obálka časopisu Time, portrét bývalého amerického boxera O. J. Simpsona.

Dostupné z: <http://www.huffingtonpost.com/2008/03/04/obama-skin-tone-darker-in_n_89829.html>.



Odstranění plechovky od dietní Coca-Coly ze snímku autora snímku, která vyhrála Pulitzerovu cenu.

LÁBOVÁ, Alena, LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalistu?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.