

UNIVERZA NA PRIMORSKEM
FAKULTETA ZA HUMANISTIČNE ŠTUDIJE

METKA NOVAK

**NOVINARSKA FOTOGRAFIJA MED INTENCO FOTOGRAFA IN
INTERPRETACIJO GLEDALCEV**
(MATIC ZORMAN: *The Balkan Nights*)

MAGISTRSKO DELO

Koper, 2020

UNIVERZA NA PRIMORSKEM
FAKULTETA ZA HUMANISTIČNE ŠTUDIJE

METKA NOVAK

Novinarska fotografija med intenco fotografa in interpretacijo gledalcev
(Matic Zorman: *The Balkan Nights*)

Magistrsko delo

Študijski program: Komuniciranje in mediji

Mentor:izr. prof. dr. Vlado Kotnik

Koper, 2020

ZAHVALA

Za ogromno pomoč, izjemno predanost, hitre odzive ter vso deljeno znanje in informacije, ki so nedvomno pripomogli h končanju magistrskega dela, se zahvaljujem izr. prof. dr. Vladu Kotniku.

Za podporo se zahvaljujem tudi svoji družini in prijateljem ter vsem sodelavcem na projektu na Islandiji – ni enostavno sedeti za računalnikom in pisati, medtem ko bivaš na takšni čudoviti lokaciji, kjer je še preveč lepih motenj. Hvala, da ste mi stali ob strani, in z mano iskali rešitve za vse težave, ki so se pojavile.

Moram priznati, da sem vmes že podvomila, da bo to delo sploh nastalo, ampak sem kljub vsem preprekam s trdo voljo in še posebej z motivacijo sestre Urške uspela to zadevo končati. Hvala, da si svoje dvome vame lepo skrivala v sebi.

Magistrsko delo mi je pobrala veliko živcev, postavljalo mi je oviro za oviro (ker seveda, kdaj pa gre vse po načrtu), velikokrat sem podvomila vase, ampak mi je pa tudi pokazalo, da se vedno najde rešitev, da več glav več ve, da se s trdo voljo daleč pride in da se ni vredno preveč obremenjevati, ker se na koncu zadeve vedno nekako razrešijo.

In tukaj je rezultat vsega tega. Hvala vsem!



IZJAVA O AVTORSTVU

Spodaj podpisana študentka **METKA NOVAK** izjavljam, da sem avtorica:

(ustrezno označi)

- zaključnega seminarskega dela
- diplomskega dela
- magistrskega dela**
- doktorske disertacije

z naslovom:

**NOVINARSKA FOTOGRAFIJA MED INTENCO FOTOGRAFA IN
INTERPRETACIJO GLEDALCEV
(MATIC ZORMAN: *THE BALKAN NIGHTS*)**

in zagotavljam, da:

- je predloženo delo izključno rezultat mojega lastnega raziskovalnega dela;
- sem poskrbela, da so dela in mnenja drugih avtorjev/-ic, ki jih uporabljam v delu, navedena oz. citirana v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem pridobila vsa potrebna dovoljenja za uporabo avtorskih del, ki so v celoti prenesena v predloženo delo, in sem to tudi jasno zapisala v predloženem delu;
- se zavedam, da je plagiatorstvo – predstavljanje tujih del kot mojih lastnih – kaznivo po zakonu (Zakon o avtorstvu in sorodnih pravicah, Ur. l. RS št. 16/07 – UPB3 in spremembe);
- se zavedam posledic, ki jih dokazano plagiatorstvo lahko predstavlja za predloženo delo in za moj status na UP FHŠ;
- je elektronska oblika identična s tiskano obliko dela (velja za dela, za katera je elektronska oblika posebej zahtevana).

V Kopru, dne _____

Podpis avtorice: _____

Izvleček

Novinarska fotografija med intenco fotografa in interpretacijo gledalcev (Matic Zorman: *The Balkan Nights*)

V magistrskem delu so prikazane ugotovitve opravljene raziskave, ki se je osredotočila na vprašanje, ali se interpretacija gledalcev fotografij novinarskega fotografa Matica Zormanu sklada z njegovo intenco, oz. ali gledalci zaznajo sporočilnost, ki jo je fotograf želel podati skozi fotografije. Pri tem smo se konkretno osredotočili na njegovo fotoreportažo pod naslovom *The Balkan Nights*. Raziskavo smo opravili skozi primerjavo 1) naše analize teh izbranih fotografij, 2) rezultatov izdelanega in objavljenega anonimnega anketnega vprašalnika in 3) analize odgovorov Matica Zormanu o njegovi intenci (kaj je želel sporočiti skozi te fotografije).

Delo v začetku vsebuje pregled za našo raziskavo relevantnih teorij na področju fotografije (vse od teorij Barthesa do teorij Sontag), nato sledi naša analiza fotografij izbrane fotoreportaže, temu sledi predstavitev anonimnega anketnega vprašalnika in predstavitev zbranih odgovorov, vse to pa je zaključeno s primerjavo, razpravo in predstavitevijo ključnih ugotovitev.

Ključne besede: novinarska fotografija, Matic Zorman, *The Balkan Nights*, intenca.

Abstract

Photojournalism Between the Intention of the Photographer and the Interpretation of Its Viewers (Matic Zorman: *The Balkan Nights*)

The following master thesis presents the findings of our research that focused on a question whether the viewers' interpretations of photographs by the photojournalist Matic Zorman match his intentions; in other words: whether the viewers perceive the photographer's message that he wanted to convey through these photographs. For this, we focused specifically on his photoreportage, titled *The Balkan Nights*. Research was done by comparing 1) our analysis of these selected photographs, 2) the results of an anonymous questionnaire we created and published online, and 3) the analysis of Matic Zorman's answers about his intentions (what he wanted to convey through these photographs). The thesis firstly provides an overview of theories relevant for our research (this overview includes a range of theories from Barthes to Sontag), followed by our analysis of selected Zorman's photographs, and a presentation of the anonymous questionnaire and the information we collected with it. The thesis is concluded with a comparison, discussion and presentation of key findings.

Key Words: photojournalism, Matic Zorman, *The Balkan Nights*, intention.

KAZALO

1 UVOD.....	1
1.1 Predstavitev teme in problema.....	1
1.2 Namen in cilj.....	2
1.3 Raziskovalna vprašanja.....	2
1.4 Metode dela.....	2
2 NOVINARSKA FOTOGRAFIJA KOT SREDSTVO KOMUNIKACIJE (V 21. STOLETJU)	4
2.1 Fotografija: medij ali umetnost?.....	5
2.2 Okvirni zgodovinski pregled fotografije.....	7
2.3 Pomembnost novinarske fotografije	16
2.4 Poročanje skozi novinarsko fotografijo	19
3 ANALIZA IZBRANIH FOTOGRAFIJ MATICA ZORMANA	22
3.1 Kratka predstavitev Matica Zormana	22
3.2 Kratek pregled fotografij iz fotoreportaže <i>The Balkan Nights</i>	23
3.3 Predstavitev in analiza izbranih fotografij	31
4 EMPIRIČNA RAZISKAVA	48
4.1 Predstavitev raziskave.....	48
4.2 Vzorec raziskave.....	50
4.3 Obdelava podatkov	50
4.4 Primerjava intervjuja z analizo fotografij	63
4.4.1 Pridobljene informacije iz intervjujev	63

4.4.2 Primerjava informacij z analizo fotografij in s pridobljenimi odgovori anketnega vprašalnika	68
4.5 Ugotovitve in razprava.....	72
5 ZAKLJUČEK	74
6 VIRI IN LITERATURA.....	76
7 GRAFIČNE PRILOGE	81
7.1 Slike	81
7.2 Preglednice.....	82
7.3 Priloge.....	82
8 PRILOGE	

1 UVOD

1.1 Predstavitev teme in problema

Novinarska fotografija služi kot medij poročanja novinarskih fotografov o raznih aktualnih dogodkih. Skozi fotografijo ti približajo dogodke s celega sveta bralcem časopisov, revij itd. Namen novinarske fotografije je s pomočjo vizualnega prikazati dogodke in ozaveščati javnost o aktualnih temah (vse od nedavne nogometne tekme pa do trenutnih vojn). Novinarske fotografije imajo moč podkrepiti verodostojnost besed oz. napisanega članka, saj bi naj veljalo, da fotografija deluje kot dokaz, da se je dogodek zgodil. Novinarski fotograf ima v tem pomenu moč, namreč vodi gledalca – odloči se, kaj bo prikazal in česa ne. Od gledalca pa je odvisno, ali je intenca fotografa dosežena.

Fotografije pri gledalcih ustvarijo iluzijo udeležnosti v tistem konkretnem prostoru, času in trenutku. S fotografiranjem fotograf ujame trenutek (ki sicer velja za nedosegljivega) in ga zamrzne v času (Sontag 2001, 12–27). Vsekakor pa se dojemanje videnega odraža drugače od posameznika do posameznika, možno je tudi drugačno odražanje med fotografom in gledalcem. Ko fotograf posname fotografije, to stori z določenim namenom – ali je opazil kaj lepega, pomembnega, vrednega zabeležbe; karkoli je, se njemu najbrž zdi pomembno. Ampak, ali bo gledalec opazil enako?

V sledeči raziskavi smo ugotavljali ujemanje potencialne sporočilnosti novinarskega fotografa s sprejetjem gledalcev, za konkretni primer fotografa pa smo si izbrali Matica Zormana, ki je za svojo fotografijo *Waiting to Register* iz fotoreportaže *The Balkan Nights* leta 2016 prejel nagrado natečaja *World Press Photo*. Njegove fotografije prikazujejo zgodbo o izčrpanosti, negotovosti (vendar tudi o upanju) migrantov na poti do nove države, ki bo njihov nov dom. Fotografije prikazujejo tako pot beguncev kakor tudi njihovo interakcijo z domačini.

Sledi analiza in raziskava njegove fotoreportaže *The Balkan Nights*, rezultati anonimnih anket ter primerjava želje sporočilnosti Matica Zormana in interpretacija te sporočilnosti pri gledalcih.

1.2 Namen in cilj

Namen in cilj magistrskega dela je ugotoviti, ali se namen novinarskega fotografa sklada z opažanji gledalcev (na primeru fotoreportaže Matica Zormana *The Balkan Nights*). Predpostavljamo, da lahko novinarsko fotografijo povezujemo z določeno intenco (določenim ciljem in namenom, ki ga želijo fotografi doseči), gledalci pa na drugi strani oblikujejo svoj pogled na isto fotografijo. Pri tem lahko seveda pride do ali večjega ali manjšega ujemanja, skozi naš primer raziskave pa želimo opozoriti ravno na to nihanje, oz. želimo prikazati na konkretnem primeru, kako to nihanje deluje v praksi.

1.3 Raziskovalna vprašanja

Pri upoštevanju zgornjega opisa problema je bilo glavno vprašanje, ki se nam je ob premišljevanju o tej neskladnosti oz. skladnosti porodilo in je tako bilo pobuda za izdelavo tega dela, naslednje:

- V kolikšni meri se pogled na sporočilnost novinarskega fotografa Matica Zormana sklada s pogledi konzumentov njegovih izdelkov?

Ker pa to raziskovalno vprašanje potrebuje še nek temelj, na čemer lahko stoji, sta se nam porodili še dve podvprašanji, in sicer:

- Zakaj pride do neskladij med intenco fotografa in interpretacijo gledalcev?
- V katerih primerih se intenca fotografa sklada z interpretacijo gledalcev?

1.4 Metode dela

Magistrsko delo je sestavljeno iz treh delov. V prvem delu je predstavljen teoretični okvir fotografije, drugi del vsebuje konkretno raziskavo, tretji del predstavitev rezultatov in razpravo. Metodološki postopki, ki so nam bili v pomoč za pridobitev odgovorov na zgoraj zastavljena raziskovalna vprašanja, zajemajo tri enote: 1) analizo izbranih fotografij Matica Zormana, 2) izdelavo in objavo anketnega vprašalnika ter 3) analizo medijskih reprezentacij (intervjujev z Maticem Zormanom).

Za preučevanje izbranih fotografij smo uporabili kombinacijo diskurzivne in semiotične analize ter analizo vsebine. Semiotična analiza nam je v prvi vrsti ponudila vpogled v pomene izbranih fotografij (izražene skozi elemente in simbole), skozi diskurzivno analizo pa smo iskali odgovore na vprašanje, zakaj imajo te fotografije določene lastnosti in kako te vplivajo na gledalce. Analiza vsebine z argumentacijo lastnih predpostavk s teoretičnimi izhodišči nam je v končni fazi predstavljala moč oblikovati dokončne sklepe o preučevanih fotografijah.

Izdelan in na spletu objavljen anonimni anketni vprašalnik nam je v empiričnem delu služil za pridobivanje subjektivnih informacij sodelujočih – gledalcev izbranih Zormanovih fotografij. Skozi analizo teh pridobljenih podatkov smo lahko zabeležili in obravnavali povprečno mišljenje sodelujočih o tem, kako zaznavajo izbrane fotografije.

Analiza intervjujev z Maticem Zormanom nam je služila kot zadnji potreben del za celovitost raziskave, saj smo tako pridobili uvid v pomen oz. sporočilnost fotografij od samega fotografa.

V zaključku smo vse te tri enote združili v končni primerjalni analizi.

Skozi te pristope analize teh treh enot kot individualnih delov smo lahko prišli do natančnih rezultatov; analiziranje enot posebej nam je prineslo podrobnejše in bolj poglobljene podatke, ki smo jih nato aplicirali v primerjalni analizi (primerjali smo podatke teh treh enot). Metode so se izkazale za koristne v vseh treh enotah, potrebno pa je izpostaviti, da smo pri tretji enoti analizirali medijske reprezentacije, saj smo se za namene zaključka raziskave morali zateči k alternativni rešitvi – prvotno je bilo mišljeno in želeno opraviti intervju z Maticem Zormanom, zaradi neodzivnosti fotografa pa smo informacije črpali iz že objavljenih intervjujev z njim. Ta metoda nam je sicer dobro služila, da smo pridobili potrebne podatke za zaključitev raziskave, vendar pa nam ni mogla služiti za pridobitev popolnih odgovorov na vprašanja, ki bi jih lahko pridobili samo neposredno v pogovoru s fotografom.

2 NOVINARSKA FOTOGRAFIJA KOT SREDSTVO KOMUNIKACIJE (V 21. STOLETJU)

Nedvomno se ob pomisleku na fotografijo spomnimo na Barthesa. Sledijo njegove tri teorije, ki nam bodo prišle najbolj v pomoč pri raziskavi.

V svojem delu *Camera lucida* je Barthes izpostavil, da obstajajo trije glavni nivoji fotografije, in sicer: 1) fotograf, 2) gledalec in 3) subjekt na fotografiji. Vsi ti elementi so med seboj povezani in ključni za nastanek fotografije, saj kot pravi Barthes, če subjekt ve, da bo fotografiran, se fotografu nastavi in se s tem pretvori v samo fotografijo. Vendar pa tukaj pride do pojava, kjer se pravi jaz subjekta izgubi v poziranju, fotograf pa želi ujeti ravno tisto pravo bistvo subjekta; fotografija tako postane disociacija zavesti od identitete in predstavlja trenutek, ko subjekt čuti, da postaja objekt (Barthes 1992, 9–15).

Njegova druga teorija izpostavi dva elementa, ki sestavljata privlačnost fotografije, in sicer: 1) *studium* (opazovalčevo znanje in izkušnje omejujejo razumevanje fotografije; ta lahko razume samo tisto, kar pozna) in 2) *punctum* (deluje na principu novosti, presenečenja in je tisto, kar pri gledalcu vzbudi globlja čustva. Deluje na principu »biti všeč« in poveže celotno zgodbo fotografije. Fotografu je zato zelo pomemben element presenečenja, saj Barthes verjame, da je to tisto, kar naredi fotografijo zapomnljivo) (Barthes 1992, 25–33).

Barthesova tretja teorija pa se opira na to, da fotografija ni nujno, kar ni več, pač pa, kar je bilo (npr. fotografija pokojne matere je dokaz njene prisotnosti, *punctum* pa priča tudi o njenem duhu in bistvu) (Barthes 1992, 63–71).

Na podoben način se v svojih teorijah izraža tudi Berger. V svojem prispevku Razumeti fotografijo izpostavi, da gledalec vsako fotografijo bere na dva načina: 1) vidi tisto, kar je prikazano na fotografiji in 2) to videno poveže z izkušnjami, spomini (Berger 2018, 88). V to teorijo pa se še bolj poglobi in izpostavi idejo, da fotografije ustvarjajo koherenco, katera ustvari celovitost fotografij. Tako nabor fotografij (oz. zgodba skupka reportaže) tvori poseben jezik komuniciranja med fotografijo in gledalcem. Berger tak način komunikacije poimenuje z besedo »poljezik«, ker koherenca ne samo pripoveduje, pač pa s stimulacijo spominov in asociacij vzpodbuja ideje. Hkrati gre pri dejanju gledanja za to, da gledalec želi

izpolniti pričakovanje gledanja, kar stori s pomočjo fotoaparata. Takrat le-ta doseže razodetje, razume sporočeno in se posledično počuti kot govorec maternega jezika. Gledalec želi v opazovanem objektu zaznati pomen – ta pomen lahko tudi preseže, hkrati pa je le-ta gledalec nujno potreben za iskanje pomena. Na tem mestu se zato pojavi ideja, da dejanja podajanja informacij (skozi fotografijo) in gledanja (skozi opazovanje fotografije) ustvarjata skupen jezik, oz. sta ta dva elementa v komunikacijskem odnosu (Berger 2018, 86–100). Tudi Susan Sontag govori o podobnem v prispevku O fotografiji. Pravi, da je fotografija način, s katerim določen trenutek zamrznemo. Ni samo način, s katerim se oklepamo preteklosti, pač pa tudi odraz sedanosti, saj vsaka fotografija predstavlja delček v informativnem sistemu, fotografij pa je nasploh v modernih časih vedno več (Sontag 2001, 12–27).

2.1 Fotografija: medij ali umetnost?

Seveda se na tem mestu pojavi vprašanje, ali je fotografija zgolj medij ali morda umetnost? Bolj specifično, ali je bistvo novinarske fotografije poročati, ali je pomembna tudi njena estetskost? Barthes bi te fotografije opisal kot fotografije brez *punctuma* (morajo biti informativne, ne rabijo pa vznemiriti) (Barthes 1992, 41). Hočevar pa zagovarja, da se estetskost novinarske fotografije skriva ravno v njenem ponujanju možnosti gledalcu, da ta pride do spoznanja. Privlačnost novinarske fotografije se skriva ravno v njenem poročanju, prikazuje namreč bližino stvarem in dogodkom, ki jih gledalec drugače ne bi poznal; njena estetskost pa izhaja iz možnosti konstruiranja podobe, da prikaže to, kar je vredno prikazati. Še več, umetnost Hočevar povezuje z umetnim – s čimer je potemtakem fotografija ravno zato, ker je umetna (v smislu nastavljanja in konstruiranja), vizualna umetnost, od »pravih umetniških del«¹ pa se razlikuje v tem, da novinarska fotografija prikazuje nekaj realnega (Hočevar 2010, 256–273).

Je torej lahko vsaka »realna« fotografija tudi umetnina? Pojavi se dilema (predvsem v današnjih časih) lahke dosegljivosti fotoaparata in digitalizacija fotoaparata. Ker so fotoaparati enostavno dosegljivi, lahko vsak postane njegov lastnik. Zaradi digitalizacije pa posamezniku za kamero ni potrebno več veliko premišljevat o postavitvi ipd., ali počakati

¹ Izraz, ki ga uporabi Hočevar v delu Estetika reportažne fotografije (2010, 273).

na »odločilni trenutek«,² saj lahko ta posname več fotografij, če pa ne uspejo, jih zbrše in ponovno posname nove fotografije, medtem ko so (še pred leti) fotografi morali premišljeno fotografirati, saj so fotografije morale biti razvite in so tako že samo za ogled končnega produkta fotografu odvzele več časa in energije kot danes.

Flusser pravi, da fotoaparati od svojega lastnika celo zahtevajo, da ta nenehno snema fotografije, kar posameznika nazadnje pripelje do točke, ko svet opazuje še samo skozi fotoaparat. Posledično fotografije postanejo prazne, v njih ni zabeleženih doživetij, spoznanj, vrednot fotografa. Po Flusserjevem mnenju so fotografije danes izgubile pomen – nekoč so časopisni članki bili napisani okrog fotografij, danes fotografije samo dopolnjujejo članke. Fotografije so postale predmeti brez vrednosti, posname jih lahko vsak (Flusser 2010, 61–68).

Benjaminova teorija pa v članku *A Short History of Photography* temu nekako nasprotuje. Navaja namreč, da fotografija postane kreativna (in torej umetnost) šele takrat, ko se osvobodi fiziognomije ter političnih in znanstvenih interesov; takrat se namreč objektiv osredotoči na celotno sliko (Benjamin 1972, 24). S tem se Benjamin hkrati strinja z zgoraj omenjeno Barthesovo teorijo o tem, da fotografije ne rabijo vznemiriti, pač pa je njihova naloga informirati, saj če se po besedah Benjamina fotograf osvobodi svojih interesov (in s tem posredno subjektivnosti), fotografija posledično ne zajema več njega, pač pa le podaja informacije.

Ampak ali je podajanje informacij dovolj, da fotografijo imenujemo »kreativno«? Flusserjeva teorija o ničvrednosti fotografij se namreč sliši še preveč resnična za naš čas: ali to pomeni, da je lahko vsak, ki si lasti kamero, že avtomatsko fotograf? Če pogledamo poplavo fotografij, ki nas obdajajo vsak dan (na socialnih omrežjih, v časopisih, knjigah itd.), nas zagotovo kdaj pa kdaj pritegne kakšna bolj kot druge. Za »pravo« fotografijo (v pomenu estetskega elementa) je kljub temu potrebno imeti nekaj več kot samo aparat. Potrebno je imeti talent, vizijo, fotografija mora vsebovati izkušnje, čustva fotografa, vsebovati mora določen umetniški element. Če pogledamo tako: tudi v 19. ali 20. stoletju so posamezniki

² Koncept fotografije znan po Henriju Cartier-Bressonu, kjer se popolno združijo vsi elementi na fotografiji (Klun 2010).

imeli dostop do papirja in barv, ampak ali so zaradi tega že avtomatsko bili slikarji in umetniki? Najbrž ne.

Vsekakor pa novinarska fotografija je medij – prikazuje nam stanje s celega sveta, gledalcu približa tisto, kar sicer ne bi imel možnosti videti sam. Bistvo je, da gledalca informira in prikazuje realno stanje določenega dogodka.

2.2 Okvirni zgodovinski pregled fotografije

Da pa se je novinarska fotografija sploh lahko razvila in nas spremlja v današnjem času, je bilo potrebnih več dejavnikov. Za lažjo predstavo podajamo krajši pregled zgodovine ter navajamo nekaj letnic in večjih mejnikov:

Fotoaparat izhaja iz besede »aparat«, ta pa iz latinske besede *apparatus* oz. glagola *apparare*, kar pomeni »pripraviti«. Po besedah Flusserja je *aparat* stvar, ki v pripravljenosti preži na nekaj, fotoaparat pa torej preži na fotografiranje (Flusser 2010, 25–26).

Nicéphora Niépca je kot izumitelja v 20 letih 19. stoletja zelo zanimala litografija (tj. tehnika, kjer sliko s pomočjo oljnega črnila preslikajo s kamnite plošče na papir), posledica tega pa je bil izum naprave, imenovane *camera obscura*, katera je s pomočjo ujete svetlobe po več urah podala surovo sliko razgleda iz Niépcevega okna v Franciji. Tako je okrog leta 1826 nastala (kot velja danes) prva fotografija, imenovana *View from the Window at Le Gras*. Njegov dosežek je seveda pomembno vplival na nadaljnji razvoj fotografije, kasneje pa je Niépce deloval z umetnikom Louisom Daguerrejem, ki je ta izum še izpopolnil (Goldberg in Jones 2016l). Leta 1839 sta Akademija znanosti Francoskega inštituta in Akademija lepih umetnosti priznali Daguerrejevo novo tehniko: dagerotipijo.³ S tem se prične zgodovina fotografije (Biselli in sodelavci 2017, 8). Istega leta Daguerre celo posname fotografijo *Boulevard du Temple*, ki velja za prvo fotografijo, ki prikazuje tudi človeka. Do takrat so namreč subjekti bili prisotni samo na slikah (Goldberg in Jones 2016c).

³ Proces, kjer se edinstvena in izčrpna (v smislu podrobnosti) podoba preslika na srebrno prevlečeno bakreno ploščo (Johnson, Rice in Williams 2005, 36).

Skoraj istočasno pa William Henry Fox Talbot v Britaniji javnosti predstavi tehniko pozitivnega/negativnega procesa na papirju, ki lahko proizvede več tiskov iz enega samega negativa (Johnson, Rice in Williams 2005, 36).

Verjame se, da je leta 1855 Roger Fenton s svojo fotografijo *The Valley of the Shadow of Death* bil eden izmed prvih, ki je vzpostavil tradicijo vojnih in novinarskih fotografij. Pred to fotografijo je javnost dobivala uvid v bitke samo preko ilustracij in slik, Fenton pa je s svojim fotoaparatom pokril Krimsko vojno in javnost s temi podobami razodel o vojnem stanju (Goldberg in Jones 2016k). Skoraj 10 let kasneje (leta 1862) je Alexander Gardner stopil še korak dalje, v Sharpsburgu, Marylandu v ZDA, je namreč posnel fotografije pod imenom *The Dead of Antietam*, ki prikazujejo posledice Bitke za Antietam, katere vsebujejo trupla vojakov. Te fotografije veljajo za prve, ki so v objektiv zajele vojne žrtve (Goldberg in Jones 2016h).

Sledita leti 1867, ko je ustanovljena prva tovarna za proizvodnjo fotografske opreme Aktiengesellschaft für Anilinfabrikation (ali Agfa) v Berlinu, in 1888, ko Kodak potrošnikom približa poceni fotoaparatus, ki je preprost za uporabo – model št. 1. Ti dve leti sta pomembna mejnika, saj sta približali fotografijo tudi nepremožnim in neizurjenim posameznikom (Biselli in sodelavci 2017, 8–9).

Medtem, leta 1878, pa dobi zagon stop-motion tehnika, ko Eadweard Muybridge posname 12 kadrov konja v teku, da bi ugotovil, ali je ta med samim dejanjem res v zraku. Razodetje, ki je sledilo (torej da se s pomočjo kamere da prikazati to, kar človeško oko ne zazna), je podalo nov pomen temu mediju; pomenilo je, da lahko s pomočjo tehnologije prikažemo resnico. Muybridgeova tehnika pa je pomembno vplivala tudi na filmsko industrijo, ki se je razvila slabo desetletje za tem (Goldberg in Jones 2016i).

Leta 1907 izide fotografija Alfreda Stieglitza (vodilnega v gibanju imenovanem »fotosecesija«⁴), imenovana *The Steerage* (slika 1), ki je odprla novo radikalno razmišljanje

⁴ Tj. gibanje, ki je promoviralo fotografijo kot umetnost. Ime izhaja iz njegove želje, da se loči od prevladujočih klubov ljubiteljske fotografije in da se povezuje s fotografskimi umetninami (Johnson, Rice in Williams 2005, 390–391).

o fotografiji: ne kot bežno posnemanje slikarstva, pač pa v celoti oblikovana in edinstvena vrsta umetnosti (Goldberg in Jones 2016j).



Slika 1: Alfred Stieglitz: *The Steerage*, 1907 (Goldberg in Jones 2016j).

Čas weimarske republike v Nemčiji postane zlato obdobje fotožurnalizma. Fotografija začne veljati kot sredstvo, ki omogoča neposreden dostop do stvarnosti (Hočevar 2010, 91–92). Tako je leta 1932 nastala fotografija *Behind the Gare Saint-Lazare*, ki je postala simbol »odločilnega trenutka«. Avtor fotografije Henri Cartier-Bresson je uspel v objektiv ujeti moškega, tik preden so se njegove noge dotaknile luže, s tem pa je ustvarjena iluzija, kot da moški lebdi nad vodo in kot da hkrati posnema plesalce na posterjih za njim. Ta hiter in

premičen stil, fokusiran na podrobnosti je pomagal pri oblikovanju toka moderne fotografije (Goldberg in Jones 2016b).

Naslednjega leta (1933) Hitler prevzame oblast in uredniki začnejo uporabljati vedno več fotografij, saj so predstavljale večjo moč informiranja kot samo besedilo, kajti besedilom so zviševale mero verodostojnosti (Hočevar 2010, 92).

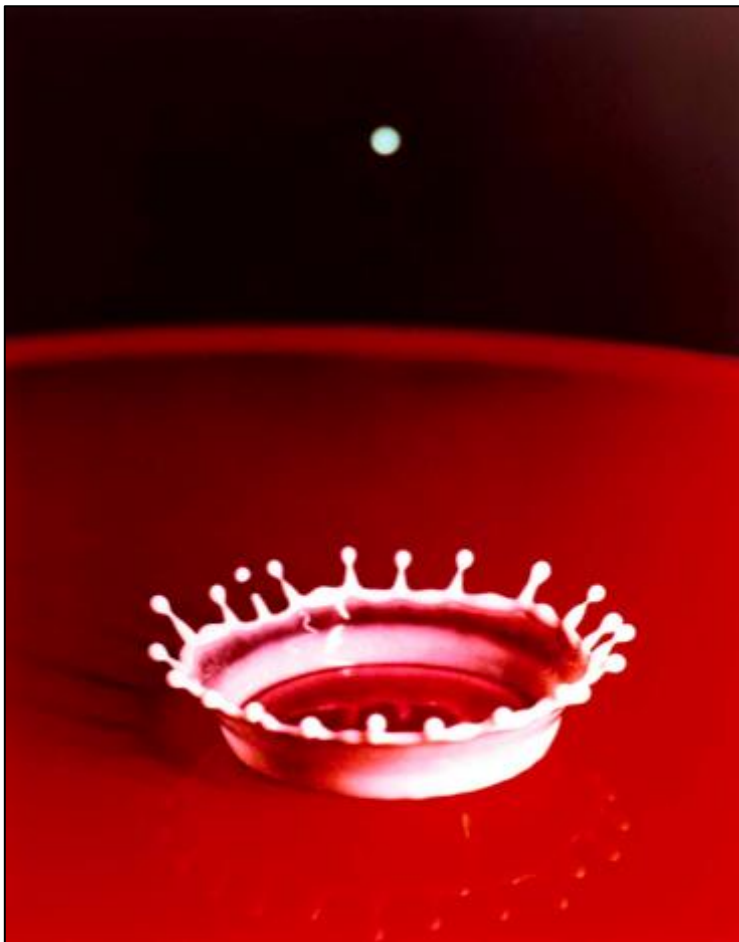
Leta 1936 nastane fotografija *Migrant Mother* (slo. *Migrantska mati*) fotografinje Dorothee Lange. Fotografija (slika 19) je postala znamenita, ker simbolizira družbeno stisko in veliko gospodarsko krizo, njena kompozicija pa je popolna (mati je v centru, obdana s hčerkama ob strani in dojenčico v naročju, obraza otrok sta obrnjena stran od kamere). Moč fotografije se skriva v preprostih črno-belih odtenkih (Biselli in sodelavci 2017, 57).

Leta 1937 Gerda Taro umre v španski državljanski vojni in tako postane prva fotoreporterka v zgodovini, ki je izgubila življenje na bojišču. Takrat je nastala znana fotografija *Padli vojak*, na kateri je fotografiran mož v trenutku, ko je ustreljen in ki bo kmalu umrl. Ta dramatični dogodek je postal simbol vojne. Ni pa čisto jasno, ali je fotografijo posnela Gerda Taro ali njen partner Robert Capa (kateri je prevzel zasluge za posnetek), saj se po mnenju strokovnjakov fotografija bolj ujema s fotoaparatom znamke Rolleiflex (katerega je uporabljala Taro) (Biselli in sodelavci 2017, 59).

Kasneje, leta 1944, pa Robert Capa posname fotografijo *Zavezniško izkrcaje na odseku Omaha*, ki prikazuje vojaka sredi bitke. Fotografija je posebna zato, ker je Capa fotografiral dogajanje bitke v samem centru. Njegov moto je bil: »Če fotografije niso dobre, to pomeni, da nisi bil dovolj blizu.« (Biselli in sodelavci 2017, 71). Fotografija je bila objavljena v reviji *Life*, s čimer so javnosti pokazali, kaj se v resnici dogaja v bitki v severni Franciji (Biselli in sodelavci 2017, 71).

Leta 1948 Philippe Halsman preoblikuje pomen portreta. Pred njegovim načinom fotografiranja so portreti bili mirni in nežno zamegljeni, z jasnim občutkom odtujitve med fotografom in subjektom. Halsman pa je s portretom Dalija *Dalí Atomicus* želel gledalcem približati bistvo subjekta, s tem pa je tudi vplival na prihodnje generacije fotografov, da so ti pričeli bolj sodelovati s svojimi subjekti (Goldberg in Jones 2016č).

Leta 1957 Harold Edgerton posname za tisti čas nemogočo fotografijo zamrznjenega trenutka, ko kaplja mleka pade na mizo. Fotografija *Milk Drop Coronet* (slika 2) je nastala s pomočjo kombinacije visokotehnološke utripajoče luči in zaklopke fotoaparata ter je dokazala, da fotografija lahko pomaga pri razumevanju fizičnega sveta. Tehnologija, ki jo je Edgerton pri tem uporabil v svojem laboratoriju na univerzi MIT, pa je bila podlaga za današnjo elektronsko bliskavico (Goldberg in Jones 2016g).



Slika 2: Harold Edgerton: *Milk Drop Coronet*, 1957 (Goldberg in Jones 2016g).

Leta 1963 nastane znamenita fotografija *Menih v plamenih*, fotografa Malcolma Browna, kjer se je budistični menih v znamenju protesta zažgal v bližini kamboškega veleposlaništva. Podoba je osupnila svet in kmalu so diktatorja Ngoja Dinha Diema odstranili z njegovega položaja in mu sodili. Fotografija je prejela nagrado *World Press Photo* za fotografijo leta, naslednje leto pa je fotograf Brown prejel tudi Pulitzerjevo nagrado (Biselli in sodelavci 2017, 110).

Leta 1968 Eddie Adams posname fotografijo *Usmrtitev vietkongovca*, ki je imela veliko vlogo pri oblikovanju ameriškega javnega mnenja proti nadaljevanju boja. Fotografija ujame trenutek, kjer šef policije ustrelji in usmrti zapornika civilista. Fotografija je istega leta prejela nagrado *World Press Photo* za najboljšo fotografijo, naslednje leto je Adams prejel Pulitzerjevo nagrado, fotografija pa še danes velja kot simbol proti vojni (Biselli in sodelavci 2017, 124).

Leta 1972 nastane fotografija gole vietnamske deklice po napadu ameriške vojske z napalmom v južnem Vietnamu (avtor fotografije je Huynh Cong Ut oz. Nick), ki prikazuje grozljive učinke vojne (Hočevar 2010, 95). Fotografija *Grozote vojne* je leta 1973 prejela nagrado *World Press Photo* za fotografijo leta, fotograf pa je prejel Pulitzerjevo nagrado. Slavna fotografija je močno vplivala na mnenje ameriške javnosti o prekinitvi vietnamske vojne (Biselli in sodelavci 2017, 141).

Leta 1975 Stanley Forman posname fotografijo *Fire Escape Collapse*, na kateri ženska in deklica padata iz goreče zgradbe. Fotografija je postala znamenita, saj je Formanu uspelo z avtomatsko kamero⁵ zamrzniti trenutek in celo natančno prikazati obraz deklice. Forman je prejel Pulitzerjevo nagrado, mestne uprave pa so zaradi fotografije začele uvajati strožja navodila protipožarne varnosti. Fotografija pa hkrati odpira diskusijo, kdaj in če so takšne fotografije, ki gledalca vznemirijo, vredne objave (Goldberg in Jones, 2016e).

Leta 1984 nastane znamenita fotografija fotografa Steva McCurryja, z naslovom *Afganistanska deklica* (ang. *Afghan Girl*) (slika 3), ki prikazuje 12-letno deklico v begunskem taborišču v Pakistanu. Njen pogled je hipnotičen, vendar je težko z njim ohraniti stik dalj časa, saj priča o bolečini ljudstva, ki kljub trpljenju zaradi vojn še vedno ohranja svoje dostojanstvo in si le želi konec bojev (Biselli in sodelavci 2017, 8).

⁵ Ang. *motor-drive camera* (Goldberg in Jones 2016).



Slika 3: Steve McCurry: *Afganistanska deklica*, 1984 (Biselli in sodelavci 2017, 9).

Leta 1989 po svetu zaokroži fotografija *Človek proti tanku*, fotografa Stuarta Franklina, na kateri sredi protesta v Pekingu moški stoji pred tanki. Dogodek je postal simbol protesta proti režimu po vsem svetu (Biselli in sodelavci 2017, 163).

Na prehodu v devetdeseta leta 20. stoletja (po padcu komunističnih režimov, ki so v veliki meri nadzorovali svobodo medijev, vojne pa so bile prikazane na televiziji v neposrednem prenosu) so časopisi začeli objavljati več fotografij. Novinarski fotografi so tako dobili velik zagon pri soustvarjanju časopisov (Hočevar 2010, 90). Novinarska stroka je med prvimi odkrila komunikacijsko moč fotografije, tj. da potrdi verodostojnost novinarskega članka (Zadnikar 2005, 94).

Leta 1993 pa nastane ena izmed najbolj dramatičnih in bolečih fotografij: *The Vulture and the Girl* (slo. *Mrhovinar in deklica*), fotografa Kevina Carterja (slika 4). Ta je nastala v Sudanu, prikazuje pa sestradano in izčrpano deklico, ki umira od lakote, nanjo pa preži mrhovinar; gledalec takoj začuti trpljenje otroka in ve, da je smrt neizbežna. Za fotografijo je leta 1994 Carter prejel Pulitzerjevo nagrado, zaokrožili pa so tudi očitki, zakaj deklici ni raje pomagal, kot pa da jo je le fotografiral. Kmalu za tem je Carter storil samomor, fotografija pa je postala simbol trpljenja kot posledica brezbržnosti, saj javnost pogosto nima volje, da bi posredovala, in hkrati nima poguma, da bi pogledala (Biselli in sodelavci 2017, 176).



Slika 4: Kevin Carter: *Mrhovinar in deklica*, 1993 (Biselli in sodelavci 2017, 176).

Leta 1997 Philippe Kahn posname prvo fotografijo posneto s telefonom. Medtem ko je njegova žena rojevala, si je ta zaželel, da bi lahko v realnem času poslal fotografijo dojenčka vsem sorodnikom, zato je izdelal prvi prototip – digitalno kamero je povezal s svojim prenosnim telefonom in vse to povezal s kodami, ki jih je zapisal kar na bolnišniškem računalniku. S tem prototipom je nato fotografiral svojo novorojenko, izum pa je za vedno

spremenil, kako dojemamo in izkušamo svet ter komuniciramo. Prav tako je bil podlaga za pametne telefone in aplikacije za deljenje fotografij, kot sta Instagram in Snapchat (Goldberg in Jones 2016f).

Leta 2003 je bila v Iraku posneta fotografija *Iraški zapornik s sinom*, fotografa Jean-Marc Bouja, kjer zapornik s kapuco v naročju tolaži svojega sina. Fotografijo okvirja ograja iz bodeče žice in simbolizira trpljenje nedolžnih otrok. Fotografija je leta 2004 prejela nagrado *World Press Photo* za fotografijo leta (Biselli in sodelavci 2017, 190).

9. septembra 2011 je svet pretresel letalski napad na *World Trade Center* (ali »dvojčka«), kjer sta se popolnoma porušili obe stolpnici. Richard Drew je takrat posnel fotografijo *The Falling Man*, kjer je (najverjetneje) delavec restavracije v zgradbi skočil skozi okno (in v smrt), da bi ubežal stolpnici, ki se ruši (Goldberg in Jones 2016d).

Istega leta pa je v Jemnu nastala tudi fotografija *Mati objema najdenega sina*, fotografa Samuela Aranda. Leta 2012 je prejela nagrado *World Press Photo* za fotografijo leta in šele takrat zaslovela po svetu. S svojim minimalizmom (gola koža moškega v nasprotju s črnim nikabom ženske) in skritima obrazoma (zakrita mati objema ranjenega sina) priča o boju Arabcev in pogumnih ženskah, ki živijo pod fundamentalističnimi zakoni (Biselli in sodelavci 2017, 202).

Še nedolgo nazaj, leta 2015, pa je po svetu zaokročila fotografija *Alan Kurdi* (slika 5), na kateri je fotografirano truplo 3-letnega sirijskega dečka, naplavljenega na obali Grčije. Fotografijo je posnela Nilüfer Demir, prikazuje pa dečka, ki se je s svojo družino vkrcal na gumenjak v Turčiji, da bi pobegnili vojni v Siriji. Val morja je gumenjak obrnil, zaradi česar sta mati in oba sinova potonila, truplo Alana pa je naplavilo na obalo Grčije. Fotografija je postala simbol še danes trajajoče vojne in dejanja iz obupa civilistov, da bi pobegnili poboju. Njena moč se skriva v tem, da je s svojo podobo zaokročila po socialnih omrežjih in s tem prisila medijske hiše, da so fotografijo objavile povsod, s čimer je posledično prisilila evropske oblasti, da so odprle svoje meje za nadaljnje ubežnike (Goldberg in Jones 2016a).



Slika 5: Nilüfer Demir: *Alan Kurdi*, 2015 (Goldberg in Jones 2016a).

Kot nas je zgodovinski pregled podučil, lahko fotografije zelo vplivajo na javno mnenje in celo spremenijo tok poteka dogodkov – kar nas pripelje do naslednjega poglavja in bistva: pomembnosti novinarske fotografije.

2.3 Pomembnost novinarske fotografije

Novinarska fotografija lahko povzroči spremembe. Že od samega začetka stoletja novinarji po celotnem svetu obveščajo javnost o aktualnih problematikah, od lakote, revščine, zatiranja, pa vse do mučenja (Kobré 2000, 59). Močnejše oblikovanje novinarske fotografije se je pričelo, ko so fotoaparati bili lažje prenosljivi, s čimer so npr. bili uporabljeni tudi v vojnih območjih, ljudje doma pa so posledično dobili uvid v posledice bitk v dnevnikih in časopisih. Kljub temu pa se novinarska fotografija ne tiče samo vojn, pač pa gre za nekaj več – podajanje zgodbe. Njena značilnost je ravno ta: ujeti trenutek v času in podati gledalcem občutek, da so del tega trenutka (Masoner 2018).

Berger pravi, da so fotografije rezultat nečesa, kar je bilo vredno zabeležiti. Fotograf je tisti, ki ima moč nad gledalcem; odloči se, kaj bo prikazal in česa ne. Zabeleži tisto, kar se je njemu zdelo vredno zabeležiti (Berger 2018, 28–30).

Susan Sontag pravi, da je fotografiranje v bistvu dejanje nevmešavanja. Fotograf namreč med samim dejanjem fotografiranja ne more poseči v to fotografirano dejanje. Je zgolj opazovalec. Njegove fotografije pa vendarle lahko podkrepijo javno mnenje, npr. podkrepijo gnus do vojne, še toliko bolj kadar fotografije spremlja kontekst čustev in stališč. Fotografije namreč pri gledalcih ustvarijo iluzijo udeležnosti v tistem konkretnem prostoru, času in trenutku. S fotografiranjem fotograf ujame trenutek (ki sicer velja za nedosegljivega) in ga zamrzne v času. Fotografije imajo potemtakem moč obdržati realnost in ohraniti preteklost (Sontag 2001, 12–27).

Fotografije obeležujejo zgodovinski trenutek, kot pravi Hardt, ga rešijo, da ne bi za vedno izginil – ko se vrnemo k novinarskemu članku (da bi ga ali znova prebrali ali si ponovno ogledali fotografijo), takratni trenutek ponovno oživi (Hardt 2003, 605–608). Hardt celo uporabi izraz »manipulacija«, namreč pove, da imajo fotografije možnost zmanipulirati bralca – v tem smislu, da ga (s pomočjo teksta) usmerijo k specifičnemu vidiku, torej vplivajo na njegov pogled na dogodek (Hardt 2003, 621). Kot pravi Sontag: »Fotografije se mogoče vtisnejo v spomin bolj kot gibljive podobe zato, ker so ličen, jasen izsek časa, ne pa tok. [...] Fotografija pa je posebej izbran trenutek, preobražen v tanek predmet, ki ga lahko shranimo in si ga znova ogledamo.« (Sontag 2001, 21). Fotografije imajo moč, saj se gledalcem vtisnejo v spomin, ponekod tudi celo oblikujejo ali podkrepijo mnenje gledalcev. Flusser pravi tako: »[f]otografov namen je, da druge informira in da s svojimi fotografijami v spominu drugih postane nesmrten.« (Flusser 2010, 49). Fotograf želi drugim predstaviti to, kar je sam doživel, videl, bil priča nečemu. S fotografijo pa želi tako pritegniti gledalca, da si ta zapomni fotografijo za dalj časa, ali celo za večno, in s tem posledično tudi fotograf ostane v spominu gledalcev. Kot npr. vsi vemo, da je slavno sliko *Mona Lisa* naslikal Leonardo da Vinci; zaradi tega védenja je le-ta umetnik postal nesmrten v očeh tistih, ki poznajo to sliko.

Tudi Hočevar pravi, da fotografije vplivajo na javno mnenje, s tem pa tudi na kolektivni spomin. Po njegovem mnenju namreč množični mediji ustvarjajo pogled posameznika (in

družbe) na svet, pomagajo pri oblikovanju družbenih in političnih okoliščin, vizualna podoba pa deluje veliko učinkovitejše kot napisano besedilo. Fotografija prikazuje zgodovino kot nespremenljivo, je nek dokaz, saj vanjo ne moremo posegati (Hočevar 2010, 81–102).

Ko govorimo o pomembnosti fotografije, se moramo vprašati tudi o njeni objektivnosti. Gita Zadnikar je prepričana, da je objektivnost fotografije iluzija, saj že najmanjša sprememba konteksta zadostuje, da se namen, ki ga je fotograf želel predstaviti skozi fotografijo, spremeni (Zadnikar 2005, 91–94). O tem govori tudi Stuart Hall v svoji razpravi Lastnosti novičarskih fotografij, kjer izpostavi, da fotografije ne samo podpirajo kredibilnost članka in medijske hiše (fotografije namreč v večini služijo kot dokaz, da se je dogodek res zgodil), pač pa bi naj novinarski fotografi tudi jamčili objektivnost. Vendar se tukaj pojavi dilema: fotograf izbira kader posnetka, izbira kdo bo na posnetku, izbira kaj bo na posnetku itd., torej potemtakem gre za njegovo subjektivno izbiro. Vsi ti elementi imajo moč prikazati sporočilo, kot si ga želi podati fotograf, ne pa samo služiti kot dokaz, da se je dogodek resnično zgodil (Hall 2004, 206–208). Prav tako fotograf sam subjektivno izbere določeno fotografijo iz množice posnetkov, na interpretacijo fotografije pa vpliva tudi gledalec (njegov kontekst opazovanja fotografije). Zaradi tega je ideja, da fotografija nikoli ne laže, nevarna, ko jo lahko uporabimo za prikaz realnosti (manipulacije so namreč pogosto zasnovane prav na tej »objektivnosti« fotografij). Dejstvo pa je, da se uporabljajo za podpiranje verodostojnosti članka, saj bralci bolj verjamejo članku, če ga spremlja fotografija (Zadnikar 2005, 91–94).

Pomembnost fotografije pa se kaže tudi na drugi ravni. Te nam po mnenju Sontag lahko ali 1) služijo kot nadomestilo stvari ali osebe, ki nam je pri srcu, ali 2) nas približajo upodobljenim dogodkom ali pa 3) zgolj podajajo informacije (Sontag 2001, 144).

Magistrsko delo bo skozi raziskavo prikazalo, kako lahko izbira fotografij in želja po sporočilnosti vpliva na gledalce. Videli bomo potrditev teorije o objektivnosti (oz. pomanjkanju le-te) in kako fotografije (kot umetniška dela, ne samo kot medij) v sebi nosijo fotografova čustva in njegovo stališče. Prav tako bo raziskava pokazala, kako gledalci sprejemajo (ali ne sprejemajo) to sporočilnost.

2.4 Poročanje skozi novinarsko fotografijo

Helen Caple v prispevku *Photojournalism, A Social Semiotic Approach* (Caple 2013, 26–29, 52–53) navaja dejavnike, ki novicam dodajo vrednost, na katere se bomo opirali tudi pri naši raziskavi.

Dejavniki, ki jih izpostavi, so:

a) Negativnost, oz. negativno stališče poročanja dogodkov.

Novice so velikokrat povezane s poročanjem o negativnih dogodkih (npr. poročanje o vojnah, nesrečah, poškodbah ipd.), zato negativnost velja za »osnovno vrednost poročanja«.

Na primeru novinarskih fotografij se to pozna tako, da fotografije prikazujejo posledice nesreč, poškodovanih oseb, negativne emocije subjektov ipd. Fotografija je največkrat posneta iz višje perspektive, s čimer postavlja gledalce v dominantni položaj, velikokrat se pojavijo tudi zabrisani subjekti v dejanju (npr. zabrisan subjekt zaradi bežanja).

b) Časovnost.

Časovnost Caple navaja kot pomembnost dogodkov v smislu časovnega poteka. Najnovejše novice so navadno najbolj aktualne, pomembna pa je lahko tudi sezona v letu (npr. božične novice v času božiča).

Časovnost se na primeru fotografij navadno kaže skozi nakazovanje (npr. vključitev rož za prikaz spomladi ali pa uporaba artefaktov za nakazovanje določenega kulturnega dogodka).

c) Geografska ali kulturna bližina dogodka.

Lokalne novice so navadno bolj priljubljene. Kar je vredno objave, navadno zadeva regijo oz. državo, v kateri je novica objavljena.

Na primeru fotografij se ta kaže skozi vključitvijo znanih znamenitosti ali kulturnih simbolov danega območja.

d) Uglednost/elitnost.

Zgodbe o poznanih osebah so navadno bolj priljubljene kot zgodbe o vsakdanjih ljudeh. Bolj kot je izvir zgodbe eliten, bolj je zgodba zanimiva.

Na fotografijah lahko to prepoznamo skozi rabo glavnih značilnosti (npr. uniformo subjektov), skozi vključitvijo mikrofонов, kamer, policije ali vojakov in/ali skozi prikazovanje konteksta povezanega z elitnimi strokami (npr. prikazovanje laboratorijev, pisarn), nizka pozicija kamere pa še bolj poudari status subjekta na fotografiji.

e) Stereotipno skladanje zgodbe.

Zgodbe, ki so povezane z določenimi stereotipi, so navadno bolj v ospredju poročanja (npr. novice o vojnah v razvijajočih se državah).

Takšna vrsta poročanja je lahko sprejeta bolj kritično kot ozkogledno poročanje z vnaprej ustaljenimi mnenji. Takšne fotografije so tiste, ki vključujejo stereotipne znake dogodka, osebe, države ipd.

f) Vpliv oz. posledice dogodka.

Aktualne novice, ki zadevajo občinstvo bližje, so bolj vredne objave, saj na bralcih oz. gledalcih pustijo določene posledice.

To se pri fotografijah ponovno (kot v točki a)) odraža skozi prikazovanja posledic nesreč ali oškodovanih oseb, pojavi se tudi zaporedje slik, ki prikazujejo vzročno-posledično zvezo.

g) Presenečenje.

Novinarske zgodbe so navadno poročanja o dogodkih, ki nas presenetijo, ki so redki in neobičajni.

Na fotografijah se to pozna skozi upodobitvijo šokiranih oz. presenečenih subjektov in/ali jukstapozicijo elementov, ki so si med seboj v nasprotju.

h) Presežniki.

Pri tem dejavniku gre predvsem za poudarjanje določenih aspektov zgodbe in uporabi presežnikov (npr. boljše, hitrejše, bolj nevarno). Take zgodbe so bolj fascinantne, zato novinarji velikokrat tudi pretiravajo pri opisih in uporabljajo več presežnikov, kot bi sicer bilo potrebno.

Na primeru fotografij se to kaže skozi ponovitvijo glavnih elementov v posnetku (npr. uporaba več čolnov namesto samo enega), skozi poudarjanje čustev subjekta, skozi postavitvijo različno velikih objektov drugega ob drugem, skozi aktivnosti subjektov (s čimer so posledično subjekti/objekti zabrisani).

i) Individualnost.

Novinarske zgodbe, ki so napisane bolj iz subjektivnega vidika, so bolj priljubljene pri bralcih kot pa tiste, ki zadevajo posplošeno poročanje. Individualnost zadeva več načinov vpeljevanja človeškega obraza v zgodbo.

Individualnost se v fotografijah odraža skozi rabo subjektov, še posebno, kadar so ti posneti od blizu in kadar le-ti odražajo čustva ter kadar dejanja posameznikov ne odražajo profesionalne narave vedenja.

j) Estetika.

Poudariti je potrebno tudi estetski vidik novic. Uredniki to dosežejo tako, da v zgodbe vpletejo novinarske fotografije, ki so estetske in kvalitetne. Te fotografije pa so tiste, ki so dobro postavljene in estetično prijetne (Caple 2013, 26–29, 52–53).

- k)** Na tem mestu pa vendarle ne moremo prezreti tudi naslednjega pomembnega elementa, ki ga Caple ne omeni, in sicer **pripovedovanja**. Dobre fotoreportaže bi naj bile sestavljene iz zapleta in rešitve ter akcije, ki jo je možno fotografirati. Dobre zgodbe namreč ne opisujejo situacije, pač pa pripovedujejo zgodbo (o premagovanju ovir, poti do zmage itd.). Ustvarjanje fotoreportaž zajema raziskavo, načrtovanje in čas. Fotoreportaže so več kot samo nabor lepih fotografij, saj zgodba gledalca pritegne v zanimanje za izid prikazanega subjekta. S pomočjo narativne zgodbe se gledalci pričnejo zanimati za subjekt in želijo izvedeti, kako bo le-ta npr. premagal ovire, zanima jih, kaj se bo zgodilo. Ravno to pripovedovanje bo morda tisti glavni element, ki bo gledalca pritegnil, fotografije pa se mu bodo zatorej vtisnile v spomin (Kobré 2000, 150–158).

Vsi ti dejavniki bi naj bralca (oz. v našem primeru gledalca) bolj pritegnili k branju novic (oz. daljšemu opazovanju fotografij) in bi se mu zatorej te novice (oz. fotografije) bolj vtisnile v spomin. Ti dejavniki nam bodo prišli v pomoč pri analizi fotografij, ki sledi v naslednjem poglavju. Zanimalo nas bo predvsem, v kakšni meri jih lahko zaznamo na fotografijah Matica Zormana, saj bi naj po besedah Caple ti dodali vrednost novicam, in ali jih potemtakem zaznajo tudi naši gledalci (sami, brez sugeriranja), ki so sodelovali pri izpolnjevanju anketnega vprašalnika.

3 ANALIZA IZBRANIH FOTOGRAFIJ MATICA ZORMANA

V tem poglavju sledi analiza fotografij iz fotoreportaže Matica Zormana *The Balkan Nights* in natančnejša analiza petih izbranih fotografij, ki bodo uporabljene tudi v anketnem vprašalniku. Analiza nam je bila v pomoč pri vzpostavitvi ključnih vprašanj za namene intervjuja z Maticem Zormanom. Nato smo izdelali anonimni spletni vprašalnik (objavljen na spletnem portalu www.1ka.si). Analiza, intervju in vprašalnik so nam služili kot sredstva, s katerimi smo prišli do odgovorov na raziskovalna vprašanja predstavljena v poglavju 1.3 Raziskovalna vprašanja.

3.1 Kratka predstavitev Matica Zormana

Matic Zorman se je rodil leta 1986 v Sloveniji. Študiral je na Inštitutu in akademiji za multimedije (Zorman 2015a). Njegova pot v vodah novinarske fotografije se je pričela leta 2008, ko je s svojimi fotografijami prispeval k medijskim hišam po celotni Sloveniji (World Press Photo 2015). Vdan socialnim in humanitarnim problematikam po svetu, je leta 2010 pričel s svojim prvim dolgoročnim projektom, in sicer dokumentiranjem mladostniških žrtev konflikta v Gazi. Deloval je na različnih nalogah in tako ustvaril veliko različnih fotoreportaž na temo socialnih razlik na Balkanu, v Tadžikistanu, Libanonu in Egiptu (Zorman 2015a). Po dokumentiranju ostankov po vojni v Gazi se je osredotočil na odkrivanje in poudarjanje humanitarnih problematik, ki so ostale skrite v enem od najbolj poročanih konfliktov (World Press Photo 2015).

Prejel je mnogo nagrad na raznih natečajih, med katerimi so nagrade *World Press Photo*, *LensCulture*, *The Andrei Stenin International Press Photo Award*, leta 2017 pa je celo bil nominiran za *Joop Swart Masterclass* (Zorman 2015a). Leta 2016 je na 59. natečaju *World Press Photo* prejel nagrado za posamezno fotografijo, in sicer fotografijo *Waiting to Register* (Vogel 2016), katere analiza bo sledila v nadaljevanju (slika 17).

Njegova dela so bila večkrat razstavljen, med katerimi tudi na *The Voies off* festivalu v Arlesu, Franciji, Neiuweju Kirku v Amsterdamu, na Nizozemskem, Neumünster Abbeyu v Luksemburgu, Moskovskem muzeju v Rusiji itd. (Zorman 2015a), prav tako so bila

objavljena v časopisih, kot so *The Washington Post*, *The Independent*, *National Geographic Slovenia*, in drugih publikacijah (World Press Photo 2015).

3.2 Kratek pregled fotografij iz fotoreportaže *The Balkan Nights*

V nadaljevanju sledi pregled fotografij Matica Zormanana, ki so poimenovane pod skupnim naslovom *The Balkan Nights*,⁶ prikazujejo pa zgodbo o izčrpanosti, negotovosti in upanju migrantov na poti upanja do novega doma. Fotografije prikazujejo tako pot beguncev kot tudi interakcijo z domačini (ki velikokrat izkazujejo nezaupanje, nelagodje in strah). Pot 100.000 migrantov se je pričela oktobra 2015 na meji z Makedonijo in Grčijo, na železniški postaji Gevgelija. Ti so nato pot nadaljevali skozi Srbijo in skozi hrvaško divjino v Slovenijo, od koder so nato v spremstvu policajev prečkali mejo z Avstrijo (Zorman 2015b).

Znani novinarski fotograf James Nachtwey je povedal:

Zame moč fotografije leži v njeni možnosti, da prebudi človeškost. Če je vojna poskus izničenja človečnosti, je potem fotografija lahko videna kot nasprotje vojne.«⁷ (Wittwer in Holom 2016, 31)

Pri fotografiranju vojne ali grozljivih trenutkov fotograf vzbudi človečnost pri gledalcih tako, da prikaže gledalce v ogledalu. Mi kot gledalci začutimo empatijo, sočustvovanje, ker v fotografijah zagledamo sebe – Wittwer in Holom pravita, da je ravno to privlačna narava pripovedovanja zgodb novinarskih fotografij (Wittwer in Holom 2016, 31).

To lahko potrdimo na primeru Zormanovih fotografij v tem delu, saj lahko gledalci sami sebe postavijo v enak položaj. Matic Zorman to doseže na tak način, da obraze svojih subjektov na fotografijah velikokrat ali zabriše ali delno odreže, kot lahko vidimo na primeru slike 6: Matic Zorman: *A Refugee Family in the Refugee Centre* in slike 7: Matic Zorman: *Refugees Stranded in No Man's Land*. S tem poudari problematiko identitete, saj begunci v tuji državi nimajo vzpostavljene prave identitete, hkrati pa tudi postavi gledalca v položaj subjekta – ta lahko na fotografiji prepozna samega sebe, saj se tudi njemu lahko zgodi, da nekoč postane

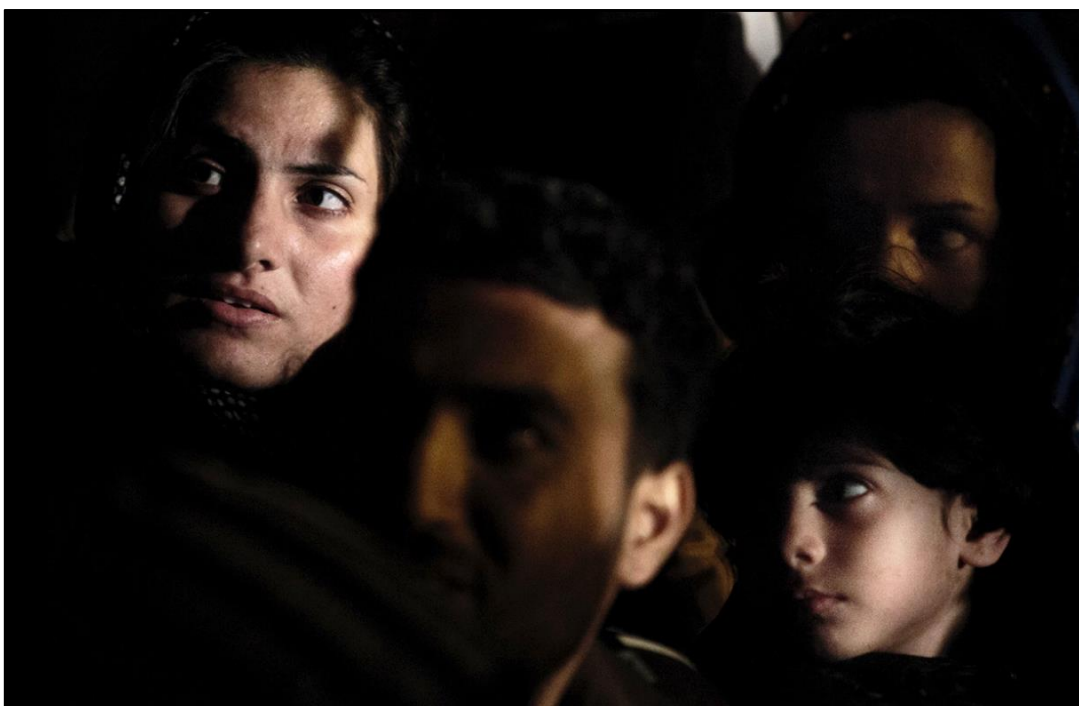
⁶ Vse fotografije dostopne na spletni strani <http://maticzorman.com/index.php/the-balkan-nights/>.

⁷ Citat je bil preveden iz originalno angleškega zapisa.

begunec. Fotografije pa so še toliko bližje nam, slovenskim gledalcem, saj so se ti dogodki odvijali na našem ozemlju, pred našimi očmi.



Slika 6: Matic Zorman: *A Refugee Family in the Refugee Centre* (Zorman 2015b).



Slika 7: Matic Zorman: *Refugees Stranded in No Man's Land* (Zorman 2015b).

Ob pregledu fotografij lahko tudi takoj zaznamo poigravanje s kontrastom in poudarkom barve, ki je center fotografije. Če pogledamo naslednjo fotografijo (slika 8), lahko to še posebej vidimo, saj je celoten kader v senci (in poudarjen s črno barvo), v središču je (in torej najprej zaznavna) modra barva.



Slika 8: Matic Zorman: *A Crying Refugee* (Zorman 2015b).

Celotna reportaža deluje, kot da fotograf želi prikazati brezizhodnost situacije, želi nam prikazati temne kotičke, prikazati, da ni izhoda za begunce, a hkrati išče nekaj vsakdanjega v tem kaosu. Želi nam prikazati normalnost v absurdnosti, pravljico v resničnosti. Morda gledalcem s tem podaja sporočilo, da ne glede na to, kako težka, grozna je situacija, je optimizem tisto, kar nas bo rešilo iz nje.

Če pogledamo sliko 9: Matic Zorman: *An Entry Point of the Migration Centre in Spielfeld*, lahko vidimo to brezizhodnost – zdi se, da je ograda neskončna (gledalec je postavljen med ograjo), pot se ne konča. Medtem ko na sliki 10: Matic Zorman: *Wired Fence on the Border Area* vidimo brezizhodnost kot ujetost za ogrado (gledalec je postavljen za ograjo). V obeh primerih imamo gledalci občutek ujetosti, brez možnosti izhoda, pobega.



Slika 9: Matic Zorman: *An Entry Point of the Migration Centre in Spielfeld* (Zorman 2015b).



Slika 10: Matic Zorman: *Wired Fence on the Border Area* (Zorman 2015b).

Ta ujetost se še posebej odraža na spodnji fotografiji (slika 11), kjer dva izpostavljena subjekta popolno odražata kontrast želje po izhodu in vdanosti v usodo. Pogled levega subjekta deluje kot da še upa na boljšo prihodnost, medtem ko desni subjekt izraža sprejemanje situacije, a hkrati njegovo dejanje gledanja skozi okno prikazuje, da še ima kanček upanja. Simbolika delnega vstopa v prostor govori o tem, da še vedno išče izhod, želi se pridružiti levemu subjektu, ki navidezno deluje, kot da je našel svoj kanček miru v poplavi ljudi, v kaosu.



Slika 11: Matic Zorman: *Waiting to Board the Train* (Zorman 2015b).

Pobeg oz. izhod iz kaosa lahko zaznamo tudi na naslednjih fotografijah (slika 12 in slika 13). Na prvi fotografiji (slika 12) okno v svoji popolni obliki pravokotnika deluje kot edino nekaotično stanje v poplavi napisov na steni, ki so napisani naključno in v krivih linijah. Okno tako predstavlja upanje ljudi na izhod, zapisane linije besed pa kaos, iz katerega ti želijo pobegniti.



Slika 12: Matic Zorman: *Messages Left Behind by Refugees* (Zorman 2015b).



Slika 13: Matic Zorman: *Abandoned Underwear on a Wineryard* (Zorman 2015b).

Če pa smo prej govorili o iskanju normalnosti, lahko to opazimo na zgornji fotografiji (slika 13), kjer je bistvo fotografije osredotočeno na spodnje perilo, ki simbolizira normalnost, nekaj vsakdanjega. Seveda se tudi tukaj zazna to prikazovanje absurdnosti, saj v normalnih okoliščinah ljudje navadno ne obešajo svojega perila na grmovja. Kar odpre naslednjo diskusijo – spodnje perilo je nekaj intimnega, ljudje ga navadno ne kažejo vsem; ali ta simbolizira pomanjkanje njihove intime, pomanjkanje prostora, kamor bi se migranti lahko zatekli kot pobeg pred vsemi?

To normalnost v absurdnosti lahko zaznamo na vseh fotografijah, še posebno zaradi stila, ki ga Matic Zorman uporablja pri fotografiranju. Zdi se, da fotograf obožuje red in preprostost, s čimer prikaže objekte (ki bi sicer delovali grozilno) na miren, sproščen način. Poglejmo na primer spodnje fotografije (slika 14, slika 15 in slika 16), kjer zaznamo minimalizem in preproste linije, ko pa pogledamo pobliže in vidimo vsebino, ugotovimo, da so fotografije daleč od tega, da bi prikazovale nekaj lepega oz. sproščenega.



Slika 14: Matic Zorman: *A Sign Illustrating the Upcoming Body Search* (Zorman 2015b).

Zgornja fotografija (slika 14) kljub preprostem in minimalističnemu stilu prikazuje nezmožnost komunikacije, kar še poudarja krizo identitete beguncev in še večjo distanciranje od beguncev. Fotografija namreč prikazuje prizor, kjer je narisano, kako se morajo begunci postaviti pri osebni pregledu, narisano in ne zapisano pa je zato, ker ti begunci in osebe na vodstvenem položaju ne govorijo skupnega jezika.



Slika 15: Matic Zorman: *Riot Police Gear Lays Prepared to be Used* (Zorman 2015b).

Prikazana fotografija (slika 15) kljub svojemu redu prikazuje resnost situacije, na grozilno prihodnost. Prikazuje opremo oseb na vodstvenih položajih, prikazuje njihovo bojno orodje. Ali bo uporabljeno za varovanje beguncev ali za boj proti njim, gledalec ne more razbrati iz same fotografije, kar še bolj poudarja občutek brezizhodne situacije, ujetosti, utesnjenosti.

Kot že povedano, fotografije Matica Zormana kljub resnosti situacije iščejo normalnost in red, kar rahlo spominja na fotografije Sebastiãa Salgada, ki v svojih delih išče lepoto, moč in upanje tudi v najtemnejših trenutkih (Rogers 2020). Za primer pogledjmo naslednjo Zormanovo fotografijo (slika 16):



Slika 16: Matic Zorman: *Refugees Burn Campfires* (Zorman 2015b).

Na prvi pogled se zdi, da fotografija prikazuje zbor ljudi za prisostvovanje na pikniku ali festivalu – globlje branje pa pri gledalcu sproži dožemanje popolno nasprotnega pomena. Skozi ta »popolni« kontrast se zazna ironija. Piknik/festival namreč pri gledalcu sproži pozitivne asociacije, kot so zabava in smeh, prikazano dejansko stanje migrantov (tj. da je to njihova nova realnost, trenutno življenje, da so brez doma in poznane države) pa sproži asociacije, kot so žalost, brezup itd. – ravno to je to izpostavljeno prikazovanje (oz. iskanje) normalnosti v absurdnosti, o čemer smo govorili na začetku poglavja.

3.3 Predstavitev in analiza izbranih fotografij

Iz reportaže, predstavljene v prejšnjem poglavju, smo izbrali pet fotografij, katerih podrobnejša analiza sledi v tem poglavju. Na fotografijah so prikazane razmere beguncev, odnos človeka do sočloveka, stiska beguncev in še kaj drugega.

Skupni elementi izbranih Zormanovih fotografij, ki smo jih zaznali med analizo, so:

a) Ozaveščanje javnosti.

Prva fotografija je fotografija *Waiting to Register* (slika 17), ki je bila posneta leta 2015. Fotografija je leta 2016 prejela nagrado natečaja *World Press Photo*, prikazuje pa otroka beguncev, pokrita v dežnih plaščih, ki čakata v vrsti na registracijo. Po besedah Matica Zormana je večina beguncev, ki so prečkali Srbijo, nadaljevala svojo pot proti državam Evropske Unije (World Press Photo 2015). Spodnja fotografija je nastala v srbskem Preševu (Rak 2016, 18).



Slika 17: Matic Zorman: *Waiting to Register* (Zorman 2015b).

Takoj lahko vidimo, da je na fotografiji poudarjen subjekt v ospredju, ki nima očesnega stika z nami, nekoliko kasneje pa oko pritegne neizostreni subjekt v ozadju, ki z nami drži očesni stik.

Uporabljene barve so bolj hladne (npr. modra, siva, črna), vendar sta uporabljeni tudi komplementarni barvi, in sicer modra (jakna otroka desno) in rumena (dežni plašč otroka levo), poudarjena je tudi bela barva (barva oči glavnega subjekta in bela plastika), kar fotografiji doda dramatičnost.

Uporabljeno je pravilo tretjin (otrok desno je v ospredju, otrok levo je v ozadju), vendar palice rešetk rahlo kršijo to pravilo, saj niso poravnane v ravni navpični črti. Fotografija je v ležečem formatu, fotografovo stojišče je pred otrokom, vendar ne v isti višini z njegovimi očmi, kar gledalcu poda občutek, da je tam, a hkrati ni del dane situacije. Motiv oz. razvrstitev subjektov in objektov je najverjetneje naravna in ne režirana.

Fotografijo lahko povežemo z Urošem Hočevarjem, ki v svojem delu *Estetika reportažne fotografije* pravi, da fotografije »vplivajo na javno mnenje in prek tega na kolektivni spomin, ki obstaja prav zaradi posameznikov, zmožnih spominjanja le znotraj družbe, dokler ga ne pogoltna zgodovina.« (Hočevar 2010, 81). Pri tem se moramo torej vprašati, kakšno sporočilo podajamo javnosti s fotografijami kot je ta, kjer je otrokov obraz zakrit s plastiko, kosom smeti? Ali to pomeni, da so migranti ničvredni in da so ostro rečeno enaki smetem? Hkrati pa so ravno takšne fotografije ključnega pomena in nujno potrebne, da se javnost ozavešča o tem, kaj se v resnici dogaja oz. v tem primeru, kakšno je resnično stanje migrantov.

Spomnimo se Susan Sontag, ki je mnenja, da fotografije, ki prikazujejo neko slabše stališče oz. situacijo, ki sočloveka postavlja v neprijeten položaj, ne morejo vplivati na opazovalca, če te fotografije ne spremlja kontekst čustva (Sontag 2001, 21). V tem primeru lahko to mnenje potrdimo, saj nam fotografija predstavlja utesnjenost in brezizhodnost, ob pogledu na subjekte (bi naj) opazovalec sočustvoval z dano situacijo in nedolžnimi civilisti v vojnem obdobju. Rešetke so tukaj popoln simbol za prikaz ujetosti. Seveda ta fotografija ne bo prenehala vojne v Siriji, bo pa ljudi ozavestila o realnem stanju domačinov, o njihovi trdi poti pri iskanju novega doma. Ravno to je bistvo, ki ga Sontag (2001) želi izpostaviti – fotografije ne morejo vzpostaviti moralnost v družbi, lahko pa vplivajo na njeno spremembo. Zormanove fotografije so ravno zaradi tega elementa še dodatno zanimive očem gledalcev – nimamo občutka, da nam fotograf vsiljuje svoja moralna načela, fotografije nas ne želijo direktno poučiti o etiki in pravilnem odnosu do sočloveka, pač pa nam na obziren način prikazujejo realno stanje in krizo beguncev; od gledalca samega pa je odvisno, kaj bo storil s podano informacijo.

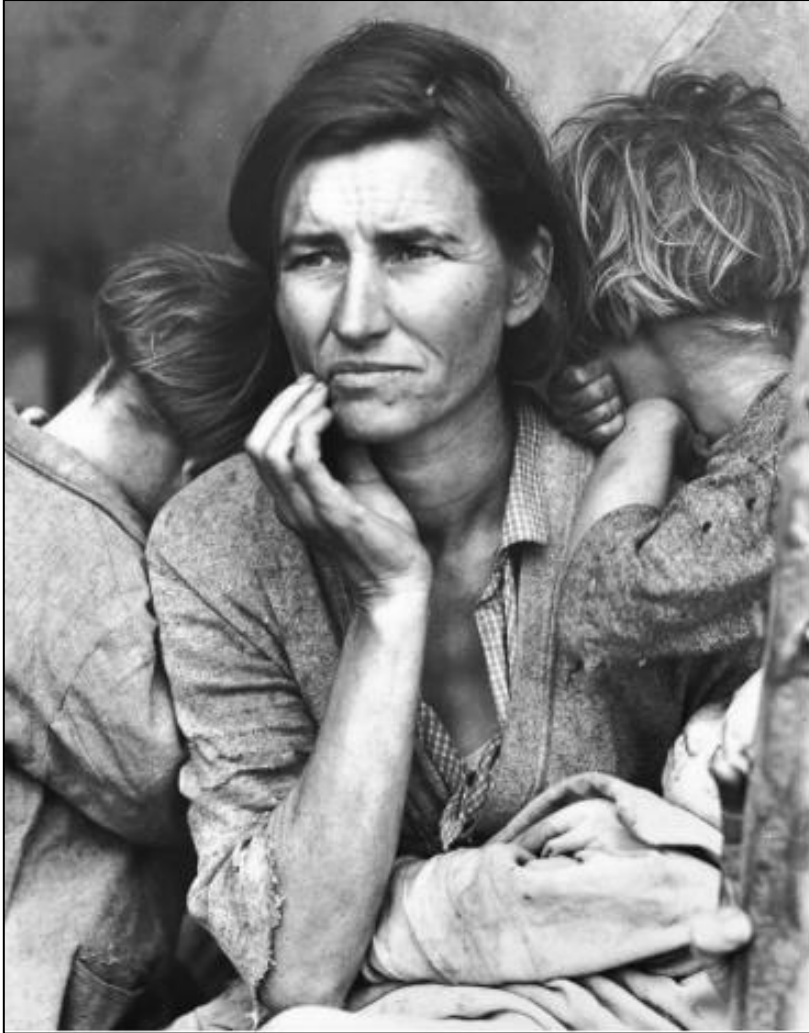
Ob pogledu na Zormanovo fotografijo se lahko spomnimo tudi na fotografijo Gapsa z naslovom *Hungry Kosovar refugees* (slika 18) iz leta 1998. Na njej so otroci beguncev iz

Kosova zaklenjeni za rešetkami na podoben način kot zgoraj fotografirani deklici. Fotografija je bila posneta v pokrajini Lecce v Italiji (Europa Press 2017), žalostno pa je, da Zormanova fotografija prikazuje podobno situacijo otrok za rešetkami (najverjetneje tudi lačnimi, kot je Gaps naslovil svojo fotografijo) kar dobrih 20 let kasneje. Pri obeh fotografijah je enak pogled subjekta: fantka (z Gapsove fotografije) in pogled punčke v ozadju (z Zormanove fotografije), pri katerih pogleda nakazujeta otopelost, vdanost v usodo.



Slika 18: John Gaps: *Hungry Kosovar Refugees*, 1998 (Europa Press 2017).

Hkrati pa lahko takšen izraz vdanosti v usodo na obrazu subjekta opazimo tudi na zelo slavni fotografiji Dorothee Lange *Migrant Mother* (slika 19) iz leta 1936, ki prikazuje 32-letno mati z dvema otrokoma. Družina živi v šotoru, pred nastankom fotografije pa je mati prodala pnevmatike njihovega avtomobila, da je lahko kupila hrano (Jeffrey 2014, 285). Tako kot na Zormanovi fotografiji je obraz subjekta umaknjen, gledalec nima očesnega stika s fotografirano osebo. Zorman, Gaps in Lange sočustvovanje, empatijo prej vzpostavijo skozi oči gledalca kot pa skozi samo analizo. Prvi pogled je tisti, ki na nas (gledalcih) pusti vtis, šele nato fotografijo analiziramo – in ne obratno.



Slika 19: Dorothea Lange: *Migrant Mother*, 1936 (Biselli in sodelavci 2017, 57).

b) Raba svetlobe in senc.

Fotografija (slika 20) prikazuje begunce v soju luči, za njimi pa (lahko predpostavljamo) policiste na konjih. Begunci so bili na 8-kilometrski dolgi poti od Hrvaško-Slovenske meje proti registracijskemu centru v Brežicah. Po besedah Matica Zormanana so temperature ponoči dosegle -5 stopinj Celzija (Zorman 2020).

Osvetljeni subjekti so podani v ospredje, opazovalčevo oko jih takoj zazna, s pomočjo senc pa fotograf ustvari delitev med subjekti na fotografiji (policista na konjih nasproti beguncem), sence pred glavnimi subjekti (begunci) pa še bolj poudarijo dramatičnost fotografije.

Uporabljen je zlati rez, ki loči rdeče-oranžno barvo (barvo svetlobe v ozadju na vrhu fotografije) in hladne barve v ospredju, ki so med seboj v harmoničnem razmerju. Opazi se vertikalni format (če sledimo svetlobi s policistovih svetilk), ki izraža vzvišenost, pa tudi brezizhodnost. Vendar se ta format križa s horizontalnim formatom (vzpostavljenim z zlatim rezom), ki še bolj poudari brezizhodnost osvetljenih subjektov (izraženih z vertikalnim formatom), saj se subjekti ne gibajo horizontalno, kar ima nasprotni učinek od posredovanja miru.

Pojavi se barvni kontrast, kjer se križata tema in svetloba (ki v tem primeru predstavljata obrnjeno simboliko, in sicer tema predstavlja zavetje, svetloba grožnjo), v ozadju pa je vidna rdeče-oranžna barva, ki v tem primeru deluje kot grožnja in poudarja to nemočno situacijo beguncev.

Stojišče fotografa je oddaljeno, ni v isti višini s subjekti, kar vpliva na gledalčevo vpletenost v situacijo (ta je zgolj samo opazovalec, ne pa tudi udeleženelec v situaciji). Lahko predvidevamo, da je razvrstitev naravna in ujeta v pravem trenutku.



Slika 20: Matic Zorman: *Refugees on the Walk Through Farm Fields* (Zorman 2015b).

Ta elementa svetlobe in prikazovanja (do določene mere) objektivnega poteka dogodka lahko ponovno zaznamo na njegovi naslednji fotografiji (slika 21), kjer je prikazana deklica begunka v soju luči policista.



Slika 21: Matic Zorman: *Policeman Illuminates A Refugee Child* (Zorman 2015b).

Ponovno se pojavi svetloba, ki deluje bolj kot grožnja kot pa zatočišče. S pomočjo svetlobe in uporabo zelene barve je poudarjena deklica z otroškim vozičkom.

Kompozicija je sredinska, saj je glavni subjekt v sredini fotografije. Format fotografije je vertikalni (če sledimo smeri hoje subjektov za glavnim subjektom, torej če sledimo mimoidočim beguncem, ki so postavljeni v senco – po besedah Zormana je skupina približno 3.000 beguncev prečkala polje proti registracijskemu centru v Brežicah (Zorman 2015b)), kar izraža velikost policista in brezizhodnost situacije. Stojišče fotografa je v isti višini s subjekti, s čimer fotograf gledalca potegne v dano situacijo.

Na samem glavnem subjektu se pojavi komplementarnost barv (zelenega vozička in vijoličnega šala) – to in pa postavitev glavnega subjekta v sredino ustvarita fotografijo dinamično.

Fotografija spominja na zgodbo Rdeče kapice, kjer volk preži na nedolžno deklico, ki bi samo rada prepotovala dolgo pot čez temačen gozd do svoje babice. Zamenjajmo Rdečo Kapico s košaro z deklico z vozičkom, policista z volkom in babico z obljubljenimi deželami in dobimo to fotografijo; manjka še samo napis »Kam pa kam, Rdeča Kapica?«. Policist v tem primeru pri opazovalcu fotografije vzbudi občutek plenilca, ki preži na nedolžno bitje.

Fotografija pa ne asociira samo na fiktivno pravljico, pač pa tudi na še kako realno fotografijo Bojana Velikonje iz leta 2006, imenovano *Protest proti povratku družine Strojan* (slika 22). Podobnost morda na prvi pogled niti ni tako očitna, vendar pa, ko globlje pogledamo simboliko in zgodbo, ugotovimo, da si vendarle nista tako različni. Pri obeh gre za prihod »nezaželenih« oseb: pri Zormanovi fotografiji gre za prihod beguncev iz Sirije, pri Velikonjevi za prihod romske družine. Policisti na obeh fotografijah mirno in brezizrazno postavljajo mejo in omejujejo njihovo prosto gibanje. Edina razlika pri fotografijah je ta, da deklica na Zormanovi fotografiji deluje mirno in neprizadeto, medtem ko subjekt na Velikonjevi fotografiji jasno izraža nemir in bolečino; morda pa le izraža ravno to, kar se skriva v dekličini notranjosti, torej si celo fotografiji morda nista (v tem pogledu) nasprotni, pač pa sta si komplementarni in se dopolnjujeta.



Slika 22: Bojan Velikonja: *Protest proti povratku družine Strojan*, 2006 (Hočevnar 2010, 89).

Naslednja izbrana fotografija je spodnja fotografija (slika 23), na kateri so prikazani begunci na desni strani in animatorji na levi strani. Edina pregrada, ki jih ločuje, je svetloba.



Slika 23: Matic Zorman: *The Red Nose Clowns* (Zorman 2015b).

Luč v ozadju fotografije med žensko in otrokom vleče pozornost gledalčevega očesa na subjekte in hkrati ustvarja potek svetlobe po sredini fotografije ter tako deluje kot pregrada, ki ločuje begunce in animatorje oz. klovn Rdečega Križa (Zorman 2015b). S tem prav tako ustvari zlati rez, ki poteka po sredini fotografije. Ta ločitev z nevidno pregrado ponazarja na segregacijo, na ločitev migrantov od nemigrantov; kaže na deljenje na »več-« in »manjvredne ljudi«. Pri tem se zazna asociacija na drugo svetovno vojno, kjer so judje bili prikazani širši javnosti kot »manjvredni«, ali pa na zakone Jima Crowa v obdobju med letoma 1870 in 1960.

Format fotografije je horizontalen in posreduje mir, stojišče fotografa pa je v isti višini s subjektom in s tem gledalcu poda občutek, da je del dogodka. Razvrstitev je najverjetneje naravna, medtem ko stojišče deluje izbrano in ne spontano.

Uporabljene so komplementarne barve (rumeni predpasnik, rumena majica animatorjev in rdeča kapica otroka, rdeči balon, rdeči noski prostovoljcev ter modra kapa prostovoljke, moder pajac otroka, tudi bele rokavice in črna jakna otroka in moškega), ki skupaj ustvarijo dinamično in kontrastno sliko ter gledalca fotografije pritegnejo v trenutku.

Tukaj je potrebno poudariti reprezentacijo skozi znake (Barthes 1961, 201–202), saj jih v tej fotografiji lahko zaznamo kar precej. Kot prvo vidimo nasmeh otroka in pihanje mehurčkov, kar predstavlja veselje, očetovo držanje otroka predstavlja podporo, rdeči noski simbolizirajo osrečevanje, saj jih lahko povežemo z znano skupino prostovoljcev Rdečih noskov, ki obiskujejo bolnišnice in vsaj za trenutek osrečujejo bolne otroke.

Ta fotografija je popoln primer prikazovanja absurdnosti in želje po iskanju normalnosti v kaosu (o čemer smo govorili v poglavju 3.2 Kratek pregled fotografij iz fotoreportaže *The Balkan Nights*), saj so klovni uporabljeni kot distrakcija sredi neizbežne situacije.

c) **Živahnost.**

Naslednja izbrana fotografija Matica Zormana (slika 24) pa ne predstavlja nobenega subjekta, vendar kljub temu naredi vtis na nas. Kot razlaga W. Benjamin v članku *A Short History of Photography* (Benjamin 1972, 21–24), ni mogoče, da fotografije ne bi povezovali z ljudmi – celo fotografije pokrajin imajo za sabo neko fiziognomijo (oz. ang. *physiognomy*), zato nas fotografija na prvi pogled asociira na stanje druge svetovne vojne. Bodeča žica lahko na tak način morda komu simbolizira koncentracijska taborišča, meja za njo, na drugi strani reke, pa idealizira nedosežen ideal oz. željo po izhodu. Vse to lahko povežemo z zloglasnimi koncentracijskimi taborišči, kjer so ujetniki upali, in do neke mere verjeli, da bodo nekoč stopili na drugo stran bodeče žice in da bodo nekoč spet svobodni. Tako tudi tukaj migranti upajo, da bodo prestopili bodečo žico ter vstopili v obljubljeni deželo in svobodo.



Slika 24: Matic Zorman: *Wired Fence on the Border Area* (Zorman 2015b).

Sam poudarek na fotografiji je nedvomno žica, ki sicer ni izostrena, vendar vseeno pritegne pogled s svojo obliko, svetlobo in barvo, prav tako je perspektiva nastavljena tako, da vodi opazovalčev pogled skozi žico.

Barve zgradb, oken in narave predstavljajo harmonične barve, medtem ko je mejni prehod s svojo izstopajočo modro barvo skoraj komplementaren barvi rjavih zgradb, zato naše oko najprej zazna mejni prehod.

Izostrene so zgradbe za žico na drugi strani reke, vendar fotografovo stojišče prikazuje situacijo tako, kot da smo tam, saj je fotografirano na isti višini. V ospredju postavitve je žica, nato oddaljena propadajoča zgradba, zraven mejni prehod, gledalec pa opazi tudi reko.

Uporabljen je ležeči položaj in pravilo tretjin, zaradi česar slika deluje bolj dinamično. Predvidevamo lahko, da fotograf ni sam nastavil žice, a je fotografija kljub temu režirana, saj je le-ta namerno izbral pozicijo in stojišče svojega fotoaparata.

Barthes v svojem delu *Camera Lucida* izpostavlja, da je živahnost (oz. ang. *animation*) tisto, kar naredi fotografijo privlačno in kar se gledalca dotakne (Barthes 1992, 18–20). Kot lahko vidimo, so Zormanove fotografije živahne; ne nujno v smislu aktivnosti, temveč v elementih in podrobnostih, ki v gledalcu vzbudijo asociacije, te pa oblikujejo večjo zgodbo. Ravno zaradi te živahnosti predstavljene fotografije Matica Zormana gledalca pritegnejo.

Barthes prav tako govori o fotografskem paradoksu in pravi, da je »[r]eportažna fotografija sporočilo« (Barthes 1961, 194). Fotografija je namreč preslikava realnosti in naj so fotografije Zormana še tako umetniške, še vedno kažejo na realno stanje sveta (v tem primeru migrantov); dogodek se je sploh moral zgoditi, da je bil ujet v objektiv. Susan Sontag pravi, da so fotografije dokazno gradivo – tudi, če v nek dogodek podvomimo, takoj ko vidimo fotografijo, verjamemo, da se je omenjena stvar zgodila (Sontag 2001, 9). Ravno to je bistvo novinarskih fotografij – naj prikazujejo še tako grdo situacijo, od njih ne moremo odvrniti pogleda, ne moremo jih videti in kasneje mentalno izbrisati.

Podobno teorijo zagovarja tudi John Berger v svojem delu *Razumeti fotografijo*, kjer zagovarja, da so fotografije fotografovo sporočilo svetu, da se je nek dogodek zgodil, pri tem pa je fotograf tisti, ki se odloča, kateri je ta dogodek, ki ga je vredno zabeležiti, saj če bi fotograf fotografiral vse videno, bi le-te fotografije izgubile pomen (Berger 2018, 28).

Zanimivo, kako na nobeni od Zormanovih fotografij subjekti med seboj ne govorijo (oz. v danem trenutku niso v tem dejanju), vendar pa kljub temu komunicirajo – med seboj (in z opazovalci) intenzivno komunicirajo ravno s to tišino. Vsi poznamo rek »Zatišje pred nevihto,« kjer tišina ne nakazuje mir, pač pa pričakovanje nečesa hujšega – v tem primeru je tišina močna, skoraj občutna, vabi nas k vprašanju »Kaj bo sledilo? Bo otrok za rešetko nekoč svoboden? Bodo migranti varno prišli na svoj cilj? So policisti na konjih njihovi zavetniki ali zgolj varujejo ostale pred njimi? Bo deklica lahko nadaljevala pot? Jo je policist odpeljal stran? Bo ločena od družine ali bo ostala na varnem z njimi?«, hkrati pa meša elemente nedolžnosti z nečim nehumanim (npr. otrok zaprt za rešetkami, njegov obraz pokrit s plastiko, otrok z vozičkom osvetljen kot kriminallec). Ravno to je posebnost Zormanovih fotografij: nekaj pozitivnega (kot je npr. tišina) predstavi na napet način in nas s tem vabi k razmisleku. Njegove fotografije vabijo k provokaciji, kljub prvotno neprovokativnemu izgledu.

d) Fotograf kot opazovalec.

Skozi analizo teh fotografij Matica Zorman (izjema je slika 24: Matic Zorman, *The Balkan Nights*, 2015o, o tem več v nadaljevanju) smo lahko zasledili skupen motiv fotografa, ki deluje zgolj kot opazovalec in ne kot sodelujoči dejavnik. Njegove fotografije zgolj sporočajo, prikazujejo, kaj se dogaja, fotograf se ne vmešava v potek dogodkov. Zakaj si je Matic Zorman izbral ravno takšno stališče fotografiranja? Morda zaradi elementa odtujitve, zaradi želje po nemotenju toka dogodkov, morda pa samo zaradi umetniškega vidika. Karkoli že je bil njegov povod, fotografije posledično delujejo tako, da gledalec nanj gleda z razdalje, čuti se kot, da se pred njim odvija film, ne pa kot da je sam igralec v filmu.

Tak način fotografiranja spominja na voajerizem, ki po besedah Hočevarja (2010, 52) kaže na dvom o upravičenosti oz. neupravičenosti fotoreportažnega početja – ali gre pri takšnem načinu fotografiranja zgolj za potešitev radovednosti? Zormanove fotografije delujejo tako, kot da so bile ujele v pravem trenutku; podobno kot pri Cartier-Bressonu, ki velja za najuspešnejšega pri lovljenju »odločilnega trenutka«, ki se po besedah Hočevarja (2010, 53) ni preveč obremenjeval s tem, ali gre pri tem za voajerizem ali ne. Morda je tudi Zormanu glavni cilj ujeti spontane trenutke in se zato med fotografiranjem ne vpleta v sam dogodek.

Pri fotografiji (oz. na sliki 24: Matic Zorman: *Wired Fence on the Border Area*) pa se pojavi izjema, saj je fotograf fotografijo namerno uokviril z žico in je s tem gledalca prisilil, da se počuti kot dejavnik pri dejanju, ne le kot opazovalec. Morda je Matic Zorman s tem želel izpostaviti ta neprijeten občutek ujetosti, ogroženosti in gledalca na tak način še bolj prisilil k razmisleku o humanosti (oz. nehumanosti) do sočloveka, pa naj bo ta migrant ali ne.

Kot je zapisal John Szarkowski:

Fotografija je sistem vizualne montaže. V bistvu gre za to, da uokvirimo delček našega vidnega polja, stoje na pravem kraju ob pravem času. Tako kot pri šahu ali pri pisanju gre za to, da izberemo med danimi možnostmi, le da pri fotografiji število možnosti ni končno, temveč neskončno. (Sontag 2001, 177)

Poročilo fotografije je zelo odvisno od stojišča fotografa, trenutka fotografiranja, kraja fotografiranja itd., na fotografu pa je, da to vse združi v pravi trenutek in posname fotografijo, ki pusti vtis na gledalca.

e) Slog Raymonda Depardona.

Ob prvem pogledu fotografije Matica Zormanu delujejo tako, kot da bi ta jemal vzor (morda tudi nezavedno) po Raymondu Depardonu, ki s svojim preprostim, minimalističnim slogom ujame trenutke v objektiv, njegove fotografije ne delujejo nastavljene. Fotografije so čiste, predstavljeno je le bistvo. Ena izmed njegovih najbolj znanih del pa je prav gotovo fotografija Massouda (pomembnega vojnega stratega v Sovjetsko-afganistanski vojni) in njegovega kolega iz leta 1978 (Jeffrey 2014, 129), kjer se Depardon poigra s svetlobo (slika 25). Vse te elemente je možno opaziti (čeprav morda ne tako intenzivno) tudi pri slogu Zormanu.



Slika 25: Raymond Depardon: *Mujahideen rebels*, 1978 (Jeffrey 2014, 129).

Poglejmo na primer naslednjo fotografijo Depardona (slika 26), ki jo lahko primerjamo z večino Zormanovih fotografij. Pri obeh (Zormanu in Depardonu) je takoj opazna uokviritev fotografiranega objekta z drugim predmetom. Pri obeh gre za nastavitev fotografije tako, kot da gledalec gleda skozi objekt in posledično sodeluje v dejanju.



Slika 26: Raymond Depardon: *San Clemente hospital*, 1979 (Fotofestival 2013).



Slika 27: Raymond Depardon: *Chinguetti*, 1999 (Depardon 2020a).

Spet lahko zaznamo podobnost v elementih pri naslednjih fotografijah: zgornja fotografija Depardona (slika 27) s fotografijama Zormanana (slika 17: Matic Zorman: *Waiting to Register*, 2015 in slika 21: Matic Zorman: *Policeman Illuminates A Refugee Child*). Vse tri fotografije uporabijo subjekt otroka, ki je uporabljen kot simbol nedolžnosti.

Depardon je, tako kot Zorman, v enem izmed svojih projektov fotografiral migrante, s čimer je nastala naslednja fotografija (slika 28), ki prikazuje potovanje migrantov iz Nigerije in južnega Nigra. Ti so ilegalno prečkajo mejo z Libijo, v upanju, da bi tam našli delo (Depardon 2020b).



Slika 28: Raymond Depardon: *On the border between Niger and Libya*, 2001 (Depardon 2020b).

Ta Depardonova fotografija in predstavljene Zormanove fotografije prikazujejo težko potovanje migrantov – na tej fotografiji in na fotografijah Matica Zormanana (slika 20: Matic Zorman: *Refugees on the Walk Through Farm Fields* in slika 21: Matic Zorman: *Policeman Illuminates A Refugee Child*) vidimo skupno aktivnost: hojo, potovanje subjektov.

f) Kohezivnost.

Zormanove fotografije združene skupaj delujejo kot celota. S svojo razvrstitvijo fotografij si lahko ustvarimo zgodbo, povežemo lahko delčke zgodbe, ki nam jo te fotografije podajajo, v večjo celoto, za katero ni nujno, da bi potrebovali kontekst. Npr. bodeča žica, romanje subjektov in zaprti otroci morda sami po sebi ne pričajo, kaj točno se dogaja, ampak ko jih povežemo med seboj, ne traja dolgo, da vsaj približno ugotovimo, da gre za neke vrste migrante, ali še več – vojne begunce.

Avtor in dobitnik Pulitzerjeve nagrade Jon Franklin govori prav o tem; po njegovem mnenju namreč vse fotografije ostanejo individualne podobe, dokler niso povezane v kohezivno zgodbo, v katerem selekcija, tema in vrstni red predstavitve spremenijo posamezne fotografije v zgodbo, ki pritegne gledalca. Kot smo izpostavili že v poglavju 2.4 Poročanje skozi novinarsko fotografijo, morajo dobre zgodbe biti sestavljene iz zapleta in rešitve ter akcije, ki jo je možno fotografirati (Kobré 2000, 147–150). Na primeru Zormanovih fotografij se to odraža tako: zaplet je zaprtje otrok, akcija možna fotografiranja je romanje beguncev in njihovih otrok, rešitev pa je smeh otrok ob animaciji prostovoljcev. Vrstni red morda ni nujno realno takšen, vendar pa je ravno ta postavitev tista, ki gledalcu poda upanje, vero v dobro in posledično zato morda le-ta celo ohrani fotografije dalj časa v spominu. Predstavljajmo si na primer, da bi vrstni red bil obraten – bi gledalci želeli to videti, in še več, ohraniti v spominu?

4 EMPIRIČNA RAZISKAVA

4.1 Predstavitev raziskave

Stuart Hall v svojem prispevku Ukodiranje/razkodiranje izpostavi, da sta za prejetje sporočila pomembna dva elementa: sporočevalec (tisti, ki poda kodo) in prejemnik (tisti, ki to kodo razvozla). V našem primeru je sporočevalec novinarski fotograf, prejemnik pa gledalec njegovih fotografij. Mediji (torej fotografije) lahko seveda do določene mere vplivajo na mnenje gledalca, vendar je pri tem pomemben element prav gledalec – ta »nadzira«, kako bo razumel in sprejel te kode oz. sporočilo fotografij ter posredno odloča, kako bo sprejel sporočilo fotografa. Gledalec v najboljšem primeru sporočilo samo predela tako, da to najbolje ustreza njegovim izkušnjam, znanju, interesu itd. ter tako sporočilo v skorajda celoti prejme in ga tudi razume. Vendar pa se lahko zgodi, da sporočilo bere selektivno (s t.i. opozicijskim kodom⁸), kar pomeni, da na podlagi svojih predsodkov, prejšnjih mnenj itd. oblikuje pomen sporočila (npr. na fotografiji srečnega vojaka ob povratku domov zazna samo, da do tega sploh ne bi smelo priti, zazna nepotreben odhod), kar seveda vpliva na sporočilo, ki ga je fotograf želel podati in lahko tudi v negativnem smislu še bolj podkrepi gledalčev pogled na dano temo. Lahko pa gledalec seveda v celoti zavrne sporočilo, če se z njim ne strinja (npr. zavrne fotografije, ki podpirajo rasizem) (Hall 2012, 399–412).

Kot lahko vidimo, sta za zaključeno pot podanega in sprejetega sporočila potrebna tako sporočevalec/fotograf kot prejemnik/gledalec. Naša raziskava se je osredotočila ravno na to – v kolikšni meri se sprejetje sporočilnosti pri gledalcih novinarskih fotografij Matica Zormana sklada z željami imenovanega fotografa.

Raziskava je sestavljena iz 3 delov:

1. Analiza fotografij Matica Zormana.

V poglavju 3.2 Kratek pregled fotografij iz fotoreportaže *The Balkan Nights* smo pregledali celotno fotoreportažo *The Balkan Nights* in izpostavili ključne elemente, da smo na splošno zaznali stil Matica Zormana in izpostavili ključne elemente, ki se

⁸ Izraz, ki ga S. Hall uporabi v eseju Ukodiranje/razkodiranje (Hall 2012, 412).

pojavijo največkrat. Nato smo v poglavju 3.3 Predstavitev in analiza izbranih fotografij izbrali pet fotografij iz te reportaže, ki smo jih podrobneje analizirali, da bi dobili uvid v to, kaj je želel Zorman s temi fotografijami prikazati javnosti.

2. Rezultati anonimnega anketnega vprašalnika.

Sestavili smo anonimni anketni vprašalnik, kjer nas je zanimalo, ali – in v kakšni meri – gledalci zaznajo, kaj je fotograf želel skozi fotografije povedati. Vprašalnik je bil objavljen na spletni strani www.1ka.si in je bil deljen preko socialnih omrežij.

Anketirancem je bilo podanih pet izbranih fotografij (ki smo jih v poglavju 3.3 Predstavitev in analiza izbranih fotografij podrobno analizirali), konteksta zanje anketirancem nismo podali, podali smo samo naslov fotoreportaže in informacijo, da gre za begunce/migrante. Nato so odgovarjali na sedem preprostih vprašanj, kjer so nas zanimala njihova občutja, ki so jih fotografije vzbudile, njihov pogled/interpretacija nanje, ugotavljali so tudi, kaj je fotograf želel prikazati.

Vprašalnik je bil strukturiran tako, da so anketirancu bile najprej podane izbrane fotografije, sledile so razne trditve, ki so se nanašale na te fotografije, anketiranec pa je na lestvici od 1 do 5 (kjer je 1 pomenilo »sploh se ne strinjam«, 5 pa »popolnoma se strinjam«) označil svoje strinjanje oz. nestrinjanje. Temu so sledila še vprašanja odprtega tipa, kjer je beseda bila prepuščena anketirancu.

3. Raziskovanje, kaj je Matic Zorman želel prikazati/povedati gledalcem.

Skozi zbiranje informacij iz intervjujev z Maticem Zormanom smo presojali, kaj je ta sploh želel sporočiti gledalcem fotografij fotoreportaže *The Balkan Nights*. Pri tem smo si zastavili ključna vprašanja (glej poglavje 8.2 Vprašanja za fotografa), ki so nam služila kot vodilo. Vprašanja so se v prvi vrsti nanašala nasploh na to, kaj fotografija predstavlja Maticu Zormanu, da smo dobili kratek uvid v ozadje nastanka teh fotografij, osredotočila pa so se tudi konkretno na izbrane fotografije.

Želja pri raziskavi je bila, da bi odgovore na vprašanja dobili konkretno od fotografa samega, vendar zaradi nepredvidljivih razlogov teh nismo dobili, zato smo (kot zgoraj omenjeno) odgovore oz. informacije črpali iz že prej opravljenih in objavljenih intervjujev z omenjenim fotografom.

Vsi ti trije deli so nato v samem koncu raziskave skozi razpravo povzeti in primerjani med seboj, podane so tudi ključne ugotovitve.

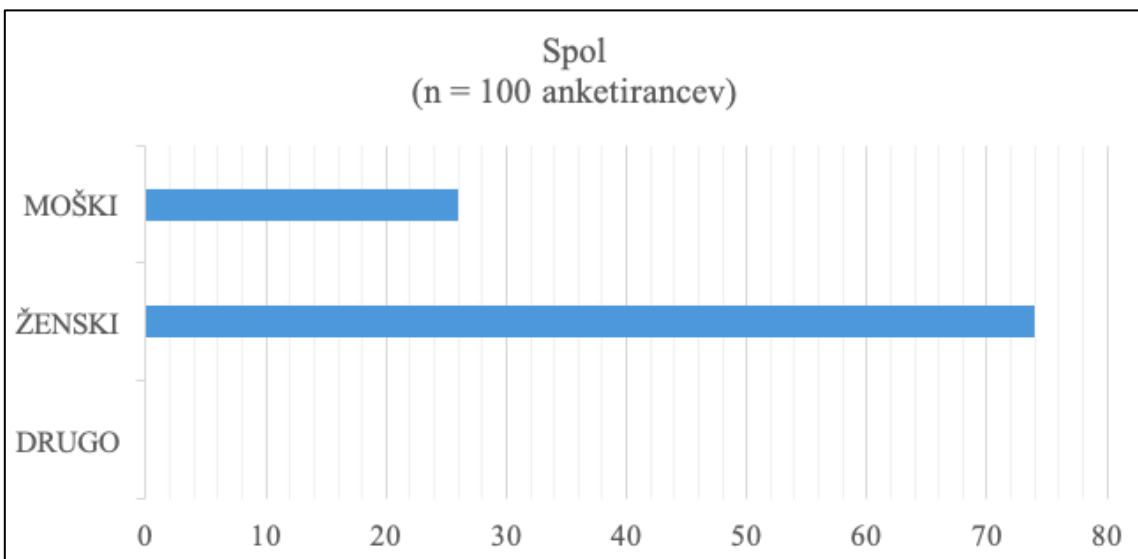
4.2 Vzorec raziskave

Izdali smo anonimni anketni vprašalnik, objavljen na spletnem portalu www.1ka.si. Anketirancev (ki so anketo izpolnili v celoti) je bilo vseh skupaj 100, vseh spolov in vseh starosti. Anketa je bila namenjena in dostopna vsem, z različno izobrazbo, ozadji, zanimanji itd., saj nas je zgoj zanimalo, ali se interpretacija gledalca ujema z intenco fotografa, brez da bi gledalec za to imel kakšno posebno predznanje. Anketa je bila odprta potencialnim anketirancem od sredine junija 2020 do sredine avgusta 2020 (ko smo dosegli zadano število sodelujočih). Vprašalnik je priložen v poglavju 8 Priloge (glej poglavje 8.1 Anketni vprašalnik).

4.3 Obdelava podatkov

Sledi prikaz podatkov, ki smo jih zbrali skozi ankete.

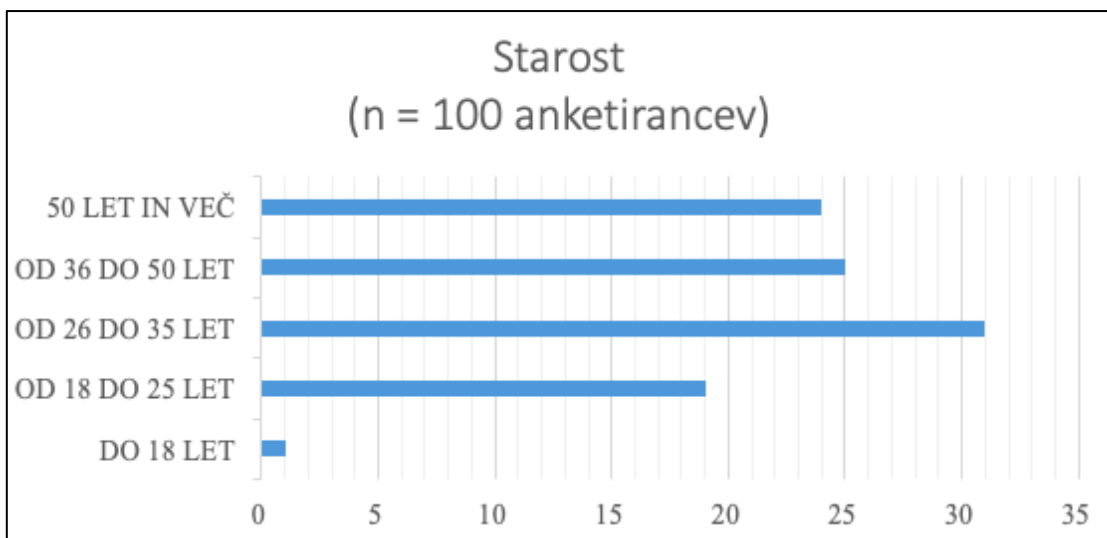
1. Pri prvem vprašanju smo anketirance prosili, da navedejo spol:



Slika 29: Spol anketirancev.

Največ anketirancev se je identificiralo kot ženski spol, in sicer 74, kot moški spol pa 26. Drugo možnost ni izbral noben.

2. Pri naslednjem vprašanju smo anketirance prosili, da izberejo enega izmed podanih starostnih okvirjev:



Slika 30: Starost anketirancev.

Največkrat izbrana kategorija je bila od 26 do 35 let, to kategorijo je izbralo 31 anketirancev. Sledila je kategorija od 36 do 50 let, katerih je izbralo 25 anketirancev, en anketiranec manj je bil pri kategoriji 50 let in več (skupno 24 anketirancev), kategorijo od 18 do 25 let pa je izbralo 19 anketirancev. Samo en anketiranec je izbral kategorijo do 18 let.

Po podatkih lahko torej povzamemo, da so anketiranci bili večinoma stari od 26 let in naprej. Predvidevamo lahko, da so njihove življenjske izkušnje in zrelost vplivale na odgovore.

3. Anketirancem je nato bilo podanih pet izbranih fotografij, pri čemer smo jih poprosili, da si le-te natančno ogledajo.
4. Temu je sledila naloga, kjer so anketirancem bile podane različne trditve, nanašajoč se na izbrane fotografije. Za vsako trditev so na lestvici od 1 (ki je pomenila »sploh se ne strinjam«) do 5 (ki je pomenila »popolnoma se strinjam«) označili svoje strinjanje ali nestrinjanje. Rezultati so sledeči (n = 100 %⁹):

⁹ Ob pretvorbi v odstotke smo zaradi lažje preglednosti zaokroževali na celo število brez decimalk, zato ponekod prihaja do majhnega odstopanja od 100 %.

TRDITVE	1 (sploh se ne strinjam)	2	3	4	5 (popolnoma se strinjam)
V fotografijah lahko prepoznam samega sebe (si lahko zamislim možnost lastnega podobnega položaja).	24 %	31 %	25 %	13 %	8 %
Ob pogledu na fotografije čutim prizadetost.	3 %	4 %	16 %	35 %	41 %
Ob pogledu na fotografije čutim tesnobo (nemir, nelagodje, neprijetnost).	4 %	4 %	17 %	40 %	34 %
Ob pogledu na fotografije čutim jezo (ogorčenost, razburjenost).	10 %	12 %	24 %	31 %	24 %
Ob pogledu na fotografije čutim strah (strah pred neznanim, strah pred drugačnim).	12 %	19 %	28 %	23 %	18 %
Ob pogledu na fotografije čutim sproščenost.	65 %	17 %	11 %	3 %	4 %
Ob pogledu na fotografije ne čutim ničesar (vseeno mi je, imam indiferenten odnos).	61 %	20 %	10 %	5 %	4 %
Ob pogledu na fotografije začutim optimizem, upanje.	35 %	32 %	11 %	14 %	8 %
Ob pogledu na fotografije sočustvujem s subjekti.	3 %	7 %	18 %	40 %	33 %
Ob pogledu na fotografije občutim distanco do subjektov.	23 %	25 %	32 %	11 %	9 %
Ob pogledu na fotografije zaznam motnje pri komunikaciji (nerazumevanje med subjekti, nezmožnost izražanja).	13 %	16 %	33 %	20 %	17 %

Ob opazovanju fotografij imam občutek, da sem sam opazovalec dejanja (da sem tam, del trenutka).	12 %	13 %	29 %	32 %	14 %
Ob pogledu na fotografije imam občutek, da fotograf preišljeno zavzema stojišče fotografiranja.	4 %	5 %	17 %	33 %	40 %
Fotografije skupaj delujejo kot kohezivna zgodba.	3 %	4 %	22 %	35 %	35 %
Fotografije so informativnega značaja.	10 %	12 %	33 %	27 %	18 %
Fotografije so umetniško delo.	12 %	12 %	21 %	23 %	32 %
Fotografije so preveč umetniške in premalo informativne.	44 %	32 %	20 %	3 %	1 %
Fotografije delujejo preišljeno, niso prepuščene naključju.	10 %	7 %	26 %	32 %	25 %
Fotografije lažejo (so zavajajoče, izkrivljajo realnost).	49 %	31 %	12 %	3 %	3 %

Preglednica 1: Rezultati strinjanja oz. nestrinjanja s podanimi trditvami na lestvici od 1 do 5.

Pri trditvi »V fotografijah lahko prepoznam samega sebe« je na lestvici od 1 do 5 največ anketirancev (31 %) izbralo 2 (torej gre za rahlo nestrinjanje).

Pri naslednji trditvi, da ob pogledu na fotografije čutijo prizadetost, je največ anketirancev (41 %) izbralo 5 (popolno strinjanje).

Pri trditvi, da ob pogledu na fotografije čutijo tesnobo, jih je največ (40 %) izbralo 4 (torej gre za strinjanje, vendar ne popolnoma). Prav tako je bilo pri trditvi, da ob pogledu na fotografije čutijo jezo (31 % vseh anketirancev je izbralo odgovor 4).

Pri trditvi »Ob pogledu na fotografije čutim strah« jih je največ izbralo odgovor 3 (torej gre za neopredelitev), teh je bilo 28 %, vendar je takoj za tem s 23 % bil izbran odgovor 4.

Pri trditvi »Ob pogledu na fotografije čutim sproščenost« močno prevladuje odgovor 1 (z 65 %), kar pomeni, da so se anketiranci s to trditvijo popolnoma nestrinjali. Enako je bilo pri naslednji trditvi »Ob pogledu na fotografije ne čutim ničesar«, kjer je 61 % anketirancev prav tako izbralo odgovor 1. Naslednja trditev, da ob fotografijah začutijo optimizem, je tudi imela največji delež odgovor pri številki 1, vendar gre za manjši odklon, saj je ta odgovor izbralo 35 % anketirancev, odgovor 2 pa 32 %.

Pri trditvi »Ob pogledu na fotografije sočustvujem s subjekti« je največ anketirancev izbralo odgovor 4 (40 %).

Trditev, da anketiranci občutijo distanco do subjektov, je prejela največji delež (32 %) pri odgovoru 3, temu sledi odgovor 2 s 25 %. Naslednja trditev, da zaznajo motnje pri komunikaciji, je prav tako prejela največ odgovorov pod številko 3 (33 %), vendar temu sledi odgovor 4 z 20 %.

Trditev »Ob opazovanju fotografij imam občutek, da sem sam opazovalec dejanja« je prejela največ odgovorov pod številko 4 (32 %).

Pri trditvi »Ob pogledu na fotografije imam občutek, da fotograf premišljeno zavzema stojišče fotografiranja« prihaja do večjega razpona, saj je največ anketirancev (40 %) izbralo odgovor 5 (popolno strinjanje), najmanj pa odgovor 1 (popolno nestrinjanje) s 4 %. Enako se pojavi pri naslednji trditvi, da fotografije delujejo kot kohezivna zgodba, kjer je 35 % anketirancev izbralo odgovor 5 in 4, najmanj (3 %) pa odgovor 1.

Večina anketirancev je neopredeljena pri trditvi, da so fotografije informativnega značaja. 33 % anketirancev je namreč izbralo odgovor 3, temu pa s 27 % sledi odgovor 4 (strinjanje, vendar ne popolnoma).

Če se anketiranci ne nujno strinjajo, da so fotografije informativnega značaja, pa se v večini popolnoma strinjajo, da so umetniško delo (trditev 5 je izbralo največ anketirancev, in sicer 32 %). To pa pojasni tudi v večini popolno nestrinjanje s trditvijo, da so fotografije preveč umetniške in premalo informativne, saj prevladuje odgovor 1 (popolno nestrinjanje), ki ga je izbralo 44 % vseh anketirancev.

Anketiranci so pri trditvi »Fotografije delujejo premišljeno, niso prepuščene naključju« največkrat izbrali odgovor 4 (32 %), se pa jih večina ne strinja s trditvijo, da fotografije lažejo, saj jih je največ, tj. 49 %, izbralo odgovor 1.

Iz odgovorov lahko vidimo, da so se anketiranci v večini popolnoma strinjali s trditvami:

- »Ob pogledu na fotografije čutim prizadetost,«
- »Ob pogledu na fotografije imam občutek, da fotograf premišljeno zavzema stojišče fotografiranja,«
- »Fotografije skupaj delujejo kot kohezivna zgodba« in
- »Fotografije so umetniško delo.«

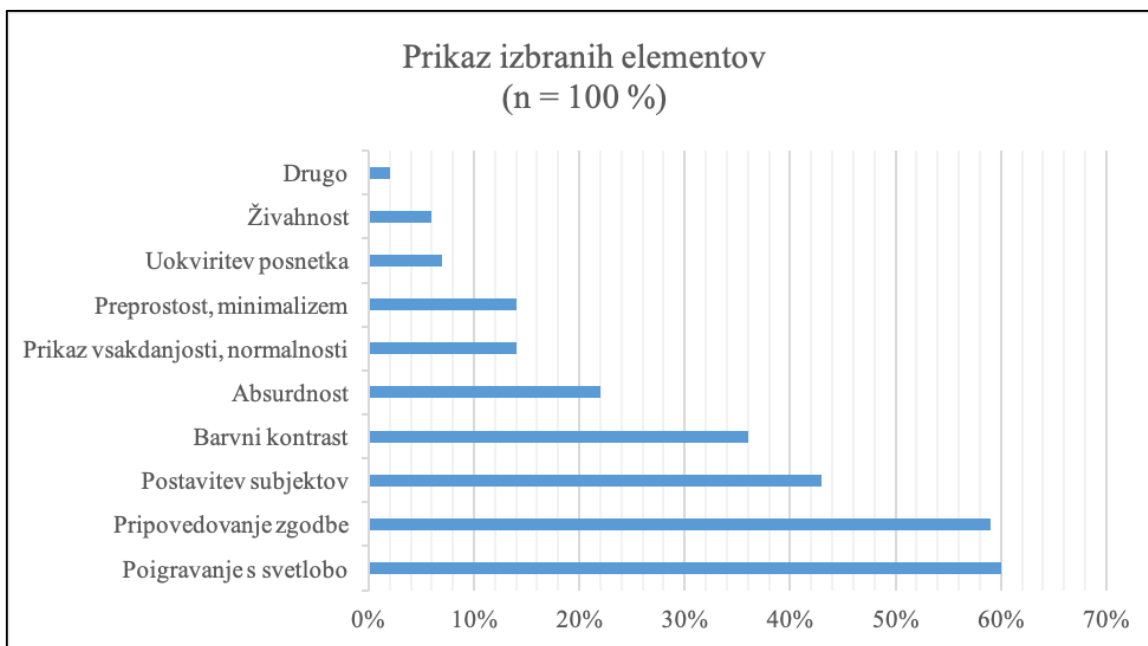
Niso pa se strinjali s trditvami:

- »Ob pogledu na fotografije čutim sproščenost,«
- »Ob pogledu na fotografije ne čutim ničesar (vseeno mi je, imam indiferenten odnos),«
- »Ob pogledu na fotografije začutim optimizem, upanje,«
- »Fotografije so preveč umetniške in premalo informativne« in
- »Fotografije lažejo (so zavajajoče, izkrivljajo realnost).«

Neopredeljeni so bili pri naslednjih trditvah:

- »V fotografijah lahko prepoznam samega sebe (si lahko zamislím možnost lastnega podobnega položaja),«
- »Ob pogledu na fotografije čutim strah (strah pred neznanim, strah pred drugačnim,«
- »Ob pogledu na fotografije občutim distanco do subjektov,«
- »Ob pogledu na fotografije zaznam motnje pri komunikaciji (nerazumevanje med subjekti, nezmožnost izražanja)« in
- »Fotografije so informativnega značaja.«

5. Sledila je naloga, kjer so anketiranci izmed podanih elementov (ki smo jih zaznali med analizo samih fotografij) izbrali tiste tri, ki so jih ob pogledu na fotografije zaznali najprej. Imeli so tudi možnost navesti odgovor »Drugo«, kjer so sami podali svoj element. Rezultati so sledeči:



Slika 31: Prikaz pogostosti izbranih elementov.

Element, ki je bil med anketiranci izbran največkrat, je »Poigravanje s svetlobo«, ki je bil izbran v 60 % primerov, sledita »Pripovedovanje zgodbe« s 59 % in »Postavitev subjektov« s 43 %. Najmanjkrat je med podanimi elementi bil izbran element »Živahnost« s 6 %, izbran je bil tudi odgovor »Drugo«, kjer je bil naveden element »kritika družbe«.

6. Sledilo je šesto vprašanje, ki je bilo odprtega tipa, in sicer so anketiranci podali prve tri asociacije, ki so se jim porodile ob pogledu na fotografije.

Predstavljeni so dejanski odgovori s številom pojavitev,¹⁰ ki smo jih zaradi lažje preglednosti strnili skupaj po enakosti pomena (npr. pri variacijah »otroci/otrok«) ter postavili v tri

¹⁰ Dejanskih odgovorov je vseh skupaj 223, saj so nekateri anketiranci navedli samo eno ali dve asociaciji, namesto treh.

kategorije, in sicer tiste z negativnimi konotacijami, s pozitivnimi konotacijami in ostalo, kjer ni nujno, da so ali negativne ali pozitivne konotacije. Odgovori so sledeči:

Odgovori	Število pojavitev
Negativne konotacije	
Strah	10
Nelagodje	1
Obup	2
Groza/grozota	3
Kaos	1
Stiska	2
Tesnoba	5
Ujetost	2
Zapor	1
Trpljenje	16
Žalost	13
Osamljenost	1
Revščina	5
Beda	2
Zapuščenost	2
Izkoriščanje	1
Ubogi	1
Realnost	6
Triler	1
Nemoč	3
Nehumanost	1
Politika	1
Skrivnosti	1
Manipulacija	1
Nadzor	1
Vojna	3
Žrtve	1
Nasilje	2
Boj	2
Krutost	1
Nemir	3
Jeza	1
Sovrašтво	1
Zatiranje	1
Preganjanje	1
Zasužnjevanje	1
Teško življenje drugih	1
Nepravičnost	2
Privilegij (v smislu pomanjkanja le-tega)	1
Nesmisel	1
Želja po normalnem življenju	2
Beg	3
Predsodki	1
Dvom/negotovost	6
Skrbi	1
Omejitev	3
Kritika (družbenega stanja)	2
Absurdnost	2
Temačnost	6
Še več jih prihaja	1
Epidemija	1

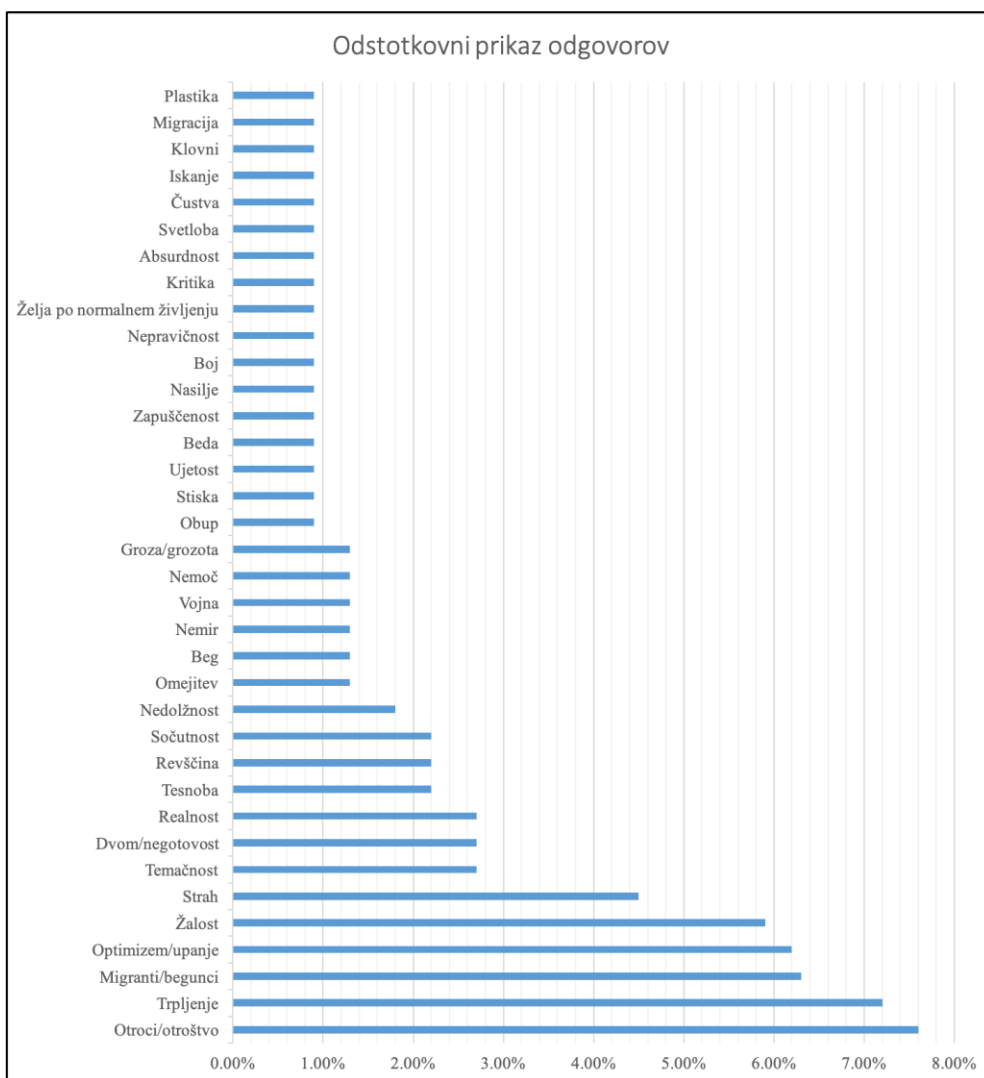
Slaba situacija	1
Smrt	1
Pozitivne konotacije	
Sočutnost	5
Hvaležnost (da nisem v takšnem položaju)	1
Vztrajnost	1
Veselje	1
Igranje	1
Mir	1
Sproščenost	1
Optimizem/upanje (na rešitev)	14
Pomoč	1
Nedolžnost	4
Svetloba	2
Živahnost	1
Romantika	1
Ostalo	
Čakanje	1
Čustva	2
Drugačnost	1
Soočanje	1
Iskanje	2
(Rdeči) klovni	2
Otroci/otročstvo	17
Migranti/begunci	14
Migracija	2
Prihodnost	1
Kultura	1
Plastika	2
Ograja	1
Polje	1
Pot	1
Balkan	1
Estetika	1
Kontrast	1
Kaj lahko storim?	1
Zakaj se takšne fotografije ne pojavljajo pogosteje v medijih?	1

Preglednica 2: Prikaz navedenih asociacij.

Zanimive so bile nekatere razlage, ki so bile podane k odgovorom:

- Pri odgovoru »Otroci/otročstvo« je bilo navedeno: »Vse slabo je bolj boleče, ko se zgodi najbolj nedolžnim,«
- pri odgovoru »Privilegij«: »Ne imeti možnosti biti rojen v srečnem okolju« in
- pri odgovoru »Absurdnost«: »Kombinacija klovnov in pretvarjanja, da je vse OK.«

Odgovori so za lažjo predstavbo prikazani odstotkovno (n = 100 %¹¹) v naslednjem grafu.¹²



Slika 32: Odstotkovni prikaz navedenih asociacij.

Kot lahko razberemo, je bila asociacija, ki se je največkrat porodila »Otroci/otročstvo« s 17 pojavitvami (oz. 7,6 % vseh asociacij), temu je sledila asociacija »Trpljenje« s 16 pojavitvami (oz. 7,2 %), temu sledi asociacija »Migranti/begunci« (visoka uvrstitev je bila pričakovana) s 14 pojavitvami (oz. 6,3 %). Zanimiva pa je visoka pojavitvev asociacije

¹¹ Ob pretvorbi v odstotke smo zaradi lažje preglednosti zaokroževali na eno decimalko, zato prihaja do majhnega odstopanja od 100 %.

¹² Zaradi lažje berljivosti smo iz grafa izpustili odgovore, ki so se pojavili samo enkrat (ti vsak posebej doprinesejo 0,5 %).

»Optimizem/upanje« – ta je bila izmed asociacij s pozitivno konotacijo največkrat podana, in sicer 14-krat, kar je 6,2 % vseh odgovorov.

Če bi odgovore postavili v besedni oblak,¹³ bi to izgledalo tako:



Slika 33: Besedni oblak pojavitve navedenih asociacij.

Kot lahko razberemo iz besednega oblaka in zgoraj navedenih podatkov, je bilo največkrat izbranih odgovorov z negativno konotacijo, zanimiv pa je tudi kontrast med izbiro asociacije »svetloba« in »temačnost«, kjer je »temačnost« bila podana trikrat več kot »svetloba«.

7. Anketiranci so nato odgovorili še na zadnje vprašanje prav tako odprtega tipa, in sicer čisto preprosto, kaj je po njihovem mnenju želel fotograf sporočiti s temi fotografijami.

¹³ Besedni oblak prikazuje največkrat podane besede z večjo pisavo, tiste najmanjkrat podane pa z manjšo pisavo. Večja kot je pisava, večkrat se je beseda pojavila – in obratno.

Spodaj je prikazan skupek strnjenih odgovorov, z enakim pomenom podanih skupaj, tudi stilistično popravljenih. Niso dobesedne navedbe, pač pa gre za prikaz bistva sporočilnosti odgovorov.

NABOR ODGOVOROV
Želel je informirati bralce.
Želel je opozoriti na dogajanje blizu nas, na predsodke in trpljenje ljudi.
Želel nam je približati situacijo, ki nam je, kljub temu da se dogaja blizu nas, neznana.
Prikazati nepravilnost in neenakovrednost tega sveta.
Želel je prikazati obupanost migrantov in njihovo brezizhodnost.
Trpljenje ljudi.
Opozoriti na problem beguncev in kakšne grozote se dogajajo. Opozoriti na slabši položaj beguncev in krivično dogajanje. Prikazati njihovo žalostno realnost.
V kakšnih pogojih živijo ljudje oz. kaj preživljajo. Ni vsem poslano z rožicami. Da se nekateri ne zavedajo, kako lepo nam gre v primerjavi z drugimi.
Prikazati še drugo realnost. Prikazati, kaj se danes dogaja.
Prikazati soočenje z realnostjo, ki se večine ne tiče.
Prikazati realno sliko dogajanja, "življenje" migrantov. Resnico, realnost življenja.
Približati situacijo na dani lokaciji in voljo ljudi. Izpostaviti migrantsko situacijo v Evropi.
Da so migriranja še vedno prisotna in kako huda je situacija migrantov.
Predstaviti stisko migrantov in pokazati, kako izgleda njihov beg pred vojno, ki se pri njih doma dogaja, brez njihove krivde. Migriranje ni lahko in lepo, vendar je bolje, kot da bi migranti ostali v središču vojne. To se lahko zgodi komurkoli, zato je človeško, da migrantom pomagamo. Tudi prikazati, kako slepi smo tisti, ki imamo vse, do tistih, ki so izgubili vse.
Grozote in trpljenje, ki se dogajajo po svetu, pa vendar da nekje obstaja upanje, da obstajajo ljudje, ki prinašajo veselje v težkih trenutkih.
Želel je ujeti trenutke novega vsakdanjika migrantov. Veliko jih prikazuje grozo, nekateri pa so pozitivni.
Sočutnost do migrantov in njihovo hrepenenje po svobodi.
Da so migranti le ljudje.
Prikazati je želel posledice vojn iz človeškega vidika.
Prikazati trpljenje otrok, ki so posledica določenih situacij v svetu. Prikazati strah in negotovost otrok. V kakšni situaciji se nahajajo otroci beguncev.

Želel je prikazati, da med migriranjem trpijo najbolj nedolžni – otroci.
Z motivi otrok je želel čustveno vplivati na bralca.
Želel je čustveno in informativno vplivati na naslovnike, jih ozavešiti ter vzpodbuditi k razmišljanju in ukrepanju.
Fotografije delujejo kot kritika sodobne družbe. Prikazujejo nečloveškost do drugačnih.
Prikazati absurdnost življenja.
Fotograf je želel prikazati, da je mojster.
Prikazati ni želel nič, gre samo za izkoriščanje pomoči potrebnih za dobiček.
Ne vem.

Preglednica 3: Nabor navedenih odgovorov o sporočilnosti fotografij.

Iz odgovorov smo razbrali, da so anketiranci mnenja, da je fotograf želel informirati gledalce, jim približati situacijo migrantov, čustveno vplivati na gledalce, oz. v njih prebuditi nek odziv, da bi se nad fotografijami in dejanjem zamislili (velikokrat je bilo podano, da za vzbuditev sočustvovanja in empatije namerno izbere element otroka). Nekateri so tudi menili, da je želel izpostaviti nepravilnost družbe in jo s fotografijami kritiziral ter prikazal absurdnost življenja.

Podan je bil tudi odgovor, da je želel prikazati, da ima večšine, da »je mojster«. Hkrati pa se je pojavil tudi odgovor, da gre za izkoriščanje pomoči potrebnih za dobiček. Pojavil se je celo primer, kjer anketiranec preprosto ni vedel, kaj bi lahko bila sporočilnost fotografa.

Iz odgovorov lahko vidimo in sklepamo, da so fotografije bile sprejete pozitivno (kljub negativnim podobam in, po mnenju anketirancev, prikazu trpljenja ljudi), saj izgleda, da so jih (četudi samo v tistem trenutku) podobe vzpodbudile k premisleku. V tem primeru je bil naveden odgovor, da »se nam nekaterim ne sanja, kako lepo življenje imamo« in da »je človeško, da migrantom pomagamo«.

4.4 Primerjava intervjuja z analizo fotografij

4.4.1 Pridobljene informacije iz intervjujev

Ob strukturiranju magistrskega dela je bilo prvotno mišljeno kot del raziskave z izbranim fotografom (tj. z Maticem Zormanom) opraviti polstrukturiran intervju, ki bi nam služil kot medij za analitično primerjavo z odgovori anketirancev. Fotograf je takrat v sodelovanje privolil, zato smo si zastavili za raziskavo relevantna vprašanja (priložena v poglavju 8 Priloge), katera smo mu kasneje tudi posredovali preko elektronske pošte; nato pa smo naleteli na težavo: ta se na posredovana vprašanja ni več odzval. Zato smo bili prisiljeni poiskati alternativno rešitev: odgovore na zastavljena vprašanja smo poiskali in črpali iz že objavljenih intervjujih z njim (vse informacije smo primerno navajali z virom, od koder smo jih prevzeli). Kljub temu, da so nam informacije bile v veliko pomoč, saj so bile zadostne, da smo z njimi lahko nadaljevali s primerjavo in končno analizo, pa se je potrebo zavedati, da niso popolnoma zadostile našemu poizvedovanju. Bistvo smo lahko izvedeli (torej kaj je fotograf želel s fotografijami doseči, posredovati gledalcem), nismo pa imeli moči pridobiti bolj poglobljenega uvida v samo mnenje in občutja fotografa o ozadju nastanka fotografij – ker smo informacije prejeli posredno, nismo mogli v njih bolj drezati, kot bi to lahko storili ob pogovoru neposredno s fotografom. Npr. dobili smo odgovor na vprašanje, kaj je želel sporočiti gledalcem, nismo pa dobili uvida v sam namen, zakaj se je sploh odločil fotografirati migrantsko situacijo.

V glavnem je potrebno razumeti, da smo bistvo in zadostno količino informacij kljub alternativni rešitvi prejeli, da smo lahko dokončno opravili raziskavo, vendar pa ta zaradi nepričakovane ovire ni opravljena tako poglobljeno, kot smo si sprva zamislili in kot smo si nenazadnje tudi želeli.

Informacije, ki smo jih pridobili in ki so relevantne za našo raziskavo, so sledeče:

Kot prvo smo želeli ugotoviti, kaj Matica Zormanova sploh žene naprej, zakaj fotografira. Za časopis Mladina je (v članku »Vojna se zanje začne, ko vsi odidejo«), ko je bil povprašan o fotografiranju v Gazi med letoma 2010 in 2014, povedal, da »[s]vetu ne želi prenašati krvavih podob vojne in izmaličenih trupel, ali kot se sam izrazi – ne želi delati vojne pornografije.

Želi pokazati trpljenje ljudi, ki ostane po vojnem opustošenju. »[...] Med vojno so prisotni mediji, fotografi, potem pa vsi odidejo. Ampak šele po vojni se zares začne trpljenje.« (Kajtažović 2015) V istem članku je podano tudi, da Matic Zorman upa, da bodo njegove fotografije zbudile pozornost o situaciji. Povedal je še tako: »Kdo je poročal o tem, koliko otrok je pozimi zmrznilo v Gazi? Vojna poleti 2014 je bila odmevna, a to je tudi vse, kar je bilo o dogajanju povedano« (Kajtažović 2015), nad medijsko pokritostjo je nedvomno razočaran. Predvsem je njegov cilj opozarjati na posledice vojn in informirati, kaj te posledice pomenijo za družine umrlih (Kajtažović 2015).

Nato nas je zanimalo, kaj je njegov primarni cilj, ali je to morda iskanje fotografije za naslovnico časopisa ali morda ozaveščanje ljudi. Med intervjujem na radiu VAL 202, v oddaji Ime tedna, v katerem je sodeloval po prejetju nagrade *World Press Photo* za najboljšo fotografijo (fotografije *Waiting to Register*), smo izvedeli, da »[g]re za to, kakšen vpliv pustijo te fotografije potem za naprej oz. so ga naredile tudi že prej« (RTV SLO 2016), za časopis Delo (prav tako v intervjuju po prejetju nagrade) v članku Fotografija je lahko posel ali pa življenje pa je povedal, da »[i]z fotografije lahko takoj razbereš, ali nekdo dela zgolj za denar ali pa ga tematika tudi osebno zanima in je fotografiral s strastjo ter osebnim zanimanjem za ljudi in zgodbe. Mislim, da je to eden izmed najlepših poklicev, ker te neprestano uči o življenju.« (Rak 2016, 18)

Dotaknili smo se tudi bolj »občutljive« teme, namreč, ali vidi fotografijo kot umetniško delo ali kot medij za poročanje o dogodkih. Njegovo mnenje je takšno: iz članka »Oskarja« za fotografijo Slovincema, objavljenega 26. 2. 2016 v časopisu Mladina, smo izvedeli, da fotografi vedno iščejo ravnotežje med nagovorom in estetiko, da pa se da dobro fotografijo posneti kjerkoli in kadarkoli, če so fotografi le na tistem kraju s srcem in glavo (Horvat 2016, 70). Iz že prej omenjenega intervjuja na radiu VAL 202 pa je, ko je bil povprašan po izbiri fotografije *Waiting to Register*, povedal, da so vizualno pomembne tudi druge fotografije in še poudaril, da se fotografi vedno nekako soočajo z izzivom najti eno optimalno ravnotežje med nagovorom in estetsko kvaliteto fotografije (RTV SLO 2016).

Pri razmišljanju o tej temi smo tudi prišli do velikega vprašanja, ali se pri ustvarjanju fotografij Matic Zorman kdaj poigra z naključji, ali gre bolj za celoten razmislek, vizijo preden fotografijo sploh posname. Iz intervjuja, objavljenega 2. 3. 2016 v Delu, v članku

Fotografija je lahko posel ali pa življenje, smo izvedeli tako: »Praviloma aranžiranje prizora odvzame vsakršno verodostojnost trenutka, nastane le ilustrativna fotografija. Obstajajo tudi izjeme, recimo portret, vendar je nato treba v opisu slike navesti svoj vpliv na dogajanje in spreminjanje nastanka podobe« (Rak 2016, 18). Povedal je tudi, da so po njegovem mnenju vse fotografije verodostojne, z njimi pa (zavestno in podzavestno) manipuliramo le gledalci. Glede naknadnega posega v fotografijo oz. postprodukcijo, pa je takšnega mnenja: »Kakršnokoli odvzemanje ali dodajanje vsebine je nedopustno, saj imamo fotografiji odgovornost posredovati podobo nečesa, kar se je zgodilo. Obenem mislim, da je bila debata o korekcijah fotografije iz Gaze, ki je leta 2013 zmagala na *World Press Photo*, pretirana. Na fotografiji je z odlično svetlobo obsijana množica obrazov moških, ki po ozki ulici nosijo trupli dveh otrok, ubitih v vojni. Namesto, da bi se spraševali, zakaj takšne fotografije lahko sploh nastanejo, je bil fokus v celoti usmerjen v potencialno obdelavo fotografije, kar jemlje smisel fotografovemu poslanstvu.« (Rak 2016, 18)

Torej, kaj je sploh potrebno za dobro fotografijo? Mnenje Matica Zormana je, da se fotografijo da čisto dobro posneti kjerkoli in kadarkoli, če je fotograf na tistem kraju in v tistem trenutku s srcem in glavo (RTV SLO 2016).

Po teh vprašanjih pa smo se konkretno osredotočili na serijo *The Balkan Nights*, in sicer nas je zanimalo njihovo ozadje, s kakšnim namenom so nastale.

V članku *Nedokončana zgodba* v časopisu *Mladina* je zapisano, da je Matic Zorman deklico fotografiral 7. oktobra 2015 v Preševem v Srbiji, v begunskem registracijskem centru. Po Zormanovih besedah njena zgodba simbolizira dušenje migrantov na poti v države EU. Zorman je po članku sodeč zapisal tako: »Ko sem počasi hodil proti ograji, da bi se približal eni od družin v vrsti, sem zagledal deklico, ki se s svojimi drobnimi dlanmi drži ograje, medtem ko čaka na registracijo. Nekoliko sem se sklonil, vzel svoj fotoaparatus in ujel njen pogled, za katerega se mi je zdelo, da lahko opiše neskončno začasnost, za katero so številni zamenjali svoje od vojne uničene domovine. Na sprožilec sem pritisnil samo enkrat.« (Crnović 2016) Poleg tega pa je v že omenjenem intervjuju za radio VAL 202 povedal, da se najprej sploh ni zavedal plastike, ki prekriva dekličino glavo. Šele, ko je pregledoval fotografije za nazaj, jo je opazil in takoj prepoznal njeno simboliko – plastika mu predstavlja dušenje in ujetost, celo bolj kot to prikazujejo rešetke same. Še bolj pa so ga pritegnile oči

deklince in pogled punčke v ozadju, ki vse skupaj nekako simbolizira nedolžnost, čakanje in ujetost, saj deklica ne ve, zakaj je tam – preprosto tam je (RTV SLO 2016).

Nasploh pa je v istem intervjuju povedal, da bi celotno dogajanje na Balkanu uvrstil v eno izmed kriznih žarišč. Po njegovih besedah je takrat bila kriza tam precejšnja. Deževalo je par dni zapored in ljudje, ki so čakali v vrsti na registracijo v kampu, so med drugim celo spali v lužah. Takšnih prizorov bi naj bilo še več (RTV SLO 2016).

Po prejetju nagrade pa se je lotil tudi iskanja te deklice. Za časopis Mladina (članek Nedokončana zgodba) je povedal tako: »Prejetje nagrade *World Press Photo* je velika čast, ki je zelo vplivala na moje življenje, a s seboj prinaša tudi odgovornost. Zakaj bi to podobo pustili, da ostane pasivni dokument tragičnega poglavja človeške zgodovine? Namesto tega je ta fotografija lahko začetek večje slike in morda tudi priložnost, da iz zgodbe mlade dame potegnemo tudi kaj bolj pozitivnega.« (Crnović 2016)

Smo pa tudi izvedeli, da na izbor kraja ne vpliva nujno velika množica ljudi. Zormanovo mnenje je, da včasih prav praznina brez ljudi pove precej, včasih celo več (RTV SLO 2016).

Seveda nas je zanimalo tudi, od kod njegov slog fotografiranja, ali ima kakšnega večjega vzornika, za katerega bi rekel, da je najbolj vplival nanj. In odgovor – seveda ga ima.

Za začetek naj povemo, kar je za svoj slog povedal sam. Namreč, za medijsko hišo Delano, v članku Matic Zorman, je povedal, da si želi storiti več, medtem ko fotografira manj – da se trudi koncentrirati svoje elemente, da želi najti protisredstvo za vse vizualne podobe, ki nas vsakodnevno bombardirajo. Vedno želi imeti dober odgovor, zakaj fotografira določene stvari tako, kot jih fotografira. Povedal je, da seveda lahko posnameš fotografije, ampak da tudi potrebuješ zgodbo oz. pripoved (Delano 2019).

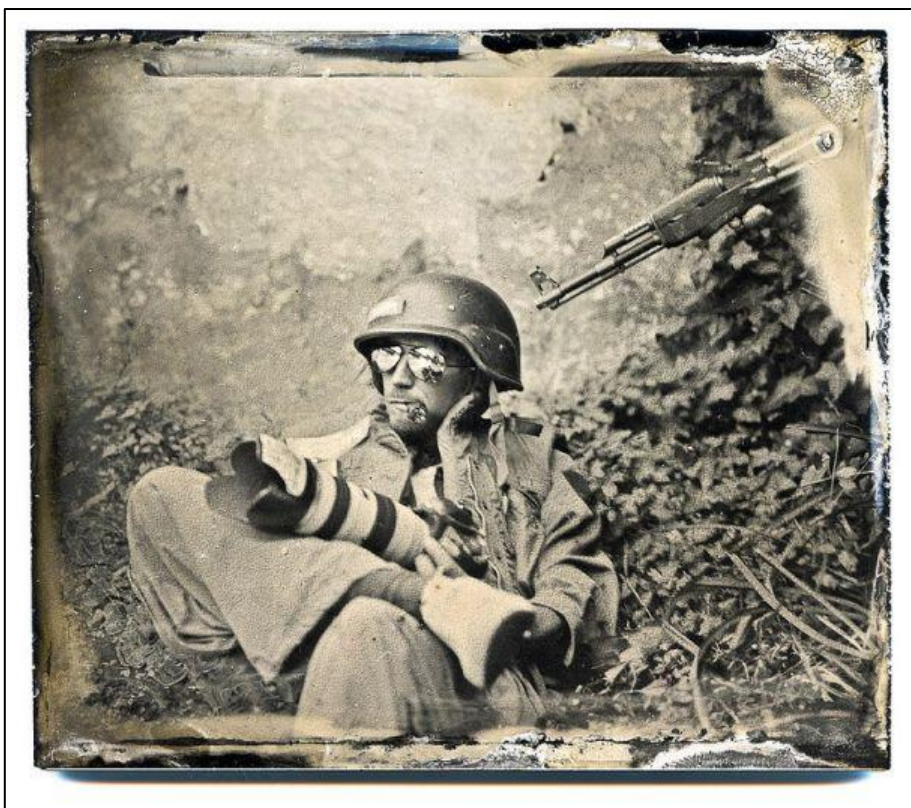
V intervjuju za radio VAL 202, v oddaji Ime tedna, je povedal, da je njegov vzornik Hunter S. Thompson – vzornik glede filozofije, življenja in novinarstva ter njegovega dela pri fotografiranju (RTV SLO 2016).

In kdo je Hunter S. Thompson? Znan in ekscentričen ameriški novinar in pisatelj ter amaterski fotograf in ustanovitelj t.i. gibanja Gonzo novinarstva (ang. *Gonzo journalism*)

(Doyle 2019), ki se je rodil leta 1937, leta 2005 pa storil samomor. Novinarji Gonzo sloga pišejo čustveno in iz osebne izkušnje, v nasprotju s tradicionalnim stilom, ki je objektiv in nepristranski (Jurc 2008).

Sicer pa so Thompsonove fotografije v večini avtoportreti, pri katerih se zdi, da podoživljajo slog 60-ih in gledalce opominjajo na »resnične« ljudi in »resnične« barve (Ferguson 2007).

Takoj lahko ob pomisleku na stil Gonzo najdemo primerjave z Zormanovim stilom fotografiranja. Na fotografijah zaznamo, da fotografira z namenom, da želi nekaj sporočiti, da ne gre samo za objektivno poročanje o dogodkih. Če se bolj poglobimo v stil Thompsona, lahko povlečemo vzporednice z Zormanovim stilom; tudi, če primerjamo njuna portreta, lahko malo za šalo malo za res zaznamo rahlo podobnost v stilu (slika 34 in slika 35).



Slika 34: Borut Peterlin: *Matic Zorman skozi objektiv Boruta Peterlina* (Košir 2016).



Slika 35: Hunter S. Thompson: *Hunter S. Thompson* (Doyle 2019).

4.4.2 Primerjava informacij z analizo fotografij in s pridobljenimi odgovori anketnega vprašalnika

Na podlagi zbranih informacij iz teh objavljenih intervjujev lahko primerjamo odgovore Matica Zormanu z našo analizo fotografij, nato pa še z odgovori anketnega vprašalnika.

Iz Zormanovih odgovorov smo predvsem zaznali, da mu je bistvo fotografiranja informirati gledalce o aktualnem stanju (v našem primeru o migrantski krizi na Balkanu) in da upa, da njegove fotografije vzbujajo pozornost o tej situaciji; to pa stori s poudarkom na čustva, prikazovanjem trpljenja, nedolžnosti itd. Tudi sami smo to zaznali skozi analizo fotografij *The Balkan Nights*, namreč zaznali smo, da fotografije prikazujejo ujetost, brezizhodnost, grozilno prihodnost.

Maticu Zormanu je predvsem pomembno, kakšen vpliv pustijo njegove fotografije, in tudi to se da zaznati v samih fotografijah, saj smo med analizo dobili občutek, da fotografije gledalca vabijo k razmisleku, fotograf gledalcu prepušča odločitev, kaj bo storil s predstavljenimi informacijami.

Prav tako lahko skozi odgovore vidimo, da Matic Zorman fotografira osebno in s srcem, kjer je morda neposredno vplival nanj njegov vzornik Hunter S. Thompson, ki se je zavzemal za

poročanje iz osebne izkušnje. Prav tako je Thompson predvsem prikazoval »prave« ljudi – enako kot Zorman. Ravno zaradi teh dejavnikov pa pri Maticu Zormanu dobimo občutek, da mu je mar (mar do subjektov in dogajanja nasploh).

Iz intervjujev predvsem dobimo občutek, da je Matic Zorman poročaje o dogajanju na Balkanu vzel osebno in to storil srčno: želi prikazati absurdnost situacije, išče normalnost v kaosu. To pa doseže s prikazovanjem otrok kot simbolom nedolžnosti. Kot je povedal sam, mu celotna fotografija *Waiting to Register* deluje kot velik simbol nedolžnosti in ujetosti. Pri tem pa poudari tudi oči in poglede subjektov. Vse to smo zaznali tudi sami, tj. prikazovanje nedolžnosti otrok in pomembnosti oči in obrazov subjektov.

Iz njegovih odgovorov pa smo izvedeli tudi, da fotografija ne rabi nujno zajemati velike množice ljudi, da bi dosegla svoj vpliv – to lahko vidimo na njegovi fotografiji ograje iz bodeče žice, kjer je kljub odsotnosti ljudi njena sporočilnost zelo močna.

Kar nas vodi do naslednje točke – spoznali smo, da Zorman ne nastavlja prizora fotografij, da pa je v trenutku fotografiranja vsekakor tam s srcem in glavo. Tudi sami smo dobili ta občutek ob ogledu celotne fotoreportaže, namreč zdi se, kot da se fotograf sam ne vpleta v dogodke, pač pa lovi »odločilni trenutek«.

Pri tem pa seveda poskuša najti ravnotežje med podajanjem zgodbe in estetskostjo fotografije. Skozi analizo smo ugotovili, da to doseže s pomočjo rabe svetlobe in senc, podajanjem barv, kontrastom, ukrivitev prizora itd. Prav tako je sam povedal, da se trudi koncentrirati elemente na fotografiji, kar kaže na to minimalističnost, ki smo jo zaznali tudi sami.

Zorman sam pa meni, da je zelo pomembno podajanje zgodbe oz. pripovedi, da je pomembna celota vseh fotografij, ne nujno samo ena fotografija. Sami smo enakega mnenja, saj smo opazili, da celotna fotoreportaža deluje kot kohezivna celota, ki gledalcu podaja zgodbo.

Sledi še primerjava z odgovori sodelujočih anketirancev:

Kot prvi element smo zaznali, da je Maticu Zormanu bistvo fotografiranja ozaveščanje ljudi. Predvsem to so zaznali tudi anketiranci, namreč med odgovori na vprašanje, kaj je sploh želel

sporočiti fotograf s svojimi fotografijami, se je velikokrat pojavil odgovor, da je želel informirati bralce. Prav tako so zaznali, da želi vzbuditi pozornost o tej temi, saj so se s podano trditvijo, da ob pogledu na fotografije čutijo prizadetost, v večini popolnoma strinjali, zaznali pa so tudi Zormanovo igranje na čustva, saj so z migranti sočustvovali, zaznali so elemente trpljenja, žalosti, straha. Prav tako je pri trditvi, da imajo anketiranci ob pogledu na fotografije indiferenten odnos, v večini prišlo do popolnega nestrinjanja.

Zaznali so tudi, da je Zormanu pomembno, kakšen vpliv pustijo na gledalcih njegove fotografije, saj smo med odgovori na vprašanje, kaj je fotograf želel sporočiti s fotografijami, prejeli tudi odgovore, da ta gledalce vzpodbuja k razmisleku in ukrepanju.

Glede fotografiranja s srcem in iz osebnega stališča lahko predpostavljamo, da so v večji meri anketiranci bili dovzetni tudi za to, saj je kot zaznan element bil omenjen element kritike družbe, prav tako je bil najbolj prepoznaven simbol otroka, podano je bilo tudi, da fotograf uporablja simbol nedolžnosti otrok, da bi čustveno vplival na gledalca. Anketiranci so velikokrat zaznali tudi absurdnost celotne situacije.

Pri mnenju, da Matic Zorman svoje fotografije nastavlja, pa smo neodločeni, odprla se nam je dilema. Namreč s trditvijo, da fotografije lažejo (oz. izkrivljajo realnost), se anketiranci v večini sploh niso strinjali, pri čemer lahko predpostavljamo, da tako menijo, da so predstavljene fotografije avtentične in verodostojne, torej ne gre za postavljanje scene. Po drugi strani pa so se s trditvijo, da fotograf premišljeno zavzema stojišče, strinjali, kar je malo kontradiktorno. Lahko pomeni, da so anketiranci to trditev zaznali, kot da Matic Zorman zgolj izbira stališče tako, da bo fotografija najbolj estetsko prijetna, lahko pa so jo zaznali, kot da s to izbiro fotograf prikaže samo tisto, kar on želi in gledalcu ne poda celotne zgodbe (pri čemer se spet pojavi podvprašanje, namreč pri fotografiranju vedno gre za izbiro kaj prikazati in česa ne – ali to potem avtomatsko pomeni, da fotograf »nastavlja« prizor?). Večji dejavnik za nejasne rezultate pri tem pa je ta, da je pri izbiri elementov, ki so jih anketiranci na fotografijah opazili najprej, bil tretji najpogostejši (od podanih desetih) postavitev subjektov. Spet – ali gre po njihovem mnenju zgolj za izbiro stojišča, ali pa menijo, da gre za poseg v nastavljanje fotografije?

Vsekakor pa so po mnenju anketirancev fotografije umetniško delo, saj so se s trditvijo, da so fotografije umetniško delo, v večini popolnoma strinjali, prav tako so (enako kot v naši analizi) velikokrat zaznali elementa poigravanja s svetlobo in barvnega kontrasta.

Kot je povedal Matic Zorman sam, pa fotografije ne rabijo nujno pomeniti samo nekaj slabega, lahko od njih odnesemo tudi nekaj dobrega. Po njegovem mnenju je fotografija *Waiting to Register* lahko začetek nečesa pozitivnega. Morda so ravno zaradi tega nekateri anketiranci tudi sami zaznali elemente upanja v danih fotografijah, kar pomeni, da fotografije (morda nezavedno) odražajo to Zormanovo željo po pozitivnem, po iskanju nečesa lepega znotraj celotnega kaosa.

Moč je bilo razbrati, da je Zormanu zelo pomembna celotna zgodba oz. pripoved, ki jo fotografije kot skupek podajajo. To so zaznali tudi sodelujoči anketiranci, ki so se strinjali, da fotografije delujejo kot kohezivna celota, da pripovedujejo zgodbo.

V poglavju 2.4 Poročanje skozi novinarsko fotografijo smo predstavili dejavnike, ki novicam dodajajo vrednost. Dejavnikov je bilo enajst, sami smo skozi analizo fotografij in skozi preučevanje odgovorov anketirancev predvsem zaznali osem¹⁴ od teh elementov. Ti so:

- a) **Negativnost oz. negativno stališče poročanja dogodkov:** ta dejavnik smo zaznali skozi motive na fotografiji, prikazujejo namreč posledice vojn in negativna čustva subjektov. Anketiranci so to zaznali skozi elemente trpljenja, straha, nemoči, brezizhodnosti.
- b) **Geografska ali kulturna bližina dogodka:** fotografije poročajo dogajanje blizu nas, prikazujejo pot migrantov skozi Slovenijo. Anketiranci so enako zaznali tudi sami, saj smo med odgovori na to, kaj je po njihovem bila intenca fotografa, večkrat prejeli odgovor, da je ta želel opozoriti gledalce na dogajanje blizu nas (prebivalcev Slovenije).

¹⁴ Nekateri od teh dejavnikov (za opis dejavnikov glej poglavje 2.4 Poročanje skozi novinarsko fotografijo) so zelo subjektivni, zato lahko imajo posamezniki pri pregledu fotografij različna mnenja o vsebovanju dejavnikov (npr. o stereotipih migrantov – posameznik lahko na fotografiji zazna očitno stereotipizacijo, nekdo drug pa tega sploh ne zapazi). Zato izpostavljam samo tiste elemente, ki so bolj očitni in katere so zaznali tudi sodelujoči anketiranci.

- c) **Vpliv oz. posledice dogodka:** ta dejavnik smo zaznali skozi prikazovanje oškodovanih oseb (tj. migrantov, oškodovanih zaradi vojne) in kohezivnostjo zgodbe. Povezanost fotografij in pripovedovanje zgodbe so zaznali tudi anketiranci.
- d) **Presenečenje:** ta dejavnik smo zaznali skozi prikazovanje obrazov in čustev na njih na fotografijah. Anketiranci so zaznali enako, predvsem skozi element absurdnosti.
- e) **Presežniki:** tukaj gre predvsem za prikazovanje čustev in velike množice migrantov. Enakega mnenja so anketiranci, saj so v veliki večini zaznali trpljenje, žalost, strah itd.
- f) **Individualnost:** ponovno se zazna skozi fotografije obrazov, ki so posnete od blizu, in prikazovanja čustev na njih.
- g) **Estetika:** ta dejavnik smo zaznali takoj, saj fotografije delujejo vizualno privlačno. Anketiranci so se tudi v večini popolnoma strinjali s trditvijo, da so fotografije umetniško delo, kar seveda priča o estetskosti podanih fotografij.
- h) **Pripovedovanje:** kot že večkrat omenjeno, fotografije delujejo kot kohezivna celota, pričajo o zgodbi, vključujejo določen narativ. To so zaznali tudi anketiranci, ki so večkrat izbrali element pripovedovanja zgodbe kot najprej zaznan element ob ogledu fotografij.

Glede na zgoraj omenjene dejavnike in na veliko število zaznanih dejavnikov v fotografijah, lahko rečemo, da so fotografijam Matica Zormana (vsaj z našega vidika) res dodale vrednost; če ne bi, zakaj bi potem bila ena izmed teh fotografij izbrana za najboljšo *World Press Photo* fotografijo leta 2016?

4.5 Ugotovitve in razprava

Torej, skozi analizo in raziskavo smo ugotovili, da so anketiranci v večini zaznali to, kar je fotograf želel prikazati. Le ponekod je prišlo do nestrinjanja, namreč anketiranci niso bili popolnoma enotni glede mnenja, ali fotograf nastavlja fotografije, čeprav je po besedah Matica Zormana, le-ta proti takšnim posegom v dogajanje.

Ponekod so anketiranci zaznali tudi nekaj, kar (morda) ni ravno bil fotografov namen prikazati (npr. da smo ljudje slepi, do tega kar imamo, da ne cenimo, kar imamo), pojavila se je tudi negativna kritika enega izmed anketirancev, da gre predvsem za izkoriščanje ljudi in

da je fotografov namen dobiček – kar predpostavljamo, da ni Zormanov cilj, saj je fotograf v intervjuju za VAL 202 (program Ime tedna) sam povedal, da denarni dobiček novinarskega fotografiranja sploh ni velik in da vse kar prihrani, porabi za nadaljnje delo (RTV SLO 2016).

Naj sedaj skozi vse te zbrane podatke diskutiramo raziskovalna vprašanja, ki smo si jih zastavili v samem začetku opravljanja raziskave. Vprašanja so sledeča:

- V kolikšni meri se pogled na sporočilnost novinarskega fotografa Matica Zormana sklada s pogledi konzumentov njegovih izdelkov?
- Zakaj pride do neskladij med intenco fotografa in interpretacijo gledalcev?
- V katerih primerih se intenca fotografa sklada z interpretacijo gledalcev?

Če ta vprašanja povežemo z ugotovitvami analize, lahko vidimo, da so sodelujoči anketiranci skoraj v celoti zaznali to sporočilnost, ki jo je, kot lahko predpostavljamo skozi intervjuje, želel podati Matic Zorman. Skozi intervjuje smo namreč ugotovili, da je bistvo fotografu informirati bralce in na njih pustiti določen vtis, jih vzpodbuditi k razmisleku (posledično tudi k ukrepanju) in da to počne na tak način, da se ne vmešava v dogodke, ki jih fotografira, pač pa skozi fotografiranje obrazov in prikazovanje emocij čustveno vpliva na gledalce. V raziskavi sodelujoči anketiranci so vse to v veliki meri zelo dobro zaznali.

V nekaterih primerih seveda ni prišlo do popolnega sprejema intence (npr. očitek, da gre za izkoriščanje trpečih za dobiček), kar smo tudi pričakovali, saj je vsak ogled fotografije subjektiven in se nanaša na življenjske izkušnje, spomine, znanje vsakega posameznika. V glavnem pa lahko rečemo, da so tisti bistveni elementi (tj. želja informiranja, prikazovanja realnega stanja, prikazovanja resničnih čustev migrantov) bili pri anketirancih zaznani, torej je raziskava uspešno potrdila, da gledalci fotografij fotoreportaže *The Balkan Nights* Matica Zormana uspešno interpretirajo njegovo intenco.

5 ZAKLJUČEK

Fotografija je medij, ki priča o verodostojni dogodku, da se je ta resnično zgodil (če vzamemo v zakup, da fotografiji lahko zaupamo). Fotograf je bil tam, bil priča odvijanju pred njim, in se je v tistem trenutku odločil, da je pa to nekaj, kar bi rad za vedno ovekovečil. Novinarska fotografija pa gre pri tem še dalje – ima večjo vlogo; novinarski fotograf se mora odločiti, kaj bi sploh rad prikazal in kaj bi s tem sploh rad sporočil, izbrati mora pravi trenutek, a hkrati poiskati popolno ravnotežje med vlogo informiranja gledalcev in samo estetskostjo fotografije, da bi pri gledalcih sploh imel moč doseči točno takšno reakcijo, kot si jo je želel, zamislil. Lahko rečemo, da delo novinarskih fotografov ni preprosto. Vzemimo v kontekst še dejstvo, da njihove fotografije tudi nosijo veliko mero odgovornosti – kot smo v magistrskem delu spoznali, sedaj vemo, da so fotografije novinarskih fotografov sposobne podkrepiti (ali celo spremeniti) javno mnenje bralcev časopisov in/ali gledalcev teh fotografij.

Na tej točki se ustavimo konkretno pri našem izbranem fotografu Maticu Zormanu in njegovih fotografijah fotoreportaže *The Balkan Nights*. Zakaj so te tako posebne in zakaj smo izbrali ravno te: prikazujejo posledice vojn na človeških odnosih, skozi tehnike, ki se jih Matic Zorman poslužuje pri fotografiranju (fotografiranje obrazov, igranje s svetlobo in sencami, uporabo barvnega kontrasta, iskanjem reda v kaosu, poudarjanjem nedolžnosti civilistov itd.), pa ta posredno vsekakor vpliva na svoje gledalce. Kot smo spoznali skozi intervjuje, želi gledalce predvsem informirati in zvesti k razmisleku, morda celo k dejanjem. To je njegova glavna intenca te fotoreportaže.

Skozi objavo anonimnega anketnega vprašalnika in zbiranjem podatkov sodelujočih (teh je bilo vseh skupaj 100, bili so vseh spolov in brez starostne omejitve; po ogledu izbranih fotografij pa so odgovarjali na sedem vprašanj različnih tipov (glej poglavje 8.1 Anketni vprašalnik)) smo nato prišli do ugotovitev, da so gledalci predvsem zaznali bolj čustveno plat fotografij (zaznali so trpljenje, žalost, brezizhodnost itd.). Po njihovem mnenju so fotografije v večini želele gledalca le informirati in na njih čustveno vplivati.

Lahko rečemo, da ima Matic Zorman zagotovo svoj edinstven, poseben slog fotografiranja in da na svoje gledalce vpliva v pozitivni meri. Veselimo se njegovega nadaljnjega dela,

prepričani smo, da njegove fotografije močno pripomorejo k informiranju bralcev časopisov, da pri svojih gledalcih odpirajo vprašanja humanitarnosti, odnosov človeka do sočloveka. Morda bodo nekoč te fotografije celo resnično bile povod za spremembe v naši družbi. Resnično verjamemo, da imajo njegove fotografije pomembno vlogo pri ozaveščanju javnosti in da so pomemben element v prikazovanju realnosti sveta svetu.

V glavnem lahko zaključimo, da je naša raziskava bila pozitivna, da v večjem deležu gledalcev fotoreportaže *The Balkan Nights* prihaja do sprejema intence fotografa.

Za širše zaključke nasploh o sprejemu intence fotografa pri njegovih gledalcih (ne samo specifično pri gledalcih fotoreportaže *The Balkan Nights*) pa bi bila potrebna večja raziskava, z večjim številom sodelujočih anketirancev, z večjim številom sodelujočih fotografov, ne samo s fokusiranjem na enega, in s poglobljenimi pogovori s fotografi o njihovih intencah. Za bolj poglobljeno raziskavo bi morda bilo dobro tudi sodelovanje s psihologi o ozadju, zakaj ponekod pride do napačne interpretacije gledalca v primerjavi z intenco fotografa, zakaj pride do neskladja.

Vsekakor je raziskava bila zanimiva in poučna, pri pisanju so se pojavila še mnoga nova vprašanja (npr. zakaj konkretno pride do neskladja pri sprejemu intence fotografa, zakaj so določeni elementi univerzalni (zakaj otrok simbolizira ravno nedolžnost?), na kakšen način fotografije vzbujajo pri gledalcih določena čustva itd.), ki morda nikoli ne bodo v celoti odgovorjena, saj je tema fotografije zelo kompleksna in zajema več strok, vsekakor pa ta vprašanja odpirajo vrata za nadaljnje raziskave.

6 VIRI IN LITERATURA

- Barthes, Roland. 1961. »The Photographic Message«. *A Barthes Reader*, ur. Susan Sontag, 194–210. New York: Hill and Wang. https://monoskop.org/images/5/59/Barthes_Photographic_Message.pdf.
- Barthes, Roland. 1992. *Camera lucida: zapiski o fotografiji*. Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Benjamin, Walter. 1972. »A Short History of Photography«. *Screen*, ur. Tim Bergfelder, Alison Butler, Dimitris Eleftheriotis idr., 5–26. Glasgow: University of Glasgow.
- Berger, John. 2018. *Razumeti fotografijo*. Zbirka Kamera; 04. Ljubljana: Membrana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!.
- Biselli, Francesco, Michele Buzzi, Claudia Galal, Giulia Gatti, Iliaria Ghisletti, Margherita Giacosa, Lorenzo Marsili, Gianni Morelli, Roberto Mottadelli, Paolo Paci, Paola Paudice, Elena Rossi, Marco Santini, Chiara Schiavano in Larissa Soffientini. 2017. *Podobe časa: 100 fotografij, ki so spremenile svet*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Caple, Helen. 2013. *Photojournalism: A Social Semiotic Approach*. New South Wales: University of New South Wales, Australia.
- Crnović, Deja. 2016. »Nedokončana zgodba«. Mladina. <https://www.mladina.si/175914/nedokoncana-zgodba/>.
- Delano. 2019. »Matic Zorman«. Delano. <https://delano.lu/d/detail/news/matic-zorman/203686>.
- Depardon, Raymond. 2020a. »Chinguetti«. Magnum Photos. <https://pro.magnumphotos.com/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOBDXEAOUF#/SearchResult&VBID=2K1HZOBDXEAOUF&PN=2&POPUPIID=2S5RYDW5P94O&POPUPPN=83>.
- Depardon, Raymond. 2020b. »On the border between Niger and Lybia«. Magnum Photos. <https://pro.magnumphotos.com/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOBDXEAOUF#/SearchResult&VBID=2K1HZOBDXEAOUF&PN=2&POPUPIID=2S5RYDW168HD&POPUPPN=82>.
- Doyle, Patrick. 2019. »How Hunter S. Thompson Became a Legend«. Rolling Stone. <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/rolling-stone-at-50-how-hunter-s-thompson-became-a-legend-115371/>.

- Europa Press. 2017. »UNICEF denuncia que tres de cada cuatro niños sufren abusos en la ruta migratoria hacia Italia«. El Correo. <https://www.elcorreo.com/bizkaia/internacional/201702/28/unicef-denuncia-tres-cada-20170228105604-rc.html>.
- Ferguson, Euan. 2007. »Hunter gets captured by the frame«. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2007/feb/04/photography.features>.
- Flusser, Vilém. 2010. *K filozofiji fotografije*. Ljubljana: ZSKZ: Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta.
- Fotofestival. 2013. »Raymond Depardon«. Fotofestival. <http://2013.fotofestival.info/en/photographers/?artist=42>.
- Goldberg, Ben in Radhika Jones (ur.). 2016a. »The Most Influential Images of All Time: Alan Kurdi.« Time 100 Photos. <http://100photos.time.com/photos/nilufer-demir-alan-kurdi>.
- Goldberg, Ben in Radhika Jones (ur.). 2016b. »The Most Influential Images of All Time: Behind the Gare Saint-Lazare.« Time 100 Photos. <http://100photos.time.com/photos/henri-cartier-bresson-behind-gare-saint-lazare>.
- Goldberg, Ben in Radhika Jones (ur.). 2016c. »The Most Influential Images of All Time: Boulevard du Temple.« Time 100 Photos. <http://100photos.time.com/photos/louis-daguerre-boulevard-du-temple>.
- Goldberg, Ben in Radhika Jones (ur.). 2016č. »The Most Influential Images of All Time: Dalí Atomicus.« Time 100 Photos. <http://100photos.time.com/photos/philippe-halsman-dali-atomicus>.
- Goldberg, Ben in Radhika Jones (ur.). 2016d. »The Most Influential Images of All Time: Falling Man.« Time 100 Photos. <http://100photos.time.com/photos/richard-drew-falling-man>.
- Goldberg, Ben in Radhika Jones (ur.). 2016e. »The Most Influential Images of All Time: Fire Escape Collapse.« Time 100 Photos. <http://100photos.time.com/photos/stanley-forman-fire-escape-collapse>.
- Goldberg, Ben in Radhika Jones (ur.). 2016f. »The Most Influential Images of All Time: First Cell-Phone Picture.« Time 100 Photos. <http://100photos.time.com/photos/philippe-kahn-first-cell-phone-picture>.

- Goldberg, Ben in Radhika Jones (ur.). 2016g. »The Most Influential Images of All Time: Milk Drop Coronet.« Time 100 Photos. [Http://100photos.time.com/photos/harold-edgerton-milk-drop](http://100photos.time.com/photos/harold-edgerton-milk-drop).
- Goldberg, Ben in Radhika Jones (ur.). 2016h. »The Most Influential Images of All Time: The Dead of Antietam.« Time 100 Photos. [Http://100photos.time.com/photos/alexander-gardner-dead-of-antietam](http://100photos.time.com/photos/alexander-gardner-dead-of-antietam).
- Goldberg, Ben in Radhika Jones (ur.). 2016i. »The Most Influential Images of All Time: The Horse in Motion.« Time 100 Photos. [Http://100photos.time.com/photos/eadward-muybridge-horse-in-motion](http://100photos.time.com/photos/eadward-muybridge-horse-in-motion).
- Goldberg, Ben in Radhika Jones (ur.). 2016j. »The Most Influential Images of All Time: The Steerage.« Time 100 Photos. [Http://100photos.time.com/photos/alfred-stieglitz-steerage](http://100photos.time.com/photos/alfred-stieglitz-steerage).
- Goldberg, Ben in Radhika Jones (ur.). 2016k. »The Most Influential Images of All Time: The Valley of the Shadow of Death.« Time 100 Photos. [Http://100photos.time.com/photos/roger-fenton-valley-shadow-death](http://100photos.time.com/photos/roger-fenton-valley-shadow-death).
- Goldberg, Ben in Radhika Jones (ur.). 2016l. »The Most Influential Images of All Time: View from the Window at Le Gras.« Time 100 Photos. [Http://100photos.time.com/photos/joseph-niepce-first-photograph-window-le-gras](http://100photos.time.com/photos/joseph-niepce-first-photograph-window-le-gras).
- Hall, Stuart. 2004. »Lastnosti novičarskih fotografij.« *Medijska kultura: Kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 193–209. Ljubljana: Študentska založba.
- Hall, Stuart. 2012. »Ukodiranje/razkodiranje.« *Mediji in občinstva*, ur. Breda Luthar in Dejan Jontes, 399–412. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Hardt, Hanno. 2003. »Predstavljanje osamosvojitve: podoba/tekst slovenskega fotožurnalizma.« *Teorija in praksa* 40 (4): 605–626.
- Hočevnar, Uroš. 2010. *Estetika reportažne fotografije*. Ljubljana: Maska.
- Horvat, Marjan. 2016. »»Oskarja« za fotografijo Slovincema.« *Mladina*, 26. 2. 2016. 70.
- Jeffrey, Ian. 2014. *The Photography Book*. London: Phaidon Press Limited.
- Johnson, S. William, Mark Rice in Carla Williams. 2005. *A History of Photography. From 1839 to the present*. Köln: TASCHEN GmbH.

- Jurc, Ana. 2008. »Pisatelj, ujet v življenju rockzvezdnika«. MMC RTV SLO. <https://www.rtv slo.si/kultura/razglednice-preteklosti/pisatelj-ujet-v-zivljenju-rockzvezdnika/154936>.
- Kajtazović, Tamara. 2015. »»Vojna se zanje začne, ko vsi odidejo« Matic Zorman, avtor zmagovalne fotografije natečaja Slovenia Press Photo 2015«. Mladina. <https://www.mladina.si/167335/vojna-se-zanje-zacne-ko-vsi-odidejo/>.
- Klun, Alenka. 2010. »Foto: "Vse na tem svetu ima odločilni trenutek"«. MMC RTV SLO. <https://www.rtv slo.si/kultura/razstave/foto-vse-na-tem-svetu-ima-odlocilni-trenutek/222445>.
- Kobré, Kenneth. 2000. *Photojournalism: the professionals' approach – 4th ed.* Woburn: Focal Press, Butterworth-Heinemann.
- Košir, Izak. 2016. »Fotografskega oskarja sta prejela tudi dva Slovenca: Matic Zorman in Matjaž Krivic«. Mladina. <https://www.mladina.si/172640/fotografskega-oskarja-sta-prejela-tudi-dva-slovenca--matic-zorman-in-matjaz-krivic>.
- Masoner, Liz. 2018. »An Introduction to Photojournalism«. The spruce crafts. <https://www.thesprucecrafts.com/an-introduction-to-photojournalism-2688644>.
- Rak, Peter. 2016. »Fotografija je lahko posel ali pa življenje: Matic Zorman in Matjaž Krivic: pogovor z letošnjima dobitnikoma najprestižnejše fotoreporterske nagrade World Press Photo«. *Delo*, 2. 3. 2016. 18.
- Rogers, Brett (ur.). 2020. »Sebastião Salgado«. The Photographers' Gallery Print Sales. <https://printsales.thephotographersgallery.org.uk/artists/28-sebastiaosalgado/overview/>.
- RTV SLO. 2016. »Matic Zorman«. Radijska oddaja. Ime tedna, 22. 2. 2016. Ljubljana: Radio Slovenija, VAL 202.
- Sontag, Susan. 2001. *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.
- Vogel, Voranc. 2016. »Med dobitniki nagrad World Press Photo dva Slovenca.« Delo. <https://www.delo.si/kultura/razno/med-dobitniki-nagrad-world-press-photo-dva-slovenca.html>.
- Zadnikar, Gita. 2005. »Fotografije v časnikih«. *Resno in rumeno: Tabloidizacija tiskanih medijev v Sloveniji*, ur. Gita Zadnikar, 88–102. Ljubljana: ICK.

Zorman, Matic. 2015a. »Matic Zorman Bio«. Matic Zorman. [Http://maticzorman.com/index.php/bio-2/](http://maticzorman.com/index.php/bio-2/).

Zorman, Matic. 2015b. »The Balkan Nights«. Matic Zorman. [Http://maticzorman.com/index.php/the-balkan-nights/](http://maticzorman.com/index.php/the-balkan-nights/).

Wittwer, Jürg in Jessica Holom. 2016. *Talking through Pictures. A Beginner's Guide to Photojournalism*. CreateSpace Independent Publishing Platform. [Https://books.google.is/books/about/Talking_Through_Pictures.html?id=u51sjwEACAAJ&redir_esc=y](https://books.google.is/books/about/Talking_Through_Pictures.html?id=u51sjwEACAAJ&redir_esc=y).

World Press Photo. 2015. »Waiting to Register«. World Press Photo. [Https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28741/1/2016-Matic-Zorman-PO1](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28741/1/2016-Matic-Zorman-PO1).

7 GRAFIČNE PRILOGE

7.1 Slike

Slika 1: Alfred Stieglitz: The Steerage, 1907 (Goldberg in Jones 2016j).	9
Slika 2: Harold Edgerton: Milk Drop Coronet, 1957 (Goldberg in Jones 2016g).	11
Slika 3: Steve McCurry: Afganistanska deklica, 1984 (Biselli in sodelavci 2017, 9).	13
Slika 4: Kevin Carter: Mrhovinar in deklica, 1993 (Biselli in sodelavci 2017, 176).	14
Slika 5: Nilüfer Demir: Alan Kurdi, 2015 (Goldberg in Jones 2016a).	16
Slika 6: Matic Zorman: A Refugee Family in the Refugee Centre (Zorman 2015b).	24
Slika 7: Matic Zorman: Refugees Stranded in No Man's Land (Zorman 2015b).	24
Slika 8: Matic Zorman: A Crying Refugee (Zorman 2015b).	25
Slika 9: Matic Zorman: An Entry Point of the Migration Centre in Spielfeld (Zorman 2015b).	26
Slika 10: Matic Zorman: Wired Fence on the Border Area (Zorman 2015b).	26
Slika 11: Matic Zorman: Waiting to Board the Train (Zorman 2015b).	27
Slika 12: Matic Zorman: Messages Left Behind by Refugees (Zorman 2015b).	28
Slika 13: Matic Zorman: Abandoned Underwear on a Wineryard (Zorman 2015b).	28
Slika 14: Matic Zorman: A Sign Illustrating the Upcoming Body Search (Zorman 2015b).	29
Slika 15: Matic Zorman: Riot Police Gear Lays Prepared to be Used (Zorman 2015b).	30
Slika 16: Matic Zorman: Refugees Burn Campfires (Zorman 2015b).	31
Slika 17: Matic Zorman: Waiting to Register (Zorman 2015b).	32
Slika 18: John Gaps: Hungry Kosovar Refugees, 1998 (Europa Press 2017).	34
Slika 19: Dorothea Lange: Migrant Mother, 1936 (Biselli in sodelavci 2017, 57).	35
Slika 20: Matic Zorman: Refugees on the Walk Through Farm Fields (Zorman 2015b).	36
Slika 21: Matic Zorman: Policeman Illuminates A Refugee Child (Zorman 2015b).	37
Slika 22: Bojan Velikonja: Protest proti povratku družine Strojjan, 2006 (Hočevnar 2010, 89).	38
Slika 23: Matic Zorman: The Red Nose Clowns (Zorman 2015b).	39
Slika 24: Matic Zorman: Wired Fence on the Border Area (Zorman 2015b).	41
Slika 25: Raymond Depardon: Mujahideen rebels, 1878 (Jeffrey 2014, 129).	44

Slika 26: Raymond Depardon: San Clemente hospital, 1979 (Fotofestival 2013).....	45
Slika 27: Raymond Depardon: Chinguetti, 1999 (Depardon 2020a).	45
Slika 28: Raymond Depardon: On the border between Niger and Libya, 2001 (Depardon 2020b).	46
Slika 29: Spol anketirancev.	50
Slika 30: Starost anketirancev.	51
Slika 31: Prikaz pogostosti izbranih elementov.	56
Slika 32: Odstotkovni prikaz navedenih asociacij.....	59
Slika 33: Besedni oblak pojavitve navedenih asociacij.....	60
Slika 34: Borut Peterlin: Matic Zorman skozi objektiv Boruta Peterlina (Košir 2016).	67
Slika 35: Hunter S. Thompson: Hunter S. Thompson (Doyle 2019).	68

7.2 Preglednice

Preglednica 1: Rezultati strinjanja oz. nestrinjanja s podanimi trditvami na lestvici od 1 do 5.	53
Preglednica 2: Prikaz navedenih asociacij.....	58
Preglednica 3: Nabor navedenih odgovorov o sporočilnosti fotografij.....	62

7.3 Priloge

Priloga 1: Anketni vprašalnik.

Priloga 2: Vprašanja za intervju z Maticem Zormanom.

8 PRILOGE

Priloga 1: Anketni vprašalnik.

Novinarska fotografija med intenco fotografa in interpretacijo gledalcev

Pozdravljeni, sem Metka Novak in na Fakulteti za humanistične študije, Univerze na Primorskem v Kopru zaključujem magistrski študij v okviru študijskega programa Komuniciranje in mediji. Za zaključno študijsko delo pod mentorstvom izr. prof. dr. Vlada Kotnika pripravljam magistrsko delo z naslovom Novinarska fotografija med intenco fotografa in interpretacijo gledalcev (Matic Zorman: *The Balkan Nights*), kjer me zanima vaš pogled na njegove fotografije.

V prvem delu anketnega vprašalnika bo prikazanih njegovih izbranih pet fotografij, za katere bi vas prosila, da si jih skrbno ogledate, nato bodo sledila vprašanja. Vljudno vas prosim, da si vzamete 10–15 minut časa in vprašalnik v celoti izpolnite. Zbrani podatki bodo uporabljeni zgolj za namene izdelave magistrskega dela. Sodelovanje je anonimno.

Prosim označite:

1. Spol:

- a) Moški
- b) Ženski
- c) Drugo: _____

2. Starost:

- a) do 18 let
- b) od 18 do 25 let
- c) od 26 do 35 let
- d) od 36 do 50 let
- e) 50 let in več

3. Prosim, da si pozorno ogledate naslednje fotografije:

Fotografija 1:



Fotografija 2:



Fotografija 3:



Fotografija 4:



Fotografija 5:



Fotografije so del fotoreportaže *The Balkan Nights*, avtorja Matica Zorman. Vse fotografije so dostopne so na spletni povezavi: <http://maticzorman.com/index.php/the-balkan-nights/>.

4. Prosim, da na lestvici od 1 (sploh se ne strinjam) do 5 (popolnoma se strinjam) ocenite naslednje trditve:

	1 (sploh se ne strinjam)	2	3	4	5 (popolnoma se strinjam)
V fotografijah lahko prepoznam samega sebe (si lahko zamislim možnost lastnega podobnega položaja).					

Ob pogledu na fotografije čutim prizadetost.					
Ob pogledu na fotografije čutim tesnobo (nemir, nelagodje, neprijetnost).					
Ob pogledu na fotografije čutim jezo (ogorčenost, razburjenost).					
Ob pogledu na fotografije čutim strah (strah pred neznanim, strah pred drugačnim).					
Ob pogledu na fotografije čutim sproščeno.					
Ob pogledu na fotografije ne čutim ničesar (vseeno mi je, imam indiferenten odnos).					
Ob pogledu na fotografije začutim optimizem, upanje.					
Ob pogledu na fotografije sočustvujem s subjekti.					
Ob pogledu na fotografije občutim distanco do subjektov.					
Ob pogledu na fotografije zaznam motnje pri					

komunikaciji (nerazumevanje med subjekti, nezmožnost izražanja).					
Ob opazovanju fotografij imam občutek, da sem sam opazovalec dejanja (da sem tam, del trenutka).					
Ob pogledu na fotografije imam občutek, da fotograf premišljeno zavzema stojišče fotografiranja.					
Fotografije skupaj delujejo kot kohezivna zgodba.					
Fotografije so informativnega značaja.					
Fotografije so umetniško delo.					
Fotografije so preveč umetniške in premalo informativne.					
Fotografije delujejo premišljeno, niso prepuščene naključju.					
Fotografije lažejo (so zavajajoče, izkrivljajo realnost).					

5. Izmed navedenih elementov izberite 3, ki ste jih ob pogledu na fotografije opazili najprej:

- a) Barvni kontrast
- b) Poigravanje s svetlobo
- c) Postavitev subjektov
- d) Prikaz vsakdanjosti, normalnosti
- e) Absurdnost
- f) Preprostost, minimalizem
- g) Uokviritev posnetka
- h) Živahnost
- i) Pripovedovanje zgodbe
- j) Drugo: _____

6. Navedite prve 3 asociacije, ki so se vam porodile ob pogledu na fotografije:

7. Kaj je po vašem mnenju želel sporočiti fotograf s fotografijami?

Odgovorili ste na vsa vprašanja v tej anketi. Hvala za sodelovanje.

Priloga 2: Vprašanja za intervju z Maticem Zormanom.

1. Kaj vas žene naprej, zakaj fotografirate?
2. Ali vam fotografiranje pomeni iskanje naslednje velike fotografije za naslovnico časopisa ali vam je primarni cilj ozaveščanje ljudi?
3. Vidite fotografijo kot umetniško delo ali kot medij za poročanje o dogodkih?
4. Ali se pri ustvarjanju fotografij kdaj poigrate z naključji ali gre bolj za odločitev oz. vizijo, kaj sploh želite, preden fotografijo posnamete?
5. Kdaj, kje in s kakšnim namenom so nastale fotografije pod naslovom *The Balkan Nights*?
6. Kdo je vaš največji vzor, za katerega bi rekli, da je najbolj vplival na vaš slog fotografije?