

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Mateja Bečela

Vojna fotografija:
Otopelost občinstva in kontekst fotografije

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Mateja Bečela

Mentor: doc. dr. Andrej Škerlep

Vojna fotografija:
Otopelost občinstva in kontekst fotografije

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

VOJNA FOTOGRAFIJA: OTOPELOST OBČINSTVA IN KONTEKST FOTOGRAFIJE

Preplavljeni smo s podobami v medijih, ki prikazujejo smrt, nasilje in trpljenje, zaradi česar izgublamo sposobnost odzivanja. Diplomaska naloga obravnava dve v strokovni fotografski literaturi razširjeni predpostavki o fotografiji. Predpostavko o vse bolj otopelem občinstvu, katerega fotografije opustošenj, trpljenja in smrti zaradi prenasičenosti teh podob vse manj šokirajo. Delo skuša na podlagi teoretičnih izhodišč ponuditi odgovore, kako ustrezno »brati« vojno fotografijo, obenem pa obravnava sam kontekst fotografije, kar predstavlja njeno drugo predpostavko. Pomen fotografiji daje šele kontekst, ki je bistven element za razumevanje vizualnega. Diplomaska naloga se torej osredotoči na kontekst, predvsem na besedilo v katerega je fotografija umeščena v medijih. Delo skuša nato obe predstavljeni predpostavki potrditi na konkretnem primeru – analize fotografij umrle pakistanske opozicijske voditeljice Benazir Bhutto iz arhiva World Press Photo in analize fotografij in spremljajočega besedila iz britanskega medija BBC.

Ključne besede: vojna fotografija, kontekst fotografije, nasilje, otopelost občinstva

WAR PHOTOGRAPHY: AUDIENCE TORPIDITY AND CONTEXT OF PHOTOGRAPHY

We are overflowed with the images in the media that represent death, violence and suffering. Because of that we are losing the ability to react. The diploma thesis undertakes two assumptions in professional photography literature. Assumption about the audience becoming numb and less shocked, when being exposed too often to images of devastation, suffering and death. The diploma, based on photographic theory, tries to give answers on “how to read a war photograph”, and on the other hand it also undertakes the context of the photograph, which represents the second assumption of diploma. The meaning of the photography depends on the context, which is essential for understanding the visual part. The work is focused on the text into which the photography is placed in the media. Both assumptions are then confirmed on a case study of photo-analysis of Benazir Bhutto, deceased Pakistan opposition leader, from the archives of World Press Photo, and analysis of photography and accompanied text from British medium BBC.

Keywords: war photography, context of photography, violence, audience torpidity

KAZALO

UVOD.....	6
1 OPREDELITEV FOTOGRAFIJE	7
2 NOVINARSKA FOTOGRAFIJA	8
3 DOKUMENTARNA FOTOGRAFIJA	8
4 VOJNA FOTOGRAFIJA	9
4.1 UPODABLJANJE SMRTI IN TRPLJENJA NA FOTOGRAFIJAH	10
4.2 PREPLAVLJANJE VOJNIH FOTOGRAFIJ V MEDIJIH	11
4.3 KAKO »BRATI« VOJNO FOTOGRAFIJO?.....	12
5 UMEŠČENOST FOTOGRAFIJ V KONTEKST	14
5.1 VPLIV BESEDILA NA BRANJE FOTOGRAFIJ	14
6 ANALIZA	16
6.1 ANALIZA FOTOGRAFIJ ATENTATA BENAZIR BHUTTO.....	16
6.1.1 Bližina in oddaljenost	16
6.1.2 Osvetljeno in osenčeno	17
6.1.3 Besedilo ob fotografiji	17
6.1.4 Vidno in nevidno	17
6.1.5 Denotacija in konotacija	18
6.1.6 Mit	18
6.1.7 Medijska reprezentacija fotografiranega dogodka	19
6.2 SEMIOTIČNA ANALIZA IZBRANIH FOTOGRAFIJ	19
6.2.1 FOTOGRAFIJA 1	20
6.2.2 FOTOGRAFIJA 2	22
6.2.3 FOTOGRAFIJA 3	23
6.2.4 FOTOGRAFIJA 4	25
6.2.5 FOTOGRAFIJA 5	26
6.2.6 FOTOGRAFIJA 6	28
6.2.7 FOTOGRAFIJA 7	29
6.3 ANALIZA KONTEKSTA FOTOGRAFIJE – VPLIV BESEDILA OB FOTOGRAFIJI V MEDIJU BBC WORLD NEWS	30
7 SKLEP.....	35
8 LITERATURA	37

KAZALO SLIK

SLIKA 6.1: BENAZIR BHUTTO	20
SLIKA 6.2: BENAZIR BHUTTO POZDRAVLJA MNOŽICO	22
SLIKA 6.3: BENAZIR BHUTTO V AVTOMOBILU	23
SLIKA 6.4: EKSPLOZIJA.....	25
SLIKA 6.5: ŽALOVANJE PREŽIVELIH	26
SLIKA 6.6: RANJENI	28
SLIKA 6.7: KLIC NA POMOČ	29

UVOD

Vojna ima v zgodbi fotografije posebno vlogo, prav tako se današnje razumevanje narave vojne oblikuje s pomočjo fotografskih podob. Fotografije so tiste, ki govorijo kakšna je vojna in kakšne so njene posledice. Namreč, kot pravi Hardt (2003, 607) je »fotografsko delo tisto, ki reši zgodovinski trenutek, preden bi ta lahko za vedno izginil.« Zdi se pomembno, da so preko fotografij ljudem dostopne katastrofalne posledice vojne, ki bi lahko ostale skrite in prezrte, te informacije pa največkrat prinašajo fotografski objektivni vojnih fotoreporterjev. Vendar lahko opazimo, da smo vsakodnevno preplavljeni z vojnimi fotografijami. Še več, kot pravi Taylor (1991, 1) se v času vojne mediji spremenijo v t.i. »bazar smrti«.

»Če je kri pride na prve strani« pravi pregovor. Zdi se, da smo zasičeni z priložnostmi, da skozi fotografijo opazujemo bolečino drugega, vendar kot pravi večina avtorjev, ki se ukvarjajo z fotografijo, pri tem izgubljammo sposobnost reakcije na te podobe in postajamo otopeli. Groza postaja vse bolj vsakdanja, saj je večina bralstva z vojnimi grozotami seznanjena in nanje tudi navajena. Prikazovanje smrti postaja osnovna novica večine medijev, posledično pa gledalec ob pogledu na takšne podobe dobiva »trdo kožo«.

Diplomsko delo obravnava teoretična izhodišča strokovne fotografske literature o zmanjševanju občutljivosti gledalca na vojne fotografije v medijih. Teorija pravi, da se gledalcu ob gledanju takšnih fotografij poraja občutek neustreznosti, saj v njem vzbudijo le slabo vest in ga ne prizadenejo dovolj. Množičnost, zasičenost s podobami in premiki mej, ki dopuščajo sprejemljivost pretresljivih prizorov, so dejavniki, ki so močno vplivali na pomen fotografije v medijih. Ker so meje dopuščenega že zabrisane in je skorajda vse, kar ponujajo mediji »že videno«, le še redke fotografije pretresejo tako, da si jih zapomnimo. Poleg omenjene predpostavke o zasičenosti z vojno fotografijo, diplomsko delo hkrati obravnava kontekst v katerega je vojna fotografija umeščena. Namreč, pomen vojni oz. katerekoli fotografiji daje šele kontekst, saj so vse podobe po svoji naravi polisemične in brez univerzalnega pomena (Barthes 1977, 15-31). Velikokrat je v primeru vojne fotografije prav besedno sporočilo tisto, ki definira in pojasnjuje prizor. Zgoraj omenjeni predpostavki bosta nato predmet analize vojne fotografije in pripisanega besedila ob njej.

1 OPREDELITEV FOTOGRAFIJE

Fotografija od svojega izuma in še danes bistveno vpliva na našo zavest, saj predstavlja primarni vir informacij o svetu in o nas samih. Krepi našo vizualno okolje in je del naše narave (Bolton 1992, 12). Zdi se skoraj neverjetno, da bi preživeli dan brez pogleda na fotografijo, saj v različnih oblikah – v tisku, družinski posnetki, oglasni panoji ipd. – prodira v naše vsakdanje okolje (Burgin v Alvarado in drugi 2001, 65). Temeljna vloga fotografije je prenašanje informacij o svetu, prav tako pa predstavlja način komuniciranja (Clarke 1997, 12). Po mnenju Bergerja (1999, 13) nam fotografije pripovedujejo, kaj obstaja in popisujejo svet. So dokazno gradivo. Tudi po mnenju Sontagove (2001, 9) fotografija velja za nesporen dokaz, da se je določena stvar res zgodila. Enako meni Hardt (2002, 342) ko pravi, da fotografije ostajajo najbolj prepričljivi mediji dokazovanja in ohranjajo sloves kredibilnih upodobitev realnosti. V sodobni družbi brez njih ni komunikacije, hkrati pa podobe še vedno potrjujejo in krepijo naša prepričanja.

Berger (1999, 34) se sprašuje, kaj je bilo namesto fotografije, preden so izumili kamero? Odgovor, ki ga pričakujemo, je grafika, risba ali slika. Po njegovem bi bolj razsvetljujoč odgovor lahko bil spomin. To kar fotografije počnejo v prostoru, smo prej počeli v refleksiji. V nasprotju s katero koli drugo vizualno podobo fotografija ni prikaz, posnetek ali interpretacija predmeta na njej, pač pa njegova sled. Nobena slika ali risba, naj sta še tako naturalistični, ne pripadata svojemu predmetu na tak način kakor fotografija. Avtorja Hardt in Brennen (1999, 10) pa fotografijo razumeta kot človeški produkt, ki ga določata čas in mesto nastanka in predstavlja komuniciranje. Fotografija je element eksplicitnega praktičnega procesa komuniciranja v določenem zgodovinskem trenutku (Hardt in Brennen 1999, 11).

Po mnenju Clarka (1997, 19) je obstoj fotografije odvisen od človeškega obstoja, prav tako pa fotografije določa kultura v kateri je ustvarjena. »Vsaka fotografija je odvisna od zgodovinskih, kulturnih, družbenih in tehničnih kontekstov, ki posledično določajo njene pomeni. Fotografija je kulturno določena na več ravneh; je predmet, ki izhaja iz kulture, kulturno pa so tudi določeni njeni pomeni in vloge. Slednji so po njegovem mnenju odvisni od kontekstov, v katerih fotografijo beremo.

Ob prebiranju fotografske literature je moč naleteti na številne različne opredelitve in definicije fotografije. V literaturi največkrat srečamo izraze novinarska fotografija,

dokumentarna fotografija in fotoreporterstvo, vendar pa slednji v strokovni fotografski literaturi kljub široki uporabi ter izrazov niso ustrezno definirani. Pogosto tudi zasledimo zamenjevanje enega izraza z drugim. V nadaljnjih poglavjih se bom posvetila predvsem pojmovanju dokumentarne in novinarske fotografije, nato pa opredelila tudi vojno fotografijo.

2 NOVINARSKA FOTOGRAFIJA

Za novinarsko fotografijo je značilno, da so fotografije objavljene v množičnih medijih in se prenašajo javno. Sporočila so namenjena širšemu krogu razpršenega občinstva, tok sporočanja pa je enosmeren (Devenport 1991, 92). Po njegovem mnenju je novinarska fotografija tista vrsta fotografije, kjer so s pomočjo fotoaparata ustvarjene podobe za tisk. Novinarska fotografija običajno pokriva tekoče dogodke, prevedene v vizualne podobe, ki so po navadi do neke mere pretresljivi in običajno prepoznavni brez veliko interpretacije. Novinarski fotografi morajo biti pozorni na tekoče dogajanje in sprejeti odgovornost oblikovanja psihe današnje kulture. Po mnenju Newtonove je namen novinarske fotografije natančno, vestno in odkrito poročanje o človeških izkušnjah, kar pa je najpomembneje je to, da mora biti poročanje družbeno odgovorno (Newton 2001, 10).

Evans (v Franklin 2005, 188) govori o nepremagljivi moči novinarske fotografije in njenih zmožnostih, da se ena sama fotografija za vedno vpiše v naš spomin. Fotografijo dojema kot unikatno, saj prispeva k razumevanju sveta, ki ga mi sami ne moremo videti. Pri tem pa dodaja, da besede niso dovolj za razumevanje našega nevidnega okolja. Ujet trenutek na objektivu je odvisen od številnih dejavnikov (tehnike, sreče ipd.). »Pisec ima drugo priložnost, fotograf pa zelo redko« (Evans v Franklin 2005, 188).

3 DOKUMENTARNA FOTOGRAFIJA

Fotografije, ki predstavljajo zdaj že nedostopno zgodovino, so res okna v svet, ki bi bil drugače izgubljen, in v tem smislu je prav, da jih poimenujemo dokumentarna fotografija (Clarke 1997). Dokumentarno fotografijo pogosto dojemamo v kontekstu objektivnega. Uporabo besede *document* lahko najdemo že stoletja nazaj. Izhaja iz latinske besede *docere* in je bila v izvorniku uporabljena za opisovanje nečesa, kar ponuja sled oz. dokaz (Coles 1997, 19). Beseda torej pomeni nesporen dokaz, zaupanja vredno poročilo, ki ga podpira avtoriteta zakona. Po mnenju Clarka (1997, 145) je uporabljena za dokazovanje, da se je nekaj resnično

zgodilo. Dokumentarna fotografija se od novinarske razlikuje le v tem, da je slednja narejena posebej za tisk oz. za objavo v medijih, medtem ko pa dokumentarna fotografija nastane iz drugih vzgibov. Vse pogoste smo namreč priča objavi fotografij zunaj tiskanih medijev (npr. v galerijah, muzejih ali v posebnih fotografskih monografijah). Fotografije dobijo tako povsem nov kontekst. Obenem pa imajo na tak način fotografi več nadzora nad svojim delom. Sami umestijo fotografije v želeni kontekst in se tako izognejo pogosto neprizanesljivi uredniški politiki (Devenport 1991, 92).

Zgodovinska pomembnost dokumentarne fotografije velja še danes, saj še vedno ohranja status resničnega in objektivnega poročila ter reprezentacije minulega (Clarke 1997, 145). Od začetka njenega obstoja je kamera razumljena v povezavi s sposobnostjo snemanja objektivnih podob s predpostavko resničnosti, ki je risba ali slika nikoli nista mogli zagotavljati z enako avtoriteto (Clarke 1997, 145). Dokumentarna fotografija prikazuje kamero kot najbolj prepričevalno in vplivno. Subjekt dokumentarnega fotografa je indeks neskončnih, problematičnih kot tudi emocionalnih in strašnih izkušenj: revščine, družbenih in političnih krivic, vojn, zločinov, pomanjkanja, katastrof in trpljenja. Te razmere so težko upodobljive in tudi problematične za fotografiranje, ker je pomembno, kako se bo temam približal fotograf glede na svoja prepričanja (Clarke 1997, 145). Dokumentarna fotografija je ena izmed najbolj intimnih oblik fotografske prakse, hkrati pa je eksplicitno povezana z javnim prostorom. Predpostavlja vez med bralcem in subjektom (Clarke 1997, 145).

4 VOJNA FOTOGRAFIJA

Fotografije šokirajo, če pokažejo kaj novega, nekaj še nevidnega. Vendar pa zaradi preobilja fotografij groze, vojno fotografijo razumemo kot nekaj vsakdanjega (Sontag 2006). Vojna ima posebno vlogo v zgodbi fotografije in danes se razumevanje narave vojne oblikuje s pomočjo fotografskih podob (Wells 2004, 72). Vojna fotografija predstavlja ideal fotonovinarske prakse. Ker jo v kontekstu dokumentarne fotografije pogosto povezujemo z zmožnostmi dokazovanja, zagotavlja novinarski ugled in ultimativno zastopa nacionalne simbole patriotizma, solidarnosti, smrti in žrtvovanja (Griffin v Brennen in drugi 1999, 122). Vojna fotografija pomembno prispeva k oblikovanju spomina o trenutnih in preteklih vojnah. Fotografije pa se zaradi svoje statičnosti bolj vtisnejo v spomin kot posnetki na televiziji (Hoskins 2004, 7). Vsakodnevno smo preplavljeni z vojnimi fotografijami, zato Taylor

(1991, 1) trdi, da se v času vojne mediji spremenijo v t.i. *bazar smrti*. Po njegovem prikazovanju smrti postaja osnovna novica večine medijev. Upodabljanja nasilja in vojn pa nato velikokrat upravičujejo z razlogom, da je uporabljeno v namene reševanja naroda (Taylor 1991, 1).

Fotografija je za industrijski kapitalizem nadvse uporabna, saj se jo da uporabljati na vse možne načine. Vendar pa je fotografija, po mnenju Craiga (v Brennen in drugi 1999), šele v 20. stoletju in še zlasti med obema svetovnima vojnama postala prevladujoči in najbolj naravni način ukvarjanja z videzi. Kot neposredno pričevanje je tedaj zamenjala besedo. To je bil čas, ko so fotografijo imeli za najbolj presojno, za nekaj kar omogoča neposreden dostop do stvarnosti. Vendar pa se je uporaba fotografij korenito spremenila. Teoretiki fotografijo vse manj povezujejo v okviru popolne objektivnosti in v kontekstu odraza realnosti. Dogodki, ki jih poznamo iz fotografij prav gotovo postanejo za nas stvarnejši, kakor bi bili če fotografij ne bi videli. Vendar po mnenju Sontagove (2006, 24) šokantnost fotografskih grozot zbledi, potem ko jih znova in znova vidimo. Obsežen fotografski katalog bede in krivice po vsem svetu je vsakega od nas bolj ali manj seznanil z grozotami, zato se zdi groza bolj vsakdanja – dobro poznana, odmaknjena (»saj je samo fotografija«) in neizogibna.

4.1 UPODABLJANJE SMRTI IN TRPLJENJA NA FOTOGRAFIJAH

Nemogoče je preleteti katerikoli časopis, ne glede na dan ali mesec v letu, ne da bi v vsaki vrstici naleteli na najbolj grozljive sledove človeške sprevrženosti...Vsak časopis govori od prve do zadnje vrstice zgolj o spletu grozot /.../ In s tem odurnim aperitivom civilizirani človek vsak dan poplakne jutranji obrok (Baudelaire v Sontag 2006). Vojna razkosa, raztrga. Vojna razpara kožo in odstrani drob. Vojna požiga. Vojna pohablja in uničuje (Sontag 2006, 6). Govoriti o vojni, ne da bi govorili o mrtvih je nemogoče. Prikazovati vojno, ne da bi pri tem prikazovali trpljenje in opustošenje, je ravno tako nemogoče (Taylor 1991). Biti opazovalec nesreč, je kar se da moderna in vsakodnevna izkušnja, za katero so kot pravi Clarke (1997) več kot poldrugo stoletje zaslužni tisti poklicni, specializirani turisti, ki jih imenujemo novinarji. Vojne so tako zdaj prizori in zvoki v dnevni sobi. Novice o tem, kaj se dogaja drugod, imenovane »poročila«, prikazujejo konflikte in nasilje – »če je kri, pride na prve strani«, se glasi častitljivo geslo tabloidov in štiriindvajseturnih udarnih novic.

Vojna je pomemben predmet fotografije iz več razlogov. Fotografije govorijo, kakšna je vojna in kakšne so njene posledice. Fotograf lahko odkriva prizore in akcije, ki drugače ne bi vzbudili pozornosti javnosti. Vojna neizogibno prinaša čustveno močne prizore, in te lahko najbolje ujame kamera. Vojna ljudem pomeni temačno psihično fascinacijo, ki soobstaja z našimi čustvenimi preobraty (Wells 2004, 74). Med avtorje, ki se ukvarjajo z vojno fotografijo sodi tudi Berger (1999, 14), ki pravi da se zadnja leta nekaterim popularnim časopisom zdi normalno, da objavljajo vojne fotografije, ki bi jih poprej odklonili, češ da so preveč šokantne. Po njegovem so časopisi ugotovili, da je večina njihovega bralstva zdaj že seznanjena z vojnimi grozotami in zahteva, da ji pokažejo resnico. Meni, da časopisi verjamejo, da so se njihovi bralci že navadili nasilnih podob, in zdaj pač tekmujejo med seboj z zmerom bolj nasilnimi senzacionalizmi.

Zdi se, da je v medijih vse več vojnih fotografij in vse bolj neposredne so. V naslednjih poglavjih navajam teoretične predpostavke različnih avtorjev, ki se ukvarjajo s vprašanjem o vzrokih množičnega objavljanja fotografij s podobami nasilja in učinki, ki jih imajo le-te na posameznike. Ta izhodišča mi bodo v pomoč pri kasnejši analizi fotografij.

4.2 PREPLAVLJANJE VOJNIH FOTOGRAFIJ V MEDIJIH

Preplavljeni smo s podobami, ki so nekoč šokirale in vzbujale ogorčenje obenem pa izgubljamy sposobnost odzivanja. Sočutje otopeva (Sontag 2006). Podobno izhodišče lahko najdemo tudi pri Taylorju (1991, 5), ki pravi: »Množičnost in prenasičenost nasilnih podob lahko razložimo z pojmom objavljamy. Slednja je odvisna od stopnje grozote, le-ta pa se meri s številom smrti in načinom umiranja, s trupli in načini, na katere so pokončana. Fotografije trupel in nasilja nosijo hladnokrvno moč beleženja, hkrati pa obtežene z naslovom in zgodbo predstavljajo 'srce novice'«.

Z preplavljanjem podob nasilja so se ukvarjali že številni avtorji desetletja nazaj. Prvi predsednik mednarodnega odbora Rdečega križa, Gustave Moynier (v Taylor, 1998) recimo pravi: »Vemo, kaj se vsak dan dogaja povsod po svetu. Iz opisov novinarjev dobijo bralci tako rekoč pred oči trpljenje tistih na bojnih poljih in njihovi kriki odzvanjajo v njihovih ušesih«. Burke (v Sontag 2006) nam ponuja odgovor na vprašanje, zakaj v časopisih vedno beremo poročila o strašnih požarih in grozljivih umorih? »Zato, ker je ljubezen do zla, ljubezen do krutosti, za človeška bitja prav tako naravna kot sočutje«. Kot predmeti opazovanja lahko

podobe okrutnosti izpolnjujejo številne različne potrebe. Lahko nas utrdijo zoper šibkost. Nas naredijo neobčutljive. Nas prisilijo, da priznamo obstoj nepopravljivega (Sontag 2006, 94).

Prav tako lahko tudi opazimo, da se raven sprejemljivega nasilja in sadizma v množični kulturi dviga: tako v filmih in na televiziji kakor v stripih in računalniških igrinah. Po mnenju Wellsove (1997, 19) prizore, ob katerih bi se občinstvo pred štiridesetimi leti zgrozilo in zdrznilo od gnusa, danes vsak najstnik v multipleksu gleda, ne da bi trenil z očesom. Dejansko je za mnoge ljudi v večini modernih kultur kaotično nasilje prej zabavno kot šokantno (Sontag 2006).

Na pozornost javnosti odločilno vpliva pozornost medijev – pri tem pa imajo seveda odločilno vlogo podobe. Kadar obstajajo fotografije, postane vojna »realna«. Občutek, da je treba v zvezi z vojno nekaj narediti, se običajno okrepi zaradi pozornosti, ki ji jo posvečajo novinarji. Fotografije imajo odločilen vpliv pri oblikovanju mnenja o tem, katerim katastrofam bomo posvetili pozornost. Vendar pa, imajo v svetu, nasičenem in celo prenasičenem s podobami, tiste za katere bi ljudem res moralo biti mar, vedno manjši učinek: dobili smo trdo kožo. Prenasičenost s podobami drži našo pozornost v stanju raztresenosti, spremenljivosti in relativne brezbržnosti do vsebine (Wells 1997, 101).

4.3 KAKO »BRATI« VOJNO FOTOGRAFIJO?

V literaturi lahko pri večini avtorjev, ki se ukvarjajo z vojno fotografijo, zasledimo, da nam fotografije vojnih grozot zbujejo slabost predvsem zaradi občutka, da se nanje ne odzivamo ustrezno. Spodaj so zbrani predlogi različnih avtorjev, kako »pravilno« gledati oz. »brati« fotografije grozot.

Berger (1999, 20-21) meni, da so vojne fotografije zadrževalne, ob gledanju na njih nas preplavi obup ali ogorčenost. Ko iz fotografskega trenutka poskušamo priti nazaj v svoje življenje je to nasprotje tako veliko, da se naše življenjske nadaljevanke zdijo obupno neustrezen odgovor na to, kar smo pravkar videli. Šokantne fotografije želijo iz nas izsiliti največjo zaskrbljenost, vendar so to le fotografirani momenti, odtrgani od vseh drugih dogodkov, kar bralec lahko občuti kot lastno moralno neustreznost. Če se to zgodi, se izgubi tudi bralčev čut za šokantno. Občutka neustreznosti, ki se poraja ob gledanju fotografij, se posameznik enostavno otrese (Berger 1999, 20-21).

Po mnenju Sontagove (2001, 23-24) fotografije šokirajo, če pokažejo kaj novega, še ne videnega, vendar se z naraščajočo količino šokantnih fotografij v medijih naša občutljivost manjša. Poleg tega šokantnost zbledi, ko večkrat vidimo isto fotografijo. Posledično imamo slabo vest, ker nas podobe trpljenja ne prizadenejo dovolj, ker lahko enostavno odvrnemo pogled. Kozloff (1994, 161-162) meni, da obstajata dve ravni branja vojnih fotografij. Vojne fotografije lahko obenem v nas spodbudijo sočutje s poudarjanjem dejstva, da videno tragedijo na fotografiji doživljajo soljudje. Vendar pa lahko te iste podobe hkrati ustvarjajo vtis, da bi bilo celotno tragedijo moč preprečiti, če bi bilo v danem trenutku več pravice in previdnosti. Fotografije trpljenja in nasilja po eni strani zbujejo sočutje, po drugi pa občutek brezupa, ker se tragedije ni pravočasno preprečilo.

Prikazovanje človeškega trpljenja je, po mnenju Newtonove (2001, 121-123), za nas le novica. Posameznik ne naredi ničesar, da bi to trpljenje zmanjšal. Kljub temu pa Newtonova ne nasprotuje fotografiranju in objavljanju fotografij trpljenja v tisku. Fotograf s tem, ko v objektiv ujame umrlega človeka resda krši njegovo dostojanstvo, vendar pa je po njenem mnenju večja kršitev, če posameznik umre na okruten način, vendar pa tega nihče ne vidi. S tem spodbujamo prepričanje, da se dogodek sploh ni zgodil. Podobe z bojišča nam pomagajo, da z njihovo pomočjo uvidimo vrednost človeškega življenja. Avtorica zagotavlja, da je v primeru fotografij trpljenja najbolj pomemben sam akt opazovanja. Odgovornost leži na posamezniku, ki te fotografije gleda. Od gledalca je odvisno, kako jih gleda, kako jih uporablja in kaj si zapomni. Avtorica ponuja tudi ustrezen način, na katerega naj bi gledali nasilne fotografije. Predlaga, da take fotografije, kadar se le da, »slečemo« iz konteksta, besed in časa. Naj nam podobe govorijo same.

Drugačno branje vojnih fotografij pa predlaga Sontagova (2006, 112), ki pravi, da je pri branju fotografij trpljenja ključen kontekst. Lahko se nam zdi, da je naša dolžnost gledati fotografije, ki pričajo o velikih okrutnostih in zločinih. Moralo bi se nam zdeti, da je naša dolžnost razmišljati o tem, kaj pomeni gledanje fotografij, o zmožnosti, da dejansko usvojimo to, kar prikazujejo. Da ne doživimo popolne preobrazbe, da lahko odvrnemo pogled, obrnemo stran, preklopimo kanal, še ne spodbija etične vrednosti podob, a katerimi nas bombardirajo. Če nam pogled na te podobe ne vtisne neizbrisanega pečata, če ob njih ne trpimo dovolj, ni to nikakršna pomanjkljivost. Takšne podobe ne morejo biti več kot le povabilo, naj postanemo pozorni na razumske razloge, s katerimi vladajoče sile upravičujejo množično trpljenje: naj

razmislimo o njih, poizvemo o njih, jih raziščemo. Kdo je povzročil to, kar slike prikazujejo? Kdo je odgovoren? Lahko najdemo kakšno opravičilo za to? (Sontag 2006, 112)

Včasih je veljalo prepričanje, da bodo ljudje s pomočjo fotografij grozot imeli negativen odnos do vojne. Vendar po mnenju Sontagove (2006, 81) morajo fotografije šokirati, da bi lahko spreminjale vedenje. Njihova vloga lahko postane pomembna pri zburjanju ali krepitvi negativnega odnosa do vojn, vendar le, če jo spremljajo tudi drugi ustrezni dejavniki. »Fotografija, ki obvešča o kaki nesluteni bedi, ne more vplivati na javno mnenje, če je ne spremlja ustrezen kontekst čustva in stališča. Fotografije ne morejo ustvariti moralne držbe, lahko pa jo podkrepijo in pomagajo zgraditi porajajočo se držbo« (Sontag 2001, 21).

5 UMEŠČENOST FOTOGRAFIJ V KONTEKST

Fotografija kot način komuniciranja prenaša informacije o svetu, kar je njena temeljna vloga (Hardt 2002, 322). Vendar zaradi svojega večpomenskega značaja ne predstavlja 'obče resnice'. Pomen fotografiji daje šele kontekst, ki je bistven element za razumevanje vizualnega. Je identiteta fotografije (Barthes 1977, 39).

Večina fotografij je umeščenih v nek kontekst. V primeru vojne fotografije je v medijih večinoma umeščena v spremljajoče besedilo. Vse podobe so po svoji naravi polisemične in brez univerzalnega pomena, saj vsebujejo »lebdečo verigo označevalcev« (Barthes 1977, 39-41). Zato so velikokrat dvoumne in nerazumljive. Besedno sporočilo ob fotografiji je namreč tisto, ki definira in pojasnjuje prizor na fotografiji in njene elemente. Tekst usmerja bralca skozi označence na fotografiji, kar povzroči, da se nekaterim izmed njih izogne, spet druge pa sprejme. Ta proces imenujemo sidranje in je fotografov, še pogosteje pa družbeni nadzor nad podobo. Tekst ob fotografiji ima torej represivno naravo, katere se poslužujeta morala in ideologija družbe (Barthes 1977, 39-41).

5.1 VPLIV BESEDILA NA BRANJE FOTOGRAFIJ

Večina fotografij v medijih je determinirana s pripisanim tekstom. »Spremlja jih besedilo, ki jim dodaja novo razsežnost pomena« (Hall 2004, 195), oziroma nam posreduje zaželen način branja in nam omogoča, da razumemo podobe, ki bi se nam sicer utegnile zdeti zapletene ali dvoumne. Fotografija, ki ni 'ujeta' v določen kontekst in ni del večje skupine fotografij,

predstavlja samo možnost pomena. »Šele s tem, ko jo umestimo v konkretno diskurzivno situacijo, lahko pridobi pomen« (Wells 2003, 60). Kot že rečeno, imajo fotografije šibak neposredni pomen. Kako bodo posamezniki dekodirali in interpretirali podobo je odvisno od številnih dejavnikov: teksta, okolice, organizacije, vrste naslova, zaporedja podob in množice vizualnih podob, ki se potegujejo za bralčevo pozornost, ter kulture, časa in prostora iz katerega le-ta izhaja (Barthes 1977, 40). Poleg tega je pomen same fotografije zelo omejen, kajti »fotografije same po sebi ne morejo razložiti ničesar, so pa neizčrpno vabilo k sklepanju, špekuliranju in fantaziranju« (Sontag 2001, 26). Ravno iz teh razlogov je fotografija kot »vizualna komunikacija najbolj priljubljeno sredstvo sugeriranja pomenov« (Hardt 2002, 322) in uporabljena v številne namene. Velikokrat pa je fotografija razumljena le v prisotnosti konteksta. Lahko pa trdimo tudi drugače. Velikokrat kontekst oz. besedilo razumemo šele z vizualizacijo pripadajoče fotografije.

Fotografija zamrzne trenutek, »videz dogodka izvzame iz toka videzov in ga ohrani« zato nam fotografije posredujejo »videze, ki so jim odvzeli pomen« (Berger 1999, 36). Fotografije tako za umestitev v večini primerov potrebujejo besedilo. »Besede objavljene ob fotografiji služijo ojačanju konotacij, kar dosežejo s ponavljanjem asociacij, ki jih vzbudijo fotografije same in z dodajanjem detajlov, ki vsidrajo pomen fotografije znotraj določenega dogodka« (Becker 2004, 302).

Fotografija je kot poročevalska informacija brez vrednosti, ker je nepopolna, je mnenja Korošec (1998, 313). Pričakovana popolnost je dosežena šele s spremnim besedilom, pojasnilom o vsebini oziroma pomenu slike. Meni, da besedilo ob podobi fotografijo ubesedi, vendar predstavi le najnujnejše, »to, česar s slike nismo razbrali s svojim izkustvom« (Korošec 1998, 313). Pomembnosti konteksta pri fotografiji se zaveda tudi Berger (1999, 44-46), vendar za razliko od Korošca ugotavlja, da se fotografije v tisku ponavadi uporablja na zelo enosmeren, tavitološki način, tako da zgolj ponavljajo že povedano z besedami. Predlaga, da naj fotografija ne bo le gola ilustracija besedila, ampak naj predstavlja neubesedljive elemente.

Fotografija in besedilo »ojačata drug drugega in omogočata osnovo za nastanek pomena, ki sloni na moči vizualne izkušnje, povezujoč sedanost in preteklost in ustvarjajoč kontekst za interpretacijo sveta« (Brennen in Hardt 1999, 5). Besedilo ob fotografiji le-te ne le ubesedi,

ampak »priskrbi dodatno priložnost za manipulacijo v smislu usmerjanja bralca k specifičnemu pogledu ali razlagi« (Hardt 2002, 223).

6 ANALIZA

Na podlagi analize fotografij in analize konteksta fotografije želim potrditi oz. ovreči postavljene predpostavke diplomskega dela. S pomočjo analize fotografij atentata Benazir Bhutto želim ugotoviti, ali sodoben gledalec fotografij grozot zgublja sposobnost odzivanja na takšne fotografije in nanje postaja otopel. Z analizo novinarskih prispevkov iz spletne strani BBC in pripadajočih fotografij pa želim ugotoviti kakšen je vpliv konteksta na fotografijo. Pozornost posvečam predvsem na vpliv besedila ob fotografiji, kako le-ta determinira fotografijo, sugerira njen pomen in povzroča zaželen način branja.

6.1 ANALIZA FOTOGRAFIJ ATENTATA BENAZIR BHUTTO

Za analizo vojnih fotografij sem izbrala fotografije avtorja *Johna Moora*, ki si jih je mogoče ogledati na spletni strani *World Press Photo*. Avtor je za izbrane fotografije prejel tudi prvo nagrado. Ob samih fotografijah je na omenjeni strani dodan tudi tekst, ki ga kasneje v analizi tudi obravnavam. Vseh sedem fotografij je tematsko povezanih; povezuje jih namreč dogodek atentata na Benazir Bhutto, pakistansko voditeljico opozicijske stranke.

Objekti na fotografijah nas ustavijo, zgrabijo, napeljati bi nas morali k razmišljanju in nas ne pustiti brezbrizne. Vendar pa lahko na podlagi zgoraj opisanih teoretičnih izhodišč dvomim v učinkovitost in vplivnost vojnih fotografij na posameznika. Ravno to bo predmet moje analize. Da bi zagotovila kar se da veljavno in zanesljivo analizo, sem določila poudarke na katere bom pri sami analizi še posebej pozorna in s pomočjo katerih bom skušala ugotoviti ali izbrane vojne fotografije pri bralcu vzbudijo bolečino drugega. Med glavne poudarke sodijo:

6.1.1 Bližina in oddaljenost

Pri fotografiranju je pomembna postavitev objektov ali oseb na fotografiji. Predmeti oz. osebe, ki so postavljeni v ospredje, izstopajo in predstavljajo center gledalčeve pozornosti. Oddaljeni predmeti pa nasprotno ne pritegnejo toliko pozornosti, včasih celo delujejo zgolj

kot ozadje. To pa seveda ne pomeni, da jih pri analizi ne upoštevamo. Pogosto so prav navidezno skriti objekti močnega pomena v sporočilu fotografa (Lester 2000).

6.1.2 Osvetljeno in osenčeno

Bistvene sestavine fotografije so svetloba in barve. Pomembne tri lastnosti barve, ki jih pogosto upoštevamo pri analizi fotografij so barvni odtenek ali ton, barvna nasičenost in svetlost. Fotograf lahko manipulira in usmerja gledalčevo pozornosti z navidezno neopaznim trikom. Fotografijo lahko predstavi svetlejšo ali temnejšo kot je v resnici in s tem popolnoma spremeni pomen (Lester 2000). Najodmevnejši tovrstni primer v novejši zgodovini je gotovo primerjava naslovnice časopisov Newsweek in Time, ki sta obe objavili fotografijo O. J. Simpsona, vendar jo je Newsweek očitno posvetlil, Time pa očitno potemnil. S tem so izpostavili njegovo barvo kože in posredno sporočali določen pomen: *on je črn, on je kriv* ali pa *splah ni tako črn, ni kriv*.

6.1.3 Besedilo ob fotografiji

Kako bodo bralci brali in interpretirali fotografijo je odvisno od večih dejavnikov. Eden izmed njih je tudi kontekst fotografije. V večini primerov spremljajoče besedilo pod fotografijami predstavlja in določa kontekst. Besedilo fotografiji dodaja novo razsežnost pomena (Hall 2004, 195). Usmerja bralca skozi označence na fotografiji, kar povzroči, da se nekaterim izmed njih izogne, spet druge pa sprejme. Posreduje nam zaželen način branja in nam omogoča, da razumemo podobe, ki bi se nam sicer utegnile zdeti zapletene ali dvoumne (Wells 2003, 58). Besede objavljene ob fotografiji služijo ojačanju konotacij, kar dosežejo s ponavljanjem asociacij, ki jih vzbudijo fotografije same in z dodajanjem detajlov, ki vsidrajo pomen fotografije znotraj določenega dogodka (Becker 2004, 302).

6.1.4 Vidno in nevidno

Pri analizi fotografij pa ni pomembno samo, kaj je na fotografiji, vendar se moramo tudi vprašati česar na fotografiji ni. Zavedati se moramo dejstva, da je fotografija oko fotografa. Fotografska podoba je namreč rezultat fotografovega pogleda skozi objektiv in pritiska na sprožilec, fotograf pa je pri tem oseba, ki je ključna za to, kakšna bo končna fotografija. Upoštevati moramo tudi fotografov subjektiven način gledanja na svet. Fotografija torej vedno predpostavlja, da se je nek dogodek v resnici pripetil in mu je fotograf prisostvoval. Kar se zdi kot popolnoma avtentičen pogled, je v resnici le določen pogled na realnost ali kot to slikovito prikazuje Sontagova (2006, 43): »Vedno je podoba, ki jo je nekdo zbral:

fotografirati pomeni uokviriti in uokviriti pomeni izključiti.« Tudi to, kar ni na fotografiji, nam pove veliko, saj kot pravi Stuart Hall »reprezentacija deluje v enaki meri preko tega, kar ni prikazano, kot preko tega, kar je« (Hall 2004, 79). Fotografija je vedno samo del celotne realnosti, samo zorni kot fotografa (Sontag 2001, 85).

6.1.5 Denotacija in konotacija

Sporočilo fotografije je lahko kodirano ali nekodirano oz. dobesedno ali denotacijsko ter simbolično ali konotacijsko (Barthes 1964, 36-37). Tu se kaže paradoks fotografije, v soobstoju dveh sporočil fotografije – v sporočilu brez koda in sporočilu s kodom. Strukturno paradoks ni trčenje denotiranega in konotiranega sporočila, temveč se konotirano sporočilo razvije na osnovi sporočila brez koda. Denotacija predstavlja dobesedni, očitni, zdravorazumski pomen znaka. Zanj velja visoka stopnja konsenza in je široko sprejeta znotraj družbe. Znak (beseda, podoba) bo večini pripadnikov na denotativni ravni pomenila isto. Medtem ko je konotacija odvisna od kulturno-družbenega konteksta in osebnih asociacij, ki jih znak vzbudi v uporabniku. Te so povezane s posameznikovim spolom, starostjo, statusom ipd. (Barthes v Škerlep 1996, 274). Barthes (v Chandler 1995) denotacijo in konotacijo pojmuje kot dva različna reda označevanja. V denotaciji je znak sestavljen iz označevalca in označenca, v konotaciji pa iz denotativnega znaka in novega označena. Kot primer vzamemo besedo vrtnica. Beseda (»rose«) ustvari v glavi mentalno predstavo vrtnice. To je osnovna raven označevalnega procesa, denotacija. Na ravni konotacije pa predstava vrtnice v glavi postane označevalec in označuje na drugi ravni označevanja, kot so strast, ljubezen. Tako je znak, ki navidezno označuje eno stvar, nosilec večih pomenov; je polisemičen (Barthes v Chandler 1995).

6.1.6 Mit

Mit iz semiološke perspektive predstavlja tretjo vrsto signifikacije. Prva raven signifikacije je denotacija, druga konotacija, tretja pa je mitološka oz. ideološka signifikacija. Na tej ravni se izražajo prevladujoči družbeni koncepti. Denotacija in konotacija se v mitu združita in tvorita oz. povzemata ideologijo (Chandler 1995). Mit je dokaj obširen pojem in ga lahko razumemo na različne načine. Miti so danes prisotni vse okrog nas, vendar so tako naturalizirani, da se jih le s težavo zavedamo. Po Barthesovem (1964) opažanju je življenje polno mitologije in mitov, s pomočjo katerih analiziramo znake in jim pripisujemo pomene. S pomočjo mitov po

njegovem mnenju ustvarjamo svet za nas in hkrati naše mesto v njem. Zanj je mit skrita zbirka vrednot in konvencij, skozi katere se pomeni, ki so v realnosti specifični le za določeno skupino ljudi, kažejo kot univerzalni za celotno družbo oz. kulturo. Po Barthesu (1984, 109) je mit tip govora, hkrati mit predstavlja sistem komunikacije in je sporočilo. Mit nikakor ne more biti le predmet, koncept ali zgolj samo ideja. Je namreč oblika pomena. Mit ni definiran s predmetom svojega sporočila, ampak glede na to, kako je sporočilo izgovorjeno oz. izraženo. Namreč, družbena uporaba jezika je tista, ki determinira sporočilo. Miti so v kulturi tako sprejemljivi, da jih sploh ni treba razlagati (Barthes v Chandler 1995). Miti delujejo tako, da določene družbene pomene, naredijo povsem sprejemljive kot splošne resnice o svetu. S tem naturalizirajo in privilegirajo nek način razmišljanja, druge pa poskušajo zanikati in potlačiti. Mit torej naturalizira kulturo.

6.1.7 Medijska reprezentacija fotografiranega dogodka

Eden izmed pomembnih dejavnikov, ki vpliva na gledalčevo razlago fotografije je tudi njegovo znanje o določenem predmetu, osebi oz. dogodku. Največkrat gledalec to znanje pridobi iz medijev. Dandanes smo prenasičeni z informacijami naravnih nesreč, vojnih, terorističnih napadov, atentatov ipd. Te informacije nas lahko vodijo in pomembno vplivajo na interpretacijo videnih fotografij. Podobno kot besedilo ob fotografiji lahko tako medijska reprezentacija vpliva na naše razumevanje fotografij.

6.2 SEMIOTIČNA ANALIZA IZBRANIH FOTOGRAFIJ

Študija primera analize vojnih fotografij temelji na atentatu umorjene pakistanske političarke Benazir Bhutto, ki je bila prva ženska premierka kake muslimanske države. Dvakratna predsednica vlade Pakistana v letih 1988-90 in 1993-97, hčerka Zulfikarja Ali Bhutta, ki ga je dve leti po državnem udaru leta 1977 dal ubiti general Zia ul-Hag, je leta 1999 zapustila Pakistan zaradi obtožb o korupciji. Leta 2007 se je ponovno vrnila, da bi ponovno prišla na oblast, vendar je na dan njenega povratka doživela prvi napad v Karačiju, ki je vzel skoraj 150 življenj. Prvi napad je preživela nepoškodovana, a je bilo samo še vprašanje časa, kdaj bo prišlo do naslednjega poizkusa atentata. Le ta se je zgodil 27. decembra v pakistanskem mestu Rawalpindi, ko je eden izmed članov morilcev streljal vanjo in hkrati sprožil eksplozijo, v kateri je umrlo najmanj 20 ljudi. Njen umor do danes še ni pojasnjen, zahod pa je to teroristično dejanje označil kot jasen napad na demokratične volitve v Pakistanu (Perlez in Burnett 2007).

6.2.1 FOTOGRAFIJA 1

Slika 6.1: Benazir Bhutto



Vir: World Press Photo (2007).

Pakistan opposition leader Benazir Bhutto was assassinated after addressing supporters at a rally in the city of Rawalpindi, on December 27. She had been campaigning ahead of general elections scheduled for January. As Bhutto's convoy was leaving the rally, an attacker opened fire on her car. Shortly after that a bomb exploded. It was unclear if Bhutto died from bullet wounds, from the explosion, or by hitting her head as she ducked back into her car (World Press Photo 2007).

Na fotografiji (glej sliko 6.1) gledalec na denotativni ravni zazna žensko, ki je postavljena v središče fotografije. Da je na fotografiji ženska kažejo označevalci: njena zunanja podoba, ženske obrazne poteze, ličila, del sprednjih las, čeprav so ostali skriti pod pokrivalom. Gledalec s pomočjo medijskega predznanja (tudi s pomočjo dodanega besedila) iz fotografije razbere, da gre za Benazir Bhutto, pakistansko voditeljico opozicijske stranke. Nosi ruto bele barve in gleda direktno v objektiv. Iz obrazne mimike lahko zaznamo resnost in odločnost. V ozadju lahko zamegljeno opazimo tudi druge ljudi. Najbolj je viden starejši moški s sivo brado in čepico na glavi, ki stoji desno od nje. Domnevamo lahko, da stoji nekje v gneči. Na konotativni ravni lahko ugotovimo, da ima Bhutto na glavi ruto, ki simbolizira pripadnost muslimanski veri in kulturi. Bela barva lahko konotira svobodo oz. čistost. Iz medijskega predznanja vemo, da je bila nekoč prva ženska premierka muslimanske države, natančneje Pakistana, in da gre za borko za demokracijo – rešiteljico naroda skoraj mitološke razsežnosti. Denotacijo in konotacijo lahko povežemo v mit: ženska v politiki, ki je prej izjema kot

pravilo, še posebej v muslimanskem svetu. Ženske so namreč mitološko gledano gospodinje, ki skrbijo za dom in družino, politika pa je rezervirana pretežno za moško populacijo. Iz besedila pod fotografijo izvemo, da je fotografija nastala na dan njenega atentata, v času ko se je pripravljala na tedaj prihajajoče januarske volitve – ubita je bila decembra 2007. Ubili so jo medtem, ko se je vračala s shoda pri čemer so nanjo streljali in nato še razstrelili njen avtomobil. Vse to iz same fotografije seveda ni razvidno. O tem gledalec izve iz samega besedila ob fotografiji in medijske reprezentacije dogodka. Sama Benazir Bhutto uteleša tudi mit o boljšem življenju, pravični državi in rešitvi za prebivalstvo. Bhutto je postavljena v središče gledalčeve pozornosti, je osvetljena in njen obraz lahko vidimo ostro in razločno, med tem ko je ozadje zamegljeno. Fotografirana je zelo od blizu, kar jo gledalcu navidezno približa. Očiten je tudi močan barvni kontrast med temnim ozadjem in njeno svetlo, belo ruto. To še poudari njeno moč, razsvetljenost in svobodo, za katero se zavzema. Lahko rečemo, da je na fotografiji zelo malo vidnega, saj je fotografija slikana zelo od blizu. Gledalec si lahko predstavlja, da je okoli nje še več ljudi. Kot rečeno, z analizo želim ugotoviti ali fotografije prikazujejo oz. vzbujajo bolečino drugega. Obravnavana fotografija te bolečine tudi ne more vzpodbuditi, saj ne vsebuje označevalcev te narave. Sem pa jo izbrala predvsem zato, ker spada v celotno zgodbo fotografij, pri kateri vsaka predstavlja del zgodbe. Vsaka izmed njih tudi vedno bolj razkriva samo fotografsko zgodbo.

6.2.2 FOTOGRAFIJA 2

Slika 6.2: Benazir Bhutto pozdravlja množico



Vir: World Press Photo (2007).

Pakistan opposition leader Benazir Bhutto was assassinated after addressing supporters at a rally in the city of Rawalpindi, on December 27. She had been campaigning ahead of general elections scheduled for January. As Bhutto's convoy was leaving the rally, an attacker opened fire on her car. Shortly after that a bomb exploded. It was unclear if Bhutto died from bullet wounds, from the explosion, or by hitting her head as she ducked back into her car (World Press Photo 2007).

Tudi na tej fotografiji (glej sliko 6.2) preko denotacije najprej zaznamo žensko. Označevalci za žensko so dolgi urejeni lasje, ruta, prstan in zaplestnice na roki ter oblačila. Ženska stoji na govorniškem odru pred množico. Ima dvignjeno desno roko in iztegnjen kazalec. Iz tega lahko sklepamo, da gre za nagovarjanje zbranih ljudi. Ljudje se vidijo le od daleč, zato obrazi niso jasni, vidimo pa številne zastave in transparentne table, kar na konotativni ravni izraža privrženost, pripadnost, politično participacijo in shod. Spet izstopa njena bela ruta, ki tudi tukaj na konotativni ravni izraža svobodo. Iz navezovanja na prejšnjo fotografijo in besedilo pod njo, ki ostaja enako kakor pri prejšnji, ugotovimo, da gre ponovno za Benazir Bhutto, ki na shodu nagovarja svoje potencialne volivce. Tudi mit se tukaj ne spremeni, spet gre za žensko rešiteljico. Bhutto je postavljena v center pozornosti in veliko bliže kot ostala množica. Fotografirana je od zadaj in tak zorni kot daje občutek, da je nad množico in ji

podeljuje občutek moči, podrejenost in privrženost naroda, njihovo zaupanje v njene ideje in nezadovoljstvo s trenutnim režimom. Zanimivo je tudi, da je prav v takšni pozi največkrat bil fotografiran nekdanji nacistični diktator Adolf Hitler. Tudi on je na tak način dajal občutek, da ima pod seboj številno množico ljudi in s takšno postavitvijo poudarjal občutek veličine in večinske podpore.

Fotografija prav tako ne napeljuje k morebitnemu sočustvovanju in prikazovanju bolečine drugega, vendar pa vpliva na nadaljnjo interpretacijo vseh fotografij. O sami zgodbi lahko, v primerjavi s prvo fotografijo, razberemo veliko več.

6.2.3 FOTOGRAFIJA 3

Slika 6.3: Benazir Bhutto v avtomobilu



Vir: World Press Photo (2007).

Pakistan opposition leader Benazir Bhutto waves from the escape hatch of her armored vehicle, seconds before being assassinated after addressing supporters at a rally in the city of Rawalpindi, on December 27. Bhutto had been campaigning ahead of general elections scheduled for January. As her convoy was leaving the rally, an attacker opened fire on her car. Shortly after that a bomb exploded, killing at least 20 other people (World Press Photo 2007).

Na tretji fotografiji (glej sliko 6.3) iz serije na denotativni ravni zaznamo bel avtomobil z Benazir Bhutto, ki prodira skozi množico ljudi z zastavami, transparentnimi tablam, dvignjenimi rokami. Ti označevalci lahko v gledalcu konotirajo privrženost, jezo, nezadovoljstvo in gorečnost volivcev. Ponovno predstavlja skupaj z avtomobilom središče fotografije. Dvig roke je označevalec, ki lahko predstavlja pozdravljanje in nagovarjanje množice. Tudi barva avtomobila tako kot ruta simbolizira svobodo in rešitev. Jasni sta tudi rdeča in zelena barva, ki predstavljata barvo njihovih zastav. Zastave so tudi označevalci oz. simboli za državo, narod, privrženost ipd. Iz besedila pod fotografijo pa lahko razberemo, da gre za čas tik pred atentatom, v katerem poleg Benazir ubijejo še dvajset drugih žrtev. Na njo pričnejo najprej streljati, nato odjekne tudi bomba.

Tokrat so obrazi ljudi jasnejši in bližje gledalcu. Na fotografiji lahko vidimo, da gre pretežno za ljudi črnih las in temnejše polti. Konotativno to pomeni arabski narod, upornike, ki jih velikokrat povezujemo z nasiljem, vendar nam obenem besedilo razkrije, da gre v resnici za potencialne žrtve terorističnega napada. Morda je kje viden tudi napadalec, kar v samem gledalcu vzbudi napetost. Še vedno ostaja mit o boljšem in svobodnejšem življenju in ženski rešiteljici, ki pa se v besedilu že razblini. Celotna fotografija je zamegljena. Tokrat je pakistanska političarka ponovno blizu množici, kar na konotativni ravni lahko razumemo kot zbliževanje in poistovetenje s svojo publiko. Ne gre za nadrejen položaj kot na zgornji fotografiji, ampak za stapljanje z množico. Gledalec lahko tudi predvideva, da je ljudi na tem dogodku še več, kot jih je fotograf uspel ujeti v objektiv. Zaradi bližine je ujel le del celotne množice, ki se je zbrala na shodu.

Tudi ta fotografija ne vzbudi bolečine, vendar zgolj (če sploh) sočustvovanje z težkimi razmerami, ki jih doživlja prebivalstvo, kar je bolj razvidno iz samega konteksta, ne iz same fotografije.

6.2.4 FOTOGRAFIJA 4

Slika 6.4: Eksplozija



Vir: World Press Photo (2007).

Pakistan opposition leader Benazir Bhutto was assassinated after addressing supporters at a rally in the city of Rawalpindi, on December 27. She had been campaigning ahead of general elections scheduled for January. As Bhutto's convoy was leaving the rally, an attacker opened fire on her car. Shortly after that a bomb exploded. It was unclear if Bhutto died from bullet wounds, from the explosion, or by hitting her head as she ducked back into her car (World Press Photo 2007).

Na fotografiji (glej sliko 6.4) na denotativni ravni zaznamo množico ljudi. Zdi se, kot da se prerivajo, med njimi vlada panika, ki je najverjetneje nastala zaradi ognja v ozadju. Ogenj je najverjetneje posledica pravkar doživetega atentata na Benazir Bhutto. V zraku se vidijo tudi leteči predmeti, ki jih povežemo z eksplozijo avtomobila. Iz konteksta lahko spet razberemo, da gre za atentat med shodom pakistanske političarke Bhotto, mesec pred volitvami. Gledalec je s tem tudi že seznanjen iz predhodnih fotografij.

Ogenj konotira vročino, nevarnost, žrtve, uničenje, pri čemer ne gre le za materialno uničenje, temveč tudi uničenje junakinje, osvoboditve, demokracije, njihovih upov in želje po boljšem življenju. Spet je jasen kontrast med temno množico in izstopajočimi svetlečimi plameni ognja, ki grozi očividcem. Mit o novem demokratičnem Pakistanu in ženski osvoboditeljici tukaj zamre. Denotacija ognja se poveže s konotacijo eksplozije v mit o zatonu boljšega jutri.

Fotografija je zamegljena zato tudi gledalec ne vidi jasno obrazov, osvetljeni so predvsem plameni. Glede na to kako blizu je fotografija posneta lahko sklepamo, da je tudi fotograf v smrtni nevarnosti in posledično zaradi prerivanja in tveganja ni posnel čiste slike. Gledalcu se zdi, da je postavljen na prizorišče med panično množico, ki pa spet ni prikazana v celoti. Le iz konteksta sklepamo, da je bilo tam veliko več ljudi, vsaj toliko kot jih prikazuje druga fotografija. Na fotografiji tudi ni moč videti direktnih žrtev ali trupel. Gledalec si lahko le zamisli, da so nekje v bližini.

Fotografija je že bliže prikazovanju bolečine drugega. Ogenj običajno povezujemo z nevarnostjo, zato ravno ogenj predstavlja morebitno nevarnost in trpljenje drugega, ker pa bolečina ni nakazana direktno, ne vzbudi zaželenih učinkov.

6.2.5 FOTOGRAFIJA 5

Slika 6.5: Žalovanje preživelih



Vir: World Press Photo (2007).

A survivor grieves at the site of the Benazir Bhutto's assassination, just minutes after the attack. The Pakistan opposition leader was killed after addressing supporters at a rally in the city of Rawalpindi, on December 27. She had been campaigning ahead of general elections scheduled for January. As Bhutto's convoy was leaving the rally, an attacker opened fire on her car. Shortly after that a bomb exploded, killing at least 20 other people (World Press Photo 2007) .

Preko denotacije na tej fotografiji (glej sliko 6.5) opazimo moškega, ki se drži za srce in joče. Izkazuje bes in žalost, iz konteksta sklepamo, da je verjetno izgubil koga od najbližjih ali ga je atentat idejne voditeljice tako prizadel. Fotografija je zamegljena, le njegov obraz je jasen in tako lahko vpliva na čustva gledalca. Ljudje, kakšnih deset jih vidimo v ozadju, so kot rečeno zamegljeni, stojijo kakor da zgolj opazujejo dogajanje. Zraven prizadetega moškega v sredini na levi strani stoji drug moški, ki ga očitno želi prijeti za ramo, kar je znak sočustvovanja in želje po pomoči. Prizadet moški ima na roki prstan, kar konotativno povežemo s konceptom poroke in družine. Gledalec lahko ta jok in bolečino razume, kot izgubo kakšnega člana družine. V ozadju lahko zaznamo tudi zamegljena trupla, odpadke avtomobila in transparentov. Ljudi je manj, kar lahko pomeni, da so se že razbežali. Tik za prizadetim moškim vidimo glavo moškega z modro čepico, kar lahko označuje morebitno policijsko uniformo, ki ponazarja pomoč, vzpostavljanje ponovnega reda in vsaj delno rešitev.

Tudi besedilo pove, da gre za preživelega, ki žaluje ob kraju atentata tik za tem, ko se je ta zgodil. Njenega trupla ne vidimo, vendar lahko sklepamo, da je tam nekje v neposredni bližini. Mitološko gledano se upanje izgubi, dokončno se razdrejo sanje o demokraciji in rešiteljici. Fotografija je prva izmed analiziranih fotografij, ki bi lahko prikazala bolečino drugega. Fotografu je to tudi uspelo, vprašanje pa je, kaj sleherni posameznik občuti ob tovrstni fotografiji. V gledalcu lahko vzbudi sočustvovanje z izgubo, pa naj gre za njegove bližnje ali za njegove sanje o boljšem vsakdanjiku. Lahko je tudi mnenja, da so privrženci bili udeleženi shoda na lastno odgovornost in je dandanes treba na takšna tveganja in nevarnosti računati.

Gledalec ima sedaj sestavljenih že večino koščkov sestavljanke, ki tvori celotno zgodbo. Znanje se nadgrajuje, dobivamo vedno več informacij.

6.2.6 FOTOGRAFIJA 6

Slika 6.6: Ranjeni



Vir: World Press Photo (2007).

Pakistan opposition leader Benazir Bhutto waves from the escape hatch of her armored vehicle, seconds before being assassinated after addressing supporters at a rally in the city of Rawalpindi, on December 27. Bhutto had been campaigning ahead of general elections scheduled for January. As her convoy was leaving the rally, an attacker opened fire on her car. Shortly after that a bomb exploded, killing at least 20 other people (World Press Photo 2007).

Na denotativni ravni (glej sliko 6.6) vidimo okrog deset ljudi, nekateri od njih so ranjeni ali mrtvi. V središču pozornosti moški, ki s prekrizanimi nogami sedi na tleh in se drži za glavo. Noge ima krvave, ranjene, verjetno tudi glavo, saj lahko z obraza razberemo bolečino, dvig roke h glavi pa je refleksni gib ob bolečini glave. Vendar je moški preživel. Nekateri okrog njega niso imeli te sreče in tokrat gledalec jasno vidi trupa. V ozadju so avtomobili z modrimi lučmi na strehi, kar pomeni policijo oz. enote prve pomoči. Vendar kljub številnim varnostnim avtomobilom, žrtvi atentata niso mogli pomagati in je obvarovati. Opazimo lahko tudi raztrgane transparente in zastave. Konotativno to pomeni zatrtje demokracije in neuspeh Benazir Bhutte. Ironično konotira tudi dejstvo, da so privrženci, ki so ji bili najbližje, najbolj nastradali.

Prevladujejo temne, sive barve, ki konotirajo žalost, jezo in druga negativna čustva. K temu pripomorejo tudi raztrgana oblačila, trupla in delci avtomobila. Če so še prej imeli upanje, da

se bo kaj spremenilo na boljše, ga sedaj nimajo več. Tudi tokrat vidimo le del žrtev in množice, ki se je sedaj že razredčila.

Pri fotografijah z žrtvami pa v ospredje pride gledalčevo predznanje medijske reprezentacije dogodka. Ker smo bili že iz medijev seznanjeni, da gre očitno za napad skrajnežev, ki želijo uničiti in zatreti borko za demokracijo in naprej vsiljevati svojo ideologijo, se postavimo na stran pripadnikov množice. Na njih gledamo kot žrtve, na atentatorje pa kot nasprotnike in sovražnike. Ob pomanjkanju konteksta in dogodka, bi fotografije lahko interpretirali na različne načine. Sedaj pa informacije iz okolja in besedilo ob fotografiji delujejo kot naše vodilo interpretacije fotografij.

6.2.7 FOTOGRAFIJA 7

Slika 6.7: Klic na pomoč



Vir: World Press Photo (2007).

A survivor is overcome with emotion at the site of the Benazir Bhutto's assassination, just minutes after the attack. The Pakistan opposition leader was killed after addressing supporters at a rally in the city of Rawalpindi, on December 27. As Bhutto's convoy was leaving the rally, an attacker opened fire on her car. Shortly after that a bomb exploded, killing at least 20 other people (World Press Photo 2007).

Fotografija (glej sliko 6.7) ponovno prikazuje moškega iz fotografije številka pet. Tokrat pokaže fotograf več ozadja in slika je jasnejša. Na denotativni ravni zaznamo v središču pozornosti omenjenega moškega z dvignjenima rokama v zrak – kar je znak obupa in želje po pomoči. V ozadju številna trupla, raztrgana oblačila in ostanki transparentnih tabel in zastav. Prevladujejo hladne barve – siva, črna in temno rjava. V ozadju tudi nekaj preživelih, nekateri med njimi sedijo in so verjetno ranjeni, drugi jim pomagajo ali prihajajo na pomoč – moška desno zadaj v gibanju, v teku, prihajata na pomoč. Pod roko moškega, ki dviguje roke, lahko vidimo luč. To na konotativni ravni lahko pomeni rešitev, pomoč, upanje. Na to nakazujejo tudi rešilni avtomobili in moška ki tečeta in izgledata kakor, da sta oblečena v uniforme. Vendar je gledalcu jasno, da je pomoč prišla prepozno. Njegove dvignjene roke lahko pomenijo tudi versko kretnjo, s katero kliče na pomoč tudi boga. Fotografija postavi gledalca še bližje prizorišču atentata, pokaže ga bolj nazorno in podrobno. Pokaže več, slika je bolj ostra, tudi žrtev vidimo več. Moški je tokrat fotografiran od dlje kakor na peti fotografiji, vidimo njegovo celotno telo. Fotograf ga postavi na prizorišče atentata, ki ga prikaže širše in bolj jasno. Ponovno so na fotografiji poleg trupel in ranjencev še razbitine, uničeni simbolni rekviziti, zastave, vidimo tudi uničen motor, ki leži na tleh. Preživeli pomagajo ranjenim in verjetno želijo tudi prepoznati trupla, saj mogoče kdo tudi išče svoje bližnje, ki so se v paniki razbežali na vse strani.

Tudi na tej fotografiji prevladuje vtis o porazu, uničenju in opustošenju. Mit o osvoboditvi in demokraciji tudi tokrat očitno zamre. Ljudje so obupani, kar izkazuje tudi moški v sredini. To je razvidno z njegovega pogleda in obupane kretnje. Vendar tudi tokrat gledalec zaradi konteksta ni šokiran. Vsaj ne v tolikšni meri, da bi lahko pristno občutil bolečino ljudi na fotografiji.

6.2 ANALIZA KONTEKSTA FOTOGRAFIJE – VPLIV BESEDILA OB FOTOGRAFIJI V MEDIJU BBC WORLD NEWS

V nadaljevanju sledi analiza novinarskih prispevkov s fotografijami atentata Benazir Bhutto v času pred in po atentatu na spletni strani BBC World News. Na podlagi analize bom opazovala, kako so fotografije umeščene v sam prostor in kakšne pomene jim dodaja kontekst. Pri analizi sem si pomagala s Barthesovim poglavjem *The Photographic Message* v knjigi *Image Music Text*.

Fotografije na analizirani spletni strani predstavljajo sporočilo. Po Barthesu (1977, 15-31) je sporočilo fotografije sestavljeno iz oddajnika, kanala prenosa in sprejemnika sporočila. V našem primeru je sporočilo ustvaril oz. oddal fotograf, ki je prisostvoval dogodku atentata – gre za fotografa Johna Moora. Nato je bila ta fotografija urejena, naslovljena in umeščena v sama besedila prispevkov o napadu. Po Barthesu (1977, 15-31) je sprejemnik sporočila javnost, ki je videla omenjen prispevek. Kanal prenosa pa predstavlja medij sam. Natančneje, kanal predstavlja skupek skladnih sporočil z fotografijo kot centrom, ki je obkrožena z besedilom, naslovom, podnaslovom in komentarjem pod fotografijo. Kakšno bo sporočilo, ni samo odvisno od dejavnikov, ki vplivajo znotraj medija (npr. fotografovih in novinarjevih vrednot, novinarskega kodeksa, uredniške politike) ampak tudi od podobe, ki si jo je medij ustvaril v luči javnosti. BBC je v očeh svetovne javnosti predstavljen kot verodostojen, zaupanja vreden medij, z dolgoletno tradicijo in neodvisen. Posledično že ime medija ustvarja vnaprejšnja pričakovanja o vsebini.

Fotografija spreminja pomen, glede na to kam je umeščena. Na spletni strani BBC World News lahko med množico novinarskih prispevkov ugotovimo, da se enake fotografije Benazir Bhutto pojavljajo v različnih kontekstih. Gre za njeno portretno sliko, ki je velikokrat uporabljena tako pred atentatom, kot po njem. Zagotovo bralec to isto fotografijo v obeh primerih dojema različno. Prvič je npr. umeščena v prispevek z naslovom *Benazir Bhutto se ponovno vrača v politiko in se pripravlja na januarske volitve*, in drugič: *Benazir Bhutto umrla v atentatu*. V prvem primeru, je bralec seznanjen tudi z vizualno podobo političarke, ki se vrača. V drugem primeru pa se mu porajajo popolnoma drugačna vprašanja; npr. Je res umrla? Zakaj je morala umreti?

Po Barthesu (1977, 15-31) fotografija ni samo produkt oz. le kanal prenosa, ampak tudi predmet s svojo strukturalno avtonomijo. Vendar pa fotografija ni nikoli izolirana. Je v komunikaciji z ostalimi strukturami – besedilom prispevka, naslovom, ostalimi fotografijami ipd. V analiziranem primeru spletne strani BBC-ja je fotografija prav tako navezana na ostale strukture. Mednje sodijo poleg ostalih fotografij, besedila in naslovja, tudi multimedijske vsebine, sorodni prispevki, oglasi, sorodne internetne strani, ankete, zemljevidi ipd. Skupaj s to celoto, dobi fotografija nov pomen, ki ga brez dodanih struktur ne bi mogla sporočati. Bralec oz. gledalec internetne strani fotografiji s pomočjo ostalih segmentov doda nove razsežnosti in pomene. Gledalec Benazirin portret oz. fotografijo atentata poveže z danimi informacijami oz. pomeni, ki jih ima na voljo. Fotografijo atentata poveže z zemljevidom

Pakistana, na katerem je označena rdeča pika, ki prikazuje točno lokacijo atentata. Prav tako fotografijo atentata poveže z radijskim prispevkom z izjavo fotografa Johna Moora, ki je prisostvoval pri samem atentatu. Besede, ki jih pripoveduje fotograf, kot so: »*Po zraku so leteli kosi avtomobila, kosi človeških teles...*« odločilno vplivajo na nadaljnje razumevanje fotografije.

Kot pravi Barthes (1977, 15-31) je fotografija sprva podoba brez koda ali z drugimi besedami je analogna reprodukcija realnosti. Vse so sprva sestavljene iz denotativnega sporočila (dobesedni, zdravorazumski pomen), vendar pa hitro pridobijo konotativno sporočilo (kulturno-družbeni pomen). Ta dvojnost je značilna za vse reprodukcije ne samo za fotografijo. Fotografija v tisku želi mehanično podajati pomen, torej bralcu puščati manj možnosti za ustvarjanje konotativnega sporočila, vendar pa je verjetnost velika, da bo sporočilo fotografije imelo konotativen pomen. V obravnavanem primeru se proces konotacije začne že na ravni produkcije sporočila, nato pa tudi na ravni sprejemanja sporočila. Fotografije na spletni strani BBC World News so bile izbrane, urejene, umeščene v besedilo na podlagi profesionalnih in ideoloških norm. Nato pa je ta ista fotografija ne le preprosto zaznana s strani občinstva, vendar tudi brana na podlagi njihovega kulturno-družbenega konteksta. Skušam razložiti, da fotografija šele z umeščenostjo v nek prostor (pa naj bo to časopis, spletna stran, galerija, muzej itd.) postaja večpomenska.

V analizi se skušam posvetiti predvsem besedilu ob fotografiji. Fotografijo vedno spremlja besedilo. Slednje je z fotografijo, kot pravi Barthes (1977, 15-31), v parazitskem odnosu in vpliva na proces konotacije same fotografije. Besedilo spodbudi razumevanje sporočila na konotativni ravni. Ni več fotografija tista, ki ilustrira besede, vendar so besede tiste, ki fotografiji pripišejo osmišljen pomen. Hkrati ni več fotografija tista, ki pojasnjuje, obrazloži in realizira besedilo, ampak je besedilo tisto, ki oplemeniti in racionalizira fotografijo. Sprva je bila slika tista, ki je naredila besedilo bolj jasno, razumljivo in nedvoumno, danes pa besedilo obteži sliko s kulturo, moralno in domišljijo. Besedilo ob fotografijah atentata na Benazir Bhutto in po njem podaja pomen. Bralec si tako lahko ob prebranem besedilu obrazloži vse označevalce na fotografiji. Šele besedilo je tisto, ki nam razloži, kateri dogodki so se zgodili pred atentatom in kaj se je dogajalo po atentatu. Bralec si sprva ne zna razložiti fotografije, na kateri je neskončna vrsta ljudi pred mavzolejem. Šele s pripisanim besedilom ugotovi, da gre za množično žalovanje Bhuttinih pripadnikov po atentatu. Večinoma besedilo potrjuje oz. ojača niz že pridobljenih pomenov iz fotografije. Včasih pa besedilo ustvari

popolnoma nove pomene, ki jih fotografija ne prikazuje. Bralec fotografij atentata in pripisanega besedila lahko opazi, da slednje fotografije determinira. Samo besedilo ima moč, da posreduje zaželen način branja, saj fotografija brez konteksta predstavlja le možnost pomena. Še več, je informacija brez vrednosti in je hkrati nepopolna. Besedilo bralca usmerja k specifičnemu pogledu in razlagi.

Analizo želim okrepiti še s konkretnimi primeri vpliva besedila novinarskih prispevkov na razumevanje fotografije in vplivi besedil pod fotografijami. V prispevku z naslovom »*Benazir Bhutto umorjena v napadu*«, objavljenem 27. decembra 2007, lahko bralec ob besedilu zagleda fotografije pakistanske opozicijske voditeljice, ki nagovarja množico. Pod fotografijo sledi napis: »Benazir Bhutto nagovarjala množice v različnih delih Pakistana« (BBC 2007). Ne samo, da besedilo ob fotografiji poda pomen in bralcu obrazloži dogajanje na fotografiji. V naslednjem hipu bralec prebere tudi besedilo prispevka, ki se nadaljuje pod fotografijo. »Bilo je samo še vprašanje časa, kdaj bodo neznane sile sprožile akcijo« (BBC 2007). Iz ostalega besedila, bralec tudi izve, da je bila Bhutto enkrat že skoraj žrtev napada in da so jo nenehno opozarjali o nevarnostih ponovnega atentata, vendar se je še naprej izpostavljala. Hkrati bralec izve, da je bil tudi njen oče v preteklosti ubit v podobnem atentatu. Vse te informacije dajo bralcu popolnoma nove pomene fotografijam, ki jih gleda (npr. porajajo se mu vprašanja kot so, zakaj se je kljub opozorilom javno izpostavljala, občutimo lahko neodgovornost in celo krivdo same političarke).

Fotografije atentata iz novinarskega prispevka z naslovom »*Brown: Bhuttini morilci so strahopetci*« (BBC 2007) so umeščene v besedilo, v katerem bivši premier Velike Britanije, Gordon Brown, javno obsodi morilce atentata in jih označi za strahopetce, ki se bojijo demokracije. »Gre za žalosten in tragičen dan za demokracijo, vendar teroristom ne smemo dovoliti zmagati, ne samo v Pakistanu, temveč tudi drugod«. Z to izjavo se besedilo in fotografija približa bralčevemu ideološkemu okvirju. Stanje v Pakistanu je tako predstavljeno v očeh domače ideologije, bralec dojame Bhutto kot borko za takšno demokracijo, ki je pri nas in se postavi na njeno stran.

Najbolj pa na pomen fotografije vpliva besedilo oz. izjava fotografa Johna Moora, ki je bil očividec atentata. V prispevku z naslovom »*Spominjanje na Benazir Bhutto leto po atentatu*« (BBC 2007) Moore pravi: »Bil sem kakšnih dvajset metrov od eksplodiranega avtomobila in slišal tri strele. Ko se je prikazala skozi strešno okno avtomobila, sem privzdignil fotoaparatus.

Prvo fotografijo sem naredil ravno, ko je počilo. Nastal je kaos. Ljudje so tekli, na tleh so ležale razbitine, letele so po zraku. Kosi avtomobila, kosi odpadkov in ostanki človeških trupel. Vse v zraku«. S pomočjo takšnega besedila, fotografije za nas dobijo popolnoma drugačen pomen. Postavijo nas skorajda na mesto dogajanja.

Analiza fotografij in besedila torej podkrepi teoretične predpostavke o usmerjanju bralca zaradi konteksta v katerega je fotografija umeščena. Besedilo torej determinira pomen in fotografiji doda novo razsežnost. Šele z dodanim besedilom fotografija pridobi svoj pomen.

7 SKLEP

Z obstojem fotografije dogodka, ki prikazuje smrt, trpljenje oz. opustošenje, postane dogodek realen. Fotografija je namreč tista, ki reši zgodovinski trenutek, preden bi ta za vedno izginil. Na katere dogodke v množici dogodkov bo javnost pozorna, je odvisno predvsem od pozornosti medijev. Pri tem pa imajo odločilno vlogo podobe. Fotografije imajo odločilen vpliv pri oblikovanju mnenja o tem, katerim katastrofam bomo posvetili pozornost. Vendar pa teoretiki fotografije pravijo, da imajo podobe grozot vedno manjši učinek, posledično se pa raven sprejemljivega nasilja v množični kulturi dviga.

Na podlagi teoretičnih izhodišč lahko sklenem, da podobe okrutnosti izpolnjujejo številne različne potrebe. Lahko nas utrdijo zoper šibkost, nas naredijo neobčutljive in nas prisilijo, da priznamo obstoj nepopravljivega. Ob pogledu nanje nas zaradi množične objavljenosti obda relativna brezbržnost. Tudi na podlagi analize fotografij lahko trdim, da se nam ob gledanju nanje poraja občutek neustreznosti, naša občutljivost se manjša, imamo slabo vest, ker nas podobe ne prizadenejo dovolj, saj enostavno odvrnemo pogled. Posameznik lahko občuti le sočutje do fotografiranega in občuti brezup, saj je prikazovanje človeškega trpljenja za nas le novica.

Avtorji, ki so se ukvarjali z vojno fotografijo, ugotavljajo, da ni nikakršna pomanjkljivost, če ob pogledu na takšne podobe ne trpimo dovolj. Te podobe ne morejo biti več kot le povabilo, da začnemo razumsko razmišljati o teh fotografijah. Če se na tem mestu navežem na analizo fotografij Benazir Bhutto, lahko podprem teorijo, da ob pogledu na vojno fotografijo resna ne občutimo bolečine drugega, prav tako nas ne šokirajo. Vsi izgredi, nasilni shodi, kamenjanja, atentati daleč proč se nam zdijo že skoraj samoumevni; »tako je že vrsto let in drugače tako ali tako ne more biti«. Vendar to še ni zadosten razlog, da o dogodkih na fotografijah ne bi kritično razmišljali. Ob branju takšnih fotografij naj se nam porajajo vprašanja, kdo je za te tragedije odgovoren, kdo je krivec teh tragedij? Ali prevladujoča ideologija upravičuje takšno nasilje? Kdo ima korist, da se takšni dogodki dogajajo?

Odgovore na takšna vprašanja pa velikokrat dobimo iz konteksta v katerega je fotografija umeščena. Pri branju fotografije je pomemben kontekst. Vse podobe so po svoji naravi polisemične, saj vsebujejo lebdečo verigo označevalcev. Brez dodanega konteksta so dvoumne in nerazumljive.

Kako bodo posamezniki dekodirali in interpretirali podobo je odvisno od številnih dejavnikov: besedila, okolice, organizacije, vrste naslova, zaporedja podob in množice vizualnih podob, ki se potegujejo za bralčevo pozornost, ter kulture in časa iz katerega le-ta izhaja.

Ker kontekst fotografije zajema različne dejavnike, sem se v diplomskem delu usmerila predvsem na besedno sporočilo ob fotografiji, ki definira in pojasnjuje prizor ter njene elemente. Besedilo nas usmerja, da se nekaterim označevalcem izognemo, spet pa druge sprejmemo. Besedilo dodaja nove razsežnosti. Fotografija, ki ni ujeta v določen kontekst predstavlja samo možnost pomena.

8 LITERATURA

- ❖ Bathes, Roland. 1977. *Image Music Text*. New York: Hill and Wang.
- ❖ --- 1980. *Camera lucida: Zapiski o fotografiji*. Ljubljana: ŠKUC Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- ❖ --- 1984. Myth Today. V *Mythologies*, ur. Roland Barthes, 109-159. New York: Hill and Wang.
- ❖ --- 1990. Elementi Semiologije. V *Retorika starih/Elementi semiologije*, ur. Roland Barthes, 112-138. Ljubljana: ŠKUC Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- ❖ BBC. 2007a. Benazir Bhutto killed in attack, (27. december).
- ❖ --- 2007b. Brown: Bhutto killers are cowards, (27. december).
- ❖ --- 2007c. In Pictures: Bhutto's last rally (27. december).
- ❖ Becker, Karin. 2004. Photojournalism and The Tabloid Press. V *The Photography Reader*, ur. Liz Wells, 296-317. London: Routledge.
- ❖ Berger, John. 1999. *Rabe fotografije*. Ljubljana: Založba.
- ❖ Bolton, Richard. 1992. *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. London: MIT.
- ❖ Brennen, Bonnie in Hanno Hardt, ur. 1999. *Picturing the Past: Media, History, and Photography*. Chicago: University of Illinois Press.
- ❖ Burgin, Viktor. 2001. Looking at Photographs. V *Representation and Photography: A Screen education reader*, ur. Manuel Alvarado, Edward Buscombe in Richard Collins, 76-91. New York: Palgrave
- ❖ Coles, Robert. 1998. *Doing Documentary Work*. Oxford: The Oxford University Press.
- ❖ Chandler, Daniel. 1995. *Semiotics: the Basics*. London: Routledge.
- ❖ Clarke, Graham. 1997. *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press.
- ❖ Craig, Robert. 1999. Fact, Public Opinion, and Persuasion: The Rise of the Visual in Journalism and Advertising. V *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, ur. Bonnie Brennen in Hanno Hardt, 36-59. Chicago: University of Illinois Press.
- ❖ Devenport, Alma. 1991. *The History of Photography*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- ❖ Franklin, Bob. 2005. *Key Concepts in Journalism Studies*. London: Thousand Oaks.

- ❖ Griffin, Michael. 1999. The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism. V *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, ur. Bonnie Brennen in Hanno Hardt, 122-157. Chicago: University of Illinois Press.
- ❖ Hall, Stuart. 2004. Lastnosti novičarskih fotografij. V *Medijska kultura: Kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 193-209. Ljubljana: Študentska založba.
- ❖ Hardt, Hanno. 2002. Vizualna kultura v kulturnih študijah. V *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 315-327. Ljubljana: Študentska založba.
- ❖ --- 2003. Predstavljanje osamosvojitve: podoba/tekst slovenskega fotožurnalizma. *Teorija in praksa* 40 (4): 605-626.
- ❖ Harley, John. 1982. *Understanding News*. New York: Routledge.
- ❖ Hoskins, Andrew. 2004. *Televising War: From Vietnam to Iraq*. New York: Continuum.
- ❖ Korošec, Tomo. 1998. *Stilistika slovenskega poročevalstva*. Ljubljana: Kmečki glas.
- ❖ Lester, Martin. 2000. *The Photographic Image in Digital Culture*. New York: Routledge.
- ❖ Newton, Julianne H. 2001. *The Burden of Visual Truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. London: Lawrence Erlbaum Associates.
- ❖ Perlez, Jane in Victoria Burnett. 2007. Benazir Bhutto, 54, Lived in Eye of Pakistan Storm. *The New York Times* (28. december).
- ❖ Plett, Barbara. 2008. Remembering Bhutto one year on. *BBC* (27. December).
- ❖ Schwartz, Dona. 1999. Objective Representation: Photographs as Facts. V *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, ur. Bonnie Brennen in Hanno Hardt, 158-181. Chicago: University of Illinois Press.
- ❖ Sontag, Susan. 2001. *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.
- ❖ --- 2006. *Pogled na bolečino drugega*. Ljubljana: Sophia.
- ❖ Škerlep, Andrej. 1996. Semiotika oglaševanja: Anatomija pomena oglaševalskih sporočil. V *Slovenska država, družba in javnost*, ur. Anton Kramberger, 267-277. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- ❖ Taylor, John. 1991. *War Photography: Realism in the British Press*. New York: Routledge.
- ❖ --- 1998. *Body Horror. Photojournalism, Catastrophe and War*. New York: University Press.

- ❖ Turnley, Peter. 2003. *The Unseen Gulf War. A photographer portrays human suffering in war*. Dostopno prek: <http://www.nieman.harvard.edu/reportsitem.aspx?id=101252> (9. september 2009).
- ❖ Wells, Liz. 1997. *Photography: A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- ❖ --- 2004. *The Photography Reader*. London: Routledge.
- ❖ Zelizer, Barbie. 2004. When War is reduced to a Photograph. V *Reporting War: Journalism in Wartime*, ur. Allan Stuart in Barbie Zelizer, 241-286. New York: Routledge.
- ❖ *World Press Photo*. Dostopno prek: http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_photogallery&task=view&id=1167&Itemid=115&bandwidth=high (3. september, 2009)