

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ana Mirković

Fotografija v novinarstvu

(Manipulacija in analiza vojne fotografije)

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ana Mirković

Mentor: doc. dr. Marko Milosavljevič

Fotografija v novinarstvu

(Manipulacija in analiza vojne fotografije)

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

Hvala vsem, ki so mi bili v oporo in ki so me spodbujali pri pisanju diplomskega dela.

Predvsem hvala Petri, Jerci in Anastaziji.

Fotografija v novinarstvu

(Manipulacija in analiza vojne fotografije)

V diplomski nalogi raziskujemo načine manipulacije vojne fotografije, ki jih tudi etično analiziramo. Manipulacija predstavlja obdelavo fotografije na treh stopnjah: fotomontaža, popravljanje in osnovna korekcija slike. Pri etični analizi, ki temelji na zapisanih etičnih pravilih (novinarskih kodeksih) in osebni etiki (morali posameznika), se srečujemo z dilemo, katera pravica je pomembnejša in ima večjo težo, pravica javnosti do informiranosti ali pravica vira informacij do zasebnosti. V diplomski nalogi si zastavljamo vprašanje, ali vojno fotografijo, ki krši pravico do zasebnosti in dostojanstvene smrti, objaviti, če je v interesu javnosti. V teoretičnem delu definiramo pojem fotonovinarstvo, nato se osredotočimo na zgodovino in percepcijo vojne fotografije. Na kratko analiziramo primere zmanipuliranih vojnih fotografij. Razložimo še razliko med etiko in moralo, omenimo osebno etiko in določimo temeljno novinarsko odgovornost. V praktičnem delu na podlagi štirih etičnih teorij (deontološki pogled, teleološki pogled, Aristotelova zlata sredina in tančica nevednosti) in dveh kodeksov (Kodeks Slovenskih novinarjev in Kodeks Nacionalnega združenja fotografov-NPPA) etično analiziramo vojno fotografijo Kennetha Jareckea. Rezultati analize kažejo, da novinarjeva dolžnost obveščanja javnosti v tistem slučaju glede vojn, ne preneha v tistem trenutku, ko začne ovirati pravice vira informacij.

Ključne besede: vojna fotografija, fotomontaža, etika, osebna etika, kodeks

Photography in journalism

(The manipulation and analysis of wartime photography)

This diploma paper focuses on the different ways of manipulating wartime photography, and attempts to analyse it from an ethical standpoint. Manipulation refers to photograph treatment on three levels: photomontage, modification or basic image retouching. When dealing with an ethical analysis that is based upon written ethics rules (the journalistic code of ethics) and personal ethics (an individual's morals), we are faced with a dilemma, namely which of the following rights bears more weight: the public's right to know or the right to privacy. In this diploma I tackle the question whether the kind of wartime photography that violates the right to privacy and dignified death should be published for the sake of public interest. In the theoretical part I have defined the concept of photojournalism after which I continued with the history and perception of wartime history and a brief analysis of concrete examples of manipulated wartime photographs. Then I explained the differences between ethics and morals, touched on personal ethics and delineated a journalist's fundamental responsibilities. I proceeded with the practical part wherein I analyzed the wartime photography of Kenneth Jareck from an ethical standpoint, using four ethical theories (deontological, teleological, Aristotle's golden mean and the veil of ignorance) and two codes of ethics (The Slovenian Journalists' and NPPA). My findings show that a journalist's duty to inform the public of wartime goings-on does not end even when it intrudes on the right of privacy.

Key words: wartime photography, photomontage, ethics, personal ethics, code of ethics

KAZALO

| | |
|---|-----------|
| 1 UVOD | 7 |
| 2 FOTONOVINARSTVO | 11 |
| 2.1 Zgodovina in razvoj fotonovinarstva..... | 12 |
| 2.2 Objektivnost fotografije..... | 14 |
| 3 VOJNA FOTOGRAFIJA | 15 |
| 3.1 Zgodovina in začetek vojne fotografije..... | 15 |
| 3.2 Percepcija vojne fotografije..... | 20 |
| 3.3 Fotografija kot sinonim vojne..... | 22 |
| 4 MANIPULACIJA FOTOGRAFIJE | 24 |
| 4.1 Manipulacija fotografije v novinarstvu..... | 24 |
| 4.2 Fotomontaža..... | 25 |
| 4.3 Postavljanje vsebine fotografije..... | 30 |
| 5 NOVINARSKA ETIKA | 31 |
| 5.1 Etika in morala..... | 32 |
| 5.2 Etika Immanuela Kanta..... | 32 |
| 5.3 Novinarjeva odgovornost..... | 33 |
| 5.4 Osebna etika..... | 34 |
| 5.4.1 Pogled skozi oči vojnega fotografa..... | 36 |
| 6 NOVINARSKI KODEKS | 39 |
| 6.1 Kodeks Slovenskih novinarjev..... | 39 |
| 6.2 Nacionalno združenje fotografov..... | 41 |

| | |
|--|-----------|
| 7 ANALIZA VOJNE FOTOGRAFIJE..... | 43 |
| 7.1 Deontološki pristop..... | 44 |
| 7.2 Teleološki pristop..... | 45 |
| 7.3 Aristotelova zlata sredina..... | 46 |
| 7.4 Tančica nevednosti..... | 47 |
| 7.5 Analiza po Kodeksih..... | 48 |
| 8 SKLEP..... | 50 |
| 9 LITERATURA..... | 52 |
| PRILOGA A: Intervju Wade Goddard..... | 56 |

1 UVOD

»Zbirati fotografije pomeni zbirati svet« (Sontag 2001, 7).

Ko odraščamo in razmišljamo o preteklosti ali otroštvu, v mislih ponavadi vrtimo podobe prijetnih ali manj prijetnih trenutkov. Vsaka slika je povezana z občutkom, ki smo ga doživeli v točno določenem času. S pomočjo kratkih prebliskov podob, ki nastajajo v naši glavi, spomini postanejo zopet resnični. Fotografije naše preteklosti tako z miselnim procesom postanejo stvarne. Ker je vid najbolj natančno človekovo čutilo, saj možganom omogoči popolno dojetje vsega, kar nas obkroža, je najpogosteje prva stvar, ki jo opazimo v reviji, dnevniku, časopisu ali knjigi ravno fotografija. Ta daje spremljevalnemu tekstu določeno »verodostojnost« in bralca zelo hitro uvede v situacijo, o kateri pripoveduje besedilo. Brez dokumentiranih fotografij ljudje ne bi vedeli, kaj se dogaja, hkrati pa ne bi verjeli ničemu, kar niso videli na lastne oči. Vendar pa včasih le ne smemo verjeti vsemu, kar vidimo.

V drugem poglavju diplomske naloge bom najprej pojasnila delovanje fotonovinarstva in skušala bolj nazorno opredeliti, kaj sploh pomeni biti »fotonovinar«. Predstavila bom zgodovino in razvoj fotonovinarstva kot poklica ter omenila prve tiskovne agencije in nekatere mednarodno priznane fotonovinarje. Kasneje bom pisala o objektivnosti fotografije in pojasnila, zakaj mnogokrat živijo lastno življenje ter se spraševala, ali je fotografija lahko objektivna in kolikšen vpliv ima nanjo fotograf. Susan Sontag (2003, 64–81) pravi, da fotografije nikoli niso objektivne, čeprav so cenjene kot transparentno poročilo sedanjosti.

Tretje poglavje je predvsem namenjeno vojni fotografiji, saj bom opisala njen nastanek in razvoj skozi različna vojna obdobja. V tem delu diplomske naloge se bom osredotočila tudi na doživljanje oz. percepcijo vojne fotografije in odgovorila na vprašanje, kakšna je njena vloga v svetu. Zgodovino vojne fotografije bom podkrepila s fotografijami najbolj znanih fotonovinarjev in predstavila stališče, da so nekatera njihova dela postala simboli določenega obdobja, vojne ali boja. Pod to lahko vsekakor štejemo tudi fotografijo Vietnamske vojne, ki prikazuje golo deklico, kako beži pred bombno eksplozijo, fotografije Španske državljanske vojne in smrt ameriškega vojaka v Iraku. Bolj podrobneje bom analizirala tudi fotografijo iz Srebrenice, ki je nastala med srbskim vojaškim napadom leta 1995. Vse omenjene fotografije predstavljajo dogodke,

ki so zaznamovali določeno obdobje in so močno razburili javnost, saj so bile slike objavljene v številnih medijih po celem svetu.

Osnovna težava pri fotografiji, ne glede na to, ali je posneta z novinarskega ali umetniškega vidika, se skriva v možnosti manipulacije, o čemer bom govorila v četrtem poglavju. Visoko razvita tehnologija je omogočila različne manipulacije, npr. fotomontaža v programu Photoshop je postala velik problem kakovostnega novinarstva. Razlogi za manipulacijo so številni: od propagande do želje po dobičku in vdiranju v zasebnost drugih. Fotomontaža, popravljanje in osnovna korekcija so tri stopnje obdelave slik. Pod popravljanje pa sodijo retuširanje, manjši popravki in rezanje določenih delov, medtem ko osnovna korekcija fotografije vsebuje uravnavanje tonskih, barvnih in ostalih prvin (Rovšek 2007). Zadnikar (2005, 91) pravi, da je objektivnost fotografije pravzaprav iluzija in da že vsaka najmanjša sprememba vpliva na njeno avtentičnost. S krajšo analizo nekaterih primerov vojnih fotografij, ki so bile podvržene manipulaciji, bom želela pokazati, kako so izgubile svojo vrednost, prav tako pa bom podrobneje predstavila posledice oz. sankcije takih dejanj. Najprej se bom osredotočila na fotografijo, ki je bila leta 1982 objavljena v National Geographicu in prikazuje dve egipčanski piramidi. Slika sicer ne spada v kategorijo vojne fotografije, vendar nazorno dokazuje, da se manipulacija ne dogaja le v rumenem tisku, temveč tudi v resnih, kakovostnih časopisih. Ostale primere manipulacije bom analizirala na podlagi vojnih fotografij, saj bom najprej prikazala originalno sliko, kasneje pa še njeno »popravljen« verzijo. Nekatere so bile posnete v Bazri in Libanonu, druge so nastale med Špansko državljansko vojno, omenila pa bom tudi tiste, ki so bile objavljene v ameriških medijih kot posledica strelskega pohoda v mestecu Kent v Ohio.

Poleg manipulacije pa pri vojnih fotografijah velikokrat naletimo na neuskkljenost oz. neupoštevanje novinarskega kodeksa, s katerim se srečujemo tudi pri ostalih vrstah fotografije in novinarskih tekstih. Vojna fotografija je v konfliktu z etičnimi pravili kodeksa, pri čemer se pojavlja tudi problem osebne etike novinarja oz. dilema, kako ravnati v določeni situaciji. V petem poglavju se bom tako ukvarjala z etiko v novinarstvu in opozorila na tanko črto med etiko in moralo. Omenila bom etiko Immanuela Kanta, ki govori o tem, da vsak človek v sebi nosi moralni zakon, ki ga lahko spoštuje ali pa tudi ne. Poudarila bom pomembnost novinarjeve odgovornosti in osebne etike ter jo še dodatno ponazorila z intervjujem nekdanjega vojnega fotografa Wada Goddarda. Pogovor z njim mi bo zagotovo omogočil boljši vpogled v svet fotografov, ki so na bojiščih ogrozili svoje življenje, zato da bi javnosti posredovali

resnico o vojnem dogajanju. Zanimalo me bo predvsem njegovo stališče o osebni etiki novinarjev in kršenju načel, ki so zapisana v kodeksu. Vprašala ga bom, če se je že kdaj znašel v situaciji, ko se je moral odločiti, ali bo pomagal nekemu, ki je bil ranjen, ali je raje ostal na varnem za svojim fotografskim objektivom. Skušala bom izvedeti, kakšna je njegova osebna etika, ki se bo najbolje pokazala skozi njegovo preteklo delo. Moja hipoteza je, da novinarjeva dolžnost obveščanja javnosti preneha v tistem trenutku, ko začne ovirati pravice vira informacij oziroma, v našem primeru, osebe na fotografiji. Podrobneje bom skušala raziskati dilemo, ki se pojavi pri objavi spornih vojnih fotografij, kajti na eni strani je javnost, ki ima pravico do obveščeniosti o stanju na bojiščih, medtem ko so na drugi pri objavi fotografij iznakaženih in mrtvih vojakov, kršena številna etična pravila (pravica posameznika do dostojanstvene smrti, pravica do zasebnosti, posebna obzirnost pri mladoletnikih ...). Susan Sontag pravi, da se človek, ko zagleda fotografije, ki predstavljajo bolečino in žalost, znajde na poti, kjer se vedno bolj srečuje s fotografijami takšne narave. V trenutku, ko prvič zagledamo določeno fotografijo, postane dogodek, ki je na njej upodobljen, še bolj realen (Sontag 1993, 24).

Po obravnavi novinarske etike bom v šestem poglavju razložila pomen novinarskega kodeksa in se osredotočila predvsem na dva: Kodeks novinarjev Slovenije in NPPA kodeks (kodeks nacionalnega združenja fotografov). Na kratko bom opozorila na pomembnost Kodeksa kot pravilnika, na podlagi katerega bom v praktičnem delu analizirala primer vojne fotografije. Omenjena kodeksa sem izbrala, saj oba jasno prepovedujeta vdiranje v zasebnost in kršenje posameznikove pravice do dostojanstvene smrti; dve najpogostejše kršeni pravici, ki ju zasledimo v objavljenih vojnih fotografijah.

Sedmo poglavje sestoji iz empiričnega dela oz. analize vojne fotografije Kennetha Jarackea, ki prikazuje zažganega iraškega vojaka. Fotografija je bila posneta leta 1991 na avtocesti proti Bazri, ko so ameriški vojaki napadli iraške oborožene sile. Najprej časopis Time ni želel objaviti slike zoglenelega vojaka, kasneje so to storili pri London Observerju, čemur so sledili tudi pri prej omenjenem časopisu v prav posebni izdaji. Analizo bom utemeljila prek etičnega kodeksa novinarjev Slovenije, poudarek bo na 20. in 22. členu, ki govorita o zasebnosti posameznika in pazljivem zbiranju in objavljanju informacij v povezavi s fotografijami. Prav tako se bom osredotočila na kodeks nacionalnega združenja fotografov NPPA, pri katerem bom poudarila 4. člen, ki govori o pravici do zasebnosti in spoštovanju človekovega dostojanstva.

Naslonila pa se bom tudi na teoretična izhodišča štirih etičnih teorij (deontološki pristop, teleološki pristop, Aristotelova zlata sredina in tančica nevednosti). Deontološki

pogled je moralno presojanje, ki poudarja skladno delovanje z univerzalnimi dolžnostmi. Uporaba nedovoljenih sredstev pri tem ni dovoljena, zato sklepam, da bi s tega stališča prevladala dolžnost po obveščanju javnosti pred dolžnostjo do vira informacije oz. spoštovanjem zasebnosti vojaka. Novinar se bo v tem primeru odločil za dolžnost do javnosti z namenom, da fotografija pomaga k preprečevanju vojne. Teleološki pristop deluje po utilitarističnih načelih. Osredotoči se na tisto, kar bo prineslo največje dobro za čim več ljudi. V tem primeru postavljam tezo, da bi bila objava fotografije tudi upravičena. Pri objavi fotografije bo novinar mislil na večje število ljudi in ne na konkretno žrtev. V tem pogledu je pomembno, da je javnost seznanjena z dogajanjem na bojišču. Objava fotografije bo upravičena, zato ker bo spodbudila burne razprave o smiselnosti vojne. Aristotelovo zlato sredino določa zdrava pamet, ki se nahaja med dvema skrajnostima. Torej, rešitev bi bila, da ne pride do objave fotografije ali da pri tem niso kršena etična načela, kar je v našem primeru nemogoče. Če fotografije ne bi objavili, javnost ne bi izvedela o grozotah, ki so se dogajale na vojnih območjih, po drugi strani pa bi z objavo fotografije kršili pravico posameznika do zasebnosti in dostojanstvene smrti. Tančica nevednosti pa je teorija, ki preprečuje egoistične odločitve. Zagovarja moralno ustrezno dejanje, kjer prednost dobijo najbolj ranljivi udeleženci. Objava fotografije bi tako po tej teoriji najbolj oškodovala vojaka in njegovo družino. Če se postavimo v vlogo novinarja, ki je posnel fotografijo, in urednika, ki je fotografijo objavil, vidimo, da sta onadva pravzaprav le opravljala svoje delo in na ta način informirala javnost o javno pomembnih dogodkih.

2 FOTONOVINARSTVO

Fotografija je trajna slika kakega predmeta (osebe, prizora) na podlagi, ki je premazana z emulzijo in je občutljiva na svetlobo (Zrimšek 1971, 3). »Fotografiranje je proces ustvarjanja fotografij s pomočjo svetlobe. Svetloba, ki se odbija od fotografiranega predmeta, ustvari podobo na materialu, ki je občutljiv na svetlobo. Ta podoba se s kemičnimi procesi odtisne na fotografski papir – to je fotografija. Z drugimi besedami bi jo lahko poimenovali kot podobo, narisano z žarki svetlobe« (Sobieszek 1990, 408). Po Davenportovem mnenju (1991, 92) je novinarska fotografija tista fotografija, kjer so s pomočjo fotoaparata ustvarjene podobe za tisk. Vizualne podobe, ki jih predstavlja fotografija, so običajno prepoznavne brez veliko interpretacije. Fotografije prenašajo in prebudijo čustva, ker večina bralcev najprej zazna slikovno podobo. Fotografije morajo imeti kot vsako besedilo tudi vsebinsko kakovost (Kupper v Erjavec 1998, 93). Karmen Erjavec (1998, 95) pravi, da se je z iznajdbo fotografije odnos med opazovalcem in sliko močno spremenil. Slednje se vrstijo v kratkem zaporedju, kar pomeni, da gledalec ne more več jasno ločevati med slikami, kar pripelje do njegove pasivnosti in izgube avtonomnosti. Način, na katerega gledalec sprejeme slikovno sporočilo, ni odvisen le od vizualnega sporočila, temveč tudi od konteksta, v katerem se sporočilo nahaja. Določenega vidnega objekta ne razlagamo samo analitično, ampak v celostnem smislu (Erjavec 1998, 95). Barthes (1992, 13) pa navaja, da nam fotografije takoj potisnejo pod nos »podrobnosti«, ki so temeljni material etnološke vednosti.

Fotonovinarstvo pomeni prenos resnice skozi slike in ne besede. Predstavlja sporočanje vizualnih informacij prek različnih medijev. Ponavadi so to fotografije v tiskanih medijih (revije in časopisi), vendar se pogosteje nanaša tudi na televizijske (fotografije so odvisne od videa) in novice na internetu (Newton 2001, 5). Hardt (1996, 15) pravi, da je fotonovinarstvo praksa ustvarjanja pomenov, ki je močno vezana na ekonomske in politične ureditve ter tudi lahko spreminja in ustvarja vladajoče strukture. »Slika je elementarno pomembna. Omogoča trajnejšo ohranitev informacij v besedilu ter lažje in hitrejše izražanje občutkov« (Erjavec 1998, 99). Earl English (1996, 304) meni, da je fotoreporterstvo »umetnost in tehnika poročanja o aktualnih dogodkih z namenom informirati in zabavati s fotografijami in besedami«.

Fotonovinar je oseba, ki s pomočjo kamere upodablja aktualne dogodke za publikacije. Te dogodke prevaja v vizualne podobe, ki so lahko prepoznavne in so ustvarjane posebej za publikacije, kar fotonovinarje loči od fotodokumentaristov (Davenport 1991, 92).

Fotonovinarji pokrivajo širok spekter dogodkov, ponavadi so to mehke («soft news») ali trde («hard news») novice. Nekateri so vezani na določene naloge, medtem ko drugi najprej slikajo in potem skušajo slike prodati (Davenport 1991, 102). Fotonovinarjem pogosto zastavljajo vprašanje: »Zakaj ste bili tam?«, na kar oni odgovorijo: »Zato, da bi odkril nepravilnosti in da bi obvestil javnost o nehumanih dejanjih ter da bi dal glas tistim, ki ga nimajo!« (Neubauer 1997, 31).

2.1 Zgodovina in razvoj fotonovinarstva

Začetek fotonovinarske prakse predstavlja upodabljanje vojn na fotografijah in je močno povezana z dokumentarno fotografijo. Na ta način so delovanja vojne postala dostopna ljudem iz oddaljenih krajev (Newton 2001, 3).

Razvoj vizualnega novinarstva sega daleč v preteklost, v obdobje pred nekaj tisoč leti, ko so se s piktografskimi znaki v jamah zapisovali pomembni dogodki, kot npr. uspešen lov, smrt ali bitka (Davenport 1991, 92). Začetek fotonovinarstva je uradno zapisan sredi 19. stoletja, ko je bila v 40. letih dokumentirana Ameriško-mehiška vojna, upori v Indiji in na Kitajskem (1850 in 1860) ter Krimski vojna (1855). Med začetke dokumentiranja vojne fotografije štejemo tudi mehiško revolucijo, balkansko vojno, rusko-japonsko in prvo svetovno vojno (Hardt 2001, 11402). V samem začetku razvoja fotonovinarstva so bili novinarji večinoma moškega spola. Margaret Bourke-White (1906–1971) je prva akreditirana ženska fotonovinkarka v času druge svetovne vojne, delala je za reviji *Life* in *Fortune* (Kerns 1980, 6). Zagon novinarski fotografiji pa je dalo obdobje druge svetovne vojne. Številni fotografi, ki so snemali vojne fotografije, so nadaljevali s svojim delom tudi po njej, kar je spodbudilo številne dnevnike, da so jih zaposlili in odprli fotografske pisarne. Poleg nastanka pisarn je prišlo tudi do razvoja novinarskih agencij, kot so Magnum (1947) v Parizu in New Yorku, Nacionalno združenje fotografov (NPPA) in World Press Photo (WPPA), ki letno podeljuje nagrade za najboljše novinarske fotografije (Griffin v Brennen in Hardt 1999, 125).

Robert Capa (1913–1954), ki je postal sinonim za vojno fotografijo, je skupaj s svojimi prijatelji ustanovil agencijo Magnum, katere osnovna naloga je bila zastopati

interese avanturističnih fotografov. V tem obdobju se je fotografija razglasila za globalno podjetje. Fotografi so, ne glede na nacionalnost, postali popotniki, priljubljena destinacija pa so bile vojne (Sontag 2003, 31). Pomembno je omeniti dve fazi v razvoju fotonovinarstva: prva obsega konec 19. stoletja, ko se je fotografija v časopisih in revijah pojavila kot nova oblika novic, druga pa označuje začetek 20. stoletja (20. leta), ko je tehnološki napredek predstavil fotografijo kot uveljavljeno obliko dokumentarnega izražanja in ji omogočil priznanje v svetu (Hardt 2001, 11402). Poleg že omenjenih revij *Life* in *Fortune* začetek modernega fotonovinarstva po Wellsu (1998) predstavljajo revije iz 30. let 20. stoletja, kot npr. *Look* in *Life* v Združenih državah Amerike, *Vu* v Franciji, *Illustrated* in *Picture Post* v Veliki Britaniji ter različne publikacije v Nemčiji, kjer je pravzaprav nastala dokumentirana fotografija. Revija *Life*, ki je začela izhajati leta 1936, je svojim naslovnikom ponudila možnost, da vidijo obraze revnih, bogatih in ponosnih, da so priča odkritjem in različnim dogodkom, krajem, s čimer se je razlikovala od revije *Vu*, ki je imela bolj informativno funkcijo (Frizot 1998, 594).

John Berger (1999, 37–42) opozarja, da moramo razlikovati med dvema popolnoma različnima uporabama fotografije. Pri prvi gre za fotografije, ki pripadajo zasebni izkušnji, obenem pa tudi javni uporabi. To so na primer fotografije športne ekipe, portret matere, hčere in podobno. Te fotografije živijo v nepretrgani kontinuiteti, kar pomeni, da je ohranjen posneti trenutek. Druga uporaba se nanaša na sodobne javne fotografije, ki prikazujejo nek določen dogodek, ki ni v povezavi z njenimi bralci in z izvirnim pomenom dogodka. Prinaša informacijo, ki je iztrgana iz vseživljenske izkušnje in konteksta ter lahko postane mrtev predmet.

Vzporedno s tehnološkim, ekonomskim in političnim razvojem je fotonovinarstvo doživelo tudi svoj vzpon. K temu je prispeval razvoj manjših kamer, elektronske bliskavice ter hitrejšega, fleksibilnega in transparentnega filma (Hardt 2001, 11402–11403). Razvilo se je bralno občinstvo in delavski razred, kar je omogočilo cenejše časopise in slikovne revije. Občinstvo je dobilo željo po opazovanju sveta, potreba po novejših informacijah pa je postajala vse večja (Hardt 2001, 11403). Leta 1928 je nemški časopis *Berliner Illustrierte Zeitung* dosegel tedensko naklado dveh milijonov izvodov, medtem ko je ameriški časopis *Life* leta 1936 prodal vseh 466 tisoč izvodov svoje prve izdaje (Frizot 1998, 591–593). Ravno zaradi tiskanih medijev se je fotonovinarstvo kmalu utrdilo kot profesionalna praksa (Hardt 2001, 11403).

2.2 Objektivnost fotografije

Pred pojavom televizije in filmov je fotonovinarstvo ljudi zabavalo in prenašalo dogodke neposredno v njihove domove ter ponujalo vpogled v strašno vojno trpljenje. Svet z druge strani fotografij se jim je toliko približal, da so se lahko identificirali in sočustvovali z njim. Glavna lastnost fotografije je bila njena »objektivnost«, surova resnica prelita na list papirja (Frizot 1998, 594). Susan Sontag (2003, 64–81) pravi, da fotografije objektivizirajo s tem, da dogodek ali osebo pretvorijo v nekaj materialnega. Nikoli niso objektivne, čeprav so cenjene kot transparentno poročilo sedanjosti. Mnogokrat so slike natisnjene površno in so lahko uporabljene tudi kot nasprotje besedilu, ne le kot njegova nadgraditev. Včasih slike živijo »lastno življenje« in posredujejo lastno vsebino (Erjavec 1998, 99). Hkrati pa pričajo in dokazujejo realnost, saj da bi jih posnela, je neka oseba morala biti tam. Priporočilo kredibilnosti je vgrajeno v fotografijo, ampak v sebi vedno nosi določen subjektivni pogled (Sontag 2003, 26). Avtorica dodaja še, da fotografija predstavlja sled sveta, kar pomeni, da se iz njega nekaj vključi v fotografijo, nekaj pa izključi. Pomemben je subjektivni izbor fotografa. »Fotografska podoba, čeprav je sled /.../, ne more biti preprosto transparentnost nečesa, kar se je zgodilo. Vedno je podoba, ki jo je nekdo izbral; fotografirati pomeni uokvirjati in uokvirjati pomeni izključevati. Igranje s fotografijami se je dogajalo že daleč pred dobo digitalnih fotografij in manipulacij Photoshopa: vedno je bilo mogoče, da je fotografija napačen prikaz« (Sontag 2003, 46). Fotografi posnamejo fotografije na podlagi subjektivnih odločitev in imajo vkodiran njihov pogled. Fotografske aktivnosti tudi ovirajo institucionalne zahteve (Schwartz 1991, 161).

Izbira fotografa, kaj bo fotografiral, in način, kako bo prikazal določen dogodek temelji na njegovem subjektivnem okusu. Kultura, nagnjenost, standardi in principi so dejavniki, ki določajo njegovo subjektivnost in s tem vplivajo na fotografijo. Osebna etika fotografa je postala odločilni kriterij za fotografiranje v etično problematičnih situacijah. Etika in morala pripeljeta fotografa do odločitve, kaj in kako fotografirati. Nezadovoljstvo s posneto fotografijo avtorji rešujejo z manipulacijo.

3 VOJNA FOTOGRAFIJA

Susan Sontag (2003, 8) pravi, da je vojna bistven predmet fotografije zaradi več razlogov. Fotografije nam pokažejo njeno pravo naravo: uničevanje, lomljenje, trganje in paranje. »Fotografi odkrivajo scene in akcije, ki pritegnejo pozornost javnosti, a vojna fotografija pri občinstvu prebuja močne občutke in tako postaja psihična fascinacija« (Wells 2003, 35). Vojne fotografije nekega grozodejstva lahko sprožijo popolnoma nasprotujoče si odzive, kot poziv k miru ali poziv k maščevanju (Sontag 2003, 14).

3.1 Zgodovina in začetek vojne fotografije

Francoski znanstvenik Nicephore Niepce je leta 1825 s pomočjo sonarodnjaka, slikarja Louisa Jacquesa Mandee Daguerre, odkril tehniko, ki omogoča trajnejšo fotografijo. Po Niepcevi smrti je Daguerre leta 1839 objavil, da je našel način, kako izdelati permanentni pozitiv. Francoska vlada je odkupila njegov izum, ki je poimenovan dagerotipija. Pred pojavom kalotipije, ki jo je razvil William Fox Talbot, in predstavlja revolucionarno razvijanje negativov v nedoločeno število pozitivov, je bila dagerotipija edini način, na katerega se je lahko zabeležilo dogajanje (Frizot 1998, 22).

Prve vojne fotografije so posnete v času ameriško-mehiške vojne, ki se je začela 1846, ko je sedanja ameriška zvezna država Teksas razglasila priključitev k Ameriki in ne k Mehiki. Ko je Mehika leta 1848 izgubila vojno, je morala skoraj polovico svojega ozemlja pripojiti Ameriki. Dagerotip Charles J. Betts je sodeloval z ameriško vojsko v Verakruzu in je dobil nalogo poslikati mrtve in ranjene vojake. Njegova druga dela javnosti niso znana (Frizot 1998, 133). Za časa ameriško-mehiške vojne je bilo več kot šestdeset anonimnih dagerotipov, ki so preživeli in fotografirali stavbe, poglede z ulic, vojake, predvsem pa ameriške oficirje. Te fotografije predstavljajo utelešenje patriotizma, medtem ko zapisov o vojnih bojih ni bilo (Frizot 1998, 134).

Začetnik vojne fotografije je Roger Fenton, ki je v krimski vojni po naročilu angleške vlade naredil več kot tristo posnetkov, v katerih je angleško vojsko prikazal kot sposobno formacijo, saj so ga na teren poslali zaradi govoric, da vojaki niso dovolj učinkoviti (Griffin 1999, 131–133). Fenton je za vsako ceno hotel prodajati svoje fotografije in je zato večinoma fotografiral častnike, ki so mu pozirali.

Slika 3.1: Piling Arms



Vir: The Green Howards Museum (2010).

Realistične vojne fotografije še niso bile predstavljene javnosti. Na njegovih slikah ni trupel vojakov, vojno upodablja kot nekakšen »piknik«. Fenton je moral vso potrebno opremo nositi na teren v majhnem karavanu. Nekajkrat je bil njegov avtomobil tarča napadov, ker so ga zamenjali za vozilo, ki prevažajo orožje (Leggat 2006). Njegov cilj je bil narediti takšne fotografije, kakršne je zahtevala kraljica Viktorija, čeprav te niso predstavljale pravega prikaza vojne. Najbolj znana Fentonova fotografija, poimenovana *The Valley of the Shadow of Death*, prikazuje topniško municijo, razsuto na poti po koncu boja (slika 3.2). Ko je bila fotografija objavljena, je britanski oficir napisal pismo, v katerem razlaga, da fotografija sploh ne prikazuje resničnega stanja. Fenton se je takoj branil z izjavo, da njegova fotografija ne reprezentira, temveč izraža (Frizot 1998, 137). Fotografija je postala sinonim za krimsko vojno kljub temu, da ni edina. Obstaja namreč še ena fotografija (slika 3.3), na kateri je topniška municija ob robu ceste, podajajoč vtis prazne ceste. Po objavi teh dveh in še približno 360 fotografij v roku treh mesecev so se začela postavljati vprašanja o njihovi avtentičnosti. Ali je

Fenton sam premaknil municijo, da bi dobil boljšo fotografijo? On zatrjuje, da tega ni storil, vendar ni dokaza, ki bi potrdil ali ovrgel njegovo trditev (Grant 2005).

Slika 3.2: The Valley of the Shadow of Death 1855



Vir: Iconic photos/wordpress (2009a).

Slika 3.3: The Valley of The Shadow of Death 1855



Vir: Iconic photos/wordpress (2009b).

Fotografije, ki so bile posnete v času prve svetovne vojne, med letoma 1914 in 1918, so bile večinoma anonimne. Prikazovale so posledice vojne, kot npr. opustošene pokrajine bojevanja, izropane francoske vasi, itd. Fotografsko spremljanje vojne, kakršnega poznamo danes, se je pojavilo nekaj let pozneje, ko se je fotografska oprema modernizirala (Sontag 2003, 20).

Španska državljanska vojna (1936–1939) je bila prva, ki so jo snemali z majhnimi, prenosnimi kamerami (Leica, Ermanox) in hitrejšim filmom. Tedaj so novinarji prvič zabeležili vojno takšno, kakršna je bila, brez cenzure in olepševanja. Lažja in spretnejša oprema je omogočala gibanje na terenu skupaj z vojaki (Frizot 1998, 591). Španska državljanska vojna je bila pripovedovana v modernem smislu – slikali so jo profesionalni fotografi, tako je prek španskih revij tudi javnost v tujini videla njihova dela (Sontag 2003, 21). Fotografije v revijah so v 30. letih 20. stoletja doživele veliko rast, nekateri časopisi so celotne novice prikazovali samo s fotografijami in z minimalno uporabo teksta. To je bilo obdobje, ko so osupljive fotografije vsak dan dosegale španske bralce. Propagandne lističe so delili predvsem med nacionaliste in republikance, zato da bi v vojsko privabili čim večje število novih rekrutov. V Evropi, Veliki Britaniji in Franciji so se vojne fotografije tako istočasno uporabljale za lastno propagando. Fotograf Robert Capa in njegova fotografija *Smrt republikanskega vojaka* predstavljata sinonim španske državljanske vojne. Poleg njega obstaja še nekaj fotografov, kot sta Gerda Taro in David Seymour, ki so si s svojimi deli prislužili status reprezentativnih vojnih fotografov 20. stoletja (Crawford).

Slika 3.4: Toledo, Španija, 1939



Vir: Superstock (2009).

Ameriška državljanska vojna (1861–1865) je bila prva, ki so jo fotografi obsežno fotografirali. Med njimi je treba izpostaviti Američana Mathewa Bradyja (1822–1896), ki ga imajo za očeta fotonovinarstva (Wells 1997, 72). Brady je v 19. stoletju dokumentiral precejšnje število znanih osebnosti tega obdobja in je bil najljubši fotograf Abrahama Lincolna. Njegovo upodabljanje ameriške državljanske vojne je prispevalo k njeni popularnosti, po kateri je presegla revoucionarno vojno. Njegove fotografije so bile podlaga za serijo Kena Burnsa *The Civil War* iz leta 1990. »Nihče ne bo vedel, koliko so me stale moje fotografije, nekatere celo življenja,« je izjavil Brady pred smrtjo (Morgan 2004).

Slika 3.5: Mathew Brady, 1863



Vir: Lewis Glucksman Gallery (2009).

Razlika med fotografijami v prvi in drugi svetovni vojni je v tem, da so se med drugo svetovno vojno fotografi bolj osredotočili na tiste posameznike, ki so bili v konfliktu, ne samo na vojake (Wells 1997, 74).

V prvi svetovni vojni je prišlo do prve organizirane prepovedi novinarskega fotografiranja na bojišču. Nemško in francosko glavno poveljništvo je odobrilo dostop

do bojišča samo nekaterim vojnim fotografom. Med Vietnamsko vojno so fotografije postale orodje kritiziranja vojnega dogajanja. Mediji bralcem niso hoteli prenašati grozot vojne, s katerimi naj bi jih mobilizirali. V tem obdobju je vojna cenzura, samocenzura pridobila širok krog zagovornikov. Podoben primer je tudi Falklandska vojna leta 1982, ko je vlada Margaret Thatcher odobrila dostop do bojišča samo dvema fotoreporterjema. Televizijski prenos v živo ni bil dovoljen. Ameriška vlada je v primerjavi z Veliko Britanijo uveljavljala blažjo obliko cenzure, vendar je bil med ameriški operacijami v Afganistanu proti koncu leta 2001 novinarjem prepovedan dostop (Sontag 2003, 52–53).

Prva vojna, ki je bila prikazana s televizijskimi kamerami, je bila Vietnamska vojna. S tem je nasilje postalo vrsta domače zabave. V primerjavi s televizijo imajo fotografije močnejši vpliv na spomin, ker ta zamrzne okvir (Sontag 2003, 22).

Ameriška vlada je v zgodnji fazi Vietnamske vojne zahtevala čim boljše novinarsko pokritost. Skoraj vsakega, ki je obvladal uporabo fotoaparata, so poslali na bojišča. Njihove fotografije so prikazovale zgodbo, drugačno od tiste, ki jo je vlada predstavljala javnosti. To je bil prvi korak v novi eri, ki je v 70. in 80. letih novinarjem omogočila nov način prezentiranja njihovih del. Muzeji in galerije so odpirali vrata fotoreporterjem po vsem svetu. Raznolikost medijev je oblikovala nove strategije pri reportažah, medtem ko je razvoj tehnologije omogočil novinarsko pokritost tudi izven Evrope in Amerike (Iran, Afrika, Filipini) (Frizot 1998, 607).

3.2 Percepcija vojne fotografije

Zaradi razdejanja imajo vojne fotografije visoko stopnjo fotogeničnosti, popularnosti in so uporabljene (z besedilom ali s prilogo) na zelo previden način, kot npr. v knjigah, dnevnikih in razstavah (Taylor 1998, 2). Vsebina vojnih fotografij se ljudi dotakne s tem, da podaja šokantne prizore, v katerih gledamo bolečino drugih ljudi (Sontag 2003, 13). Sontagova (1993, 21) poudarja, da vojna fotografija ne more vplivati na javno mnenje, če je ne spremlja ustrezen kontekst čustev in stališč. Ljudem se ni nič manj mudilo z nadaljevanjem državljanske vojne, zaradi fotografij vojnih grozot, ki so jih Brady in njegovi kolegi posneli na bojiščih. Podoben primer predstavljajo fotografije Dorotheje Lange iz leta 1942, ki prikazujejo prevoz ameriških državljanov japonskega rodu (Nisei) z zahodne obale ZDA v taborišča za interniranje. Namreč, številni Američani so prepoznali namen teh fotografij v pravi luči – kot zločin nad skupino ameriških državljanov s strani ameriške vlade. V 40. letih bi bili redki tisti, ki bi zmogli

tako reakcijo na te fotografije. Susan Sontag kot zaključek izpelje dejstvo, da fotografije lahko podkrepijo in pomagajo zgraditi porajajočo moralno držo, ampak je ne morejo ustvariti (Sontag 1993, 21).

Največ krvavih fotografij nastane v vojnem obdobju. Berger raziskuje dva vzroka; prvi je zato, ker so bralci časopisov že zdaj seznanjeni z vojnimi grozotami in zahtevajo samo, da se jim pokaže resnica, ne glede na grozljivost. Drugi vzrok pa je, da časopisi verjamejo, da so se bralci že navadili nasilnih podob in sedaj tekmujejo med seboj z vedno bolj nasilnimi senzacionalizmi (Berger 1980, 14). Vojne fotografije imajo moč, da pritegnejo pozornost javnosti; prinašajo čustveno močne prizore, ki jih najbolje ujame prav kamera (Wells 2003, 74).

Sontagova (2003, 83) izpelje dve tezi o vplivu fotografije. Prva pravi, da »pozornost javnosti sledi množičnim medijem« oziroma fotografijam. Z drugimi besedami, kjer obstajajo fotografije, vojna postaja »stvarna«. V podporo je dejstvo, da so slike tiste, ki so dale zagon protestu proti Vietnamski vojni. Druga teza, ki na nek način nasprotuje prvi, pravi, da je svet prenasičen s fotografijami; tiste, ki bi morale biti zelo pomembne, imajo vedno slabši učinek (Sontag 2003, 83). Dolgo časa se je verjelo, da bodo ljudje z dovolj živim prikazovanjem vojnih grozot spoznali nezaslišanost in norost vojne, in če je odziv na fotografije drugačen, to pomeni, da sprožajo protivojni odziv in zaskrbljenost (Sontag 2003, 14). V vsakem primeru fotografije grozodejstev vplivajo na rast kupovanja časopisov. Tako zadostijo sadizmu, privlačnosti in voajerizmu (Taylor 1998, 7).

V današnjem modernem in hitrem svetu je prag tolerance grozljivosti vojnih fotografij na vedno višji stopnji. Ljudje so navajeni na slike trpljenja in gnusobe, kar je razlog, da postajajo etične kršitve vedno bolj pogoste in sprejemljive. Začenjamo se spraševati, »ali obstaja zdravilo proti trajni zapeljivosti vojne« (Sontag 2003, 96).

3.3 Fotografija kot sinonim vojne

Obstajajo fotografije, ki so sinonim za določene vojne. Vietnamsko vojno je na primer zaznamovala fotografija gole deklice, ki beži pred napalmom (bombo). Posnel jo je fotograf Nick Ut, ki ji je tudi rešil življenje.

Slika 3.6: Vietnamska deklica



Vir: Iconic Photos (2009).

Špansko državljansko vojno je zaznamovala fotografija z naslovom *Smrt republikanskega vojaka*, ki jo je posnel Robert Capa in jo bom pozneje tudi analizirala. Fotografija, ki je osupnila svet in postala simbol genocida v Srebrenici, Tuzla, je bila objavljena leta 1995. Posnel jo je hrvaški fotoreporter Darko Bandić, predstavlja pa mlado ženo Fatimo Osmanović, ki se je obesila v gozdu in zapustila dva otroka. Pravijo, da ni mogla preboleti smrti svojega soproga, ki ga je ubila srbska vojska, ker je bil Bošnjak-Musliman. Ko je bila fotografija objavljena po celem svetu, je ameriška vlada postavila niz vprašanj glede vojne v Bosni. Tedanji ameriški podpredsednik Al Gore je na sestanku izjavil, da ga je tudi njegova hči vprašala, kdo je na sliki in kaj se tam dogaja. Srebrenico so Srbi napadli z namenom očistiti prostor od nesrbskega prebivalstva. Podoben primer takšnega genocida v zgodovini je druga svetovna vojna. Omenjena fotografija je tedaj opravila svojo vlogo – šokirala je in sprožila burne odzive po celem svetu. Če bi na kratko analizirali fotografijo, bi opazili, da je osnovna naloga novinarja izpolnjena, tj. informirati javnost. Če pa pogledamo z etičnega vidika, ugotovimo, da je bila kršena pravica do zasebnosti. Fotograf je v enem od intervjujev izjavil, da ni želel slikati obraza žene in je zato slika v profilu, saj ni hotel, da bi jo kdo

prepoznal. Njena otroka sta po desetih letih prvič spregovorila o tem in dejala, da sprva nista mogla izbrisati fotografije iz svojih misli, vendar menita, saj je objava fotografije pomagala, da je javnost končno videla, kakšna grozodejstva so doživljali ljudje v teh krajih.

Slika 3.7: Fatima Osmanović, Srebrenica



Vir: Wade Goddard (2009).

4 MANIPULACIJA S FOTOGRAFIJO

Ko slišimo besedo fotografija, takoj pomislimo na njeno verodostojnost in znan izrek »kamera nikoli ne laže«. Fotoaparati kot mehanizem v sekundi resnično in pravočasno zaznamujejo določen trenutek. Tako nastajajo fotografije. Tisto, čemur so fotografije izpostavljene potem, pa je druga zgodba (Lester, 1999). »Fotografije niso preprost posnetek resničnega sveta pred kamero in etični kodi, ki so predpisani, da bi pomirili strah bralcev pred očitno manipulacijo, ne morejo zagotoviti objektivnega statusa fotografij« (Schwartz 1999, 160).

Samo nekaj desetletij po izumu fotografije, z vse večjim razvojem tehnologije, so začeli z njo manipulirati oz. spreminjati njeno vsebino (Sontag 2001, 83). Večina ljudi razume fotografijo kot objektivni prikaz konkretne realnosti, češ da prikazuje svet takšen, kakršen je v resnici. Vendar pa je objektivnost fotografije pravzaprav iluzija, ker tudi najmanjša sprememba na fotografiji vpliva na njen prvoten pomen (Zadnikar 2005, 91).

4.1 Manipulacija s fotografijo v novinarstvu

Danes se vsakodnevno srečujemo z manipuliranimi fotografijami, saj nam različni časopisi, plakati, oglasi in tabloidi ponujajo nerealne, manipulirane fotografije, na kar smo se počasi že navadili. Ko beremo žensko revijo in zagledamo popolna ženska telesa, ki delujejo kot božanske voščene figure, takoj pomislimo, da so te fotografije računalniško obdelane v programu Photoshop. To drži v večini primerov. Kaj pa se zgodi, ko zagledamo prav tako manipulirano vojno fotografijo, ki naj bi predstavljala realističen prikaz vojne? Bi se to sploh smelo dogajati, kakšne so posledice in etična pravila, po katerih se mora ravnati novinar v takšnih situacijah? To so vprašanja, na katera bom poskušala najti odgovor skozi analizo primerov in teorije.

Kredibilnost in odgovornost sta besedi, ki potrjujeta, da je novinarstvo profesija, ne pa samo čisti dobiček, in če bi karkoli ogrozilo njun pomen, bi novinarji izgubili svoje dostojanstvo in pomembnost fotografije kot načina komunikacije, je izjavil Howard Chapnick, bivši urednik svetovno znane fotografske agencije Black Star (Lester, 1999). Fotografi imajo potrebo po manipulaciji s fotografijo takrat, ko končni izdelek ni tak, kot so si ga zamislili fotografi, ali takrat, ko si želijo olajšati terensko delo in namesto da bi se potrudili posneti dobro fotografijo, posnamejo slabo in jo predelajo v skoraj popolno. Nekateri fotografi menijo, da s pomočjo fotomontaže vsakdo lahko naredi dobro fotografijo, zaradi česar je ta izgubila svoj prvoten čar.

Nekateri izmed njih niti ne priznavajo fotografij, ki so dodatno obdelane, temveč menijo, da si samo neobdelane fotografije zaslužijo status kakovostne fotografije (Rovšek 2007). Obstajajo tri stopnje obdelave fotografije: fotomontaža, popravljanje in osnovna korekcija slike. Popravljanje slike obsega retuširanje, lokalne popravke in rezanje, medtem ko se osnovna korekcija fotografije opravlja na skoraj vsakem posnetku. Vključuje naravnavanje tonskih, barvnih in ostalih vrednosti slik, kar omogoča digitalna fotografija (Rovšek 2007).

4.2 Fotomontaža

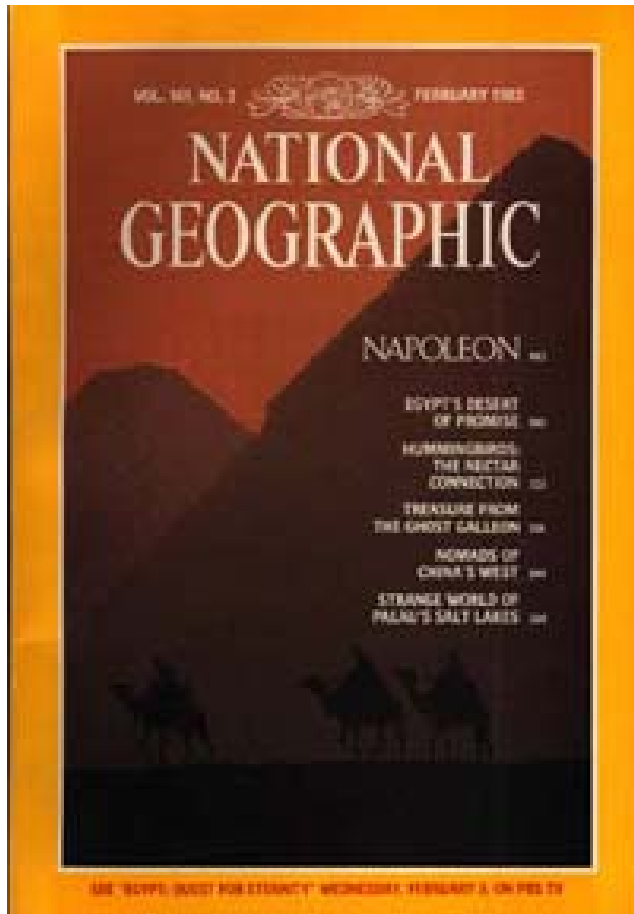
»Razlika med fotomontažo kot satiro in fotomontažo, ki lažira dokumentarizem zaradi senzacionalizma – je razlika med moralo in nemoralo« (Halilović 2008).

Fotomontaža je tehnika spajanja in kombiniranja več fotografij v eno s pomočjo modernega računalniškega programa Photoshop. Takšna vrsta manipulacije s fotografijami se je razširila po celem svetu in je postala ne le sprejemljiva, ampak tudi nujna (v marketingu in umetnosti), medtem ko je v medijskih informacijah in političnih kampanjah še naprej vprašljiva in oporekana (Halilović 2008). Predstavlja določeno spremembo v razmišljanju, ko fotograf postane umetnik, s tem ko gradi sliko popolnoma neodvisno od prostora (Rovšek 2007). Fotomontaža ne mora nujno predstavljati spajanja več različnih fotografij v eno. Lahko je tudi obdelava ene same fotografije, in sicer s tem, da se manipulira z izrezi. V manipulacijo s sliko spada tudi igranje z barvami in filtri (Rovšek 2007). Rezanje fotografij v fotonovinarstvu je zelo pogosto, ne glede na žanr.

Spremembe na fotografijah pa imajo lahko večji ali manjši pomen, npr. pri spremembi barve gre za manjše neškodljivo dejanje. Če pa iz fotografije izpustimo kak pomemben element, to zmanjša njeno kredibilnost. Da bi ohranili verodostojnost, pri kakršnem koli spreminjanju ozadja slike, barve in podobne kombinacije, se morajo novinarji držati etičnih pravil (Rovšek 2007). Digitalna fotografija je postala grožnja razumevanju resničnosti in kredibilnosti. Zanimivo je prav to, da se manipulacija s fotografijami v temnicah pravzaprav opravlja hitreje od računalniških manipulacij, ki jih je težje odkriti (Schwartz 199, 174–177). Melita Poler Kovačič (1997, 217) pravi, da v Sloveniji ni veliko primerov fotomontaže, vendar opozarja na primer slike golih znanih Slovencev v reviji *Moški svet*, kjer so sicer navedli, da gre za fotomontažo. Ne glede na ta poudarek, fotomontaža ne bi smela biti objavljena brez dovoljenja oseb, ki so na

fotografiji. Gre za poseg v njihovo zasebnost, pravico do lastne podobe ter duševno in telesno integriteto.

Slika 4.1: National Geographic 1982



Vir: Farid (2009).

Na naslovni strani so ležečo fotografijo digitalno spremenili v pokončno tako, da so na sliki eno piramido v Egiptu približali drugi, zato da bi lahko fotografijo umestili v format časopisa. Uredniki so zatrjevali, da bi fotograf tako sliko posnel tudu, če bi se premaknil bolj v desno. Tom Kennedy, urednik v *National Geographicu*, je po tej objavi piramide izjavil, da ne bo več uporabljal tehnologije v namen manipuliranja vsebine fotografije (Farid 2009).

Resnične, neobdelane fotografije

Slika 4.2:



Vir: Junipermedia (2008a).

Slika 4.3:



Vir: Junipermedia (2008b).

Manipulirana fotografija

Slika 4.4:



Vir: Junipermedia (2008c).

Leva stran slike 4.4 je vzeta z leve strani slike 4.2 Desna stran slike 4.4. je vzeta z desne strani slike 4.3 Iranski civilisti z leve strani slike 4.4 se na sliki pojavljajo dvakrat (Sreenivasan). *Los Angeles Times* je leta 2003 objavil fotografijo Briana Walskega, ki prikazuje britanskega vojaka, ko ukazuje iraškim civilistom, naj poiščejo zaklonišče med bojem v Basri. Ko je bila na naslovnici, so opazili, da se nekateri civilisti v ozadju pojavljajo dvakrat. Fotograf je iz južnega Iraka po telefonu potrdil, da je s pomočjo računalnika kombiniral elemente dveh posnetkov in jih sestavil v enega. Zaradi neupoštevanja pravil *Los Angeles Timesa*, ki prepovedujejo manipulacijo s fotografijami, so Walskega odpustili (Sreenivasan).

Slika 4.5:



Vir: The New York Times (2006a).

Slika 4.6:



Vir: The New York Times (2006b).

Fotografijo je posnel Adnan Hajj med vojno v Libanonu. Originalnemu posnetku (slika 4.6) je dodal dimne obroče, pozneje pa je pojasnil, da je to napako storil zaradi slabih svetlobnih razmer, v katerih je delal. Agencija Reuters je takoj po objavi fotografije na svoji spletni strani prenehala sodelovanje z njim in z odgovornim urednikom fotografije ter umaknila fotografijo. Pozneje so odkrili še eno obdelano fotografijo, na kateri je Hajj dodajal bombe, ki so padale iz letala (Winslow 2006).

Slika 4.7: Mary Ann Vechio 1970



Vir: Farid (2009a).

Slika 4.8: Mary Ann Vechio 1970



Vir: Farid (2009b).

Fotografijo je posnel John Paul Filo leta 1970 med streljanjem v mestu Kent v ameriški zvezni državi Ohio. Slika prikazuje Mary Ann Vechio, ki kleči in kriči nad mrtvim telesom študenta Jeffreyja Millerja. V streljanju med protestniki in nacionalno gardo mesta Ohio so umrle štiri, ranjenih pa je bilo devet oseb. Naslednje leto je

fotografija osvojila Pulitzerjevo nagrado. V reviji *Life* so pred objavo fotografije (slika 4.8) izbrisali ograjo za hrbtno štirinajstletnice (slika 4.7) (Farid 2009).

4.3 Postavljanje vsebine fotografije

»Če nisi posnel dobre fotografije, to pomeni, da nisi bil dovolj blizu akciji,« je dejal eden izmed najbolj znanih svetovnih fotografov dokumentarnega žanra Robert Capa. Njegova izjava je postala vodilo vseh fotonovinarjev, ki se ukvarjajo z vojno tematiko, trpljenjem in revščino v svojih fotografijah (Neubauer 1997, 30). Britanski časopis *Picture Post* je leta 1938 Roberta Capa razglasil za »najboljšega svetovnega vojnega fotografa«. V tem času je fotografija pritegnila popolno pozornost občinstva (Frizot 1998, 591).

Slika 4.9: Fotografija Padajočega vojaka



Vir: Ethical Martini (2007).

Fotografija Padajočega vojaka je najbolj znana fotografija 20. stoletja. Že desetletja potekajo razprave o njeni avtentičnosti oziroma o tem, ali je zaigrana. Po navedbah časopisa *Independent* so zadnje študije pokazale, da se dogodek, upodobljen na sliki, ni zgodil blizu Cerra Muriana v Andaluziji, kot je navedel Capa, ampak v bližini mesta Espejo, daleč od bojne črte. Tudi pripovedi prič potrjujejo, da ni bilo nobene vojne akcije tistega dne, ko je bila fotografija posneta. Tri tedne potem, ko je

Robert Capa s svojo sodelavko Gerdo Taro zapustil Cerro Muriano, so se začeli boji v bližini mesta Espejo. Sporna fotografija je bila že objavljena v francoski reviji *Vu*. Njeno avtentičnost spodbijata tudi ostali dve Capovi fotografiji, posneti v bližini mesta Espejo, ki prikazujeta enako ozadje in obrise kot fotografija Padajočega vojaka (Nash 2009). Tako fotografija upodablja nekaj, kar se v resnici ni nikoli zgodilo.

»Živimo v svetu podob«. Intenziteta fotografij, ki združuje emocijo in resnico, nas obdaja še od časa, ko je Matthew Brady fotografiral realnost državljanske vojne. Surova stvarnost boja je grda in vznemirjajoča. To velja zlasti za fotografije, ki niso izdelek novinarskih redakcij in kreditiranih fotografov, ampak izdelek samih vojakov, ki so imeli na bojiščih fotoaparate in kamere, da bi javnosti čim bolj prenesli grozote vojne (Rosenblumtv 2007). Takih fotografij pa ne moremo zaslediti v časopisih in na televiziji, temveč samo na Internetu. Fotograf *NY Timesa* in *Newsweeka* Ashley Gilbertson je izjavil, da jim ne dovolijo pokrivati realnosti vojne, kar pa je veliko bolj povezano s politiko, le malo pa z družinami vojakov (Rosenblumtv 2007).

5 NOVINARSKA ETIKA

»Novinarska etika temelji na predpostavki, da novinar lahko izbira med alternativnimi poteki dejanja. Ta možnost obsega obstoj precejšnje novinarske svobode /.../ Svoboda je bistveni temelj morale« (Merrill 1989, 38). Če ne bi bil svoboden subjekt, človek ne bi bil odgovoren. Svoboda in odgovornost sta, kot pravi Savater (Savater v Poler 1997, 81), »dva obraza iste stvarnosti«.

Ko razpravljamo o novinarski etiki, moramo najprej odgovoriti na vprašanje, kaj pravzaprav sploh je etika, šele nato lahko bolj podrobno razumemo ločnico med njo in moralo. Novinarji se zelo pogosto znajdejo v spornih situacijah prav zaradi tanke meje med prej omenjenima pojmom. Etika novinarjem zakonsko omejuje in zmanjšuje »svobodo« izražanja, medtem ko je morala stvar posameznikove presoje. Ravno zaradi te ločnice dostikrat pride do novinarskih dilem in kršitev pravnih in etičnih načel (kršitve pravice do zasebnosti, stereotipi in diskriminacija ...).

5.1 Etika in morala

Etika in morala sta dva pojma, ki jih pogosto izenačujemo. »Etika odgovarja na vprašanje, kako biti in kako delovati« (Hribar v Poler 1997, 36), morala pa je po mnenju Polerjeve vedno prisotna v našem življenju. Na tem temelju odločamo, kaj bi in česa ne bi naredili, kaj je prav in kaj ni. Torej lahko sklepamo, da je etika veda, ki proučuje naše moralno presojanje (Poler 1997, 36).

Na bistveno razliko med moralo in etiko opozarja tudi Kovač (1994, 32), ki trdi, da družba brez morale ne obstaja. Ta je po njegovem časovno, krajevno in družbeno pogojena in jo moramo razlikovati od etike, ki je temeljno moralno naravnana. Obstaja veliko moral in vsaka potrebuje nenehne popravke. Gre za temeljno etično naravnost, ki je usmerjena k dobremu drugega človeka ali sočloveka in vsebinsko še ni določena. Polerjeva sklene, da je etika pravzaprav univerzalna zahteva, da človek odgovarja na stisko in klic drugega, medtem ko morala opredeljuje, kako to stori (Poler 1997, 38).

5.2 Etika Immanuela Kanta

Immanuel Kant (1724–1804), nemški filozof, trdi, da nam v praktični filozofiji, ki jo imenuje »znanost o dolžnostih (etika)«, ni do tega, da sprejmemo razloge za to, kar se dogaja, ampak *zakone o tistem, kar se mora dogajati* (Poler Kovačič 1997, 47). Novinar nagovarja sebe in druge, da postanejo odgovorna, etična bitja. Dolžnost se izraža v kategoričnem imperativu, ki ga je postavil Kant, in predstavlja temeljni zakon moralnosti. Govori o tem, kako ima vsak človek v svoji zavesti moralni zakon, ki ga ima pravico negirati ali spoštovati. Obstajajo tri različice tega zakona:

1. Deluj tako, da lahko velja maksima tvoje volje vselej hkrati kot načelo obče zakonodaje;
2. Delaj tako, da človeštvo v svoji osebi kakor tudi v osebi vsakega drugega povsod vzameš kot namen (cilj) in nikoli samo kot sredstvo in
3. Delaj tako, kot da naj bi maksima tvojega delovanja s pomočjo tvoje volje postala splošni naravni zakon (Kant v Sedmak 1996, 16).

Če upoštevamo, da vse tri različice izražajo odnos umnega bitja do sebe, do drugih (celega človeštva) in do narave, lahko kategorični imperativ opredelimo tudi kot etiko odgovornosti, ki ima (glede na definicijo) vmesni položaj med teleološko in

deontološko etiko (Hribar v Poler 1997, 47). Kant poudarja, da ima novinar dostojanstvo, ki mu priznava »absolutno notranjo vrednost«. Za novinarja, ki ravna neetično pravi, da lahko poskuša svoje ravnanje pred javnostjo opravičiti in se tako razglasi za nedolžnega (Kant v Sedmak 1996, 17).

Vsako umno bitje je cilj, ko ima znotraj sebe nekaj edinstvenega in nenadomestljivega, kar je cilj samo po sebi. Spoštovanje osebe je namenjeno spoštovanju zakona v njej, kar je v človeku tak moralen zakon, ki se začinja, kot pravi Kant, z mojim nevidnim sebstvom, z mojo osebnostjo (Kant v Poler 1997, 78). Po Kantu novinar spoštuje vir zato, ker so cilj sami po sebi, so edinstveni, in ne zato, ker ima od njega koristi. Viri imajo dostojanstvo, ki ga mora novinar spoštovati (Poler 1997, 78).

Človek je dolžan spoštovati ne le druge, ampak tudi sebe, ker vsak član človeške družine, že po naravi, zasluži spoštovanje. Novinar bo sebi namenil enako mero spoštovanja, kot ga imajo vsi drugi ljudje, ne zaradi »posebne zasluge«, temveč zaradi gole pripadnosti človeški vrsti (Poler 1997, 101).

Obstajata dve ravni, na katerih poteka etično presojanje v novinarstvu. Prva raven je etična misel Immanuela Kanta, univerzalni temelj morale, mišljenja in ravnanja, gre za okvir našega presojanja, kako ravnati prav (metaetika). Druga raven umešča prvo raven v življenje in tako moralnemu akterju, ki je pred določenim problemom ali dilemo, omogoča etično odločitev. Za novinarsko etiko je ključno upoštevanje obeh ravni (Sedmak 1996, 18).

5.3 Novinarjeva odgovornost

Primarna novinarjeva odgovornost je odgovornost do javnosti. Merrill (1989, 178) ta pojem uporablja kot sinonim etičnosti. Ko se novinar sprašuje, to počne v imenu javnosti. »Odgovornost do javnosti postavlja nad in onstran lojalnosti do delodajalca, politične stranke ali prijateljev«, obravnavajoč javnost kot skup konkretnih naslovnikov in konkretnih oseb (Mencher v Sedmak 1996, 17). Naslovník ni le edini sočlovek, ki mu je novinar odgovoren, odgovoren je tudi virom informacij, ki so osebe »od katerih novinar prejme snov«, in predmetu novinarskega upovedovanja, to so osebe »katerih zgodbo novinar preiskuje«. Tako se njegova odgovornost nanaša na tri temeljne

kategorije ljudi, ki jih mora spoštovati kot osebe in jim priznati dostojanstvo: naslovnik, vir informacij in predmet novinarskega upovedovanja (Harris v Sedmak 1996, 17).

Vidičeva (v Erjavec 1998, 30) opozarja na štiri skupine družbenih dejavnikov, ki so jim novinarji odgovorni (v skladu z etičnimi kodeksi). Odgovorni so:

1. Javnosti – ponujati morajo resnične, poštene, točne, jasne in nedvoumne informacije. Novinarji morajo zagotoviti svobodo izražanja, kritike in mnenja. Javnost mora imeti pravico, da izraža mnenje. Novinar mora biti odgovoren za vse, o čemer poroča (prepoved etničnega, narodnega in rasnega razlikovanja; spoštovanje skupnih vrednot in dobrega okusa v izražanju; prepoved povečevanja ali spodbujanja zločinov in nasilja; spoštovanje drugih držav ali narodov);
2. Viru informacij – novinar mora biti odgovoren pri pridobivanju in predstavitvi informacij. Mora spoštovati pravila navajanja, avtorskih pravic in embarga. Uporabiti mora poštene vire in sredstva pri izbiranju informacij. Vir mora imeti pravico, da preveri pravilnost informacije in imeti možnost odgovora. Zelo pomembna je zagotovitev integritete vira oz. spoštovanje zasebnosti vira. Potrebna je posebna pozornost pri poročanju/objavljanju fotografij o nesrečah in zločinih.
3. Državi
4. Delodajalcem

5.4 Osebna etika

Osebni etični pogled novinarja/fotografa je zelo pomemben. Situacije, v katerih se ta znajde, so zelo kompleksne. Poleg navedenih pravil kodeksa, ki jih novinarji pišejo sami, mora novinar v določenih situacijah sam odločati, kako bo ravnal. Recimo, da se fotograf oziroma novinar znajde sredi dogajanja terorističnega napada ali kakšne druge nasilne situacije in da ima možnost posneti eno od najbolj resničnih fotografij nasilja, ali to sploh lahko stori?

Lahko se zgodi, da ima v tem trenutku možnost pomagati osebi, ki potrebuje njegovo pomoč. Novinar se mora torej odločiti med tem, ali bo rešil ponesrečenca ali bo le posnel in nato objavil fotografijo? Če se odloči za posnetek, ga poleg zanemarjene

osebne etike oz. morale omejujejo še druge etične norme, ki se jih mora držati pri objavljanju. Fotografija, ki najbolj ponazarja dilemo osebne novinarske etike, je posnetek Kevina Carterja, za katerega je leta 1994 prejel tudi pulitzerjevo nagrado.

Slika 5.1: Deklica iz Sudana



Vir: Whereinsoever (2007).

Fotografija je posneta v Sudanu leta 1993 in prikazuje izčrpano in sestradano punčko, ki na poti do kampa s hrano omahne na tla. Za njo pristane mrhovinar in jo opazuje ter čaka, kdaj bo umrla. Carter je dejal, da je čakal 20 minut, da bo mrhovinar odletel stran, ampak se to ni zgodilo. Fotografija je bila prvič objavljena v *The New York Timesu*, 26. marca 1993 (Taylor 1998, 135). Istega leta, ko je dobil pulitzerjevo nagrado, je Carter storil samomor, namreč zastupil se je s karbonskim monoksidom. Svojim prijateljem je priznal, da je takrat želel pomagati deklici, vendar se je zaradi strahu pred nalezljivimi boleznimi, odločil posneti fotografijo in jo pustil tam. Nihče, niti avtor slike, ne ve, kaj se je kasneje zgodilo s punčko (Macleod, 1994).

Takšna fotografija nam ponuja boljši vpogled v to, kako je poleg pravnih in etičnih načel pomembna še osebna etika. Kot sem že navedla, se novinarji pogosto znajdejo v situacijah, kjer ima glavno vlogo ravno njihova osebna etika, ki pa je močno povezana tudi z moralo. Carter je imel izbiro, ali pomaga deklici in ne objavi fotografije ali pa prepusti njeno življenje usodi in jo pri tem še fotografira. Odločil se je za slednjo možnost, kar je kasneje očitno obžaloval.

Mnogi so preučevali njegova etična načela in ga obsojali kot »mrhovinarja, še enega plenilca na sceni«. Carter se je zavedal profesionalne dileme, s katero se je stalno srečeval, saj je izjavil, da je v njem nekaj na ves glas vreščalo, medtem ko je slikal, a se je osredotočil le na fotografiranje, ker je bil to njegov poklic. V sporočilu, ki ga je zapustil, preden se je ubil, piše, da mu je neizmerno žal in da je bolečina zasenčila veselje do življenja, saj ta zanj sploh ne obstaja več (Macleod, 1994).

Poleg Carterja lahko omenim še Petra Turnleya, ameriškega fotografa, ki je od leta 1980 eden najboljših fotografov na svetu. Zaposlen je pri ameriškem časopisu Newsweek in njegove fotografije so bile kar štiridesetkrat objavljene na naslovni strani. V svojem projektu »The World'S Homeless« je zabeležil potek vojne in uničenja v šestih državah na štirih celinah. Fotografiral je konflikte v Indoneziji, Bosni in Hercegovini, Somaliji, Južni Afriki, Iraku, Kosovu ... Turnley je na podlagi lastnih izkušenj izjavil: »Tudi v trenutku popolne izgube, obstaja duh preživetja in zelo tihega dostojanstva« (Neubauer 1997, 135).

5.4.1 Pogled skozi oči vojnega fotografa

»Fotografije se zarežejo v naš spomin in so zato tako močan medij« (iz intervjuja z Wadeom Goddardom).

Da bi lažje razumela koncept osebne etike, sem se odločila za intervju s fotografom, ki je svoje delo posvetil predvsem vojni tematiki. Wade Goddard se je rodil leta 1969 na Novi Zelandiji in se leta 1992 pričel ukvarjati z vojnimi fotografijami. Desetletje je deloval na območju nekdanje Jugoslavije, kjer je fotografiral vojna področja na Hrvaškem, v Srbiji, Albaniji ter Bosni in Hercegovini. Zaposlen je bil pri agenciji Reuters, sodeloval pa je tudi s časopisoma New York Times in Newsweek. Danes je skrbnik v dubrovniški galeriji, ki razstavlja vojne fotografije - War photo limited. V njej si lahko ogledamo dela mednarodnih fotografov (npr. Stanleya Greena, Yuriya Kozyreva, Philipa Blenkinsopa, Samanthe Appleton ipd...), ki poleg vojnih odkrivajo še družbene in etnične konflikte po vsem svetu. Čeprav razstavljene fotografije niso njegove, želi javnosti posredovati sporočilo, da vojna ni pravična in usmiljena, temveč brutalna in neizprosna.

Pogovor z Wadeom je spremenil moje razumevanje etičnih pravil in osebne novinarske etike, kot sem jih poznala do tedaj. Ko sem ga vprašala, zakaj se je odločil stati na vojnih bojiščih in ogroziti svoje življenje zaradi snemanja fotografij, je odgovoril: »Strah poganja svet. Vse, kar naredimo, izhaja iz strahu. Vojne, politika, vera, tudi ljubezen so rezultat navadnega strahu. Wade kot večina fotografov meni, da morajo oni prikazati resnični obraz vojne, želi, da ljudje doma v udobnih naslonjačih doživijo vsaj delček tega, kar se dogaja na bojnih poljih. Etična pravila, ki narekujejo pravico do zasebnosti in dostojanstvene smrti, po njegovem mnenju ne bi smela preprečiti objavljanje resnice, saj pravi: »Čemu bi posameznik dostojanstveno umrl, če nihče ne ve, za koga in za kaj se je sploh boril?« Povedal mi je, da je bil prisoten na številnih pogrebnih slovesnostih, kjer so ga družine umrlih prosile, naj objavi fotografije njihovih ljubljenih zato, da bi s tem preprečili vojne.

Kot sem že prej omenila, je cilj takih fotografij predvsem opozarjanje na grozote, saj z eksplicitnimi podobami v ljudeh vzbujajo zgražanje in posledično odpor do vojne. Če fotografije ne bi obstajale, potem nihče ne bi vedel, kakšne so razmere in posledice vojne, zato take šokantne fotografije lahko prinesejo spremembe v javnosti. Susan Sontag pravi, da je šok nekaj, na kar se človek lahko navadi. »Ljudje najdejo načine, da se obranijo tistega, kar jih vznemirja« (2003, 65).

Kar se tiče osebne novinarske etike, Wade priznava, da se je velikokrat znašel v situacijah, ko je bil postavljen pred velike dileme. Bolj podrobno je opisal dogodek, ki se je zgodil leta 1993 v Mostarju med bosansko-hrvaško vojno, ko je na tleh zagledal deklico, ki jo je v glavo ustrelil ostrostrelec. Kmalu za tem je k njej pritekla še ena punčka, prostovoljka Rdečega križa, in ko se je sklonila do ranjenke, se je zaslišal strel. Na srečo je nosila neprebojni jopič, ki ji je rešil življenje, vendar je zaradi sunkovitega strela padla in se prevrnila v vodovodni kanal. Bila je živa, a se ni mogla premikati (slika 5.2). Wade je vedel, da ima dve možnosti, ali fotografira in pusti deklico samo ali ji nudi pomoč in ogrozi svoje življenje. Odločil se je, da se bo skrnil in počakal na boljši trenutek, ko se bo ostrostrelec umaknil. Ko je kasneje prišla zdravniška pomoč, so prvo punčko odpeljali v bolnišnico, kjer je še isti dan umrla, drugo pa so na srečo še uspeli rešiti.

Slika 5.2: Mostar 1993



Vir: Wade Goddard (2008).

Pri vojni fotografiji je zelo težko določiti jasno mejo med etičnimi pravili in osebno moralno. To zagotovo najboljše vedo tisti novinarji/fotografi, ki se pogostokrat izpostavljajo nevarnosti zato, da bi razkrili resnico o dogajanju doma in po svetu.

6 NOVINARSKI KODEKS

Novinarski etični kodeks »zagotavlja norme, po katerih naj bi se ravnal etični novinar« (Poler 1997, 71). Karmen Erjavec (1998, 29) pravi, da večina kodeksov vsebuje naslednja določila: zagotoviti pravico do informiranja, objektivnost, natančnost, prost dostop do virov informacij, resničnost in pravilno predstavljanje dejstev, odgovornost do javnosti ter njenih pravic in interesov, odgovornost do rasnih, narodnih in religioznih skupnosti, do naroda in države, obveznost vzdrževati se obrekovanja, vdora v zasebnost in neutemeljenega obtoževanja, samostojnost in integriteto državljana, pravico do odgovora in popravka in upoštevanje poslovne skrivnosti.

Za dejavnosti profesionalnega novinarskega poklica je univerzalni etični kodeks nujno potreben. Etično novinarstvo je temelj kakovostnega novinarstva. Aktualni problemi novinarske etike temeljijo na številnih novinarskih napakah sedanjega časa. Erjavčeva (1998, 27–29) trdi, da kodeksi novinarske etike opredeljujejo standarde novinarskega delovanja in predstavljajo kriterije za novinarsko samo- in zunanjo kritiko. Predpisane etične norme zagotavljajo, da moralno presojanje ni prepuščeno individualnim sodbam novinarjem, trdijo zagovorniki kodeksa. Na drugi strani kritiki kodekse razumejo kot vrsto samocenzure in jih zato označujejo kot preveč splošne, nenatančne in zato neuporabne.

6.1 Kodeks Slovenskih novinarjev

Društvo slovenskih novinarjev je leta 1991, kot predhodnico Kodeksu novinarjev Jugoslavije, sprejelo nov etični kodeks, ki je bil sestavljen iz 12 členov in 19 smernic (Erjavec 1998, 31). Zaradi natančnejših opredelitev in zahtev je bil 10. oktobra leta 2002 v Izoli sprejet novi Kodeks slovenskih novinarjev. Sestavljen je iz preambule, ki opozarja na temeljno vodilo novinarskega dela – pravica javnosti do čim boljše informiranosti, in štirih sklopov (Novinarsko delo, Konflikti interesov, Splošne etične norme, Pravica novinarjev in razmerja do javnosti), ki imajo 27 členov.

Kodeks velja za besedilo in zvok enako kot tudi za sliko, kar pomeni, da je zloraba z rezanjem, montažo in drugimi načini, ki ponarejajo bistvo novinarske fotografije, nesprejemljiva (Sedmak 1996, 84). Kodeks pa nikakor ne sme biti v

nasprotju s splošnimi človeškimi vrednotami. Mednarodni častni kodeks novinarjev združuje splošno in posebno razsežnost moralnega z naslednjimi trditvami:

1. Svoboda obveščanja je temelj vseh svoboščin iz Ustavne listine Združenih narodov in Splošne deklaracije o človekovih pravicah;
2. Te svoboščine najbolje varujejo novinarji, ki so pri objavljanju in pojasnjevanju dejstev moralno zavezani ter so zvesti resnici;
3. Obrekovanje, neutemeljene obtožbe in plagiaty so hudi profesionalni prekrški;
4. Zaradi javne radovednosti in zanimivosti ni dovoljeno posegati v zasebno življenje ljudi;
5. Za polno spoštovanje profesionalne časti so odgovorni novinarji, ne vlade (Živojinović v Erjavec 1998, 29).

Temeljna obveznost vsakega novinarja je resnično in neponarejeno obveščanje javnosti. Novinar poroča na osnovi dokazil znanega porekla, dejstev in kot očividec. Kakršnokoli izpuščanje bistvenih in znanih dejstev, zapiranje informacij in prikrivanje, ponarejanje dokumentov so v nasprotju s kodeksom (Sedmak 1996, 84).

Splichal (1988, 619) se sprašuje, v kolikšni meri kodeks dejansko izraža stopnjo razvoja profesionalne novinarske etike. Novinarji iz dneva v dan kršijo dolžnost, da je treba ločiti informacijo in komentar, pri čemer so novinarski popravki redki. Obstaja veliko posegov v zasebnost, še posebej na tistih področjih, za katera kodeks zahteva »posebno pozornost« (Sedmak 1996, 21). Prav ta pa v novinarstvu predstavlja etično dilemo. Kot sem že prej dejala, so nekatere od najbolj znanih svetovnih fotografij nastale v trenutku novinarskega odločanja med upoštevanjem etike oz. kodeksa in osebne etike, ki temelji na lastni moralni presoji.

6.2 Nacionalno združenje fotografov

Nacionalno združenje fotografov (NPPA - National Press Photographer Association) je leta 1991 osnovalo etični kodeks po katerem se morajo ravnati fotografi/novinarji. Preambula navaja, da gre za profesionalno društvo, ki skrbi za najvišje standarde fotonovinarstva in si prizadeva za posameznikove potrebe, v smislu popolne informiranosti o javnih dogodkih. Fotonovinarji so »pooblaščenici« javnosti, katerih primarna naloga je vizualno poročanje o pomembnih dogodkih in različnih vidikih v svetu. Osnovni cilj kodeksa je celovit, obsežen in resnicoljuben opis (slika) stvari. Kot fotonovinarji moramo družbo dokumentirati in ohraniti njeno zgodovino. Fotografije in video materiali lahko z vizualnim razumevanjem razkrijejo resnico, izpostavijo krivice, navdihujejo z upanjem, razumevanjem in povezovanjem ljudi po svetu, z vsiljivostjo in manipulacijo pa seveda lahko povzročijo tudi veliko škodo.

Kodeks je namenjen spodbujanju kakovosti vseh oblik foto/vizualnega novinarstva in krepitvi zaupanja javnosti v to profesijo. Je tudi izobraževalni pripomoček tako tistim, ki se s fotonovinarstvom ukvarjajo, kot takim, ki ga cenijo.

Zato nacionalno združenje objavlja naslednja merila, ki jih morajo spoštovati in tudi tisti fotonovinarji, ki se ukvarjajo s produkcijo vizualnih novic:

1. Fotonovinarji morajo biti natančni in celoviti pri prikazovanju subjektov.
2. Upirati/odreči se morajo manipuliranju s sliko.
3. Fotonovinar mora delati celovito in med fotografiranjem oz. snemanjem prikazati tudi vsebinsko plat. Izogibati se mora stereotipiziranju posameznikov in skupin ter prepoznati pristranskosti in se jim pri svojem delu izogibati.
4. Spoštovati mora vse subjekte in njihovo dostojanstvo. Posebno obzirnost mora nameniti najbolj ranljivim skupinam oz. posameznikom in biti sočuten do žrtev kriminala in tragedij. V zasebne trenutke žalovanja posega le, ko pravica javnosti do obveščeniosti pretehta nad pravico do zasebnosti oz. je javnost upravičena do informacij.
5. Pri fotografiranju se izogiba namernemu vplivanju na dogodke.
6. Ne manipulira s slikami in ne dodaja oz. spreminja zvoka tako, da bi s tem lahko zavedel gledalce oz. napačno prikazal subjekte. Kakršnokoli spreminjanje vsebine in konteksta fotografije, ki bi zavajali javnost, je nesprejemljivo.

7. Svojim virom ne plačuje in jim ne nudi ugodnosti v zameno za informacije.
8. Odreče se darilom, uslugam, nagradam tistih, ki bi radi vplivali na njegovo delo.
9. Ne sabotira uspehov drugih novinarjev.

Novinarji, ki se ukvarjajo z vizualnimi mediji, naj bi:

1. Stremeli k zagotavljanju, da se javne zadeve odvijajo v javnosti. Zagovarjali naj bi pravico do dostopa do informacij za vse novinarje.
2. Mislili proaktivno, kot npr. študenti psihologije, sociologije, politologije, umetnosti, zato da bi razvili edinstveno vizijo in predstavitev. Delali naj bi z zagonom za trenutne dogodke in sodobne vizualne medije.
3. Stremeli k popolnemu in neomejenemu dostopu do stvari, iskali različne vidike in prikazovali neprijetne oz. neopažene prizore.
4. Se izogibali političnim, civilnim, poslovnim vpletenostim, ki ogrožajo svobodo drugih novinarjev.
5. Stremeli k nevsiljivosti in ponižnosti.
6. Spoštovali celovitost fotografskega trenutka.
7. Stremeli k upoštevanju duha in standardov tega kodeksa. Ko se znajdejo v situaciji, v kateri ne vedo, kako bi morali pravilno ravnati, naj se posvetujejo s tistimi, ki dobro poznajo pravila. Fotonovinarji bi morali stalno proučevati pravila etike (NPPA Code of Ethics 1991).

7 ANALIZA VOJNE FOTOGRAFIJE

Analiza vojne fotografije bo temeljila na naslednjih etičnih teorijah: deontološki pogled, teleološki pogled, zlata sredina in tančica nevednosti. Fotografijo pa bom analizirala tudi s pomočjo (etičnih) kodeksov.

Fotografija zažganega iraškega vojaka:

Slika 7.1: Fotografija zažganega iraškega vojaka



Vir: Ramsey Clark (1992).

Gre za fotografijo Kennetha Jareckea, ki je bila posneta leta 1991 na avtocesti proti Basri, ko so ameriški vojaki napadli iraško vojsko. Tedanji ameriški predsednik ni verjel Sadamu

Husseinu, da se iraški vojaki pravzaprav umikajo, temveč je menil, da gre za vojaške manevre. Ameriška vojska je nato začela bombardirati vozila z vsem razpoložljivim orožjem, tudi s tistim, ki je bilo prepovedano. S tem je bila prekršena Ženevska konvencija iz leta 1949 in leta 1977, saj so napadli in ubili tudi civiliste. Več kot deset tisoč ljudi je bilo mrtvih. Kasneje so ugotovili, da ameriška vojska nikoli ni imela namena dovoliti umika iraškemu vojaku. Slika prikazuje iraškega vojaka, ki je zgorel v svojem avtomobilu. Sprva Times, pri katerem je fotograf Kenneth Jarecke delal, ni hotel objaviti fotografije. Razlog je bila grozljivost vsebine slik, ki ni bila primerna za bralce, zato jo je Times objavil v posebni publikaciji ob koncu leta. Londonski Observer je bil

edini časopis, ki jo je takrat objavil, saj je hotel prikazati resnični obraz vojne, pred nekaj leti pa jo je objavil tudi časopis Life (Dakskobler 2004).

7.1 Deontološki pogled

Deontološki pogled poudarja delovanje, ki je skladno z univerzalnimi dolžnostmi in pri tem uporaba nedovoljenih sredstev ni dovoljena. Narekuje absolutno spoštovanje oseb in njihovega dostojanstva ter poudarja motiv in ne cilj (Poler Kovačič in Erjavec 2005, 202–204). Poudarek deontologov je na splošno določenih veljavnih moralnih dolžnostih. Immanuel Kant je s svojim kategoričnim imperativom najbolj znan deontolog (Day 2000, 69). Na eni strani deontologija zavrača teleološko ravnanje, ki zagovarja največje dobro za največje število ljudi. Po drugi strani pa deontologija pravi, da ne smemo škoditi drugim ljudem, a včasih zahteva tudi, da ne posplošujemo „dobrega“ na vse ljudi (Mcnaughton in Rawling 2006, 424–425). Ponavadi se ta pristop navaja kot alternativa posledičnemu, ker se novinar odloča glede na dolžnosti. Vprašanje, ki si ga novinar pri presojanju zastavlja, je, katerim temeljnim dolžnostim se mora pokoriti ali si zanje prizadevati ne glede na posledice (Poler 1997, 224–225).

Pri objavi fotografije je šlo za kršenje dostojanstva iraškega vojaka, saj se v tistem trenutku nihče ni postavil v njegov položaj in vlogo družine, ki so jim s tem dejanjem zrušili dostojanstvo in posegli v zasebnost. Novinarjeva dolžnost, ki je univerzalno sprejeta, s tem, kar novinarski poklic pomeni, je bila, da se na podlagi lastne presoje odloči, ali bo sliko zažganega vojaka posnel ali ne. Novinar sprejme vse pozitivne in negativne lastnosti tega poklica, kar pomeni, da se ne more vedno odločati v prid vsem. Vsak novinar se mora pri svojem delu ravnati po veljavnih moralnih dolžnostih, ki pa niso nikoli natančno določene, saj je morala že sama po sebi definirana kot stvar presoje posameznika. Če gledamo s stališča etičnih pravil, se moramo vprašati, katera dolžnost bo v tem primeru prevladala. Ali upoštevamo posameznikovo pravico do zasebnosti in pravico do dostojanstvene smrti, pri čemer ne bi kršili nobenih etičnih pravil, saj ne bi uporabili nedovoljenih sredstev, v našem primeru, ne bi slikali zažganega vojaka, ki je umiral pred našimi očmi. Prvič, mu ni pomagal, drugič, slikal ga je v najbolj intimnem in svetem trenutku, umiranju. Potem je sliko objavil, ker je pretehtala želja po informiranju javnosti in želja, da bi ljudje vedeli resnico, kaj se dogaja na vojnih bojiščih. Novinar je izbral dolžnost do javnosti, ki je z objavo fotografije izvedela, kaj

se v resnici dogaja v Iraku in kako ameriški vojaki tvegajo svoje življenje in se žrtvujejo za ameriški narod. Objava fotografije je vsekakor spodbudila razpravo med američani o smislenosti vojne. Na koncu pa je prevladala pravica javnosti do obveščenosti, zato je bila fotografija v posebni izdaji na naslovnici revije Times. Edini, ki niso imeli možnosti odločanja o objavi, so bili umrli vojak in njegova družina, četudi so bili pri tem dejanju najbolj oškodovani.

7.2 Teleološki pogled

Teleološka etika se osredotoča na tisto, kar bo prineslo največje dobro za čim več ljudi, to pomeni, da deluje po utilitarističnih načelih. Obstajata dve temeljni obliki teleologije: utilitarizem in etična sebičnost, ki predstavlja nekaj, kar je za nas najboljša rešitev (Merrill 1997, 66). Pri teleološkem pogledu je pravilna tista etična odločitev, ki proizvede najboljše posledice. Novinar mora preučiti obe strani dogodka, korist in škodo ter na podlagi tega odločiti, kaj je v interesu za večino ljudi (Poler Kovačič in Erjavec 2005, 205–206).

Posledične ali teleološke teorije so zelo priljubljene v moderni družbi. Teleologi se za razliko od deontologov sprašujejo, ali bo določena praksa vodila do pozitivnih rezultatov (Day 2000, 61).

Obravnavna primera je po teleološkem pogledu zelo kompleksna. Pri tem pristopu se moramo vedno naprej vprašati, kako bomo s svojim ravnanjem naredili dobro za čim večje število ljudi, kar je pogosto težka naloga. Na eni strani moramo upoštevati pravice iraškega vojaka, ki je umrl in ni mogel vplivati na objavo fotografije, na drugi strani pa ima javnost pravico do obveščenosti. Novinar se je v tistem trenutku odločal, kaj bo naredil, vendar se moramo zavedati, da so novinarji na licu mesta v takem položaju, ko ne morejo preveč trezno razmišljati, ampak se morajo v zelo kratek času odločiti, kaj je prav in kaj narobe. Zagotovo se mu je prizor zdel izjemno pomemben iz več razlogov, med katerimi je bil gotovo ta, da bo s to sliko javnosti nedvoumno dokazal, kaj se v Iraku resnično dogaja. Da bi to lahko storil, je potreboval trdne dokaze, kar je tudi pridobil, ko je slikal zažganega vojaka, ko je umiral. V tistem trenutku verjetno ni razmišljal o tem, kaj bi bilo za vojaka najbolje, če bi to storil, slike zagotovo ne bi posnel, saj je zelo nazorna in v človeku ne ustvarja ravno pozitivnih občutkov. Novinar

je z objavo mislil na večje število ljudi in ne na konkretno žrtev, saj mu je bilo bolj pomembno, da je javnost seznanjena z dogajanjem na bojišču. Tako je po utilitarističnem načelu prevladala pravica javnosti do obveščeniosti, saj je bila objava dobro delo, ki je spodbudilo burne razprave o smiselnosti vojne in številnih operacijah ameriških vojakov v Iraku. Tu ni šlo za novinarjevo sebičnost, da objavi to sliko in postane slaven, temveč je želel prenesti informacije o grozotah, s katerimi se vojaki in fotonovinarji srečujejo vsakodnevno. V tem primeru je odločitev, ki ima najboljše rezultate za čim več ljudi, objava fotografije. Njeni posledici sta bili povečanje zaskrbljenosti in nasprotovanja vojni. Rezultat objave pa so lahko tudi podrobnejše preiskave tega dogodka, ki so na koncu pripeljale do zaključka, da ameriška vojska nikoli ni imela namena dovoliti umika iraškim vojakom.

7.3 Aristotelova zlata sredina

Aristotel pravi, da je v vseh situacijah treba hvaliti srednjo mero in da je vrlina to, kar nam omogoča pravilno odločitev, ki jo določa zdrava pamet ter leži med dvema slabostima. Ena od teh slabosti je pretiravanje, druga pa pomanjkanje (Aristotel 1994, 62, 93). V času Aristotela in Platona so več pozornosti namenjali gradnji človekove osebnosti, a ne tistim lastnostim, ki danes predstavljajo moralno obnašanje (Day 2000, 62).

Ena od skrajnosti v primeru "Avtoceste smrti" bi bila, da noben časopis ne bi objavil karkršne koli informacije o tem dogodku, torej, da javnost sploh ne bi bila obveščena, kaj se je zgodilo med iraškimi in ameriškiimi vojakimi. To pomeni, da bi novinar slikal vojaka, vendar tega ne bi nikjer objavili, saj bi se mu zdelo, da s tem preveč posega v posameznikovo zasebnost in krši njegovo pravico do dostojanstvene smrti, kar je zelo pomembna stvar v življenju vsakega človeka. Če slike ne bi objavili, potem bi družini najverjetneje omogočili mirnejše žalovanje za ljubljnim članom, uredniki in novinarji pa tudi ne bi kršili oziroma posegali v pravice umirajočega vojaka. Druga skrajnost pa je bila, da so mediji z objavo fotografije prekršili pravico do zasebnosti in dostojanstvene smrti. Novinarji so izbrali fotografijo, ki je najbolj izpostavila grozljivost bombardiranja ameriških vojakov na iraško vojsko. Pri njihovem odločanju o objavi fotografije, je tako prevladala pravica javnosti do obveščeniosti, saj so menili, da bo objava prinesla več pozitivnih stvari, če gledamo le s stališča javnosti, ne pa s

položaja umrlega vojaka in njegove družine. Aristotelova zlata sredina bi bila, če bi fotonovinar na "Avtocesti smrti" posnel fotografijo živega vojaka in tako ne bi kršil pravice do dostojanstvene smrti in pravice do zasebnosti. Idealna situacija bi bila, če bi vojak dovolil objavo fotografije, saj tako novinar ne bi storil nobene kršitve, pri čemer bi izpolnil svojo dolžnost in nalogo, ki je informirati javnost. Tudi ena od skrajnosti bi bila, da bi v časopisu ali reviji le objavili novico o tem, da je prišlo do smrti vojaka, ki je bil zažgan na vojnem bojišču, ne da bi zraven objavili še njegovo fotografijo, na kateri tako očitno trpi. Lahko bi mu prekrili obraz, vsaj malo bi sliko omilili, ne da bi z njo manipulirali, ampak da bi s tem posegom zavarovali njegovo zasebnost in dostojanstvo ter še vedno ugodili javnosti, s tem da bi bila obveščena o dogodku.

7.4 Tančica nevednosti

Za tančico nevednosti izberemo načelo pravičnosti, ki preprečuje egoistične odločitve. Cilj tega je moralno ustrezno dejanje, kjer prednost dobijo najbolj ranljivi udeleženci (Poler Kovačič in Erjavec 2005, 211–212). Tančica nevednosti od posameznikov zahteva, da stopijo stran od resničnih položajev, ki jih zasedajo, in da se postavijo v izhodiščni položaj, v katerem smo vsi enaki, ne glede na spol, družbeni razred, raso ipd. Ta etični sistem se zavzema za enakopravnost vseh ljudi in za zaščito šibkejših (Christians in drugi 2005, 18).

V nastali situaciji se lahko postavimo v vlogo novinarja, katerega osnovni namen je obveščati javnost, ne glede na škodo, ki jo pri tem ustvari. Iraški vojak ni imel pravice do odločanja, saj je umrl. Če se najprej postavimo v položaj vojaka, ne moremo z gotovostjo trditi, da vemo, kako bi se vojak odločil, če bi bil še živ. Ker pa je umrl, lahko samo predvidevamo in se odločamo v njegovem imenu, kar seveda ni najbolj pravično. Poleg rojstva je smrt najbolj intimna stvar. Zelo težko se je postaviti v položaj vojaka, ker ne vemo, kaj bi on storil, če bi bil še živ. Tu ne gre le za umrlega vojaka, temveč tudi za njegovo družino, ki je bila ob pogledu na njegove zadnje minute verjetno pretresena, objava fotografije pa je njihovo žalovanje in bolečino še podkrepila. Če pa se postavimo v vlogo novinarja, lahko rečemo, da je prav, da je slikal dogajanje, saj je s tem neizpodbitno dokazal, kaj se v resnici dogaja v Iraku. Njegova poklicna dolžnost je bila, da o vsem obvesti javnost in jo informira, kar je tudi storil. Če se postavimo v vlogo urednikov in tistih, ki so bili odgovorni za objavo, lahko rečemo, da so enostavno

izpolnili le dolžnost po informiranju javnosti, četudi gre za grozljivo sliko, ki bi jo morali mogoče nekoliko prekriti, da ne bi bilo tako eksplicitno nakazano trpljenje ubogega vojaka. Če se postavimo v položaj javnosti, pa je zagotovo bila obveščena, vendar bi se mnogi strinjali, da morda le ne bi potrebovali takih informacij, lahko bi le povedali, da je prišlo do smrti vojaka na vojnem bojišču, in bi s tem javnost obvarovali pred takimi grozljivimi slikami, ki so vse zelo pretresle.

7.5 Analiza po kodeksih

Dvajseti člen Kodeksa slovenskih novinarjev pravi: »Novinar spoštuje pravico posameznika do zasebnosti in se izogiba senzacionalističnemu in neupravičenemu razkrivanju njegove zasebnosti v javnosti. Poseg v posameznikovo zasebnost je dovoljen le, če za to obstaja javni interes ...« in četrti člen Nacionalnega združenja fotografov (NPPA) pravi: »Novinar mora spoštovati vse subjekte in njihovo dostojanstvo. Posebno obzirnost mora nameniti najbolj ranljivim subjektom in biti sočuten do žrtev kriminala in tragedij. V zasebne trenutke žalovanja posega, le ko pravica javnosti do obveščenosti pretehta nad pravico do zasebnosti oziroma je javnost upravičena do informacij«. Po pravilih kodeksa bi mediji lahko objavili sporno fotografijo v primeru, ko bi obstajal javni interes. Napad Američanov na iraško vojsko, pri čemer je bila prekršena Ženevska konvencija, saj so napadli in ubili tudi civiliste, je vsekakor v interesu javnosti, zato je bila fotografija objavljena. Pri tem pa se postavlja vprašanje, kje so meje, ko javni interes pretehta nad/je pomembnejši pravico do zasebnosti in dostojanstvene smrti. Z analizo primera na podlagi štirih etičnih teorij smo ugotovili, da ima vsaka teorija svoja načela, od katerih je odvisno, kako se novinar ravna. Če se postavimo v položaj medijev, ki morajo zaradi javnega interesa objaviti resnično dogajanje na vojnih prizoriščih, pri tem zanemarimo žrtev in njegovo družino ter z objavo kršimo njihovo zasebnost in dostojanstvo. Na katerokoli stran se postavimo, vedno kršimo pravice druge strani, se pravi, če ne objavimo, kršimo pravico javnosti do obveščenosti, če pa fotografijo objavimo, kršimo pravico posameznika do zasebnosti in dostojanstvene smrti. Zlata sredina bi morda bila idealna rešitev, a težko je pričakovati, da bi bile zahteve obeh strani enako obravnavane in upoštevane, tako da ne bi kršili etičnih načel.

Če fotografijo iranskega zažganega vojaka analiziramo po pravilih Kodeksa slovenskih novinarjev in NPPA kodeksa, vidimo, da je bila pravica do dostojanstvene

smrti in do zasebnosti vojaka kršena. Iranski vojak ni imel možnosti, da se odloči, ali želi, da časopisi objavijo njegovo sliko in s tem obvestijo javnost o grozotah Zalivske vojne. Tudi njegova družina je bila izpostavljena oz. razkrita javnosti, ne da bi se s tem tudi strinjala. Če pogledamo s pozicije fotografa in v obzir vzamemo njegovo primarno nalogo, to je obveščanje javnosti, ugotovimo, da je on le opravljal svoje delo. Če bi fotograf slikal nekaj, kar ne bi kršilo nobenih pravil etičnega kodeksa, potem z njo najverjetneje ne bi šokiral javnosti in s tem spodbudil razprave o nesmiselnosti vojne invazije na Irak. Tako lahko zaključimo, da so mediji iz etičnega vidika z objavo fotografije kršili pravila kodeksa, iz medijskega vidika pa so le opravili svoje delo – informirali in šokirali so javnost.

8 SKLEP

Moram slikati tiste stvari, ki v ljudeh zbudijo določena čustva. Moja želja je, da bi fotografije vplivale tudi na politike, ki imajo moč, da popravijo krivice, o katerih poročam. Razlog za objavo vojnih grozot je namerno šokiranje javnosti, s katerim bi se kaj obrnilo na bolje (Wade Goddard).

Izjava Wadea Goddarda je odgovor na dilemo, ki sem si jo zastavila v uvodu, in sicer, kdo ima večjo pravico, vir informacije in njegova zaščita ali potreba javnosti po obveščeni, pa čeprav krši etična načela. »Svet mora vedeti«, mi je dejal Wade.

Razlog, da sem za diplomsko delo izbrala tematiko vojne fotografije, je prav v njeni kompleksnosti in teži, ki jo ima zaradi nedovoljene utrditve etičnih mej. Vedno me je zanimalo, ali obstaja zapisano pravilo, ki od novinarja/fotografa/urednika zahteva, kako naj opravlja svoje delo. Z izjemo tega, kar nas učijo novinarski kodeksi, ki predstavljajo novinarsko Biblijo, je vse ostalo stvar osebne etike. Če se postavimo v vlogo fotografa/novinarja, sami odločamo, ali bomo posneli oziroma opisali nek dogodek. Prav tako se urednik sam odloči, ali bo objavil določeno fotografijo ali besedilo. In kaj se zgodi, če se postavimo v vlogo vira informacij, v našem primeru umrlega iraškega vojaka na fotografiji? Njegove pravice in pravice njegovih bližnjih so kršene.

S pomočjo štirih etičnih teorij (deontološki pristop, teleološki pristop, Aristotelova zlata sredina in tančica nevednosti) in dveh kodeksov (Kodeks Slovenskih noinarjev in Kodeks Nacionalnega združenja fotografov-NPPA) sem analizirala fotografijo pokojnega vojaka in prišla do zaključka, da ni jasnih mej med pravico do obveščeni in pravico do zasebnosti in dostojanstvene smrti, s čimer sem ovrgla svojo hipotezo iz uvoda. Novinarjeva dolžnost obveščanja javnosti ne preneha v tistem trenutku, ko začne ovirati pravice vira informacij. Obstajajo le vloge in dolžnosti vsakega posazmenika, da se sam odloči, kdo ali kaj ima večjo pomembnosti, kdo ali kaj si zasluži objavo, pa čeprav s tem krši etična načela. Če je določena informacija/fotografija v interesu javnosti, so uredniki tisti, ki odločajo, kako pomembno je, da se neko stvar objavi, kljub temu da s tem škodijo viru informacij. Na žalost se v današnjem času takšne odločitve sprejemajo na podlagi tega, kaj bo novico čim hitreje in čim bolj množično prodalo. Objavlja se vse, kar javnost zanima, kar je v njenem interesu, ne glede na to, ali je objava etična ali neetična. Prav zato prihaja do nedovoljenega poseganja v zasebnost,

kršenja pravice do dostojanstvene smrti, nedovoljenega objavljanja fotografij mladoletnikov in podobno. Tudi kot posledica velike konkurence in želje javnosti po svežih in bolj zanimivih fotografijah prihaja do manipuliranja s fotografijo. Fotografi se zaradi želje po čim boljši fotografiji zatekajo k Photoshopom, programom za urejanje slik, da bi dosegli boljši učinek, jasnejše obrise, jakost barv ... Pogosto se dogaja, da fotografi celo sami namestijo sceno, ki jo nato posnamejo (primer fotografije Smrt republikanskega vojaka Roberta Cape). Vse to pripelje do lažne fotografije. Že najmanjše »preureditve« slike (kot npr. dodajanje bolj črnega dima na fotografiji vojne v Libanonu) so prepovedane in novinarji so za taka dejanja kaznovani. Da bi zmanjšali ali celo izkoreninili predelovanje resničnosti fotografij morajo agencije ohraniti čim strožja pravila o fotografskih manipulacijah. Newtonova pravi, da je novinarska fotografija resno ogrožena in da je blizu izumrtja. Razlog se nahaja v javnosti, ki vse pogosteje zavrača vizualno resnico, in v napredni tehnologiji, ki ruši verodostojnost fotografij (2001, 23).

Cilj opravičuje sredstvo, pa čeprav je sredstvo prepovedano. Javnost je »lačna« novih, šokantnih informacij, mediji pa so na preži in se trudijo to tudi ustvariti. Vojna mora biti vidna, da bi jo lahko preprečili. Ni pravil, le boj za preživetje enim in drugih, vojakov in novinarjev.

Ti vojaki ne bodo dreknuti na nas, da zaustavimo vojno, to grozoto. Ne moremo si zamisliti, kako »grda« je vojna in kako običajna postaja. To občuti vsak vojak in vsak novinar, vsak humanitarni delavec in neodvisni opazovalec, ki je sodeloval v vojnih spopadih in imel srečo, da je pobegnil smrti, ki je pokosila mnoge druge. In prav imajo (Sontag 2003, 99).

9 LITERATURA

- A Short History of Photography at the Lewis Glucksman Gallery. 2009. *Cork analogue photographers*. Dostopno prek: <http://corkap.wordpress.com/2009/10/07/a-short-history-of-photography-at-the-lewis-glucksmangallery-week-1/> (3. december 2009).

- Aristotel. 1994. *Nikomahova etika*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Barthes, Roland. 1992. *Camera Lucida: zapiski o fotografiji*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Berger, John. 1999. *Rabe fotografije*. Ljubljana: Sorosov center za sodobne umetnosti.
- Christians, Clifford G., Kim B. Rotzoll, Mark Fackler, Kathy B. McKee in Robert H. Woods. *Media Ethics: cases and moral reasoning (seventh edition)*. Združene države Amerike: Allyn and Bacon.
- Crawford, Matt. 2008. *The Spanish Civil War and War Photography in 1930s*. Dostopno prek: <http://orpheus.ucsd.edu/speccoll/swphotojournalism/index.html#bib> (14. december 2009).
- Dakskobler, Luka. 2004. *Avtocesta smrti: Cenzura gotografij Zalivske vojne*. Dostopno prek: <http://www.slo-foto.net/reviews-54.html> (14. december 2009).
- Davenport, Alma. 1991. *The History of Photography. An Overview*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Day, Louis A. 1991. *Morally Offensive Content: Freedom and Responsibility*. New York: Prometheus Books.
- --- 2000. *Media Communications: cases and controversies*. Canada: Wadsworth.
- English, Earl. 1996. *Scholastic Journalism*. Ames: Iowa State University Press.
- Erjavec, Karmen. 1998. *Do kakovostnega novinarskega prispevka*. Ljubljana: Jutro.
- Ethical Martini. 2007. *Robert Capa – was the photograph really real*. Dostopno prek: <http://ethicalmartini.wordpress.com/2007/09/07/robert-capa-was-that-photograph-really-real/> (17. december 2009).
- Farid, Hany. 2009. *Photo Tampering Throughout History*. Dostopno prek: <http://www.cs.dartmouth.edu/farid/research/digitaltampering/> (26. november 2009).
- Freund, Gisele. 1981. *Fotografija i društvo*. Zagreb: OOUR Izdavačka djelatnost.
- Frizot, Michel. 1998. *A New History of Photography*. Koln: Konemann Verlagsgesellschaft mbH Bonner.
- Goddard, Wade. 2009. Intervju z avtorico. Dubrovnik, 2. september.

- Grant, Simon. 2005. A Terrible Beauty. *Tate Etc Magazin*, 21. september. Dostopno prek: <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue5/aterriblebeauty.htm> (28. november 2009).
- Halilović, Mehmed. 2008. *Novinske fotomontaže: podvale, pohvale i satira*. Dostopno prek: <http://www.media.ba/mcsonline/bs/tekst/novinske-fotomontaze-podvale-pohvale-i-satira> (26. november 2009).
- Hardt, Hanno. 1996. *Sites of Reality: Constructing Press Photography in Weimar Germany*. Dostopno prek: <http://skylined.org/hardttext5.htm> (28. november 2009).
- Hedgecoe, John. 1981. *Vse o fotografiji*. Ljubljana: Državna založba.
- Iconic photos. 2009. *The Valley of the Shadow of Death*. Dostopno prek: <http://iconicphotos.wordpress.com/2009/04/22/the-valley-of-the-shadow-of-death/> (17. november 2009).
- Iconic photos. 2009. *Napalm Attack*. Dostopno prek: <http://iconicphotos.wordpress.com/2009/05/06/napalm-attack/> (17. november 2009)
- *Junipermedia*. Dostopno prek: <http://junipermedia.net> (10. januar 2010)
- Junod, Tom. 2009. The Falling Man. *Esquire Magazine*, 8. september. Dostopno prek: http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN (14. december 2009).
- Kerns, Robert L. 1980. *Photojournalism: Photography with a purpose*. New Jersey: Prentice-Hall.
- *Kodeks novinarjev Slovenije*. 2002. Dostopno prek: http://www.razsodisce.org/razsodisce/kodeks_ns_txt.php (15. december 2009).
- Leggat, Robert. 2006. *Fenton, Roger*. Dostopno prek: <http://www.rleggat.com/photohistory/history/fenton.htm> (6. december 2009).
- Macleod, Sctott. 1994. The Life and Death of Kevin Carter. *Time Magazine*, 12. september. Dostopno prek: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,981431,00.html> (28. november 2009).
- Mcnaughton, David in Piers Rawling. 2006. Deontology. V *The Oxford handbook of ethical theory*, ur. David Copp, 424-458. Združene države Amerike: Oxford University Press.
- Merrill, John C. 1997. *Journalism Ethics (Philosophical Foundations for News Media)*. Boston, New York: St. Martin's Press.

- Morgan, Keya. 2004. *Mathew Brady*. Dostopno prek: <http://www.mathewbrady.com/index.htm> (6. december 2009).
- Nash, Elizabeth. 2009. Shot down - Capa's classic image of war. *The Independent*, 21. julij. Dostopno prek: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/shot-down--capas-classic-image-of-war-1754405.html> (28. december 2009).
- National Press Photographer Association. 1991. *NPPA Code of Ethics*. Dostopno prek: http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html (15. december 2009).
- Neubauer, Hendrik. 1997. *60 Years of Photojournalism*. Koln: Konemann Verlagsgesellschaft mbH Bonner.
- Newton, Julianne H. 2001. *The Burden of Visual Truth. The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers.
- Poler, Melita. 1997. *Novnarska etika*. Ljubljana: Magnolija.
- Ramsey Clark and Others. 1992. *War Crimes: A Report on U.S. War Crimes Against Iraq*. Dostopno prek: http://www.maisonneuvepress.com/war_crimes.htm (10. januar 2010).
- Rosenblumtv, Michael. 2007. *Every Picture Tells a Story*. Dostopno prek: <http://rosenblumtv.wordpress.com/2007/06/28/every-picture-tells-a-story/> (28. november 2009).
- Rovšek, Zvone. 2007. *Digitalna fotografija*. Dostopno prek: http://www.astrokaktus.com/DigitalPhotography/splet/splet_slika_manipulacija.html (26. november 2009).
- Schwartz, Donna. 1999. Objective Representation: Photographs as Facts. V *Picturing the Past: Media, History and Photography*, ur. Bonnie Brennen in Hanno Hardt, 158-181. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Sedmak, Marjan. 1996. *Mediji, etika in deontologija*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Sobieszek, Robert. 1990. *Photography. The World Book Encyclopedia*. London: World Book Inc.
- Sontag, Susan. 2001. *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.
- --- 2003. *Regarding the Pain of Others*. London: Hamish Hamilton.

- Sreenivasan, Sree. 2003. *Editor 's Note*. Dostopno prek: <http://www.sree.net/teaching/lateditors.html> (26. november 2009).
- *Superstock*. Dostopno prek: <http://www.superstock.com> (7. november 2009).
- Taylor, John. 1998. *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe and War*. New York: New York University Press.
- *The Green Howards Museum*. Dostopno prek: <http://www.greenhowards.org.uk/> (15. november 2009).
- *The New York Times*. 2006. Ease of Alteration Creates Woes for Picutre Editors. Dostopno prek: <http://www.nytimes.com/2006/08/14/technology/> (7. januar 2010).
- Wells, Liz. 2003. *Photography: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- *Whereinsoever*. Dostopno prek: <http://whereinsoever.wordpress.com> (4. januar 2010).
- Winslow, R. Donald. 2006. *Reuters Apologizes Over Altered Lebanon War Photos; Suspends Photographer*. Dostopno prek: http://www.nppa.org/news_and_events/news/2006/08/reuters.html (26. november 2009).
- Zadnikar, Gita. 2005. *Resno in Rumeno: Tabloidizacija tiskanih medijev v Sloveniji*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo –ICK.
- Zrimšek, Paveč. 1971. *Fotografija in druge oblike slikovnega izpovedanja*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Priloga A

INTERVJU: WADE GODDARD

1. Kdaj in zakaj ste se odločili za delo fotonovinarja?

Profesionalno sem se s tem začel ukvarjati že v nekdanji Jugoslaviji aprila leta 1992. Najprej sem fotografiral v Mostarju, ko je bilo tam veliko vojakov JLA, ki so se borili z domačini. Delal sem za agencijo Reuters ter časopisa New York Times in Newsweek.

2. Kaj je bilo najtežje, kar ste doživeli kot fotograf?

Najtežje je bilo zagotovo dogajanje v Srebrenici; najprej sem bil v Tuzli, ko so prvi begunci (ženske in majhni otroci) prispeli z avtobusom v letalsko bazo (v tistem času je bila to baza Združenih narodov), saj so jih takrat srbski vojaki ločili od njihovih mož in očetov. Naslednje jutro sem se takoj podal v to bazo, kjer sem videl izčrpane, dehidrirane begunce brez pravega občutka, kje so in kaj se jim je pravzaprav zgodilo. Ko so se zavedli, da so bili njihovi možje pognani na smrtno bojišče, so tisoči jokali in žalovali za neizogibno smrtjo stotih očetov, bratov in sinov. Čez čas se je jok še okrepil in po štirih urah se me je njihovo trpljenje tako močno dotaknilo, da sem se moral umakniti. Po nekaj letih v Bosni sem ugotovil, da je imela smrt srebreniških mož izjemen vpliv name, predvsem zaradi obupa, trpljenja in strahu tistih, ki so ostali živi. Moram priznati, da sem se sčasoma navadil na grozote vojne, tj. na razkosana in prestreljena trupla, nikoli pa se nisem navadil na obup mater in lakoto otrok.

3. Nekoč ste dejali, da etika ne igra velike vloge na terenu, ko fotografirate, saj je vaše delo, da prikažete vojno tako, kot je in da morajo ljudje izvedeti resnico o dogajanju? Lahko to še malo bolj razložite?

Etika je seveda pomembna, vendar te slaba etika v sekundi pripelje do situacije, v kateri lahko umreš. Vedno moramo imeti empatijo in spoštovanje do tistih, ki jih fotografiramo. Tisti, ki si to tudi najbolj zaslužijo, pa so tudi užaljeni, če ne slikaš dogajanja, ki jim sproža izredno močna čustva. Na vseh večjih oziroma množičnih pogrebih sem bil lepo sprejet in seveda tudi povabljen, kot da bi jim moja prisotnost nekaj pomenila. Četudi ne privolijo v slikanje na pogrebu, se umaknem in potem bolj diskretno opravim svoje delo, če presodim, da je to pomembno za zgodbo, če ne, se obrnem in grem, kar pa se zgodi zelo redko. Takrat se zavedam, da sem v položaju, ko moram slikati tiste stvari, ki bodo v ljudeh zbudila določena čustva. Moja želja je, da bi fotografije vplivale tudi na politike, ki imajo moč, da popravijo

krivice, o katerih poročam. Včasih pa hočemo fotografii le šokirati ljudi, da preberejo zgodbo in jim tako posredovati informacije o dogajanju. Če po desetih letih poročanja o nekem konfliktu, nisi posnel vsega, kar si želel, si opravil le polovično delo, zato ker nisi hotel vdirati v zasebnost ljudi. Tako si zapravil desetletje svojega življenja. Vsakemu bi svetoval, naj vedno posname vse. Tudi če tega nikoli ne objavi. Materiala ne daš niti uredniku, enostavno ga shraniš kot dokument in to postane zgodovina. Ko te nekdo čez 20 let vpraša, če imaš določeno fotografijo, ti ni treba odgovoriti, da si sicer bil tam, ampak nisi ničesar posnel. Ko se znajdeš v središču dogajanja, moraš ohraniti trezno glavo in posneti, kar se v tistem trenutku dogaja. Edina stvar, ki bi me ustavila, da ne bi naredil fotografije, je, če bi moja prisotnost vojake ali nasilneže morda odvrnila od njihovih slabih dejanj. Ali pa če bi zaradi mene usmrtili zapornika, samo zato, da bi bilo to vidno na slikah. Če pa bi jih usmrtili ne glede na mojo prisotnost, bi to storil, saj sem že bil v teh situacijah, tako da prepoznam razliko med njimi.

4. Velikokrat sorodniki umrlih vojakov ne želijo objave slik njihovih ljubljenih, ampak časopisi to vseeno storijo. Kaj mislite o tem? Kje je meja med pravico do zasebnosti in pravico javnosti do obveščnosti?

Četudi se s tem ne strinjam, mediji objavljajo tisto, kar javnost hoče (to pa večinoma ni na visoki ravni). V Združenih državah Amerike kar 95 % medijev obvladujejo tri velika podjetja – Time-Warner, Viacom in Murdock. Vse, kar je torej objavljeno, je v njihovih rokah. Nadzorujejo mnenja Američanov, vplivajo na delo novinarjev, odločajo, kakšne informacije bodo objavljene in kakšna bo uporabljena retorika. Vedno sočustvujem s trpečimi družinami, ki morajo v svoji bolečini ohraniti dostojanstvo in spoštovanje, česar jim s fotografiranjem pod nobenim pogojem ne smemo odvzeti. Spoštovati moramo zasebnost žalujočih, hkrati pa obvestiti javnost o tem, kaj se dogaja. Časopisi pa zaradi večje prodaje velikokrat prestopijo meje dobrega okusa.

5. Kaj mislite o Photoshopu in o manipulacijah pri fotografijah? Ali menite, da bi morale biti vse manipulacije prepovedane?

Photoshop bi morali uporabljati le takrat, ko bi fotografijam z njegovo uporabo želeli vrniti naravne barve, odtenke in kontraste.

6. V svoji diplomski nalogi sem komentirala tudi vašo fotografijo dveh deklic, ki je bila posneta leta 1993 v Mostarju. Bili ste v središču dogajanja, ko so vojaki eno punčko ustrelili, kasneje še drugo. Ali obstajajo določena pravila, kaj je treba narediti v taki situaciji?

Če ste edini, ki lahko pomaga ranjeni osebi, potem morate pomagati, če pa so v bližini usposobljeni ljudje, se morate umakniti in jim prepustiti reševanje, sami pa opravite svoje delo in fotografirate. Na vojnih bojiščih so to predvsem prostovoljci Rdečega križa in zdravniki, katerih edina naloga je pomagati ranjencem. Če se vmešavaš v nekaj, za kar nimaš nobenega znanja, ogrožaš svoje in tudi njihovo življenje. Zato moraš vedno najprej pomisliti, preden se poženeš v nevarno situacijo, v mojem primeru, pred ostrostrelca in na glas kričati na pomoč sredi ulice.

7. Menite, da so se ljudje že privadili na vse grozote tega sveta, bili smo priča hladni vojni, terorističnim napadom, naravnim nesrečam in tragedijam. Mislite, da smo se že preveč navadili na bolečino, umiranje in negativne prizore, ki jih gledamo vsak dan? Se nas sploh dotaknejo tako, kot so se nas včasih?

Res je, kot množični potrošniki smo se v zadnjih letih navadili sprejeti nasilje kot nekaj čisto vsakdanjega, saj ga vidimo na televiziji, v kinematografih in večinoma na dnevno-informativnih oddajah. Zdi se mi, da je to namenoma tako, saj nam mediji posredujejo vse mogoče slike, ki se nam mogoče zdijo krivične, ampak v naši zavesti ustvarjajo sliko o sovražniku, ki je zunaj naših meja. Tako potem, ko naša država napade Irak, samo skomignemo z rameni in si rečemo: »Bolje oni kot mi.« Že kot otrokom nam sperejo možgane, saj razumemo nasilje kot del življenja že samo z gledanjem risank Tom in Jerry. In sploh ni čudno, da postajamo vedno bolj odporni na nasilje. Pred pojavom televizije tega ni bilo.

8. Danes živite v Zagrebu, ste pa tudi lastnik galerije v Dubrovniku. Kako ste zadovoljni s trenutno službo in lahko malo več poveste o tem?

Uživam v svoji službi, saj imam možnost povedati različne zgodbe prek številnih zanimivih fotografij, ki so trden dokaz, da je fotograf res bil na licu mesta in posnel resnično dogajanje. Najbolj sovražim založnike, ker vidijo samo zaslužek. V moji galeriji so sami fotografi kuratorji svojih razstav. To niso moje zgodbe, ampak njihove. Oni so bili tam, zato jim nočem vsiljevati svojega objektivnega pogleda.

War photo limited prikazuje večinoma vojne fotografije številnih mednarodnih fotografov (npr. Stanleya Greena, Yurija Kozyreva, Philipa Blenkinsopa, Samanthe Appleton idr.), hkrati pa tudi razstavljamo družbene in etične fotografije konfliktov po vsem svetu.

Za konec bi rad povedal, da mora imeti vsak fotograf/novinar dobro razvito etiko, saj le tako presodi, kje so meje, do katerih lahko gre in kje se mora pri svojem delu ustaviti. Zavedati se mora svoje odgovornosti, spoštovati druge, razvijati empatijo do žalujočih in razumeti ljudi okoli sebe. Etike se ne moreš naučiti iz knjig ali na fakulteti, etična pravila so le smernice oz. zdrava pamet, ki jim slediš, vse ostalo je odvisno od posameznika.