

Etika dokumentární fotografie a filmu

doc. MgA. Jan Motal, Ph.D.

^[1] Cyrilometodějská teologická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci

^[2] Fakulta sociálních studií
Masarykova univerzita

Materiály k výuce etiky médií (1. dubna 2025)

MUNI



Cyrilometodějská
teologická fakulta

Osnova

- 1 Problém souhlasu
- 2 Etické problémy dokumentární fotografie
 - Vývoj etiky
 - Osobnosti
- 3 Etické otázky dokumentárního filmu
 - „Do no harm“ (B. Winston)
 - Pohled filmaře a autentičnost (G. Gauthier)
 - Empirický výzkum (P. Aufderheide)
- 4 Zdroje

Koho točit či fotit?

Audiovizuální záznam na rozdíl od psané žurnalistiky vyvolává vyšší pozornost k lidské důstojnosti, protože zobrazuje přímo identitu člověka, jeho soukromí apod. Proto všechny dokumentární žánry, ať už jsou více uměním či publicistikou, vyžadují vyřešit otázku *konsentu*

- až do šedesátých let se v profesní etice neřešila problematika souhlasu (včetně medicíny)
- vzniká koncept *informovaného souhlasu* (což neimplikuje nutně psanou formu)
- souhlas je třeba tam, když intervenujeme do práv člověka *mimo* veřejný zájem, a vyžaduje (Faden a Beauchamp 1986, s. 54):
 - 1 aby dotyčný rozuměl, co se bude dít a jaké to může mít pro něj důsledky
 - 2 souhlas nesmí být pod kontrolou vnějších vlivů ovlivňujících výsledek (např. časová tíseň)
 - 3 musí zahrnovat *vědomé* poskytnutí svolení s jednáním

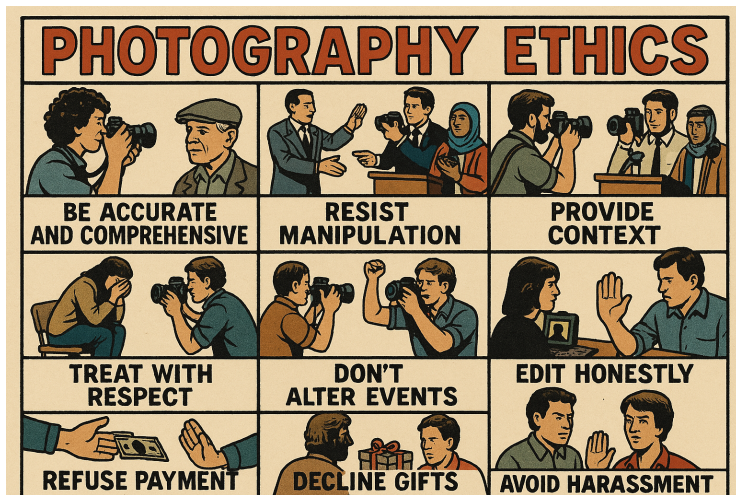
Sekce 2

Etické problémy dokumentární fotografie

Vývoj etiky ve fotografii

- **sociálně-reformující fotografie** 19./20. stol., Jacob Riis nebo Lewis Hine používali fotografii k poukazování na společenské problémy (chudoba, dětská práce), víra v *pravdivost* fotografie a účelnosti prostředků (aranžování pro větší působivost). Respekt k lidské důstojnosti (obstarávali si souhlas).
- **válečná a krizová žurnalistika** 1930–1960, etika reprezentace lidského utrpení, ale i kontroverze ohledně autenticity (Robert Capa). Fotografie slouží i propagandě, cenzura. Po roce 1943 (magazín Life) zobrazování explicitního násilí považováno za nutné pro konfrontaci publika s realitou (namísto *etického* rámování byl odlišný názor rámován *esteticky* – nezáleží na vkusu, musíme vidět pravdu).
- **humanistická tradice** 1940–1970, založení mezinárodní fotografické agentury *Magnum Photos* (Henri Cartier-Bresson, Capa a další) v roce 1947, reportáže, agenturu administrují pouze její členové. Prosazuje integritu a poctivost v dokumentaci podmínek lidské existence, autorská (fotografové si ponechávají negativy), sociální spravedlnost a soucit.

- **vietnamská válka a proměna norem** 1960–1980, vietnamská válka znamenala bod obratu v etice fotografie, publikuje se explicitní násilí a utrpení (Napalmová dívka, Nick Ut), editoři vědomě narušují soukromí, lidskou důstojnost, anebo riskují retraumatizaci *v zájmu ukázání pravdy a zvěstev veřejnosti*, mobilizace proti válce („účel světí prostředky“).
- **formulace profesních norem a kodexů** 1970–2000, „dospělost“ fotožurnalismu, NPPA (Americká asociace tiskových fotografů) přijímá kodex již v polovině století, v této době se ale normy rozšiřují a jsou přijímány dalšími. Zároveň se rozvíjí *akademická kritika* fotografie – Martha Rosler, „In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)“, 1981
- **fotografie a vizuální žurnalistika** od roku 2000, s nástupem nových technologií, umělé inteligence, on-line prostoru se jednak rozměňuje definice fotografie (stává se součástí „vizuální žurnalistiky“, jednak se objevují nové etické výzvy



Obrázek 1: Takto Sora vizualizovala základní principy podle etického kodexu NPPA.

Prohlédněte si etický kodex NPPA a srovnejte jeho ustanovení
s kodexy čistě novinářskými –
<https://nppa.org/resources/code-ethics>

Nejdůležitější postavy oboru

- **John Berger**, *Understanding a Photograph*, 1972 – kontext zveřejnění fotografie je klíčový, kritika „naivního realismu“ a zobrazování utrpení, které vede diváky k pocitům bezmoci (potřeba doplnit analýzou, akcí)
- **Susan Sontag**, *On Photography*, 1977 – fotografie jsou *anestetikum*, protože poskytují iluzi rozumění a utlumují morální jednání; *Regarding the Pain of Others*, 2003 – přehodnocuje část svých myšlenek. Zvěrstva prezentovaná fotografiemi nás pronásledují a mohou tedy působit i pozitivně, je ale třeba odlišovat voyeurismus a empatii
- **Allan Sekula**, *The Body and the Archive*, 1986 – fotografie je používána jako mocenský nástroj kontroly, kategorizace – dohled, kolonialismus
- v roce 1988 vychází kniha *Image Ethics*, která mj. přináší diskuzi o morálních právech subjektů, důsledky digitálních úprav apod.

- **Paul Martin Lester**, Photojournalism: An Ethical Approach, 1991 – navrhuje používání filozofických teorií (utilitarismus, ctnost atd.) pro řešení morálních dilemat
- **Judith Butler**, Torture and the Ethics of Photography, 2007 – válečná fotografie (Abu Ghraib); analyzuje kulturní rámce, které formují naše reakce na fotografie – volá po tom, abychom své kulturní rámce rozšiřovali a rozeznávali lidskost zobrazených
- **Ariella Azoulay**, The Civil Contract of Photography, 2008 – fotografie jsou události, v nichž se bezmocní dostávají ke slovu a nárokují si občanství = divák nesmí zůstat pasivní, utrpení volá k akci
- **Barbie Zelizer**, About to Die: How News Images Move Us, 2010 – umírající lidé, problém: jak působí na kolektivní paměť a jaké emocionální a etické reakce vyvolávají. Fotografie mohou vytvářet společenskou empatii.

Podívejte se na příklady eticky kontroverzních fotografií ve
studijních materiálech –
<https://janmotal.cz/vyuka/etika-fotografie.html>

Sekce 3

Etické otázky dokumentárního filmu

Brian Winston

Jeden z nejcitovanějších teoretiků v dokumentární etice, autor knih *Claiming the Real* (1995) nebo *Lies, Damn Lies and Documentaries* (2000).

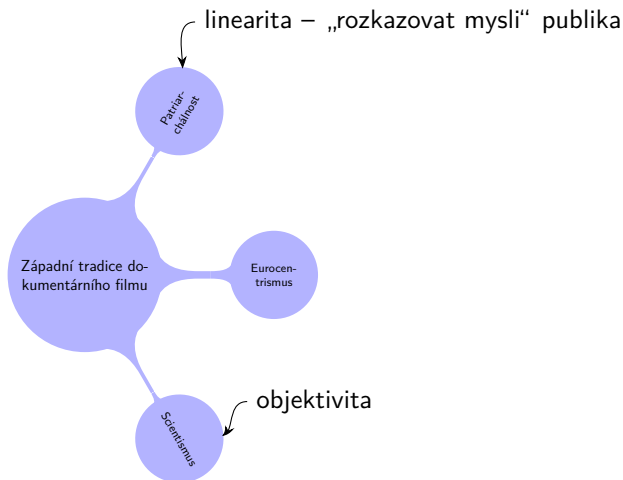
- základní povinností dokumentaristů je nezpůsobovat škodu subjektům, na rozdíl od fikce jde o reálné lidi a natáčení i uveřejnění filmu je může poškodit, způsobit trauma apod.
- navrhuje „hipokratovu přísahu“ dokumentaristů: „do no harm“
- na druhé straně je hodnotou dokumentární tvorby tvůrčí svoboda, a proto dokonce dokument ani nemusí být zcela pravdivý (pokud nezpůsobí někomu škodu)
- v dokumentu je tedy přípustná i rekonstrukce či manipulace
- důležitější než pojem reality nebo pravdy jsou důsledky, jež film způsobí

Brian Norman Winston



Obrázek 2: Zdroj: Center for Media & Social Impact

Brian Winston (* 1941, † 2022) byl britský novinář a dokumentarista, v roce 1985 získal cenu Emmy za dokumentární scénář. Byl jedním ze zakladatelů slavné *Glasgow Media Group*, která patří mezi nejvýznamnější průkopnické instituce ve výzkumu médií, a podílel se na jejích prvních publikacích (*Bad News*, 1976; *More Bad News*, 1980). Působil také jako guvernér Britského filmového institutu a zakladatel British Association of Film, Television and Screen Studies. Věnoval se nejen žurnalistice, ale i etice dokumentární tvorby, dějinám cenzury, apod.



Obrázek 3: Myšlenka západního dokumentárního filmu stojí na třech ideových pilířích (winston-vanstone-chi:2017)

Tyto tři pilíře zpochybňuje technologický vývoj, který přináší více interaktivity, zpochybňuje tradiční způsoby distribuce i objektivitu obrazu (viz např. umělá inteligence).

Guy Gauthier

Ústředním problémem dokumentárního filmu je *autentičnost* – diváci se zajímají o techniku natáčení, musí mít *důvěru*, že mohou dokument brát jako zdroj informací. Problém: dokumentaristé jsou umělci a vyžadují tvůrčí svobodu (proto nelze jednoduše uplatnit žurnalistická pravidla). Nejsou zde žádá externí pravidla, jež by zaručovala pravdivost – *veškerá bdělost zůstává na divákovi*.(Gauthier 2004, s. 163) Práce dokumentaristy musí být nezpochybnitelná, „dokumentární film“ je „značka“, kterou je potřeba si zasloužit.(Gauthier 2004, s. 165) Práce na dokumentu vyžaduje otevřenost, být připraven zpochybnit své hypotézy, nikoliv lpět na předsudcích, legendách – být autentickým objevitelem(Gauthier 2004, s. 179).

Natáčení

Natáčení zajišťuje autentičnost (nikoliv kvalitu), je pro dokument kritické. Prvotním principem natáčení dokumentu je *dialog* a *setkávání* (Joris Ivens – je potřeba nastolit rovnost před kamerou i za ní). I proto dokument preferuje malé štáby (Jean Rouch např. kladl důraz na to, aby zvukař patřil do komunity, o níž se točí a rozuměl jejímu vyjadřování), často je např. režisér i kameraman – umožňuje to blízkost.

Mario Ruspoli (protagonista hnutí *cinéma vérité*) – filmař musí nechat sám sebe zmizet, „patřit do krajiny“, etnografický přístup (Rouch) – dlouhá příprava a poznávání terénu. **Minimální štáb** (Ruspoli) zahrnuje režiséra, kameramana a zvukaře, může jít i jen o jednu osobu.

Příklad etického dilematu – *filmařský pohled*

Raymond Depardon zastával názor, že filmař nemá být vidět, má mlčet, být nenápadný. Lidé si mají na jeho přítomnost zvyknout, brát ho jako součást prostředí. Etickou otázkou je, zda v tu chvíli je legitimní je natáčet: znamená to, že když někoho ignorujeme, dáváme mu souhlas s natáčením? Je rozdíl mezi tím, když někdo natáčí umělecké dílo a reportáž? Za jakých okolností není nutné uvažovat o tom, zda lidé, které natáčím, *mají právo znát účel umělceva jednání* a vyjádřit s ním souhlas, či nikoliv?

Chris Marker přirovnával natáčení na ulici s mechanismem svádění – setkávání pohledů, které nakonec vede k tomu, že žena, na niž se dívá, mu věnuje pohled akorát tak dlouhý na pořízení snímku. Lze však tohle považovat za souhlas? Jak lze s metaforou *svádění* nakládat, pokud uvažujeme o její návaznosti na maskulinní dominanci?

Uvažujme o těchto tématech v rámci skutečnosti, že Gauthier odkazuje na názory tvůrců-mužů.

Příklad z praxe: Frederick Wiseman

Vystudovaný právník, věnoval se především observačním studiím amerických institucí (školy, nemocnice, policejní stanice...)

- 1 Uzavře smlouvu s institucí, která mu dává volnost natáčet
- 2 Sejde se s lidmi, kteří tam pracují, vysvětlí smysl natáčení („nic nesmí být skryto“)
- 3 Zajistí si, že souhlasí s natáčením
- 4 Tráví čas v instituci od rána do večera, mluví s lidmi, setkává se a průběžně natáčí materiál (např. dvě hodiny denně)
- 5 Používá minimální štáb – on jako režie a zvuk, kameraman William Brayne a asistent (nákupy)
- 6 Točí na černobílý materiál bez světel, co nejmenší zásady do reality – nic však neskrývá

High School II (1994)

Film natočený o alternativním vzdělávání v Central Park East Secondary School ve španělském Harlemu. Wiseman popisoval (Gauthier 2004, s. 177), že do školy přišla patnáctiletá studentka po šestinedělí s dítětem. Zjistil to tak, že na chodbě uviděl kočárek. Oslovil dívku, požádal ji, její rodiče i ředitelku, zda by mohl natočit jejich rozhovor a uvedl, pro koho film natáčí (veřejný televizní kanál). Všechny souhlasily.

Umělecká svoboda a hranice soukromí

Henri Storck – filmař si nemůže dovolit vše, nemůže na sebe brát zodpovědnost, jež mu nepřísluší. Posledním limitem je intimní sféra druhého (a jeho souhlas), nejzazší a „nemožné“ – láska, smrt. Opět jde ale i o smlouvu s divákem, co naruší důvěru a co je ještě přijatelné. Hranice se posunuje stejně, jako se proměňuje společnost, kultura, publikum. (Gauthier 2004, s. 196)

Šóhei Imamura – platíme-li sociálnímu herci, můžeme zajít „dál“, stává se hercem (*Ztratil se člověk*, 1967). Odměna a vědomí, že člověk hraje, definuje „statut herce“ – dělicí čára, jež vymezuje zároveň kategorie hraný (dodržení smlouvy) a dokumentární film jako etické.

Postkoloniální perspektiva

Gauthier upozorňuje na nebezpečí při uzavírání podobných smluv a souhlasů s lidmi z jiných kultur a nebezpečí kolonialismu.

Zásah do reality – problém *dokumentární* režie

Spor mezi **Jorisem Ivensem** a **Dzigou Vertovem**: je možné rekonstruovat realitu, „režirovat“ ji? Ivens tvrdil, že *za jistých okolností* ano – když se na situování podílí sociální herci, berou ji za svou. Vertov oponoval, že jde o obelhávání diváků.

Situování, intervence, rekonstrukce – vyžadují **transparentnost**, netransparentnosti a „zmatení“ využívají reality-show, televize apod. (exploatace). (Gauthier 2004, s. 193)

Patricia Aufderheide

V roce 2009 uveřejnila rozsáhlý výzkum, jeden z prvních (a doposud jeden z mála) empirických výzkumů dokumentární etiky (Patricia Aufderheide 2009), založený na rozhovorech se 45 americkými dokumentaristy, producenty atd.

- výzkum ukázal, že dokumentaristé svá morální dilemata pojmají jako průnik
 - zodpovědnosti k subjektům filmu
 - zodpovědnosti k publiku
 - zodpovědnosti k vlastní umělecké vizi
- v dokumentárním filmu neexistuje soubor norem, guidelinů jako v žurnalistice, a proto jsou dilemata řešena *ad hoc*, situačně
- existuje však základní soubor sdílených hodnot, jako „neškodit“, „chránit zranitelné“, „ctít důvěru diváků“
- v dokumentu se projevuje dynamika *moci*, kterou lze řešit *sdíleným rozhodováním* – kolaborativní metody natáčení

Patricia Aufderheide



Obrázek 4: Zdroj: American University

Patricia Aufderheide působí jako profesorka komunikačních studií na School of Communication na American University ve Washingtonu, založila Center for Media & Social Impact. Věnuje se teorii dokumentárního filmu a patří mezi menšinu akademiků, kteří se věnují empirického výzkumu. Specializuje se především na problematiku copyright – *fair use* v tvorbě a bádání a na otázku, jak může dokument přispět k řešení sociálních problémů.

Na webu MFDF Jihlava naleznete její vystoupení na konferenci o etice v roce 2022:

<https://www.ji-hlava.cz/etika-videa-2022>

Sekce 4

Zdroje

Použité zdroje I



Faden, Ruth R. a Tom L. Beauchamp (1986). *A History and Theory of Informed Consent*. New York – Oxford: Oxford University Press.



Gauthier, Guy (2004). *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU.



Patricia Aufderheide Peter Jaszi, Mirdu Chandra (2009). Center for Social Media, School of Communication, American University. URL: https://cmsimpact.org/wp-content/uploads/2016/08/Honest-Truths-Documentary_Filmmakers_on_Ethical_Challenges_in_Their_Work-.pdf.

E-mail: `honza.motal@gmail.com`.

Prezentace vysázena v $\text{\LaTeX}$ u s využitím balíčku beamer.

Není-li uvedeno jinak, obrázky pocházejí z wikimedia.