

## VIZUALNI SIMBOLIZEM ALI BESEDILNI KOMENTAR: ODPSTAPANJE OD IN PRESEGANJE REALISTIČNE REPREZENTACIJE V RABI NOVINARSKÉ FOTOGRAFIJE

**Povzetek:** *Vloga novinarske fotografije v dnevnem tisku temelji na hkratnem sprejemanju vloge fotoreporterja kot nevtralnega opazovalca dogodkov in fotografije kot dokaza prikazanega. Vendar se uporaba fotografske podobe pogosto oddalji od tega izvornega ideala (in ideologije) nevtralnega, informativnega prikazovanja stvarnosti v njeno interpretacijo skozi dimenzijo same podobe (fotografij) in skozi dimenzijo teksta (spremnega besedila). Podoba-tekst z močnim interpretativnim dominantno zakodiranim sporočilom lahko pomensko okviri ali zavaja percepcijo bralcev o naravi dogodka, hkrati pa pomeni kršitev profesionalne in tudi zakonsko določene norme ločevanja interpretativnih od informativnih sporočil. Skozi analizo uporabe podobe-teksta v časniku Delo z metodo analize vsebine avtor ugotavlja pogostost in načine preseganja ali odstopanja od prakse realistične reprezentacije, hkrati pa obsega analiza tudi preliminaren opis tovrstnih trendov v Delu skozi primerjavo uporabe novinarske fotografije leta 1994 in leta 2004.*

**Ključni pojmi:** *novinarska fotografija, fotožurnalizem, vizualni simbolizem, podnapisi, fotografski realizem.*

### Uvod

Novinarska fotografija ima kot eden ključnih elementov medijskega diskurza pomembno vlogo v procesu družbene konstrukcije in osmislitve realnosti. V javno zavest stopa skozi legitimnost in avtoriteto tiska,<sup>1</sup> znotraj katerega ima poleg sporočanjске predvsem verifikacijsko vlogo, ko zaradi svojega navidezno neposred(ova)nega odnosa do stvarnosti, ki jo prikazuje, medijsko posredovanim dogodkom podeljuje dokaz resničnega. Tovrstno delovanje ji omogoča načelna potlačitev ali prikritje dejstva, da je končni rezultat – objavljena podoba-tekst<sup>2</sup> –

\* Ilija Tomanić Trivundža, asistent na Fakulteti za družbene vede.

<sup>1</sup> Današnja medijska raba novinarske fotografije sicer pomembno presega okvir tiska, pri čemer ne gre samo za uporabo novinarskih fotografij v netiskanih medijih, kot sta denimo internet ali televizija, ampak tudi njihovo prehajanje čez meje novičarskega diskurza, denimo na stene galerij, muzejev in med strani knjig, fotografskih monografij ali učbenikov.

<sup>2</sup> Ker se novinarske fotografije v medijih skoraj vedno pojavljajo v kontekstu in spremljavi besedil, se pri analizi ne moremo omejiti zgolj na fotografsko podobo, ampak jemljemo kot osnovno enoto analize »podoba-tekst«, saj sta tako dominantno zakodiranje sporočila kot tudi bralčeva interpretacija tega sporočila pogojeni s spremljajočim tekstovnim besedilom (glej npr. Barthes, 1978; Hall, 2004).

tako kot drugi načini medijske reprezentacije, posledica večstopenjskega procesa kulturno, institucionalno in individualno določene selekcije oziroma vključitve.

V tem procesu se podoba-tekst kot pomenska enota nemalokrat oddalji od izvornega, neinterpretativnega ideala in ustvarja simbolne konotacije in pomene, ki odstopajo od denotativnega dokumenta, prikaza dogodkov s pozicije fotoreporterja kot priče oz. očitve. Prav to pa je osnovni predmet obravnave pričujočega besedila, s katerim želimo ugotoviti, koliko je uporaba novinarske fotografije v slovenskem dnevnem tisku (na primeru časnika Delo) skladna z idejo realističnega in nevtralnega poročanja oz. koliko in na kakšne načine od njega odstopa. Vendar je potrebno že uvodoma opozoriti, da pri tem ne gre za kritiko nezmožnosti realistične fotografske reprezentacije ali objektivnega novinarskega sporočanja nasploh, pač pa se bomo v prispevku osredotočili na primere prikrite uporabe informativnih zvrsti in (navidez) realističnih reprezentacij v interpretativne namene. Gre torej za (ne)upoštevanje ločevalne norme, za kršitev profesionalne in tudi zakonsko določene norme ločevanja interpretativnih od informativnih sporočil.

Zaradi svoje dvojne vloge posredovanja in potrjevanja informacij, predstavlja novinarska fotografija stičišče (poklicnih) ideologij objektivnega novinarskega sporočanja in fotografskega realizma. Navkljub dejstvu, da je njena vloga v procesu družbene konstrukcije in osmislitve realnosti – znotraj katerega vzpostavlja podobe kolektivnega spomina in se kot taka posredno ali neposredno vpisuje v zavest posameznikov kot članov *zamišljenih skupnosti* (glej npr. Zelizer, 1994; Hardt, 2003) – utemeljena na obeh vidikih zgoraj omenjene dvojnosti, je v medijih primarno skrčena na njem legitimizacijski, validacijski vidik.<sup>3</sup> Fotografski realizem sprejema fotografijo kot dokaz prikazanega na podlagi načina delovanja medija in ikoničnosti rezultata, ki je posledica indeksalnega procesa mehničnega zapisovanja odbite svetlobe objektov na fotografski film. Novinarska fotografija tovrstno pojmovanje nadgradi z idejo fotoreporterja kot očitve, priče dogodka. Podrejenost novinarske fotografije besedilu, ki jo tovrstna delitev vlog predpostavlja, ni zgolj posledica nepopolne sporočanje vrednosti fotografije, ampak je, kot bomo prikazali kasneje, predvsem posledica zgodovinskega boja novinarjev in fotografov znotraj institucij tiska za pravico do interpretacije družbene stvarnosti (Schwartz, 1999; Brennen in Hardt, 1999).

Ta primat besed nad sliko pa se izraža ne samo v nižjem statusu »slikovnih« v primerjavi z »besednimi« novinarji ali rabi fotografij zgolj kot ilustracij, ki razbijajo monotonost sivih stolpcev besedila,<sup>4</sup> ampak denimo tudi skozi primerjalno pomanjkanje znanstvene ali poljudno znanstvene refleksije o novinarski fotografiji v slovenskem prostoru.<sup>5</sup> Pa vendar fotografije v časnikih ne služijo zgolj razbijanju

<sup>3</sup> *Raba fotografije kot dokaza se v slovenskem tisku izkazuje na več nivojih, kot je uporaba posebnih rubrik (denimo Večerova »Slika ne laže«), skozi uporabo arhijskih, skritih («nadzorstvenih») fotografij ali fotografij simbolnih mest za potrditev npr. vojnih osvajanj, do nivoja besedila (podnapisov vrste »kot je vidno na fotografiji«).*

<sup>4</sup> *Kar se odraža npr. v podreditvi fotografije izgledu strani, ko denimo oblikovalci prezrcalijo fotografije zaradi boljše kompozicije ali uravnoteženosti strani, postopku, ki je sicer pogosteje uporabljan v revialnem tisku.*

<sup>5</sup> *Od raziskovanja ontoloških temeljev fotografije v sedemdesetih (npr. Sontag, 1977/2001; Barthes, 1980/1992) ter kritičnih analiz fotografskih reprezentacij v osemdesetih (Aulolla, 1987; Sekula, 1982; Tagg*

monotonosti sivih stolpcev besedila. Poleg legitimizacijske in pripovedne vloge (npr. lažje izražajo velike količine informacij, podrobnosti, težko predstavljljive dogodke in razsežnosti, medosebne odnose, čustvene reakcije in občutja Hall, 1997; glej tudi El Rafeie, 2003) imajo na časopisni strani predvsem pozivno-pritegnitveno vlogo. Fotografije strukturirajo in usmerjajo branje znotraj strani, ki poteka kot niz premikov med najbolj vidnimi (salient) elementi, kot so fotografije, naslovi in grafika (Kress in Van Leeuwen, 1996: 219),<sup>6</sup> hkrati pa konstruirajo vizualno podobo dogodkov dneva in jim podeljujejo pomembnost skozi prisotnost/odsotnost in velikost fotografije.

### Novinarska fotografija in fotografski realizem

Razlogi za našo obravnavo fotografskega realizma, navkljub številnim in utemeljenim kritikam koncepta, so podobni razlogom za kritično obravnavo nevtralnosti in uravnoveženosti novinarskega sporočanja nasploh. Kot prvo, gre za načelo, na katerem so utemeljene posebne pravice in status novinarjev (fotoreporterjev) v sodobni družbi in na katerih naj bi temeljila percepcija njihovega dela pri občinstvu. Drugi razlog pa je samoopredelitev lastnega dela s strani slovenskih fotoreporterjev, ki npr. v svojih javnih nastopih svoje delo opisujejo prav z besednjakom »klasične« vloge fotografa kot očitvidca, pasivne priče dogodka, ki ga poskuša ujeti skozi objektiv fotoaparata v obliki vizualnih dejstev, po čemer naj se njihovo delo ne bi bistveno razlikovalo od dela »besednih« novinarjev informativnih zvrsti.

Fotografski realizem kot ideološki konstrukt je produkt modernizma in evropske tehnološke revolucije devetnajstega stoletja, v katerem so v zahodnem svetu pričeli vladati izumi, množična produkcija, potrošnja in znanstvena dejstva, (Scherer, 1992: 33) Fotografska kamera kot taka je stranski produkt industrijske revolucije in znanstvenega pozitivizma, njeno družbeno vlogo pa so odločilno zaznamovali rast birokratskih (nadzorstvenih) državnih aparatov, imperializem in kolonialna osvajanja ter razvoj moderne kapitalistične družbe, vključno s spreminjajočo se naravo in vlogo družine in medosebnih odnosov. Fotografski realizem izhaja iz instrumentalne reprodukcije podobe s pomočjo mehanične priprave, ki poteka navidez neposredno, neodvisno od človekovega delovanja, hkrati pa objektivnost rezultata zagotavlja že sama zgradba aparata, ki je podobna našemu organu za zaznavanje vizualnih informacij – očesu<sup>7</sup> (Wright, 1999: 6). Ikoničnost rezultata (fotografije) ni samo podpirala teženj po doseganju mimetičnega ideala reprezentacije v zahodni umetnosti, ampak se je kazala predvsem kot znanstveni instrument, optični pripomoček, ki omogoča natančnejše in točnejše zaznavanje človekovega

*1981, 1988) in razmaha študij vizualnega, izraslih iz komunikoloških in kulturnih študij v devetdesetih (Chaplin, 1994; Kress in Van Leeuwen, 1996; Robins, 1996; Messaris, 1994, 1997; Ewans in Hall, 1999 Mirzoeff, 1999, 2002; Thomas, 2000; Van Leeuwen in Jewitt, 2001; Sturken in Cartwright, 2001; Howells, 2002), je za razliko od tehničnih, zgodovinskih ter estetsko-umetniških obravnav, področje proučevanja fotografije znotraj diskurza množičnih medijev ostalo večinoma neraziskano; med redkimi izjemami glej denimo Hardt 2003.*

<sup>6</sup> Vendar Kress in Van Leeuwen (*ibid.*) hkrati opozarjata, da je ta atribut 'vidnosti' posamičnih elementov kulturno in do neke mere osebno pogojen.

<sup>7</sup> Za izčrpen pregled kritik, ki zadevajo nepopolnost te primerjave, glej npr. Messaris, 1995.

okolja.<sup>8</sup> Številni avtorji (glej npr. Wells, 2003) opozarjajo, da naj bi prav ta povezava z mimetičnim potencialom (in indeksalno naravo zapisa) odločilno pripomogla k podelitvi statusa dokumentov realnega »nepopolnim« podobam prvih fotografij (pomanjkanje barve, ostrine...), saj je bil fotografski aparat narejen tako, da je »posnel« predhodne, renesančne konvencije naturalistične umetnosti.<sup>9</sup> Tako se je, kot komentira Irwins: »devetnajsto stoletje [se je] pričelo z vero v to, da je resnično to, kar je razumno, se je končalo tako, da je postalo resnično to, kar je bilo na fotografiji.« (Irwins v Szarkowski, 2003: 100)

Fotografija kot dokaz stvarnega je postala eden ključnih elementov delovanja državnih administrativnih (kolonialna uprava, socialno službe...) in represivnih aparatov (npr. prve kriminalne identifikacije že dve leti po izumu fotografije). Uporabljena za definiranje in kategoriziranje sveta je postala instrument nadzora in s tem tudi moči za kontrolo družbene deviantnosti, kot sta ugotavljala denimo Sekula, 1982 in Tagg, 1988).<sup>10</sup> Čeprav sprejemanje fotografije kot objektivnega dokaza ni bilo povsem uniformno<sup>11</sup> in so postale njene manipulativne sposobnosti splošno znane, predstavlja ta t.i. naivni realizem tisto primarno *breme reprezentacije*, s katerim je fotografija vstopila v tiskane medije in naredila vizualno bolj resnično.<sup>12</sup> In to še preden so tehnične zmožnosti omogočale njeno reprodukcijo, kot denimo z zviševanjem kredibilnosti grafičnih ilustracij s sklicevanjem na to, da so te narejene na osnovi fotografij (Wells, 2003: 76).

Uveljavitev novinarske fotografije je potekala v dveh ločenih fazah: »V drugi polovici devetnajstega stoletja z uporabo fotografskih podob v časnikih in revijah, ter v dvajsetih letih dvajsetega stoletja, ko je fotožurnalizem dozorel s pomočjo tehnoloških izboljšav in je bil prepoznan kot oblika dokumentarnega izražanja v večini sveta.« (Hardt, 2001: 11402). Prav vzpon dokumentarnega v desetletjih pred drugo

<sup>8</sup> Glej npr. zgodnje razprave o dagerotipijah, ki opredeljujejo novo tehnologijo v nizu vznesenih trditev kot »verjetno najpomembnejši in najbolj nenavaden dosežek moderne znanosti« (1840/1943), ki omogoča »registriranje narave takšne kot je« (Ibid.) in kot razširitev objektivnosti znanstvene metode, ki nam »dostavi dokaze /.../ nekaj se izkaže za dokazano, ko nam pokažejo fotografijo« (Duchenne v Gonzalez-Day, 2002: 24), saj je ta »zaprisežena priča vsega, kar je postavljeno prednjo« (Eastlake v Schwartz 1992: 95). Primerjaj tudi kasnejše razprave filmskih dokumentaristov, kot denimo Vertovovo (Vertov, 1978) pojmovanje kamere kot mehaničnega očesa.

<sup>9</sup> Navkljub tej kulturni in zgodovinski konstruiranosti kodov realističnega upodabljanja (npr. ideološke detmiriranosti perspektive Comolli, 1986), moramo, kot opozarja Messaris (1995: 15), upoštevati, da mehanizmi reprezentacije, kot so denimo perspektiva, niso povsem arbitrarni (družbeno konstruirani), ampak v veliki meri ustrezajo našim fizičnim zaznavam okolja.

<sup>10</sup> Poleg nadzorstvene funkcije je fotografija kot orodje moči omogočala tudi konstrukcijo Drugega – naj si je šlo za konstrukcijo eksotičnega drugega ali nevarnega »domačega« drugega v obliki delavskega razreda, kriminalcev ali psihičnih bolnikov. S tem je omogočala fotografija tudi konstrukcijo drugega. Če bi med prve lahko šteli popotno (Lutz in Collins, 1993) in antropološko fotografijo (Edwards, 1992) ter na njenem ekstremnem koncu Orientalistične fantazije (Aulola, 1987), sodijo med druge tako angažirane fotografije socialno depriviligiranih (glej npr. Koenig, 1998) kot tudi morfologije tipičnih obrazov kriminalcev, na samem ekstremu te prakse. (glej npr. Frizot, 1998).

<sup>11</sup> Glej npr. Goldberg (1991: 24), da tudi sodišča v ZDA niso vedno sprejela fotografije kot neposrednega dokaza, ampak so zasliševala priče, ki so morale potrditi verodostojnost prikazanega.

<sup>12</sup> S tem, ko je fotografija iz tiska izpodrivala grafične ilustracije, so novice postale vizualno bolj resnične (Davenport, 1991: 94), saj so graverji tivrstnim ilustracijam velikokrat spreminjali podobo dogodka, kraja ali osebe, da bi povečali vizualni učinek risbe (npr. ljudi, ki skačejo iz gorečih stavb).

svetovno vojno je dokončno utrdil podobo novinarske fotografije kot medija resničnega, ki je pripeljala realnost sveta (npr. vojne) v vsakogaršnje dnevno sobo. Kot ugotavlja Hardt (Ibid.), je bil vzpon novinarske fotografije pogojen s tehnološkimi, družbenimi in ekonomskimi spremembami. Po eni strani gre razloge za tak razvoj novinarske fotografije iskati v tehničnih izboljšavah fotoaparatorov, ki so naredile fotoreporterje mobilnejše in omogočale »akcijske« posnetke s krajšimi časi osvetlitve, po drugi, še vplivnejši, za razširitev kroga bralne publike na delavski razred in s široko dostopnostjo poceni časopisov in revij. »Poleg tega je javnost želela »videti« svet – spodbujena z izkušnjo filma in filmskih novic – kar je ustvarilo nove zahteve do tiskanih medijev za legitimizacijo fotožurnalizma kot profesionalne prakse.« (Hardt, 2001: 11403)

Vzpon vizualnega je sovpadel z naraščajočimi zahtevami po nepristranskem novinarskem sporočanju in priznanjem ekspertnega znanja in profesionalizma v medijih (Brennen in Hardt, 1999: 5). Fotografije, uporabljene kot sredstvo realistične reprezentacije, so tisku povrnile določeno mero verodostojnosti, saj je skeptično bralstvo »bolj verjelo temu, kar so videli, kot tistemu, kar so prebrali« (Schwartz, 1999: 168). S tem je novinarska fotografija postala ena od tehnologij (denimo poleg telegrafa), ki so omogočile zavestno repozicioniranje tiska na temelje objektivne(jše)ga poročanja. Znotraj medijskih institucij se je ta konfrontacija razrešila z delitvijo dela in prestiža glede pravice do interpretacije in analize sveta, pri čemer je ta pripadla »besednim« novinarjem, ki so, kot opisuje Zelizerjeva, »na vse načine poskušali spodkopati naraščajočo prisotnost fotografij« (1995: 82). Fotografije so prevzele velik del opisnega dela in s tem omogočile »besednim« novinarjem udeležanje statusa intelektualnih delavcev, profesionalcev, »ki so opustili sedanjik in se premaknili v prihodnost, k razlaganju posledic dogodkov.« (Nerone in Barnhurst, 2003: 121) Podobno se je nekaj desetletij pred tem segmentirala fotografska praksa na profesionalce in amaterje, kjer je slednjim pripadla vloga neposrednega beleženja (opisovanja) realnosti, prvim pa njena transcendenca. (Munir in Philips, 2004). Čeprav sta se uporaba fotografij in status fotoreporterjev skozi dvajseto stoletje spreminjala in bila odvisna predvsem od družbeno političnih okoliščin, v katerih je potekalo novinarsko sporočanje, smo s tem krajšim zgodovinskih ekskurzom prikazali skupne globalne premike v vlogi in razumevanju novinarske fotografije, ki so relevantni tudi za sedanje slovensko medijsko okolje. Celostno zgodovino slovenske novinarske fotografije bo potrebno šele napisati, vendar po našem mnenju za obravnavo trenutne vloge novinarske fotografije znotraj sodobnega slovenskega medijskega prostora, tovrstna ekspozicija zadostuje, še posebej če upoštevamo vlogo, ki jo medijem pripisuje sodobna slovenska družba (nenazadnje tudi z zakonodajo) in ki jo mediji pripisujejo samim sebi (skozi npr. samoregulacijske mehanizme in poročanju o novinarskem delu), ki se naslanja na zahodno tradicijo tiska kot psa čuvaja in spremljajočimi določili novinarskega dela.

Zgoraj opisani proces je torej določil okvir legitimnega, znotraj katerega se delo fotoreporterjev uporablja, in znotraj katerega se fotoreporterji prepoznavajo in izobražujejo. Če povzamemo, gre za vizualni ekvivalent dela »besednih« novinarjev informativnih zvrsti, se pravi točno, resnično, nepristransko in uravnoteženo posredovanje informacij o dogodkih, (Lester, 1991; Newton, 2001). Takšna vizualna

sporočila naj bi bila jasna in hitro prepoznavna, pri čemer naj bi (vsaj v idealnem primeru) fotografija bralcem predstavila bistvo dogodka v eni sami podobi.<sup>13</sup> Kot ugotavlja Schwartzova v analizi fotoreporterskega izobraževalnega diskurza,<sup>14</sup> gre pri novinarski fotografiji za moč hitro razumljenega sporočila, ki je oblikovano tako, da je forma v odnosu do vsebine sporočila nevidna. »Novinarska fotografija vidi vsebino kot primarno, medtem ko oblika služi samo za neviden transport te vsebine do gledalca.« (Schwartz, 1992: 97) Vendar pa je med lastnostmi fotografije tudi inherentna napetost med neposrednim in simbolnim. Znotraj nje je fotoreporterjem dovoljena določena kreativna svoboda, skozi katero naj bi izrazili vizualni povzetek, pomen dogodka, Cartier-Bressonovski »ključni trenutek« ali vsaj enkrat, nov, nevsakdanji pogled na prikazano. Tovrstna priporočila, ugotavlja Schwartzova, zahtevajo od novinarske fotografije, da je hkrati nepristranski posnetek in dramaturgirana pripoved. Mejo med obema pa predstavlja »ideološka prepoved« očitnih kršitev komunikacijskega koda naturalizma,<sup>15</sup> ki si prizadeva prikriti mehanizme produkcije sporočila (Ibid.), saj naj bi fotografija bralcu predstavljala pogled očividca, torej tisto, kar bi videl on sam, če bi stal v poziciji fotoreporterja. Preočitna uporaba fotografskih izraznih sredstev, npr. selektivne globinske ostrine, tovrstno iluzijo neposrednosti zmoti in usmerja pozornost na konstrukcijo sporočila samega ali na fotoreporterjevo osebno gledališče (point of view) kot interpretacijo prikazanega.

Kredibilnost novinarske fotografije torej temelji na zaupanju v verodostojnost prikazanega, ali povedano drugače, v to, da je fotoreporter opravljal svojo nalogo skladno z določili novinarske etike in da je hkrati to delovanje uspel prikriti na formalnem nivoju. Vendar so v zadnjih dveh desetletjih razprave o kredibilnosti in prihodnosti novinarske fotografije potekale predvsem na tej tehnični dimenziji, osredotočene predvsem na vprašanja manipulacij in sprememb, ki jih je prinesla digitalna fotografija, medtem ko so nemehanicistična izpraševanja objavljenih podob ostala na obrobju teoretske in popularne imaginacije (npr. Lester, 1991; Chapnik, 1994; Tirohl, 2000; Newton, 2001) ali v domeni reprezentacij posamičnih dogodkov (npr. Zalivska vojna).

### **Novinarska fotografija v časniku Delo: preseganje ali odstopanje od realistične reprezentacije?**

Uporabo novinarske fotografije (podobe-teksta) v slovenskem dnevnem tisku bomo analizirali skozi tri pomenske dimenzije, ki ne samo da odločilno vplivajo dominantno zakodiranje sporočila, ampak nam hkrati predstavljajo tudi pokazatelji odstopanja od projekta realistične reprezentacije. Prva dimenzija se tako nanaša na vsebino fotografij v smislu uporabe fotografskih izraznih sredstev za ustvarjanje

---

<sup>13</sup> *Pri tem bi morala pravzaprav vsaka fotografija dogodka vsebovati nekaj bistvenega o dogodku, ker fotograf nikoli ne more vedeti, katera fotografija bo objavljena.* (Schwartz, 1992: 101)

<sup>14</sup> *Gre za sistematičen pregled učbenikov in priročnikov za izobraževanje in samoizobraževanje o novinarski fotografiji in fotoreporterskem delu.*

<sup>15</sup> *«Naturalizem» je za potrebe tega besedila razumljen kot način reprezentacije – prikrivanje konstruiranosti podobe, medtem ko se »realizem« nanaša na naravo rezultata, reprezentacije.*

simbolne signifikacije prikazanega, ki odkrito presega denotativno raven. Pri drugi dimenziji gre za narativne vidike uporabe fotografij znotraj okvira tiskanih strani, na katerih se pojavljajo, pri tretji pa za odnos med spremnim besedilom in fotografijo.

Pri tem prikazu izhajamo iz Huxfordove trditve, da je:

*Fotografija kot indeks prikazanega je že dolgo metafora in ključna komponenta novinarskega sklicevanja na poklicno objektivnost. Vendar se je tisk skozi leta naučil in zverziral v uporabi kodov in konvencij, ki presegajo referenčno, ki projicirajo konotativne in simbolne pomena in s tem vplivajo na, podpirajo ali nasprotujejo indeksalni naravi fotografije, čeprav novinarji vztrajno zanikajo, da bi šlo pri novinarski fotografiji za karkoli več kot zgolj za denotativne pomena (2001: 45).*

Analiza, ki bo posebno pozornost namenjala zgoraj omenjenim »premikom on-stran referenčnega«, bo potekala na primeru časnika Delo. Vzorec sestavlja 36 števil, izdanih leta 2004 (naključno izbrana dva tedna v marcu, juliju in novembru) ter enak vzorec za leto 1994, saj želimo fenomen opazovati tudi skozi časovno komponento. Znotraj tega vzorca smo se zamejili na področje ključnih domačih in tujih dnevnih novic, kar pomeni naslovnico, strani, namenjene notranjim in zunanjepolitičnim dogodkom, ter zadnjo stran,<sup>16</sup> pri tem pa smo izključili lokalne in regionalne novice, gospodarske novice, šport in kulturo, razen če se našete teme pojavljajo med ključnimi novicami dneva na naslovnici ali zadnji strani. Tovrstno zamejitev utemeljujemo na podlagi pričakovanj ustvarjalcev in bralcev glede posamičnih vsebin znotraj medija. Izločenim vsebinam nikakor ne želimo pripisati nižjega statusa, in tudi ne zanikati posrednega vpliva bolj »svobodne« rabe fotografij znotraj teh tematskih sklopov na rabo podobe-teksta v časopisu kot celoti, pač pa s tem predpostavljamo, da percepcija podob-teksta v omenjenih primerih ne podle-ga v enaki meri zahtevam fotografskega realizma (npr. fotografije športnikov, gospodarstvenikov, slavnih oseb).

Analiza odstopanja od realistično-naturalističnega pristopa pri uporabi podob-teksta v Delu bo potekala na štirih ravneh. Prva raven zadeva ustvarjanje vizualnega simbolizma skozi uporabo (umestitev) fotografij znotraj tiskane strani ali prostora, namenjenega članku, ki ustvarja pomenske dimenzije med prikazanimi elementi, ki niso lastne posamičnim elementom. Simbolne dimenzije, ki jih implicirajo elementi kot so barva fotografije, oblika okvira ali izreza, formalnost kompozicije, bližina delno zastrtih elementov ali velikost fotografije, signalizirajo časovno dimenzijo (npr. pri fotografij črno bela, manjša fotografija ali delno zastrta fotografija pomeni preteklost, barvna, večja ali fotografija, ki zastira drugo fotografijo pa sedanost) (Huxford, 2001: 50). Podobno se na oblikovni nivo nanašajo tudi postavitve objektov, ki lahko služijo kot metafore za odnose med upodobljenim, npr. bližina dveh fotografij oz. njuna ločitev z besedilom (fizična bližina pomeni čustveno

<sup>16</sup> Z zadnje strani je posledično izključena od dnevnih novic redakcijsko ločena razvedrilna rubrika Svet so ljudje.

bližino, ločitev z besedilom pa signalizira ločenost oziroma razliko glede opisane-ga vprašanja). Sporočilno vlogo lahko prevzame tudi velikost fotografije (v smislu večja kot je fotografija, večja je pomembnost osebe ali predmeta) (Huxford, 2001: 56) ali vrsta kadra (kot indikator našega odnosa do prikazanega subjekta/objekta – bližni posnetki sugerirajo emocionalno bližino; Van Leeuwen in Jewitt, 2001).

*Prvo raziskovalno vprašanje je, koliko Delo uporablja zgoraj naštete elemente ali načine narativizacije in prikaza pomenskih odnosov med več fotografijami oz. fotografijami in besedilom?*

Znotraj druge ravni – vsebinsko sporočilne vrednosti fotografij – igrajo pomembno vlogo fotografska izrazna sredstva. Z njihovo kreativno uporabo lahko fotoreporter v fotografijo zelo nedvoumno zakodira simbolna oz. metaforična sporočila. Tako sicer lahko ustvari dramatično fotografijo, ki simbolizira bistvo dogodka v eni sami podobi, vendar se s tem nemalokrat že oddalji od idealov fotografskega realizma in naturalistične reprezentacije. Elementi, ki tovrstno izražanje omogočajo, so kompozicija, pojmovana tukaj kot namerna izbira okvira, gledišča in koti kamere ter razporeditev objektov znotraj okvira za prikaz odnosov med njimi ali njihovega odnosa do gledalca. (pri določanju kategorij smo izhajali iz Lacey 1998; Van Leeuwen in Jewitt, 2001; Kress in Van Leeuwen, 1996). V enak namen lahko uporabi fotograf tudi globinsko ostrino ter svetlobe in sence. Nadalje gre za namensko in ekspresivno uporabo simbolnih elementov na sceni za ustvarjanje metaforičnih pomenov in simbolnih transferjev (npr. viseča tehtnica za sodišče, zastava in grb za državo<sup>17</sup>) skozi katere so abstraktni koncepti, kot je denimo pravica, »metaforično simboliziran skozi fizični objekt.« (Huxford, 2001: 58) Med ta sredstva prav tako uvrščamo prikazovanje značilnih gest, izrazov in medosebne razdalje prikazovanih oseb (npr. šepetanje politikov kot metafora za skrivno politiko) ali njihovo odkrito poziranje (geste, obrazna mimika, pogled).

*Drugo raziskovalno vprašanje je torej, koliko Delo uporablja fotografije, ki delujejo kot metaforične simbolizacije prikazanega?*

Tretji nivo analize zajema odnos med podobo in tekstom. Fotografije vselej pridobijo pomen v okviru konteksta, v katerem se pojavljajo. Za novinarsko fotografijo to pomeni, da nima pomenov, ki bi bili neodvisni od njenega odnosa do besedila in grafičnih elementov, ki okvirjajo njeno pojavnost znotraj tiskane strani. Podnapisi ali referenca znotraj spremljajoče vesti skozi opis ali pojasnjevanje prikazanega opravljajo funkcijo sidranja pomenov (Barthes, 1978), pri čemer je prav to spremno besedilo ključno za določanje ideološke teme in sporočila fotografije (Hall, 2004).<sup>18</sup> Kot ugotavlja Barthes, »tekst obremeni podobo s kulturo, moralo,

<sup>17</sup> Vendar tu ni mišljena vsaka vključitev simbolnih elementov, ki so na »sceni« (npr. zastave), ampak ekspresivna uporaba posameznih elementov, ki se nahajajo na »sceni«.

<sup>18</sup> Prav v tej močni omejitvi polisemije se novinarska fotografija razlikuje od druge rabe fotografij, kjer je pomenski nivo samostojnejši (Kress in Van Leeuwen, 1996) ali celo popolnoma arbitraren (Sontag, 1977/2001) glede na določila besedila.



imaginacijo.« (Barthes v Becker, 2003: 303). Dominantno zakodiranje pomena tako ne izvira zgolj iz fotografije ali besedila, ampak iz njune zoperstavitve. Pri proučevanju »preseganja referenčnega« pri Delovi uporabi novinarske fotografije nas bodo zanimali tako *podporni* (na fotografiji že vsebovane informacije) kot tudi *razširjajoči* (vključevanje informacij iz drugih virov) podnapisi ali deli vesti (Wright, 1999: 105), ki odstopajo od deskriptivno informativne vloge in v podobo-tekst vnašajo interpretativne elemente (komentiranje, vrednotenje, namigovanja, stigmatiziranje in uporaba stilno zaznamovanih besed ali besednih zvez, sarkazem in ironija).<sup>19</sup> Pri tem se ne bomo zamejili samo na pogostost pojava, ampak tudi na primerjavo rabe besedil z vsebinsko določenostjo fotografij (prva raven analize). Pri tem so za nas z vidika novinarske etike »problematični« primeri interpretativnih podnapisov ob nevtralnih fotografijah, pa tudi interpretativni podnapisi ob interpretativnih/simbolnih fotografijah, če rubrični naslovi, podnaslovi ali grafični elementi podobe-teksta ne ločujejo od informativnih prispevkov na strani. Gre torej tudi za vprašanje upoštevanja ločevalne norme.

*Tretje raziskovalno vprašanje je vprašanje tipičnosti Delove uporabe interpretativnih podnapisov in obstoja povezave njihove uporabe s simbolno določenostjo fotografske podobe.*

Zadnji nivo analize bo usmerjen na vprašanje odstopanja od realistično-naturalističnega pristopa k upodabljanju dogodkov v smislu njegovega preseganja oz. kritične refleksije. Gre za tisto prakso, ki skozi slikovne ali besedne elemente bralcu razkriva, da podoba, ki jo gleda, ni »okno v svet«, ampak novinarska konstrukcija stvarnosti. Govorimo lahko o meta-fotografijah, »refleksijah drugega reda o praksah slikovne reprezentacije« (Mitchel, 1995: 9), ko skozi fotografovo vključitev drugih fotografov ali novinarjev v kader ali tekstovno referenco, ki ne opisuje vsebine, ampak fotografijo kot fotografijo (npr. kako ali v kakšnih okoliščinah je bila posneta), usmerja bralčevo pozornost na fotografijo kot reprezentacijo novinarskega diskurza. Tovrstna raba novinarske fotografije »ustvarja meta-diskurz znotraj tiska, novinarstvo o novinarstvu« (Becker, 1995: 18), njena naraščajoča prisotnost pa nam kaže na nesamoumevno verodostojnost novinarjev in medijskega dela v obdobju pozne moderne (npr. vojno poročanje).

*Četrto raziskovalno vprašanje pa je, kako pogosto poskuša Delova uporaba podobe-teksta presegati naturalistično prikazovanje dogodkov z uporabo metafotografij?*

## Opis vzorca in rezultati analize

Vzorec je obsegal 36 izvodov časnika Delo iz leta 1994 in enako število iz leta 2004. Sestavljajo jih številke, izdane v naključno izbranih dveh tednih v mesecu marcu, juliju in novembru, poleg zgoraj naštetih zamejitev vzorca so bile iz analize izključene tudi vse tematske priloge, prav tako vzorec ni vseboval nedeljske izdaje

<sup>19</sup> Razlikovanje med informativnimi in interpretativnimi zvrstmi povzemamo po Košir, 1989.

Nedelo, saj jih lahko obravnavamo tudi kot samostojne publikacije. V analizo je bilo tako vključenih skupno 679 fotografij, 272 iz leta 1994 in 407 iz leta 2004. Kodiranje sta izvedla avtor in koder, ki ni bil seznanjen s hipotezami analize. Po izračunu soglasja in razpravi o nesoglasno kodiranih primerih za 20 % vzorca za leto 2004 ( $n=82$ ; Scottov  $\pi = 0,82$  ali višji za posamično kategorijo), je avtor dokončal kodiranje celotnega vzorca.

Če primerjamo izvod časnika iz leta 1994 z deset let novejšim izvodom ugotovimo, da se je pomembno spremenil že sam izgled publikacije. Poleg prehoda na barvni tisk ga je zaznamovala predvsem spremenjena sporočilna vrednost – zmanjšalo se je skupno število člankov (s 1808 na 1285) in posledično število člankov na stran, povečal pa se je delež člankov s fotografijami oz. fotografij, razširjenih v vest (leta 2004 jih je 31 odstotkov, 1994 pa 16). Prostor za objavo podobe-teksta in tudi samih besedilnih člankov je postal bolj formaliziran, strukturiran, urejen. Naslovnica namenja prominentno vlogo veliki, včasih tudi skoraj četrtno strani veliki podobi-tekstu, fotografije so praviloma večje, čeprav Delo še vedno pogosto uporablja majhne, eno ali dvo stolpične fotografije. Upadlo je število objavljenih karikatur, kar je po vsej verjetnosti posledica izboljšanih možnosti reprodukcije fotografij. Ta sprememba je opazna predvsem na straneh, namenjenim novicam iz tujine, kjer so leta 1994 redno objavljali karikature iz tujega tiska, v letu 2004 pa srečamo tu praviloma le še fotografije. Število drugih grafičnih elementov, kot so grafikoni in zemljevidi, se ni bistveno spremenilo, se je pa je spremenil stil podajanja. Ta je v letu 2004 postal veliko bolj nevtralen, medtem ko so leta 1994 grafični statistični prikazi vsebovali tudi ilustrativne elemente<sup>20</sup> – predpripravljene računalniške grafike, kar bi si verjetno lahko razlagali z uvajanjem računalniške tehnologije v proces oblikovanja časopisa. Zgodnje težave digitalne tehnike so opazne tudi pri kakovosti reprodukcije posamičnih fotografij. Tovrsten razvoj v smer povečanja deleža vizualnega posredovanja informacij nikakor ni presenetljiv, saj je skladen z globalnim trendom razmaha vizualnega množičnega sporočanja v zadnjem desetletju dvajsetega stoletja. Med prikazovanimi dogodki prevladujejo napovedani dogodki in psevdodogodki, velik del pa ni namenjen dogodkom, ampak identifikaciji akterjev. Tako denimo v letu 1994 le 16 odstotkov fotografij prikazuje nenapovedane dogodke ali njihove posledice, medtem ko predstavlja delež fotografij, namenjenih zgolj vizualni identifikaciji oseb ali predmetov skoraj četrtno vseh objavljenih fotografij. V letu 2004 sta deleža omenjenih kategorij skoraj enaka in skupno predstavljata polovico objavljenih fotografij, medtem ko drugo polovico še naprej sestavljajo upodobitve formalnih, organiziranih dogodkov, kot so tiskovne konference, sestanki in seje ter razne slovesnosti. Pomembna sprememba zadeva tudi vire fotografij: ti so bili leta 1994 večinoma tuje agencije (64 odstotkov), medtem ko so v letu 2004 večino objavljenih fotografij (60 odstotkov) posneli slovenski fotoreporterji.

Glede uporabe fotografij za doseganje narativnih učinkov (*raziskovalno vpra-*

<sup>20</sup> Na primer 26. 3. 1994 so grafičnim prikazom strukture odgovorov ankete o dogodkih v Depali vasi dodane ilustracije dveh kavbojev, sodnika, noge, ki stopa na mino, in eksplozije; 30.7. 1994 pa ocena dela vlade z dvignjenimi in spušenimi palci in tehtnico, medtem ko so grafični prikazi statističnih podatkov v 2004 (npr. 3. 7. 2004 o delu Dimitrija Rupla in Forumu 21) nevtralni, »poznanstveni«.

šanje 1), je Delo zvesto konservativnejši tradiciji časopisov širokega formata. Za prikaz oziroma upovedovanje dogodka je primarno uporabljena ena fotografija; leta 1994 je bilo uporabljenih več fotografij le v desetih primerih, leta 2004 pa v sedemindvajsetih. Pri uporabi več fotografij znotraj enega članka gre v prvi vrsti za ne narativno uporabo, kot so denimo posamični portreti več vpletenih oseb, namenjeni njihovi identifikaciji, ali prikazi istega dogodka na dveh lokacijah (neurje po Sloveniji, 24. 7. 2004) ne pa prikazu dveh različnih vidikov enega dogodka (izjema je npr. Balashevičev koncert, 15. 11. 1994) Le v primeru poročanja o ameriškem predvolilnem boju (3. 11. 2004) sta fotografiji kandidatov tudi »vizualno zoperstavljeni« – kandidata gledata drug nasproti drugemu, njuna nasprotnost pa je dodatno poudarjena z umestitvijo besedila, ki opisuje razliko v njunih stališčih, med fotografiji. Bolj pogosti so primeri narativne uporabe dveh fotografij pri prikazu dogodkov ali njihovih posledic, kot so denimo letalske nesreče, atentati, demonstracije ipd. Pri tem Delo uporablja konvencije, ki jih opisujejo Huxford (2003: 50) ter Kress in Van Leeuwen (1996: 186). Če sta fotografiji različnih velikosti, nam manjša vedno pomeni »prej«, večja pa »sedaj« (npr. 24. 3. 1994: manjša fotografija kaže letalo, večja pa razbitine na prizorišču nesreče), če pa sta fotografiji enako veliki, nam časovne odnose praviloma sugerira pozicija zgoraj (prej) ali spodaj (potem) (npr. demonstracije in čiščenje smeti po demonstracijah, 23. 3. 2004). Poseganje z grafičnimi elementi v samo podobo je izjemno redko, primer tega je z rdečim kolobarjem obkrožena rana na fotografiji atentata na tajvanskega predsednika vlade (20. 3. 2004).

Kar zadeva uporabo fotografskih sredstev za izražanje metaforične simbolizacije (*raziskovalno vprašanje 2*), ugotovimo, da je v letu 1994 delež tovrstnih fotografij 7,7 odstoten (21 fotografij), v letu 2004 pa predstavlja 10 odstotkov (41 fotografij), pri čemer ta razlika ni statistično značilna. Največkrat uporabljano sredstvo metaforične simbolizacije je razporeditev oseb ali objektov znotraj okvira fotografije za simbolni prikaz odnosov med njimi (skupno 26 fotografij), sledi uporaba gest in izrazov oseb ter njihova telesna bližina (skupno 21 fotografij), jasno prepoznavnih državnih ali organizacijskih simbolov (skupno 14 fotografij), redkejša pa je uporaba selektivne globinske ostrine ali ekstremnih kotov snemanja<sup>21</sup> (primeri: na fotografiji, ki prikazuje razrešitev Dimitrija Rupla, sta prikazana Anton Rop in Dimitrij Rupel, kako korakata vsak v svojo smer; prazen stol pod Arafatovo sliko na sestanku vrha PLO; Borut Pahor meče senco na vrata, skozi katere bo odšel na pogajanja o koaliciji, podnapis sprašuje, ali bo Pahor v vladi v senci; novi direktor podjetja je v prvem planu, stari direktor v ozadju in zamegljen, podobno fotografija zapornikov v Guantanamo skozi neostro ograjo v prvem planu ali fotografija plakata Sadama Husseina skozi prestreljeno šipo; poslanca italijanske in madžarske manjšine, slikana iz ekstremne žabje perspektive, ki simbolizira pomembno vlogo njunih glasov; šepetanja, smejanja, žuganja s kazalcem ali podpiranje glave kot vizualnih metafor za zarotništvo, zasmehovanje, groženj itd., denimo fotografija direktorja Slovenskih železnic s prstom pod nosom, objavljena v članku o dobičku podjetja).

<sup>21</sup> Seveda lahko fotograf za zakodiranje metaforičnega pomena uporabi kombinacijo več naštetih izraznih sredstev.

Leta 1994 je večji del objavljenih fotografij, ki jih zaznamuje »premik onstran referenčnega«, domačega izvora (skoraj dve tretjini), v letu 2004 pa imajo agencijski viri enakovreden delež. Pri agencijskih fotografijah gre tematsko večinoma za poročanje o trajajočih, razvijajočih se dogodkih, medtem ko so metaforične fotografije Delovih fotoreporterjev predvsem fotografije poročanja o delu poslancev. Gre za fotografije »ujetih trenutkov« dogajanja v parlamentu, večinoma med odmori ali pred zasedanji, katerih pogostost si lahko razlagamo skozi relativno »novost« svobodne(jše)ga poročanja o delu parlamenta in voljenih predstavnikov oblasti. Pri tem gre hkrati za potrebo po približanju delovanja organov in institucij (še relativno) nove demokratične oblasti bralcem ter redefiniranje in iskanje meja dovoljenega oz. sprejemljivega novinarskega poročanja. Fotoreporterji tu nastopajo v macaulayevski vlogi novinarjev kot četrtega stanu, ki z balkona opazuje delovanje parlamenta (glej Macaulay v Splichal, 2001: 43), in s tem utrjujejo dominantno ideologijo vloge novinarskega sporočanja v medijskem diskurzu razvijajoče se demokratične družbe. Še več, s tovrstnimi fotografijami se novinarji (in posledično časniki) pozicionirajo kot posredovalci privilegiranih informacij, saj so sposobni odkriti tisto pravo, »skrito resnico« za površjem formalnih dogodkov. To pa nam fotografije »ujetih trenutkov« poslancev sporočajo prav skozi »nasprotje formalnosti situacije (javne osebe, uradni sestanki) in neformalnosti nepoziranega trenutka« (Huxford, 2001: 57). Podobno si lahko tudi metaforične fotografije zunanjepolitičnih dogodkov, ki so značilne za razvijajoče se dogodke in poročanje z ustaljenih kriznih žarišč, razlagamo skozi preplet profesionalnih in ideoloških dejavnikov. Tu mislimo predvsem na fotoreportersko maksimo »povzeti bistvo dogodka v eni sami podobi«, ki se za večjo pripovedno moč zateka k uporabi lahko prepoznavnih, univerzalnih simbolov (glej npr. Griffin, 1999). S tem ne povečuje zgolj vizualne atraktivnosti podobe, ampak tudi verjetnost, da bo fotografija sploh uporabljena (npr. zaradi drugačnosti od prej objavljenih fotografij).<sup>22</sup>

Glede uporabe interpretativnih podnapisov (*raziskovalno vprašanje 3*) ugotavljamo, da v Delu večinoma prevladujejo informativni (opisni) podnapisi in nestavčne identifikacije oseb. Le izjemoma naletimo na objavljeno fotografijo brez podnapisa, srečamo pa tudi majhen delež podnapisov, ki se na fotografijo vsebinsko sploh ne nanašajo, vendar gre pri teh dveh kategorijah za pojave marginalnih razsežnosti. Razmeroma pogosta pa je raba interpretativnih podnapisov ali delov besedil, ki skupno predstavljajo skoraj deset odstotkov vseh objavljenih podnapisov, analiza pa hkrati pokaže, da je njihova raba statistično značilno povezana s časovno dimenzijo. Na vzorcu je namreč opazen statistično značilen (brez tveganja) premik k večji nevtralnosti sporočanja, delež interpretativnih besedil pade iz 15 odstotkov v letu 1994 na le 5.6 odstotkov v letu 2004.

Poleg tega ugotavljamo, da je pojavnost interpretativnih besedil podobe-teksta tematsko odvisna – največji del se jih namreč pojavi pri fotografijah poslancev in dela v parlamentu, v nekaj manjšem obsegu pa se pojavljajo tudi ob fotografijah dnevnih dogodkov in zunanjepolitičnih novic, kjer prevladujejo pri poročanju o »nezahodnih« državah. Vendar so tudi znotraj kategorije fotografij poslancev opaz-

<sup>22</sup> K temu bi lahko dodali tudi tekmovalnost med samimi fotoreporterji, da bi posneli čim bolj izvirno ter pomensko in tehnično »popolno« fotografijo istega dogodka, ki ga pokrivajo.

ne razlike: leta 2004 gre večinoma za prikaz dela poslancev, leta 1994 pa se interpretativni napisi pojavljajo ob fotografijah »ujetih trenutkov« dogajanja v parlamentu, večinoma med odmori ali pred zasedanji. Fotografije kažejo poslance v trenutkih medosebne komunikacije, pri čemer izkoriščajo kulturno deljene interpretacije obrazne mimike, gestikulacije, telesne drže in bližine kot vizualne metafore, katerih pomen je še dodatno sidran skozi interpretativne podnapise (npr. fotografija šepetanja dveh poslancev opremljena s podnapisom *Zadnji posvet pred durmi EU*, 12. 11. 1994, govor poslanca z dvignjenim kazalcem pa z *Bo kaj več denarja za kulturo?*, 26. 7. 1994). Druga vrsta Delove rabe interpretativnih podnapisov pod fotografijami »ujetih trenutkov« pa pri pomensko nevtralnejših fotografijah namiguje na interpretacijo, ki presega denotativno raven prikazanega (npr. fotografija skupine poslancev v smehu je opremljena s podnapisom *Smeh zaradi napada na Igorja Omerzo?*, 27. 7. 1994). Nekaj ilustrativnih primerov: *Ministra, ki si imata veliko povedati*; *Resna predsednica in nasmejana člana*; *Molk je včasih bolj zgovoren kot zlato*; *Medtem ko so sabljo brusili, je jezik že glavo odsekal*; *Tihožitje s pipo* (Dimitrij Rupel kadi pipo); *Nasmeh na kvadrat* (portret Boruta Pahorja); *Vrnitev na »kraj zločina« Zlatko Halilović na novi (stari) službi*; *V čakalnici – gneča pred vrati, ki vodijo v koalicijo*; *Maratonec* (predsednik državnega zbora med »maratonsko« sejo). Uporaba interpretativnih podnapisov za notranje ali zunanjepolitične dogodke je redkejša, kot npr. *Kdo pa so ti mladi fantje?* (ameriški vojaki nameščajo strojnico na položajih v Južni Koreji) ali *Draga naša...Natalija* (naslov ob razstavi oglasov za Slovensko vojsko). Pri tem pa največkrat igra vlogo stigmatizacije ali diskreditacije skozi vrednostne opredelitve in stilno zaznamovane besede, npr. *možakarja* (za ukrajinska najstnika, ki kadita), *možak* (za bosanskega carinika), *Zastave, simboli in boršč* (Ukrajina pred volitvami) itd. Pri tem pa moramo opozoriti, da uporabe tovrstnih oznak ali izrazov ne zasledimo pri poročanju o državah razvitega Zahoda.

Glede odnosa med simbolno metaforično vsebino fotografije in interpretativnim podnapisom ugotovimo, da v letu 2004 med njima ne obstaja statistično značilna povezava, za leto 1994 pa je ta povezava statistično značilna (brez tveganja), kar pomeni, da ima vizualno metafora tudi interpretativni podnapis. Več interpretativne »svobode«, ki so jo v letu 1994 deležni Delovi fotoreporterji in novinarji, še posebej pri fotografijah »ujetih trenutkov« poslancev, smo že v okviru raziskovalnega vprašanja 2 obravnavali v luči svobodne(jše)ga poročanja in iskanja meja dovoljenega oz. sprejemljivega poročanja. Podobno lahko gledamo na spremembo prikazovanja poslancev iz neformalnih trenutkov v formalne izseke delovnega procesa kot na vzpostavljeno rutiniranost delovanja institucij in naraščajočega obvladovanja komunikacije s strani formalnih virov, ki ima za posledico ne samo formalizirano besedilno poročanje (glej npr. Poler Kovačič, 2004), ampak tudi formalizacijo njihovega vizualnega prikazovanja.

Glede dimenzije samorefleksije (*raziskovalno vprašanje 4*), tj. pogostosti uporabe vizualnih ali besedilnih znakov, ki bi kazali na dejstvo, da je fotografska podoba konstrukcija in ne odsev stvarnosti skozi metadiskurz o novinarstvu – analiza obeh vzorcev pokaže, da so meta-fotografije sestavni element Delovega novinarskega sporočanja, vendar njihova uporaba ni pogosta. Leta 1994 je bilo objavljenih

deset fotografij, ki bi v kadru vključevale tudi druge fotoreporterje, snemalce ali novinarje pri delu, leta 2004 pa sedem. Poleg tega med njimi ne prevladujejo fotografije, za katere lahko trdimo, da gre za nedvoumno namensko vključitev drugih fotografov in novinarjev v kader, ampak je lahko njihova prisotnost v kadru posledica okoliščin dela (npr. majhne sejne sobe ipd.). Tovrstni namerni primeri so denimo fotografije čakajočih novinarjev in snemalcev za članek o zasedanju državnega zbora, ki je potekala za zaprtimi vrati (28. 7. 1994), tiskovna konferenca Janeza Janše, kjer je slednji v kadru marginaliziran, centralno mesto pa zasedajo fotoreporterji med svojim delom (25. 3. 1994) ali novinarji, ki klečijo med snemanjem izjav predsednika deželne odbora Furlanije – Julijske krajine (29. 7. 2004).<sup>23</sup> Tudi sicer je delež objavljenih fotografij, ki odstopajo od naturalistične konvencije, relativno majhen – 21 fotografij (7.7 %) leta 1994, desetletje kasneje pa 25 fotografij (6 %), pri čemer to preseganje ni omejeno na metafotografije, ampak je lahko tudi rezultat očitnega poziranja subjektov, njihove reakcije na fotografiranje ali očitne uporabe fotografskih izraznih sredstev (npr. selektivna ostrina), pri čemer zaznamo izrazit porast deleža prav slednjih. Še manj pogosta je uporaba novinarskega metadiskurza v tekstovnem delu podobe-teksta. Med skupno 679 analiziranimi enotami, le dva podnapisa (5. 7. in 10. 11. 1994) problematizirata prikazano oz. se nanašata na fotografijo kot fotografsko reprodukcijo dogodka.

## 452

### Razprava

Delo primarno uporablja novinarsko fotografijo kot sredstvo identifikacije in verifikacije in čeprav večinoma podlega tradicionalni normi fotografskega realizma, moramo opozoriti na dve pomembni ugotovitvi. Prva je opazen, pomemben razkorak med vizualnim in besedilnim sporočilom podobe-teksta (interpretativno besedilo ob informativni fotografiji ali obratno). Druga, da so prikrite rabe vizualnega simbolizma (posredovanje interpretativnih besedil kot informativnih) pogostejše od problematiziranja ali kritične refleksije naturalizma novinarske fotografije in novinarskega sporočanja.

Obe imata pomembne posledice za neupoštevanje ločevalne norme, določene s Kodeksom novinarske etike (11. člen Kodeksa novinarjev Slovenije: »Novinar mora ločiti informacije od komentarjev. Razlika med poročilom o dejstvih in komentarjem mora biti jasno razvidna.«). Ločevalna norma vsebuje dve zahtevi, prva je prepoved mešanja dejstev in mnenj, druga pa prepoved enostranskega poročanja (Erjavec, 1999: 46-47). Je pa hkrati sestavni del ideje novinarske objektivnosti in kakovosti poročanja, utemeljena na predpostavki, da si posameznik lahko ustvari neodvisno mnenje o dogodku le, če je poročanje o njem nevtralno, brez novinarjeve interpretacije. Sicer se zavedamo, da zgolj dosledno ločevanje dejstev in mnenj še ne zagotavlja nevtralnega poročanja, saj tudi ločevanje ni vselej vrednostno nevtralno (glej npr. Schönbach v Erjavec, 1999: 40-41), vendar je njegovo neupoštevanje

---

<sup>23</sup> V to kategorijo bi lahko uvrstili tudi fotografije poslancev, ki med zasedanji državnega zbora prebirajo časopise (v naših primerih gre za prikaz branja *Dela*, ne pa drugih časopisov), pri čemer podnapisi komentirajo pomembnost obveščenosti ali celo superiornost potrebe po informiranosti o poročanju množičnih medijev (18. 3. 1994).

pri uporabi novinarske fotografije še posebej problematično. Človek se namreč na vid zanaša bolj kot na druge čute (Kress in Van Leeuwen, 1996: 159), vizualna percepcija pa poteka in usmerja naše reakcije pred zavestno razumsko percepcijo,<sup>24</sup> poleg tega si ljudje vizualne informacije tudi bolje zapomnimo (Newton, 2001: 90).

Vizualni simbolizem sam po sebi ni problematičen, kot smo že prikazali, gre za lastnost, ki je inherentna mediju samemu oziroma, kot pravi Schwartzova (1992: 106), novinarske fotografije ne podlegajo samo pravilom novinarskega, ampak tudi pravilom slikovnega sporočanja. Vizualni simbolizem uresničuje zahteve obeh – jasna, točna, kratka, hitro prepoznavna in lahko razumljiva sporočila.<sup>25</sup> Prav slednje pa je pri novinarski fotografiji možno zelo učinkovito doseči prav skozi vizualni simbolizem in metaforičen prikaz dogodkov, vendar je tu ključno vprašanje meje – najhitreje razpoznavne in najbolj jasno razumljive fotografije so stereotipni prikazi. Torej sta vizualni simbolizem in metaforični prikaz dogodkov podobe-teksta problematična, ker tako ustvarjeni nivoji simbolizma ustvarjajo vizualne namige in pomene, ki lahko okvirijo ali zavajajo percepcijo bralcev. Okvirjanje (framing) tu razumemo skladno z Entmanovo definicijo kot proces izbire določenih delov realnosti in izpuščanjem drugih za povečanje vidnosti in pomembnost izbrane informacije, s čimer se promovira točno določena definicija, interpretacija ali moralna sodba dogodka (1993: 52-54). Okvirjanje torej zmanjša sposobnost občinstva za ustvarjanje alternativnih pomenov, še posebej pri tako intencionalnem sporočanju, kot so novice, kjer je polisemičnost sporočila že v osnovi minimalizirana. Kot opozarjata Kress in Van Leeuwen, vizualne reprezentacije »vselej *ustvarjajo* podobe realnosti, ki so omejene z interesi družbenih institucij, v katerih so slike ustvarjene, razširjane in brane. Vselej so ideološke.« (1996: 45, poudarek v izvorniku) Objavljena podoba-tekst je rezultat večstopenjskega procesa kulturno, institucionalno in individualno določene selekcije oziroma vključitve, ki jo opravlja cela veriga medijskih »profesionalcev«, pri tem pa ni nujno, da je njena ideološka obarvanost posledica njihove namerne izbire ali zavestne zaznave.

Prva zgoraj omenjena ugotovitev se nanaša na t.i. nasprotujoče zakodiranje (contrasting encoding) podobe-teksta in je pogost pojav v sodobni medijski praksi, skozi katerega se izvaja zavestna ali nezavedna stigmatizacija določenih družbenih skupin ali posameznikov. Številni avtorji Van Leeuwen, 2001; Messaris in Abraham, 2001; Shahira, 2004; glej tudi Tomanić Trivundža, 2004) denimo ugotavljajo razširjenost rasističnih apelov skozi »neubesedeno« – uporaba vizualnega za okvirjanje sporočil o rasnih in etničnih manjšinah v novicah ali izobraževalnem diskurzu. Vizualne metafore so tako denimo uporabljane za izražanje tistega, kar bi kot napisano veljalo za nesprejemljivo. Enako »problematičen« pa je tudi drugi vidik »preseganja referenčnega«, ki ga zasledimo v Delovem sporočanju, tj. uporaba fotografij za podeljevanje vizualne validacije informacijam, ki jih podoba ne vsebuje. Tovrstno vsiljevanje interpretativnih pomenov besedila fotografijam pa predstavlja ključno razliko med deklarirano in dejansko rabo novinarske fotografije.

<sup>24</sup> Za izčrpen pregled raziskav glej Newton, 2001.

<sup>25</sup> Tako Griffin (1999) na primer ugotavlja, da najmarkatnejše novinarske fotografije, ki so hkrati tudi najmočnejše nosilke simbolne konstrukcije kolektivne identitete in spomina, niso vedno nujno prenasalke novičarskih vrednot, vedno pa vsebujejo močne simbolne komponente.

Kot kaže analiza, se Delo v letu 2004 v primerjavi z 1994 giblje v smer vrednostno nevtralnjšega poročanja, točneje, bolj prikritega kot nevtralnega, kar nam kaže upad sočasne uporabe interpretativne podobe in interpretativnega teksta. Podobno tendenco smo zaznali tudi pri uporabi drugih grafičnih elementov, kot so grafični prikazi statističnih podatkov. Vendar Delo še vedno nadaljuje z uporabo podobe-teksta, ki »presega referenčno«, le da je uporaba tovrstnega simbolizma previdnejša in subtilnejša. Tako ne moremo trditi, da gre za (uspelo) načrtno uredniško repozicioniranje v bolj nevtralen, objektivni stil poročanja, ampak za bolj previdno nadaljevanje uporabe podobe-teksta v okviru tradicionalne ideologije realizma in naturalizma novinarske fotografije. To nam nenazadnje kaže tudi šibek samorefleksivni diskurz, izogibanju uporabe metafotografij in spremljajočih besedil ali uporabe dveh ali več fotografij za prikaz različnih vidikov istega dogodka. Splošno sprejemanje novinarske fotografije kot realističnega prikaza stvarnosti in ne kot ideoloških reprezentacij stvarnosti je neločljivo povezano z zaupanjem občinstva in vlogo, ki jo to pripisuje mediju. Prav zato preočitna ali prepogosta simbolno metaforična uporaba podobe – teksta krha zaupanje občinstva in ne ogroža le integritete podobe, ampak tudi časnika (in medija) samega. Izogibanje kršitev naturalistične reprezentacije je le eden od načinov ohranjanja zaupanja bralcev, drugi, morda učinkovitejši, je kritična samorefleksija. In ta postaja v obdobju, ko je z digitalizacijo novinarske fotografije realizem podobe zaradi enostavnosti manipulacij in odsotnosti »originalne« podobe postal izključno stvar zaupanja v medijsko osebje, vse pomembnejša. Pri tem nikakor ne smemo pozabiti, da je pojmovanje realističnega družbeno konstruirano in posledično tudi spremenljivo. Trenutno je (še vedno) realistično to, kar nam kaže »35 milimeterska« fotografija, vendar to temelji zgolj na odnosu zaupanja, da bodo fotoreporterji, skladno z določili poklicne etike, storili vse, da zagotovijo točno in pošteno poročanje – celo bolj kot pišoči novinarji.

#### LITERATURA

- Alloula, Malek (1987) *The Colonial Harem*. Manchester: Manchester University Press.
- Barthes, Roland (1978): *Rethoric of the image*. V *Image-Music-Text*, 15-32. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland (1980/1992): *Camera lucida: zapiski o fotografiji*. Ljubljana: ŠKUC.
- Becker, Karin (1996): *Pictures in the press: Yesterday, Today, Tomorrow*. V Ulla Carlsson (ur.) *Medierna i samhället. Igår, idag, imorgon*. Göteborg: Nordicom
- Becker, Karin E. (2003): *Photojournalism and the tabloid press*. V L. Wells: *The photography reader*, 291-308. London: Routledge.
- Brennen, Bonnie in Hanno Hardt (1999): *Picturing the Past: Media, History and Photography*. Chicago: University of Illinois Press.
- Chaplin, Elizabeth: (1994) *Sociology and Visual Representation*. New York: Routledge.
- Chapnick, Howard (1994): *Truth Needs No Ally: Inside Photojournalism*. St. Louis: University of Missouri Press.
- Comolli, Jean-Louis (1986): *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field*. V P. Rosen (ur.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, 421-443. New York: Columbia University Press.
- Davenport, Alma (1991): *The history of photography: An overview*. Albuquerque: University of New Mexico Press.



- Edwards, Elisabeth (1992): *Anthropology and photography 1860–1920*. New Haven: Yale University Press.
- El Rafaie, Elisabeth (2003): Understanding visual metaphor: the example of newspaper cartoons. *Visual Communication*, 2(1): 75-95.
- Erjavec, Karmen (1999): *Novinarska kakovost*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Ewans, Jessica in Stuart Hall (ur.) (1999): *Visual Culture: The reader*. Verso: London.
- Fahmy, Shahira (2004): *Picturing Afghan Women: A Content Analysis of AP Wire Photographs During the Taliban Regime and after the Fall of the Taliban Regime*. *Gazette*, (66)2: 91-112.
- Frizot, Michael (1998): The body of evidence: The ethnography of difference. V M. Frizot: *The new history of photography*, 258-271. Bonn: Könemann.
- Goldberg, Vicki (1991): *The power of photography: How photographs changed our lives*. New York: Abbeville Press.
- Gonzales-Day, Ken (2002): Analytical photography: Portraiture, from the index to the epidermis. *Leonardo*, 35(1): 23-30.
- Griffin, Michael (1999) *The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism*, V B. Brennen and H. Hardt (ur.) *Picturing the Past: Media, History and Photography*, 121-157. Chicago: University of Illinois Press.
- Hall, Stuart (1997): The spectacle of the Other. V S. Hall (ur.), *Representation: Cultural representations and signifying practices*, 223-79. London: Sage.
- Hall, Stuart (2004): Lastnosti novičarskih fotografij. V: Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt (ur.) *Medijska kultura. Kako brati medijske tekste*, 193-210. Ljubljana: ŠOU.
- Hardt, Hanno (2001): Photojournalism. V *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. N.J. Smelser in P.B. Bates (ur.), Vol. 17: 11402-05. Amsterdam: Elsevier Science.
- Hardt, Hanno (2003): Predstavljanje osamosvojitve: podoba/tekst slovenskega fotožurnalizma. *Teorija in praksa*, 40(4): 605-626.
- Howells, Richard (2002): *Visual Culture: An introduction*. Cambridge: Polity press.
- Huxford, John (2001): Beyond the referential: Uses of visual symbolism in the press. *Journalism* 2(1): 45-71.
- Kodeks novinarjev Slovenije (2002). Dostopno preko: [http://www.razsodisce.org/razsodisce/kodeks\\_ns.php](http://www.razsodisce.org/razsodisce/kodeks_ns.php) (20. 2. 2005)
- Koenig, Thilo (1998): The other half: The investigation of society V Michael Frizot (ur.) *The new history of photography*, 346-357. Bonn: Könemann.
- Košir, Manca (1989): *Nastavki za teorijo novinarskih vrst*. Ljubljana: DZS.
- Kress, Gunther in Theo Van Leeuwen (1996): *Reading images: The grammar of visual design*. London: Routledge.
- Lacey, Nick (1998): *Image and representation: key concepts in media studies*. London: Macmillan.
- Lester, Martin Paul (1991): *Photojournalism: An ethical approach*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Lutz, Catherine. A. and Jane L. Collins (1993) *Reading National Geographic*. Chicago: University of Chicago Press.
- Messaris, Paul (1994): *Visual Literacy: Image, mind, and reality*. Boulder: Westview Press.
- Messaris, Paul (1997): *Visual Persuasion: The role of images in advertising*. Thousand Oaks: Sage.
- Messaris, Paul in Linus Abraham (2001): The Role of Images in Framing News Stories. V D. Reese, O.H. Grandy, A.E. Grant: *Framing Public Life: Perspectives on Media and Our Understanding of the Social World*, 215–26. Mahwah, N.J.: Erlbaum.
- Mirzoeff, Nicholas (1999): *An Introduction to Visual Culture*. New York: Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas (ur.) (2002): *The Visual Culture Reader*. New York: Routledge.
- Mitchell, W.J. Thomas (1995): *Picture Theory*. Chicago: Chicago University Press.

- Munir, Kamal in Nelson Phillips (2004): The Birth of the Kodak Moment: Institutional Entrepreneurship and the Adoption of New Technologies. Dostopno preko: <http://ssrn.com/abstract=538782> (20. 2. 2005)
- Nerone, John in Barnhurst, Kevin G. (2003): News form and the media environment: a network of represented relationships. *Media, Culture and Society*, 25(1): 111-124.
- Newton, Juliane H. (2001): *The Burden of Visual Truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Poe, Edgar Allan (1840/1943): The daguerreotype. V C.S. Brigham (ur.), *Edgar Allan Poe's Contributions to Alexander's Weekly Messenger*. Worcester: American Antiquarian Society. Dostopno preko: <http://www.daguerre.org/resource/texts/poe.html> (20. 2. 2005)
- Poler Kovačič, Melita (2004): Novinarska rutina in (pre)moč uradnih virov informacij. *Teorija in praksa*. (41) 3/4: 690-702.
- Robins, K. (1996): *Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision*. New York: Routledge.
- Scherer, Joanna C. (1992) *The Photographic Document: Photographs as primary Data in Anthropological Enquiry*. V E. Edwards, *Anthropology and photography 1860-1920*, 32-40. New Haven: Yale University Press.
- Schwartz, Donna (1992): To tell the truth: Codes of objectivity in Photojournalism. *Communication*, 13: 95-109.
- Schwartz, Donna (1999): Objective representation: Photographs as facts. V B. Brennen in H. Hardt (ur.), *Picturing the Past: Media, History and Photography*, 158-181. Chicago: University of Illinois Press.
- Sekula, Alan (1982): On the Invention of Photographic Meaning. V V.Burgin (ur.): *Thinking Photography*, 84-109. London, Macmillan.
- Sontag, Susan (1977/2001): O fotografiji. Ljubljana: Študentska založba.
- Splichal, Slavko (2001): Štirje fragmenti o tisku in javnem mnenju. *Javnost* (8), 9-46.
- Sturken, M. and L. Cartwright (2001) *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford University Press.
- Szarkowski, John (2003): Introduction to the photographer's eye. V L. Wells (ur.): *The photography reader*, 97-103. London: Routledge.
- Tagg, John (1981): Power and photography. V T. Bennett et.al.(ur.): *Culture, Ideology and Social Progress*. London, Batsford/Open University.
- Tagg, John (1988): *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. London, Macmillan.
- Thomas, Julia (ur.)(2000): *Reading Images*. New York: St. Martin's Press.
- Tirohl, Blu (2000): The photo-journalist and the changing news image. *New media & society* 2(3): 335-352.
- Tomanić Trivundža, Ilija (2004): Orientalism as news: Pictorial representations of the US attack on Iraq in Delo. (5)4: 480-499.
- Van Leeuwen, Theo in Carey Jewitt. (ur.)(2001): *Handbook of Visual Analysis*. London: Sage.
- Vertov, Dziga (1978): Kinoki - manifest. V Dušan Stojanović: *Teorija filma*, 271-283. Beograd: Nolit.
- Zelizer, Barbie (1994): *Covering the Body: The Kennedy Assassination, the Media, and the Shaping of Collective Memory*. New York: Routledge.
- Zelizer, Barbie (1995): Journalism's last stand: Wirephoto and the discourse of resistance. *Journal of Communication*, 45: 78-92.
- Wells, Liz (ur.)(2003): *Photography: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Wright, Terence (1999): *The photography handbook*. Routledge, London, New York.