

Analiza reprezentacija migranata u tiskanim medijima

Musulin, Mirna

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:399965>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-21**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Odsjek za kulturalne studije

Mirna Musulin

**ANALIZA REPREZENTACIJA MIGRANATA U
TISKANIM MEDIJIMA**

(Diplomski rad)

Rijeka, 2020.

Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Odsjek za kulturalne studije

Mirna Musulin

**ANALIZA REPREZENTACIJA MIGRANATA U
TISKANIM MEDIJIMA**

Diplomski rad

Mentor: dr.sc. Boris Ružić

Rijeka, lipanj 2020.

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. ODREĐIVANJE POJMA „MIGRACIJE“ I „MIGRANT“	2
2.1. POJAM MIGRACIJA	2
2.2. RAZLIKA IZMEĐU POJMOVA MIGRANT/IZBJEGLICA/AZILANT?	3
3. O FOTOGRAFIJI.....	5
3.1. PREVLAST VIZUALNOG.....	5
3.2. FOTOGRAFIJA – „UNIVERZALNI OBLIK KOMUNIKACIJE“	6
3.3. ESTETSKI KARAKTER FOTOGRAFIJE - UMJETNIČKA VRIJEDNOST FOTOGRAFIJE	8
3.4. DOKUMENTARNA FOTOGRAFIJA	9
3.5. NOVINSKA FOTOGRAFIJA I FOTONOVINARSTVO.....	11
4. „ČITANJE“ FOTOGRAFIJA I DOKUMENTARNOST	12
4.1. „ČITANJE“ FOTOGRAFIJA	12
4.2. PONOVRNO PROMIŠLJANJE DOKUMENTARNOSTI, SEMIOTIKA	13
4.3. MANIPULACIJA DOKUMENTARNIH FOTOGRAFIJA I POVIJESNI PRIMJERI	16
5. OPIS VIZUALNE ANALIZE FOTOGRAFIJA.....	20
5.1. PRETPOSTAVKA O DVOJNOJ MEDIJSKOJ REPREZENTACIJI MIGRANATA	20
5.2. DIHOTOMIJA „MI“ I „ONI“ („DRUGI“)	20
5.3. UVOD I OPIS VIZUALNE ANALIZE FOTOGRAFIJA	23
5.4. RAZINE VIZUALNE ANALIZE FOTOGRAFIJA	24
5.5. ZAŠTO TISKANI MEDIJI?	25
6. VIZUALNA ANALIZA FOTOGRAFIJA – FIGURA MIGRANTA	26
6.1. „Prikaz vojske, policije i ratne opreme“;	26
6.2. „Neidentificirane mase ili procesije ljudi“;	31
6.3. „Žene prikazane kao ranjive majke s djecom i dojenčadi“;	36
6.4. „Ponavljajuće slike djece, često s prljavom i poderanom odjećom“;	41

7. ZAKLJUČAK	45
8. POPIS LITERATURE	49
9. POPIS FOTOGRAFIJA	55
10. SAŽETAK.....	56
11. SUMMARY	57

1. UVOD

Iako migracije ne predstavljaju novi fenomen proučavanja, 2015. godina smatra se važnom prekretnicom i početkom „izbjegličke“ ili „migrantske krize“ na području Europe. Značajan broj izbjeglica i migranata bio je primoran napustiti zemlje Afganistana, Iraka, Sirije i Pakistana (UNCHR, 2015) zbog Sirijskog građanskog rata. Samo u 2015. godini „više od milijun Sirijaca napustilo je zemlju, a više od 440.000 njih je u Europu stiglo morskim putem“ (Greenwood i Thomson, 2019: 2). Slijedom događaja, sredinom 2015. godine i na prostoru Balkana događa se prolazak migranata; najprije kroz Makedoniju i Srbiju, a zatim i kroz Hrvatsku.

Tiskani mediji imaju značajnu ulogu u reprezentaciji migrantskih skupina kroz kreiranje sadržaja koji mogu utjecati na predodžbu publike. Osim odabira tekstualnog sadržaja vijesti, u ovom radu ukazat ću na moć i dominaciju vizualne reprezentacije. Prema tome, u ovom diplomskome radu bavit ću se analizom fotografija migranata objavljenim u tiskovinama iz Hrvatske i Srbije, od 2015. godine, na dalje.

Prije svega, terminološki ću definirati pojam „migracija“, a s obzirom na nerijetko krivu medijsku uporabu termina „migrant“, „azilant“ i „izbjeglica“, odredit ću njihove glavne odrednice i razlike. Nastavljam s teorijskom obradom povijesti nastanka fotografije i istraživanjem njenog estetskog, ali i dokumentarnog karaktera. Rasprava o dokumentarnoj fotografiji dovodi do novinske fotografije, temelja kvalitativne vizualne analize koja slijedi u drugom dijelu rada. Naglasak već spomenute vizualne analize bit će oblikovanje medijske reprezentacije migranata, a sproved ću je kroz četiri razine koje nude autorice Rodriguez i Dimitrova (2011.): „vizualno kao denotativni sistemi“, „vizualno kao stilističko – semiotički sistemi“, „vizualno kao konotativni sistemi“ i naposljetku „vizualno kao ideološke reprezentacije“.

2. ODREĐIVANJE POJMA „MIGRACIJE“ I „MIGRANT“

2.1. POJAM MIGRACIJA

Migracije oduvijek predstavljaju važnu konstantu u ljudskoj civilizaciji. Pokretljivost jedinkama označava način preživljavanja u svijetu. One su „jedno od temeljnih svojstava čovjekova nagona za kretanjem, njegove egzistencijalne nužde i refleks njegove opće znatiželje“ (Friganović, 1989: 19). Prema tome, povijesno gledano postojale su brojne selidbe ljudi.

Možemo ih definirati kao premještaj (preseljenje) osobe iz jednog mjesta na drugo, a uzroci migracija mogu biti raznoliki. Friganović razlikuje migracije uvjetovane političkim razlozima u zemlji obitavanja, ekonomske migracije slobodnog tipa, ali i one nasilnog karaktera za koje navodi „vojne pohode“, „kolonizacije“, „etnička čišćenja“ i dr. (Ibid, 25) Također, autor razlikuje tipove migracija i prema drugim kriterijima – pa tako mogu ovisiti o daljini migriranja („lokalna“ ili „globalna“ migracija), ali i o trajanju migriranja koje može varirati od jednog dana, do stalnog („definitivnog“) premještaja. (Ibid.)

Osim što migracije ljudima otvaraju razne poslovne mogućnosti koje kasnije rezultiraju u povećanju umreženosti i boljim trgovinskim razmjenama, imaju sposobnost ljude u tijeku putovanja dovesti u za život opasne situacije. Tako novinari web stranice „Themigrantfiles.com“ u detaljnom istraživanju provedenom 2016. govore kako je od 2000. godine u Europi radi migracija živote izgubilo čak 30 tisuća ljudi.¹

Unutar europskog prava, termin „migracije“ Europska komisija izlaže na sljedeći način: „radnju kojom osoba ili: (i) utvrđuje svoje uobičajeno boravište na teritoriju države članice EU-a u razdoblju koje je, ili se očekuje da će biti najmanje 12 mjeseci, a koji je prethodno boravio u drugoj državi članici EU-a ili trećoj zemlji; ili ii) ako je prethodno boravio na teritoriju države članice EU-a, prestaje uobičajeno boraviti u toj državi članici EU-a koje je, ili se očekuje, najmanje 12 mjeseci“.²

¹ <https://www.themigrantsfiles.com/>

² https://ec.europa.eu/home-affairs/content/migration-0_en

Osim važnih migrantskih tokova nakon sloma komunističkih režima 1990-ih, pojam migracija postaje vrlo popularan u medijskom diskursu za vrijeme posljednje velike „migrantske krize“ 2015. godine kada je na područje Europske unije zabilježen dolazak velikog broja migranata s područja Sirije, Afganistana, Iraka i Pakistana. Migrantsku krizu možemo nazvati i izbjegličkom, što ću obrazložiti u idućem poglavlju.

2.2. RAZLIKA IZMEĐU POJMOVA MIGRANT/IZBJEGLICA/AZILANT?

„Kategorije 'izbjeglica' i 'migranata' jednostavno ne postoje već su načinjene.“ (Crawley i Skleparis, 2017: 52)³

Prema službenim stranicama Ujedinjenih naroda⁴, u svijetu trenutno ima preko 258 milijuna migranata koji žive izvan mjesta prebivališta. Budući da je u tiskanim medijima često prisutna pogrešna upotreba pojmova migrant, izbjeglica i azilant, treba ih jasno razdvojiti. Njihova različita značenja iznosim u nastavku.

Prema Konvenciji i protokolu o statusu izbjeglica iz 1951. godine, a koja je ujedno dio Opće deklaracije o ljudskim pravima, izbjeglica je osoba koja se „uslijed osnovanog straha od proganjanja zbog svoje rase, vjere, nacionalnosti, pripadnosti određenoj društvenoj skupini, ili zbog političkog mišljenja, ne može, ili zbog tog straha, ne želi prihvatiti zaštitu dotične zemlje; ili osoba bez državljanstva koja se zbog gore navedenih okolnosti nalazi izvan zemlje prethodnog uobičajenog boravišta, a koja se ne može ili se zbog straha ne želi u nju vratiti“ (UNHCR, 1951: 3). S druge strane autor Harry Mitchell tvrdi da u širem smislu riječi, termin „izbjeglica“ ne mora nužno označavati osobu koja je proganjana. Dapače, može označavati „osobu u bijegu od npr. građanskog rata“.⁵

Zanimljiva je činjenica da u gore navedenoj Konvenciji nije korišten izraz „migrant“. Treba istaknuti da ne postoji sveobuhvatna definicija ovog termina, ali i da nije objašnjen međunarodno pravnim odbredbama. Uzmemo li u obzir činjenicu da Konvencija definira

³ Sve citate iz literature na stranom jeziku u ovom radu prevela je autorica teksta.

⁴ <https://refugeesmigrants.un.org/migration-compact>

⁵ <https://www.migrationwatchuk.org/briefing-paper/70>

isključivo „izbjeglice“, za očekivati jest da je sličan termin „migranta“ izostavljen. S obzirom na moguće dodirne točke između dvije skupine, indikativno je da je termin izostavljen u potpunosti.

Migrant, za razliku od izbjeglice, svojevolumno napušta mjesto bivanja radi poboljšanja kvalitete života. „Za razliku od izbjeglica koji se ne mogu sigurno vratiti kućama, migranti se ne suočavaju s takvim preprekama za povratak. Ukoliko se odluče vratiti kući, oni će nastaviti dobivati zaštitu svoje države.“⁶

Prema tome, širina ovog koncepta ukazuje na to da razlikujemo više vrsta migranata. Pretražujući i postupno nalazeći različite podjele koji nude autori, zaključujem da ne postoji fiksna klasifikacija. Dok u priručniku Hrvatskog Crvenog križa autorice Novak i Kraljević navode da isključivo postoje „ekonomski migranti“ koji napuštaju svoju domicilnu državu radi boljih financijskih mogućnosti i „ilegalni migranti“ koji činom odlaska u novu državu krše ustanovljene propise i djeluju protiv državnih zakona (2014), mnogi autori smatraju da ovakve podjele nisu zadovoljavajuće. Primjerice, sve većim utjecajem globalnih klimatskih promjena uvedena je nova kategorija „klimatskih migranata“ – „ljudi koji napuštaju svoje domove radi klimatskih čimbenika“⁷ (razornih poplava, suša, podizanja razine mora...) „Klimatske migrante“ ne možemo smatrati izbjeglicama upravo radi definicije koju nudi Konvencija iz 1951. godine (navedena na prijašnjoj stranici rada). Iako su „klimatski migranti“ prisiljeni napustiti obitavališta radi devastirajućih ekoloških katastrofa što ih potencijalno može svrstati u kategoriju izbjeglica, „Konvencija ne prepoznaje okoliš kao uzrok proganjanja.“⁷

Prema tome, napominjem da sve navedene kategorije često mogu biti fluidne i nadopunjujuće. Tako primjerice jedna osoba može i ekonomski i ilegalni migrant u isto vrijeme.

Iako je važno razdvojiti pojmove „migrant“ i „izbjeglica“, u praksi često susrećemo neistovjetnu sliku. Prema gore navedenom, „migrant“ uživa zaštitu zemlje iz koje dolazi, a „izbjeglica“ ipak ne. No, zaštita države u takvim slučajevima često zakazuje, a migranti i izbjeglice nerijetko bivaju smješteni pod istu kategoriju. To dokazuje da granice definiranja ovih termina nisu čvrste.

Iako naizgled različiti, motivi odlaska iz zemlje migranta i izbjeglice postaju često vrlo slični. Ovakva napomena jest od velike važnosti upravo radi ukazivanja neistovjetnosti

⁶ <http://www.unhcr.rs/opste/razno/stav-unhcr-izbeglica-ili-migrant-sta-je-ispravno.html>

⁷ <https://ehs.unu.edu/news/news/5-facts-on-climate-migrants.html>

teorijskog definiranja i puke realnosti. Zadane kategorije mogu se činiti utemeljenima i objektivnima, ali one, u stvari, „stalno podlažu izazovima različitih nacionalnih i regionalnih konteksta“ (Gauci et al., 2015). Prema tome, zaključit ću da su termini „migranta“ i „izbjeglice“ fluidne naravi, u stanju neprestane promjene i ponovnog definiranja.

S druge strane, azilant predstavlja osobu koja traži ili joj je odobren azil (državna zaštita) u novoj zemlji. Izbjeglica može postati azilant nakon dolaska na novi teritorij i zahtjeva za azilom. Elizabeta Mađarević u preglednom znanstvenom radu naziva „Izbjeglička kriza – najveći izazov za nacionalne države i Europsku uniju“ govori o azilu kao „privremenom rješenju za individualne slučajeve“ a navodi i kako se suvremeni model „razvio tek Konvencijom UN-a o izbjeglicama iz 1951. (popularno zvana Ženevska konvencija) te dodatnim protokolom iz 1967. upravo iz potrebe rješavanja pitanja izbjeglica u međuratnom razdoblju i tik nakon Drugog svjetskog rata“ (2015: 105). Ali zaključuje, danas „azil kao pravno sredstvo ne može biti odgovor na ilegalne migracije milijuna ljudi“ (Ibid., 107).⁸

Budući da je središte ovog rada analiza vizualnih materijala, točnije fotografija migranata, u idućem poglavlju pružit ću prilog o raspravi o važnosti fotografije, izložiti njezinu kratku povijest i nastanak, te argumentirati važnost fotografije kao umjetničkog i dokumentarnog medija. To će kasnije voditi ka govoru o novinskoj fotografiji.

3. O FOTOGRAFIJI

3.1. PREVLAST VIZUALNOG

Glavna misao koja se proteže kroz knjigu „Vizualna kultura“ (2002) a koju je uredio profesor Chris Jenks govori o moći i dominaciji vizualne percepcije u suvremenom zapadnom društvu. Što je prethodilo ovome? Odgovor koji pruža jest modernost. „On je projekt otrežnjenja i demistifikacije kojim se svijet strogo ograničava na vlastitu pojavnost ili vidljivu

⁸ Prema podacima statističkog ureda Europske unije („Eurostata“) u 2018. godini zabilježeno je 638 tisuća tražitelja azila u državama Europske unije. Gledajući prethodnu godinu, to predstavlja smanjenje od 10%. (https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Asylum_statistics/hr)

površinu“ (Slater u Jenks, 2002: 308). Na ovakvo što je umnogome utjecao i razvoj empirističke filozofije kroz pozitivizam koji razvija tezu da je znanje povezano jedino s onim što vidimo (ili onim što je mjerljivo). Teoretičari tada naglašavaju materijalnost svijeta. Praktično dominira nad apstraktnim. Ovakav tok misli doveo je i do suvremenog privilegiranja „oka“ i vizualne paradigme općenito što nazivamo „okulocentrizam“.

„U trenutku njena rođenja, fotografiju se razumijevalo upravo u odnosu s tom prestižnom idejom moderne vizije, te je se naširoko prepoznavalo kao znanstvenu modernizaciju njezina vlastita, povlaštena vida“ (Ibid., 310). Shvaćena je kao realistični produžetak osjetila vida i na taj način zaokružila je ljudsku potrebu za „istinitim“ prikazom vidljivog.

3.2. FOTOGRAFIJA – „UNIVERZALNI OBLIK KOMUNIKACIJE“

Fotografiju smatramo jednom od najvažnijih medija čiji značaj često zaboravljamo. Osim što vrši velik utjecaj na sve aspekte čovjekovog života, autorica i fotografkinja Gisèle Freund u najpoznatijoj knjizi „Fotografija i društvo“ tvrdi da „na njenim osnovama počivaju masovni mediji kao što su film, televizija, video-kazete“ (1981: 6). Teško bi bilo jednostavno definirati fotografiju, no prijevod samog pojma može biti početna točka.

Na grčkom jeziku „photos“ označava „svjetlo“, a „graphein“ pisati, što nas u konačnici dovodi do toga da je fotografija ustvari „svjetlopis“ ili „pisanje svjetlom“. Prema tome, fotografija jest „trajna slika nastala djelovanjem svjetla na određenu površinu koja je osjetljiva na svjetlost“ (Enciklopedija likovne umjetnosti, 1962: 299). Iako je primitivan oblik izumljen 1824., zaslužnim za izum fotografije smatramo slikara Daguerre, budući da je usavršio svjetlosne i optičke mogućnosti⁹.

⁹ Izum najprije nazvan *diorama*.



Slika 1. Louis Daguerre, jedna od prvih fotografija, 1837.

Freund tvrdi kako je jedna od najvažnijih fotografskih karakteristika upravo integracija u društveni, politički ili znanstveni život ljudi, ali i ta da povezuje sve društvene slojeve (1974: 6). Ne čudi onda izjava američke teoretičarke Susan Sontag koja također posvećuje pažnju fotografiji – mi smo doista „ovisnici o slikama“ (1977: 26)¹⁰. Budući da je opće poznato kako je upravo vid najvažnije ljudsko osjetilo (putem njega primamo oko 90% informacija koje se nalazi oko nas), fotografija nakon izuma postaje vrlo privlačan medij za korištenje i zabilježavanje vidne okoline. „Većina ljudi fotografiju koristi za dokumentiranje stvarnosti“ (Žerjav, 2011: 16). Također, u današnjim vremenima kada pametni mobiteli i digitalne kamere nalazimo po povoljnim tržišnim cijenama „dokumentiranje stvarnosti“ nikada nije bilo jednostavnije. Naknadno „dijeljenje“ fotografija tako postoje potvrda doživljenog događaja. Ovakva pojava je vjerojatno najočitije vidljiva u rečenici „Pics or it didn't happen“ (*Fotografije ili se nije dogodilo*), a koju Silverman opisuje kao „mantru Instagram ere“ (2015). A upravo s porastom interesa za aplikacije poput Instagrama¹¹ i fotografiranja popularnih „selfieja“, „vizualna sredstva postala su neupitan suvremen medij komunikacije“ (Lenette i Cleland, 2016: 72). Ovome najbolje svjedoči činjenica da se dnevno na Instagramu objavi preko 100 milijuna različitih fotografija i videa za preko 500 milijuna

¹⁰ Osim slika, razni eseji Susan Sontag sadrže kritiku medija, kulture ali i politike.

¹¹ To su još Tumblr, Snapchat...

dnevno aktivnih korisnika¹², dok u slučaju Facebooka brojka fotografija dostiže 350 milijuna (što označava oko 15 milijuna objava po satu)¹³. Zanimljivost Youtubea, platforme za dijeljenje i gledanje videozapisa jest da njegovi mnogobrojni korisnici dnevno potroše čak jednu milijardu sati gledanja sadržaja¹⁴.

Osim dokumentarne fotografije (a o kojoj će biti govora u nastavku), fotografija se može koristiti i u razne druge svrhe (reklamne, eksperimentalne itd.). A profesionalnim ili amaterskim bavljenjem fotografije može se stvarati umjetnička fotografija koja onda kasnije sa sobom može nositi estetski značaj koji (kao i druge vrste umjetnosti) u gledatelju pobuđuju razne emocije. „Tako one istovremeno iskorištavaju i prestiž umjetnosti i čaroliju stvarnog. One su oblici mašte i komadići informacija“ (Sontag, 1977: 56).

U 20. stoljeću teoretičari postavljaju ključno pitanje: Možemo li fotografiju smatrati oblikom umjetnosti?

3.3. ESTETSKI KARAKTER FOTOGRAFIJE - UMJETNIČKA VRIJEDNOST FOTOGRAFIJE

Davor Žerjav, hrvatski fotograf tvrdi: „Da bi čovjek mogao razmišljati fotografski on mora poznavati i razumjeti umjetnost.“ (2011: 17). No, što je uistinu umjetnost? Često ju definiramo kao ljudsku djelatnost koja uglavnom uključuje umjetnika koji publici pruža određeno umjetničko djelo. Umjetničko djelo ne mora biti isključivo opipljiv ili vidljiv objekt. Stoga, umjetnost uključuje glazbu, kiparstvo, slikarstvo, ples, glumu, književnost i arhitekturu. Pojavom fotografije i filma, počinje se dovoditi u pitanje tradicionalan popis umjetnosti. Treba li uvrstiti fotografiju na popis uz cijenjeno slikarstvo? Kolika je njezina umjetnička vrijednost?

„Smatralo se da je ona samo precizan odraz prirode postignut mehaničkim i kemijskim putem.“ (Ibid.) I uistinu, u počecima postojanja fotografija je isključivo korištena za prikaz jasne situacije koja se nalazi ispred fotografskog objektiva. Upravo zato, tvrdi Liz Wells, „(...) činilo se da je njegova pretpostavljena moć preciznog, hladnog bilježenja uklonila umjetnikovu stvaralačku kreativnost.“ (2004: 19). Tada, u poznatu debatu uključio se i kritičar

¹² <https://www.omnicoreagency.com/instagram-statistics/>

¹³ <https://www.omnicoreagency.com/facebook-statistics/>

¹⁴ <https://www.omnicoreagency.com/youtube-statistics/>

i pjesnik Baudelaire, a uzdizavši slikarstvo tvrdio je da fotografija mora biti sluškinja umjetnosti i znanosti. Jasno nam je da je fotografija tada viđena samo kao vrsta dokumentacije. Baudelaireu i istomišljenicima ubrzo su se suprostavili fotografi koji su uporno htjeli dokazati umjetničku vrijednost fotografije, a sama se fotografija „počinje razvijati u najrasprostranjenije i najznačajnije sredstvo komunikacije industrijskog doba.“ (Ibid., 21) U debatu se uključila i autorica Lady Elizabeth Eastlake koja, iako fotografiju ne svrstava pod kategoriju umjetnosti, ne želi umanjiti njezinu važnost u društvu. „Za Lady Eastlake, fotografija je sveprisutna i besklasna, ona predstavlja popularno sredstvo komunikacije.“ (Ibid., 23) S vremenom, fotografije su stekle poštovanje kritičara, a ustaljena hijerarhija umjetnosti je zauvijek promijenjena. Osim fotografije, na popis je dodana je filmska umjetnost, performans i strip. Sontag tvrdi: “Fotografiju se prihvatilo kao osloboditelja slikarstva“ (1977: 104).

3.4. DOKUMENTARNA FOTOGRAFIJA

Jedna od vrsta fotografija prema namjeni jest i već spominjana dokumentarna fotografija, koja doživljava procvat 30-ih godina 20. stoljeća. Glavni cilj ovakve vrste fotografije jest bilježenje određenih objekata, pojava, raznih događaja... Iako ju često odvajaju od umjetničke, nerijetko upravo dokumentarna fotografija zadovoljava visoka estetska načela. Žerjav navodi više vrsta dokumentarne fotografije, a može biti „novinska (reportažna), industrijska, obiteljska, turistička, medicinska, policijska, obrazovna...“ (2011: 73-74). Glavnim začetnicima dokumentarne fotografije smatramo Jamesa Van Der Zeea i Lewisa Hinea.



Slika 2. Lewis Hine, Armenijski židov na otoku Ellis, oko 1926.

Osim pojave lakših fotoaparata, povećan je i broj fotografskih eseja koji su omogućili razvoj dokumentarne fotografije. U tadašnjoj fotografskog teoriji, tvrdilo se da dokumentarno obilježje fotografiji omogućava obuhvaćanje činjeničnih stanja stvari u okolini. „Ono što dokumentarnu fotografiju izdvaja od ostalih formi vizualne komunikacije jest mogućnost prijenosa snažne poruke sadržane u samom djeliću sekunde. Dokumentaristi nastoje prikazati objektivnu i istinitu sliku nekog događaja ili ličnosti i poslati je u svijet s određenom porukom.“¹⁵ Upravo ta „poruka“ može činiti dokumentarnu fotografiju publici zanimljivom, ali i šokantnom.

Prema navedenom, možemo zaključiti da je dokumentarnost shvaćano kao gotovo „kruto“ fotografsko obilježje koje publici pruža pogled na vrlo transparentan način. Iako se još od ranog 19. stoljeća koristila kao sredstvo iluzije, ipak je duže razdoblje bilo potrebno da gotovo svi teoretičari shvate da je pojam „istine“ osjetljive prirode, a da je fotografija kompleksija nego što se naizgled čini.

¹⁵ <https://kultivisise.rs/zene-fotografi/>

Vrsta dokumentarne fotografije relevantna za ovaj rad jest novinska dokumentarna fotografija a čije područje korištenja nazivamo *fotonovinarstvo*. U nastavku naznačujem glavne odrednice ovih pojmova.

3.5. NOVINSKA FOTOGRAFIJA I FOTONOVINARSTVO

Kao i dokumentarna, novinska fotografija prenosi događaj, no fotografija u ovom slučaju biva smještena uz određen kontekst. Jednostavno rečeno, „to je pričanje priče fotografijama“¹⁶. Ta priča teži istinitosti i vjerodostojnosti, a može otvarati i daljnja problemska pitanja. Fotonovinari od fotografije teže napraviti vijest, ali i dodatno potkrijepiti već napisan tekst (primjerice, izvještaj). „U ovom kontekstu, slike služe pružiti informacije o prirodi stvari ili su potvrđivale autentičnost pisanih izvještaja“ (Wells, 2004: 135).

Iako se naznake novinarstva mogu primijetiti još od antičkog doba, ono se jasno definira tek u prvoj polovici 20. stoljeća. Stoga, dokumentarna fotografija i novinarstvo razvijaju se u sličnim vremenskim okvirima. „Moderne tiskovine (...) tražile su jednostavne grafičke načine kojima bi dočarale sadržaj objavljenih vijesti“ (Ibid., 96).

Fotoreportereri nisu samo snimatelji, već i novinari. Moraju biti upućeni u društvena zbivanja općenito ali i znati zabilježiti „pravu“ i autentičnu fotografiju pojedinačnih događaja. Kako autor Malović kaže, oni su „all around novinari“ (2005). Stoga je glavni osnov odlične novinske fotografije upravo dobro obavljen posao fotoreportera. „Kroz fotonovinarstvo obrađen je skoro svaki aspekt društvenog, političkog i intimnog života i, usprkos činjenici da su televizija i video postali dominantna sredstva izvještavanja, novine su i dalje ostale važan izvor javnog informiranja“ (Wells, 2004: 97).

U sljedećem poglavlju raspravljam o istaknutoj vjerodostojnosti fotografije. Njezina pripisana karakteristika autentičnosti vrlo je brzo dovedena u raspravu. Prema tome, važno je ukazati na aktivnu i sistematičnu analizu iste.

¹⁶ <http://www.mrdjenovic.com teme/foto-novinarstvo/>

4. „ČITANJE“ FOTOGRAFIJA I DOKUMENTARNOST

4.1. „ČITANJE“ FOTOGRAFIJA

Jednostavno promatranje ili gledanje fotografije u kontekstu migranata za potrebe ovog istraživanja neće biti dovoljno. Angažirana analiza omogućit će nam da fotografije proučimo detaljno i pokušamo razumjeti konotacije koje nosi sa sobom. Stoga se treba „osloniti na brojne kontekstualne indikatore koji leže izvan same fotografije“ (Wells, 2004: 85), a to su, kao što sam već prethodno objasnila, fotografija i tekst koji označavaju skup informacija tj. novinsku vijest. Takvu vijest urednici tiskovina odlučuju upotpuniti fotografijom radi boljeg razumijevanja i uočavanja bitnih stavki događaja koje vijest prenosi. Prije svega, njima je u interesu prodati što više primjeraka novina – a sve prema tržišnim uvjetima.

„Čitanje“ fotografije ne smije biti jednostavan čin, već „dvosmjerni komunikacijski kanal“ u kojem čitatelj vijesti ne shvaća naivno i pasivno. On fotografiju raščlanjuje na pojedinosti koje isprva možda nisu vidljive i trudi se shvatiti konotacije koje ista može nositi. Ovim se područjem bavi disciplina koju nazivamo semiotika, koja „nije ništa drugo doli tumačenje znakova ili proučavanje načina na koji funkcioniraju znakovni sustavi“ (Cobley i Jansz, 2006: 4). O semiotici više govora bit će u nastavku rada.

Ključni faktor u oblikovanju fotografskih konotacija na makrorazini jest ideologija i drugi društveni procesi, a na mikrorazinama to mogu biti organizacije, stranke, pa čak i ljudi. Osim u tekstu, ideološki učinci kao društvene konstrukcije mogu se proučavati i u neverbalnim diskurzivnim strukturama (u ovom slučaju to je fotografija). Ovdje ću se nadovezati i na Louisa Althussera prema kojemu ideologija djeluje kroz specifične segmente društva, kao što su Crkva, školstvo, obitelj, kultura i upravo – mediji (1971). Prema njemu, cjelokupni „državni ideološki aparat“ jest „nevidljiv“ i stoga putem društvenih struktura nalazi načine kojima želi (i uspijeva) doprijeti do subjekata. Prema tome, konzumacijom novinskih tiskovina čitatelji su direktno izloženi reprodukciji ideologije, a prema lingvistu Normanu Faircloughu ideologija jest utkana u diskursima moći, točnije, ona se manifestira kao „značenje u službi moći“ (prema Jorgensen i Phillips, 2002: 75). Iščitavanjem mogućih društvenih, ekonomskih i kulturnih značajki uz odnose moći Fairclough je definirao temelje kritičke analize diskursa.

O isporuci tih konotacija čitateljima odlučuju dijelovi novinarskog lanca proizvodnje – fotoreporter, urednik rubrike, grafički urednik i na kraju glavni urednik novina. „I ovakvo čitanje slike je moguće. Sve to govori kako se u novinama stvaraju brojne predodžbe, simboli, utječe se na javnost ponekad s veoma istančanim i jasnim ciljevima, a ponekad stjecajem okolnosti“ (Malović, 2005: 347). Upravo će raščlanjivanje ideoloških implikacija sačinjavati posljednju razinu prilikom analiza fotografija u drugom dijelu ovoga rada, uz što je važna svjesnost o mogućoj manipulaciji prilikom prikazivanja fotografske stvarnosti.

4.2. PONOVO PROMIŠLJANJE DOKUMENTARNOSTI, SEMIOTIKA

„Povijest fotografije moglo bi se rekapitulirati kao borbu između dva različita imperativa: uljepšavanja, koje potječe iz lijepih umjetnosti, i iznošenja istine, koje se ne mjeri samo pojmom neutralne istine, nasljeđa znanosti, nego i moraliziranim idealom iznošenja istine (...)“ (Sontag, 1977: 66).

Dugi niz godina raspravljalo se o naturalističkim obilježjima fotografije, tj. fotografiji kao dokazu. Vjerovala se kako fotografija reprezentira „stvarnost“ na autentičan i vjerodostojan način. Tako primjerice, Andre Bazin i George Santayana tvrde da fotografija jače upućuje na stvarnost. Smatralo se da je upravo ona preuzela predstavljačko obilježje koje je prethodno nosilo slikarstvo. Upravo Bazin u svom eseju „The Ontology of the Photographic Image“ iznosi metaforu „mumificiranja“ kojom želi ukazati na povijesni ritual starih Egipćana koji su ovime htjeli „očuvati život reprezentacijom života“ (1960: 4).

Od 70-ih godina prošlog stoljeća kritičari fotografske dokumentarnosti dovode u pitanje misao kojom je fotografski medij isključivo uvijek neutralan i nepristran¹⁷. „Poljuljan je autoritet koji se pripisuje fotografiji“ (Wells, 2004: 26). Osim što je razvitak tehnologije pridonio raširenosti i velikoj upotrebi fotografije u najrazličitije svrhe¹⁸, tako je i počela i detaljnija kritička analiza fotografije. Ispitivanje transparentnosti fotografije usko je vezano za propitivanje značenja i kodova koje ta ista fotografija nosi. „Nije, dakle, sličnost sa stvarnošću

¹⁷ A. Peraica u svojoj knjizi „Fotografija kao dokaz“ navodi kako su kritike bile usmjerene isključivo prema dokumentarnoj fotografiji, „koja ima šira značenja i općeprihvatljive kodove“ (2018:42). S druge strane, umjetnička fotografija od glavnine autora biva zanemarena.

¹⁸ Osim novina, televizije i interneta, fotografija se počela koristiti u medicinske, povijesne, arheološke svrhe ali i u svrhu nadzora.

upisana u fotografiju, već je to jedan kompleksan skup tehničkih i kulturnih formi koje treba dekodirati“ (Ibid, 141). Već spomenuta kritička analiza diskursa koju naznačuje Norman Fairclough neće biti dostatna za razumijevanje vizualnog materijala kao što je fotografija. Za takvo što jest zadužena *semiotika*.

Semiotika jest disciplina koju uvodi Ferdinand de Saussure, a koja je fotografije shvaćala kao strukture značenja spremne za dekodiranje¹⁹. Osim de Saussurea, u kontekstu analize fotografije od značaja će biti i američki pragmatičar Charles Sanders Peirce. Njegov rad prati i obrazlaže Daniel Chandler u svojoj knjizi „Semiotics for Beginners“ iz 2002. godine. Osim rada na razvoju pragmatične misli, a na što ću se osvrnuti u nastavku, ključan Peirceov semiotički rad sastoji se od tumačenja znakova putem tzv. trijadnog modela: simbola, ikona i indeksa (2002: 36). Takav model načinjen je na temelju odnosa označitelja s predmetima (označenim). Dok ikone predstavljaju znakove čiji je preduvjet sličnost ili imitacija predmeta (npr. portret, onomatopeja), indeksi su oni znakovi koji ne posjeduju arbitrarnu vezu ali su „direktno povezani na fizički način“ (Ibid., 37) a to mogu biti mjerni instrumenti, vizualni ili audio zapisi itd. Posljednji i najvažniji dio ove trijade su simboli. Njihov odnos jest arbitaran i kao takvi simboli podliježu društvenim dogovorima. O simbolima će biti govora u poglavlju o analizi fotografija, točnije kada budem proučavala fotografije na konotativnoj razini.

Nadalje, nadovezujući se na semiotičara Peircea, u svojoj knjizi „Visual methodologies – an introduction to researching with visual materials“, Gillian Rose iznosi kako „(...) semiotika nudi punu kutiju analitičkih alata za dekonstrukciju slike i praćenja njezina djelovanja u odnosu na šire sustave značenja“ (2016: 106). U tom smislu, fotografije su tretirane poput tekstova. Ti tekstovi, prema Victoru Burginu, čine „fotografski diskurs“ koji „poput bilo kojeg drugog, uključuje diskurse izvan sebe te je i „fotografski tekst“, poput bilo kojeg drugog teksta, mjesto složene „intertekstualnosti“, preklapajući niz prethodnih tekstova „shvaćenih zdravo za gotovo“ u određenom kulturnom ili povijesnom sjecištu“ (1982: 143). Prema tome, uzmem li u obzir i već spominjan Peirceov rad tumačenja znakova (posebice dio gdje navodi „simbole“ kao proizvoljne elemente trijadnog modela), zaključujem da su semiotičari ovakvim pristupom fotografiju doživjeli kao konstrukciju jednog od bezbroj mogućih ponuđenih realnosti koje se dogovorno konstruiraju u kulturnim okolnostima i samim time njezinu vjerodostojnost jasno doveli u raspravu.

¹⁹ Specifično, proučavanjem slika bavi se *vizualna semiotika*.

„Fizički artefakt realiteta stvarnosti uvijek 'postoji tamo negdje', no realnost je zapravo poliformni skup meditacija koje su u stalnom pokretu, skup različitih 'leća' s različitim vizurama i pogledima i fokusima, konstruiranim promjenjivim željama i namjerama kulture jednog naroda ili više njih“ (Kolker, 2006: 16).

Tvrđnja semiotičara Umberta Eca da „ukoliko fotografija može prikazati istinu, tada je sposobna prikazati i laž“ (1986) doista u krajnosti relativizira ranije zastupano stajalište o vjerodostojnosti fotografije. O tome jasno progovaraju i autori Dimitrova i Rodriguez: „Međutim, postoje jasni dokazi koji pokazuju kako fotografske prakse mogu obmanuti gledatelja s neusvojenom inscenacijom ili manipulacijom“ (2011: 52).

Upravo „Laž“ o kojoj govori Eco, ili „uljepšavanje“ Sontag dovodi nas do poglavlja o vrstama manipulacije fotografija.

Prema Sontag, jedan od prvih najpoznatijih primjera fotografske obmane a koje iznosi u knjizi „Prizori tuđeg stradanja“, počinje s ratnom fotografijom. Točnije, fotograf Roger Fenton poslan je 1855. godine od strane britanske vlade na Krim s ciljem da rat koji se ondje odvijao prikaže kao bezbolno i ugodno iskustvo britanskih vojnika, zanemarujući novinske napise o pravom traumatičnom događaju koji je doista bio prisutan. „U skladu s napucima Ministarstva obrane da ne fotografira poginule, osakaćene ili bolesne, a u nemogućnosti da snimi većinu motiva zbog tadašnje nespretne tehnologije fotografiranja, Fenton je prikazao taj rat kao dostojanstvenu mušku ekskurziju“ (Sontag, 2005: 41). Prema tome, navedeni primjer važan je utoliko što jasno potvrđuje nevjerodostojnost prikaza i direktnu manipulaciju fotografskih praksi koje, u konačnici, prema Dimitrovoj i Rodriguez svakako „obmanjuju gledatelje“ nudeći im drugačiji konstrukt stvarnosti pod krinkom objektivnosti, autentičnosti i nepristranosti. Slične primjere poput Fentonovog pogleda na Krimski rat lako pronalazimo i u suvremenim primjerima novinskih izvještavanja s područja oružanih sukoba. Primjerice, tijekom rata u Iraku 2003. godine dolazi do pojave tzv. „embedded“ novinara koji su pridruženi oružanim snagama imali za zadaću izvještavati gledatelje SAD-a o stanju s ratišta. Prije odlaska na mjesto događaja, morali su se složiti s unaprijed danim naptcima o izvještavanju. Tako primjerice, „pojedinsti vojnih akcija mogli su se samo općenito opisivati, a morali su se složiti s naredbom da u potpunosti ne pišu o mogućim budućim misijama ili o klasificiranom oružju i informacijama koje mogu pronaći.“²⁰ Naposljetku, njihov rad na terenu postaje kritiziran i obilježen kao pristran i subjektivan. Uska i direktna

²⁰

https://web.archive.org/web/20030421055549/http://www.pbs.org/newshour/extra/features/jan-june03/embed_3-27.html

suradnja s vojskom rezultirala je neetičkim novinskim izvještavanjem i vidljivoj nedosljednosti, a ratne fotografije „često su služile u patriotske, a ne novinske svrhe“.²¹ Njihovo prevladavanje „pružilo je prizmu domoljublja, i time je postalo oruđe javnog konsenzusa kojim su olakšani američki vojni i politički ciljevi.“²⁰

U nastavku objasniti ću koje su sve manipulacije novinske fotografije moguće, ali i iznijeti neke od poznatih povijesnih primjera koji pokazuju kako je fotografska praksa dokumentiranja događaja podložna različitim kontekstima te da je važno njihovo kritičko promišljanje i iščitavanje uz pomoć semiotičke analize.

4.3. MANIPULACIJA DOKUMENTARNIH FOTOGRAFIJA I POVIJESNI PRIMJERI

Manipulacija fotografija jest praksa koju primjećujemo još od samih početaka „škljocanja“ fotografskog aparata. Naivnost publike u vjerodostojnost fotografija događa se jer: „(...) većina ljudi koji gledaju fotografiju možda ne dovode u pitanje ono što vide; ono što vide jest ono u što vjeruju da postoji u stvarnom svijetu“ (Dimitrova i Rodriguez, 2011: 52). Ovu tvrdnju navedenih autorica povezujem s prije naznačenim radom teoretičara i filozofa Charlesa Peircea. Osim trijadne razdiobe znakova, smatramo ga i jednim od utemeljitelja pragmatizma, filozofskog pravca 19. stoljeća koji tvrdi da „su praktično djelovanje i praktična korist odlučujući kriterij za prosuđivanje smislenosti i istinitosti teorije po kojoj um spoznaje radi djelovanja, a ne radi znanja“.²² U tom smislu, koncept „istine“ usko je vezan uz ideje i doživljaje pojedinca u svijetu koji su prije svega *korisni*. Pragmatizam dopušta pluralnost različitih istonosnih verzija jer je „istina svojstvo naših uvjerenja“.²³ Upravo stoga Peirce razvija vlastitu teoriju znakova koja postaje ključna za razumijevanje misli i ideja, a za potrebe ovog rada i za vizualnu analizu fotografija.

Lakovjernost i relativna „površnost“ čitatelja ponukala je pak one lukave (uglavnom u marketinškom i novinarskom sektoru) da takvo što vrlo mudro iskoriste.²⁴

U tom smislu, dokumentarna fotografija lako može promijeniti svoje značenje kada promijenimo njezin kontekst. Kontekst može ovisiti o tekstu koji se nalazi neposredno uz

²¹ https://www.berkeley.edu/news/media/releases/2004/03/18_iraqmedia.shtml

²² <https://proleksis.lzmk.hr/42472/>

²³ <https://aeon.co/ideas/to-my-best-belief-just-what-is-the-pragmatic-theory-of-truth>

²⁴ Bitno je napomenuti da osim urednika i stručnjaka iz polja marketinga, na manipulaciju direktno mogu utjecati i fotografi – odabirom pogleda iz kojeg fotografiraju, ali i kasnijeg retuša.

fotografiju i tvori vijest, ali i direktno prilikom fotografiranja. Prema tome, o kontekstu fotografije mogu odlučivati urednici, ali i fotoreporter na radnom zadatku. „Budući da novine objavljuju one fotografije koje tom programu odgovaraju, fotograf pokušava u svoju sliku 'neprimjetno prokrijumčariti' estetske, političke ili spoznajno teoretske elemente, kako bi izbjegao cenzuru“ (Flusser, 2007: 82). Najbolji primjer navedenog jest fotografija Arthura Rothsteina iz 1936. godine. Na fotografiji uočavamo lubanju vola na suhoj zemlji.



Slika 3. Arthur Rothstein, The bleached skull of a steer on the dry sun-baked earth of South Dakota Badlands, 1936.

Ova dokumentarna fotografija ukazivala je na učinke teške gospodarske krize u Sjedinjenim Američkim Državama. Uz to, fotograf je njome želio pridobiti podršku Roosevelta i njegovog socijalnog programa. Ono što je sporno s ovom fotografijom jest to što je kasnije otkriveno da je Rothstein lubanju premjestio nekoliko metara; točnije, s travnate površine na suhu zemlju. Reorganizirajući scenu fotograf je želio „dobiti dramatičniji likovni efekt“ (Wells, 2004: 99). Jasno je da trava ne može u potpunosti reprezentirati posljedice poljoprivredne krize, pa je fotograf odabrao zemlju kao podlogu. Kada je otkriveno da lubanja isprva nije bila na zemljanoj podlozi, Rothstein se našao na meti kritičara iz republikanskih redova radi ne samo jačanja simboličkog značaja, već i radi prevare američkog naroda. On je u svoju obranu iznio stav da je želio „eksperimentirati“ i da je svakako htio prikazati realno stanje stvari. No to ne može opravdati njegovo „namještanje“ situacije. Prema ovome,

shvaćamo da je „istina“ vrlo upitan pojam – a da na ovom primjeru postoje dvije istine i perspektive, a da je fotografija pretvorena u tzv. „pseudokaz“.

Osim namještanja, fotografijom se može manipulirati na razne druge načine. Iako se retuš fotografije javlja od prvih fotografija ikada snimljenih, nastavio se sve do 20. stoljeća kada je najviše prisutan u obliku revizionizma u fotodokumentima Sovjetskog Saveza. „Revizionizam u fotografiji su najviše eksploatirali Vladimir Iljič Lenjin i Josef Visarovič Staljin, brišući sustavno 'urotnike' poput Trockoga, no i neke manje bitne političke figure, primjerice Bogdanova i Peškova“ (Peraica, 2018: 49). I u tom se smislu vidljivo gubi naturalističnost.



Slika 4. Lijevo: izvorna fotografija na kojoj je J. Visarovič Staljin s N. Yezhovom, desno: manipulirana fotografija na kojoj je J. Visarovič Staljin sam, oko 1930.

Uz retuš, fotomontaža nije predstavljala nepoznanicu u povijesti korištenja fotoaparata. Najprije dobivana kao rezultat tehnike „kombinacijskog tiska“²⁵, svoj vrhunac doživljava u doba moderne. Valja shvatiti da je fotomontaža iz 19. stoljeća tehnički mnogo jednostavnija od one s početka 20. stoljeća koje „uključuju niz vrlo kompliciranih zahvata,

²⁵ „Kombinacijski tisak je tehnika osvjetljavanja koju razvijaju, zbog tehnoloških ograničenja medija, fotografi sredinom devetnaestog stoljeća.“ (Peraica, 2018:49) Uglavnom su korištena dva negativa za jedan pozitiv.

mного zahtjevnijih od viktorijanskog dvostrukog eksponiranja negativa, presnimavanja, te naknadnih intervencija na samome fotografskom tisku“ (Ibid., 51).



Slika 5. John Hartfield, Wer Bürgerblätter liest wird blind und taub. Weg mit den Verdummungsbandagen!, 1930.

Fotomontaža u medijskom diskursu popularna je i danas, a koristi se u smislu ismijavanja i kritike vladajućih (kao što je prikazano na primjeru iznad).

Prema autoru R. Bleikeru, „slike obmanjuju, i to ne samo zato da nam prevare vid ili da manipuliraju i lažiraju stanje. Sve slike – mirne i pokretne – uvijek izražavaju određenu perspektivu. Slike odražavaju određene estetske izbore. (...) One neizbježno isključuju koliko i uključuju“ (2018: 14). Ovom tvrdnjom neizravno je ukazana važnost semiotičke interpretacije i s njom, već spomenutog angažiranog „iščitavanja“ fotografskih elemenata.

Idućim poglavljem, predstaviti ću vizualnu analizu fotografija, a u kojoj će biti govora o reprezentaciji figure migranta. Hoće li fotografije tiskanih medija migrante „isključivati“, ili „uključivati“? Hoće li ih vjerodostojno i autentično prikazati? Neka su od pitanja o kojima ću raspraviti u nastavku rada.

5. OPIS VIZUALNE ANALIZE FOTOGRAFIJA

5.1. PRETPOSTAVKA O DVOJNOJ MEDIJSKOJ REPREZENTACIJI MIGRANATA

Cilj analize jest dokazati da (u posljednjih nekoliko godina) vizualna reprezentacija migranata nije vjerodostojna i iako najčešće fotografske prirode, ne odgovara uvijek zahtjevu dokumentarnog žanra, već ih tendenciozno prikazuje. Konzumacija medijskih proizvoda utječe ne samo na naše poimanje stvarnosti, „ali i veće, kolektivne oblike svijesti“ (Bleiker, 2018: 13). Pretpostavim li da mediji prikazuju iskrivljenu sliku, onda je važno proučiti na koji način to i postižu.

Primjerice, autorice Eda Gemi, Iryna Ulasiuk i Anna Triandafyllidou tvrde da je izvještavanje o migrantima svedeno na „fiksne repertoare“ (2013: 266), s obzirom na to da medijska praksa ima u interesu jedino „istaknuti kontroverzne i konfliktne aspekte migracija.“ (Ibid.) Osim što su često prikazani kao stereotipno negativni, zli i ljudi s lošim namjerama i upuštanjem u ilegalne aktivnosti; Lynda Mannik (2012) tvrdi da postoji i medijski prikaz migranata kao ljudi koji poprimaju status žrtve koje ne posjeduju nikakav politički, društveni i ekonomski status u društvu. „Kao rezultat toga, simbolička konstrukcija migracija i migranata legitimira etnocentričnu, nacionalističku i ksenofobičnu retoriku, a imigranti su shvaćeni kao uzrok svih socijalnih problema u europskim društvima“ (Gemi et al., 2013: 272).

Prema tome, odbacit ćemo pasivno prihvaćanje danih medijskih slika i kroz razine vizualne analize pokušati razumjeti značenje istih, koje je prema Bleikeru uvjetovano drugim vizualnim materijalima koje ih okružuje, ali i „osobnim i društvenim pretpostavkama i normama“ koje nailazimo u svijetu (2018). Jedna od takvih pretpostavki bit će važna binarna dihotomija uvriježena u gotovo svim strukturama društva – „Mi“ i „Oni“.

5.2. DIHOTOMIJA „MI“ I „ONI“ („DRUGI“)

Kao što smo i uvidjeli, u medijima nailazimo na reprezentacije migranata koje možemo svesti na dvije skupine: migranti kao zli, loši ljudi; i migranti kao žrtve. Autori Chouliarki i Stolic zaključuju kako je „migrant zapravo fundamentalno ambivalentna medijska figura“ (2017: 1164).

U medijskoj reprezentaciji popularno je i korištena dihotomija „Mi“ i „Oni“. Korištena za jačanje identitetske diferencije, ova se dihotomija svojom upotrebom u medijima toliko udomaćila da više nitko ne propituje njezin temelj i značaj²⁶. „Mi“ označava „našu“ grupu prema kojoj svjesno osjećamo zajedničku pripadnost. Kada govorimo o medijskom diskursu migranata, pod terminom „Mi“ često ćemo podrazumijevati državljane i državljanke Republike Hrvatske. Stoga, svi koji se označavaju s „Mi“ su oni koji tada dijele zajednički nacionalni identitet. „Nacionalizam traži unifikaciju i homogenizaciju, što postiže činom povlačenja granica između domaćeg stanovništva i stranaca“ (Gregurović, 2007: 66).

S druge strane, u medijskim okvirima, pojam „Oni“ često zadobiva obilježja stigme. U većini slučajeva, „Oni“ su inferiorniji od „Mi“ („Nas“) koji određuju standard i pravila. Prema tome, pod „One“ smatramo sve marginalizirane skupine u društvu koje su potlačene i nerijetko i u nepovoljnom položaju bez prava glasa. To su u ovom slučaju, migranti. Pojačanim dolaskom novih migranata, u medijskim izvještavanjima naglo je porasla upotreba opreke „Mi“ i „Oni“. To jest rezultat ugroženosti superiornijeg „Mi“ koji se događa uslijed susreta s novim i različitim kulturama. „Mnogo je primjera koji pokazuju kako su imigranti (useljenci) kao Drugi izazov političkome i kulturnom poretku, unutargrupnoj identifikaciji i prevladavajućoj društvenoj kategorizaciji. Drugi se shvaća kao različit i inkompatibilan u društvenome, kulturnom i političkom smislu prema pripadnicima većinskoga društva.“ (Ibid.)

Na koncept „Drugih“ osvrće se književni teoretičar i profesor Edward W. Said. Već na početku svoje utjecajne knjige „Orientalizam“ pojašnjava koncept iz naslova:

„Za razliku od Amerikanaca, Francuzi i Britanci – manje Nijemci, Rusi, Španjolci, Portugalci, Talijani i Švicarci – imaju dugu tradiciju, kako ja to zovem, *orijentalizma*, tradiciju načina sporazumijevanja s Orijentom koja se temelji na posebnom mjestu što ga Orijent zauzima u europskom zapadnom iskustvu. Orijent nije samo susjedan Europi; on je isto tako i mjesto najvećih, najbogatijih i najstarijih europskih kolonija, izvor njenih civilizacija i jezika, njezin kulturni suparnik, jedna od njezinih najprodubljenijih i najpovratnijih predodžaba o Drugome“ (1999: 7-8).

Said „orijentalizam“ povezuje s konceptom hegemonije A. Gramscija, koja „daje orijentalizmu izdržljivost i snagu (...)“ (Ibid., 14). Također, Said „orijentalizam“ povezuje i s

²⁶ Ovu praksu koristi i bivša predsjednica RH Kolinda Grabar-Kitarović pri posjeti granici u općini Rakovica. (naći referencu)

„idejom o Europi“ Danys Haya, a koja snažno ističe dihotomiju mi (Europljani)/oni (neuropljani). Jasno je da Said želi ukazati na nejednake odnose moći kroz reprezentaciju ovakvih dihotomija. Imenovanje „Drugih“ prema njemu tako potječe od imperijalizma koji je učvrstio binarne razlike i ljudima dodijelio određene „etikete“. Osim „Orientalizma“, Said za života objavljuje i važan skup eseja pod nazivom „Kultura i imperijalizam“ (1993).

Saidove teorijske misli imale su dalekosežne utjecaje. Naime, konceptom „orientalizma“ odredio je smjernice postkolonijalne teorije, koja od 70-ih godina prošlog stoljeća propituje i raspravlja o utjecajima procesa kolonijalizacije kroz odnose moći, o konstrukcijama stereotipa i percepcije prema kolonijaliziranom stanovništvu. Postkolonijalizam obuhvaća područja književnosti, povijesti, antropologije i dr., što će uvelike objasniti njezinu difuznost. Saidov „Orientalizam“ utjecao je na velik broj teoretičara, a važno je izdvojiti Homi K. Bhabhu i Gayatri C. Spivak. Iako poštuje Saida i njegov rad, Bhabha, indijsko-američki književni teoretičar odbacuje utvrđene binarne opozicije na kojima Said inzistira i uvodi „koncept hibridnosti, kasnije neizostavan u postkolonijalnim proučavanjima, koji ne predstavlja puku sintezu Jednog i Drugog, nego osporava esencijalizam uopće, razmišljajući o kulturi poststrukturalistički (...)“ (Glavaš, 2012: 79). S druge strane, Spivak, također teoretičarka ali i profesorica, u eseju „Can the subaltern speak?“ iz 1988. godine propituje samoreprezentaciju potlačenih, ljudi smještenih na društvenim marginama. Specifično, progovara i o spolnim odrednicama, pa tako slučaj potlačene žene koja čini samoubojstvo prema njoj dokazuje „paradigmatski primjer domorodstva koje ne može progovoriti, koje je krajnje marginalizirano, no nikome ni ne ustupa pravo govora u vlastito ime“ (Ibid., 80). Uz Bhabhu i Spivak važno je napomenuti i rad bugarske povjesničarke Marie Todorove koja, nastavljajući se na Saidov „Orientalizam“, a u knjizi „Imagining the Balkans“ razvija koncept „Balkanizma“ – diskurzivnih predodžbi o Balkanu i njegovoj povijesti. „Početkom 20. stoljeća prevladao je hegemonijski diskurs koji je prikazao „Balkan“ kao (europski) „kulturni“ drugi.“²⁷ Dok je Zapad karakterizirala humanost i modernost, Balkan je doživljavan kao zvjerski i nazadan. „Od Balkana se počinje stvarati imaginarni deponij negativnosti. I pritom ga se gura u sve dublju rupu povijesti.“²⁸ Osim što želi ukazati na ustanovljenu ideološku konceptualizaciju, inzistira na ponovnoj konstrukciji i reinterpetaciji poimanja Balkana.

²⁷ <https://reviews.history.ac.uk/review/2035>

²⁸ <https://www.mvinfo.hr/clanak/marija-todorova-imaginarni-balkan>

Prema svemu rečenome, uzmem li u obzir konstataciju E. Gemi i suradnica u radu „Migrants and Media Newsmaking Practices“ i pretpostavim da su migranti medijski portretirani na dva načina; *negativno (poput prijatnje)* i u obliku *žrtve*, počinjem s opisom i objašnjenjem vizualne analize fotografija. Napominjem, ovu pretpostavku uzimam sa zadržkom i određujem ju kao okvir za daljnje propitivanje.

5.3. UVOD I OPIS VIZUALNE ANALIZE FOTOGRAFIJA

U svrhu analize korištene su različite fotografije objavljene od 2015. do 2019. godine u tiskanim medijima u Hrvatskoj i regiji. U nastavku rada navest ću i razloge odabira isključivo tiskanih medija kao izvora fotografija.

Analiza fotografija u ovom radu ima kvalitativni karakter, a provest ću je u nekoliko razina koje iznose autorice Rodriguez i Dimitrova (2011.), a to su: 1. „Fotografije kao denotativni sistemi“, 2. „Fotografije kao stilistički – semiotički sistemi“, 3. „Fotografije kao konotativni sistemi“ i na kraju, 4. „Fotografije kao ideološke reprezentacije“. Detaljnije o svakoj od navedenih razina bit će izloženo u idućem poglavlju.

Svaka od odabranih fotografija bit će razložena na elemente kroz navedene razine, a što će kasnije pomoći u utvrđivanju cjelokupnog značenja. Uz to, uz svaku od fotografija bit će pridružena i kratka tekstualna analiza informacija iz članka i novina u kojem su objavljene, kako bih se stvorio dodatan i vrlo potreban kontekst.

Za okvir analize koristit ću „nekoliko uobičajenih tema predstavljanja migranata“ koje nude autorice Caroline Lenette i Sienna Cleland u radu iz 2016.²⁹ Još uvijek prisutno stereotipno i ograničeno izvještavanje o migrantima koje sam iznijela na početku ovog poglavlja vrlo je usko vezano s vizualnim predstavljanjem migranata putem fotografija u tiskovinama³⁰. Prema tome, Lenette i Cleland nude nekoliko kategorija predstavljanja: „žene prikazane kao ranjive majke s djecom i dojenčadi“, „ponavljajuće fotografije djece, često s prljavom i poderanom odjećom“, „neidentificirane mase ili procesije ljudi“, „prikaz vojske,

²⁹ Rad naziva „Changing Faces: Visual Representations of Asylum Seekers in Times of Crisis“ objavljen je u časopisu „Creative Approaches to Research“. Autorice istražuju vizualne reprezentacije migranata od 2015. godine, ali i predlažu nove i kreativnije (otvorenije) pristupe analizi fotografija.

³⁰ Uz proučavanje fotografija, u analizu će biti uključena i tekstualna razina analize novinskih članaka koji prate svaku od njih.

policije i ratne opreme“ (Ibid., 71). Kroz vizualnu analizu, proučit ću jesu li prezentirane kategorije fiksne, i jesu li u potpunosti primjenjive na fotografijama tiskanih medija iz Republike Hrvatske i Republike Srbije.

5.4. RAZINE VIZUALNE ANALIZE FOTOGRAFIJA

Kao što sam i navela, za potrebe ovog rada korištene su četiri razine vizualnog proučavanja koje predlažu autorice Lulu Rodriguez i Daniela Dimitrova u eseju „The levels of visual framing“ (2011). Razlog odabira upravo njihovog pristupa analizi vizualnog materijala jest semiotički utjecaj, ali i primjenjivost na istraživanja kvalitativnog karaktera s ograničenim brojem analiziranog materijala.

Prva i početna razina, „vizualnog kao denotativnih sistema“, sastoji se od osnovnog i neutralnog opisa viđenog. Ovdje se referiraju na Rolanda Barthesa, francuskog semiotičara koji tvrdi da denotativno „odgovara sidrištu svih mogućih značenja“ (1964)³¹. Prema tome, na ovoj razini činimo opis koji će činiti temelj za daljnje tumačenje.

Nadalje, na razini „vizualnog kao stilističko – semiotičkih sistema“, autorice objašnjavaju da je važno „uzeti u obzir stilske konvencije i tehničke transformacije uključene u reprezentaciju“ (Rodriguez i Dimitrova, 2011: 54). Na ovoj razini naglasak je na proučavanju kuta slikanja, udaljenosti motiva na fotografiji, boji i kontrastu, prikazu lica ljudi („face-ism index“), rasporedu kroz planove itd. Svaka od ovih stavki pomoći će u semiotičkom dekodiranju vizualnog.

Na trećoj razini, „vizualnog kao konotativnih sistema“, „osobe i predmeti prikazani u vizualnom obliku ne označavaju samo pukog pojedinca, stvar ili mjesto, već i ideje i koncepte koji su vezani uz njih“ (Ibid., 56). Prema tome, s ovom razinom činimo pomak koji je naznačen na prethodnoj razini i započinjemo s predstavljanjem novog iščitavanja fotografija. Na posljednjoj razini, „vizualnog kao ideoloških reprezentacija“, uzet ćemo u obzir sve učinjene dijelove analize i razmisliti o ideološkim tumačenjima koja stoje „u pozadini“ fotografskih konvencija. Prema autoricama, potrebno je odgovoriti na pitanja koje predlaže Pieterse: „Kojim interesima služe ove reprezentacije? Čiji glasovi se čuju? Koje ideje

³¹ Roland Gérard Barthes osim semiotike, ostaje značajan rad i u području strukturalizma, filozofije i književne kritike. U jednom od najvažnijih djela naziva „Mitologije“ (1957) proučava konstrukciju modernih mitova kroz semiologiju i tumačenje znakova.

dominiraju?“ (1992: 10). Prema tome, na ovoj razini promišljamo o tome kako fotografije postaju moćne u smislu kreiranja javnog mnijenja i društvenih zbivanja.

U nastavku objasniti ću razloge odabira upravo fotografija objavljenih u tiskanim medijima kao materijala za analizu sadržaja.

5.5. ZAŠTO TISKANI MEDIJI?

Mnogi smatraju da je tiskovinama došao kraj, te da u 21. stoljeću one predstavljaju zastarjeli oblik medija i reprodukcije vijesti i sadržaja radi uspona masovne digitalizacije i uvođenja novih medijskih alternativa postojećim oblicima. Ipak, tiskani mediji u Hrvatskoj i regiji još su uvijek relevantni na tržištu, što znači i važan i vjerodostojan resurs koji nudi neiscrpne vijesti o temi „izbjegličke krize“ (od sredine 2015. godine) i specifično figuri migranta posljednjih nekoliko godina.

Iako ne možemo reći da se publikacijama u današnje vrijeme najbrže šire informacije, one ipak još uvijek sa sobom nose relevantnost i legitimnost sadržaja. Također, važna karakteristika jest i „opipljivost“³² – konzumirati medijski, novinski sadržaj znači fizički držati novine u rukama i listati njezine stranice. Također, ta konzumacija sadržaja tiskanog materijala jest angažiranija, „za razliku od web stranica koje se mogu preskočiti za 15 sekundi.“²¹ Poruke sadržaja su jasne, nepristrane, efektivne i utječu na širok raspon publike. Autori Schoenbach, de Waal i Lauf za potrebe svog rada analizirali su razliku u utjecaju online i tiskanih medija i zaključili kako su tiskani mediji bolji u „podizanju svijesti javnosti“ o nizu pitanja u odnosu na druge medije, uključujući televiziju i digitalne publikacije (2005).

Uz prednosti korištenja tiskovina kao izvora fotografija za analizu, dolazi i mnogo ograničenja. Naime, fotografije u okviru tematike vezane za migrante vrlo su ponavljajuće i time se stvara svojevrsni topos. Iz ovog razloga odabrala sam mali broj fotografija. Po dvije će predstavljati svaku od kategorija i tema prikaza migranata u tiskovinama koje su ponudile autorice Lenette i Cleland (2016). Započet ću najprije s kategorijom „prikaza vojske, policije i ratne opreme“, zatim s „neidentificiranim masama ili procesijama ljudi“, potom „ženama prikazanim kao ranjive majke s djecom i dojenčadi“ i završiti s „ponavljajućim slikama djece, često s prljavom i poderanom odjećom“.

³² <https://www.forbes.com/sites/thesba/2012/06/28/print-is-dead-not-so-fast/#d9de36349414>

6. VIZUALNA ANALIZA FOTOGRAFIJA – FIGURA MIGRANTA

6.1. „Prikaz vojske, policije i ratne opreme“;

a) analizirana fotografija:



Slika 6. Migranti na GP Velika Kladaša, Sanjin Strukic/PIXSELL, 2019.

Najprije trebati proučiti fotografiju kao denotativni sistem. Za to nam je potreban tekst (naslov) koji je objavljen uz fotografiju. U ovom slučaju, to je članak naziva „Pritisak na hrvatsku granicu nije se smanjio, stigle tisuće novih migranata“ objavljen u „Večernjem listu“, 28. 03. 2019. godine u rubrici „Hrvatska“. Ispod članka nema potpisa autora. Upravo tekst, točnije denotativni sistem prema Barthesu „odgovara sidrištu svih mogućih značenja“ (1964). Možemo ju nazvati i lingvističkom razinom analize. Naime, u članku je prenesena izjava pomoćnika glavnog ravnatelja policije Zorana Ničena koji tvrdi da broj pridošlih migranata ne opada ni za vrijeme hladnijih, zimskih dana (Večernji list, 2019).

Na fotografiji jasno su vidljiva dva odvojena motiva: policija i migranti. Policija je prikazana s leđa i u prvom planu, dok su migranti u drugom planu. Odvojeni su ogradom. Fotografija je snimljena u razini očiju, a u daljini razaznajem dim i veću grupu ljudi.

Migranti u drugom planu gledaju u kameru (i s tim i u gledatelja), i jedan od prisutnih drži dijete.

Drugi korak predstavlja analiza fotografije kao stilističko-semiotičkog sistema. U ovom slučaju, važno je naglasiti udaljenost objekata na fotografiji, koja je prikazana kroz planove. Policijski službenici, koji su stavljeni u prvi plan gledatelju su bliži³³, poznatiji i uspostavljaju s njim „intiman/osobni odnos“, što tvrde autori Van Leeuwen i Jewitt koji u svojem radu „The Handbook of Visual Analysis“ (2001) proučavaju vizualne materijale kroz društveno-semiotički pristup³⁴. Samim time što je kamera postavljena na strani policajaca ukazuje na to da nam je odabir strana unaprijed dodijeljen.

Iako je kut snimanja teorijski definiran kao neutralan (razina očiju), rasporedom ljudskih motiva na fotografiji mogla bih zaključiti da fotoreporter dijeli gledište policije, (a daljnjim dekodiranjem to može biti politička vlast, i na samome kraju i država). Migranti, smješteni u grupi cijelom figurom u drugom planu su prema tome gledateljima „nepoznati“ i samim time „stranci“. Zaključak poput ovog ne podržava tradicionalno čitanje fotografije. Naime, iako je policija na fotografiji leđima okrenuta, odvojena je ogradom od skupine migranata i upućuje pogled iz istog smjera kao i gledatelj što u konačnici dovodi do lakšeg identificiranja.

Govoreći o rasporedu na fotografiji i okviru, treba ukazati na ogradu koja dijeli policiju i migrante. Prema tome, elementi fotografije nisu u koheziji i jasno su odvojeni što također šalje snažnu poruku. Na fotografiji je prisutno i dijete, koje se bojom odjeće (ljubičasta jakna) lako izdvaja iz mase migranata među kojima prevladava siva, crna i plava boja.

Ne mogu sa sigurnošću potvrditi da dva migranta iz drugog plana direktno gledaju u kameru. „Na taj način oni „uspostavljaju kontakt“ s gledateljima, uspostavljajući s njima (imaginarni) odnos.“ (Ibid., 16) Njihovi izrazi lica su nedorečeni i ne možemo jasno utvrditi kako se osjećaju. Gledanje u kameru poruka je gledatelju i želja sa suosjećanjem, što je ostalo nerazjašnjeno na primjeru ove fotografije.

³³ Prikazani su kroz srednji ili američki plan koji označava prikaz subjekta od koljena prema gore.

³⁴ Takav pristup „uključuje opis semiotičkih resursa, onoga što se može reći i učiniti sa slikama (i drugim vizualnim sredstvima komunikacije) i na koji način se mogu protumačiti izjave i radnje koje vezemo za slike“ (Van Leeuwen i Jewitt, 2001:2). Osim odnosa s publikom, autori uključuju i razine poput točke gledišta, uočavanja elemenata koji se lako izdvajaju na slici („salienc“) itd.

Na trećoj razini, fotografiju promatramo kao konotativni sistem i tumačimo moguće koncepte vezane uz materijal. Koncepte koje nalazimo na fotografijama možemo tumačiti kao kategoriju znakova koju nazivamo simboli³⁵. Iako na ovoj fotografiji nema jasnih apstraktnih figura (poput državnih zastava i sl.), gore spomenut lik djeteta ima taj potencijal. Naime, jedan od prikazanih migranata vuče dijete, a ta situacija smještena je u središtu fotografije. Uzrok tome ne možemo znati sa sigurnošću. U pitanju može biti čista nevina igra oca i kćeri, ili nasilno potezanje i odvlačenje koje tog istog migranta može reprezentirati u lošem svjetlu, upravo jer je na fotografiji prisutno maloljetno dijete.

Također, kada analiziramo fotografiju kao konotativni sistem, u ovom slučaju moramo obratiti pažnju na vidljiv dim i nered prikazan na „strani“ migranata. Ovakvi detalji ostavljaju dojam kaosa, a kod gledatelja će vjerojatno uzrokovati osim odbojnosti, i strah prema migrantima.

Na posljednjoj razini promatramo fotografiju u širem kontekstu i tumačimo njene ideološke reprezentacije. Uzevši sve do sada rečeno u obzir, promišljamo o diskursima, idejama i interesima koji prožimaju fotografiju. Poznato je da je u medijima prošle godine često izvještavano o situacijama na GP Velika Kladuša („Migranti probili policijski kordon na graničkom prijelazu kod Velike Kladuše“; „Migranti na granici stupili u štrajk glada, preko usta su nalijepili samoljepljive trake“...), što dodatno uz specifično ovaj primjer jasno daje naznake antimigrantskog raspoloženja. Također, uzmemo li u obzir dvije „suprotstavljene“ strane ogradom odvojene na fotografiji, prema kojoj nam je policija postavljena bliže, a migranti dalje, svakako ide u prilog reprezentaciji migranata kao „stranca“ i nekog „Drugog“. Jasno je podvučena crta između „nas“ (naše policije) i „njih“ (migranata). Nama bliže jest policija koja mirno i staloženo „čuva granicu“, a ostavlja dojam (usudila bih se reći) civiliziranog i vrhovnog, dok s druge strane kontrastno dim, kaos i potencijalno nasilno potezanje djeteta migrantima direktno pripisuje barbarstvo i nazadnjaštvo. Prema tome, uzevši i u obzir tekst pisanog članka koji govori o „velikim broju“ pridošlih migranata u Europu i sve jačim pritiskom na granice (Večernji list, 2019), možemo zaključiti da medijska reprezentacija migrante prikazuje kao prijeteće, a javno mnijenje usmjerava na odbojnost i jača globalni društveni strah prema migrantima.

³⁵ O njima raspravlja semiotičar Peirce; postoje tri vrste znakova: ikona, indeks i simbol. Budući da najbolje prenose društvene poruke i podliježu društvenim određenjima, u analizi će nam najviše koristiti simbolički znakovi. Detaljnije o radu C. S. Peircea objašnjeno je na prethodnim stranicama ovoga rada.

b) analizirana fotografija:



Slika 7. Bez imena, Dado Ruvic/REUTERS, 2018.

Već na razini vizualnog kao denotativnih sistema primijetit ćemo sličnost ove fotografije s prethodnom. Glavna razlika jest tiskovina u kojoj je objavljena – ovdje je slučaj „Jutarnjeg lista“ gdje je 18. 12. 2018. objavljen članak „CMS PODNIO DORHU KAZNENE PRIJAVE „Snimke potvrđuju da su hrvatski policajci prekoračili granice ovlasti i nezakonito postupali prema migrantima“, u rubrici „Hrvatska“. Kao autor, navedena je Hrvatska izvještajna novinska agencija (HINA)³⁶. Čineći popratnu tekstualnu analizu na denotativnoj razini, iz članka iščitavamo glavnu informaciju: Centar za mirovne studije podnosi kaznenu prijavu protiv policijskih djelatnika nakon objave snimki koje dokazuju nedozvoljena i nasilna postupanja protiv migranata na granici s BIH. Uz to, spominje se i CMC-ov zahtjev za ostavkom Davora Božinovića (ministra unutarnjih poslova RH), Nikole Miline (ravnatelja policije) i Zorana Ničena (načelnika uprave na granici). Osim toga, u članku je iznesena i izjava

³⁶ HINA jest „javni medij i jedina nacionalna novinska agencija u Hrvatskoj čiji su korisnici gotovo svi važniji elektronički i tiskani mediji u zemlji.“ (<https://www.hina.hr/>)

MUP-a koji tvrdi da je osuda CMC-a neistinita i da pravi dokazi optužbe ne postoje (Jutarnji list, 2018).

Gledajući fotografiju, u prvom planu vidimo leđa policijskog službenika. U drugom planu prisutan je drugi policijski službenik, također fotografiran s leđa, ali prikazan cijelom figurom. U trećem planu je grupa migranata čiji je prolazak očito spriječen od strane policije. Sudeći po okolišu, fotografija je smještena na cestovnoj ruti.

Analizirajući fotografiju na razini stilističko – semantičkih sistema uočit ću velike podudarnosti s prethodnom fotografijom iz „Večernjeg lista“. Raspored figura policajaca kroz prvi i drugi plan ukazuje na to da su publici „bliži“, ali i da je nije omogućen odabir strana već da je unaprijed uvjetovan. Također, kao i u prethodnoj fotografiji, primijetit ću i inverziju u tradicionalnom čitanju fotografije – iako su policajci leđima okrenuti publici (a što uobičajeno predstavlja izoliranost), planski su im bliže pozicionirani i s toga se s njima lakše identificirati. Figurativna i apstraktna odijeljenost policije i migranata dodatno je naglašena uporabom blagog niskog kuta slikanja. Odabirom ovoga kuta želi se postići efekt prema kojem je „subjekt velik, visok, moćan, dominantan, impozantan, autoritativan ili prijeteći.“³⁷ Odabirom niskog kuta slikanja migranti su označeni kao potencijalno opasni, a uzmem li u obzir i to da su na fotografiji brojniji od policijskih službenika, na gledatelja će se to svakako projicirati u obliku skepticizma pa i osjećaja straha, neugode i mogućeg zlonamjerja. Iako migrantima na fotografiji jasno vidimo izraze lica (čija interpretacija može označavati moguću zbunjenost i izgubljenost), oni ne gledaju u fotoreporterovu kameru i time ne potražuju povratnu emotivnu reakciju publike.

Prema svemu navedenome, a na konotativnoj razini analize, jasno je da je prisutan koncept „Drugoga“. Iako na fotografiji nisam primijetila element koji bi ukazivao na potencijalni simbol, sva semiotička obilježja koja sam navela upućuju na pojačanu diferencijaciju prilikom prikaza policije i migranata. „Mi“ (ili u ovom slučaju policija) jest u manjini i možebitno ugrožena od strane superiornijih migranata koje predstavljaju „One“, ali za razliku od prve fotografije nije prisutno „kaotično“ stanje, već je kroz prikaz odnosa policijskih službenika prema migrantima gledatelju prenesena poruka reda i legitimnog postupanja.

Zaključno, fotografiju tumačimo na temelju njenih ideoloških reprezentacija, zaključit ćemo da je ovom fotografijom želja bila dodatno pojačati već ustanovljenu binarnu dihotomiju

³⁷ http://truecenterpublishing.com/photopsy/camera_angles.htm

„Mi“ i „Oni“. Iako je prema članku ukazano na nečovječno postupanje prema migrantima, isto je na kraju negirano od strane policije. Prema tome, ova fotografija je poslužila kao snažan dokaz koji potkrepljuje demant MUP-a o nasilnom ponašanju službenika što se također čini kao svojevrsni pečat vjerodostojnosti teksta. Time se otvara prostor za manipulaciju koja je spomenuta u prethodnim poglavljima rada, a što potvrđuje da je u ovom slučaju novinska fotografija ovisila o kontekstu koji je iznesen u tekstu članka. Time smo se vratili na općeprihvaćeno mišljenje koje je migrante ograničilo na kategoriju opasnih, manje vrijednih i marginaliziranih ljudi u društvu koji u ovom slučaju, a prema teoretičarki G. C. Spivak, ne mogu biti „saslušani“. U ovom slučaju negativno su medijski portetirani.

6.2. „Neidentificirane mase ili procesije ljudi“;

a) analizirana fotografija:



Slika 8. Bez imena, IPA/PIXSELL, 2019.

Sljedeća fotografija objavljena je nešto ranije (26. 2. 2019.), ali također u „Večernjem listu“ uz članak naziva „EU i Arapska liga na povijesnom summitu traže rješenje za

migrante“. Autor je hrvatski novinar i reporter Hassan Hair Diab, a članak je objavljen u rubrici „Svijet“.

Kao što smo ustvrdili, kontekst uz koji fotografiju proučavamo važan je na denotativnoj razini. U tekstu se govori o summitu održanom u egipatskom ljetovalištu Sharm el-Sheiku gdje su čelnici zemalja Europske Unije i Arapske lige raspravljali o prijetnjama koje donose terorizam i ratovi, ali i o novim migrantskim tokovima i ilegalnim migrantima (Večernji list, 2019).

Na fotografiji lako uočavamo veliki broj migranata na boku broda naslonjenih na ogradu. U drugom planu vidljiv je djelić krajolika planina, a koji se nalazi iza putničkog broda. Svi migranti su vrlo slično odjeveni, uglavnom s torbama i prtljagom na leđima. Neki od prikazanih na glavi nose bijele marame.

Ako započnem sa stilističko-semiotičkim razinom analize, primijetit ću da su migranti smješteni (planski gledajući) u daljini, te su prikazani cijelom figurom³⁸ što ih uopćava kao nešto „strano“. Zanimljivo jest kako je na fotografiji uhvaćena uistinu velika skupina migranata obučenih u sličnu odjeću, što možemo protumačiti kao prikaz skupine neindividualiziranih jedinki, a što sam izložila kao jednu od čestih praksi prikazivanja migranata u medijima.

Iako ne znamo kontekst u kojem je fotografija nastala, svi migranti vjerojatno imaju zajednički cilj – doći do kopna. Dakle, u estetskom diskursu, elementi na fotografiji su skladni i kohezivni. Praksu vizualnog prikazivanja grupe migranata u prijevoznom sredstvu poput vlaka, autobusa ili broda („u tranzitu“) primijetili su u radu „Framing the migration: A study of news photographs showing people fleeing war and persecution“ K. Greenwood i T.J. Thomson koja je u njihovoj analizi predstavljala tematsku kategoriju s najvećim brojem zastupljenih fotografija. Objašnjavaju: „Kako se kategorija iseljavanja fokusirala na migracije i veliki dio priče krajem 2015. predstavljala je opasnost od prelaska vodene površine, prevlast ovakve tematike možda i ne iznenađuje“ (2019: 11).

U ovom slučaju fotograf je iskoristio niski rakurs koji je prema semiotičkim i gledišnim odrednicama analize teksta iskorišten radi prikaza određene „moći“ koju posjeduju migranti nad gledateljem (Van Leeuwen i Jewitt, 2001). Mnogobrojni migranti doista na simboličan način dominiraju i drže prevlast nad publikom.

³⁸ Cijela figura subjekta na fotografiji uz pozadinu prirode naziva se „polutotal“.

Kada govorim o fotografiji kao konotativnom sistemu, izdvojit ćemo koncept „vala“ ili „mase“ koje nosi ova fotografija. Osim brojnosti, migrante na fotografiji obilježava ista ili slična odjeća što prema mome mišljenju pojačava intenzitet masovnosti.

„U Hrvatskoj se mnogo koristio termin izbjeglički ili migrantski „val“, (...) Također, korištenjem tih termina, ljudi koji su dio tog „vala“, „priljeva“ ili „dotoka“ su potpuno dehumanizirani, oni postaju amorfn masa koja funkcionira kao cjelina, a njeni individualni dijelovi (u ovom slučaju ljudi) nemaju mogućnost individualnog i racionalnog donošenja odluka“ (Lalić, 2015: 5)

Takav prikaz migranata kao velike homogene mase, drugačije od nas, a nad kojom vizualno nemamo kontrolu, kod gledatelja može stvoriti osjećaj straha i napetosti. Tu se otvara razina proučavanja ove fotografije kao ideološke reprezentacije. U popratnom članku je navedeno da se „traži rješenje za migrante“; a o tome odlučuju dužnosnici EU i Arapske lige. Postavlja se pitanje zašto migranti ne mogu utjecati na odluke koje donose ljudi „na višim položajima“? Prema tome, smatram da ova fotografija u kontekstu s člankom medijski portretira migrante prije svega kao potencijalno obespravljene, a uzevši u obzir i popriličan broj istih ili sličnih osoba koje se nalaze na fotografiji zaključit ću da im nije „omogućeno“ izdvajanje i variranje iz okvira koje im je zadan i pripisan. Uz navedeno možemo povezati i medijsko portretiranje izbjeglica kao „Drugih“, a jasno je i da u dihotomiji „Mi/Oni“ migranti označavaju „One“. Tu izostaje empatija od strane publike a „traume koje doživljavaju i rizici koje migranti poduzimaju u potpunosti se brišu u korist promicanja državne vlasti“ (Malkki, 2012: 264)³⁹. Na ovom primjeru mogu prepoznati medijsku reprezentaciju migranata kao prijetnje.

³⁹ Autorica Lynda Mannik u članku „Public and private photographs of refugees: the problem of representation“ objavljenom u časopisu „Visual Studies“ raspravlja o vizualnom prikazu migranata a naglasak je na prikazu i tumačenju fotografija velikih skupina.

b) analizirana fotografija:



Slika 9. Bez imena, EPA/KOCA SULEJMANOVIC, 2018.

Kao što smo uvidjeli u prethodnom primjeru, prikaz mase migranata može biti na prijevoznom sredstvu (u ovom slučaju to je bio trajekt). Predstaviti ću još jedan od primjera reprezentacije velike skupine migranata.

Prvo započinem s denotativnom razinom analize. Iznad priložena fotografija publicirana je 2. kolovoza 2018. godine u tiskovini „Danas“ pod rubrikom „Društvo“. Popratni članak „Integracija migranata kroz školovanje i radne akcije“ (a koji je potpisan s inicijalima A. P.) progovara o projektu (koji financira EU), a smještenom u općini Šid čiji je cilj povezivanje migranata iz obližnjih prihvatnih centara s lokalnim stanovništvom toga kraja kroz različite radne akcije. Naglasak je na obnovi zgrade gimnazije „Sava Šumanović“ koju među ostalom djecom pohađaju i djeca migranti kojima se želi omogućiti što lakša integracija u novu društvenu zajednicu i što kvalitetnije obrazovanje (Danas, 2018).

Na fotografiji jest prikazana dugačka kolona nebrojenih migranata obučeni u zimsku odjeću tamnih boja. Snimljeni su u pokretu, a scena je smještena na cestovnoj ruti s oblačnom i tmurnom nebeskom pozadinom. Budući da je fotografija snimljena u donjem rakursu, donji dio fotografije zauzima travnata površina koja obuhvaća područje pokraj ceste. Iza kolone ljudi kojoj na fotografiji ne naziremo kraj, uočavam vozilo plave boje.

Na razini proučavanja fotografije kao stilističko – semiotičkih sistema, važno je istaknuti fotoreporterov odabir donjeg rakursa (a koji smo vidjeli i u prethodnom primjeru). Ponavljam, on skupinu migranata na fotografiji čini autoritarnijom i utjecajnijom. Također, izbor širokog kuta pogleda i pozicije objektiva sa strane migranata, kod gledatelja će stvoriti dojam „osjećaja da su smješteni dalje od događaja, na marginama, bez intimnog uključenja, poput nevidljivog promatrača ili dijela publike.“⁴⁰ Iako ostavlja dojam neizravne (ne)angažiranosti, smatram da će promatranje ovakve fotografije gledatelja afirmirati u ulogu „očevidca“ događaja (a to je u ovom slučaju tranzit mase migranata). Vizualni prikaz velike grupacije migranata, opet, umanjuje individualnost, a Mannik misao proširuje i kaže da umanjuje „potom i identitet, djelovanje, mišljenja i povijesti“ (2012: 264).

Upravo analizom fotografije kao konotativnih sistema, ponavlja se koncept „mase“ koji je proučavala S. Lalić u radu iz 2005. godine. Treba dodati da je u ovom primjeru posebno važno istaknuti spontani element „aktivnosti/pokreta“ prikazane „mase“, što je obilježje prikaza migranata prilikom pješaćenja. Iako je vidljiva deindividualizacija, reprezentacijom „kolektivnog iskustva“, tvrdi Mannik, tvori se i potvrđuje svojevrsan „kolektivni identitet“ (2012). Prema tome, jačanje grupnog identiteta, kod publike podcrtat će ustanovljenu medijsku polarizaciju „Mi/Oni“, a koje smo ustvrdili prilikom govora o Saidovom „Orijentalizmu“.

Proučavanjem posljednje razine (fotografije kao ideološke reprezentacije) primijetit ću da nema korelacije između fotografije i teksta koji ju prati. Sukladno tome, mogu samo nagađati urednikove razloge odabira ove fotografije uz tekst koji hvali i veliča pothvate EU. Može značiti da smo „Mi“ (u ovom slučaju Srbija) susretljivi, tolerantni i velikodušni, uz dozu straha prema „Onima“ (migrantima) koji su ovisni o pomoći. Priložena fotografija uz kontekst tako dokumentira određenu verziju stvarnosti prema kojoj je obitavanje migranata privremeno i kontrolirano, što ih obilježava kao ljude „u prolazu“ prema drugoj europskoj destinaciji.

⁴⁰ http://truecenterpublishing.com/photopsy/camera_angles.htm

6.3. „Žene prikazane kao ranjive majke s djecom i dojenčadi“;

a) analizirana fotografija:



Slika 10. Bez imena, AP, 2018.

Sljedeća fotografija koju proučavam jest objavljena u srpskim novinama „Kurir“, 22. 10. 2018. godine. Kratak i nepotpisan članak naziva „JEZIVO UPOZORENJE LEKARA BEZ GRANICA: Migranti na Lezbosu siluju i sasvim malu decu, ona starija se ubijaju zbog seksualnog zlostavljanja!“ objavljen u novinskoj rubrici „PLANETA“.

Najprije, na denotativnoj razini, izložiti ću što koje su glavne misli naznačene u članku. Iz napisanog doznajemo da je na grčkom otoku Lezbosu zabilježen velik broj raznih vrsta zločina (među kojima i silovanje) prema djeci iz migrantskih logora, napuštenih i ostavljenih bez nadzora. Naglašeno jest da učestalo ponavljanje ovakvih događaja rezultira samoubojstvima te djece, što je prema novinaru ili uredništvu „Kurira“ posljedica promigrantske politike koju provodi Europska Unija (Kurir, 2018).

Prijedom li na denotativan opis fotografije, uočiti ću najprije u prednjem planu, u centralnom dijelu fotografije ženu, (najvjerojatnije) majku pokrивene glave, zabilježenu iz

profila. Na njoj prevladava odjeća tamne, crne boje. Žena s fotografije u jednoj ruci nosi dojenče, čija svjetlija odjeća odudara od okoline u kojem je smješten. Također, u drugom planu uočavam kolica i žensku osobu, a u trećem planu je dječak s torbom na leđima i prtljagom, zabilježen cijelom figurom. Obje žene su fotografu okrenute leđima. U daljini jest velika skupina ljudi, automobil i brod koji su izvan fokusa. Kao i u analizi prethodne fotografije, a s obzirom na spomenuta prijevozna sredstva, primjećujem da migranti na fotografiji ne miruju i da su u tranzitu.

Prijedem li na iduću razinu analize gdje proučavam fotografiju kao stilističko – semantički sistem mogu uočiti da je fotografija snimljena u razini očiju fotografa. Figura nepoznate majke i djeteta predstavljaju fokusiran, vezan element izdvojen iz cjeline. Primijetit ću da je fotograf upotrijebio tzv. „plitki fokus“ (*shallow focus*) o kojem piše i Gillian Rose, a koji se „ponekad koristi za usmjeravanje pozornosti na određeni lik ili događaj u sceni“ (2016: 75).

Kada govorim o položaju ovih figura na fotografiji, majka djeteta orijentirana je bočno (u profilu), dok dojenče vidimo (kao što je gore navedeno) u cijeloj figuri i frontalno. Već spominjani autori Van Leeuwen i Jewitt objašnjavaju: „Frontalnost omogućuje stvaranje maksimalnog sudjelovanja. Gledatelj je izravno suočen s onim što je na slici. Ako je nešto prikazano sa strane, gledatelj doslovno i figurativno ostaje na marginama“ (2001: 3). Prema tome, sva pažnja publike usmjerena je na figuru dojenčadi – a što se nastavlja na iduću razinu u kojem opisujem vizualno kao konotativan sistem. Budući da je „namjerno“ izdvojena od ostalih elemenata na fotografiji, smatram da ju je potencijalno važno promatrati kao simbol. O ovome govori i Liz Wells: „U dijete kao figuri u Zapadnom, i sverastućem globalnom diskursu jest upisana nevinost i ranjivost, zahtijevajući zaštitu i njegu odraslih“ (2004: 59). Vjerujući vjernom i istinitom medijskom prikazu, „publika prihvaća dominantni kod žrtve od strane medija, i s obzirom na to djecu, žene i starije osobe smatra idealnim žrtvama koje zaslužuju samilost.“ (Höijer, 2004: 521)⁴¹.

Uzmem li u obzir članak uz koji je priložena ova fotografija (a koji govori o zlostavljanju i silovanju djece na Lezbosu), zaključit ću da je upravo odabirom ove fotografije namjera bila postići jači intenzitet sažaljenja, suosjećanja i ganuća publike prema djeci koju inače vide na fotografijama u tiskanim medijima.

⁴¹ Autorica Birgitta Höijer tvrdi da „sažaljenje ovisi o fotografijama tih idealnih žrtava“ (2004: 521).

Ovime sam obradila i posljednju razinu koja govori o ideološkim reprezentacijama. Doslovno protumačiti simbol dojenčadi i vezani članak koji govori o stravičnim zločinima dovodi nas do reprezentacije misli koju je „Kurir“ ovime htio predstaviti: Promigrantska politika ostavlja katastrofalne posljedice na migrantsku djecu. Medijska reprezentacija time migrante predstavlja isključivo kao žrtve.

b) analizirana fotografija:



Slika 11. Bez imena, Giorgos Moutafis/REUTERS/PIXSELL, 2019.

Druga fotografija odabrana za nastavak vizualne analize kategorije u kojoj su prikazane žene s dojenčadi je objavljena 15. studenoga 2019. godine u „Večernjem listu“. Članak koji je preuzet s HINA-e sadrži naslov „Vlasti u BiH ograničile kretanje migranata, uskoro dvije nove lokacije za njihov prihvat“. Članak je objavljen u rubrici „Svijet“.

Već na denotativnoj i vizualnoj razini proučavanja uočavam glavnu razliku između ove i prethodne fotografije („Kurir“, 2018.) – položaj figure žene na fotografiji. Naime, na

fotografiji iz novina „Kurir“, žena (majka) jest u prvome planu, ali je leđima okrenuta fotoreporteru. U ovom primjeru žena je tijelom okrenuta frontalno s dojenčem u rukama. Oni tvore zasebnu cjelinu među elementima, a smještena je u prednjem planu fotografije. Fotografija je snimljena u razini očiju fotoreportera. Kroz daljnje planove i u pozadini nalaze se mnogobrojni ljudi, ali i vreće raznih boja, ruksaci i prtljaga. U samoj daljini nazire se trajekt, pa pretpostavljam da je lokacija snimljene fotografije obala ili luka grada.

Za potrebe analize na denotativnoj razini proučit ću što je objavljeno u popratnom članku. Glavna informacija koju iščitavam jest ta da je vlada BiH ograničila kretanje migranata i s tom mjerom oni ne smiju napuštati lokacije na kojima su smješteni u Unsko – sanskoj županiji. S obzirom na nedovoljan broj smještajnih kapaciteta, EU i BiH će migrantima osigurati dva nova prihvatna centra, koji će prema izjavi Delegacije EU u Sarajevu preusmjeriti protok migranata s područja grada Bihaća. Osim što je navedeno kako je BiH za pomoć i zbrinjavanje dobila 36 milijuna eura, naglašeno je i da je cilj EU pružanje neophodne medicinske, psihološke i novčane pomoći migrantima i njihovoj djeci koja su smješteni u prihvatnim centrima u dijelovima BiH (Večernji list, 2019).

Na idućoj razini u kojoj fotografiju proučavamo kao kompleksan spoj stilističko – semiotičkih sistema, uočiti ću važnost odabira pozicije fotografije, a koja je snimljena u krupnome planu (*close – up camera shot*). Nije slučajnost što je fotoreporter Giorgos Moutafis fotografirao upravo ženu s djetetom u prvome planu na nadohvat objektivu. Kao što i Mannik kaže, „uobičajeno jest prikazati žene i djecu na bliskoj udaljenosti“ (2012: 264). Takva praksa publici stvara dojam svojevrsnog bliskog susreta sa ženom i djetetom, kreirajući apstraktnu prisnost i familijarnost. Također, fotografija je snimljena u razini očiju (što sam u prethodnim analizama fotografija protumačila kao neutralno stajalište koje može donositi ravnopravnost sa subjektom na fotografiji). Prema tome, fokus publike će biti na prvome planu koji ispunjava kadar, a „kaotičnoj“ pozadini vjerojatno neće pridavati pažnju.

S obzirom na zaključeno, na konotativnoj razini analize zadržat ću se na konceptu majke i djeteta kojim su se bavili mnogi autori, između kojih i Mannik, ali i W. Sun („On the move“), T. Wright („Moving Images: The media representation of refugees“) itd. Upravo Wright pronalazi poveznicu između vizualne reprezentacije migrantske žene i djeteta s biblijskim slikama. Tvrdi, „Sama Biblija pružila je neiscrpnu inspiraciju za vizualne prikaze, a biblijske ilustracije su značajno odgovorne za širenje kršćanstva“ (2002: 60). Referirajući se na Mannik (1995), zaključuje da je „proučavanjem fotografija migranata“ uočio učestalost

vizualnu reprezentaciju žene „koja sliči Bogorodici“ (2002). Time zaključujem prisutnost estetskih elemenata u dokumentarnoj novinskoj fotografiji, koja je obrađena u prvom dijelu rada. I zaista, proučavanjem fotografija za potrebe ove analize, migrantske žene prikazane su u većini slučajeva u prvom planu, izdvojene iz mase i s djetetom u rukama.

Zaključno, na razini fotografije i njenih ideoloških reprezentacija uzet ćemo u obzir sve što je navedeno na spomenutim razinama i zaključiti da vizualna reprezentacija žena i dojenčadi izravno utječe na emocije publike kao što su sažaljenje i empatija, a figuru „žene“ uokviruje kao ugroženu kojoj je isključivo potrebna humanitarna pomoć. Prema profesoricu W. Sun, ovakvoj „hegemonijskoj“ reprezentaciji pridonose „strategije indoktrinacije i fetišizacije“ prisutne u društvu (2004: 124). Stoga, „žena migrantica – promatrana u svijetlu razlike, iako simpatetično – trpi reprodukciju deprivacije koja je i društvena i diskurzivna“ (Ibid., 125). U tom smislu, medijski prikaz žene migrantice svakako upotpunjuje pretpostavku o medijskoj reprezentaciji migranata kao žrtvi.

6.4. „Ponavljajuće slike djece, često s prljavom i poderanom odjećom“;

a) analizirana fotografija:



Slika 12. Bez imena, EPA/STEPHANIE LECOCQ, 2017.

Nadovezujući se na tematiku vizualnog prikazivanja djece migranata analizirat ću fotografiju objavljenu 23. 5. 2017. godine u dnevnim novinama „Danas“ (Srbija). Autor popratnog članka „Tematski izveštaj Saveta Europe, Deca migranti žive u užasnim uslovima“ je potpisan inicijalima (M.K.). Na denotativnoj razini proučit ću što je rečeno u tekstu. Ukratko, kao što je vidljivo i u naslovu, autor/ica ističe važnost teme pristigle migrantske djece koja su nerijetko ostavljena bez nadzora te im prijete razne opasnosti. Saznajemo da je rađeno i istraživanje na čelu s Tomasom Bočekom koji je otkrio da je viđeno da mala djeca čak i prose. On predlaže da se dodijele skrbnici jer nisu sposobni brinuti se o sebi. Nekoliko puta u tekstu istaknuta je informacija da su 30% migranata u Europi maloljetna djeca (Danas, 2017).

U prvom planu fotografije je dijete na lijevoj strani i posuda s ugljenom na desno. U drugom planu se nalazi još troje djece, a s njima i razne igračke, stolice i smeće. Iako nisu oskudno obučeni, vrlo su neuredni i prljavi od blata. U daljini razaznajem odraslu osobu

fotografiranu s leđa te šator. Iako je fotografija snimljena za vrijeme oblačnog i tmurnog vremena, ne mogu tvrditi da fotografijom prevladavaju jednolične i predvidive sive nijanse budući da se odjeća i obuća djece sastoji od crvenih i plavih tonova boje. Prema mom mišljenju, fotografija je napravljena spontano, usred dječje igre, a što ide u prilog smetenim i začuđenim izrazima lica.

Proučim li fotografiju kao stilističko – semantički sistem, zaključit ću da je kut slikanja u razini očiju djece (što je pozicionirano niže, pri tlu). Sva djeca na fotografiji snimljena su frontalno, što smo uvidjeli da prema Van Leeuwen i Jewittu označava potencijalnu uključenost i zainteresiranost publike. Iako sam zapazila odraslu osobu koja je smještena iza djece, u pozadini fotografije ne mogu sa sigurnošću tvrditi da su djeca na fotografiji pod nadzorom skrbnika.

Također, uvidjela sam da su djeca raznobojno obučena; što stvara efekt kontrasta naspram blatnjavog okoliša u kojem se nalaze. O boji vizualnog materijala raspravlja i G. Rose i kaže: „Boja se može koristiti za naglašavanje određenih elemenata slike (...)“ (2016: 65). Prema tome, na primjeru ove fotografije žarko crvene čizme djevojčice iz prvog plana ili crvene hlače dječaka iz drugog plana naspram sivog neba i tla mogu označavati i dodatno naglašavati važnost figure djeteta.

O figuri djeteta govorit ću na razini vizualnog kao konotativnog sistema. Iako je moje mišljenje da su specifično ova djeca „uhvaćena“ za vrijeme nevine igre, drugi gledatelji njihove izraze lica mogu protumačiti kao prisutnost straha, blage panike ili zabrinutosti (uzmemo li u obzir činjenicu da su djeca najranjivija skupina u društvu). Prema tome, analiza prikaza vizualne reprezentacije migrantske djece vrlo je osjetljiva i kompleksna.⁴²

Djeca na fotografiji su okružena blatom i ugljenom što doslovno možemo interpretirati kao „užasne uvjete“ koji se spominju u naslovu popratnog članka. Kao što sam navela u analizi prethodne fotografije, dijete je „idealna žrtva“ (Höijer, 2004) pa će i empatija publike biti znatno pojačana. Prema tome, na posljednjoj razini na kojoj proučavamo fotografiju i njezine ideološke reprezentacije, zaključit ćemo da fotografija „savršeno“ pristaje uz tekst koji joj je priložen. Iako možda ova djeca s fotografije možda nisu napuštena i bez skrbnika, vizualni dojam njihovog hodanja u blatu i nedorečenih izraza lica pobudit će sažaljenje, a tekst autora/autorice M.K. još više pojačati. Izneseno pridonosi potvrdi teze medijske reprezentacije migranata kao žrtvi.

⁴² „UNICEF procjenjuje da je širom svijeta 50 milijuna djece – zapanjujući broj – napustilo ili pobjeglo iz svojih domova. Više od polovice djece bježi od nasilja i rata.“ (<http://globalanalitika.com/djeca-izbjeglice-su-posebno-ranjiva-grupa-potrebna-im-je-nasa-pomoc/>)

b) analizirana fotografija:



Slika 13. Bez imena, REUTERS, 2016.

Sljedeća fotografija prati novinski članak „BALKANSKA RUTA: U Srbiji evidentirano 230 dece – migranata bez pratnje“ objavljen u novinskom listu „Kurir“, 10. svibnja 2016. godine u kategoriji „Društvo“. Kao autor navedena je Telegrafaska agencija nove Jugoslavije (TANJUG⁴³). Započet ću s denotativnom razinom analize.

Kao što je rečeno u naslovu, u članku je istaknuta činjenica kako je u Republici Srbiji zabilježeno preko dvjesto maloljetnih migranata koji nemaju skrbnike, što ukazuje na problem. Izjavu je novinarima prenio državni tajnik Nenad Ivanišević i istaknuo da se ovaj problem rješava putem Centra za socijalnu skrb gdje se svakom od maloljetnika pripisuje staratelj. Između ostalog, najavio je izgradnju tri nova prihvatilišta na području Srbije (u Subotici, Beogradu i Nišu), a suradnja Švicarske i Srbije rezultirala je švicarskim financiranjem projekata u Srbiji za zbrinjavanje djece migranata (Kurir, 2016).

Pri osnovnom opisu fotografija i njenih elemenata, primijetit ćemo karakterističnost u njihovim odnosima kroz planove. Naime, u prvome planu nalazi se dvoje djece koji su fokusirani i prikazani u krupnome planu. Dječak na desnoj strani drži za ruku odraslu osobu,

⁴³ Kratica TANJUG označava srpsku novinsku agenciju čiji je vlasnik Vlada Republike Srbije, a s radom počije od 1943. godine.

ali osoba fizički nije prikazana na fotografiji. Dalje, figure djece se pojavljuju kroz srednji i zadnji plan, s još jednom odraslom osobu kojoj ne vidimo lice. S obzirom na to da su djeca u prvom planu izbliza fotografirana, tako da im publika vidi izraze lica i „emocije“, ovu ćemo fotografiju smjestiti u kategoriju portreta. Uz to, treba dodati da je fotografija snimljena u normalnom rakursu.

Prijedem li na iduću razinu gdje fotografiju proučavamo kao stilističko – semiotičke sisteme, prepoznat ću već spominjani „plitki fokus“ (*shallow focus*) kojim je cilj istaknuti i ponuditi predmet interesa publici – migrantsku djecu. Također, uočim li i to da su ista djeca iz prednjega plana orijentirana tijelom prema fotoreporteru i smještena vrlo blizu kameri (fotografirana u krupnome planu), razumjet ću da je involviranost i popratno suosjećanje publike s djecom neizbježna. Naime, „portretne fotografije utječu na emocije kao niti jedan drugi žanr.“⁴⁴ A uzmem li u obzir i da je na fotografiji prikazana upravo figura djeteta (prema Höijer „idealna žrtva“), koja simbolizira političku nevinost i otvorenost shvatit ću koliko je ovakva vrsta portreta specifična.

Prema tome, na razini vizualnog kao konotativnog sistema nastavljam s tumačenjem prikaza djeteta na fotografiji. U slučaju fotografije poput ove, na kojoj su djeca prikazana u krupnome planu obučena u odjeću šarolikih boja, ali istovremeno s tužnim i zamišljenim izrazima na licima, autorica Katrina Lee-Koo tvrdi da može „postaviti gledatelja u bliski kontakt s djetetom, time identificirajući gledatelja kao njegovog skrbnika koji mu nedostaje“ (2011: 736). Ne čudi i što su u vizualnoj reprezentaciji migranata upravo fotografije djece te koje publiku najviše angažiraju i služe kao okidač za pokretanje političke mobilizacije⁴⁵.

Na zadnjoj razini raspravljam o ideološkim reprezentacijama fotografije. Popratni članak koji ističe problem zbrinjavanja velikog broja djece migranata već će na tekstualnoj razini gledatelju stvoriti osjećaj humanosti, solidarnosti i ganuća. Zatim, ugledati fotografiju gdje su u krupnome planu prikazana (moguće) nesretna djeca bez odraslih ljudi, kod

⁴⁴ <https://williambeem.com/what-is-portrait-photography/>

⁴⁵ Odličan primjer jest utjecaj fotografije beživotnog tijela sirijskog dječaka Aylana Kurdija snimljena na obali Sredozemnog mora 2015. godine. Razlog smrti jest utapanje prilikom morskog prijelaza migranata iz Sirije prema Europi. Ubrzo nakon što je fotografija objavljena na novinskim naslovnica, a potom i putem društvenih mreža, izazvala je nevjerojatne reakcije publike što je rezultiralo omogućavanju stabilnijih prekomorskih putovanja migranata i humanijim medijskim tretiranjem migranata općenito. „Do trenutka kada se fotografija proširila viralnim svijetom, postala je simbol i ikonska fotografija ove humanitarne krize“ (Stević i Car, 2017: 33).

gledatelja će uz empatiju, stvoriti osjećaj ljutnje i gnjeva; „podrazumijevat će se da su odrasli uzrok dječje nesigurnosti bez daljnjeg razmatranja šireg društvenog konteksta.“ (Ibid.) Kao što je slučaj i na prethodnoj slici, zaključit ću da je prisutna medijska reprezentacija migranata kao žrtve.

7. ZAKLJUČAK

Glavna tema ovoga rada jest vizualna analiza fotografija i medijska reprezentacija figure migranta. Na samome početku, definirani su pojmovi poput „migracija“ i „migranta“, ali i ustanovljene ključne razlike u poimanju sličnih pojmova poput „izbjeglica“ i „azilanata“. U idućem poglavlju raspravljano je o važnosti vizualnosti i fotografije. Osim što je izložen kratak povijesni pregled i začeci fotografskih praksi, raspravljeno je i o njezinoj umjetničkoj vrijednosti. Ipak, prema namjeni, za potrebe ovoga rada bila je važnija dokumentarna fotografija, točnije novinska fotografija koja je poslužila kao materijal za semiotičku analizu. Posljedično tome, govora je bilo o dokumentarnosti i promišljanju o mogućim „čitanjima“ fotografije. Navedeni su i važni povijesni primjeri manipulacija fotografije poput onog Arthura Rothsteina iz 1936. godine. Sve izloženo poslužilo je kao smjernica za drugi dio rada koji se bavi medijskom reprezentacijom i analizom fotografija migranata. Osim rasprave o pretpostavci prema kojoj su migranti medijski prikazani kao potencijalno „negativni“ i/ili „žrtve“, ukazana je važnost i glavne društvene binarne dihotomije „Mi“ i „Oni“. Vezano uz opreku, javlja se i koncept „Drugoga“ koji je predstavljen kroz rad E. Saïda („Orientalizam“). Ovime je otvoren uvod u vizualnu analizu fotografija iz tiskanih medija u regiji, a koji je proveden kroz razine koje nude autorice Rodriguez i Dimitrova: 1. „Fotografije kao denotativni sistemi“, 2. „Fotografije kao stilistički – semiotički sistemi“, 3. „Fotografije kao konotativni sistemi“ i posljednje, 4. „Fotografije kao ideološke reprezentacije“. Naglašena je kvalitativna narav analize, ali i ograničenja koja nose tiskani mediji. Budući da su fotografije u tiskanim medijima prisutne u velikom broju, za potrebe ove vrste analize iste su kategorizirane prema Lenette i Cleland u: „prikazi vojske, policije i ratne opreme“, „neidentificirane mase ili procesije ljudi“, „žene prikazane kao ranjive majke s djecom i dojenčadi“ i „ponavljajuće slike djece, često s prljavom i poderanom odjećom“.

Navedene analizirane skupine fotografija sadržavale su po dvije iz odgovarajućih tiskovina s područja Republike Hrvatske i regije. Uzevši u obzir naglašenu pretpostavku o medijskoj reprezentaciji migranta kao „loših“ i migranata kao „žrtvi“, zaključujem da je kroz provedenu kvalitativnu vizualnu analizu fotografija pretpostavka potvrđena. Točnije, tendencija medijskog prikaza migranata kao potencijalno „prijetećih“ prisutna je u dvijema skupinama; „prikazima vojske, policije i ratne opreme“ i „neidentificiranim masama ili procesijama ljudi“. S druge strane, medijsko portetiranje migranata kao „žrtvi“ uočeno je analizom fotografija iz skupina „žena prikazanih kao ranjivih majki s djecom i dojenčadi“ i „ponavljajućih slika djece, često s prljavom i poderanom odjećom“.

Uzevši u obzir da je u ovom diplomskom radu učinjena analiza fotografija iz perioda od 2016. do 2019. godine, ali i da je tema koja uključuje migrante i migrantske valove svevremenska, važno je osvrnuti se na trenutnu političku i društvenu situaciju koja ima ključnu ulogu u mogućim promjenama u medijskom prikazu migranata. S početkom 2020. godine, i novih izbijanja sukoba na području Sirije, Europska unija je glavni fokus imala na postupcima turskih čelnika radi sprječavanja moguće nove migrantske krize. Međutim, krajem veljače, kao rezultat nezadovoljstva i nedovoljne pomoći EU, turski predsjednik Recep Tayyip Erdogan objavljuje da „neće zatvoriti vrata“⁴⁶ migrantima prema Europi. Ovime su dodatno zaoštrene napetosti između Turske i Grčke, na čijim su se granicama našle tisuće migranata. Uz navedeno, kao dodatna opasnost, krajem 2019. godine u Kini je otkrivena infekcija COVID-19 (nazvana koronavirus), koju je Svjetska zdravstvena organizacija, s obzirom na brzinu širenja, uskoro proglasila pandemijom. Medijsko izvještavanje o bolesti koronavirusa publici je svakodnevno isporučivala informacije o broju zaraženih, broju smrtnih slučajeva, ekonomskim i društvenim posljedicama, smjeru širenja zaraze... Važno je napomenuti kako je prisutnost figure migranata s početkom izvještavanja o novonastaloj infekciji znatno umanjena, ali i kako je, usudila bih se reći, „zaboravljena“ činjenica da su upravo migranti jedni od najosjetljivijih skupina u društvu. Službena stranica Europske komisije svakodnevno ažurira nove informacije o „Utjecaju COVID-19 infekcije na migrantske zajednice“⁴⁷; a tvrde kako je „vrijedno napomenuti da su u nekim zemljama, mnogi liječnici, medicinske sestre i skrbnici upravo migranti“⁴⁷. Mnogi od njih rade i kao poljoprivrednici, prijevoznici, u maloprodaji... Takvi migrantski radnici nerazmjerno su opterećeni, ali i višestruko izloženi mogućim negativnim posljedicama zarazne bolesti poput

⁴⁶ <https://www.nacional.hr/erdogan-migrantima-otvorene-granice-prema-europi/>

⁴⁷ <https://ec.europa.eu/migrant-integration/news/covid-19s-impact-on-migrant-communities>

koronavirusa⁴⁸. Također, prisutno je redovito medijsko izvještavanje o prenapučenim migrantskim kampovima smještenim na grčkim otocima, koji u doba širenja zarazne bolesti, radi loših higijenskih uvjeta, imaju „idealne uvijete za širenje koronavirusa“⁴⁹. Stoga su mnoge europske zemlje (uz koje i Hrvatska) pristale na prihvata maloljetnika bez odgovarajuće skrbi. UNICEF je u službenom izvješću iz travnja 2020. ukazao na važnost preseljenja „5.463 maloljetne osobe iz Grčke kojima su hitno potrebna trajna rješenja“⁵⁰. Prema tome, važno je ukazati da je medijska reprezentacija migranata promjenjiva i podložna društvenim, ekonomskim i kulturnim promjenama. Medijsko okruženje na temu migranata u 2020. godini, iako skromnije, teži ukazati na njihovu nemoć, ugroženost i ranjivost, a fokus je usmjeren prvenstveno prema djeci migranata, koja su i u ovome radu kroz vizualnu analizu fotografija jasno reprezentirana poput „žrtvi“ koje, kao što je već rečeno, u gledatelju bude osjećaj sažaljenja i empatije, ali i moguće mobilizacije.

Za kraj, važno je napomenuti kako su za ovaj diplomski rad korištene isključivo fotografije prisutne u izvoru tiskovina prisutnih u Hrvatskoj i regiji. Iako su navedene prednosti odabira istih, kao što su angažiranije čitanje i razumijevanje sadržaja, vjerodostojnost informacija i sl., dokumentarne fotografije nesumnjivo je važno proučiti i u okviru elektroničkih medija, s naglaskom na društvene medije čiji se sadržaj dijeli posredstvom interneta i virtualnih platformi. Stević i Car naglašavaju da su se „virtualni mediji pretvorili u omiljene platforme koje isporučuju svjedočanstva“ (2017: 35). S početkom 21. stoljeća, prevlast vizualnog i „okulocentrizam“ te pojava društvenih mreža, fotografiju dodatno obilježavaju kao važan faktor u kreiranju nove percepcije i interakcije publike kroz brže i jednostavnije dijeljenje fotografija. Uzevši rečeno u obzir, za pretpostaviti jest da analiza reprezentacija migranata prisutnih na fotografijama koje nalazimo na društvenim mrežama za razliku od analize provedene u ovome radu, ne bi bila ograničena kroz ponavljajući skup izvora fotografija, ali i da bi takva vrsta analize bila proširena. Uz tradicionalnu analizu fotografije i popratnog teksta, uključivala bi i dodatne softverske alate

⁴⁸ Jedan od primjera predstavlja i stanje u Singapuru, gradu-državi gdje je tijekom travnja 2020. zabilježen „rastući val zaraza među glomaznom migrantskom radnom populacijom“. (<https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/zbog-migrantskih-radnika-broj-zarazenih-covidom-19-u-singapuru-presao-10-000-20200422>)

⁴⁹ <https://www.oslobodjenje.ba/vijesti/svijet/da-li-se-erdogan-umorio-ili-je-koronavirus-sklonio-migrante-546319>

⁵⁰ <https://www.unicef.org/eca/reports/minimum-protection-standards-relocate-unaccompanied-children-greece-other-eu-countries>

za analizu (poput SMTAS-a kojeg koriste i autorice Stević i Car)⁵¹, što bi u konačnici detaljnije upotpunilo istraživanje. Metodologija rada onda ne bi bila ograničena na kvalitativne okvire semiotičkog utjecaja, kao što je to primjer u ovom diplomskom radu.

⁵¹ SMTAS (*Social Media Tracking Analysis System*) predstavlja „paket aplikacijskih programskih podrška velikih kapaciteta, namijenjenih za praćenje i analizu komunikacije na društvenoj mreži Twitter. Na dizajnu i razvoju SMTAS-a radila je skupina znanstvenika, znanstvenih suradnika i studenata u Istraživačkom centru za društvene znanosti (SSRC, Social Science Research Center) Sveučilišta Mississippi State (MSU)“ (Stević i Car, 2017: 26).

8. POPIS LITERATURE

1. Aeon.co (2018): To my best belief: just what is the pragmatic theory of truth?, <raspoloživo na: <https://aeon.co/ideas/to-my-best-belief-just-what-is-the-pragmatic-theory-of-truth>>, [17.02.2020.]
2. Althusser, L. (1971) Ideology and ideological state apparatuses, U: L. Althusser (ur.), Lenin and philosophy and other essays, New York: Monthly Review Press.
3. Anonymous, (2020) Da li se Erdogan umorio ili je koronavirus „sklonio“ migrante?, *Oslobođenje*, Sarajevo, 6. 4. 2020.
4. Anonymous, (2018) JEZIVO UPOZORENJE LEKARA BEZ GRANICA: Migranti na Lezbosu siluju i sasvim malu decu, ona starija se ubijaju zbog seksualnog zlostavljanja!, *Kurir*, Beograd, 22. 10. 2018.
5. Anonymous, (2019) Pritisak na hrvatsku granicu nije se smanjio, stigle tisuće novih migranata, *Večernji list*, Zagreb, 28. 3. 2019.
6. A. P. (2018) Integracija migranata kroz školovanje i radne akcije, *Danas*, Beograd, 2. 8. 2018.
7. Barthes, R. (1977) The Rhetoric of The Image, U: Heath, S. Image, Music, Text. New York: Hill and Wang, 32 – 51.
8. Bazin, A. (1960) The Ontology of the Photographic Image. *Film Quarterly*, 13 (4), 4 – 9. <raspoloživo na: www.jstor.org/stable/1210183>, [22.11.2019.]
9. Berkeley.edu (2004): Postmortem: Iraq war media coverage dazzled but it also obscured, <raspoloživo na: https://www.berkeley.edu/news/media/releases/2004/03/18_iraqmedia.shtml>, [16.02.2020.]
10. Bleiker, R., ur. (2018) Visual Global Politics, London: Routledge.
11. Burgin, V. (1982) Looking at Photographs, U: Burgin, V., ur. Thinking Photography. New York: Palgrave Macmillan, 142 – 154.
12. Chandler, D. (2017) Semiotics for Beginners, [e-book], London: Routledge, pristupljeno preko memory.co.uk, <<http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/semiotic.html>>, [02.01.2020.]
13. Chouliaraki, L. i Stolic, T. (2017) Rethinking media responsibility in the refugee 'crisis': a visual typology of European news, *Media, Culture & Society*, 39 (8), 1162 –

- 1177, <raspoloživo na: www.journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0163443717726163>, [05.01.2020.]
14. Copley, P. I Jansz, L. (2006) Semiotika za početnike, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
 15. Crawley, H. i Skleparis, D. (2017) Refugees, migrants, neither, both: categorical fetishism and the politics of bounding in Europe's 'migration crisis', *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 44 (1), 48 – 64, <raspoloživo na: www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/136183X.2017.1348224>, [02.01.2020.]
 16. Diab Hassan, H. (2019) EU i Arapska liga na povijesnom summitu traže rješenje za migrante, *Večernji list*, Zagreb, 26. 2. 2019.
 17. Eco, U. (1986) *Semiotics and the Philosophy of Language (Advances in Semiotics)*, Bloomington: Indiana University Press.
 18. Ec.europa.eu (2020): COVID-19's impact on migrant communities, <raspoloživo na: <https://ec.europa.eu/migrant-integration/news/covid-19s-impact-on-migrant-communities>>, [23.4.2020.]
 19. Ec.europa.eu: EMN Glossary, migration, <raspoloživo na: https://ec.europa.eu/home-affairs/content/migration-0_en>, [21.11.2019.]
 20. Ec.europa.eu (2019): Statistički podaci o azilu, <raspoloživo na: https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Asylum_statistics/hr>, [14.02.2020.]
 21. Ehs.unu.edu (2015): 5 facts on climate migrants, <raspoloživo na: <https://ehs.unu.edu/news/news/5-facts-on-climate-migrants.html>>, [14.2.2020.]
 22. Enciklopedija likovne umjetnosti (1962), Zagreb: Leksikografski zavod NFRJ.
 23. Flusser, V. (2007) *Filozofija fotografije*, Zagreb: Scarabeus – naklada.
 24. Forbes.com (2012): Print is Dead? Not so Fast, <raspoloživo na: <https://www.forbes.com/sites/thesba/2012/06/28/print-is-dead-not-so-fast/#5f9476454941>>, [11.1.2020.]
 25. Freund, G. (1981) *Fotografija i društvo*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
 26. Friganović, M. (1989) Migracije kao konstanta geoprostora, *Acta Geographica Croatica*, 24 (1), 19 – 29.
 27. Gauci, J. – P. et al., ur., (2015) *Exploring the Boundaries of Refugee Law: current protection challenges*, [e-book], Leiden, The Netherlands: Brill | Nijhoff, pristupljeno preko brill.com, <<https://brill.com/view/title/25035>>, [27.11.2019.]
 28. G.Č./HINA (2020) ERDOGAN: „Migrantima otvorene granice prema Europi“, *Nacional*, Zagreb, 29. 2. 2020.

29. Gemi, E. et al. (2013) Migrants and Media Newsmaking Practices, *Journalism Practice*, 7 (3), 266 – 281.
30. Glavaš, Z. (2012) Razgradnja orijenta – razvoj i temeljni koncept postkolonijalne teorije, *Essehist : časopis studenata povijesti i drugih društveno-humanističkih znanosti*, 4 (4), 75 – 82.
31. Globalanalitika.com (2017) Djeca izbjeglice su posebno ranjiva grupa – potrebna im je naša pomoć, <raspoloživo na: <http://globalanalitika.com/djeca-izbjeglice-su-posebno-ranjiva-grupa-potrebna-im-je-nasa-pomoc/>>, [10.1.2020.]
32. Greenwood, K. i Thomson, TJ (2019) Framing the migration: A study of news photographs showing people fleeing war and persecution, *the International Communication Gazette*, 0 (0), 1 – 24, <raspoloživo na: www.journals.sagepub.com/doi/10.1177/1748048519833515>, [27.1.2020.]
33. Gregurović, S. (2007) Odnos prema Drugome: istraživanje etničkih granica na primjeru Petrinje, *Migracijske i etničke teme*, 23 (1-2), 65 – 83, <raspoloživo na: www.hrcak.srce.hr/14472>, [05.01.2020.]
34. Hina.hr (2018): HINA, <raspoloživo na: www.hina.hr>, [20.1.2020.]
35. HINA (2018), CMS PODNIO DORHU KAZNENE PRIJAVE „Snimke potvrđuju da su hrvatski policajci prekoračili granice ovlasti i nezakonito postupali prema migrantima“, *Jutarnji list*, Zagreb, 18. 12. 2018.
36. HINA (2019), Vlasti u BiH ograničile kretanje migranata, uskoro dvije nove lokacije za njihov prihvat, *Večernji list*, Zagreb, 15. 11. 2019.
37. Höijer, B. (2004) The discourse of global compassion: the audience and media reporting of human suffering, *Media, Culture & Society*, 26 (4), 513 – 531, <raspoloživo na: www.journals.sagepub/doi/10.1177/0163443704044215>, [7.12.2019.]
38. Jenks, C., ur., (2002) Vizualna kultura, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk i Hrvatsko sociološko društvo.
39. Jorgensen, M. i Phillips, L. J. (2002) Discourse Analysis as Theory and Method, London: Sage publications.
40. Kolker, R. (2006) Film, form & culture, New York: McGraw – Hill.
41. Konvencija i protokol o statusu izbjeglica (1951), UNCHR, 1 – 52.
42. Kultivisise.rs (2016): Dokumentarna fotografija – čuvene žene fotografi, <raspoloživo na: <https://kultivisise.rs/zene-fotografi/>>, [10.1.2020.]

43. Lalić, S. (2016) Uloga medija u oblikovanju javnog mnijenja prema izbjeglicama i tzv. izbjegličkoj krizi, Zagreb: GONG, Kuća ljudskih prava.
44. Lee – Koo, K. (2011) Horror and Hope: (re)presenting militarised children in global North – South relations, *Third World Quarterly*, 32 (4), 725 – 742.
45. Lenette, C. i Cleland S. (2016) Changing Faces: Visual Representations of Asylum Seekers in Times of Crisis, *Creative Approaches to Research*, 9 (1), 68 – 83, <raspoloživo na: www.academia.edu/36780329/Changing_Faces_Visual_Representations_of_Asylum_Seekers_in_Times_of_Crisis>, [15.12.2019.]
46. Mađarević, E. (2015) Izbjeglička kriza – najveći izazov za nacionalne države i Europsku uniju, *Notitia – časopis za ekonomske, poslovne i društvene teme*, 1 (1), 101 – 115, <raspoloživo na: <https://hrcak.srce.hr/151757>>, [1.12.2019.]
47. Malović, S. (2005) Osnovne novinarstva, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
48. Mannik, L. (2012) Public and Private Photographs of Refugees: The Problem of Representation, *Visual Studies*, 27 (1), 262 – 276, <raspoloživo na: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1472586X.2012.717747>>, [9.1.2020.]
49. Mitchell, H. (2017) The distinction between asylum seekers and refugees, <raspoloživo na <https://www.migrationwatchuk.org/briefing-paper/70>>, [25.11.2019.]
50. Mrdjenovic.com: Foto novinarstvo, <raspoloživo na: <http://www.mrdjenovic.com teme/foto-novinarstvo/>>, [6.11.2019.]
51. Mvinfo.hr (2015): Marija Todorova: Imaginarni Balkan, <raspoloživo na: <https://www.mvinfo.hr/clanak/marija-todorova-imaginarni-balkan>>, [20.02.2020.]
52. Novak, G. L. i Kraljević, R. (2014) Priručnik za edukatore: ZAŠTITA IZBJEGLICA I RANJIVIH SKUPINA MIGRANATA, Zagreb: Hrvatski Crveni Križ.
53. Omnicoreagency.com (2020): Facebook by the Numbers: Stats, Demographics & Fun Facts, <raspoloživo na: <https://www.omnicoreagency.com/facebook-statistics/>>, [16.2.2020.]
54. Omnicoreagency.com (2020): Instagram by the Numbers: Stats, Demographics & Fun Facts, <raspoloživo na: <https://www.omnicoreagency.com/instagram-statistics/>>, [16.2.2020.]
55. Omnicoreagency.com (2020): Youtube by the Numbers: Stats, Demographics & Fun Facts, <raspoloživo na: <https://www.omnicoreagency.com/youtube-statistics/>>, [16.2.2020.]

56. Peraica, A. (2018) *Fotografija kao dokaz: Primjena tehnologijske definicije fotografije na raspravu u estetici i teoriji fotografije*, Zagreb: Multimedijalni institut.
57. Proleksis.lzmk.hr (2012): Pragmatizam, <raspoloživo na: <https://proleksis.lzmk.hr/42472/>>, [16.2.2020.]
58. Refugeesmigrants.un.org: Global impact for migration, <raspoloživo na: <https://refugeesmigrants.un.org/migration-compact>>, [20.11.2019.]
59. Reviews.history.ac.uk (2016): Imagining the Balkans, <raspoloživo na: <https://reviews.history.ac.uk/review/2035>>, [20.02.2020.]
60. Rodriguez, L. i Dimitrova, D. V. (2011) The levels of visual framing, *Journal of Visual Literacy*, 30 (1), 48 – 65, <raspoloživo na: https://www.researchgate.net/publication/267416933_The_levels_of_visual_framing>, [8.12.2019.]
61. Rose, G. (2016) *Visual methodologies – An Introduction to Researching with Visual Materials*, 4.izdanje, London: Sage Publications.
62. Ružić, B. (2010) Koncept vjerodostojnosti televizijske i internetske vijesti (informacije): kritička analiza, *Medijske studije*, br. 1 (2010), 1-2; 184-196.
63. Said, E. W. (1999) *Orijentalizam*, Zagreb: Konzor.
64. Schoenbach, K. et al. (2005) Research Note: Online and Print Newspapers, Their Impact on the Extent of the Perceived Public Agenda, *European Journal of Communication*, 20 (2), 245 – 248, <raspoloživo na: www.journals.sagepub.com/doi/10.1177/0267323105052300>, [9.1.2020.]
65. Silverman, J. (2015) 'Pics or It Didn't Happen' – The Mantra of the Instagram Era, <raspoloživo na: <https://www.theguardian.com/news/2015/feb/26/pics-or-it-didnt-happen-mantra-instagram-era-facebook-twitter>>, [1.12.2019.]
66. Slater, D. (2002) *Fotografija i moderna vizija: spektakl 'prirodne čarolije'*, U: Jenks, C., ur., *Vizualna kultura*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk i Hrvatsko sociološko društvo.
67. Sontag, S. (1977) *On Photography*, New York: Farrar, Strauss & Giroux.
68. Sontag, S. (2005) *Prizori tuđeg stradanja*, Zagreb: Algoritam.
69. Stević, A. i Car, V. (2017) Vizualno portretiranje izbjeglica i migranata – ikonske fotografije, U: Car, V. i Matović, M., ur., *Mediji, novinarstvo i ljudska prava*, Zagreb: Fakultet političkih znanosti i Hanns Seidel Stiftung, 19 – 38.
70. Sun, W. (2004) *Indoctrination, Fetishization, and Compassion: Media Constructions od the Migrant Woman*, U: Gaetano, A. M. i Jacka, T., ur., *On the Move: Woman and*

- Rural-to-Urban Migration in Contemporary China, New York: Columbia University Press, 109 – 128.
71. M. K. (2017) Tematski izveštaj Saveta Europe, Deca migranti žive u užasnim uslovima, *Danas*, Beograd, 23. 5. 2017.
 72. TANJUG (2016) BALKANSKA RUTA: U Srbiji evidentirano 230 dece – migranata bez pratnje, *Kurir*, Beograd, 10. 5. 2016.
 73. Truecenterpublishing.com: Camera Angles, <raspoloživo na: http://truecenterpublishing.com/photopsy/camera_angles.htm>, [17.1.2020.]
 74. Themigrantfiles.com (2015): The Migrant's Files, <raspoloživo na: <https://www.themigrantsfiles.com/>>, [16.1.2020.]
 75. Tportal.hr (2020): RASTUĆI VAL ZARAZE, Zbog migrantskih radnika, broj zaraženih covidom-19 u Singapuru prešao 10.000, <raspoloživo na: <https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/zbog-migrantskih-radnika-broj-zarazenih-covidom-19-u-singapuru-presao-10-000-20200422>>, [23.4.2020.]
 76. UNHCR (2015) UNHCR Statistical Yearbook 2014, Geneva: UNHCR, <raspoloživo na: <http://www.unhcr.org/56655f4d8.html>>, [27.1.2020.]
 77. Unhcr.rs: Stav UNHCR: 'Izbeglica' ili 'migrant' – Šta je ispravno?, <raspoloživo na: <http://www.unhcr.rs/opste/razno/stav-unhcr-izbeglica-ili-migrant-sta-je-ispravno.html>>, [26.11.2019.]
 78. UNICEF (2020) Minimum Protection Standards to Relocate Unaccompanied Children from Greece to other EU Countries, Geneva: UNICEF, UNCHR, IOM, <raspoloživo na: <https://www.unicef.org/eca/reports/minimum-protection-standards-relocate-unaccompanied-children-greece-other-eu-countries>>, [24.3.2020.]
 79. van Leeuwen, T. i Jewitt, C. (2001) *The Handbook of Visual Analysis*, London: Sage Publications.
 80. Web.archive.org (2003): Pros and Cons of Embedded Journalism, <raspoloživo na: https://web.archive.org/web/20030421055549/http://www.pbs.org/newshour/extra/features/jan-june03/embed_3-27.html>, [16.02.2020.]
 81. Wells, L., ur., (2004) *Photography: A Critical Introduction*, 3. izdanje, London: Routledge.
 82. Williambeem.com: What Is PORTRAIT PHOTOGRAPHY?, <raspoloživo na: <https://williambeem.com/what-is-portrait-photography/>>, [8.1.2020.]
 83. Wright, T. (2002) Moving Images: the Media Representation of Refugees, *Visual Studies*, 17 (1), 53 – 66.

84. Žerjav, D. (2011) Promišljati fotografski. Čakovec: Fotoklub Čakovec.

9. POPIS FOTOGRAFIJA

Slika 1. Louis Daguerre, jedna od prvih fotografija, 1837.....	7
Slika 2. Lewis Hine, Armenijski židov na otoku Ellis, oko 1926.....	10
Slika 3. Arthur Rothstein, The bleached skull of a steer on the dry sun-baked earth of South Dakota Badlands, 1936.	17
Slika 4. Lijevo: izvorna fotografija na kojoj je J. Visarovič Staljin s N. Yezhovom, desno: manipulirana fotografija na kojoj je J. Visarovič Staljin sam, oko 1930.	18
Slika 5. John Hartfield, Wer Bürgerblätter liest wird blind und taub. Weg mit den Verdummungsbandagen!, 1930.	19
Slika 6. Migranti na GP Velika Kladuša, Sanjin Strukic/PIXSELL, 2019.	26
Slika 7. Bez imena, Dado Ruvic/REUTERS, 2018.....	29
Slika 8. Bez imena, IPA/PIXSELL, 2019.	31
Slika 9. Bez imena, EPA/KOCA SULEJMANOVIC, 2018.	34
Slika 10. Bez imena, AP, 2018.....	36
Slika 11. Bez imena, Giorgos Moutafis/REUTERS/PIXSELL, 2019.	38
Slika 12. Bez imena, EPA/STEPHANIE LECOCQ, 2017.	41
Slika 13. Bez imena, REUTERS, 2016.	43

10. SAŽETAK

Ovaj se rad bavi vizualnom analizom reprezentacija figure migranta u tiskovinama s područja Republike Hrvatske i regije. U prvome dijelu, osim definiranja pojmova „migracije“ i „migrant“, naznačen je kratak povijesni nastanak fotografije, njena važnost te estetski i dokumentarni karakter. Naglasak je stavljen na dokumentarnoj fotografiji, točnije onoj objavljenoj isključivo u tiskanim medijima. Na navedeno nastavlja se poglavlje o angažiranom „čitanju“ fotografija, a koje je od visoke važnosti za promišljanje o vjerodostojnosti i mogućim manipulacijama istih. Drugi dio rada sadržava opis vizualne analize fotografija. Osim pretpostavke o dvojnoj medijskoj reprezentaciji migranata (žrtve/prijetnja), govora je bilo i o važnoj dihotomiji „Mi“ i „Oni“. Izložene su četiri glavne razine prema kojima su fotografije analizirane (1. „Fotografije kao denotativni sistemi“, 2. „Fotografije kao stilistički – semiotički sistemi“, 3. „Fotografije kao konotativni sistemi“ i posljednje, 4. „Fotografije kao ideološke reprezentacije“), ali i podijeljene u četiri tematske cjeline (1. „Prikazi vojske, policije i ratne opreme“, 2. „Neidentificirane mase ili procesije ljudi“, 3. „Žene prikazane kao ranjive majke s djecom i dojenčadi“, 4. „Ponavljajuće slike djece, često s prljavom i poderanom odjećom“). Sprovedena vizualna analiza kvalitativnog karaktera sa semiotičkom podlogom, iako ograničena ponavljajućim i velikim brojem fotografija, potvrdila je navedenu pretpostavku prema kojoj su migranti medijski prikazani na dva moguća načina: kao žrtve i/ili kao prijetnje.

Ključne riječi: migranti, dokumentarna fotografija, tiskovine, analiza, semiotika

11. SUMMARY

This thesis deals with visual analysis of representations of migrant figures in newspapers from the Republic of Croatia and the region. In the first part, in addition to defining terms „migration“ and „migrant“, I outline the brief historical emergence of photography, its importance, and its character which can be aesthetic and documentary. Emphasis was placed on documentary photography, more specifically one published exclusively in newspapers. This is followed by a chapter on engaged „reading“ of photographs, which is of great importance for thinking about the credibility and possible manipulation of them. The second part of the paper describes the visual analysis of photographs. Apart from the assumption of a dual media representation („victims“/„threat“), there was a word about an important dichotomy of „We“ and „They“. Four main levels are presented according to which the photographs are analyzed (1. „Photos as denotative systems“, 2. „Photos as stylistic – semiotic systems“, 3. „Photos as connotative systems“, 4. „Photos as ideological representations“), but also divided into four thematic units (1. „Depictions of the military, police and war equipment“, 2. „Unidentified masses or processions of people“, 3. „Women portrayed as vulnerable mothers with children and infants“, 4. „Repetitive pictures of children, often with dirty and torn clothes“). Visual analysis of a qualitative character with a semiotic background, although limited by a repetitive and large number of photographs, confirmed the stated assumption that migrants are presented in media in two possible ways: as „victims“ and/or as „threats“.

Keywords: Migrants, Documentary photography, Newspapers, Analysis, Semiotic