

Ratna fotografija i etika: analiza izvještavanja o Domovinskom ratu

Tunjić, Marina

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, The Faculty of Political Science / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet političkih znanosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:114:638069>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-27**



Repository / Repozitorij:

[FPSZG repository - master's thesis of students of political science and journalism / postgraduate specialist studies / dissertations](#)



Sveučilište u Zagrebu
Fakultet političkih znanosti
Diplomski studij novinarstva

Marina Tunjić

RATNA FOTOGRAFIJA I ETIKA: ANALIZA IZVJEŠTAVANJA O
DOMOVINSKOM RATU
DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2023.

Sveučilište u Zagrebu
Fakultet političkih znanosti
Diplomski studij novinarstva

RATNA FOTOGRAFIJA I ETIKA: ANALIZA IZVJEŠTAVANJA O
DOMOVINSKOM RATU
DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof.dr.sc. Igor Kanižaj

Studentica: Marina Tunjić

Zagreb, 2023.

Izjavljujem da sam diplomski rad „Ratna fotografija i etika: analiza izvještavanja o Domovinskom ratu,“ koji sam predala na ocjenu mentoru, prof.dr.sc. Igoru Kanižaju, napisala samostalno i da je u potpunosti riječ o mojem autorskom radu. Također, izjavljujem da dotični rad nije objavljen ni korišten u svrhe ispunjenja nastavnih obaveza na ovom ili nekom drugom učilištu, te da na temelju njega nisam stekla ECTS bodove.

Nadalje, izjavljujem da sam u radu poštivala etička pravila znanstvenog i akademskog rada, a posebno članke 16-19. Etičkoga kodeksa Sveučilišta u Zagrebu.

Marina Tunjić

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Teorijski dio	2
2.1 Fotografija	2
2.2. Razvoj fotonovinarstva	4
2.3. Najutjecajnija fotoagencija Magnum	6
2.4. Moderno fotoreporterstvo	6
3. Etika u fotografiji / fotonovinarstvu	8
4. Ratna fotografija	12
5. Ratna fotografija u Domovinskom ratu	17
5.1. Domovinski rat	17
5.2. Fotografija u Domovinskom ratu	17
5.1. Neutralnost fotoreportera	20
5.1.2. Fotoreporter kao društveni čimbenik	22
5.2. Propaganda u izvještavanju	23
5.3. Prikaz hrvatskog vojnika u medijima	25
5.2.1. Fotografija na plakatima	28
6. Istraživanje	30
6.1. Predmet istraživanja	30
6.2. Cilj istraživanja	31
6.3. Metoda istraživanja	32
6.5. Ograničavajući faktori istraživanja	33
7. Rezultati Istraživanja	34
7.1. Mogućnosti izvještavanja i ograničavanja u prenošenju informacija	34
7.2. Fotografiranje žrtava	39
7.3. Propaganda	41
7.4. Nepriistranost	41
7.5. Važnost ratne fotografije	43
8. Rasprava	43
9. Zaključak	45
Literatura	47
PRILOG: TRANSKRIPTI INTERVJUA	51
SAŽETAK	80

Popis ilustracija

Slike

Slika 1: Valley of the Shadow of Death (s kuglama).....	3
Slika 2: Valley of the Shadow of Death (bez kugli).....	3
Slika 3: Associated Press, Raising the flag on Iwo Jima.	10
Slika 4: Associated Press, The flag on Two Jima, posed photo (pozirano).....	10
Slika 5: Associated Press, „Napalm girl“.....	11
Slika 6: Arkanovi Tigrovi ubijaju i udaraju muslimanske civile u Bosni i Hercegovini	21
Slika 7: Branitelj.....	26
Slika 8: Branitelj.....	26
Slika 9: Branitelj.....	27
Slika 10: Plakat „I moj je tata hrvatski vojnik“	29
Slika 11: Plakat „Voliš li Hrvatsku“.....	30

1. Uvod

Ratna fotografija oduvijek je imala veliku utjecaj na percepciju o sukobima o kojima se izvještava. Brojna svjetska istraživanja bavila su se ovom temom kroz različite pristupe i teorijske okvire. Istraživanja o ratnoj fotografiji nerijetko se bave pitanjima objektivnosti, insceniranosti i korištenjem u propagandne svrhe. Ratno izvještavanje često se problematizira i iz deontološke perspektive, kroz brojne etičke prijepore. Istraživanja vezana uz ovu tematiku najviše su povezana uz velike povijesne ratove, a prema osobnom mišljenju i proučenim postojećim sadržajem, najveći je fokus na počecima ratne fotografije i Vijetnamskom ratu.

Domovinski rat imao je ključnu ulogu u formiranju Hrvatske države, a fotografija u izvještavanju bila je jedan od glavnih načina uz video koja je se svijetu prenijela stvarne slike stanja Hrvatske u vrijeme Domovinskog rata. Hrvatska istraživanja o Domovinskom ratu i medijima uglavnom se odnose na izvještavanje, no mali dio njih bavi se isključivo fotoreporterstvom. Neki radovi koji su korišteni i u ovome radu analiziraju fotografiju kao zaseban medij, a ne u sklopu medijskog izvještavanja. Postoje istraživanja, dokumentarni filmovi ili reportaže koji donose intervju s hrvatskim i stranim fotoreporterima koji su izvještavali u Domovinskom ratu, no mali dio njih se izravno razgovara s tim fotoreporterima o načinu izvještavanja i novinarskim načelima. Sandra Vitaljić u knjizi *Rat Slikama – suvremena ratna fotografija djelomično se osvrnula na tu temu i razgovarala s nekoliko ratnih fotoreportera. Knjiga ima temelje za prikaz kakvo je fotografija bila prikazana u medijima i na koji način su fotoreporteri izvještavali.*

Kada zaključimo iz raznih radova da su se u Domovinskom ratu kršila novinarska načela, nedostaje odgovor na pitanje zašto je do toga došlo i je li uopće bilo mogućnosti za drugačije izvještavanje. Iz tog razloga, važno je o ovoj temi progovoriti kroz iskustva glavnih protagonista – fotoreportera koji su proveli određeno vrijeme sudjelujući u ratnim operacijama.

Prvi dio rada bavi se poviješću fotografije i fotonovinarstva. Teorijski dio se zatim nastavlja na etiku u fotografiji i ratnu fotografiju koja je imala značajan utjecaj u razvoju fotografije, pa je detaljno opisana i prije poglavlja koji se bavi isključivo ratnom fotografijom. Temeljeno na teoriji, rad se zatim bavi Domovinskim ratom i analizom važnosti fotografije u Hrvatskoj 1990-

ih godina. U istraživačkom djelu bavim se iskustvima fotoreportera koji su bili na ratnom području. Cilj istraživanje je saznati kakva su pravila izvještavanja imali fotoreporteri u Domovinskom ratu, te koja su pravila i zašto kršili. Kvalitativnom metodom intervjua, razgovorom s tri različita fotoreportera, od kojih je svaki djelovao na različit način, dobila sam odgovore na pitanja vezana uz način izvještavanja i njihovo osobno iskustvo rada za vrijeme rata. Prikaz rezultata istraživanja slijedi u poglavlju „Rasprava,“ u kojem donosim glavne zaključke istraživanja i dodatna saznanja koja nisu vezana uz glavna pitanja. Zaključni dio rada daje konačan pregled teorije i rezultata dobivenih istraživanjem.

2. Teorijski dio

2.1 Fotografija

Fotografija kao medij oduvijek je imala veliki značaj. Slikovni prikaz nekog događaja zainteresirat će publiku prije nego li će to učiniti pisana riječ. Primjere slikovnih zapisa bilježimo još iz doba paleolita gdje su razne priče ispričane upravo putem špiljskih gravura. Slikarstvo bilježi značajna povijesna postignuća, no čak i kada je služilo u dokumentarne svrhe, niti jedan događaj nije naslikan u trenu i ne može prikazati trenutno stanje u kojem se našao slikar. Tek su u 19. stoljeću Joseph Niephore Niepce i Louis Daguerre došli na trag nečemu što će zamrznuti trenutak. Razvili su dagerotipiju – prvu tehniku za stvaranje fotografija.

Mnogi tvrde da fotografija ne laže, no to nije u potpunosti točno. Izdvojimo li iz ove činjenice fotografije iz digitalnog doba koje su podložne raznim manipulacijama, svejedno ćemo naići na dokaze manipulacija još iz analognog doba. Jedan od primjera je fotografija „Valley of the Shadow of Death,“ fotografija iz 1855. autora Rogera Fentona. Fotografija je nastala za vrijeme Krimskog rata, a prikazuje put usred ničega na kojem se nalaze topovske kugle. Sporno je to što postoje dvije skoro identične fotografije, ali na jednoj nema topovskih kugli. Smatra se da je Fenton aranžirao fotografiju te je bila upitna istinitost prikaza. Brojni su autori radili analize i istraživanja vezana upravo uz tu fotografiju, a pokušavali su dobiti i odgovor na pitanje koja je fotografija nastala prva.

Slika 1: Valley of the Shadow of Death, 1855. (s kuglama), Autor: Roger Fenton



Slika 2: Valley of the Shadow of Death, 1855. (bez kugli), Autor: Roger Fenton



Izvor: [getty.edu](https://www.getty.edu) (2023), publicdomainreview.org (2020.)

Errol Morris, američki redatelj dokumentarnih filmova u svojoj knjizi *Believing is seeing* također raspravlja o istoj fotografiji te u razgovoru s ostalim autorima koji su se bavili ovom temom pokušava doći do odgovora koja je fotografija nastala prva i je li inscenirana. Morris je radio i analize na terenu i ustanovio je kao i većina drugih autora da je fotografija bez kugli snimljena prva. Dovodi se u pitanje i realnost situacije, je li uopće bilo toliko opasno da je Fenton stigao mijenjati sadržaj na fotografiji. Točan odgovor vjerojatno ne možemo dobiti, no

Morris u svojoj raspravi intervjuira Roya Flukingera, značajnog američkog fotografa koji za povijesne fotografije kaže kako nam one mogu dati „nova saznanja ili priliku za postavljanje novih pitanja“ (Morris, 2014:70).

Prvo je fotografija služila isključivo za dokumentiranje i za stvaranje portreta dok je danas primjena mnogo šira. Neće svaka fotografija ostati dugo u sjećanju, a da bi uopće zapamtili što se nalazi na pojedinoj fotografiji, važno je kako će sam autor ispričati priču. Fotografija može biti snažan alat za podizanje svijesti o određenim pitanjima, a može služiti i kao neka vrsta aktivizma. Također osnovi je dio izvještavanja i u novinarstvu, a gotovo niti jedan važniji članak nećemo često vidjeti bez priložene fotografije: „Fotografija daje cjelovitost izvješću, ona nije samo ilustrativni dio teksta, nego istodobno s tekstom upotpunjuje prikaz zbivanja u novinama“ (Malović, 2005: 340-341).

2.2. Razvoj fotonovinarstva

Poznati američki foto urednik John Godfrey Morris fotoreportera opisuje kao najvećeg avanturista među novinarima. Za razliku od reportera koji priču može složiti iz daljine, fotograf je taj koji mora ući u scenu, nevezano kolika mu opasnost prijete ili koliko je sam događaj neugodan. Čak i uz prisutnost teleobjektiva, fotograf će najrealniju sliku dobiti ako stvarno priđe blizu objektu koji fotografira. Fotograf mora biti na pravom mjestu u pravo vrijeme, a urednik će odabrati koja je fotografija „ona prava“ (Morris, 2002: 9).

Rasprave o sposobnosti fotografije da prenese točne, istinite informacije o fizičkom svijetu poklapaju se s pozitivizmom i težnjom za znanstvenim napretkom koji su obilježili kasno 19. stoljeće. Kamera je predstavljena kao alat koji može prenijeti znanstvene podatke bez subjektivnog uplitanja. Na kameru se gledalo kao najtočniji mehanizam za otkrivanje fizičkog svijeta, a leća kamere smatrala se preciznijom od ljudskog oka. Takve su pretpostavke služile kao ideološka podloga za informativnu i dokumentarnu fotografiju (Andersen, 1989: 96-97).

Pojam fotonovinarstva osmišljen je od strane Franka Motta, dekana Škole za novinarstvo pri Sveučilištu Missouri u Sjedinjenim Američkim Državama. Mott je 1942. osnovao poseban odjel za obrazovanje fotonovinara i tada je po prvi put fotonovinarstvo smatrano važnim područjem komunikacije (Lester, 2015:4). Prva utjecajna nacionalna organizacija za fotonovinare *National Press Photographer Association* osnovana je 1946. u SAD-u. Tadašnji urednik i izdavač rekao je da je cilj organizacije „kombinirati sve elemente radnog fotografskog

izdavaštva u Americi kako bi se podigla i održala visoka razina fotografije neophodna za napredak slikovnog novinarstva.“ Uskoro je i izdano prvo izdanje službene publikacije NPPA zvano *News Photographer* (Faber, 1997, prema Lester, 2015: 27).

Prije osnivanja raznih organizacija, fotografija se već koristila u tisku. Fotografije su postale važan element novinarskog izvještavanja, a možda najpoznatiji prvi primjeri su fotografije Krimskog rata i Američkog građanskog rata. Roger Fenton i Mathew Brady su fotografi koje možemo nazvati i utemeljiteljima ratne fotografije. Fenton je bio nagrađivani britanski fotograf kojeg je 1855. izdavač Thomas Agnew & Sons poslao da fotografira Krimski rat. Fenton je zajedno sa svojim asistentom Johnom Sparklingom radio iz mračne komore smještene u kočiji, a proizveli su 360 fotografija (Morris, 2014: 4). Brady je bio prvi fotograf koji je u potpunosti dokumentirao rat. Kada je 1861. postalo jasno da je rat neizbježan, dobio je dopuštenje predsjednika Lincolna da fotografira Građanski rat, no za to nije dobio nikakvu financijsku pomoć. Brady je kasnije procijenio da je uložio oko 100 000 dolara u svoje izvještavanje o ratu (iphf.org, 2023). Brady možda nije stekao financijsku korist svojim fotografijama, ali njegove fotografije postale su motiv za daljnji razvoj fotografije i dokumentiranja događaja.

Razvoju fotonovinarstva doprinio je i razvoj novih tiskanih magazina, a neki od njih bili su *Bilder Courier*, *Münchener illustrierte Presse*, *Lilliput* i drugi, no najveću je popularnost stekao magazin *Life*, tjedni foto magazin koji je počeo izlaziti 1936. u New Yorku, a donosio je foto priče iz cijelog svijeta. *Life* je bio pionir fotonovinarstva i jedna od glavnih sila za razvoj fotonovinarstva kao profesije. Od samog početka *Life* je stavljao naglasak na fotografiju, a tematski su fotografije prikazivale razne međunarodne događaje. *Life* je izvještavao o Drugom svjetskom ratu, Koreji, Vijetnamu i brojnim drugim regionalnim ratovima (britannica.com, 2023).

Slikovno novinarstvo razvijalo se paralelno s tehnikama oglašavanja, tabloidima i dokumentarnim filmom, a razvoj tehnologije dodatno je ubrzao taj proces. Ovdje se posebno ističe uloga i pojava Leica fotoaparata koji su izumljeni 1914., te postali dostupni na tržištu 1925. Leica fotoaparati zahtijevali su 35mm film od 36 fotografija za razliku od prethodnih fotoaparata koji su koristili zasebne filmove i bila su samo 2 filma u kaseti (Bersak, 2006). Moderni fotoaparati omogućili su brzo snimanje vrhunskih fotografija u gotovo svim uvjetima što je značilo samo još veći interes za novinskom fotografijom i razvojem drugih nezavisnih

časopisa. Razdoblje 1930-ih i 1940-ih smatra se „zlatnim dobom“ fotonovinarstva jer su dominirali bogato ilustrirani časopisi diljem Europe i Amerike (artistinfo.co.uk, 2023).

2.3. Najutjecajnija fotoagencija Magnum

Usljedilo je i osnivanje agencije Magnum 1947. godine u Parizu. Agencija je osnovana nakon završetka Drugog svjetskog rata, a osnovala su ju četiri fotografa kako bi prikazali svoju nezavisnost i kao čovjeka i kao fotografa, opisujući njihovu mješavinu umjetnika i reportera, naglašavajući ne samo ono što se vidi, već i način na koji se to vidi. Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger i David „Chim“ Seymour osnovali su Magnum kako bi sebi i drugim fotografima dali mogućnost rada izvan magazina i novinarstva. Magnum je osnovan kao zadruga u kojoj će osoblje podržavati, a ne usmjeravati fotografe. Vlasnici autorskog prava su fotografi, a ne izdavači. Fotograf je tako mogao odlučiti fotografirati razne teme, a agencija bi mogla prodati fotografije drugim međunarodnim časopisima. Na taj su način fotografi mogli raditi na projektima koji su ih posebno inspirirali, ne izvršavajući zadatak koji im daje izdavačka kuća (magnuphotos.com, 2023)..

Bilo je važno da fotografi Magnuma imaju fleksibilnost odabira svoje priče i da nisu odgovorni publikacijama i uredničkom osoblju. Vjerovali su da fotografi moraju imati svoj stav u svojim slikama (magnuphotos.com, 2023). Magnum nije prva foto agencija, ali ističe se kao jedna od najutjecajnijih jer je distribuirala visokokvalitetne fotografske priče. Poseban je naglasak bio na umjetničkoj i dokumentarnoj fotografiji.

2.4. Moderno fotoreporterstvo

Fotoreporterstvo se odnosi na vrstu fotografije koja je unaprijed dogovorena od strane izdavačke kuće ili agencije. Odnosno, fotoreporter dokumentiraju događaje, a za većinu njih znaju kada će se i gdje dogoditi te spremni dolaze na lokaciju, iako to u današnjem kontekstu više nije jedan od temeljnih kriterija jer se fotoreporter često javljaju upravo s mjesta događaja koji nije bio planiran. Fotoreporter prikazuju događaje kroz svoje fotografije, te je najvažnije da fotografija bude jasna i da je odmah vidljivo što se na njoj događa. Fotoreporter trebaju biti fokusirani na radnju ili osobu i trebaju hvatati ključne trenutke, a njihovi radovi ne zahtijevaju umjetničko izražavanje.

Fotoreporter kao i novinari „moraju biti dobro obaviješteni o zbivanjima u društvu, moraju procijeniti događaj, znati tko je tko, kakva je to važnost, uloga i funkcija pojedinca u javnom

životu, trebaju cjelovito pratiti zbivanja” (Malović, 2005:341). Fotoreporter se trebaju i ponašati kao novinari i trebaju imati iste vrijednost: istinitost, objektivnost i poštenje su vrijednosti koje daju novinaru poštenje“ (Lester: 2015:7). Nerijetko su događaji kojima prisustvuju fotoreporter vizualno nezanimljivi. Baš zato fotoreporter uz snimatelje moraju stvoriti što zanimljiviju sliku. “Fotoreporter ima moć da zbivanja učini javnima na specifičan način fotografske vještine, koja, zadržavajući dobro odabran trenutak, može u bljesku intuitivne spoznaje pokazati suštinu nekog događaja” (Dmitrović, 2004:103). Prema Maloviću, postoji nekoliko osnovnih pravila kojih se fotoreporter treba držati: treba voditi računa o kutu snimanja, isprobavati više perspektiva, ljudi se snimaju u pokretu, političari ne smiju pozirati, treba tražiti karakteristične izraze lica, objekti ne smiju gledati u kameru, izbjegava se mrtvi prostor i prazni dijelovi između glaca i pozadine (Malović, 2005:342). Kao vizualni snimači, fotografi trebaju koristiti svoje vizualne sposobnosti kako bi eliminirali distrakcije i nepoželjne elemente u kadru (Lester, 2015:7).

Ponekad dolazi do izjednačavanja pojmova fotoreporterstva i dokumentarne fotografije, iako postoje razlike među njima. Dokumentarna fotografija jednako kao i fotoreporterstvo ima za cilj zabilježiti događaje i situacije, no ne postoje ista pravila kao u fotoreporterstvu. Fotograf dokumentarist je vizualizator. On stavlja u sliku ono o čemu zna i o čemu misli, teme koje ga interesiraju stavlja ispred svog fotoaparata (Newhall, 1938). Iako su međusobno različite, i novinska fotografija može se koristiti u dokumentarne svrhe jednako kao što se i dokumentarna fotografija može koristiti u novinarske svrhe. Mnogi fotografi radeći dokumentarnu fotografiju koriste i različite pristupe kako bi stvorili neku vrstu umjetničke fotografije. Filip Horvat, fotograf iz Vinkovaca koji je radio za velike međunarodne agencije kaže kako je za njega „osnovna razlika između umjetnosti i fotožurnalizma to što umjetnik subjektivno interpretira svoj doživljaj, a fotožurnalizam prenosi informaciju, bez obzira što i u tome prenosimo svoj stav“ (citat iz intervjua, Vitaljić, 2016:244). Enrico Dagnino, talijanski fotoreporter kaže kako je „najvažniji dio njegovog posla prikupljanje informacija, širenje tih informacija, čuvanje istih kao dokaz u nekim slučajevima ili čuvanje kao dokument za kasnije.“ Dodaje kako za njega nije važna estetika fotografije niti tehnička ispravnost već ga zanima informacija koja može stati u kadar (youtube.com, 2019).

3. Etika u fotografiji / fotonovinarstvu

Novinarstvo, ali i brojne druge djelatnosti zagovaraju određena etička načela kojih se njihovi članovi trebaju držati. Kako bi određene etičke norme bile za sve jednake, postoje propisani kodeksi u kojima se navode sva pravila. Novinarstvo ima ključnu ulogu u informiranju javnosti i treba se držati načela novinarske etike. Jednako tako postoje i pravila za fotografe koji izvještavaju. „Fotografija ima iznimno veliko značenje u masovnim medijima, čija je osnovna zadaća istinito, pošteno, nepristrano i uravnoteženo obavještavati javnost o zbivanjima“ (Malović, 2005: 340). Postoje okviri etičkih načela kojih se fotoreporter trebaju držati: pravovremenost, objektivnost i naracija. Pravovremenost označava objavu fotografija koje imaju značenje u kontekstu nedavno objavljenog događaja, fotografije moraju biti objektivne i nepristrane i moraju biti kombinirane s drugim elementima vijesti kako bi se činjenice mogle povezati s gledateljem ili čitateljem na kulturnoj razini (artistsinfo.co.uk, 2015).

Fotograf i profesionalci u novinskim redakcijama su ti koji novinskom fotografijom kreiraju poruku, oni odabiru fotografiju, smještaju je na stranicu i određuju njeno značenje naslovom i podnaslovom (Barthes, 1977, prema Vitaljić 2013: 15). Često bez teksta slika nema potpuno značenje, odnosno gledatelj sam može donijeti zaključak o fotografiji. Zato sami fotoreporter, ali često i urednici daju naziv fotografiji i time fotografija dobiva novo značenje. Fotoreporter sami trebaju pisati opise fotografija, no manipulacija naslovima nije rijedak slučaj. Jednako tako kao što sam gledatelj može dati značenje fotografiji, tako i novinar može dati značenje prema svom vlastitom razmišljanju. Zato je važno dati objektivnan opis fotografiji što je nerijetko teško ostvarivo, posebice kada je u pitanju senzacionalizam, ali i stavovi fotoreportera o određenom zbivanju. Tekst i fotografija međusobno se nadopunjuju kako bi dali cjelovitu priču. Kako bi fotoreporter bio potpuni autor fotografije, on mora i napisati opis.

Etička načela često se mogu kositi. Neke kontroverzne vijesti novinar može pratiti iza scene i bilježiti što se događa, no fotograf mora prići bliže. Fotograf može koristiti tehnike skrivene kamere, ali rezultati su često nezadovoljavajući. Osim toga, u nekim su državama skrivene kamere i ilegalne (Lester, 2015: 4). Fotograf može biti meta policajca ili članova obitelji. Nikakvo pozivanje na novinarska načela istinitosti neće uvjeriti gomilu da ne napada fotografa u tako emotivno nabijenoj situaciji. Fotograf mora imati jasan razlog zašto je važno napraviti fotografiju u teškim trenucima (Lester, 2015:4). Fotoreporter se osim s temeljnim gradskim temama susreću i s teškim situacijama, a u takvim trenucima važno je da budu osjetljivi prema

žrtvama. Posebno je važno paziti na fotografiranje i objavljivanje fotografija djece. Fotografi trebaju paziti na dostojanstvo i zaštitu identiteta djeteta i trebaju izbjegavati objavljivanje djece u traumatičnim događajima kako bi se spriječila daljnja šteta.

Prema definiciji američke Nacionalne Udruge fotoreportera (NPPA), etički kodeks djelom glasi: „Fotografije i video snimke mogu otkriti velike istine, razotkriti zlo i zanemarivanja, potaknuti nadu i razumijevanje te povezati ljude diljem svijeta putem vizualnog jezika. Fotografije također mogu uzrokovati veliku štetu ako su bezosjećajno nametnute ili manipulirane“ (nppa.org, 2023). Sami počeci fotografije nisu se bavili etičkim pitanjima, no ta su pitanja potaknuta mnogo godina kasnije, a neke fotografije s kraja 19. st. još se uvijek analiziraju. Pitanja etičnosti počela su se postavljati nakon Prvog svjetskog rata, a najviše za vrijeme Drugog Svjetskog rata i Vijetnamskog rata. Nisam pronašla hrvatski kodeks koji se bavi isključivo fotografijom, no fotoreporteri jednako kao i novinari trebaju poštivati Kodeks časti hrvatskih novinara.

Foto povjesničarka Anne Hoy pisala je o počecima fotonovinarstva i o fotoreporterima koji su bili spriječeni od strane vojnih cenzora da izvještavaju „što, gdje i kako“ u Prvom Svjetskom ratu. Umjesto fotografija sukoba, usredotočili su se na ljudske priče koje su bile sastavni dio medija u 20.st. Ove su priče bile jeftinije i lakše za slanje nego tvrde vijesti i analize. Novi lagani fotoaparati poticali su fotoreportere takvom pristupu i stvorili vješte promatrače čudnih susreta i ljudskih komedija – pomogle su stvoriti spontano, oštrooko fotonovinarstvo kao ključan jezik modernog viđenja. Fotoreporteri više nisu bili službeni promatrači odani moćnicima, već su mogli biti oči javnosti (Bersak, 2006). Takvo se izvještavanje nastavilo i u Drugom Svjetskom ratu, a primjenjivo je i danas. Razlika je jedino što je današnje društvo zahtjevnije u pogledu etike fotografije.

Za vrijeme Drugog svjetskog rata Associated Press objavio je fotografiju Joea Rosenthala koja prikazuje šest američkih vojnika kako postavljaju američku zastavu na vrhu japanske promatračnice – Suribachi. Rosenthal je za ovu fotografiju osvojio i Pulitzerovu nagradu. Ipak, kasnije su se postavljala pitanja vezana uz istinitost fotografije i je li fotografija inscenirana. Objavljena je još jedna fotografija na istome mjestu ispod iste zastave, no na njoj je 18 vojnika poziralo za kameru. Postalo je upitno je li i prva fotografija namještena, no Rosenthal je rekao da kada bi namještao fotografiju da bi rekao vojnicima da pogledaju u kameru kako bi mogli

biti identificirani u Associated Pressu. Razdoblja prije nisu zahtijevala etičke analize, ali razdoblja koja su uslijedila itekako jesu (Bersak, 2006).

Slika 3: Associated Press, Raising the flag on Iwo Jima, 1945., Autor: Joe Rosenthal



Izvor: pulitzer.org, 2023.

Slika 4: Associated Press, The flag on Iwo Jima, 1945. (pozirano), Autor: Joe Rosenthal



Izvor: news-leader.com, 2023.

Vijetnamski rat donio je mnoge etički dvojbene fotografije. Fotografija Nicka Uta, „Napalm girl“ prikazivala je vijetnamsku djecu koja trče iz svog gorućeg sela bježeći od američke vojske, a jedna djevojčica je potpuno gola. Fotografija je objavljena na naslovnici *New York*

Timesa. Urednici su odlučili žrtvovati privatnost djeteta kako bi predstavili nepokolebljivu sliku sukoba i služili općem dobru (Bersak, 2006). Prikazivanje golog djeteta u medijima je nedopustivo i neetično. Prikazivanje djeteta u takvim trenucima može stvoriti dodatnu štetu samom djetetu, ali i obitelji. Upitno je i je li fotografija objavljena stvarno kako bi osvijestila javnost o zbivanjima u ratu, ili je fotografija korištena u svrhu senzacionalizma i prodaje tiskanih izdanja novina. Takve fotografije, a posebice fotografije djece privlače pažnju u medijima, ali istovremeno mogu smanjiti osjećaj poštovanja prema žrtvi. „Djeca su provjereno izražajno sredstvo kad se želi podilaziti emocijama čitateljstva i gledateljstva“ (Malović, 2005:349). Fotografija „*Napalm girl*“ često se prikazuje kao simbol Vijetnamskog rata unatoč mnogim etičkim pitanjima.

Slika 5: Associated Press, „Napalm girl,“ 1972., Autor: Nick Ut



Izvor: cbc.ca, 2023.

Povodom pedesete godišnjice od objave fotografije, *New York Times* je napravio intervju s Kim Phuc, djevojčicom s fotografije. Koliko je ta fotografija stvarno utjecala na život djeteta i odrastanje opisuje Kim. Najprije u intervjuu govori o svom djetinjstvu, a zatim se vraća na samu fotografiju. Kim kaže kako joj je fotograf Nick Ut tom fotografijom promijenio život.

Najprije ju je fotografirao, a zatim spasio: „nakon što je napravio fotografiju, spustio je fotoaparata, omotao me dekom i odmah odveo liječniku“ (nytimes.com, 2022). Govori kako ga je u nekim trenucima mrzila i pitala se zašto ju je uopće fotografirao голу, zašto ju roditelji nisu zaštitili i zašto je ona jedina gola – osjećala se ružno i posramljeno. Osvrće se na teško nošenje s ožiljcima, ali i samom fotografijom: „Što je fotografija postajala popularnija, za mene je postajalo teže nositi se s vlastitim privatnim i emocionalnim životom“ (nytimes.com, 2022). Kim opisuje kako se teško nosila sa samom fotografijom, no zaključuje kako takve fotografije ipak imaju svrhu: „pomisao na dijeljenje fotografija krvoprolića, posebice djece čini se nepodnošljivim, ali moramo se suočiti s njima. Lakše je sakriti se od realnosti rata ako ne vidimo posljedice“ (nytimes.com, 2022). Ovom izjavom Kim Phuc poručuje kako je važno gledati takve fotografije i suočiti se sa stvarnošću i posljedicama. Napominje da se trebamo suočiti s nasiljem, a prvi je korak ako gledamo u njega. Zahvalna je na fotografiji jer iako je nju ta fotografija teško obilježila, ona je unatoč svom nasilju postala simbol mira. Intervju napravljen gotovo pedeset godina nakon katastrofalnog rata potvrdio je ono što je *NY Times* prema tvrdnjama htio postići – osvijestiti javnost o katastrofama koje se događaju. Osim toga, ovim intervjuom potvrđene su tvrdnje o etičnosti same fotografije i tome da bi ona mogla negativno utjecati na život osobe s fotografije.

Ratni se fotografi ponekad pitaju trebaju li pomoći ranjenicima ili samo trebaju nastaviti raditi svoj posao. S jedne strane ako bi fotograf pomogao ranjeniku spasio bi njegov život, dok bi s druge strane i on bio sudionik i njegova objektivnost bi bila upitna. Etičko razmišljanje prilikom stvaranja ratnih fotografija možda je jedno od težih razmišljanja za fotografa koji se nalazi u ratu. Upravo na primjeru fotografije *Napalm girl* možemo pretpostaviti da nije jednostavno fotografirati djecu u tako teškim situacijama, što je osim toga i etički upitno, dok suprotno ta fotografija može imati veliki značaj za sve. Situacije poput rata dovode fotografe do brojnih moralnih i etičkih dilema.

4. Ratna fotografija

Ratna fotografija je uistinu poseban žanr fotografije koji dokumentira ratna zbivanja: sukobe i posljedice. Medijska reprezentacija rata zanimljiva je medijskim znanstvenicima iz mnogo razloga. Najprije, izvješća ili fotografije povezane s ekstremnim sukobima i pitanjima života i smrti imaju tendenciju privući intenzivnu pozornost javnosti i potencijalno utjecati na javno

mnijenje. Drugo, kao predmeti visokog uloga u modernom novinarstvu, ističu primjenu profesionalnih normi i praksi u prikazu visoko nabijenog sadržaja. Propituju se pitanja objektivnosti, oslanjanja na službene izvore i priopćenja za medije, pristup ratnim područjima suradnja sa subjektima i vjerovanje u fotorealizam. Treće, ratne fotografije održavaju kulturne perspektive i reproduciraju tradicije kulturnog prikazivanja (pitanje kulturne pristranosti, međunarodnih i multikulturalnih odnosa) (Griffin, 2010:7-8).

Ratna fotografija nerijetko izaziva snažne emocije kod gledatelja, no ponekad je upitna etika i moral u samoj fotografiji. Ratni fotografi mogu raditi za medije, ali mogu biti i samo fotografi koji svoje fotografije mogu ili ne moraju objaviti u medijima. Rat je područje u kojem se možda i najviše vidi sličnost fotonovinarstva i dokumentarne fotografije. „U dokumentarnoj fotografiji ključni je element prisutnost fotografa i na mjestu događaja i fotografsko svjedočenje“ (Vitaljić, 2013:9). Ratni fotograf osim što je na svom radnom zadatku ujedno je i svjedok radnji koje se događaju u ratu. Mnoge fotografije osim što su služile za prikaz zbivanja, služile su i kao dokazni materijal u suđenjima za ratne zločine. Uloga ratnog fotografa iznimno je važna jer oni mogu svjedočiti o zločinima, kršenju ljudskih prava i nepravdi koja se događa tijekom rata. Područje ratnog izvještavanja otkriva mnogo o utjecaju politike i društvenog autoriteta na medijske reprezentacije: prirodu odnosa između vlade i izdavača, ulogu političkog suglasja i neslaganja u usmjeravanju medijskih agendi, filtriranje i uređivanje slika kao povijesnih dokaza, te društveno uspostavljanje fotografija kao kulturnih ikona, narativnih poticaja i označitelja kolektivnog pamćenja (Griffin, 2010:8).

Fotografi moraju sami odlučiti o tome što će i kako fotografirati, uzimajući u obzir etičke i moralne dileme. Ratne fotografije mogu imati snažan utjecaj na javno mnijenje, međunarodne odnose i međunarodnu percepciju sukoba. Ron Haviv, poznati svjetski, ali i ratni fotograf koji je ostavio veliki trag i u Domovinskom ratu kaže kako ratna fotografija sama po sebi ne mora biti akter promjena koji će primjerice zaustaviti rat. Svoju ulogu vidi u informiranju javnosti, u bilježenju dokaza.

Fotografi u ratu zajedno s vojnicima nalaze se na prvoj liniji obrane i jednako kao i svi koji se nalaze na ratom pogođenom području, i oni riskiraju svoj život. Ratnim fotografijama često se postavlja pitanje zašto žele izvještavati iz ratnih područja. Velik broj njih svjestan je utjecaja vizualnog prikaza i želi svijetu poslati stvarnu sliku onoga čemu svjedoče. Nick Ut također je upitan zašto nije pobjegao kada je počelo bombardiranje, već je snimao fotografije djece kako

bježe. Bio je svjestan moći takve fotografije i rekao je da je krenuo trčati, da ne bi mogao napraviti tako dobru fotografiju. Znao je da će takva fotografija sažimati temeljne vrijednosti vijesti (Durham, 2023:3866).

Ron Haviv u nekoliko je intervjua govorio o fotografiranju civila u Bosni i Hercegovini i o tome kako njegove fotografije nisu odmah dobile veliku pažnju u svijetu. Civili iz ratnih područja su mu govorili da se vrati kući i da ih ostavi na miru. Fotografiranje žrtava i njihovih obitelji u traumatičnim situacijama kao što je rat može izazvati veliko nezadovoljstvo među stanovnicima, no Haviv je odlučio ostati. Jednako kao i Ut shvaćao je koliku vrijednost ima ratna fotografija i ako svi fotoreporter odu, neće postojati niti jedan vrijedan zapis o zbivanjima. „Čak i ako naš posao propada iz dana u dan, on mora postojati kako bi jednog dana funkcionirao kao skup dokaza koji će prikazati odgovorne za sva djela“ rekao je Haviv (vice.com, 2015).

Postoje situacije kada je fotografima ograničen pristup određenim područjima. Prema postojećim istraživanjima ne postoje definirani razlozi zašto im je pristup ponekad ograničen, ali postoji nekoliko učestalih situacija koje se ponavljaju: ponekad je za same novinare i fotografe prerizično da idu na određena ratom okupirana područja, a ponekad i sama vojska ne želi da se dokumentiraju sve radnje. Da bi fotograf uopće imao pristup ratnim lokacijama, važna je suradnja s vojskom. Američki vojni sustav razvio je sistem, tzv. *embedding*. To je sustav pozicioniranja fotoreportera/novinara pod kontrolu jedne vojske za vrijeme sukoba. Takav sustav je predstavljen Američkom odjelu za obranu za vrijeme rata u Iraku (2003.-2011.) kao strateški odgovor na kritike o niskoj razini pristupa novinara tijekom rata u Perzijskom zaljevu (1990.-1991.) (britannica.com, 2023). Ovakav način izvještavanja dovodi do neobjektivnog izvještavanja jer je neizbježno zbližavanje vojnika i fotoreportera zbog količine vremena koje provode skupa. Takvim pristupom fotoreporter nemaju doticaj s drugom stranom, a i američka vojska zadužena je za njihovu sigurnost. Američka vojska ima jasno definiran sustav dok ne postoji svugdje takva organizacija, ali postoje situacije kada su fotoreporter iz države u kojoj se odvija rat, te će iz raznih moralnih i domoljubnih, ali i sigurnosnih razloga izvještavati samo sa svoje strane.

4.2. Razvoj ratne fotografije

Ratna fotografija kroz povijest se mijenjala, a radnja na fotografijama je s vremenom postajala sve okrutnije. Isprva su ratne fotografije prikazivale manje nasilja nego što je to bilo kasnije i

kao što je danas. Tehnološka ograničenja nisu dopuštala snimanje fotografije u pokretu, stoga je dosta fotografija bilo namješteno, odnosno subjekti na fotografiji su pozirali. Prvi Svjetski rat bio je prvi koji je odmah postao vidljiv civilima, a tu vidljivost oblikovala su dva čimbenika: veliki opseg vojnih operacija koje su prkosile spektakularizaciji tehničkih aparata tog vremena i stroga državna regulacija ratnih informacija (Charruters 2000, prema Chouliaraki, 2013: 57-58). Drugi Svjetski rat i novija tehnologija omogućili su veću dinamičnost fotonovinarstva.

Razlika u razvoju fotonovinarstva između dva Svjetska rata vidljiva je najviše u vrsti fotografije (statična – dinamična) i prikazu ljudskih tijela. Vojnici u Prvom Svjetskom ratu uglavnom su pozirali i uz sebe imali vojnu tehnologiju – prvenstveno topništvo, poput pušaka i topova, ali i objekte i vozila (plinske maske i tenkove). Stalna veza između vojnika i tehnologije bila je karakteristična za rano 20. stoljeće (Chouliaraki, 2013:321-322). Osim slavljenja vojnika kao stroja, fotonovinarstvo Prvog svjetskog rata uvelike je ignoriralo mrtvo tijelo na bojnopolju (Carruthers, 2000, prema Chouliaraki 2013: 322). Postojale su fotografije mrtvih na bojnopolju, no postojala je i cenzura istih kako bi se održala određena kontrola nad percepcijom rata. Prikaz mrtvih odvijao se kroz objektivističku estetiku koja je naglašavala masovnu prirodu ratnih ubojstava gdje je tijelo bilo dio ujednačene kompozicijske cjeline (Griffin, 1999: 136-137).

Drugi svjetski rat je nastavio s čestim prikazom tehnologije i slaveći svu mašineriju, no ovoga puta je postojala naprednija tehnologija poput ratnih zrakoplova. S druge strane, prikaz tijela odvojen je od tehnologije i to nakon preporuke tadašnjeg predsjednika SAD-a Roosevelta da se više prikaže krv i krvoproliće (Roeder, 1993, prema Chouliaraki, 2013:28). Fotografije Drugog svjetskog rata počele su prikazivati i traumatične utjecaje na vojnike i rat se počeo povezivati s osjećajem straha, a ne samo herojstva. Razlika u fotografiji Prvog i Drugog Svjetskog rata vidljiva je u promijeni najviše prikaza tijela i to vojnika. Najprije je vojnika prikazivan kao heroj, bez puno emocija i „nesalomljiv.“ Drugi Svjetski rat pokazao je krhku stranu vojnika koji može biti ranjen, i emocionalno i fizički. Ipak, oba su rata obilježena romantičnom slikom borbenog djelovanja koja slavi patnju vojnika kao herojsku.

Osim fotografija s bojnih polja, u oba su se rata fotografirali i civili i žrtve. Ratni fotografi su fotografirali različite aspekte civilnog života tijekom rata (izbjeglice, uništeni gradovi, humanitarne krize). Ovakve su fotografije bile svjedočanstva i uvid u patnje koje su proživljavali civili zbog sukoba. Fotografije civila u patnji često nisu bile objavljivane kako

se ne bi izazvale negativne reakcije vezane uz rat, ali pojedine organizacije ili pojedinci su dokumentirali i negativne strane rata koje iako nisu možda objavljene za vrijeme samog rata, kasnije su služile kao dokaz za ratna zbivanja. Fotografije ubijenih civila u Prvome i Drugome Svjetskom ratu bile su manje rasprostranjene u tiskanim medijima u usporedbi s propagandnim fotografijama vojnika koje su promovirale herojstvo i ratne napore.

Vijetnamski rat bio je jedan od prvih sukoba koji je intenzivno prikazivao patnju civila, uništene gradove i masovna stradanja. Takvim objavama postala je upitna etika izvještavanja koja se ovaj put odnosila na prikaz žrtava, a ne samo na propagandu koja je bila sveprisutna ranije. Nije se previše pažnje davalo etici objavljivanja i brizi za obitelji stradalih pa su se učestalo u tiskanim izdanjima objavljivale fotografije žrtava rata. Objavljivale su se fotografije poginulih vojnika, civila, djece u teškim fizičkim izdanjima, unakaženi od ratnih zbivanja. Cilj takvih objava bio je izazivanje reakcije onih koji će fotografiju vidjeti te potaknuti mržnju između zaraćenih strana. Takve fotografije mogu pogoršati ratnu situaciju jer dolazi do stvaranja još većih tenzija. Fotografije iz Vijetnamskog rata izravno su prenosile stvarnost rata i izazvale emotivne reakcije kod ljudi diljem svijeta.

Ratna fotografija u kasnijim ratovima i dalje je bila podložna propagandnim ciljevima i obuhvaćala je fotografije i vojnika kao heroja i kao ranjenika, a sve je veći fokus bio na civilima i posljedicama. Druga polovica 20. stoljeća nije previše ograničavala objavljivanje tijela poginulih. Hrvatski mediji za vrijeme Domovinskog rata objavljivali su fotografije poginulih u medijima, ali prikazani su blaže nego li je to stvarno izgledalo. Christopher Morris fotografirao je sukobe u ratnoj Jugoslaviji i kaže kako je najstrašnije to što smrt nije bila samo „rupa od metka u vratu“ već su tijela poginulih bila potpuno sakaćena, a ljudi to ne vide jer mediji nikada ne objavljuju takve fotografije (youtube.com, 2021). Danas mediji unatoč mogućnosti da bilo tko objavi fotografiju na društvenim mrežama ipak kontroliraju kakav će sadržaj biti pušten u službene medije, ali rijetko ili gotovo nikad neće biti objavljena fotografija unakaženog tijela. Čak i ako takva fotografija bude objavljena, u online medijima prethodit će obavijest o uznemiravajućem sadržaju.

Ovisno o kontekstu fotografije, može doći do demoraliziranja jedne strane gdje je cilj „teškim fotografijama“ i vidljivim posljedicama oslabiti moral druge strane ili stvoriti mržnju prema drugoj strani. Ratne fotografije prilikom informiranja o zločinima mogu drugoj strani poslužiti kao predmet osporavanja. Korisnost ratne propagande leži u nevidljivom odnosu suučesništva

između vlade, vojske i medija, i na taj način objašnjavaju moćne mehanizme komunikacije koje nacionalne države mobiliziraju kako bi zajamčile lojalnost javnosti i saveznika u ratu (Chouliaraki, 2013:317). Ratna fotografija ima mogućnost oblikovanja javnog mišljenja i utjecaja na političke odluke.

5. Ratna fotografija u Domovinskom ratu

5.1. Domovinski rat

Domovinski rat odnosi se na sukob koji se odvijao u Hrvatskoj od 1991. do 1995. godine. Bio je to rat za neovisnost Republike Hrvatske protiv agresije velikosrpskih snaga. Službenom početku rata prethodile su pobune srpskih stanovnika u Hrvatskoj još 1990., a o mogućim ratnim zbivanjima moglo se naslutiti i prije. Srbija je imala nekoliko ključnih ciljeva koje je zagovarala: spriječiti odcjepljenje Hrvatske iz SFRJ, ostvariti teritorijalna širenja, zaštita srpske manjine i ostvarivanje velikosrpske politike. Kako bi ostvarili svoje želje, koristili su se propagandom koja je govorila o tome kako je srpska manjina unutar Hrvatske ugrožena i diskriminirana. Govorilo se i o širenju ustaštva na strani Hrvatske, a na taj se način širila mržnja među stanovništvom. Domovinskom je ratu prethodila pobuna srpskog stanovništva u ljeto 1990., tzv. Balvan revolucija u kojoj su se dogodili manji oružani sukobi. Borbe su se vodile na različitim dijelovima Hrvatske.

Srpske snage imale su potpunu vojnu potporu Jugoslavenske narodne armije, dok Hrvatska nije imala nikakvu organiziranu vojsku. JNA je postala glavno oruđe velikosrpske politike, te je Hrvatska u počecima rata bila suočena s nedostatkom oružja za obranu, dok je protivnik imao veliku količinu ratne tehnike. Rat je obilježen teškim razaranjima gradova, velikim brojem poginulih vojnika i civila, ali i teškim zločinima i etničkim čišćenjem. Oslobođenju većeg dijela Hrvatske prethodila je vojno-oslobodilačka operacija „Oluja,“ a rat je formalno okončan potpisivanjem Daytonskog sporazuma u studenom 1995.

5.2. Fotografija u Domovinskom ratu

Fotografija u Domovinskom ratu imala je velik utjecaj za dokumentiranje i prikazivanje sukoba. Služila je kao medijski alat koji je uz video imao snažan utjecaj na javno mnijenje. „Fotografije Domovinskog rata 1991. godine imale su važnu i opasnu zadaću priopćavanja o događajima okupacije Hrvatske, agresorskim napadima na civilno stanovništvo i kulturne objekte, masakrima, izbjeglištvu, etničkom čišćenju, silovanju, mučenju“ (Hlevnjak,

1996:11). Fotografi koji su izvještavali bili su iz domaćih, ali i stranih novinskih agencija. „Hrvatska je u tim počecima borbe za slobodu, kada nije imala naklonost svjetske politike i javnosti zahvaljujući i fotografima i snimateljima promijenila situaciju u svoju korist. Hrvatski ratni fotografi i snimatelji tako su, slobodno možemo reći, obranili Hrvatsku s fotoaparatom umjesto puške u ruci“ (Neveščanin, Seiwert, 2021:14).

Neki su fotografi već radili u novinama ili domaćim agencijama, a neki su dobili posao za strane agencije. Određeni broj stranih fotografa dolazilo je iz poznatih svjetskih agencija poput Reutersa, Associated Pressa i Magnuma. Domaći i strani fotografi su međusobno surađivali. Fotograf Imre Szabo u intervjuu Sandre Vitaljić govori o međusobnoj suradnji te o tome kako se strani fotografi nisu izdvajali već su svi radili vrlo profesionalno: „odlazili smo gdje smo mogli, čuvali živu glavu i trudili se snimiti što bolje fotografije“ (Vitaljić, 2015:230). Fotoreporter Matko Biljak govori kako je na početku sve bilo dosta neorganizirano, nije bilo konkretnih uputa kuda će novinari ići, vojska nije bila dobro organizirana i sve je bilo jako izazovno. Samim time, kaže kako fotografije nisu prikazivale namještene situacije već je sve bilo tako kako su zatekli (hrti.hrt.hr., 2021).

Hrvatski fotografi mogli su fotografirati na hrvatskoj strani, srpski na srpskoj, dok su strani najčešće imali priliku prelaziti na obje strane. Poznata situacija je prisustvo Rona Haviva na strani i hrvatskih i srpskih snaga koji je zahvaljujući takvoj poziciji snimio i ratne zločine. Strani fotografi nisu znali puno o tome gdje dolaze, no bili su u prednosti jer su mogli dati sliku s dvije strane. Ono u čemu su bili zakinuti je bilo poznavanje jezika, terena i ljudi koji bi im omogućili pristup određenim područjima. „Hrvatski ratni fotoreporter i fotografi tijekom Domovinskog rata, a osobito 1991. godine svojim dokumentarnim fotografijama bili su ne samo svjedoci već također i branitelji Hrvatske, za razliku od stranih reportera koji su također boravili na istim ratnim terenima“ (Neveščanin, Seiwert, 2021:14).

Hrvatski fotografi neposredno prije rata bavili su se svakodnevnim gradskim temama, neki su tek započeli fotografsku karijeru, a neki su na teren išli u obranu i usputno snimali fotografije. Krasnodar Peršun bio je vojnik koji je ujedno bio i fotograf, no za vrijeme rata nije radio kao fotoreporter. Govori kako je fotografiranje u Domovinskom ratu bilo važno i drugačije jer je doprinos fotografa određivao kakvo će biti oslobođanje zemlje (studentski.hr, 2022). Većina proučenih izvora govori upravo o važnosti fotografija za međunarodnu reakciju. Riječi mogu opisati što se događa na terenu, no fotografija i video zapisi su ono što će uistinu senzibilizirati

javnost. Peršun je za razliku od kolega fotoreportera koji nisu bili u obrani fotografirao najviše u vrijeme mirovanja, a fotografirao je „svoje suborce i njihov strah, sreću, odmor, umor, zabrinutost, slavlje kod oslobađanja teritorija, a izbjegavao fotografije mrtvih ljudi“ (studentski.hr, 2022). Drugi fotoreporteri ipak nisu izbjegavali fotografiranje mrtvih ljudi, pa su tako fotografirani i poginuli članovi vojske s obje strane i civili. Fotoreporteri su sami birali na koji će način prikazati ratna zbivanja. Zoran Filipović, hrvatski ratni fotograf koji je 90ih radio za Magnum nije fotografirao operacije pucanja, već je samo snimao posljedice, dok su neki fotografi snimali i napade.

Fotografije iz ratne Hrvatske iz 90ih godina pune su emocija i osuđuju agresiju. Nerijetko su suprotstavljene strane koristile fotografije kako bi ocrnile protivnike: „u vrijeme Domovinskog rata suprotstavljene strane često su iskorištavale medij slike kako bi opravdale vlastite nacionalne, nacionalističke, religiozna i druge svjetonazore i uvjerenja“ (Križić Roban, 2021:28). Mnoge fotografije iz Domovinskog rata bile su crno-bijele. Zoran Filipović (Zoro) jedan je od fotografa koji je radio najviše crno bijele fotografije. Filipović kaže kako je radio crno bijele fotografije jer je crno bijeli materijal mogao razviti sam, ali i da je „rat crno bijela priča, ima i *bad guys* i *good guys*“. HRTova dokumentarna serija „Slike rata“ govori upravo o hrvatskim fotografima u Domovinskom ratu. Hrvatski likovni umjetnik, Vladimir Gudac u seriji govori o značaju crno bijele fotografije jer ona spaja prostor i čovjeka u jedno i u ratnom okruženju sve postaje mrtvo. „Fotografija crno bijela ima tu karakteristiku da sve spoji u jedan te isti svijet i to je onda ta priča koju Zoran Filipović iskorištava“ (hrti.hrt.hr).

Sadržaj fotografija iz ratnog razdoblja 90ih u hrvatskoj prikazivao je vojsku, civile, uništene gradove i sela, ljudsku patnju i humanitarnu krizu. Pripadnici vojske fotografirani su uglavnom za vrijeme mirovanja ili za vrijeme radnji kada suprotna strana nije bila u blizini. Za fotoreportere i novinare je bilo rizično biti u blizini kada su suprotstavljene strane bile u bližem sukobu.

Civili su na ratnim fotografijama prikazivali ljudsku patnju. Te su fotografije dokument nasilja i strahota kojima su bili izloženi civili. Većina njih prikazuje emocije poput tuge, straha i očaja. Mnogi fotografi fotografirali su i ubijene civile ili civile neposredno prije njihove egzekucije. Iako postoje brojne fotografije upravo ubijenih civila, zbog „teškog“ sadržaja nisu puštane u medije. Ipak, neke od njih koje nisu prikazivale skroz izmasakrirana tijela objavljivane su u medijima. Upravo su fotografije civila slale poruku o stvarnom stanju u kojem se Hrvatska našla. Fotografije civila, kolonama ljudi, prenosile su sliku stvarnog zbivanja u Hrvatskoj.

Među fotografijama civila je bilo mnogo žena i staraca, a vjerojatno je jedan od razloga taj što je većina muškaraca išla u borbe. Žene su uglavnom bile asocijacija na žrtve rata, bile one mlađe s malom djecom ili starije koje oplakuju poginulo dijete. „Fotografije starica, žena i djece direktno impliciraju status žrtve jer oni ne mogu biti ništa drugo nego upravo bespomoćne žrtve agresije, pa su pogodne za prezentaciju javnosti, pogotovo stranoj javnosti od koje se očekuje pomoć i djelovanje“ (Vitaljić, 2016:72). Mnoge svjetski poznate fotografije žena i staraca tumačene su kao pozirane, a neki fotografi tvrde da je takvih fotografija bilo i u Hrvatskoj. Goran Pichler u intervjuu je spomenuo šalu kako je svatko od njih „vukao svoju babu u crnom da imaju što slikati ispred srušenih kuća“ (Vitaljić, 2016: 220).

Velik broj civila je prognan te su postali izbjeglice o čemu su izvještavali brojni mediji, a fotografije također prikazuju njihov put. Fotografije su prikazivale i razorene gradove i ono što je od njih ostalo. Kroz takve fotografije vidio se obujam štete čiji se tragovi i danas vide.

Ron Haviv želio je raditi za vrijeme rata na područjima tada već bivše Jugoslavije jer je htio biti svjedok vremena. Smatrao je da svojim radom može doprinijeti poboljšanju situacije: „ako razumiješ zašto si tamo, što radiš, to je nevjerojatna odgovornost biti tamo, biti oči svijetu i pokušati imati utjecaj“ (balkaninsight.com, 2009).

5.1. Neutralnost fotoreportera

Strani fotografi trebali su izvještavati neutralno te su vjerojatno imali manju emocionalnu povezanost sa stanovništvom za razliku od fotografa čija je država stradala. Ipak, s vremenom provedenom u ratu, bilo je malo onih koji nisu razvili stavove i opredijelili se za jednu stranu. Iako to možda nisu javno pokazali, svjedočenje zločinima teško može ostaviti neutralan stav. Neutralnost kod stranih fotografa uglavnom je bila motiv za preživljavanje. Svrsta li se strani reporter na jednu stranu, male su šanse da će dobiti priliku ići na drugu stranu, ali veće su šanse da će ugroziti vlastiti život. Strani su fotografi bili na raznim pozicijama za vrijeme rata i mogli su fotografirati gotovo sve. Ron Haviv imao je priliku upoznati Željka Ražnatovića – Arkana koji ga je zapamtio u Hrvatskoj. Zahvaljujući tom susretu, Arkan mu je kasnije dao priliku da fotografira i srpske vojnike u Bosni i Hercegovini, ne sluteći važnost te fotografije kao dokaz zločina. Zbog nepristranosti za vrijeme sukoba, ili barem nepokazivanja pristranosti, Ron Haviv zabilježio je tragične trenutke koji su u poslijeratnim godinama služili kao dokaz za suđenje za ratne zločine u Haagu.

Slika 6: Arkanovi Tigrovi ubijaju i udaraju muslimanske civile u Bosni i Hercegovini, Bjeljina 1992., Autor: Ron Haviv



Izvor: ronhaviv.com, 2023.

Thomas Haley, američki fotograf koji nije fotografirao na području Hrvatske, ali je u Sarajevu, sam priznaje kako fotograf s vremenom postaje povezaniiji s jednom stranom više. Svjedočio je ratu u Sarajevu i sam se uvjerio u zločine Srba. Smatra da nije trebao izvještavati s njihove strane kako bi se uvjerio što to rade i što žele postići. Haley govori kako se jednostrano izvještavanje tzv. *advocacy journalism* nije odobravallo na Zapadu već se zagovaralo objektivno izvještavanje. On smatra da su fotoreporteri bili ti koji su trebali napraviti nešto za taj grad (youtube.com, 2020). Fotograf ne mora biti niti na jednoj strani, no on će na temelju svojih svjetonazora i razmišljanja birati o čemu će izvještavati te kako će prikazati tu poruku.

Domaći fotografi su mogli fotografirati samo hrvatske vojnike, a jedino što su mogli fotografirati da se odnosilo na Srbe jesu srpski civili ili zarobljenici i ono što je ostalo nakon borbi. Hrvatski fotoreporteri nosili su se sa strahom za vlastite obitelji i s patriotskim osjećajima koji su uvelike utjecali na to što su prikazivali na svojim fotografijama.

Fotoreporter Patrik Macek sam tvrdi da „ni jedna fotografija nije potpuno objektivna, to je viđenje čovjeka koji ju je radio, viđenje događaja koji je radio i nažalost, podložna je tumačenjima – potpis pod sliku čuda radi“ (hrti.hrt.hr, 2021). Patrik Macek spominje i

korištenje fotografija u različite svrhe. Fotografije su se interpretirale, sadržaj se prilagođavao onome što je autor u tom trenutku htio reći. Fotoreporter Goran Pichler u intervjuu sa Sandrom Vitaljić govori o tome kako je stranim fotografima bilo lakše fotografirati jer oni ovaj rat nisu doživljavali toliko emotivno, a i prošli su ratova i ratova.

5.1.2. Fotoreporter kao društveni čimbenik

Posao fotoreportera je slikom prikazati ono što se događa oko njega, no pomogne li on unesrećenima, je li on ujedno i sudionik rata? Ranije spomenut primjer fotografije „Napalm girl“ govori o tome kako je fotograf nakon snimanja fotografije pomogao djevojčici. Takvih primjera bilo je i za vrijeme rata u Hrvatskoj. Ron Haviv nekolicinu puta je u medijima pričao priču o tome kako nije spasio civile iz Bjeljine, ali ih je fotografirao. Govorio je o tome kako nije mogao ništa učiniti osim okinuti fotografiju. Haviv kaže da je njegova misao kako može pomoći sve dok on može preživjeti – ako ne može nikako intervenirati, pokušat će najbolje zabilježiti trenutak kako bi ostao dokument i kako bi počinitelji kasnije bili odgovorni za svoje radnje (vice.com, 2015). Haviv unatoč takvim situacijama govori kako je ranjenicima previjao rane, vozio ih do bolnice i dovodio ljude na sigurno. Zoran Filipović također u intervjuu Jutarnjeg lista govori o pomaganju unesrećenima. Naime, došavši u Vukovar namjeravao je tamo i ostati i fotografirati, no na nagovor bolničara Marka Mandića da odvede njegovu djecu iz Vukovara nije mogao ostati ravnodušan te je to učinio (jutarnji.hr, 2019).

Mnogi ratni reporteri prošli su i nekoliko ratova. Za neke od njih je to posao kao i svaki drugi, a za neke poštivanje svih profesionalnih etičkih načela znači potiskivanje vlastitih emocija i stavova. Aco Dmitrović u svom radu raspravlja o ulozi fotoreportera na primjeru Rona Haviva. Dmitrović na temelju filozofskih teorija etike proučava ratnog fotoreportera. Prema Heraklitovoj teoriji čovjek je nezamisliv bez ethosa (naravi) kao odnosa prema zajednici. Temeljeno na takvoj teoriji, Dmitrović se pita je li moguće da se čovjek svede samo na zanimanje i isključi sve društvene vrijednosti. Zaključuje kako su „neutralnost, distanciranost, nevezanost za ljude – što otkrivamo kao osobine Rona Haviva – samo način preživljavanja usamljenog fotoreportera, čija je jedina moć u dobrim fotografijama“ (Dmitrović, 2004). Allan Sekula u svojoj knjizi *Photography against the grain* govori kako je „fotograf već društveni čimbenik, nije nikada posve nevin i objektivan promatrač“ (Vitaljić, 2016:75).

Christopher Morris, američki fotoreporter za sebe kaže kako nije išao u ratna područja kako bi

zaustavio rat već je htio fotografirati sukobe i ono najgore u čovječanstvu. Svjestan je sebičnosti takvog razmišljanja, no znao je koji je njegov cilj. Kada je vidio sva događanja na području bivše Jugoslavije, shvatio je da borci nisu glavna priča već civili i njegov cijeli fokus počeo se transformirati na njih. Nakon svjedočenja užasnim scenama sakaćene djece, Morris je postao potpuno drugačija osoba od onoga što je bio kada je došao u Sarajevo. Ubrzo je povučen s ratnog područja jer više nije mogao svjedočiti takvim strašnim prizorima (youtube.com, 2021). Ovaj primjer također pokazuje kako se fotoreporter ne mogu uvijek otuđiti od ljudi čija su stradanja bilježili. Čak i kada dolaze na teren sa već čvrstim stajalištima nitko ne garantira da se njihovi pogledi i emocije s vremenom neće promijeniti.

5.2. Propaganda u izvještavanju

Neil Postman, američki teoretičar medija kaže kako je propaganda namjerno kreirana komunikacija koja potiče na emocionalne reakcije, odmah i na ili-ili način (propaganda.mediaeducationlab.com, 2023). Kada se ipak svjesno koristi propaganda u ratu kako bi se ostvarilo željeno mišljenje javnosti, informacije se selektiraju, a koriste se i laži. Laž i selektivne informacije u ratnoj fotografiji mogu biti izrečene popratnim tekstom u medijima, ali i prilikom samog fotografiranja. Na terenu se može inscenirati fotografija i fotografirati samo ono što odgovara kako bi se ostvario određeni propagandni cilj ili se mogu raditi razne fotomanipulacije u obradi. Fotomanipulacije je danas sve lakše otkriti, no istinitost onoga što se fotografira na terenu teško je naknadno utvrditi.

Medijsko izvještavanje u Hrvatskoj u razdoblju 1991. do 1995. bilo je popraćeno mnogim propagandnim porukama. Pokušaj oblikovanja percepcije o ratu korišten je sa svih sukobljenih strana, a medijsko širenje propagande sa srpske strane počelo je i prije samog rata, te se smatra pripremom za rat. Dubravka Ugrešić govori o pojavi slika logora na srpskoj televiziji kako bi se Hrvati prikazivali kriminalcima i ustašama, te kako Hrvati ponovno pripremaju genocid protiv Srba (Ugrešić, 1998:72, prema Kurspahić, 2003:78, prema Kanižaj, 2011: 190). Ipak, najviše propagandnih poruka bilo je putem medija, no nije bilo mnogo propagandnih fotografija.

Informacije koje su se slale u javnost pažljivo su birane i morale su zadovoljavati određene ciljeve. Propaganda ima širok raspon definicija, no možemo zaključiti da je njena glavna funkcija kreiranje mišljenja i oblikovanje percepcije među ljudima. Propagande poruke u Domovinskom ratu imale su za cilj poticati domoljublje, moralizirati vojnike i civile, ali i

demoralizirati protivnike. Medijski tekstovi bez fotografije nisu mogli ilustrirati stvarnu situaciju s terena, pa je fotografija (uz video) imala velik utjecaj. Zato su korištene i neke propagandne fotografije. Iako sam fotonovinar možda nije napravio fotografiju s propagandnim ciljem, korištenje te fotografije u daljnjim izvještavanjima moglo je poslati propagandnu poruku.

Goran Pichler, fotoreporter koji je radio na području Osijeka potvrđuje korištenje ratne propagande u svrhu zaštite i obrane. Govori kako se u medijima pisalo o velikoj zaštiti i velikom broju vojnika na području Osijeka. Fotografije su odgovarale opisima i bile su inscenirane tako da se ne otkrije da tamo ipak nema nekoliko tisuća boraca. (Vitaljić, 2013:220). Takav način širenja propagande ostvario je željeni efekt i Osijek se nije tako lako napadao jer se smatralo da je u obrani pripravno puno više ljudi i oružja nego li je to stvarno bilo. Nekontrolirano izvještavanje s terena moglo bi ugroziti vojne akcije i širenje informacija koje bi trebale biti tajne. Domaći fotografi u intervjuu Sandre Vitaljić govore o nemogućnosti stranih fotografa da izvještavaju sa svih terena upravo zbog širenja ovakvih informacija. Strani fotoreporter fotografirali su obje zaraćene strane i slali fotografije svojim agencijama, a takvo izvještavanje bilo je rizično za uspjehe hrvatske obrane. Domaći fotografi također su se susretali s preprekama. Fotoreporter Patrik Macek govori kako na početku operacije Oluja nije bilo lako doći do bojišta zbog restriktivnih pravila koje je postavio MORH, pa su fotografi morali nalaziti alternativna rješenja kako doći do određenih područja (hrti.hrt.hr).

Strani mediji zbog dosta jake srpske propagande ispočetka su mislili da su ratna zbivanja građanski rat, a ne agresorski napad. Srbija i JNA koristile su se različitim promidžbeno-psihološkim djelatnostima kako bi slomile moral Hrvatskoj vojsci, a u svijet su slali opravdavajuće poruke za svoje zločine optužujući Hrvatsku za fašizam i genocid, temeljeno na povijesnim događajima iz Drugog svjetskog rata (Bristol Rešetar i dr., 2012:221). Stoga je hrvatski narod tražio način kako će pokazati stvarna zbivanja, a to su najbolje prikazivale fotografije unesrećenih civila, izbjeglica i djece. Takve fotografije nikoga nisu mogle ostaviti ravnodušnim. S obzirom na to da je Srbija već ostavila negativne reputaciju u svijetu, srpski mediji su morali među svojim narodom poslati poruku o opravdavanju njihovih djela.

Možda najpoznatiji skandal vezan uz ratnu propagandu i fotografiju dogodio se zbog nedostatka fotografskih dokaza. Naime, u srpskim medijima proširila se vijest o 41 ubijenom djetetu srpske nacionalnosti u Borovom naselju. Kako su srpski mediji prenijeli, „djecu su

pobili Hrvati, odnosno ustaše“. Informacija je proširena u vrijeme zločina na Ovčari. Srpski fotograf Goran Mikić u dnevniku je javno govorio o tome kako je sam vidio leševe djece u dobi od 5 do 7 godina, a na upit je li fotografirao, rekao je da nije uspio jer su počeli pucati na njega. Kasnije je utvrđeno da je ovaj događaj bio izmišljen. Neposredno prije objave ove priče u Beogradu su počele antiratne demonstracije (express.24sata.hr, 2018), a ovaka priča pokušala je opravdati ratne zločine sa strane srpskih strana i pokušala je poslati svijetu negativnu sliku o hrvatskoj obrani.

5.3. Prikaz hrvatskog vojnika u medijima

Hrvatski vojnici razlikovali su se ovisno o lokaciji, godinama, ali i raznim drugim faktorima, no često je u medijima bio prikazivan određen tip vojnika. Fotografije hrvatskih vojnika prikazivale su zapadnjački tip vojnika s uzorom na Ramba. Hrvatski je vojnik bio ozbiljna lica, „u rukama drži modernu automatsku pušku, rukavi njegove maskirne uniforme su zavrnuti i otkrivaju snažno mišićje podlaktice, navukao je crne kožne rukavice, nosi Ray Ban naočale i crnu beretku“ (Senjković, 2001:48-49). Ovakav prikaz hrvatskog vojnika u medijima ga je karakterizirao ga kao hrabrog i opremljenog koji se mogao poistovjetiti s pripadnikom neke moderne vojne organizacije.

Medijski je stvorena idealizirana slika hrvatskog vojnika, međutim, Reana Senjković u razgovoru s bivšim pripadnicima vojske potvrđuje kako to nije bio stvaran prikaz hrvatskog vojnika. Uglavnom su mladi vojnici koji su odrastali uz moderne zapadnjačke filmove i glazbu imali određeni punk-rock stil, no jedan sugovornik govori kako je većina takvih vojnika bila snimana daleko od ratišta. Brojne fotomonografije s fotografijama iz Domovinskog rata prikazuju da uniforme svih vojnika nisu bile ujednačene, a vide se i razlike prema područjima na kojima su fotografirani vojnici. Na fotografijama je bilo i onih koji su nosili marame oko glave i nosili specifične frizure, no to zasigurno nije bio stvarni prikaz cjelokupne hrvatske vojske.

Slika 7: Branitelj, Autor: Matko Biljak



Slika 8: Branitelj, Autor: Matko Biljak



Izvor: Foto monografija „Matko Biljak – Božidar Vukičević -Svjetlom pisana povijest Domovinskog rata

Slika 9: Branitelj, Autor: Željko Gašparović



Izvor: Rat slikama – suvremena ratna fotografija, Sandra Vitaljić

Neki autori koji su se bavili temama izgleda hrvatskog branitelja navode kako su utjecaj na njihov izgled imale različite medijske ličnosti i pop kultura, no jedan od razloga za takav izgled je bio nedostatak vojne opreme. Odnosno, pop kultura je imala velik utjecaj na mlade, a zbog nedostatka opreme na početku rata često su išli u svojoj osobnoj odjeći: „s obzirom na činjenicu da su najveći dio dragovoljaca 1991. činile osobe mlađe dobi i neprofesionalni vojnici pod utjecajem pop kulture i uz nedostatak vojne opreme, po takvom uzorku u hrvatskom medijskom prostoru stvorena je jedna od slika hrvatskog ratnika (Brstilo Rešetar i dr., 2012:179-180). Medijska slika takvog branitelja počela se mijenjati kada se vojska počela bolje organizirati početkom 1992. te je hrvatska tekstilna proizvodnja promijenila vizualni identitet Hrvatske vojske.

Vitaljić u knjizi „Rat slikama“ ističe kako su žene braniteljice u medijima prikazivane uz malo teksta, odnosno kako su braniteljice uglavnom bile prezentirane samo kroz fotografiju. Ona ih opisuje kao „ukras novinskih stupaca.“ Također tvrdi kako su sve braniteljice fotografirane pozirajući, nikada u ratnim akcijama i uglavnom su vrlo mlade i lijepe. Tvrdi kako nije pronašla

nit i jednu fotografiju iz borbene ili situacije koja nije inscenirana. Analizom ratnih fotomonografija utvrdila sam da su ipak postojale i nepozirane fotografije braniteljica u spontanim okolnostima, no zbog nedostatka medijskih arhiva ne mogu utvrditi jesu li takve fotografije ikada objavljene u novinskim izdanjima.

Za razliku od prikaza hrvatske vojske, hrvatski mediji srpsku su vojsku prikazivali kao pripadnike četničke ideologije, zaostale i neuredne. Fotografije srpskih vojnika u hrvatskim medijima prikazivale su neugledne muškarce, neurednih frizura, nerijetko s alkoholom u rukama, što je davalo sliku vojnika daleku od zapadnih uzora.

5.2.1. Fotografija na plakatima

Jedan od načina kojim je Hrvatska pokušavala ojačati samopouzdanje hrvatskih branitelja i stanovništva bilo je putem mobilizacijskih plakata. Hrvatski ratni angažirani plakat pojavljuje se kao reakcija pojedinaca, skupina i organizacija već u samim počecima rata na ratnu stvarnost. Plakat se koristio kao propagandno sredstvo i u svrhu podizanja morala u obrani domovine. Nastao je i pokret *war art* u kojem su brojni umjetnici slali antiratne poruke. Neki od prvih plakata koristili su isključivo grafičke elemente, kombinaciju verbalne i vizualne poruke. Takvi su plakati metaforički prikazivali stanje u Hrvatskoj korištenjem crvene boje poput krvi, simbolike suprotstavljenih vrijednosti (rat-mir, neprijatelji-naši..). Ilustracije su se reproducirale na razglednice, vrećice i druge proizvode kako bi se poruka što dalje širila (Brstilo-Rešetar i dr., 2012:227).

Ubrzo nakon osnivanja Hrvatske vojske, počeli su se širiti i plakati koji osim grafičkih elemenata sadrže i fotografije. Većina tih plakata rađena je prema uzoru na neke svjetski poznate plakate iz drugih država. Plakat „Hrvatska vas zove“ napravljen je prema jednom od popularnijih povijesnih mobilizacijskih plakata, autora Alfreda Leetea iz Prvog svjetskog rata. Originalni plakat služio je kao poticaj građanima na pridruživanje Britanskoj vojsci (Brstilo Rešetar, 2012). Autor hrvatske verzije plakata, Vladimir Kostjuk koristio se fotografijom kolone pripadnika Zbora narodne garde uz tekst „Hrvatska te zove“ koja asocira na refren hrvatske budnice „Zovi, samo zovi“ (hrvatski-vojn.hr, 2020).

Većina svjetski poznatih mobilizacijskih plakata služila je kao ratno-propagandni poziv temeljen na uvjerenjima da rat pretvara dječake u muškarce. Hrvatska nije imala velik broj takvih plakata, a možda je razlog činjenica da početak rata nije nikada službeno proglašen u

svijetu. Plakati su se počeli razvijati uspostavom i profesionalizacijom Hrvatske vojske u idućim godinama rata, a njima su pozivali gardijske brigade na pridruživanje. Neki simboli su se ponavljali na plakatima, a primjer je slovo V prikazano prstima (for Victory – eng. za pobjedu). Boris Ljubičić na svom plakatu „Voliš li Hrvatsku“ prikazuje siluetu muškarca koji drži vojnu uniformu u jednoj ruci, a drugom rukom pokazuje slovo V. Plakat Ive Vrtarića „I moj tata je hrvatski vojnik“ pokazuje dječaka u uniformi koji također pokazuje slovo V. (Brstilo Rešetar i dr., 2012:227). Ljubičić za svoj plakat kaže da je htio dati slogan koji je prilično oštar (Voliš li Hrvatsku) te da on ima minimum propagandnog konteksta: „ako je odgovor pozitivan, a on se očekuje i prirodan je, zahtjeva da tu Hrvatsku braniš.“ (hrvatski-vojn timer.hr, 2020).

Slika 10: Plakat „I moj je tata hrvatski vojnik,“ Autor: Ivo Vrtarić



Slika 11: Plakat „Voliš li Hrvatsku,“ Autor: Boris Ljubičić



Izvor: Domovinski rat, katalog izložbe, Hrvatski povijesni muzej

Autori kataloga „Domovinski rat“ nastalog u sklopu Hrvatskog povijesnog muzeja, analizirajući vojna glasila, biltene i časopise utvrdili su da je većina tih plakata nastala djelovanjem informativno-propagandnih službi najviše od strane obrambenih snaga (pojedine brigade, MORH, Hrvatska vojska).

Hrvatski informativni centar slao je poruke međunarodnoj zajednici putem ciklusa ratnih plakata „HELP! Stop the war in Croatia.“ Ciklus je sadržavao 21 plakat s reprodukcijama fotografijama koje su bile svjedočanstvo zbivanja 1991. godine, a na dnu je bio tekst „The aggressors are Serbia and Yugo communist army.“ Fotografije su prikazivale antiratne prosvjede, razrušene sakralne objekte, bolnice, okoliš, domove, civile i prognanike (Bristol Rešetar i dr., 2012). Ovakvi plakati služili su kako bi senzibilizirali javnost na činjenice rata i kako bi osvijestila javnost da je Hrvatska napadnuta.

6. Istraživanje

6.1. Predmet istraživanja

Teorijski pregled fotoreporterstva i ratne fotografije daje nam uvid u ratno izvještavanje temeljeno na slici. Brojni radovi koji su se bavili ovom temom i analizirali izvještavanje u Domovinskom ratu predstavili su praksu i etiku s kojom su se suočavali ratni reporteri. Ovo

istraživanje dat će nam dublji uvid u probleme i etičke dileme s kojima su se suočavali fotografi koji su bili na ratnom terenu 1990-ih godina u Hrvatskoj ili na drugim prostorima bivše Jugoslavije.

6.2. Cilj istraživanja

Cilj istraživanja je kroz razgovor s hrvatskim ratnim reporterima koji su radili u vrijeme Domovinskog rata utvrditi kakvi su bili načini izvještavanja s njihove strane. Fotografi koji su radili na ratnom području iz prve ruke mogu utvrditi koliko su se poštivala etička pravila struke u izvještavanju za vrijeme rata. Domaći fotografi i sami tvrde kako njihov rad nije bio nepristran, a ovim istraživanjem pokušat ću doći do njihovog stajališta o novinarskoj etici i nemogućnosti poštivanja iste u vrijeme rata. Matko Biljak izdao je ratnu foto monografiju, a osim fotografija u njoj, postoje još tisuće drugih fotografija. Iz prve ruke želim istražiti kako su urednici birali fotografije i zašto su neke bile sporne i nikada nisu objavljene. Želim istražiti koje fotografije su sami fotoreporter htjeli objaviti, ali ih je uredništvo u tome sprečavalo i zašto. S ispitanicima želim utvrditi ranije potvrđene zaključke o načinu izvještavanja u Domovinskom ratu i donijeti nove zaključke. Zoran Filipović radio je za stranu foto agenciju Magnum. Njegove fotografije obišle su svijet i imale su velik značaj u informiranju o Domovinskom ratu van granica Hrvatske, ali i drugih bivših pripadnika Jugoslavije. Želim vidjeti razlike i princip fotografiranja i biranja fotografija za hrvatske redakcije i strane agencije. Time mogu doći do nekih zaključaka u kojima će se vidjeti koliko je izvještavanje bilo neutralno u pojedinim medijima. Ivan Posavec radio je za hrvatske medije, ali ratno razdoblje je bilježio i na svoj specifičan način, ponekad inspirirajući se drugim umjetničkim radovima ili bilježenjem trenutaka koji nisu uobičajeni za ratne situacije. Intervjuom želim saznati kako je on traumu prikazivao umjetničkom fotografijom, zašto je birao određene kadrove i jesu li se takve fotografije objavljivale u medijima.

Glavna istraživačka pitanja su:

IP1: Može li ratni fotoreporter poštivati novinarska etička načela?

IP2: Je li prikazivanje žrtava u ratu važno?

IP3: Zašto je fotografija u ratu važna?

6.3. Metoda istraživanja

Intervju se kao kvalitativna istraživačka metoda koristi u različitim područjima. Intervju koristimo kako bismo razumjeli ispitanikove stavove i mišljenja o određenoj temi.

Postoje tri tipa intervjuja: strukturirani, polustrukturirani i nestrukturirani. Strukturirani intervju za sve ispitanike sadrži isti set pitanja, polustrukturirani je malo fleksibilniji i ispitivaču dopušta proširivanje seta pitanja, a nestrukturirani intervju nema unaprijed zadana pitanja već je više nalik razgovoru između ispitivača i ispitanika na određenu temu (Wilson, 2012:96). Intervju se temelji na otvorenim pitanjima koji ispitanicima daje slobodu izražavanja na zadanu temu. Ovu istraživačku metodu odabrala sam jer njome mogu dobiti uvid u stavove i emocije ispitanika koji su ključni za razumijevanje teme. Za ovo istraživanje koristila sam polustrukturirani intervju. Svaki ispitanik bavio se istom temom, no svaki od njih je pristupao na drugačiji način. Polustrukturirani intervju omogućuje mi prilagođavanje pitanja i proširivanje pitanja ovisno o iskustvu svakog ispitanika. Intervju kao istraživačka metoda daje fleksibilnost u odgovoru i ispitanici mogu odgovarati svojim riječima te njihovi odgovori mogu biti poticaj za dodatna pitanja koja bi mogla pomoći u razumijevanju teme.

Određena pitanja postavljena su svim ispitanicima. Neka pitanja postavljena su samo nekim ispitanicima zbog određenih razlika među ispitanicima. Vrijeme trajanja intervjuja kod svakog ispitanika bilo je različito, a dotakla sam se i nekih pitanja koja nisu specifično važna za rad, ali pomažu u boljem razumijevanju ratne situacije.

Pitanja koja su postavljena svim ispitanicima:

1. Za koju ste agenciju/novinsku kuću radili?
2. Jeste li dobivali upute što trebate fotografirati?
3. Tko je radio selekciju fotografija?
4. Kako je izgledao Vaš posao na terenu? Jeste li išli uz vojsku ili sami?
5. Što ste fotografirali?
6. Je li nekome smetala Vaša prisutnost na terenu?
7. Je li žrtvama (izbjeglice, obitelj stradalih, ranjenici) smetala Vaša prisutnost? Jesu li smatrali da će imati koristi od Vašeg rada?
8. Krše li se novinarska etička načela fotografiranjem žrtava u ratu?
9. Jesu li postojala pravila za objavljivanje djece u medijima i fotografiranje djece?
10. Je li bilo etički objavljivati fotografije djece?

Pitanja u svakom intervjuu nisu išla istim redoslijedom, te su u svakom intervjuu izrečena na drugačiji način, no bez odstupanja od istog značenja.

6.5. Ograničavajući faktori istraživanja

Ovom metodom istraživanja možemo dobiti dublje uvide u ispitanikove stavove o zadanoj temi, ali postoje i nedostaci u istraživanju. Intervju daje prostor za subjektivnost i uzorak nije dovoljan za generaliziranje iskustva svih fotoreportera koji su izvještavali u Domovinskom ratu. Ovo istraživanje može poslužiti kao prošireno saznanje na zadanu temu.

6.6. Uzorak

Uzorak istraživanja su 3 hrvatska fotografa. Matko Biljak hrvatski je fotograf koji je u Domovinskom ratu izvještavao za Slobodnu Dalmaciju. Zoran Filipović izvještavao je za svjetski priznati Magnum i stvarao fotografije koje su se slale van države. Ivan Posavec u Domovinskom ratu radio je za Arenu. Pri odabiru ispitanika, htjela sam intervjuirati osobe koje su radile za domaću i stranu agenciju kako bi uvidjela razliku u načinu izvještavanja. Iako je Matko Biljak radio za dnevne novine, a Zoran Filipović za foto agenciju, smatram da su oba ispitanika relevantna za ovaj radi. Treći ispitanik, Ivan Posavec također je radio za domaće novine, no tjednik, ali sam je bio urednik fotografije. Samim time, zanimalo me kakav je bio njegov pristup izvještavanju.

Intervjui su provedeni u srpnju i kolovozu 2023. godine. Intervjui sa Zoranom Filipovićem i Ivanom Posavcem provedeni su uživo u Zagrebu, dok je intervju s Matkom Biljkom proveden online putem Google Meet kanala. Svi intervjui su snimljeni diktafonom i transkribirani.

Zoran Filipović rođen je 27. travnja 1957. u Brčkom (BiH), a od 1978. živi i radi u Zagrebu. Profesionalnu karijeru započeo je u magazinu *Start* i tjedniku *Danas*, a osim fotografijom bavi se i pisanjem te grafičkim i produkt dizajnom. Radio je za svjetski poznatu foto agenciju Magnum, a njegovi su radovi izlagani u najuglednijim svjetskim galerijama i muzejima. Od 1985. član je Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika, Hrvatskog novinarskog društva i International Federation of Journalists (zoranfilipoviczoro.com, 2023).

Ivan Posavec rođen je 1951. u Dužici pokraj Siska. 1980. je diplomirao filmsko snimanje na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu, a 1984. je magistrirao fotografiju na Akademiji primenjenih umjetnosti u Beogradu. Dobitnik je brojnih fotografskih nagrada, član je ULUPUH-a i već trideset godina bavi se novinskom fotografijom (croatian-photography.com, 2023).

Matko Biljak rođen je 1968. godine u Splitu, a fotografijom se bavi od 1985. kada je objavljivao u Omladinskoj Iskri. Od 1987. radi u Slobodnoj Dalmaciji kao fotoreporter, a od 2007. do danas je urednik fotografije u Slobodnoj Dalmaciji na dnevnim i specijaliziranim izdanjima. Član je ULUPUH-a. Njegovi su radovi više puta nagrađivani, a izlagao je na više od 40 skupnih i samostalnih izložbi u zemlji i inozemstvu. Dobitnik je prve Zlatne kamere-nagrade HND-a 1991. godine za fotografiju (Biljak, Vukičević: 2022).

7. Rezultati Istraživanja

7.1. Mogućnosti izvještavanja i ograničavanja u prenošenju informacija

Foto izvještavanje za vrijeme Domovinskog rata sada je dio povijesti, a teško je uopće zamisliti kako je izgledalo izvještavanje na terenu. Osim što je ratno razdoblje samo po sebi specifično, bilo je to razdoblje lošije prometne infrastrukture, razdoblje analogne fotografije koja je obuhvaćala cijeli jedan proces kako bi se uopće došlo do fotografije, ali i razdoblje bez interneta gdje tu fotografiju nije bilo moguće poslati u redakciju brzinom kojom je to danas moguće. Svi su ti faktori utjecali na brzinu i kvalitetu fotografije koja će se objaviti. Jedno od novinarskih načela kaže kako objava informacija treba biti pravovremena, no pravovremenost u analogno doba nije bila ista kao danas. Sva tri autora složila su se s time kako je proces slanja fotografija bio puno duži nego danas. Zoran Filipović i Ivan Posavec svoje fotografije nisu razvijali na terenu, za razliku od Matka Biljka koji je jedini od njih radio za dnevne novine. Biljak je dio fotografija razvijao na terenu, a dio je razvijao naknadno pri povratku u Split.

„Na terenu sam razvijao fotografije, i negative i fotografije i kao takve ih slao u redakciju jednim uređajem koji se zvao telefoto, Dakle to je uređaj koji je u ono vrijeme emitirao jednu jako lošu crno-bijelu fotografiju koju bi ja odabrao putem telefonske linije, on je spojen na telefon i struju i emitirao u redakciju. U redakciji bi izlazila jedna jako loša kopija te fotografije, tako se to u to vrijeme radilo. To je bila tehnika koja je bila stara od 45. i koristila se praktički do pojave digitalne fotografije. Znači uvijek smo izvještavali s lica mjesta i uvijek u ono vrijeme u realnom vremenu. Što je za ono vrijeme bilo realno vrijeme je upitno u odnosu na ono što mi imamo danas. Znači prošlo bi nekoliko sati od snimanja do povratka u hotelsku sobu ili gdje smo bili smješteni dok bi ja te fotografije razvio i poslao u redakciju.“

...

„Ako bi bio na terenu sedam ili deset dana, onda bi pogledao još jednom kad bi se vratio u Split sve te negative pa ono što sam možda preskočio bi dao laborantima. Mi smo u Slobodnoj imali laborante koji su bili vrhunski majstori svog zanata. Dakle samo su razvijali filmove i negative. Onda bi radio nadoknadu još određenih fotografija za tekstove koji će izlaziti sljedećih dana.“ (Biljak)

Foto agencije radile su reportaže kojima nije cilj bio pravovremeno ih objaviti. Filipović je tako neke fotografije slao s nekim dužim vremenskim odmakom.

„To je bila jedna permanentna situacija, rat je trajao. Mi nismo news agencija da morate sada u roku od pola sata donijeti, tu je sad ne znam, eksplodirala bomba. Mi smo davali priče, cjelovitu priču sagledanu sa više kutova, sa više aspekata, znači ne news, nego story.“ (Filipović)

Odlazak na teren fotoreporterima i novinarima bio je otežan zbog raznih situacija. Hrvatska vojska nije bila dovoljno organizirana na samim počecima rata, a nije postojalo niti tijelo koje bi kontroliralo odlazak novinara i fotoreportera na teren. Filipović je istaknuo kako je išao sam na teren i tako se osjećao najsigurniji. Biljak je također potvrdio neorganiziranost ne početku, te kako je i on išao samostalno. Kaže kako je tek 93. osnovana služba za informiranje kojoj se najprije trebalo najaviti, pa bi tek onda dobili upute gdje da idu. Isto je potvrdio i Posavec koji je išao isključivo uz najave zapovjedništvu.

„Ja bih išao uglavnom sam. Išao sam sam jer onda sam imao svoj život i sve ono što se događa oko mene pod svojom kontrolom. Kad bi išao netko samnom, nekad bi neki od kolega htjeli ići samnom. To mi nije bilo drago jer onda dio pažnje moje je odlazio na njih. Morao sam paziti da se njima nešto ne dogodi, mislim, nisam morao, ali sam nekako osjećao odgovornost da ako netko ide samnom da sam ja odgovoran i znao sam često sa našom vojskom ići u akcije, razno razne pohode.“ (Filipović)

„U počecima rata nikada nismo išli uz vojsku, uvijek smo išli samostalno i to je bilo dosta rizično u to vrijeme zato što Hrvatska vojska nije bila jako dobro organizirana da zapravo možete doći na neko mjesto. Niste imali prave informacije u vezi bojišnice, što se događa. Mi smo tako često išli, što se kaže, na slijepo i iz tog razloga se meni dogodilo da sam tri puta u ratu zarobljen jer bi pogriješio cestu, pa bi vas uhvatili, pa bi vas maltretirali i pretukli. Dosta rizično. Tako da zapravo 93. Hrvatska vojska

ustrojava službu informiranja. Prvo ste se morali najaviti lokalnom zapovjedništvu i onda su vas oni uputili. U počecima rata, prve dvije godine toga nije bilo.“ (Biljak)

„Vi ste se morali javiti zapovjedništvu, ili ne znam kakve su bile okolnosti. Kod mene je bila takva situacija. Ako taj čas nije bilo nekih djelovanja, ako nije bilo pucanja, onda ste vi išli.“ (Posavec)

Ratna situacija nekada je nepredvidiva te je teško unaprijed planirati koje se fotografije trebaju snimiti. Posavec kaže kako je na teren išao isključivo po zadaći, dok su Filipović i Biljak uglavnom sami birali teme, ovisno o tome što će ih dočekati na terenu. Postojale su situacije kada se radilo i prema zadatku.

„Pa nekad bi, ne znam, Paris Match imali ideju što bi oni htjeli i neke druge novine i onda bi oni mene kontaktirali i pitali je li moguće obraditi tu temu, ne znam, kad je tadašnji francuski ministar Bernard Kouchner dolazio u Dubrovnik, to je bilo, ne znam 11., 12. mjesec 91., onda su me oni pitali da li mogu popratiti njegov dolazak, on je došao tamo s francuskim brodom bolnicom i evakuirali su ranjenike i starce iz Dubrovnika koji je tada bio pod opsadom. Tad sam onda i upoznao ministra Kouchnera koji je kasnije bio ministar vanjskih poslova, bilo je tih slučajeva. Bio je jedan hrvatski vod koji su se zvali Zebre, specijalne namjere. Taj glasoviti jedan Rambo, Siniša Dvorski, oni su imali te tri crtice u kosi, izbrijane, kao znak raspoznavanja. Pa su neki i snimali i onda se vani pročulo za tog Ramba, Zebre, pa su htjeli da napravim priču o tome i napravio sam naravno, bilo je.“ (Filipović)

„Ili ste išli po vrlo preciznoj zadaći da nešto napravite, da napravite intervju s nekim zapovjednikom, s nekim vojnikom, s nekim, razumijete“ (Posavec)

„Nikad nismo dobivali informacije što da radimo nego bi kolega novinar i ja odlučili gdje ćemo ić, što bi u tom trenutku bilo najizazovnije za nas i zapravo bi napravili ono što bi tamo našli, radili bi smo priče na koje bi naišli na licu mjesta.“ (Biljak)

Kakva će fotografija biti poslana javnosti važan je faktor za uvidjeti kakva je bila svrha izvještavanja, odnosno je li odabir fotografija koje će biti objavljene izvršen zbog nekog višeg propagandnog cilja, je li dolazilo do cenzure i neke fotografije nisu smjele biti objavljene. Sva tri fotografa su sudjelovala u odabiru fotografija, no postojale su situacije kada nisu bili prisutni.

„Uglavnom sam išao u Pariz s materijalom i onda bi tamo zajedno radili, sa Jim Foxom i ostalim članovima i onda bi radili editorial i te opise, što je slika predstavljala i tako. A nekad bi samo slao materijal, kad ne bih imao vremena, kad bi događanja bila brža od mene, onda bi našao nekoga. Obično bi otišao autom do Graza ili Beča i onda bi našao nekoga na aerodromu tko putuje za Pariz i zamolio ga da tu moju vrećicu s filmovima preda u Magnum ili na neki način.“ (Filipović)

„Ja sam bio urednik, ali vi imate i grafičke urednike, onda morate doći do nekog koncensusa oko toga, što ide.“ (Posavec)

„Selekciju smo radili isključivo sami. Na terenu sam razvijao fotografije, i negative i fotografije i kao takve ih slao u redakciju jednim uređajem koji se zvao telefoto.“ (Biljak)

Na pitanje jesu li postojale neke fotografije za koje im nije bila dopuštena objava, Biljak je potvrdio da su postojale takve fotografije, no razlog nije bila cenzura već nedovoljno mjesta u tiskanim medijima.

„Apsolutno. Gledajte, ja bi na jednom terenu potrošio, u današnje vrijeme možda smiješno, u ono vrijeme je bilo jako puno, između 20 i 40 filmova. Znači 40 filmova puta 36 snimaka, pa računajte. To je skoro 160 snimaka. Danas to izgleda smiješno, ali zapravo kad imate ozbiljnu priču novina u ono vrijeme novina je mogla imati 10 do 12, eventualno 12 fotografija po reportaži to je bio maximum. Tako da je sigurno ostalo viška materijala koji još ja i dan danas proučavam i gledam sa zanimanjem.“ (Biljak)

Posavec se složio s time da je bilo nedovoljno mjesta u novinama, ali rekao je i kako su se greške događale. Kaže da je nekad sama selekcija fotografija bila kriva, no nenamjerna. Zbog iscrpljenosti i rokova dolazilo je do grešaka u odabiru negativa.

„jer vi ste snimili 300 fotografija, a u novinama može ići jedna ili dvije. Kod mene je bila druga situacija jer sam ja radio reportaže u tim novinama. Novine su podnosile reportažu. Tu je sad ta razlika. Mogle su objaviti više fotografija, ali vi niste mogli u dnevnim novinama objaviti, to u rijetkim slučajevima. I naravno, kod tog biranja se moglo dogoditi puno pogrešaka. Vi ste snimili negative, imali ste 500 fotografija, u novinama su trebale 3 jer nitko nije imao vremena zbog rokova u novinama.“ (Posavec)

Također, Posavec spominje kako neke fotografije nisu objavljivane, no ne zbog cenzure nego jednostavno sadržajno i vizualno nisu odgovarale medijima.

„U jednom trenutku vam se neka glupost desi, ono što je vama zanimljivo, vojsci nije zanimljivo. Ljudi su vam na terenu odrpani, ne vode brigu, nosili su svašta sa sobom. Imali su način odijevanja svoj. Onda sam ja te situacije, nisam objavljivao tamo nego sam objavljivao u nekim mojim projektima. U tom trenutku kad vi imate vremenski odmak od nekoliko mjeseci, onda se stvari promijene, preko noći se stvari promijene.“
(Posavec)

Svaki od ova tri fotografa fotografirao je ratna zbivanja na svoj način. Filipović i Posavec fotografirali su i poginule, dok Biljak nije htio fotografirati mrtve ljude. Kaže kako je bilo nekoliko takvih fotografija, no glavni su mu fokus bili mali ljudi. Posavec kaže kako je takve fotografije radio jer je morao, no fotografirao i situacije koje su njemu bile zanimljive, ali nisu karakteristične za medijsko izvještavanje o ratnom zbivanju.

„Ljudi spavaju, jedu, između njih su razni odnosi. To su neki kreativni trenuci da se fotografija napravi zanimljivom.“ (Posavec)

„Snimali ste žrtve, to je bilo najstrašnije naravno kad vidite mrtve ljude, užas živi. A onda naravno, tu su stradale infrastruktura, kuće, objekti i vozila, sve ste to bilježili.“
(Posavec)

Sva tri sugovornika se slažu da njihovo prisustvo na terenu (vojsci) uglavnom nije smetalo, no Posavec navodi kako uvijek postoji situacija kada nekome smetate, no generalno to nije bilo tako u Domovinskom ratu.

„Ma tako, vi uvijek imate neki problem da se desi neka nervoza. Uvijek imate problem i to nije nužno u ratu. Morate na neki način, kako da kažem, ne možete se vi vozit po živcima a ljudi imaju oružje, ja samo fotoaparatus. Ne govorimo sad o nekome tko je s druge crte, nego vaši ljudi.“ (Posavec)

Na pitanje je li vojsci smetala njihova prisutnost, ostali sugovornici su odgovorili:

„Ne, dapače. Kako sam ja na Kosovu naučio ponašati se u tim opasnim situacijama, ispočetka, dok me ne bi upoznali hrvatski vojnici, odnosno zapovjednici, kad su shvatili da se ja znam ponašati na ratnim područjima, da nisam opasnost, za sebe prije svega, a onda i za njih, onda smo lako surađivali. To je bila jedna sintonija, jedan sklad. Znači ja nisam svojim postupcima odskakao od njih jer sam se znao ponašati.“ (Filipović)

„Nikad, dapače. Uvijek smo bili dobrodošli.“ (Biljak)

7.2. Fotografiranje žrtava

Fotografiranje i objavljivanje žrtava u medijima danas je osjetljiva tema, no prema ranije navedenim informacijama u radu, prije se toliko pažnje nije davalo etici takvog izvještavanja. Objava mrtvih, posebice izmasakriranih tijela može se protumačiti kao nepoštivanje žrtve i žrtvine obitelji, a takav sadržaj može izazvati negativne emocije kod čitatelja/gledatelja. No u ratu je upravo izazivanje emocija glavni faktor za razumijevanje prave situacije, pa su se upravo iz takvih razloga objavljivale fotografije poginulih. Filipović i Posavec složili su se da su takve fotografije važne. Filipović je govorio o tome kako treba biti pažljiv prema žrtvama, ali treba i napraviti fotografije.

„Ja sam tu bio jako oprezan. Prvo bih, znači nastupao sam kao čovjek. Morao sam brzo donijeti odluku. Eventualno bih napravio dvije, tri fotografije i onda bi priskakao u pomoć. U Sarajevu sam se zatekao kad je bilo granatiranje one tržnice Markale, onaj pokolj što je bio. Ja sam tamo napravio dvije, tri fotografije i onda sam trčao skupljati te ranjenike, ono sa otkinutim udovima, glavama. Nosili smo ih u aute koji su dolazili. Ja sam prosuđivao, morate tako, ne ja, nego svi moji kolege. Svaki čovjek koji se zadesi. Morate u sekundi donijeti odluku.“ (Filipović)

Biljak i Posavec spomenuli su autocenzuru kao jedan od mogućih faktora ograničavanja izvještavanja, no u ovoj se situaciji njihova razmišljanja razlikuju.

„Ne, u principu nismo imali nikad situaciju. Bila je autocenzura, kod mene je bila autocenzura da ne snimam te ljude. Nije mi je bilo lijepo raditi slike mrtvih. To su one najniže strasti gdje izazovete na prvu jedan šok i nevjericu, ali to je zapravo nešto što bi ja poistovjetio sa žutim novinarstvom. Dakle, nismo bili novina takvog kova i tu smo imali nekakvo očuvanje prema i čitateljima i onoj drugoj strani, prema ljudima koje snimamo.“ (Biljak)

„Prvo imate svoju, to se je u socijalizmu zvalo autocenzura. To je sad pitanje etike, morala i svega skupa, ali vi naprosto pored te situacije ne možete proći da ju ne registrirate. I naravno vi to ponudite uredniku, a on sad mora isto uzet rizik ili ne uzet rizik i onda nemate taj efekt. To je ružna riječ za rat efekt. To je realna situacija bila. I te rubne slike su zapravo najviše emocija imale, a emocije su trebale u tom slučaju. Morali ste mobilizirati ljude prvo da uzmu oružje u ruku da idu na prvu crtu, ali ti ljudi nisu sami dobivali rat, tu je iza crte hrpe stvari, od humanitarnog rada, ovog ili onog.“ (Posavec)

Ono što i danas privlači najveću pažnju kada je riječ o fotografijama rata, najčešće su djeca. Upravo su i djeca glavni fokus kada se govori o zaštiti u medijima, no kada je riječ o slabije razvijenim državama, a posebice ratu, često se ta pravila krše. Filipović i Biljak su potvrdili da na području Hrvatske u vrijeme Domovinskog rata nisu bila regulirana pravila zaštite djece u medijima, no Posavec kaže kako su uvijek bila neka pravila jer je to osjetljiva skupina. Nisam pronašla dostupne informacije o regulacijama zaštite djece u medijima u tom vremenu.

Ipak, sva tri sugovornika su se složila s time kako je objava djece u teškim situacijama važna jer upravo djeca mogu potaknuti na djelovanje.

„Ja bih rekao prvo, da li objavljivanje te slike može nekome pomoći. Znači, etičnost se mjeri u odnosu na nešto.“

...

„Objaviti fotografiju u kontekstu nečega, u kontekstu većeg dobra – greater good. Vi morate promisliti sami koje će posljedice izazvati ta vaša odluka da objavite ili ne objavite. Da li je ne objaviti veće zlo od objaviti ili da li je objaviti veće dobro od ne objaviti. Znači, svako ima zdrav razum ako smo ljudska bića, ako se pozivamo na to, svako može prosuditi ako je iole pošten.“ (Filipović)

„To vam je uvijek hodanje po rubu, uvijek je hodanje po rubu. Ne samo fotografija nego svega u životu. Jer bez tih hodanja po rubu nema napretka društvenog. Apsolutno treba zaštititi djecu i to sve skupa, ali sad pogotovo, tu su napravljene velike stvari oko pedofilije i to je čudesno, to je tako trebalo biti, ali najviše boli kad vidite dijete. Razumijete, a oko njega kaos. I ovaj naš rat je zapamtio neka lica. Ljudi iz Vukovara, ona neka djevojčica. Vi ste morali ljude onda na neki način mobilizirati.“ (Posavec)

„Pravila za objavljivanja djece nisu bila uređena praktički do prije 15 godina. Neovisno o ratu, ja sam sasvim legitimno bio ušao u jedan dječji dom u Splitu, dakle dom za maloljetne delikvente. To su bila djeca između 12 i 17 godina uz dozvolu ravnatelja i snimao sam svakodnevni život tamo. Snimao sam kako puše cigarete po hodnicima, kakve su im sobe i to je izašlo u novinama. Dakle taj segment nije bio zakonski uređen.“

...

„Aposlutno da. Imate jednu fotografiju, ratnu fotografiju krasnu iz Dubrovačkog zaleđa gdje majka nosi dijete koje plače ili jednu moju fotografiju sa Banije. To su fotografije koje su u ono vrijeme izazivale najviše emocija. Čak ni u ovo vrijeme ne vidim problem u tome. Jedna od najpoznatijih svjetskih ratnih fotografija ona djevojčica koja trči polugola, a iza nje eksplodira bomba od napalma. Tu su dopuštene stvari koje inače nisu dopuštene.“ (Biljak)

7.3. Propaganda

Aldous Huxely govori o dvije vrste propagande, dobroj i lošoj. Ako je propaganda dobra za sve, onda je racionalna, a kada je loša za sve, onda je iracionalna, no teško je ustvrditi što je dobro, a što loše (Postman, 1979:128). Iz odgovora dvaju ispitanika čini se da je vidljiva percepcija propagande kao pozitivne i manje pozitivne, no u oba slučaja je propaganda imala obrambenu svrhu.

„U tom trenutku je bilo najvažnije da se dobije rat. Valjda je vojska imala neki razloga da vas tamo ne pusti, možda i nije imala. U hrpu slučajeva novina, vojska, policija imaju različite poglede na stvar. To vam je onaj drugi dio priče, što se treba snimit. To je sad ta igra, di su novinarstvo i to sve skupa neki korektiv u društvu.“ (Posavec)

„Niste imali puno namještenih situacija. U to vrijeme kad je rat bio u našoj državi, ja znam da sam dao desetke fotografija, ili za izložbe ili za humanitarne svrhe ili za humanitarne plakate gdje su onda. U ono vrijeme, meni su se često javljali, čak i neke brigade da bi koristili moje fotografije u svoje svrhe. U to vrijeme niste imali Internet, tako da je vrlo upitno koliko je ta propaganda bila uspješna. Vi ste mogli samo dijeliti ili printane plakate ili nešto slično. Bilo je pitanje što je to. Televizija je druga stvar. Novina je to bilo, kod fotografija je to zapravo bilo vrlo upitno koliko ste mogli imat uspješnu ratnu propagandu.“ (Biljak)

7.4. Nepristranost

Novinarstvo zagovara pravilo da novinar treba biti nepristran, a fotoreporter se treba držati istog pravila. Malović redefinira nepristranost kao „situaciju kada u izvještavanju novinar ne pokazuje naklonost prema nekoj od strana upletenih u događaj o kojem izvještava“ (Malović, 2005:42). Rat je situacija u kojoj pojam nepristranosti potiče brojna pitanja, što je nepristrano i objektivno, a što nije. Malović savjetuje da ako postoji više strana, da treba pokazati „sve koje su relevantne, jer se time pokazuje koliko novinar nastoji biti otvoren prema događaju, bez preduvjerenja“ (Malović, 2005:43). Domovinski rat bio je rat u kojem je napadnuta

Hrvatska, a samim time, Hrvatima je bio onemogućen pristup drugoj strani. Osim toga, emocionalna povezanost s domovinom i ljudima imala je velik utjecaj na to da hrvatski fotoreporter i čak i kada bi mogli, ne bi išli na suprotnu stranu. Ovakvo izvještavanje gledajući Malovićeovu definiciju moglo bi se protumačiti kao pristrano, no je li uopće postojao drugačija mogućnost?

Fotoreporter su fotografirali ono što ih je zateklo na terenu. S obzirom na to da nisu imali pristup srpskoj strani, fotografirali su ono što su srpske snage ostavile na području Hrvatske. Pojmovi nepristran i objektivni odnose se na način razmišljanja u kojem se ne iskazuju osobne preferencije. Fotografija najveći značaj ima ako prikazuje upravo emocije, pa samim time teško je biti objektivni. Nepristrano izvještavanje za vrijeme rata, bilo da je riječ o fotografiji, tekstu ili tv reportaži teško je odvojiti ako se zna tko je žrtva, a tko agresor. Ono o čemu se može raspravljati jest prešućivanje negativnih radnji na napadnutoj strani, a to možemo povezati s cenzurom i autocenzurom, a ne nepristranošću.

Ispitanici su se složili s time da je nemoguće biti nepristran, posebice ako ste napadnuti i imate emocije.

„Ne možete biti neutralan, znači isključiti emocije, isključiti sve ono što vas čini čovjekom, a ja mislim da upravo to što nas čini čovjekom čini fotografiju boljom. Ako sam ja bolji čovjek, ako bolje razumijem situaciju, ako se bolje identificiram sa žrtvom pa ja ću tu patnju onda biti u stanju bolje prenijeti jer to je nešto što se ne događa onome tamo jer u tom slučaju, to se događa meni. Ja sam dio te priče. Ja mislim da je nemoguće biti neutralan. Imamo takvih koji mogu, koji isključe sve emocije, a to su onda, ako su u stanju odvojiti se od emocionalne situacije, onda to nisu ljudi, to su zvijeri. Ja s takvima ne želim imati posla.“ (Filipović)

Strani fotografi su ponekad mogli biti i na obje strane, a često su se zbog toga smatrali objektivnijima. No kao što sam ranije spomenula, fotografija sama po sebi ne može biti objektivna.

Na pitanje „jesu li strani fotografi bili objektivniji?“ Posavec je odgovorio: „*Gledajte, ta objektivnost, fotografi rade svoj posao, a to niveliranje stvari, to je bilo u novinama.*“

Biljak je također potvrdio da je u ratu bilo nemoguće izvještavati i sa hrvatske i sa srpske strane:

„U vrijeme Domovinskog rata je to bilo nemoguće. Čak i strancima je to na neki način

bilo teško. U ratu postoji jedno pravilo, čak i ako ste stranac, ako odaberete jednu stranu, da zapravo cijelo vrijeme idete, jer ne prelazite tek tako s jedne na drugu stranu. Druga stvar, rat nikad nije objektivan, to je normalno. Mi smo bili zemlja koja smo napadnuta na neki način, tako da, to postavlja svoja pravila u ratnoj fotografiji.“

7.5. Važnost ratne fotografije

Mediji bez slike postavljaju pitanje je li ono o čemu se govori istinito. Slika je ta kojoj se najviše vjeruje, a u ratu je posebno važna. Ratna fotografija ima veliku važnost za prenošenje istine, ali i kao dokaz.

„Bez fotografije kao dokumenta, to nije bitno je li rat ili nije rat, ali u ratu pogotovo. Pogotovo onda ako ga želite dobiti. Jer rat se između ostalog dobiva i s tim, s informiranjem, to prevedemo u propagandu. Jer svi imaju to, to znači mobiliziranje pučanstva za određen cilj. Veliki je naravno problem kako se to kod nas čulo. Kao i sve ostalo, loše se čulo. I nikako.“ (Posavec)

Osim dokumentarne vrijednosti, ratna fotografija može imati i umjetničku vrijednost, no što je umjetnost najčešće ovisi o percepciji promatrača.

„To je dokument, a osim toga to je i motivirajući materijal. Osim toga, on može biti, treći moment je umjetničko djelo. Ja ne dijelim fotografiju na ratnu, na modnu, ja dijelim fotografiju na dobru i na lošu i to se vidi.“ (Filipović)

Fotografije koje je radio Posavec neki smatraju umjetničkim i netipičnim fotoreporterskim.

„Pa gledajte, to umjetnički način, razni ljudi, razni senzibiliteti. Ja sad mogu to donijet i vama to nije smiješno, a za nekog je zanimljivo. Znae koja vam je fora s fotografijom, nešto što se napiše ima jednu težinu, a fotografija može biti užasno bolna, ali uvijek vi možete s tim manipulirat. Neko će to razumjet, neko neće.“ (Posavec)

8. Rasprava

Cilj istraživanja bio je utvrditi s kakvim su se izazovima susretali fotoreporteri u Domovinskom ratu. Svi su se fotografi složili s time da je rat specifično područje izvještavanja, te da dolazi do kršenja brojnih pravila izvještavanja, no slažu se kako je to nužno. Dotakli smo se i povezanosti s ljudima, a kako Filipović i Biljak tvrde, razumijevanje čovjeka dovodi do bolje fotografije, a samim time ima i veći utjecaj za reakciju javnosti

Strani fotografi imali su veću razinu sigurnosti, no to nije nužno utjecalo na kvalitetu fotografije. Biljak govori kako je jezik stranim fotografima predstavljao barijeru u povezivanju s ljudima, što je utjecalo na dobivanje emocija na fotografiji.

Kako stanje u Hrvatskoj ispočetka nije dobivalo veliku važnost u stranim medijima, Filipović ističe kako je rad za Magnum imao veliki značaj za prezentiranje situacije u ratnoj Hrvatskoj. Filipović je putem Magnuma imao priliku slati fotografije koje su se zatim širile diljem svijeta, a i sam kaže kako je Magnum koristio za promociju hrvatskih interesa.

„Magnum je bio jedan veliki respektabilni stroj i ono što je dolazilo sa pečatom Magnuma je apriori imalo veći značaj nego da sam ja to kao Zoran Filipović, a osim toga u Magnumu sam se potpisivao tim mojim pseudonimom Zoro što je isto izazvalo određeni interes; Zoro taj strip, junak za pravdu i kada se u tom novinarskom svijetu pojavio taj nekakav autor koji se potpisivao tim imenom Zoro, to je izazvalo nekakvu pozornost.“ (Filipović)

Istraživanjem sam dobila odgovore na glavna istraživačka pitanja. Ispitanici su potvrdili kako je u ratu nemoguće poštivati sva etička pravila izvještavanja, te zaključujem kako je kršenje nekih prava ono što je bilo važno u Domovinskom ratu kako bi reagirala svjetska javnost. Vezano uz kršenje novinarskih etičkih načela, dobila sam odgovor na pitanje je li prikazivanje žrtava u ratu važno. Kada je riječ o kršenju novinarskih etičkih načela, ispitanici potvrđuju da su se fotografirale žrtve i djeca u teškim situacijama. Ispitanici govore da su pravila bila slabo regulirana, ali bez obzira na to, da su takve fotografije od velike važnosti. Treće istraživačko pitanje govori o važnosti ratne fotografije. Ratna fotografija važna je za informiranje javnosti o zbivanjima na ratnom području tijekom rata, ali i nakon samog rata. Neke ratne fotografije služile su i kao dokazi za ratne zločine, a brojne imaju i umjetničku vrijednost.

9. Zaključak

Proučavanjem i analizom povijesnih ratnih fotografija zaključujem kako je ratna fotografije ponajprije važan dokument. Godinama nakon raznih ratnih zbivanja moguće je fotografijom barem približno prikazati što se zbivalo prije više od 60 godina u Vijetnamskom ratu, a i u drugim prijašnjim ratovima. Kvaliteta fotografije, pa čak i radnja na fotografijama mijenjala se od početka razvoja fotografije do danas, no i prve fotografije i novije fotografije pokazuju dovoljno da se vidi materijalna šteta i ljudska patnja nastala u ratovima.

Fotoreporterstvo kao grana novinarstva u ratu suočava se s kršenjem nekih novinarskih načela. Pravilo koje se najviše krši je čuvanje identiteta žrtve i djece, no kršenje takvih pravila u ratu ponekad je nužno kako bi se ubrzao prekid rata. Fotografije s ratnih područja pune su emocija, a velik dio njih pokazuje žrtve i prognanike.

Domovinski rat obilježen je brojnim ikoničnim fotografijama, a mnoge fotografije koje pokazuju stvarnu situaciju u ratu nikada nisu objavljene. Za vrijeme trajanja rata moralo se paziti što će se objaviti kako ne bi došlo do otkrivanja nekih položaja, no najveći razlog neobjavlivanja drugih fotografija bili su ograničavajući uvjeti tiska, odnosno nedovoljno mjesta u novinama. Današnje doba interneta dopušta mnogo više, pa se tako može objaviti i veći broj fotografija, no veća je mogućnost za curenje informacija koje ne bi trebale biti objavljene.

Ispitanici u radu za vrijeme rata fotografirali su u Domovinskom ratu, te sami potvrđuju da je u ratnim okolnostima nemoguće poštivati sva novinarska pravila izvještavanja. Potvrđuju činjenicu da je važno izazvati emociju gledatelja kako bi se potaknulo suosjećanje i pomoć, a emocija se izaziva najviše prikazivanjem teških situacija.

Rat je područje koje je rizično za sve pa tako i za fotoreportere. Njihova uloga nije jednaka kao braniteljska, ali neki fotoreporteri i novinari su stradali i u Domovinskom ratu pokušavajući javnosti prenijeti stvarnu sliku onoga što se događalo na napadnutim područjima. Ratne fotografije i dalje imaju važnu ulogu za očuvanje sjećanja na period 1990-ih godina u Hrvatskoj.

Neke fotografije postale su simboli Domovinskog rata, no ne postoje dublje analize tih fotografija. Nastavno na temu ovog rada, u daljnjim istraživanjima bilo bi dobro istražiti zašto su određene fotografije objavljene u medijima izazivale veliku pozornost, te kakve su one bile u skladu sa pravilima izvještavanja. Određene svjetske fotografije poput spomenute „Napalm

girl“ ili fotografija Rogera Fentona analizirane su diljem svijeta i potakle su veliku zainteresiranost među ljubiteljima fotografije. Analizom pojedinačnih hrvatskih ratnih fotografija mogli bismo doći do novih saznanja o utjecaju ratne fotografije u Domovinskom ratu.

Literatura

- Andersen, Robin (1989) Images of war: Photojournalism, ideology, and Central America. *Latin American Perspectives* 16(2):96-114.
- Bersak, Daniel (2006) *Ethics in photojournalism: past, present and future* (doktorska disertacija) Massachusetts Institute of Technology.
- Brstilo Rešetar, Matea i dr. (2012) *Domovinski rat* (katalog izložbe). Hrvatski povijesni muzej.
- Chouliaraki, Lilie (2013) The humanity of war: iconic photojournalism of the battlefield, 1914-2012. *Visual Communication* 12(3):315-340.
- Dimitorvić, Aco. "Fotoreporter-promatrač ili sudionik." *Medijska istraživanja: znanstveno-stručni časopis za novinarstvo i medije* 10.2 (2004): 99-106.
- Durham, Menaakshi G. (2023) „Napalm girl“ at 50: On photojournalism and the ethics of care. *International Journal of Communication* 17:13.
- Express (2018). Srpske laži: „Ustaše su zaklale 41 dijete u Borovu.“ Express.24sata.hr. 26. lipnja 2023.
- Filipović, Zoran (2019). 1991. Zagreb -Tounj: Likarija d.o.o.
- Guest essay Phan Thi Kim Puc (2022) It's been 50 years. I am not „Napalm girl“ anymore. Nytimes.com. 21. lipnja. 2023. <https://www.nytimes.com/2022/06/06/opinion/kim-phuc-vietnam-napalm-girl-photograph.html>
- Griffin M. (1999) The Great War photographs: Constructing myths of history and photojournalism. In: Brennen B., Hardt H. (eds) *Picturing the Past: Media, History and Photography*. Chicago: University of Illinois Press.
- Hlevnjak, Branka (1996) Fotografija devedesetih iz perspektive hrvatske stvarnosti. *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi* 58(1): 30-43.
- Kanižaj, Igor (2011) Propaganda protiv istine: slike rata u medijima 1991. godine. U: Cipek, Tihomir (ur.) *Kultura sjećanja: 1991. Povijesni lomovi i savladavanje prošlosti* (179-198). Zagreb: Disupt.

- Kukec, Tomislav (2019) Dosad neviđene fotografije iz Domovinskog rata koje lede krv u žilama Otkrivamo što je Zoro snimio 1991. godine. Jutarnji.hr. 24. lipnja 2023. <https://www.jutarnji.hr/naslovnica/dosad-nevidene-fotografije-iz-domovinskog-rata-koje-lede-krv-u-zilama-otkrivamo-sto-je-zoro-snimio-1991-godine-9654631>
- Križić-Roban, Sandra (2021) Prolongirana trauma: Domovinski rat i suvremena hrvatska fotografija. *Život umjetnosti* 108.
- Lester, Paul Martin. *Photojournalism: An ethical approach*. Routledge, 2015.
- Jurković, Anamaria (2022) Koliko vrijedi ratna fotografija – značaj za čovječanstvo. Studentski.hr. 25. lipnja 2023. <https://studentski.hr/vijesti/sims/koliko-vrijedi-ratna-fotografija-znacaj-za-čovjecanstvo>
- Malović, Stjepan (2005) *Osnove novinarstva*. Zagreb: Golden marketing – tehnička knjiga.
- Morris, Errol (2014) *Beliving is seeing (observations on the mysteries of photography)*. Penguin.
- Morris, John G. (2002) *Get the picture. A personal history of photojournalism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Neveščanin, Ivica, Seiwerth, Nikola (2021) Flashback '91. Zagreb: Hrvatski povijesni muzej.
- Newhall, Beaumont (1938) Documentary approach to photography. *Parnassus* 10(3):3-6.
- Postman, Neil (1979) Propaganda. *ETC: A Review of General Semantics* 36(2):128-133.
- Senjković, Reana (2001) Propaganda, mediji, heroji, mitovi i ratnici. *Polemos: časopis za interdisciplinirana istraživanja rata i mira* 4(8):33-79.
- Vladisavljević, Anja (2019) Balkan War Photojournalists Recall Being „Witnesses To History.“ Balkaninsight.com. 26.lipnja 2023. <https://balkaninsight.com/2019/11/20/balkan-war-photojournalists-recall-being-witnesses-to-history/>
- Vitaljić, Sandra (2013) *Rat slikama. Suvremena ratna fotografija*. Zagreb, Mostar: Algoritam
- Vitaljić, Sandra (2016) Fotograf kao društveni čimbenik. *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi* 98(1):74-85.
- Wilson, Virginia (2012) Wilson, V. (2012). Research methods: interviews. *Evidence Based Library and Information Practice*, 7(2): 96-98.

Internetski izvori

Artistsinfo.co.uk (2015) The Golden Age of Photojournalism.

<https://www.artistsinfo.co.uk/the-golden-age-of-photojournalism/> Pristupljeno: 20. lipnja 2023.

Britannica.com (2023) Life magazine. <https://www.britannica.com/topic/Life-magazine>

Pristupljeno: 22. lipnja 2023.

Croatian-photography.com (2023) Ivan Posavec [https://croatian-](https://croatian-photography.com/author/ivan-posavec/)

[photography.com/author/ivan-posavec/](https://croatian-photography.com/author/ivan-posavec/) Pristupljeno: 2. kolovoza 2023.

Getty.edu (2023) Valley of the Shadow of Death.

<https://www.getty.edu/art/collection/object/104GXR> Pristupljeno: 2. kolovoza 2023.

Hrvatski-vojn timer.hr (2020) Ratni plakat: Hrvatska vas zove! [https://hrvatski-vojn timer.hr/ratni-](https://hrvatski-vojn timer.hr/ratni-plakat-hrvatska-vas-zove/)

[plakat-hrvatska-vas-zove/](https://hrvatski-vojn timer.hr/ratni-plakat-hrvatska-vas-zove/) Pristupljeno: 21. lipnja 2023.

Iphf.org (2023) Mathew B. Brady. <https://iphf.org/inductees/mathew-brady/> Pristupljeno: 25.

lipnja 2023.

Magnumphotos.com (2023) History. [https://www.magnumphotos.com/about-](https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/)

[magnum/history/](https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/) Pristupljeno: 20. lipnja 2023.

Nppa.org (2023) Code of Ethics. <https://nppa.org/resources/code-ethics> Pristupljeno: 21.

lipnja 2023.

Propaganda.mediaeducationlab.com (2023) Što je propaganda?

<https://propaganda.mediaeducationlab.com/hr/learn> Pristupljeno: 20. srpnja.2023.

Publicdomainreview.org (2020) Of chickens, Eggs, and Cannonballs: Roger Fenton's Valley

of the Shadow of Death (1855) ([https://publicdomainreview.org/collection/roger-fenton-](https://publicdomainreview.org/collection/roger-fenton-valley-of-the-shadow-of-death/)

[valley-of-the-shadow-of-death/](https://publicdomainreview.org/collection/roger-fenton-valley-of-the-shadow-of-death/) Pristupljeno: 2. kolovoza 2023.

Ronhaviv.com (2023) Blood and Honey. <https://www.ronhaviv.com/blood-and-honey>

Pristupljeno: 20. lipnja 2023.

Vice.com (2015) A Photographer Looks Back on the Horrors of the Bosnian war
<https://www.vice.com/en/article/nn953m/photos-of-the-bosnia-war> Pristupljeno: 20. lipnja 2023.

Zoranfilipoviczoro.com (2023) Zoran Filipović biografija
<https://zoranfilipoviczoro.com/biografija/> Pristupljeno: 2. kolovoza 2023.

Youtube.com (2021) The story behind the photo / Christopher Morris
https://www.youtube.com/watch?v=a_g3yxKvHnk&ab_channel=SniperAlleyPhoto
Pristupljeno: 22. lipnja 2023.

Youtube.com (2020) The story behind the photo / Thomas Haley
https://www.youtube.com/watch?v=jRzAKSCYCs&ab_channel=SniperAlleyPhoto
Pristupljeno: 22. lipnja 2023.

Youtube.com (2019) The story behind the photo / Enrico Dagnino
https://www.youtube.com/watch?v=APwSekSbogc&ab_channel=SniperAlleyPhoto
Pristupljeno: 22. lipnja 2013.

Dokumentarna serija

Krce, Mario Marko, red. 2021. *HRT*. Slike rata: Matko Biljak. Objavljeno 2021. HRT. HRTi.

Krce, Mario Marko, red. 2021. *HRT*. Slike rata: Patrik Macek. Objavljeno 2021. HRT. HRTi

Krce, Mario Marko, red. 2021. *HRT*. Slike rata: Zoran Filipović Objavljeno 2021. HRT. HRTi

PRILOG: TRANSKRIPTI INTERVJUA

Zoran Filipović, 27. srpnja 2023. (Zagreb)

Znači taj problem ekvidistance kao svi su podjednako krivi, nije, to su, evo sada, u ratu u Ukrajini, nisu Ukrajinci išli u Rusiju, Rusi su došli u njihovu zemlju. Nismo mi išli u Šumadiju, u Vojvodinu i to sve, oni su došli nama. Što oni imaju tražiti ovdje, mislim, sad smo mi, vodimo kao propagandni rat, nije točno, ne. Tako da imao sam taj problem u Magnumu i zato sam napustio Magnum, jer, taj umro je prošle godine, naš *picture editor* Jim Fox, u Magnumu, u pariškom uredu, on je meni kao spočitao da nemam fotografije sa srpske strane. Pa jel Robert Capa imao sa njemačke strane u Drugom svjetskom ratu, nije, ne. Mislim, što, i kao ja sam kao pristran. Pa naravno da sam pristran, zato što sam čovjek. Da sam stroj, ne bih bio pristran. Onda pošalji satelit, nek snima, bam, bam bam, i ako i stroj može biti nepristran, ne možete biti nepristrani, ne možete isključiti osjećaje ako si čovjek. Ako si zvjer, kaže, ovaj, Kant, ako si zvijer treba te ubiti, ako si Bog trebaš vladati, jel. Ovaj, tako isto u ovoj profesiji. Zašto ja ne bih imao svoj stav? Zašto bi ja morao biti neutralan? Nikada, ni u jednoj stvari u životu koji činim, svako to čini na svoj način, imate svoj rukopis kada pišete pa se vaš rukopis razlikuje od nečijeg drugog rukopisa, pa kaže, evo to je Marinin rukopis, to je, vidiš ovo je Zoranov rukopis, ovaj, tako i u ovom poslu i u svakom drugom poslu i automehaničar ima svoj rukopis i autolakirer i ne znam, svako je poznat po nečemu jer je unio nešto svoje u to, i ne znam, zato se jedno djelo razlikuje od drugoga baš po osobnom rukopisu, po onome što on daje autentično, izvorno svoje. Ako nema toga, onda je to, bezvrijedan rad.

Pitanje: Mislite li, da ste bili strani fotograf, bi li bilo drugačije, bi li onda možda gledali s obje strane? Neki strani fotografi su rekli da nije niti bilo potrebno da oni izvještavaju sa srpske strane jer se očito vidjelo tko je u krivu.

Pa mislim, da sam ja išao u neki, recimo sad da odem u Ukrajinu, ovaj, isto bih morao slijediti svoje srce. Jer na terenu vidiš, mislim, prva i osnovna činjenica je gdje se vodi rat, na čijem terenu se vodi rat. Mislim, zna se odmah tko je agresor i ako si iole čovjek onda zauzimaš stav jer hoćeš zaštititi žrtvu, to je prirodno, na svoj način, svojim radom, svojom fotografijom, svojim tekstom, svojim stavom, svojom ne znam, emocijom nekom koju daješ u tom svom radu ili nemoj raditi to. Ako ćeš biti stroj, a takvih nema, ne znam da čovjek može se lišiti potpuno emocija i ja ne znam kakav bi to čovjek bio,

to je onda lobotomirani potpuno, ja ne bih htio biti takav.

Pitanje: Radili ste za Magnum, jeste li prije rata radili za njih, kako ste došli do Magnuma?

Pa, kad sam htio izaći iz okvira tadašnje zemlje koja mi je postala tijesna za moj rad i nisam dobivao nikada *feedback*. Ja sam bio u Startu i izlazio je jedan politički tjednik Danas, najugledniji je u Beogradu bio Nin, i u Zagrebu je Danas bio. Ja sam radio u Startu i u Danas. To su bile kultne novine, tiskovine, međutim, ja nikada nisam dobio *feedback* na moj rad. Nikada nitko mi nije u tim redakcijama rekao ovo ti je dobro, ovo ti je manje dobro. Falilo mi je toga odnosa i vidio sam da je ono, da je to, na neki način potrošena priča. Tek kada sam otišao onda sam odlučio ići vani, ponuditi svoje usluge, a onda sam rekao, neću ići odozdo prema gore. Ići ću od vrha. Ići ću od gore, od ono, *top of the top*, pa prema dolje, kad me budu odbijali. Imao sam već nekog iskustva sa nekim agencijama, Gammom, Sipom, sve su u Parizu i oni su imali odličan *feedback* spram moga rada, sjećam se ovoga, vlasnik Game, on je rekao, da se samo njemu, ovaj, toliko je volio moj rad da izravno s njim kontaktiram, ali kad sam odlučio preći potpuno vani, onda sam otišao prvo u pariški ured Magnuma, pa sam neko vrijeme od 89. do tamo je krenuo albanski ustanak na Kosovu, ja sam otišao tamo i praktički sam živio na Kosovu jer su ti ljudi patili. Nisam imao nikakve veze ja s Albancima, ali ti ljudi su trebali pomoć. Bili su izloženi na milost i nemilost te srpske agresivne politike i s tim materijalom, uglavnom kosovskim sam napravio moj portfolio i bez najave sam došao u pariški ured Magnuma i rekao sam tko sam, predstavio se da bi htio pokazati svoj rad. Primila me jedna gospođa, poslije smo postali jako dobri prijatelji, Ayperi Karabuda u Magnumu. I onako nevoljko me, tamo dolaze razni fotografi svaki dan sa tim svojim i kao ajde ona će to pogledati, ovo ono, i počela je listati i nakon druge, treće fotke je rekla samo da joj dam par minuta i nestala je i pozvala je sve iz ureda, cijeli pariški ured Magnuma se okupio oko tog mog portfolia i od tog trena ja sam bio u Magnumu. To je jedna priča, filmska, za ne vjerovati, ovaj, i evo, preko Magnuma sam ja uspijevaao, poslije je došao rat do Hrvatske i bila je sreća moja i sreća za Hrvatsku i za našu promidžbu da sam ja uspio ući u Magnum i preko tog velikog autoriteta koji Magnum daje, svojim pečatom, svojim imenom, moje fotografije su dobile puno veću težinu. Njih su objavljivali svi mogući svjetski tiskovni mediji i naručivali su od mene razne reportaže i ciljano.

Pitanje: Jeste li vi bili jedini u Magnumu iz Hrvatske?

Jedini. Ja i bio, mislim ja više nisam u Magnumu, ja sam otišao iz Magnuma nakon jedne epizode. Jim Fox, koji je bio naš zaposlenik, bio je pristran. On je iz nekog razloga protežirao srpsku stranu i mene je izmanipulirao i ja sam bio bijesan na sebe da sam dopustio da me se izmanipulira. I onda sam sav revoltiran napustio Magnum i poslije ovaj, Henri Cartier-Bresson, jedan od osnivača Magnuma, kad je čuo za tu moju gestu, ovaj, ja sam prvi fotograf u povijesti Magnuma koji je napustio Magnum. San svakog fotografa je biti u Magnumu, ali to je bila moja moralna gesta. U stvari odraz neke nemoći, ono bijesa što sam dopustio da me se izmanipulira. I to je impresioniralo Cartier Bressona. I on me pozvao preko, javila mi se urednica Life magazina koji je tada još uvijek izlazio, i rekla je da me Cartier Bresson poziva na večeru da je impresioniran, da prati moj rad dugo, ali ova gesta da sam napustio Magnum kao moralnu gestu, to ga je impresioniralo jer je i on bio stava da se Magnum počeo pretvarati u money making machine, u stroj za proizvodnju novca, da je napustio tu izvornu ideju Magnuma koju su osnivači provodili, tražili od drugih članova da provode i da je novac postao jedini kriterij. Međutim ja sam, tad sam imao izložbu u Teheranu ili tad je nešto bilo, da sam morao ići i kad sam se vratio s puta on je već bio umro tako da nismo nikada ostvarili tu večeru. Ali evo, ostaje iza toga ta jedna lijepa priča koja grije moje srce, ovaj, da je veliki Cartier Bresson imao odnos spram moga rada i da je na neki način poštovao to što radi.

Pitanje: Situacija na Kosovu, Vi ste već tada znali da će bit rata. Zašto ste htjeli ići raditi u rat?

Pa znao sam i to sam vidio na Kosovu da se, da se taj kotač povijesti, taj veliki zamašnjak kad se pokrene, kad ide on melje. I krenuo je s Kosova i ja sam znao u kojem smjeru mora ići. Mora ići na Hrvatsku jer jednostavno to je povijesna činjenica, imamo neke probleme iz povijesti i ja sam znao da će Srbi iskoristiti taj svoj zamašnjak i svoju vojnu nadmoć da ih proširi i teritorijalno. To je besmisleno jer Srbija je htjela proširiti prostor svoj, a već tada su bili praktično manjina u svojoj zemlji. U tadašnjoj Srbiji je bilo i Kosovo i Vojvodina i Albanci i Hrvati, Mađari, Rusini, Bugari, Rumunji, Vlasi, sve su bili stanovnici te države i praktično su Srbi već tada bili manjina u svojoj zemlji, a išli su širiti granice. To je bilo iracionalno, ali oni su opsjednuti svojom veličinom i problem ovoga rata je što Srbija nije do kraja poražena, nisu dobili lekciju zahvaljujući pristranoj ulozi međunarodne zajednice. Nisu dobili onu lekciju koju su zaslužili i nisu

odustali od te ideje Velike Srbije, sad se ona plasira pod sintagmom Srpski Svet i tako dalje, još su oni opčinjeni svojom veličinom, ali svaki rat koji su vodili u povijesti su izgubili, svaku bitku su izgubili a veličaju to kao svoje velike pobjede. Od Kosovskog boja 1389. koji je bio velika pobjeda kršćanske alijanse, tada su Srbima priskočile u pomoć i hrvatske snage i u Vatikanskim arhivima je zabilježena velika pobjeda na Kosovskom polju 1389. velika pobjeda kršćanska jer je, turski sultan Murat je ubijen tamo i 600-ta obljetnica kosovskog boja je bio okidač za Srbe. 1989. se obilježavala 600-ta obljetnica u Kosovu i napravljen je veliki *meeting* i tad se Milošević pojavio i govorio ono hapsit ćemo i ovo ono i tad je krenulo, taj, praktično rat s Kosova je krenuo na ostale dijelove tadašnje Zemlje. Znao sam znači kad sam došao u Magnum, znao sam da će se to dogoditi, tj. Nisam znao kada, ali znao sam da je pitanje kratkog vremena da će se to dogoditi i svima je to bilo očigledno. I znao sam da ćemo mi pobijediti.

Pitanje: Fotografe često privlači neka vrsta adrenalina. Kako to da ste Vi htjeli ići raditi u rat? Što je kod Vas bilo presudno?

Ja sam htio dati svoj doprinos u obrani zemlje. Prvo sam se išao prijaviti kao vojnik, došao sam kod generala Špegelja koji je bio tadašnji ministar obrane, kojeg sam poznao od ranije i rekao sam da ono, želim pristupiti hrvatskoj vojsci, tada je bila garda i tad još nije bila formirana vojska jer nismo smjeli i on je rekao „Si ti lud, pa da moram još trojicu slat za tobom da te čuvaju i da stradaš. Idi radi ono što najbolje znaš, snimaj, to će nam biti od veće koristi nego ti sa puškom.“ Tako da na neki način on je osvijestio tu moju moguću ulogu u tom budućem ratu i naravno kako sam pratio to na Kosovu, samo sam jednostavno prešao u Hrvatsku i evo, zahvaljujući Magnumu uspijeva sam taj svoj rad plasirati na čak, čak su i Vogueova izdanja objavljivala, uspio sam unijeti te teme našega rata i u Vougeova izdanja i đentlmenski GQ, poznati muški, to je kao muška verzija Voguea, oni su objavljivali moje reportaže ratne, moje tekstove i fotografije. To je prvi presedan u povijesti Voguea da je Vogue objavljivao te ozbiljne teme da nije *lifestyle* i *moda*. Isto je bilo zanimljivo kako je to preuzimanje Vogueovo mene, moga rada, u Londonu je bio nekakav party, kako sam ja često, kada bi napravio određenu količinu materijala, onda bih otišao ili u London ili gdje mi je bilo zgodnije i za jednog od tih boravaka ratnih u Londonu pristupio mi je jedan čovjek na tom partiju i dok smo se rukovali predstavio mi se imenom Michael VerMuelen, bio je glavni urednik GQ magazina i dok smo se rukovali on mi je tutnuo u ruku neku ceduljicu i na

ruku mi je šapnuo „*I wanna buy your pictures, I wanna buy your words, call me*“ i na tom papiriću je to bilo, drugi dan sam ga ja nazvao i postali smo dobri prijatelji i evo Vogue je tako počeo objavljivati te ozbiljne teme.

Pitanje: To je bilo baš za vrijeme trajanja rata?

Da, da.

Pitanje: Kako je za Magnum funkcionirao Vaš rad? Jeste li Vi dobivali neke upute što treba fotografirati?

Pa nekad bi, ne znam, Paris Match imali ideju što bi oni htjeli i neke druge novine i onda bi oni mene kontaktirali i pitali je li moguće obraditi tu temu, ne znam, kad je tadašnji francuski ministar Bernard Kouchner dolazio u Dubrovnik, to je bilo, ne znam 11., 12. mjesec 91., onda su me oni pitali da li mogu popratiti njegov dolazak, on je došao tamo s francuskim brodom bolnicom i evakuirali su ranjenike i starce iz Dubrovnika koji je tada bio pod opsadom. Tad sam onda i upoznao ministra Kouchnera koji je kasnije bio ministar vanjskih poslova, bilo je tih slučajeva. Bio je jedan hrvatski vod koji su se zvali Zebre, specijalne namjere. Taj glasoviti jedan Rambo, Siniša Dvorski, oni su imali te tri crtice u kosi, izbrijane, kao znak raspoznavanja. Pa su neki i snimali i onda se vani pročulo za tog Ramba, Zebre, pa su htjeli da napravim priču o tome i napravio sam naravno, bilo je.

Pitanje: Jeste li sami radili selekciju fotografija ili ste sve što ste napravili slali urednicima pa su urednici birali?

Uglavnom sam išao u Pariz s materijalom i onda bi tamo zajedno radili, sa Jim Foxom i ostalim članovima i onda bi radili editorial i te opise, što je slika predstavljala i tako. A nekad bi samo slao materijal, kad ne bih imao vremena, kad bi događanja bila brža od mene, onda bi našao nekoga. Obično bi otišao autom do Graza ili Beča i onda bi našao nekoga na aerodromu tko putuje za Pariz i zamolio ga da tu moju vrećicu s filmovima preda u Magnum ili na neki način.

Pitanje: To je još bilo analogno doba bez interneta, u kojim ste vremenskim periodima slali fotografije? Koliko ste bili na terenu?

Bio bi na terenu koliko bih trebao biti, dok ne bih osjetio da sam tu priču napravio do kraja. Onda bih se vratio u Zagreb i razvio to ovdje, nekada bi čak slao i nerazvijene

materijale kad bi bili dijapozitivi u pitanju jer to je ono, malo dulja procedura. A ovo crno bijele filmove sam sam razvijao, ali kažem vrlo često sam i nerazvijene materijale kad je bila velika žurba slao, telefonski bi ih onda ja navodio koja je priča i koje su ključne slike za određeni događaj. Ali kažem, ako je bilo moguće onda bi išao ja sam u Pariz i onda bi zajedno obradili tu temu i pretvorili je u priču, tekstualnu i fotografsku.

Pitanje: Koliko su onda kasnile sve novosti? Tekst se mogao napisati u novinama, ali same fotografije su išle nešto kasnije.

To je bila jedna permanentna situacija, rat je trajao. Mi nismo *news* agencija da morate sada u roku od pola sata donijeti, tu je sad ne znam, eksplodirala bomba. Mi smo davali priče, cjelovitu priču sagledanu sa više kutova, sa više aspekata, znači ne *news*, nego *story*.

Pitanje: Spomenuli ste crno bijelu fotografiju. Većina Vaših radova je crno bijela. Je li to bilo zbog nedostupnosti filmova?

Iz dva razloga: rat je crno bijela priča, ima i *bad guys* i *good guys*. I drugi razlog je crno bijeli materijal sam mogao razviti sam, a za *colore* sam ovisio o usluzi laboratorija, koji ne bi mogao nekada imati pristupa tome. Znači imao sam i ja dijapozitive *color*, ali puno manje. Veliki dio materijala ima i u *coloru*, ali mi je ovaj crno bijeli draži.

Pitanje: Kako je izgledao Vaš posao na terenu? Jeste li išli uz vojsku? Niste fotografirali baš sukobe?

Ja bih išao uglavnom sam. Išao sam sam jer onda sam imao svoj život i sve ono što se događa oko mene pod svojom kontrolom. Kad bi išao netko samnom, nekad bi neki od kolega htjeli ići samnom. To mi nije bilo drago jer onda dio pažnje moje je odlazio na njih. Morao sam paziti da se njima nešto ne dogodi, mislim, nisam morao, ali sam nekako osjećao odgovornost da ako netko ide samnom da sam ja odgovoran i znao sam često sa našom vojskom ići u akcije, razno razne pohode. Ali kažem, ja sam već na Kosovu uspio razviti taj osjećaj za trenutak, za opasnost. Jer ljudi stradaju kad izgube koncentraciju. Rat je takva priča da morate stalno osluškivati što se događa na terenu, svaki mali signal koji previdite može vas stajati života. Ja sam na neki način razvio taj osjećaj za opasnost. Evo ja sad umišljam da sam mogao osjetiti smrt, moga osjetiti opasnost, ali, dokaz da sam bio u pravu je to da sam ostao živ. Prošao sam kroz pakao

rata i na Kosovu, i u Hrvatskoj i u Bosni i Hercegovini, a ostao sam živ. Mnoge moje kolege nisu preživjeli taj rat i evo i dan danas, ovo što se događa u Ukrajini i na raznim ratištima u svijetu, novinari, fotoreporter i stradavaju, to je kao pod normalno. To se uzima kao nekakva statistička vjerojatnost da kad ideš tamo da ćeš preživjeti ili da nećeš preživjeti. Evo ja si umišljam da su moji senzori, da me taj špurijus na terenu, da me sačuvao i što je važno, poštovanje situacije. Vi morate poštovati rat, morate poštovati onog neprijatelja, morate na neki način biti ponizni pred tom situacijom. Ne smiješ se praviti važan, mislim, mnogi su tako stradali. Evo Pavao Urban u Dubrovniku je izletio na tu granatu da on to slika. To je glupo. Znaš da je granata jača od tebe.

Pitanje: Vode li se fotografi u ratu tom nekom potrebom za dobrom fotografijom ili dokumentarnosti? Koliko fotografi riskiraju život da bi dobili „onu“ fotku koja će biti bolja od svih drugih? Kaže se da uvijek treba prići bliže da bude bolja fotka, je li moguće to upotrijebiti u ratu?

Naravno, ima jedno pravilo, zašto jedan fotograf napravi dobru fotografiju a drugi ne. Pravilo je zašto je ova lošija, nisi bio dovoljno blizu. Znači ratna fotografija podrazumijeva taj rizik za život, moraš biti dovoljno blizu. Ali moraš znati isto je li ta fotografija vrijednije od tvog života. Znači rizik da, ali nekakav neću reći sračunati, ali kontrolirani rizik. Ne možeš kao što je Pavao Urban uletiti u granatu. Ako tamo padaju granate, odakle ti ta ideja da te ta granata neće pogoditi. Mislim, nisi besmrtni, a mnogi prežive jednu, dvije, tri takve situacije i kaže „mene metak neće.“ Hoće svakoga. Za mnom su, u Sarajevu dok sam bio u ratu, ja bih krenuo u ta svoja ratna krstarenja po tim sarajevskim ulicama. Naravno nikoga ne bi bilo, padale su granate i sve to, ali sam ja razvio taj način hoda po tim ulicama, pa bi klinci, to se ponavljalo ta moja krstarenja, pa bi klinci iz podruma pjevali zamnom „on je vojnik sreće, njega metak neće.“ Ali naravno da ja nisam imao tu iluziju da me metak neće, ali moraš se pametno ponašati, moraš se skloniti od snajpera, moraš se zakloniti od granate. Mislim, čovjek to razvije s vremenom kao i neke druge osobine, ali poniznost pred opasnošću je ono što sačuva život, a i inače poniznost u životu je ono što vas sačuva kao čovjeka. Ako si arogantan, život će te pojest. Ako si ponizan, to ti spašava život, i tebe kao čovjeka i tvoj biološki život kao sudionika rata. Moraš poštovati situaciju u kojoj se nalaziš.

Pitanje: Jesu li neke Vaše fotografije služile kao dokazi kasnije?

Jesu, samo ne znam koje. I u Haagu, ja mislim da je, general Praljak je tražio, koristio je i moju knjigu ovu Sezona pakla kao dokaz, još sam mu pribavio neke druge knjige. A za ovo, rat u Hrvatskoj, vjerujem da je masa, veliki dio mojih fotografija predao sam Memorijalnom centru Domovinskog rata Anti Nazoru i to sve, oni imaju pravo koristiti moje fotografije. Iz tog portfejlja vjerujem da se crpio veliki broj dokaza. Nisam pitao Nazora koje točno fotografije, ali znam da jesu.

Pitanje: U hrvatskoj ste bili na strani hrvatske vojske, je li nekome smetala Vaša prisutnost?

Ne, dapače. Kako sam ja na Kosovu naučio ponašati se u tim opasnim situacijama, ispočetka, dok me ne bi upoznali hrvatski vojnici, odnosno zapovjednici, kad su shvatili da se ja znam ponašati na ratnim područjima, da nisam opasnost, za sebe prije svega, a onda i za njih, onda smo lako surađivali. To je bila jedna sintonija, jedan sklad. Znači ja nisam svojim postupcima odskakao od njih jer sam se znao ponašati.

Pitanje: Strani fotografi su imali pristup na obje strane. Vi niste i ako ste se našli u blizini srpske vojske, kako ste izbjegli sukobe?

Pa kao i naši vojnici, moraš biti svjestan opasnosti, moraš osvijestiti odakle opasnost dolazi, a nekad si preuzeo rizik. Recimo kad sam u to selo Dragotince ulazio pa sam preuzeo rizik da ću biti ubijen. Svjesno. To je događaj koji je bio baš u ljeto 91., bio je kronični nedostatak slike. Govorilo se o ratu, a nitko nije predočio nikakav dokaz, nikakvu sliku. Onda sam ja odlučio otići na Banovinu i donijeti slike iz tog sela Dragotinci, koje je prvo stradalo. Bio je lijepi ljetni dan, plavo nebo, sunce sjalo. Sakrio sam, došao sam do Petrinje. Tamo sam ostavio auto i onda sam krenuo pješice put tog sela, Dragotinci. Sakrio sam filmove u , imao sam visoke te nekakve cipele, čizme, nešto filmova u to, objektivne u džepove. Kameru sam sakrio, vezao oko pasa i onda sam kao luđak šetao, mahao, pjevao, da se predstavim kao da sam umno poremećen. Tako sam prošao do tog sela koje je bilo granatirano i tamo se egzekucije vrše i ušao sam u to selo i donio sam slike od tamo. I tu večer je Hrvatska televizija emitirala,, bila je ta emisija Slikom na sliku i u Dnevniku Hrvatske televizije. U toj specijaliziranoj emisiji gdje su vijesti sa ratišta su pokazane te fotografije sa Banovine, sa tog sela Dragotinci.

Pitanje: Jeste li uspjeli fotografirati srpsku vojsku?

Nisam, osim ovih zarobljenih. Mene nije zanimalo, ja i da sam mogao ne bih išao tamo, ja ne bi imao želudca. Ne znam da li bi se moga suzdržati da ne reagiram. 31. prosinca 91. bili smo na ničijoj zemlji između Nuštra i Vukovara i ja sam imao jedan moćni teleobjektiv, 500mm i otkrio sam u kukuruzu, naslutio sam kupolu tenka. I nalazili smo se u sred ničije zemlje, tu su mogli biti i naši i njihovi. Bila je jedna kuća tamo. Kad govorimo o susretu sa srpskim snagama. I otkrio sam taj tenk, jedno 500m, možda kilometar od nas. U kukuruznom polju, to je taj famozni kukuruzni put koji je spajao Nuštar s Vukovarom, tada je Vukovar već pao, ne. I našao sam tamo nekoliko naših dečki, i među njima je bio Andrija Andabak, poznati lovac na tenkove i imali smo jednu maljutku, to je navođena raketa. Bilo je veselo, stara godina. Tako smo proslavili staru godinu. Ja sam otkrio tenk, Andrija je naciljao i mi smo raznijeli taj tenk. Evo sav sam se naježio od pomisli na taj događaj. Evo to je bio moj susret i takve susrete sa srpskim snagama sam volio.

Pitanje: Jeste li svjedočili nekim zločinima s naše strane, je li bilo autocenzure, da niste smjeli fotografirati jer je to bila Hrvatska?

Ako bi nekada i naslutio da bi se nešto moglo dogoditi takvo, uvijek sam reagirao, nekako sam nastupao, jer su to bili mladi dečki, uvijek sam nastupao s pozicije nekakvog starijeg, jer te 91. ja sam imao 32.godine, oni su bili puno mlađi. Pokušavao sam malo smiriti, ali nije bilo takvih situacija jer kažem, mi nismo imali potrebe raditi zločine jer mi smo se branili. Teško da onaj koji se brani da mu je to na pameti.

Pitanje: Primjerice pljačke o kojima se govorilo, jeste li tome svjedočili?

Pa toga je bilo, ali to nije radila Hrvatska vojska. To su radili ovi kokošari iz pozadine, ljudi koji bi to radili i inače, nemoralni, to Hrvatska Vojska nije radila. Barem ja nisam tome svjedočio, ali bilo je toga, pretpostavljam da je bilo, ali sigurno to nije djelo Hrvatske vojske nego tih civila koji bi iskoristili onda tu priliku, tog bezvlašća koje je trajalo neko vrijeme kad bi se neki prostor oslobodio, onda nikoga tamo nije bilo jer je vojska išla naprijed, onda bi valjda ti takvi ljudi bez morala jer ja to ne bih dopustio jer to baca ljagu na našu vojsku. Ja sam bio i sudionikom Oluje, bio sam na kninskom području. Što sam ja radio u Oluji: sa svojim autom sam skupljao srpske civile koji su ostali, te starce u tim kućama i vozio ih u UNPROFOR da se ne bi dogodilo da slučajno netko od naših u nastupu bijesa ili jer je neko njegov ubijen, da se ne bi iskalio na tim jadnim starcima, koji su isto znali što se događalo, i za vrijeme srpske okupacije, ali

svejedno su bili civili. Ja sam skupljao takve ljude po kninskom kraju i vozio ih u bazu UNPROFORA koja se nalazila u bivšoj JNA vojarni u Kninu.

Pitanje: Samim time, fotograf nije samo promatrač već je i sudionik?

Pa ja sam prije svega, čovjek, onda sam domoljub, a tek treće sam fotograf. Da sam bio sada u ratu u Ukrajini, možda bi se drugačije ponašao. Možda bi tamo bio prvo fotograf, pa onda nekakav simpatizer ukrajinske obrane pa tek onda nešto treće, ali ovdje nije bilo za mene dileme. Ja sam prvo bio čovjek i pokušavao sam pomoći tim ljudima na koje bih naišao po tim terenima, na jedan ljudski način. Nekome je dovoljno da nekom stavite ruku na rame i kažete ne moj se, bit će sve u redu. A i hrvatski vojnici, to su mladi dečki, golobradi. Sjećam se kad smo ulazili u Dubrovnik noću, jer je Dubrovnik bio pod opsadom, u nekoj trabakuli, orahovoj ljusci na moru. Unutra nas je bilo dvadesetak tih mladih golobradih vojnika koji su iz Metkovića, Opuzena išli na dubrovačko ratište i ja sam bio među njima. Ja sam imao sa sobom jedan svećenik mi je dao jednu vrećicu krunica i onda sam podijelio te krunice. Zajedno smo molili, onda bi oni mene pitali kako sam ja već bio iskusan ratnik nekakav, jel nas mogu ovi vidjeti. Pa reko ne mogu (vruga ne mogu), ma ne mogu, mi smo sigurni do Dubrovnika (a padale su granate oko nas i ušli smo sretno Hvala Bogu). Tim dečkima je to nešto značilo, značila im je nešto ta krunica koju sam im dao i reko „ma kakvi ne mogu nas oni tu, mi smo sad na moru, mrak je,“ a vruga, ima radar i otkrije te. Al evo, i u normalnom životu, svakome je lijepo kad idete ulicom i neko vam kaže dobar dan, kad vas neko primijeti da postojite kao čovjek, a kamoli da vam netko stisne ruku i eventualno zagrlji i kaže „ne boj se, bit će sve u redu“ kad vidiš da je netko u panici, da ga malo smiriš, da ga primijetiš. Nekome je dovoljno da ga primijetite da postoji, da postoji kao ljudsko biće, to puno znači.

Pitanje: Kako je žrtvama bilo ako ste ih fotografirali u nekim teškim situacijama? Jesu li znali da će biti neke koristi ako se prikaže njihova situacija ili im je smetalo prisustvo?

Ja sam tu bio jako oprezan. Prvo bih, znači nastupao sam kao čovjek. Morao sam brzo donijeti odluku. Eventualno bih napravio dvije, tri fotografije i onda bi priskakao u pomoć. U Sarajevu sam se zatekao kad je bilo granatiranje one tržnice Markale, onaj pokolj što je bio. Ja sam tamo napravio dvije, tri fotografije i onda sam trčao skupljati te ranjenike, ono sa otkinutim udovima, glavama. Nosili smo ih u aute koji su dolazili. Ja sam prosuđivao, morate tako, ne ja, nego svi moji kolege. Svaki čovjek koji se zadesi.

Morate u sekundi donijeti odluku. Tko ste vi. Ima Bob Dylan jednu pjesmu i ima jedan stih *you have to serve somebody*. Moraš služiti, pa nisi ti sam na ovome svijetu. Tvoj život ako ima svrhu onda ima smisla, a svrha tvog života je u odnosu na drugog čovjeka. Ako neki čovjek ima u nekom trenutku koristi od tvoga života, tvoj život je ispunjen. Ja sam presretan ako mogu nekome, ne u ratu, ako je pukla guma na autu pa trčim da mu pomognem da digne taj auto da zamjeni gumu, ili nekome kažete dobar dan. Meni puno znači kad mi neko kaže dobar dan, meni to puno znači. Tako da, ako meni znači puno, znači i drugom čovjeku, pogotovo u ratu. Ili kako smo mi imali ove potrebe, ove kataklizme, ova nevremena i to sve, morate poštovati čovjeka. Da bi ti bio čovjek, moraš se ponašati kao čovjek. A život naš ima smisla samo u odnosu na živote drugih ljudi, a mi nismo sami. Ne možemo ništa sami. Čovjek kao jedinka ne vrijedi ništa. Mi smo ptica koja leti u jatu. Naš život ima smisla jedino sa svim ljudima svijeta. Ovo će možda zvučati banalno, ali mi smo svi braća i učeni smo jedni na druge. Evo klimatske promjene i to sve, ako netko obraća pozornost pa pokušava zaštititi planet svojim malim gestama, jedan čovjek ne čini razliku, sam. Ali, u sintoniji, svi ljudi svijeta možemo zaštititi ovaj planet od tih ozonskih rupa, od prekomjernog CO₂, od ovog onog. Upućeni smo jedni na druge. Kad to čovjek shvati, onda će ljepše živjeti. I vi ćete biti sretniji kao osoba jer osvijestit ćete to da ste okruženi svojom braćom sestrama i da svi zajedno smo u nekakvom tom *networku*, jer jedni bez drugih ne možemo ništa.

Pitanje: Što se tiče novinarske etike, često se pazi na fotografiranje i pisanje o žrtvama. Je li rat nešto drugačije? Fotografirale su se žrtve i te fotografije su išle u javnost i krši se novinarska etika. Kakvo je Vaše mišljenje o tome?

Ja sam rekao, ja sam odlučio prvo biti čovjek što se tiče Domovinskog rata, onda biti domoljub, a na trećem mjestu je biti profesionalni izvjestitelj. Znači meni je sve bilo jednostavno.

Pitanje: Ako se objavi nečije dijete, izmasakrirano primjerice. Je li to etički ili nije?

Ja bih rekao prvo, da li objavljivanje te slike može nekome pomoći. Znači, etičnost se mjeri u odnosu na nešto. Došli smo do apsurdna, ja kažem, postoje tri stvari koje će nas doći glave u suvremenoj civilizaciji u kojoj živimo: demokracija, ljudska prava i politička korektnost. To je došlo do svoga apsurdna gdje vi, navodno, u Americi su počeli izbacivati pisoare iz ženskog WCa jer to vrijeđa žene jer one ne mogu urinirati stojeći.

Mislim, hoću reći, da sve te zabrane i poštivanje tih osobnih podataka je pojelo tu možda u početku plemenitu ideju, pojelo je tu ideju i dovelo je do apsurd.

Pitanje: Jesu li 90ih postojali neki zakoni koji su regulirali fotografiranje djece?

Nije, barem ja nisam bio svjestan toga da su postojala neka ograničenja u politici objavljivanja. Ali kažem, objaviti fotografiju u kontekstu nečega, u kontekstu većeg dobra – *greater good*. Vi morate promisliti sami koje će posljedice izazvati ta vaša odluka da objavite ili ne objavite. Da li je ne objaviti veće zlo od objaviti ili da li je objaviti veće dobro od ne objaviti. Znači, svako ima zdrav razum ako smo ljudska bića, ako se pozivamo na to, svako može prosuditi ako je iole pošten. Ali kažem, bilo je i takvih, tzv. psi rata koju su naručivali, on stavi kameru na stativ, plati ovome srpskom topniku sto maraka da mu raketira onu kuću da bi on snimio udarac. Bilo je toga, dolazili su i takvi. Bio je taj ruski pjesnik Limonov koji je dolazio na srpske položaje iznad Sarajeva i onda bi uzeo tešku strojnicu od ovih srpskih vojnika i tukao po tome. Eto on je svoju poeziju tako prezentirao strojnicom, bilo je i takvih ljudi. Bilo je i takvih ljudi koji bi platili, ovih civila koji nisu bili ni novinari, pa dođu u tu ratnu zonu pa se tu slikaju i onda se vraćaju doma kao nekakvi heroji, ovo ono. Pisao sam ja i o tome. I o tome će biti jedna priča u ovoj novoj knjizi 1993. o ratu u Bosni i Hercegovini, koja evo, treba izaći ove jeseni, nadam se.

Pitanje: Jesu li ikad Vaše fotografije bile korištene u krivom kontekstu, jesu li krivo prezentirane?

Pa ne znam baš, one su agencijski slane, gdje su sve objavljivane ja nisam baš ima uvida, nije me to baš puno ni zanimalo. Ali, ako bih ja radio autorski moj članak gdje bi bile moje fotografije i moj tekst, što je najčešće bilo, onda je sve bilo jasno i u toj simbiozi teksta i fotografije. Nije bilo dilema o poruci koju sam ja slao kroz taj svoj rad.

Pitanje: U jednom ste podcastu rekli da ste koristili Magnum za promociju hrvatskih interesa. Što je to značilo?

Apsolutno, ja sam koristio njih, oni su koristili mene.

Pitanje: Na koji način?

Pa, kažem, Magnum je bio jedan veliki respektabilni stroj i ono što je dolazilo sa pečatom Magnuma je apriori imalo veći značaj nego da sam ja to kao Zoran Filipović, a osim toga u Magnumu sam se potpisivao tim mojim pseudonimom Zoro što je isto izazvalo određeni interes; Zoro taj strip, junak za pravdu i kada se u tom novinarskom svijetu pojavio taj nekakav autor koji se potpisivao tim imenom Zoro, to je izazvalo nekakvu pozornost, ne. Tako da sam dvojako, pečat Magnuma i taj moj pseudonim ratni Zoro izazivali su znatiželju, kako bih rekao i već sam ja u startu bio vidljiviji od mojih kolega. Ja se sjećam, bila je jedna situacija, sadašnji hotel Westin, za vrijeme rata tamo je bio međunarodni press centar u koji ja nisam baš odlazio, nisam imao potrebe, ali nekad bih znao otići kad bih se morao s nekim naći, od ovih stranih novinara koji su me molili da ih uputim u stanje na terenu i sjećam se jednog..a Zoro je bio moj pseudonim, a nitko tada nije znao tko se krije iza njega. Ta pojava je imala u novinarskom svijetu dimenziju *curiosity*, znatiželje. Sjećam se jednom, s jedili smo tako, strani novinari i onda bi uzeli Times i onda vidjeli Zoro ovdje, Zoro ondje i u jednom je momentu jedan od tih mojih kolega, više se ne sjećam tko kaže „*who the fuck is that Zoro guy? Why he didn't call himself Batman?*“ kao Zoro je ovdje viđen, u Dubrovniku, u Vukovaru, ovamo, Zoro je svugdje. Kao tko je taj tajanstveni Zoro?

Pitanje: Rekli ste isto da ste prezentirali sliku hrvatskog vojnika (u jednom podcastu ZF govori o hrvatskim vojnicima kao urednim i čistim, dok su srpski vojnici neuredni). Jeste li pazili da fotografirate taj određen tip vojnika ili ste fotografirali sve pa ste slali samo određene fotografije?

Ne, ja nisam imao potrebe selektirati to jer naši vojnici su stvarno izgledali tako, uredni, podšišani, obrijani, čisti, za razliku od srpskih vojnika koji su bili zapušteni, te bradurine i to sve. Evo taj Siniša Dvorski, Rambo, zapovjednik tog odreda, čovjek koji je živio u Beču, Austriji. Čak mislim da nema hrvatsko podrijetlo uopće. Pitao sam ja njega kako se odlučio bio. On je prošao specijalnu obuku neku bio izraelsko ne znam, vojno i kad je došao rat ovdje, on je htio ići u rat jer je vojnik i kaže da je vidio slike hrvatskih vojnika i ovih srpskih, zamazanih, smrdljivih, neurednih i bilo mu je lako odlučiti se na koju će stranu po fotografijama, doslovce. Jer on nije živio u toj zemlji.

Pitanje: Zašto je fotografija u ratu važna?

Fotografija u ratu je važna prije svega kao dokument. Neprikosnoveni dokument. Dobro sad imaju nove tehnologije od nedavno, ta umjetna inteligencija koja može

generirati fotografiju po opisu. Tada to nije bilo moguće. To je dokument, a osim toga to je i motivirajući materijal. Osim toga, on može biti, treći moment je umjetničko djelo. Ja ne dijelim fotografiju na ratnu, na modnu, ja dijelim fotografiju na dobru i na lošu i to se vidi. Svaka fotografija, bila ona ratna ili modna, ne znam, *life* fotografija, vi vidite kad je fotografija dobra, kad je loša. Zato ja ne volim da me se doživljava kao ratnog fotografa. Ja sam i ratni fotograf kao što sam i *lifestyle*, kao što sam jedno vrijeme radio isto i modu i ne znam, ovo ono, ja želim biti dobar fotograf. Sve ono što radim želim da bude na najvišoj razini. Fotografija mora biti promišljena. Nekada je ona isto pitanje trenutka, ali isto taj trenutak uzimanja fotografije, njemu je prethodilo jedno veliko vrijeme, kako bih rekao, inkubacije stjecanja znanja. Ogroman broj fotografija koje sam ja snimio, tisuće, tisuće, desetine, stotine tisuća fotografija koje sam prije snimio utječu da ja u sekundi donosim odluku što je kadar i što je dobar kadar i što je kadar s porukom i što je kadar koji ima i dokumentarnu i umjetničku i estetsku vrijednost.

Pitanje: Fotoreporterstvo i dokumentarna fotografija imaju i sličnosti i različitosti. Je li ratna fotografija onda više dokumentarna pošto ste radili za foto agenciju, a ne za *news* i niste moraju slati fotografije u trenutku?

Ja kažem, išao bih odraditi neku temu koju bi ja sam sebi zadao, nešto što je mene u tom trenu pokretalo. I kad bih prosudio da sam priču zaokružio, da će biti razumljiva mojim čitateljima, konzumentima onda bih je i prezentirao. Kažem, vrlo često sam ja ako je bilo vremena, uz priču, uz taj fotografski esej, slikovni i prilagao i moje tekstove, moje priče, tekstualne. Kaže akademik Pavao Pavličić za mene da sam bolji pisac nego fotograf. Evo, ako je vjerovati njemu, onda sam fulao profesiju.

Pitanje: Rekli ste da je nemoguće biti neutralan dok s druge strane novinarska načela govore da treba biti neutralan. Pokazuje li fotograf svojim fotografijama kako razmišlja?

Ne možete biti neutralan, znači isključiti emocije, isključiti sve ono što vas čini čovjekom, a ja mislim da upravo to što nas čini čovjekom čini fotografiju boljom. Ako sam ja bolji čovjek, ako bolje razumijem situaciju, ako se bolje identificiram sa žrtvom pa ja ću tu patnju onda biti u stanju bolje prenijeti jer to je nešto što se ne događa onome tamo jer u tom slučaju, to se događa meni. Ja sam dio te priče. Ja mislim da je nemoguće biti neutralan. Ima takvih koji mogu, koji isključe sve emocije, a to su onda, ako su u stanju odvojiti se od emocionalne situacije, onda to nisu ljudi, to su zvijeri. Ja s takvima

ne želim imati posla.

Pitanje: Da se osvrnemo na Rona Haviva koji se našao u takvim situacijama gdje nije pomagao, ali on nije htio riskirati svoj život i na kraju su te fotografije imale nekakav značaj...

Tako je, i dobro je da je on to napravio. On se mogao možda usprotiviti tome, ali on tada bi doveo svoj život u opasnost. Što bi bilo kad bi bilo. Da je on reagirao i rako „ne,“ da li bi ovaj reagirao i okrenuo pušku prema njemu, to svatko od nas mora u djeliću sekunde donijeti odluku. Naš nagon za samoodržanjem isto tako treba uzeti u obzir, i mi isto, i novinari imaju pravo na život.

Pitanje: Je li nije bilo žena braniteljica u ratu ili ih se nije fotografiralo?

Bilo je, ne mogu ja reć sad koliko ih je bilo.

Ivan Posavec, 9. kolovoza 2023. (Zagreb)

Pitanje: Gdje ste radili za vrijeme rata?

Ja sam za vrijeme rata radio u poduzeću Arena, to je bio jedan časopis koji je izdavao, jedan tjednik koji se zvao Arena, ali izdavao je i neke druge časopise jer Arena je firma bila, to je jedna novina koja je zapravo napravljena negdje tamo poslije rata da se bavi filmom, a onda je to s vremenom, da bi se prodavalo, ne radila svašta. Zapravo je bila priča o crnoj kronici, ovom onom, to nikad niste ni vidjeli ni čuli za to? Da jer je nestalo, ne.

Pitanje: Je li to bila novinska kuća?

Ne ne, novinska kuća je bila Vjesnik, a unutar toga je bila Arena, Danas, Start, Svijet, kasnije Globus. Mislim ono za vrijeme rata kad je išlo u pretvorbu, onda je Globus bio privatno poduzeće, ne, i to se onda sve zapravo pretvorilo u privatno. Novinska kuća Vjesnik je nestala i onda su se po imenima tih nekih novina zvala poduzeća jer su to neki ljudi uzeli, privatizirali i postalo je privatno vlasništvo, a onda su i nas nasljeđivali koji smo bili u unutra, kupili su i nas koji su bili djelatnici unutra, od fotografa, novinara, grafičara..

Znači, moja priča iz rata. Ja sam bio raspoređen, zapravo me kuća uvijek slala tamo di misle da se treba nešto snimiti. Mislim, kad ste s nekim u ratu, onda su stvari naravno crno bijele i osjetljive i vi ste zapravo bili u službi neke propagande, neke ideje. Naravno, vi u tom trenutku niste mogli govoriti o etici, o ljudskim pravima, nego ste prvo morali riješiti pitanje rata, imat svoju državu i onda kad se dođe do toga, onda smo si dali mogućnost da se bavimo ovim nekakvim unutarnjim uređenjima. Jer znate kaj, kad u ratu imate puno raznih mišljenja, onda stvar ne funkcionira. Vrlo jasno mora biti tu u kojem smjeru se ide. Prvo se mora znači dobit rat. Fotografija je onda služila tome.

Pitanje: Gdje su onda Vaše fotografije objavljivale?

Ja sam ih objavljivao u Areni jer sam tamo zaposlenik i imali smo neke etičke dogovore da se to ne distribuira drugim novinama jer svaka novina hoće imat svoje ekskluzivne stvari. I onda, recimo ako mi napravimo neki napredak na crti bojišnice, onda naravno pišemo o tome. Vrlo smo, teško je išlo. Ovaj dio Hrvatske je bio okupiran i onda dok ste vi mogli tu crtu probiti, nešto uzeti, da vi možete o tome pisati, ljudi su se polarizirali po nacionalnosti, jedni su išli tamo u Krajinu, neki su odande išli, tjerani su. Onda je tu bilo hrpa žrtava i onda ste vi da bi to sve skupa nabrijali, mislim, vi ste morali nabrijavati da ste žrtve i onda ste to snimali, ne. Snimali ste žrtve, to je bilo najstrašnije naravno kad vidite mrtve ljude, užas živi. A onda naravno, tu su stradale infrastruktura, kuće, objekti i vozila, sve ste to bilježili. I onda se tu naravno nudili, odnosno donijeli u redakciju i onda su to urednici koji su bili zaduženi za to birali ono što su trebali. Ili ste išli po vrlo preciznoj zadaći da nešto napravite, da napravite intervju s nekim zapovjednikom, s nekim vojnikom, s nekim, razumijete. I zapravo da motivirate ljude. Znae, ljudi su vam uvijek u dilemi. Znae, ja vam pričam ovo 30 godina poslije, onda se to nije tako pričalo. Bila je zadaća da se to mora riješit, a onda ćemo pričat poslije.

Pitanje: Kako je izgledao Vaš odlazak na teren?

Ne, ne. Kod mene je bila jedna situacija. Moja novina je bila tjednik. Znači mi smo drugačije stvari obrađivali i radili na tome nego dnevne novine. Tu su morale biti aktualne stvari, ako se sada nešto dogodilo u Sisku, to sutra morate imati u novinama. Kod nas nije bila ta situacija. Recimo Biljak, on je radio u Slobodnoj Dalmaciji, on je imao tu situaciju da su se dnevno morali, ti odvest tamo negdje, naravno, vi situaciju morate iskonsultirati sa zapovjedništvom. Niste mogli po bojišnici hodat, to bi vas ubili.

Mislim, bilo je, odlazili su ljudi. Uvijek se moglo desiti, ali vas je vojska uvijek nastojala zaštititi.

Pitanje: Jeste li išli uz vojsku?

Vi ste se morali javiti zapovjedništvu, ili ne znam kakve su bile okolnosti. Kod mene je bila takva situacija. Ako taj čas nije bilo nekih djelovanja, ako nije bilo pucanja, onda ste vi išli. Ako je baš bila vatra, onda vas oni nisu pustili. Međutim, dešavalo se to, nema ništa i onda vi odete i krene sr**e. Onda počinju fijukat zrna. Moja priča nije možda bila stresna kao, teško mi je reć. Ljudi pričaju bili smo u ratu. Mi smo bili u ratu i puno je ljudi nastradalo, ali novinari, fotografi, to nije razina branitelja bila koji su bili danju i noću u blatu. Mi dođemo, obavimo posao i crta. To su bili ozbiljni dečki. Vi reportažu možete završiti brzo, a imate problema. A bez rizika nema ništa, nema ni fotografije bez rizika, nema ništa. I onda, ako ste se zadržavali, ako ste previše tražili, vi nikad niste znali di vas može ko skinut. Ja sam bio u nekoliko užasno nezgodnih situacija, ali mislim da su dečki koji su radili za dnevne novine bili još u većim.

Pitanje: Kakve ste nezgodne situacije imali?

...Ako postoje neke neuralgične točke u odnosu ili na bojišnici, onda ti napraviš, fotografije mogu biti razne, nekakva estetika se radi, pazite nekakvu psihologiju. To vam je teško napraviti fotografiju da je estetski dobra i da vidite tu neku energiju koja govori o ratu, o svemu tome skupa, razumijete. Onda se s tim morate baviti. Međutim, ako imate problem da će vas neko ubiti, onda nema bavljenja, onda vi to fino eskivirate, napravite što trebate, u auto i crta. To nije nikakva garancija da ćete doći u Zagreb jer se u sekundi sve okrene, avioni. Vi recimo krenete iz Zagreba u Osijek, vi sad sjednete u auto i pičite. Mi smo išli uz mađarsku granicu po nekim putevima, to je trajalo vječnost.

Pitanje: Je li bilo situacija koje niste smjeli fotografirati?

Hrpa stvari se desila onda kad vi spremite fotoaparat. Kad stavite iza sjedala, nije on sad spremljen, ali morate vozit. On je tu negdje iza vašeg sjedala da ga možete dohvatit, ali sad dok ga vi dohvatite desi se situacija u sekundi.

Pitanje: Je li kome smetalo vaše prisustvo na terenu?

Ma tako, vi uvijek imate neki problem da se desi neka nervoza. Uvijek imate problem i to nije nužno u ratu. Morate na neki način, kako da kažem, ne možete se vi vozit po živicima a ljudi imaju oružje, ja samo fotoapararat. Ne govorimo sad o nekome tko je s druge crte, nego vaši ljudi.

Pitanje: Tko je radio selekciju fotografija?

Ja sam bio urednik, ali vi imate i grafičke urednike, onda morate doći do nekog koncensusa oko toga, što ide.

Pitanje: Je li bilo nekih fotografija koje se nisu smjele objaviti?

Pa nije, to su svi znali zapravo da je ta neka granica. U jednom trenutku vam se neka glupost desi, ono što je vama zanimljivo, vojsci nije zanimljivo. Ljudi su vam na terenu odrpani, ne vode brigu, nosili su svašta sa sobom. Imali su način odijevanja svoj. Onda sam ja te situacije, nisam objavljivao tamo nego sam objavljivao u nekim mojim projektima. U tom trenutku kad vi imate vremenski odmak od nekoliko mjeseci, onda se stvari promijene, preko noći se stvari promijene.

Pitanje: Kako su Vaše fotografije izgledale, zašto nisu bile obične fotoreporterske fotografije?

Ljudi spavaju, jedu, između njih su razni odnosi. To su neki kreativni trenuci da se fotografija napravi zanimljivom.

...

Radili smo neke putujuće izložbe. Prvo ste to najavili koliko ste mogli, nije bilo telefonije kao danas. Nekom ste se morali najavit, imali ste od tog Ministarstva informiranja neke propusnice i od svoje redakcije da onda negdje možete proć. Novinari svugdje zabadaju nos, a vojska, nisu htjeli da se to vidi, branitelji sad, to je bila vojska. Vi hoćete negdje uć, iz nekog razloga oni vas ne puste. Novinari vam snime nešto što ne treba se vidjet u tom trenutku. Možete odat položaj svoj, možete svašta radit. Onda to ljudi vide u novinama, druga strana.. Sad je to pogotovo moguće, to je užasan problem. Onda te komunikacije nisu bile toliko razvijene. Vi nikad ne znat tko za kog radi, to može bit problema. I onda vam vojska kaže sorry, ne možeš ići unutra, okreni se i gotovo. Odnosno, odi negdje drugdje.

Pitanje: znači li to da se koristila neka vrsta propagande, koja ne mora nužno biti negativna?

Gledajte, ona iz pozicije znatiželjnog fotografa i umjetnika je bila užasno zanimljiva, ali to je bila druga linija o kojoj su momci mogli razgovarat. U tom trenutku je bilo najvažnije da se dobije rat. Valjda je vojska imala neki razloga da vas tamo ne pusti, možda i nije imala. U hrpu slučajeva novina, vojska, policija imaju različite poglede na stvar. To vam je onaj drugi dio priče, što se treba snimit. To je sad ta igra, di su novinarstvo i to sve skupa neki korektiv u društvu. Zato to postoji. Svi su protiv toga, zabrane snimanja.

Pitanje: Jesu li uopće bila neka pravila objavljivanja u ratu?

Naravno da su bila pravila, ali igra je uvijek postojala. Vi imate demonstracije i policija ne želi da vi snimate kako oni nekog maltretiraju i tuku, a to je svakodnevno dio njihovog posla. Vi imate preko puta sebe policajca u odori koji ima isto neke zadaće i dođe frajer koji mu opali šamar, ovaj će ga pendrekom opaliti. I vi sad to snimate, a niste snimili šamar.

Pitanje: Jeste li Vi fotografirali i vojsku i žrtve i civile?

Pa da, žrtve smo fotografirali. Morali ste pokazati što se događa, ako nemate žrtve to je prazna priča, a mi fotografiji vjerujemo. A žrtve su bile, nije to bila laž. Vi ste imali prognanike, onda ste imali žrtve. Ubijene ljude, naravno da ste ih snimili.

Pitanje: Nemam Vaše fotografije kod sebe, jeste li žrtve fotografirali tipično fotoreporterski ili su i žrtve bile fotografirane na neki Vaš umjetnički način?

Pa gledajte, to umjetnički način, razni ljudi, razni senzibiliteti. Ja sad mogu to donijet i vama to nije smiješno, a za nekog je zanimljivo. Znae koja vam je fora s fotografijom, nešto što se napiše ima jednu težinu, a fotografija može biti užasno bolna, ali uvijek vi možete s tim manipulirat. Neko će to razumjet, neko neće. Ali opet je to crno na bijelo. Hrpa fotografije je bilo lažirano. Ima jedna fotografija od Roberta Cape, kad se govori o ratnoj fotografiji. On je snimio španjolskog jednog borca s puškom ili u Saygonu kad je onaj šef policije onog muškarca s pištoljem ubio. Tu sad vi nemate šta. Vi ste mogli s fotografijom to nekako na neki način opravdati. Kad ste vi napisali da je netko idiot, onda to može imati neke posljedice, a ako ste vi nekog snimili da je idiot, to se uvijek moglo nekako izmanipulirat, druga je priča kad se to napisalo. Zato je fotografija mogla biti puno bolnija od tog ako ste vi nekom napisali da je idiot, ovo ste mogli snimiti.

Pitanje: Pisali ste nazive fotografija?

Ne ne, ja ne. Nije nužno. Ne možete vi imenovati. U umjetničkim projektima sam ja davao imena, ja sam fotografirao na taj način da je mjesto i datum bilo u pitanju. Mjesto snimanja i vrijeme. To sada, ne morate vi uopće upisivati, to kamera upisuje.

Pitanje: Jesu li se nekad Vaše fotografije koristile u krivom kontekstu ako niste pisali nazive?

Vi imate sljedeću situaciju. Vi napravite fotografiju i ostavite ju u redakciji i odete na teren i netko je zadužen. Postoje arhivari i ovi i oni. Iz nekog konteksta se stvar može izvući, niste se vi izvukli, neki od tih genijalnih pametnik urednika je to izvukao. To nije nužno za rat, nego za hrpe drugih stvari. I onda se ona može zloupotrijebiti.

Pitanje: Jesu li se Vaše ratne fotografije zloupotrijebile?

Ne. Tu su bile hrpe problema oko obrade. Drugačije se dolazilo do fotografija nego danas, vi danas imate karticu, spremite to u računalo i na hard disc, upišete taj caption naravno čim bolje i onda po tome tražite. Onda ste vi ostavili film, vi ste napisali mjesto snimanja, recimo Daruvar 19.8.1993. i niste imali gotovu fotografiju nego ste imali negative. Vi sad sve fotografije možete izbrisati u sekundi na računalu i vidjeti. Onda ih niste mogli. Kad ste me pitali tko je fotografije birao, onda ste preskočili jedan kilometar priče. Zato što je netko morao reći laborantima. Vi ste imali fotografiju na filmu i taj film se morao razviti, fiksirati, osušiti i morali ste ga spremati, mi smo to zvali košuljice i onda ste dobili fotografiju u negativu. I sad ste morali imati jedno ozbiljno iskustvo da na tom negativu koji je suprotan. I onda fotograf kad dođe tamo ili utrenirani urednik ponudi neku količinu stvari za koju misli da prezentira taj njegov dan, odnosno, da prezentira materijal zašto je on poslan tamo. Jer vi ste snimili 300 fotografija, a u novinama može ići jedna ili dvije. Kod mene je bila druga situacija jer sam ja radio reportaže u tim novinama. Novine su podnosile reportažu. Tu je sad ta razlika. Mogle su objaviti više fotografija, ali vi niste mogli u dnevnim novinama objaviti, to u rijetkim slučajevima. I naravno, kod tog biranja se moglo dogoditi puno pogrešaka. Vi ste snimili negative, imali ste 500 fotografija, u novinama su trebale 3 jer nitko nije imao vremena zbog rokova u novinama. Znao kako vam se novine rade. Vi se sada, evo ovog trena vratite s terena i vidite to na računalu. Onda to nije bilo. Vi ste između tog povratka do dolaska u redakciju imali vrijeme laboratorija. Da ste vi to morali donijeti, ostaviti, dati laborantu da to razvije. Procesu su trajali od nekoliko minuta do nekoliko sati da ste vi uopće mogli doći do fotografija. Vi ste tri dana na putu, dolazite u redakciju, odnosno u fotolaboratorij i ne možete gledati, ne možete hodati i oni vas

tamo čekaju i hoće fotografiju. Ne znam, u 8 sati navečer tiska se izdanje za sljedeći dan. Deadline. E a fotografije onda kad se naprave moraju ponovno bit skenirane, moraju proći grafičkog urednika, proceduru. Prvo imate jednu proceduru fotografsku, da ste uopće došli do fotografije. To traje dva sata, i onda kažete to je ta, bez obzira tko to kaže. Onda to mora ponovno ić na skeniranje i u proces da se to može otisnut, moraju se napraviti ploče za tiskarsku mašinu. Onda se to mora staviti u rotaciju. Onda tek izađu novine koje se moraju distribuirati.

Pitanje: Kako se se onda stigle raditi fotografije za dnevne novine?

Radilo se tako da ste imali sporovozne stvari. Vi niste na taj način mogli raditi čitave novine. Vi imate neke rubrike koje ste mogli pripremati sedam dana unaprijed. Isti dan kad izađe novina, radi se kolegij. Na kolegiju se dogovara sljedeća novina sedam dana. Imate neke stvari koje vam ostanu od prethodnih novina, nikad se sve ne objavi. Morate uvijek imati na zalihama materijala „ne daj Bože.“ Imali ste sljedeću situaciju da su vam se događale neke stvari, rat je bio specijalna situacija. Ali sad vi dođete sa mobitelom stisnete i pošaljete u redakciju, to onda nije bilo tako. To su bili sati rupa, to su se ljudi iscrpljivali, bili su mrtvi. Alkohol je bio ono omiljena stvar među novinarima jer bez tog niste mogli živjeti.

Pitanje: Danas se jako puno pažnje posvećuje fotografiranju žrtava i djece, u ratu su se prikazivale žrtve da bi se pokazalo što se događa. Kakvo je Vaše mišljenje o tome?

Drugi su bili kriteriji, ali vi stvari ne možete vidjeti na granicama. Vi ako hoćete biti objektivni, vi morate to snimiti, a sad dolazi pitanje etike.

Pitanje: Znači tu se krše pravila?

Apsolutno da. I to vam je uvijek hodanje po rubu, uvijek je hodanje po rubu. Ne samo fotografija nego svega u životu. Jer bez tih hodanja po rubu nema napretka društvenog. Apsolutno treba zaštititi djecu i to sve skupa, ali sad pogotovo, tu su napravljene velike stvari oko pedofilije i to je čudesno, to je tako trebalo biti, ali najviše boli kad vidite dijete. Razumijete, a oko njega kaos. I ovaj naš rat je zapamtio neka lica. Ljudi iz Vukovara, ona neka djevojčica. Vi ste morali ljude onda na neki način mobilizirati. Da u krajnjem slučaju odu u taj rat. Jer isto mi smo imali s jedne strane branitelje, a imali smo i ove koji su brisali preko crte. Koji naprosto nisu mogli podnijeti. Ljudi su pobjegli, nisu htjeli ići u rat, neki su se bojali i onda su to opravdavali zapravo etikom nekom.

Pitanje: Je li onda bolje napraviti fotografiju koja ima viši cilj nego poštivati pravila?

Fotograf to napravi. Prvo imate svoju, to se je u socijalizmu zvalo autocenzura. To je sad pitanje etike, morala i svega skupa, ali vi naprosto pored te situacije ne možete proći da ju ne registrirate. I naravno vi to ponudite uredniku, a on sad mora isto uzet rizik ili ne uzet rizik i onda nemate taj efekt. To je ružna riječ za rat efekt. To je realna situacija bila. I te rubne slike su zapravo najviše emocija imale, a emocije su trebale u tom slučaju. Morali ste mobilizirati ljude prvo da uzmu oružje u ruku da idu na prvu crtu, ali ti ljudi nisu sami dobivali rat, tu je iza crte hrpe stvari, od humanitarnog rada, ovog ili onog.

Pitanje: Koliko su vama emocije utjecale na rad?

Pa čovječe izludite.

Pitanje: Je li bilo nešto što niste mogli fotografirati?

Ma nisam, ja sam mogao sve fotografirati. Mislim, morao sam. Ja sam i bez rata slikao i leševe i svašta, bile su nesreće. Sad je zapravo razina u ovom trenutku, ovo sad što mi pričamo, to je sad jedna razina koja nije bila zamisliva u tome što se može što se ne može. Onda se je sve moglo.

Pitanje: Jesu li postojala neka pravila zaštite za djecu u novinarstvu.

Uvijek je tu bilo, to je osjetljiva skupina.

Pitanje: Jesu li Vaše fotografije korištene kao dokazi za ratne zločine?

Ne, to ne znam.

Pitanje: Strani su fotografi bili na obje strane, jesu li oni bili objektivniji.

Gledajte, ta objektivnost, fotografi rade svoj posao, a to niveliranje stvari, to je bilo u novinama.

Pitanje: Da nije bilo fotografije kako bi bio prikazan Domovinski rat i zašto je uopće važna ratna fotografija?

Bez fotografije kao dokumenta, to nije bitno je li rat ili nije rat, ali u ratu pogotovo. Pogotovo onda ako ga želite dobiti. Jer rat se između ostalog dobiva i s tim, s informiranjem, to prevedemo u propagandu. Jer svi imaju to, to znači mobiliziranje

pučanstva za određen cilj. Veliki je naravno problem kako se to kod nas čulo. Kao i sve ostalo, loše se čulo. I nikako.

Matko Biljak, 17. kolovoza 2023. (online)

Pitanje: Vi ste radili za Slobodnu Dalmaciju za vrijeme rata?

Tako je. Ja sam u Slobodnoj počeo 87. godine, praktički u vrijeme početka raspada bivše države. Jedan od mojih prvih zadataka je bio snimanje štrajka na Kosovu. Taj početak raspada bivše države Jugoslavije. Nakon toga zapravo snimam sve ove nemire, Srbi, štrajkove, nakon toga dolazi rat u Sloveniji, rat u Bosni i rat u Hrvatskoj,

Pitanje: Jeste li mogli birat hoćete li ići raditi na ratno područje?

Mogao sam odbiti. Mi smo bili kolega Vukičević i ja koji smo generacija u Slobodnoj, zapravo nama je to bio jedan adrenalinski izazov. Kolege su mahom odbijali, mi nismo.

Pitanje: Kako je izgledao Vaš rad na terenu? Jeste li išli uz vojsku ili samostalno?

U počecima rata nikada nismo išli uz vojsku, uvijek smo išli samostalno i to je bilo dosta rizično u to vrijeme zato što Hrvatska vojska nije bila jako dobro organizirana da zapravo možete doći na neko mjesto. Niste imali prave informacije u vezi bojišnice, što se događa. Mi smo tako često išli, što se kaže, na slijepo i iz tog razloga se meni dogodilo da sam tri puta u ratu zarobljen jer bi pogriješio cestu, pa bi vas uhvatili, pa bi vas maltretirali i pretukli. Dosta rizično. Tako da zapravo 93. Hrvatska vojska ustrojava službu informiranja. Prvo ste se morali najaviti lokalnom zapovjedništvu i onda su vas oni uputili. U počecima rata, prve dvije godine toga nije bilo.

Pitanje: Je li nekome smetalo Vaše prisustvo na terenu?

Nikad, dapače. Uvijek smo bili dobrodošli.

Pitanje: Jeste li od svoje medijske kuće dobivali upute što trebate snimati ili ste sami odlučivali?

Nikad nismo dobivali informacije što da radimo nego bi kolega novinar i ja odlučili gdje ćemo ići, što bi u tom trenutku bilo najizazovnije za nas i zapravo bi napravili ono što bi tamo našli, radili bi smo priče na koje bi naišli na licu mjesta.

Pitanje: Tko je radio selekciju fotografija koje će ići u javnost?

Selekciju smo radili isključivo sami. Na terenu sam razvijao fotografije, i negative i fotografije i kao takve ih slao u redakciju jednim uređajem koji se zvao telefoto, Dakle to je uređaj koji je u ono vrijeme emitirao jednu jako lošu crno-bijelu fotografiju koju bi ja odabrao putem telefonske linije, on je spojen na telefon i struju i emitirao u redakciju. U redakciji bi izlazila jedna jako loša kopija te fotografije, tako se to u to vrijeme radilo. To je bila tehnika koja je bila stara od 45. i koristila se praktički do pojave digitalne fotografije. Znači uvijek smo izvještavali s lica mjesta i uvijek u ono vrijeme u realnom vremenu. Što je za ono vrijeme bilo realno vrijeme je upitno u odnosu na ono što mi imamo danas. Znači prošlo bi nekoliko sati od snimanja do povratka u hotelsku sobu ili gdje smo bili smješteni dok bi ja te fotografije razvio i poslao u redakciju.

Pitanje: Radili ste za dnevne novine i uspjeli ste slati pravovremeno?

Uvijek, s tim da bi se radile nadopune. Ako bi bio na terenu sedam ili deset dana, onda bi pogledao još jednom kad bi se vratio u Split sve te negative pa ono što sam možda preskočio bi dao laborantima. Mi smo u Slobodnoj imali laborante koji su bili vrhunski majstori svog zanata. Dakle samo su razvijali filmove i negative. Onda bi radio nadoknadu još određenih fotografija za tekstove koji će izlaziti sljedećih dana.

Pitanja: Jesu li bile neke fotografije koje nisu bile objavljene, a Vi mislite da su trebale biti?

Apsolutno. Gledajte, ja bi na jednom terenu potrošio, u današnje vrijeme možda smiješno, u ono vrijeme je bilo jako puno, između 20 i 40 filmova. Znači 40 filmova puta 36 snimaka, pa računajte. To je skoro 160 snimaka. Danas to izgleda smiješno, ali zapravo kad imate ozbiljnu priču novina u ono vrijeme novina je mogla imati 10 do 12, eventualno 12 fotografija po reportaži to je bio maximum. Tako da je sigurno ostalo viška materijala koji još ja i dan danas proučavam i gledam sa zanimanjem.

Pitanje: Je li bila neka fotografija za koju smatrate da ju je javnost trebala vidjeti, ali nije objavljena zbog cenzure?

Ne, u principu nismo imali nikad situaciju. Bila je autocenzura, kod mene je bila autocenzura da ne snimam te ljude. Nije mi je bilo lijepo raditi slike mrtvih. To su one najniže strasti gdje izazovete na prvu jedan šok i nevjericu, ali to je zapravo nešto što bi ja poistovjetio sa žutim novinarstvom. Dakle, nismo bili novina takvog kova i tu smo

imali nekakvo očuvanje prema i čitateljima i onoj drugoj strani, prema ljudima koje snimamo.

Pitanje: Rekli ste jednom prilikom da „je mali čovjek važan.“ Fotografirali ste civile, ali znači žrtve ne?

Ne baš, u nekoliko prilika da, ali ne baš. Zapravo sam se uvijek fokusirao na male ljude zato što su oni uvijek osjetili najgore posljedice rata.

Pitanje: Danas se dosta pažnje daje zaštiti žrtava u medijima. Tad se prikazivalo puno žrtava i bilo je važno da se osvijeste ljudi o tome što se događa. Kakav je bio Vaš pogled na to s obzirom na to da niste osobno radili takve fotografije, jesu li se žrtve trebale prikazivati?

Mrtve ljude nisam fotografirao, ali stradale da koji su ostali živi. Apsolutno. Posljedica rata se najviše vide na malim ljudima i djeci koja ostanu kraj srušenih kuća i tako. Na takvih jako puno situacija sam zapravo nailazio po Baniji, gdje je ljudima apsolutno sve srušeno i onda imate ljude koji sele tako neke svoje stvari u automobilima, djecu. To su dosta potresne scene gdje morate ostati poprilično pribrani da i vi ne reagirate, da možete hladne glave procijeniti što se događa oko vas i da možete prenijeti jednu realnu sliku onoga što se događa.

Pitanje: Je li civilima smetalo vaše prisustvo u takvim teškim situacijama? Kako je to izgledalo u ono vrijeme kada su ljudi u patnji, a Vi ih fotografirate?

Mediji u ono vrijeme prvo nisu bili eksponirani kao u ono vrijeme. Vi danas na svakom događaju imate 50 ili 100 snimatelja. Trenutno u Ukrajini na jednom događaju imate 100 snimatelja. U ono vrijeme su novinari bili raritet. Onda smo većinom bili dobrodošli. I ono što je zanimljivo, vi danas u suvremenom novinskom izvještavanju počelom od Zaljevskog rata imate strogo kontroliranu fotografiju gdje vam neko, ako ste u ratu, od sudionika, dakle od vojnog osoblja mora pogledat što ste vi snimili pa eventualno pustiti van u medije. Konkretno mislim na velike agencije tako rade. Donekle imate cenzuru da se ne vide vojni ciljevi, nešto što je vojsci zanimljivo i što žele sakriti. Dakle mi smo mogli raditi apsolutno sve.

Pitanje: Jesu li postojala pravila o izvještavanju djece i fotografiranju?

Ne, zakonski to nije bilo to uređeno, tako da ste slobodno mogli snimati djecu. Dapače, ja se nisam našao niti u jednoj situaciji da bi mi zabranili snimanje ili da nisam bio

dobrodošao. Kad bi došao u neki kuću ili neki dom, uvijek smo bili rado primani kod naših ljudi. Dapače, ljudima je bilo drago što smo tu, što pišemo, što snimamo o onome što se događa u tom momentu oko njih.

Pravila za objavljivanja djece nisu bila uređena praktički do prije 15 godina. Neovisno o ratu, ja sam sasvim legitimno bio ušao u jedan dječji dom u Splitu, dakle dom za maloljetne delikvente. To su bila djeca između 12 i 17 godina uz dozvolu ravnatelja i snimao sam svakodnevni život tamo. Snimao sam kako puše cigarete po hodnicima, kakve su im sobe i to je izašlo u novinama. Dakle taj segment nije bio zakonski uređen.

Pitanje: Kakvo je Vaše mišljenje? Je li u ratu potrebno fotografirati djecu? Djeca izazivaju najviše emocije među ljudima.

Aposlutno da. Imate jednu fotografiju, ratnu fotografiju krasnu iz Dubrovačkog zaleđa gdje majka nosi dijete koje plače... To su fotografije koje su u ono vrijeme izazivale najviše emocija. Čak ni u ovo vrijeme ne vidim problem u tome. Jedna od najpoznatijih svjetskih ratnih fotografija ona djevojčica koja trči polugola, a iza nje eksplodira bomba od napalma. Tu su dopuštene stvari koje inače nisu dopuštene.

...

Ja dnevno pogledam na stotine ratnih fotografija iz Ukrajine. Sada, znači u ova moderna vremena gdje je zapravo medijsko izvještavanje i agencijsko i bilo kakvo drugo i televizijsko zakonski dosta regulirano. Iz Ukrajine imate gomilu gomilu fotografija na kojima su djeca.

Pitanje: Jesu li te fotografije objavljene u medijima ili su dostupne u zaključanim galerijama kojima vi imate pristup?

Dakle vi kad ste pretplatnik neke strane agencije tipa Reuters, Associated Press, oni vam na dnevnoj bazi emitiraju nekoliko tisuća fotografija. Vi zato plaćate pretplatu, dakle slobodni ste objaviti bilo koju od tih fotografija. Inače, ako nešto ne štima, u principu vam oni sami maskiraju lica te djece. Ovdje apsolutno dobijete sve fotografije sa prepoznatljivim identitetima, na svakoj od njih. Tako da oko toga se apsolutno ništa nije promijenilo.

Pravila su sasvim drugačija u ratu. Više suosjećanja, više emocija vam izazove zapravo jedna fotografija na kojoj vidite patnju nekog djeteta ili malog čovjeka nego dva

milijuna srušenih zgrada ili mostova. Ono što je bitno za pravu novinsku, ali i ratnu fotografiju je da u sebi ima emociju, da nosi emociju. Dakle, ako imate nemate ljude na fotografijama, nemate ni emociju. Čak i životinje na fotografijama. Svako snimljeno živo biće podrazumijeva to da na toj fotografiji osjećate jedan djelić neke emocije. To je ono što smo mi cijelo vrijeme u ratu nastojali prenijeti u medijima čitateljima.

Pitanje: Ratna fotografija i propaganda. Je li se koristila puno na našim područjima?

Niste imali puno namještenih situacija. U to vrijeme kad kad je rat bio našoj državi, ja znam da sam dao desetke fotografija, ili za izložbe ili za humanitarne svrhe ili za humanitarne plakate gdje su onda. U ono vrijeme, meni su se često javljali, čak i neke brigade da bi koristili moje fotografije u svoje svrhe. U to vrijeme niste imali Internet, tako da je vrlo upitno koliko je ta propaganda bila uspješna. Vi ste mogli samo dijeliti ili printane plakate ili nešto slično. Bilo je pitanje što je to. Televizija je druga stvar. Novina je to bilo, kod fotografija je to zapravo bilo vrlo upitno koliko ste mogli imat uspješnu ratnu propagandu. Ne znam jeste li čitali knjigu Sandre Vitaljić. Ona zapravo rata nije vidjela, ali je imala jednu teoriju da su objektivni novinari morali izvještavati i sa hrvatske i sa srpske strane. U vrijeme Domovinskog rata je to bilo nemoguće. Čak i strancima je to na neki način bilo teško. U ratu postoji jedno pravilo, čak i ako ste stranac, ako odaberete jednu stranu, da zapravo cijelo vrijeme idete, jer ne prelazite tek tako s jedne na drugu stranu. Druga stvar, rat nikad nije objektivan, to je normalno. Mi smo bili zemlja koja smo napadnuta na neki način, tako da, to postavlja svoja pravila u ratnoj fotografiji.

Pitanje: Jesu li ikada Vaše fotografije korištene u krivu svrhu?

Ne. Nikad mi se nije to dogodilo. Ja sam radio s možda najboljim urednikom, najboljim povijesti Slobodne, zvao se Joško Kulušić. Nagrada HND-a se trenutno zove po njegovom imenu. Obožavao je fotografiju i bio je vrlo realan čovjek tako da nismo s tim imali problema, pogotovo jer smo imali dobre, stare iiskusne urednike koji su dobro pazili da fotografija bude vjerodostojna.

Ispričat ću jednu anegdotu, nisam siguran koja je to godina bila, 97. (1996.) Ron Brown je bio američki ministar koji je bio u avionu koji se srušio u Dubrovniku. U tom avionu je bio moj kolega Nikša Antonini. Sve svjetske agencije osim Associated Pressa su izvjestile o padu aviona. AP je izvijestio tek u četiri sata. Onda sam pitao kolege iz AP, zašto je jedna od najpoznatijih svjetskih agencija pustila tako kasno vijest na mrežu.

Onda mi je čovjek odgovorio da oni isključivo drže do vjerodostojnosti, znači, novinarstvo i prava fotografija podrazumijeva strogu vjerodostojnost i istinu. Jer zato je i AP velika agencija jer ono što oni puste, njima se vjeruje 100%. U međuvremenu oni moraju provjeriti 10, 12, 13 izvora. Vijest koju imaju, informacija je točna i vjerodostojna. To je ono što smo mi danas u ovo vrijeme poprilično izgubili u ovom modernom novinarstvu.

Pitanje: Jesu li onda strani fotografi kod nas bili, neću reći bolji, ali jesu li imali veće mogućnosti?

Oni su za naše pojmove ono nepojmljivim i nevjerojatnim principima. Reuters na terenu, jednog čovjeka opskrbljuje cijeli tim ljudi. Znači od fiksera koji provjerava gdje fotoreporter ide, do toga da znate da ako vam se nešto dogodi da ćete biti izvučeni, medicinski tim, to je fantastično. Iza njih stoji ogromni kapital. To sa našim ljudima nije bio slučaj. Tako da oni kad idu, zaista idu, provjeravaju gdje idu. Kažem, za njih radi cijeli tim ljudi, od vozača, bodyguarda, ne znam ni ja što tako da jednog fotoreportera ili snimatelja u principu opslužuje cijeli tim od deset ljudi da bi on mogao obavljat svoje poslove. Pričamo o tome kad stranci dođu kako to izgleda. Oni su ono vrijeme imali satelitske telefone preko kojih su slali fotografije. Iza toga stoji jedna neviđena logistika, još uvijek.

Naši ljudi su se snalazili kako su mogli. Žicanjem telefona, žicanjem nekog wc-a u kući da možete radit filmove, poslat slike itd. Razlika je nebo zemlja. Da li su oni kvalitetniji fotografi? Pa gledajte, vi kad dođete u neku situaciju gdje ne znate jezik, gdje zapravo dođete da bi zaradili jako dobru plaću, pitanje koliko u tu cijelu priču možete uključiti emocije. Možete kao dobar fotograf, ali nakon 15-20 dana šihte se vraćate u jedan vrlo ugodan dom negdje u Engleskoj ili Americi, za razliku od naših fotografa. Ne bih rekao da imaju puno bolje fotografe. Ovdje je bilo sjajnih uradaka, ja imam nekoliko knjiga iz Domovinskog rata gdje su antologijske fotografije, ratne fotografije na svjetskom nivou danas kad gledate.

Pitanje: Je li njihov rad više vrijedio jer su imali veći doseg publike?

To je relativno što znači više vrijedilo. Možda ga je vidjelo više ljudi, sigurno je. Čuli ste za Ron Haviva. Oni su se na osnovu toga zapravo jako dobro izbrendirali. Njihova agencija Seven, znači tih nekoliko prvih osnivača je dobilo sjajne poslove, od Bijele Kuće do Coca Cole. Tako da mislim da im je to na neki način poslužilo kao nekakav

dobar CV u nekom momentu za napraviti jako dobar biznis. Ono što je nevjerojatno, meni su kolege stranci govorili nakon 10 ili 15 godina, malo njih je bilo u stalnom radnom odnosu, to su uglavnom bili freelanceri. Znači njihov arhiv za 10 ili 15 godina snimanja takvih događaja će vrijediti jako puno novaca i to je točno. Danas zapravo skuplje plaćate jednu arhivsku fotografiju nego onu koju iz današnjeg vremena prodate nekoj agenciji. Gledajte cijene ratnih fotografija, svaku vi morate platiti ako ćete objaviti po nekoliko tisuća dolara. To su ozbiljne cifre. Tako da ti ljudi su imali neku viziju što zapravo hoće. Nama to ništa nije bilo ni poznato ni jasno. To se sve skupa u Hrvatskoj tek sada sve regulira.

Pitanje: Vi ste ipak mogli pričati ljudima zbog jezika i razgovora, jeste li mogli uhvatiti bolju emociju od stranih fotografa zbog toga?

Prva i osnovna barijera je jezik. Vi ako imate čovjeka ispred sebe i vi razumijete što on govori i što mu se dogodilo, naravno da vi tu cijelu situaciju možete bolje razumjeti od stranca koji ne razumije hrvatski jezik. Apsolutno je tu jezik uključen. Vi ako ne razumijete što ljudi govore imate samo jedan segment, to je onaj izravni oko vas što se događa i ostajete skraćeni za jedan dio emocija.

Pitanje: Iz Vaše sadašnje uredničke pozicije, da je sada rat, biste li Vi napravili nešto drugačije kao urednik?

U ovim godinama, ne bi išao u rad, prestar sam za to, ni zbog moje fizičke i emotivne situacije. Ja nakon rata nisam normalno spavao. Sve to što vi vidite se negdje na neki način kanalizira i zbraja. Sam način izvještavanja gledajući kako rade ljudi trenutno na područjima koja su obuhvaćena ratom se nije previše promijenio, s tom razlikom da moderna tehnika, digitalna tehnika fotografije, sve to skupa što se događa u Rusiji, fotografije su zapravo donijele spektakularne stvari. Danas ljudi rade noćne snimke, s blicem, fotke su im savršeno oštre iako to nije uvijek dobro. Najbolje ratne fotke su one mutne. Zapravo donekle to sve skupa izgleda kao reklama za McDonalds, sve je lijepo tehnički, lijepe su boje, sve je oštro i tako. Tako da imam nekakav mali odmak prema tome. Nisam u mogućnosti vidjeti, nemam pretplate na male agencije. Mi smo siromašna zemlja koja ima relativno siromašne medije. Ne možete ni angažirati freelancere da idu za vas raditi, ali u osnovi se nije puno toga promijenilo.

SAŽETAK

Pojavom fotografije medijsko izvještavanje dobilo je novu razinu vjerodostojnosti. Fotoreporter koriste svoje fotografske vještine kako bi zabilježili aktualne događaje. Takvi događaji mogu biti neka uobičajena izvještavanja poput političkih skupova, a mogu biti i razne priče koje se događaju oko nas i mogu izazvati razne emocije. Ratni fotoreporter imaju jednu od težih zadaća jer se suočavaju s izazovima opasnim po život, emocionalnim stresom i moralnim dilemama. Moralne i etičke dileme glavni su motivi za nastanak ovog rada. Osim što ratno fotoreporterstvo postavlja pitanja kada je prikladno snimiti i objavljivati fotografije patnje, postavljaju se i druga pitanja vezana uz samu etiku novinarstva. Dokumentiranje događaja i poštivanje privatnosti dva su pojma koja se u ratu međusobno odbijaju jer je teško prikazati stvarnu patnju bez ljudi na fotografijama. Ratna fotografija imala je izuzetno veliku ulogu i u Domovinskom ratu. Te su fotografije svjedočile strahotama rata, te su bile važan faktor za širenje informacija međunarodnoj zajednici. U ovom istraživanju tri hrvatska fotografa, od kojih je svaki radio za različite medije, objašnjavaju kakvu je ulogu imao fotoreporter u Domovinskom ratu, te s kakvim se etičkim i moralnim dilemama suočavao. Istraživanje donosi zaključke o tome kako je rat specifično područje u izvještavanju, te kako pravila izvještavanja ne mogu biti jednako primjenjiva u ratnim zbivanjima kao i u izvještavanju o nekim svakodnevnim temama.

Ključne riječi: fotonovinarstvo, ratno izvještavanje, etika, povijest fotografije, Domovinski rat

ABSTRACT

The emergence of photography brought a new level of credibility to media reporting. Photojournalists utilize their photographic skills to capture current events. Such events can range from ordinary coverage like political rallies to various stories unfolding around us, eliciting a range of emotions. War photographers have one of the more challenging tasks as they confront life-threatening challenges, emotional stress, and moral dilemmas. Moral and ethical dilemmas are the primary motivations behind this work. Besides raising questions about when it's appropriate to capture and publish images of suffering, war photojournalism also raises other ethical questions tied to journalism. Documenting events and respecting privacy are two concepts that often clash in war situations because portraying genuine suffering is difficult without people in the photographs. War photography played a significant role in the Homeland War. These photographs bore witness to the horrors of war and served as a crucial means of disseminating information to the international community. In this research, three Croatian photographers, each working for different media, explain the role of a photojournalist in the Homeland War and the ethical and moral dilemmas they faced. The research draws conclusions about how war is a unique realm in reporting and how reporting guidelines cannot be uniformly applied in wartime situations as they would be in coverage of everyday subjects.

Key words: photojournalism, war reporting, ethics, history of photography, Homeland War