Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

Vizuální reprezentace uprchlíků v žurnalistické fotografii

Bc. Adéla Košařová

Plzeň 2016

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra antropologie

Studijní program Antropologie

Studijní obor Sociální a kulturní antropologie

Diplomová práce

Vizuální reprezentace uprchlíků v žurnalistické fotografii

Bc. Adéla Košařová

Vedoucí práce:

Mgr. Petra Lupták Burzová, Ph.D.

Katedra antropologie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2016

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2016 ……

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala mým informátorům za jejich ochotu, čas a trpělivost, který věnovali zodpovídání mých dotěrných otázek. Velké díky dále zaslouží Petra Maroušková, stejně jako má rodina a přátelé, kteří mi byli oporou během celého tvůrčího procesu. Největší poděkování ale směřuji k mé vedoucí Mgr. Petře Lupták Burzové, Ph.D. za její nesmírnou ochotu, úsilí, rady a věcné připomínky, které věnovala korigování této práce.

Obsah

1 ÚVOD 1

2 TEORETICKÁ VÝCHODISKA 5

2.1 Média a „ti druzí“ 5

2.2 Vizuální ekonomie 10

2.2.1 Producenti 12

2.2.2 Sféra fotografie 15

3 UPRCHLÍCI V MÉDIÍCH 19

3.1 Stereotypy 19

3.1.1 Uprchlík jako oběť 19

3.1.2 Uprchlík jako anomálie 21

3.1.3 Uprchlíci jako anonymní vlna 22

3.1.4 Uprchlíci a uprchlice 23

3.2 Mediální obraz uprchlíků v českých médiích 24

4 METODOLOGIE 28

4.1 Kvantitativní a kvalitativní obrazová analýza 28

4.2 Sféra produkce 33

5 ANALÝZA 36

5.1 Kontext produkce 36

5.2 Uprchlíci jako anonymní dav 42

5.3 Uprchlík jako oběť 50

5.4 Uprchlíci, radost a roztomilé děti 53

5.5 Uprchlíci a plot 57

5.6 Uprchlíci jako anomálie 59

5.7 Uprchlíci, kriminalita a fyzické střety 61

5.8 Muži a ženy 65

6 ZÁVĚR 72

7 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ 77

8 RESUMÉ 86

9 PŘÍLOHY 88

9.1 Příloha 1: Tabulky 88

9.2 Příloha 2: Fotografie 89

1 ÚVOD

Území, na němž se rozkládá současná Česká republika, patří k oblastem, které nemají velkou historickou zkušenost s přistěhovalectvím. Zhruba od poloviny 19. století až do 90. let 20. století se spíše než s výraznou imigrací potýkalo s problematikou (i nucené) emigrace vlastních obyvatel. Po roce 1989 se tak česká společnost setkává s dosud nepříliš známou skutečností v podobě usidlování a příchodu výraznějšího počtu cizinců (Baršová a Barša, 2005: 205).

Oproti předchozím migračním vlnám navíc tato migrace není primárně návratovou, ale už má podobu trvalejšího usidlování přistěhovalců (Baršová a Barša, 2005: 220). Tato skutečnost se týká i muslimů, kterých po převratu v roce 1948 zůstalo v tehdejším Československu několik desítek (Vojtíšek, 2008: 94). V 90. letech jejich počet postupně narůstal a kolem roku 2009 se odhaduje, že jich v ČR žilo kolem 20 000 (Janků, Linhartová, Topinka a Zadina, 2014: 245), což je vzhledem k celkovému počtu obyvatel poměrně nízké číslo. České společnosti tak chybí výrazná osobní zkušenost s muslimy a islámem a svoje představy o tom, kdo jsou tito lidé, získávají hlavně zprostředkovaně, mimo jiné prostřednictvím mediálních sdělení, která v posledních letech však v souvislosti s islámem plní hlavně problematika teroristických útoků a islámského radikalismu.

V roce 2001 vlivem teroristických útoku na města New York a Washington přistoupily Spojené státy Americké k vyhlášení tzv. války proti teroru. V návaznosti na tuto skutečnost došlo následně k znatelnému růstu islamofóbních, ale také antizápadních či protiamerických nálad[1]. Napětí se dále stupňovalo po medializaci teroristických útoků na evropské půdě ve španělském Madridu 11. března 2004. Zhoršování protimuslimských nálad pokračovalo nepokoji v Nizozemí, při nichž byl

[1] Nicméně napětí mezi muslimskými obyvateli a nemuslimskou majoritou lze v evropských zemích pozorovat po celé dvacáté století. Současný vztah k muslimským přistěhovalcům ve středním horizontu formovaly také mediální zobrazení tzv. Rushdieho aféry, pařížských útoků z roku 1995, nepokojů na předměstích francouzských měst, aféry šátků apod. (Modood, 2005; Fetzer a Soper, 2005; Sayad, 2004).

zavražděn Theo van Gogh, a situace vyeskalovala v roce 2005 útoky v Londýně (Baršová a Barša, 2005: 182–184).

V současné době napětí dále podporuje medializace hrozby islámského státu, která vyústila v nedávné útoky v Paříži a Bruselu. Evropští, ale i světoví muslimové se stali bez ohledu na jejich vlastní činy a představy o světě nositeli kolektivní viny za tyto útoky (Baršová a Barša, 2005). Na úrovni států to vedlo ke zpřísnění imigračních politik, na úrovni společnosti k posílení xenofobních, islamofóbních a nacionalistických diskursů, které se snaží ochraňovat vlastní „zájmy" (Baršová a Barša, 2005: 242–243). Často k tomu však ale dochází na úkor samotných cizinců a jejich lidských práv (ibid: 242–243). To se úzce dotýká i uprchlíků v rámci současné tzv. uprchlické krize. Ta je podle údajů z Eurostatu[2] o žadatelích o azyl tvořena Syřany, Afghánci a Iráčany, které následují obyvatelé Kosova, Albánie, Pakistánu či Eritreii. Část z nich tak pochází ze zemí, v nichž je dominantním náboženstvím islám, a českou společností je tato skutečnost poměrně silně problematizována.

Uprchlík je podle mezinárodní úmluvy z roku 1951 definován jako člověk, který se „nachází mimo svou vlast a má oprávněné obavy před pronásledováním z důvodů rasových, náboženských nebo národnostních, nebo z důvodů příslušnosti k určitým společenským vrstvám nebo i zastáváním určitých politických názorů, je neschopna přijmout, nebo vzhledem ke shora uvedeným obavám, odmítá ochranu své vlasti."[3] Jedná se tudíž o lidi, kteří z nějakých důvodů nemohou v obavě o svůj život nadále zůstávat v zemi svého původu a jejichž „utrpení vyvolává humanitární zájem, diskuze o porušování lidských práv a stává se barometrem lidské nejistoty" (Nyers, 2006: xvi). Přesto současná tzv. uprchlická krize nevyvolává pouze soucit, ale v některých sférách české společnosti také xenofobní a bouřlivé reakce. Obavy z těchto lidí mohou být posilovány absencí osobní zkušenosti s cizinci, která je nahrazena

[2] Zdroj: http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Asylum_statistics#cite_note-1 [cit. 1.4. 2016]
[3] Úmluva o právním postavení uprchlíků (Ženeva, 28.7.1951). Zdroj: http://www.osn.cz/wp-content/uploads/2015/03/uprchlici.pdf [cit. 1.4. 2016]

informacemi zprostředkovanými mediální sférou. O to větší důraz musíme klást na analýzu způsobů, jakými jsou uprchlíci mediálně zobrazováni a jaký obraz ve výsledku vzniká. Tato konstrukce probíhá v případě mediální sféry nejen na úrovni textového sdělení, ale i – nebo často primárně – na základě vizuálního zobrazení.

Tato práce se zaměřuje na vizuální zobrazení uprchlíků, putujících do Evropy v rámci tzv. „uprchlické krize“, a to konkrétně v podobě analýzy žurnalistických fotografií ve vybraných českých médiích. Základním cílem práce je identifikovat prostřednictvím obrazové analýzy, jakým způsobem jsou současní uprchlíci zobrazováni v novinářské fotografii. Na základě toho se pokusím identifikovat, jaké představy sdílené médii spoluutváří askribovanou identitu současných uprchlíků. Způsob jejich zobrazování totiž v důsledku nevypovídá toliko o tom, jací skutečně jsou lidé zobrazení na fotografiích, ale mnohé o společnosti a kultuře, v níž jsou tyto fotografie produkovány, sdíleny a čteny (Burton a Jirák, 2001: 186–187; Černá, 2007: 5; Zalabáková, 2010: 29). Práci doplňuje kvalitativní výzkum mezi profesionálními fotografy, kteří uprchlíky fotografovali a stojí na straně produkce jejich vizuálního zobrazení.

Struktura práce bude následující. V teoretické části budou nastíněny základní koncepty, které se zabývají vztahem médií a společnosti, v rámci níž tato média působí. Soustředím se na otázku, jakým způsobem dochází ke konstrukci a reprodukci představ o „těch druhých“. Další teoretická část se zabývá konceptem vizuální ekonomie, který ukazuje, jak je význam fotografického sdělení výsledkem dialektického vztahu mezi produkcí obrazu, médiem a diváky. Tato práce se z důvodů omezeného rozsahu zabývá tvorbou významu fotografické reprezentace na úrovni producentů (fotografů) a médií. Třetí kapitola je věnována představení některých stereotypních představ o tom, co je součástí tzv. „uprchlické identity“, a jež byly identifikovány badateli při studiu mediálního zobrazování uprchlíků v zahraničních médiích. Teoretickou část uzavírají příklady předchozích studií mediálního obrazu uprchlíků v českém prostředí. Následující čtvrtá kapitola je věnována

představení metodologických postupů a závěr završuje analýza shromážděných dat. Zde prezentuji jak výsledky z analýzy rozhovorů s producenty fotografického zobrazení, tak zjištění vyšlá z obrazové analýzy fotografií z vybraných českých médií a postupně problematizuji jednotlivá zjištění.

2 TEORETICKÁ VÝCHODISKA

2.1 Média a „ti druzí“

Vzhledem k tomu, že se tato práce věnuje analýze fotografií uprchlíků, tj. lidí, již nejsou pojímáni jako příslušníci naší, tedy dominantní skupiny, bylo by dobré si nejdříve představit, jak funguje vztah mezi médii a společností, v rámci které jsou představy o těch druhých sdíleny.

Předně, mediální obsah se vždy váže ke kultuře, v které je vytvářen, a podoba mediálních sdělení tudíž vychází a je formována širším společenským a kulturním kontextem, v rámci něhož jsou tyto obsahy produkovány, sdíleny a čteny (Burton a Jirák, 2001: 69; Jirák a Köpplová, 2007: 55). Mediální sféru je proto třeba pojímat jako součást společenského systému, s kterým se nachází ve vzájemném dialektickém vztahu, kdy společnost výrazně ovlivňuje podobu mediálních sdělení a média naopak zpětně formují podobu sdílených představ (Jirák a Köpplová, 2007: 55). Gamson a kolektiv (1992) na to konto hovoří o tom, že při „percepci okolního světa používáme médii tvořené obrazy, které používáme k utváření významu o politických a sociálních problémech. Optika, skrz niž vnímáme tyto obrazy, není neutrální, ale odráží moc a úhel pohledu politických a ekonomických elit, které ji ovládají a zaostřují“ (Gamson, Croteau, Hoybes a Sasson, 1992: 374).

Jinými slovy, mediální sdělení tudíž nikdy neposkytuje neutrální, nezkreslený obraz okolního světa, ačkoliv je tendence ho tímto způsobem vnímat (Burton a Jirák, 2001: 68). Vliv médií dále spočívá v tom, že často tvoří podstatný zdroj informací o věcech, s kterými čtenáři nemají žádnou osobní zkušenost (Karhanová a Kaderka, 2001: 3). Tato skutečnost nabývá podstatné důležitosti pro sociální vědy ve vztahu k zobrazování „těch druhých“ (Zalabáková, 2012: 79) - „lidí, jejichž základní identifikací je jejich jinakost“ (Černá, 2007: 4). Může se jednat o cizince, zástupce

menšin, etnických, náboženských skupin, ale i uprchlíky, v podstatě kohokoliv, kdo není kategorizován jako příslušník dominantní skupiny.

Jednak pokud se vrátíme k premise z úvodu, česká společnost patří k těm, které nemají velkou historickou zkušenost s kontakty s cizinci (Baršová a Barša, 2005). V takovém případě absenci této zkušenosti lidé doplňují informacemi získanými z médií, které následně výrazně formují jejich pohled na „ty druhé" (van Dijk, 1991: 7). V důsledku této skutečnosti „způsob, jakým [média] o cizincích píší (nebo promlouvají), může podstatně ovlivnit všeobecně sdílené představy, které o nich česká společnost chová" (Klvačová a Bitrich, 2003: 5).

Ilustrací této skutečnosti může být příklad, jenž ve své studii holandských médií s názvem *Racism and Press* (1991) uvádí Teun A. van Dijk. Ve své práci si mimo jiné kladl otázku, jakým způsobem média ovlivňují to, co si Holanďané myslí o Tamilech. Tamilové byli uprchlíci, kteří unikali před konfliktem na Šrí Lance, a v 80. letech v poměrně velkých počtech přišli do Nizozemí a západní Evropy. Pro Holanďany se jednalo o novou etnickou skupinu, s níž do té doby neměli osobní zkušenost, a média se stala jejich hlavním informačním zdrojem při vytváření názoru na tuto populaci. Holandská média se tehdy této problematice často a opakovaně věnovala, čímž přispívala ke skutečnosti, že tato tématika byla tehdejší společností vnímána jako důležitá a diskuze o ní se stala podstatnou součástí tehdejšího veřejného diskursu.[4] Vzhledem k tomu, že média o Tamilech referovala často v souvislosti s negativními událostmi, jejich životní situace ztratila humanitární rozměr a v očích Holanďanů byli pojímáni primárně jako politicko-ekonomický problém (van Dijk, 1991: 1–2; 234–236).

[4] Tomuto fenoménu se říká nastolování agendy a souvisí se skutečností, že mediální prostor není neomezený. Média proto z celé řady událostí, jež se ve světě odehrávají, volí ta, která se dostanou do centra jejich zájmu. Ta následně, navíc pokud se jim média věnují opakované, vzbuzují dojem větší důležitosti než události, o kterých se referuje málo nebo vůbec (Burton a Jirák, 2000: 239–240).

Zprávy, v rámci nichž média psala o Tamilech ve spojení s kriminalitou, nezaměstnaností či násilím, zároveň patřily k těm, které si čtenáři pamatovali mnohem častěji a přispívaly v důsledků ke konstrukci Tamilů jako lidí s násilnými sklony, již do Holandska přišli pouze vysávat ekonomický systém (van Dijk, 1991: 1–2; 234–236). Rikke Andreassenová (2005), která z Teuna van Dijka vychází, na to konto poukazuje na tendence médií soustředit se v případě přistěhovalců primárně na dramatické a nezvyklé události a opomíjet momenty, kdy soužití s nimi probíhá bez komplikací (Andreassen, 2005: 45–46; srov. Klvaňová, 2007) V důsledku toho ale poskytují pouze omezený a neúplný rámec, tvořený z vybraných skutečností, z kterého lidé při vytváření názorů na ty druhé čerpají (van Dijk, 1991: 39). Pohled na ně vytváří nejen to, co se v médiích objevuje, ale také to, o čem je referováno jen velmi omezeně či je z mediálního sdělení zcela vynecháno (Burton a Jirák, 2001: 196). Jinými slovy i absence jevu nese význam.

Způsob, jakým je o těch druhých referováno, prakticky tedy nevypovídá toliko o tom, kdo jsou skutečně tito lidé, kteří jsou za ně považováni, ale hodně říká o společnosti, v rámci níž média působí (Burton a Jirák, 2001: 186–187; Černá, 2007: 5; Zalabáková, 2010: 29). V případě Tamilů, jak nahlíží Holanďané kupříkladu na problematiku přistěhovalectví.

Rozlišování na nás a ty druhé souvisí s otázkou kategorizace. Kategorizace je mentální proces, při němž dochází prostřednictvím kategorií ke strukturování okolního chaotického světa, jemuž tím zároveň dáváme určitý řád (Brubaker, Loveman a Stamatov, 2004: 37–38). Jinými slovy pomocí kategorizace zjednodušujeme komplexní realitu tím, že různé jevy zasazujeme do určitých škatulek.

Při používání a vytváření kategorií nejde pouze o to, že nějaké věci, aktivitě nebo člověku přiřkneme určitou nálepkou, ale zároveň to „vždy s sebou nese očekávání a ‚znalosti' (...) o tom, jak se příslušníci dané

kategorie charakteristicky chovají“ (Brubaker, Loveman a Stamatov, 2004: 38). Důležité je, že tyto představy mají také dopad na to, jak budou následně samotní aktéři přistupovat a chovat se k lidem či objektům, jimž byla určitá kategorie přiřknuta (ibid: 38).

Dále „ze své podstaty klasifikace, kategorizace a identifikace vytváří ‚skupiny‘ a přiřazuje k nim členy“ (Brubaker, Loveman a Stamatov, 2004: 45) Kategorií může být například etnicita, národ či rasa nebo gender. Zároveň však tyto kategorie nejsou něco, co existuje reálně tam venku, ale je to pouze způsob nazírání a přemýšlení o světě (ibid: 32, 45). Jinak řečeno tyto kategorie „existují pouze skrz naše vnímání, interpretaci, klasifikaci, kategorizaci a identifikaci (...), nejedná se o ontologickou, ale epistemologickou realitu“ (ibid: 45).

Roger Brubaker a kolektiv (2004) v tomto kontextu upozorňují na fenomén tzv. groupismu, který je mimo jiné vlastní i mediální sféře. Jedná se o „tendenci vnímat diskrétní, ostře diferencované, vnitřně homogenní a z vnějšku ohraničené skupiny jako základní složky společenského života, ústřední protagonisty sociálních konfliktů a základní jednotky společenské analýzy“ (Brubaker, Loveman a Stamatov, 2004: 45). Jinak řečeno nahlížet na svět jako složený z etnických, nacionálních a dalších skupin, které existují „tam venku“ a jsou něco zcela přirozeného. Kategorií nemusí být jen etnicita, ale třeba také uprchlictví nebo gender.

Na základě této logiky dochází například ke kategorizaci žen, které je někdy tendence pojímat jako zástupkyně jednotné skupiny ženského pohlaví. Ženy z celého světa podle této úvahy tudíž sdílí stejné zájmy, vlastnosti či potřeby, které jsou této skupině připisovány. Samozřejmě se tím ztrácí zřetel na etnický, třídní nebo třeba náboženský původ jednotlivých žen (Mohanty, 1984: 336–337).

Přiřazování lidí do kategorií, kdy se z komplexního jednotlivce vlastně stává pouze člen nějaké konkrétní skupiny, má ještě jeden podstatný důsledek, který souvisí s tím, že výsledkem této praktiky je určitá míra odosobnění těchto lidí (Levine, 1999: 169). Zároveň během klasifikace dochází k „posilování rozdílů mezi skupinami a naopak sbližování jedinců v rámci skupiny“ (ibid: 169). Tyto odlišnosti jen posilují potřebu skupin vymezovat se proti sobě, což může v důsledku vést ke vzniku diskriminace či násilí, a často k tomu stačí pouhé vědomí o tom, že takováto skupina, s níž se neidentifikuji, vůbec existuje (Tajfel a Turner, 1979: 38). Při klasifikaci tudíž dochází k „oddělování nás od těch druhých“ (Brubaker, Loveman a Stamatov, 2004: 48).

Pokud tedy dojde k označení jedince jako člena určité skupiny, často na základě jeho fyzického zjevu, genderu nebo například věku, automaticky jsou mu přiřazeny také vlastnosti, charakteristiky nebo způsoby jednání, které se k dané skupině váží. Samozřejmě jednak bez ohledu na to, zda on sám se za člena dané skupiny považuje, a jednak bez ohledu na jeho individuální charakteristiky, které mohou být zcela v rozporu s charakteristikami připisovanými dané skupině. Stejný princip funguje i tehdy, je-li jedinec označen za uprchlíka. Nezískává jen příslušný label, ale také vlastnosti, které jsou s uprchlíky v dané společnosti spojovány.

Média patří k jednomu ze zdrojů těchto klasifikačních nástrojů, které poskytují „návody“ na to, jak přiřadit konkrétní lidi do daných skupin (Burton a Jirák, 2001: 191). Jejich existenci posilují prostřednictvím opakování určitých způsobů zobrazovaní dané kategorie nebo skupiny (ibid: 192). Mezi typické klasifikačních nástroje patří stereotypy. Dle Eriksena (2008: 319) se jedná o „zjednodušené popisy kulturních rysů jiných skupin, o jejichž existenci je klasifikující skupina přesvědčena.“ Stereotypem je například tvrzení, že „všichni muslimové jsou teroristé.“ Zároveň plní funkci tzv. sebenaplňujících se proroctví, které jsou založeny na představě, že pokud budou členové dominantní skupiny určitým

způsobem označovat členy jiných skupin, v důsledku se může stát, že oni sami s touto skutečností začnou postupně ztotožňovat (Eriksen, 2008: 319). Stereotypům vázajícím se k vyobrazování uprchlíků bude věnována třetí kapitola.

Kromě těchto skutečností média také přispívají k socializaci jednotlivce ve společnosti, která je používá jako prostředek pro předávání majoritou sdílených norem a hodnot, což z nich ve svém důsledku dělá lákavé terče pro různé mocenské zájmy (Burton a Jirák, 2001: 15). Elity totiž následně mohou využívat silný potenciál médií formulovat a poznamenávat uvažování lidí (ibid: 15–16). Ze své podstaty tak bývají nahlížena jako „mocný nástroj pro hegemonii nebo společenskou transformaci“ (Ginsburg, Abu-Lughod a Larkin, 2002: 12).

Pro média se při podávání informací stává hlavní, aby myšlenky, které prezentují, byly pochopitelné a uživatelsky příjemné pro samotné čtenáře, ale zároveň ekonomicky nenáročné (Veis, 2003: 11). To se může v důsledku odrážet v kvalitě zpracování daných problematik. Výběr témat a jejich podání ovlivňuje také politické pozadí daného média. O něčem jiném a hlavně jiným způsobem bude referovat pravicový tisk než levicový (van Dijk, 1991: 238). Důraz se klade též na dramatické a spíše neobvyklé události než na positivní zprávy z každodenního života (Andreassen, 2005: 29, 46).

2.2 Vizuální ekonomie

Význam, a to nejen ten vizuální, nelze chápat jako něco pevně daného, vždy do něj vstupují široké sociální, technologické, politické, ideologické a další okolnosti (Rose, 2001: 14–15). Význam, který bude čtenář přikládat tomu, co se odehrává na fotografii, se bude lišit v závislosti na celé řadě faktorů. Zcela specifický význam bude například přisuzovat fotografii evokující událost, která se ho blížeji dotýká (Müller, Kappas a Olk, 2012: 319). Marion Müllerová a kolektiv ukazují, že snímek rudé vlajky vlající na kopci může vyvolávat silnou emocionální reakci v člověku,

který zažil komunistický režim, jelikož rudou vlajku vnímá jako symbol té doby (ibid: 319–320). Pro člověka, který si podobným totalitním režimem neprošel nebo na něj má positivní vzpomínky, může fotografie evokovat něco zcela odlišného než u jedince, kterému způsobil strádání (Müller, Kappas a Olk, 2012: 319–320). Při abstrahování významu tedy hraje roli osobní zkušenost. Stejně tak do celkové interpretace vstupují historické, politické, ideologické, ale jak už bylo naznačeno výše i společensko-kulturní okolnosti, v rámci nichž fotografický materiál vzniká a obíhá.

Cirkulací fotografií se zabývá tzv. vizuální ekonomie. Jedná se o přístup, který staví na představě, že význam snímku je utvářen na základě tří sfér, kterými je produkce obrazového materiálů, oblast samotné fotografie a sféra příjemců (Rose, 2001: 16)[5]. Deborah Pooleová tento přístup blížeji ukazuje ve své knize *Vision, Race and Modernity* (1997). Při své úvaze vychází z premisy, že na svět nenahlížíme nějakou neutrální optikou, která by nám ukazovala svět v jeho reálné podobě (Poole, 1997: 7). „Spíše, specifické způsoby, kterými poznáváme (a zpodobňujeme) svět, určují, jak se v něm chováme, a v důsledku toho utváří tento svět takový, jaký je“ (ibid: 7). Zároveň do tohoto procesu vstupuje celá škála sociálních vztahů a historických okolností, jichž je jedinec součástí (ibid: 7).

Na základě těchto předpokladů Pooleová (1997) rozděluje již zmiňované tři sféry vizuální ekonomie. Jedná se dílem o vizuální produkci, která pomáhá utvářet vizuální obrazy a zajišťovat jejich cirkulaci (Poole, 1997: 9). Skládá se jak z jednotlivců, tak konkrétních institucí, které se na těchto aktivitách podílejí (ibid: 9). Dále o sféru samotného média, resp. jeho směny, do níž vstupuje otázka technologických podmínek, v jejichž kontextu obrazy vznikly (ibid: 10). Kruh vizuální ekonomie uzavírá sféra příjemců - jinak řečeno „kulturní a diskursivní podmínky, v rámci nichž

[5] Rose (2001) v rámci každé sféry rozlišuje ještě tzv. modality, mezi něž patří technologická, kompoziční a sociální. Technologická se váže ke způsobům vytváření obrazového sdělení, tedy zdali se jedná o obraz, film či kupříkladu fotografii. Kompoziční modalita souvisí s výrazovými prostředky, které byly pro zachycení obrazu použity. Může sem spadat úhel pohledu, barva filtru, ale také obsah v podobě toho, jaký výsek reality se fotograf rozhodl zachytit. Sociální rovina se váže k širším ekonomickým, politickým a sociálním podmínkám, v rámci nichž obraz cirkuluje (Rose, 2001: 16–17).

dochází k zhodnocení, interpretaci a přidělení historické, vědecké a estetické hodnoty vizuálním obrazům“ (Poole, 1997: 10).

V podstatě jde o to, že tvorba významů nabývá povahy procesu. Producent vizuálního sdělení vytváří produkt, který je ovlivněn jednak kulturními a společenskými aspekty, tedy v rámci dané kultury sdílenou představou toho, jak má osoba či předmět na fotografii „správně“ vypadat. Zároveň ale pracuje také s představou divácké složky produkce, tedy tím, jak tito „imaginární čtenáři“ podle jejich názoru budou daný produkt číst. K zachycení subjektu producent použije určité výrazové prostředky, jako je úhel pohledu, zaostření, apod., aby dosáhl požadovaného významu[6]. Výsledný produkt pak putuje k divákům, kteří ho „čtou“, ovšem opět z pozice členů dané kultury, a jejich reakce mohou poskytovat zpětnou vazbu producentům (Burton a Jirák, 2001; Gürsel, 2010; Rose, 2001).

Tato práce se soustředí na první dvě roviny, tedy rovinu producentů a média. V případě sféry diváků samostatný výzkum vzhledem k rozsahu diplomové práce prozatím realizován nebyl. Nyní bude blíže ji nastíněna sféra producentů a fotografie.

2.2.1 Producenti

Studium produkce mediálního či obrazového sdělení se zpravidla zabývá nejen způsoby, jakými producenti tato sdělení vytvářejí, ale též okolnostmi a omezeními, která takovou produkci provázejí (Dornfeld, 2002: 249). Novináři či fotožurnalisté jsou podobně jako příjemci, na něž cílí, součástí stejné společnosti, v níž byli socializováni a jejíž dominantní představy mohou, ale také nemusí sdílet (Burton a Jirák, 2001: 87). Při své tvorbě jsou tak zasazeni do širších sociálních, kulturních, politických či ideologických rámců a kontextů, jež jejich tvorbu zákonitě ovlivňují (Ginsburg, Abu-Lughod a Larkin, 2002: 2).

[6] Respektive v termínech kulturních studií tzv. „preferované čtení“ viz níže (srov. Johnson, 1986).

Do samotné produkce vstupují také ekonomické či mocenské okolnosti instituce, v rámci níž pracují. Ta na ně vyvíjí určitý tlak, aby svoji produkci směřovali způsobem, který je danému médiu vlastní. Může se jednat kupříkladu o tendenci psát dramatické či senzační zprávy, aby zaujali čtenáře a zvýšili si čtenost, která médiu v důsledku generuje profit (Burton a Jirák, 2001: 108–117).

Podobu výsledného produktu můžou dále ovlivňovat postoj majitele či jeho politické zájmy (Burton a Jirák, 2001: 117). Roli hrají také finanční možnosti a množství plochy a času, které producentům instituce poskytuje (ibid: 132). Právě tato kritéria mohou mít poměrně velký dopad na výslednou kvalitu produkovaného „zboží“ (ibid: 132).

Kam až producenti při vytváření mediálního sdělení mohou zajít, by v ideálním případě měla omezovat určitá formalizovaná pravidla, nejčastěji v podobě etických kodexů. Etické kodexy si v českém prostředí vytváří jednotlivé redakce, jejich existence však není povinná (Holub, 2003: 13-15). Z výpovědí samotných informátorů, pracujících pro česká média, vyplynula skutečnost, že pokud vůbec jejich zaměstnavatel podobný kodex má formulovaný, na podobu jejich tvorby to velký dopad nemá a v případě hraničních situací se spoléhají primárně na svůj „zdravý rozum“.

Uvnitř média tudíž funguje spíš princip jakési autoregulace, kterou má na starost tzv. Gatekeeper, a to v podobě editora či kupříkladu šéfredaktora, jenž určuje, jaký obsah se přes něj dostane dál a který do tisku nepropustí (Burton a Jirák, 2001: 129). To, jaký vliv bude mít samotný novinář nebo fotograf na podobu výsledného produktu, se liší na úrovni konkrétních médií.

Výběr toho, jaký mediální obsah se dostane k veřejnosti, ovlivňuje opětovně několik skutečností. V praxi to ukazuje Zeynep Devrim Gürselová (2010) ve svém výzkumu fotožurnalistické sekce jedné americké novinářské redakce, kde prokázala, že podstatný vliv na podobu

fotografií mají samotní příjemci. Producenti při tvorbě fotografií pracují jak s představou diváků, ke kterým se výsledný produkt dostává, tak s představou těch, již jsou na fotografii zachyceni. Členové redakce se snažili volit takové fotografie, které by podle jejich názorů zaujaly jejich „ideální“ příjemce, a stejně tak fotografovat své subjekty tak, aby výsledek zapadal do obecně sdílených představ o tom, jak má „správně“ zástupce dané skupiny vypadat (Gürsel, 2010: 37–51).

Přes editory tehdy neprošla fotografie blonďaté Palestinky, jelikož se vymykala představě redakce o tom, jak by „ideální“ zástupce Palestinců měl vypadat, k čemuž samotný autor fotografie dodal, že se nechal unést jejím „exotickým“ a „neobvyklým“ vzhledem (Gürsel, 2010: 43–50). Gürselová tento fenomén nazývá formativní fikcí, což je „způsob uvažování o tom, jak očekávání toho, jak by mělo něco vypadat (...), ovlivňuje výběr fotografií v institucionálním prostředí skrz každodenní diskursivní interakci a praktiky producentů obrazů“ (Gürsel, 2010: 38). Z tohoto logického celku vyplývá, že výsledný produkt mimo jiné vždy určitým způsobem ovlivňuje představa očekávání diváků (Burton a Jirák, 2001; Dornfeld, 2002; Gürsel, 2010; Wright, 2000; Wright, 2011).

Novinář či fotožurnalista samozřejmě čelí výše zmíněným limitům, to ale neznamená, že se jedná o pasivní mediátory mediální produkce (Ginsburg, Abu-Lughod a Larkin, 2002: 12). Výslednou produkci ovlivňuje také jejich vlastní profesionální kodex, jakási osobní pravidla, kterými se mohou při tvorbě řídit a jež jim stanovují limity a mantinely, stejně tak ale kariérní zájmy či jejich představy o světě (Ginsburg, Abu-Lughod a Larkin, 2002: 12).

Stuart Hall (2006) dále ve vztahu k produkci mediálního sdělení hovoří o konceptu tzv. preferovaného čtení. Podle něj se producenti vždy starají o to, aby jejich sdělení bylo čteno způsobem, jakým zamýšleli. Tento způsob zároveň koresponduje s dominantní ideologií, která je prostřednictvím mediálních sdělení reprodukována. Pro producenty by tak

bylo ideální, pokud by komunikace probíhala nekomplikovaným způsobem, kdy diváci by v postatě slepě přijímali jimi nabízené významy (Hall, 2006: 169–170).

Tak jednoduché to ale samozřejmě není, stejně jako producenti, ani diváci nejsou vždy čistě pasivními příjemci a mají určitou svobodu v tom, jakým způsobem se rozhodnou sdělení přijmout a interpretovat (Burton a Jirák, 2001: 54; van Dijk, 1991: 42). Producenti vizuálních obrazů v zásadě nemají kontrolu nad dalším životem svých produktů (Sontag, 2003: 39). Snímek se v dnešním digitalizovaném světě může zcela jednoduše dostat do rukou nějaké komunity, která jeho kontext a význam pozmění pro své potřeby (Sontag, 2003: 39). Producent tady může žít v představě, že se pokouší o co nejrealističtější postihnutí reality, jeho snahy ale mohou být výrazně limitovány kulturou a institucemi, v rámci nichž působí (Wright, 2000: 24–25).

2.2.2 Sféra fotografie

Fotografické zobrazení se stalo nedílnou součástí nejen mediální sféry. S fotografiemi se běžně setkáváme prostřednictvím „internetu, na stránkách knih, v televizním vysílání, v mobilních telefonech, na plakátech z politických kampaní (...)“ (Strong a Wilder, 2009: 10). Jinými slovy fotografie tvoří podstatnou součást našeho každodenního života. Kromě ohromného rozsahu svou moc upevňuje i prostřednictvím toho, že je stále považována za hodnověrný obraz reality (Lábová a Láb, 2010: 10).

Podle Roseové (2001) mají s touto skutečností co dočinění dvě okolnosti. Jednak počínaje rokem 1948 došlo k technologickému posunu, který výrazně urychlil celý akt fotografování a umožnil tak zachytit vybraný moment ve zlomku sekundy. Vzniká z toho výsledný dojem, že fotografie „zmrazila“ realitu v čase a prostoru. Druhý fakt souvisí s tím, že fotografie je pojímána jako produkt technologie a jakožto produkt stroje nese určitý punc objektivnosti a pravdivosti (Rose, 2001: 19).

Fotoaparát nebo jiné záznamové zařízení sice ovládá člověk, samotný výsek reality ale nezachytí lidské oko, nýbrž čočka, která ho v důsledku přenese na fotografický papír (Lábová a Láb, 2010: 9). Poprvé v dějinách tak s příchodem fotografie nebyl tvůrcem vizuálního zobrazení člověk, jako tomu bylo doposud u uměleckých děl, ale stroj (ibid: 9). Fotografie se dostala do pozice zástupce objektivní reality, stala se nositelem autentičnosti a pravdivosti, který dokáže zachytit svět v mžiku sekundy a navždy tak zaznamenat část reality v daném čase a na daném místě (Lábová a Láb, 2010: 9–13).

Vlivem rozvoje moderních technologií, kdy má stále větší množství lidí přístup k programům, které umožňují fotografické zobrazení do jisté míry méně či více věrohodně upravovat, se její neotřesitelná pozice určitým způsobem otřásla (Lábová a Láb, 2010: 13). Fotografie přišla o něco ze své pověsti důvěryhodného nositele objektivní reality (ibid: 13) a diváci v důsledku toho mohou přistupovat k fotografiím s určitou míru odstupu a shovívavosti (Collier, 2009: 25). Na druhou stranu s rozvojem programů, které umožňují úpravu vizuálního zobrazení, se zároveň usnadnil i proces odhalení takovéhoto druhu technologické manipulace (Lábová a Láb, 2010: 13, 44).

Manipulace reality často ovšem probíhá mnohem rafinovaněji a nemá toliko co dočinění s různými počítačovými programy jakožto spíš se samotným producenty (Lábová a Láb, 2010: 37). Současní antropologové vycházejí z předpokladu, že způsob, jakým se rozhodne fotograf zachytit jím vybraný předmět či událost, nelze chápat jako objektivní přenesení reality (Banks, 2015: 63–65). Samozřejmě, jak už bylo nastiňováno, do tohoto vstupuje společensko-kulturní kontext, jehož je producent součástí, v rámci něhož proudí představy o tom, jak by vyfocený subjekt měl na fotografii „správně“ vypadat (Gürsel, 2010). Výsledný význam a jeho interpretaci ovlivňují ale také výrazové prostředky, které fotograf používá (Burton a Jirák, 2001: 253; Collier, 2009: 26).

Zcela jinak na příjemce bude například působit fotka člověka nafoceného z různého vertikálního úhlu (Burton a Jirák, 2001: 253; Gilligan a Marley, 2010). Zatímco fotografie z podhledu vyvolává dojem dominance vyfoceného subjektu, fotografie z nadhledu vkládá moc nad subjektem do rukou diváka (Gilligan a Marley, 2010). Stejně tak může atmosféru fotografie ovlivnit volba filtru, jenž změní její původní zabarvení. Tmavá barva dodává obrazu zcela jinou, temnější a neveselou atmosféru. Podobně celkový význam posouvá zaostření, expozice či výběr momentu, který se fotograf rozhodne zachytit.

Fotografie zároveň vždy zachycují jen určitou malou část ohromného celku (Lábová a Láb, 2010: 13). Jako příklad lze uvést situaci, kdy fotograf dostane za úkol nafotit například návštěvníky divadelního představení. Může se rozhodnout, že vyfotí pouze první řadu obsazenou prominentními hosty. Případně zachytí jen levou polovinu hlediště a vynechá tak ženu, sedící po pravici známého politika. Divák, který na daném místě nebyl a musí se spoléhat pouze na fotografii jako jeho primární zdroj informací, se nikdy nedozví, že do divadla přišla i politikova manželka. Stejně tak lze poměrně poklidnou demonstraci vyfotit jako nenávistnou akci, pokud si fotograf trpělivě počká na to, až se některému z účastníků mihne na tváři pokřivený výraz. Divák, který se obou akcí osobně zúčastní, může odcházet se zcela jiným dojmem a názory než člověk, jenž musí svoji interpretaci zakládat na zprostředkovaných informacích.

Žurnalistické fotografie jsou tudíž pouze interpretacemi daných událostí vytvořenými novináři, kteří prostřednictvím nich ukazují, co považují za podstatné (Burton a Jirák, 2001: 14). „Žádná komunikace však nemůže být zcela hodnotově a postojově neutrální“ (Burton a Jirák, 2001: 251), i když se o to její autoři mohou snažit sebevíc. Skutečnosti, že svým divákům nemohou zprostředkovat realitu ve své čiré podobě, jsou si velmi dobře vědomi i samotní fotografové, kteří toto ve svých výpovědích často reflektovali.

Podstatnou roli hraje též kontext, do nějž je fotografie zasazena a který dokáže znatelně posunout význam vizuálního sdělení (Hall, 1957: xvi; Pink, 2007). Kontext často dotváří popisek k fotografii, text v článku či zastřešující médium nebo sociální síť, skrz které se fotografie předává dál. S kontextem se v důsledku toho dá velmi jednoduše pracovat a posouvat tak význam fotografie podle potřeby a mocenských zájmů producenta (Hall, 1957: xvi). Ještě je třeba dodat, že fotografie jsou polysémického charakteru, jinak řečeno neobsahují pouze jeden význam (Pink, 2007: 32; Gilligan a Marley, 2010).

3 UPRCHLÍCI V MÉDIÍCH

3.1 Stereotypy

Stejně jako ostatní kategorie, i uprchlictví je sociální konstrukt (Nyers, 2006: xv). Tudíž nejedná se o pevně daný neproměnlivý „předmět“, ale neustále se historicky proměňující kvalitu vytvářenou prostřednictvím společenské interakce (Kubalkova, Onuf, Kowert, 1998: 20). Například v období studené války byli uprchlíci archetypálně pojímáni jako odvážní jedinci, kteří se dokázali vzepřít totalitním režimům a z politických důvodů odešli do exilu (Pupavac, 2008: 274), zatímco současná konstrukce má blíže k uprchlíkům jako pasivním trpícím obětem (srov. Malkki, 1996; Nyers, 2006). Uprchlictví je tudíž poměrně složitý a často nejednoznačný konstrukt skládající se z řady charakteristik a kvalit, které jsou uprchlické identitě připisovány (Nyers, 2006: 14). Tyto charakteristiky jsou právě mimo jiné utvářeny v mediální sféře a prostřednictvím fotografických obrazů, které „hrají důležitou, i když opomíjenou roli ve formování stereotypu uprchlíka“ (Wright, 2000: 1). V této části se práce zaměří na stereotypy, jež byly různými badateli v souvislosti se zobrazováním uprchlíků identifikovány a o něž se práce bude následně opírat v analytické části.

3.1.1 Uprchlík jako oběť

Uprchlíka jako oběť určité traumatické události identifikovala Liisa Malkkiová (1996), když se zabývala tím, jak byli v 70. letech pojímáni hutučtí uprchlíci v uprchlických táborech v Tanzanii. Lidé, kteří byli kategorizování jako uprchlíci, byli vnímáni jako někdo, kdo si prošel hlubokým utrpením, jež zanechalo důsledky na jejich snížené schopnosti rozumně a svobodně uvažovat. Svůj „ztracený hlas“ postoupili následně lidem, kteří o ně pečovali v uprchlických táborech, úředníkům a dalším zástupcům dominantní společnosti (Malkki, 1996: 379–384).

Podle Petera Nyerse však „konstrukce uprchlíka jako postavy, která postrádá schopnost rozumné řeči, je odedávna používána jako nástroj pro diskursivní připisování zvířeckosti uprchlíkům“ (Nyers, 2006: xvii). Jinými slovy s identitou uprchlíků je tendence spojovat určitou animální kvalitu. Animálnost je však zároveň něco, co je třeba „zkrotit“, aby v důsledku nepřinášelo ohrožení pro „přirozený“ společenský řád (Nyers, 2006: xvii).

Podle Malkkiové (1996) to nese ještě jeden podstatný důsledek. Za toho skutečného pravého uprchlíka je považován pouze člověk, který na sobě vykazuje nějaké známky utrpení (Malkki, 1996: 384). Například pro zaměstnance uprchlického tábora byli „uprchlíci vnímáni v té nejryzejší podobě krátce po jejich příchodu, a když byl jejich stav viditelně nejhorší“ (Malkki, 1996: 385). Jejich utrpení hovořilo za ně, mělo větší význam než jejich vlastní slova (Malkki, 1996: 384).

Podobné snímky dále primárně informují o utrpení, kterým si uprchlíci prochází, ale už příliš nepřidávají žádnou hodnotu k tomu, kdo jsou tito lidé. Jako by v jejich případě bylo utrpení to jediné, co je utváří (Szczepaniková, 2004: 2).

Snímky trpících uprchlíků mají samozřejmě i svou positivní kvalitu a jsou opodstatněnou součástí uprchlického diskursu. Nesdělují jen to, že se něco děje, ale také hlouběji implikují, že se lidem na snímcích děje něco, co by se dít nemělo a čemu by se mělo předcházet, v ideálním případě to zcela zastavit (Linfield, 2010: 33). Ostatně také zdůrazňují skutečnost, že uprchlík je někdo, kdo utíká z válečného konfliktu nebo z místa přírodní či jiné katastrofy, a i v ideálním případě by měly vyvolávat v přihlížejících určitou empatickou reakci.

3.1.2 Uprchlík jako anomálie

Uprchlíci jsou ze strany politické sféry, humanitárními institucemi i tiskem často pojímání jako „problém“ či „krize“, pro který je třeba najít řešení, a to ideálně v co nejkratším časovém úseku (Nyers, 2006: 1; Malkki, 1992: 33). Samozřejmě že na jednu stranu do toho vstupují humanitární důvody, podle Petera Nyerse se tato potřeba objevuje také proto, že uprchlíci představují ohrožení pro světový řád (Nyers, 2006: 1). Uprchlík není norma, uprchlík je anomálie (Malkki, 1992: 33).

Této skutečnosti si ve svých pracích všiml Peter Nyers i antropoložka Liisa Malkkiová. Nyers toto problematizuje ve své studii *Rethinking refugees* (2006), v níž mimo jiné dělal analýzu fotografií situovaných na webu Úřadu vysokého komisaře OSN pro uprchlíky (UNHCR). Nyers v řadě svých úvah vychází z Liisy Malkkiové, která se problematikou uprchlictví z antropologických pozic zabývá v řadě publikací v 90. letech, konkrétně uprchlíkem jako anomálií v článku National Geographies (1992), kde obecně řeší otázku vztahu uprchlíků a místa. Proč je tedy uprchlík anomálie? Uprchlík je jedinec, který ztratil vazbu na svou vlast (Malkki, 1992: 32–34). Přišel o své kořeny, v podstatě se stává člověkem „bez domova“ (ibid: 32–34). Podle Malkkiové s sebou tato skutečnost váže hrozbu, že díky tomu zároveň přišel o určité morální zásady (ibid: 32–34).

Tato představa souvisí s tím, že lidé, kteří nemají pevnou vazbu na nějaký konkrétní „domov“, jsou vnímáni jako patologický problém (Malkki, 1992: 32–34). Celá tato skutečnost je posilována ještě tím, že s uprchlíkem se spojují přesně ty vlastnosti, které jsou zcela v opozici vůči občanům nějakého státního útvaru (Nyers, 2006: 2–3). Zatímco oni jsou považováni za viditelné aktéry, kteří mají nějaký hlas, jde-li o veřejný a hlavně politický prostor, uprchlík je naopak pojímán jako pasivní, neviditelný, depolitizovaný a umlčený (Nyers, 2006: 3). Uprchlík se

v podstatě nachází mimo pevně dané kategorie a vybočuje z normy (Malkki, 1992: 33–34; Nyers, 2006: xiii).

Ke konstrukci reálného, skutečného uprchlíka se tak přidávají kvality toho, že se jedná o umlčenou, pasivní oběť (Nyers, 2006: 13–14).

3.1.3 Uprchlíci jako anonymní vlna

Rikke Andreassenová (2005) si ve své analýze dánského tisku všimla skutečnosti, že média měla tendenci uprchlíky a ekonomické migranty spojovat s přírodními ničivými živly. Často se o nich referovalo jako o „záplavě lidí, která se chystá roztříštit o hranice jednotlivých států“ (Andreassen, 2005: 25). Pro popis jejich početného množství kromě záplavy používala i další analogie k vodním živlům v podobě výrazů jako proud či příval (Andreassen, 2005: 31).

Tyto přírodní živly ze své podstaty vyvolávají v lidech primárně pocit ohrožení a obavy z jejich případných ničivých důsledků, a pokud se dostanou do spojení s masou lidí, přenášejí na ně stejné kvality (Klvaňová: 2007: 26). V tomto případě bezprostřední pocit ohrožení. Vizuální formou vyjádření téhož jsou fotografie přeplněných gumových člunů, přibližujících se směrem k pobřeží (Gilligan a Marley, 2010).

Kromě toho, že jsou ztotožňováni s přírodními živly, bývá také tendence hovořit o nich jako o anonymní mase (Andreassen, 2005: 30). Tuto formu odosobnění mohou redukovat osobní příběhy konkrétních uprchlíků, které v důsledku vytváří prostor pro ztotožnění se s jejich situací (ARTICLE 19, Buchanan, Grillo a Threadgold, 2003: 35–36; srov. Andreassen, 2005: 58–66).

Proč tomu tak je, zajímavě ilustruje rozdíl mezi filmem o uprchlictví a mediálním způsobem referování. Film oplývá dějem, který zpravidla směřuje od bodu A do bodu B. Divák tak dostává možnost porozumět důvodům uprchlíkovy cesty a získává odpověď na otázku „proč“. V průběhu filmu zažívá s uprchlíkem problémy a komplikace, které ho

na cestě potkají, stejně tak s ním prožívá sbližování se s novým místem k životu. Právě v tomto média často selhávají. Divákovi poskytují obraz utečenců odtržený od jeho motivací a příčin celé uprchlické otázky. Naopak s uprchlickou problematikou nakládají jako se zcela samostatným příběhem. Podstatné je, že film poskytuje identifikaci se samotným protagonistou. Stejným způsobem fungují právě ony zmiňované osobní medailonky těch, co prchají. Pomáhají ukazovat důvody jejich rozhodnutí, zdůrazňovat různorodost lidí na cestě, a hlavně z anonymní masy dělat konkrétní lidské bytosti (Wright, 2000: 19–25).

3.1.4 Uprchlíci a uprchlice

V 90. letech se začalo v Dánsku výrazně referovat o uprchlících a příchozích migrantech v souvislosti s kriminální činností. Pokud se psalo o těchto aktivitách imigrantů či uprchlíků, zpravidla se jednalo o muže. V případě muslimských uprchlíků se objevil stereotyp, který dělal z každého mužského vyznavače islámu ve finále nebezpečného a potencionálního násilníka, zatímco v případě žen se o nich média zmiňovala jako o obětech imigračního procesu a domácího násilí, které jsou nuceny chodit zahalené v šátcích (Andreassen, 2005: 278–279).

Ukazuje se, že mediální obraz uprchlické krize má tendenci spojovat negativní reprezentaci s muži, zatímco ženy často vystupují jako pasivní oběti (Pupavac, 2008: 272). Z výzkumu médií realizovaného v roce 2003 ve Velké Británii vyplynulo, že muži byli na fotografiích zastoupeni mnohem častěji než ženy (ARTICLE 19, Buchanan, Grillo a Threadgold, 2003: 16, 23). Muži byli následně primárně vykreslováni, jak se dostávali do fyzických střetů s policejními složkami a v početných skupinkách pronikali přes britské hranice (ibid: 22). Tento stereotyp, který dělá z mužů v důsledku hrozbu po přijímací stát, autoři studie nazývají výrazem „nebezpeční mladí muži“ (ARTICLE 19, Buchanan, Grillo a Threadgold, 2003: 24). Zároveň je v ostrém kontrastu s podreprezentovanými pasivními ženami a dětmi. V případě

muslimských uprchlíků je tendence muže ztotožňovat ještě s rizikem potencionálních teroristických útoků (Rettberg a Gajjala, 2016: 179).

Gender není jediným binárním principem, který v případě uprchlíků vystupuje do popředí. O uprchlících bývá tendence referovat buďto jako o pasivní oběti, nebo nebezpečné hrozbě (Gilligan a Marley, 2010). Pocit ohrožení posilují snímky přeplněných lodí, fotografie anonymní masy, fyzických střetů s bezpečnostními složkami či snímky, na nichž je zdůrazňovaná depolitizovaná pozice uprchlíků, kteří přišli o vazbu na svou vlast.

Ti, co s uprchlíky sympatizují, naproti tomu preferují případy, kdy jsou uprchlíci zobrazováni jako trpící oběti a/nebo jako nadaní lidé, již budou přínosem pro přijímací společnost (Pupavac, 2008: 272). V případě obrazu talentovaného uprchlíka bývá tendence například vyzdvihovat jeho schopnosti, um, vědomosti, díky čemuž může přispět ke kulturnímu, kulinářskému či vědeckému zázemí přijímací země (Crosland, ICAR, Grimshaw, McDowell a Smart, 2007: 35, 91). Zároveň podle Pupavacové ale zůstává otázkou, co se pak má stát s těmi, kteří talentování, vzdělaní ani jinak podobně nadaní nejsou (Pupavac, 2008: 285).

3.2 Mediální obraz uprchlíků v českých médiích

V minulosti se objevilo v českém prostředí několik studií, které se věnovaly problematice zobrazování uprchlíků v mediální sféře. Nejednalo se sice o analýzy fotografického materiálu, nicméně do jisté míry mohou nabídnout prostor pro případné srovnání se současnou situací a výsledky této práce.

Ze studií, které se zabývaly mediálním obrazem uprchlíků v minulých letech, byla zvolena práce Petry Klvačové a Tomáš Bitricha (2003) a pozdější výzkum Radky Klvaňové (2007). Obě dvě přišly s velmi podobnými výsledky.

Petra Klvačová a Tomáš Bitrich (2003) identifikovali tři základní zjištění, vyšlá z jejich studie mediálního zobrazování uprchlíků z roku 2001. Jednak při referování o uprchlících absentovaly články, které by se věnovaly situacím z jejich běžného života. V textech se objevovaly v souvislosti s přechodem hranic či s problémy v uprchlických táborech, chyběly ale části, které by vyvažovaly tyto extrémní situace. Stejně jako v případě zahraničních studií uprchlíkům chyběl „hlas." Místo aby dostávali prostor se sami k situacím vyjadřovat, byli jejich „mluvčími" policisté, úředníci či politici. Zdroje, ze kterých novináři pro zprávy o uprchlících čerpali, byly spíše statistické a právní povahy, uprchlíci byli tak redukováni především na právní a administrativní problém (Klvačová a Bitrich, 2003: 9).

V knize *Cizinci, našinci, média* (2007), zabývající se mimo jiné mediálním obrazem azylantů, dochází Radka Klvaňová v podstatě k totožným výsledkům. O azylantech se referovalo jako o poměrně anonymních jedincích. V článcích absentoval širší kontext toho, proč do ČR přišli, a pouze stručně se referovalo o „push" a „pull" faktorech, tedy o okolnostech, které je vyhnaly ze země jejich původu, a o skutečnostech, jež je motivovaly k příchodu právě do České republiky. V zásadě se o uprchlících psalo jako o homogenní skupině, jejímž primárním identifikačním znakem byla její masovost. V popiscích také nechyběl už zmiňovaný neduh spojovat je s nebezpečnými přírodními živly za užití slov příliv, proud apod. (Klvaňová, 2007: 26–29)

Majorita článků o nich referovala v souvislosti se skandály či jinými dramatickými situacemi. Naopak absentovala proti váha, složená z konkrétních příběhů lidí, kteří se dostali do ČR regulérní cestou, prošli bez zbytečných dramat a úspěšně azylačním procesem a nakonec získali právo k pobytu. V českých médiích stejně jako před šesti lety absentovaly hlasy samotných azylantů, veškeré výpovědi zprostředkovávali policisté, záchranáři či politici. Jako aktéři fungovali pouze v situacích, kdy se řešily

strategie, které užívají při své snaze o překročení hranic, jinak vystupovali jako „pasivní oběti“ úřadů (Klvaňová, 2007: 27–29) .

Nejnovější studie na téma uprchlíků v médiích byla v roce 2015 realizována Masarykovou univerzitou. Výzkum se zaměřoval na analýzu způsobu zobrazování tzv. uprchlické krize ve zpravodajství České televize a TV Nova, a to v období od 4.3. do 30.9. 2015. Mezi hlavní témata patřily otázky ohledně dopadů krize jak pro české prostředí, tak pro jednotlivé státy a celou Evropskou unii. V médiích se řešily dominantě otázky od tzv. uprchlických kvót, politických jednání vážících se k problematice současné „uprchlické krize“ až po témata, která se bezprostředně vázala k aktivitě policejních složek. Naopak v hlavních tématech absentovaly zmínky o příčinách krize, které by v kontextu odůvodňovaly a upevňovaly to, proč se uprchlíci rozhodli opustit svůj domov. Opět nechyběly metafory s přírodními živly, jako jsou příliv či vlna (Tkaczyk, Pospěch a Macek, 2015: 1–5).

Dominantními mluvčími, kteří se k uprchlické otázce vyjadřovali, byli primárně političtí zástupci v čele s ministrem Chovancem a reprezentanti bezpečnostních složek. Pokud bylo umožněno vyjádřit se k situaci samotných běžencům, jejich výroky byly po obsahové stránce velmi kusé a často postrádaly českou lokalizaci. Hlavními „mluvčími“ uprchlíků byli muži, a to v 85% případů v případě ČT a v 90% případů v případě Televize Nova (Tkaczyk, Pospěch a Macek, 2015: 3).

Studie na závěr shrnuje, že „uprchlíci byli nejčastěji prezentováni jako administrativní problém (ČT 51%; Nova 60,1%) a jako objekt policejní činnosti (ČT 31,6%; Nova 29,9%). Přibližně ve stejné míře byli uprchlíci představeni jako bezpečnostní hrozba (ČT 18,7%; Nova 22,7%) a jako příjemci pomoci či lidé, kteří pomoc potřebují (ČT 18,7%; Nova 23,7%)“ (Tkaczyk, Pospěch a Macek, 2015: 5).

Média se naopak příliš nevěnovala situacím, kdy se uprchlíci stali obětí nějakých tragických událostí. V mediích tak nebyl výrazně kladen důraz na humanitární stránku uprchlické problematiky, která by z uprchlíků dělala víc než jen „problém“, „hrozbu“ a anonymní statistická data (Tkaczyk, Pospěch a Macek, 2015: 5–6).

Shrneme-li předložené dosavadní studie zabývající se mediálním obrazem uprchlíků v českém prostředí, ukazuje se, že se vyšlá zjištění výrazně neliší od neduhů vlastních zahraničnímu způsobu jejich zobrazování. Naopak zde ale výrazně absentuje důraz na jejich zobrazování jako obětí a chybí obrazy z běžného života, který by mohly určitým způsobem vyvažovat jejich negativní reprezentaci.

4 METODOLOGIE

4.1 Kvantitativní a kvalitativní obrazová analýza

Výzkum fotografického materiálu byl realizován formou obrazové obsahové analýzy. Jedná se o metodu, která „spočívá v počítání frekvencí určitých vizuálních prvků v jasně definovaném vzorku obrazů a následném analyzování těchto frekvencí“ (Rose, 2001: 56). Tato kvantitativní část byla posilněna o kvalitativní analýzu, při níž byl analyzován kontext, v němž jsou fotografie zasazeny, v podobně popisků, nadpisů článků, případně textu. Vzniklé kategorie byly zároveň pojímány ve vzájemném vztahu a dále diskutovány. Obsahová analýza byla zvolena předně kvůli vysokému počtu fotografického materiálu, který čítal přes 3000[7] fotek ve vybraných českých internetových médiích, ze zvoleného období, tj. od března 2015, kdy se „uprchlická krize“ začíná objevovat v českém mediálním prostoru, do prosince téhož roku s tím, že primárně sloužila k identifikaci témat a způsobů zobrazování, které se v případě uprchlíků objevují.[8]

Obrazová obsahová analýza se podle Roseové (2001) skládá ze čtyř kroků. Předně je třeba zvolit vzorek fotografií, který bude analyzován (Rose, 2001: 56–59). V případě předkládaného výzkumu se jednalo dílem o snímky, které se vyskytovaly v článcích referujících o tzv. uprchlické krizi, zároveň ale tyto snímky musely přímo zachycovat uprchlíky nebo nějaké úseky jejich cesty. Do analýzy nebyly například přijímány portréty českých politiků, i když článek psal o vyjádření tohoto politika k uprchlické krizi. A také došlo k vyřazení několika fotografií, které se do galerií dostaly spíše omylem, jako snímek zachycující jednoho hráče amerického fotbalu.

[7] Konečný korpus tvořil 3409 fotografií.
[8] Tento přístup ze stejných důvodů uplatňují ve své studii fotografií v časopisu National Geographic Lutzová s Collinsovou (srov. Lutz a Collins, 1993).

Analyzovaná média byla internetová, a to čistě z praktických důvodů, jelikož například databáze AnoPress, která se dá využít pro vytažení mediálních článků z určitého období, neumožňuje přístup k fotografickému materiálu, ale pouze k textové složce. Vybraná média byla *idnes.cz*, *lidovky.cz*, *novinky.cz* a *ihned.cz*. IDNES je internetový portál deníku MF Dnes a *lidovky.cz* server Lidových novin s tím, že obojí spravuje společnost Mafra. *Novinky.cz* spadají pod firmu vydávající deník Právo, *ihned.cz* je portál Hospodářských novin[9]. Média byla vybrána na základě předpokladu jejich poměrně vysoké čtenosti širokou veřejností.[10]

Výhodou internetových serverů je skutečnost, že na rozdíl od tištěných médií uveřejňují větší množství fotografického materiálu. Redaktoři tak mají vícero prostoru a nemusí striktně vybírat jeden ilustrační snímek. Stejně tak čtenář dostává více volnosti udělat si širší obrázek o celé problematice. Fotografie byly obecně uveřejňovány nejčastěji formou galerií, objevovaly se ale i individuální snímky. Galeriemi disponovaly primárně IDNES a Lidovky, server IHNED preferoval spíše individuální snímky stejně jako *novinky.cz*.

Hledání relevantních článků probíhalo za použití specifických tematických rubrik. IDNES, Lidovky i Hospodářky mají vytvořené zvláštní rubriky, které obsahují články, jež se vztahují k tzv. uprchlické krizi. Dále byl tento postup doplněn kontrolním projížděním všech článků v rubrice zahraničích a domácích zpráv vydaných za vybrané období, což mělo zajistit zahrnutí i těch článků, jež by byly relevantní, ale z nějakého důvodu se do rubriky nedostaly. Fotografie byly následně staženy, u každé se zaznamenal samotný popisek a také textová poznámka, u kterého článku byly uveřejněny spolu s internetovým odkazem,

[9] Zároveň jsou to tatáž média, která ke svému výzkumu mediálního zobrazení uprchlíků použila např. Klvaňová (2007).

[10] Autorka si je samozřejmě vědoma toho, že se jedná pouze o výsek mediálního prostoru, který referuje o uprchlické otázce a výsledky z kvantitativní obrazové analýzy jsou tedy vnímány jako výsledek způsobů zobrazování uprchlíků vlastní analyzovaným médiím, pouze s určitým potenciálem širší aplikovatelnosti.

a pro přehlednost také v jaký den a měsíc. Fotografie byly rozčleněny do složek podle jednotlivých médií.

Druhý krok se týká vytvoření samotných kategorií, které budou kódovány (Rose, 2001: 59–62). Kategorie by podle Roseové (2001) měly být ideálně vyčerpávající a exklusivní, jinak řečeno „všechny aspekty obrazu, které výzkumníka zajímají, musí být zahrnuty“ (Rose, 2001: 60) a „kategorie se nesmí navzájem překrývat“ (ibid: 60).

Kódy vznikaly prostřednictvím tzv. otevřeného kódování. Je to metoda, při níž dochází k jejich vytvoření na základě přímé práce s fotografickým materiálem (Elo a Kyngäs, 2008). Vstupovaly do toho ale i znalosti získané z načtené literatury, tj. některé kódy se odvíjely od charakteristických způsobů zobrazování uprchlíků, které identifikovaly předchozí studie. Například sem spadá kódování kategorie genderu.

Prvotní vytvořené kódy byly následně uplatněné na fotografiích, což je jeden ze způsobů, jak určit jejich správnou funkčnost (Rose, 2001: 62). Celý systém kódu byl v průběhu výzkumu neustále zpřesňován. Zároveň byl každý soubor fotek spadající pod dané médium kódován zvlášť, aby bylo možné zachytit případné odchylky v způsobu zobrazování u jednotlivých médií.

Třetím krokem je samotné kódování (Rose, 2001: 62–63). Kódování probíhalo v programu MAXQDA s tím, že každý snímek byl pečlivě analyzován, a následně okódován. Během kódování byl u každého snímku brán v úvahu také popisek a širší kontext nadpisu článku, do nějž byla fotografie zasazena. Popisek mohl původně neutrální fotku posunovat určitým způsobem k jednomu či druhému pólu a měnit její čistě vizuální význam. V případě širšího kontextu článků byla u fotografií uváděna stručná poznámka o povaze textového sdělení, která se následně brala v úvahu při samotné analýze. Mezi základní vzniklé kódy patřilo pohlaví dospělých osob; děti; násilí a agrese; velikost

skupiny; utrpení a smrt; positivní emoce; přítomnost ozbrojených a pořádkových složek; přítomnost oplocení; kriminalita; každodennost; přítomnost dobrovolníků a lékařů; nepořádek. Vlastní kategorii kódů měly i popisky, kde byl sledován způsob označování lidí na snímcích, tj. např. zdali se o nich referuje vágně jako o uprchlících, migrantech či prostřednictvím dalších variacích těchto slov, nebo dochází k nějaké formě specifikace.

Každá ze základních kategorií navíc obsahovala celou řadu subkódů, které ji ještě hlouběji specifikovaly a usnadňovaly samotnou analýzu. U kategorie „velikost skupiny“ se v případě fotek, na nichž se objevuje větší skupina lidí, sledovaly další okolnosti jako dopravní prostředek, na němž putují, zdali je dav pasivní, či naopak vyvolává pocit ohrožení a podobně.

Kategorie pohlaví dospělých osob vznikla na základě teorií, že dochází k odlišnému způsobu zobrazování mužů a žen v případě uprchlické/migrační otázky (srov. Pupavac, 2008). Násilí a agrese vycházely ze samotného prohlížení fotografického materiálu, kdy se tato kategorie objevovala opakovaně a na její interpretaci se pracovalo se stereotypem agresivních mladých mužů (srov. ARTICLE 19, Buchanan, Grillo a Threadgold, 2003). K tomu byl identifikován i specifický kód demonstrace. Jednalo se o snímky, na nichž se uprchlíci něčeho dožadovali prostřednictvím hesel na papírových kartonech, výrazné gestikulace, agresivních výrazů apod. Velikost skupiny souvisí s tendencí zobrazovat uprchlíky jako anonymní rozsáhlý dav (srov. Andreassen, 2005). Utrpení se blíže váže ke stereotypu uprchlíka jako oběti, o němž mluví ve své studii např. Liisa Malkkiová (1996). To, že uprchlíci mohou být zachycováni často také v momentech radosti, se v literatuře výrazně nereflektuje a tato kategorie vychází ze samotného pozorování studovaného materiálu, kdy se objevovala s určitou pravidelností a navíc v často zajímavých kontextech. Přítomnost ozbrojených a pořádkových

složek je stejně jako v předchozím případě na snímcích poměrně frekventovaná. Tato kategorie hrála v důsledku roli hlavně ve vztahu k ostatním kategoriím, jako je dav, kriminalita či agrese a násilí. Přítomnost oplocení je znovu spíše specifický fenomén, který se objevuje hlavně v kontextu současné uprchlické problematiky a v souvislosti se snahou některých států JV Evropy o vystavění této formy bariéry. Kriminalita se vyjevovala hlavně v popiscích, kdy docházelo v souvislosti s uprchlíky k užívání slov „ilegální“, případně to evokoval samotný vizuální obraz. U kódu každodennost, který byl identifikován induktivní metodou, byly sledovány snímky, na nichž lidé realizují určitou aktivitu, která spadá do každodenní praxe člověka ať už v podobě hygieny, spánku, či vykonávání odpočinku. Tato kategorie bude následně problematizována za užití představy uprchlíka jako anomálie od Petera Nyerse (2006). Co se týče přítomnosti dobrovolníků a lékařů, tato kategorie se ukázala jako poměrně marginální a měla význam hlavně ve vztahu ke kategorii uprchlíka jako oběti. Stejně marginální byly snímky nepořádku. Zároveň bylo v bráno v úvahu, že roli hraje také to, co v případě zobrazování uprchlíků absentuje.

Čtvrtý krok obsahuje samotnou analýzu (Rose, 2001: 63–66). Během kódování a následného procházení kódů došlo k identifikování několika hlavních témat v podobě davových fotek; stereotypu trpícího uprchlíka; fotografií, na nichž prožívají positivní emoce; roztomilých dětí; snímků obsahujících oplocení; uprchlíků jako anomálie; uprchlíků jako agresorů a „kriminálníků“ a odlišné způsoby zobrazování mužů a žen. Jednotlivé snímky spadající do dané kategorie byly následně znovu prohlíženy a hlouběji analyzovány spolu s jejich vlastním kontextem. Záměrem výzkumu nebylo přijít pouze s numerickou reprezentací dat, tj. např. že 13% tvoří davové snímky, jelikož jak poukazuje i Roseová (2001), to, že se něco objevuje v určité vyšší frekvenci, ještě neznamená, že to má menší nebo větší význam než to, co se objevuje v 6% případů.

Tyto kódy sloužily primárně k zorientování se v ohromném množství fotografického materiálu, k identifikování dominantních způsobů vyobrazování uprchlíků a k následné snaze o hlubší interpretaci daných kategorií opřenou o teoretické koncepty. V případě genderu tedy výzkum neskončil tvrzením, že snímků mužů je víc než snímků žen, ale došlo k následné analýze toho, do jakých souvislostí se muži a ženy dostávají a co to výsledně vypovídá. Tedy zdali jsou v případě uprchlické problematiky muži pojímání jinak než ženy a hlavně jak. Sběr materiálu a samotná analýza probíhala od ledna do března roku 2016.

4.2 Sféra produkce

Jak bylo zmiňováno i v teoretické části, význam obrazu není vytvářen jen ve sféře samotné fotografie, ale také v kontextu produkce a diváků. Z tohoto důvodu byla obrazová analýza doplněna o rozhovor s informátory ze sféry mediální produkce. Ke sběru dat byly použity kvalitativní polostrukturované rozhovory skládající se z předem připravené osnovy, složené z otázek a témat, které chce dotazující respondentům položit (Bernard, 2006: 212). Ty probíhaly s 8 profesionálními fotografy, kteří fotí pro česká, případně i některá slovenská média, a jednou redaktorkou (viz příloha 9.1). Zároveň se jednalo o fotografy, kteří fotografovali současnou uprchlickou krizi.

Rozhovory probíhaly od července roku 2015 do února roku 2016. Z devíti informátorů se jednalo o 8 mužů a jednu ženu. Jejich výběr probíhal zčásti na základě snowballové metody, při níž výzkumník využívá doporučení informátorů, koho dalšího by mohl oslovit (Bernard, 2006: 193), a část informátorů byla získána prostřednictvím informací nalezených na jejich webových stránkách. Rozhovory probíhaly buďto formou osobního setkání, nebo prostřednictvím programu Skype. Druhá varianta byla realizován hlavně kvůli velké časové vytíženosti informátorů, které bylo poměrně náročné zastihnout nezaneprázdněné. Rozhovory

byly nahrávány na nahrávací zařízení a následně přepsány prostřednictvím programu F4. Informátoři byli před zahájením seznámeni s povahou výzkumu a bylo jim přislíbeno, že budou v případných uveřejněných citacích anonymizována jejich osobní data[11].

Tematicky se rozhovory vztahovaly jednak k jednotlivým způsobům zobrazování uprchlíků a jednak k informátorovým osobním motivacím, postojům k dané problematice, kodexům a hranicím, jejich postavení v mediální sféře, nepřímo ale také směřovaly k odhalení toho, jakým způsobem nakládají s představou diváků a do jaké míry to ovlivňuje jejich tvorbu. Cílem bylo se tedy zaměřit na širší kontext, který výsledně ovlivňuje sféru samotné produkce, jak je nastíněno už v teoretické části práce. Rozhovory byly navíc doplněny o fotografickou elicitaci. Jedná se o metodu, při níž během rozhovoru dochází k použití fotografického materiálu, který je informátorům předložen a jenž slouží k vyvolání určité reakce nebo diskuze k tématu (Collier, 2009: 21). Ukázalo se, že informátoři diskutovali a sami problematizovali dané kategorie a způsoby zobrazování snadněji, pokud měli před sebou fotografie, než v případě, kdy měli jen odpovídat na otázky. Po předložení fotografie jim bylo nejdříve umožněno, ať sami snímky komentují podle toho, co je napadne, a následně došlo k případnému položení dalších doplňujících otázek. Výsledná data byla poté přepsána, okódována a analyzována v kontextu získaných dat z obrazové analýzy.

Mezi limity zvoleného přístupu patří jednak skutečnost, že se zaměřuje jen na určitou část, která tvoří celkovou produkci žurnalistických fotografií, a jednak absence roviny diváka. Co se týče druhé skutečnosti, sféra diváka samostatně řešena není, protože by vyžadovala další výzkum, který by překročil časové možnosti studenta magisterského studia i standardní rozsah diplomové práce. Přestože jsem si vědoma

11 Z tohoto důvodu také neuveřejňuji v tabulce informátorů popis médií, pro která pracují. Vzhledem k velmi omezenému počtu profesionálních fotografů, kteří jeli fotit uprchlíky pro daná média, by to bylo stejné jako uveřejnit jejich konkrétní jména.

toho, že význam fotografického materiálu nekončí u publikace fotografie, z výše zmíněných důvodů ponechávám rovinu diváků pro další případný budoucí výzkum.

5 ANALÝZA

Analýza je rozdělena do několika tematických oblastí nastíněných v metodologické části, které se odvíjejí od zjištění vyšlých z obrazové analýzy. Analýzu a interpretaci fotografického materiálu budou následně doplňovat výpovědi informátorů, které se nějakým způsobem relevantně vztahují k zjištěným datům. V úvodní části bude věnován prostor pozadí samotné mediální produkce.

5.1 Kontext produkce

Rozhodnutí vydat se fotit uprchlíky v rámci tzv. uprchlické krize vzniklo, až na jednu výjimku, na popud samotných fotografů, nikoli na přímou objednávku média, pro které pracují. Některým cestu po dohodě uhradil zaměstnavatel, ostatní si vzali dovolenou a zaplatili výjezd z vlastních nákladů. Motivace informátorů se lišily na individuální úrovni, nicméně patřil sem deklarovaný zájem o danou situaci a uprchlickou problematiku, možnost českým čtenářům zprostředkovat aktuální dění, příležitost vidět, jak to na místě skutečně vypadá, a také fotogeničnost celého fenoménu.

> Já jsem jel, protože jsem si na to vzal jakoby volno, ale teda s tim, že udělam jakoby galerii fotek z těch míst. Protože to je ono! Protože já jsem si řikal, mě by zajímalo, jak to tam opravdu je... (Jonáš)

> No protože mě to zajímá. Je to teďka hlavní téma, hlavní událost a chtěl jsem bejt u něčeho, kde se něco děje. A chtěl jsem taky na vlastní oči vidět, jak ta situace vypadá. Prostě mě to zajímalo. A je to samozřejmě fotogenická věc tohleto. (Patrik)

Skutečností zůstává, že absolutně převažující počet fotografií v analyzovaných médiích byl přejímán ze zahraničních agentur, jako je AP či Reuters. Snímky českých fotografů i aktuální reportáže redaktorů, kteří byli na místě, dostávaly tudíž zcela okrajový prostor[12]. Současná česká mediální sféra má i podle samotných fotografů tendenci omezovat

[12] Výjimku tvořilo například několik článků na serveru Lidových novin, kdy prostor dostávala redaktora Procházková, dobrovolníci Jan Skalík nebo Michal Jašek, kteří psali reportáže popisující jejich osobní zkušenosti se setkání s uprchlíky v táborech a na jejich cestě. To se ve výsledku odráželo i do kvality popisků, které působily mnohem osobnějším dojmem.

svá zahraniční oddělení. V návaznosti na to tak, kromě několika výjimek, své fotografy a redaktory do zahraničních oblastí téměř nevysílají a potřebný materiál přebírají z venčí. K tomuto účelu slouží tiskové agentury, které mají po světě rozeseté vlastní lokální fotografy, od nichž se snímky dostávají do databází, odkud si je následně odebírají česká média. Média tím ovšem nepřejímají ze zahraniční pouze samotné materiály, ale i názory či postoje jejich producentů (Burton a Jirák, 2001: 121). Jednou z implikací této praktiky může být skutečnost, že se snímky se v důsledku nakládá jako s ilustračními fotografiemi, které jen doprovázejí přiložený text. Původní kontext se často nahradí a redukuje stručnými, nicneříkajícími popisky, což v řadě případů stojí spíše proti samotným uprchlíkům. Konkrétní příklady budou nastíněny v další části analýzy.

S výše zmíněným fenoménem souvisí otázka kvality českých médií. Poměrně překvapivým zjištěním bylo, že samotní informátoři vnímají jejich stav poměrně kriticky. Vesměs souhlasili s tím, že řada českých médií se potýká s nedostatkem financí, v důsledku čehož ztrácí svoji atraktivitu, kvalitu, ale i pověst, že dokážou o světě zajímavě referovat[13]. Samotní producenti tak v podstatě příliš nedůvěřují v schopnost českých médií poskytovat dostatečně kvalitní informace o převážně zahraničních tématech, což se úzce dotýká i samotné tzv. uprchlické krize. Jejich postoje reflektují následující výpovědi:

> Já myslim, že blbý na českých médiích je, že jsou hrozně podfinancovaný. Že ty zahraniční média... Já sem teďka měl štěstí, že jsem dostal od šéfredaktora volnou ruku a moh jsem tam jet na dlouhou dobu. Relativně jako. Takže jsem tam mohl nafotit ňákej jako ucelenej pohled na to, ale teďka ty český média prostě nemaj peníze a prostě je málo reklamy, klesá náklad a dělá to málo lidí a ty lidi nemaj čas se tomu věnovat tolik jako třeba v zahraničí. Že jo. Tam když pracuješ pro nějakej velkej magazín, tak na tý reportáži děláš třeba měsíc nebo některý dělaj klidně tři měsíce a pak je z toho chtě nechtě jinej výsledek, než když někam jedeš na den. (Patrik)

[13] Samozřejmě s čestnou výjimkou médií, pro které sami pracují. K nim byli kritičtí velmi málo.

Ono je problém to, že u nás je to prostě business ty noviny. Že to není... Že ty noviny se špatně prodávají, frčí internet a vlastně facebookem a tutim se šíří zprávy daleko rychlejš a zadarmo. (Jonáš)

Protože se snažej ušetřit, protože na to nejsou peníze. Žurnalistika je absolutně ne... Jako podfinancovaná, lidi jsou přetažený, věci se dělaj od stolu, nikdo nikam nejezdí (...) Což je z mýho pohledu fotografa nebo člověka, který se zajímá o autentický zpravodajství, naprostý úpadek. Tohleto už je spíš věc nějaký veliký občanský angažovanosti, když u nás něco vzniká. Což si myslím, že je právě pozice kluků a holek z Respektu, že... Tak nevzniká to, protože na to nejsou prachy a snaží se ušetřit, kde to jde, a zahraniční cesta nebo takovýto zahraniční zpravodajství stojí spoustu peněz. Zároveň se pak český média stávají... Vlastně už je není skoro možný číst, protože se tam nedozvíte skoro nic zajímavýho. Takže taková spirála, kdy oni šetří, aby měli menší náklady a všechno se to obešlo co nejlevněji, čímž vzniká takovej nezajímavej produkt, který si já nemám třeba nikdy důvod kupovat. (Simon)

Fotografové jsou v analýze pojímáni jako skupina lidí sdílející pravidla, intersubjektivně sdílené představy, které se váží k výkonu jejich profese. To se nejexplicitněji projevovalo v diskuzích o hraničních fotografiích nebo při debatách o případu, kdy někdo z fotografické obce překročil jistá pravidla. Příkladem byly otázky směřované na podzimní kauzu, při níž český fotograf Jan Šibík uveřejnil na *aktuálně.cz* videa, v nichž referoval o nepořádku a plýtvání, které vzniká na hranicích v souvislosti s tzv. uprchlickou krizí. Jeho příspěvek vyvolal poměrně bouřlivou reakci na obou stranách české polarizované společnosti. Při diskuzi na toto téma část fotografů vnímala Šibíkovo jednání negativně, a to bez ohledu na jejich vzájemné osobní vazby. Ukazuje se, že z jeho strany muselo dojít k určitému porušení jakýchsi nepsaných, mezi fotografy sdílených pravidel. Konkrétně vnímali jeho způsob referování o daném tématu jako černobílý, bez širšího kontextu a uveřejněných příčin. Zároveň kritizovali, že do hloubky nezvažoval, jaké důsledky může mít podobná výpověď v současných náladách, které v české společnosti panují. Jinak řečeno dostatečně nepracoval s představou divácké sféry vizuální ekonomie.

Fotografové si byli dále otevřeně vědomi toho, že z jejich strany nikdy nemůže docházet ke zcela objektivnímu referování o světě, a reflektují v teorii nastíněnou skutečnost, že fotografie ze své podstaty

vždy nabízí jen určitý výsek reality (Lábová a Láb, 2010), ovlivněný postoji producentů a dalšími skutečnostmi (Ginsburg, Abu-Lughod a Larkin, 2002; Burton a Jirák, 2001; Gürsel, 2010). Nicméně se určitým způsobem snažili prostřednictvím zasazení fotografie do kontextu či samotným výběrem snímků, které zašlou do médií, předcházet tomu, aby fotografie byly misinterpretovány veřejností. Jinými slovy usilovali o to, aby se pohled diváků neodchýlil od jejich interpretace dané situace a významu, jaký chtěli, aby fotografie nesla. Určitým způsobem tudíž jejich snaha odpovídá v teorii nastíněnému konceptu „preferovaného čtení“ (Hall, 2006). Zdali jejich výsledné záměry byly v důsledku motivovány upřímným zájmem o blaho fotografovaných subjektů, nebo do toho vstupovala i snaha ubránit se případnému skandálu, už je spíše individuální záležitost. Šibík, který asi neměl zcela v úmyslu dostat se do přestřelky mezi pro a proti-uprchlickým táborem, porušil pravidla, jelikož sám posunul význam výsledného materiálu mimo fotografy vnímanou realitu, nepracoval uspokojivě se sférou diváků a zároveň neuveřejnil celkový kontext celé situace, který by ukázal obě strany mince daného problému.

Stoprocentní soulad s tím, že chyba nastala primárně na straně producenta, mezi informátory ovšem nenastal. Určitou výjimku tvořili dva fotografové, kteří vinu za chybnou interpretaci a vůbec celkovou odezvu nesvalovali na samotného autora, ale na sféru příjemců. Diváci v jejich očích přecenili význam publikované reportáže a na celou záležitost neadekvátně a přehnaně reagovali. Objevily se tak dva různé způsoby pracování s diváckou sférou. První přístup usiloval o zajištění preferovaného způsobu čtení reflexí vůči sobě samým, čímž chtěli limitovat případné odchylky ve čtení obrazu ze strany diváků. K tomu mohlo docházet prostřednictvím ukotvování fotek do kontextu způsobem, který by omezoval jejich případný ambivalentní význam, nebo dokonce formou určité autocenzury už při samotném procesu focení nebo výběru snímků.

Příkladem toho může být moment, kdy jeden z fotografů pociťoval určitou míru dilematu, když nafotil snímky zachycující fyzický střet.

Ze samotných fotografií nebylo zcela patrné, že konflikt vyvolala maďarská policie a nikoliv samotní uprchlíci. Snímky kvůli jejich ambivalenci a nejasnosti, která by mohla vést k výslednému zkreslení celé situace, si nakonec nechal pro sebe. Jeho rozhodnutí posílila představa a očekávání, jak by na snímek reagovali diváci a jakou mylnou představu by si z fotografií mohli odnést. Jednalo se o moment, který překročil hranice, kam až si fotograf dovede zajít, opírané o osobní kodex a pocit určité zodpovědnosti vůči fotografujícím subjektům i částečně poměrně kritické smýšlení o české netolerantní společnosti:

Tam jako se taky nad tím přemejšlel, co tam můžu dát a co ne, protože jsem věděl, že třebas to u nás ty Češi neumí... Že to nafouknou hrozně, takže když bych tam dal jednu blbou nejasnou fotku, jak tam někdo háže kameny nebo prostě něco, tak ovlivnim veškerý ty média. Tou jednou fotkou. To je blbý no. (Jonáš)

Zatímco druhý přístup stál spíš na premise, že za případné „špatné“ čtení celkového významu může sféra českých diváků, kteří neuvažují v dané situaci dostatečně racionálně a nechávají se ovlivňovat emocemi. To se netýkalo jen reakcí na aféru pana Šibíka, ale obecně případů, kdy ze strany čtenářů docházelo k vyhroceným reakcím na mediální sdělení.

No ale nevim, jestli to je problém těch médií, ale to je spíš problém těch lidí, jako... Ty lidi tady vůbec nemaj zkušenost, ti byli maximálně někde na dovolený někdy v Burgádě, což se nedá vůbec srovnávat jako s ňákym normálním arabským světem. Oni vůbec vlastně vůbec netuší, jak to vypadá. (Patrik)

Ne, prostě jako úplná hysterie, tak mi to přijde. Lidi kdyby se zamysleli a řekli si, ježišmarja, jako jo tak, co, tak by k tomu nepřikládali ňákou jako důležitost. Ale přesně jak ty lidi reagujou na obou stranách hystericky, tak prostě přestanou přemejšlet. (Jáchym)

Ukázalo se, že prakticky všichni informátoři sdíleli určitý kodex, jakási osobní nepsaná pravidla, která upevňovala, kam až si dovolí při focení hlavně hraničních situací zajít. Jelikož se ale nejedná o pravidla psaná, vytváří se určitá volnost ve způsobu jejich čtení.

Zatímco například výše zmiňovaný fotograf snímky sice nafotil, při samotném výběru pak u sporných situací bral do úvahy svou zodpovědnost vůči fotografovaným subjektům, podpořenou o nedůvěru v českou společnost s rozvahou nad danou situací uvažovat. Jiný informátor pravidla interpretoval tak, že se omezují spíše na extrémní případy nahoty, otevřeného násilí či vulgárnosti a v případě fotografování uprchlíků k prolomení těchto hranic z jeho úhlu pohledu nedošlo:

Člověk má ňáký kodex, jako jo, ale tady se rozhodně neprolomil jako nebo taky k tomu jsem se nedostal ani blízko jako jo. Ale rozhodně si myslim, pokavaď... Já nevim, my máme, že jo... Pak jsou určitý jako jiný věci, že jo, já nevim, přílišné násilí, nahota, nevim, něco takovýho nebo vulgárnosti, který se prostě jakoby nevydávaj. Ale co se týče, že bych nějakým způsobem ovlivňoval a korektoval jakoby to, co pošlu, aby určitá skupina vypadala, tak nebo tak, tak to určitě ne. (Jáchym).

V obou těchto případech se jednalo o hraniční body na jakési škále. Zbytek fotografů se pohyboval kdesi ve středu a určitým způsobem osciloval mezi mírou odpovědnosti vůči uprchlíkům a snahou poskytnout co nejširší obraz toho, co se v rámci „uprchlické krize“ odehrává. Navíc je třeba poznamenat, že zdaleka ne všichni fotografové se dostali do situace, kdy by byli svědky nějakého konfliktu nebo jiného sporného momentu.

Kromě osobních hranic mohou do výběru fotek v ideálním případě vstupovat i okolnosti vnější od očekávání média, pro nějž fotografové pracují (srov. Burton a Jirák, 2001), až po tzv. etické kodexy. Jak už bylo nastíněno v teoretické části, etické kodexy v případě českých médií zdá se příliš velkou roli nehrají. Reflektují to i slova informátorů:

Mám zkušenost s těma médiema, s kterýma jsem pracoval, tak nic takovýho. Žádný psaný pravidla tam nebyly a ty pravidla... Vlastně se o nich ani nikdy nemluvilo. To je tragédie českýho prostředí, že vlastně nic takový jako nikdy zformulovaný ani verbálně ani písemně nebylo. (Simon)

Já ti ho můžu někde sehnat. Ale jsou tam prostě základní věci. Že se nesmí jako... Teďka ti to nevysypu z rukávu, protože na to nekoukám před spaním, neučim se to nazpaměť

[smích]. Pro mě je důležitej zdravej rozum... Nevim, jestli zdravej, ale prostě ňáký uvážení podle svědomí každýho člověka, který referuje. (Patrik)

Nee, to ne[máme]. Jako jo, tak samozřejmě nemůžeš fotit nahý děti a dávat je do novin, třebas. Většinou je to ale takový, aby člověk byl soudnej. (Jonáš).

Z jejich výpovědí jednak vyplývá skutečnost, že není běžnou praxí, aby česká média měla formulovaná určitá psaná etická pravidla, případně ošetřují pouze extrémní případy. Co se týče samotných fotografů, ti se v hraničních situacích spoléhají primárně na svůj vlastní zdravý rozum a soudnost.

5.2 Uprchlíci jako anonymní dav

Zatímco v první polovině roku 2015 dominovaly v kontextu uprchlické krize hlavně fotografie lidí tísnících se na malých nafukovacích člunech, v druhé polovině se k nim přidávají snímky zdánlivě nekonečného zástupu lidí, kráčejících volnou krajinou, stojících ve frontách, postávajících ve vyhrazených prostorech či táborech, čekajících na přechod hranic nebo nastupujících do dopravních prostředků. Jednou z identifikovaných kategorií se tudíž stalo vyobrazování uprchlíků jako početné skupiny lidí.

Z výzkumu vyplynulo, že mediální sféra inklinuje k zobrazování uprchlíků spíše jako početné skupiny nebo davu oproti zobrazování jednotlivců, a to v poměru 61% ku 39%[14]. V průběhu analýzy dále došlo k rozlišení případů, kdy se dav dostával do určitých negativních souvislostí, které mohly v důsledku vyvolávat pocit ohrožení, a kdy byl způsob jeho zobrazování relativně neutrální. Mezi negativní způsoby zobrazování početné skupiny uprchlíků patřily snímky, na nichž se dav kamsi nervózně tlačil, případně se dokonce rozbíhal proti fotografovi či se dostával do interakce s bezpečnostními složkami. Spadaly sem též

[14] Za jednotlivce nebo menší skupinu byly považováni snímky , na nichž vystupují 1-3 lidé, za početnější skupinu byly určeny fotografie 410 lidí a davové snímky 10 a výše.

situace, kdy se lidé snažili dostat do přeplněných vlaků nebo pluli na přeplněných nafukovacích člunech. Relativně pasivně vyhlížející dav mohly také ovlivňovat popisky či články a posunovat význam negativním směrem.

Za neutrální způsob zobrazování davu uprchlíků byly považovány snímky, na nichž lidé posedávali poklidně na zemi, ve skupinkách někam putovali nebo postávali ve frontě. Dav mohl také vzbuzovat soucit, pokud se například jednalo o shromáždění lidí, kteří stáli na dešti, zahalení v pláštěnkách. V takovém případě byli zařazeni do sekce stereotypu „trpícího uprchlíka“. Zvláštní kategorii tvořily fotografie zachycující střety mezi uprchlíky a policejními složkami, kterým se budu věnovat později.

Pojďme si nyní podrobněji probrat jednotlivé situace. Uprchlíci vystupovali v 10,1% případů jako „nervózní“ dav, který se navíc často nějakým způsobem „snažily“[15] uklidnit a korigovat ozbrojené složky. Uprchlíci se na snímcích tlačili na bariéry, na dopravní prostředky či mezi sebou, nebo se v ojedinělých případech dokonce rozbíhali proti fotografovi. Pocit „nebezpečného“ davu posilovaly ještě samotné popisky, a to třeba užíváním výrazů jako vlna, příliv či proud. V celkovém dojmu se jednalo o fotografie, které vyvolávaly minimálně určitý respekt z toho ohromného davu lidí, který se jako lidská „vlna“ tlačí do Evropy (fotografie viz příloha 9.2).

[15] Toto sloveso bylo s oblibou používáno v popiscích. Spíše vyvolává dojem, že snahy o utišení uprchlíků se setkávaly s neúspěchem nebo to byl přinejmenším složitý proces.

Foto 1 – „Loď s uprchlíky dorazila do Řecka. Jedna část cesty končí“. Autor Neuveden, Reuters.

Fotografie přeplněné lodi (viz foto 1) úzce souvisí s konceptem Gilligana a Marleyové (2010) nastíněným v teorii, kde hovoří o tom, že tyto fotografie jsou synonymem ke slovnímu popisu uprchlíků jakožto přírodního nezadržitelného živlu, který se chystá roztříštit o pobřeží přijímací země. Stejně jako výrazy vlna, příliv či proud vyvolávají dojem ohromné, nezadržitelné a hlavně neznámé masy lidí. Vzhledem k tomu, že přírodní živly ze své podstaty působí jako potencionální hrozba, jejich spojování s uprchlíky vytváří stejný pocit ohrožení ze samotných běženců (Klvaňová, 2007: 26). Ani v analyzovaných médiích neabsentovala podobná kategorie, ačkoli primárně dominovala v první části roku, zatímco od léta začaly převažovat snímky lidí putujících po JV části Evropy. Celkem tato kategorie tvořila 9% ze zkoumaného souboru.

Od léta byly fotografie přeplněných lodí doplněny o snímky, které zachycovaly lidi deroucí se do vlaků, využívající k tomuto účelu oken i dveří (1,9%) (viz příloha 9.2). Dojem přeplněného vlaku má v podstatě podobný efekt jako fotografie přeplněné lodi. Výjimku mezi analyzovanými

médii tvořil server Hospodářských novin, který se těmto snímkům téměř vyvaroval.

Další kategorii tvořily fotografie, na nichž se dav znovu dostával do souvislosti s bezpečnostními složkami, tentokrát se však jednalo o snímky zachycující masu lidí vyfocenou zpoza zad policejních a armádních složek (2,4%). Na těchto fotografiích (viz foto 2) se divák situuje do pozice fotografa schovávajícího se za policisty, zatímco svoji pozornost cílí na dav lidí, který zpravidla přichází odkudsi z dálky. Celé to působí dojmem, jako by divák potřeboval před uprchlíky ochranu v podobě strážců zákona.

Foto 2 – „Francouzští četníci blokují cestu migrantům“. Autor: Passcal Rossignol, Reuters.

Některé snímky naopak zobrazovaly uprchlíky jako neutrální neškodný dav vyčkávajících lidí (7,7%), kteří buďto postávali v prostoru, nebo v dlouhých zástupech čekali na otevření hranic (viz příloha 9.2). Jiné zase zachycovaly lidi při jejich putování otevřenou krajinou (9,3%) (viz příloha 9.2). Zmíněné fotografie primárně čtenáře informovaly o tom, že současný uprchlický problém zasahuje nemalé množství lidí bez nějakých dalších výrazně negativně zabarvených konotací.

Pokud média referují o velkém množství lidí, velmi záleží na tom, jakým způsobem se k této problematice postaví. A to nejen ve vizuální, ale i textuální rovině. Zvolený způsob jejich označování totiž v důsledku velmi ovlivňuje, jaké emoce si bude čtenář s uprchlíky spojovat a do jaké míry bude schopen se s jejich situací ztotožnit. Jednak se ani českým médiím nevyhnul již zmiňovaný neduh, při němž bylo o davu lidí referováno jako o lidském přílivu[16], proudu či vlně. Pocit ohrožení či alespoň neznáma z ohromné masy lidí tak posiloval samotný text.

Další skutečností je, že fotografie početných skupin lidí, o nichž se často navíc píše převážně pouze jako o uprchlících, běžencích či migrantech, způsobují určitou míru dehumanizace, odosobnění a homogenizace. Celé široké spektrum osob, kterých se uprchlická krize týká, je najednou redukováno na anonymní masu a jejich původní identita, etnická, náboženská příslušnost je nahrazena novou nálepkou, která z nich všech dělá uprchlíky či migranty (srov. Andreassen, 2005: 279). V podstatě se jedná o princip velmi podobný tomu, jak se někdy nakládá s kategorií žen (Mohanty, 1984). Přesně v tomto případě lze identifikovat tendenci médií uvažovat způsobem, že svět se skládá z „ostře diferencovaných, vnitřně homogenních a z vnějšku ohraničených skupin“ (Brubaker, Loveman a Stamatov, 2004: 45). Ve finále velmi závisí na tom, jaké kvality budou výsledně spojovány s identitou těchto uprchlíků, jelikož to v důsledku přenáší ty samé charakteristiky i na lidi, kteří byli za členy oné kategorie označeni.

Zároveň dochází vlivem této tendence k depersonalizaci jednotlivých členů dané kategorie (Levine, 1999). To se výrazně dotýkalo snímků, na nichž se objevovali jednotlivci nebo menší počet jasně identifikovatelných lidí. Dívka na snímku níže (viz foto 3), která si hraje

[16] Samotná rubrika *idnes.cz*, která obsahuje články vázající se k problematice současné uprchlické otázky, má název „Příliv uprchlíků do Evropy.“

s dánským policistou, byla označena v popiscích neosobním výrazem „malá migrantka/uprchlice“[17].

Foto 3 – „Dánský policista si hraje s malou migrantkou (Padborg, dánsko-německá hranice)“. Autor: Neuveden, Reuters.

Fotografie, která sama o sobě vyvolává přinejmenším sympatie, se tak zvláštním způsobem stává ovlivněnou přidruženým textem, který konkrétního jedince redukuje pouze na člena vágní skupiny. Podobné depersonalizační tendence se týkají celé řady fotografií zachycujících děti. Jelikož jsou identifikovány jako potomci lidí, kteří momentálně migrují či prchají, analyzovaná média z nich dle vlastní logiky dělají „malé uprchlíky/migranty.“ Stejná logika funguje i u dospělých. O něco osobnější a humánnější termíny jako lidé, žena, či muž se v médiích objevovaly spíše ojediněle (viz tabulka v příloze 9.1), použití konkrétních jmen bylo zcela výjimečné.

Podobná forma odosobnění výsledně nikterak neusnadňuje to, aby si čtenář uvědomil, že lidé na snímcích jsou konkrétní žijící jedinci, kteří „mají jméno, názory, rodinu, minulost a konkrétní důvody k tomu, proč

[17] Server *ihned.cz* užil oslovení „uprchlická dívka“.

prchají“ (Malkki, 1996: 387–388). Pro pochopení těch druhých se jeví jako velmi důležité, abychom byli schopni se do určité míry ztotožnit s jejich situací (Klvačová a Bitrich, 2003: 4–5). Pokud se nevytváří spojení mezi divákem a subjekty na fotografii, mohou z toho vyplývat další důsledky, mimo jiné podpora strachu z neznáma, od nějž často bývá jen krůček ke xenofobii a dalším projevům nenávistných tendencí (Klvačová a Bitrich, 2003: 5).

Úskalí davových fotek tak spočívá v tom, že pokud nejsou správně ukotveny, jen posilují pocit z neznáma a vyvolávají dojem, že se do Evropy žene anonymní, ohromný a často také nezvladatelný dav lidí, o nichž nevíme nic kromě toho, že se z nějakého důvodu rozhodli opustit svůj domov. S konkrétními tvářemi si tak nespojujeme, že se jedná o lidi, kteří odněkud a z nějakého důvodu prchají, ale vidíme pouze skutečnost, že se jedná o zástupce poněkud vágní kategorie uprchlíků. V textuální rovině usnadňují ztotožnění osobní příběhy (ARTICLE 19, Buchanan, Grillo a Threadgold, 2003; Andreassen, 2005), v té vizuální buďto určité fotopříběhy, nebo alespoň osobnější způsob označování vyfotografovaných subjektů.

Co se týče rozlišování mezi migranty a uprchlíky, analyzovaná média používají oba výrazy s převahou slova uprchlík a jeho variant – utečenec, běženec, žadatel o azyl apod. (viz příloha 9.1). S termíny nakládají spíše nahodile, v podstatě je užívají jako synonyma. Fotografie z jedné a téže události a těch samých lidí tak bývají jednou označeny slovy uprchlík, zatímco v druhém případě výrazem migrant. Média také výrazně nerozlišují národní identitu uprchlíků, jen v 9% případů přidávala před označení uprchlík nebo migrant jejich státní příslušnost.

Co se týče vzniku popisků, za jejich podobou často stojí spíše redaktoři než fotografové. Informátoři si vlastní popisky většinou nepsali, pouze příslušnému členovi redakce nadiktovali, co se na daném snímku odehrává. Navíc, jak už bylo řečeno, ve většině případů ani nebyli autory

analyzovaných fotografií. Nicméně informátor Simon identifikoval, jak tento neduh řešit už na straně fotografů:

Já bych spíš řeknul o sobě, jak to dělám. Protože moderní fotografie mají možnost diktafonu, takže já si prostě ke každýmu obrázku můžu nahrát 60 vteřin nějaký pronášenýho komentáře a to nedělam jenom s uprchlíky, snažim se o to pokaždý, kdy někoho vyfotim a mam jenom trošku času. Já se vždycky zeptám, jak se jmenuje, co dělá, kolik je mu let a když mam aspoň minimální vliv, jak bude ta fotografie publikovaná a dělam k tomu popisky, tak to vždycky do popisky dám. Takže já nepíšu, že je to uprchlík v Maďarsku, ale já se snažim napsat, že to je prostě třeba Muhammed Obeid, 36 let, krejčí nebo ajták z Alepa. Protože já se úplně děsim všelijakýho slova uprchlík, jako jsem se dřív děsil slova Ukrajinec, protože to smývá jakýkoliv dotek lidství a právě to jako začleňuje člověka nevratně do nějaký nepřehledný masy, takže tohleto já dělám velmi důsledně. (Simon)

V rozhovorech dále fotografové reflektovali skutečnost, že dochází k absenci osobních příběhů a preferenci nakládat s uprchlíky jako nerozlišenou masou:

Nerozlišujou to no. Já si myslim, že je to taky tou masou lidí. Že všichni to řeší jakoby... Protože ono jakoby dostávat se do detailů tam skoro nemělo cenu. Protože oni nezvládali řešit tu masu lidí. Tak aby tam ještě někdo řešil detaily, příběhy, todlencto... Ale je to škoda, protože tohleto to určitě tam patří, aby ty lidi věděli, že potřebujou pomoc. (Jonáš)

Jsou tam všechny možný skupiny lidí. A já se snažim to jako vyvážit ňák, aby to nezkreslovalo tu situaci, ale jako reálně to v podstatě nejde. Pokud chceš mít jako nezkreslenou realitu, tak tam musíš jet a dívat se na to jako naživo. Jinak to prostě nejde. Ale ta televize, ty noviny, musí přenýst jako ňák ten zážitek z toho, zdrcnout jako do dvou minutový reportáže no. (Patrik)

Jinými slovy, přestože jsou si informátoři vědomi depersonalizace uprchlíků v mediálním prostoru, z jejich pohledu případné snahy o zlepšení naráží na limity mediální prostoru. Zároveň opět reflektují skutečnost, že mediální sféra nedokáže zprostředkovat objektivní „realitu“ dané události.

5.3 Uprchlík jako oběť

Kategorií, která by měla vyvolávat ve čtenářích soucit a zároveň informovat o tom, čím si uprchlíci prochází, je kategorie „uprchlíka jako oběti“. V případě analyzovaných médií vystupovala v několika podobách. Jednalo se o situace, kdy někdo plakal; choulil se v dekách, čelil dešti a chladu; krvácel z ran ze střetů s bezpečnostními složkami nebo z důvodu jiné formy nemohoucnosti byl nesen, podpírán ostatními či se mu na tváři zračil smutek. Jindy zase pociťoval strach, podléhal únavě či zoufalství (celkem 18,7%). Specifickou kategorii tvořily fotky zesnulých lidí, ve kterých dominovaly hlavně vyplavená těla na pláži (2,2%). V případě analyzovaného souboru kategorie uprchlíka jako oběti dohromady tvořila 20,9%.

Foto 4 – „Žena podléhá citovému vypětí pohnutí bezprostředně po vylodění na severním pobřeží ostrova Lesbos“. Autor: Neuveden, ČTK.

Oproti dehumanizujícím popiskům a davovým homogenizujícím snímkům způsobujícím depersonalizaci jedinců mají tyto fotografie naopak úzký vztah k lidskosti. „Jejich utrpení vyvolává humanitární zájem,

důležité otázky týkající se problematiky lidských práv a je barometrem lidské nejistoty“ (Nyers, 2006: xvi). Fotografie v analyzovaných médiích se výlučně soustředily na nesnáze, kterým uprchlíci čelili na samotné cestě. Už zde absentují snímky zobrazující dění v zemi jejich původu, které by ukotvovaly důvody, proč se rozhodli opustit svůj domov. Dochází tak k určitému odtržení uprchlíků od příčin tzv. uprchlické krize a vcelku to vyvolává dojem, že její příčinou jsou oni sami, nikoli vnější okolnosti v podobě válečných konfliktů a dalších život ohrožujících okolností (srov. Tkaczyk, Pospěch a Macek, 2015).

Mohou však tyto snímky skutečně změnit nebo ovlivnit uvažování lidí? Laena Wilderová (2009) spekuluje o tom, že v minulosti dokázala jedna fotografie lidského strádání obletět celý svět a přivodit divákům emocionální reakci. Zatímco dnes se fotografie zachycující lidské utrpení objevují v mediích tak často, že to v důsledku může v čtenářích vyvolávat určitou míru apatie. Respektive upozorňuje, že již není tak jednoduché, i když ne nemožné, vyvolat v lidech silnou emocionální odezvu na podobné snímky, když se jejich prohlížení stává v podstatě běžnou součástí každodenní večerní rutiny, při níž sedí v obývacím pokoji a sledují zprávy (Wilder, 2009: 34–35).

O podobném fenoménu ve své eseji *O fotografii* (2002) hovořila už v 70. letech Susan Sontagová. Podle Sontagové fotografie dokážou vzbudit silné emoce v případě, že ukazují něco, co divák do té doby nespatřil (Sontagová, 2002: 23–25). V momentě, kdy se obrazy určitého druhu utrpení neustále opakují, divák se vůči ním může stávat apatickým (ibid: 23–25). Stejnou míru lhostejnosti prožíval i jeden z informátorů:

> Já jsem tam vlastně šel ještě v období, kdy ten vizuální smog ještě nebyl tak silný, ale vnímám to jako klasickou reportážní fotografii, které je tak strašně moc, až se to stává nějakým vizuálním smogem, klišé, prostě na který se díváme po večerech. Jo, že když toho je tak strašně moc, je to tak neuvěřitelný přetlak, že přestože, a obecně to není jenom případ uprchlíků, že si myslim, že se lidi vůči tomu stávají lhostejní, tím že je toho tak strašně moc a myslim si, že i vznikly z toho i takové klišé...(...). Mně osobně, když vidím ty fotky, tak mě to nezajímá. Je to

hrozné, že se o tom bavím, že se bavíme o lidské tragédii jako klišé. To je prostě neuvěřitelný. Je mi to líto občas, ale tak to je. (Hynek)

Na druhou stranu podobně jako Linfieldová (2010) nastíněná v teoretické části, tak i Sontagová v roce 2003 ve své další eseji dodává, že tyto fotografie minimálně ukazují, čeho je lidstvo schopno, a pomáhají porozumět tomu, čím si lidé na světě prochází (Linfield, 2010; Sontag, 2003). Ukazuje také, že existuje určitá hranice, která pokud je vizuálním zobrazením překročena, přivodí divákovi onu silnou emocionální reakci (Sontagová, 2002: 24). V případě současné uprchlické krize existuje jeden podobný snímek, který se dostal do velké části světových médií a podařilo se mu vzbudit silné ohlasy. Jednalo se o fotografii dvouletého Ajlana (viz foto 5), kterého našel turecký policista utonulého na pláži. Dopad tohoto snímku reflektuje i informátor Patrik:

Ta fotka toho malýho kluka vyplavenýho v Turecku změnila strašně moc. Změnila nejen jako názor lidí, ale změnila i přístup některejch politiků nebo států, takže ta fotka furt sílu má jako... (Patrik)

Foto 5 – „Turecký policista odnáší tělo malého syrského chlapce, který se utopil u poloostrova Bodrum“. Autor: Nilufer Demir, Reuters.

Za zmínku stojí také to, v doprovodu jakých fotek se tyto snímky v galeriích objevují. Obecně vzato se s nimi nakládá jako s ilustračními fotografiemi, a utrpení média tudíž identifikují jako jednu ze součástí uprchlické identity. Ve fotogaleriích se často objevují v doprovodu snímků, které vyvolávají vůči uprchlíkům negativní reakce, ať už se jedná o záběry agresivních mladých mužů, nervózního davu a dalších snímků evokujících pocit ohrožení. Při prohlížení fotografií by tudíž čtenář v ideálním případě musel přepínat mezi jednotlivými emocemi od pocitu strachu či nevole k soucitu nebo naopak.

5.4 Uprchlíci, radost a roztomilé děti

V médiích se ovšem neobjevuje pouze lidská tragédie nebo drama. Část snímků zachycuje chvíle, kdy mají uprchlíci jednoduše z něčeho radost. Ať už v podobě hrajících si dětí, usměvavých lidí nebo dospělých, radujících se z úspěšného přechodu hranic či po dokončení plavby přes moře. Jindy lidé na fotografy mávají nebo ukazují do objektivu gesto míru. V analyzovaném souboru tvořily podobné snímky celkem 8,7%.

Tato kategorie v sobě stejně jako ty předchozí obsahuje určitou ambivalenci. Z positivního hlediska dané snímky vyvolávají pocity sympatie a vytvářejí určité zpestření po těžké náloži negativních emocí. Uprchlíci nejsou jen lidé vystavovaní extrémním situacím, ale také jedinci, kteří dokážou zažívat zcela normální emoce radosti a štěstí. Svým způsobem podobné snímky vlastně zjemňují představu uprchlíků jako „zvláštního druhu“ lidí (srov. Malkki, 1996: 384).

V jistém ohledu tato kategorie ale nemusí vždy vyvolávat pouze positivní reakce. Jednak znovu závisí, do jakého textuálního kontextu bude fotografie zasazena. Na *lidovkách.cz* byla kupříkladu zvolena fotografie jásajících mužů (viz foto 6) jako ilustrace k článku, v němž

právní komora vyzývá právníky, aby uprchlíkům poskytli pomoc[18]. Spojení žádosti o podporu a lidí působících, jako by prožívali nejlepší chvíle svého života, může vytvářet dojem, že se muži svým potencionálním poskytovatelům pomoci v podstatě vysmívají.

Foto 6 – „Uprchlíci“. Autor: Neuveden, AP, ČTK.

Jiné snímky zachycovaly zpravidla mladé muže, kteří vítězoslavně gestikulovali nebo si za přítomnosti výrazných gest fotili „selfie“. Jedna z fotografií zachycující podobnou situaci se objevila i na stránkách *Islám v ČR nechceme*, kteří ji okomentovali ironicky slovy: „Vystrašení a hladoví uprchlíci dorazili do EU“[19]. Působí to až dojmem, jako by uprchlíci museli výhradně trpět, jinak nejsou uznáváni jako adekvátní příjemci potencionální pomoci.

Pro vysvětlení tohoto fenoménu si vypůjčíme koncept „skutečného“ uprchlíka Liisy Malkkiové (1996). Za pravého uprchlíka byli považováni lidé, kteří na sobě nesli viditelné známky utrpení (Malkki, 1996). Ovšem

[18] Zdroj: http://www.lidovky.cz/ceska-advokatni-komora-vyzvala-k-pravni-pomoci-imigrantum-pa1-/zpravy-domov.aspx?c=A150922_125212_ln_domov_ELE [cit. 30.3. 2016]
[19] Zdroj: http://www.ivcrn.cz/recko-lesbos-vystraseni-a-hladovi-uprchlici-dorazili-do-eu/ [cit. 30.3. 2016]

v momentě, kdy znatelně nestrádají, dochází ze strany společnosti ke zpochybnění nejen jejich statusu uprchlíka, ale také toho, zdali si vůbec zaslouží jakoukoli formu pomoci. Utrpení je vnímáno jako tak pevná součást uprchlické identity, že v momentě, kdy lidé, již jsou za uprchlíky označováni, viditelně nestrádají, se začnou ozývat nesouhlasné reakce vůči nim samotným.

Z hlediska čistě procentuálního poměru nicméně převažovaly v médích fotografie zobrazující uprchlíky jako oběť. Informátoři podotýkali, že v průběhu jejich cesty narazili v podstatě na širokou škálu emocí, a to nejen na radost, smutek, nervozitu a napětí, ale i na zcela běžné, nevyhrocené momenty. Mediální sféra i část samotných informátorů nicméně preferovala emocionálně nabité snímky, které jsou navíc ze své podstaty určitým způsobem fotogeničtější oproti záběrům zcela každodenních situací.

> Ale jako obecně, když to vezmeš, tak ty fotky, kde jsou nějaký emoce, tak jsou vždycky silnější než fotka, na který se vůbec nic neděje. Víš, když budeš chtít bejt objektivní a dáš tam nějakou obyčejnou fotku ňáký banální situace, tak taky nebudeš referovat objektivně. Děje se tam spousta jinejch věcí jako. (Patrik)

Každopádně preference silných fotek, hlavně pokud jde o emocionální snímky strádajících lidí, pomáhá dle fotografů upozorňovat na to důležité, co se v rámci tzv. uprchlické krize odehrává. Informátor Jonáš pociťoval, že česká společnost, z jeho úhlu pohledu poměrně nepochopitelně, nevnímá uprchlíky jako lidi, kteří primárně potřebují pomoc. Z tohoto důvodu oceňoval, když se do médií dostávaly hlavně dramatické snímky, které vnímal jako jeden ze způsobů, jak z některých apatických Čechů vyždímat emocionální reakci:

> Je to tak, že když přijdeš na tu hranici a budeš fotit jen ty jásající lidi, tak se nikdy ty média u nás nedozví, jakoby ty lidi se u nás nedozví skrz ty fotky, že tam byly i ty špatný situace. Protože těch tam je třeba... takže samozřejmě oni se snaží zachytit tu nejhorší situaci a poslat to do médií jakoby prvotně. To je jedna věc (...) A fotograf má za úkol do tý fotky zachytit co nejvíc

z toho dění. Měl by jakoby sledovat tu situaci, co se tam děje, a podle toho by měl udělat fotku a poslat tu fotku takovou, aby vyjádřila tu situaci. A situace je to, že vlastně ti uprchlíci potřebujou pomoc, a aby to dostatečně ty lidi, tupí lidi tady od nás vnímali, tak se musí vybrat ta nejbrutálnější fotka, kde ty lidi jakoby tu pomoc potřebujou, jo. Takže to je jedna věc. Druhá věc je, že některý ty fotografové tam vyloženě honí senzaci nebo takhle. Ale defacto zatim to dělaj dobře, že tam dávaj tuty fotky, to si myslim. (Jonáš)

Zároveň ale aby fotografie zachycující jistý emocionální moment byla dostatečně kvalitní a uvěřitelná, měla by dle názoru dvou fotografů naplňovat jeden předpoklad. Zmiňovanou podmínkou bylo, aby se fotografované subjekty cíleně nesnažily ovlivňovat podobu výsledné fotografie. Slovy Patrika s Jáchymem:

Já se snažim bejt co možná nejvíc nenápadnej, nenosim fotobrašnu. Mam jenom na boku foťák a snažim se vypadat co nejvíc jako civilista, aby si mě nikdo moc nevšímal. Protože vždycky když si tě někdo všimne, tak se začne chovat nepřirozeně. Nebo se začne na tebe usmívat. Dívat se ti do objektivu a vždycky ta fotka ztratí atmosféru. Nějakou tu autenticitu, atmosféru ta fotka má, pokud tě člověk nevidí. Nebo o tobě neví. Že ho fotíš. Úplně nejlepší by pro mě bylo, kdybych byl neviditelnej. Kdybych tam chodil a fotil... Protože díky tomu, že ti lidi začnou ňák pózovat nebo na tebe nějak reagujou, tak přijdeš o strašnou spoustu dobrejch fotek tím. (Patrik)

Když prostě... To fakt hrozně záleží na situaci, ale když mi tam cpou děti dopředu přede mě, tak se to snažim nějakým způsobem vyřešit...Záleží na tom, jak to... Ta fotka stejně nikdy není dobrá, když se to nějakým způsobem oni snaží naaranžovat, tak ta fotka nikdy nebude dobrá, upřímná, takže mě to ve finále nezajímá tady to. (Jáchym)

Výpovědi implikují, že v momentě, kdy se fotografované subjekty chovají jako aktéři, kteří reagují na přítomnost fotoaparátu nebo se snaží ovlivňovat výslednou podobu snímku, fotografové jejich snahy v podstatě ignorují. Výsledná fotografie by v takovémto případě z jejich úhlu pohledu stejně ztrácela potřebnou atmosféru. V podstatě tak pojímají své fotografické subjekty jako pasivní předměty, které je potřeba ideálně zachytit v jejich „přirozeném prostředí“.

Na závěr této kapitoly zbývá zmínit ještě jednu kategorii, která se v analyzovaných médiích objevovala poměrně pravidelně (konkrétně v 5,2% případů). Jednalo se o snímky, na nichž byly centrem zájmu

fotografa malé děti (viz příloha 9.2). Zpravidla na těchto fotografiích upřeně hleděly do objektivu nebo kupříkladu byly zachyceny, jak spí na ramenou svých rodičů. Děti na fotografiích ani nestrádaly, ani podle výrazu v tváři neprožívaly výrazně positivní emoce, přesto z hlediska vizuální formy byly tyto snímky určitým způsobem „roztomilé." Co však narušovalo příjemný dojem z fotografií, byl již zmiňovaný neduh děti nazývat jako „malé uprchlíky/migranty" a v důsledku vytvářet dojem určitého odosobnění a dehumanizace.

5.5 Uprchlíci a plot

Jednou z kategorií, která byla identifikována jako poměrně častý způsob zobrazování uprchlíků, byly snímky, na nichž utečenci figurují společně s plotem. Předně se jednalo o fotografie zachycující lidi, kterak podlézají, přelézají či jinak překonávají oplocení. Dále snímky, na nichž jsou zachycováni skrz plot, a snímky, na kterých stojí za ohrazením nebo přes něj hledí ven. Jednalo se o 3,2% z analyzovaného souboru.

Plot obecně patří mezi výrazné symboly spojované se současnou „uprchlickou krizí". Vždyť ho proti uprchlíkům vystavěli na svých hranicích třeba Maďaři nebo Makedonci. Tuto skutečnost ilustruje řada fotografií, které zachycují, jak vojáci budují na hranicích oplocení. Plot v podstatě v tomto kontextu symbolizuje zábranu, jež má zastavit uprchlíky, zpomalit či odklonit jejich cestu přes jiný stát. Plot jako takový v jiných souvislostech plní roli něčeho, co chrání majetek, ohrazuje prostor a vymezuje hranice, figuruje jako předěl mezi naším a cizím nebo se naopak za ním ukrývá něco nebo někdo, koho je třeba oddělit od ostatních, protože představuje potencionální ohrožení.

Uprchlíci na těchto konkrétních snímcích oplocení ale překonávají. Vytvoří do něj díru, podlézají jej či přelézají. Bariéra ztrácí svou funkci a selhává. Nedaří se jí držet „cizí" a „neznámé" na druhé straně a zároveň umožňuje, aby narušovalo hranice a vstupovalo do „našeho" prostoru.

Podobné snímky v důsledku evokují pocit ohrožení, jelikož uprchlíci na nich skrz plot i přes snahy dominantní společnosti stejně úspěšné pronikají.

Foto 7 – „Uprchlíci ze Sýrie překonávají ostnatý plot na srbsko-maďarských hranicích“. Autor: Neuveden, Reuters.

Jiné fotografie obsahovaly záběry, na nichž byli uprchlíci situováni za samotným plotem. Buďto byl fotograf přítomen za bariérou s nimi a zachycoval, jak hledí skrz ni ven, nebo naopak stál vně a snímek zobrazoval osoby stojící v podstatě za „mříží“ (viz příloha 9.2). Tentokrát uprchlíci oplocení sice nepřekonávali, přesto podobné fotografie podporují pocit, že uprchlíky je třeba z nějakého důvodu za podobným ohrazením držet. Zde bychom se mohli vrátit k premise Petera Nyerse (2006), podle níž u uprchlíků dochází často ke zdůrazňování jejich animální podstavy, kterou je potřeba zkrotit, aby nedocházelo k ohrožení společenského řádu. V tomto případě požadované „zkrocení“ nabízí právě bariéra plotu. V momentě, kdy se uprchlíci rozhodnou oplocení překonat, média na to okamžitě a hlasitě reagují asi stejně, jako by reagovala na únik trestance z vězení.

5.6 Uprchlíci jako anomálie

Část analyzovaných snímků zachycuje uprchlíky, jak vykonávají potřeby z každodenního života, avšak „nezvykle“ ve veřejném prostoru. Nejčastěji jde o fotografie, na nichž lidé přespávají nebo odpočívají na zemi. Zbytek snímků tvořily momenty, kdy si čistí zuby nebo stříhají vlasy kdesi v otevřené krajině (celkem 10,2%).

Foto 8 – „Uprchlíci spí na ulici nedaleko bělehradského nádraží“. Autor: Neuveden, Reuters.

Celá tato kategorie se jeví jako poněkud zvláštní. Na jednu stranu se zdá být zcela pochopitelné, že vzhledem k jejich životní situaci se uprchlíci musí uchylovat k podobným nouzovým řešením. Podobné snímky mohou tudíž v důsledku evokovat pocity soucitu vůči poměrům, které při cestě po JV Evropě panují.

Na druhou stranu tento způsob zobrazování uprchlíků přesně zapadá do představy uprchlíka jako anomálie, jež byla nastíněna v teorii. Jak Peter Nyers (2006) a Liisa Malkkiová (1992) ve svých studiích ukazují, u uprchlíků bývá tendence zdůrazňovat, že se jedná o lidi, kteří

přišli o vazbu na státní celek a v podstatě jsou v dané chvíli „bez domova“. Tato skutečnost se projevuje jednak tím, že se dostávají do opozici vůči „běžným“ občanům, protože vykazují znaky pasivity, depolitizace a umlčení (Nyers, 2006: 3). Ve vizuální rovině jejich anomální podstatu vyzdvihují právě fotografie, které zachycují, jak spí nebo odpočívají na zemi či vykonávají hygienu kdesi na „ulici“. Zároveň tato kategorie stojí spíše proti samotným uprchlíkům, jelikož jak zdůrazňuje Malkkiová, s lidmi „bez domova“ se často nakládá jako s patologickými jedinci, kteří jsou vnímáni jako vybočení z normy a ohrožení pro společenský řád (Malkki, 1992).

Otazník stojí též na straně produkce. Fotograf, který takové snímky zachycoval, fotil uprchlíky při poměrně soukromých aktivitách. Zároveň si těžko dovedeme představit, že by podobným způsobem fotografoval někdo nás, pokud bychom spali na tábořišti tzv. „pod širákem.“ Uprchlíci provozují aktivity vyhrazené tradičně spíše do soukromého prostoru, ale realizují je ve veřejné sféře na louce, tábořišti či na kraji silnice, kde byl vybudován provizorní tábor. Zdá se, že se v očích některých fotografů díky tomu stírá rozdíl mezi soukromým a veřejným. Existují ovšem i fotografové, kteří tyto hranice vnímají:

> No tak samozřejmě respektuju právo na soukromí. To znamená, že nejdu za určitou takovou hranici. Jako já pracuju 6 let s kamerou a naučil jsem se vnímat odstup a cítit tu hranici. Takže sice hovoříme o veřejném prostoru, třeba o uprchlickém táboře, ale i tento veřejný prostor má svoje hranici soukromých prostorů. Takže za ty hranice nejdu a tak... (Gabriel)

Jak ukazuje výpověď, problematika práva na soukromí a hranice veřejného a soukromého prostoru se v případě pana Gabriela stala součástí jeho osobních hranic a kodexu. Nicméně se v případě fotografické obce zjevně jedná spíše o výjimku než běžnou praxi.

5.7 Uprchlíci, kriminalita a fyzické střety

V médiích se dále objevovaly snímky, na nichž se uprchlíci dostávali do fyzických střetů s bezpečnostními složkami a mezi sebou. Případně byli zobrazováni v kontextu jakýchsi „demonstrací“, při nichž se něčeho dožadovali prostřednictvím vyvolávání hesel, výrazné gestikulace a napjatých, možná až agresivních výrazů (dohromady 8,10%) (viz příloha 9.2).

Ze samotných snímků se těžko zjišťují příčiny a okolnosti zobrazených konfliktů. Není jasné, kdo střet vyvolal ani proč k němu došlo. Vysvětlení by měly ideálně dodat samotné popisky a podrobněji vše vysvětlovat přidružený text. Popisky ovšem podobnou ukotvující funkci příliš přesvědčivě v případě analyzovaných médií neplní. Běžně se v nich zcela vágně psalo o tom, že došlo ke konfliktu mezi policií a uprchlíky, a popisky zpravidla obsahovaly hlavně zmínky, jak probíhal samotný konflikt. Referovalo se například o tom, kdo použil jaké „zbraně“ a předměty proti druhé straně, ale už chyběla nějaká další přidaná hodnota v podobě příčiny a širších okolností, která by ukotvovala, co celému střetu předcházelo. Popisky nezmiňují, jak velké části uprchlíků se střet týkal, a neabsentovala ani tendence užívat ve spojení s uprchlíky termíny jako agresivní, nejagresivnější či rozzuření. V případě fotek zachycujících „demonstrace“ se alespoň někdy přibližují důvody jejich nespokojenosti. Divák tudíž musí v případě touhy získat bližší vysvětlení upřít svou pozornost na samotný text a doufat, že informace nalezne v něm.

Foto 9 – „Muž hází po maďarské policii kus dřeva“. Autor: Neuveden, Reuters.

Podobné snímky nebyly pouze součástí textů, které by přímo referovaly o konfliktu. Někdy se v případě článků, které vyšly v řádu několika dní po nějakém incidentu, stalo, že fotografie demonstrujících nebo agresivních uprchlíků doprovázely text, v němž se o žádné takové příhodě nereferovalo[20]. V popiscích se psalo o tom, že došlo ke střetu, a v závorce bylo zmíněno několik dní staré datum. Divák v případě zájmu dozvědět se o konfliktu víc musel nalézt příslušný článek například ze 3. září, přečíst si text a sám si zasadit fotografie do širšího kontextu. Snímky potyček tudíž v těchto případech hrály čistě ilustrativní roli. Ovšem v momentě, kdy se určitý způsob zobrazování objevuje opakovaně a váže se k nějaké definované skupině lidí, dochází k tomu, že se tyto charakteristiky stávají v očích diváků vlastní členům dané skupiny (Gürsel, 2010: 50). Agrese byla tak některými médii identifikována jako další složka uprchlické identity, ačkoli i podle samotných informátorů dochází k podobným střetům spíše ojediněle. Nejde o to, že by média měla zamlčovat existenci těchto konfliktů, ale více upevňovat kontext, který se

v případě takovýchto fotek jeví jako klíčový pro výsledný význam. Otázkou též zůstává, do jaké míry je relevantní s těmito snímky nakládat jako s ilustračními fotografiemi.

Velký význam samotných popisků a textu v tom, jak bude snímek výsledně čten, reflektovali i informátoři. Fotografové na místě mohou nafotit potyčku, zachytit obě strany konfliktu a výsledné fotografie i s popisem situace zaslat do médií. Ale na to, jakým způsobem bude s fotografiemi ve finále naloženo v samotných médiích nebo na sociálních sítích, už přímý vliv většinou nemají. Jejich aktivita končí v momentě, kdy ze široké škály snímků vyberou určitý vzorek.

Pokud se nakládá s fotografiemi jako s ilustračními, dochází k tomu, že snímky, které se původně vztahovaly k určité konkrétní události, jsou vytrženy ze svého původního kontextu a nahrazeny novým. V případě uprchlické krize se tento problém nejčastěji dotýkal právě fotografií z potyček či nepokojů. Fotografové vnímají určitou míru zmaru nad tím, že na život fotografie po jejím nafocení a zaslání do databáze vlastně přestávají mít jakýkoliv vliv. V ten moment se fotografie, která měla původně zachycovat zcela jinou situaci, stává nástrojem, s nímž si mohou média v důsledku dělat, co chtějí. Úkolem fotografů dle jejich vlastních slov je co nejlépe zachytit situace, do kterých se jejich subjekty dostávají. V případě uprchlické krize zachytit cestu uprchlíků a zprostředkovat divákům, již nemají možnost být na místě, co nejpřesnější obraz toho, co se na Balkáně děje. Nicméně určitý způsob, jakým se s fotografiemi zachází v médiích, má za následek to, že kontext, v němž byla fotografie nafocena, může být zcela odlišný od toho, v jakém byla použita. Význam kontextu a bezmoc fotografa, když dojde k jeho změně, reflektují tyto výpovědi:

> Jako fotografie je silná, to beru, ale podle mě kontext té fotografie, tak či tak, jde vždy ruka v ruce s textem. Podle mě jedna fotografie v archivu má určitě velmi mnoho interpretací a nikdo to nesleduje, jaký byl původní kontext toho záběru. Prostě média si to šíjí, jak chtěj. Takže

[20] Např. http://zpravy.idnes.cz/v-cervenci-prekrocilo-hranice-unie-temer-110-000-uprchliku-pgs-/zahranicni.aspx?c=A150818_191814_zahranicni_fer [cit. 25.3. 2016]

jestli to fotil Maďar, Čech nebo Polák nebo kdo, to je úplně jedno. Jako může to být upřímný Maďar, který soucítí s utečenci, ale když to použije pravicové médium, ultra pravicové médium, v kontextu nějakého antirefugee textu, tak co s tim jako [smích]. (Gabriel)

Pro mě jako hodně kritérium je, jestli ta fotka je dobrá nebo není, a samozřejmě popisek, který k ní je uvedený. Ale samotná fotografie pro mě tyhlety pochybnosti vyvolává mnohem míň, nežli samotný kontext, do kterýho je posazená. A to je pro mě poměrně klíčový. A proto jsem rád, že prostě v některejch českejch médiích... Proto jsem rád, že některý český média o moje fotografie nestojej, protože jsem se tam mnohdy dostával do kolize s tím, jak já svět vidím a jak chci, aby o něm bylo referováno, a jak o něm referují oni, a měl jsem pocit, že se stává ňákým nástrojem v zájmech někoho a ty zájmy jsou docela jiný než ty moje. (Simon)

To je myslim naprostej fenomén toho, jestli něco změnilo jako... A o tom myslim, že o tom by se měly psát jako fakt velký práce! Nebo možná se píšou, já jsem v tomhle asi nevzdělanej [směje se], ale opravdu, co se změnilo digitální fotografií nebo co se změnilo tímletim, něčim, co jakoby teď žijeme, tak je fakt změna toho kontextu, jo. Že vlastně dneska všim tim trollenim, propagandou, jednoduchostí sdílet ty fotky a různě je vykládat, že jo. A vlastně tim sdílenim, že tu fotku vezmete z nějakýho kontextu, dáte jí třeba na sociální sítě a napíšete pod ní svůj popisek a najednou ta fotka nabyde úplně na nový emoci, na novým jako významu... To je neuvěřitelnej fenomén no. A stejně tak je to v těch novinách. Vy můžete tu fotku použít k různým... Vlastně se začaly daleko víc fotografie používat jako ilustrativní, protože dřív jakoby taková tradice toho fotožurnalismu byla, že jel někam píšící fotograf, přivezli nějakou zprávu z toho místa a vy jste tomu jakoby věřila, že je to opravdu otisk té situace nebo toho místa. Nebo že ta reportáž je nějaká výpověď o tom, jak to bylo, ale dneska se ty fotky hodně používaj v novinách, časopisech jako ilustrativně, takže ten kontext toho, ve kterým to bylo vyfotografování a ten kontext, ve kterym to bylo použitý, jsou třeba dvě rozdílný situace no. To je hrozně zajímavý no. (Norbert)

Uprchlíci byli dále dáváni do souvislosti s „kriminální“ činností (3,3%) (viz příloha 9.2). Docházelo k tomu jednak prostřednictvím textu, kdy bylo k jejich označení použito přídavné jméno ilegální, a z vizuálního hlediska za použití některých výrazových prostředků. V takovém případě se jednalo o fotografie, kdy uprchlík třeba seděl na zemi nebo stál a měl sklopenou hlavu, zatímco se nad ním tyčily bezpečnostní složky. Uprchlík tak byl zachycen jako člověk zpytující své svědomí poté, co jistým způsobem porušil pravidla. Případně to bylo v doprovodu s popiskem vyjádřeno způsobem, kdy uprchlík seděl na zemi a fotografie ho zachycovala z nadhledu. Tentokrát pro změnu divák plnil roli toho, kdo kárá „odsouzence“ za jeho činy.

5.8 Muži a ženy

Předtím, než bude problematizována poslední kategorie, pojďme si pro přehlednost shrnout dosavadní poznatky. Výsledky ukazují, že identita uprchlíků v rámci tzv. uprchlické krize se skládá z několika složek. S uprchlíky se nakládá jako s jednotnou homogenní skupinou, tvořenou jedinci, které je tendence depersonalizovat a dehumanizovat absencí osobnější formy označení. Uprchlíci jsou primárně zobrazováni jako dav, který buďto vystupuje jako pasivní neškodná složka, nebo jako hrozba prostřednictvím přeplněných dopravních prostředků, spojováním s přírodními živly a bezpečnostními složkami. Fotografie zachycující uprchlíky vykonávající každodenní aktivity ve veřejné prostoru posilují představu uprchlíků jako anomálie, zatímco snímky s plotem zase představu uprchlíků jakožto skupiny, kterou je třeba ideálně držet na druhé straně této bariéry. Mezi uprchlíky zároveň existují lidé, kteří jsou agresivní a dostávají se do fyzických střetů s policií nebo porušují zákon.

Z positivního hlediska se zdůrazňuje také ta část uprchlické identity, která vyzdvihává jejich status oběti, doprovázená snímky, na nichž uprchlíci prožívají positivní emoce, jež pomáhají eliminovat představu uprchlíků jako „zvláštní“ skupiny lidí, ačkoli zároveň vyvolávají ambivalentní reakce, jelikož nespadají do sdílené představy „pravého“ uprchlíka, který má nárok na pomoc ze strany přijímací společnosti. Následující část práce se pokusí odpovědět na to, zdali tyto složky nalezneme u obou pohlaví, nebo existuje v případě tzv. uprchlické krize rozdíl ve způsobu zobrazování mužů a žen.

Jednou z věcí, na kterou poukazují výzkumy zabývající se vizuální reprezentací uprchlíků v médiích, je skutečnost, že muži se objevují nepoměrně častěji na fotografiích než ženy (srov. ARTICLE 19, Buchanan, Grillo a Threadgold, 2003). Příklad podreprezentace žen ukázal i výzkum britských médií z roku 2003, v němž z 82 analyzovaných fotografiích se pouze na čtyřech objevily ženy (ARTICLE 19, Buchanan,

Grillo a Threadgold, 2003: 16, 23). Jednou z výzkumných otázek byla tedy problematika genderu, jinak řečeno v jakém poměru se muži a ženy objevují na fotografiích v českých analyzovaných médiích. Z celkového souboru fotek samozřejmě část zaujímaly snímky, v nichž nebylo možné zcela přesvědčivě identifikovat pohlaví zobrazených jedinců. Zpravidla se jednalo o davové fotky, případně fotky dětí. Z výsledků obrazové analýzy vychází, že fotografie mužů v analyzovaném souboru převyšují fotografie žen. V celkovém poměru se jedná o 71% fotografií mužů a 29% fotografií žen.[21] Důležité je se kromě počítání výskytu mužů a žen na snímcích zaměřit ještě na jednu skutečnost, a to kolik jich na jednotlivých snímcích vystupuje. Ženy byly totiž zcela dominantně zobrazovány jednotlivě, zpravidla v doprovodu dětí. Velmi výjimečně se na fotografii objevují ženy dvě, nebo dokonce ve výraznější skupince. Z celkového analyzovaného souboru se jedná zhruba o 9% fotografií, kdy figurují na fotografiích ve větším počtu. Zcela opačným případem jsou snímky mužů, kteří byli v nadpolovičních (54%) případech zobrazováni v početnějších skupinkách. Při prohlížení fotogalerií či jednotlivých snímků tak dojem z dominance mužů poměrně výrazně posiluje právě skutečnost, že na fotografiích vidíme početné skupiny mužů, mezi nimiž se proplétají jednotlivé ženy nesoucí v náručí dítě.

Tendence upřednostňovat fotografie mužů může kromě upozaďovaní žen přinášet i další problémy, které mají co dočinění se souvislostmi, do nichž se muži a ženy na fotografiích a v popiscích dostávají. Z tohoto důvodu se výzkum zaměřoval nejen na samotné počty, ale posléze také na analýzu těchto okolností. Za negativní bylo považováno znázorňování daného pohlaví v souvislosti s agresivním chováním a jejich zobrazování jako součásti „demonstrací“ či jako „kriminálníků“. Posléze sem z již zmiňovaných kategorií spadaly

[21] Podle údajů UNHCR za rok 2015 připutovalo přes Středozemní moře do Evropy 50% mužů, 19% žen a 31% dětí [zdroj: http://data.unhcr.org/mediterranean/download.php?id=490 [cit. 2.4. 2016].

fotografie, na nichž početnější skupinky daného pohlaví vystupovaly v některých problematických situacích v podobě přeplněných dopravních prostředků, nervózních davů, či pokud se dostávaly do interakce s bezpečnostními složkami. Současně také snímky, na nichž překonávali oplocení, a kategorie uprchlíka jako anomálie.

Naopak za positivní souvislosti byly považovány snímky, které mají v divákovi vyvolávat buďto soucit, nebo určité sympatie. Jednalo se o již problematizované kategorie uprchlíka jako oběti a obrázky zachycující uprchlíky v momentech, kdy zažívají positivní emoce poté, co úspěšně absolvovali cestu po moři nebo překročili hranice. Do této kategorie spadaly také snímky mužů či žen, kteří určitým způsobem interagovali s dětmi, a případy, kdy muži pomáhali zraněným či starým ženám nebo naopak. Neutrální kategorii tvořily fotografie, na nichž byli muži či ženy součástí neutrálního davu nebo putující skupiny. Opět byl řešen i kontext snímku, který mohl jindy neutrální fotku posunout do jedné či druhé kategorie.

Co se týče mužů, negativně byli zobrazováni v nadpolovičním počtu případů, a to konkrétně v 51,2%. Positivně vystupovali v 39% případů a neutrálně v 9,8%. Z konkrétních médií nejhůře dopadly *novinky.cz*, v nichž se muži do negativních souvislostí dostali až v 64,7% případů, zatímco jedině v případě serveru Hospodářských novin převažoval positivní způsob nad negativním v poměru 44,2% ku 40,8%. Servery Lidových novin a Mladé fronty, které zároveň tvoří většinu analyzovaných fotek, oscilovaly kolem prvních čísel.

Nejčastější souvislosti, do kterých byli muži umísťováni, tvořily snímky, na nichž docházelo k zachycování fyzických střetů s bezpečnostními složkami, a snímky, na kterých muži demonstrovali a dovolávali se nějakých požadavků (18,2%). Zde se dostáváme ke stereotypu „nebezpečných mladých mužů“, jehož si povšimli i autoři

studie Britských médií z roku 2003 (ARTICLE 19, Buchanan, Grillo a Threadgold, 2003: 24).

O něco méně muži trpěli a strádali (17,5%). Na těchto snímcích krváceli ze zranění, které jim byly způsobeny během potyček, třásli se zimou pod přikrývkami, plakali, byli vystrašení, zoufalí či kupříkladu smutní. Podobné fotografie pomáhají alespoň částečně vyvažovat dojem z mužů jakožto agresorů. Jejich maskulinita se v tomto případě posouvá do pozadí a nahrazuje ji zranitelnost, která by v ideálním případě měla vyvolávat soucit a působit jako protipól zmírňující pocit ohrožení.

Třetí místo bylo s určitým odstupem vyhrazené ambivalentní kategorii mužů jakožto anomálie (10,8%). Následovaly fotografie mužů, kteří se radovali a obecně zažívali positivní emoce (10,5%), a fotografie skupinek mužů jako onoho již zmiňovaného neklidného a problematického davu, jenž se buďto tlačil na bariéry, nebo přepadával z přeplněných dopravních prostředků (9,4%). Vystupovali ale také na snímcích v určitém vřelém kontaktu s dětmi (8,6%). Konkrétně tato posledně zmíněná kategorie opět spíše zjemňuje pohled na muže, nežli by posilovala jakoukoli formu averze.

Předposlední dvě pozice zaujímaly snímky, na nichž byli, ať už vizuálně nebo za užití popisku, identifikováni jako „kriminálnici“ (7,30%), a fotografie, kde byli v již problematizované interakci s oplocením (5,5%). Oproti ostatním způsobům zobrazování byli ojediněle vyobrazováni, jak pomáhají ženám (2,4%).

Specifickou kategorii tvořily snímky, které v případě mužů neevokovaly ani positivní, ani negativní emoce. Jednalo se o fotografie, na nichž pasivně postávali nebo byli součástí početnější skupinky lidí, která často na fotografiích vyčkávala nebo putovala otevřenou krajinou (9,8%).

V případě žen se dosahuje jiných výsledků. Ženy, až na výjimky, na snímcích, které by evokovaly přímý pocit ohrožení, nevystupují. Výjimku tvořily případy, kdy byly součástí davu demonstrantů (1,3%), ačkoli samy spíš přihlížely, než by aktivně vyvolávaly hesla a fotografie, na nichž byly dány, primárně popisky, do souvislosti s kriminalitou (2,8%). Jediná kategorie, v níž vystupovaly početněji a která nenese zcela positivní konotace, byly fotografie zdůrazňující anomální podstatu uprchlické identity (15%). Nejednalo se ani toliko o snímky spících žen, jakožto spíše o záběry, na nichž ženy, často společně s dětmi, seděly na zemi a odpočívaly. Převažující ale byly snímky, které zdůrazňují tu positivní část uprchlické identity. Ženy primárně vystupovaly jako oběti (40,1%) a dále také v interakci s dětmi (23,5%). S určitým odstupem byly i zachycovány, jak se radují, ačkoli se jednalo spíše o úsměvy než velké projevy radosti (7%). Zcela marginálně pomáhaly zraněným nebo nemohoucím mužům (0,80%). Opět část fotografií zachycovala ženy jako součást nějaké poměrně neutrální skupiny lidí (7,2%).

Zajímavé také je, že ženy bývají zpravidla zobrazovány jako zcela pasivní součást uprchlické krize, a to ve všech zmiňovaných kategoriích. Jejich zdaleka největší aktivitou se stává pohyb, zatímco ve většině případů žena sedí, hledí před sebe nebo se stará o děti. Otázkou zůstává, do jaké míry je podobný způsob zobrazování posilněn představou o postavení žen v muslimské společnosti.

Pokud se podíváme na jednotlivé výsledky, zobrazování žen poměrně přesně zapadá do představy „pravého“ uprchlíka, jelikož na fotografiích vystupují jako pasivní, depolitizované oběti (srov. Nyers, 2006; Malkki, 1996). Oproti tomu v případě mužů se k těmto částem uprchlické identity přidávají výrazně i způsoby jejich zobrazování, které jsou naopak spíše v opozici k těmto kvalitám. Potvrzuje se tak domněnka, že zatímco muži jsou v případě uprchlictví spíše nositelé ohrožení, ženy naopak primárně nositelkami té části uprchlické identity, která vyvolává soucit

(Pupavac, 2008). Proč tomu tak je? Možná odpověď se nachází v krátké studii vnímání syrských uprchlíků na sociální síti twitter Jill Rettbergové a Radhiky Gajjalyové (2016). Obě autorky ukázaly, že muži byli v tomto případě primárně vnímáni jako potencionální teroristé. Pokud se objevovaly snímky, na nichž muži působili zranitelně či odevzdaně, někteří diváci to interpretovali nikoli positivně, ale naopak je označovali za zbabělce, kteří místo aby čelili válečnému konfliktu ve své zemi, utíkají do bezpečné náruče Evropy. Obecně se v dané studii odrážela skutečnost, že zatímco ženy a děti vyvolávaly vesměs sympatie, muži oproti tomu primárně nevoli a ze strany diváků se objevila tendence zpochybňovat jejich status uprchlíka (Rettberg a Gajjala, 2016: 179–180).

Pokud teď trochu otočíme logiku Liisy Malkkiové (1996), člověk nesoucí identitu toho „pravého“ uprchlíka je ten, který má nárok na soucit a pomoc ze strany přijímací společnosti. Pokud ale muži nejsou pojímáni jako skuteční uprchlíci, může se to odrážet do tendence zobrazovat je nikoli primárně jako pasivní, tiše trpící oběti, ale jako aktivně jednající hrozbu.[22] Zároveň pokud jsou tímto způsobem zobrazováni pravidelně, může to zase zpětně reprodukovat a posilovat danou představu v samotné společnosti.

I v rozhovorech s informátory část otázek směřovala na problematiku genderu fotografovaných uprchlíků. Fotografové si často byli vědomi toho, že v médiích skutečně bývá tendence upřednostňovat fotografie mužů nad fotografiemi žen, ačkoli sami dodávali, že se snaží pokud možno zachycovat obě pohlaví.

Nebo ta fotka, jak jsou tady ty ostnatý dráty, někdo hází židli, tak to je přesně ta fotka, že tu vidíš samý chlapy, že jo. Ale jako není to tak... Ono v tu dobu tam chodilo asi 60% chlápků a zbytek byly ženský s dětma. Protože samozřejmě ty ženský se nehrnou do toho, aby tady strhávaly ňáký ostnatý dráty, ty jsou v pozadí, že jo. Dvě stě metrů od nich a čekají, jak dopadne ta situace. Tady řeší ty chlapy, ale potom asi možná, když vidí lidi v novinách takovou fotku, tam

[22] Ostatně samotná Liisa Malkkiová (1996) v 90. letech identifikovala, že za typické zástupce uprchlíků byly považovány ženy a děti.

maj potom pocit, že se sem vlne... teda žene jako vlna ňákejch chlapů jenom, což teda není pravda. Ale mně zase přijde, že když se nad tím člověk trochu zamyslí, tak že mu to přece dojde, že jak to asi je. Že tam asi těžko bude nějaká ženská někde... (...) (Patrik)

V předchozí odpovědi se opět dá najít tendence apelovat při interpretaci fotografií uprchlíků na zdravý rozum diváka. Odpověď na otázku, proč média preferují muže nad ženami, by mohla mít také určitou souvislost s tendencí médií upřednostňovat dramatické či zajímavé momenty (Andreassen, 2005: 29, 46). Jelikož muži na snímcích představují aktivitu, zatímco ženy pasivitu, souboj o omezený prostor v médiích vyhrávají atraktivnější fotky mužů nad poměrně „nezajímavými" a všedními snímky žen. S podobnou interpretací přichází i fotografové, kteří si takto odůvodňují, proč editoři a redaktoři preferují hlavně snímky, na nichž vystupují muži:

Vypadá to tam tak, že lidi sedí na zemi, ženský jsou zvlášť pod stromama, staraj se vo děti. A potom tam nejednou začne povykovat ňáká, demonstrovat ňáká skupinka ňákejch kluků. Tak samozřejmě pro ty televize je to zajímavější natáčet, natáčet ty řvoucí kluci, než prostě udělat ňákej normální pohled na ty uprchlíky. Protože všem to asi připadá, že by to byla pro televizi nuda. Mam teda pocit z toho. Že kdybys tam natočila pěti minutovej materiál o tam, jaká ňáká ženská tam ve stínu tam vaří něco dítěti a potom chlápek se tam baví s druhym chlápkem, opřenej o strom, tak to nebude jako ničim zajímavý. Ono je to docela těžký, to udělat jako vizuelně atraktivní pro ty noviny a zároveň aby to nějak nezkreslovalo tu situaci. Vždycky pokaždý, když posílam nějakou fotku nebo někdo posílá nějakou fotku, tak vždycky je to určitý zkreslení reality, tomu se nedá jako vyhnout. Jestli mi rozumíš... (Patrik)

Jako vesměs píšete o tom, co se děje a co je negativní, co je jinak, co je mimořádný. O tom, co je v pořádku, se píše málokdy. Buďto vybočuje nadstandardně z toho normálu nebo že je to hodně dobrý a nebo že je na druhou stranu zase. (Žaneta)

No to tak ty média pracujou, že prostě hrajou s těma citema a čím to jako víc drásaj, tím si myslej, že je to lepší. Asi jako jo, že ty negativní emoce dobře prodávaj. (Simon)

Odpovědi informátorů v podstatě shrnují již nastíněnou premisu, že mediální prostor má tendenci preferovat dramatické snímky a „hrát na city" svých čtenářů. Celý argumentační celek snad nejlépe shrnují slova informátora Patrika: „Událost dne je, že tam strhávaj ostnatý dráty, a ne že ženská kojí dítě."

6 ZÁVĚR

Počínaje rokem 2015 se jedním z hlavních témat, kterým se média věnovala, stala otázka tzv. uprchlické krize, skládající se hlavně ze syrských, afghánských a iráckých uprchlíků, utíkajících před děním na Blízkém východě. Součástí referování o uprchlících bylo i velké množství fotografického materiálu, který pomáhá formovat to, jak budou současní uprchlíci vnímáni a jak se k nim bude česká společnost v důsledku chovat. V této práci jsem se pokusila analyzovat tento fotografický materiál, identifikovat způsoby jejich zobrazování a v důsledku i analyzovat, jaké složky uprchlické identity jsou českými médii v případě „současných“ uprchlíků zdůrazňovány. Získaný fotografický materiál byl analyzován za použití představy toho, jak dochází k pojímání „těch druhých“ v mediálním prostoru a v diskuzi s pracemi Liisy Malkkiové (1992; 1996), Petera Nyerse (2006) a dalších, kteří problematizují a ukazují stereotypy vázané k zobrazování uprchlíků.

V první části se ukázalo, že s uprchlíky mají média tendenci nakládat jako s jednotnou homogenní skupinou skládající se z jedinců, které je tendence depersonalizovat a v důsledku i dehumanizovat za užití neosobního způsobu jejich označování. Uprchlíci byli na fotografiích preferenčně identifikováni jako dav. Dav, který vystupoval jednak jako hrozba pro přijímací společnost, zobrazován, kterak přepadává z přeplněných dopravních prostředků, byl dáván do kontextu s užitím slov evokujících přírodní živly jako vlna či příliv a fotografován v interakci s bezpečnostními složkami, které se ho snažily nějakým způsobem usměrňovat. Byl ale zobrazován také jako pasivní, neškodná složka současného migračního toku. U uprchlíků bylo dále upozorňováno na to, že jejich identita tvoří určitou animální složku, kterou je třeba kontrolovat a omezovat prostřednictvím fyzických bariér, které však na snímcích často narušovali, čímž docházelo k posilování pocitu ohrožení z příchozí, neznámé anonymní masy lidí. Snímky, na nichž byli zachycováni, jak přespávají „na ulici“ a vykonávají některé běžné potřeby ve veřejném prostoru, vyzdvihovaly pohled na uprchlíky jako anomálii, která se nachází

mezi kategoriemi, narušuje normu a díky představě, že lidé bez „domova“ jsou patologický problém, ohrožují „přirozený“ společenský řád (srov. Malkki, 1992; Nyers, 2006). Snímky zachycující potyčky mezi uprchlíky a bezpečnostními složkami, s nimiž bylo v některých případech nakládáno jako s ilustrativními, posilovaly představu, že mezi uprchlíky se nachází také agresivní jedinci nebo lidé, kteří porušují zákon.

Dále byla zdůrazňovaná představa uprchlíka jako oběti, která potřebuje vnější pomoc a v ideálním případě by měla v divácích vyvolat soucit. Opakem těchto silných a dramatických fotografií byly snímky, na nichž uprchlíci prožívali positivní emoce, které svou všedností pomáhaly eliminovat jejich představu jako zvláštní skupiny lidí (srov. Malkki, 1996). Ačkoli zároveň v některých kruzích podněcovaly negativní emoce, jelikož nezapadaly do představy „pravého uprchlíka“, který má nárok na pomoc a slitování pouze v případě, kdy vykazuje nějaké známky utrpení, strádání či traumatu.

Identifikován byl i rozdíl ve způsobu zobrazování mužů a žen v kontextu tzv. uprchlické krize. Muži se jednak na snímcích objevovali častěji než ženy a tento dojem byl ještě posilován tendencí vyobrazovat muže v početných skupinkách, zatímco ženy naopak jednotlivě. Ženy oproti mužům téměř nefigurovaly na snímcích, které by zdůrazňovaly, že uprchlíci jsou aktivní a přímá „hrozba“. Naopak byly zobrazovány jako spíše pasivní, tichá součást uprchlické otázky.

Rozdíl v důrazu na negativní stránky uprchlické identity u mužů a preferenci toho positivního, co je s uprchlíky spojováno, u žen, může souviset s tím, že muži nejsou apriori pojímání jako „praví“ uprchlíci. Konstrukt pravého uprchlíka se skládá z pasivních, tichých, depolitizovaných obětí (Nyers, 2006; Malkki, 1996), zatímco muži byli zobrazování jako aktivní hrozba. Zpětně tímto způsobem jejich zobrazování je reprodukována a posilována ve společnosti představa mužů jako „falešných“ uprchlíků. Zároveň mohla tendence preferovat snímky mužů nad fotografiemi žen souviset s obecnou tendencí medií

preferovat dramatické události (srov. Andreassen, 2005), jak reflektovaly i výpovědi informátorů ze sféry produkce.

Za použití premisy konceptu vizuální ekonomie byl výzkum fotografického matriálu doplněn o rozhovory s profesionálními fotografy. Z hlediska kontextu produkce bylo ukázáno, že analyzovaná média preferují primárně snímky převzaté ze zahraničních agentur a dochází spíše k omezené tendenci vysílat české redaktory a fotografy přímo na místa událostí. S přejímáním fotografií dochází nejen k přejímání představ a postojů (Burton a Jirák, 2001: 121), ale také k tendenci vytrhávat fotografie z jejich původního kontextu a nakládat s nimi jako s ilustračními snímky. To se odráží primárně v případě hraničních snímků fyzických potyček, které při absenci bližšího ukotvení mohou poměrně výrazně posouvat původní význam. Toho jsou si vědomi i samotní fotografové, kteří pociťují určitou bezmoc nad tím, že nemají v některých případech bližší kontrolu nad životem svých produktů poté, co je zašlou do mediálního prostoru. Zároveň se ukázalo, že fotografové sdílí určité intersubjektivně sdílené představy a pravidla. Bylo ukázáno, že všichni jistým způsobem pracují se sférou divácké části produkce, jen se odlišují v tom jak. Představy toho, jaké reakce by případné „imaginární“ publikum mělo na jimi uveřejněny materiál mít, je můžou zpětně ovlivňovat při výběru fotografického materiálu i během samotného focení (Gürsel, 2010). Do celkového výběru ale vstupuje také jejich osobní kodex či názory na uprchlickou problematiku.

Oproti předchozím studiím Klváčové a Bitricha (2003) a práci Radky Klvaňové (2007) byly současní uprchlíci pojímáni nejen jako administrativní, anonymní a umlčená složka, ale také docházelo k většímu zdůrazňování toho, že uprchlíci mohou představovat potencionální ohrožení. Obecně se ukázalo, že v analyzovaných médiích převládala spíše tendence zdůrazňovat tu část uprchlické identity, která z uprchlíků dělá problém, případně hrozbu.

Poměrně zajímavému srovnání se v tomto kontextu věnoval Majid Khosravinik ve své studii z roku 2009, v níž analyzuje a srovnává způsob referování o uprchlících v britských médiích v roce 1999 a v roce 2005. Rok 1999 je spojen s útokem na Kosovo, jenž v důsledku vyvolal, že řada kosovských Albánců začala opouštět svůj domov, a toto téma ostře oscilovalo i v britských tištěných médiích. Khosravinik (2009) ukazuje, že v této době ve valné většině článků vyjadřovala média sympatii k uprchlíkům, které vnímala jako bezbranné, zoufalé oběti válečného konfliktu, jimž je třeba pomoci. Mediální sféra se podstatněji soustředila na ukazování konkrétních lidských osudů, stejně tak v popiscích a textech často o uprchlících referovala jako o konkrétních lidech. Místo převahy slova uprchlík či imigrant tak dominovalo osobní označení, případně konkrétní jména. Stejně tak často nechyběly údaje o zaměstnání, vzdělání, životním stylu nebo podrobnější odůvodnění toho, proč z Kosova utekli (Khosravinik, 2009: 484–486).

Při analýze článků z roku 2005 dospívá autor ke zcela opačným závěrům. V článcích zabývajících se uprchlíky absentuje jakákoli míra konkretizace, ke které dochází pouze v případě, že se o jedincích referuje v kontextu s trestným činem. Stejně tak obsah samotných článků vnímá uprchlíky hlavně jako problém, hrozbu či finanční zátěž. Autor v textu příliš neproblematizuje, proč k podobnému posunu došlo, nicméně připomíná, že mezi rokem 1999 a rokem 2005 došlo k celkové změně nálad a přístupu k uprchlické a migrační problematice k Evropě (Khosravinik, 2009: 482, 488–493).

Ukazuje se, že může existovat určitá korelace mezi celkovým přístupem společnosti k uprchlíkům a vyzdvihováním konkrétních částí uprchlické identity. Následující úvaha bude opřena o koncept vztahu mezi „outgroup“ a „ingroup“ Tajfela s Turnerem (1979). Pokud tedy ve společnosti převažuje positivní přístup k migrační, potažmo uprchlické problematice a k členům odlišné skupiny neexistuje ze strany dominantní skupiny nenávist, odráží se to i v mediálním způsobu zobrazování

uprchlíků. V ten moment převažuje představa uprchlíka primárně jako oběti násilného činu, který se projevuje v převaze článků, vyjadřujících sympatie k jejich životní situaci. Pokud ale ve společnosti buďto existuje obecně sdílená nevole k přistěhovalecké otázce, a/nebo jsou uprchlíci zároveň vnímáni jako členové „outgroup“ (v případě uprchlické krize se u nich zdůrazňuje jejich náboženská identita), vůči níž má dominantní skupina se potřebu přinejmenším vymezovat, zdá se, jako by se do popředí dostávala spíše ta část uprchlické identity, která je vnímá jako hrozbu nebo problém. V případě současné uprchlické krize tak toto může být možným vysvětlením pro jistou převahu negativních složek uprchlické identity nad těmi, které by měly primárně vyvolávat soucit.

Výsledná analýza se dotýkala pouze části českého mediálního prostoru, stejně tak problematizovala jen část samotné mediální produkce. Do budoucna tak celá otázka nabízí prostor pro další (i komparativní) výzkum.

7 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Andreassen, R. (2005): *The Mass Media's Construction of Gender, Race, Sexuality and Nationality: An Analysis of the Danish News Media's Communication about Visible Minorities from 1971–2004*. Toronto: Department of History, University of Toronto.

ARTICLE 19 – Buchanan, S. – Grillo, B. – Threadgold, T. (2003): *What's the Story? Media Representation of Refugees and Asylum Seekers in the UK*. London: ARTICLE 19 [online], [cit. 3. 2. 2016], Dostupné z: https://www.article19.org/data/files/pdfs/publications/refugees-what-s-the-story-.pdf.

Banks, M. (2015): Vizuální antropologie: Obraz, objekt a interpretace. In: Burzová, P. – Hirt, T. – Lupták, L.: *Vizuální antropologie: Klíčové studie a texty*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni.

Baršová, A. – Barša, P. (2005): *Přistěhovalectví a liberální stát: imigrační a integrační politiky v USA, západní Evropě a Česku*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, Mezinárodní politologický ústav.

Bernard, H.R. (2006): *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*. Lanham: Altamira Press.

Brubaker, R. – Loveman, M. – Stamatov, P. (2004): Ethnicity as Cognition. *Theory and Society* 33: 31–64.

Burton, G – Jirák, J. (2001): *Úvod do studia médií*. Brno: Barrister & Principal.

Collier, M. (2009): Photographic Exploration of Social and Cultural Experience. In: Strong, M. – Wilder, L. (eds.): *Viewpoints: Visual Anthropologists at Work*. Austin: University of Texas Press, s. 13–31.

Crosland, B. – ICAR – Grimshaw, R. – McDowell, Ch. – Smart, K. (2007): *Reporting Asylum. The UK Press and the Effectiveness of PCC Guidelines*. London: ICAR.

Černá, M. (2007): Slovo na úvod. In: Křížková, M. (ed.): *Cizinci, našinci, média: mediální analýzy*. Praha: Multikulturní centrum ve spolupráci s UNHCR, s. 5–6.

Dornfeld, B. (2002): Putting American Public Television Documentary in Its Places. In: Ginsburg, F.D. – Abu-Lughod, L. – Larkin, B. (eds.): *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, s. 247–263.

Elo, S. – Kyngäs, H. (2008): The Qualitative Content Analysis Process. *Journal of Advanced Nursing* 62: 107–115.

Eriksen, T.H. (2008): *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Portál.

Fetzer, J.S. – Soper, J.CH. (2005): *Muslims and the State in Britain, France, and Germany*. Cambridge: University Press.

Gamson, W.A. – Croteau, D. – Hoynes, W. – Sasson, T. (1992): Media Images and the Social Construction of Reality. *Annual Review of Sociology* 18: 373–393.

Gilligan, CH. – Marley, C. (2010): Migration and Divisions: Thoughts on (Anti-) Narrativity in Visual Representations of Mobile People. *Forum: Qualitative Social Research* 11 [online], [cit. 6. 2. 2016], Dostupné z: http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/download/1476/3006.

Ginsburg, F.D. – Abu-Lughod, L. – Larkin, B. (2002): Introduction. In: Ginsburg, F.D. – Abu-Lughod, L. – Larkin, B. (eds.): *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, s. 1–36.

Gürsel, Z.D. (2010): U.S. Newsworld: The Rule of Text and Everyday Practices of Editing the World. In: Bird, E. (ed.): *The Anthropology of News and Journalism: Global Perspectives*. Bloomington: Indiana University Press, s. 35–53.

Hall, E.T. (1957): Foreword. In: Collier, J. – Collier, M.: *Visual Anthropology, Photography as a Research Method*, s. xii–xvi.

Hall, S. (2006): Encoding/Decoding. In: Durham, M.G. – Kellner, D.M. (eds.): *Media and Cultural Studies: Keyworks.* Cartlon, Malden, Oxford: Blackwell Publishing, s. 163–173.

Holub, P. (2003): Menšiny v médiích a etické kodexy. In: Pospíšil, F. – Šimáček, M. – Vochocová, L. (eds.): *Očernění: Etnické stereotypy v médiích*. Praha: Člověk v tísni - společnost při ČT, s. 13–15.

Janků, T. – Linhartová, L – Topinka, D. – Zadina, J. (2014): Muslimové imigranti v České Republice: Etablování na veřejnosti. In: Bomba, L. – Kövérová, E. – Smrek, M. (eds.): *Fenomén moci a sociálne nerovnosti: Zborník príspevkov z nultého ročníka konferencie pre doktorandov a mladých vedeckých pracovníkov*, s. 238–273.

Jirák, J. – Köpplová, B. (2007): *Média a společnost: stručný úvod do studia médií a mediální komunikace*. Praha: Portál.

Johnson, R. (1986): What is Cultural Studies Anyway?. *Social Text* 16: 38–80.

Karhanová, K. – Kaderka, P. (2001): *Obraz cizinců v médiích: Zpráva o projektu za rok 2001*. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR [online], [cit. 6. 2. 2016], Dostupné z: http://cizinci.cz/repository/2251/file/Obraz_cizincu_v_mediich.pdf.

Khosravinik, M. (2009): The Representation of Refugees, Asylum Seekers and Immigrants in British Newspapers during the Balkan Conflict (1999) and the British General Election (2005). *Discourse & Society* 20: 477–498.

Klvačová, P. – Bitrich, T. (2003): *Jak se (ne)píše o cizincích*. Praha: Multikulturní centrum Praha [online], [cit. 10. 12. 2015], Dostupné z: http://www.unhcr-centraleurope.org/_assets/files/content/resources/pdf_cz/evaluation_and_research/Jak_se__ne_pise_o_cizincich.pdf.

Klvaňová, R. (2007): Uprchlíci v zahraničí na stránkách českého tisku. In: Křížková, M. (ed.): *Cizinci, našinci, média: mediální analýzy*. Praha: Multikulturní centrum ve spolupráci s UNHCR, s. 25–36.

Kubalkova, V. – Onuf, N. – Kowert, P. (1998): *International Relations in a Constructed World*. Armonk, New York: M. E. Sharpe.

Lábová, A. – Láb, F. (2010): *Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Karolinum.

Levine, H.B. (1999): Reconstructing Ethnicity. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 5: 165–180.

Linfield, S. (2011): *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. Chicago, London: University of Chicago Press.

Lutz, C. – Collins, J.L. (1993): *Reading National Geographic*. Chicago, London: University Of Chicago Press.

Malkki, L. (1992): National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees. *Cultural Anthropology* 7: 24–44.

Malkki, L. (1996): Speechless Emissaries: Refugees, Humanitarianism, and Dehistoricization. *Cultural Anthropology* 11: 377–404.

Modood, T. (2005): *Multicultural Politics: Racism, Ethnicity, and Muslims in Britain*. University of Minnesota Press.

Mohanty, CH.T. (1984): Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. *Boundary 2* 12: 333–358.

Müller, M.G. – Kappas, A. – Olk, B. (2012): Perceiving Press Photography: A New Integrative Model, Combining Iconology with Psychophysiological and Eye-tracking Methods. *Visual Communication* 11: 307–328.

Nyers, P. (2006): *Rethinking Refugees: Beyond States of Emergency*. London, New York: Routledge.

Pink, S. (2007): *Doing Visual Ethnography*. London, New Delphi, Thousand Oaks, Singapore: SAGE Publications.

Poole, D. (1997): *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean World*. New Jersey, Chichester: Princeton University Press.

Pupavac, V. (2008): Refugee Advocacy, Traumatic Representations and Political Disenchantment. *Government and Opposition* 43: 270–292.

Rettberg, J.W. – Gajjala, R. (2016): Terrorists or Cowards: Negative Portrayals of Male Syrian Refugees in Social Media. *Feminist Media Studies* 16: 178–181.

Rose, G. (2001): *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Material*. London, Thousand Oaks, New Delphi: SAGE Publications.

Sayad, A. (2004): *The Suffering of the Immigrant*. Cambridge, Malden: Polity Press.

Sontag, S. (2003): *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.

Sontagová, S. (2002): *O fotografii*. Paseka, Barrister&Principal.

Strong, M. – Wilder, L. (2009): Introduction. In: Strong, M. – Wilder, L. (eds.): *Viewpoints: Visual Anthropologists at Work*. Austin: University of Texas Press, s. 1–7.

Szczepaniková, A. (2004): *The Power of a Refugee Camp: A View on a Czech "Refugee Reality"* [online], [cit. 18. 1. 2016], Dostupné z: http://migrationonline.cz/en/the-power-of-a-refugee-camp-a-view-on-a-czech

Tajfel, H. – Turner, J. (1979): An Integrative Theory of Intergroup Conflict. In: Austin, W.G. – Worchel, S. (eds.): *The Social Psychology of Intergroup Relations*. Monterey: Brooks, Cole Pub., s. 33–47.

Tkaczyk, M. – Pospěch, P. – Macek, J. (2015): *Analýza mediálního pokrytí uprchlické krize (výzkumná zpráva)* [online], [cit. 20. 2. 2016], Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/286454922_Analyza_medialniho_pokryti_uprchlicke_krize_vyzkumna_zprava

van Dijk, T.A. (1991): *Racism and Press*. London, New York: Routledge.

Veis, J. (2003): Nastolování témat: O čem a proč (se píše v novinách a natáčí v rozhlase a v televizi). In: Pospíšil, F. – Šimáček, M. – Vochocová, L. (eds.): *Očernění: Etnické stereotypy v médiích*. Praha: Člověk v tísni - společnost při ČT, s. 11–12.

Vojtíšek, Z. (2008): Muslimové a česká veřejnost: první desetiletí „bojů o mešity“. In: Budil, I. T. – Zíková, T. (eds): *Antropologické sympozium VI. sborník příspěvků ze VI. antropologického sympozia, konaného ve dnech 29. a 30. června 2007 v Plzni*. Plzeň: Grafické studio Adela, s. 93–100.

Wilder, L. (2009): Documentary Photography in the Field. In: Strong, M. – Wilder, L. (eds.): *Viewpoints: Visual Anthropologists at Work*. Austin: University of Texas Press, s. 33–51.

Wright, T. (2000): Refugees on Screen. *Refugee Studies Centre* 5: 1–28.

Wright, T. (2011): Press Photography and Visual Rhetoric. In: Margolis, E. – Pauwels, L. (eds.): *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. London, Thousand Oaks, New Delphi, Singapore: SAGE Publications, s. 317–336.

Zalabáková, J. (2010): *Obraz cizinců a jejich "kultur" v českých médiích*. Plzeň. Bakalářská práce (Bc.). Západočeská univerzita, Fakulta filozofická. Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Hirt, Ph.D.

Zalabáková, J. (2012): Afričané, Romové a další „cizinci“ v české mediální realitě. *Antropowebzin* 2: 79–87.

Internetové zdroje:

ČTK. *Komora vyzvala advokáty: pomozte uprchlíkům, mají na to ústavní právo*. In: Lidovky, 22. 9. 2015 [online], [cit. 30.3.], Dostupné z: http://www.lidovky.cz/ceska-advokatni-komora-vyzvala-k-pravni-pomoci-imigrantum-pa1-/zpravy-domov.aspx?c=A150922_125212_ln_domov_ELE

Eurostat. *Asylum Statistics* [online], [cit. 1.4. 2016], Dostupné z: http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Asylum_statistics#cite_note-1

Ferebaurer, V. *V červenci překročilo hranice EU rekordních 110 tisíc uprchlíků*. In: IDNES, 18. srpna 2015 [online]. [cit. 25. 3. 2016], Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/v-cervenci-prekrocilo-hranice-unie-temer-110-000-uprchliku-pgs-/zahranicni.aspx?c=A150818_191814_zahranicni_fer

Autor neuveden. *Řecko, Lesbos: Vystrašení a hladoví uprchlíci dorazili do EU*. In: Islám v ČR nechceme, 8.9. 2015 [online]. [cit. 30. 3. 2016]. Dostupné z: http://www.ivcrn.cz/recko-lesbos-vystraseni-a-hladovi-uprchlici-dorazili-do-eu/

UNHCR. *Mediterranean Sea Arrivals in 2015: by Arrival Location, Country, Demographic and Country of Origin Breakdown* [online], [cit.25. 3. 2016], Dostupné z: http://data.unhcr.org/mediterranean/download.php?id=490.

Ostatní zdroje:

Úmluva o právním postavení uprchlíků (Ženeva, 28.7.1951). *Sbírka mezinárodních smluv* [online], [cit. 1.4. 2016], Dostupné z: http://www.osn.cz/wp-content/uploads/2015/03/uprchlici.pdf

Seznam obrazového materiálu:

1. Autor neuveden, Reuters. *Loď s uprchlíky dorazila do Řecka. Jedna část cesty končí.* In: Lidovky [online]. [Cit. 7.2.2016]. Dostupné z: http://1gr.cz/fotky/lidovky/15/093/lnorg/ELE5e3077_YAN05_EUROPE_MIGRANTS_GREECE_0925_11.JPG

2. Autor neuveden, Reuters. *Francouzští četníci blokují cestu migrantům.* In: Novinky [online]. [Cit. 30.1.2016]. Dostupné z: http://media.novinky.cz/132/501320-top_foto1-zgjvt.jpg?1443801601

3. Autor neuveden, Reuters. *Dánský policista si hraje s malou migrantkou (Padborg, dánsko-německá hranice)*. In: Lidovky [online]. [Cit. 7.2.2016]. Dostupné z: http://1gr.cz/fotky/lidovky/15/091/lnorg/MSL5dd103_COP007_EUROPE_MIGRANTS_0909_11.JPG

4. Autor neuveden, ČTK. *Žena podléhá citovému vypětí pohnutí bezprostředně po vylodění na severním pobřeží ostrova Lesbos.* In: Lidovky [online]. [Cit. 10.2.2016]. Dostupné z: http://1gr.cz/fotky/lidovky/15/112/lnorg/MSL5f3206_P201511100536501.jpg

5. Nilufer Demir. *Turecký policista odnáší tělo malého syrského chlapce, který se utopil u poloostrova Bodrum*. In: Lidovky [online]. [Cit. 7.2.2016]. Dostupné z: http://1gr.cz/fotky/lidovky/15/091/lnorg/MPR5dad7e_IST05_EUROPE_MIGRANTS_TURKEY_0902_11.JPG

6. Autor neuveden, AP, ČTK. *Uprchlíci.* In: Lidovky [online]. [Cit. 7.2.2016]. Dostupné z: http://1gr.cz/fotky/lidovky/15/092/lnorg/ELE5df3a8_P201509150733601.jpg

7. Autor neuveden, Reuters. *Uprchlíci ze Sýrie překonávají ostnatý plot na srbsko-maďarských hranicích.* In: Lidovky [online]. [Cit. 6.2.2016].

Dostupné z:
http://1gr.cz/fotky/lidovky/15/083/lnorg/MSL5d8109_70RSP04_EUROPE_MIGRANTS_HUNGARY_0826.JPG

8. Autor neuveden, Reuters. *Uprchlíci spí na ulici nedaleko bělehradského nádraží*. In: Lidovky [online]. [Cit. 7.2.2016]. Dostupné z: http://1gr.cz/fotky/lidovky/15/083/lnorg/MSL5d810a_MDJ110_EUROPE_MIGRANTS_0826_11.JPG

9. Autor neuveden, Reutres. *Muž hází po maďarské policii kus dřeva*. In: Lidovky [online]. [Cit.7.2.2016]. Dostupné z: *http://1gr.cz/fotky/lidovky/15/092/lnorg/ELE5df8eb_P201509160784601.jpg*

8 RESUMÉ

In 2015, the so-called refugee crisis, a migration wave of refugees of Middle Eastern descent, became one of the key issues of the Czech media discourse. Written articles were also often accompanied by a large amount of photographic material which served to shape the way Czech society perceives these refugees. The aim of this Master's Thesis was to analyse the said photographic material, identify the ways of displaying refugees and ultimately analyse what components of the refugee identity are emphasized by the Czech media.

The image analysis has identified that the media have a tendency rather to emphasize the part of the refugee identity which makes these people a problem or a threat. The media represent the refugees both as a single homogenous group consisting of individuals, who are usually depersonalized and ultimately dehumanize using impersonal ways of labelling. It was also emphasized that their identity includes a certain animal component that needs to be controlled and confined through physical barriers. Photographs also captured how they sleep on street and perform their basic human needs in public space. Thus, the view of refugees as an anomaly was emphasized. Images depicting clashes between refugees and the security forces, in turn reinforced the idea that there are also aggressive individuals or people who disobey the law among refugees.

Furthermore, the thesis has identified differences in the way how media portray men and women in the context of so-called refugee crisis. The men appeared in the pictures more often than women, and this impression was reinforced by the tendency to portray men as large groups, while women were shown as individuals. Compared to men, women almost never appeared in images that emphasized that refugees

are an active and a direct threat. Instead, they were viewed as rather passive, quiet part of the refugee issue.

Speaking of the positive point of view, the media focused on the depiction of refugees as victims and as people who are experiencing positive emotions, although joy doesn’t exactly fit into the concept of the real refugee and these images can consequently provoke resentment against them. These categories were further questioned by using data obtained from interviews with nine Czech professional photographers.

Of course, the analysis has taken into account only a handful of Czech media publishers and only a part of their content. Therefore, the issue provides space for further (and even comparative) research.

9 PŘÍLOHY

9.1 Příloha 1: Tabulky

Tabulka 1. Seznam rozhovorů s délkou a způsobem jejich realizace

	Délka rozhovoru	Forma realizace rozhovoru
Bohdan	0:52:33	Osobní setkání
Gabriel	0:53:50	Skype
Hynek	1:18:49	Skype
Jáchym	0:48:56	Skype
Jonáš	2:21:37	Osobní setkání
Norbert	0:50:37	Skype
Patrik	1:02:35	Skype
Simon	0:49:55	Skype
Žaneta	0:47:32	Osobní setkání

Tabulka 2. Souhrnná statistika pro vyjádření způsobů označování uprchlíků v analyzovaných médií

	Relativní četnost
Uprchlíci	45,6%
Uprchlíci + státní celek	8,0%
Běženci	11,4%
Utečenci	0,3%
Žadatelé o azyl/azylanti	0,4%
Migranti	23,6%
Migranti + státní celek	1,0%
Přistěhovalci	0,2%
Osobnější označení	9,4%

9.2 Příloha 2: Fotografie

Foto 1 - „Nervózní“ dav: „Migranti se tlačí u kontejnerů, kde mohou požádat o azyl“. Autor: Neuveden, MTI [online]. [Cit. 30.1.2016]. Dostupné z: http://media.novinky.cz/945/509450-original1-u34t9.jpg

Foto 2 - Přeplněný vlak: „Migranti se dostávají do vlaků v Chorvatsku všemi možnými způsoby“. Autor: Neuveden, AP [online]. [Cit. 7.2.2016]. Dostupné z: http://1gr.cz/fotky/lidovky/15/093/lnorg/ELE5e0eda_P201509200445201.jpg

Foto 3 - Putující dav: „Syrští uprchlíci mířící do Maďarska přes Srbsko“. Autor: Neuveden, Reuters [online]. [Cit. 7.2.2016]. Dostupné z: http://1gr.cz/fotky/lidovky/15/063/lnorg/ELE5c1ad5_89sko07_europe_migrants_balkans_0619.jpg

Foto 4 - Dav ve frontě: „Migranti v rakouském Nickelsdorfu“. Autor: Neuveden, Reuters [online]. [Cit. 8.2.2016]. Dostupné z: http://1gr.cz/fotky/lidovky/15/084/lnorg/MSL5d9ce3_17HPB08_EUROPE_MIGRANTS_AUSTRIA_0829.JPG.

Foto 5 – Roztomilé děti: „Malá uprchlice z Iráku pózuje fotografovi během čekání na autobus v pohraničním Nickelsdorfu“. Autor: Neuveden, Reuters [online]. Cit. [8.2. 2016]. Dostupné z: http://1gr.cz/fotky/lidovky/15/092/lnorg/MSL5dda9a_AA21_EUROPE_MIGRANTS_AUSTRIA_0910_11.JPG

Foto 6 – „Vězni“ za plotem: „Běženci v záchytném středisku“. Autor: Dimitris Michalakis, Reuters [online]. Cit. [31.1. 2016]. Dostupné z: http://media.novinky.cz/327/513277-gallery1-r69mj.jpg

Foto 9 – Demonstrace: „Uprchlíci demonstrují před nádražím Keleti“. Autor: Neuveden, AP [online]. Cit. [31.1. 2016]. Dostupné z: http://1gr.cz/fotky/lidovky/15/091/lnorg/ELE5da36f_P201509010494001.jpg

Foto 10 – „Kriminálníci“: „Maďarská policie nelegální migranty zadržela. Autor: Neuveden, MTI [online]. [31.1. 2016]. Dostupné z: http://media.novinky.cz/171/511719-gallery1-pymjk.jpg