

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Bakalářská práce

2011

Pavla Králová

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD
Institut komunikačních studií a žurnalistiky
Katedra žurnalistiky

Pavla Králová

**Pravda v současné fotožurnalistice:
Digitální manipulace obrazu jako
prostředek přesvědčování**

Bakalářská práce

Praha 2011

Autor práce: **Pavla Králová**

Vedoucí práce: **PhDr. Alena Lábová**

Oponent práce:

Rok obhajoby: 2011

Hodnocení:

Bibliografický záznam

KRÁLOVÁ, Pavla. *Pravda v současné fotožurnalistice: Digitální manipulace obrazu jako prostředek přesvědčování*. Praha, 2011. 58 s. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce PhDr. Alena Lábová.

Abstrakt

Bakalářská práce *Pravda v současné fotožurnalistice: Digitální manipulace obrazu jako prostředek přesvědčování* se zabývá digitální manipulací fotografií v médiích po stránce formální i obsahové.

Práce se dělí na tři části. První část se soustředí na uvedení termínu manipulace do kontextu s fotografickým médiem. Popisuje rozdíly mezi analogovou a digitální fotografií, hovoří o termínu postfotografie, popisuje pojem objektivitu ve fotografii, zabývá se rolí fotografie v médiích, vymezuje chápání fotografie jako pravdivého média jako kulturní konstrukt. Zabývá se přesvědčováním, manipulací fotografií analogových i digitálních, etickými aspekty editace fotografií, vymezuje limity objektivitu ve fotografii, zabývá se vztahem mezi manipulací obrazových materiálů a ovlivňováním paměti.

V druhé části se potom práce zaměřuje na konkrétní případy editace fotografií, ke kterým v mediálním světě došlo od roku 2000. Soustředí se přitom na manipulaci obrazu jako aspekt přesvědčování.

Třetí částí práce je hloubkový rozhovor s obrazovým redaktorem ČTK Janem Ždimerou, který se zabývá manipulací fotografií, etikou, korektní prací obrazových editorů v médiích a kauzami, které práce uvádí v případových studiích.

Abstract

The bachelor thesis *Truth in current photojournalism: Digital manipulation of images as a mean of persuasion* analyzes the digital manipulation of news photography used in media in the emphasis on the persuasive function of the manipulated photographs.

In the first part of the thesis, the main focus is mainly on theory. It describes the difference between analogue and digital photography, deals with the term of postphotography, depicts objectivity in photography, covers with the role of photography in media, defines conception of photographs as true medium as a cultural construct. It is also devoted to the decription of the terms of persuasion, manipulation of both analogue and digital photography, ethical aspects of editing of photographs, demarcates the limits of objectivity in photography and it deals with the relationship between the manipulation of the images and the manipulation of memory.

The third part of the thesis is a detailed interview with Jan Ždimera, who works as a press photographer in ČTK. The interview concentrates on manipulatón of photography, ethics of photo manipulation and on correct work of press photographers and image editors in media.

Klíčová slova

fotografie, fotožurnalistika, manipulace, digitální manipulace, přesvědčování, média

Keywords

photography, photojournalism, manipulation, digital manipulation, persuasion, media

Rozsah práce: 80 761 znaků s mezerami

Prohlášení

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

V Praze dne 18. května 2011

Pavla Králová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí své práce PhDr. Aleně Lábové za její otevřený přístup, čas, trpělivost a radu nejen během psaní této práce, ale po celou dobu mého studia.

Také bych ráda poděkovala Janu Ždimerovi za rozhovor.

Dále děkuji své rodině a přátelům za podporu, kterou mi během celého studia poskytovali.

Institut [doplňte správný název]
Projekt bakalářské práce [doplňte případně formulář podle zadání institutu, katedry]

[Zde vložte projekt práce.]

Obsah

1. ÚVOD.....	2
2. MÉDIUM FOTOGRAFIE	3
2.1 ANALOGOVÁ A DIGITÁLNÍ FOTOGRAFIE	4
2.2 FOTOGRAFIE V MÉDIÍCH.....	7
2.3 POSTFOTOGRAFIE.....	9
3. POJEM OBJEKTIVITY VE FOTOGRAFII A JEJÍ LIMITY	11
3.1 OBJEKTIVITA VE FOTOGRAFII	11
3.2 LIMITY OBJEKTIVNÍHO ZOBRAZENÍ.....	12
4. MANIPULACE FOTOGRAFICKÝM OBRAZEM	14
4.1 DIGITÁLNÍ MANIPULACE	15
4.2 VZTAH FOTOGRAFICKÉ MANIPULACE A MANIPULACE PAMĚTI.....	18
5. PŘESVĚDČOVÁNÍ – PERSVAZE A PROPAGANDA	19
5.1 PERSVAZE	20
5.2 PROPAGANDA.....	22
6. ETIKA MANIPULACE S OBRAZEM	23
6. 1 MANIPULACE FOTOGRAFIÍ PODLE PRAVIDEL NPPA	23
6.2 MANIPULACE FOTOGRAFIÍ V PRAVIDLECH REUTERS	25
7. PŘÍPADOVÉ STUDIE MANIPULACE FOTOGRAFIÍ V MÉDIÍCH	26
7.1 BRIAN WALSKI	27
7.2 REUTERSGATE.....	29
7.3 KLAVS BO CHRISTENSEN	32
7.4 ÍRÁNSKÉ RAKETY	34
7.5 HUSNÍ MUBARAK.....	35
7.6 MRTVÝ USÁMA BIN LÁDIN	37
7.7 ZMIZENÍ HILLARY CLINTONOVÉ A AUDREY TOMASOVÉ.....	40
ZÁVĚR.....	42
SUMMARY	44
POUŽITÁ LITERATURA.....	45
SEZNAM PŘÍLOH.....	49
PŘÍLOHA Č. 1: HLOUBKOVÝ ROZHOVOR S JANEM ŽDIMEROU, OBRAZOVÝM REDAKTOREM ČTK	50

1. Úvod

Fotografie má za sebou přibližně 170 let existence. V době svého vzniku a ve svých počátcích znamenala revoluční obrat od subjektivity k objektivitě zobrazení, jakkoliv iluzorní a kulturně vykonstruované toto chápání fotografie bylo a je - po věku jasné subjektivity, jakožto nedílné součásti každého malířského obrazu se společnost náhle ve fotografii střetává s obrazem technickým, a přijímá jej jako cosi objektivního, pravdivého, jako obraz, který, protože vzniká mechanicky uvnitř přístroje bez přímého vlivu lidské ruky, bez zásahu štětcem, je pro ni věrným otiskem pravdy. Pravdou samotnou.

„Zdánlivě nesymbolický, objektivní charakter technických obrazů vede diváka k tomu, že se na ně nedívá jako na obrazy, ale jako na okna. Důvěřuje jim jako vlastním očím.“¹ Tato interpretace fotografie jakožto pravdivého média, které s maximální přesností zobrazuje, co se ve světě děje, je pro přemýšlení o fotografii a zejména pro její užívání v médiích zcela klíčová.

I dnes fotografie požívá mezi médii stále výjimečného postavení. Jako technický obraz má stále auru pravdivosti. Navzdory rychlým změnám, kterými médium fotografie v uplynulých letech prošlo, a které souvisí s jeho digitalizací, která přinesla také možnost snadné a rychlé editace fotografií, fotografie stále plní roli svědka události.

Tato bakalářská práce se zabývá digitální manipulací fotografií v médiích a snaží se manipulaci fotografií na konkrétních případech editovaných fotografií vymezit jako praxi s persvazivním charakterem.

V práci jsem se soustředila na případy manipulace fotografií, které se staly v nedávné minulosti, od roku 2000 po současnost. Na těchto kauzách jsem se snažila demonstrovat, jak editace fotografií může ovlivňovat způsob, jakým budou recipienti o události přemýšlet.

Důvodem pro výběr tématu práce byl osobní dlouhodobý zájem o fotografii a fotožurnalistiku jako obor společně s přesvědčením, že věrnost realitě tak, jak proběhla před hledáčkem fotoaparátu (respektive tak, jak ji fotoaparát zachytil) je základní podmínkou pro zachování důvěry recipientů v produkty fotožurnalistiky a tím také fotožurnalistiky jako oboru.

¹ FLUSSER, V. *Za filosofii fotografie*. Vyd. 1. Praha: Hynek, 1994. s. 14. ISBN: 80-85906-04-X.

2. Médium fotografie

Od svého vzniku prošla fotografie tolika transformacemi jako žádné jiné médium. Během let své existence se z původních destiček s tzv. daguerrotypiemi postupně přesunula na papír, prošla několika procesy demokratizace, její výroba zlevnila, později je vynalezena barevná fotografie, a poslední velkou revolucí se stává přechod od analogových fotoaparátů na film k digitálním fotoaparátům.

Přes velký počet změn, kterými prošla, a především pak navzdory změně, která se ve fotografii odehrává od osmdesátých let 20. století, kdy fotografie vstupuje do digitálního věku, se však její základní smysl a způsob přemýšlení o ní, její interpretace společností, téměř nezměnila, nebo se změnila jen minimálně. K fotografickému obrazu se dále přistupuje tak, jak se k němu přistupuje v celých jeho dějinách. Jako k pravdě, jako k důkazu. Fotografii se dokonce užívá v soudních sporech jako důkazních materiálů.

Význam konverze od analogového způsobu zobrazování a práce s obrazem k digitálnímu způsobu fotografování se učíme chápat teprve postupně. Podstata fotografického média se ale přechodem k digitální formě zobrazování zcela změnila. A fakt, že se to stalo potichu, bez toho, aby si esenci této změny společnost plně uvědomila, je spíše než co jiného znepokojující. Zvláště pokud mluvíme o užívání fotografie v médiích, vědě nebo v soudních sporech.

Marita Sturkenová a Lisa Cartwrightová tento paradoxní stav, ve kterém se přemýšlení o fotografickém médiu dnes nachází, popisují ve své publikaci s názvem *Studia vizuální kultury* takto: „Dalším paradoxem fotografie je, že ačkoli víme, že obrazy mohou být „víceznačné“ a je možné s nimi snadno manipulovat nebo je zvláště s pomocí digitálních technologií měnit, velká moc fotografie stále spočívá ve sdílené víře, že fotografie jsou objektivním a pravdivým záznamem událostí. Naše povědomí o subjektivní povaze zobrazování je v napětí s dědictvím objektivity, které je spojeno s fotografickými přístroji a zařízeními, jež v dnešní době produkují obrazy. Zároveň s tím, že je software stále dostupnější, je pro veřejnost vytváření digitálních fotografií stále snazší.“²

² STURKEN, M., CARTWRIGHT, L.: *Studia vizuální kultury*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2009. S. 28. ISBN: 978-80-7367-5561.

2.1 Analogová a digitální fotografie

Největší změnou, kterou fotografie od svého vzniku prošla, je bezpochyby přechod k digitální formě zobrazování. Ačkoliv by se na první pohled mohlo zdát, že povaha fotografie se touto konverzí nijak nezměnila, analogová a digitální fotografie se od sebe odlišují zcela zásadně. William J. Mitchell k tomu ve své knize *The Reconfigured Eye: visual truth in post-photographic era* poznamenává: „Ačkoliv vytištěná digitální fotografie v novinách vypadá stejně jako analogová fotografie, ve skutečnosti se od ní liší přibližně tak, jak se klasická fotografie liší od malby.“³ Rozdílům mezi nimi je věnována tato podkapitola.

Prvním momentem, ve kterém se analogová a digitální fotografie rozcházejí, je samotná fyzická existence fotografie jako předmětu. Zatímco analogová fotografie je v celém průběhu svého vzniku a existence hmatatelná, u digitální fotografie je tomu naopak. V klasické fotografii je realita zaznamenávána na světlocitlivý materiál, kterým je film, jež je reálnou, existující věcí, které se můžeme dotknout a ve které obraz pořízený fotoaparátem reálně existuje a kde zůstává. Celý proces od založení filmu do fotoaparátu po výsledné fotografie je chemického a fyzického charakteru. Člověk se po celou dobu, kdy s fotografiemi pracuje, střetává s jejich fyzickou existencí. V klasické fotografii se reálný objekt zhmotňuje - v existenci snímku jako takového.

Digitální fotografie je do značné míry a po většinu doby svého vzniku a existence pouze zakódovaným souborem informací. Zaznamenává se na vyměnitelné paměťové médium a edituje se v počítači. Nelze se jí dotknout, je jakýmsi abstraktním, fyzicky neexistujícím objektem. „Při vzniku digitálního obrazu nedochází k přesunu jednoho souboru fyzikálních vlastností do jiného v zásadě podobného souboru jako u klasické fotografie. Místo toho se odehrává převod, překódování, konverze. Fyzikální vlastnosti předlohy už nejsou dále reprezentovány v obrazu souborem fyzikálních vlastností, ale jsou „přeloženy“, přepsány, kódovány, vyjádřeny pomocí číselného kódu. Namísto opisu a kopie jako u klasické fotografie se pohybujeme v rovině překladu, konverze.“⁴

³ MITCHELL, W. J.: *The Reconfigured Eye: visual truth in post-photographic era*. Vyd. 4. Cambridge (Mass.): MIT Press, 2001. s. 4. ISBN: 0-262-13286-9.

⁴ LÁB, F., LÁBOVÁ, A.: *Obraz v digitálním věku*. In: *Žurnalistika v informační společnosti: Digitalizace a internetizace žurnalistiky*. s. 116. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1684-1.

Tento fakt se promítl také do způsobu, jakým s fotografiemi z našeho osobního života, rodinných událostí či dovolených zacházíme. Rodiny, přátelé a různé osobní události jsou stále v centru našeho zájmu, stále fotografujeme své rodiny, spíše ještě mnohem více než kdy dříve – ohromeni rozsáhlými možnostmi digitálních zrcadlovek a především jejich velkokapacitní paměti, cvakáme spoušť fotoaparátu nepromyšleně a při každé příležitosti, ale své fotografie už málokdy dále zpracováváme a jen naprosté minimum z nich vidíme někdy na papíře. Většina snímků, pořízených digitálními fotoaparáty, je v lepším případě odsouzena k životu uvnitř harddisků osobních počítačů. Klasická rodinná alba fotografií často končí tam, kdy do rodiny vstoupil první digitální fotoaparát. S rozsáhlou demokratizací tohoto média tak postupně vyrůstá nová generace lidí, kteří svou obrazovou historii svěřují téměř cele digitálnímu světu.

Druhým základním momentem myšlení o médiu klasické fotografie je nutná a nevyhnutelná přítomnost referentu, tedy uspořádání reálných objektů do scény před objektivem, bez jejíž existence není vznik fotografického obrazu možný (na rozdíl od obrazu malířského, u kterého je prvek interpretace zjevný, se médium fotografie primárně zakládá na reprezentaci skutečnosti). Roland Barthes ve své *Světlé komoře* píše: „Malba může předstírat skutečnost, aniž ji viděla. Mluva kombinuje znaky, jež nepochybně mají nějaké referenty, avšak ty mohou být, a nejčastěji také jsou, „chimérami“. Na rozdíl od těchto imitací nemohu v případě Fotografie nikdy popřít, že *tato věc tu byla*.“⁵ Susan Sontagová jde ve své knize *O fotografii* dokonce ještě o stupeň dál, když poznamenává: „Fotografie podávají důkazy. Něco, o čem víme z doslechu, a o čem pochybujeme, se zdá být potvrzeno, vidíme-li to na fotografii. (...) Obraz může deformovat, vždy se však předpokládá, že existuje nebo existovalo něco podobného tomu, co je na obrázku.“⁶

Naproti tomu však to, co platilo u fotografii analogové, u fotografie digitální poněkud ustupuje do pozadí. Potřeba referentu se zde výrazně snižuje. „Základní charakteristikou informace digitální povahy je fakt, že ji lze velmi snadno a zcela zásadním způsobem měnit – prostou změnou původních údajů za nové.“⁷ V digitální éře je manipulace se snímky, jejich různé kombinování a upravování velmi snadné. „Podle

⁵ BARTHES, R.: *Světlá komora*. Vyd. 2. Praha: Agite/Fra, 2005. s. 74 - 75 ISBN: 978-80-86603-28-5.

⁶ SONTAGOVÁ, S.: *O fotografii*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2002. s. 11 - 12. ISBN: 80-7185-471-9.

⁷ MITCHELL, W. J.: *The Reconfigured Eye: visual truth in post-photographic era*. Vyd. 4. Cambridge (Mass.): MIT Press, 2001. s. 7. ISBN: 0-262-13286-9.

výzkumu amerického Rochester Institute of Technology bylo v roce 2003 pořízeno jen na území Spojených států přibližně 38 milionů fotografií pro použití v médiích. Z tohoto celkového množství bylo pozměněno asi 10 %, to je skoro 4 miliony.⁸

Dnes již neplatí, že to, co je na snímku, bylo také přítomno před objektivem – časová a prostorová kontinuita a jistota toho, že věci se odehrály (přibližně) tak, jak jsou zobrazeny na fotografii, s digitální fotografií mizí⁹. A co víc – většina fotografií, které nás obklopují na veřejných místech, jsou fotografie užívané k účelu reklamy. Takové fotografie jsou mírou své editace podobné spíše fikci než realitě. A fotografie, která byla po celou dobu své existence vnímána jako pravdivé médium, se tak ocitá v podobné pozici, v jaké bylo v době jejího vzniku malířství.

Další vlastností, kterou se analogová fotografie odlišuje od fotografie digitální, je fakt, že základní stavební prvek obrazu je v ní pevně dán velikostí zrna (krystalky stříbrných solí, které tvoří obraz a jejich velikost i tvar je v různých částech obrazu odlišný). „Analogová fotografie obsahuje předem nedefinovaný objem informací, takže zvětšování sice odhalí různé detaily, zvětšením obrazu však zároveň dochází k částečné ztrátě původní kvality, v obrazu přibývá šumu a fotografie je více rozmazaná. (...) Naproti tomu jakmile přiblížíme digitální obraz do té míry, že je viditelná jeho mřížková mikrostruktura, další zvětšování již neodhalí nic nového: oddělené pixely zůstávají nadále ostré a ponechávají si svou původní barvu.“¹⁰

Klasické chápání fotografického média se v současnosti ocitá v bodě zlomu. A více než kdy dříve je třeba rozlišovat, k jakému účelu fotografie slouží. Víra v pravdivost fotografie je kulturním konstruktem, k jejímu užívání v médiích je však základní podmínkou a je nutné určit jasné hranice možné editace snímků. „Od okamžiku možné digitalizace přestala být fotografie závislá na svém referentu. Fotografie nově může nabývat různých podob, bez nároků na existenci zobrazovaných

⁸ MEIER, W. T.: (16. října 2000) *When Your Eyes Tell You Lies*. Získáno 22. 4. 2011 z Findarticles.com - Insight of the News: http://findarticles.com/p/articles/mi_m1571/is_38_16/ai_66241129/

⁹ Bylo by samozřejmě nesmyslné tuto elementární pravdu o fotografii zcela potlačovat. Zároveň je ale stejně nesmyslné a nebezpečné tento fakt v době, kdy je možné se snímky manipulovat tak snadno a tolika způsoby jako nikdy v dějinách, absolutarizovat.

¹⁰ MITCHELL, W. J.: *The Reconfigured Eye: visual truth in post-photographic era*. Vyd. 4. Cambridge (Mass.): MIT Press, 2001. s. 6. ISBN: 0-262-13286-9.

objektů ve vnější realitě. Fotografie již nemusí být nutně dokumentací skutečnosti, ale může zobrazovat nereálné formy, aniž by o tom příjemce věděl. A co je na situaci nejdůležitější, v relativně velkém měřítku se tak i děje.¹¹

„Velmi vítaným příspěvkem k odborné literatuře o fotografické manipulaci je studie Edgara Huanga nazvaná ‚Čtenářova‘ *percepce digitální manipulace a pravdivosti dokumentárních fotografií*. Projekt částečně stavěl na práci profesorky Shiely Reavesové, a zahrnoval emailový dotazník a obsáhlé rozhovory, kterými se Huang snažil odpovědět na otázku, do jaké míry čtenáři akceptují digitálně manipulované dokumentární fotografie v rámci svého chápání pravdy a reality.

Dr. Huang ve své studii napsal, že některé druhy manipulací mohou mezi čtenáři dosahovat vysoké míry akceptace, nicméně z dlouhodobého hlediska je zároveň ti samí čtenáři mohou shledávat jako nepatřičné. Dr. Huang napsal: „Fotografické ilustrace, které se objevují například na obálkách časopisů, považují čtenáři za čisté umění, feature fotografie za poloviční umění, a semi-news a hard-news fotografie jako fakta, přičemž preferují fotografie, které jsou nemanipulované, zvláště pokud jde o zpravodajské snímky.“¹²

2.2 Fotografie v médiích

Ve fotožurnalistice je oproti ostatním fotografickým disciplínám potřeba pravdivosti ještě více akcentována. Fotografie jako součást žurnalistiky má být nástrojem sdělování informací a dokladem, že se věci staly právě tímto určitým způsobem. Věrnost realitě tak, jak proběhla, respektive tak, jak ji fotografický přístroj zachytil, je základním kritériem profesionální fotožurnalistiky, a je nutná pro udržení důvěry recipienta v produkty fotoreportérů, potažmo žurnalistiky jako oboru.

Fotožurnalistika má vůči recipientům svých produktů základní morální povinnost, jakkoliv zpochybňovanou nemožností být objektivní, objektivně vnímat realitu nebo odlišnou dispozicí jednotlivých fotoaparátů – její produkty se podílejí na utváření lidské historie a paměti. A pokud tato paměť má být pravdivá, musí taková být

¹¹ LÁB, F., TUREK, P.: *Fotografie po fotografii*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009. s. 49. ISBN: 978-80-246-1617-9.

¹² WHEELER, T. H. *Phototruth or Photofiction? Ethics and Media Imagery in the Digital Age*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. s. 105. ISBN: 0-8058-4261-6. (218 s)

(v rámci kulturně zažitých měřítek pro vnímání novinářské fotografie jako pravdivé) také fotožurnalistika.

Podle dokumentu nazvaného *Mezinárodní zásady profesionální etiky v žurnalistice (International Principles of Ethics in Journalism¹³)*, který byl připraven pod dohledem UNESCO, patří právo veřejnosti na pravdivé informace a oddanost žurnalistů objektivní realitě k základním pilířům etické profesionální žurnalistiky.

Velkým benefitem digitální fotografie je pro její využívání v médiích především její rychlost. Konverze k digitální fotografii v médiích fotoreportérům do jisté míry usnadnila a především zrychlila práci. Fotograf nyní potřebuje ve srovnání s dobou, kdy noviny využívaly pro obrazové zpravodajství analogové fotoaparáty, kratší čas od zmáčknutí spouště fotoaparátu po publikaci výsledného snímku v periodiku.

Tato rychlost nemusí být ale pouze ve prospěch věci. Ačkoliv jsou novost a aktuálnost informací základní hodnotou žurnalistiky, nejsou hodnotou jedinou. Zrychlení procesu, ve kterém jsou fotografie pořizovány a publikovány, v sobě obsahuje touhu po dalším zrychlování. Pokud uvážíme soutěž jednotlivých médií mezi sebou, může stres a rychlost, ve kterém jsou obrazy produkovány, přinést řadu pochybení a přehlédnutí, ke kterým by při zachování určité pomalosti nemuselo docházet.¹⁴

Význam fotografie v médiích vzrůstá. Fotografiím a různým grafickým prvkům, které upoutávají čtenářovu pozornost, se v tištěných médiích dostává stále většího prostoru. Alena Jaklová ve své stati *Nonverbal elements of persuasion in journalism* píše: „Noviny a časopisy nyní používají vizuální sdělení v mnohem větším rozsahu. (...) Graficky prezentované sdělení je všeobecně považováno za nejzajímavější informaci, a proto se jí dostává v procesu přijímání informace jasné přednosti před sděleními, která jsou prezentována jinou formou. Pro žurnalistiku to znamená, že časté a systematické užívání graficky prezentovaných informací snižuje poměr informací, které čtenář ignoruje – a tedy informací, které by z pohledu persvaze byly naprosto neefektivní.“¹⁵

¹³ International Federation of Journalists. (5. Květen 2001). *Status of Journalists and journalism ethics: IFJ principles*. Získáno 1. Květen 2011, z International Federation of Journalists: <http://www.ifj.org/en/articles/status-of-journalists-and-journalism-ethics-ifj-principles>

¹⁴ Toto se týká například masivního přebírání agenturních fotografií a informací bez jejich hlubšího zkoumání nebo ověřování.

¹⁵ JAKLOVÁ, A.: *Nonverbal elements of persuasion in journalism*. In: Srpová a kol. – *Persuasion through words and images*. University of Ostrava, Faculty of Arts: 2007. s. 203. ISBN: 978-80-7368-266-8.

Fotografie je instantní, velmi rychlé a přesné médium. Jeden záběr obsahuje obrovské množství informací, které je recipient schopen velmi rychle přijmout. „Podle W. Kroeber-Riehla a R. Esche (2000) potřebuje recipient od zaregistrování k přečtení obrazu o průměrném množství informací interval od 1,5 – 2,5 sekundy. Během tohoto času si je člověk schopen uvědomit ale pouze význam přibližně 10 slov. Informační obsah těchto slov je přitom nesrovnatelně nižší, než objem informací, obsažených v obrazu. Obrazy navíc komunikují emoce mnohem snadněji, než slova.“¹⁶

„Komunikace založená na obrazech má také další výhodu: obrazy umožňují recipientům mnohem intenzivnější zážitek než verbální komunikace; aktivují příjemce silněji, jsou snadněji zapamatovatelné, a všeobecně jsou více zábavné než tištěný text. Všechny tyto výše uvedené fakty jsou důvodem, proč se hlavním médiem dneška stala televize. Lidé upřednostňují pasivně se dívat na obrazy, místo toho, aby si museli informace sami aktivně vyhledávat. Tento fakt má samozřejmě také dopad na žurnalistiku – pokud chce žurnalistika sdělovat informace a mít persvazivní efekt na své recipienty, musí respektovat základní principy komunikace založené na obrazech. Proto se noviny odvracejí od dlouhých textů, a dělí informace na malé, snadno srozumitelné celky.“¹⁷

2.3 Postfotografie

S přechodem do digitální formy zobrazování bezprostředně souvisí termín tzv. postfotografie, který bývá teoretiky v oblasti médií a fotografie používán pro označení digitální fotografie, respektive pro změněnou esenci fotografie, kterou technologická proměna přinesla a změn v přemýšlení o obrazu v souvislosti s touto konverzí.

Kevin Robins¹⁸ o postfotografii píše: „Byl oznámen zánik fotografie. Roste vědomí toho, že se ocitáme v nové éře, v éře postfotografie. (...) To, co se děje naší obrazové kultuře, ať už za to je zodpovědné cokoliv, bývá obecně interpretováno jako

¹⁶ JAKLOVÁ, A.: *Nonverbal elements of persuasion in journalism*. In: Srpová a kol. – *Persuasion through words and images*. s. 201. ISBN: 978-80-7368-266-8.

¹⁷ JAKLOVÁ, A.: *Nonverbal elements of persuasion in journalism*. In: Srpová a kol. – *Persuasion through words and images*. University of Ostrava, Faculty of Arts: 2007. s. 201 - 202. ISBN: 978-80-7368-266-8.

¹⁸ ROBINS, K.: *Will image move us still? in The Photographic Image in Digital Culture*. Edited by Martin Lister. Routledge, London. 1995. ISBN: 0-415-12157-4.

technologická revoluce, a má revoluční důsledky pro původce obrazů rovněž jako pro jejich recipienty. Philippe Quéau probíhající změnu popisuje jako revoluci „nových obrazů“ a tuto konverzi přirovnává ke vzniku abecedy, zrodu malby, nebo vynálezu fotografie. O éře digitální fotografie nebo postfotografie hovoří jako o etapě, která definuje nový kreativní nástroj a také nové vědění.“

Podle Robinse slouží idea revoluce v tomto kontextu jasnému vydělení starého (špatného) od nového (dobrého). Podotýká, že pokud se na konverzi k digitální fotografii díváme takto, vypadá stará, analogová technologie jako značně omezená, a digitální fotografie oproti tomu vyhlíží jako vstup do nové éry, ve které obraz nemá téměř žádné hranice.

„Funguje tu jakési vědomí, že fotografie byla omezována svým inherentním automatismem a realismem, které jsou v její vlastní povaze, že představitost fotografií byla značně omezena, protože se předpokládalo, že jejich práce je pouze zaznamenávat realitu. V budoucnosti by měla značně rozšířená možnost editování a manipulování fotografií pomocí počítače poskytnout postfotografovi větší kontrolu nad tím, jaký obraz nakonec stvoří. (...) Nové technologie jsou spojovány se vznikem zcela nového druhu vizuálního diskursu. Tato změna podle mnohých hluboce ovlivnila to, jak smýšlíme o realitě, vědění a pravdě.“¹⁹

Když před sto sedmdesáti lety vznikla fotografie, někteří lidé ohlašovali konec malířství. Francouzský malíř Paul Delaroche údajně řekl: „Ode dneška je malířství mrtvé!“ Dnes však víme, že k ničemu takovému nedošlo, fotografie pouze umožnila malířství objevit nové funkce a přejít do abstrakce. Fotografie otevřela nové náhledy na skutečnost (neboť oko fotografického přístroje neshlédá na svět stejně jako naše oči), hluboce ovlivnila impresionismus, futurismus a mnoho dalších směrů výtvarného umění.

V současné době se nacházíme v jakémsi přechodném období, kdy nová digitální technologie dosáhla masového rozšíření a stala se dominantním médiem, přemýšlení o fotografii jako takové se ale v masovém měřítku mění teprve postupně. Ohlašovaná revoluce příchodu digitální fotografie možná také nebude tak zásadní, jak je některými teoretiky ohlašováno, a kulturně zažitě vnímání fotografického obrazu nakonec může zvítězit nad neomezenými možnostmi nových digitálních obrazů.

¹⁹ ROBINS, K.: *Will image move us still? in The Photographic Image in Digital Culture*. Edited by Martin Lister. Routledge, London. 1995. ISBN: 0-415-12157-4.

3. Pojem objektivita ve fotografii a její limity

Objektivita je ideální, v reálné situaci obtížně dosažitelný stav informování o události. Fotograf stejně jako každý jiný novinář, realitu zkresluje minimálně tím, že si vybírá, co je důležité a co se v novinách objeví. Každou práci, kterou novinář vykonává, by ale měl provádět s úsilím o co největší míru pravdivosti, která je nejdůležitějším kritériem jeho práce.

Fotografie je technický obraz, a v tomto základním faktu spočívá důvěra v to, že to, co je na ní zobrazeno, je do značné míry nebo zcela pravdivé. Od jejího vzniku spočívá její esence především v nutnosti referentu. Tím se fotografie odlišila od malby a především na tomto faktu je založena víra v její pravdivost. „Fotožurnalistika má dlouhou a bohatou historii pravdivosti. Působení obrazu na čtenáře je přímo odvozeno z víry v to, že „fotoaparát nikdy nelže“. Jakožto stroj, fotoaparát skutečně věrně a bez emocí zachycuje okamžik vyjmutý z času. Ale fotoaparát je pouze tak pravdomluvný jako ruce, které ho ovládají.“²⁰

3.1 Objektivita ve fotografii

Nejprve k samotnému vymezení termínu objektivita. Denis McQuail k ní ve své knize *Úvod do teorie masové komunikace* poznamenává: „Hlavními rysy objektivity jsou: osvojení si pozice odstupu a neutrality ve vztahu k předmětu zpravodajství (tedy vylučování subjektivního pohledu či osobního zaujetí); absence stranění (to znamená nestavět se ve sporech na ničí stranu a zdržet se jakékoliv předpojatosti); oddanost přesnosti a dalším kritériím pravdivosti (jako jsou relevance a úplnost); absence skrytých motivů nebo služby třetí straně. Proces pozorování a zpravování by tedy neměl být kontaminován subjektivitou a neměl by nijak zasahovat do skutečnosti, o níž informuje.“²¹ Z výše uvedeného jasně vyplývá, co je podle McQuaila nestranné informování a jeho definice objektivita nám může posloužit jako dobré vodítko při posuzování jednotlivých fotografií a jejich užití v médiích.

Pokud mluvíme o fotografii, s pojmem objektivita zde bezprostředně souvisí termíny reprezentace a interpretace. Význam klasické fotografie je zcela založen na

²⁰ SZARKOWSKI, J.: in Lester, Paul Martin: *Photojournalism An Ethical Approach*. dostupné online: <http://commfaculty.fullerton.edu/lester/writings/pjethics.html>

²¹ MCQUAIL, D.: *Úvod do teorie masové komunikace*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2002. s. 172. ISBN: 80-7178-714-0.

existenci referentu, který snímek následně reprezentuje, a i když se v diskursu objevují také myšlenky, že fotografické médium je rovněž interpretací viděného, idea reprezentace dominuje, nebo možná přesněji řečeno je považována za více signifikantní vlastnost fotografického média. John Berger ve své knize *O pohledu* píše: „Oproti všem ostatním vizuálním obrazům fotografie svůj objekt nezpodobňuje, nenapodobuje a neinterpretuje, nýbrž podává jeho stopu. Žádná kresba ani malba, ať sebevíc naturalistická, nepatří k tomu, co zachycuje, tak jako fotografický snímek.“²²

„Zatímco malba nebo prozaické líčení nemůže nikdy být ničím víc než úzce selektivní interpretací, fotografie může být považována za úzce selektivní otisk. Ale práce fotografů není – navzdory předpokladu pravdivosti, který fotografiím propůjčuje autoritu, zajímavost a svůdnost – druhovou výjimkou z pochybného vztahu mezi uměním a pravdou. I tehdy, jsou-li fotografové zaujati především zrcadlením reality, jsou stále pronásledováni nevyslovenými požadavky vkusu a svědomí.“²³

Každá fotografie, novinářskou nevyjímaje, je stejně reprezentací jako interpretací. I když to na první pohled nemusí být zcela zřejmé – fotografie se zdají být odvozeninami skutečnosti – a těmi samozřejmě do značné míry jsou, rovněž ale interpretují skutečnost, reálné události podle toho, jak je vidí fotograf.

3.2 Limity objektivního zobrazení

Pokud z našich úvah o objektivitě ve fotografii zcela vynecháme možnost odlišných technických možností jednotlivých fotoaparátů, použití různého vybavení a otázku odlišných RAW formátů, pak základním limitem objektivnosti zůstává, jak už jsme naznačili výše, člověk. Pokud fotoaparát ovládá lidská bytost, je i fotografie vždy interpretací – fotograf rozhoduje, co je hodno jeho pozornosti, jaký výsek reality si vybere, co z události ukáže recipientovi. V interpretaci fotografie pak hraje zásadní roli také text, kterým je snímek doprovázen, zda stojí samostatně, nebo je součástí kolekce více snímků.

Nejprve je opět třeba rozlišit od sebe fotografii analogovou a digitální. Obě dvě fotografie narážejí na stejné limity v objektivitě zobrazení – těmito limity jsou hranice objektivnosti, které jsou schopni dosáhnout lidé, kteří se na vzniku a výsledném vyznění

²² BERGER, J.: *O Pohledu*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra, 2009. s. 66. ISBN : 978-80-86603-81-0.

²³ SONTAGOVÁ, S.: *O fotografii*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2002. s. 11 - 12. ISBN: 80-7185-471-9.

fotografie v médiu podílejí. Oproti klasické fotografii je však digitální fotografie ve zvýšené míře náchylná k následné manipulaci.

Nemusí jít nutně o změnu významu snímku, odstraňování nevhodných předmětů či osob (to se dělo ostatně i v době před masivním nástupem digitálních fotoaparátů), v posuzování pravdivosti digitálních fotografií jsme si zvykli rozlišovat drobnější nuance pravdy a lži. Za pravdu se obvykle považuje realita tak, jak jí zachytil fotoaparát v danou chvíli tak, jak byl nastaven. Pokud s tímto záznamem dále pracujeme pomocí softwaru, abychom snímek pozvedli, učinili ho vizuálně zajímavějším, poutavějším, atakujícím pozornost oka, již se pohybujeme na hranici, kde se pravda fotoaparátu mění v lež softwaru. Šestý bod kodexu NPPA se dotýká editace snímků, když říká: Editování fotografie by mělo být prováděno pouze tak, aby zachovávalo identitu a integritu původního snímku. Nemanipulujte obrazové materiály způsobem, který by diváka mohl klamat nebo vést k dezinterpretacím. Dále se kodex k editaci snímků vrací, když popisuje ideálního fotožurnalistu jako jedince, který respektuje integritu fotografovaného momentu.²⁴

Fotografa nebo editora obrazu nemusí k manipulaci fotografie nutně vést čistě touha manipulovat divákem (ve smyslu změny významu snímku), popřípadě může takovou motivaci později zapírat, nebo se k ní rozhodně málokdo přímo přizná. Motivace digitální manipulace může být zdánlivě mnohem méně závažná – například se může jednat o novinářovu snahu recipienta zaujmout, upoutat, o jeho pocit, že snímek tak, jak byl pořízen, z nějakého důvodu není dost dobrý, o strach, že konkurence nabídne něco lepšího. Výsledkem takové digitální editace obrazu ale je opět manipulace divákem, byť zdánlivě spočívající jen v tom, že je snímkem zaujat, a dané periodikum si zakoupí.

²⁴ National Press Photographers Association. *NPPA Code of Ethics*. Získáno 1. Květen 2011, z National Press Photographers Association: http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html

4. Manipulace fotografickým obrazem

Schopnost fotografického média přesně zachytit realitu spolu s vírou v pravdivost fotografických obrazů zakládá zcela jasně potenciál manipulace obrazem. Tato manipulace, ať už se jedná o retušování, přidávání nebo odebrání různých objektů, inscenaci, fotomontáž nebo změnu významu fotografického snímku pomocí doprovodného textu, má právě díky důvěře ve fotografii jako v pravdu poprvé v dějinách skutečný význam.

Historie fotografických manipulací je tak přibližně stejně dlouhá jako historie samotné fotografie. Zmiňme například případ Hippolyta Bayarda, zhrzeného fotografa, který se cítil zneuznán, když nebyl patřičně oceněn jeho přínos fotografii, kterým byl proces kopírování přímých pozitivů, a tak již v roce 1839 vyrobil fotografický podvrh. Vyfotil sám sebe jako utopeného a výsledný snímek odeslal různým institucím s prohlášením, že nebohý pan Bayard spáchal sebevraždu, jelikož nebyly oficiálními místy dostatečně uznány jeho zásluhy.

Když zcela pomineme rozmanité amatérské a jinak neškodné manipulace fotografií jako například tzv. spiritistickou fotografii nebo běžné úpravy portrétních fotografií v ateliérech, a přejdeme přímo k fotografickým manipulacím, které byly určeny pro působení na veřejnost, záměrně zkreslovaly skutečnost a měly vysoce persvazivní charakter, musíme zmínit manipulaci fotografií za účelem přesvědčování k zaujetí politického názoru.

V bývalém Sovětském svazu nebo v německé Třetí říši bylo odstranění politických odpůrců nebo konkurentů spojeno s jejich fyzickou likvidací. Z fotografií byl tak v SSSR například odstraněn Lev Davidovič Trockij, který před Stalinem uprchl do Jižní Ameriky, byl zde ale vypátrán a fyzicky zlikvidován. V Třetí říši byl podobně odstraněn například ministr propagandy a národní osvěty Josef Goebbels.

Stejně se s osobami, nepohodlnými režimu, zacházelo také v bývalém Československu. Takto byl z dobových fotografií odstraněn například Rudolf Slánský, jindy byl do fotografií přidáván dav lidí – například při volbě Antonína Zápotockého prezidentem republiky, kdy politik zdravil přihlížející z balkonu Hradu.

Tyto praktiky manipulace a persvaze nejsou spojeny jen s totalitními režimy. Docházelo k nim například i ve Spojených státech.

4.1 Digitální manipulace

S počátkem masového užívání digitální fotografie v médiích došlo k několika dnes již notoricky známým případům manipulace s obrazem, které vyvolaly klíčovou diskuzi o vymezení hranic digitální manipulace snímků v médiích.

Editoři časopisu National Geographic již v roce 1982, kdy byly digitální technologie teprve v začátcích, kvůli obálce svého magazínu posunuli pyramidu v Gíze blíž k sobě, aby výsledná fotografie vyhovovala formátu časopisu. John Long, bývalý prezident NPPA o případu na webových stránkách organizace píše: „Nazvali to ‚retroaktivním přemístěním fotografa‘ (jeden z největších eufemismů naší doby) a tvrdili, že kdyby byl býval fotograf stál o trochu jinde, než odkud byl snímek pořízen, byl by získal přesně takovou fotografii, jakou nakonec NG na obálku časopisu použil. Fotograf ale o deset stop vedle nestál a nepořídil fotografii, kterou časopis potřeboval, a proto stvořili vizuální lež. Poškodili svou vlastní důvěryhodnost, věci vkusu mají krátký život, záležitosti etiky přetrvávají. Dnes, již dvacet let od doby, kdy k manipulaci došlo, se o ní stále bavíme.“²⁵

Důležité je, že tato manipulace nezůstala nepovšimnuta, byla kvalifikována jako nepřijatelná a společně s dalšími případy digitální editace fotografií vyvolala diskuzi o etice úpravy digitálních fotografií.

Další významnou kauzou digitálně manipulovaných snímků byl případ ztmavení pleti O. J. Simpsona na obálce časopisu Time v roce 1994. Ve stejném týdnu měl Simpsona na obálce také konkurenční časopis Newsweek. Na novinových stáncích potom jasně vynikl rozdíl mezi oběma obálkami. John Long o kauze manipulované Simpsonovy fotografie napsal: „Time distribuoval fotografii ztmavenou, s přidanými stíny – vytvořil tak více provinilý dojem. Ztmavili vrchní část fotografie a zmenšil policejní nápisy a čísla. Rozhodli se, že Simpson je vinen, a tak se postarali o to, aby jako vinný vypadal. (Jedná se zde o dvě otázky: první je otázka fotografické etiky a druhá je otázka rasové necitlivosti, která se zračí v tom, že Time se rozhodl, že tmavší znamená víc vinný.²⁶ Long ve svém textu dále uvádí: „Následující týden zveřejnil Time text svého šéfredaktora, který počínání časopisu z minulého týdne obhajoval tím, že

²⁵LONG, J. *Ethics in the Age of Digital Photography*. (Září 1999) Získáno 1. května 2011, z National Press Photographers Association: http://www.nppa.org/professional_development/self-training_resources/eadp_report/eadptxt.html

policejní snímek Simpsona se strniskem na tváři byl příliš drsný a světelně nemilosrdný, chladný, a tak se jeho vyznění editoři rozhodli pozměnit tak, aby se stal ikonou tragédie. Jinými slovy, říká Long, proměnili fotografii z toho, čím byla – tedy dokumentem – v to, co zrovna oni potřebovali. To, co udělali s touto fotografií, nebylo informování o události, ale vyslovení názoru. Otiskli něco, co vypadalo jako skutečná fotografie, ale ukázalo se, že to fotografie není. Není divu, že se čtenáři cítili oklamání. Touto kauzou Time poškodil nejen svou kredibilitu, ale také kredibilitu celého oboru.²⁷

To, že se týdeník Time se editováním fotografie dopustil lži, je v tomto případě zjevné. Relativní ale je způsob, jakým tento incident interpretovat. Pokud budeme uvažovat tak, že Time se choval „rasově necitlivě“ tím, že ztmavil Simpsonovu pleť a tím ho odsoudil jako vinného, připouštíme automaticky také, že ve společnosti existuje jistý konsenzus, který barvu pleti automaticky asociuje s případnou kriminální nebezpečností daného jedince. Takové smýšlení samo o sobě je už samo o sobě poněkud zastřené předpojatostí.

Digitálně manipulované snímky se v médiích objevují velmi často, ne však v médiích zpravodajsko-publicistických. V kategorii lifestylových časopisů jsou takové úpravy na denním pořádku. Pokud nedojde k nějakým větším excesům, kdy si například známá osobnost na to, jakým způsobem byla její podoba pro obálku časopisu upravena²⁸, stěžuje, pak se těmito editacemi většinou nikdo příliš nezabývá.

Odlíšný přístup se však uplatňuje u zpravodajských fotografií. Manipulace, které se zde objevují, mohou mít větší dopad. Přesvědčování pomocí manipulovaných fotografií je stále vyhledávaným prostředkem manipulátorů, média přitom často hrají pouze roli zprostředkovatele zmanipulovaného sdělení. Photoshop jako zbraň může sloužit všem bez rozdílu. Objektem manipulovaných fotografií se stávají politici v předvolebních kampaních nebo události mezinárodního významu jako jsou válečné konflikty, nebo například tsunami.

Fotografie jsou také účinným nástrojem v politickém boji. Když senátor John Kerry kandidoval v amerických demokratických primárkách v roce 2004, objevila se na internetu fotografie, která ho zachycuje na pódiu s Jane Fondovou při protiválečném

²⁸ Kate Winsletová na obálce časopisu GQ byla v roce 2003 digitálně zeštíhlena. Herečka, která je známá tím, že prosazuje bohaté ženské křivky oproti trendu vyhublých modelek, se proti takové editaci snímku ohradila. Časopis editaci přiznal.

shromáždění. Kerry přitom bojoval ve Vietnamu a ve své kampani to samozřejmě neopomněl připomenout. Ačkoliv snímek Kerryho a Fondové se ukázal jako manipulovaný (fotografie je kompozitní, na daném jevišti vedle sebe oba aktéři nestáli, fotografie jsou z odlišných let a míst), faktem také zůstává, že Kerry se po návratu z Vietnamu skutečně stal protiválečným aktivistou a dokonce se zbavil vyznamenání, která za svou službu ve Vietnamu obdržel. Publikace manipulované fotografie ale do značné míry dopomohla tomu, aby se o Johnu Kerrym mluvilo jako o muži dvou tváří.

Předem definovat hranice přípustné editace pro všechny fotografie bez výjimky je, pokud nechceme hovořit o striktním zákazu jakékoliv editace zpravodajských fotografií, nemožné. Limity, kam je možno v editaci zajít, se stanovují postupně a upravují se podle konkrétních kauz, které v médiích probíhají. V současné době v odborném diskursu probíhá řada polemik, které se snaží vymezit přípustné hranice digitální manipulace snímků.

Běžná úprava fotografií v redakcích (a tedy tolerovaná míra editace snímků) se dá v podstatě vymezit na okruh úprav, které byly běžné v temné komoře. „K běžným redakčním úpravám fotografií, které jsou považovány za přípustné, patří: vyvážení barev, srovnání jasu a kontrastu, výřez a rozostření či zostření. Všechny další úpravy lze považovat za zásah do reality a v čistě novinářské fotografii by se objevovat neměly. Počítačová manipulace s fotografiemi má ovšem poměrně dlouhou tradici. Specializované programy jako Photoshop se používají v posledních dvaceti letech pro zlepšení kvality snímků, a někdy fotografové či obrazoví redaktoři podlehnou pokušení snímek ‚vylepšit‘ i obsahově. Mezi nežádoucí zásahy patří: odstranění předmětu, změna prostorového uspořádání předmětů, změna velikosti předmětu, otočení předmětu (například zrcadlové převrácení), přidání jiného předmětu, dokreslování předmětů (například pomocí nástroje Razítko či Štětec), smontování několika předmětů dohromady, zásadní změna barev.“²⁹

²⁹ VOJTĚCHOVSKÁ, M. *Etické aspekty novinářské fotografie v éře nových technologií*. str. 47 – 51. Diplomová práce. Praha: Fakulta sociálních věd University Karlovy, 2000.

4.2 Vztah fotografické manipulace a manipulace paměti

S persvazivním užíváním manipulovaných fotografií bezprostředně souvisí téma možnosti manipulace lidské paměti. Fotožurnalistika se od jiných fotografických disciplín odlišuje mimo jiné také tím, že se podílí na utváření kolektivního vědomí, znalostí o světě a naší historii. Fotografie mají statut pravdy. Každá manipulace s nimi je tak manipulací s naší znalostí o světě. Fotografie současným generacím podávají zprávu o tom, jak svět vypadal předtím, než se narodily, ukazují jim podobu diktátorů, měst zničených po bombardování za druhé světové války, přinášejí hmotné důkazy o tom, že věci, o kterých se učíme ve vzdělávacích institucích, tu skutečně byly, opravdu se staly. Fotografie mají v tomto ohledu charakter svědectví, svědectví tak důvěryhodného jako je vyprávění našich prapředků.

O většině věcí, které ve světě probíhají nebo proběhly, se dozvídáme zprostředkovaně. V momentě, kdy se standardem pro práci s informacemi stává spíše internet než knihovna, jsou lidé bez předchozí znalosti fyzické podoby osobností nebo vzhledu míst plně odkázáni k důvěře v to, že informace, které na internetu naleznou a dále použijí, jsou pravdivé nebo alespoň nejsou lživé. Informací je přitom na internetu obrovské množství a neexistuje naděje, že by je někdo kontroloval a případně korigoval. V nastalé situaci je role médií jako zprostředkovatelů ověřených pravdivých informací zcela klíčová.

Tématem manipulace vnímání a paměti se zabývali američtí a italští vědci ve studii *Changing History: Doctored Photographs Affect Memory for Past Public Events*³⁰. Závěrem této studie, publikované v časopise *Applied Cognitive Psychology*, je zjištění, že digitálně upravované fotografie mohou ovlivnit to, jak si danou událost lidé pamatují/rekonstruují ji/popisují ji.

Na studii se podílelo 299 dobrovolníků ve věku od 19 do 84 let. Během výzkumu jim byly předloženy fotografie z protestů na Náměstí nebeského klidu v Číně v roce 1989 a snímky z protiválečných protestů v roce 2003 v Římě. Někteří z účastníků dostali k hodnocení skutečné snímky, někteří fotografie digitálně manipulované. Ti, kteří měli události popsat na základě digitálně manipulovaných snímků (na fotografii z protestů v roce 1989 byl digitálně přidán dav, stojící po stranách kolem hlavní scény

³⁰ GARRY, M., STRANGE, D., BERNSTEIN, D. M., KINZETT, T. (21. května 2007) *Photographs can distort memory for the news*. Získáno 1. května 2011 z Wiley Online Library: <http://www3.interscience.wiley.com/journal/116843655/issue>

s tankem, před nímž stojí neozbrojený muž a snímek z protestů v Římě byl „obohacen“ o zobrazení policejní brutality a hrozivého, maskovaného demonstranta uprostřed davu), „vzpomínali“ si na ně, respektive je popisovali jako mnohem rozsáhlejší a násilnější, než ve skutečnosti byly.

5. Přesvědčování – persvaze a propaganda

Pod pojmem přesvědčování rozumíme v naší práci veškeré formy komunikace, které mají persvazivní charakter – přesvědčováním tak chápeme persvazi, manipulaci, ovlivňování i propagandu. Definovat tyto termíny jasně a striktně je od sebe oddělit není téměř možné. Ovlivňování, přesvědčování a manipulace jsou běžnou součástí komunikačních procesů nejen v médiích, ale i v běžné každodenní komunikaci. Již samotné zveřejnění určité fotografie, její velikost, barevnost a umístění na stránce je aktem přesvědčování.

Například v oblasti reklamy nebo módní fotografie je distinkce mezi persvazi a manipulací velmi složitá. Různé úpravy a vylepšení pleti a postavy hereček a modelek se staly součástí běžné praxe. Naprostá dokonalost se v této oblasti stala normou, a na fotografii to platí stejně nebo možná více než ve skutečnosti. Již Susan Sontagová hovořila o fotografiích jako o násilných předmětech: „Obrazy, které idealizují (jako většina fotografií módy či zvířat) nejsou o nic méně agresivní, než díla, která budí dojem prostoty...“³¹

Paul Martin Lester od sebe persvazi a propagandu v knize *Visual Communication Images with Messages* rozlišuje následujícím způsobem: „Persvaze využívá k ovlivnění názoru recipienta fakta a emoční apely. V kontrastu k tomu propaganda využívá jednostranné a často lživé informace nebo názory, které se za fakta pouze vydávají.“³² A podotýká: „Veškerá mezilidská komunikace – ať už reklamní projekty, lekce od rodičů nebo učitelů, závěrečné řeči právníků u soudu, nebo předvolební projevy – užívají persvazi a propagandu ve snaze modelovat nebo změnit postoje posluchače nebo diváka.“

³¹ SONTAGOVÁ, S.: *O fotografii*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2002. s. 13. ISBN: 80-7185-471-9.

³² LESTER, P. M.: *Visual Communicatin Images with Messages*. Belmont: Thomson Wadsworth. s. 73. ISBN: 0-534-63720-5.

5.1 Persvaze

Definice persvaze je nejednoznačná a nesnadná, termín často splývá s několika dalšími – přesvědčováním, manipulací nebo propagandou. Obecně se dá říci, že persvaze je forma sociální interakce, jejímž vědomým cílem je změna nebo posílení postoje recipienta k určitému problému. Aristoteles persvazi definoval jako komunikaci, která má za cíl ovlivnit rozhodnutí posluchače. K tomu, aby byla persvaze úspěšná, je podle Aristotela třeba ovládnout tři složky: ethos, logos a pathos, přičemž ethos je pověst, důvěryhodnost původce sdělení, logos potom využití logických argumentů, a pathos aplikace emočních apelů. Pokud jsou všechny tyto složky v persvazivním procesu zastoupeny, a pokud všechny tři plní správně svou funkci, pak jediné může být persvaze úspěšná.

„Se stoupajícím společenským významem mediální komunikace rostou také snahy politických, vojenských, ekonomických – a koneckonců i mediálních – elit dostat její průběh pod kontrolu a využít ji ve svůj prospěch, tedy ovlivnit s využitím prostředků, jež mají média k dispozici, postoje či chování jednotlivců, skupin či celé společnosti.“³³

H. W. Simmons persvazi definuje jako „lidskou komunikaci, určenou k ovlivnění ostatních tím, že změní jejich přesvědčení, hodnoty a postoje“. R. S. Ross ji definuje následujícím způsobem: „proces, který obratně a eticky využívá logické myšlenky, emocionální žádosti/výzvy, důvěryhodnost/kredibility a etické důkazy k ovlivnění a motivování ostatních, aby reagovali, jak si přejete“.

Podle Hany Srpové³⁴ se pak persvazivní jednání dá definovat jako proces lidské komunikace, ve kterém existuje vědomý záměr původce sdělení ovlivnit recipienta, s představou, čeho chce tento původce dosáhnout, o čem chce recipienta přesvědčit, přičemž příjemci sdělení je ponechána svoboda rozhodování.

Proces persvaze se snaží objasnit několik teorií. První z nich, teorie kognitivní disonance, vznikla v 50. letech 20. století. Teorie, kterou formuloval Leon Festinger, říká, že pokud se jedinec ocitá v situaci, kdy se v něm střetávají dvě protichůdné teorie, tento jedinec si vybere tu, která je v souladu s jeho dlouhodobým názorovým

³³ BRYANT, J. a THOMPSON, S.: *Fundamentals of Media Effects*. New York: Mc Graw-Hill, 2002. s. 155. 978-0072435764.

³⁴ SRPOVÁ, H.: *Manipulace a persvaze – janusovské dilema*. in: *Metody a prostředky přesvědčování v masových médiích*. s 200 - 201. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Filosofická fakulta. ISBN: 80-7368-101-3.

přesvědčením, a druhou teorii se rozhodne prostě ignorovat. Usiluje totiž o vyrovnanost svých pocitů, postojů a jednání. „Z této představy plyne, že ovlivňovat jedince je možné více způsoby – je ho nejen možné argumentací přesvědčovat, aby změnil své postoje a tím i své jednání, ale lze jím také manipulovat, aby změnil své chování a dodatečně tomu přizpůsobil i své postoje.“³⁵

Jinou teorií je tzv. Teorie kognitivní odezvy, kterou formuloval profesor psychologie Anthony G. Greenwald. Podle této teorie je důležitá zejména reakce lidí na sdělení, svou reakci na něj si totiž pamatují mnohem lépe než sdělení samotné. Model pravděpodobnostního osvojení pak s touto teorií dále pracuje a říká, že větší důvěře a rezistenci vůči dalším změnám se obecně těší informace, o které recipient již dříve smýšlel pozitivně.

„Nejrůznější persvazivní postupy se používají v reklamních sděleních, v propagandě, zkrátka všude tam, kde je cílem řízené nebo plánované komunikace záměrné ovlivňování postojů či chování lidí s předem stanoveným žádoucím výsledkem.“³⁶

Jak už jsme uvedli na začátku kapitoly, termín persvaze nemá pevně stanovené parametry. Ve většině případů se překrývá s některým jiným termínem označujícím komunikaci, která má ovlivňující charakter. „Persvaze a manipulace jsou dvě strany jedné mince, sdílejí mnohé metody a prostředky. Není často jednoduché, nebo dokonce možné určit přesné hranice mezi nimi, není ani vhodné jednoznačně přiřadit určité domény jednoznačně k jedné nebo druhé straně, a tak s ohledem na situační kontext se generalizace jeví jako nespolehlivá, přestože to někteří dělají (Bralczyk, Simons, Chomsky aj.). Kromě paradigmat, či spíše jednotlivých typických případů není možno vždy jednoznačně určit, zda se vůbec jedná o persvazi (viz nezáměrná persvaze). Nelze brát jako kritérium ani pravdivost argumentů, protože i nepravdivé, klamavé argumenty mohou být adresátovi ku prospěchu.“³⁷

³⁵ JIRÁK, J., KÖPPLOVÁ, B.: *Média a společnost*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2007. s. 176. ISBN: 978-80-7367-287-4.

³⁶ ZAHRADNÍKOVÁ, Andrea. *Persvaze neverbálních prostředků v současné žurnalistice*. České Budějovice, 2008. 146 s. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Dostupné z WWW: <http://theses.cz/id/qmvlw5/downloadPraceContent_adipIdno_6450>.

³⁷ SRPOVÁ, H. *Manipulace a persvaze – Janusovské dilema*. in: *Metody a prostředky přesvědčování v masových médiích*. Ostrava: Ostravská univerzita. s. 206. ISBN: 80-7368-101-3.

5.2 Propaganda

Původně je termín propaganda spojen s křesťanskou církví. V latině slovo propaganda, které dnes vnímáme ve výrazně negativních konotacích, znamená podporovat nebo šířit. V roce 1622 byla papežem Řehořem XV. založena instituce Sacra congregatio de propaganda fie (Svatá kongregace pro šíření víry), zodpovídající za misijní činnost církve. „Propaganda, v nejlepší slova smyslu, znamená rozšiřovat nebo podporovat určité ideje.“³⁸ Podle Jowetta a O'Donellové³⁹ je propaganda záměrná, systematická snaha utvářet, ovlivňovat percepce, manipulovat s poznáním, a řídit chování se záměrem dosáhnout u recipienta reakce, která je v souladu se záměrem původce propagandistického sdělení.

„V běžném, každodenním užití se propagandou rozumí manipulace médií s cílem dosažení společenské kontroly. Takto také definoval propagandu H. D. Lasswell, když hovořil o propagandě jako o „manipulaci veřejným míněním prostřednictvím politických symbolů“ nebo „řízení kolektivních postojů pomocí manipulace důležitými symboly“. V tomto smyslu je propaganda patrně stará jako sama civilizace.“⁴⁰

Fotografie je díky své povaze instantního média, které obsahuje velké množství informací, které je člověk schopen zpracovat mnohem rychleji, než čtený text, a díky své univerzálnosti, perfektním prostředkem propagandy. „Fotografie prodávají jídlo, automobily, kandidáty, a veřejný pořádek. (...) Užití fotografie jako prostředku propagandy není nic nového. (...) Fotografie Migrant Mother od Dorothey Langeové (o této fotografii se mimochodem také hovoří jako o manipulované – Langeová údajně měla vyretušovat prst matky, který jí v obraze rušil) byla například ve velké míře využívána administrativou Franklina Roosevelta v prosazování jeho programu New Deal.“⁴¹

³⁸ JOWETT, G. S., O'Donnell, V.: *Propaganda and persuasion*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc. s. 2. ISBN: 1-4129-0900-7.

³⁹ JOWETT, G. S., O'Donnell, V.: *Propaganda and persuasion*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc. s. 7. ISBN: 1-4129-0900-7.

⁴⁰ JIRÁK, J., KÖPPLOVÁ, B.: *Média a společnost*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2007. s. 156. ISBN: 978-80-7367-287-4.

⁴¹ BRAND, J., RASMUSSEN, R. K., a kolektiv: *International Encyclopedia of Propaganda*. Vyd. 1. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998. s. 577. ISBN: 1-57958-023-8.

Fotografie se později stala nástrojem propagandy v režimech nesvobody, v nacistickém Německu a ve stalinském Sovětském svazu. Ke stejným účelům se ale fotografie využívala i v režimech demokratických, například ve Spojených státech nebo ve Velké Británii.

K případům novodobé propagandy mají blízko například kauzy zmanipulované fotografie íránských raket, nebo fotografie, které vznikly na (často vládou nebo jednou z bojujících stran) organizovaných novinářských výjezdech v zemích, kde je problematická politická situace nebo ozbrojený konflikt.

6. Etika manipulace s obrazem

Fotožurnalistika má vůči recipientům svých produktů základní morální povinnost, jakkoliv zpochybňovanou nemožností být objektivní, objektivně vnímat realitu nebo odlišnou dispozicí jednotlivých fotoaparátů – její produkty se spolupodílejí na utváření lidské paměti a historie. Z tohoto předpokladu vychází nutný požadavek pravdivosti ve fotožurnalistice. Produkty fotožurnalistiky by měly být v co největší míře reprezentací skutečnosti.

Na problematiku digitální manipulace snímků se samozřejmě můžeme podívat různými způsoby. Vzhledem k tomu, že stanovit přesná pravidla pro práci s digitálními fotografiemi je velmi obtížné, těžko můžeme na problematiku aplikovat etiku absolutistickou. Není možné předem stanovit pravidla pro všechny konkrétní situace, které ve fotožurnalistice nastanou, nejvhodnější a v současnosti nejrozšířenější je proto přístup situační. Některá pravidla jsou známa, ale každý případ se posuzuje individuálně, respektive konkrétní specifikace etických pravidel se teprve jednotlivými případy ustavuje.

Na příkladu kodexů NPPA a Reuters si nyní ukážeme, jak je konkrétně k postprodukcí ve fotožurnalistice přistupováno.

6. 1 Manipulace fotografií podle pravidel NPPA

National Press Photographers Association je americká organizace, založená v roce 1946, která sdružuje profesionální novinářské fotografy. Z jejího etického kodexu, který musí všichni její členové pro práci s fotografiemi dodržovat, často vycházejí etické kodexy konkrétních redakcí.

V šestém bodě etického kodexu NPPA⁴² se uvádí: „Editování fotografií by mělo zachovávat integritu obsahu a kontextu fotografických snímků. Nemanipulujte fotografie nebo neměňte zvuk způsobem, který by mohl čtenáře uvést v omyl nebo který by vadně reprezentoval zobrazovaný předmět.“ V dalších doporučeních potom NPPA uvádí, že ideálně by novinářský fotograf měl „respektovat integritu fotografovaného momentu.“

V roce 1991 NPPA přijala také pravidla⁴³, upravující zacházení s digitálními fotografií. V těchto pravidlech uvádí: „Jako žurnalisté věříme, že základním principem naší profese je přesnost, a proto se domníváme, že je nesprávné upravovat fotografie jakýmkoliv způsobem, který obelhává publikum. Jako fotožurnalisté máme zodpovědnost dokumentovat společnost a uchovávat její obrazy jako předmět historického záznamu. Je zřejmé, že rozvoj digitálních technologií přináší nové výzvy integritě fotografických obrazů...ve světle tohoto uvědomění, my, NPPA, znovu potvrzujeme základ naší etiky: Pravdivá reprezentace je základním kamenem naší profese. Věříme, že fotožurnalistická pravidla pro pravdivé a věrné referování by měla být kritériem toho, jak může být fotografie digitálně upravena. Pozměňování redakčního obsahu...je porušením etických standardů uznávaných NPPA.“

Později, v roce 1999 NPPA zveřejnila dokument, ve kterém shrnuje problematiku manipulace s digitálními fotografiemi. V tomto textu, nazvaném „Etika v době digitální fotografie“⁴⁴ se hovoří o ztrátě kredibility, které média obecně v současnosti čelí. Zdůrazňuje se zde proto nutnost pravdivé reprezentace reality. Tento dokument dále hovoří o tom, že k poškození důvěryhodnosti médií dochází pokaždé, když je některé médium přistiženo, jak lže veřejnosti.

⁴² National Press Photographers Association. *NPPA Code of Ethics*. Získáno 1. Květen 2011, z National Press Photographers Association:

http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html

⁴³ National Press Photographers Association. (1991) *Digital Manipulation Code of Ethics*. Získáno 1. Květen 2011, z National Press Photographers Association:

http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html

⁴⁴ LONG, J. *Ethics in the Age of Digital Photography*. (Září 1999) Získáno 1. květen 2011, z National Press Photographers Association: http://www.nppa.org/professional_development/self-training_resources/eadp_report/eadptxt.html

6.2 Manipulace fotografií v pravidlech Reuters

Jeden z nejpracovanějších kodexů má v této oblasti agentura Reuters. Důvodem ke zpřísnění agenturních standardů pro práci s fotografiemi byla především aféra Reutersgate (manipulace snímků z války mezi libanonským Hizballáhem a Izraelem) z roku 2006. Agentura nyní operuje s velmi podrobnými pravidly, která specifikují především využití Photoshopu a popisují problematiku inscenování fotografií.

Ve svém manuálu pro práci v agentuře se Reuters samostatně věnuje otázce Photoshopu.⁴⁵ Závažnost, jakou agentura přisuzuje digitálním manipulacím fotografií, vyjadřuje zcela jasně následujícím prohlášením: Každá podstatná změna fotografie v Photoshopu nebo jakémkoliv jiném editačním programu povede k ukončení spolupráce.⁴⁶

Obecně je možno pravidla editace snímků shrnout do třech základních pravidel: Při editaci fotografie nesmí dojít k vymazání nebo přidávání předmětů do obrazu, nesmí dojít k narušení žurnalistické integrity snímku. Je zakázáno také výrazné zesvětlování, ztmavování nebo rozmazávání obrazu (tedy skrýt těmito prostředky určitou část obrazu a tím znemožnit jeho správnou interpretaci). A zakázány jsou také výrazné změny barevnosti (tedy dramaticky měnit původní světelné podmínky fotografie).⁴⁷

Možné užití Photoshopu je redukováno pouze na: ořez, úpravu úrovní podle histogramu, úpravu velikosti, drobné úpravy barevnosti a tonality. Nástroj burningu je povolen pouze v malé míře. Užití klonovacího razítka je dovoleno pouze pro odstranění šumu. Laso se má užívat opatrně, jeho užívání je navíc zcela zakázáno, pokud se fotografie upravuje na laptopu.

Úpravě fotografií v laptotech věnuje Reuters zvláštní pozornost. Obecně doporučuje provádět na laptotech pouze malé změny, konkrétně ořez, změnu velikosti a nastavení úrovní při rozlišení 300dpi. Případné další editace snímků musí provádět regionální nebo globální obrazoví editoři. Striktně zakázáno je užívání štětců,

⁴⁵ Reuters. *A brief Guide to Standards, Photoshop and Captions*. Získáno 24. 3. 2011 z Handbook of Journalism: http://handbook.reuters.com/index.php/A_Brief_Guide_to_Standards%2C_Photoshop_and_Captions

automatických úrovní, gumování, odstraňování a přidávání předmětů do fotografie, užití rychlých masek, doostřování a aplikování stylů fotografií přímo ve fotoaparátech.

7. Případové studie manipulace fotografií v médiích

Mediální diskurs je persvazivní. Přesvědčování se média dopouštějí již výběrem témat, o kterých referují, jejich řazením, důležitost jednotlivých článků dokládají velikostí titulků a jejich umístěním v rámci vydání nebo na konkrétní stránce, pozornost recipientů atakují barevnými nápadnými fotografiemi, grafy, barvami a velkými titulky.

K digitální manipulaci fotografií dochází nejčastěji z důvodu snahy o publikaci perfektního obrazu ze strany reportéra (snaha o obrazovou dokonalost); se záměrnou snahou o zkreslení události, snahou o její dramatizaci (manipulací s obsahem) se setkáváme spíše výjimečně. K publikaci manipulovaných snímků pak většinou dochází nedostatečnou kontrolou v redakcích (popřípadě nedostatečnou kontrolou zdrojů mimo redakce), nikoliv úmyslnou manipulací se snímky řízenou přímo redakcemi.

V naší práci se zabýváme případy digitální manipulace fotografií, která poškodila snahu o objektivní obraz události v médiích a zkoumáme, zda se jednalo zároveň o persvazivní snahu s jasným cílem přesvědčit recipienty o určité nepravdivé skutečnosti.

Zkoumané kauzy je možné rozdělit na tři skupiny podle původce manipulace. První skupinou jsou fotografie manipulované přímo autory. Druhou skupinu tvoří snímky, které byly manipulovány mimo média a do třetí skupiny řadíme fotografie manipulované přímo v redakcích médií.

7.1 Brian Walski



Autor fotografie: Brian Walski. Zdroj fotografie: pixeldough.blogspot.com

K tomuto případu digitální manipulace snímku došlo na konci března 2003. Manipulovaná fotografie fotoreportéra LA Times Briana Walskiho z konfliktu v Iráku se ocitla na titulní straně Los Angeles Times a díky tomu, že fotograf ji nahrál do systému, ze kterého si fotografie k otisknutí vybírají média z celého vydavatelství Tribune News Corporation, i v několika dalších denících včetně Hartford Courrantu. V tomto případě došlo ke zkombinování dvou snímků, které samy o sobě nebyly podle Walskiho úsudku zřejmě pro média dost zajímavé či dramatické. Výsledkem byl záběr, který měl s pravdivým obrazem skutečnosti jen málo společného.

S podezřením, že snímek, který deníky otiskly, by mohl být manipulovaný, přišel zaměstnanec deníku Hartford Courrant, který si všiml, že některé prvky výsledné fotografie vypadají, že byly kopírovány a objevují se ve snímku několikrát. Na tuto skutečnost upozornil LA Times. Deník kontaktoval Walskiho, který se k manipulaci přiznal. Reakcí deníku byla výpověď pracovní smlouvy s Walskim.

Případ byl závažnou porušením pravidel korektní práce fotoreportéra také proto, o jaké skutečnosti a jakým způsobem podával zprávu. Jednalo se totiž o snímek britského vojáka v Basře nedlouho po vypuknutí války v Iráku v roce 2003. Věnoval se

tedy citlivému tématu, v období, kdy byla veřejnost v této oblasti zvláště citlivá. Walski manipulaci fotografií vysvětlil tak⁴⁸, že z místa měl několik desítek fotografií, žádná prý ale nevyhovovala jeho vysokým standardům. A jako nejvhodnější řešení mu proto přišlo snímky zkombinovat.

Nehledě na motivaci, která fotoreportéra ke stvoření kompozitní fotografie vedla, Walski již nepodával zprávu o situaci, která se stala, ale uměle ji vytvořil. „Fotograf Chicago Tribune Pete Souza podotýká, že tento případ není pouze věcí individuálního selhání jednotlivce. Problém vidí v tom, že fotografové dostávají stále méně času na své úkoly a musí produkovat čím dál víc fotografií. Tento tlak podle Souzy vede k pokusu manipulovat fotografické situace buď režírováním subjektu, nebo úpravami hotového záběru v počítači.“⁴⁹ Vznikl tak snímek, který nebyl fotoaparátem nikdy zachycen. A přesto byl za takový vydáván. Walski zkombinoval snímky tak, aby v jednom obraze byl britský voják se střelnou zbraní, který gestikuluje a křičí na iráckého muže, držícího v náručí dítě. Použil k tomu dva snímky. Z jednoho ve výsledné montáži použil britského vojáka, z druhého iráckého muže. Vyznění celé situace je tak ale kompletně jiné.

Zatímco z původních snímků není nijak patrné, že by oba muži byli v takto přímém kontaktu, natož, že by se jednalo o nějakou vyhocenou situaci, z kompozitní fotografie získává divák dojem odlišný. Walski sem svou manipulací dodal drama: Brit je zde jediným ozbrojeným člověkem, gestikulujícím a pokřikujícím na bezbranného muže s malým dítětem.

Jakmile se na manipulaci snímku přišlo, LA Times vysvětlily: „31. března Los Angeles Times na titulní straně otiskly fotografii, která byla v rozporu s pravidly LA Times digitálně upravena. Primárním objektem fotografie byl britský voják, který civilistům ukazoval cestu do bezpečí od střelby na předměstí Basry. Po publikaci fotografie bylo zjištěno, že někteří civilisté v pozadí se na snímku objevují dvakrát. Autor snímku, fotograf Brian Walski po telefonu přiznal, že výsledná fotografie vznikla v počítači kombinací dvou jeho snímků. Pravidla LA Times zakazují měnit obsah

⁴⁹ LÁBOVÁ, Alena; LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu? : Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. Praha : Karolinum, 2009. s. 113. ISBN 978-80-246-1647-6.

fotografií. Proto byl Brian Walski, který pro Times pracoval od roku 1998, propuštěn.“⁵⁰ Deník také zveřejnil původní fotografie společně s výsledným snímkem.

7.2 Reutersgate



Autor fotografie: Adnan Hajj. Zdroj fotografie: nytimes.com

K neznámějším kauzám manipulace fotografií v digitálním věku patří bezpochyby aféra, která do historie žurnalistiky vstoupila pod názvem Reutersgate. Odehrála se v konfliktu, na který si žurnalistika pamatuje jako na jednu z válek, ve které se nejvíce manipulovalo s veřejným míněním. Válka se nikdy nevedla pouze na bitevních polích, vždy v ní sehrávala svou roli propaganda a to, na čí stranu se přikláněl názor světové veřejnosti. O tento názor se vždy tvrdě bojovalo. Konflikt mezi libanonským Hizballáhem a Izraelem v létě roku 2006 však posunul hranice manipulace ještě dál.

Konflikt byl poznamenán velkou snahou o zmanipulování médií. Některé scény byly inscenovány speciálně pro západní novináře, došlo k vytvoření řady inscenovaných fotografií, a to často aniž by fotograf tušil, že se stal obětí mystifikace. Tyto snahy zmanipulovat veřejné mínění vešly do historie jako tzv. Hezbollywood, odkazující tak na možný zdroj mystifikací, libanonský Hizballáh. O těchto inscenovaných akcích promluvil například americký televizní reportér Anderson Cooper: „Byl jsem v Bejrútu, kde mě vzali na jakousi prohlídku po Hizballáhem kontrolovaných územích v jižním Libanonu, které byly masivně bombardovány. (...) Velmi stáli o to, aby se psalo o civilních obětech konfliktu. Někdy až tak moc, že si jednoduše vymýšleli různé věci.

⁵⁰ Los Angeles Times. (31. března 2003) *Editor's Note*. Získáno 1. května 2011 ze: SREE: <http://www.sree.net/teaching/lateditors.html>

Měli vedle sebe v řadě postavených šest sanitek, přivedli sem reportéry a vybídli je, že se mohou jít na něco zeptat řidičů těch ambulancí. A potom jednomu řidiči po druhém řekli, ať zapnou sirény a ať odjedou. Řekl bych, že jejich záměrem bylo, abychom informovali o tom, že sanitky odjíždějí zachraňovat zraněné civilisty. Skutečnost byla ale taková, že ambulance jezdily jedna za druhou tam a zpátky po ulici před námi.“⁵¹

Případ Reutersgate je závažný zejména proto, že ukazuje nedostatky v práci a v kontrole úkonů renomované zpravodajské agentury, kterou jako spolehlivý zdroj ověřených informací používají média po celém světě. Libanonský fotoreportér Adnan Hajj, který deset let spolupracoval s agenturou Reuters a dodával jí své fotografie z oblasti Blízkého východu, se během konfliktu dopustil manipulace s obsahem fotografií. Agentura nakonec přiznala digitální manipulaci celkem dvou Hajjových snímků. Nepřišla na to sama svými vnitřními kontrolními mechanismy, ale na případ upozornil Charles Johnson na blogu Little Green Footballs. LGF poukázal na to, že jedna z Hajjových fotografií byla zřejmě upravena pomocí Photoshopu, konkrétně pak použitím klonovacího razítka. Adnan Hajj se dopustil nepřipustné úpravy fotografie, která ukazuje část Bejrútu, ze kterého stoupá dým, tím, že naklonoval kouř, takže ve výsledném snímku je ho víc, než v původní fotografii.

Reuters reagovala na odhalení stáhnutím fotografie z nabídky, zveřejněním původního, needitovaného snímku a prohlášením, že Adnan Hajj fotografii nemanipuloval úmyslně, nýbrž že se snažil odstranit mechanické nečistoty.

Méně známým případem Hajjem manipulované fotografie je snímek ze stejného konfliktu, zachycující izraelskou stíhačku F-16, která na editované Hajjově fotografii svrhává tři střely na Nabatiyeh v jižním Libanonu. S pochybnostmi ohledně pravdivosti snímku přišel Rusty Shackelford ze serveru The Jawa Report⁵², který upozornil na fakt, že na rozdíl od Hajjova popisu snímku, letadlo nesvrhává střely, nýbrž vypouští obrannou světlici. Ve skutečnosti stíhačka takové světlice nevypustila tři, nýbrž pouze jednu, kterou Hajj zkopíroval.

Později byla s fotografem ukončena spolupráce, z archivu Reuters bylo odstraněno více než 900 jeho fotografií. Případ Reutersgate donutil agenturu zpřísnit

⁵¹ COOPER, A. Získáno 22. 4. 2011 ze serveru youtube.com http://www.youtube.com/watch?v=BT5gDjg1coc&feature=player_embedded

⁵² SHACKLEFOR, R. (6. srpna 2006) *Another Fake Reuters Photo from Lebanon*. Získáno 22. 4. 2011 z: The Jawa Report: <http://mypetjawa.mu.nu/archives/184206.php>

pravidla pro editaci snímků. Alena Lábová a Filip Láb v publikaci *Soumrak fotožurnalismu* uvádějí: „Protože při interním vyšetřování byly zjištěny také nedostatky v editační proceduře, agentura Reuters odvolala i obrazového editora. Šéfredaktorem pro oblast Středního východu se stal jeden z nejzkušenějších editorů Stephen Crisp. Došlo také k restrukturalizaci operací obrazového editování s tím, že napříště se potenciálně kontroverzními fotografiemi budou zabývat pouze senior editoři.“⁵³ Faktem ale zůstává, že aféra Reutersgate vážně poškodila pověst agentury a i po zavedení přísnějších pravidel pro zacházení s fotografiemi, se Reuters pochybením nedokázala vyhnout.

Například v roce 2007 vydávala fotografii z filmu Jamese Camerona *Titanic* za snímek ruské podmořské expedice v oblasti Severního ledového moře. Na to, že snímek, který z agentury přebrala světová média, je ve skutečnosti částí filmu *Titanic*, upozornil třináctiletý finský chlapec⁵⁴. V roce 2010 potom Reuters čelila dalšímu skandálu manipulace fotografií, když opět server LGF upozornil na to, že ze snímku, na kterém má být zachycen zásah izraelských vojáků proti údajně mírovým aktivistům kdosi odstranil nůž, který jeden z nich držel, kaluž krev a zraněného izraelského vojáka.⁵⁵ Ukázalo se, že Reuters fotografii převzala od organizace, která se zabývá lidskými právy, a která se na celé akci aktivně podílela. Agentura se za chyby omluvila a zveřejnila celou sérii původních fotografií. Všechny tyto případy ale ilustrují, jakým způsobem se také v agentuře s informacemi pracuje.

⁵³ LÁBOVÁ, Alena; LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu? : Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. Praha : Karolinum, 2009. s. 116. ISBN 978-80-246-1647-6.

⁵⁴ HOLMWOOD, L. (10. srpna 2007) *Reuters Gets that Sinking Feeling*. Získáno 23. 4. 2011 z: Guardian.co.uk: <http://www.guardian.co.uk/media/2007/aug/10/pressandpublishing2>

⁵⁵ STINGLOVÁ, H. (9. června 2010) *Manipuluje Reuters fotografie? Zmizel nůž, krev a zraněný voják*. Získáno 25. 4. 2011 z Lidovky.cz: http://www.lidovky.cz/manipuluje-reuters-fotografie-zmizel-nuz-krev-a-zraneny-vojak-pvd-/ln-media.asp?c=A100609_162523_ln-media_hs

7.3 Klavs Bo Christensen



Autor fotografie: Klavs Bo Christensen. Zdroj fotografií: behindthephoto.org

Klavs Bo Christensen se v roce 2009 zúčastnil dánské fotožurnalistické soutěže Picture of the Year, porota ale pojala podezření, že fotografie, které do soutěže odeslal, předtím prošly výraznou editací. Porota si proto vyžádala fotografie v originálním RAW formátu, tedy digitálním ekvivalentu negativu, a Christensenovy fotografie nakonec ze soutěže vyloučila. Porota se shodla, že tyto fotožurnalistické snímky rozhodně věrně nezobrazují realitu, rozhodla na základě úpravy pravidel, která proběhla několik let předtím, že snímky ze soutěže vyřadí.

Upravená pravidla⁵⁶ soutěže hovoří právě o postprodukcí fotografií: „Fotografie, odeslané do Picture of the Year musí být pravdivou reprezentací toho, co se stalo před fotoaparátem během expozice. Post-processing fotografií je dovolen, ale jen v souladu

⁵⁶ WINSLOW, D. R. (2009) *Danish Photoshop Debate Leads to Disqualification*. Získáno 1. května 2011 z National Press Photographers Association: http://nppa.org/news_and_events/news/2009/04/denmark.html

s dobrou praxí – ořezávání, burning, dodging, převádění do stupňů šedi a běžná úprava expozice a barev (ale jen potud, pokud ctí původní výraz). Porota si rezervuje právo vidět originální snímky ve formátu RAW, negativy a/nebo diapozitivy. V případě pochybností může být fotograf vyřazen ze soutěže.“

Klavs Bo Christensen se proti rozhodnutí poroty ohradil. Obhajoval se zpochybněním možnosti jasně definovat, jak má fotografie, která byla vyvolána z původního RAW formátu, vypadat. Podle svých slov Christensen totiž říká, že mezi fotografiemi v RAW formátu z jednotlivých přístrojů jsou markantní rozdíly, domnívá se, že RAW formát fotografie nelze chápat jako věrné zachycení reality, a proto zpochybňuje vhodnost posuzování věrnosti fotografií realitě na základě srovnání originálního snímku ve formátu RAW a výsledné fotografie. RAW je totiž obdoba klasického negativu a záleží na použití softwaru, jakou podobu bude „vyvolaný“ snímek nakonec mít. Zde je třeba podotknout, že způsob, jakým se Christensen hájil, není zcela irrelevantní. Zároveň ale musíme upozornit na existenci určitého standardního způsobu, jak původní RAW data vyvolat do výsledného snímku. Takže ačkoliv nelze Christensenovu argumentaci zcela zavrhnout, (například v tom, že pokud pořídíme stejný snímek několika různými fotoaparáty, jednotlivé fotografie se od sebe i v RAW formátu budou lišit), nelze s fotografem ani zcela souhlasit.

Vyřazení snímků Klavse Bo Christensena ze soutěže prohloubilo debatu o hledání hranic pro editaci snímků ve fotožurnalistické praxi. V zásadě jde o dva názorové tábory. První vychází z předpokladu, že fotografie je pravdivé médium, které je schopno věrně zobrazovat realitu a subjektivní faktor je v ní přítomen pouze ve výběru záběru a kompozici. Druhý má východisko zcela opačné, když tvrdí, že jakákoliv fotografie je interpretace a s objektivní realitou nemá mnoho společného (argumentuje přitom například rozdíly v zachycení skutečnosti jednotlivými typy přístrojů nebo příklady manipulace fotografií z dob temné komory a říká, že současné úpravy jsou jen více markantní).

Když srovnáme Christensenovy publikované fotografie s těmi, které pořídil, jasně se nám zde vyjevuje fakt, že kdyby fotograf nechal snímky v nepozměněné podobě, velmi pravděpodobně by s nimi neuspěl. Nikdo by si jich nevšimnul. Jsou obyčejné, ničím nevynikají.

Manipulace skutečnosti, které se Christensen editováním svých snímků dopustil, je bytostně podobná pokřivování reality, kterého se běžně dopouštějí například módní časopisy, a bylo by chybou připustit, že pokud fotograf vyfotografuje určitou věc

nezajímavým způsobem tak, že výsledkem je banální snímek, který by byl jinak určen zapomnění, fotograf se editací tohoto snímku dopouští čehosi přípustného. Nikoliv, a právě Christensenův případ slouží jako vhodná ilustrace faktu, že tomu tak není. Přehnaná editace fotografie je zásahem do její integrity, mění její význam a dopad na diváka.

7.4 Íránské rakety



Autor fotografií: Sepah News Zdroj fotografií: cs.dartmouth.edu

V červenci 2008 zveřejnila média po celém světě fotografii z testu íránských raket. Na snímku byly zachyceny čtyři odpálené rakety. Fotografie na svých titulních stranách otiskla tak významná periodika jako jsou The New York Times, The Financial Times, The Los Angeles Times, nebo The Chicago Tribune. Fotografie se objevila také na mnoha webových serverech včetně MSNBC, BBC, NYTimes nebo Yahoo! News.

Fotografie se ale vzápětí ukázala jako manipulovaná. Na skutečné fotografii jsou zachyceny pouze tři odpálené rakety, čtvrtá je na zemi. Manipulovaná fotografie se do médií dostala přes agenturu AFP, která jí přebrala od Sepahu (Sepah News, tedy sekce Íránských revolučních gard). O den později vydala agentura AP původní, nemanipulovanou fotografii, kterou Sepah dodal bez jakéhokoliv dalšího vysvětlení. AFP manipulovanou fotografii stáhla s prohlášením, že byla evidentně digitálně upravena íránskými státními médii.

New York Times na problém upozornily na svém blogu the Lede. V článku nazvaném *Na íránské fotografii je jedna raketa navíc* Mike Nizza a Patrick J. Lyons napsali: „Druhá raketa zprava vypadá, jako kdyby vznikla spojením prvků z dvou dalších raket, které jsou na obrázku. Kontury kouře jsou přímo u země, jakož i v bezprostřední blízkosti rakety. Jediné, čím se tato střela odlišuje od rakety, která je

nalevo od ní, je malá černá tečka v oblasti kouře, dále jsou zde jen drobné odchylky v barvě kouře a nebe.⁵⁷

Hany Farid, expert na digitální forenzní analýzu na Dartmouthské univerzitě poskytl k tomuto případu rozhovor časopisu *Scientific American*, ve kterém mimo jiné řekl: „Je evidentní, že všechny čtyři rakety neodstartovaly v ten samý okamžik. Otázkou zůstává, zda byla tato editace provedena prostým klonováním, jak navrhuje blog *New York Times*, anebo zda čtvrtá raketa byla odpálena zvlášť, a její fotografie pak byla následně do původního snímku zakomponována.“⁵⁸

7.5 Husní Mubarak



Manipulovaná fotografie: Al Ahram Původní fotografie: Reuters

V září 2010 se v egyptském státním deníku *Al-Ahram* objevila fotografie, na které je zachycen tehdejší egyptský prezident Husní Mubarak společně s izraelským premiérem Benjaminem Netanjahuem, americkým prezidentem Barackem Obamou, předsedou palestinské samosprávy Mahmúdem Abbásem a jordánským králem Abdulláhem II.

Snímek, který otiskly egyptské noviny, byl ale oproti své původní podobě poněkud pozměněn. Původní fotografie pocházela od Alexe Wonga z Getty Images, a muži byli seřazeni podle diplomatického protokolu, v čele přitom šel prezident Obama. Na fotografii otištěné *Al-Ahramem* je ale v popředí Husní Mubarak.

Na manipulaci fotografie upozornil blogger Khalil Waelk, který napsal: „Tato manipulovaná fotografie je jen ilustrací práce státních médií, která klamou v mnoha případech, týkajících se demokratické změny nebo sociálních problémů. (...) Lidé si

⁵⁷ NIZZA, M., LYONS, P. J. (10. července 2008) *In an Iranian Image, a Missile Too Many*. Získáno 27. dubna 2011 z The Leede: <http://thelede.blogs.nytimes.com/2008/07/10/in-an-iranian-image-a-missile-too-many/?hp>

⁵⁸ HADHAZY, A. (10. července 2008) *Is That Iranian Missile Photo a Fake?* Získáno 27. dubna 2011 ze *Scientific American*: <http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=is-that-iranian-missile>

toho snímku všimli, protože je dokonalým příkladem egyptské vládní politiky. Kdykoliv se vyskytnou nějaké problémy, vláda přes ně jednoduše přejde. Je to vidět stejně dobře na zmíněné fotografii jako na způsobu, kterým vedou tuhle zemi.“⁵⁹

Opoziční ‚hnutí šestého dubna‘ obvinilo Al-Ahram z neprofesionality – manipulovanou fotografii deník publikoval bez jakéhokoliv upozornění na její editaci. Šéfredaktor periodika Osama Saraya editaci snímku jako chybu přímo neuznal. Řekl, že umístění prezidenta Mubaraka do popředí odpovídá jeho důležitosti v mírových rozhovorech mezi Izraelem a Palestinou.

Takový zásah do žurnalistické fotografie je nepřijatelný. Deník Al-Ahram je státním médiem a samozřejmě vzhledem k povaze politického režimu a stavu médií, který v Egyptě byl (organizace reportéři bez hranic řadila Egypt v době, kdy k incidentu s manipulovanou fotografií došlo, na 143. místo žebříčku 178 států z hlediska svobody informací a tisku⁶⁰), se dá předpokládat, že se deník snažil svou manipulací posílit pozici prezidenta v očích veřejnosti, otázkou ale zůstává, zda právě změna pořadí mužů na fotografii byla provedena za tímto účelem a zda měla na recipienty předpokládaný účinek. Manipulace s fotografií se deník dopustit neměl, je ale spíše otázkou individuálního přístupu, jak tuto editaci klasifikovat. Její persvazivní smysl přitom zůstává sporný.

⁵⁹ HASSAN, A. (18. 9. 2010) *EGYPT: State-run newspaper explains why it doctored Mubarak photo*. Získáno 27. dubna 2011 z Los Angeles Times Blogs: <http://latimesblogs.latimes.com/babylonbeyond/2010/09/egypt-newspaper-explains-mubarak-fabricated-photo.html>

⁶⁰ Reporters without Borders. (2010) Egypt. Získáno 3. května 2011 z Reporters without Borders: <http://en.rsf.org/report-egypt.149.html>

7.6 Mrtvý Usáma bin Ládín



Zdroj fotografie: guardian.co.uk

Americký prezident Barack Obama v emotivním projevu 1. května 2011 v noci⁶¹ oznámil, že Američané v Pákistánu dopadli a zabili Usámu bin Ládina, nejhledanějšího muže světa, kterého se snažili polapit téměř 10 let.

Zpráva se okamžitě rozšířila po tradičních i nových médiích⁶² a dominovala jim celý den. Okamžitě vznikla potřeba takto závažnou, takřka fascinující, magickou informaci nějakým způsobem doložit. Zpráva byla potvrzena pouze americkou stranou, rodina ani teroristická organizace al-Káida se k úmrtí bin Ládina zatím nevyjádřila. Posmrtná fotografie, která se nejprve objevila v pákistánských soukromých televizích, byla jako důkaz ideální. Snímek převzala celá řada médií od internetových serverů po televizní stanice. Tuto fotografii jako důkaz faktu, že Usáma bin Ládín zemřel, použily například britské listy The Daily Telegraph nebo Daily Mail, z českých serverů

⁶¹ 23:30 EST, 5:30 CET

⁶² Již přibližně půl hodiny před Obamovým projevem informovaly o bin Ládínově smrti televizní stanice ABC, CBS a NBC. Na Twitteru se informace o zabití Usámy bin Ládina objevila dokonce přibližně hodinu předtím, než s ní vystoupil Barack Obama. Se zprávou o Ládínově smrti přišel první Keith Urbahn, který dříve pracoval pro někdejšího ministra obrany Spojených států Donalda Rumsfelda, jeho zdrojem ovšem byl jistý televizní producent.

Twitter zároveň disponuje také živou „reportáží“ o události přímo z místa. Sohaib Athar, který žije v Abbottabadu, psal o přiletu helikoptér nad město na Twitter v reálném čase, aniž by věděl, čeho je ve skutečnosti svědkem. Později, když vše vyšlo najevo, napsal: „Aha, tak teď jsem ten chlápek, co naživo psal o útoku na Usámu, aniž by o tom věděl.“

jmenujme například iDnes.cz, Lidovky.cz nebo zpravodajský kanál České televize čt24, fotografie se rychle šířila také po sociálních sítích.

Již po několika hodinách se ale na internetu začaly šířit spekulace o tom, zda je fotografie pravá. Z českých internetových serverů na možnou digitální manipulaci snímku upozornil server Aktuálně.cz⁶³ nejprve na své facebookové stránce, kde server uvedl: „Rozhodli jsme se nepublikovat údajnou fotku mrtvého bin Ládina. I když jí nekriticky přejímá řada médií, její pravost je více, než pochybná.“⁶⁴

Později o možné manipulaci fotografie napsal také editor Aktuálně.cz David Slížek na blogu redakce: *Jak česká média zveřejnila snímek, který je pravděpodobně falešný.* (...) "Tady je ten důkaz, na který celý svět čekal, že vůdce teroristické sítě je opravdu mrtev...toto opravdu je přelomová zpráva, máme z pákistánské televize Express News fotografii toho, jak Usáma bin Ládin vypadal poté, co zemřel," reportuje v ranním vysílání ČT24 redaktor Bohumil Vostál. Televize přitom bez jakéhokoli upozornění na obrazovku promítá snímek krví pokrytého notoricky známého obličeje. Je 8:13 ráno. (...) Deník Aktuálně.cz po krátké redakční debatě rozhoduje fotografií nezveřejnit, a to ze dvou důvodů: jednak jde o brutální záběr, který ne každý snese. A pak: není jisté, zda je dokument pravý. Stejně rezervovaně se k fotografii postavily americké zpravodajské televize. Nejprve ověřovaly její autentičnost. A ve většině případů ji nakonec nepublikovaly.“⁶⁵

S podezřením, že snímek, prezentovaný v některých médiích, může být digitálně manipulovaný, přišel 2. května dopoledne blog serveru msnbc.msn.com⁶⁶, který v článku s titulkem *Domníváme se, že bin Ládinův posmrtný snímek je falešný*, napsal: „Fotografie, která koluje po internetu, a se kterou pracují některé zahraniční televizní kanály, údajně ukazuje mrtvé zkrvavené tělo bin Ládina. Žádný americký ani pákistánský představitel nepotvrdil pravost fotografie, naopak dva vysoce postavení američtí úředníci nás informovali o tom, že fotografie je podvrh. Na základě první analýzy snímku s tímto tvrzením souhlasíme, a také si myslíme, že jde o podvod. Na

⁶³ Další servery následovaly. Informaci o tom, že fotografie byla podvrh, uveřejnil později iDnes.cz, Lidovky.cz, nebo Novinky.cz. Dopoledne omyl přiznala také Česká televize.

⁶⁴ Aktuálně.cz (2. května 2011) Získáno 2. 5. 2011 ze stránky Aktuálně.cz na Facebooku: <http://www.facebook.com/Aktualne.cz>

⁶⁵ SLÍŽEK, D. (2. května 2011) *Foto mrtvého bin Ládina je podvrh, média naletěla*. Získáno 2. 5. 2011 z blog.aktualne.centrum.cz: <http://blog.aktualne.centrum.cz/blogy/redakce-aktualne.php?itemid=13010>

⁶⁶ Na tento článek se odvolává také výše zmiňovaný příspěvek Aktuálně.cz.

první pohled je patrné, že velikost pixelů v okolí „poraněných“ míst a podivné přechody mezi kůží a látkou naznačují, že fotografie byla digitálně manipulovaná.“⁶⁷

Andrew Malcolm pro LA Times v článku *Jak Usáma bin Ládín zemřel: Detaily zásahu komanda, které zabilo nejhledanějšího muže světa* napsal: „Podle představitelů Pentagonu fotografie Usámovy mrtvého obličeje existují, ale ty, které jsou masivně distribuovány po internetu, jsou podvrh.“⁶⁸

Fotografie, která zobrazuje mrtvý, zraněními znetvořený, zakrvácený obličej, svým obsahem šokuje. Upoutává pozornost a vzbuzuje emoce. Některá média jí použila jako důkaz skutečnosti, že Usáma bin Ládín je skutečně mrtvý. Opět se zde přitom projevil model, který se uplatnil již v několika předchozích případech. Zrychlování práce s sebou v médiích nese riziko toho, že informace budou nedostatečně prověřeny a v důsledku konkurenčního boje médií budou publikovány informace, které se později ukážou jako nepřesné či zcela nepravdivé, aniž by média měla jakýkoliv zájem na tom zkreslit referování o události.

V tomto případě ale celá řada médií rozhodla správně a fotografii nepublikovala (svou roli v tom ale nepochybně hrálo také to, že se jednalo o drastický záběr, na který se ne každý člověk chce dívat). Případ falešné bin Ládinovy fotografie byl v celém svém průběhu nesmírně rychlý – snímek se nejprve rozšířil (přičemž je nutné znovu připomenout, že některá média vyhodnotila fotografii jako podvrh okamžitě a vůbec s ní nepracovala), a naznačil možnou změnu ve smýšlení o fotografickém obrazu v médiích (alespoň pak v situacích, kdy fotografie podávají zprávu o nějaké zásadní události mezinárodního významu).

Na internetu se objevil ještě další falešný snímek Usámy bin Ládína po smrti, který byl kompozitem bin Ládinovy tváře a scény z filmu Černý jestřáb sestřelen. Fotografie se objevila na stránkách Liveleak.com s upozorněním na to, že autenticita fotografie nemůže být potvrzena. Později, když se ukázalo, že jde o podvrh, server publikoval update, ve kterém upozornil na to, že se jedná o kompozitní fotografii.

⁶⁷ YOUNG, S. (2. 5. 2011) *We think that bin Laden ,death photo‘ is a fake*. Získáno 2. 5. 2011 z Photoblog on msnbc.msn.com: www.photoblog.msnbc.msn.com/news/2011/05/02/6568249-we-think-that-bin-laden-death-photo-is-a-fake

⁶⁸ MALCOLM, A. (2. května 2011) *How Osama bin Laden died: Details of the commando raid that killed the world's most wanted man*. Získáno 3. 5. 2011 z Latimesblogs.latimes.com: <http://latimesblogs.latimes.com/washington/2011/05/osama-bin-laden-dead-al-qaeda-islamabad-navy-seals.html>

7.7 Zmizení Hillary Clintonové a Audrey Tomasové



Původní fotografie: flickr.com/photos/whitehouse Fotografie z novin: failedmessiah.typepad.com

Operaci proti Usámu bin Ládinovi sledoval americký prezident Barack Obama společně s předními odborníky na národní bezpečnost přímo v jedné z pracoven Bílého domu. Vývoj fotografoval oficiální fotograf Bílého domu Pete Souza. Média po celém světě zveřejnila fotografii, na které Barack Obama společně s viceprezidentem Josephem Bidenem, ministryní zahraničí Hillary Clintonovou a dalšími lidmi sleduje poslední vývoj operace. Samotná fotografie je obklopena magií. Fascinuje tušeným blízkým okamžikem smrti. Poutá především kamennou tváří Baracka Obamy a expresivním gestem Hillary Clintonové, která si zakrývá ústa rukou a v jejímž výrazu se zračí úlek, údiv či obavy z dalšího vývoje.

Bílý dům tuto fotografii publikoval na svém účtu na Flickru a opatřil ji komentářem: „Tato oficiální fotografie Bílého domu je uvolněna pouze pro použití v médiích, a/nebo pro osobní použití osob, které jsou na snímku zachyceny. Fotografie nesmí být žádným způsobem manipulována, a nesmí být užita v obchodních nebo politických materiálech, reklamách, emailech, produktech a k jakékoliv propagaci, která by jakkoliv naznačovala schvalování tohoto produktu prezidentem, jeho rodinou, nebo Bílým domem.“⁶⁹

Přes toto upozornění ale k manipulaci se snímkem došlo. Dopustil se jí newyorský chasidský deník Di Tzeitung. Z fotografie odstranil obě ženy, které na ní byly zachyceny. Tedy ministryní zahraničí Hillary Clintonovou a Audrey Tomasovou, ředitelkou protiteroristické politiky v rámci Národní bezpečnostní rady USA. Stejnou

⁶⁹ The White House. (2. květen 2011) Získáno 12. května 2011 z účtu Bílého Domu na Flickru: <http://www.flickr.com/photos/whitehouse/5680724572/in/set-72157626507626189/>

editaci této fotografie provedl také chasidský týdeník Di Voch, kterému se manipulace poněkud nepovedla, z obou dam ve snímku zůstali jakýsi rozmazaní duchové.

Na manipulaci v Di Tzeitung jako první upozornil blog Failed Messiah, zabývající se ortodoxním judaismem, zpráva o manipulaci se poté v médiích rozšířila velmi rychle. Di Tzeitung se za editaci omluvil s tím, že editor si poznámky u fotografie, která zakazovala jakoukoliv manipulaci se snímkem, nevšiml. Deník dále vysvětlil, že nikdy nepublikuje fotografie žen a že editace v žádném případě neznamena, že si žen neváží, právě naopak. „Neměli jsme publikovat manipulovanou fotografii, a již jsme vyjádřili lítost a omluvy Bílému domu a Ministerstvu zahraničí.“⁷⁰

Mnoho lidí manipulaci interpretovalo jako výraz pohrdání ženami. To však Di Tzeitung popřel: „Tvrzení, že věřící Židé očerňují ženy nebo nerespektují ženy ve veřejných úřadech, je zlomyslná pomluva a nactiutrhání. Současná ministryně zahraničí, ctihodná Hillary Clintonová, byla celých osm let senátorkou za New York. V roce 2000, kdy poprvé kandidovala, získala v ortodoxní židovské komunitě jasnou většinu. V roce 2006 se situace opakovala, protože židovská komunita ocenila její jedinečné schopnosti a oddanost všem komunitám.“⁷¹

⁷⁰ BELL, M. (9. května 2011) *Hillary Clinton, Audrey Tomason go missing in Situation Room photo in Di Tzeitung newspaper*. Získáno 12. května 2011 z The Washington post Blogs: http://www.washingtonpost.com/blogs/blogpost/post/hillary-clinton-audrey-tomason-go-missing-in-situation-room-photo-in-der-tzeitung-newspaper/2011/05/09/AFfJbVYG_blog.html

⁷¹ Tamtéž.

Závěr

Bakalářská práce *Pravda v současné fotožurnalistice: Digitální manipulace obrazu jako prostředek přesvědčování* se zabývá tématem manipulace zpravodajských fotografií jako způsobem ovlivňování postojů publika k dané události a persvazivním prostředkem.

V případových studiích jsem se snažila ukázat, jak manipulace fotografií probíhá a kdo za ní odpovídá. Často leží zdroj manipulace mimo média, to je ale nijak nezabavuje odpovědnosti za šíření těchto vizuálních dezinformací. Případy manipulované fotografie íránských raket a falešné bin Ládinovi posmrtné fotografie ilustrují, jak se s obrazem v médiích pracuje. Druhou kauzu ilustruje i hloubkový rozhovor s obrazovým redaktorem ČTK Janem Ždimerou, který je přílohou této práce a ukazuje, jak s fotografiemi nakládá ČTK.

V průběhu zpracování této bakalářské práce jsem zjistila, že k manipulaci zpravodajských fotografií dochází spíše výjimečně. Definice persvaze tak, jak se na ní shoduje většina autorů, pracuje s předpokladem, že původce persvazivního sdělení toto sdělení produkuje záměrně a s jasným cílem, kterého chce u recipientů dosáhnout. Ačkoliv manipulace fotografií jako prostředek přesvědčování není nic nového, jasně se mi jí ve zkoumaných kauzách prokázat nepodařilo.

Ve zkoumaných případech manipulací fotografií nelze zcela jasně prokázat zároveň jejich persvazivní funkci. Zkoumané kauzy rozdělují na tři skupiny podle původce manipulace.

První skupinou, do které zahrnuji případ Briana Walskiho, Adnana Hajje a Klavse Bo Christensena, jsou původci manipulace přímo autoři fotografií. V případě Briana Walskiho a Klavse Bo Christensena se spíše než o úmyslnou snahu o persvazi jednalo o snahu dosáhnout dokonalého obrazu. V kauze Adnana Hajje je prvek persvaze přítomen jasněji, ale přesto není zcela evidentní – ztmavení a přidání kouře není nijak masivní, případ druhé manipulované fotografie izraelské stíhačky, která vypustila obrannou světlici, kterou Hajj dvakrát zkopíroval, je poněkud závažnější. O obou fotografiích lze říct, že Hajj se jimi nesnažil popsat konflikt objektivně, nýbrž zhoršit obraz Izraele. Takový úmysl ale i přesto nelze jasně prokázat.

Druhou skupinou fotografií jsou snímky íránských raket a falešné fotografie Usámy bin Ládina. Zdroj manipulací ležel v těchto případech mimo média, a není zcela jasné kdo a za jakým účelem fotografie manipuloval. V kauze fotografie íránských raket

je prvek přesvědčování patrný nejvíce ze všech případů, na které jsem se soustředila. Zdrojem fotografie byl Sepah, což společně s formou, jakou byl snímek manipulován, indikuje záměr, s jakým byl takto editován. Cílem této manipulace zřejmě skutečně bylo představit Írán jako silnou zemi, které při testech neselhávají rakety, ale naopak se všechny synchronně podaří odpálit. Persvaze ale nebyla úspěšná, protože se jí vzápětí podařilo odhalit. Případ fotografie Usámy bin Ládina je v tomto směru poněkud nejasnější. Fotografie byla médiu užita jako důkaz toho, že Usáma bin Ládín je skutečně po smrti, jelikož ale není známý původce fotografie, není možné určit, jaký cíl skutečně vydáním této fotografie sledoval.

Třetí skupinou zkoumaných fotografií jsou snímky, které byly manipulovány přímo médiu, tedy fotografie, na které došlo k přemístění Husního Mubaraka, a fotografie z Bílého domu, na které vysoce postavení představitelé USA sledují nejnovější vývoj operace proti Usámu bin Ládínovi, ze které redakce dvou chasidských deníků odstranily přítomné ženy. V případě fotografie, kterou editoval egyptský deník tak, aby přítomné muže na snímku vedl Husní Mubarak, lze vzhledem k tomu, že k manipulaci došlo v největším egyptském státním deníku, o snaze přesvědčit recipienty o důležitosti prezidenta Mubaraka, pouze spekulovat. Druhá kauza ukazuje spíše naivitu a neprofesionalitu obou periodik, než jakoukoliv persvazivní snahu.

Summary

The bachelor thesis *Truth in current photojournalism: Digital manipulation of images as a mean of persuasion* is devoted to the manipulation of news photographs as a mean of influencing the audience's attitudes towards a particular event and as a persuasive instrument.

Definition of the persuasion, in the way that most authors agrees on, works with a presumption that the source of such message creates this message intentionally and with a specific goal which he intends to reach in his recipients. Although the manipulation of photographs as a mean of persuasion is nothing new, I was not able to prove it clearly in the examined cases.

I decided to distinguish the cases by the source of manipulation to three groups. In first group there are cases of manipulation, which sources are directly the photographers who took the picture themselves. First group includes the case of Brian Walski, Adnan Hajj and Klavs Bo Christensen. The cases of Brian Walski and Klavs Bo Christensen were an attempt to achieve a perfect picture rather than an intentional effort of persuasion. The case of Adnan Hajj is more likely to be considered as a persuasion and we can claim that Hajj was not trying to describe the conflict objectively in both of these pictures, but the persuasion is still discutible.

The second group consists of pictures of Iranian missiles and fake photographs of Osama bin Laden. The source of manipulation is not media itself and it is not clear enough who and why manipulated those photographs. The second group consists of pictures of Iranian missiles and fake photographs of Osama bin Laden. The source of manipulation is not media itself and it is not clear enough who and why manipulated those photographs. The case of the fake dead Osama bin Laden photography is a lot less obvious. The photography was used by media as a proof of bin Laden's death, but its source remains unknown and so his/hers motifs.

The third group contains photographs which were manipulated directly by the media. It includes the cases of Hosni Mubarak and the case of disappearance of Hillary Clinton and Audrey Thomas. In the case of photography of Mubarak which was altered by Al Ahram, the state-run newspaper, we can only speculate if this alteration suggests that Mubarak is much more important than he really is. In the second case the manipulation shows more the non-professionalism and the naivety than any persuasive effort.

Použitá literatura

KNIHY:

BARTHES, R.: *Světlá komora*. Vyd. 2. Praha: Agite/Fra, 2005. 123 s. ISBN: 978-80-86603-28-5.

BRAND, J., RASMUSSEN, R. K., a kolektiv: *International Encyclopedia of Propaganda*. Vyd. 1. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998. 987 985 s. ISBN: 80-7185-471-9.

FLUSSER, V. *Za filosofii fotografie*. Vyd. 1. Praha: Hynek, 1994. 77 s. ISBN: 80-85906-04-X.

JAKLOVÁ, A.: *Nonverbal elements of persuasion in journalism*. In: Srpová a kol. – *Persuasion through words and images*. University of Ostrava, Faculty of Arts: 2007. 263 s. ISBN: 978-80-7368-266-8.

JIRÁK, J., KÖPPLOVÁ, B.: *Média a společnost*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2007. 207 s. ISBN: 978-80-7367-287-4.

JOWETT, G. S., O'Donnell, V.: *Propaganda and persuasion*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc. xv, 287 s. ISBN: 1-4129-0900-7.

LÁB, F., LÁBOVÁ, A.: *Obraz v digitálním věku*. In: *Žurnalistika v informační společnosti: Digitalizace a internetizace žurnalistiky*. 195 s. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1684-1.

LÁBOVÁ, Alena; LÁB, Filip. *Soumrak fotožurnalismu? : Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. Praha : Karolinum, 2009. 155 s. ISBN 978-80-246-1647-6.

LÁB, F., TUREK, P.: *Fotografie po fotografii*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009. 130 s. ISBN: 978-80-246-1617-9.

LESTER, P. M.: *Visual Communication: Images with Messages*. Belmont: Thomson Wadsworth. Vy. 4. 450 s. ISBN: 0-534-63720-5.

MCQUAIL, D.: *Úvod do teorie masové komunikace*. Vyd. 2. Praha : Portál, 2002. 448 s. ISBN 80-7178-714-0.

MITCHELL, W. J.: *The Reconfigured Eye: visual truth in post-photographic era*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1994. 273 s. ISBN: 0-262-13286-9.

ROBINS, K.: *Will image move us still?* in *The Photographic Image in Digital Culture*. Edited by Martin Lister. Routledge, London. 1995. 256 s. ISBN: 0-415-12157-4.

SONTAGOVÁ, S.: *O fotografii*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2002. 181 s. ISBN: 80-7185-471-9.

SRPOVÁ, H. *Manipulace a persvaze – Janusovské dilema*. in: *Metody a prostředky přesvědčování v masových médiích*. Ostrava: Ostravská univerzita. 237 s. ISBN: 80-7368-101-3.

STURKEN, M., CARTWRIGHT, L.: *Studia vizuální kultury*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2009. 471 s. ISBN: 978-80-7367-5561.

WHEELER, T. H. *Phototruth or Photofiction? Ethics and Media Imaginery in the Digital Age*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. s. 105. ISBN: 0-8058-4261-6. (218 s)

VYSOKOŠKOLSKÉ PRÁCE:

VOJTĚCHOVSKÁ, M. *Etické aspekty novinářské fotografie v éře nových technologií*. Diplomová práce. Praha: Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy, 2000.

ZAHRADNÍKOVÁ, Andrea. *Persvaze neverbálních prostředků v současné žurnalistice*. České Budějovice, 2008. 146 s. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Dostupné z WWW: <http://theses.cz/id/qmvlw5/downloadPraceContent_adipIdno_6450>.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

Aktuálně.cz (2. května 2011) Získáno 2. 5. 2011 ze stránky Aktuálně.cz na Facebooku: <http://www.facebook.com/Aktualne.cz>

BELL, M. (9. května 2011) *Hillary Clinton, Audrey Tomason go missing in Situation Room photo in Di Tzeitung newspaper*. Získáno 12. května 2011 z The Washington post Blogs:

http://www.washingtonpost.com/blogs/blogpost/post/hillary-clinton-audrey-tomason-go-missing-in-situation-room-photo-in-der-tzeitung-newspaper/2011/05/09/AffJbVYG_blog.html

COOPER, A. Získáno 22. 4. 2011 ze serveru youtube.com http://www.youtube.com/watch?v=BT5gDjg1coc&feature=player_embedded

GARRY, M., STRANGE, D., BERNSTEIN, D. M., KINZETT, T. (21. května 2007) *Photographs can distort memory for the news*. Získáno 1. května 2011 z Wiley Online Library: <http://www3.interscience.wiley.com/journal/116843655/issue>

HADHAZY, A. (10. července 2008) *Is That Iranian Missile Photo a Fake?* Získáno 27. dubna 2011 ze Scientific American:

<http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=is-that-iranian-missile>

HASSAN, A. (18. 9. 2010) *EGYPT: State-run newspaper explains why it doctored Mubarak photo.* Získáno 27. dubna 2011 z Los Angeles Times Blogs:

<http://latimesblogs.latimes.com/babylonbeyond/2010/09/egypt-newspaper-explains-mubarak-fabricated-photo.html>

HOLMWOOD, L. (10. srpna 2007) *Reuters Gets that Sinking Feeling.* Získáno 23. 4. 2011 z: Guardian.co.uk:

<http://www.guardian.co.uk/media/2007/aug/10/pressandpublishing2>

International Federation of Journalists. (5. Květen 2001). *Status of Journalists and journalism ethics: IFJ principles.* Získáno 1. Květen 2011, z International Federation of Journalists: <http://www.ifj.org/en/articles/status-of-journalists-and-journalism-ethics-ifj-principles>

LONG, J. *Ethics in the Age of Digital Photography.* (Září 1999) Získáno 1. května 2011, z National Press Photographers Association:

http://www.nppa.org/professional_development/self-training_resources/eadp_report/eadptxt.html

Los Angeles Times. (31. března 2003) *Editor's Note.* Získáno 1. května 2011 z: SREE: <http://www.sree.net/teaching/lateditors.html>

MALCOLM, A. (2. května 2011) *How Osama bin Laden died: Details of the commando raid that killed the world's most wanted man.* Získáno 3. 5. 2011 z Latimesblogs.latimes.com:

<http://latimesblogs.latimes.com/washington/2011/05/osama-bin-laden-dead-al-qaeda-islamabad-navy-seals.html>

MEIER, W. T.: (16. října 2000) *When Your Eyes Tell You Lies.* Získáno 22. 4. 2011 z Findarticles.com - Insight of the News:

http://findarticles.com/p/articles/mi_m1571/is_38_16/ai_66241129/

National Press Photographers Association. *NPPA Code of Ethics.* Získáno 1. Květen 2011, z National Press Photographers Association:

http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html

National Press Photographers Association. (1991) *Digital Manipulation Code of Ethics.* Získáno 1. Květen 2011, z National Press Photographers Association:

http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html

NIZZA, M., LYONS, P. J. (10. července 2008) *In an Iranian Image, a Missile Too Many.* Získáno 27. dubna 2011 z The Lede:

<http://thelede.blogs.nytimes.com/2008/07/10/in-an-iranian-image-a-missile-too-many/?hp>

Reporters without Borders. (2010) Egypt. Získáno 3. května 2011 z Reporters without Borders: <http://en.rsf.org/report-egypt,149.html>

Reuters. *A brief Guide to Standards, Photoshop and Captions*. Získáno 24. 3. 2011 z Handbook of Journalism: http://handbook.reuters.com/index.php/A_Brief_Guide_to_Standards%2C_Photoshop_and_Captions

SHACKLEFOR, R. (6. srpna 2006) *Another Fake Reuters Photo from Lebanon*. Získáno 22. 4. 2011 z: The Jawa Report: <http://mypetjawa.mu.nu/archives/184206.php>

SLÍŽEK, D. (2. května 2011) *Foto mrtvého bin Ládina je podvrh, média naletěla*. Získáno 2. 5. 2011 z blog.aktualne.centrum.cz: <http://blog.aktualne.centrum.cz/blogy/redakce-aktualne.php?itemid=13010>

STINGLOVÁ, H. (9. června 2010) *Manipuluje Reuters fotografie? Zmizel nůž, krev a zraněný voják*. Získáno 25. 4. 2011 z Lidovky.cz: http://www.lidovky.cz/manipuluje-reuters-fotografie-zmizel-nuz-krev-a-zraneny-vojak-pvd-/ln-media.asp?c=A100609_162523_ln-media_hs

SZARKOWSKI, J.: in Lester, Paul Martin: *Phojournalism An Ethical Approach*, dostupné online: <http://commfaculty.fullerton.edu/lester/writings/pjethics.html>

The White House. (2. květen 2011) Získáno 12. května 2011 z účtu Bílého Domu na Flickr: <http://www.flickr.com/photos/whitehouse/5680724572/in/set-72157626507626189/>

YOUNG, S. (2. 5. 2011) *We think that bin Laden ,death photo‘ is a fake*. Získáno 2. 5. 2011 z Photoblog on msnbc.msn.com: www.photoblog.msnbc.msn.com/news/2011/05/02/6568249-we-think-that-bin-laden-death-photo-is-a-fake

WINSLOW, D. R. (2009) *Danish Photoshop Debate Leads to Disqualification*. Získáno 1. května 2011 z National Press Photographers Association: http://nppa.org/news_and_events/news/2009/04/denmark.html

Seznam příloh

Příloha č. 1: Hlubkový rozhovor s Janem Ždimerou, obrazovým redaktorem ČTK (hlubkový rozhovor)

Přílohy:**Příloha č. 1: Hlubkový rozhovor s Janem Ždimerou, obrazovým redaktorem ČTK**

Případové studie, které jsem v bakalářské práci předložila, jsem se rozhodla konzultovat s odborníkem z praxe, abych zjistila, jak problematiku manipulace fotografií nazírá on. V hlubkovém rozhovoru s Janem Ždimerou jsem se soustředila zejména na zachycení systému práce s fotografiemi v agenturním zpravodajství na konkrétním příkladu České tiskové kanceláře. Popsání tohoto systému jsem shledala jako zásadní zvláště v souvislosti s případy Reutersgate a zejména s falešnou posmrtnou fotografií Usámy bin Ládina.

Jan Ždimera vystudoval bakalářský obor Žurnalistika a magisterský obor Mediální studia v kombinaci se Sociologií na FSV UK v Praze. Od roku 2002 je obrazovým redaktorem České tiskové kanceláře.

1) Jaký je váš postoj jako editora k retušování a jiným úpravám zpravodajských fotografií? Kde byste nastavil hranice editace snímků tak, aby bylo možné je považovat za pravdivou reprezentaci reality?

- Základním pravidlem při tvorbě a editaci zpravodajských fotografií je právě to, že by měly maximálně pravdivě reprezentovat realitu. Věrnost realitě je přesně tou hranicí, přes kterou by žádný fotoreportér neměl jít. Retušování ve smyslu odstraňování předmětů, které do snímku „nepatří“, nebo které ho nějakým způsobem ruší, je zcela nepřijatelné. Například nástroj *Klonovací razítko* ve Photoshopu je v agentuře striktně zakázáno používat. Jedinou výjimkou, kterou se ale i přesto snažíme používat co nejméně, je odstraňování mechanických nečistot, které se na fotografii dostanou z čipu nebo z objektivu. Používáme ho pouze v případech, kdy je zcela evidentní, že jde právě o nečistotu. Problémům s nečistými čipy a objektivy se snažíme spíše předcházet jejich pravidelným čištěním.

2) Jak má pravidla pro upravování fotografií nastavené ČTK? Jaké úpravy fotografií jsou ve vaší práci běžné?

- Naším úkolem jako fotoreportérů je co nejvěrněji zobrazit realitu. V obrazové redakci ČTK používáme v podstatě jen tři typy nástrojů. Základním, naprosto standardním editačním nástrojem fotoreportéra, kromě toho, že komponuje již při fotografování, je *výřez*. Tato úprava je přijatelná v podstatě za všech okolností. Přičemž platí, že to, co nelze oříznout, by na fotografii mělo zůstat. Kromě výřezu používáme také *úpravy jasu, kontrastu a barevného podání*, ve Photoshopu tedy nástroje *Křivky*, *Úrovně*, *Odstín a Sytost* a *Vyvážení barev*. Všechny tyto nástroje používáme ale pouze v tom smyslu, abychom se co nejvíce přiblížili tomu, jak vypadala původní realita. Každá manipulace s informacemi by nám jako agentuře uškodila a osobně si nedokážu představit situaci, kdy by tomu bylo naopak. Lepším řešením je v krajní situaci nevydat nic, než vydat lež.

3) Jakým způsobem probíhá v agentuře práce s fotografií a dohled nad tím, zda fotografie nevznikla například spojením více snímků? Počítáte s takovou variantou, nebo spoléháte na profesionalitu fotoreportérů?

- V redakci se snažíme pracovat systémem „Dvojích očí“, to znamená, že jeden editor fotografie od fotoreportéra přijme, z jeho autorského výběru udělá svůj další výběr, případně si od reportéra vyžádá další snímky. Někdy editor provádí také výřezy, nebo fotografie upraví barevně, tonálně. Potom fotografie odešle vydávajícímu redaktorovi, který provede poslední kontrolu snímků, kde je poslední příležitost případné nesrovnalosti odhalit. Každá fotografie, která u nás vzniká, prochází tedy rukama fotoreportéra, fotoeditora a v ideálním případě ještě fotoeditora ve funkci vedoucího vydání. Především ale věříme v profesionalitu našich fotoreportérů a v to, že dodržíjí psaná i nepsaná pravidla, která v rámci agentury platí.

4) Pokud by došlo k odhalení nepovolené manipulace fotografie ze strany reportéra uvnitř ČTK, máte pro takovou situaci předem stanovený další postup?

- V případě, že by k něčemu takovému došlo, reportér by byl samozřejmě v rámci naší organizační struktury donucen převzít za svůj čin zodpovědnost. Během doby, kterou v ČTK pracuji, k ničemu takovému v rámci naší vlastní fotografické produkce nedošlo.

5) V jaké formě se fotografie do agentury odevzdávají? Předkládají reportéři originální RAW soubory? Automaticky nebo jen v případě pochybností?

- Fotoreportéři standardně fotografie z důvodu snadného přenosu odevzdávají ve formátu JPEG. Ostatní je už na osobním výběru fotoreportéra. RAW formát fotografií po fotoreportérech standardně nevyžadujeme. Za dobu, kterou v ČTK působím, se nestalo, aby některý z fotoreportérů musel z důvodů pochybností předkládat originální fotografii.

6) Případné úpravy fotografií provádějí přímo reportéři nebo editoři?

- Fotografie ve většině případů upravují sami fotografové, některé úpravy provádějí také obrazoví editoři. Fotoreportéři provádějí téměř vždy alespoň

základní výřez a základní barevné korekce. V případě výjimečných situací, takzvaných „fastů“, jakými jsou například velmi očekávané události nebo probíhající sportovní utkání, kdy potřebujeme fotografii odbavit nejvyšší možnou rychlostí, fotoreportéři odesílají reportáž zcela bez svých vlastních zásahů, přičemž veškeré úpravy fotografií provádějí přímo editoři.

7) Jak je to s přebíráním fotografií z dalších zdrojů? Jak ověřujete věrohodnost dané fotografie? Spoléháte se například na dobrou pověst tiskové agentury, která fotografie poskytuje, nebo se fotografiemi nějak více zabýváte?

- Naše kompletní zpravodajství sestává ze dvou základních zdrojů: domácí zpravodajství vytváříme my, další složkou je agenturní zpravodajství ze zahraničí, které nám generálně dodává agentura AP, která je naší zdrojovou agenturou. Máme od ní tedy veškeré zahraniční zpravodajství, s výjimkou zpravodajství od našich zahraničních zpravodajů a s výjimkou zahraničních cest našich ústavních činitelů, se kterými například cestuje náš zpravodaj. Důvěřujeme tomu, že to, co agentura AP vydává, má ověřené, vyzdrojované a náležitě ošetřené. I jejich zpravodajství samozřejmě sestává z více zdrojů – fotografie, které publikují, pocházejí od jejich kmenových fotoreportérů, dále například od národních agentur nebo jednotlivých institucí (ministerstva jednotlivých států, NASA, armáda). Všechny tyto zdroje musí mít samozřejmě prověřené. Pokud tomu tak není, agentura má povinnost upozornit své odběratele na fakt, že informaci nebylo možné věrohodně ověřit, případně připojit informaci o tom, za jakých okolností daná fotografie vznikla.

8) Když přebíráte fotografii z tiskové agentury nebo jiného média, ale například přímo od jedné ze zúčastněných stran, procházejí fotografie přísnějším procesem ověřování pravdivosti?

- Pokud přebíráme fotografii od jiných zdrojů, musíme si být v první řadě jistí tím, že instituce, která nám fotografii poskytuje, je skutečně zdrojem tohoto snímku. V případě, že přebíráme fotografii například od různých státních institucí, jejichž okruh je předem stanovený, (jedná se například o hasiče nebo policii) je věrohodnost fotografií daná důvěrou v instituci samou.

V případě určitých zájmových skupin, které mají tendenci prezentovat situaci určitým tendenčním způsobem, pak zveřejnění fotografií probíhá samozřejmě s rozvahou. Jakmile je u fotografie uveden její zdroj, tak za správnost této informace ručí primárně tento zdroj. Absolutní zodpovědnost za správnost uveřejněné fotografie nese ČTK pouze v případech, kdy zdroj zůstane anonymní, a fotografii budeme kreditovat pouze my sami. Základem pro přebírání jakýchkoliv informací je pro nás důsledné zdrojování.

9) Co vidíte jako největší problém v souvislosti s upravováním zpravodajských fotografií?

- Jakkoliv nechci bagatelizovat hrozbu manipulace vzniklou digitální postprodukcí, já osobně jako největší problém chápu nikoliv následnou editaci snímků, ale fotografie nereálných, nepravdivých situací, které byly zinscenovány, připraveny přímo pro novináře určitou zájmovou skupinou, například jednou ze stran v nějakém konfliktu. Pokud vyretušujete fotografii, je to úprava, kterou lze odhalit. Pokud ale někdo zrežuruje přímo pro média nějakou scénu, je to problém mnohem závažnější.

10) Žijeme v rychlé době. Informace neuvěřitelně rychle stárnou. Vidíte problém zrychlování zpravodajství jako jeden z faktorů, které zvedají nároky kladené na fotoreportéry a celkově fotografické zpravodajství?

- Zrychlování samozřejmě je problém. Celý proces od pořízení fotografie po její publikaci se s digitalizací velmi zrychlil. Zároveň s tím také výrazně narostlo množství fotografií, které fotografové pořídí a které je třeba do reportáží vybrat. Standardní denní produkce fotografií, které naše obrazové oddělení vydá, se pohybuje od 300 do 500 snímků, přičemž počet fotografií, ze kterých toto výsledné číslo vyselektujeme, je přibližně desetkrát vyšší. Naší nejvyšší hodnotou ale zároveň pořád zůstává spolehlivost, která má vždy přednost před rychlostí.

11) Mnoho případů manipulace digitálních fotografií je odhaleno lidmi mimo média, často z bloggerské komunity. Vidíte to jako selhání vnitřních kontrolních mechanismů médií?

- Myslím, že spíše, než o selhání kontrolních mechanismů, jde o individuální pochybení, o případy, kdy editor nebyl z nějakého důvodu dostatečně pozorný a přehlédnul něco, co přehlédnout neměl. Myslím, že to, jak v tomhle ohledu fungují blogy, je výborné. Říká se, že média jsou hlídacím psem demokracie, a je jedině dobře, že existují nezávislí jedinci, kteří kontrolují obsah médií a vytváří se tak zpětná vazba.

12) Na druhou stranu – zpravodajských fotografií, které by byly výrazně zmanipulované, je stále malé procento oproti celkovému objemu fotografického zpravodajství. O případech, kdy se manipulaci podařilo odhalit, se ale neustále mluví. Blogy a různá nezávislá média tak z digitální manipulace možná dělají větší problém, než jaký to ve skutečnosti je. Co si o tom myslíte vy?

- Myslím, že událostí, které mají potenciál manipulace, je z celkového objemu zpravodajských fotografií naprosté minimum. V některých případech se reportér snaží zakrýt své vlastní selhání, nějak „vylepšit“ nepodařenou fotografii, takový obrazový „purismus“ bych hodnotil spíše jako smutné pochybení a určitou devalvací dosavadní vlastní práce, než jako téměř kriminální čin, jak to často hodnotí právě bloggerská komunita.

13) Co si myslíte o ztmavení fotografie O. J. Simpsona na obálce týdeníku Time? Odklonil se zde Time od snahy pravdivě informovat, či ztmavením pleti přímo recipientům navrhl, že je O. J. Simpson vinen?

- Detailně případ neznám, ale myslím, že se jedná o narušení objektivy, snahy o pravdivou reprezentaci. Interpretace tohoto případu je samozřejmě sporná. Z profesního hlediska takový zásah odsuzuju, ale naprosto nerozumím motivaci, která Time vedla k tomu, aby fotografii takovýmto způsobem editoval. Problém pochopitelně je, že se to stalo prestižnímu zpravodajskému magazínu. Myslím, že si tím Time spíše uškodil. Je to metoda, kterou by si neměl dovolit používat. Problém s interpretací téhle

editace, který v případě já osobně vidím, bych popsal srovnáním s Entropou Davida Černého. Uspořádání dálnic na mapě Německa mnoho lidí přečetlo jako hákový kříž. Stejná interpretace se objevila i v médiích. Když byla ale předložena Černému, striktně ji popřel s tím, že pokud někoho tato interpretace napadá, je to především jeho problém, že v černého umělecké interpretaci Německa hákový kříž vidí. A já myslím, že v případě O. J. Simpsona je to trochu podobně – je to v první řadě hra s předsudky a stereotypy.

14) Na případ Reutersgate upozornila bloggerská komunita. Kauzu se podařilo odhalit v podstatě kvůli velmi špatně provedenému photoshoppingu. To logicky vyústí v otázku po tom, zda by se manipulaci podařilo odhalit, pokud by byla editace lépe provedena. Vidíte kauzu Reutersgate jako selhání kontrolních mechanismů uvnitř Reuters?

- Editace fotografie, provedená Adnanem Hajjem byla velmi amatérská, zároveň je velmi výrazným porušením základních pravidel fotožurnalistiky. Fotografie byla upravena velmi neodborně a o to horší světlo tento případ vrhá na práci editora, který měl na fotografii dohlížet. Případ Reutersgate vidím jako závažné pochybení editora.

15) Jaký je Váš názor na fotografie, které byly výrazně editovány ve Photoshopu (například fotografie Klavse Bo Christensena), nedošlo ale ke změně obsahu fotografie, pouze výrazné barevné úpravě? Patří takové fotografie s „HDR vzhledem“ do zpravodajství? Jedná se o narušení integrity obrazu nebo ne?

- Práce s fotkou, kterou v tomhle případě Christensen ukázal, atakuje city svou barevností, výrazem. Ačkoliv se nedopustil manipulace s obsahem, takové úpravy fotografií do zpravodajství jednoznačně nepatří. Dopustil se zásadní manipulace s realitou.

16) Jaký je příběh Usámovy fotografie? Od koho jste jí přebrali? Pochybovali jste nad její pravdivostí? Ověřovali jste jí nějak? Proč jste se jí rozhodli zveřejnit?

- Tato fotografie k nám do ČTK přišla z AP, která ji převzala od pákistánské televize, přišla do ČTK v takzvaném nočním režimu, kdy veškeré fotografie z AP putují k našim odběratelům automaticky. Je ale pravda, že ranní směna následující den snímek znovu vydala – jednalo se o nejdůležitější událost dne, takže jsme se k ní samozřejmě snažili poskytnout klientům maximum materiálu. Popisek u snímku žádné podezření z manipulace nevzbuzoval. Ovšem v momentě, kdy AP vydala storno snímku se zdůvodněním, že jeho pravdivost nelze nezávisle ověřit, jsme jej také okamžitě vyřadili ze servisu i z fotobanky a upozornili jsme naše klienty, aby snímek nepoužívali. Problémem v posuzování této fotografie byl také fakt, že byla nesmírně nekvalitní. Není to klasická fotografie, jedná se o snímek obrazovky televize. Technická kvalita tohoto snímku byla naprosto minimální. Kdyby se jednalo o fotku vysoké technické kvality, bylo by mnohem komplikovanější jí takovýmto způsobem zmanipulovat, aniž by se na to okamžitě nepřišlo.

17) S fotografií se manipulovalo a používala se jako prostředek přesvědčování, propagandy i před nástupem digitální techniky. Myslíte, že je teď situace horší, nebo se o manipulaci pouze více mluví a ví?

- S fotografií se manipulovalo odjakživa, dnes se o problému více ví a hodně se o manipulacích mluví. Myslím, že celý tento problém se tím, jak je svět propojený, rychlým sdílením informací, daří udržovat v přijatelných mezích. Možnost okamžité reakce, a existence dalších zdrojů informací je nejlepší prevence, jak zabránit tomu, aby se manipulace zpravodajských fotografií stala běžnou praxí. Apriorní nedůvěra v informace, které jsou nám předkládány, je vlastně zdravá.

18) Jak se díváte na editaci fotografie z Bílého domu, kde prezident Obama společně s dalšími vrcholnými představiteli státu sleduje průběh operace proti Usámu bin Ládinovi? Samotná fotografie je ikonická, byla médií hojně přebírána. V podmínkách užití fotografie se výslovně píše, že nesmí

být žádným způsobem manipulována, přesto se dvě periodika manipulace dopustila, chasidský Di Tzeitung a Di Voch z fotografie vymazaly Hillary Clintonovou a Audrey Tomasovou. Jak se díváte na tuto kauzu?

- Tato kauza je skoro až neuvěřitelná, postup inkriminovaných listů je nejen hrubě neprofesionální, ale ještě navíc dětinsky naivní a hloupý - snaha manipulovat fotografii, která je s ohledem na závažnost zobrazované události masivně medializována všemi dostupnými prostředky, takže se čtenáři Di Tzeitung a Di Voch zákonitě museli setkat i s její originální verzí, je smutná i směšná zároveň. Z kategorie neuvěřitelných je i následné vysvětlení redakcí, že snímek upravily z náboženských důvodů. Jediné dvě možnosti přitom byly a jsou jasné - buď snímek otisknout v originální verzi, anebo jej netisknout vůbec. Nic mezi tím.

19) V roce 2010 přední egyptský státní deník manipuloval fotografií z Bílého domu, na které je egyptský prezident Husní Mubarak společně s izraelským premiérem Benjaminem Netanjahuem, americkým prezidentem Barackem Obamou, předsedou palestinské samosprávy Mahmúdem Abbásem a jordánským králem Abdulláhem II. Původně byl na fotografii vepředu prezident Obama, deník fotografii editoval tak, že vepředu jde Husní Mubarak. Jak se díváte na tuto editaci? Chápete její smysl jako persvazivní?

- Zde se opět jedná o případ až tragikomické naivity a hlouposti, nejspíš zapříčiněné snahou vládního listu zalíbit se prezidentu Mubarakovi a vnutit egyptskému lidu pocit, že jeho "vůdce" kráčí přede všemi. Ovšem necháme-li stranou amatérské provedení oné montáže, naivní a nesmyslná je v první řadě sama "idea" zmanipulovaného snímku - proč by měl Baracka Obamu provázet po Bílém domě Husní Mubarak?