

Hanno HARDT*

IZVIRNI
ZNANSTVENI
ČLANEK

PREDSTAVLJANJE OSAMOSVOJITVE: PODOBA/TEKST SLOVENSKEGA FOTOŽURNALIZMA

***Povzetek.** Članek temelji na projektu, ki obravnava fotografsko podobo političnega in vojaškega boja za osamosvojitve od Jugoslavije v slovenskem dnevnem tisku v času dveh tednov, ki so sledili 25. juniju 1991. Vključuje delo približno petdesetih fotografov in analizira več kot 500 fotografskih podob, objavljenih v tem času v Delu, Dnevniku, Novicah in v Večeru. Gre za kritično branje te fotografske produkcije, ki pojasnjuje vizualno konstrukcijo dogodkov - od osamosvojitve do vojaškega spopada - in dominantno ideologijo fotografske prakse v slovenskem dnevnem tisku. Članek pojasnjuje vlogo fotožurnalizma v konstrukciji realnosti in ugotavlja, da pri soočanju vizualne retorike slovenskega žurnalizma in njenega diskurza o neodvisnosti vznikne zgolj še en pomen političnega procesa, njegovih akterjev in vloge javnosti. Samostojna država se na ozemlju Slovenije tako pojavi kot formalna oziroma tradicionalna tekstualna konstrukcija, vizualno potrjena in podkrepljena z zemljevidi in podobami političnih simbolov - od zastav do denarja - vendar brez podob ljudi, ki so v najboljšem primeru v tem procesu vizualno marginalizirani. Razen tega pa se zgodovinska naracija o dneh, ki sledijo razglasitvi neodvisnosti, nadaljuje v okolju moške dominacije politike in vojaških praks, v katerem se ženske (in otroci) pojavljajo v svojih tradicionalnih vlogah kot opazovalci, dobri sosedi ali mučeniki, ne pa kot aktivni udeleženci.*

***Ključni pojmi:** Slovenija, slovenski tisk, množični mediji, fotožurnalizem, fotografska praksa.*

Fotografije so vizualna obeležja časa in prostora. Med nacionalnim bojem za samostojnost je njihova navzočnost v slovenskem dnevnem tisku gradila fotografsko pripoved, ki je pripomogla k strukturiranju realnosti dogodkov.

Fotografska podoba v dvajsetem stoletju vseskozi oblikuje novinarstvo in obvladuje kolektivni spomin družbe, ta pa se pretaka tudi v zavest posameznika. Čeprav fotografije pomagajo rekonstruirati preteklost, njihova prisotnost na

*Dr. Hanno Hardt je redni profesor na Fakulteti za družbene vede, Univerza v Ljubljani.

straneh slovenskih časopisov v večji meri predstavlja tisto, kar je bilo, kot pa tisto, kar je izginilo, če parafraziramo Rolanda Barthesa. Fotografije pričajo o resničnih ljudeh v resničnih situacijah, katerih obstoj na svetu preživi s sliko. Pravzaprav je fotografija podoba/tekst spomina in izraz neprekinjenega nizanja preteklosti in sedanjosti. Njene rabe v slovenskem žurnalizmu trkajo na historično zavest bralca in izzovejo proces interpretacije v specifičnem zgodovinskem trenutku - v obdobju konca slovenske družbene, politične, ekonomske in kulturne prisotnosti v Jugoslaviji. Fotografije se odzivajo, ali rečeno z Jacquesom Lacanom, vračajo pogled ogledovalca, čigar branje je vedno zavestna preiskava diskontinuitet in razkrivanja navzočnosti mnogovrstnih pomenov, ki se nahajajo v podobi/tekstu.¹

Časopisne fotografije so potemtakem kulturni produkti; so reprezentacije realnosti, utemeljene v novinarski praksi in konvencijah slovenske beroče javnosti, katere vizualna pismenost in estetske sodbe so se izoblikovale skozi čas zaradi prisotnosti fotografije v vsakdanjem življenju.

Še posebej pa je fotožurnalizem rezultat profesionalnih konvencij, ideoloških pritiskov in individualnih predstav o kreativnosti, ki pomagajo oblikovati formo in vsebino časopisne fotografije znotraj kulture slovenskega novinarstva. Kot tak je fotožurnalizem v Sloveniji prehodil dolgo pot od nepoznanih začetkov, da je zasedel svoje mesto v produkciji vsakdanje realnosti kot vir prevare, v enaki meri pa tudi kot vir resnic, s katerimi se ukvarja tisk.

Časopisna fotografija v Sloveniji se pravzaprav odločilno oblikuje v devetnajstem stoletju z nastankom katoliškega časopisa *Dom in svet*, katerega urednik je promoviral fotografijo kljub precejšnjim tehničnim težavam. Vendar pa dnevno časopisje ni redno objavljalo fotografij vse do sredine dvajsetih let dvajsetega stoletja, ko se je pojavil fotoreporter, še dolgo potem pa je tisku služilo močno in dobro izobraženo amatersko gibanje.

Čeprav je potrebno zgodovino slovenskega fotožurnalizma šele napisati, pa je nekaj jasno: njegovi izvajalci so v zadnjem stoletju zbrali precejšnje število del. Njihov prispevek k vzponu slovenskega novinarstva in kulture se je v glavnem skladal z naraščajočo pomembnostjo slike kot novinarskega produkta.

Od takrat naprej je delo slovenskih fotožurnalistov vidno umeščeno in razstavljeno v časopisih ter tako prispeva k širjenju vizualne kulture, katere historične korenine počivajo v tradiciji vizualnih umetnosti v Sloveniji, vključujoč gledališče in film.

Fotografski izrazi so retorični dogodki, ki se dogodijo v kontekstu novinarstva; zapolnjeni so z dokazno silo, ki želi biti prepoznana kot pomembna, če ne kar osrednja pri dokazovanju pristnosti dogodkov dneva. Pravzaprav so reprezentacije realnosti, ki hkrati vzpostavlja družbeno, politično in kulturno osnovo izkušnje. Fotografije izražajo neposrednost, zagotavljajo bližino in potrjujejo realnost, ko vstopajo v tok vsakdanje komunikacije - na primer v obliki novic, ki vizualno povečajo javni diskurz. Slednji se namenoma sklicuje na podobo kot tekst, na

¹ *Teoretski premisleki o fotografiji temeljijo na številnih delih, ki obravnavajo zgodovino, spomin in reprezentacijo. Med njimi so: Barthes (1981), Benjamin (1969), Berger (1980), Burgin (1982), Hall (1997), LeGoff (1992), Mitchell (1994) in Tagg (1988).*

vizualni tekst kot kontekst in na kontekst kot na potrditev ideoloških temeljev skupnosti bralcev.

Prav zato se fotografije na straneh slovenskih dnevnih časopisov, kot so Delo, Dnevnik, Slovenske Novice (Novice) ali Večer, v znanem novinarskem forumu pojavljajo kot ideološko konsistentne ali kulturno sprejemljive reprezentacije realnosti, saj ta forum fotografskemu diskurzu priskrbi verodostojnost ali celo status - na primer v Sobotni prilogi - ko se podredi pričakovanjem svojih bralcev. Čeprav fotografska produkcija petdesetih fotografov prispeva k vzdrževanju zaupanja bralcev v verodostojnost ali v objektivnost tiska, obstaja razlika med gledanjem fotografij - ki je postalo razširjena kulturna praksa, povezana z branjem časopisa - in videnjem podobe. Slednje se nanaša na rekonstruiranje fotografije prek proučevanja globlje strukture podobe - to pa vključuje uporabo praktičnega znanja in ustvarjalnega opazovanja ter se opira na kulturno ali zgodovinsko zavest bralca. Gledanje je vizualna veščina bralcev, videnje pa je vizualna praksa pismenih. Profesionalno ali umetniško nagnjenje fotografov odseva predanost podobi kot izrazu idej ali čustev, ki presegajo besede.

Vendar pa se fotožurnalisti ponavadi spopadejo s potrebo po opisovanju ali razlaganju, ki njihove fotografije podvrže hegemoniji sveta. Ker daje slovenski tisk prednost pisanemu tekstu, spremljajoče uredniške odločitve določajo vrsto, žanr ali funkcijo fotografije in upravljajo z delom fotožurnalistov.

Ta projekt² se osredotoča na vizualno konstrukcijo kratkega, vendar odločilnega političnega in vojaškega boja za osamosvojitve od Jugoslavije v slovenskem dnevnem tisku v obdobju manj kot dveh tednov, ki so sledili 25. juniju 1991. Vključuje delo približno petdesetih fotografov in njihove produkcije, ki zajemajo več kot 500 fotografskih podob, objavljenih v tem času v Delu (176), Dnevniku (96), Novicah (125) in v Večeru (132). Projekt temelji na kritičnem branju fotografske produkcije, to branje pa pojasnjuje vizualno konstrukcijo dogodkov - od osamosvojitve do vojaškega spopada - in dominantno ideologijo fotografske prakse v slovenskem dnevnem tisku. Rabe fotografij in njihova prisotnost v nacionalni naraciji beležijo ne le uporabo fotografije v dnevnem tisku ali vpletenost določenih časopisnih fotografov, ampak tudi pripomorejo h konstrukciji posebne družbene in politične realnosti, ki je javno vednost informirala o dogodkih v času krize.

Fotografsko delo reši zgodovinski trenutek, preden bi ta za vedno izginil. S tem, ko se zaradi kritičnega branja podobe/teksta ponovno vračamo k fotografskemu zapisu v dnevnem tisku v Sloveniji, ta zapis znova oživi. Razkrivamo njegovo funkcijo v žurnalistični definiciji konflikta in pojasnjujemo vlogo fotožurnalizma v konstrukciji realnosti. Pri soočanju vizualne retorike slovenskega žurnalizma in njenega diskurza o neodvisnosti vznikne zgolj še en pomen političnega procesa, njegovih akterjev in vloge javnosti.

² Avtor se za pomoč zahvaljuje raziskovalnima asistentoma pri projektu, Iliji T. Tomaniču in Maruši Pušnik.

II

Naslovnice časopisov so okna v realnost dneva; so manifestacije svetovnih nazorov v javnem diskurzu, ki izhajajo iz novic in iz zasledovanja dejstev. Naslovnice ponujajo tudi vpogled v kulturo novinarstva, ki privilegira besedo, a hkrati mobilizira fotografije, da bi ojačale predstave nadzora, objektivnosti in resnice. Fotografije so nepogrešljiva sredstva sodobne novinarske naracije, ki se opira na oko in na mit o njegovi nezmotljivosti.

Razen izdatnejše rabe slik na naslovnici ob dogodkih na dan osamosvojitve (25. in 26. junij), slovenski tisk ne kaže nobenih vidnejših sprememb v svojem tradicionalnem izgledu. Vendar pa v naslednjih dneh povečane napetosti oko fotoaparata pritegne pozornost, saj se velikost fotografij v večini časopisov poveča (na primer s treh na štiri stolpce), medtem ko obsežnejša raba fotografij na naslovnica Novic bralcu daje občutek, da je časopis prisoten kot vnet opazovalec konflikta.

Delo sicer ohranja svoj tradicionalni izgled v smislu števila fotografij na naslovnici, ki besedilo bolj dopolnjujejo, kot pa ga nadomeščajo, vendar se pogosto poveča njihova velikost. Posledica tega je močnejši poudarek dogodkov na naslovnici kot vizualnih konstrukcij. Enako tudi Dnevnik uporablja svoje fotografske vire, saj z večjimi slikami, ki poudarjajo njegov horizontalen izgled, ilustrira glavne zgodbe. Tudi Večer izrazito poveča velikost svojih fotografij, še posebej, ko želi z eno fotografijo doseči določen vizualni poudarek svojega poročanja. Ker fotografije pomagajo zasidrati stran in tako vplivajo na dizajn, dajejo vizualno moč izgledu časopisa, ki se opira predvsem na naslove in besedila. Čeprav Novice gradijo na svoji vizualni moči - z uporabo barv in vključevanjem barvnih fotografij - pa je Večer s svojimi vizualnimi strategijami prodornejši, saj uspešno razporeja in po velikosti ureja fotografije na naslovnici, kjer te postanejo oči časopisa. Tako Delo kot Dnevnik potiskata fotografski material o konfliktu v notranjost časopisa in presežek fotografij rešujeta z uporabo slikovnih strani, ki pogosteje služijo za shrambo posamičnih fotografij, kot pa da bi predstavljale vizualne naracije, npr. fotoeseje.



Delo se v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja pojavi kot vizualno medel časopis, katerega izgled in tipografija sta v najboljšem primeru živa pomnika njegove dolge in ugledne zgodovine, a vendar ne dosega sodobnih časopisnih standardov. Njegova fotografska produkcija je bolj podobna regionalnemu časopisu, saj uporablja naključne fotografije zaposlenih in fotografije agencij (Reuter, Tanjug). Največkrat so objavljene v dvokolonskem formatu z dvema ali tremi fotografijami na naslovnici. Na večini notranjih strani časopisa se nahaja vsaj ena fotografija, več jih je na športnih straneh, objavljene pa so kot enokolonski posnetki obrazov, ki vizualno identificirajo družbene ali politične voditelje in s tem krepijo vidnost obraza kot reprezentacijo kulture dvajsetega stoletja.

Edino izjemo pri takem standardiziranem pristopu k fotografijam lahko opazimo v Delovi tedenski prilogi - Sobotni Prilogi, v kateri raba fotografij odločilno in dosledno dokazuje sposobnost fotografije kot pomembnega tiskanega medija ter prikazuje kreativne sposobnosti fotografov, katerih dela najdemo na teh straneh. Poleg intelektualnega bogastva tedenske priloge tudi raba fotografij veliko prispeva h kakovosti uredniškega dela. To je namreč edini prostor, kjer na strani pre-

vladujejo velike fotografije in podajajo prepričljive vizualne izjave, ki so sicer značilne za nenovičarsko naravo, vendar pa so tu podane na globokomiseln, včasih analitičen način, ki izzove interpretativne sposobnosti bralca. Dejansko je učinkovitost podobe kot vizualnega izraza posledica neposrednosti te podobe. Ta vizualni izraz pogosto stoji sam zase, ali je postavljen ob besedilo, ali pa ga podpira, vendar na povsem svoj način. Fotografije nikoli niso zgolj ilustracije, ampak so neodvisne izjave oziroma vizualizacije idej. Zaradi tega Delo svojim bralcem ponuja priložnost, da se seznanijo s profesionalnim in kreativnim ustvarjanjem Delovih fotografov, ki se redno pojavljajo tako v Sobotni prilogi kot v ostalih izdajah Dela. Na ta način imajo zaposleni fotografi na voljo dva povsem različna prostora za predstavitev svojega dela.

Delova fotografska konstrukcija osamosvojitve odraža formalnost dogodka; osredotoči se na politično naravo prehoda v neodvisno državo, pri čemer poudarja uradno naravo tega dogajanja. Zelo malo je neposrednih vizualnih dokazov dogodkov, ki so se odvijali okoli 25. junija 1991. Medtem ko so poklicni fotografi poročali o lokalnih oziroma regionalnih dogodkih, je agencijska fotografija (Tanjug) Milana Kučana in Howarda Bakerja ("Vroč dan v Beogradu") namigovala na politične napetosti, ki so naraščale s približevanjem dneva razglasitve neodvisnosti. Dan osamosvojitve je nedvomno politični dogodek z napovedljivimi podobami politikov, znanih voditeljev, kot so Kučan, Lojze Peterle in Dimitrij Rupel, pa tudi Ante Marković, podobe katerih kažejo na potencialno solidarnost in na njihovo osebno predanost spremembi. Vključevanje podob starega vodstva pa prepričuje bralce o resnosti teh velikih sprememb in se zanaša na domačnost teh obrazov, da bi tako potrdilo kontinuiteto v ozračju politične stabilnosti.

Nenehno prisotna podoba zastave, simbola nacije, ki je prikazana v kontekstu parlamentarne zgradbe, krepi občutek političnega dosežka. Simbolični obstoj Slovenije je bil vizualno vpeljan že nekaj dni prej (20. junij) s pomočjo reprezentacij zastave in grba Republike Slovenije na naslovni strani ("Simboli Samostojne Slovenije"). Nekaj dni zatem (25. junij) so bili ti simboli objavljeni na risbah pod naslovom "Jutri rojstvo neodvisne in samostojne države Slovenije," ob njih pa je bila objavljena fotografija politikov, ki so se zbrali na sestanku. Ta podoba je bralcem vsekakor poznana, saj se nanaša na tradicionalne politične reprezentacije v tisku in zatorej bralcem vliva zaupanje. Enako kot naslovna slika Edbergove navzočnosti na teniškem turnirju v Wimbledonu, tudi Kučanov obisk tekem kanuistov v Tacnu krepi občutke normalnosti. Za fotografijo o vpoklicu rezervistov ("Spet vpoklic teritorialcev"), ki je objavljena v notranjosti časopisa, se tako zdi, da se nahaja na povsem napačnem mestu (Igor Modic).

Delo izda tudi posebno izdajo z naslovom "Slavnostno Delo," na naslovni strani pa je objavljeno besedilo deklaracije ob neodvisnosti. Poziv k nacionalnemu ponosu in občutek domačnosti z novim stanjem samostojnosti se tukaj zelo uspešno spojata s podobo Triglava in s skupino planincev, ki na vrhu Triglava izobešajo slovensko zastavo (Joco Žnidaršič). Gre za podobo, ki se ji slovenski bralec ne more upreti in ki apelira na nacionalni ponos, na ljubezen do narave in na občutenje doma. To stopnjuje še ena podoba zastave, ki je postavljena nad to

sliko in jo spremlja naslov "Slovenija je Samostojna." Črno-bela fotografija gore simbolizira osvojitve, medtem ko dvignjena zastava, ki plapolja v vetru, označuje trenutek zmagoslavja. Nameščena na vrh zemljevida Slovenije, je fotografija dobesedno zasidrana v obrisih nacije, iz katere se dviga Triglav in z njim zgodba o nacionalnem uspehu. Bralca spomni na sorodno podobo vojaškega uspeha (Iwo Jima) in na fizično osvojitve (Mt. Everest), ki simbolizirata zmago.

Na zadnji strani Delove posebne izdaje je "Foto Kronika," sestavljena iz dvanaestih fotografij, ki pričajo o družbenih, ekonomskih in političnih problemih vse do tega dne. Te fotografije so pomniki boja in priskrbijo vizualne logične osnove za te dogodke. Delo nadaljuje s slikovnim poročanjem o dogodkih na precej konservativen način prek podob parlamentarnih dogajanj in s tem potrjuje nedvomno politično naravo dogodka. Zgodovinska fotografija, naslovljena "Za Jugoslavijo - Kongresni trg novembra 1918," prikazuje veliko množico ljudi na prostoru, ki ga večina Slovencev pozna kot prostor nacionalnih zborovanj, in tako bralce spominja na njihovo lastno demokratično tradicijo javnih shodov ob politično pomembnih zadevah. Bližnji posnetek izvajalcev klasične glasbe pa še prida k svečanosti ozračja tega dogodka.

Delov fotografski diskurz drugače ostaja nespremenjen in namiguje na povsem običajno stanje nacije. Dva dni kasneje (27. junij) pa se že pojavljajo vizualna namigovanja na porajajočo se grožnjo - medtem ko je Kučan prikazan na še enem sestanku, se pred parlamentom pojavi oborožen moški, naslov na prvi strani pa naznanja, "Simbolično dejanje." Oklepna vozila na cesti (Marjan Zaplatil), blokada, ki so jo izvedle jugoslovanske vojaške enote (Srđan Živulović), ljudje, ki korakajo proti Kongresnemu trgu (Zoran Vogrinčič), mladina, ki maha z zastavami (Aleš Černivec) in razvitje štirideset metrov dolge zastave (Zaplatil) skupaj z mašo za Slovenijo (Zaplatil) opisujejo raznovrstne aktivnosti dneva.

Naslednji dan (28. junij) je usoda države negotova, saj slika na naslovni strani kaže, kako medicinsko osebje odstranjuje truplo nekje blizu Trzina (Joco Žnidaršič), na drugi sliki pa vidimo še eno politično zborovanje. To nakazuje, da se nasilje poskuša reševati na miren način s pogajanjem oziroma debato. Slikovna stran z devetimi fotografijami nedavno dogajanje povzema prek podob tankov, uničenja in ljudi, ki opazujejo te kaotične dogodke (Joco Žnidaršič, Živulović). Delovo slikovno naracijo dogodkov nadaljujejo dodatne fotografije uničenja, zrušenja helikopterja (Eka Zavrl), konvojev (Žarko Hojnik), tovornjakarskih zapor in vojaškega nadzora (Žnidaršič). Podoba naslovov iz mednarodnega tiska opozarja na pozornost, ki jih ti dogodki izzovejo v tujini.

Naslednji dan (29. junij) se sovražno ozračje še stopnjuje, ko Delov naslov govori o brutalni agresiji ("Silovit slovenski odpor proti brutalni agresiji"), podobe pa pričajo o smrti na cesti (vozniki tovornjakov ležijo med vozili, zažgani avtomobili po letalskem napadu skupaj z natančnim zemljevidom, na katerem so označena mesta letalskih napadov). Fotografije so za Delo neobičajno velike (širikolonske). Skupaj z zemljevidom zasedejo skoraj polovico naslovne strani in označujejo spremembo, saj zmotijo tradicionalno ravnotežje med besedilom in podobami, s tem pa izzovejo osredotočenje na vizualne zapise, ki je brez primere. Dogodki so

dobesedno konstruirani tako, da bralcem odpirajo oči - velike in številčnejše fotografije. Notranje strani odsevajo vsebino naslovnice; ta dan označujejo blokirane ulice, goreča vozila, oborožene patrulje v Ljubljani in uničenje.

V naslednjih dneh se opreznost nadaljuje z zaustavljanjem in pregledovanjem ljudi v mestu (Žnidaršič), pojavijo se že prve žrtve (pogreb) in pa znaki sprememb tudi na Hrvaškem, kjer se moški vpisujejo v narodno gardo (Reuters), medtem ko ilustrirani prispevek bralce obvešča o najnovejših letalih in tankih. 2. julija izide slikovna stran z dvanajstimi fotografijami (Modic, Žnidaršič, Miško Kranjec, Živulović), ki prikazujejo nedavne dogodke prek podob poškodovane lastnine, uporabe zaklonišč pred letalskimi napadi in teritorialnih obrambnih sil v akciji, medtem ko ljudje vse opazujejo. Te fotografije dopolnjuje poročanje o razstavi vojnih skulptur in grafik (Žnidaršič), ki označujejo umetniški odziv na dogodke, medtem ko prizor iz trgovine (Aleš Černivec) bralce pomirja glede zadostnih zalog hrane ("Nobenih težav v preskrbi s hrano"). Vseskozi pa teritorialna obramba maršira v koloni po eden (Modic).

Naslednji dan se še ena stran s fotografijami (3. julij), naslovljena v hrvaščini "Koliko još brojiš, družo generale," osredotoči na ranjene in mrtve jugoslovanske vojake ter na prizore odhoda na železniški postaji oziroma odhoda z avtobusi. Na ta način in s pomočjo dodatnih fotografij jugoslovanskega vojaškega osebja (Modic) in tankovskih barikad v Ljubljani (Feist) priskrbi prvi bližnji pogled na "okupatorje" (Jože Pojbič, Modic, Zvone Šeruga, Žnidaršič). Bralec spozna drugo stran konflikta, ki jo predstavljajo mladi moški brez vodstva, in ki izgledajo podobno kot njihovi mladi slovenski vrstniki. Podobna tema se nadaljuje tudi v izdaji naslednjega dne (4. julij), ki ponovi podobo treh moških pred zidom (Žnidaršič) in ponuja še več podob jugoslovanskih vojakov. Vloga fotografije kot zgodovinskega vira je poudarjena v izdaji Dela z dne 5. julija, saj se na dveh ločenih straneh pojavi serija fotografij pod naslovom "Kamera zapisuje zgodovino." Te fotografije povzemajo nekatere dogodke zadnjih desetih dni v podobah nenehnih cestnih blokad (Modic), jugoslovanskih vojakov v različnih fazah odhoda (B. Čerin), prečkanja meje, čakanja turistov v vrstah in še več uničenih zgradb. Gre za fragmentiran pristop k zapisovanju zgodovinskega dogodka, ki fotografije pripozna kot historične zapise. To pa naredi uredniški postopek izbiranja fotografskih podob še posebej zanimiv, saj izbor predstavlja eksplicitno dejanje konstruiranja zgodovine konflikta.

V terminih estetske kvalitete fotografije pa so vseeno najbolj prepričljive slike v Sobotni prilogi, ki so se na te dogodke odzvale nemudoma. Na naslovni strani Sobotne Priloge je velika fotografija tankov, ki se valijo proti bralcu. Fotografija obsega šest stolpcev oziroma eno tretjino strani. Zadnja stran pa omili to grozečo podobo z reprezentacijo bolj prijaznega srečanja med starejšim moškim na kolesu in posadko uničenega tanka ob strani ceste (Joco Žnidaršič). Serija skoraj dvajsetih drugih fotografij na straneh Sobotne Priloge pa s človeške plati prikaže zgodbo o boju v preteklih dneh.

To so podobe zažganih vozil, vojakov v bojni opravi in na bojnih položajih, kadečih se ruševin, vklenjenih zapornikov in nenehne podobe tankov, poleg katerih stojijo slike, ki priskrbijo human in vsekakor negrozeč kontekst, kot je pris-

otnost otrok ali živali, na primer mačk, ali kot so fotografije kulturnih dogodkov, ki kažejo na normalnost oziroma na nadaljevanje življenja celo v takšnih napetih pogojih (Žnidaršič, Modic, Živulović).

Po nekaj dneh se Delovo fotografsko poročanje o politikih - znanih obrazih, ki obljublajo stabilnost - umakne podobam nasilja. Še preden je minil prvi teden, se je fotografsko poročanje o agresiji, odporu, smrti in uničenju premaknilo z novic na spektakel. Opazovalec je postal pogost predmet fotografskega zapisa in to potrjuje vlogo bralcev kot opazovalcev nasproti podobam konflikta, saj krepi občutke normalne urbane eksistence kljub resnični nevarnosti. Delovo fotografsko poročanje o dogodkih se izmika neposredni konfrontaciji s smrtjo in poškodbo, razen v nekaj izjemah, a tudi takrat fotografi ostajajo oddaljeni. Pri teh podobah gre za skupno omejevanje; njihov estetski in tematski razpon je najpogosteje razkrit le v izdajah Sobotne Priloge, kjer fotografije razgalijo emocionalno globino, ki je zelo pogosto manjka v dnevnem časopisju. Kljub vsemu pa so celo v najboljših pogojih bližnji posnetki zelo redki. Fotografi največkrat upoštevajo kontekst dogajanja in se odmaknejo, da bi lahko prenesli občutek prostora, ki prav tako proizvaja občutek ločenosti.

V veliki meri to ni fotografsko delo posameznikov, ki so vpleteni v konflikt, ampak je v najboljšem primeru le manifestacija bližnjega fotografskega opazovanja. Potemtakem slikovno poročanje ostaja stvar dejstev - premikajoče se kolone tankov, goreči kamioni, uničenje domov s poudarkom na materialni škodi ne pa na človeških žrtvah postajajo označevalci nasilnega konflikta. Na večini teh podob ni resničnega trpljenja, ampak predvsem namere na obrazih vojakov teritorialne obrambe in v njihovih kretanjah - dvignjena puška, bojni položaj.

Čeprav so trenutki refleksije na teh fotografijah zelo redki, pa se vendarle pojavljajo, in ne le na straneh Sobotne Priloge. Kot podoba puške, zapičene v tla pred pogorelo domačijo, z naslovom: "Zadnji krči vojne" (Igor Modic). Proti koncu drugega tedna pa Sobotna Priloga ponuja popolnoma drugačno vizualno izkušnjo. Še ena velika šestkolonska fotografija para - mlade ženske z glavo naslonjeno na rokah, ki sedi v veži, medtem ko uniformiran moški, obrnjen s hrbtom proti bralcem, gleda nekam v daljavo, ki jo zakriva del zidu ali ograje (Aleš Černivec) - namiguje na nekoliko drugačno stopnjo konflikta. Ta postaja igra čakanja, ki prizadene oboje, tako moške kot ženske. Zadnja stran prikazuje dva vojaka, ki se smejeta in sedita naslonjena na ograjo (Aleš Černivec). Pravzaprav ta številka predstavlja fotografije civilistov, otrok in žensk, družin, ki so sproščeni, se zaupljivo smehljajo, pomagajo vojakom, medtem ko podobe tankov, naloženih na tovornjake, mrtvega vojaka ali ranjenega civilista postajajo pomniki cene, ki jo plačujemo za opreznost (Černivec, Žnidaršič, Živulović, Kranjec, Modic, Zaplatil).

Poleg tega pa Delo ob številnih priložnostih uporablja podobe naslovnih drugih tujih časopisov (italijanskih, francoskih, britanskih, avstralskih), ki so poročali o dogodku, te podobe pa dnevnim novicam služijo kot vizualni dokaz novinarskega poročanja v tujini.

³ *Drugi fotografi, katerih imena se še pojavljajo ob fotografijah, so: Zoran Vogrinčič, Marjan Zaplatil, Miško Kranjec, Joco Žnidaršič, Bogo Čerin, Majda Šerac, Eka Zavrl, Jože Pojbic, Janez Petkovšek, Zvone Šeruga, Radko Radetič, Vlado Podgoršek, Dušan Grča.*

Čeprav Delo objavlja fotografije številnih fotografov, pa so njegovi glavni avtorji podob konflikta Aleš Černivec, Igor Modic, Joco Žnidaršič in Srđan Živulović. Njihove fotografije se pojavljajo skozi celotno obdobje konflikta, njihovi stili pa se dovolj dopolnjujejo, da dosegajo vizualno kontinuiteto, ki označuje slikovno poročanje Dela.³

Dnevnik s tabloidnim formatom predstavlja fotografskemu poročanju drugačen izziv. Njegove fotografije so manjše. Kot pri Delu so tudi izdaje Dnevnika pred neodvisnostjo zapolnjene s konvencionalnim slikovnim poročanjem. Bralci lahko pričakujejo eno ali dve fotografiji na naslovnici in vsaj eno sliko na vsaki notranji strani časopisa. Najpogosteje so to dvokolonske slike, ki zgodbe bolj ilustrirajo kot pa ponujajo neodvisno opazovanje. Te rutine prvič prekine fotografija skupine žensk, ki stojijo pod transparentom, "Pojo naj ljudje v neodvisni Sloveniji" (Marjan Ciglič). Fotografija, ki se pojavi na prvi strani dan pred razglasitvijo samostojnosti, kaže na odločitev Slovencev, da vstopijo v novo dobo. Naslednji dan bralci vidijo delavce, ki pripravljajo prostor pred parlamentom (Tomaž Skale), to je podoba, ki potrjuje zgodovinsko pot nacije.



Dnevnik svoje poročanje o osamosvojitvi začelja z dvema sosednjima fotografijama iz parlamenta, na katerih politiki ploskajo, Kučan pa je vzvišeno prikazan v prvi vrsti, nad naslovom: "Slovenija-Država!" Peterle in Kučan se pojavita tudi znotraj časopisa, kjer tri dodatne fotografije dokumentirajo dan ("Ljubljana Včeraj, 25. junija 1991"). Fotografije otrok na kolesih (Tomi Lombar) napovedujejo letne počitnice ("Zdaj pa počitnice"), potrjujejo slavnostno razpoloženje in kažejo na vključitev mlajše generacije v praznovanje. Tri majhne fotografije pod naslovom "'Okupacija' v treh slikah" pa že poročajo o nenavadnih premikih v mestu (Nace Bizilj, Skale).

Izdaja z dne 27. junija se začne s sliko slovenske zastave, dvignjene pred parlamentom, z množico ljudi v ozadju (Skale) in ta fotografija okrepi resničnost dogodka. Vendar pa fotografija vojaškega helikopterja, ki kroži nad Ljubljano (Bizilj), opozarja na pretečo nevarnost za mlado državo. Naslednjega dne (28. junij) sta podobno prikazana goreč avtomobil in truplo ob uničenem avtomobilu (Bizilj, Skale), medtem ko fotografije številnih politikov spremljajo njihove izjave o samostojnosti. Za drugo stranjo Dnevnik še vedno vključuje slikovno stran prazničnih dogodkov prejšnjega dne. Pod naslovom "Slovenija, 27. junij 1991" se bralec sooči s skupino sedmih fotografij barikad v Ljubljani (Bizilj, Lombar, Skale), tankov na ulicah, gorečih vozil in članov teritorialne obrambe na bojnih položajih, ki vzpostavljajo realnost oboroženega spopada. Stran, zapolnjena s fotografskimi podobami, ne nakazuje le na vrednost objave, ampak krepi rabe fotografij za pridobivanje bralca - v tem primeru v tekmi z bežečimi televizijskimi podobami ali besedami. Nekaj strani kasneje se potrди izredno stanje prek podobe oboroženega vojaka, ki usmerja promet v Ljubljani (Bizilj), medtem ko se politiki še naprej pogovarjajo v parlamentu (Skale).

Zdaj je že jasno, da se je kljub delovanju političnega sistema, ki ga dokumentirajo na slikah predstavljene dejavnosti politikov, pozornost usmerila k nasilju v različnih delih Slovenije. Napad na letališče Brnik, prisotnost slovenskih sil na deželi in njihov stik s civilisti (Ciglič) ter naslednji dan (29. junij) še ena slikovna stran (ki se razteza na naslednjo stran) z obširnim poročanjem o poškodbah letal in o pogojih blizu letališča (Bizilj, Ciglič, Skale, Lombar, Lado Čuk) kažejo na resnost teh dogodkov. Bralci so soočeni s fotografijami škode ali nevsakdanjimi premiki tankov na cestah bolj kot pa s podobami nasilnih dejanj. To so fotografije po dogodkih, ki prinašajo dokaze o agresiji, toda videna so le sredstva agresije, ne pa tudi krivci (vojaki Jugoslovanske ljudske armade). Bralci se morajo zato nasloniti na svoje kontekstualno vedenje, da dajo tem fotografijam pomen, ki presega besedilne namige. Prav tako pa se tudi na skoraj vsaki strani izdaje z dne 29. junija pojavita ena ali dve podobi z nasprotujočimi si motivi: obraz teritorialca (Ciglič), srečanje med civilisti in posadkami tankov (Toni Perić), večerna maša (Lombar), turist, ki se z dvignjenimi rokami sooča z jugoslovanskim vojakom (Bizilj) in prizori z ljubljanskih ulic (Lombar).

Razmere v Ljubljani so večje pozornosti deležne naslednjega dne (1. julij), ko Dnevnik objavi fotografije ljudi na ulici in splošne posledice, od zažganih vozil do lukenj, ki so jih povzročile krogle. Bralec prvič vidi okolje bolnišnice (Skale),

opazuje strelske vaje na Vrhniki (Skale) ter sreča Markovića in Peterleta v Ljubljani (Bizilj). Pojavijo se tudi slike agresorja: tankovska posadka oziroma vojaki, ki čakajo v svojih prostorih (Skale). Dostopnost "druge strani" postaja bolj očitna in bralec se srečuje predvsem z mladimi moškimi, ne pa z izkušenimi častniki. V naslednjih dneh pa te fotografije potrdijo še druge fotografije, ki prikazujejo odstranjevanje opreme jugoslovanske vojske, medtem ko se Genscher, Kučan in Rupel srečajo v Warmbadu v Avstriji (Bizilj) in se začne obnova (Skale). Med nevarnostjo se bralec sreča s sodržavljani, ki se med letalskim napadom skrivajo v predoru (Skale), z veselimi ženskami (Ciglič), s posamezniki, ki vzdigujejo zastavo v Kopru (Perić), in z žensko, ki pozdravlja moškega (Bizilj), nad podpisom: "Svojega sina za tako vojsko ne dam." Srbske matere prihajajo po svoje sinove, medtem ko izbruhnejo nemiri, napaden je avto, moški so v priporu in posledice konflikta so očitne. Skupina mlajših moških (njihove oči so zakrite, da ne bi razkrili njihove identitete) odhaja z vlakom proti Beogradu, tanke nalagajo na tovornjake, medtem pa življenje v barih stare Ljubljane zopet oživi (Ciglič).

Tudi Dnevnik objavlja dela številnih fotografov, a se pri poročanju o konfliktu najpogosteje opira na Naceta Bizilja, Marjana Cigliča, Tomija Lombarja in Tomaža Skaleta.⁴ Njihova dela, kot tudi fotografije Delovih fotografov, so po svoji naravi dokumentarna, v večini primerov odmaknjena, občasno pa se pojavljajo reportažne fotografije, ki predstavljajo sposobnosti posameznega fotografa.



⁴ Drugi omenjeni fotografi so: Lado Čuk, Toni Perić, Tomaž Bukovec.

Slovenske Novice (Novice) so tabloidni časopis, tiskane so v barvah in njihovo poročanje o glavnih nacionalnih dogodkih poteka vzporedno z njihovo običajno vsebino o kriminalu in seksu, vključujoč slike golih lepotic v sredini časopisa, in z zadnjo stranjo, ki ostaja rezervirana za informacije o vremenu.

Novice z dne 25. junija objavijo fotografijo obreda dviganja zastave na Triglavu (Žnidaršič) in tako bralca vizualno pripravijo na dogodke dneva razglasitve samostojnosti. Naslednji dan ji sledi številka s podobno štirikolonsko fotografijo Triglava pod naslovom: "Svobodna Slovenija." Idejo "svobode" vizualno krepí bližina Triglava na tej strani, ki predstavlja simbol svobode (in narave).

V isti številki se bralec seznaní še z novimi simboli Slovenije, ki so prikazani na vrsti fotografij. Denar, potni list in avtomobilske registrske tablice - celo že nameščene na avto - postanejo dejstva življenja. Njihovo razkazovanje okrepi zaupanje, saj njihova prisotnost namiguje na skrbno in natančno načrtovanje prehoda v državnost. Toda Novice posvečajo veliki barvni fotografiji slovesnosti na Triglavu kar dve strani, da bi obeležile ta dan. Zraven je objavljen tudi začetek nove nacionalne himne: "Žive naj vsi narodi, ki hrepene dočakat dan...", ki se na strani nahaja skupaj z logotipom Novic. Slednji je postavljen v zgornji desni kot in identificira časopis z močnimi čustvi, ki jih sprožajo fotografija in verzi himne.

Številka naslednjega dne (27. junij) prinaša bolj formalno fotografijo nove zastave pred parlamentom (Zoran Vogrinčič), kot tudi podobo mejnega prehoda, ki ga stražijo enote teritorialne obrambe (Mirko Kunšič). Za bralca Novic v novi državi vse izgleda v redu in normalno, saj v barvitom vizualno nedotaknjenem svetu Novic najde podobe novih avtomobilov, kriminala, zadev, ki se tičejo življenjskega stila, in vremenskih pogojev na zadnji strani.

Prav zato številka z dne 28. junija preseneti s fotografijami uničenja na naslovnici. Velik naslov, "Okupacija," nad fotografijami škode in uničenja (Zdravko Jaklin) opisuje občutke urednikov. Notranje strani časopisa prikazujejo tanke na cestah, jugoslovanske vojake, mater z otrokom, ki opazujeta vojaški konvoj, ameriški turist na kolesu pa se sreča z vojakom teritorialne obrambe ("V Jugoslaviji imamo za turiste ogrooomno prostora...") (Kunšič).

Na naslovnici številke z dne 29. junija - ki jo zapolnjuje sedem fotografij - izstopa barvna podoba uničenih avtomobilov pred dvema lovskima letaloma. Obkrožajo jo črno-bele podobe smrti na cestah, uničenja, navzočnosti teritorialnih obrambnih sil, zapornika, vklejenega v lisice, in most z opozorilom, da je miniran (Živulović, Kranjec, Žarko Hojnik). Upodobitve agresije in odpora priskrbijo povzetek dogodkov. V notranjosti časopisa je vrsta barvnih slik, reproduciranih kot filmski trak, ki opozarjajo na goreč predmet na cesti, pod naslovom: "Mrtveca med hlebci kruha" (Luka Repovš). Pojavijo pa se še dodatne fotografije, predvsem v prvem delu številke, ki poroča o konfliktu in upodablja barikade ter ljudi, ki se gnetejo okoli tankov, medtem ko na naslednjih straneh najdemo tradicionalno vsebino Novic, na primer "črna stran," moda in najbolj nenavadna stran, posvečena helikopterjem, tankom in drugim transportnim sredstvom.

Naslednja številka (1. julij) na naslovnici predstavi sedem fotografij, med katerimi izstopata dve barvni fotografiji tankov, eden ima izobešeno slovensko zastavo, drugi pa ima v cev zataknjeno cvetje. Naslov pravi: "Zmagovalci v vojni živcev,"

bralca pa lahko prvič vidi tudi politike. Na vrhu strani je v dokumentarnem stilu objavljena črno-bela fotografija Kučana na sestanku, podpira pa jo poudarjen okvirček z besedilom. Ostale fotografije - prav tako črno-bele - pa prikazujejo obraza dveh pripadnikov teritorialne obrambe, mlade moške in vojake (Šeruga, Kunšič, Feist, Živulović). Te podobe očitno prikazujejo bolj nadzorovano situacijo. Slovenija ima vse pod nadzorom, je oborožena, ima svojo vojsko in lastno politično držo. Pravzaprav je konflikt že obravnavan kot zgodovinski dogodek. Posledice so razvidne na fotografijah, ki se raztezajo od dokumentiranja luknje, ki jo je naredila krogla, do razstave fotografij na izložbenem panoju z naslovom: "Ob dnevu vojnega letalstva." Prikazane so policijske preiskave, kjer preiskujejo posameznike (Jože Biščak), a vojaki in civilisti postajajo zgolj opazovalci (Zoran Vogrinčič). Takšna atmosfera prevlada v fotografskem poročanju tudi v naslednjih dneh, čeprav se še vedno pojavljajo podobe akcij vojaških vozil, na primer pred Slovensko filharmonijo (Primož Kališnik). V fotografsko poročanje Novic se vrnejo tudi drugačne teme, ki opozarjajo na konflikt. Podobe vključujejo zažgana vozila, kolone tankov, uničeno lastnino, barikade, trupla, poškodovana letala Adrie Airways in sliko rož, zataknjenih v puškino cev (Kunšič), ki se ji ni mogoče upreti. Teritorialne obrambne sile so zopet v pripravljenosti ("Kratek oddih šišenskih teritorialcev") (Biščak) ali pa stražijo stavbe, medtem ko ljudje čakajo na letalski napad v predoru.

V podobah številke z dne 5. julija se Slovenija vrača v normalno stanje, ko postaneta znana skupno število žrtev in materialna škoda. Štiri fotografije tekmujejo za bralčevo pozornost pod naslovom "Ne vojna, ne mir" - žalujoča ženska (Feist), moški, ki popravlja svojo streho (Modic), uničen tovornjak na kmetiji (Vojko Zakrajšek) in moški, ki nosi tablo z napisom: "Življenje dam, svobode ne." Podpis pod to fotografijo oznanja, "49 mrtvih," drug naslov pa sprašuje: "Kolikšna bo škoda?" Ta podoba na naslovnici je kolaž čustev ob izgubi življenj in materialni škodi. To so personalizirani trenutki, ki so konstruirani s pomočjo prepoznavnih posameznikov na fotografijah, ti pa označujejo odločnost, da nadaljujemo s procesom obnove. Civilisti imajo v fotografskem poročanju Novic o konfliktu tukaj prvič osrednje mesto kot neposredno prizadeti člani skupnosti. Na večini prejšnjih podob so bili le opazovalci in tako utišani v vizualni konstrukciji konflikta.

Zaključno dejanje umikajoče se jugoslovanske armade pa je ujeto v podobah Novic z dne 6. julija. Časopis naznanja "Triglav večno naš" in objavi še eno podobo nacionalno najbolj priljubljene gore, na kateri je slovenska zastava, medtem ko tovornjaki odvažajo tanke (Kunšič). Na cestah so še vedno mine (Živulović), teritorialna obramba ponuja pomoč (Kunšič), z Norveške prispe prva tuja delegacija, zavržena oprema in uniforme jugoslovanske armade se kopicijo, navadni ljudje pa nadaljujejo z nakupi (Janez Zrnec). Fotografi svojo pozornost usmerjajo na navzočnost politika in tako se v podobah pozornost dobesedno obrne od fizičnega konflikta k politiki (Kunšič).

⁵ *Drugi fotografi Novic so: Marko Feist, Miško Kranjec, Zvone Šeruga, Zoran Vogrinčič, Boris Šuligoj, Zdravko Jaklin, Luka Repovš, Marko Turk, Ljubo Vukelič, Iztok Umer, Majda Struc, Žarko Hojnik, Vojko Zakrajšek, Janez Zrnec.*

Novice objavljajo fotografije skupine fotografov, katerih dela se pojavljajo tudi v Delu, kot so na primer Černivec, Žnidaršič, Živulović ali Modic, toda večino slikovnega poročanja Novic je delo Jožeta Biščaka in Mirka Kunšiča.⁵

Večer (Maribor) je dnevni časopis, ki se uredniško osredotoči na regije vzhodno od Ljubljane. Njegov tabloidni format z oglasi na naslovnici predstavlja poseben izziv za vsako fotografsko poročanje. Njegove slike pred osamosvojitvijo prikazujejo tipičen nabor lokalnih dogodkov, od gradnje cest do javnih aktivnosti, z občasnimi podobami nacionalnih dogodkov, kot npr. Kučanovo srečanje z Bakerjem v Beogradu (Tanjug). V Večeru je v večji meri prisotna tudi raba reportažne fotografije, predvsem v sobotni izdaji Večera, podobno kot v Sobotni Prilogi Dela. Izdaja z dne 24. junija na naslovnici uprizarja sliko moškega, ki grabi listje, pod naslovom: "Samostojna lipa" (Boris Vugrinec). Ta slika pa prek močnega simbolnega sporočila nakazuje na približevanje dneva razglasitve samostojnosti. Večer o osamosvojitvi poroča v izdaji z dne 26. junija, ko objavi fotografijo Kučana in Bučarja, ki se rokujeta v parlamentu v soju fotografskih bliskavic (Boris Vugrinec), naslov pa pripoveduje: "Slovenija in Hrvaška samostojni državi." To izjavo potrjuje tuj opazovalec, naslovna podoba avstrijskega časopisa *Kleine Zeitung*, ki razglša: "Slowenien und Kroatien unabhängig." Potemtakem se osamosvojitve Slovenije odvija v družbi drugih, kot je Hrvaška - kar namiguje na isto politično miselnost in označuje neizbežen razpad Jugoslavije - in si tako prisluži mednarodno priznanje Avstrije, ki potrjuje in odobrava političen razvoj. Fotografije cerkvenih obredov na prostem (Egon Skamlec) in Kučanovega pregleda čet (Boris Vugrinec) priskrbijo okvir sporočila, da je Slovenija na svoji poti k samostojnosti zaščitena z vero in vojaško navzočnostjo, ko tank usmerja svojo cev proti gledalcu in tako simbolizira prihajajoči konflikt.



Naslednji dan (28. junij) Večer nadaljuje s poročanjem, ko objavi prve fotografije sovražnosti. Vojak teritorialne obrambe uperja svojo puško v gledalca (Egon Skamlec), toda na naslovni strani prevladuje podoba gorečih vozil (Skamlec) pod naslovom: "Brezobziren napad na Slovenijo: mrtvi, spopadi, eksplozije." Na notranjih straneh iste številke so objavljeni dodatni dokazi o razsežnosti konflikta. Tanki se valijo skozi vas (Kristl Valtl), telo, pokrito z rjuho, ki leži ob avtu (Vugrinec), fantje, ki se soočajo z jugoslovanskimi vojaki (Igor Napast), in še več tankov pred barikadami (Skamlec) oziroma tankov, ki se valijo prek drugih vozil (Danilo Škofič), odtisi gosenic v asfaltu (Danilo Škofič) so prevladujoče fotografije, ki ponujajo raznolikost pogledov na moč agresorja. Nikjer pa ni najti vizualnih dokazov o odporu. Ta vtis se spremeni naslednji dan (29. junij) z objavo še ene fotografije tankov, ki se premikajo po pokrajini (Skamlec), ob njej pa je slika zajetja ali aretacije jugoslovanskega vojaka (Škofič). Pojavi se še več podob predaje (Skamlec), zaplenjenega orožja (Škofič), pa tudi prve fotografije oskrbovanja ranjencev (Igor Napast) in slike ubitih turistov. Ko se vojaki v plinskih maskah ustavljajo ob cesti, jih civilisti opazujejo (Valtl), ženska ponuja vodo vojakom, drugi pa gledajo. To definira konflikt kot spektakel s potencialnimi smrtnimi posledicami. Še zlasti pa take fotografije nadomeščajo slike smrti in uničenja, ko celo ob prisotnosti težkega orožja ali jugoslovanske vojske izražajo občutek varnosti.

Večerovo poročanje se v naslednji številki (1. julij) premakne k državljskim skrbem. Naslovna stran te številke prikazuje tank z napisom, "Slovenija 1991," in fotografijo ženske, ki tolaži majhno punčko (Vugrinec). Ta fotografija kaže na strah in zmedo, pa tudi na fizično in emocionalno moč. V notranjosti časopisa je slikovna stran z naslovom "Preplah", ki je v celoti posvečena prikazovanju življenj družin, predvsem žensk in otrok v javnosti ali doma v dnevih nemira (Napast, Škofič, Vugrinec). Ostale strani te številke prinašajo dodatne fotografije posameznikov v bolnišnici (Napast), moškega, ki teče (Škofič), kmeta na kolesu (Skamlec) ali medicinskega osebja, ki stoji na dvorišču (Škofič). Pojavi se tudi reportažna fotografija odtrgane roke, ki usmerja puško v zrak, v ozadju pa gori tovarnjak. Bralca spominja na naključna nasilna dejanja, nemara celo maščevanja.

Očitno je Večer posedoval bogato zalogo fotografij in je to vizualno dokumentacijo konflikta odločno želel deliti s svojimi bralci. Tako številka z dne 2. julija predstavi dvajset slik na dveh straneh, ki pred tem še niso bile objavljene. Te podobe opisujejo pretekle dogodke, ki se razprostirajo od pojava oboroženih vozil na javnih cestah in njihove destruktivne uporabe do podob jugoslovanskih vojakov in civilistov, ki se odzivajo na ta nasilna dejanja. Kolektivni vpliv teh fotografij temelji na njihovem osredotočenju na učinke, ki jih občuti prebivalstvo; tukaj ni nobene vidne teritorialne obrambne sile, ampak bolj posamezniki v vlogah žrtev. Rezultat je vizualno učinkovita obtožba jugoslovanskega odziva na osamosvojitve Slovenije.

Človeška ali zasebna stran konflikta se kot tema v Večer u nadaljuje v naslednjih številkah (3. in 4. julij) s poročanjem o srbskih materah, ki protestirajo v Beogradu

⁶ Ob fotografijah pa se pojavljajo tudi imena: Kristl Valtl, Jože Rakuša, Vojislav Bercko, Boris Jaušovec, Janko Rath, Smiljan Pušenjak, Jože Suhadolnik.

(Tanjug), o še več ranjenih v Sloveniji (Napast), o srečanju Stjepana Mesića in Genscherja v Zagrebu ter o vojaških tovornjakih, ki se pomikajo proti Celju (Skamlec). Ko naslednji dan mladi moški zapuščajo Slovenijo z vlakom (Janko Rath), je mogoče blizu Zagreba opaziti tanke (Tanjug). Hiše v Sloveniji še vedno gorijo in helikopterji krožijo nad glavami ljudi (Skamlec). V bolnišnicah so dolge vrste (Napast) in zopet se pojavi podoba *Kleine Zeitung* (Avstrija), ki tokrat razglša: "Slowenen in Angst: die Panzer kommen." Gre za vizualno potrditev tujega zavedanja o konfliktu.

V naslednjih dneh Večer predstavi postopno upadanje napetosti prek podob srbskih vojakov, ki se vračajo domov (Skamlec), tankov, ki jih odvažajo tovornjaki, in mater ter družin, ki pozdravljajo svoje sinove (Škofič). Ostale fotografije opozarjajo na materialno škodo, na sproščene pripadnike teritorialne obrambe, ki se pogovarjajo čez ograjo (Škofič) in na normalizacijo prometa (Napast). Prevladujoča podoba v številki z dne 6. julija je fotoesej petih podob Danila Škofiča pod naslovom: "Snidenja, Razhajanja". Ta govori o človeški naravi mladih moških v zadnjih trenutkih pred odhodom iz Slovenije, ki so se znašli sredi konflikta, ki ga najverjetneje niso niti razumeli niti si ga želeli. S posvečanjem pozornosti "agresorju" Večer demistificira drugega in ponuja podobe, ki bi utegnile koristiti pri procesu obnove.

Večerova fotografija je delo nekaj fotografov, podobno kot v drugih dnevnikih časopisih, za večino poročanja pa so zaslužni štirje: Boris Vugrinec, Egon Skamlec, Igor Napast in Danilo Škofič.⁶

III

Dokumentiranje dnevnih dogodkov je dejanje rekonstrukcije, ki ima korenine v ideoloških pogojih tiska. Fotožurnalisti so vpleteni v produkcijo realnosti; njihove fotografije so dokumenti zgodovinskega trenutka. Ponavadi jih spremlja beseda, tekst (ali podpis pod sliko) pa priskrbi dodatno priložnost za manipulacijo v smislu usmerjanja bralca k specifičnemu pogledu ali razlagi. Fotografija le redko pritegne bralca neposredno (kot na primer v *Sobotni Prilogi*). Časopisni fotografi, ki jih vodijo profesionalne konvencije, kreativni instinkt in kulturna pristranskost, delajo predvsem z definicijami novic, ki vladajo današnjemu novinarstvu. Zatorej njihove fotografije odražajo vztrajanje na ideji o vrednosti objave z njej lastnim poudarkom na času in prostoru. Natanko zato kakršnokoli pojmovanje fotografije kot ogledala sveta ignorira kulturne in politične osnove gledanja ter konstruiranja realnosti v službi političnih in komercialnih interesov.

Nadvlada fotografskih podob v časopisih potrjuje privilegiranje očesa v sodobnem iskanju vednosti in krepki središčnost podobe v procesu dnevnega žurnalizma. Ideološke, estetske in profesionalne dimenzije časopisne fotografije so potemtakem še dodatno poudarjene z estetiko zasebnosti, ki svoje mesto najde v komercialnih okoliščinah, da bi povečala občutek vedenja in razumevanja fotografskih podob med bralci. Zatorej raba amaterske fotografije v takem žurnalističnem pripovedovanju - ki presega novičarske vrednote - dodaja k pojmovnemu okolju za

stvaren obstoj fotografskega zapisa in pomaga krepiti seznanjenost s fotografskimi podobami.

Slovenski časopisni fotografi (opazamo značilno odsotnost žensk med njimi) gradijo in pomagajo oblikovati vizualno zgodovino politične kulture Slovenije v trenutku spremembe, ko nacija stopa v svet s precejšnjim zaupanjem v lastno demokratično prihodnost. Ravno dan razglasitve samostojnosti (25. junij) je deležen vizualne obravnave, ki se hitro izčrpa v reprezentacijah političnih dimenzij - s podobami politikov ali novih političnih simbolov. Medtem ko slednji lahko naslavljajo javno čustvovanje, pa javnost sama ostaja zunaj tega okvira. Časopis o teh dogodkih poroča tako kot že v številnih prejšnjih situacijah, upodablja predvsem politične avtoritete ne pa javnih izrazov, in tako občutja ljudi, ki se odzivajo na politično spremembo, sploh niso prikazana. Posledica tega je osiromašena vizualna izkušnja posameznika, vključujoč bralca kot državljana. Ta se lahko identificira le z idejo samostojnosti - in s podobami suverene oblasti - ne da bi bil vizualno reprezentiran v trenutku praznovanja niti ne v anonimnosti množice ljudi. Samostojna država se na ozemlju Slovenije tako pojavi kot formalna oziroma tradicionalna tekstualna konstrukcija, vizualno potrjena in podkrepljena z zemljevidi in podobami političnih simbolov - od zastav do denarja - vendar brez podob ljudi, ki so v najboljšem primeru v tem procesu vizualno marginalizirani.

Razen tega pa se zgodovinska naracija o dneh, ki sledijo razglasitvi neodvisnosti, nadaljuje v okolju moške dominacije politike in vojaških praks, v katerem se ženske (in otroci) pojavljajo v svojih tradicionalnih vlogah kot opazovalci, dobri sosedi ali mučeniki, ne pa kot aktivni udeleženci. Njihovi prispevki k temu boju ostajajo v dnevnem tisku nevidni, saj je v njem samostojnost moška izkušnja, povezana s fizično močjo, od podobe planincev, ki dvigajo novo zastavo na Triglavu, do reprezentacij vojaške sile širom po novi državi. V takšnih pogojih časopisni fotografi reproducirajo - pod uredniškim vodstvom svojih časopisov - vsaj tri glavne teme, ki določajo fotografsko poročanje v vseh štirih časopisih.

Prvič, časopisi dajejo prednost rabi fotografij, ki dokumentirajo vdor, podpirajo idejo okupacije in kažejo obseg materialne škode zasebne lastnine. Posledica tega je, da oskrunjenje slovenskega prostora postane vodilna podoba celotnega poročanja o konfliktu. Nakazuje na posebno družbeno in politično občutljivost glede ozemeljskih zadev ali glede integritete družbenega telesa nacije. Ker pa se te prestopke prikazuje s skoraj pretirano pogostostjo, dajejo občutek redne, vsesplošne zlorabe. Še posebej ljubljanski dnevni tisk je na primer obseden s prisotnostjo vojaških vozil na ljubljanskih ulicah. Njegovo prezaposlenost potrjuje niz ponavljajočih se podob - npr. tankov, barikad, gorečih vozil ali zgradb - ki dokumentirajo napad na fizično integriteto mesta, ta dokumentacija pa je podprta z natančnimi reprezentacijami smrti ali poškodbe, ki pomaga spektakel človeškega trpljenja skrčiti na minimum. Osredotočenje na materialne vidike konflikta z upodabljanjem tankov in gorečih ali uničenih vozil oziroma stavb, pa vendar ne uspe ustvariti podobe vojne, kljub uporabi tovrstne terminologije v besedilih. Fotografski zapis ne potrjuje takšne uredniške retorike. Pravzaprav sploh ni podob spopadov med jugoslovansko armado in teritorialno obrambo. Če so jugoslovanski vojaki sploh prikazani, delujejo prijazno ali vsaj nevtrarno (ali pa so v neke vrste

ujetništvu), medtem ko se vojaki teritorialne obrambe pojavljajo bolj pogosto v vlogi policijskih enot, ki imajo pogoste stike s civilnim prebivalstvom. Njihova navzočnost kaže na prevladujočo pasivno vlogo, njihova odločnost zoperstaviti se jugoslovanskemu vojaškemu vdoru pa je prikazana le prek njihove prisotnosti v pokrajini ne pa prek njihovih konkretnih vojaških akcij. Občasne podobe orožja, ki je dejansko naperjeno v neko smer, so pravzaprav poteze fizične odločenosti.

Drugič, ponavljajoča se fotografska podoba ljudi kot občinstva uveljavi konflikt kot spektakel. Fotografije konstruirajo civilno prebivalstvo, ki dobesedno stoji ob strani in je fizično tako vzdržljivo, da ves čas z zanimanjem in sočutjem opazuje aktivnosti obeh strani. Pravzaprav fotografski zapis oblikuje konflikt kot participatoren ali celo kot prosvetljen dogodek, ki civilistom dovoli, da se približajo katerikoli strani, izmenjajo besede in izrazijo simpatije bodisi do nekaterih mladih moških v jugoslovanskih uniformah, ki so se znašli v neprijetnih položajih, bodisi do drugih, ki so oblečeni v uniforme teritorialne obrambe. Dejansko pa ideja o radovednosti opiše skupen interes fotografov in opazovalcev, saj oboji konstruirajo spektakel bolj kot družbeni dogodek, ne pa kot vojaški konflikt s potencialnimi smrtnimi posledicami za raznovrstne gledalce. Ta pogled povabi časopisne bralce kot opazovalce, da se pridružijo procesu opazovanja, hkrati pa jim daje priložnost identifikacije z opazovalcem. S tem tudi upraviči položaj opazovalcev ob strani dogodka. Prisotnost pri razvijanju dogodkov - četudi le v vlogi časopisnega bralca - vzbudi občutke, da si v stiku z zgodovino, ki šele nastaja. Fotografije prispevajo k bralčevi izkušnji očitca, ko prikazujejo opazovalca v naključnih trenutkih spektakla.

Tretjič, fotografsko poročanje s svojo reprodukcijo skupnih vrednot okrepi močan občutek solidarnosti. Te segajo od kolektivne biografije demokratičnih praks in verskih običajev do družabnosti in skupnih vrednotenj nastajajočega simbolnega prostora, ki krepi te vrednote. Vse te dni se časopisi izogibajo podobam politikov in njihovim lastnim simbolnim vrednotam v času nastajanja nove države. Namesto tega pa naslavljajo simbolno področje ljudi prek fotografij, ki ustvarjajo vizualno shrambo kolektivnih vrednot in postajajo opomniki skupnih praks, ki vključujejo idejo demokracije. Pojavijo se fotografije Kongresnega trga kot zbirališča ljudi in verskih praznovanj, najpogosteje pa fotografije plapolanja nove zastave, ki označujejo dejanski obstoj nove države. Tradicionalne vrednote nesebičnosti, pravičnosti ali dobrih sosedskih odnosov izvirajo iz številnih reprezentacij skrbi za mlade moške v uniformah, vojaškega pritiska, prisrčne dobrodošlice srbskim materam ali postopanja z zajetimi jugoslovanskimi vojaki.

Razen teh tematskih poudarkov, ki izvirajo iz branja slikovnega poročanja o konfliktu, je opazna večja pozornost fotografskim poročilom, kar je razvidno že v samem številu fotografij v dnevnem tisku in v njenih uporabah. Vsak časopis rekrutira svojo lastno fotografsko osebje, ki si ga občasno izmenjuje z drugimi časopisi, kot na primer Delo in Novice. Skupine, navadno štirih fotografov pri vsakem časopisu, so proizvedle skoraj večino fotografskih podob; nekateri drugi fotografi so omenjani manj pogosto. Vendar pa število fotografov ne pove ničesar o kakovosti samega dela.

Namesto tega pa uredniške odločitve, glede uporabe in postavitve fotografij, določajo končni izid fotografskega poročanja in njegove ideološke vsebine. Medtem ko ostali časopisi predstavljajo raznolikost tem, na primer brez kakršnegakoli posebnega tematskega reda - kar kaže na uredniško negotovost glede dogodkov - pa se Večer odločno obrne k tradicionalnemu fotožurnalizmu kot viru informacij o človeški plati sovražnosti. Njegovo poročanje se osredotoči na civiliste, vpletene v boj za neodvisnost, pri čemer prisotnost jugoslovanske vojske ali teritorialne obrambe predstavlja senzacionalen oder za dramo človeškega trpljenja. Vizualna naracija, ki je konsistentna vse do zadnjih dni umika in odhoda jugoslovanskih sil, vključuje poškodbe, smrt in uničenje.

Viden manko, sicer konkurenčnih vizualnih konstrukcij konflikta, se izraža v kolektivni podobi agresije, ki je dokumentirana s standardiziranimi podobami obstoječega fizičnega vdora jugoslovanskih vojaških enot. Posledično časopisni fotografi slikajo le nekaj dostopnih prizorišč s podobnih pozicij in s podobno opremo. Navadno se sovražnim dejanjem ne približajo tako močno, da bi lahko posneli dramatične slike. Da bi se prilagodili novičarskim vrednotam - seveda tudi ideji o objektivnosti - se večina fotografov opira na neko povprečno estetiko. Bližnji posnetek ostaja posebnost, ki je v tistem času v delovnem repertoarju slovenskega časopisnega fotografa ne najdemo. Na ta način se obraz kot izraz individualizma umakne kolektivni podobi ljudi v različnih vlogah in položajih kot reprezentativni podobi dogodkov, ki obkrožajo 25. junij. Fizična distanca od fotografskega subjekta - posameznika ali predmeta - pravzaprav ustvarja občutek brezbriznosti oziroma emocionalne distance od pomembnosti dogodka samega. Označuje ideološko pozicijo fotografa kot zgolj popisovalca, ne pa kot udeleženca in tako potrjuje tradicionalen pogled na časopis kot na prenašalca novic.

V takšnih pogojih produkcije pa nastale fotografije niso delo vojnih fotografov ali fotoesejistov, katerih trde in pogosto nasilne podobe označujejo ta specifičen žanr, temveč razkrivajo delo fotografov, ki so sicer zadolženi za določeno področje in so vrženi v konflikt s potencialnimi nasilnimi posledicami, v katerem se pač vsak znajde po svoje. Ker je pravzaprav večina podob prežeta s profesionalno estetiko, kakršno zahteva novičarska fotografija, pa tem podobam manjka osebni pečat posameznega fotoreporterja. Iz vsega tega sledi pomanjkanje estetske raznovrstnosti v fotografskem poročanju o konfliktu.

Uporaba slikovnih strani v Delu, Dnevniku in Večeru to še bolj dokazuje, saj se dela različnih fotografov pojavljajo eno ob drugem, razporejena po profesionalnih konvencijah - ali uredniških zahtevah - ki se nanašajo na vsebino slike, okvirjanje in na izvedbo. Tako nastane zbirka podobnih, posamičnih fotografij, katerim manjka tematske raznolikosti. Izbira slikovnih strani iz kakršnegakoli že razloga - npr. da bi obvladali poplavo fotografij, da bi reagirali na potrebo po vizualnem dokazu, ali da bi na trgu še naprej ostali konkurenčni - prav tako kaže na zgrešeno priložnost (urednikov), da bi ustvarjali fotoeseje. Ta klasična oblika, ki omogoča obširnejšo in bolj koherentno vizualno izjavo, omogoči tudi predstavitev mnenja, s čimer je fotograf vzpostavljen kot avtor in ne le kot dobavitelj vizualnih informacij. Prav slednja vloga pa se pojavlja kot prevladujoča v predstavitev fotografskega materiala tistih, ki so za svoje časopise poročali o konfliktu. V produkciji realnosti

prevladujejo vizualna poročila reporterja-pisca namesto reporterja-fotografa in tako v rabah fotografij v ciklusu dnevnih novic kažejo na delovanje stroge profesionalne ideologije. Tako se izoblikuje neke vrste predvidljivost, ki za bralca hitro postane nadležna, za fotografa pa ostaja omejujoča. Tak zaključek okrepi obstoj močnih kreativnih impulzov in praks - kot je na primer razvidno iz objav fotografij v Sobotni Prilogi - ki pa so pomembni.

Objava fotografske naracije v Delu (Foto Kronika) je kronološko urejena kolekcija posameznih podob in je enaka nekaterim posamičnim primerom slikovnih strani v Delu in Dnevniku, medtem ko Novice včasih svojo naslovno stran preoblikujejo kar v slikovno stran. Po drugi strani pa Večer ponudi razumljiv fotoesej, ki je delo enega samega fotografa in prikazuje zgodbo odhoda iz Slovenije ("Snidenja, Razhajanja").

Enoličnost fotografskega poročanja o konfliktu v ljubljanskem dnevnem tisku prekine le objava bolj osebnih del v Sobotni Prilogi in v precej manjšem obsegu vikend izdaje Dnevnika. V dnevnih izdajah nacionalnega tiska, ki poroča o konfliktu, le redko zasledimo reportažno fotografijo. Nasprotno pa Sobotna Priloga v času konflikta predstavi estetski in tematski razpon fotografij. Ta publikacija ostaja prizorišče, na katerem slovenski fotožurnalizem presega uredniške omejitve poročanja dnevnega tiska. Ta s svojim precej tradicionalnim pristopom fotografijo pojmuje kot ilustracijo in ne kot neodvisno estetsko izražanje. Zatorej so zelo redke priložnosti, ko fotografi prosto interpretirajo svojo okolico in ko k fotografskemu poročanju o sovražnosti dodajo tudi svojo kreativno dimenzijo. Ta dimenzija pa vedno vključuje ljudi, človeški obraz konflikta in ponuja priložnostno, vendar pomembno opazovanje življenja v vihravih pogojih, v katerih se ljudje borijo za ohranitev občutka normalnosti. Te fotografije bralcem še zlasti priskrbijo nekatere odgovore na vprašanja identitete in toka zgodovine ali pa mu nudijo priložnost, da se sooči z vlogo starih vrednot, kot so gostoljubnost, vljudnost ali prijateljstvo, ki se v dnevnem novičarskem poročanju tiska uveljavljajo manj kritično. Rezultat je ravnotežje - omajano zaradi občutljivosti posamičnih fotografov - ki prav tako slavi moč fotografske podobe.

Neskladnost med poročanjem dnevnega tiska o konfliktu in reprezentacijo istega dogodka v fotografskih reportažnih prezentacijah ne namiguje le na obstoj profesionalnih omejitev potencialnega fotografskega talenta med časopisnimi fotografi v Sloveniji. Sproži tudi bolj resna vprašanja o statusu fotografije v časopisih, o njeni podrejenosti besedilu in o tem, da jo dnevni žurnalizem prepozna kot neodvisen vizualni izraz dejstev ali fikcije.

V proučevanem obdobju se profesionalna praksa srečuje s pomembnimi pomanjkljivostmi, ki so kljub vsemu prav tako vidni elementi fotografske naracije o osamosvajanju. Kot na primer, odsotnost žensk v družbenem in političnem kontekstu, znotraj katerega so ženske uspešno sodelovale v javnem življenju družbe, je še posebej problematična posledica tradicionalnega pristopa k novičarski fotografiji, ki o družbi poroča selektivno. Pestijo jo 'spolna slepota' in ideološke prioritete, ki izražajo ignoranco in dobrohotno zanemarjanje. Odsotnost vizualne naracije, ki privilegira izkušnjo posameznika nasploh - z nekaj izjemami, večinoma v Večer, in za ceno osredotočenja na institucije, kot so vojska, notranja politika,

mednarodni odnosi - označuje tisk z reprezentacijami avtoritete in novinarstvo povezuje z viri družbene, kulturne in politične moči.

Prizadevanje Slovenije za samostojnost vznikne iz vizualne naracije dnevnih časopisov kot ideološko determiniranih družbenih in političnih procesov reprezentacije. Te pa vzdržuje stalen dotok fotografij, ki novinarstvo oskrbujejo s posebnim slovarjem, ki obogati konstrukcijo realnosti.

LITERATURA

- Barthes, Roland (1981): *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
- Benjamin, Walter (1969): *Theses on the Philosophy of History*. V Hannah Arendt (ur.), *Illuminations*, 253-264. London: Cape.
- Berger, John (1980): *About Looking*. New York: Pantheon.
- Burgin, Victor (1982): *Thinking Photography*. London: MacMillan.
- Hall, Stuart (1997): *The Work of Representation*. V Stuart Hall (ur.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 13-74. London: Sage/The Open University Press.
- LeGoff, Jacques (1992): *History and Memory*. New York: Columbia University Press.
- Mitchell, W.J.T. (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tagg, John (1988): *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press.