

**UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

**Maja Rijavec**

**Mentorica: doc. dr. Vida Zei**

**FOTOGRAFIJA IN VOJNA:  
FOTOGRAFSKA REPREZENTACIJA VOJNE NA  
OZEMLJU NEKDANJE JUGOSLAVIJE**

**Diplomsko delo**

**Ljubljana 2006**

## **Fotografija in vojna: Fotografska reprezentacija vojne na ozemlju nekdanje Jugoslavije**

Povzetek: Diplomaska naloga obravnava tri v strokovni fotografski literaturi razširjene predpostavke o fotografiji. Predpostavka, da fotografija podaja lažen občutek realnosti, je ponazorjena v luči semiotike ter konceptov reprezentacije, ideologije, diskurza in realizma. Druga predpostavka se ukvarja s pomenom konteksta, od katerega je razumevanje fotografije odvisno. Pri tem je bistven tekst ob fotografijah, ker lahko posreduje močan ideološki učinek in zapoveduje dominantno branje. Tretja domneva se ukvarja z učinki gledanja nasilnih fotografij na bralce in je ilustrirana z različnimi pogledi teoretikov na to temo. Analizirane fotografije vojn na ozemlju nekdanje Jugoslavije prikazujejo predvsem posledice spopadov in usodo civilistov. Fotografska tehnika je pretežno realistična oziroma naturalistična, tretjina fotografij upodablja simbole. Ena četrtnina podnapisov obravnavanih fotografij je interpretativnih, s svojo zaznamovanostjo pa podajajo sodbo dogajanja na fotografiji. To se je izkazalo za glavni problem obravnavane fotografske prakse.

Ključne besede: vojna fotografija, realizem, kontekst, nasilje, Jugoslavija

## **Photography and war: Photographic representation of war in the territory of former Yugoslavia**

Abstract: The diploma thesis undertakes three common assumptions regarding photography in professional photography literature. Assumption, that photography passes a false feeling of reality, is illustrated with semiotics and concepts of representation, ideology, discourse and realism. The second assumption is concerned with the importance of context, with which the meaning of photography is dependent on. Especially important is the text surrounding the photography, since its ability of mediating strong ideological effect can result in dominant reading. The third assumption is concerned with the effect that violent photographs have on readers. It is illustrated with various theorists' views regarding this subject. The photographs from the wars in former Yugoslavia that were analyzed, depict, above all, the consequences of the conflict and the fate of the civilians. The photographic technique is mainly realistic or naturalistic, one third of photographs depicts symbols. One quarter of the subtitles of the analyzed photographs is interpretative and they present the judgment of the events depicted on the photographs. This turned out to be the greatest problem of the analyzed photographic practice.

Key words: war photography, realism, context, violence, Yugoslavia

# KAZALO

UVOD .....	7
1. NOVINARSKA FOTOGRAFIJA.....	10
1.1 KRATKA ZGODOVINA NOVINARSKE FOTOGRAFIJE .....	11
1.2 VOJNA FOTOGRAFIJA .....	12
1.3 MESTO NOVINARSKE FOTOGRAFIJE ZNOTRAJ NOVINARSTVA.....	14
2. FOTOGRAFIJA KOT SISTEM ZNAKOV (SEMIOTIČNI POGLED).....	16
3. REPREZENTACIJA- DISKURZ- IDEOLOGIJA .....	18
3.1 FOTOGRAFIJA IN IDEOLOGIJA.....	19
4. RELIZEM KOT DRUŽBENI KONSTRUKT .....	23
4.1 BJEKOTIVNA, REALISTIČNA FOTOGRAFIJA .....	24
4.1.1 Fotografija kot oko fotografa .....	26
4.1.2 Pogled revije oziroma časopisa .....	28
4.2 ESTETIZACIJA FOTOGRAFIJE .....	29
5. KONTEKST V FOTOGRAFIJI.....	33
6. SMRT, NASILJE IN TRPLJENJE NA FOTOGRAFIJI .....	37
7. KRATEK KRONOLOŠKI POVZETEK DOGAJANJA V VOJNAH NA OZEMLJU NEKDANJE JUGOSLAVIJE .....	43
8. ANALIZA FOTOGRAFIJ .....	45
8.1 OPREDELITEV MERIL ANALIZE.....	45
8.1.1 Vzorec analize.....	46
8.2 ČASOPIS DELO.....	47
8.3 UMEMSTITEV FOTOGRAFIJ ZNOTRAJ ČASOPISA.....	48
8.4 PREDMET FOTOGRAFSKE UPODOBITVE OZIROMA DENOTATIVNA RAVEN .....	49
8.5 SIMBOLNA DIMENZIJA FOTOGRAFIJ OZIROMA KONOTATIVNA RAVEN .....	50
8.6 ANALIZA TEKSTA OB FOTOGRAFIJAH IN ODNOSA TEKST-FOTOGRAFIJA .....	51
8.7 DEKONSTRUKCIJA POSAMEZNIH IZBRANIH FOTOGRAFIJ .....	55
8.7.1 Sobotna priloga .....	55
8.7.2 Ista podoba, dva diskurzivna okvira.....	57

8.7.3 Razdeljevanje kruha v begunskem taborišču .....	59
8.7.4 Pilot francoskega bojnega letala.....	60
8.7.5 Ženska in otrok.....	62
8.7.6 Hrvaški vojaški kotel.....	63
SKLEP.....	65
VIRI IN LITERATURA .....	68

## KAZALO SLIK

Slika 1.1 Smrt republikanskega vojaka, Robert Capa.....	13
Slika 1.2 Dvigovanje sovjetske zastave nad Reichstagom, Jevgenij Kaldej.....	14
Slika 4.1 Študija gibanja konja med galopom, Eadweard Muybridge.....	23
Slika 4.2 Napad na Bejrut (spremenjena in originalna fotografija), Adnan Hadž.....	31
Slika 5.1 Izdajstvo podob, René Magritte.....	34
Slika 8.1: Sobotna priloga.....	55
Slika 8.2: ANNO DOMINI 1991.....	57
Slika 8.3: <i>BYKOBAP</i> .....	57
Slika 8.4: Razdeljevanje kruha v begunskem taborišču.....	59
Slika 8.5: Pilot francoskega bojnega letala.....	60
Slika 8.6: Ženska in otrok.....	62
Slika 8.7: Hrvaški vojaški kotel.....	63

## Uvod

Fotografija, prvotno v slovenskem jeziku imenovana »svetlopis«, je posledica fizikalno kemičnega procesa izumljenega v želji, da bi kar najbolj dosledno upodabljali svet okoli nas in trenutke v življenju z osvetlitvijo iztrgali pozabi. Sprva redka in draga dobrina, dostopna le peščici izbranih ljudi, je danes prisotna na vsakem koraku našega življenja. Združena z novinarstvom fotografija podaja številne podobe sveta, nemalokrat prizore krutega in nasilnega dogajanja, ki bi brez fotografskega posredovanja ostali neopaženi oziroma bi se zdelo, da se sploh niso zgodili.

Časopisov si danes brez fotografije domala ne moremo več predstavljati. Fotografija znotraj časopisa že dolgo ne nastopa več zgolj kot ilustracija besed, temveč opravlja številne funkcije, od pritegnitve pozornosti pa do podajanja lastnih pomenov. Vojna fotografija kot jo poznamo danes, kot relativno nova veja znotraj novinarske fotografije predstavlja njen skrajni pol, vojno poročanje pa menim, da je videno kot plemenito, čeravno tudi tvegano početje. Fotografi in poročevalci nemalokrat zastavljajo lastne glave, da bi nam lahko posredovali podobe konfliktov in nasilja, s svojim delom pa pomembno vplivajo na javno mnenje o naravi konflikta.

O vojnah na ozemlju nekdanje Jugoslavije - ne le desetdnevni slovenski - so slovenski časopisi obširno poročali, iz vojnih območij so se oglašali številni dopisniki, fotografi (tudi slovenski) pa so nas oskrbovali z vizualnimi podobami vojne. Dejstvo, da se je nekdanja skupna država znašla sredi vojne vihre, je botrovalo velikemu zanimanju za dogajanje in vsakodnevnim člankom z bojišča. Po drugi strani pa to pomeni tudi, da je bilo dogajanje zelo težko popisovati in spremljati nepristransko oziroma čustveno neprizadeto, kot to predpostavljata novinarstvo in vojna fotografija, to pa bi se utegnilo videti tudi na fotografijah.

V želji po bolj celovitem razumevanju fotografije kot medija v diplomski nalogi obravnavam tri bistvene predpostavke, ki so značilne za novinarsko fotografijo in so prisotne v strokovni fotografski literaturi.

Prvič, fotografija podaja lažen občutek realnosti in je zaradi tega zavajajoča. Fotografija je reprezentacija realnosti in ne realnost kot taka, poleg tega pa je fotografski posnetek vedno le izrez celotnega dogajanja, le določen zorni kot.

Drugič, pomen fotografije ni enoznačen in ne predstavlja »obče resnice«; pomen fotografiji daje šele kontekst, v katerem se fotografija nahaja. Kontekst je bistven element za razumevanje vizualnega, je identiteta fotografije, pri čemer je kontekst ne le besedilo ob fotografiji, ampak tudi časopis in stran, na kateri je objavljena, naslov fotografije, čas v katerem je objavljena in druge določajoče lastnosti.

Tretjič, fotografije nasilja ali boljše nasilje na fotografijah nas po eni strani šokira, po drugi pa smo nanj postali povsem neobčutljivi. Z estetizacijo in manipulacijo je fotografijam dodan emocionalni naboj, ki služi okrepitvi čustvenega odziva pri gledalcih.

Navedene domneve najprej teoretično opredeljujem in problematiziram v luči različnih teorij ter razmišljanj teoretikov fotografije. Prvi dve domnevi nato s pomočjo kritičnega branja fotografske produkcije analiziram na primeru fotografij vojn na ozemlju nekdanje Jugoslavije iz časopisa Delo, medtem ko tretjo predpostavko obravnavam zgolj teoretično, empirično pa se je lotevam le posredno. Prevladujoče raziskovalne metode, ki jih uporabljam pri analizi, so kvalitativne, torej predvsem semiološka oziroma tekstualna analiza. Posebej se posvečam fotografijam, pri katerih se jasno kaže njihova reprezentativna naravnost, bodisi da ta izvira iz podobe same ali iz konteksta ob njej. Poleg tega sem pozorna tudi na estetizacijo fotografij v funkciji doseganja večjega emocionalnega učinka. V diplomski nalogi na pregleden in strukturiran način predstavljam obravnavano tematiko. Prvo poglavje naloge namenjam novinarski fotografiji, njenemu razvoju, mestu znotraj novinarstva in odnosu do drugih, podobnih vrst fotografije. Posebej obravnavam vojno fotografijo kot ideal novinarske fotografije. V drugem poglavju s pomočjo semiotike ponazarjam edinstveno naravo fotografije, kajti semiotika kot veda o znakih podaja način za razumevanje specifičnega fotografskega medija. Kratki predstavitvi osnovnih semiotičnih konceptov sledi navezava letih na fotografijo. Tretje poglavje namenjam pojasnjevanju osnovnih pojmov medijskih študij, reprezentaciji, ideologiji in diskurzu, ter njihovem delovanju znotraj medija fotografije. Posebej se posvečam delovanju ideologije znotraj fotografije in vlogi, ki jo fotografija prevzema v sodobni družbi, opisujem pa tudi delovanje stereotipov, v novinarski fotografiji pogosto uporabljenega »orodja«. V četrtem poglavju se ukvarjam s konceptom realizma, z

ideološko platjo pojma, ki ga navezujem na novinarstvo in novinarsko fotografijo. Ukvarjam se z objektivno, realistično fotografijo, pri čemer iščem vzrok za pojmovanje fotografije kot realističnega, objektivnega medija. Posebej obravnavam vlogo fotografa in vlogo časopisa pri nastanku novinarske fotografije. Na koncu poglavja predstavim še problem estetizacije fotografije kot odklon od realistične, objektivne fotografske prakse. Peto poglavje namenjam kontekstu v fotografiji, pri čemer se posebej posvečam podnaslovu pod fotografijo kot bistvenemu pomenskemu okviru fotografij, poleg tega definiram lastnosti fotografskih podnaslovov in odnos fotografija-tekst. V šestem poglavju se ukvarjam s tretjo predpostavko naloge, namreč z odzivom na šokantne fotografije (vojnega) nasilja, pišem pa tudi o vzrokih, zaradi katerih se tovrstne fotografije sploh pojavljajo v medijih. Sedmo poglavje namenjam kratki kronološki predstavitvi vojn na ozemlju nekdanje Jugoslavije, v zadnjem, osmem poglavju naloge pa preidem na empirični primer, študijo primera fotografske reprezentacije vojn na ozemlju nekdanje Jugoslavije v časopisu Delo. Analiziram umestitev fotografij znotraj časopisa, predmet njihove upodobitve, simbolno posredovana sporočila in odnos podoba-tekst. Analizo zaokrožam z dekonstrukcijo posameznih vizualno in sporočilno zanimivih fotografij.

V teoretskem delu naloge predstavljam poglede na fotografijo številnih avtorjev, ključna avtorica, ki je botrovala tudi odločitvi o temi diplome, pa je Susan Sontag, ameriška teoretičarka, ki se v svoji knjigi Opazovanje bolečine drugega ukvarja tudi z vojno v Bosni in Hercegovini. Avtorica je med letoma 1993 in 1996 nekaj časa celo bivala v obleganem Sarajevu. Drugi pomembni avtorji, ki se ukvarjajo s fotografijo in na katere se v nalogi najbolj naslanjam, so Roland Barthes, John Berger in Julianne H. Newton, v empiričnem delu pa se opiram na raziskave Hanna Hardta in Ilije Tomanić Trivundže.



## 1. Novinarska fotografija

Ob prebiranju fotografske literature sem naletela na veliko različnih vrst opredelitve fotografije, v primeru fotografije kot zapisovalke sveta oziroma kot vizualne informacije najpogosteje srečamo izraze dokumentarna fotografija, novinarska fotografija in fotoreporterstvo. Posamezne vrste fotografije v strokovni fotografski literaturi kljub široki uporabi teh izrazov niso ustrezno definirane, pogosto zasledimo celo zamenjavanje enega izraza z drugim, kar ustvarja vtis, da gre za sopomenke.

Za novinarsko fotografijo, ki je pojmovana kot del novinarstva, je značilno, da so fotografije objavljene v množičnih medijih, da se prenašajo javno, tok sporočanja je enosmeren, sporočila pa so namenjena širokemu krogu razpršenega občinstva. Po mnenju Davenporta (glej 1991: 92) je novinarska fotografija tista vrsta fotografije, kjer so s pomočjo fotoaparata ustvarjene podobe za tisk. Pokriva tekoče dogodke, prevedene v vizualne podobe, ki so ponavadi do neke mere pretresljivi in običajno prepoznavni brez veliko interpretacije. Novinarski fotografi morajo biti pozorni na tekoče dogajanje in sprejeti odgovornost oblikovanja psihe današnje kulture.

Za fotoreporterstvo Earl English meni, da je sožitje novinarske fotografije in teksta, »umetnost in tehnika poročanja o aktualnih dogodkih z namenom informirati in zabavati s pomočjo fotografij in besed« (1996: 304). Griffin (glej 1999: 147-148) vidi določilno lastnost fotoreporterstva v »boju« med fotografskim realizmom in vizualnim dokazom na eni ter obredom in povečevanjem na drugi strani. Prav zaradi tega je fotografija v časopisih, je prepričan Griffin, bolj simbolne kot opisne narave.

Dokumentarna fotografija se, trdi Davenport (glej 1991: 92), od novinarske razlikuje izključno v tem, da je novinarska fotografija narejena posebej za tisk, za objavo v mediju, medtem ko lahko dokumentarna fotografija nastane iz drugih vzgibov. Vse pogostejša je namreč objava fotografij zunaj tiskanih medijev, v galerijah, muzejih ali v posebnih fotografskih monografijah. Na ta način dobijo fotografije povsem nov kontekst, poleg tega pa imajo s tem fotografi več nadzora nad svojim delom. Sami umestijo fotografije v želeni kontekst in se tako izognejo pogosto neprizanesljivi uredniški politiki.

Ločevanje fotografije na različne zvrsti je predvsem domena teorije. Ostrih meja med novinarsko in dokumentarno fotografijo ni, pravzaprav so te samo teoretične, zato se zdi tovrstno ločevanje izven strogo teoretičnih okvirov nesmiselno. Barthes (glej 1992: 11-12) ugotavlja, da se fotografija izmika kakršnemukoli razvrščanju, pa naj gre za empirične, retorične ali estetske delitve. Fotografijo, pravi, je domala nemogoče razvrstiti, v vsakem primeru pa to ostaja strogo teoretsko početje.

V primeru fotografske reprezentacije vojn na ozemlju nekdanje Jugoslavije v časopisu Delo menim, da sta izmed zgornjih opredelitev novinarske fotografije najbolj uporabni Davenportova in Griffinova. Prvi avtor poudarja odgovornost fotografov pri ustvarjanju javnega mnenja, opredelitev drugega avtorja pa se mi zdi pomembna predvsem zaradi poudarka, da so fotografije v časopisih bolj simbolne kot opisne narave.

## **1.1 Kratka zgodovina novinarske fotografije**

Zametki vizualnega sporočanja segajo po mnenju Alme Davenport (glej 1991: 92-102) v obdobje pred izumom fotografije, celo pred izumom časopisov. Tisoče let nazaj so bili na stenah jam ustvarjeni piktogrami, predzgodovinske risbe, ki so upodabljale pomembne družbene elemente. Tudi stara kitajska civilizacija je upodabljala pomembne družbene dogodke, in sicer tako, da so v lesene plošče vrezovali podobe, nato pa so les pomočili v črnilo in ga odtisnili na papir. Tovrstno vgraviranje podob in odtisovanje na papir se je nadaljevalo tudi v obdobju razvoja modernega tiska, ko so časopisom dodajali vedno več vizualnih elementov. Ob izumu fotografije je ta sprva tisku služila le posredno (graverji so na podlagi posnetih fotografij izdelali gravuro za časopis, kajti fotografij vse do izuma poltona leta 1880 ni bilo moč tiskati neposredno na papir). Polton fotografijo spremeni v serijo pik, ki običajno niso vidne s prostim očesom. Pike so različnih velikosti, odvisno od tona na fotografiji, in kot celota tvorijo podobo. Vse od tega izuma se je novinarska fotografija širila brez prestanka. Naslednji pomemben izum, ki jo je zaznamoval, je prenos slik 'po žici' oziroma telegrafija, ki jo je, kot navaja Davenportova, prvi začel uporabljati Associated Press leta 1935. Tudi postopen tehničen razvoj fotoaparatorov je dodal svoje k razvoju novinarske fotografije, omogočil je večjo fleksibilnost fotografov, lažje delo in fotografiranje v slabših pogojih (pri tem so med najpomembnejšimi pridobitvami boljši objektivni in hitrejše zaklopke). Barvne fotografije je prva začela tiskati revija National Geographic 1907. leta.

Tehnologija, ki je sprva omogočala tisk medlih, neizrazitih barv, pa se je postopno izboljševala in ponujala vedno boljše barve in ostrejše linije. Nedaven prehod na digitalno fotografsko tehnologijo je fotografiranje še dodatno olajšal, vendar je s tem tudi poenostavil možnost fotografske manipulacije.

## 1.2 Vojna fotografija

*»Vojna je bila in še vedno je najbolj neustavljiva - in slikovita - novica« (Sontag 2006: 45).*

Vojna fotografija, meni Griffin (glej 1999: 122-123), predstavlja ideal fotoreporterske prakse in hkrati najbolj cenjeno obliko fotoreporterstva. Bistvo vojne fotografije je v tem, da narod oskrbuje z nacionalnimi simboli patriotizma, solidarnosti, smrti in žrtvovanja. Vojne fotografije posredujejo oris dogodkov, vendar predvsem na simbolni in ne toliko na opisni ravni, posledično je vojna fotografija simboliziranje nacionalnih in mitičnih pripovedi.

Za začetnika vojne fotografije štejemo Rogerja Fentona, ki je v krimski vojni po naročilu angleške vlade naredil več kot 300 posnetkov, za tedanje razmere, ko je bil fotoaparati še zelo okorna naprava, steklene plošče pa je bilo treba takoj razviti (temnico je Fenton prevažal kar s seboj, na vozu), velik dosežek. Pri fotografijah je slutiti, da je bil Fenton obremenjen z nujno, da angleško vojsko prikaže kot sposobno formacijo, saj so ga na teren poslali prav zaradi govoric, da vojaki niso dovolj učinkoviti. (glej Griffin 1999: 131-133) To je pravzaprav zgoden primer uporabe fotografije za spreminjanje javnega mnenja, pri čemer menim, da je vojna fotografija še posebej učinkovit pripomoček.

Vendar pa prve fotografirane vojne pravzaprav niso prikazovale vojne same ampak dogajanje pred ali po njej, kajti tehnično je bilo mogoče fotografirati le nastavljene podobe, samega dogajanja (akcije) pa ne. Šele španska državljanska vojna je prinesla prave fotografije z bojišč, kar gre pripisati izumu modernejših, lažjih fotoaparatorov, ki so omogočali gibanje po terenu in hitrejše posnetke. Ista vojna je, kot meni Susan Sontag »ustvarila« tudi prvega mednarodno priznanega vojnega fotografa Roberta Capa (po njem se imenuje tudi priznanje, Robert Capa Gold Medal, ki ga vse od 1955 letno podeljujejo fotografom za izjemno fotografsko poročanje, ki zahteva veliko poguma). (glej Sontag 2006: 29-35) V prvi svetovni vojni je veliko število vojakov s seboj na bojišče vzelo fotoaparate, kljub temu da je bil v

tistem obdobju koncept fotoreporterstva, še manj pa vojnega fotografskega poročanja, domala neznan. Fotografije dejanskega dogajanja na bojišču so bile, razen redkih izjem, prepovedane ali cenzurirane. Porast in izjemen uspeh slikovnih revij v Evropi in naknadno v Severni Ameriki ter vzpon politične propagande med svetovnim vojnima, so botrovali milijonom posnetih fotografij druge svetovne vojne. Za razliko od prve svetovne vojne so tokrat oborožene sile skoraj vsakega v spopadih udeleženega naroda rekrutirale svoje fotografe in druga svetovna vojna je služila kot glavno poizkusno prizorišče za fotografsko poročanje velikih razsežnosti. (glej Griffin 1999: 123-125) Pri tem je šlo v veliki meri za propagandno poročanje s strani vojske, medtem ko naj bi sodobna vojna fotografija utelešala nasprotje, to je vir objektivnih in zanesljivih (vizualnih) informacij. (glej Tomanić Trivundža 2004: 493) Menim, da za sodobno vojno fotografijo kljub temu ne moremo trditi, da posreduje le objektivne, nepristranske podobe. Primer pristranskega vojnega beleženja so sodobni »embedded« reporterji, ki se pridružijo vojaškim enotam na bojišču, to pa vojno fotografijo potiska nazaj k Fentonovim začetkom.

Iz številnih do sedaj fotografiranih vojn, ugotavlja Susan Sontag (glej 2006: 19), danes poznamo določene fotografske podobe, ki so postale sinonim za posamezne vojne oziroma takoimenovane fotografske ikone. Tako denimo je fotografija Roberta Capa, Smrt republikanskega vojaka (slika 1.1), postala glavna vizualna podoba španske državljanske vojne, nekakšen sinonim zanjo. Fotografske podobe vojne, ki so se najbolj vsidrale v mislih ljudi, pa niso tiste, ki predstavljajo najbolj surove in pristne upodobitve življenja in smrti na bojišču, niti tiste, ki ilustrirajo zgodovinsko specifične informacije o ljudeh, krajih in stvareh, temveč gre za podobe, ki se na enostaven način predstavljajo kot kulturni in nacionalni miti. (glej Griffin 1999:123).



Slika 1.1 Smrt republikanskega vojaka, Robert Capa  
(vir: [http://en.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Capa](http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Capa), 28. november 2006)

Gre torej za fotografije, ki vojno ilustrirajo z naslanjanjem na določen, vsem dobro znan simbol, kot je to na primer zastava na fotografiji Jevgenija Kaldeja, posneta 2. maja 1945, ob vkorakanju ruske vojske v Berlin. (glej Sontag 2006: 52) Vendar je bila slavna fotografija (sloka 1.2) pozirana oziroma je bil prizor odigran posebej za ovekovečenje na fotoaparatu in, kot ugotavlja Sontagova (glej 2006: 50-54), so bile mnoge fotografije iz zgodnjega obdobja vojne pozirane ali inscenirane, vključno z nekaterimi najbolj znanimi, ki so se vsidrale v kolektivni spomin. Pogosto prirejanje vojnih podob v začetnem obdobju vojne fotografije se danes zdi nezaslišano, vendar to ne pomeni, da se ne dogaja tudi v sedanosti. Sodobna digitalna tehnologija omogoča enostavno manipuliranje s podobami, za razliko od preteklosti pa se podobe danes spreminja šele naknadno, ko so fotografije že posnete, razkrinkanje zlorab pa zaradi tega postaja vse težje.



Slika 1.2 Dvigovanje sovjetske zastave nad Reichstagom, Jevgenij Kaldej  
(vir: [http://www.schicklerart.com/auto\\_exh/Dig\\_Ed\\_001?id=11156678&from=1](http://www.schicklerart.com/auto_exh/Dig_Ed_001?id=11156678&from=1), 28. november 2006)

### 1.3 Mesto novinarske fotografije znotraj novinarstva

Fotografske podobe predstavljajo pomemben del sodobnega tiska, pri čemer ne predstavljajo zgolj ilustracije ubesedenega. »Fotografije v časopisih nastopajo kot spremljava teksta ali pa so z njim združene«, v tem odnosu pa »podobe služijo temu, da priskrbijo informacije o naravi stvari in potrdijo avtentičnost pripovedi« (Wells 2003: 99).

Po Fergusonu in Pattnu (glej 1993: 265-266) fotografije v časopisu opravljajo šest funkcij: pritegnitev pozornosti bralca, informiranje, razvedrilo, vzpostavitev vezi med bralci in časopisom, element oblike časopisa oziroma pripomoček za postavitev strani in pomoč pri vzpostavljanju identitete časopisa. Karmen Erjavec omenja še eno funkcijo fotografije, ki je Ferguson in Patten ne omenjata, dodaja namreč, da slika »omogoča lažje in hitrejše izražanje občutkov in omogoča tudi trajnejšo ohranitev informacij v besedilu« (Erjavec 1998: 99).

Opaziti je, da je fotografij v tisku vedno več, pa najsi gre za novinarstvo ali oglaševanje. Hanno Hardt (2003: 621) meni, da »nadvlada fotografskih podob v časopisih potrjuje privilegiranje očesa v sodobnem iskanju vrednosti in krepi središčnost podobe v procesu dnevnega žurnalizma«. Vendar je večje število fotografij in njihova večja »teža« le del širših sprememb v oblikovanosti tiska (glej Erjavec 1998). A to ni nujno pozitivno, opozarja Michael Griffin: »Fotožurnalizem nas oskrbuje z naraščajočo količino podob, ki včasih opisujejo določen vidik sveta, veliko bolj pogosto pa dramatizirajo in estetizirajo najbolj senzacionalne svetovne dogodke« (Griffin 1999: 152).

Številne fotografije vojn na ozemlju nekdanje Jugoslavije, objavljene v časopisu Delo, so primer novinarske fotografije, hkrati pa ponazarjajo ožji žanr vojne fotografije. Skladno z ugotovitvami o vedno večji količini fotografij v časopisih je tudi na primeru vojn na ozemlju nekdanje Jugoslavije razvidno, da je bilo fotografij v času trajanja vojn (skladno s spreminjajočo se podobo časopisa Delo) postopoma vedno več. Vojne fotografije so namreč še posebej »učinkovite« podobe, saj izražajo pomembne dogodke, ob katerih bralec težko ostane čustveno povsem indiferenten. Kot skrajni pol novinarske fotografske prakse, vojna fotografija v časopisih uspešno opravlja zgoraj omenjene naloge znotraj časopisov. Ostaja temeljno vprašanje fotografije, namreč, kaj je tisto, zaradi česar je fotografija tako posebno izrazno sredstvo, nanj pa bom poskušala odgovoriti s pomočjo semiotike.

## 2. Fotografija kot sistem znakov (semiotični pogled)

Razlikovanje fotografije od ostalih medijev reprezentacije med drugim pojasnjuje veda o znakih oziroma semiotika. Za ponazoritev edinstvene narave fotografije bom na hitro preletela osnovne semiotične koncepte, nato pa jih bom aplicirala na fotografijo.

Ferdinand de Saussure opozarja, da je znak vedno sestavljen iz dveh komponent, označevalca in označenca, odnos med njima pa je običajno arbitraren. Označevalec predstavlja percepcijo znakovne fizične oblike, označenec pa je mentalni koncept, ki se ga naučimo povezovati z objektom. Ločuje tudi dve ravni označevanja oziroma podeljevanja pomena znakom: denotacijo in konotacijo. Prva raven signifikacije, denotacija, se ponavadi manifestira v tem, da prepoznamo znak in ga poimenujemo, medtem ko druga, konotacijska raven signifikacije pomeni, da znaku dodamo svojo asociacijo, ki kaže na našo naravo do tega predmeta. C. S. Peirce, utemeljitelj ameriške semiotike, znake deli glede na odnos do predmeta, ki ga predstavljajo, na tri vrste: ikonske, indeksikalne in simbolne. Za ikonske znake je značilno, da znak odseva objekt (kar velja za fotografijo), indeksikalni znaki so z objektom sicer v fizični povezavi, vendar je povezava manjša kot pri ikonskih znakih in je le kavzalna (primer tega je dim, ki opozarja, da nekaj gori, sicer pa je na primer tudi fotografija nekoga, ki se poti na plaži, indeks za vročino). Za simbolne znake je značilen popolnoma arbitraren odnos do predmeta (kar najbolje ponazarja jezik). Roland Barthes na podlagi Saussurejevih ravni signifikacije utemeljuje mit, ki se razvije iz konotacijske ravni signifikacije. Mit razumemo kot kulturno razlago vsega, kar se dogaja v družbi. Mit je vedno produkt nekega družbenega razreda s prevlado, ki izvira že iz zgodovine. Prav s pomočjo mita ta družbeni razred predstavlja svoj vrednostni sistem oziroma ideologijo, ki pa se zdi kot nevtralna (kar imenujemo naturalizacija zgodovine). Primer mita so denimo vrtnice, ki znotraj naše družbe predstavljajo mit romantike. Fotografije v družbi nosijo številne mitične pomene, zato so med drugim tako pomemben način reprezentacije. (glej Lacey 1998)

S semiotiko v fotografiji se je posebej ukvarjal Roland Barthes. Sprva je trdil, da gre pri fotografiji (pri čemer govori o novinarski fotografiji, ki jo pojmuje kot nasprotje umetniške fotografije) za sporočilo brez običajnega koda, kot ga poznamo v drugih vrstah komunikacije, kasneje pa je svoje stališče spremenil. Za razliko od risbe, ki je vedno vezana na določen stil upodobitve, se fotografija domnevno popolnoma navezuje na predmet, iz česar izhaja tudi mit fotografske resnice. Vendar tudi fotografsko sporočilo nosi konotacijo, ki se razvije na osnovi

sporočila, ki ni kodirano, kar Barthes označi za »fotografski paradoks«. Konotacija se realizira na različnih ravneh nastanka fotografije (izbira, tehnična obdelava, okvirjanje, zasnova; vsi ti postopki so posledica profesionalnih, estetskih in ideoloških norm, vse to pa so dejavniki konotacije) in predstavlja kodiranje fotografske analogije. Po drugi strani konotacija fotografije izhaja tudi iz dejstva, da fotografije *beremo*. Kod v fotografiji, ugotavlja Barthes, ni niti naraven niti umeten, temveč gre za zgodovinski oziroma kulturni kod, kar pomeni, da je signifikacija vedno v kontekstu določene kulture in zgodovine. (glej Barthes 1978: 15-31)

Ali fotografija vsebuje kod ali ne je, meni Umberto Eco, nesmiselno ugibati. Pravi, da nekodirane podobe sploh ne obstajajo, kajti že sam proces percepcije je operacija razkodiranja. Fotografija je sestavljena iz posameznih znakov, ki jih izluščimo iz celotne podobe in na podlagi katerih prepoznamo upodobljeno. Še nerazvrščeni elementi, iz katerih se konstruirajo znaki, se po Eco imenujejo figure, znaki kot celota pa kodi prepoznanja (ang. codes of recognition). Primer tovrstnega koda prepoznanja je na primer podoba zebre: prepoznamo dva poglobitna znaka, prvič, da gre za žival s štirimi nogami in drugič, da gre za žival s progami. Na podlagi teh dveh znakov torej prepoznamo kod za zebro. (glej Eco v Burgin 1982:61-66)

Bližina vojn na ozemlju nekdanje Jugoslavije, pa tudi osebna udeležnost v nekdanji skupni državi, je pri bralcih fotografij vplivala na večjo čustveno vpletenost. Posledično je pomembna predvsem konotativna raven v boju posnetih fotografij, kajti le ta izraža pomene oziroma sodbe, ki so pogosto zelo pristranske. Prav zaradi tega je pomembno, da se ob ogledovanju fotografije zavedamo semiotičnega načela, da fotografije posredujejo določen kod oziroma vkodirano sporočilo, ki ga bralci fotografije razkodiramo. Vkodirano sporočilo pa vsebuje tudi ideologijo, ki jo bralci razberemo v procesu reprezentacije. Kako bomo videli oziroma razumeli določeno podobo je najprej odvisno od nas samih, vendar tudi družbeno okolje, v katerega smo vpeti, pomembno vpliva na razumevanje sveta okoli nas.



### 3. Reprezentacija- diskurz- ideologija

Fotografije so kulturni artefakti, zaradi česar so produkt specifične družbe v specifičnem času. Tako pošiljatelj kot prejemnik določene podobe imata svoje lastno kulturno ozadje (ki je sicer lahko pri obeh enako), ki vpliva na to, kako bo podoba nastala in kako bo brana. (glej Lacey 1998: 86) Kakšen pomen bo imela podoba, kako jo bomo razumeli, ali bolje, brali, je odvisno od reprezentacije in implementirane ideologije, dveh temeljnih pojmov v medijskih študijah.

Reprezentacija je, meni Stuart Hall (2004a: 35), »ključni del procesa, v katerem člani iste kulture proizvajajo pomen in si jih izmenjujejo«. Konstruktivistični pristop poudarja, da stvari ne nosijo pomena že same na sebi, temveč ga dobijo v procesu reprezentacije. S pomočjo reprezentacije torej osmišljamo (materialni) svet, ki nas obdaja. Pomen si ustvarimo ob pomoči prakse interpretacije, zakodiranja pomenov na eni in odkodiranja na drugi strani. Kodi, ključni za proizvodnjo pomena in za reprezentacijo, so del naše kulture in rezultat družbenih konvencij, vendar pa zaradi neprestanega spreminjanja in drsenja pomenov delujejo bolj kot družbena konvencija kot nek trden zakon ali pravilo. Pomen je torej proizveden, »je rezultat označevalske prakse – prakse, ki proizvaja pomen in zaradi katere stvari nekaj pomenijo« (Hall 2004a: 44). S pomočjo znakov, ki so organizirani v jezik, nadomeščamo oziroma predstavljamo konceptualne odnose, ki jih imamo v svoji glavi. Prav obstoj skupnega jezika nam omogoča pretvarjanje misli in konceptov v besede, zvoke ali podobe. Pri tem jezik ne predstavlja samo sistemov črk in glasov, ampak tudi vizualne podobe, ki jih uporabljamo za izražanje pomena. (glej Hall 2004a)

Kako dekodiramo oziroma kako beremo tekst ni odvisno le od teksta, ampak tudi od nas samih. Znaki so po naravi polisemični, kar predvideva različna možna branja, vendar je tudi na nas, kako bomo (z lastnim kulturnim ozadjem) brali nek tekst. Hall opisuje tri možna branja: dominantno (hegemonično) branje, pogajalsko in opozicijsko branje. Pri dominantnem branju bralec razume teme besedila v skladu s prednostnim pomenom oziroma dominantnimi vrednotami, pogajalsko branje pomeni rahel odklon od dominantnih vrednot, opozicijski bralec pa se povsem odklanja od dominantnih vrednot. (glej Hall v Lacey 1998: 87-88) O'Sullivan dodaja še četrti način branja, odklonilno branje, pri katerem preferirani pomen ni razumljen, zato je tekst bran na devianten način. (glej O'Sullivan v Lacey 1998: 88)

Kako vse to apliciramo na fotografijo? Tekst pod fotografijo poskrbi za vsidranje pomena in posledično podobo beremo bolj v skladu s specifičnim (hegemoničnim) branjem. Vendar je vsidranje pomena vseeno odvisno še od številnih drugih spremenljivk, zato nikoli ne moremo povsem zagotovo jamčiti, da bo občinstvo bralo tekst na preferiran, zaželen način. (glej Lacey 1998: 87-91)

Ideologija je še en, za medijske študije temeljni termin, nanaša pa se na pogled oziroma bolj ali manj povezan sistem prepričanj in vrednot, na podlagi katerih razumemo družbo. Ker je po naravi fleksibilna, ima ideologija zmožnost prilagajanja spreminjajočim se razmeram materialnega obstoja. Ideologija namreč zanika svojo ideološko naravo in se namesto tega predstavlja kot (družbena) realnost. Prav zaradi tega je težko opaziti ideološko konstrukcijo sveta, ki je sestavljen iz številnih ideologij, ki se jih redko zavedamo. (glej Lacey 1998: 98) In kdo družbi narekuje njeno ideologijo? Pogled na svet zahodne družbe je strukturiran po meščanski ideologiji, koncept hegemonije pa pravi, da podrejena družbena skupina dominantno družbeno ideologijo sprejme prostovoljno, brez grožnje prisile, zaradi česar je tudi tako uspešna. Vladajoča skupina si podredi kulturno polje na način, na katerega se ideologija naturalizira in v družbi predstavlja »zdravo pamet«. (glej Lukšič in Kurnik 2000) Pri tem mediji danes igrajo osrednjo vlogo. Foucault v zvezi s tem opozarja, da moč v družbi nima jasnega in enoznačnega središča, temveč je razpršena, deluje v različnih diskurzih, na različne načine in v raznovrstne smeri. (glej Foucault v Stanković 2005: 118)

Ideologija, ki jo teksti posedujejo, je vidna skozi uporabljene diskurze, ki so pravzaprav implementacija ideologije. Diskurzi delujejo na ravni posameznikov, v socialnem kontekstu, so zgodovinsko spremenljivi, z njihovo pomočjo osmišljamo svet in mu podarjamo pomen. Medijski teksti običajno ponujajo diskurz, v okviru katerega je tekste mogoče brati, vendar šele sami določamo, kako bomo določen tekst razumeli. Pri analizi medijskega teksta moramo biti torej pozorni na dva diskurza, tistega, ki nas nagovarja in našega lastnega. (glej Lacey 1998)

### **3.1 Fotografija in ideologija**

Fotografija je, meni Wellsova (glej 2003: 35), še posebej močna diskurzivna sila, ne le da so nam fotografske podobe nadvse znane oziroma domačne, zdi se tudi, da reproducira tisto, kar

vidimo ali bi lahko videli. Vendar je pomembno poudariti, tako Hardt (glej 2003: 606), da je fotografija kljub očitni podobnosti koda in predmeta, le reprezentacija realnosti, ki nastane v interakciji z dano kulturo in zgodovinskim kontekstom in »vzpostavlja družbeno, politično in kulturno osnovo izkušnje« .

Sleherna novičarska fotografija ima svojo selektivno, interpretativno in ideološko funkcijo, trdi Hall (glej 2004b: 207), vendar jo pri reproduciranju dogodkov tajijo. To sovпада s Foucaultovo teorijo, po kateri ima vsaka družba svoj režim resnice, »svojo splošno politiko resnice« (Foucault v Hall 2004a: 68), pri čemer gre za vrsto diskurzov, ki jih družba sprejme in napravi za resnične. Vednost, ki je vselej oblika oblasti, pa ima moč, da samo sebe razglasi za resnično (glej Hall 2004a). Fotografija, meni Tagg (glej 1982), je aparat ideološke kontrole, voden s strani ideologije razreda, ki javno ali s pomočjo zavezništva vzdržuje položaj moči in upravlja z državnim aparatom. Vsaka fotografija nas, po mnenju Solomon-Godeau (glej 1994: 182), nagovarja znotraj jezika in kulture, v katerem je reproducirana. Vsaka kultura že apriori nosi pomene za določene subjekte in pomen fotografije se tako nujno ustvari znotraj že ustvarjenega sistema reprezentacije.

Ravno tako kot se naučimo jezika družbe v kateri živimo, se moramo naučiti tudi vizualnega polja družbe, ki predpostavlja način, na katerega bomo brali podobe. Vizualno polje je sestavljeno iz vizualnih kodov, ki jih postavljajo vladajoče elite. Osvojeno vizualno polje nam omogoča, da podobe beremo hipno, brez globlje kritične refleksije, kar krepi prvo interpretacijo (glej Craig 1999: 38). Branje fotografij torej ni samoumevno, prirojeno dejanje in ko gledamo fotografije, še ne pomeni, da jih v resnici vidimo, kot pravi Hardt (2003: 607), »gledanje je vizualna veščina bralcev, videnje pa je vizualna praksa pismenih«.

Fotografija ima ključno vlogo v kapitalistični družbi, je prepričana Susan Sontag (glej 2001: 166), kajti kapitalistična kultura je utemeljena na podobah. Fotografija istočasno subjektivizira in objektivizira stvarnost; po eni strani skrbi za razvedrilo, na ta način pospešuje nakupovanje in omrtviči razredne, rasne in spolne rane, po drugi strani pa podobe služijo zbiranju podatkov, s čimer kapitalistična družba izrablja naravne vire, poveča storilnost, ohranja red, bojuje vojne, zaposluje birokrate. »Kamere definirajo stvarnost na dva načina, ki sta bistvena za obratovanje napredne industrijske družbe: kot spektakel (za množice) in kot predmet nadzora (za oblastnike)« (2001: 166). Sontagova pojav poblagovljanja življenja, ki ga aktivno povzroča fotografija, imenuje »estetsko porabništvo«,

kar je »najbolj nezadržna oblika umskega onesnaževanja«, posamezniki, ki gledajo fotografije pa postanejo »odvisniki od podob [image-junkies]« (2001: 27).

Da kapitalizem kruto izrablja fotografijo v svoje namene se strinja John Berger (glej 1999: 44-45), zato se v navezavi na teorijo Susan Sontag sprašuje, ali sploh obstaja alternativna fotografska praksa, torej taka, ki ne bi služila kot vzvod za kapitalistično družbo. Alternativno rabo fotografije vidi v podobah, ki imajo spomin oziroma kontekst same na sebi, tako kot imajo to fotografije za zasebno rabo. Javne fotografije so ravno nasprotno, iztrgane iz konteksta in so mrtvi predmeti, kot take pa te fotografije kar kličejo po vsaki arbitrarni rabi. »Alternativna fotografija mora imeti za nalogo, da vključi fotografijo v družbeni in politični sistem, ne pa da jo uporablja kot nadomestek, ki spodbuja ugašanje vsakega takega spomina« (1999: 44). Kot primer alternativne rabe fotografij Berger navaja fotografije trpljenja, ki pa niso nastale iz namena, da bi šokirale, razvemale, slavile tisk in javnost, temveč so poštene do svojega predmeta in so namenjene tistim, katerih trpljenje upodabljajo.

Problem fotografije v družbi pa ni le v tem, da služi le kapitalističnim vzvodom, ampak gre tudi za medij, ki določene družbene skupine predstavlja izrazito enostransko. Fotografija družbenih manjšin, ki večinoma nimajo dostopa do občil, neizogibno reproducira in hkrati ojačuje dominantne družbene odnose, ugotavlja Roslerjeva, pri čemer se krepi pogled na drugega. (glej Rosler v Solomon-Godeau 1994: 180) Znotraj medijev se umeščajo fotografije, ki so razumljive znotraj okvira prevladujočih idej o drugem in reproducirajo odnos različnosti. (glej Lutz in Collins 2004) To se dosega z uporabo stereotipov, orodja, ki ga mediji obilno uporabljajo, vendar ga ti niso ustvarili, temveč gre za koncepte, ki so del našega vsakdanjega življenja. (glej Lacey 1998: 135) Kaj sploh so stereotipi? Richard Dyer navaja tipiziranje in stereotipiziranje, prav razlika med tema konceptoma pa razloži naravo stereotipov. S pomočjo tipiziranja posamezne stvari (denimo dogodke, osebe, predmete) neprestano povezujemo z drugimi podobnimi stvarmi, kar počnemo v skladu z določenimi klasifikacijskimi shemami, ki so v kulturi, v kateri živimo, samoumevne. Tipiziranje je nujno za produkcijo pomena v vsakdanjem življenju in za naše učinkovito delovanje v svetu, brez tega bi se bilo namreč domala nemogoče znajti. Stereotipi so po drugi strani prav tako neke vrste tipiziranje; so enostavne, jasne, splošno priznane, zabavne, lahko zapomnljive in razumljive poteze, pripisane posameznikom oziroma skupinam. Vendar so to poenostavljene in pretirane poteze, poleg tega se stereotipi fiksirajo kot nekaj povsem naravnega in nespremenljivega. Načeloma se pojavljajo le tam, kjer obstajajo velike neenakosti v razmerjih moči med različnimi

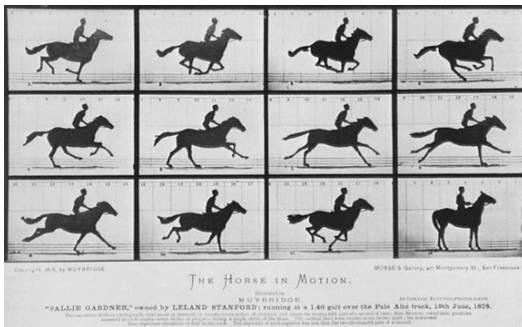
skupinami in postavljajo ločnico med normalnim in sprejemljivim na eni ter nenormalnim in nesprejemljivim na drugi strani. Vse tisto, kar pade v drugo skupino, izločajo v temen prostor nevarnega, onesnaženega ali tabuja. Tako se ločuje povezanost med »nami« in »njimi«, na slednjo skupino pa se poleg tega projicirajo negativni občutki. (glej Dyer v Stanković 2005: 117-118) Zaradi svoje metaforične narave, trdi Tomanić Trivundža (glej 2005: 453), je fotografija podvržena stereotipiziranju, kajti simbolizirani, metaforični vizualni prikaz hitro preide v stereotipni prikaz. Fotografije torej pomembno reproducirajo dominantno ideologijo oziroma »so fragmenti ideologije« (Watney 1999: 159), kar se med drugim kaže tudi v diskurzu manjšin oziroma družbenih skupin, ki nimajo vzvodov moči v družbi. Watney je tudi mnenja, da »fotografija konstruira in rekonstruira, kot da bi bilo to že po naravi, vse večje delitve znotraj socialne ureditve, med črnci in belci, ženskami in moškimi, odraslimi in otroci, heteroseksualci in geji, uvrščujoč nas vedno v specifičen, vnaprej določen socialni položaj in rang« (Watney 1999: 152).

Fotografija je medij, ki ideološko ni nevtralen, ima pa moč, da nam posreduje specifičen pogled na dogajanje in na razmerje moči v družbi, pri čemer ustvari občutek, da gre za nekaj naravnega. Kot je iz doslej povedanega razvidno, je vojna fotografija v precepu med realističnim upodabljanjem na eni in simbolnim ter mitičnim ilustriranjem na drugi strani. Ideološka moč fotografije je bila v preteklosti mnogokrat izrabljena v propagandne namene, pri čemer je vojna fotografija, naslanjajoč se na nacionalne simbole ter na osnovne vrednote življenja in smrti, še posebej tesno povezana s propagandnim delovanjem. Propagando razumemo kot »celoto metod, ki jih uporablja organizirana skupina z namenom, da bi v svojo akcijo aktivno ali pasivno vključila množico posameznikov, ki jih s psihološkimi manipulacijami psihološko povezuje in vključuje v organizacijo« (Ellul v Vreg 2000: 117). Začetki vojne fotografije so bili pravzaprav tesno povezani s propagando in tako je ostalo vse do druge svetovne vojne. (glej Taylor 1991) Razlog za tako uspešno »druženje« propagande in fotografije gre iskati tudi v pojmovanju fotografije kot objektivnega, resnicoljubnega medija, ki dosledno beleži realnost in nam posreduje verodostojen prikaz dogajanja.

## 4. Relizem kot družbeni konstrukt

*Resnica je v večini primerov samo mnenje. (M. Ondaatje)*

Ob iznajdbi fotografije leta 1826 ni bilo dvoma, da je fotografija medij, ki bo v duhu takratnega pozitivizma pomagal zabeležiti, katalogizirati in raziskati svet. Zanimiv primer zgodnje uporabe fotografije v raziskovalne namene je študija gibanja konja med galopom fotografa Eadwearda Muybridgea iz leta 1879 (slika 4.1). Serija 12 zaporednih slik odgovarja na vse do tedaj nerešeno vprašanje, ali konj med galopom kdaj noge povsem »odlepi« od tal in ali jih pri tem razkreči ali skrči. (glej Warner Marien 2002: 212)



Slika 4.1 Študija gibanja konja med galopom, Eadweard Muybridge

(vir: [http://faculty.evansville.edu/rl29/art105/img/muybridge\\_horse.jpg](http://faculty.evansville.edu/rl29/art105/img/muybridge_horse.jpg), 28. november 2006)

Prva tri desetletja po iznajdbi fotografije je fotografska literatura 'opevala' fotografijo kot objektivno preslikavo realnosti, zaradi česar so fotografijo uporabljali kot prvovrstno dokazno gradivo. Prevladujoče domneva, za katero menim, da še vedno velja, je, da fotografija prikazuje tisto, kar bi v primeru, da bi bili sami navzoči ob dogodku, tudi sami videli. Tako pojmovanje je, kot bom pokazala, dandanes naivno, domala nevarno.

Realizem je koncept znotraj ideološkega diskurza posameznega obdobja, konvencije realizma značilne za sedanjo družbo pa so se izoblikovale v sedemnajstem in osemnajstem stoletju. Realističen tekst uporablja kode, ki zabrisujejo samo reproduciranost teksta na načine, ki so specifični glede na kulturo in čas. Zato lahko rečemo, da je realizem samo ena izmed oblik reprezentacije, ki pa ima privilegiran status, ker se kaže, kot da je bližje realnosti kot druge oblike reprezentacije. (glej Lacey 1998: 189- 195) Isto misel lahko izrazimo skozi prizmo teorije socialne semiotike, ki trdi, da absolutne pravilnosti oziroma nepravilnosti reprezentacije ni. Določena reprezentacija, poudarjata Kress in van Leeuwen (glej 1996: 159), je lahko le *reprezentirana* kot pravilna ali nepravilna. Posledično je resnica le konstrukt

znakov (semiosis) in vedno le resnica določene socialne skupine, izhajajoča iz njenih vrednot in prepričanj.

O realnosti v povezavi z novinarstvom, meni Hartley, je že v osnovi težko govoriti, saj gre v novinarstvu pravzaprav za simbolizirano realnost in to, kar gledalec vidi, je le »novinar/-ka in njegovo ali njeno poročilo: vsidrano v realnost s pomočjo vizualnega dokaza, ki pa ni dokaz, ki naj bi ga gledalci brali neposredno (ikonično), temveč naj bi ga uporabili kot verjetnost (simulacija realnosti)« (Hartley 2004: 182). Pojem realnosti v novinarstvu zato sam nadomešča s terminom verjetnost, pravi namreč, da se »resnice ne sme enačiti s tistim, kar v resnici obstaja, temveč z *verodostojnimi* zgodbami, polnimi diegetične vizualne verjetnosti.« (Hartley 2004:183).

Nenazadnje že beseda medij pove veliko o naravi svojega predmeta. »Medijski teksti«, tako Lacey (1998: 189), »ne morejo prikazovati realnosti take, kot je; v njihovi naravi je, da posredujejo, medirajo«. Za novinarstvo torej raje recimo, da *predstavlja* stvarnost, in ne, da jo kaže, če pa želimo biti še bolj dosledni, potem raje recimo, da jo interpretira.

#### **4.1 Objektivna, realistična fotografija**

»Ideologiji avtentičnosti« oziroma »ideologiji očividca« zvesto služi fotografija, kot pravi Hartley (2004:185). Časopisi bi bralce pogosto radi prepričali, da nam fotografija (včasih poimenovana kar »okno v svet«) posreduje le nevtralne podobe sveta. Četudi izvzamemo dejstvo, da fotografija (tako kot novinarstvo nasploh) ne more predstavljati realnosti, ampak jo reprezentira, je kljub temu opaziti, da se fotografije, trdi Hall (2004b:207), »kažejo kot dobesedni posnetki »dejstev« in »delujejo s skritim znakom, ki razkriva, da se je »to dejansko zgodilo, kar sam se prepričaj o tem«. Ali kot pravi Tagg (1982: 117): »Fotografija se zdi, da sporoča: 'To se je v resnici zgodilo. Kamera je bila tu. Prepričaj se sam.'«.

Za stvarnost v povezavi s fotografijo Susan Sontag (Sontag 2001:143) ugotavlja, da se je fotografija zmožna celo »vsiliti nad stvarnost, saj fotografija za začetek ni le podoba (kot je podoba slikarsko delo), ni le interpretacija stvarnega sveta; je tudi sled - nekaj, kar je neposredno posneto s stvarnosti, kot stopinja ali posmrtna maska« (2001:143). Sontagova omenja dve opredelitvi pomena realističnost v povezavi s fotografijo: ožji se navezuje na

»upodabljanje sveta, ustvarjanje podob, ki so *podobne*<sup>1</sup> svetu in nam posredujejo podatke o njem«, širši pomen pa se ne navezuje na tisto, kar »resnično« obstaja, temveč na tisto, kar jaz »resnično« zaznavam (2001: 113).

Teoretičarka in fotografka Julianne H. Newton novinarsko fotografijo povezuje s pojmom avtentičnost. Trdi, da je »avtentičnost vsebine fotografije odvisna od avtentičnosti predmeta, fotografa, urednikov in izdajateljev, družbe in posameznikovih sposobnosti, da vidi skozi osebne in javne filtre« (2001: 184). Newtonova se v svoji knjigi *The Burden of Visual Truth* ukvarja z resnico v fotografiji, sprašuje se, ali sploh lahko verjamemo fotografskim podobam, ki jih vidimo v medijih. Pravi, da se »vizualni resnici« ni treba odpovedovati, da torej lahko verjamemo podobam na fotografijah, vendar iščimo *utemeljeno resnico*, »najboljšo izmed resnic, ki jih je posameznik v določenem trenutku zmožen zaznati« (2001:87). Newtonova ugotavlja tudi, da je problem selektivne percepcije in iluzije ob gledanju z lastnimi očmi že tako ali tako prisoten, v kolikor pa gledamo skozi oči drugih, se ta problem le še pomnoži, saj drugi poleg tega nosijo tudi druge percepcijske leče. (glej 2001: 91)

Bistvena lastnost fotografije je njena odvisnost od fizične osebe (fotografa) v trenutku njenega nastanka, poudarja Liz Wells (glej 2003: 34) v uvodu dela *Photography: A Critical Introduction*. Fizična prisotnost referenta je predpogoj za nastanek podobe in posledično podoba predstavlja indeks fizične prisotnosti. Prav ta indeksalni status je vir avtoritarnosti fotografije in vzrok pojmovanja fotografije kot realistične oziroma objektivne.

John Berger vzrok za povezavo resnice in fotografije vidi v demokraciji in znanosti. Fotografija je v imenu napredka na začetku svoje poti namreč služila obema. Temu fotografija »dolguje svoj etični ugled Resnice« (1999:39). Avtor verjame, da se je fotografija ravno zaradi pripisane resnice in zaradi sledi o preteklih dogodkih, ki jih vsebuje, povzpela na mesto spomina. Fotografija videz dogodka izvzame iz toka videzov in ga ohrani, zamrzne, ravno tako kot to počne tudi človeški spomin, ki ohranja trenutne videze. Vendar je problem fotografije na mestu spomina v tem, da fotografija za razliko od spomina ne ohranja tudi *pomena* trenutka, ampak zgolj podobo, videz nekega trenutka. (glej Berger 1999: 34-40)

---

<sup>1</sup> Poudarek dodan naknadno



Tezo o fotografiji kot zapisovalki vizualnih dejstev Abigail Solomon-Godeau (glej 1994: 182) zavrne tudi iz povsem psiholoških vzrokov. Opozarja namreč na notranje procese, ki se odvijajo v posamezniku ob gledanju podobe (procesu projekcije, vojerizma, umestitve, fantazije in želja) in oblikujejo pogled. Zaradi teh notranjih procesov ne moremo trditi, da opazujemo in beležimo zunanja dejstva na povsem premočrten, edinstven in nezainteresiran način, neodvisen od posameznika.

Pomembno je torej vedenje, da je fotografija ne glede na svojo domnevno resnicoljubno naravo ravno tako kot ostali medijski teksti samo delček resničnosti in istočasno samo interpretacija resničnosti. Resnice univerzuma, kot opozarja Manca Košir, pa tako ali tako ne bomo mogli spoznati nikoli, »ker ni v kompetenci človekovega pogleda in tako tudi medijskega ne« (Košir in Ranfl 1996: 86).

Omeniti velja še en zanimiv aspekt fotografije, na katerega nas opozarjata Susan Sontag in Karen Boyle. Fotografija se je dandanes povzpela nad stvarnost, postala je bolj realna od realnosti same. Fotografija, trdi Susan Sontag (2001:84), je povzročila, da realnost primerjamo s fotografijami in jo posledično vrednotimo glede na to, koliko jim je zvesta. »Namesto, da bi fotografije zgolj beležile stvarnost, so postale norma pojavnosti stvari v naših očeh, s tem pa so spremenile sam pojem realnosti – in realizma« (Sontag 2001:84). Posledično, ugotavlja Karen Boyle (glej 2005: 46), ljudje ob gledanju posnetkov napada na Svetovni trgovinski center 11. septembra 2001 niso bili šokirani, ker bi se jim zdele podobe nepredstavljive, ampak ker so jim bile »grozljivo domače« iz že videnih podob pred tem. Menim, da se je to dogajalo tudi ob podobah vojn na ozemlju nekdanje Jugoslavije, ko so se podobe zdele, kot da bi bile vzete iz fiktivnega filma in ne iz realnosti tik ob nas.

#### **4.1.1 Fotografija kot oko fotografa**

Fotografska podoba je rezultat fotografovega pogleda skozi objektiv in pritiska na sprožilec, fotograf pa je pri tem oseba, ki je ključna za to, kakšna bo končna fotografija. Vendar pa pogled fotografa, pri čemer je mišljen tudi njegov subjektiven način gledanja na svet, ni edini pogled, ki ga srečamo pri fotografiji. Catherin A. Lutz in Jane L. Collins (glej 2004) navajata sedem vrst pogledov, ki jih je mogoče najti na fotografiji in v njenem družbenem kontekstu. Vrste pogledov so temelj različnim vrstam pomena in vsak pogled namiguje potencialno

drugačno videnje dogodka. Videnje različnih pogledov in njihovega vozlišča omogoča bralcem fotografij dinamično interpretacijo podob s širšim družbenim svetom, vendar zaradi vizualne nepismenosti večina ljudi tega ne zmore oziroma se različnih pogledov sploh ne zaveda. Vrste pogledov, ki jih navajata avtorici so: fotografov pogled, pogled revije, pogled bralcev revije, pogled nezahodnega subjekta, neposredni zahodnjaški pogled, prelomljeni pogled drugega in akademski pogled.

Fotografov pogled, ugotavljata Lutzova in Collinsova, se večinoma prekriva z bralčevim. (glej Lutz in Collins 2004: 217-218) To je potencialno problematično, kajti objektiv fotoaparata, ki je pojmovano kot podaljšek očesa fotografa, ne moremo pojmovati kot kanaliziran pogled bralca. Fotografi običajno zavzamejo položaj očitvecev, opazujejo in zabeležijo to kar se je zgodilo in to posredujejo tistim, ki dogodku niso prisostvovali (glej Newton 2001: 27). Fotografija torej vedno predpostavlja, da se je nek dogodek v resnici pripetil in mu je fotograf prisostvoval. Kar se zdi kot popolnoma avtentičen pogled, je v resnici le določen pogled na realnost ali kot to slikovito pojasnjuje Sontagova (2006: 43): »Vedno je podoba, ki jo je nekdo izbral; fotografirati pomeni uokviriti in uokviriti pomeni izključiti«. Tudi to, kaj *ni* na fotografiji, nam pove veliko, saj, kot pravi Stuart Hall, »repzentacija deluje v enaki meri preko tega kar *ni* prikazano, kot preko tega, kar je« (Hall 2004a: 79). Fotografija je vedno samo del celotne realnosti, samo zorni kot fotografa, ki ga »preganjajo nenapisane zapovedi okusa in vesti« (Sontag 2001:10) in prepričanje, da je fotograf »bistroviden opazovalec, ki pa se ne vtika v tisto kar vidi« (Sontag 2001: 85) je zmotno. Fotografije so torej pričevanja - »ne le o tistem, kar obstaja, temveč o tistem, kar vidi dani posameznik, [...] niso le dokument, temveč ovrednotenje sveta« (Sontag 2001: 85). V začetni fazi novinarske fotografije je štela predvsem tehnična popolnost fotografij, torej brezhibna kompozicija in osvetlitev fotografij, medtem ko so sodobni fotografi v prvi vrsti interpreti dogodkov. Fotografi dodajo interpretativni element, kar dosežejo z rabo zornih kotov, kompozicije in podobno. (glej Newton 2001) Pri svojem delu se fotograf srečuje z vrsto odločitev, ki pa niso omejene le na okvir fotografije, torej to, *kaj* bo oziroma ne bo fotografiral, ampak se ukvarja tudi z vprašanjem *kako* bo fotografiral. S tem stopijo v ospredje tehnična vprašanja osvetlitve, barve, kvalitete izbranega filma in podobno, z vsemi temi odločitvami pa se dogodek na nekakšen način interpretira. Kljub temu menim, da ne smemo trditi, da so vsi fotografski teksti nujno namensko zavajanje, kajti nenazadnje so avtorji fotografij del obstoječe družbe, fotografija pa njihov način sporazumevanja znotraj nje.

Iz analize učbenikov za poklicne fotografe, ki jo je opravila Donna Schwartz (glej 1999: 180), je razvidno, da se novinarska fotografija sicer kaže kot objektivni zapis realnosti, vendar je podoba, ki jo posredujejo fotografije, daleč od tega. V želji po čim večjemu učinku se fotografi zatekajo k posebnim zornim kotom, okvirjanju, osvetljevanju in podobnim tehnikam, kar poveča emocionalno vrednost fotografije. Paradoksalno, ugotavlja Schwartzova, vsebujejo fotografski učbeniki tudi nasvete, kako z uporabo določenih fotografskih tehnik ustvariti navidez čimbolj naturalistično fotografijo. Avtorica ugotavlja tudi, da je sloves fotografije kot naturalistične oziroma realistične za časopise pravzaprav dobrodošel, kajti v dobi krčenja števila bralcev se časopisna podjetja le stežka ločijo od objektivnosti, »zgodovinsko potrjenega marketinškega orodja« (Schwartz 1999: 180).

Fotografske podobe so subjektiven zapis realnosti, meni Robert Coles (glej 1997: 88), ker fotograf kot subjekt predstavlja kompleksno mrežo notranjih procesov. Dogodki so filtrirani skozi fotografovo zavest, ta pa je zaznamovana z zgodovino individualnih izkušenj, aspiracij, frustracij, želja in trenutnih razpoloženj. Nenazadnje je pomembno tudi, kako se je fotograf naučil drugim predstaviti svoje videnje v obliki podob.

#### **4.1.2 Pogled revije oziroma časopisa**

Pogled časopisa dokončno določi, kako bo neki dogodek vizualno predstavljen občinstvu in nemalokrat celo presega vpliv avtorja. Gre za institucionalni proces, v katerem je izbran in uporabljen le del fotografovega dela. Med te procese štejemo, po mnenju Lutzove in Collinsove (glej 2004: 218-219), odločitev o naročanju člankov, urednikov izbor slik, urednikovo in oblikovalčevo odločitev o obrezovanju fotografije, njenem usklajevanju z drugimi fotografijami na strani, reprodukcijo v določenem formatu in tudi morebitno spreminjanje slike. V slovenskem tisku so fotografije iz vojn zelo pogosto posredovane preko tiskovnih agencij in dopisniških mrež, v redakcijo prispeli material pa je, preden je objavljen na straneh časopisov, vedno podvržen predhodni selekciji. Pogled revije je poleg tega razviden še iz podpisovalčeve verbalne fiksacije, ki privilegira določen pomen slike. (glej Lutz in Collins 2004: 218-219) Tekst poleg fotografije doseže vsidranje pomena in branje podobe znotraj prav določenega diskurza, ki je del ideologije. Uredniška presoja, ki narekuje pogosto drastičen poseg v fotografovo delo, izhaja iz urednikove osebne drže, narave dela, vrednot in želja nadrejenih. (glej Coles 1997: 88). Če pogledamo še širše, je pogled revije

odvisen ne le od urednika, ampak od širše orientiranosti publikacije. »Pri časopisih je vedenje o tem, kdo je lastnik in kakšna je njegova politična orientacija, bistveno« (Lacey 1998: 157). Pri tem pa pravzaprav govorimo o ideologiji, ki prežema novinarski izdelek in odločujoče vpliva na njegovo branje.

Mnoštvo različnih pogledov daje fotografijam nabor različnih pomenov, ki pa se jih ljudje večinoma ne zavedajo. Preostalih petih vrst pogledov, ki jih navajata Lutz in Collinsova, ne bom posebej predstavljala, kajti s predstavljenima pogledoma, torej pogledom fotografa in revije oziroma časopisa, je vnaprejšnja določenost fotografij s strani fotografov in medijev najboljše ponazorjena.

## **4.2 Estetizacija fotografije**

Estetizacija je v novinarski fotografiji pogosto uporabljeno orodje, četudi to govori proti njeni domnevni avtentičnosti. Poneverjene in pozirane podobe so v novinarski fotografiji vseprisotne. Če nič drugega, sta že človekova skrbno domišljena poza in izraz odklon od dejanskega, »naravnega« stanja. Szarkowski meni, da je vse odvisno od tega, za kakšno novinarsko fotografijo gre, za fotografijo kot »ogledalo« ali fotografijo kot »okno« (glej Szarkowski v Patterson in Wilkins 1994: 198). Pri fotografiji kot »ogledalo« fotograf svobodno manipulira z vsemi razpoložljivimi elementi: svetlobo, skladnostjo, sceno in celo predmetom. Po drugi strani naj bi bila fotografija kot »okno« kar se da objektivna in brez vpliva leče ali fotografa. Medtem ko fotografija kot »ogledalo« služi na primer za ozadje tekstu ali za prikazovanje znanih ljudi, fotografija kot »okno« tipično prikazuje strahote vojne ali suše, ne da bi zabeležene trenutke kakorkoli spreminjala. Problem nastane, ko pride do substitucije ene vrste fotografije z drugo. »Ko fotografija odslikava fotografovo pristranskost, a se kaže kot okno v resnico, je gledalec ogoljufan« (Szarkowski v Patterson in Wilkins 1994: 198).

Podobno Ilija Tomanić Trivundža (glej 2005) navaja dve vrsti podob, pomensko nevtralne fotografije na eni in interpretativne oziroma simbolne fotografije na drugi strani. Medtem ko je za prvo skupino značilno, da objektivno reprezentira dogodke, da zgolj predstavljajo »to-je-bilo« oziroma »noem fotografije«, kot to imenuje Barthes (1992: 69), druga, interpretativna skupina fotografij posreduje močno konotativno sporočilo. Posledično ti dve skupini, meni Tomanić Trivundža (glej 2005: 452), ustrežata temeljnima novinarskima zvrstema,

informativni in interpretativni, pri čemer naj bi za fotografijo veljala povsem ista določila kot za novinarska besedila, zvrsti naj se ne križata in naj bosta vedno jasno izraženi. Menim, da je osrednji problem novinarske fotografije dandanes ravno v tem, da interpretativna fotografija, torej taka z močnim konotativnim pomenom, stoji ob informativnih člankih in tako predstavlja močno ideološko obremenjeno vizualno podobo dogodka oziroma predmeta, ki zapoveduje dominantno (hegemonično) branje. Veliko vlogo pri tem ima tudi tekst, ki lahko pomensko nevtralno podobo nadgradi z ideološko močno konotacijo in posledično podoba učinkuje kot del interpretativne zvrsti.

Fotografi s kakršnimkoli spreminjanjem podob stopajo na tanek led, opozarjata Patterson in Wilkins (glej 1994: 205), kajti bralci le stežka ponovno vzpostavijo zaupanje v kolikor se jim fotograf izneveri. Sicer v prikrojevanju fotografij ne vidita problema, v kolikor le so izpolnjeni trije pogoji. Fotografov namen mora biti zgolj želja narediti fotografijo bolj estetsko zadovoljivo, ne da bi ta zavajala; bralstvo, ki so mu fotografije namenjene, mora prepoznati estetizacijo; končna sprememba ne sme povzročiti njihovega drugačnega mišljenja ali delovanja. Sodobna digitalna tehnologija omogoča neskončne možnosti olepševanja fotografskih podob, poseg v fotografijo pa je izjemno težko, če že ne nemogoče opaziti. O primeru namernega spreminjanja podob govori vest, ki jo je 9. avgusta 2006 objavil časopis Delo. Libanonski fotoreporter Adnan Hadž naj bi namerno manipuliral posnetek (slika 4.2), zaradi česar je agencija Reuters z njim nemudoma prekinila sodelovanje. Hadž, ki je fotografiral posledice spopada med izraelsko vojsko in Hezbolahom, je s pomočjo programa *Photoshop* »kloniral« dim, ki se je vil iz zgradbe po napadu na Bejrut, vendar se sam brani, da ni naredil nič nedopustnega, kar bi omajalo »resničnost« fotografij. Fotografovo delo je bilo tako burnih reakcij verjetno deležno prav zaradi dejstva, da je s svojim početjem ogrozil videnje fotografije kot objektivne vizualne informacije, ki ne laže. S tem ko so ga razkrinkali, pa je prispeval k videnju fotografije kot pristranskega, manipulativnega medija.



Slika 4.2 Napad na Bejrut (spremenjena in originalna fotografija), Adnan Hadž

(vir: <http://www.cbc.ca/world/story/2006/08/08/photo-alter-beirut.html?print>, 28. november 2006)

Ob tem se postavlja vprašanje etičnih standardov v fotografiji. Knjiga *Media Ethics* nam sicer odgovarja na to, kaj je etična fotografija, vendar zanemari dejstvo, da je realnost sama po sebi konstrukt, ne pa nekaj, kar že apriori obstaja. Patten in Wilkinson (1994: 193) namreč pravita: »podoba, uporabljena v novicah ne glede na to, ali gre za fotografijo ali video zapis, ni etična, v kolikor ne obravnava subjekt ali temo pošteno in si ne prizadeva predstaviti točno in nedvoumno sliko realnosti«.

O estetizaciji fotografije v smislu pozirane podobe, skrbno izbrane kompozicije, osvetlitve in zornega kota se sprašuje tudi Susan Sontag, ki vprašanje obravnava v kontekstu podob nesreč in zavrženih dejanj (kot jih imenuje sama). Estetizacijo fotografije razume kot približevanje estetskemu, torej umetniškemu elementu, ki so navidez nezdružljivi z realizmom, ki smo ga vajeni ob podobah nesreč. Tovrstne fotografije, je prepričana avtorica, nam dajejo mešane signale, kajti ob njih si istočasno rečemo »Ustavite to, nas priganja« in pa »Kakšen prizor!«

(2006: 74). Estetizacija je videna kot nasprotni pol avtentičnosti, zato so estetizirane fotografije tudi tako polemične. Vendar Sontagova pozdravlja uporabo »filmičnih« fotografij trpljenja, kajti zaveda se, da tekmujejo z obilico vsepovsod prisotnih podob, ki so skrbno dodelane in onemogočajo, da bi do nas prišle tiste resnično pomembne. Pravi namreč, da »v svetu, v katerem fotografija sijajno služi potrošniški manipulaciji, učinek fotografskih posnetkov bede še malo ni samoumeven« (2006: 76).

Za vojno fotografijo ravno tako kot za druge zvrsti fotografije velja, da je odraz fotografovega videnja situacije. Poleg tega fotograf oziroma časopis na koncu objavi le eno fotografijo oziroma le malo število podob vojne in ta podoba ne kaže točnega dogajanja, ampak ga predvsem ponazarja, reprezentira. Sposobnost fotografije je končno v tem, da nek trenutek v realnosti, tisočinko sekunde, »zamrzne« in vse kar nam prikazuje, je zgolj ta trenutek, ki je le delček celotnega dogodka. V vojni fotografiji je zelo veliko pozornosti na upodabljanju posledic dogodkov, denimo ruševin, mrtvih in obupanih ljudi, pri čemer nam tovrstne podobe ne zmorejo odgovoriti na pri tem porajajoča se vprašanja, kaj točno in kje se je zgodilo, kdo je krivec in nenazadnje čemu sploh vojna. Za odgovore na ta vprašanja se zato lahko »naslonimo« na kontekstualni okvir, v katerem se fotografije nahajajo.

## 5. Kontekst v fotografiji

Kot navaja Barthes (glej 1978: 39-41), so vse podobe po svoji naravi polisemične, vsebujejo namreč »lebdečo verigo označencev«. Besedno sporočilo ob fotografiji je en od načinov, da se definira ovekovečeni prizor in elementi prizora na fotografiji. Tekst usmerja bralca skozi označence na fotografiji, kar povzroči, da se nekaterim izmed njih izogne, spet druge pa sprejme. Vsidranje, kot to imenuje avtor, je fotografov, še pogosteje pa družbeni nadzor nad podobo. Tekst ob fotografiji ima torej represivno naravo, katere se poslužujeta morala in ideologija družbe.

Kontekst je fizičen in ideološki okvir, v katerem je ustvarjena podoba ali skupek besed, slik in zvokov, ki spremljajo podobo na njenem potovanju skozi medije. Pod kontekst spada tudi končna oblika reprezentacije podobe gledalcu, pa naj bo to v elektronski obliki, na ekranu ali v tiskani obliki. (glej Newton 2001: 170) Kako bodo bralci v časopisu brali in interpretirali fotografsko podobo, je odvisno od več dejavnikov: uredniškega okolja, vrste naslova oziroma teksta, zaporedja podob in množice drugih vizualnih podob, ki se potegujejo za bralčevo pozornost (na primer oglasov, ki se pojavijo na isti strani časopisa oziroma revije). (glej Solomon-Godeau 1994:179-180)

Večino fotografij v časopisih »spremlja« naslov oziroma podnapis, ki »tekstu dodaja novo razsežnost pomena« (Hall 2004b: 195) oziroma nam posreduje »zaželjen način branja in nam omogoča, da razumemo podobe, ki bi se nam sicer utegnile zdeti zapletene ali dvoumne« (Wells 2003: 58). Fotografije imajo »šibak neposredni pomen in njihovo dekodiranje je odvisno od teksta, okolice, organizacije in drugih dejavnikov« (Wells 2003: 58). Pomen same fotografije je zelo omejen, kajti »fotografije same po sebi ne morejo razložiti ničesar, so pa neizčrpno vabilo k sklepanju, spekuliranju in fantaziranju« (Sontag 2001: 26). Fotografija zamrzne trenutek, »videz dogodka izvzame iz toka videzov in ga ohrani« (Berger 1999: 36), zato nam fotografije posredujejo »videze, ki so jim odvzeli pomen« (Berger 2001: 36). Fotografije tako za umestitev v časopise v večini primerov potrebujejo tekst, bodisi da gre za članek, ki je neposredno povezan s fotografijo, bodisi da gre za spremno ubeseditev. »Besede objavljene ob fotografiji služijo ojačanju konotacij, kar dosežejo s ponavljanjem asociacij, ki jih vzbudijo fotografije same in z dodajanjem detajlov, ki vsidrajo pomen fotografije znotraj določenega dogodka« (Becker 2004: 302).



Fotografija, ki ni podnaslovljena in ni del večje skupine fotografij, predstavlja samo *možnost pomena*. Šele s tem, ko je umeščena v konkretno diskurzivno situacijo, fotografija lahko pridobi pomen. Poleg tega je vsaka fotografija odprta za prisvojitve s strani številnih 'tekstov', vsaka nova diskurzivna situacija pa pri tem ustvarja svojo lastno skupino pomenov (glej Sekula 1982: 91).

Kako spremljajoči tekst vpliva na podobo in ji doda nov pomen, je v svojih delih opozarjal belgijski surrealist René Magritte. S tem ko je jasnim podobam dodajal stavke, so le-ti ustvarjali povsem nov pomen slike. V svojem najbolj znanem delu *Izdajstvo podob* (slika 5.1) opozarja tudi, da dejanske stvari ne gre zamenjevati s podobo te iste stvari (kar utemeljuje na primeru podobe pipe, pod katero piše: *Ceci n'est pas une pipe*. oziroma *To ni pipa*.). (glej Price 1994:53)



Slika 5.1 *Izdajstvo podob*, René Magritte

(vir: <http://interiors.intendo.net/magritte/treason.jpg>, 28. november 2006)

Fotografija je kot poročevalska informacija brez vrednosti, ker je nepopolna, je mnenja Tomo Korošec (glej 1998: 313). Pričakovana popolnost je dosežena šele s spremnim besedilom, pojasnilom o vsebini oziroma pomenu slike. Meni, da besedilo ob podobi fotografijo ubesedi, vendar predstavi le najnujnejše, »to, česar s slike nismo razbrali s svojim izkustvom« (Korošec 1998: 313). Glede na razmerje med besedilom in sliko ločimo dve skupini fotografij: fotografije, ki jih je mogoče razumeti samo v povezavi s sobesedilom, to je, ko preberemo podnapis in fotografije, ki imajo oziroma posredujejo pomen že same po sebi. Slednje lahko nosijo velik ideološki pomen in njihova moč je v »načinu, s katerim jamčijo subjektivnost in dopuščajo določeno mero prostih asociacij v procesu interpretacije« (Craig 1999: 36).

Wright besedilo ob fotografiji deli na podperne in razširjujoče podnapise. Podporni podnapisi vsebujejo na fotografiji že vsebovane informacije, razširjujoči pa vključujejo informacije iz drugih virov. (glej Wright v Tomanić Trivundža 2005: 447)

Elemente, ki povezujejo fotografijo in besedilo oziroma podnapis pri fotografiji Korošec (glej 1998: 312-321) imenuje vezalke. Loči proste, spremne in kazalne vezalke. Za jasnejše razumevanje naštejmo primere posameznih vezalk:

- proste vezalke: (levo), (desno), (na sliki), (na sliki zgoraj)
- spremne vezalke: predvsem besedna zveza *Na sliki*.
- kazalne vezalke: to je...; tak je bil videti...; tako je bilo...

Fotografija in besedilo »ojačata drug drugega in omogočata osnovo za nastanek pomena, ki sloni na moči vizualne izkušnje, povezujoč sedanost in preteklost in ustvarjajoč kontekst za interpretacijo sveta« (Brennen in Hardt 1999: 5). Besedilo ob fotografiji le-te ne le ubesedi, ampak »priskrbi dodatno priložnost za manipulacijo v smislu usmerjanja bralca k specifičnemu pogledu ali razlagi« (Hardt 2003: 621). To najbolj slikovito prikazuje primer, ki ga navaja Sontagova v knjigi *Regarding the Pain of Others*. Omenja fotografijo iz vojne v Jugoslaviji, na kateri so mrtvi otroci, žrtve obstreljevanja neke vasi. Fotografija nastala v vojni med Srbi in Hrvati se je znašla tako med srbskimi kot hrvaškimi poročili, vendar vsakokrat z drugačnim podnapisom, ki je za pobjo krivil drugo stran (pri tem avtorica ne omeni, kdo je resnični krivec za pobjo). (glej Sontag 2006: 8) Ta primer jasno govori o moči konteksta fotografije, ki je prav v primeru upodabljanja vojne bistvenega pomena, saj fotografije žrtev, ruševin in opustošenja ne povedo veliko o vzrokih, krivcih in dogodku samemu, ampak nam govorijo le o strahotah vojne nasploh. Navedeni primer tudi ilustrira, kako prikladna je uporaba fotografije v propagandne namene. John Berger (glej 1999: 33) ugotavlja, da je v zgodovini fotografije prav »resničnost« novega medija spodbujala, da so ga uporabljali v propagandne namene. Med prvimi so to storili nacisti. John Taylor (glej 1991: 16) poudarja, da se je med obema svetovnima vojnoma fotografija na široko uporabljala kot način za promocijo narodnih vrednot, poleg tega so s fotografijami upravičevali smiselnost vojskovanja.

Pomembnosti konteksta pri fotografiji se zaveda tudi Berger (glej 1999: 44-46), vendar za razliko od Korošca ugotavlja, da se fotografije v tisku ponavadi uporablja na zelo enosmeren, tavitološki način, tako da zgolj ponavljajo že povedano z besedami. Fotografija naj ne bo le

gola ilustracija besedila, ampak naj predstavlja neubesedljive elemente. Podobe naj žarčijo, tako kot žarči spomin, katerega zakone je treba pri kontekstu fotografije upoštevati. To pomeni, da morajo biti besede in znaki okoli fotografije v medijih predstavljeni tako, da ustvarjajo kontekst, v katerem so različne iztočnice, ki pa ostajajo odprte. Okoli fotografije, zaključuje Berger, je treba ustvariti sistem žarčenja, tako da jo je mogoče gledati hkrati osebno, politično, ekonomsko, dramatično, vsakdanje in zgodovinsko.

Če na kratko rekapituliram teoretske predpostavke novinarske fotografije, lahko zaključim, da novinarske fotografije nimajo univerzalnega pomena. Poleg tega jim določenega pomena ni mogoče fiksirati, ker je od posameznika odvisno, kako bo razumel sleherno fotografijo v določenem kontekstu. Kar lahko naredimo, je le, da podobo umestimo v kontekst, ji torej dodamo vodilni pomen in nato predpostavljamo, da jo bo občinstvo razumelo na preferirani način. Poleg tega naj bo fotografija v časopisu samostojna pomenska 'celica', ne le podpora besedilu, ustvari naj se »tripod pomena: podoba, naslov, tekst« (Lange v Solomon-Godeau 1994: 110), kjer se iz vseh treh enot sestavi skupen, kompleksen pomen.

Po mnenju Michaela Griffina, predstavljenega v prvem poglavju naloge, vojna fotografija podaja oris dogodkov predvsem na simbolni ravni, medtem ko je opisna raven drugotnega pomena, zato se prav pri tej zvrsti fotografije pokaže nuja po kontekstualnemu osmišljanju upodobljenega. Tipične simbolne podobe vojne, denimo podobe porušениh domov, orožja in nemočnih civilistov, nam le stežka povedo, za katero vojno gre, pa tudi o vzrokih nasilja ne izvemo nič. Podnaslovi pod fotografijami nam zato nudijo možnost, da fotografije umestimo znotraj širšega percepcijskega okvira, pri tem pa se moramo zavedati, da ima tekst pod fotografijami ideološko močan učinek, da torej zapoveduje dominantno, ideološko branje. Kako brati neprijetne podobe vojnih grozot, ostaja poseben problem. Sicer je videnje in odziv na posamezno fotografijo predvsem stvar vsakega posameznika, vendar moramo, če se želimo na šokantne fotografije »ustrezno« odzivati, najprej razmisliti, čemu fotografi take podobe sploh snemajo oziroma čemu se objavljajo v časopisih.

## 6. Smrt, nasilje in trpljenje na fotografiji

Govoriti o vojni, ne da bi govorili o mrtvih, je nemogoče. Prikazovati vojno, ne da bi pri tem prikazali opustošenje, trpljenje, bolečino in nabor drugih čustev, je ravno tako nemogoče. Ena izmed nalog novinarske fotografije je, da vzpostavlja čustveno vez med bralci in časopisom, menita Ferguson in Patten (glej 1993: 266), kar se dosega na tri načine: fotografije bralcu dajo občutek, da je bil tudi sam na kraju dogodka; s tem ko pokažejo čustva ljudi na fotografijah, apelirajo na eno izmed temeljnih značilnosti človeške narave; nenazadnje fotografije zbuja spomine na pretekle dogodke in sprožajo pričakovanja bodočih dogodkov. Podobe smrti, trpljenja in uničenja so dandanes v medijih nenehno prisotne, a zdi se, da se nad njihovo nasilno, grozljivo naravo nihče ne pritožuje. Še več, zdi se, da večina ljudi, ob branju časopisa mirno preleti »krvave« vojne fotografije, ne da bi jih posebej zanimale in ko zaprejo časopis, hkrati tudi pozabijo na ravnokar videno. Da fotografsko posredovan dogodek ni primerljiv z dogajanjem, ki ga vidimo na lastne oči, je jasno. V primerih, ko so upodobljeni trpeči, v nasilje ujeti ljudje ali še huje, mrtvi in ranjeni posamezniki, se tako predvsem poraja vprašanje upravičenosti in primernosti časopisnega prikazovanja čustev in stisk ljudi z namenom apeliranja na bralce.

»Objavljivost (ang. newsworthiness) je odvisna od stopnje grozote, le-ta pa se meri s številom mrtvih in načinom umiranja, s trupli in načini, na katere so pokončana. Fotografije mrtvih nosijo hladnokrvno moč beleženja, hkrati pa obtežene z naslovom in zgodbo predstavljajo srce 'novice'« (Taylor 1991:5). John Taylor v gornjem citatu, vzetem iz njegove knjige *War photography; Realism in the British Press*, pojasnjuje 'draž' vojnih fotografij oziroma tisto, kar botruje dejstvu, da so v časopisih vedno znova prisotne.

»If it bleeds, it leads« oziroma »če krvavi, bo na prvi strani« (Sontag 2004: 16) pravi angleški pregovor, ki samo potrjuje Taylorjeve besede. Zakaj mediji objavljajo nasilne (vojne) fotografije ali bolje, ali sploh obstaja kakšen oprijemljiv razlog, da se take fotografije objavljajo in kakšen je učinek takih fotografij na ljudi, se sprašujejo teoretiki fotografije Susan Sontag, Julianne H. Newton in John Berger.

Čemu take fotografije? John Berger (glej 1999: 14-17) v esejih *Rabe fotografije* naslavlja šokantne fotografije, pri čemer so mišljene fotografije iz vojn, ki prikazujejo mrtve ali ranjene civiliste oziroma vojake. Ugotavlja, da časopisi objavljajo vedno bolj šokantne fotografije, ki

se jih некоč niso upali. Vzrok za to vidi v dejstvu, da te fotografije ne učinkujejo več tako močno kot некоč, poleg tega bralci zahtevajo resnico, pa če je še tako krvava. Po njegovem je svojevrsten paradoks, da časopis objavlja šokantne fotografije iz vojne, istočasno pa podpira politiko, ki je za to nasilje odgovorna. Avtor je esej napisal že leta 1972, vendar se zdi, da je situacija danes nespremenjena, fotografij vojnega nasilja je, vsaj tako se na prvi pogled zdi, vse več in vse bolj neposredne so.

Preplavljeni smo s podobami trpljenja, s katerimi nas dnevno zalagajo časopisi, ugotavlja tudi Susan Sontag (glej 2001: 23-24). Šok uporabljajo kot način za izstopanje, razlikovanje od drugih, pri čemer fotografije grozot igrajo osrednjo vlogo. Prednost fotografij pred drugimi načini upodabljanja je predvsem v tem, da sta vtis in pomnenje večja. Fotografije šokirajo, če pokažejo kaj novega, še ne videnega, vendar se z naraščajočo količino količino šokantnih fotografij v medijih naša občutljivost manjša. Poleg tega šokantnost zbledi, ko večkrat vidimo isto fotografijo.

Manca Košir (glej 1996: 85) navaja trditve psihologov (četudi ne napiše, za katere psihologe točno gre), da človek rad sodeluje pri trpljenju, bolečini, nesreči drugega in to zato, ker se ob tem sproži varovalni mehanizem, ki nam govori, da nam v primerjavi z drugimi čisto nič ne manjka. Ko gledamo in poslušamo težave drugih, so naše naenkrat manjše ali pa jih sploh ni, če nas je le njihova krvava tragedija dovolj pritegnila. Nekoliko drugače o tem misli Karen Boyle (glej 2005: 47), meni namreč, da smo ob gledanju fotografij krutih dejanj pozvani, da se identificiramo z žrtvami, posledično pa je izzvana naša pozicija gledalcev ali potrošnikov.

Nenazadnje so za fotografije trpljenja, uničenja in smrti »krivi« tudi fotografi, opozarjata Patten in Wilkins. »Pogosto se zdi, da je nesreča nekoga pravzaprav sreča za fotoreporterja« (1994: 195). Raziskava, ki jo omenjata avtorja (Junas 1980), je odkrila, da so v analiziranih fotografskih tekmovanjih kar v polovici primerov zmagovalne fotografije nasilja in tragedij. V bran fotografov avtorja menita, da fotograf, ki iz kakršnegakoli razloga ne ovekoveči nekaterih dogodkov, s tem publiki ne predstavi celotne »resnice«. (glej Patten in Wilkins 1994: 195)

Roland Barthes (glej 1978: 30) »Resnično travmatske fotografije so redke, kajti v fotografiji je travma popolnoma odvisna od gotovosti, da se je prizor 'resnično' zgodil«, meni Roland Barthes (1978: 30). Če to upoštevamo, potem lahko rečemo, da je travmatska fotografija tiste

vrste fotografija, pri kateri ni kaj reči, kajti po svoji strukturi je nesignificirana. »Bolj kot je travmatičen dogodek neposreden, težja je konotacija, ali povedano drugače, mitološki učinek fotografije je obratno sorazmeren s travmatskim učinkom« (1978: 30).

Kakšen odziv sprožajo fotografije vojnih grozot, ne moremo točno povedati, saj jih vsak posameznik jih dojame drugače, poleg tega je vse odvisno od dane situacije in seveda fotografij. Medtem ko raziskav o vplivu nasilnih fotografij na bralce časopisov ni zaslediti, se komunikacijske študije že dlje ukvarjajo z nasiljem na televiziji in si posledično prizadevajo odgovoriti na vprašanje, kakšen oziroma kolikšen je vpliv medijev na gledalce. Kultivacijska teorija, katere utemeljitelj je George Gerbner, razlaga, da ljudje, ki gledanju televizije namenjajo veliko časa, posledično svet vidijo bolj v okvirih televizijskega programa kot resničnega sveta. Veliko verjetneje kot drugi verjamejo, da je svet nevaren, poleg tega precenjujejo pojavnost nasilja in možnost, da sami postanejo njegova žrtev. (glej Gerbner v Boyle 2005: 21) Kultivacijska teorija je bila podobno kot druge teorije medijskih učinkov deležna kritik, vendar kljub temu ne moremo izključiti dejstva, da mediji vplivajo na ljudi, ugotavlja Lacey (1998: 32), »kajti kdo bi sicer oglaševal, vendar je odnos kompleksen in ga je težko izmeriti«. Za medijske učinke na splošno velja, da ni tako pomembno kaj človek gleda, ampak predvsem kdo gleda in v kakšnih socialnih in komunikacijskih okoliščinah. (Košir 1996: 89) Za najbolj zaskrbljujoče posledice nasilja v množičnih medijih Koširjeva šteje posnemanje in otopelost. V fotografski literaturi je o vplivu nasilnih oziroma šokantnih fotografij zaslediti kar nekaj mnenj, ki jih bom na tem mestu na kratko predstavila.

Prikazovanje fotografij (vojnih) grozot vidi je polemično, saj deluje na vsaj dveh ravneh, je prepričan Max Kozloff (glej 1994: 162). Prvič, tovrstne fotografije spodbujajo sočutje s poudarjanjem dejstva, da tragedijo doživljajo soljudje, drugič, iste podobe ustvarjajo tudi vtis, da bi bilo celotno tragedijo moč preprečiti, če bi bilo v danem trenutku več pravice, previdnosti ali sredstev (najpogosteje kar vseh treh stvari). Avtor torej trdi, da fotografije trpljenja in nasilja po eni strani zbujejo sočutje, po drugi pa občutek brezupa, ker se tragedije ni pravočasno preprečilo.

Šokantne fotografije so zadrževalne, meni John Berger (glej 1999: 17-21). Zgrabi nas trenutek trpljenja nekoga drugega in preplavita nas obup ali ogorčenost. Ko iz tega trenutka poskušamo priti nazaj v svoje življenje, je ta razkorak tako velik, da odziv na ta trenutek nujno čutimo kot neustrezen. Šokantne fotografije želijo iz nas izsiliti največjo zaskrbljenost,

vendar so to le fotografirani momenti, odtrgani od vseh drugih dogodkov, kar bralec lahko občuti kot lastno moralno neustreznost. Če se to zgodi, se izgubi tudi bralčev čut za šokantno. Lastna moralna neustreznost lahko posameznika šokira ravno toliko kakor zločini, storjeni v vojni. Občutka neustreznosti, ki se poraja ob gledanju fotografij, se posameznik enostavno otrese ali pa si naloži pokoro, na primer v obliki prispevka kateri izmed humanitarnih organizacij.

Povsem sprevrženo je, da človeško trpljenje postane podoba, meni Julianne H. Newton (glej 2001: 121-124), ob kateri za trenutek postojimo, a je kljub temu za nas le novica in zato ne naredimo ničesar, da bi to trpljenje zmanjšali. Kljub temu avtorica ne nasprotuje snemanju in objavljanju fotografij trpečih v tisku. Fotografiji s tem, ko na primer posnamejo v vojni umrlega človeka, sicer na nek način kršijo njegovo dostojanstvo, vendar pa je po njenem še večja kršitev, če človek umre na tako okruten način, pa tega nihče ne vidi, kajti potem to na neki način pomeni, da se ni zgodilo. Kot gledalcem podob nam fotografije z bojišča pomagajo, da vidimo vrednost človeškega življenja. Poleg tega, trdi Newtonova, ni narobe, da ljudje gledajo take podobe, kajti kot »čuteči« ljudje se oziramo po soljudeh in se »povezujemo« s podobami drugih, ki trpijo. Newtonova je prepričana, da je v primeru fotografij trpljenja najbolj pomemben sam akt opazovanja. Odgovornost leži na posamezniku, ki te fotografije gleda, na njegovem načinu, kako jih gleda, kako jih uporablja in kaj si zapomni. Avtorica ponuja tudi ustrezen način, na katerega naj bi gledali nasilne fotografije. Predlaga, da take fotografije, kadar se le da, »slečemo« iz konteksta, besed in časa. Govorijo naj nam podobe same, predvsem o temeljnih vrednotah kot sta življenje in smrt.

Osrednji del svoje knjige *Opazovanje bolečine drugega* Susan Sontag (glej 2006: 111-112) nameni vplivu fotografij iz vojne. Pravi, da nas tovrstne fotografije po eni strani privlačijo, istočasno pa nas odbijajo. Preplavljeni smo s priložnostmi, da skozi kamero opazujemo bolečino drugega, pri tem pa izgubljammo sposobnost reakcije in postajamo otopeli. Posledično imamo slabo vest, ker nas podobe trpljenja ne prizadanejo dovolj, ker lahko enostavno odvrnemo pogled. Vendar, opozarja Sontagova, »če nam pogled na te podobe ne vtisne neizbrisnega pečata, če ob njih ne trpimo dovolj, ni to nikakršna pomanjkljivost. Prav tako ni namen fotografije, da bi odpravila našo nevednost o zgodovini in vzrokih trpljenja, ki ga ujame v svoj okvir. Takšne podobe ne morejo biti več kot le povabilo, naj postanemo pozorni na razumske razlage, s katerimi vladajoče sile upravičujejo množično trpljenje: naj razmislimo o njih, poizvemo o njih, jih raziščemo«.

Pri večini izmed predstavljenih avtorjev torej zasledimo mnenje, da nam fotografije vojnih grozot zbuja slabost predvsem zaradi občutka, da se nanje ne odzivamo ustrezno. Kako »pravilno« gledamo fotografije grozot, nam predlagata Newtonova in Sontagova, vendar se njuni mnenji nekoliko razhajata. Obe avtorici nas kot bralce podob nagovarjata, da se nam ob gledanju nasilnih podob ni treba počutiti slabo zaradi občutka nemoči, ki ga ob tem zaznamo. Obe tudi poudarjata vlogo bralca, ki naj bi fotografije kritično ovrednotil in se ob njih zamislil. Vendar pa se avtorici v zaželenem načinu branja pomembno razlikujeta. Newtonova pravi, da je fotografije treba »sleči« iz konteksta in jih gledati na simbolni ravni, ne meneč se za informacijo o tem, kdo je povzročil trpljenje ali razdejanje, kje in kdaj. Fotografije naj nam govorijo o univerzalnih simbolih, o pomembnosti življenja, smrti, miru, ali bolje, fotografije naj same postanejo simbol. Sontagova nas, ravno nasprotno, nagovarja, da je pri branju fotografij trpljenja ključen kontekst. Poziva nas, da si ob ogledovanju šokantnih fotografij zastavljamo vprašanja: »Kdo je povzročil to, kar slike prikazujejo? Kdo je odgovoren? Lahko najdemo kakšno opravičilo za to? Je bilo neizogibno? Ali je kakšno stanje stvari, ki smo ga doslej sprejemali, pa bi mu morali oporekati?« (Sontag 2006: 112).

Preden se lotim empirične analize vojn na ozemlju nekdanje Jugoslavije, bom bistvene, do sedaj zbrane teoretične predpostavke o fotografiji na kratko povzela v luči žanra vojne fotografije.

Vojna fotografija kot del širše skupine novinarske fotografije predstavlja ideal fotoreporterske prakse. Fotografija na splošno, kot uči semiotika, vsebuje zakodirana sporočila, ki jih bralci v procesu njenega branja dekodiramo in si na ta način ustvarimo pomen. Izmed dveh označevalskih ravni, denotacije in konotacije, je v primeru vojne fotografije posebej pomembna slednja, ki se ilustriranja dogodkov loteva predvsem na simbolni in ne toliko na opisni ravni. Ideološki potencial vojne fotografije je izjemno velik in pogosto upodabljanje nacionalnih simbolov in osnovnih človeških vrednot na fotografijah iz vojn je bilo v preteklosti mnogokrat izrabljeno v propagandne namene. Poleg tega je za »učinkovitost« vojne fotografije zelo pomembno tudi pojmovanje fotografskega medija kot resnicoljubnega, objektivnega prepisa realnosti, četudi gre v resnici za reprezentacijo oziroma interpretacijo realnosti. Zaradi pogoste uporabe simbolizma na fotografijah iz vojne je kontekstualni okvir v tej zvrsti fotografije bistvenega pomena. Pomaga nam umestiti podobe v širši družbeni okvir,



na ta način pa fotografije beremo širše in bolj celostno. Nenazadnje menim, da nas v primeru šokantnih fotografij prav kontekstualni okvir brani pred »neprimernimi« (čustvenimi) odzivi.

## 7. Kratek kronološki povzetek dogajanja v vojnah na ozemlju nekdanje Jugoslavije

Namen te diplomske naloge ni preučiti vojne na ozemlju nekdanje Jugoslavije, ampak analizirati fotografije nastale v teh vojnah. Kljub temu menim, da je osnoven kontekstualni okvir dogajanja med vojno pomemben za dekonstrukcijo fotografij, zato v nadaljevanju na kratko povzemam kronološki potek vojn. Kronologija sama je tudi reprezentacija dogodkov, sama jo povzemam po knjigi Martine Boden - Evropa: Naša preteklost in sedanjost.

Vojne v bivši Jugoslaviji oziroma vojna na Balkanu sta izraza, ki označujeta nasilne konflikte na teritoriju nekdanje Jugoslavije med letoma 1991 in 1999. Ker je šlo za več posameznih konfliktov, ki so si med seboj različni, menim, da je ustrežneje uporabljati množino, torej govoriti o več vojnah. Besedne zveze *vojne na Balkanu* ne uporabljam, ker je pojmovanje Balkana zelo različno in ponavadi ni vezano zgolj na ozemlja nekdanje Jugoslavije. Med vojne na ozemlju nekdanje Jugoslavije štejemo vojno v Sloveniji, na Hrvaškem, v Bosni in Hercegovini ter na Kosovu, pri čemer je imela vsaka izmed njih svoj potek, svoje edinstvene značilnosti in okolje. Ravno zaradi tega se bom analize vojnih fotografij lotila ob zavedanju, da gre za različne dogodke.

Prva se je 25. junija 1991 odcepila Slovenija, sledila je 10-dnevna vojna in priznanje samostojnosti. Istočasno se je odcepila tudi Hrvaška, kar je botrovalo začetku vojne na Hrvaškem. Prava vojna se je na Hrvaškem začela poleti 1991, po intervenciji in porazu jugoslovanske vojske v Sloveniji. Prvo smrtno žrtev so sicer zabeležili že 31. marca, vendar se je prvi napad na hrvaško ozemlje s strani jugoslovanske vojske (JNA) zgodil šele 2. maja, ko je bilo napadeno Borovo Selo. Vojskovanje je trajalo neprekinjeno do konca leta 1991, v tem času je jugoslovanska vojska zasedla Baranjo, Banijo in Kardun ter Vukovar, decembra istega leta pa je bil napaden tudi Dubrovnik. 2. januarja 1992 je bil podpisan mirovni sporazum pod vodstvom Cyrusa Vanca, ki je zaključil boje. V letih 1995 in 1996 so se Hrvaški ponovno priključila ozemlja, ki so jih v vojni zavzeli Srbi (predvsem v operacijah Blisk in Nevihta, maja in avgusta 1995). (glej Boden 2004)

Neposredno po referendumu za neodvisnost se je 2. aprila 1992 v vojni znašla Bosna in Hercegovina. V etnično mešani državi sta se sprva borili srbska vojska na eni in muslimansko-hrvaška na drugi strani. Zaradi očitne prednosti srbske vojske je bilo za vojno v

Bosni in Hercegovini vse od začetka značilno veliko število smrtnih žrtev in beguncev. Vojna se je zelo intenzivno nadaljevala vse leto 1992, spomladi leta 1993 pa se je konflikt zaostрил še dodatno, saj so se med seboj začele vojskovati hrvaške in muslimanske vojaške sile (konflikt je dosegel najvišjo točko novembra 1993, ko je hrvaška vojska porušila most v Mostarju). 1. marca 1994 so Bošnjaki in Hrvatje pod pritiskom ZDA podpisali sporazum o federaciji in v skupni ofenzivi znova osvobodili posamezna območja. 28. aprila 1994 je prvič interveniral Nato z napadom na štiri srbska letala, ki niso spoštovala prepovedi letenja. Oslabljeni vojaški položaj bosanskih Srbov in pritegnitev vodij srbske in hrvaške države je omogočil sklenitev miru. 21. novembra 1995 je bilo tako podpisano premirje, sledil pa mu je t. i. daytonski sporazum, po katerem je bila Bosna in Hercegovina sestavljena iz srbske republike in bošnjaško-hrvaške federacije. (glej Boden 2004)

Na Kosovu sta se leta 1996 v konfliktu znašli srbska uprava na eni in kosovska osvobodilna vojska (albanska skupina, prizadevajoč si za neodvisnost pokrajine) na drugi strani. Položaj se je zaostрил decembra 1997, ko se je število napadov kosovske osvobodilne vojske povečalo, na kar je srbska policija odgovorila z incidentom v Likošanah, v katerem je umrlo 30 Albancev. Marca 1998 so izbruhnili nemiri med srbskimi silami in kosovskimi Albanci. 24. marca 1999 se je z vojaškimi sankcijami odzvala mednarodna skupnost, rezultat je bil Natovo enajsttedensko bombardiranje vojaških in strateških objektov v Srbiji. Takratni predsednik Srbije, Slobodan Milošević, je popustil, na Kosovu pa je bila uvedena uprava pod mednarodnim nadzorom. (glej Boden 2004)

## 8. Analiza fotografij

V praktičnem delu bom analizirala 340 vojnih fotografij iz časopisa Delo iz obdobja vojn na ozemlju nekdanje Jugoslavije. Zanimala me bo narativnost fotografij, njihova reprezentacija, izbrani motivi in morebitna estetizacija. Fotografije bom opazovala v povezavi s tekstom, kajti kot sem pokazala, je tekst bistven element kontekstualnega okvira. Pri tem bom analizirala odnos, ki se kaže med fotografijami in tekstom in morebitni ideološki podtekst, ki ga je ob tem zaznati. S kritičnim branjem fotografske produkcije bom skušala pojasniti vizualno reprezentacijo vojn v časopisu Delo, vse skupaj pa bom aplicirala na teoretične izsledke iz prvega dela naloge.

### 8.1 Opredelitev meril analize

V uvodu zastavljene trditve bom tu preverila v luči fotografij vojne na ozemlju nekdanje Jugoslavije. Zanimala me bosta realizem in kontekstualna plat fotografije, medtem ko se bom s tretjo, v uvodu zastavljeno domnevo, ki se ukvarja z gledanjem in učinkom nasilnih fotografij, ukvarjala le posredno. Poleg tega bom analizirala posamezne primere fotografij, ki še posebej izstopajo s svojim sporočilnim nabojem in jih obravnavala celostno, na vseh prej omenjenih ravneh. Pri tem se v veliki meri opiram na delo Hanna Hardta in njegovo analizo fotografske reprezentacije osamosvojitve Slovenije, pri definiranju ravni analize pa mi je v pomoč fotografska analiza Ilije Tomanića Trivundže.

Preverjala bom torej:

1. Umestitev oziroma uporabo fotografij znotraj časopisa, pri čemer me bosta zanimala ne le mesto, ki ga fotografije zavzemajo, ampak tudi njihov odnos z drugimi fotografijami, ki na isti strani reprezentirajo isto dogajanje.
2. Predmet fotografske prakse oziroma denotativno raven fotografij. Pozorna bom na upodobitve na fotografijah, na to, kaj na njih vidimo.
3. Simbolno dimenzijo obravnavanih fotografij oziroma konotativno raven. Preučevala bom način, na katerega je sporočilo posredovano, pri čemer bom pozorna na zakodirana simbolna in metaforična sporočila, ki predstavljajo ekspresivno plat fotografije in pomenijo preseganje realizma.
4. Analizo teksta ob fotografijah in odnos tekst-fotografija. Preverila bom, ali podnapisi vsebujejo določene interpretativne elemente in v primeru, da jih, bom te definirala.

Pozorna bom na morebitne komentarje, vrednotenje, namigovanja, stigmatiziranje, uporabo stilno zaznamovanih besed ali besednih zvez, sarkazem in ironijo. (glej Tomanić Trivundža 2005: 447)

5. Dekonstrukcijo posameznih izbranih fotografij. Pri tem bom upoštevala vse prej definirane ravni analize.

### **8.1.1 Vzorec analize**

V analizo je vključenih 340 fotografskih podob, ki so bile objavljene kjerkoli v časopisu Delo v 18-ih mesecih med oktobrom 1991 in junijem 1999. Časopis Nedelo v analizo ni bil vključen, poleg tega so bile v primeru Sobotne priloge Dela v raziskavo zajete le fotografije z naslovne strani priloge. Taka odločitev je posledica dejstva, da so fotografije v prilogi zelo številčne in večinoma nepodnaslovljene, zaradi česar je v nekaterih primerih nemogoče vedeti, kje so nastale oziroma ali zadevajo vojne na ozemlju nekdanje Jugoslavije. V primeru Sobotne priloge so bile torej upošteevane le naslovne fotografije, še te le v primeru, ko je bilo jasno, da gre za obravnavane vojne.

Mesece, v katerih so bile izbrane fotografije (vsega skupaj 464 izvodov časopisa), ustrezajo obdobju, ko se je o posamezni vojni v časopisu Delo najbolj intenzivno vizualno poročalo oziroma je bilo fotografij največ. To večinoma ustreza tudi pomembnejšim vojaškim ofenzivam in dogodkom v času vojn (a ne velja za vse izbrane mesece). Tako so fotografije obravnavane v analizi iz naslednjih mesecev: oktober, november in december 1991 (višek vojskovanja v vojni na Hrvaškem), april, maj, junij, julij in avgust 1992 (vojna v Bosni in Hercegovini), marec in april 1993 (vojna v Bosni in Hercegovini), marec in april 1994 (Bosna in Hercegovina, siloviti spopadi tik pred intervencijo Nata), maj, julij in avgust 1995 (operaciji Blisk in Nevihta na Hrvaškem, spopadi v Bosni in Hercegovini), marec, april in maj 1999 (intervencija Nata v vojni na Kosovu). Vojne v Sloveniji ne bom analizirala, kajti vojskovanje na domačem ozemlju dobi povsem drugačen kontekst in ideološke implikacije, na kar je Hanno Hardt (2003: 623) opozoril v analizi fotografskega poročanja slovenskih časopisov med slovensko osamosvojitveno vojno: »fotografsko poročanje s svojo reprodukcijo skupnih vrednot okrepi močan občutek solidarnosti«. Slovenski časopisi pa ob osamosvojitvi, ugotavlja Hardt (2003: 623), »naslavljajo simbolno področje ljudi prek fotografij, ki ustvarjajo vizualno shrambo kolektivnih vrednot in postajajo opomniki skupnih

praks, ki vključujejo idejo demokracije«. Poročanje o vojni na domačih tleh nosi drugačne ideološke pomene, časopisi v tem času bralce namreč izdatno »oskrbujejo« z nacionalnimi simboli.

Po številu fotografij prednjačijo meseci v letu 1999. V treh mesecih tega leta je bilo objavljenih kar 113 fotografij, vendar menim, da tega ne gre pripisovati večji pomembnosti ali zanimanju za dogodek, temveč je to odraz splošne naraščajoče vizualizacije časopisa Delo.

## 8.2 Časopis Delo

V obravnavanem obdobju je bil časopis Delo, največji vseslovenski časopis, sprva vizualno precej neizrazit, vendar se je postopoma opazno vizualno spremenil, število fotografij se je na primer postopoma večalo (to je bilo predvsem razvidno znotraj časopisa, denimo na zunanjepolitičnih straneh, kjer so bile fotografije sprva bolj kot ne redkost, v letih 1998 in 1999 pa že kar pravilo). »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« (Hardt 2003: 609). Fotografije pomembnejših dogodkov (kot na primer prvi dan napada Natovih bombnikov leta 1999) so bile predstavljene v izrazito velikem formatu (trije časopisni stolpci ali več), ki je na naslovnici večinoma zavzemal središčno pozicijo, medtem ko je bila fotografska obeležba večmesečnega vsakodnevnega poročanja o stanju na vojskujočem se ozemlju (denimo v Sarajevu) prikazana v manj središčni legi in manjšega formata (manj kot trije časopisni stolpci).

Naslovnica časopisa je skozi celotno analizirano obdobje igrala vizualno središčno vlogo v časopisu, kajti skoraj dve tretjini (63%) izmed vseh v analizi obravnavanih fotografij sta z naslovnice. Naslovna stran, nekakšna »izložba« časopisa, nas prav vizualno najlažje prepriča v nakup oziroma branje časopisa, zato so fotografije na njej še posebej skrbno izbrane. Le 51 (15%) v analizi obravnavanih fotografij so posneli »domači« fotografi<sup>2</sup>, večino slikovnega

---

<sup>2</sup> Ob fotografijah se pojavljajo imena naslednjih fotografov: Igor Modic, Drago Havranek, Srđan Źivulović, Majda Struc, Branko Vodušek, Igor Zaplatil, Jože Pojbič, Aleš Černivec, Zvone Šeruga, Joco Źnidaršič, Jure Eržen, Stojan Źitko, Matej Družnik. Poleg tega sta pod dve fotografiji podpisana J.Beloševič in Siniša Hančič, ob njunih imenih pa stoji pripis, da gre za fotografa Večernjega lista.

gradiva pa so prispevale agencije Reuters (53% ), EPA (13%) in AP (9%)<sup>3</sup>. Razlog za tako majhno število fotografij slovenskih fotografov je med drugim mogoče iskati v povsem elementarnih (stroškovnih) vidikih, četudi bi bilo glede na bližino konflikta pričakovati večje število fotografij domačih fotografov. Poleg tega moramo v obzir vzeti tudi ugotovitev, ki jo je ob analizi reprezentacije podobe slovenske osamosvojitvene vojne podal Hanno Hardt. Trdi namreč, da fotografije iz slovenske vojne »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« (2003: 624).

### 8.3 Umestitev fotografij znotraj časopisa

Izmed 464 v analizo vključenih izvodov časopisa Delo je bila v 256 izvodih objavljena vsaj ena fotografija katere izmed vojn, vendar zaradi nereprezentativnosti vzorca ta podatek ne pove veliko. Tudi razlike med posameznimi vojnami so bile velike, kot že omenjeno, je bilo daleč največ fotografij iz obdobja Natovega obstreljevanja Kosova spomladi 1999, ko je bila dnevno objavljena vsaj ena fotografija. Po drugi strani se zdi, da je zaradi večletnega nespremenjenega stanja v Sarajevu obstreljevanje mesta postalo že skoraj nekaj »normalnega«, zato so bile fotografije kljub vsakodnevnim člankom o dogajanju na bojišču v povprečju objavljene le vsak drugi dan. Dve fotografiji znotraj istega članka je bilo opaziti dvaindvajsetkrat, od tega polovico na naslovnici, medtem ko so bile tri fotografije konflikta ob istem članku objavljene le štirikrat (od tega enkrat v letu 95 in trikrat v letu 99, kar vse govori v prid vizualizaciji časopisa). Od tega je šlo le v petini primerov uporabe več fotografij znotraj članka za narativno rabo (tak je recimo primer fotografij objavljenih 23. junija 1992 znotraj članka *Nov pokol v središču Sarajeva: mrtvih 8, ranjenih več kot 50*. Ena izmed fotografij prikazuje oklepnik mirovnih sil in vojake ob njem, druga fotografija pa srbski tank in vojake). Med obravnavanimi ni bilo drugih oblik narativne rabe fotografij (denimo večje in manjše fotografije skupaj, pri čemer bi manjša pomenila »prej«, večja pa »kasneje«). Fotografije torej nastopajo večinoma kot spremljava teksta, uporaba dveh ali več fotografij naenkrat v smislu narativne rabe je redka. Možnost vizualnega prikaza obeh vpletenih strani tako ni bila dovolj izrabljena.

---

<sup>3</sup> Ostali fotografski viri, navedeni poleg fotografij so še: Tanjug (6 fotografij), s po eno fotografijo pa FAH, BH press in ZDF. Objavljena sta bila tudi dva teleprinta, z RTV Slovenija in HTV.

## 8.4 Predmet fotografske upodobitve oziroma denotativna raven

Vojna ima tako kot vsi ostali dogodki svojo najvišjo točko, svoj vrh. Ker analiza ne pokriva celotnega obdobja trajanja vojn, temveč le fragmente iz ključnih mesecev boja, ne moremo posploševati o podobah, predstavljenih v časopisu Delo kot popolnoma reprezentativnih v prikazovanju teh vojn. Poleg tega, kot že omenjeno, gre za več različnih vojn, izmed katerih ima vsaka svoje specifične lastnosti in posebnosti, ki jo definirajo. Enoten pregled motivike upodobljene na obravnavanih fotografijah nam torej lahko govori le o vojnih viških in ne o reprezentaciji celotne vojne.

Enoten pregled vseh izbranih fotografij kaže izrazito človeško plat vojne, kjer je človek aktivno udeležen v dogajanju ali pa nosi njegove posledice. Kar dve tretjini vseh podob vključujeta ljudi, pri čemer so na 110 fotografijah upodobljeni civilisti, na nekoliko manjšem številu pa vojaki. Razlika v upodobitvi teh dveh skupin je zelo različna in reprezentira njihovo različno vlogo znotraj vojne. Vojaki so v domala polovici primerov ovekovečeni med bojem, na »prvi frontni liniji«, ko denimo merijo s puško, bežijo, si zatiskajo ušesa ob izstrelitvi topov in podobno. Civilisti so, nasprotno, predstavljeni kot žrtve dogajanja (kar v resnici tudi so), pri čemer prednjačijo fotografije obupa, prikazovanja čustev, predvsem gre za podobe praznih pogledov in nemoči. Bližnji posnetek je zelo redek (resnično približan posnetek je en sam, objavljen 6. aprila 1999, na njem pa je otrok, ki z velikimi temnimi očmi zre neposredno v nas, pri čemer je povsem od blizu predstavljen obraz in nabor vseh čustev, ki se v njem zrcalijo), prevladuje pa kolektivna podoba ljudi v različnih vlogah in položajih. Pomanjkanje bližnjega posnetka, meni Hardt (2003: 624), pomeni »ideološko pozicijo fotografa kot zgolj popisovalca, ne pa udeleženca in tako potrjuje tradicionalen pogled na časopis kot na prenašalca novic«. Ne gre spregledati tudi, da so na vsaki peti fotografiji ovekovečeni otroci, ki v kontekstu vojne simbolizirajo absolutno nedolžnost in nemoč, zaradi česar take fotografije na bralce vplivajo še močneje.

Ranjene ali mrtve posameznike, logično posledico vsake vojne, prikazuje 29 fotografij, pri čemer so tri četrtine prikazanih žrtev civilisti. Navkljub mnenju teoretikov, predstavljenih v šestem poglavju (Sontag, Taylor), da so »podobe krvi« tisto, kar se prodaja in kar ljudje želijo videti, je teh na straneh Dela v obravnavanem obdobju vojn na ozemlju nekdanje Jugoslavije



sorazmerno malo. Tako je bil bralcem časopisa v veliki meri prihranjen pogled na šokantne vojne podobe. Če upoštevamo Hallovo ugotovitev, da reprezentacija deluje enako preko tega kar je, kot preko tega kar ni prikazano, lahko tudi v fotografijah, ki ne prikazujejo vojnega nasilja v neposredni obliki, le tega zaznamo v simbolni obliki. Barthes poleg tega meni, da je mitološki učinek večji ob tistih fotografijah, ki niso eksplicitno nasilne, torej ob fotografijah, ki nam dajo le slutiti o nasilju. Taka je fotografija posneta 29. maja 1992, na kateri v prvem planu vidimo na tleh ležeč čevelj, oblačila in cekar, vse skupaj pa je posneto z ekstremne žabje perspektive. Fotografija je prav zaradi svoje neeksplicitnosti zelo sporočilna in menim, da jo prav ta nedorečenost dela zelo »učinkovito« oziroma šokantno.

## 8.5 Simbolna dimenzija fotografij oziroma konotativna raven

Sredstva metaforične simbolizacije so za vizualiziranje vojnega dogajanja izdatno uporabljena. Fotografskih tehnik, ki so delo fotografa in podajajo simbolni pomen ali odnose med subjekti na fotografijah je izrazito malo (pri čemer je mišljena predvsem uporaba selektivne globinske ostrine ali ekstremnih kotov snemanja). Le pet fotografij se poslužuje katere izmed tovrstnih tehnik (denimo fotografija objavljeno 25. marca 1999, na kateri od zgoraj v nas meri cev jugoslovanskega tanka, pod njo pa je zgovoren napis *Kar pridite, pripravljani smo!* Ogromna topovska cev, uperjena v fotografa oziroma v gledalca na zelo enostaven, a učinkovit način simbolizira moč in neustrašnost vojske).

Med Delovimi fotografijami je veliko bolj pogost simbolni nagovor, pri katerem bralec sam sestavi pomen, bodisi ob pomoči teksta, ki podobo »kanalizira«, bodisi samo ob pomoči notranje percepcijske mape. Ena tretjina fotografij simbolno izraža eno izmed plati vojne; pri tem so na prvem mestu podobe orožja, tankov in druge vojaške opreme, sledijo podobe raznovrstnih ruševin, najdemo pa tudi fotografije dima in bliskov na nebu oziroma »podobe tehno vojne« (Sontag 2006: 61), pa recimo fotografije na cesti ležečih čevljev in oblek. Tovrstne fotografije na zelo jasn in preprost način ponazarjajo ključne vidike vojne oziroma kot meni Hardt (2005: 615), so to fotografije, »ki prinašajo dokaze o agresiji, toda videna so le sredstva agresije, ne pa tudi krivci (...). Bralci se morajo zato nasloniti na svoje kontekstualno vedenje, da dajo tem fotografijam pomen, ki presega besedilne namige«.

Kar 55 fotografij oziroma 16 odstotkov izmed vseh obravnavanih podob prikazuje ruševine, pa najsi gre za porušene hiše, ceste, mostove ali kar celotne mestne četrti. Ker je podob ruševin še enkrat toliko kot človeških žrtev vojne, menim, da v tem lahko zaznamo ideološko naravnost časopisa Delo, ki vojne prikazuje na »mehkejši«, manj usoden način. Na šestih fotografijah so upodobljene porušene cerkve oziroma poškodovani križi; gre za slike, ki na jasen in preprost način ponujajo ideološko razlago vojne - boj različnih religij, ki razmejujejo vojskujoče se narode.

Zelo pogosto je na simbolni način prikazana smrt, ki kljub posrednosti reprezentacije zelo jasno govori o krutosti vojne. Skupaj 15 fotografij krst, pogrebov oziroma pokopališč nas metaforično, brez krvi nagovarja o človeških žrtvah vojne, hkrati pa nam govori o vsesplošnem vzdušju, ki vlada med vojno.

Metaforični, simbolni prikaz v fotografiji hitro preide v stereotipiziranje, v preveč poenostavljene, prenaplajene poteze. Tako lahko na primer ob fotografiji porušene cerkve lahko kaj hitro sklepamo o različnem verskem prepričanju kot ključnem dejavniku za konflikt, četudi v resnici ni tako. Poleg tega je fotografija zaradi svoje domnevne »resnicoljubnosti« zelo močna diskurzivna sila, svoja stališča podaja večinoma prav na konotativni ravni. Kdaj točno konkretna fotografija prestopi mejo in postane simbolna oziroma interpretativna, v praksi ni vedno povsem razvidno. Pomembno pa je predvsem, da se nenevtralne fotografije, ki imajo močan sporočilni naboj, segajoč onkraj golega opisa dogajanja, razume kot interpretativne in ne informativne podobe in se jih tako tudi predstavi. Izmed analiziranih fotografij, ki posedujejo močan simbolni pomen, jih večina stoji ob tekstih informativnih zvrsti, zaradi česar se tudi fotografije razume kot informativne, nevtralne ilustracije ubesedenega.

## **8.6 Analiza teksta ob fotografijah in odnosa tekst-fotografija**

Kot sem predstavila v petem poglavju, tekst ob podobah skrbi, da se sporočilo usidra na zaželjen način oziroma zapoveduje dominantno branje, četudi je šele od posameznika odvisno, kako bo podobo interpretiral. Pri tem je bistvena razlika med informativnim in interpretativnim podnapisom, kajti vsak predpostavlja drugačno branje, zato je ločevanje v praksi nujno.

Izmed obravnavanih fotografij jih ima četrtina kakorkoli zaznamovane podnapise. Kar 79 podnapisov od 315 podnaslovljenih fotografij (pri tem sem izključila vse fotografije iz Sobotnih prilog Dela, ker niso podnaslovljene) odstopa od nevtralne informativne rabe in posreduje zaznamovano besedilo, ki v nekaterih primerih tudi zelo jasno posreduje interpretacijo dogodka ali dogajanja. Interpretativni podnapisi se po eni strani pojavljajo ob fotografijah, ki že same po sebi vsebujejo interpretativni, simbolni nagovor, po drugi strani pa se še pogosteje pojavljajo ob vizualno nevtralnih fotografijah. Primer prve prakse, torej stilno zaznamovane podobe in interpretativnega, nenevtralnega podnapisa je denimo naslovna fotografija vojaka iz vojne v Bosni in Hercegovini, ki v rokah drži belo zastavo, objavljena 22. julija 1992, podnaslovljena z *Zastava, ki še ni prinesla miru*. Neka druga fotografija, objavljena 3. decembra 1991 v času vojne na Hrvaškem, prikazuje poškodovan in prevrnjen betonski križ, pod podobo pa preberemo *VINKOVŠKA SIMBOLIKA - Na osvajalnem pohodu jugoslovanske vojske proti severu so Vinkovci stalna tarča topov in minometov vseh kalibrov*. Veliko pogostejša je raba simbolnega oziroma interpretativnega govora ob vizualno nevtralnih podobah. Fotografije, ki same po sebi niso problematične in docela objektivno izrisujejo dogajanje, zaidejo ob nenevtralnih, pogosto ideološko »obremenjenih« podnapisih, v interpretativno in ne informativno zvrst. Prav v teh podobah se najlepše zrcali moč konteksta, ki zapoveduje prav določeno (dominantno) obliko branja in rezoniranja o teh dogodkih. Nekateri podnaslovi vsebujejo stilno zaznamovano besedo oziroma besedno zvezo ali pa metaforo, a kljub nenevtralnosti nimajo močnega ideološkega prizvoka. Na primer: *Kar se Janezek nauči...* (otrok, ki se igra s pravim orožjem); *Daleč je sonce*; *NOVI BOŠKO BUHA - Srbski mladenič, ki mu še ni dobro pognala brada, meče ročno bombo skozi okno stanovanjske hiše v neki hercegovski vasi blizu Konjica*. In pa podnaslovi, ki uporabljajo metafore v želji po doseganju še večjih učinkov, na primer *Trnova pot begunstva*; *Polet v varnejšo prihodnost* ali *Je čas gradnje in je čas rušenja*. Po drugi strani so prisotni podnaslovi, ki so ideološko močno izpovedni in krepijo dominantno stališče o konfliktu. Delujejo agresivno in popolnoma usidrajo pomen podobe. Navedimo nekaj primerov: *Čiščenje Vukovarja* (na fotografiji dva srbska vojaka, ki z nogami dregata v truplo civilista), *Vojskovanje po jugoslovansko* (hrbtna podoba moškega v civilnih oblačilih, s puško v desni in belo plastično vrečko v levi roki), *Naj se ve, kje je meja - Srbski upornik postavlja mine na cesto med Petrinjo in Siskom na Hrvaškem*.

Zelo ilustrativen primer neneutralnega podnaslova in ideološkega podtona, ki je jasno izražen ob tem, so podnaslovi treh fotografij objavljenih v času Natovega obstreljevanja leta 1999. Na fotografiji objavljeni 7. aprila 99 na naslovnici Dela vidimo več porušenih hiš in civilista, ki postopa pred njimi. Podnaslov se glasi »*Tehnična napaka*« (narekovaji so del podnaslova), pod njim pa je kratka vest, ki pojasnjuje, da je do uničenja stanovanjskih hiš po uradni Natovi razlagi prišlo zaradi redke tehnične napake ene izmed raket. Menim, da je Delo prav s tem podnaslovom v narekovajih zelo jasno izrazilo ironičen in posmehljiv odnos do uradne razlage dogodka. Ideološko enako izpovedna naslova sta objavljena še pod naslovnima fotografijama 16. in 17. aprila. Podnaslova »*Napaka*« in »*Še ena napaka?*« ravno tako kot prvi omenjeni naslov oporekata upravičenosti oziroma opravičljivosti napada in problematizirata intervencijo Nata na Kosovu. Pri tem prva fotografija, podnaslovljena z *Napaka*, prikazuje skupino mrtvih civilistov, posledico Natovega obstreljevanja konvoja albanskih beguncev, druga fotografija, podnaslovljena s »*Še ena napaka?*« pa prikazuje starko in deklici, begunke, ki počivajo na tleh med traktorjema. Fotografija s podnaslovom nima neposredne povezave, vendar iz vesti ob njej izvemo, da je domnevnih Natovih napak še več, na fotografiji pa so, kot piše, »begunci, ki so v sredo preživeli Natov »zgrešeni« napad«. Vsa tri besedila pod fotografijami že v osnovi nosijo močno ideološko sporočilo, ki vpliva na bralčevo interpretacijo fotografije in posledično razumevanje in vrednotenje dogajanja na Kosovu. Če fotografije beremo ne meneč se za besedilo ob njih, nam govorijo le o posledici vojne, torej o ruševinah, mrtvih in razseljenih, medtem ko nas pribesedilo ironično navede k razmišljanju o vzrokih za nastali položaj.

Samo na podlagi omenjenih treh fotografij ne moremo zaključiti, da je bila politika časopisa Delo v obdobju Natovega obstreljevanja odklonilna, kajti kot bom pokazala na primeru v nadaljevanju, so bile objavljene tudi številne fotografije, iz katerih lahko razberemo povsem nasproten političen podton.

Zanimivo je tudi podnaslavljanje fotografij z besedo »razglednica« (*Nova osiješka razglednica; Vukovarska razglednica; Sarajevska razglednica*), saj razglednica ponavadi prikazuje mesta ali pejsaže in je namenjena turistom, ki te kraje obiskujejo. Fotografije ruševin in vojakov, ki hodijo med njimi, poimenovane razglednica zato na ironičen način opozarjajo na vojno stvarnost, na stanje, ki je v danih razmerah postalo nekaj povsem običajnega in na podobe, ki so v kontekstu vojne popolnoma običajne. Razberemo torej ideološko sporočilo, da je vojna tu skoraj način življenja, četudi vojna ni in ne more biti nekaj

normalnega. Napisi k fotografijam implicirajo simbolno branje, nagovarjajo nas k razumevanju vojne na bolj splošen način, medtem ko ne prinašajo informacij o posameznem dogodku znotraj vojne. Tretji primer, 16. maja 1992 objavljena fotografija uničenih in gorečih poslopij in vojaka v ospredju ima poleg podnaslova še dodatno besedilo, ki nas poziva, naj ne razmišljamo znotraj okvira vojne v Bosni in Hercegovini, ampak naj imamo v mislih vojno na splošno. Piše namreč: *SARAJEVSKA RAZGLEDNICA – Od nekdanj cvetočega mesta, polnega življenja, so ostale ruševine. V spomin na neko norost ob koncu tisočletja. Gre za interpretativno podajo stališča o vojni, informativna vrednost podobe je v tem primeru zanemarljiva .*

## 8.7 Dekonstrukcija posameznih izbranih fotografij

V nadaljevanju bom dekonstruirala posamezne primere fotografske prakse, ki so po mojem mnenju še posebej zgovorni, bodisi da izražajo ideološko podstat, bodisi da odstopajo od ustaljene reprezentacijske norme oziroma so vidno estetizirani in na ta način izražajo neko specifično stališče.

### 8.7.1 Sobotna priloga



Slika 8.1: Sobotna priloga (Vir: Delo, 26. avgust 1995)

Fotografija (slika 8.1) objavljena 26. avgusta 1995 je delo fotografa Joca Žnidaršiča in zaseda polovico naslovne strani Sobotne priloge. Dve bistveni lastnosti, ki določata podobo, sta njena velikost in nepodnaslovljenost. To so tudi sicer lastnosti fotografij Sobotne priloge, za katero je značilno, da »raba fotografij odločilno in dosledno dokazuje sposobnost fotografije kot pomembnega tiskanega medija ter prikazuje kreativne sposobnosti fotografov, katerih dela najdemo na teh straneh« (Hardt 2003: 609). Poleg tega, meni Hardt, je za fotografije v Sobotni prilogi značilno, da »podajajo prepričljive vizualne izjave, ki so sicer značilne za novinarsko naravo, vendar pa so tu podane na globokomiseln, včasih analitičen način, ki izzove interpretativne sposobnosti bralca« (2003: 610). Bistvena značilnost večine fotografij v

Sobotni prilogi je torej njihova interpretativna narava, med interpretativne sodi tudi konkretna fotografija.

Obravnavana fotografija je v osnovi zelo preprosta oziroma prečiščena, učinkuje kot estetsko dovršena podoba, katere minimalistično izrisana simbolika zato močno učinkuje. Hiša, pravzaprav ostanek dogorele hiše, streha, ki opozarja na to, kaj je hišo doletelo, in madeži od ognja nam jasno govorijo o preteklem nasilnem dogajanju. Ljudje zvrščeni ob okenskih nišah nemo zrejo v bralca, ki sicer ne more jasno razbrati njihovih obrazov, a namesto njih jasno govori hiša sama in umeščenost njenih stanovalcev v njej. Gre za močno estetizirano podobo z močnim ideološkim pomenom, ki jasno izraža avtorjevo osebno stališče, ki ga lahko bralec uspešno dekonstruira brez dodatnega podnapisa. Konotativno raven podobe brano v kontekstu vojne lahko razumemo kot simbol razdvajanja, ki ga vojna in sovraštvo povzročata. Ljudje sprtih strani stojijo vsak na svojem bregu oziroma oknu, posledica njihovega sovraštva pa so pogorišča. Kljub temu, da stojijo vsak na svojem oknu/bregu, še vedno stojijo v isti hiši oziroma na isti zemlji. Nenazadnje nam pomoč pri branju podobe ponuja naslov sestavka pod fotografijo, *Preveč razpršene moči*, ki z besedo »razpršene« nakazuje (ideološko) razpršenost ljudi, četudi je takšen naslov članka (ki sploh ne govori o vojni) lahko zgolj naključje. Podoba nam torej govori o splošnih razsežnostih vojne in se ne naslanja na konkretno vojno, kajti vzeta bi bila lahko iz katerekoli vojne in bila hkrati enako sporočilna.

Menim, da lahko na fotografiji v silueti hiše lahko razberemo tudi obliko Triglava, vendar je takšna interpretacija vezana izključno na slovensko okolje, kar nenazadnje govori o tem, da je interpretacija kodov ozko vezana na družbeno okolje, znotraj katerega se udejanja. Kot sem omenila v tretjem poglavju, nas fotografija vedno nagovarja znotraj jezika in kulture, v katerih je reproducirana, vsaka kultura pa že apriori vsebuje pomene za določene subjekte. Sporočilo nam v tem primeru v okviru diskurza o narodnosti govori o (vojni) razdvojenosti naroda pod Triglavom (Triglav kot simbol slovenstva), o sovraštvu med ljudmi in posledicami le tega.

## 8.7.2 Ista podoba, dva diskurzivna okvira



Slika 8.2: ANNO DOMINI 1991 (Vir: Delo, 21. november 1991)



Slika 8.3: *BYKOBAP* (Vir: Delo, 30. december 1991)

Dve podobi, dve agenciji, dve različni objavi in en sam dogodek. Fotografiji, brez dvoma delo istega fotografa, predstavljata en dogodek v dveh, le nekaj sekund ločenih trenutkih. Prva fotografija (slika 8.2) je bila objavljena 21. novembra 1991, druga (slika 8.3) pa 30. decembra istega leta. Fotograf je eno fotografijo očitno poslal agenciji AP, drugo pa agenciji Tanjug. Prva fotografija je bila objavljena na naslovnici, druga pa na tretji strani časopisa, pri čemer je vsaka imela drugačen (kon)tekstualni okvir. Pod prvo fotografijo preberemo *ANNO DOMINI 1991 – Vukovarski eksodus*, umeščena je na zgornji del naslovnice, nad članek z naslovom *Vse cevi uprte v Osijek*, v katerem izvemo, kaj se dogaja na bojišču v Osijeku in kako je s preživeli vaščani. Med drugim članek piše, da civilistov še niso evakuirali iz zaklonišč,



kajti hrvaški odpor, čeprav šibak, še ni zamrl. Tekst pod drugo podobo, ki kot rečeno, predstavlja isti dogodek, nam ponuja drugačno zgodbo, kajti piše: *BYKOBAP - Mesto, ki je Hrvatom že postalo simbol odpora, so navsezadnje le zavzeli Srbi. Preživeli v spremstvu četnikov zapuščajo umrlo mesto*. Druga fotografija je bila objavljena kot del nekakšnega rezimeja notranje- in zunanjepolitičnega dogajanja v letu 1991 in v tem kontekstu njena pozna objava ni nenavadna. Kar najbolj preseneča v obravnavanem primeru, sta dva različna kontekstualna okvira, ki so ju »nadeli« podobama in posledično dosegli različno razumevanje prizora na fotografijah. Medtem ko nas članek ob prvi podobi opozarja, da Vukovar še ni padel, a so razmere strahotne, nam tekst pod drugo podobo (sama fotografija s člankom, neke vrste kronološkim pregledom dogajanja čez leto, ni tesneje povezana, saj nikjer ni konkretno omenjen padec Vukovarja) govori popolnoma nasprotno zgodbo, namreč da je mesto že srbsko.

Podobi predstavljata isti dogodek, četudi z nekajsekundnim zamikom, rahlo drugačnima zornima kotoma in drugačnima okviroma. Na prvi fotografiji se skupinica civilistov in srbski vojak približujejo na tleh ležečemu mrtvecu, znotraj okvira fotografije pa so tudi porušena poslopja, medtem ko je okvir na drugi fotografiji ožji, saj vidimo le skupino, ki hodi tik ob mrtvem. Zdi se, da je prva fotografija oris vsesplošnega stanja v Vukovarju, kar je ustvarjeno z obilico vojnih podob (ruševine, vojak, civilisti in truplo), ki so, semiotično, indeksikalni znaki za vojno, medtem ko druga fotografija na račun ožjega okvirja v ospredje postavlja posledice padca mesta za njegovo civilno prebivalstvo.

Zanimiva sta tudi oba podnapisa ob fotografijah, oba sta namreč nenevtralna, ironična, zaradi česar sta tudi podobi bolj interpretativni kot informativni. Prvi podnapis bi bil zaznamovan, četudi ne bi bil delno izpisan v latinščini, s frazo »Leta gospodovega 1991« napisano v latinskem jeziku pa so samo še podkrepili sporočilo, ki se odkrito čudi nad dejstvom, da se kaj takega lahko dogaja še dandanes. Podtekst ob drugi fotografiji je zaznamovan zaradi cirilice, v kateri je izpisan ime mesta, ki ga podoba prikazuje. Gre za ironično pripombo, ki nas opozarja, da je mesto sedaj pod srbsko oblastjo, zato tudi »nov«, ustrežnejši zapis imena mesta.

### 8.7.3 Razdeljevanje kruha v begunskem taborišču



Slika 8.4: Razdeljevanje kruha v begunskem taborišču (Vir: Delo, 13. april 1999)

Reutersova fotografija (slika 8.4) je bila objavljena 13. aprila 1999 ob Natovem obstreljevanju Jugoslavije. Čez kar štiri časopisne stolpce razpotegnjena podoba je bila objavljena na 8. strani Dela nadnaslovljeni *Kosovska kriza/svet*. Poleg fotografije so na isti strani še trije članki, ki se ukvarjajo s problematiko Kosova (članki govorijo o napotitvi italijanskih vojakov na Kosovo, o napovedi ameriških vojaških analitikov glede nadaljevanja operacij in o madžarski podpori Nata), vendar fotografija ni vizualizacija nobenega izmed člankov, temveč stoji kot samostojna pomenska enota. Prav na primeru te fotografije je razvidna prej omenjena funkcija časopisne fotografije, ki jo navaja Erjavčeva, namreč da lažje in hitreje izražajo občutke. Intenzivna čustva, ki jih razberemo iz fotografije, in vzdušje, ki ga posreduje, je domala nemogoče ubesediti. Na fotografiji vidimo skupino moških obrazov, pri čemer imajo štirje oči uprte v isto točko nad fotoaparatom. V ospredju je obraz starca in njegove roke, ki se razširjene stegujejo tik ob fotoaparatu, za močan emocionalni naboj fotografije pa je ključen njegov izraz na obrazu, iz katerega lahko razberemo agonijo boja za preživetje. Iz fotografije sicer ni neposredno vidno, da gre za razdeljevanje hrane, a vendar lahko bralec to sklepa tudi brez pomoči konteksta.

Podnaslov ob fotografiji se glasi: *Kruha, kruha...- V Kukesu, kjer je trenutno največje begunsko taborišče v Albaniji, poleg vseh drugih težav pogosto zmanjka celo najosnovnejših živil, saj je v Albanijo doslej pribežalo več kot 300.000 pregnancev s Kosova*. Tekst usidra

fotografijo, sporoči nam namreč, kje in kaj se dogaja, zaradi česar podobo umestimo v širši dogajalni okvir in iz podobe-teksta razberemo tragičnost položaja kosovskih beguncev v Albaniji. Zdi se, da nam prvi, zaznamovani del teksta (*Kruha, kruha...*) v želji po pritegnitvi bralčeve pozornosti posreduje vzklike iz fotografije, vendar menim, da deluje nekoliko neprimerno.

Izmed vseh analiziranih fotografij jih še šest prikazuje razdeljevanje hrane civilistom oziroma beguncem v begunskih taboriščih. Pri tem je zanimivo, da so si kljub različnim vojnám in dogodkom, ob katerih so nastale, izjemno podobne. Vse so namreč posnete z istega zornega kota in uporabljajo približno isti okvir. Tudi sicer smo bralci fotografij tovrstnih podob navajeni tudi iz drugih vojn, zato osnovne kode (denimo množico ljudi, iztegnjene roke, obup v očeh) hipno beremo kot znak za razdeljevanje dobrin. To lahko navežemo tudi na ugotovitev Schwartzove, da se fotografi pri svojem delu poslužujejo nekaterih pravil, na primer izbire motiva, okvirjanja in zornega, ki fotografije naredijo bolj učinkovite, a hkrati ne presegajo naturalističnega zapisa dogajanja. Prav ta pravila, ki jih fotografi upoštevajo, nam hkrati pomagajo, da fotografije lažje (raz)beremo. Drenjanje ljudi v pričakovanju hrane širše razumemo kot simbol za vojno stisko beguncev, saj pomanjkanje te osnovne, primarne dobrine ponazarja resnost položaja. Četudi ne vidimo širšega okvira dogajanja, denimo begunskega taborišča, simbol hrane govori dovolj razločno.

#### 8.7.4 Pilot francoskega bojnega letala



Slika 8.5: Pilot francoskega bojnega letala (Vir: Delo, 3. april 1999)

Fotografija (slika 8.5) agencije EPA je bila objavljena 3. aprila 1999 na četrti strani časopisa, poleg nje je na isti strani še fotografija ameriške podmornice, prav tako sodelujoče pri Natovi operaciji v Srbiji. Fotografija pilota se razteza čez dva stolpca, ob njej pa je članek, ki kronološko povzema delovanje Nata vse od začetka obstreljevanja. Fotografija se torej posredno navezuje na članek, ključne informacije, ki začrtajo kontekstualni okvir podobe, pa dobimo iz teksta pod podobo. Na fotografiji je pilot v kabini svojega letala s stegnjenim palcem desne roke. Sklepam, da gesta nakazuje, da je pilot pripravljen na vzlet oziroma da bo letalo vsak čas vzletelo. Gre za značilno podobo »Top Gun žanra« (Tomanić Trivundža 2004: 486), torej za podobo, ki jo poznamo predvsem iz ameriških filmov.

Tekst pod fotografijo se glasi: *Gremo! – Pilot francoskega bojnega letala mirage 2000 c tik pred vzletom na izvidniški polet proti ZR Jugoslaviji. Pariz je za okrepitev Natovih sil v oporišče Istrana na italijanski jadranski obali poslal še šest lovcev tega tipa; Francija je v zavezniške sile doslej prispevala že ducat mirageov.* Besedilo nam priskrbi informacije, ki podobo umestijo v širše dogajanje, pri tem naslov podteksta (*Gremo!*) ubesedi pilotovo gesto.

Fotografija je le ena izmed številnih podob, ki so v času pred in med Natovim obstreljevanjem polnile strani časopisa Delo. V obravnavanem obdobju je kar 22 fotografij upodabljalo Natova letala, ladjevje, podmornice, rakete in podobno, medtem ko je bila objavljena le ena tovrstna fotografija jugoslovanske vojske. Menim, da je očitna neuravnoteženost v vizualni reprezentaciji težko naključna, mnogo bolj verjetno je, da govori o ideološki usmerjenosti časopisa v času Natovega obstreljevanja. Fotografija je močno ideološko orodje oziroma aparat ideološke kontrole voden s strani ideologije razreda, ki vzdržuje položaj moči in upravlja z državnim aparatom. Številčne Natove fotografije torej namigujejo na (začetno) ideološko strinjanje časopisa z vojaškimi posegi v Srbiji, poleg tega pa je iz tovrstnih fotografij moč sklepati tudi o Natovem uspešno delujočem propagandnem sistemu.

## 8.7.5 Ženska in otrok

**TEMA DNEVA**  
**(Ne)uničljivost Titovih cest**

V Sarajevu je ogromna simbolika. Spominamo se samo *Gevirta Principa* in začetka prve svetovne vojne. Zdaj je kolone usode očito hotelo, da se prav v tem mestu dokonča neka druga večnovalna država, ječa naršlov. Vendar gre za hroveno različno: razpad Avstro-Ogrske je bil rezultat tedanjih evropskih razmerij, medtem ko Jugoslavije, tej nekdanji državi antitalanizma, drugačnosti in jugoslovskega eksperimenta, obrata hrbet celotna svetovna skupnost.

Sarajevska simbolika je v tem trenutku zgolj naša predvsem na Titovo ulico, ki je tako rdeča in veča. Ljubljani smo jo preimenovali v Danajsko cesto, bosanski Srbi pa so to uredili veliko preprosteje: uničili so jo! Zal se ne zavedajo, da se bo »metatorični«, »nonalantni« odnosi do polpreteklih zgodovine že kmalu obrnili proti njim, prihajajo čas, ko bo Beograd slabitv enako usode kot Sarajevo. S tem smo vsekarzi računali, a dolgo nismo mogli verjeti, da se bo to zares zgodilo. Mednarodna vojna akcija proti Srbiji je resda grozljiv scenarij, vendar očito edina možnost, da se zruši čim manj Titovih ulic na ozemlju nekdanje SFRJ.

Ni dvoma, da so vsi gospodarski ukrepi proti Srbiji samo »otrpavanje« razmer in izživljanje nasprotnih dejanj; ta »film« se je pred kratkim odvrtel na Biljnim vzhodu. Če bo torej vse teklo po logiki stvari, bo Zahod prej ali slej tiščno posegel v jugoslovske dogajanje, saj vsa humanitarna pomoč, diplomatska sredstva in druge »mekke« metode očito ne zaležejo več. V Sarajevu se je začela prva svetovna vojna in vsakogar ne kaže dopustiti, da bi se začela še kakšna ...

**BORIS JEZ**

# General Mladić se je znesel nad Sarajevom

**Prestolnica bosansko-hercegovačke države doživlja pravo apokalipso – Napadu z raketami in težkimi topovi poveljeval general Mladić – Nepopisno uničenje**

**OD NAŠEGA SODELAVCA**  
**SARAJEVO, 29. maja** – V Sarajevu se kot v urbijski vrtiljopi petozni groze, tako da si ljudje ne morejo niti za hip oddahniti in si nabrati moči za nova grozodejstva, ki jim jih pripravljata general Mladić in Radovan Karadžić. Nedolžni žrtvi z najpogostejšo in najbolj običajnega mestnega sprehajalca le niso pokopani, je je nosi priveda novo strahotno razdejanje. Priznati pa je treba, da smo tukaj delcimi tudi svojevrstnega kulturno-zabavnega programa – medtem ko ljudje sanjajo, ko jim sile mesarijo drobni gram, v četinski utrdbi Vrca na ves glas vrtiljopi guslarke pesni.

Sinočni pekel v Sarajevu se je začel okoli 21.30 in je trajal do dvih po polnoči, danes pa se nadaljuje.

Bosansko-hercegovski radio in televizija sta danes predvajala skrajšani posnetek pogovora generala Mladića s poveljniki topniških in raketnih enot okrog Sarajeva, ki so ga prestrlele in pozele službe za zveze MNZ BiH. Poslušalci so se tako lahko na lastna ušesa prepričali, da je napada na Sarajevo poveljeval sam Mladić, ki že dolgo slovi po okrutnosti. Posebej je zahteval naj najbolj siloviti točke osrednje dele mesta med ulicami Maršala Tita, Kralja Tomislava in Dure Đakovića, kjer sta stanovalne predhodnika Alije Izetbegovića in poslopje predsedstva BiH. Obstreljevali so Baškarijo, stari del mesta, Marinkovo in poslopje parlamenta, Pofaliće, Velelele in dele mesta, kjer Srbi niso v večini. Nato je Mladić ukazal: »Nehajte streljati z kalibri 82 in 120 mm! Začnite z večjimi!«

»Toliko jih ne pustite jim spati, moramo jih spraviti ob pamet!« je ukazoval. Večerni raketometi ognji so sprinjalj Sarajevo v ogenj kaj vse je gorelo, zanesljivo pa so stanoško poškodovani: Baškarija in stavbi MNZ in predsedstva, kjer je bilo tudi nekaj ranjenih, srpskiški parlament in višje sodišče, hude pa je skupila tudi četrt, kjer stanuje Izetbegović. Ognji je zajel več

stolpov, več deset stanovanjskih blokov, športno in sejemsko središče Skendergo in tovarno toboka Sarajeva, kjer je grozila nevarnost močne eksplozije, saj je iz poškodovanega pilonovoda v neposredni bližini akcipoh ubajal plin. Porušena so tudi nova mestna olimpijska naselja. Med topniškimi napadi so večkrat pokovali izvesti petozni prebje.

● **Podlele strahotnega nočnega postojenja le si mogoče upogoviti, ker mesto se vedno bombardirajo. Po prvih nepopolnih informacijah je bilo ranjenih 57 očitovih, med pa jih je bilo stihih, zvečan v raketnih silih stanovanjih. Po podatkih iz Mostarja, Tuzle, Zastice in Sarajeva je bilo v zadnjih 24 urah ubihih 28, ranjenih pa 145 ljudi.**

Nioli niso preživeli v kletih samo Sarajevčani, temveč tudi prebivalci večjih krajev v BiH brez izjeme: Mostarja, Tuzle, Jajce, Čapljine, Ljvna itd. Po nepopolni noči tudi Zastice ni mirno.

Na Sarajevo ves dan padajo granate in mine, njihova napogovetja tarča pa so Pofalići, naselje iz katerega natančnojjo siloviti prešli v vojaški Maršal Tito. Vnovič so bombardirali sarajevsko poročinu: nico in nekdanjo vojaško bdelišče. Hudo je bilo tudi v Tuzli, ki se je po silovitem nočnem napadu da men spet obstreljevala s topovi. Enon tam TO Tuzla v bojih čedaje pogoste pomagajo tudi ciklopni motni iz Tuzle poročinjo, da je v sosednji občini Ključanj nastalo novo bogišje pri Stolcu, kjer so četniške enote pokušale ustaviti prehod enot TO proti Tuzliju. Tudi v Mostarju se le. Na cestnem in železniškem prelozu Bratuna med Sarajevom in Mostarjem so branilo ranili enote kakih 300 četnikov. Žepi so jih 17, nekaj jih je prešlo, drugi pa bežijo proti Kalinoviku in Ilidži. Potekajo tudi zadnji boji za osvoboditev Mostarja. Na silovih tega pousvekega mesta je sovražnik posnil nekaj deset razmazarjenih trupel grobovov: tri otroke pa so našli v betonskem metalcu.

Ko to poročam, je Sarajevo spet tarča velikega topniškega ognja.

**ZDRAVKO LATAJ**



GENERALOVA APOKALIPSA – Od nekdanj toplega in varnega doma so ostale ruševine. (Telefoto: FAH)

Slika 8.6: Ženska in otrok (Vir: Delo, 30. maj 1992)

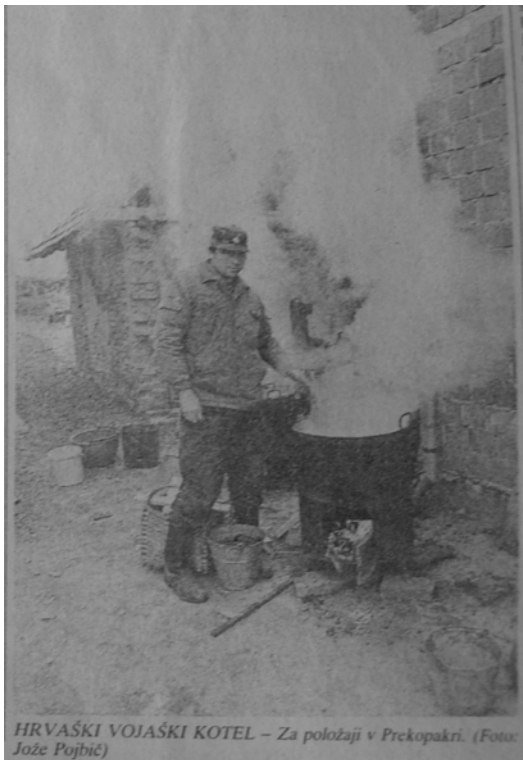
Fotografija (slika 8.6) je bila objavljena na naslovnici časopisa 30. maja 1992 in se navezuje na članek ob njej. Slednji govori o silovitem obstreljevanju Sarajeva v preteklih štiriindvajsetih urah, za kar krivi generala Mladića, ki je napade ukazal. Podoba se s člankom poveže preko podnaslova, ki pravi: *GENERALOVA APOKALIPSA – Od nekdanj toplega in varnega doma so ostale ruševine*. Tekst pod fotografijo nam na simboličen način sporoča, da je za uničenje kriv v članku omenjeni general Mladić.

Fotografija je nastavljena, mati z otrokom v rokah zre neposredno v gledalca, v ozadju pa vidimo porušeno hišno stopnišče. Dovršena kompozicija in poziranje osebe na podobi fotografijo uvršča med estetizirane podobe, to pa jo odmika od realističnosti. V poglavju o realizmu v fotografiji sem sicer ponazorila dejstvo, da je fotografija že v osnovi pristranska oziroma nerealistična, saj je delo človeka. Zato je razširjena domneva, da je fotograf nemi popisovalec dogodkov, zmotna. V luči trditev Susan Sontag, da so estetizirane, med njimi tudi pozirane fotografije iz vojn pravzaprav dobrodošle, konkretne fotografije torej ne smemo

zavrnuti kot povsem nerealistične. Bolj smiselno je nanjo gledati kot na primer Szarkowskijeve fotografije kot »ogledalo«, pri čemer je problem v tem, da gre za interpretativno fotografijo znotraj informativnega članka.

V odnosu fotografija-tekst je med drugim zanimivo, da je uporabljena svetopisemska beseda apokalipsa, ženska z otrokom pa spominja na krščanski simbol Marije z detetom. Skozi krščanski diskurz lahko fotografijo beremo kot vsesplošno obsojanje vojnega dogajanja v Bosni in Hercegovini.

### 8.7.6 Hrvaški vojaški kotel



Slika 8.7: Hrvaški vojaški kotel (Vir: Delo, 31. december 1991)

Fotografija (slika 8.7) je bila objavljena na 2. strani Dela 31. decembra 1991 v času vojne na Hrvaškem. Ob njej je tudi članek, ki obravnava posreden vidik vojne, govori namreč o črnogorskem princu Nikoli, ki opozarja Črnogorce, da je umiranje v vojni na Hrvaškem zanje sramotno in nesmiselno tako kot vojna sama.

Podoba prikazuje vojaka, ki zre neposredno v objektiv oziroma gledalca. Vojak na dvorišču poleg kozolca kuri ogenj zaneten v kotlu, iz katerega se močno kadi, zdi se tudi, da je mrzlo (semiotični indeks za mraz v tem primeru razberemo iz bunde, v katero je odet vojak, in iz roke nad kotlom). Fotografijo bi na konotativni ravni lahko brali kot znamenje težkih zimskih razmer na bojišču, vendar je dominantno branje zaradi teksta ob podobi drugačno. Tekst pod podobo se glasi: *HRVAŠKI VOJAŠKI KOTEL – Za položaji v Prekopakri*. V podnapisu je beseda kotel uporabljena v prenesenem pomenu, sicer pogosto uporabljenem v publicizmu, pomeni pa združevanje ljudi različnih nacionalnosti, pri čemer je njihova lastna identiteta pozabljena, nastane pa nova, poenotena identiteta, ki se precej razlikuje od prvotne. Obravnavani podnapis metaforično sporoča, da se na hrvaškem bojišču bojujejo različni narodi, ki pa so v boju poenoteni, s čimer se fotografija navezuje na članek ob njej. Gre za podobo, ki vizualizira abstrakten pojem, pri čemer je jasno izražena ideologija za tem pojmom, hkrati pa gre za primer podobe, kjer podnaslov kanalizira pomen fotografije. Tekst ob fotografiji ojačuje konotacijo oziroma zapoveduje ideologijo, znotraj katere naj bi podobo brali, in v konkretnem primeru nas prav podnaslov »vabi«, da fotografijo vidimo kot ilustracijo članka, kot vizualno podporo napisanemu.

## Sklep

Fotografija ima sposobnost, da posreduje neubesedljivo, da poda vizualni zapis, ki daleč presega besedilni opis dogajanja. Prav v novinarstvu pride ta lastnost fotografije najbolj do izraza. Vojna kot ekstremni odmik od običajnega stanja in vojna fotografija kot skrajni pol novinarske fotografije rezultirata v podobah, ki so tudi same po sebi pogosto ekstremne.

Ker je fotografija različna od drugih upodablajočih medijev, sem se v diplomski nalogi najprej posvetila njenim različnim vrstam in nalogam znotraj časopisa, posebej pa sem se ukvarjala tudi z značilnostmi vojne fotografije, skrajnim polom znotraj novinarske fotografije. S pomočjo semiotike sem ponazorila posebno naravo fotografije, v navezavi na reprezentacijo, ideologijo in diskurz pa sem osvetlila njeno vlogo znotraj družbe. Preučevala sem fotografijo kot »realistično zapisovalko sveta«, pri čemer sem se posebej posvetila vlogi, ki jo pri tem igrajo fotografi in časopisi, posebej pa sem predstavila tudi problem estetizacije podob. Fotografijo sem navezala na širši kontekstualni okvir znotraj časopisa, pri čemer sem bila pozorna predvsem na odnos podoba-besedilo, ki je bistven za tvorbo pomena. V teoretičnem delu naloge sem se ukvarjala tudi s podobami nasilja na fotografijah, pri tem sem se najprej spraševala o njihovem namenu, nato pa sem skozi poglede različnih avtorjev razmišljala o učinku teh podob in o načinih, na katere jih lahko beremo. Preden sem se lotila empiričnega dela naloge, sem kot pomoč pri analizi vojnih fotografij podala kratek povzetek vojnega dogajanja na ozemlju nekdanje Jugoslavije. V zadnjem delu naloge sem se lotila empirične analize izbranih fotografij iz časopisa Delo, ki so predstavljale vojne na Hrvaškem, v Bosni in Hercegovini ter na Kosovu. Fotografije sem analizirala na več ravneh, preučila sem njihovo umestitev znotraj časopisa, njihovo denotativno in konotativno raven in odnos podoba-tekst. Na koncu sem se posvetila analizi posameznih fotografij, ki so se mi zdele še posebej sporočilne in jih predstavila v luči teoretičnih ugotovitev iz naloge.

Obravnavala sem tri predpostavke značilne za fotografijo, ki sem jih predstavila skozi različne pristope in poglede teoretikov. Prvo trditev, da fotografija podaja lažen občutek realnosti in je zaradi tega zavajajoča, sem ilustrirala s semiotiko, koncepti reprezentacije, ideologije in diskurza. Poleg tega sem ponazorila sam pojem realizem in pokazala, da je fotografija pravzaprav vedno subjektivna, tudi kadar se kaže kot povsem objektivni prikaz. Fotografijo



ravno tako kot denimo besedila beremo, vsebuje namreč zakodirana sporočila, ki jih moramo v procesu reprezentacije dekodirati. Na kakšen način bomo brali fotografije, je odvisno tako od družbe, v kateri se nahajamo, kot tudi od nas samih. Fotografija je ravno zaradi svoje navidezne nezakodiranosti zelo močno ideološko orodje, poleg tega ji zaradi domnevne realističnosti pripisujemo nepristransko, objektivno upodabljanje sveta. Časopisna fotografija je le izsek, le fragment iz sveta, ki izraža specifičen zorni kot fotografa oziroma je posledica ideološke usmerjenosti časopisa. Nenazadnje so fotografske podobe nemalokrat estetizirane, kar sicer ni sporno v kolikor gre za interpretativno fotografijo, govori pa v prid dejstvu, da fotografija ni nikoli objektivni vpogled v realnost. Druga predpostavka naloge se je dotikala domneve, da fotografija nima enoznačnega pomena, temveč njen pomen usidra šele kontekst. Delno sem na to domnevo opozorila že z osvetlitvijo procesa reprezentacije, kajti ustvarjanje pomena je končno vedno odvisno od posameznika. Poleg tega sem argumentirala pomembnost konteksta, predvsem podnaslova pod fotografijo, pri usidranju pomena fotografije. Tekst ob fotografiji nam nudi možnost, da fotografije umestimo znotraj širšega percepcijskega okvira, pri tem pa se moremo zavedati, da ima prav podnaslovljena fotografija najmočnejši ideološki učinek in zapoveduje dominantno branje. Tretje domneve, ki pravi, da nas fotografije nasilja po eni strani šokirajo, po drugi pa smo nanje postali povsem neobčutljivi, teoretično ne morem dokazati, podala pa sem mnenja različnih teoretikov. Pravijo, da se nam ob šokantnih fotografijah ni treba počutiti slabo, ker ne naredimo ničesar, da bi stanje odpravili, temveč moramo biti pozorni na sam akt opazovanja teh fotografij. Medtem ko Susan Sontag svetuje, da se naslonimo na širši kontekstualni okvir in poskušamo razmišljati o vzrokih za šokantno stanje na podobi, nam Julianne H. Newton prigovarja, naj te podobe gledamo izven kontekstualnega okvira, posledično naj nas nagovarjajo o univerzalnih pomenih vojne in smrti. Estetizacija fotografij je dobrodošla, saj v sodobni poplavi podob fotografije nasilja, bede in obupa tako sploh pridejo do izraza, vendar je to dovoljeno le pri fotografijah, ki predstavljajo interpretativno zvrst in se ne izdajajo za avtentičen prikaz stvarnosti.

Na analiziranih fotografijah iz časopisa Delo je vizualno obeleženje vojn na ozemlju nekdanje Jugoslavije prikazano v prvi vrsti skozi posledice spopadov in usodo civilistov, medtem ko je dogajanje na bojišču obravnavano zelo skopo. Analizirane Delove fotografije izrisujejo izrazito človeško plat vojne, na kar dveh tretjinah podob so upodobljeni ljudje. Fotografije so znotraj časopisa le izjemoma uporabljene narativno, dogajanje pa je zelo pogosto podano skozi simbole, pri čemer je uporaba specifičnih fotografskih praks, ki bi predstavljale

fotografov pogled na nek dogodek (denimo ekstremni zorni koti in zelo majhna zaslonka) redka. Prevladujejo torej naturalistične fotografije oziroma upodabljanje na realističen način. Bolj kot način fotografiranja je pomemben sam predmet upodobitve. Na eni tretjini fotografij so prikazani predmeti, ki posedujejo močan in splošno znan simbolni pomen in na ta način podajajo interpretacijo dogajanja. Poleg tega je izdatno rabljen simbolni nagovor v podnaslovih fotografij in prav podnaslavljanje se je v primeru reprezentacije vojn na ozemlju nekdanje Jugoslavije izkazalo za ključno - pokazala se je namreč moč, ki jo tekst poseduje nad fotografijami. Kar ena četrtna podnapisov ob fotografijah odstopa od nevtralne, informativne rabe in podaja določen pogled oziroma sodbo dogajanja. Interpretativen podnaslov pod informativno fotografijo vpliva na branje fotografije na interpretativen način, pri čemer fotografije stojijo ob informativnih člankih in se »izdajajo« za nevtralno vizualno informacijo. S pomočjo nenevtralnih naslovov »vsiljen« interpretativni pomen sicer informativnih fotografij se je izkazal za ključni problem analizirane fotografske prakse. Na ta način se je potrdil v teoretičnem delu obravnavan pomen konteksta, ki odločujoče vpliva na razumevanje fotografskih podob.

Prvotna nezaznamovanost podob in njihova odprtost za različne interpretacije še povečujejo manipulativno moč fotografij, zato je aktivno branje in ne zgolj opazovanje bistvenega pomena. To še posebej velja za podobe (vojnega) nasilja in grozot, ki nas dnevno »preganjajo« v časopisih. Menim, da se je zato ob gledanju fotografij predvsem treba zavedati, da je fotografija le eden izmed medijev reprezentacije in da so fotografske podobe hkrati izsek iz realnosti in njena interpretacija. Ena sama absolutna resnica o svetu tako ali tako ne obstaja, kadar pa se fotografija zanjo izdaja, je na delu ideologija. Zato zaključujem diplomsko delo v duhu Goldbergove misli, ki pravi: *»Fotografije nam ne dajo resnice - mi damo resnico fotografijam.«*

## Viri in literatura

Barthes, Roland (1978): *Image Music Text*. New York: Hill and Wang

Barthes, Roland (1992): *Camera lucida. Zapiski o fotografiji*. Ljubljana: Škuc: Znanstveni inštitut filozofske fakultete

Becker, Karin E. (2004): Photojournalism and the Tabloid Press. V Liz Wells (ur.): *The Photography Reader*, 291- 308. London:Routledge

Berger, John (1999): *Rabe fotografije*. Ljubljana: založba/\*cf.

Boden, Martina (2004): *Evropa: naša preteklost in sedanost*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga

Boyle, Karen (2005): *Media and Violence: Gendering the Debates*. London:SAGE Publications

Brennen, Bonnie, Hanno Hardt (1999): *Picturing the Past: Media, History, and Photography*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press

Burgin, Victor (1982): Looking at Photographs. V Victor Burgin (ur.): *Thinking Photography*, 142- 153. London:Macmillan

Coles, Robert (1997): *Doing Documentary Work*. New York: Oxford University Press

Craig, Robert I. (1999): Fact, Public Opinion and Persuasion: The Rise of Visual in Journalism and Advertising. V Bonnie Brennen, Hanno Hardt (ur.): *Picturing the Past: Media, History and Photography*, 36- 59. Urbana, Chicago: University of Illinois Press

Davenport, Alma (1991): *The History of Photography. An Overview*. Albuquerque: University of New Mexico Press

English, Earl (1996): *Scholastic Journalism*. Ames: Iowa State University Press

Erjavec, Karmen (1998): *Koraki do kakovostnega novinarskega prispevka*. Ljubljana: Jutro

Ferguson, Donald L. in Jim Patten (1993): *Journalism Today!*. Chicago: NTC Publishing Group

Griffin, Michael (1999): The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism V Bonnie Brennen, Hanno Hardt (ur.): *Picturing the Past: Media, History and Photography*, 122-157. Urbana, Chicago: University of Illinois Press

Hall, Stuart (2004a): Delo reprezentacije. V Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt (ur.), *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, 34-95. Ljubljana: Študentska založba

Hall, Stuart (2004b): Lastnosti novičarskih fotografij. . V Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt (ur.), *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, 195-209. Ljubljana: Študentska založba

Hardt, Hanno (2003): Predstavljanje osamosvojitve: podoba/tekst slovenskega fotožurnalizma. *Teorija in praksa* 40 (4), 605-626

Hartley, John (2004): Novinarstvo in vizualizacija resnice. V Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt (ur.), *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, 181-192. Ljubljana: Študentska založba

Korošec, Tomo (1998): *Stilistika slovenskega poročevalstva*. Ljubljana: Kmečki glas

Košir, Manca, Rajko Ranfl (1996): *Vzgoja za medije*. Ljubljana: državna založba Slovenije

Kozloff, Max (1994): *Lone Visions/Crowded Frames. Essays on Photography*. Albuquerque: University of New Mexico Press

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 Press

Lukšič, Igor in Andrej Kurnik (2000): *Gramsci in Foucault*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče

Lutz, Catherin A. in Jane L. Collins (2004): Fotografija kot križišče pogledov. V Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt, (ur.): *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, 213-236. Ljubljana: Študentska založba

Newton, Julianne H. (2001): *The Burden of Visual Truth. The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers

Patterson, Phillip in Lee Wilkins (1994): *Media Ethics. Issues and Cases*. Madison, Dubuque : Brown & Benchmark, cop.

Price, Mary (1994): *The Photograph: A Strange Confined Place*. Stanford: Stanford University Press

Schwartz, Donna (1992): To Tell the Truth: Codes of Objectivity in Photojournalism V *Communication* 13(1992),

Schwarz, Donna (1999): Objective Representation: Photographs as Facts. V Bonnie Brennen, Hanno Hardt (ur.): *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, 158. 181. Urbana, Chicago: University of Illinois Press

Sekula, Allan (1982): On the Invention of Photographic Meaning. V: Victor Burgin (ur.): *Thinking Photography*, 84- 109. London:Macmillan

Solomon-Godeau, Abigail (1994): *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Sontag, Susan (2001): *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba

Sontag, Susan (2006): *Pogled na bolečino drugega*. Ljubljana: Sophia

Stanković, Peter (2005) *Politike popa. Uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede

Tagg, John (1982) The Currency of the Photograph. V Victor Burgin (ur.): *Thinking Photography*, 110- 141. London:Macmillan

Taylor, John (1991): *War photography: Realism in the british press*. London, New York: Routledge

Tomanić Trivundža, Ilija (2004): Orientalism as news. Pictorial representation of the US attack on Iraq in *Delo. Journalism* 5 (4), 480-499

Tomanić Trivundža, Ilija (2005): Vizualni simbolizem ali besedilni komentar: odstopanje od in preseganje realistične reprezentacije v rabi novinarske fotografije. *Teorija in praksa* 42 (2-3), 439-456

Vreg, France (2000): *Politično komuniciranje in prepričevanje*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede

Warner Marien, Mary (2002): *Photography. A Cultural History*. London: Laurence King Publishing

Watney, Simon (1999) On the institutions of photography. V Jessica Evans, Stuart Hall (ur.): *Visual culture: the reader*. London, New Delhi: SAGE Publications

Wells, Liz (2003): *Photography: A Critical Introduction*. London: Routledge