

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA (FAMU)

Doktorské studium

Dějiny a teorie fotografie

DISERTAČNÍ PRÁCE

SOUČASNÁ VÁLEČNÁ FOTOGRAFIE
Fotografie od války v Chorvatsku až po současné ozbrojené konflikty

Sandra Vitaljić

Vedoucí práce: **Prof. Pavel Dias Mgr.**

Oponenti práce: **Prof. Miroslav Vojtěchovský Mgr.**
Doc. Vladimír Czumalo PhDr.

Datum obhajoby: **12. říjen 2010**

Přidělovaný akademický titul: **PhD.**

Praha, 2010

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS

FILM AND TV SCHOOL (FAMU)

Doctoral Studies

History and Theory of Photography

DOCTORAL THESIS

CONTEMPORARY WAR PHOTOGRAPHY

Photography from the War in Croatia to Contemporary Armed Conflicts

Sandra Vitaljić

Mentor: **Prof. Pavel Dias Mgr.**

Oponents: **Prof. Miroslav Vojtěchovský Mgr.**
Doc. Vladimír Czumalo PhDr.

Date: **October 12th, 2010**

Academic title: **PhD.**

Prague, 2010

Děkuji všem osobám, jež přispěly ke vzniku této práce, zvláště fotografům, kteří se mnou sdíleli své vzpomínky, stanoviska a fotografie.

Děkuji svému mentorovi prof. Pavlovi Diasovi za porozumnění, trpělivost a pokyny.

Děkuji paní Rhee Ivanuš z Fotografického archívu Chorvatského historického muzea za to, že mi umožnila náhled do jejich materiálů, stejně jako panu Goranovi Pavelićovi z Archívu Ministerstva obrany Republiky Chorvatsko. Rovněž děkuji *Chorvatskému středisku Vlastenecké války* a Aleksandrovi Anđićovi, redaktorovi fotografie v časopise *Vreme* za materiály, které mi poskytli k použití.

Imremu Szabovi a Ivaně Tomanović děkuji za kontakty a podporu v Bělehradě.

Překladatelce Dagmar Ruljančić děkuji za trpělivé a obětavé překládání z chorvatštiny do češtiny.

Mirovi Šimegovi zvláště děkuji za hodiny trpělivé práce na grafické úpravě a prepisech, čtení textů a za jeho nesobeckou podporu, kterou mi poskytl během všech let studia.

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

SOUČASNÁ VÁLEČNÁ FOTOGRAFIE Fotografie od války v Chorvatsku až po současné ozbrojené konflikty

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Práce se zabývá analýzou současné válečné fotografie a jejím vlivem na společnost prostřednictvím zveřejňování v médiích a vystavování v galeriích. Analyzuje se propagandistická role fotografie v době války v Chorvatsku na příkladě použití v chorvatských a srbských médiích, která jsou zodpovědná za dehumanizaci protivníkovy skupiny a podněcování k válce. Model mediální reprezentace, který analyzuji na příkladě válečných soupeřů Chorvatska a Srbska, je použitelný i na současné válečné zpravodajství z Iráku a Afghánistánu. Stereotypní reprezentace protivnické skupiny, Iráčanů a Afghánistánců v amerických médiích, vede k dehumanizaci celé populace a podněcuje vyžívání na civilistech v iráckých vězeních pod americkou správou, dokumentované fotografiemi mučitelů (Abu Ghraib). Oproti tomu heroizace a glorifikace amerických vojáků prostřednictvím fotografií v médiích podporuje dominantní obraz Ameriky jako toho, kdo přináší spravedlnost. Stejně tak glorifikace chorvatských vojáků, provedená prostřednictvím válečných médií, je dnes překážkou soudních procesů s pachateli válečných zločinů v Chorvatsku. Zpytuje se i role fotografa jako neutrálního svědka dějů. “Embedding” tj. systém, podle něhož mohou zpravodajové vykonávat svou práci jenom pokud jsou přiřazeni k některé z jednotek americké armády, s sebou přináší i silnou autocenzuru po cenzuře armádních orgánů. Práce se zabývá i etikou fotožurnalismu prostřednictvím analýzy příkladů digitální manipulace, inscenování událostí a podněcování k vraždám kvůli jejich fotografování. Vystavování válečných fotografií v galeriích podněcuje nové otázky etiky komodifikace lidského utrpení, ale přináší i nové možnosti edukace publika bez vlivu mediální politiky na konečné poselství autora.

Klíčová hesla: fotografie, válka, média, fotožurnalismus, propaganda, cenzura, manipulace, dehumanizace, estetizace, komodifikace, neutralita, glorifikace, reprezentace, absence obrazů, oběti, mučení, poprava

Práce obsahuje 187 stránek vlastního textu, 31 stránek pomocného textu, 41 stránek přepisů interviewů a 217 ilustrací.

Při citování z této práce musí být uvedeno, že se jedná o závěrečnou teoretickou práci doktorského studia na katedře fotografie FAMU.

SUMMARY

This dissertation is concerned with an analysis of contemporary war photography and the impact it has upon society when it is published in the media and exhibited in galleries. The propaganda role of photography during the war in Croatia is analysed using the example of its use in Croatian and Serbian media, which were responsible for the dehumanisation of the opposing group and encouraging belligerence. The model of media representation analysed using the example of the hostile parties Croatia and Serbia is also applicable to contemporary war reporting from Iraq or Afghanistan. The stereotyped representation of the opposed group, the Iraqis or Afghans, leads in American media to the dehumanisation of a whole population, and fosters the venting of hostile emotions on the civilians in Iraqi jails administered by Americans documented by the photographs of the torturers (Abu Ghraib). As against this, the heroising and glorification of US soldiers via photographs in the media support the dominant image of America as the world's righter of wrongs. In the same way, the glorification of Croatian soldiers carried out by the wartime media is today an obstacle in the way of the conduct of criminal procedures related to war crimes in Croatia. The role of the photographer as a neutral witness of events is examined. "Embedding", i.e. the system according to which a reporter can carry out his job only if he or she is attached to some unit of the American army leads to powerful self-censorship on top of the censorship of the military authorities. The dissertation also considers the ethics of photo journalism through analyses of examples of digital manipulation, the staging of events and the fomenting of murder because of photography. Exhibiting war photographs in galleries sets off new issues concerning the ethics of the commodification of human suffering, and yet also brings new opportunities for the education of the public obviating the influence of media politics on the ultimate message of the author.

Key words: photograph, war, media, photo journalism, propaganda, censorship, manipulation, dehumanisation, aesthetic treatment, commodification, neutrality, glorification, representation, absence of images, victims, torture, execution

The dissertation consists of 187 pages of original writing, 31 pages of auxiliary writing, 41 pages of interview transcripts and 217 illustrations.

Whenever this dissertation is quoted, mention must be made of its being a doctoral dissertation for the chair of photography at FAMU.

OBSAH

ABSTRACT	XI
SUMMARY	XIII
SEZNAM ILUSTRACÍ	XIX
1. ÚVOD	29
2. FOTOGRAFIE JAKO IKONA	33
3. VÁLEČNÁ FOTOGRAFIE A MÉDIA	51
3.1 PROPAGANDA - slova a obrazy nenávisti	51
3.2 PORNOGRAFIE ZVĚRSTEV	68
3.3 VÁLEČNÍCI A HRDINOVÉ – reprezentace vojáků v chorvatských a srbských médiích	76
4. VÁLEČNICE A OBĚTI - ženy na válečných fotografiích	104
4.1 ABSENCE OBRAZŮ	111
5. FOTOGRAFIE JAKO MUČICÍ POSTŘEDEK	116
5.1 WAR PORN (Válečné porno)	130
5.2 “ŠKORPIONI”, “MSTITELÉ” A MUDŽAHEDÍNOVÉ	134
6. ETIKA FOTOŽURNALISMU	142
6.1 FOTOGRAFIE JAKO DŮKAZ	142
6.2 FAUXTOGRAPHY	148
6.3 VÁLEČNÍ TURISTÉ	155
6.4 FOTOGRAF JAKO SPOLUÚČASTNÍK	163
7. KDO SE DÍVÁ?	173
7.1 FOTOGRAF “I don’t take sides, I take pictures”	173
7.2 MÉDIA	185
7.3 PUBLIKUM	187

7.4	ESTETIZACE VÁLKY	195
7.5	AMATÉRSKÉ SNÍMKY VE SLUŽBE ZPRAVODAJSTVÍ	197
8.	Z BOJIŠTĚ DO GALERIE	201
8.1	UTRPENÍ NA PRODEJ	201
8.2.	“AFTERMATH PHOTOGRAPHY” – FOTOGRAFIE DOZVUKŮ	208
9.	ZÁVĚR	213
10.	DODATEK	219
10.1	Saša Kralj	219
10.2	Goran Pichler	225
10.3	Srđan Ilić	231
10.4	Ron Haviv	239
10.5	Wade Godard	248
11.	BIBLIOGRAFIE	260

SEZNAM ILUSTRACÍ

1. Associated Press, Vojín první třídy J.J. Allen z 25. divize, George Eastman House, Rochester, NY
2. Robert Capa: Padající španělský republikán, 1936
3. Joe Rosenthal: Vztyčení vlajky nad Ivo Jimou, 1945
4. Joe Rosenthal: Vztyčení vlajky nad Ivo Jimou, 1945, poštovní známka
5. Everett Johnson: Vztyčení vlajky nad Ivo Jimou, plakát
http://www.allposters.com/-sp/Flag-Raising-over-Iwo-Jima-Posters_i3359294_.htm
6. Shannon Field: hřbitov Arlington National Cemetery, Washington D.C.
<http://www.flickr.com/photos/wickdgin/2285842241/>
7. Jevgenij Chaldej: Vztyčení sovětské vlajky na budově Reichstagu v Berlíně, 1945
8. DVD History Channel, World War II: The War Chronicles (Druhá světová válka: Válečná kronika)
9. Richard Holmes: World War II in Photographs (Druhá světová válka ve fotografiích), Londýn, Carlton Books, 2000, titulní strana
10. Reklama pojišťovny Allstate z roku 2002, Hariman, R.; Lucaites J. L. "No caption needed - Iconic photographs, public culture and liberal democracy" (Žádný titulek není nutný – ikonické fotografie, veřejná kultura a liberální demokracie), The University of Chicago Press, Chicago 2007, str. 110
11. Inscenace Vztyčení vlajky nad Ivo Jimou, Quantico Marine Corps Band (Hudební soubor jednotek námořní pěchoty Quantica), Miami, 2007
ROBERT A. MARTIN/THE FREE LANCE-STAR, Fredricksburg News (Online) 2. 2. 2007
<http://fredericksburg.com/News/FLS/2007/022007/02022007/255845>,
12. Clint Eastwood: Flags of Our Fathers (Vlajky našich otců), 2006.
13. Katherine Kinney: Friendly Fire - American Images of the Vietnam War (Přátelská střelba – Americké snímky z vietnamské války), Oxford University Press, 2000
14. Vztyčení vlajky nad Ivo Jimou, která propaguje práva homosexuálů
<http://mormon-enigma.blogspot.com/2009/06/google-image-search.html>
15. Labyrinty na kukuřicových polích
16. – 16a, Patriotické tetováže s motivem Vztyčení vlajky nad Ivo Jimou,
<http://www.nocaptionneeded.com/wp-content/uploads/2007/06/iwo-jima-tattoo.jpg>
http://www.transcendtattoo.com/tattoos/Lou_Jacque/tattoos_29745.html
17. <http://blog.usni.org/2010/04/04/from-our-archive-and-now-hear-this/>
18. Grogan, Cape Time, www.cartoonweb.org
19. Die Burger: Iwo Jima (FCB Advertising Agency, Cape Town, South Africa), <http://www.foundshit.com/oil-rig-raising/>
20. Fotografie Homera Simpsona, Simpsonovi, 4. sezóna, 13. epizoda, (Selmina volba) <http://www.nocaptionneeded.com/wp-content/uploads/2007/06/homer-flag-looking.jpg>
21. Morin, The Miami Herald, www.cartoonweb.org

22. Kagoshima Sakai Pref.
www.cartoonweb.org
23. Pat Bagley: Hilary Clintonová pod palbou, Salt Lake Tribune, Utah
<http://www.cagle.com/news/blog/JanApril2008.asp>
24. Mr. Fish: Honor Redefined,
http://www.truthdig.com/cartoon/item/20070228_mr_fish_honor_redefined/
25. Thomas E. Franklin: Ground Zero Spirit (Duch epicentra), 2001
26. Thomas E. Franklin: Duch epicentra, 2001, poštovní známka
27. Damir Šagolj: Americký voják se zraněným dítětem v náručí, 2003
28. Linda Eddy: propagační ilustrace
<http://www.prwatch.org/node/3220>
29. Damir Šagolj: reportáž, Irák 29. 3. 2003
30. Marin Topić: Osijek 1991
31. Srbové na válečné stezce, Globus, 31. května 1991
32. Četnici v Kršku, Globus, 7. června 1991
33. Četnik zatčen uprostřed města!, Glas Slavonije, 12. 8.1991
34. Opozice, četnici a “maligani”, Svobodný týdeník, 15. 6.1991
35. Četnický přízrak krouží nad Chorvatskem, Svobodný týdeník, 15.06.1991
36. VÁLKA! Nářek nad synem a vlastí, Svobodný týdeník, 6. dubna 1991
37. Svobodný týdeník, 2. května 1991
38. Goran Pichler: Borovo Selo, 2. května 1991, archív deníku Večernji list
39. Svědectví hrůz, Glas Slavonije, 10. května 1991
40. Strach, Teror, Válka!, Nin, 10. 5.1991
41. Matko Biljak: Split 6. května 1991, Slobodna Dalmacija 8. 5.1991
42. Ron Haviv: Arkan pózuje s tygříkem z vukovarské zoologické zahrady, 1991, arhív časopisu Vreme
43. Tomislav Peternek: Tygři přicházejí, Nin, 13.12.1991
44. Vlada Dimitrijević: Vukovar 19.11.1991, arhív časopisu Vreme
45. Zoran Sinko: Vukovar, arhív časopisu Vreme
46. Fotografie rodiny Siplačkiových, archív Chorvatského historického muzea
47. Popraviště svědčí, Politika ekspres, 27.11.1991
48. Obrazy hrůz a zločinů, Interview, 29.11.1991
49. Ron Haviv: Oběti obležení Vukovaru, podzim 1991, arhív časopisu Vreme

50. Bolestná vzpomínka, Večerní noviny
Největšími oběťmi války jsou děti. Tak i v této nejnovější, v níž srbský národ znovu brání svou holou existenci. Snímek, který před rokem a půl obletěl svět, ze hřbitova u Skelan, na kterém si tento chlapec - sirotek zoufá nad hrobem svého otce, matky a ostatních příbuzných, kterou pozabíjeli během útoku muslimové, dále oťřese všemi, kdož vědí, co je dětské utrpení. Chlapce na snímku v mezičase adoptovala jedna rodina ze Zvorniku a nyní je žákem prvního ročníku střední vojenské školy.
<http://www.e-novine.com/entertainment/entertainment-tema/31106-Pravda-Uroa-Predia.html>
51. Uroš Predić: Sirotek, 1888
<http://www.os-urospredic.edu.rs/uros-predic.html>
52. Dubrovnické "husté mlhy", Politika ekspres 7.11. 1991
53. Pekli je zaživa, Glas Slavonije, 17.12. 1991
54. Chorvatský protiválečný plakát
55. Zločiny chorvatského státu '91/ Crimes of the State of Croatia '91, katalog výstavy, Vojenské museum Bělehrad, 1992
56. Jozo Petrić: Osijek, říjen 1991, archiv deníku Večernji list
57. Daljski transport smrti , Globus, 9.8.1991
58. Romeo Ibrišević: Obrana mosta Mladosti, Záhřeb, 1991.
59. Záhřebské povstání na mostě, Globus, 5. 7. 1991
60. Záběry z filmů Četa, Olověná vesta , Lovec jelenů
61. Zoran Filipović, Brest, 1991
62. Branimir Butković, Ivan Crvenka, Nemetin, 1991
63. Željko Gašparović, 1995.
64. Željko Gašparović, Rajić, 2.5.1995.
65. Željko Gašparović, Novska, 1992.
66. Chorvatský voják s růžencem, Glas Slavonije, 5.12.1991
67. Nikola Šolić: Gardista s účesem "mohawk", Globus, 19.7.1991
68. Robert De Niro jako Travis Bickle ve filmu Taxikář (1976)
69. Matko Biljak: Gardista s účesem "mohawk" a černou páskou kolem hlavy, Slobodna Dalmacija, 24. 25. a 26. 12. 1991
70. Mladen Pobi: Před přejitím Kupy, katalog výstavy válečné fotografie, Muzeum Mimara 4 -14. 4., není uveden rok
71. Željko Gašparović: Guns'n'Roses, 1991.
72. Nikola Šolić: Četo, já jsem tvá smrt..., Globus, 2. 8.1991
73. Saša Kralj: Voják, Bosna 1992.
74. Chorvatsko zraženo?, Globus, 26. 7. 1991

75. Mnozí četnici již přišli o své bídné životy na rovince poklidné Baranjy. Kolik jich ještě čeká podobný osud?, Glas Slavonije, 1991
76. Teroristé takhle nechávají své mrtvé...,1991
77. Černá ruka nad Chorvatskem, Globus, 5. 4.1991
78. Dinko Neskusil a Zoran Božičević: Večerní list, 28. 9.1991
79. Četnik pózuje u obrazu vůdce četnického hnutí Draży Mihajlović, (archív Chovatského historického muzea)
80. Kijevo: v táboře okupantů!, Svobodný týdeník, 4. 5. 1991
81. Svobodný týdeník, 4. 5 .1991
82. Srđan Ilić, AP: Srbský záložník pózuje ve Vukovaru, Slobodna Dalmacija, 6. 12. 1991
83. Četnici v cizích médiích, Newsweek, 14. 2. 1994
84. Četnik, archív časopisu Vreme
85. Záběry z filmů Sutjeska, Na horách roste zelená borovice a Partyzánská Eskadra
86. Srđan Sulejmanović: Voják Jugoslávské lidové armády pomáhá zraněnému kolegovi, Vukovar, říjen 1991
87. Imre Szabo: Jeden jde do bitvy a druhý se z ní vrátil, Negoslavci 4. 10. 1991
88. Nin, 16. 11. 1991
89. Ustašovci za II. svět. války, Černá legie
90. Chorvatští vojáci v srbských médiích, Duga, 27. 9 - 11. 10. 1991
91. Slavonija: Žhář v osobě chorvatského gardisty, Duga 8 - 23. 1. 1991
92. Gardisté "Černé legie" se rádi fotografují : Doklady o tom, jak se ve Staré Gradišce nacvičuje zabíjení Srbů, Duga, 27. 9. - 11. 10. 1991
93. Cizí žoldáci v řadách chorvatského vojska, Nin, 8. -23. 11. 1991
94. Nin, 8. - 23. 11. 1991
95. Christopher Morris: Chorvatsko, 1991
96. Pop, Vreme, 28.10.1991
97. Željko Gašparović: Chorvatský obránce v kapliče sv. Kříže, Stari Grabovac, prosinec 1991
98. Goran Pichler: Uprchlíci z Dalje, 1. 8. 1991
99. Tomislav Peternek: Tovarnik pod palbou ostřelovačů, 1991
100. Proč Vukovar nepadl dříve: zachraňování dětí, Nin, 22. 11. 1991
101. Chorvatský voják se štěnětem, archív deníku Večernji list
102. Zoran Sinko: Srbský voják s koťátkem, arhív časopisu Vreme
103. Kamenko Pajić: Voják bosenských Srbů s motýlem, 1992, arhív časopisu Vreme

104. Dobyvatel mrazáku, Vreme, 9. 12. 1991
105. D. Milovanović: Návrat srbského vojska po “osvobození” Vukovaru, 1991, archív časopisu Vreme
106. Draško Gagović: Odjezd do Chorvatska, červenec 1991, archív časopisu Vreme
107. Ron Haviv: Pád Vukovaru, 1991
108. Ron Haviv: Arkanovi Tygři a jejich oběti při útoku na Bijeljinu 1992
109. Goran Mehkek: Občané Pešćenice rozjařeně vítají bojovníky při návratu z bojiště po «Bouři», srpen 1995
110. Željko Gašparović: Vítězoslavný chorvatský voják, srpen 1995
111. Matko Biljak: Válečník a spravedlivý: chorvatský voják ve Vrlici, Slobodna Dalmacija, 13. 8. 1995
112. Oslava chorvatských vojáků po “Bouři”, Slobodna Dalmacija, 11. 8. 1995
113. Tomislav Peternek: Banja Luka za akce Bouře – uprchlíci, 5. 8. 1995
114. Tomislav Peternek: Uprhlíci, Banja Luka 5. 8. 1995
115. Branko Belić: Vyhnání Srbů, Nin 11. 8. 1995
116. “Kosec” sa strojní puškou, Slobodna Dalmacija, 29. 8. 1995
117. Damir Hoyka: Dny potom, Privilegovaní, upřednostňovaní nebo hrdí, Portál dobrovolníků vlastenecké války, <http://ddrrh.com/>,
118. Globus, 16. 8. 1991
119. R. Belošević: Dívka v řadách chorvatské armády, archív Chorvatského historického muzea
120. G. Mitić: Bojovnice Nena, Glas Slavonije 1991
121. Slobodna Dalmacija 7. 8. 1995
122. Slobodna Dalmacija 10. 8. 1995
123. Slobodna Dalmacija 30. 11. 1991
124. Žorž Skrigin: Partizánky na Kozaře
125. – 125a., Duga 464, 23. 12. 1991
126. Zpěvačka Lepa Brena <http://www.slobodnaevropa.org/content/article/1741947.html> , vstup 10. 8. 2010
127. Jadran Mimica: Ona přijela z fronty, Vjesnik, 2. 1. 1992
v: Žarkov, Dubravka “ Tělo války” (“The Body of War”), Duke University Press, Durham, 2007, str. 197
128. Božo Vukičević: Maminka a syn
129. Slobodna Dalmacija, 8. 11. 1991
130. David Seymour Chim: Schůzka o rozdělení země, Estremadura, Španělsko, 1936, museum.icp.org
131. Toni Hnojčik: Prekopakra 26. 8. 1992, archív deníku Večernji list

132. Branimir Butković: Lucija Ružić přede dveřmi svého domu, listopad 1991, archiv deníku Večernji list
133. "Adžići, zabil jsi mi maminku!", Glas Slavonije 4. 10. 1991
134. Místo modlitby, Glas Slavonije 5. 10. 1991
135. Goran Pichler: Pohřeb gardisty v Jarmině, 1991
136. Dušan Vranić: Bosenská Srbka objímá lebku svého syna, nalezeného v hromadném hrobě, Fahovići, prosinec 1992
137. Anthony Loyd, Bosna 1993
138. Oskar Weitzman, George Eastman House, Rochester, NY
139. Vernon C., Perkins, George Eastman House, Rochester, NY
140. Anonym: Italští vojáci v Tyrolsku, George Eastman House, Rochester, NY
141. Němečtí policisté a důstojníci SS stříhají pejzy synovi místního rabína, Sieradz 1939-40, v: Struk, Janina: "Photographing the Holocaust, Interpretations of Evidence" ("Fotografování holokaustu, interpretace dokumentů"), I.B. Tauris & Co., Londýn 2004, str. 65
142. Borba, 29.11.1944, v: Mataušić, Nataša: Jasenovac-fotomonografie, Memoriální oblast Jasenovac, 2008, str. 73
143. Shořelé tělo Jesseho Washingtona visí na sloupu, 16. 5. 1916, Robinson, Texas, www.withoutsanctuary.org
144. The Economist, 6. 5. 2004, http://www.mondo-exotica.net/magiozal/arquivo/2004_05.html
145. Týrání v Abu Ghraibu, www.salon.com
146. Týrání v Abu Ghraibu, www.salon.com
147. Jean-Marc Bouju: Irák, 2003
148. Týrání v Abu Ghraibu, www.salon.com
149. Thomas Boldt, The Calgary Sun, 1. 5. 2004., <http://www.citizenpaul.com/gallery/v/cartoons/>
150. Ashley Gilbertson: Americký voják fotografuje mrtvého vojáka z vojska Mahdi, Irák, květen 2004 <http://www.bagnewsnotes.com/2007/10/more-wtf-point-and-shoot/>
151. Upomínkový snímek amerického vojáka z Iráku, <http://www.afterdowningstreet.org/node/10435>
152. Američtí vojáci pózují se shořelou mrtvolou pro fotografii, Irák <http://www.afterdowningstreet.org/node/10418>
153. Yariv Katz: Izraelští vojáci pózují pro fotografii s tělem mrtvého Palestince, zabitého v oboustranné střelbě, Baka a-Sharkiya, 21. února 2002 <http://www.commondreams.org/headlines.shtml/?headlines02/0224-04.htm>
154. výňatky z videosnímku Škorpionů
155. Fotografie oddílu Mstitelů <http://www.b92.net/specijal/sjeverin/fotografije.php>
156. Mudžahedín v Bosně pózuje s useknutou hlavou bosenského Srba, archiv časopisu Vreme
157. Ron Haviv: Tábor Trnopolje 1992

158. Fotografie škod v Grahovu údajně nasnímaných v Kninu
159. Fotografie z Grahova – tatáž lokace
160. Satelitní snímek Grahova, Google Earth - získáno od Úřadu obrany generála Gotoviny (D-822)
161. – 161a. Fotografie zajatců z tábora Trnopolje (Důkazový předmět prokuratury S321-7 ve věci Stakić), www.icty.org/sid/202
162. National Geographic, únor 1982 <http://www.sree.net/teaching/photoethics.html>
163. O.J. Simpson na titulních stránkách časopisů Nesweek a Time, červen 1994
<http://www.sree.net/teaching/photoethics.html>
164. Brian Walski: Irák 2003
<http://aphototeacher.com/2008/02/11/fact-and-fiction-some-questions-on-documentary-photography/>
- 165.-165a. Adnan Hajj: Libanon 2006
166. Pable Torres Guerrero: Teroristický útok, Madrid 2004
<http://www.digitaljournalist.org/issue0404/editorial.html>
167. Goran Tomašević: Boření sochy Sadáma Husseina
168. Haiti 1994
v: Ritchin, Fred: "After Photography" (Po fotografii), W.W. Norton & Company, New York, 2009, str. 147 - 149
169. Fotografie hraček, Libanon 2006
170. Libanon 2006
171. Spencer Platt: Zámožní Libanonci se projíždějí po ulici a prohlížejí si sousední čtvrť v troskách – Libanon, jižní Bejrút, 15. srpna 2006
172. Alexandra Boulat: Kosovo 1999, Photo
173. Libanon 2006
174. Tom Stoddart: Meliha Varešanović, Sarajevo
<http://titolitarizam.blogger.ba/arhiva/2010/04/07>
175. Tyler Hicks: Afghánistán
176. Japonec hoří, Susan Moeller: "Shooting War" (Snímání války), Basic Books, New York 1989, str. 206 - 207
177. Fotografové fotografují mrtvolu
178. Eddie Adams: Pouliční poprava vězně Vietkongu, Saigon 1968
179. Bojan Stojanović: Brčko 1992
www.archive.worldpressphoto.org
173. Bojan Stojanović: Brčko 1992, arhív ICTY
174. Bojan Stojanović: Brčko 1992
<http://www.genocid.org/slike.php?album=26>

175. Hrůzný masakr Filipinců, Leslie's Weekly, New York 13. 4. 1899
Lebeck R., von Dewitz B., Kiosk 1839-1973 A History of Photojournalism (Dějiny fotožurnalismu), Steidl, Göttingen, 2001, ISBN 3-88243-791-x
176. O boji na smrt francouzský a německý voják leží vedle sebe v zákopě, Combles, Francie, Le Miroir, Paris, 8.10.1916
177. Dehumanizující efekt občanské války! Zloděj připraven o hlavu na ulici v Nankingu, Čína, Münchener Illustrierte Presse 24. 11. 1929
178. Luc Delahaye: Sarajevo 1992
179. Boris Cvjetanović: Sousedé, Záhřeb 1991
180. Antun Maračić, Ne-město a jeho subrealismus, Nova Gradiška 1991
181. Pavo Urban: Dubrovnik 1991
182. Chorvatský fotograf slaví osvobození Kninu
183. ukázka z dokumentárního filmu War Feels like War (Válka je cítit jako válka)
184. Geert Van Kesteren: from Baghdad Calling (Telefonování z Bagdádu), Ammán, Jordánsko, 2007
<http://we-make-money-not-art.com/archives/2009/08/baghdad-calling.php>
185. Time, 9. 8. 2010
186. Amerika vyhlašuje válku, Time, 28. 1. 1991
<http://www.coverbrowser.com/covers/time/71#i3548>
187. Svobodný týdeník
188. Time, 17. 8. 1992
<http://www.coverbrowser.com/covers/time/73>
189. Belsen 92, Daily Mirror 7. 8. 1992
190. Margaret Bourke White: Buchenwald 1945
<http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/GERbuchenwald.htm>
191. Koncentrační tábor Ebensee, 1945
<http://www.instituteforgenocide.ca/research/genocides-in-history/>
192. Ron Haviv: Trnopolje, Bosna 1992
193. Markale, Sarajevo 28. 8. 1995
<http://bs.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Markale.JPG>
194. Darko Bandić: Tuzla 15. 7. 1995
195. Life Vol. 3, Nr. 2, 12.7.1937.
Lebeck R., von Dewitz B., Kiosk 1839-1973 A History of Photojournalism (Dějiny fotožurnalismu), Steidl, Göttingen, 2001, ISBN 3-88243-791-x
196. Oliviero Toscani: oblečení padlého chorvatského vojáka, Benetton,
<http://blogcitarior.blog.br/2010/03/sessao-nostalgia-benetton-by-toscani/>
197. reklama módní firmy Marithe Francois Girbaud, 2006
198. Tami Silicio: rakve s těly mrtvých amerických vojáků v letadle, The Seattle Times, 18. 4. 2004, <http://www.tamisilicio.net/>

199. John Moore: Pákistán 27. 12. 2007, WPP Spot news - 1. cena
/www.archive.worldpressphoto.org
200. Tim Hetherington: Afghánistán 2007, WPP Photo of the Year (Fotografie roku)
/www.archive.worldpressphoto.org
201. Umírající Neda Agha Soltan, Irán 2009
www.worldpressphoto.org
202. Luc Delahaye, Dějiny, Bagdád IV, 2003
Grosenick U., Seelig T. Photo art. 1 vyd. Londýn: Thames and Hudson 119. -121. str., ISBN 978-0-500-28711-8
203. Luc Delahaye, Dějiny, Pravidelné veřejné konzistorium, 2003,
Grosenick U., Seelig T. Photo art (Fotografické umění). 1 vyd., Londýn: Thames and Hudson 119. – 121. str., ISBN 978-0-500-28711-8
204. Luc Delahaye, Dějiny, Památník 11. září, 2002
Grosenick U., Seelig T: Photo art,(Fotografické umění), 1 vyd., Londýn: Thames and Hudson 119. -121. str., ISBN 978-0-500-28711-8
205. Luc Delahaye, Dějiny, Musenyi, 2004
<http://www.bbc.co.uk/collective/gallery/2/static.shtml?collection=deutscheborse05&image=lucdelahaye3>
206. Luc Delahaye, Dějiny, Talibán, 2001
Grosenick U., Seelig T: Photo art (Fotografické umění), 1 vyd., Londýn: Thames and Hudson,119. -121. str., ISBN 978-0-500-28711-8
207. Photo New York, veletrh fotografických galerií, New York, 2006
208. Ron Haviv: Dívka z Darfuru, 2005
<http://blog.eastmanhouse.org/>
209. Vivisect, výstava Rona Haviva „Krev a med“, scény z dokumentárního filmu
210. Paul Seawright: Skryté, Afghánistán 2002
211. Roger Fenton, Údolí stínu smrti, 1855
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/10/Fenton_cannonballs_crimea.jpg
212. Paul Seawright: Údolí, 2002
Cotton, Charlotte, The Photograph as Contemporary Art (Fotografie a současné umění), Londýn, Thames and Hudson, 2004, ISBN-13:978-0-500-20380-4, str. 170
213. Simon Norfolk: Trijumbální brána krále Amanullaha, (King Amanullah's Victory Arch), Paghman, 2002
<http://www.artnet.com/artwork/425554829/143/king-amanullahs-victory-arch-paghman.html>
214. Claude Lorrain: Capriccio with the ruins of the Roman Forum (Capriccio se zříceninami Římského fóra) c 1634, Řím
http://www.hss.adelaide.edu.au/art_history/exhibition/image013.html
215. Simon Norfolk: Afghánistán, 2002
216. Caspar David Friedrich: Opatija v dubovém lese, 1809 - 1810
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_002.jpg
217. Broomberg & Chanarin: Den, kdy nikdo nezahynul, 2008
<http://www.foto8.com/new/online/blog/1119-uprooted-from-the-real-photographers-without-a-stance>
<http://www.aperture.org/exposures/?p=275>

1. ÚVOD

Ve své fotografické praxi jsem se nikdy nezabývala válečnou fotografií, a přece jsem jako objekt svého výzkumu vybrala právě toto téma. K tomu mě přiměla potřeba, abych sama sobě vysvětlila úlohu fotografie a médií, především ve válce v Chorvatsku a potom také v současných válkách obecně. Velmi dobře si pamatuji chvíle, kdy jsem poprvé v červnu 1991 sledovala v přímém televizním přenosu začátek války ve Slovinsku, jenom asi sto kilometrů od svého domu. S nevírou jsem pozorovala vojáky Civilní obrany Slovinska a tanky Jugoslávské lidové armády ve slovinské krajině, která se právě zazelenala. Do té doby byla válka přítomná jenom prostřednictvím obrázků z dalekých krajů nebo heroizovaných partyzánských filmů ze Druhé světové války. To, co se brzy odehraje v Jugoslávii, v níž se zhroucením socialismu úplně ztroskotala i myšlenka “bratrství a jednoty”, jsem si tehdy ani nedovedla představit.

Válečná léta jsem prožila na studiích fotografie v Praze, daleko od válečné psychózy a přímého nebezpečí, přestože jsem o nich byla informována prostřednictvím tisku a televize. Granátové útoky na města, hromadné zabíjení civilistů, drancování, znásilnění – o tom všem jsem četla a poslouchala v úplném šoku a nevěře. Ptala jsem se, jací jsou to lidé, kteří mohou něco takového provádět a kdy nastala ta chvíle, v níž se do včerejška poklidný soused změnil v šelmu. Již tehdy mi jasné, a potvrdilo se to i tímto bádáním, že média sehrála velmi podstatnou roli v podněcování k válce, ve vytváření stereotypních obrázků protivnických skupin, v krajní dehumanizaci nepřítele. Média tím politikům umožnila uskutečnit jejich cíle. Fotografie jako propagandistický prostředek rovněž sehrála svou roli. Ve spojitosti s válečnou fotografií se nejčastěji zdůrazňuje odpírání informací a cenzura jako způsob kontroly působení znepokojujících obrazů a zpráv na veřejné mínění. Cenzura je pouze jednou z metod kontroly šíření informací, ale ukázalo se, že ve válce v bývalé Jugoslávii sehrály velkou roli dezinformace, šíření lží a propaganda pomocí prezentace zvěřstev.

Fotografie vzbuzuje emoce mnohem více než písemná zpráva, a jako taková má silnou působnost na veřejné mínění, jak se jasně ukázalo během války ve Vietnamu. Kromě toho je fotografie stále ještě vnímána jako věrný obraz skutečnosti a média ji používají na důkaz svých tezí. Fotografie znázorňuje “to, co bylo” (Barthes, 2003:98), její relátor “skutečně existoval” (ibid), a proto funguje jako indexová značka. (Pierce v: Wells, 2006:101). Ale “autenticitu fotografie méně potvrzuje povaha samotného obrazu než struktura diskurzivních, společenských a profesionálních praxí, které fotografii konstruují” (Wells:2006:101). Velká zodpovědnost leží na fotografovi, který se místo nás dívá a potom nám vizuální informaci přeneše prostřednictvím obrazů. Nadstavbu jeho pohledu sice vytvoří pohled redaktora, který rekontextualizací pomocí textu, umístěním na stránce a juxtapozicí s ostatními materiály zpracuje definitivní vizuální

informaci, jež může být zcela odlišná od informace, kterou vytvořil sám autor fotografie. Co je potom se zodpovědností diváka a konzumenta těchto obrazů?

Válečná fotografie se k nám většinou dostane prostřednictvím novin, časopisů a konzumujeme ji skoro denně. Zdali má stále ještě moc změnit průběh války a pomoci lidem, jejichž obrázky nám přináší? Jestlipak ještě vzbuzuje soucit nebo jsme již zcela lhostejní k utrpení jiných a ke scénám násilí? Být svědkem důležitých událostí je stále ještě hlavní motivací většiny fotografů, kteří zpravují z oblastí zachvácených válkou. Titíž fotografové nejčastěji zpravují i z oblastí, zachvácených přírodními pohromami jako jsou tsunami, zemětřesení na Haiti, atd. Jedná se tedy o určité “specialisty na lidské utrpení” nebo “supy mrchožrouty”? Váleční fotografové jsou častými terči velmi nepříjemných kritik, které zpytují smysl a etiku jejich práce; zdali by však svět byl lepší, kdybychom se nedívali na snímky lidského utrpení? Pro Marthu Rosler jsou tyto fotografové motivováni “kombinací exotismu, turismu, voajérismu, psychologismu a metafyziky, lovem na trofeje a kariérismem”¹.

Protože se dokumentární fotografie velmi často zabývá sociálními problémy, ohroženými vrstvami společnosti a válečná fotografie je její poddruh, který se přímo zabývá otázkami života a smrti, všichni jsme připraveni snadno vyvozovat závěry a mít fotografům za zlé to, čím se zabývají. Proto jsem hovořila s několika fotografy, kteří se zabývají válečnou fotografií, a kladla jsem jim otázky ohledně jejich motivů, etiky a situací, v nichž se ocitli. Některé z těchto rozhovorů se nacházejí v dodatku na konci této práce, protože si myslím, že je zajímavé slyšet stanoviska odborníků o práci, kterou se zabývají, na rozdíl od častých analýz ze strany nezasvěcenců. Hovořili jsme o změnách ve fotožurnalismu, které přinesl vývoj technologie, přestože ony samy nebyly předmětem mého zájmu. Reportážní fotografie byla ve svém vývoji těsně spojená s vývojem fotoaparátů a fotomateriálů, ale měla jsem za to, že není nutné dále vysvětlovat jejich kauzalitu, protože je obecně známá.

Část fotografů, s nimiž jsem hovořila, snímali válku v bývalé Jugoslávii výlučně z jedné strany ozbrojeného konfliktu, protože by byli kvůli své národnostní příslušnosti na straně protivníků v nebezpečí. Zahraniční fotografové mnohem snadněji přecházeli z jedné strany na druhou a snad měli možnost přinášet objektivnější zprávy. Je důležité poznamenat, že já o válce píšu pod vlivem své národnosti, která je chorvatská, přestože se snažím kriticky analyzovat média bez národnostně podbarvených předsudků. Ale jak ve své práci přímo tvrdím, neutralita neexistuje a stejně, jako já o této problematice píšu na základě svých přesvědčení, životních zkušeností a poznání, i fotografové to všechno do svých fotografií zahrnují a vyjadřují své stanovisko, nikoliv “neutrální pravdu”.

Přestože od konce války uběhlo 15 let, téma války je stále ještě na všech stranách nabito emocemi. Být kritický vůči politice vlastní země i nadále není příliš oblíbené a psát kriticky o

¹ Rosler, Martha “In, around, and Afterthoughts” in Wells, Liz (editor) *The Photography Reader*, Routledge, New York, 2003., str. 263

propagandě, působící v Chorvatsku během války, je stále ještě “citlivým tématem”. Srovnávací analýzu chorvatských a srbských médií se zvláštním důrazem na fotografii proto považuji za nutný přínos k úvaze o příčinách a samotném průběhu války, a doufám, že akceptováním naší odpovědnosti můžeme zajistit lepší komunikace mezi stranami, které byly ve válce protivníky. Fotografie uveřejňované v Srbsku během války a práce srbských fotografů byly pro mě úplnou neznámou záležitostí stejně jako pro větší část chorvatské veřejnosti. Existuje jen jedna kniha, vydaná mimo prostor bývalé Jugoslávie (v Maďarsku), v níž je kromě většiny fotografií srbských fotografů i několik snímků chorvatských autorů, kteří pracovali pro zahraniční agentury. Pro mě je bolestný pohled na fotografie srbských vojáků, kteří ostřelují chorvatská města, a jsem si jista, že je pro někoho v Srbsku stejně těžké dívat se na glorifikované snímky chorvatských vojáků, kteří byli v tamních médiích představováni jako zločinci a netvoři (stejně jako srbští vojáci v chorvatských médiích). Ale k tomu, aby se v hlavách lidí toto vědomí změnilo, je důležité být připraven se na tyto fotografie dívat, protože mohou sehrát důležitou roli v procesu usmíření a vyléčení ran, jak se o to pokusili pořadatelé výstavy snímků amerického fotografa Rona Haviva Blood and Honey, která po válce proběhla v mnoha městech bývalé Jugoslávie. Ale k tomu, aby se lidé mohli dívat na tyto snímky bez rozhořčení a nenávisti, je zapotřebí ještě mnoho práce k zajištění komunikace mezi národy, které spolu kdysi válčily.

Zabývání se fotografií války v bývalé Jugoslávii pro mě bylo definitivně prvopočátkem zájmu v době, když jsem průzkum zahájila, ale domnívala jsem se, že by to bylo příliš úzké a příliš lokální téma, než aby mohlo hlouběji zaujmout čtenáře v České republice, přestože bylo této válce v českých médiích věnováno hodně prostoru a mnohá fakta byla známá. Proto jsem se snažila pojednat téma válečné fotografie ve světovém kontextu. Model mediální reprezentace, analyzován na příkladě válečných protivníků Chorvatska a Srbska, se dá aplikovat i na současné válečné fotozpravodajství z Iráku nebo Afghánistánu. Stereotypní reprezentace skupin protivníků, Iráčanů a Afghánistánců, v amerických médiích vede k dehumanizaci celé populace, a tak by nás nemělo překvapit týrání civilistů v iráckých vězeních pod americkou správou, dokumentované fotografiemi, které nasníмали mučitelé (Abu Ghraib). Oproti tomu heroizace a glorifikace amerických vojáků prostřednictvím fotografií podporuje dominantní obraz Ameriky jako zachránce, přinášejícího utlačovaným spravedlnost. “Embedding” (zařazení, připojení) tj. systém, v němž mohou zpravodajové vyvíjet svou činnost pouze tehdy, když jsou připojeni k nějaké jednotce americké armády, s sebou nese i silnou autocenzuru kromě cenzury vojenských orgánů. Fotografové a novináři se nutně sbližují s vojáky, s nimiž tráví veškerý svůj čas; titíž vojáci mají na starosti jejich bezpečnost. Novinářská zpravodajská činnost se provádí pouze z jedné strany, stejně jako během války v bývalé Jugoslávii.

V první kapitole “Fotografie jako ikona” rozebírám společenskou roli fotografie-ikony a nacházím důvody, z nichž se jedna fotografie, vydělená z nepřehledného množství fotografických

a televizních snímků, stane hlavní reprezentantkou určité události se symbolickým významem. Zvolila jsem si za příklad fotografii “Vztyčení vlajky nad Iwo Jimou”, neboť její význam přesahuje národní rámec; právě ona symbolizuje konec Druhé světové války a vítězství nad nacizmem. Tato fotografie zažila neuvěřitelnou komodifikaci a je aplikována na nesčetné banální produkty široké spotřeby.

Druhá a třetí kapitola je věnována analýze médií válečných protivníků Chorvatska a Srbska; tato média podněcovala eskalaci politického konfliktu na válku, vyvíjela soustavnou činnost za účelem dehumanizace protivnickovy strany a posilování válečné psychózy. Kvůli jejich propagandistické činnosti je považují za instituce, spoluodpovědné za zločiny a zvěrstva, spáchaná ve jménu politiky, kterou propagovaly. Jedním z hlavních motivů je reprezentace vojáků, která vytvořila národní symbol hrdiny a tehdy sloužila k další mobilizaci, zatímco dneska je hlavní překážkou při konfrontaci se spáchanými zločiny.

Ve třetí kapitole analyzuji způsob, kterým byly v chorvatských a srbských médiích prezentovány ženy, které posloužily k mediální viktimizaci vlastní etnické skupiny. Na to navazuje téma absence snímků znásilnění z veřejného diskurzu navzdory skutečnosti, že hromadná válečná znásilnění žen byla součástí vojenské strategie, jak v dějinách, tak ve válce v bývalé Jugoslávii a pokračují i v nynějších válečných konfliktech (Darfur). Absence obrazů ve společnosti nasycené obrazy způsobuje kolektivní amnézii, neschopnost rozpoznat rozsah problému, který se naustále opakuje.

Ve čtvrté kapitole chci posoudit fotografie a videosnímky, které nasníмали samotní pachatelé týrání a poprav ve válečných konfliktech, a tím samotný akt snímání proměnili v prostředek ponižování a mučení obětí.

Pátá kapitola se zabývá různými otázkami etiky fotožurnalismu od digitální manipulace a snímání nainscenovaných situací až po zodpovědnost za kontextualizaci fotografií pomocí popisů. Kromě toho pokládám otázku ohledně spoluúčasti fotografů na zločinu v případě snímání poprav v Bosně.

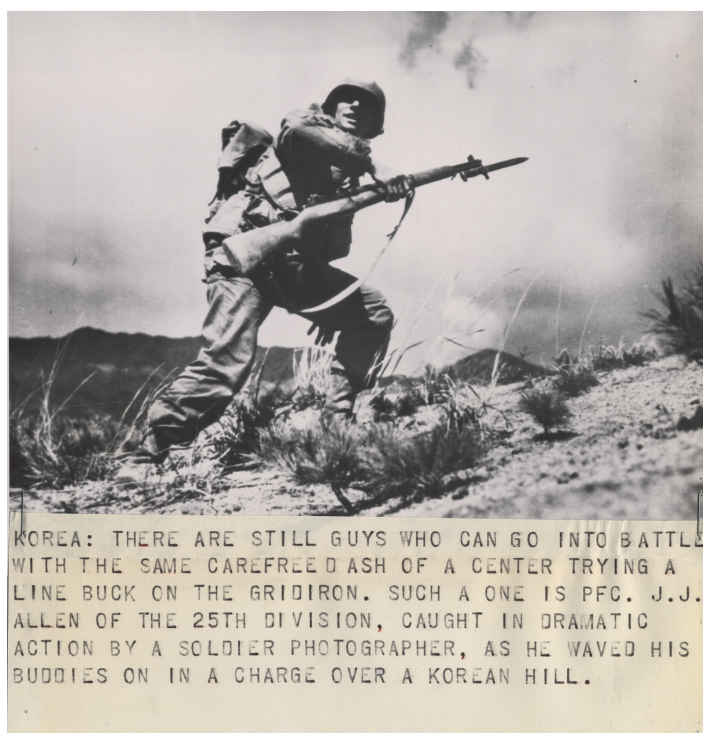
Šestá kapitola se zabývá úlohou fotografů a tisku při mediaci událostí, a rovněž zpytuje úlohu publika jako konzumentů obrazů z válečných oblastí.

Poslední kapitola se zabývá modalitami vystavování válečných fotografií v galeriích a muzeích. Analyzuji komodifikaci snímků utrpení prostřednictvím prodeje v komerčních galeriích, v nichž jsou válečné fotografie představeny jako umělecká díla, zbavená původního kontextu. Prezentují i práci několika umělců, kteří se zabývají válečnou tematikou, ale za prostor svého veřejného působení si vybírají galerie místo stránek zpravodajských časopisů, vůči jejichž redakční politice jsou velmi kritičtí.

Musím upozornit čtenáře, že ilustrace v textu obsahují zneklidňující fotografie a explicitní scény násilí.

2. FOTOGRAFIE JAKO IKONA

Během studijního pobytu v Rochesteru jsem měla příležitost prozkoumat sbírku mezinárodního muzea fotografie a filmu George Eastman House. Prohlížela jsem všechno, co měli na téma válečné fotografie, také známé fotografie Rogera Fentona z Krymské války nebo fotografie z Americké občanské války Mathewa B. Breadyho, Alexandera Gardnera, Timothyho H. O'Sullivanova a ostatních. Ale mou pozornost zvláště upoutala jedna úplně neznámá fotografie z archívu agentury Associated Press, dávno věnovaná muzeu v rámci většího souboru. Vyfotografoval ji anonymní americký voják-fotograf za Korejské války. Fotografie znázorňuje vojína první třídy J.J. Allena z 25. divize, jak běží do kopce a vyzývá ostatní k útoku (obr. 1).



1. Associated Press, Vojín první třídy J.J. Allen z 25. divize

Voják je široce rozkročen, pootočen, na zdvižené pušce má nasazený bajonet. S helmou na hlavě je jeho obličej nerozpoznatelný, protože ho zastírají temné stíny. Postava vojáka vypadá skoro jako socha, anonymní obličej mu skýtá možnost představovat jakéhokoliv (amerického) vojáka, který válčil v Korejské válce... nebo kdekoliv jinde. Z tohoto snímku mám dojem, jakoby byl protipólem fotografii "Padajícího španělského republikána" Roberta Capy (obr. 2), která se stala světovou ikonou, symbolem mučednictví. Capův republikán je také vyfotografován na kopci, ale zatímco voják v Koreji stoupá, Španěl padá, což je zdůrazněno i křivkou kopce, která se svažuje od levého k pravému okraji záběru. Jeho nohy jsou rozkročeny, ale už nenesou tělo, které se kácí dozadu; ruce jsou široce rozpaženy a v jedné stále ještě drží pušku, přímo na okraji záběru, zcela pasivně, zatímco voják v Koreji svým bajonetem přímo "páře" oblaka,

vyzývá k útoku. Capův snímek je jednou z nejznámějších a možná i nejznámější válečnou fotografií všech dob navzdory věčným otázkám o její autenticitě. Snímek z Koreje je jen jednou z mnoha agenturních fotografií, poslaných do distribuce. Možná, že nikdy ani nebyla uveřejněna. Skutečnost, že jsem ji našla zapomenutou v archívu muzea, mě podnítila k úvahám o fotografiích, které překonaly svůj status zprávy, dokumentu a staly se součástí kolektivní paměti, ikonami moderní doby.



2. Robert Capa: Padající španělský republikán, 1936.

Když se zeptáte, které fotografie jsou vryty ve vaší paměti jako obrazy určité události, jsem si jista, že si velké většina z vás vzpomene na vztyčení vlajky nad Iwo Jimou, napalmem zapálenou dívku z Vietnamu, veřejnou popravu příslušníka vietkongu, studenty před tanky na pekingském náměstí Tien An Men, amatérskou fotografii mučení z vězení Abu Ghraib... Všechny tyto snímky se k nám dostaly prostřednictvím hromadných sdělovacích prostředků a byly stotisíckrát zveřejněny po celém světě... spatřili jsme, když jsme při ranní kávě četli noviny, listovali v časopisech v nějaké čekárně nebo na pultě novinového stánku. Všechny vyvolaly silnou citovou reakci u obrovského počtu lidí, měly velký vliv na veřejné mínění a některé z nich měly za následek i politickou reakci. Byly velmi často vystavovány ve veřejných i soukromých prostorách jako předmět zbožňování nebo symbol protestu... Kromě ve formě fotografií se jejich motivy objevují ve formě soch, jako ilustrace či karikatury; jsou zmiňovány v prozaických dílech i v poezii; vznikly o nich i odborné studie. Objevují se však také jako zboží hromadné spotřeby, avšak současně jsou vystavovány v muzeích a galeriích.

Velmi často jsou fotografie, které se stanou ikonami, pokračovatelkami staletí výtvarného umění tj. poznáme je podle asociace na nějaké dílo z dějin umění: “Vztyčení vlajky nad Iwo Jimou” má monumentalitu historicistního malířství 19. století (zvláště asociuje na Delacroixův obraz

“Svoboda vede lid”) a fotografie vězně z Abu Ghraibu s rozpřaženýma rukama, připojenýma k elektrickým drátům, s hlavou pokrytou černým pytle, mnohým lidem připomněla postavu Ježíše Krista.

Přestože od sedmdesátých let dvacátého století má výsostní roli ve sdělování televize, stále ještě se nám v paměti uchovávají jednotlivé fotografie. Susan Sontag v “Esejích o fotografii” napsala: “Fotografie se mohou zapsat do paměti hlouběji než pohyblivé obrázky proto, že jsou jasně určeným výřezem času, a ne plynutím času. Televize je příval nedostatečně vyříděných obrazů, z nich každý ruší ten předcházející. Každá statická fotografie je výsadním okamžikem, proměněným v tenký předmět, který si člověk může ponechat a znovu se na něj podívat.” (1977:27)

Rober Hariman a John Lucaites, autoři knihy "No Caption Needed - Iconic Photographs, Public Culture and Liberal Democracy" (“Titulky nejsou nutné – ikonické fotografie, veřejná kultura a liberální demokracie”) definují ikony fotožurnalismu jako "fotografické obrazy, objevující se v tisku, elektronických nebo digitálních médiích; jsou obecně známé a lidé si je pamatují, jsou považovány za zpodobení historicky závažných událostí, vyvolávají silné citové ztotožnění nebo odezvu a jsou reprodukovány v mnoha rozmanitých médiích, žánrech anebo tématech."¹



3. Joe Rosenthal: Vztyčení vlajky nad Iwo Jimou, 1945

¹ Hariman, Robert ; Lucaites John Louis : “No caption needed - Iconic photographs, public culture and liberal democracy” (“Žádný titulky není nutný – ikonické fotografie, veřejná kultura a liberální demokracie”), The University of Chicago Press, Chicago 2007, str. 27

Fotografie "Vztyčení vlajky nad Iwo Jimou" (obr. 3) byla pořízena 23. 2.1945, o dva dny později vyšla na titulních stránkách mnoha časopisů v USA a ihned potom na celém světě, což vyvolalo okamžitou a velmi prudkou reakci veřejnosti. Čtenáři se snažili získat exemplář fotografie pro sebe, protože ji každý chtěl mít na zdi; jeden z nich navrhl, aby bylo podle této fotografie vytvořeno sousoší jako válečný pomník. Americký kongres velmi záhy tento návrh schválil, i když byl pomník odhalen až v roce 1954. (Hariman i Lucaites, 2007: 93) Byla vydána poštovní známka s fotografií a vyšlo také více než tři a půl milionů plakátů. Po celém USA bylo postaveno 15 000 obřích plakátovacích tabulí a dalších sto sedmdesát pět tisíc plakátů bylo vylepeno na veřejných dopravních prostředcích. Tři miliony exemplářů poštovní známky byly prodány již první den a dalších sto třicet sedm milionů do roku 1948, kdy byl její tisk ukončen. Fotograf Joe Rosenthal obdržel za tuto fotografii Pulitzerovu cenu. (ibid:94) Do dneška je jeho fotografie nejreprodukovanejším snímkem všech dob, byla aplikována na různé upomínkové suvenýry i banální předměty široké spotřeby, dokonce jako tetování na lidské kůži. Fotografie je známa po celém světě, ale největší význam má právě v americké kolektivní paměti, kde se stala symbolem vítězství ve Druhé světové válce, přestože ve chvíli, když byla fotografie nasnímána, válka ještě nebyla u konce a ani vítězství nad Japonskem nebylo jisté. Pro občany USA byla symbolem vítězství, cti, rovnosti, společenství a národní hrdosti.



4. Joe Rosenthal: Vztyčení vlajky nad Iwo Jimou, 1945., poštovní známka



5. Everett Johnson: Vztyčení vlajky nad Iwo Jimou, plakát

Námořníci na fotografii dobře koordinovanými pohyby vztyčují žerď, na níž je připevněna vlajka. Není tam hierarchie, všichni jsou si rovni. Postavení jejich nohou vypadá jako pochod, dovedený opakováním k dokonalosti, a jejich ruce, které společně drží žerď, jsou symbolem společných snah. Všichni jsou zaujati svou činností a nevšímají si fotografa, což přispívá k dojmu autenticity fotografie. Jejich obličejové tváře jsou neznámé; anonymita přispívá k tomu, aby se američtí občané mohli se snímkem ztotožnit. Postavy vojáků jsou v celém záběru relativně malé, snímku vévodí americká vlajka; lidská postava je podřízena vyššímu cíli, státu, národu. Přitažlivost této fotografie bývá často určována jejími třemi rysy: “muži jsou při tomto společném konání anonymní

(rovnost), vztyčení vlajky symbolizuje oběť národa a vítězství ve Druhé světové válce, fotografie jako taková má estetické kvality sochy”. (2007:97). Hariman a Lucaites prostřednictvím těchto komentářů identifikují tři kódy americké společenské kultury: rovnostářství, nacionalismus (vztyčení vlajky na cizím území je symbolickým vyjádřením národního obětování a vítězství) a občanský republikanismus (hrdinské obětování kvůli blahobytu společnosti je často oslavováno na pomnících, vystavěných proto, aby byly zdůrazněny občanské hodnoty). Námořníci nosí tytéž uniformy bez viditelných hodnostních označení a proto se na fotografii stali obyčejnými lidmi, kteří společnou prací dosáhli společného cíle. "Celkový aspekt tohoto portréru dělnické třídy je ten, že jsou si rovni při plnění tohoto úkolu, protože jsou si rovni stojíce bok po boku, stejně jako jsou připraveni plnit úkoly pro armádu bez ohledu na svou osobní bezpečí dokud si nebudou všichni rovni ve smrti... Není důležité to, že je armáda hierarchická organizace, vědomí hierarchie je na fotografii nahrazeno jinými hierarchiemi: podřízenosti mužů vlajce, která je nad nimi rozvinuta, a jejich nadřazeným postavením vůdči neviditelným Japoncům, kteří se nalézají pod nimi."² Ale každé zdůraznění ideálů rovnosti rovněž zdůrazní situaci ve společnosti, která je daleko od nich. Proto je nacionalismus, respektive patriotismus to, co může všechny spojit pod jednou vlajkou. Národ je sám o sobě abstraktní pojem, "imaginární společenství", a k tomu aby se stal komplexní sítí institucí, zvyků a obyčejů, jeho příslušníci mají být motivováni tak, aby společně konali, ale jednotlivě se pro něj obětovali.

“Ikonický účinek tohoto snímku pochází částečně ze schopnosti artikulovat abstraktní koncepci národní identity prostřednictvím figurální kompozice”³. Snímek se částečně stává nadčasovým zobrazením národních hodnot i proto, že zobrazená akce vztyčení vlajky spojuje válku (armádu) s civilní společností. Samotný akt vztyčení vlajky nepatří výlučně k vojenským aktivitám a je mnohem častější při civilních občanských obřadech. Tato symbolika je širší a zahrnuje i každodenní život.



6. Shannon Field: hřbitov Arlington National Cemetery, Washington D.C.

Velkolepá socha, která vznikla podle Rosenthalovy fotografie, stojí ve Washingtonu D.C., na národním vojenském hřbitově Arlingtonu, na němž jsou pohřbeni a ještě se pohřbívají veteráni a všichni vojáci, kteří zahynuli ve válkách od Americké revoluce až po válku v Iráku.

Je zajímavé, že tato fotografie byla podnětem ke vzniku obdobného snímku se sovětskou vlajkou. Sovětský fotoreportér Jevgenij Chaldej ji totiž viděl v novinách a naplánoval podle ní snímání fotografie

2 Hariman, Robert ; Lucaites John Louis : „No caption needed - Iconic photographs, public culture and liberal democracy“ (“Žádný titulek není nutný – ikonické fotografie, veřejná kultura a liberální demokracie”), The University of Chicago Press, Chicago 2007 , str.98

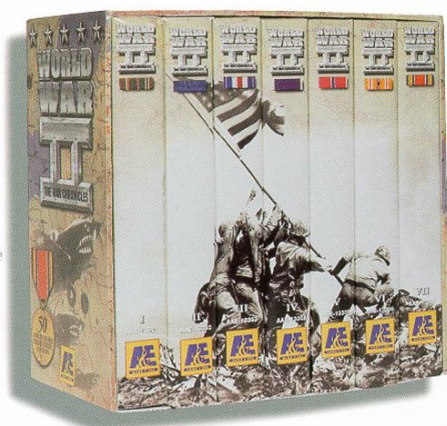
3 ibid. str.100



7. Jevgenij Chaldej: Vztyčení sovětské vlajky na budově Reichstagu v Berlíně, 1945

vztyčení sovětské vlajky na budově Reichstagu v Berlíně (obr. 7). Z Moskvy přivezl vlajku, ušitou z rudého ubrusu, a požádal sovětské vojáky, aby mu pózovali na fotografii v době, kdy se v Berlíně ještě bojovalo. Fotografie byla nasnímána a do dneška zůstala symbolem vítězství, přestože je obecně známo, že nezobrazuje autentickou situaci, ale že je to všechno nainscenováno za účelem fotografování. Snímek byl dodatečně vyretušován, protože zobrazený sovětský voják měl na ruce dvoje hodinky, což bylo důkazem okrádání mrtvých a byl přidán kouř nad městem.⁴ Prává vlajka zavlála nad Reichstagem a nad Berlínem 30.dubna1945 ve 22 hodin a 40 minut, tedy v noci, kdy nebylo možné její vztyčení vyfotografovat.

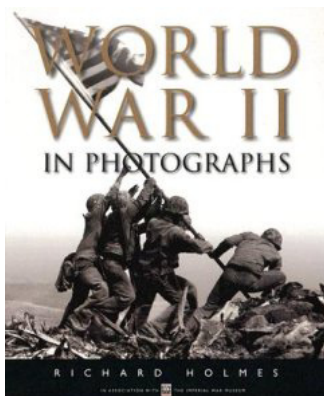
Joe Rosenthal rovněž čelil nařčením kvůli inscenování fotografie “Vztyčení vlajky nad Iwo Jimou”, neboť šlo o druhé vztyčení vlajky na témže místě téhož dne, ale tato událost nebyla nainscenována pouze kvůli fotografování, jak se spekulovalo, nýbrž kvůli rozkazu nahradit menší vlajku větší. Joe Rosenthal se tam tehdy ocitl a vyfotografoval historický snímek, jenž se stal jedním (a možná i nejdůležitějším) obecným symbolem Druhé světové války. To vidíme i



8. DVD History Channel, Druhá světová válka: Válečná kronika

na příkladě souboru videosnímků televizního kanálu History Channel nazvaného "World War II: The War Chronicles" (“Druhá světová válka: Válečná kronika”). Fotografie z Iwo Jimy je umístěna přes mapu Evropy na hřbetě každého z pěti DVD z tohoto souboru tak, aby po založení do obalu společně vytvořily celý obraz. Tatáž fotografie byla vybrána i na titulní stranu CD “The Words and Music of World War II” (Texty a hudba Druhé světové války”). Je s podivem, že britský vydavatel vybral právě tento snímek pro knihu Richarda Holmese "World War II in Photographs" (“Druhá

⁴ Lucas, Dean. „Famous Pictures Magazine - Flag on the Reichstag“ (“Slavný obrázkový časopis – Vlajka na Říšském sněmu”), 17. 2. 2007, http://www.famouspictures.org/mag/index.php?title=Flag_on_the_Reichstag ,10. 8. 2010



9. Richard Holmes: Druhá světová válka ve fotografiích

světová válka ve fotografiích”), Londýn, Carlton Books, 2000, která obsahuje fotografie ze sbírky londýnského “Imperial War Museum” (“Imperiálního válečného muzea”). “Vztyčení vlajky nad Iwo Jimou” je vlastně velmi příležitostný symbol Druhé světové války, protože zdůrazňuje pouze konečný efekt, a tím je vítězství nad nacizmem bez hrůzných scén holokaustu, vojenských civilních obětí nebo nukleárního útoku na Japonsko. Byl pominut fakt, že je na fotografii znázorněna americká vlajka, tedy vítězství pouze jednoho národa v rámci spojeneckých sil.

Fotografie byla používána i k reklamním účelům; zajímavým příkladem je reklama pojišťovny Allstate z roku 2002 (obraz 10), z doby konání zimních olympijských her, která dokládá, že ikonické zobrazení může působit jako ideologické poselství, přestože zároveň oslavuje univerzální hodnoty. V reklamě je z původní fotografie použit pouze detail rukou, které vztyčují prapor, přičemž vlajka a žerď jsou nahrazeny hokejkou v barvách americké vlajky. To je asociace na velké vítězství americké hokejové reprezentace nad ruskou v době studené války. Narážkou na dřívější vojenské a sportovní vítězství a také sloganem “The right hands make all the difference” (“Správné ruce činí všechn rozdíl”), který navazuje na známý slogan firmy “You're in good hands with Allstate” (“S Allstate jste v dobrých rukou”), tato firma zaručuje potenciálním klientům budoucí úspěch. (Hariman, Lucaites 2007:110). Reklama neznázorňuje doslova ani jeden prvek Rosenthalovy fotografie, ale svůj efekt zakládá na obecné rozpoznatelnosti motivu. Poněvadž se fotografie vztyčení vlajky vryla hluboko do vědomí národa, ihned poznáme asociaci a do reklamní fotografie pak vkládáme hodnoty, jež původní Rosenthalova fotografie symbolizuje.



10. Reklama pojišťovny Allstate z roku 2002

Reklamní a prezentační potenciál ikony byl využit ihned po vzniku fotografie při všennárodní akci prodeje válečných dluhopisů, která zahrnula široké publikum. Fotografie nebyla jen ústředním obrazem celé akce, nýbrž i předlohou sošek a živých obrazů, napodobujících nasnímaný výjev. Inscenace “Vztyčení vlajky nad Iwo Jimou” se v USA ještě dnes často sehraje při příležitosti různých oslav, přehlídek a dalších veřejných událostí.

Před utkáním Super Bowl 2007 v Miami členové “Quantico Marine Corps Band” (“Hudebního souboru námořních jednotek Quantica”) předvedli “Vztyčení vlajky nad Iwo Jimou” (obraz 11) po doznění námořní hymny.⁵ Tyto inscenace jsou pozorně zrežirovány a

⁵ Anderson, Lucia “Band of Marines off to Miami Super Bowl” (Hudební skupina námořní pěchoty jde na finále americké ligy), Fredericksburg News (Online) 2. 2. 2007 <http://fredericksburg.com/News/FLS/2007/022007/02022007/255845> , 10. 8. 2010

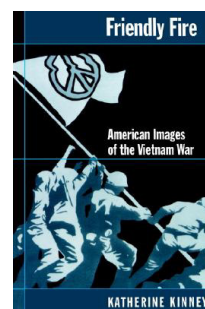


11. Inscenace Vztyčení vlajky nad Iwo Jimou, Quantico Marine Corps Band Miami, 2007



12. Clint Eastwood: Flags of Our Fathers (Vlajky našich otců), 2006.

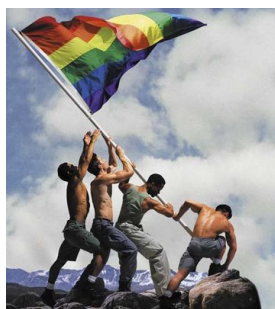
vždy počítají s emotivní reakcí publika, ale někdy se neomezují jen na předpokládané hodnoty originálu, nýbrž se ubírají úplně jiným směrem. V sedmdesátých letech minulého století byl při protiválečných protestech místo americké vlajky vztyčen prapor se symbolem míru. Některé inscenace jsou chápány velmi vážně, kupříkladu ta, kterou pořádají američtí skauti, ale existují i inscenace, které mají spíše humoristický charakter, jako například když jsou vojenské uniformy nahrazeny úbory z Hvězdných válek. Labyrinty na kukuřicových polích (obraz 15ab) jsou možná “nejlidovějšími” druhy inscenování “Vztyčení vlajky nad Iwo Jimou”, v nichž se projevuje i spojení performativního a reprezentativního. Samotný výjev, vytvořený z kukuřičných stébel, můžeme spatřit jenom z ptačí perspektivy, ale vstup do labyrintu přináší jinou, osobní zkušenost.



11. Katherine Kinney: Friendly Fire - American Images of the Vietnam War

“Lidová inscenace výjevu způsobí proměnu od explicitních veřejných událostí jako jsou akce spojené s prodejem dluhopisů až po výjevy ze všedního dne.” (Hariman, Lucaites 2007:112).

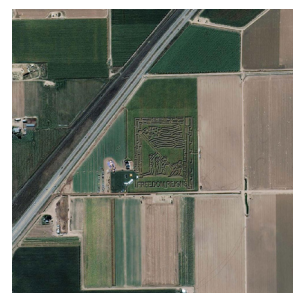
Komodifikace ikony prostřednictvím aplikace fotografie na zboží široké spotřeby hovoří o neustálé potřebě učinit ikonu součástí všedního života. Michael Billig ve své knize “Banal Nationalism” (Banální, běžný nacionalismus”) klade důraz na závislost na banálním, běžném opakování motivu vlajky, které kvůli tomuto neustálému opakování působí vznešeně; toto



14. Vztyčení vlajky, která propaguje práva homosexuálů



15ab. Labyrinty na kukuřicových polích



tvrzení můžeme rozšířit i na fotografii – ikonu, která je bez špetky ironie aplikována na přívěsky na klíče, zapalovače, talíře, čepice, trička... Tyto kýčovitě předměty ztělesňují abstraktní symbol a přinášejí pocit kolektivní identity a příslušnosti k národu, místní nebo regionální skupině, jako například příslušnosti k námořníkům, kteří mají často patriotické tetováže na svém těle, mimo jiné s motivem “Vztyčení vlajky nad Iwo Jimou”.

“Vztyčení vlajky dokazuje, že je to současně mimořádní i banální záležitost, nadzemský výjev i hmotný objekt, ztělesnění vysněné společnosti i způsob sebevyjádření, občanský rituál i propaganda v rámci každodenního života.” (Hariman, Lucaites 2007:114).

Patriotismus v USA ještě zintenzivněl po zboření budov Světového obchodního střediska v New Yorku, kvůli válce v Afgánistánu a Iráku, a tak se Rosenthalova fotografie velmi často objevuje jako výraz podpory americkému vojsku. Jedna jídelna v Iowě si dala do výlohy umístit obraz, na němž servírky vztyčují prapor a velký nápis praví: “God Bless America” (“Bůh žehnej Americe”) s obláčkem, v němž jedna z nich volá: “keep it flying” (“nech ho vlát”). Tato ilustrace je zvlášť zajímavá, neboť ústředními postavami jsou ženy. (Hariman, Lucaites 2007:118)

Fotografie je často reprodukována v karikaturách po celém světě, a ony vesměs ironicky nebo sarkasticky komentují americkou politiku. Většinou to vypadá tak, že je vlajka nahrazena symbolem MacDonaldu nebo naftovým čerpadlem, což je narážka na dobývání území konzumerismem nebo válčení kvůli naftě. Zvlášť působivá je karikatura, na níž jsou vypodobněni mučitelé z vězení Abu Ghraib, kteří zarážejí žerd' do hromady nahých těl mučených vězňů. V jedné ilustraci jsou spojeny dvě ikonické fotografie, které ještě k tomu zdůrazňují časovou, politickou a kulturologickou propast mezi generací ze Druhé světové války, často nazývané “the greatest generation” (“největší generace”)⁶ a nynější generací, která často nemá tytéž hodnoty a vzory. Ikona je použita proto, aby byla zdůrazněna zrada ideálů, jež symbolizuje vlajka nad Iwo Jimou.

Nedávno byla tatáž fotografie parafrázována za účelem zesměšnění političky Hilary Clinton, která v době své kampaně na americkou prezidentku prohlásila, že v roce 1996 navštívila bosenskou Tuzlu a na letišti v palbě ostřelovačů byla vystavena smrtelnému nebezpečí. Nikdo z novinářů o tom tehdy nepřinesl žádnou zprávu a snímky ukazují, že byla Hilary přivítána se všemi poctami, bez jakéhokoliv ohrožení svého bezpečí.⁷

Když se podíváme na rozmanité apropiace fotografie-ikony, můžeme dojít k závěru, že kontext osciluje od veřejné piety a otevřeného patriotismu až k cynismu, pocitu viny a zrady

6 Frázi “the greatest generation” (“největší generace”), jež se stala referencí pro ty, kteří vyrostli v období Velké deprese a Druhé světové války, poprvé použil Tom Brokaw ve své knize “The Greatest Generation” (“Největší generace”), Random House, New York 1998

-v: Hariman, Robert ; Lucaites John Louis : „No caption needed - Iconic photographs, public culture and liberal democracy“ (Žádný titulek není nutný – ikonické fotografie, veřejná kultura a liberální demokracie), The University of Chicago Press, Chicago 2007

7 Dobs, Michael “Hillarys Balkan Adventures, Part II” (“Hilaryna balkánská dobrodružství, Část II.”), The Washington Post (Online) http://blog.washingtonpost.com/fact-checker/2008/03/hillarys_balkan_adventures_par.html , 10.08.2010.



16.



16a.



17.



18.



19.



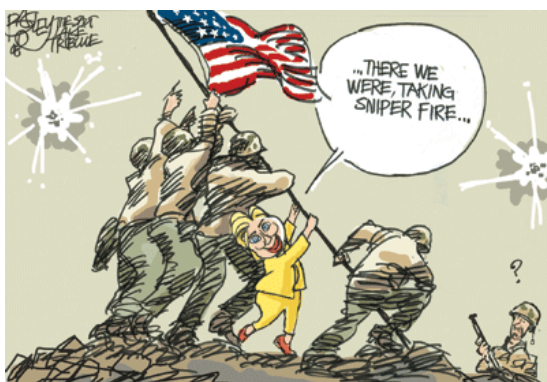
20.



21.



22.



23.



24.

16.-24. Vztyčení vlajky nad Ivo Jimou v různých aplikacích

(kvůli Vietnamu), ale také pocitu, že občanské ctnosti v dnešní době nemohou existovat.

Vztyčení vlajky je parodováno v epizodě Simpsonů, v níž se Bart stane členem boy bendu. Za účelem natočení videoklipu se skupina v maskáčích vylodí na písčité pláži a v manýře fotografie z Iwo Jimy zarazí žerď, přičemž se o chvíli později ukáže, že se vylodili na pláži, kde se konal mejdan, na žerdi není připevněna vlajka a chlapani se baví s dívkami v bikinách. Ideál mužství, který vyniká na původní fotografii, je tady zvýrazněn až do komických rozměrů a hrdinství je jenom fantazie. Bart se nikdy nestane válečným hrdinou ani to není jeho vzor. Obraz zůstává jen nostalgickou upomínkou na čest a slávu, přičemž je zdůrazněna povrchnost a “lacinost” dnešních ideálů konzumní společnosti. Kontrast minulosti a přítomnosti je zdůrazněn v dalším pokračování Simpsonů, v němž jí Homér slané brambůrky, vykrojené ve tvaru známých postav. Když vyloví brambůrek ve tvaru “vztyčení vlajky”, ihned to pozná, ale to mu nezabrání, aby brambůrek nesnědl. Ikona amerických ctností je zprofanována změnou v ikonu konzumerismu – lacinou, nekvalitní potravinu (junk food). Politické dějiny se staly součástí popkultury a nesobecký, hrdinný občan se změnil ve chtivého konzumenta. (Hariman, Lucaites 2007:123).

To se částečně změnilo 11. září 2001. roku, kdy došlo k teroristickému útoku na mrakodrap WTC a na budovu Pentagonu. Národ, ohrožený terorismem a vyděšený z útoku na vlastním území se záhy sjednotil pod tímž praporem. Ze staré ikony se zrodila nová: fotograf Thomas E. Franklin nasnímal fotografii tří hasičů, kteří na troskách “dvojčat“ vztyčují vlajku (obr. 25). Lidé okamžitě pochopili asociaci na “Vztyčení vlajky nad Iwo Jimou” a fotografie byla zveřejněna na titulních stránkách po celé zemi, bylo prodáno za milión dolarů humanitárních plakátů, byla aplikována na mnoha předmětech denní potřeby a dokonce byla vyrobena i replika výjevu z vosku pro muzeum voskových figurín Madame Tussaud v New Yorku. Šest měsíců po útoku pozval president Bush tři hasiče z obrázku, George Johnsona, Dana McWilliamsa a Billa



25. Thomas E. Franklin: Ground Zero Spirit (Duch epicentra), 2001



26. poštovní známka

Eisengreina, do Bílého domu a při slavnostní ceremonii veřejnosti představil poštovní známku s reprodukcí zmíněné fotografie.

Je zajímavé, že je to první ikona, která vznikla podle vzoru té někdejší, a řekla bych, že vznikla právě kvůli té dávné fotografii a společenskému kontextu, v němž se zrodila. Přestože získala čtrnáct různých cen (avšak Pulitzerovu cenu nikoliv), dovolím si ji ocenit asi tak, že Franklinova fotografie nemá dostatečné kvalitativní fotografické hodnoty, aby se stala fotografickou ikonou. Za svůj status může poděkovat výlučně tomu, že byla asociací na “Vztyčení vlajky nad Iwo Jimou” ve chvíli, když zranitelný národ toužebně volal po silné symbolice národní hrdosti. „Navzdory útoku není zlomen duch národa“, to je poselství této fotografie, která získala i název “Ground Zero Spirit” („Duch epicentra”). Hasiči stáhli americkou vlajku⁸ z jachty na rampě, sloužící ke spuštění lodí na vodu, u Světového obchodního střediska v průběhu evakuace před zřícením budovy. Rozhodli se ji vztyčit v epicentru a tím zvýšit morálku celé skupiny hasičů, která v troskách bezúspěšně pátrala po přežilých. Podpořili i morálku celého národa poté, kdyco byla fotografie zveřejněna. Vztyčení vlajky byl spontánní okamžik a právě kvůli tomu byl ohlas americké veřejnosti tak velký. Na rozdíl od všech ostatních fotografií, kterými jsme byli v těch dnech zasypáni, a které znázorňovaly hrůzné výjevy letadel, zasahujících budovu, či tragedie uvězněných lidí v nejvyšších patrech obou mrakodrapů, kteří hledali záchranu ve skoku do bezedné hloubky, tento obraz přinášel naději.

Rozdíl mezi fotografiemi z Iwo Jimy a z epicentra jsou patrné v rozdílech mezi vojenskou a civilní akcí. Na Iwo Jimě vztyčili prapor námořníci, všichni jako jeden muž, zatímco v troskách Světového obchodního střediska to byli hasiči, tedy civilisté. Obličeje námořníků nejsou rozpoznatelné, zatímco hasičům zcela zřetelně vidíme do tváře. Jsou to obyčejní lidé, kteří vykonávají svou práci a nijak zvlášť se od nikoho z nás neliší. Anonymita námořníků umožnila, aby se veřejnost identifikovala s “vybranými”, nejlepšími z nich, naproti tomu rozpoznatelnost hasičů s sebou nese jiný druh ztotožnění veřejnosti, a to sice identifikaci obyčejného člověka se sobě rovnými. Všichni se tedy mohou stát hrdiny.

Tentýž výjev nasnívalo ještě mnoho fotografů, nicméně právě tato Franklinova se stala ikonou. Možná právě kvůli této rozpoznatelnosti postav, zobrazených zpředu. Na rozdíl od fotografie z Iwo Jimy tato fotografie jako taková neobsahuje skoro žádnou formální dramaturgii. Dva hasiči se snaží vztyčit vlajku, třetí zatím pasivně přihlíží s rukama za pasem a všichni tři upřeně hledí nahoru. Jedinou dynamiku vnáší do kompozice diagonála žerdi, na které je

8 Novinový článek (<http://septterror.tripod.com/firephoto.html>) vyzdvihuje i fakt, že je “Old Glory” (název americké vlajky) “made in America”, což v takových chvílích rovněž přispívá k národní důstojnosti, vzhledem k tomu, že v tom roce bylo do USA dovezeno kolem 113 milionů amerických vlajek většinou z Číny, Singapuru a Koreje, protože američtí výrobci po útoku 9. 11. 2001 nemohli vyhovět silné poptávce po vlajkách. (When even Old Glory is made in China – Když byla dokonce americká vlajka vyrobena v Číně, napsala Leita Walker v červenci 2001, vydání 2003, The Christian Science Monitor <http://www.csmonitor.com/2003/0701/p01s03-usgn.html?related>)

vztyčována vlajka. Fotografie je pořízena teleobjektivem z velké dálky a hasiči si nevšímají pozornosti, kterou vyvolali, kromě kolegů hasičů, kteří vztyčení vlajky doprovázejí souhlasnými výkřiky. Námořníci, kteří vztyčili vlajku na hoře Suribachi, jsou vyfotografováni z dolního rakursu ve velmi dynamické kompozici. Tak získali na monumentalitě. Navzdory “neexistující monumentalitě” fotografie z Ground Zero (epicentra), fotografie se brzy stala předlohou bronzového památníku, který měl vzdát poctu všem hasičům. Veřejnost uviděla model pomníku před vánoce, tři měsíce po útoku. Když byl pětmetrový hliněný model sochy odhalen, bylo všem jasné, že má daleko k původní fotografii, podle níž byla vytvořen. Novinář listu *Newsday* si všiml, že jsou hasiči mnohem „svalnatější“ než na fotografii (na které měl jeden z nich velmi výrazné břicho)⁹. Jejich tváře se také dost lišily od mužů na fotografii. Hlinění hasiči byli Afroameričan, Latinoameričan a běloch, ke změně došlo ve snaze pomníku vtisknout “politickou korektnost”, neboť má představovat všechny hasiče (hasiči na fotografii byli běloši). Navzdory pokusům vedení hasičského sboru i autorů sousoší o ospravedlnění, veřejnost reagovala na zásah do autenticity velmi nepříznivě a tak pomník nikdy vystaven nebyl. “Skutečnost, že bylo do původního zobrazení včleněno příliš mnoho patriotických zkušebních kamenů (vlajka, trosky mrakodrapů, zaprášených hasičů, kteří jakoby povstali z popela, postav, pózujících v manýře námořníků z Iwo Jimy) způsobila, že emocionální rezonance byla skoro tak vznětlivá jako extrakt čistého politického dynamitu. Navrhované sousoší bylo vnímáno jako rouhačské, dokonce štvavé, jako pokus uvést do souladu a přetvořit americké hodnoty hluboce vtisknuté do obrázku.“¹⁰

Během všech zmíněných událostí nikdo nepožádal ony tři hasiče, autora fotografie ani časopis *Record* o povolení k použití fotografie jako předlohy k památníku; z časopisu *Record* jim to zakázali a hasič Dan McWilliams, který dostal nápad vztyčit vlajku, prohlásil, že je spory kolem památníku rozhořčen. (Friend, 2006:315)

I samotná vlajka, vztyčená 11.09. nad troskami mrakodrapů “Dvojčat” se stala předmětem skandálu. Prapor zmizel, vlastně byl nahrazen jiným, větším, ale neví se kdy ani za jakých okolností. Zjistila to Shirley Dreifus, majitelka lodě, z níž vlajka pocházela; zapůjčila ji vlastně k dobročinné akci na své lodi. Ta vlajka byla větší než původní a ona si ihned všimla rozdílu. Požadovala nalezení vlajky. Její zmizení zůstalo záhadou dodnes¹¹.

Tuto vlajku čekal osud, obdobný osudu vlajky z Iwo Jimy, která nahradila první, menší vlajku a právě vztyčení této druhé, větší, bylo zaznamenáno na slavné Rosenthalově fotografii.

9 Friend, David: *Watching the world change, the stories behind the images of 9/11* (Sledující jak se svět mění, příběhy za obrázky z 11. 9.), Farrar, Straus and Giroux, New York, 2006., str.313

10 *ibid.*, str.315

11 <http://www.findthe911flag.com/> , 10.08.2010.

A nakonec bych se vrátila na začátek, k fotografii, nalezené v archivu muzea. Fotografie Voják v Koreji sdílí některé rysy se slavnou fotografií z Iwo Jimy:

- zobrazuje důležitou historickou událost (i když to není nějaká historicky důležitá bitva)
- má v sobě určitou monumentalitu, byla nasnímana z dolního rakursu, její kompozice je velmi dynamická
- voják na fotografii je anonymní a může být vhodným předmětem identifikace diváků s ním
- i tato fotografie se dá chápat jako znázornění hrdinství

Důvodem proč se fotografie neproslavila, netkví v tom, že by snad jako taková postrádala kvality, nýbrž v nedostatku společenskopolitického kontextu, který by ji proslavil.

Válka v Koreji (1950 - 1953) byla ozbrojeným střetnutím Severní a Jižní Koreje, vlastně součástí studené války, jejímž pokračováním byla válka ve Vietnamu. Svět byl rozdělen na dva bloky a univerzální hodnoty vystřídal politika. Druhá světová válka byla posledním válečným střetem, jež byl obecně pochopen jako vítězství dobra nad zlem - nad nacizmem a fašizmem.

Vietnamská válka zapsala do americké (i světové) kolektivní paměti nové ikony a dnešní války v Afgánistánu a Iráku jsou určeny cenzurou, propagandou i manipulací. Současnou ikonou se staly amatérské fotografie mučení iráckých zajatců a samotný akt fotografování je využíván jako forma mučení a manifestace moci, o čemž budu psát později.

V kontextu fotografické ikony je zajímavé si prohlédnout jednu fotografii, která se stala ikonou na samotném začátku války v Iráku a byla nominována na Pulitzerovu cenu. Je to fotografie bosenského fotografa Damira Šagolje (obraz 27), na níž je znázorněn americký voják, který něžně drží zraněné irácké dítě v růžovém oblečku. Voják v plné polní sedí sám na zemi s dítětem v náručí, v pozadí vidíme ostatní vojáky u vojenského vozidla. Fotografie byla uveřejněna na mnoha titulních stránkách a patriotických plakátech, stala se nejprodávanější Šagoljovou fotografií z Iráku (byla distribuována prostřednictvím agentury Reuters). Z časopisu People, který má dvaadvacet milionů čtenářů, fotografovi zavolali a vyptávali se na vojáka z fotografie, který se stal národním hrdinou. Ale nikdo se nezeptal na zraněné dítě a jeho rodinu. Fotografie vojáka s dítětem byla vyřazena z celé reportáže a zbavena kontextu, v němž vznikla. Byla použita pouze jako ukázka humánní stránky americké armády a ospravedlnění vojenského zásahu v Iráku. Samotná událost byla velmi tragická pro dítě, znázorněné na fotografii, i pro jeho rodinu. Jeli automobilem ke kontrolnímu stanovišti a najednou byla zahájena střelba. "Nikdo neví, kdo začal střílet. Jejich auto se ocitlo v křížové palbě, Američané ho asi za deset minut ze všech dostupných zbraní prostříleli jako řešeto. Přitom zabili matku, zranili a zabili několik dcer, třemi kulkami postřelili otce... V seriálu je několik šokujících nasnímaných výjevů, jako když



27. Damir Šagolj: Americký voják se zraněným dítětem v náručí, 2003



28. Linda Eddy: propagační ilustrace



29. Damir Šagolj: reportáž, Irák 29. 3. 2003.

otec spatří mrtvou ženu a objímá svou zraněnou dceru s vystřeleným okem.”¹² Ale americká média nic z toho nezajímalo; byla vybrána jedna fotografie a zařazena do takových souvislostí, který jim vyhovovaly. Fotografie kolovala na Internetu v mnohočetných e-mailech na podporu americké armády a tak plnila svůj propagandistický úkol v médiích ještě dlouho poté, co přestala být aktuální. Válečná fotografie byla vždycky používána k propagandistickým účelům a v průběhu války v bývalé Jugoslávii byla její úloha klíčová při vytváření veřejného mínění, mobilizaci občanů k podpoře války a k podněcování etnické nenávisti. Proto v následující kapitole provedu rozbor propagandistické války, kterou Chorvatsko a Srbsko vedly.

Chorvatsko také mělo své “ikony”, ale s ohledem na to, že je vizuální kultura v Chorvatsku na velmi nízké úrovni a média pracují s fotografií dost neobratně, zvolila jsem si k analýze fotografie jako ikony “Vztyčení vlajky nad Iwo Jimou”. Její význam přesahuje národní rámec, žádný jiný trh kromě amerického nemůže dosáhnout takové komodifikace a nikde nelze najít takové množství rozmanitých aplikací téže fotografie.

V Chorvatsku se v době války jako ikony dostaly do popředí zájmu fotografie vojáků, chorvatských obránců. O této problematice budu psát o něco později a abych navázala na “ikonicitu” fotografie z Iwo Jimy a Šagoljovy fotografie z Iráku, zmínila bych se o jedné fotografii, která takový status měla – fotografie Marina Topiće nasnímaná v Osijeku v roce 1991 (obraz 30). Je na ní běžící voják s helmou na hlavě a puškou v jedné ruce, nese v náručí dítě, zachraňuje ho před válečným nebezpečím znázorněným rozvalinou v pozadí a otvorem způsobeným zásahem granátu přímo za ním.

Je to dynamická fotografie, nasnímaná v protisvětle, a proto je tvář vojáka jenom naznačena. Anonymita postavy skýtá pravý základ k identifikaci s ním. Obličej dítěte je o trochu lépe vidět a jasně z něho vyčteme strach. Obrázek vojáka jako spasitele jasně rezonuje v chorvatském mediálním prostoru a vytváří hrdinskou postavu chorvatského obránce ve válce, která mu byla vnucena. Ale tuto fotografii rovněž provází aura “inscenované fotografie”. Topić totiž nebyl válečným fotografem a z válkou zachváceného Osijeku se uchýlil do bezpečí, občas tam v době příměří jezdil. S přáním “rozhlásit pravdu” o agresi na Chorvatsko pracoval na seriálu fotografií, znázorňujících Osijek v mírových situacích a snažil se na týchž lokacích nasnímat i “válečnou verzi” s použitím modelů. Podle toho, co mi Topić vyprávěl, v době jednoho z těchto snímání byl zahájen útok na město a voják, kterého do té chvíle fotografoval, uchopil dítě a utíkal do úkrytu. Kombinací nainscenované situace a autentických událostí i emocí vznikla fotografie, která se často používala na protiválečných plakátech v Chorvatsku i jinde v Evropě. Všechny tři fotografie, které jsem analyzovala v této kapitole, spojuje právě afirmativní zobrazení vojáka, které je klíčové pro pozitivní zobrazení války v médiích a účinek na veřejné mínění, který má zajistit podporu války.

12 Cerar, Gregor, Intervju sa Damirom Šagoljem (Rozhovor s Damirem Šagoljem), Mladina 25/2004, (Online) http://www.mladina.si/tehdnik/200425/clanek/sve-intervju--gregor_cerar/, 10. 8. 2010



30. Marin Topić: Osijek 1991

3. VÁLEČNÁ FOTOGRAFIE A MÉDIA

3.1 PROPAGANDA - slova a obrazy nenávisti

V této kapitole budu psát o propagandistické válce, kterou vedli váleční soupeři během války v bývalé Jugoslávii. Největší roli sehrály národní televize všech stran a proto se neomezím jenom na fotografii. Budu používat termín “obrazy” i pro fotografie i pro videomateriály, promítnuté v televizi. Často byly i záběry z televizních šotů uveřejněny v denním tisku a tak prošly tranzicí od pohyblivého ke statickému obrazu.

Válečná propaganda je součástí psychologické války zaměřené na to, aby zbavila odvahy a demoralizovala nepřítele, ale když je použita na vlastní občany, zajistí jejich podporu válce, zmobilizuje je k boji a vytvoří záporný a nepřátelský postoj ke skupině protivníků. Propaganda klade důraz na ty části informací, které podporují žádoucí stanovisko a potlačí nebo úplně vyřadí nežádoucí obsahy. Aby bylo dosaženo žádoucího vlivu na veřejné mínění, jsou užívány informace, které vedou k chybnému závěru, dokonce ke lži.¹

Fotografie ve službě propagandy jsou designovány tak, aby “přesvědčily”. “Zformovány a adaptovány tak, aby byly co nejpůsobivější, obracejí se přímo ke kulturním zájmům společnosti, na které jsou zaměřeny, jak v předmětech vybraných k reprezentaci, tak i způsobem, kterým jsou tyto subjekty zobrazeny”² Bez médií, která sehrála klíčovou roli při přípravě na válku, rozdmýchávala nenávist mezi národnostmi a demonizovala protivníka, by nebyl možný takový krvavý konflikt, jenž po léta šokoval světovou i domácí veřejnost svými neuvěřitelně brutálními obrazy. Mediální propaganda “pomohla chorvatské vládě, aby se falešně představila jako poslední bašta západních, demokratických” hodnot. Bosenskou vládu, v níž převládají muslimové, pomohla propaganda představit jako jedinou nevinnou oběť války, přestože to nebyla vždy pravda. Především tato propaganda srbské vládě v Bělehradě a v Bosně umožnila přesvědčit všechny Srby, že jsou tragickými oběťmi cizích hříchů v mezinárodním spiknutí, jejímž cílem je zničit srbský národ a jeho zemi.”³ Renaud de La Brosse, řádný profesor na universitě Reims Champagne-Ardenne, vypracoval podrobnou analýzu médií v Srbsku na žádost Prokuratury mezinárodního trestního soudu pro bývalou Jugoslávii, a tato zpráva pod názvem “Politická propaganda a projekt *Všichni Srbové v jednom státě*”: důsledky instrumentalizace médií k ultranacionalistickým účelům” byla užívána v průběhu soudního

1 podle Encyclopedia Britannica

2 Brothers, Caroline “War and History, A cultural history” (Válka a dějiny, Kulturní dějiny), Routledge, Londýn, 1997, str.2

3 Shawcross, William “Předmluva” v: Thompson, Mark “Kování války – média v Srbsku, Chorvatsku, Bosně a Hercegovině”, HHO, Záhřeb 1995, str. XX

procesu se Slobodanem Miloševićem v Haagu. De La Brosse uvádí několik základních principů každé propagandy: simplifikaci, projekci vlastních nedostatků do jiných, instrumentalizaci zpráv k vlastnímu užítku, usilovné opakování poučení, opírání se o pověsti a dějiny a budování národního souhlasu. Rozpadem socialistické soustavy a prvními volbami s několika politickými stranami se nacionalistické politické strany dostaly k moci a svou nacionalistickou rétorikou vytvořily napětí, které eskalovalo do války. Všechny válčící strany si byly vědomy moci médií a snažily se působit na to, aby i zahraniční novináři a reportéři vyslali do světa právě jejich verzi “pravdy”. To se nedělo vždycky, a tak se i novináři stali terčem útoků a při zpravodajské práci z válečného pole do dubna 1994 přišlo o život 38 novinářů.

Na začátku války v Chorvatsku se novinářský diskurz za velmi krátkou dobu změnil a chorvatské sdělovací prostředky nazývaly jednotky Jugoslávské lidové armády, které se otevřeně postavily na srbskou stranu, srbskou komunistickou soldateskou, agresorským vojskem, srbskými četniky⁴, a vzbouření Srbové byli četnici, teroristé, vzbouřenci,... atd. V Srbsku byli všichni příslušníci chorvatského vojska nazýváni ustašovci,⁵ krvežíznivci, šelmami. V srbských médiích se často objevovaly články o zločinech Nezávislého chorvatského státu z doby Druhé světové války s reprodukcemi fotografií z koncentračního tábora Jasenovac.⁶ Existovaly snahy vykreslit celý chorvatský národ jako genocidní a ustašoidní, strašit Srby dalšími hromadnými vraždami, které budou spáchány na jejich příslušnících. V Chorvatsku se probudilo uvědomění o chorvatství a trvalo se na vrácení starých chorvatských slov nebo na zavedení novotvarů, nové peníze dostaly název “kuny” – tak se jmenovaly i v době Nezávislého chorvatského státu (NDH). Dost věcí připomínalo temné údobí zmíněného státu (NDH) a současný mladý stát se opomněl jasněji distancovat od ustašovských zločinů. Strach, který podněcovala srbská média prostřednictvím příběhů o ustašovských zločinech a přirovnání ustašovců ke stávajícím mocenským kruhům v Chorvatsku, zmobilizoval Srby v Chorvatsku, aby vybuodovali barikády na

4 Četnik – příslušník ozbrojených jednotek Jugoslávského království ve 2. světové válce. Četnici byli exponenty velkosrbského programu a prováděli etnické čistky muslimského a chorvatského obyvatelstva a kolaborovali proti partyzánům s italskými a německými okupačními orgány moci a vojenskými jednotkami.

5 Ustaša – příslušník Ustašovského hnutí, nacionalistické organizace, kterou v třicátých letech dvacátého století založil Ante Pavelić. V roce 1941 ustašovci založili Nezávislý chorvatský stát (NDH), loutkový stát spojenců Osy, v němž prostřednictvím systému koncentračních táborů prováděli nejen politiku Hitlerova "konečného řešení židovské otázky", nýbrž i vlastní politiku etnických čistek Srbů, Romů a politických odpůrců.

6 “Florence Hartmann napsala toto: “V jednom pořadu bělehradské televize, vysílaném v hlavním vysílacím čase 27. července 1991 jsou zařazeny po sobě sestřihané projevy – současný Franjo Tuđmana a archivní Ante Pavelić, Hitlerova a Mussoliniho spojence. V tisku vycházely fejetony, v nichž byly znovu aktualizovány masakry, které kdysi spáchal Pavelićův chorvatský stát, a prostřednictvím televizních obrazovek bělehradské televize neustále prezentovala srbské mučednictví, připomínala minulost, a to nakonec v hlavách lidí vymazalo současnost a ztotožnilo nekdejší pronásledování Srbů v Chorvatsku s nynějším a tím dala svůj přínos k podnícení a odůvodnění násilí, které bude následovat. Pod vlivem propagandy přestali Srbové pro Chorvaty užívat jakýkoliv jiný název kromě *ustašovců* a *fašistů*, považující je za nástroj německé hegemonie, která inklinuje k vytvoření Čtvrté říše”. Milošević, op. cit, str. 172.” v de La Brosse, Renaud, Politická propaganda a projekt “Všichni Srbové v jednom státě”: následky instrumentalizace médií k ultranacionalistickým účelům. Zpráva byla vypracována pro potřeby soudního řízení se Slobodanem Miloševićem u Haagského soudu, http://www.icty.org/x/cases/slobodan_milosevic/prosexp/bcs/rep-srb-b.htm vstup 25.07.2010.



31. Srbové na válečné stezce,
Globus, 31. 5. 1991



32. Četnici v Kršku, Globus,
7. 6. 1991



33. Četnik zatčen uprostřed města!,
Glas Slavonije, 12. 8. 1991



34. Opozice, četnici a "maligani",
Svobodný týdeník, 15. 6. 1991



35. Četnický přízrak krouží nad Chorvatskem,
Svobodný týdeník, 15.06.1991

silnicích a vyhlásili Samostatnou autonomní oblast Krajinu (SAO Krajinu) s cílem jejího připojení k Srbsku. Chorvatská média na druhé straně uveřejňovala fotografie četníků a tím podporovala strach u Chorvatů. Kromě toho i Jugoslávská lidová armáda byla otevřeně připravena chránit srbské zájmy, zatímco Chorvatsko nemělo ani svou armádu. Když se podíváme na některé příklady z roku 1991, kdy konflikt začal, všimneme si, jakým způsobem i fotografie plní svou propagandistickou roli a posiluje napětí a psychózu strachu. Týdeník *Globus* uveřejnil 31. května 1991 na titulní stránce fotografii četníka s obrovským výhružným titulkem “Srbové na válečné stezce”, čímž všechny příslušníky srbského národa ztotožnil s četníky, kteří jsou zobrazeni na snímku (obraz 31). 7. června 1991 *Globus* znovu uveřejnil fotografii četníka s vlajkou s lebkou a vytaseným nožem (obraz 32). Titulek hovoří o plánovaném teroristickém útoku na nukleární elektrárnu Krško, která stojí v bezprostřední blízkosti Záhřebu. U fotografie je napsáno *Bože, chraň Chorvatsko. Glas Slavonije* (Hlas Slavonie), místní deník z Osijeku uveřejnil dne 12. 8. 1991 na titulní stránce fotografii, na níž mladík v maskáči vytahuje z automobilu s otevřenou střechou dlouhovlasého, bradatého mladíka (obraz 33). Kolem nich je spousta lidí. Z průvodního textu u obrázku se dozvíme, že se jednalo o mírové demonstrace *Yutel*⁷ v Osijeku. Obrovský titulek nad snímkem sděluje: “Četník zatčen uprostřed města!” Mladík, který má dlouhé vlasy a černé tričko s aplikací heavymetalové hudební skupiny *Motorhead* by jen o několik měsíců dříve nebyl považován za četníka nýbrž za příslušníka subkultury, který poslouchá určitý druh hudby. Tehdy, v době předválečné psychózy, byl jeho vzhled spojen se vzhledem příslušníka četnických přívrženců ze Srbska kteří měli také dlouhé vlasy, zarostlou tvář a často nosili černé vlajky nebo symboly s lebkami. Kromě toho nosily na hlavě beranici nebo čepici *lodičku* s kokardou jako na obrázku 31. Gardista v maskovací uniformě drží dlouhovlasého mladíka za krk, násilím ho vytahuje z auta a lidé kolem ho klidně pozorují. Zdá se, jakoby celá ta událost nevyvolala ničí protest nebo rozčilení, ale nikdo ani nepřiskočil na pomoc mladíkovi. Avšak agresivní titulek u této fotografie již druhý den ráno posloužil k podnícení válečné psychózy a strachu místního obyvatelstva, kterému bylo dáno na vědomí, že je nepřítel již tady, mezi nimi, “uprostřed města”, jak praví titulek.

Svobodný týdeník (Slobodni tjednik), první z řady tabloidních tiskovin v Chorvatsku, rovněž uveřejňoval senzacionalistické příběhy a fotografie četníků z demonstrací v Bělehradě. (obr. 34, 35).

Válka v Chorvatsku začala 31. 3. 1991 na Plitvicích ozbrojeným konfliktem příslušníků Zvláštní policie Republiky Chorvatsko se srbskými vzbouřenci z městečka Titova Korenica, kteří se zbraněmi v rukou zabrali oblast Národního parku Plitvice. V tomto ozbrojeném střetu zahynuli Josip Jović, chorvatský speciální policista a Rajko Vukadinović, srbský povstalec. To byly první oběti války v Chorvatsku. V eskalaci konfliktu zabránila Jugoslávská lidová

⁷ *Yutel* byla televizní stanice, která vysílala ze Sarajeva a snažila se v době rozpadu Jugoslávie objektivně zpravovat o událostech vedena myšlenkou o celistvé Jugoslávii.



36. VÁLKA! Nářek nad synem a vlastí, Svobodný týdeník, 6. 4. 1991



37. Svobodný týdeník, 2. 5. 1991

armáda, která se postavila mezi obě zneprátené strany, ale tím určila imaginární hranici mezi chorvatským územím a územím Srbské autonomní oblasti Krajiny. *Svobodný týdeník* uveřejnil 6. dubna 1991 na titulní stránce fotografii matky zemřelého policisty, která nařiká bolestí, s velkým titulkem VÁLKA! nad fotografií (obr. 36). Na stránce je v levém rohu fotografie z dětství Josipa Joviće. Titulek praví: “V domě Josipa Joviće: Nářek nad synem a vlastí”. Fotografie je velmi naturalistická a drsná, jejím jediným cílem je vyvolat silnou emotivní reakci čtenářů bez špetky respektu k nešťastné rodině a matce zabitého policisty. Fotograf zabral matku z dolního rakursu, má dokořán otevřená bezzubá ústa, vydávající bolestný výkřik. Podobný přístup měla redakce i 2. května 1991, když zahynuli chorvatští policisté v obci Borovo Selo; znovu uveřejnila na titulní stránce fotografii matky, která nařikala nad mrtvým synem (obr. 37). U ní je i otec, dcera padlého policisty a také reprodukce kresby, kterou dívka pro tatínka nakreslila. Fotografie měla působit na emoce čtenářů. Před konfliktem přijeli do obce Borovo Selo nedaleko Vukovaru, kde žilo většinou srbské obyvatelstvo, příslušníci paravojska ze Srbska a začali ozbrojovat místní obyvatele. Dva policisté, kteří tam byli 1. května posláni na rutinní obchůzku, padli do léčky a byli Srby zajati. Druhý den byl do obce Borovo Selo poslán plný autobus policistů, kteří byli napadeni. Zaynulo 12 policistů a 21 jich bylo zraněno. Konflikt údajně vyprovokovala chorvatská strana, která na Borovo Selo vypálila projektil⁸, policisté byli posláni na zásah aniž věděli, kam jedou a vůbec nebyli připraveni na ozbrojený

8 Josip Boljkovac, první ministr vnitra v Tuđmanově vládě, prohlásil v rozhovoru pro frankfurtské Zprávy, o němž bylo v chorvatském listu Svobodná Dalmácie napsáno: “Gojko Šušak, Branimir Glavaš a Vice Vukojević zaútočili protitankovými zbraněmi typu ‘armbrust’ - na Borovo selo, aby vyprovokovali válku. Z téhož důvodů byl také zbořen most v Osijeku”, tvrdí Josip Boljkovac.” “První ministr vnitra Josip Boljkovac o bouřlivých událostech z 1991. roku: Chorvatsko záměrně vyvolalo válku”, Svobodná Dalmácie (Slobodna Dalmacija, 13.2.2009), <http://www.slobodnadalmacija.hr/Hrvatska/tabid/66/articleType/ArticleView/articleId/42151/Default.aspx>, vstup 25.7.2010.



38. Goran Pichler: Borovo Selo, 2. 5. 1991

střet. Vyprávěl mi o tom fotograf Goran Pichler, který by v té době dopisovatelem Večerního listu (Večernji list) z Osijeku a události v obci Borovo Selo fotografoval. Na jeho snímcích je zachycen vnitřek napadeného autobusu, v němž policisté přijeli; na jednom sedadle byly ještě zbytky nedojedeného obloženého chleba a klobás, které si policisté vzali s sebou v domnění, že jedou na cvičení (obraz 38). Tyto fotografie uveřejněny nebyly. Znetvořená těla dvou policistů, které srbští povstalci noc předtím unesli, vyslýchali, mučili a zabili, byla odevzdána chorvatské policii. Ten večer byly snímky mrtvých těl zveřejněny v hlavním zpravodajství Chorvatské televize a fotografie vyšly následující den v denním tisku navzdory tomu, že byly velmi šokující (obraz 39). Cílem zveřejnění takových snímků byla snaha vyvolat prudkou reakci veřejnosti, rozhořčení, vztek, nenávist k těm, kteří zločin spáchali. A také strach, který zesílí zveřejněním výhrůžných snímků *četniků*, stejně jak jsem to již ukázala na jiných příkladech.

Právě tyto pocity strachu, rozhořčení, vzteku a nenávisti jsou, jak uvádí profesor politických věd Roger D. Petersen, podněcovateli etnického násilí. Strach je dominantní emocí, ale i další



39. Svědectví hrůz, Glas Slavonije, 10. 5. 1991

emoce přispívají ke zhoršení vztahů mezi dvěma skupinami.⁹ Pocit rozhořčení vznikne tehdy, když lidé pochopí, že jim dominuje jiná skupina, kterou považují za podřadnou. To způsobí ztrátu části vlastní sebeúcty a vede k pokusům o změnu jejich postavení. V tom se zrcadlí frustrace Chorvatů v rámci Jugoslávie: měli pocit, že jsou diskriminováni, nesvobodní a proto usilovali o vlastní stát, jazyk, atd. Návist je produktem minulého dlouholetého vzájemného nepřátelství dvou skupin a násilí, k němuž mezi nimi docházelo. Obě strany se domnívají že jim bylo v minulosti mnohokrát učiněno bezpráví, za něž se musí pomstít; ještě důležitější je to, že je ta druhá skupina na nich připravena spáchat nové zločiny a tím je přímo ohrožuje. V tom poznáme strach Srbů v Chorvatsku jako důsledek zločinů, na nich spáchaným v době existence Nezávislého chorvatského státu. Nakonec je zlost již nekontrolovatelná a vede k autodestruktivnímu konfliktu. V knize “Zlo a lidské konání” (Vetlesen, 2005) se Arne Johan Vetlesen rovněž zabývá problémem etnického násilí. Každý jedinec je omezen tím, že je členem skupiny a každý člen skupiny je zodpovědný za činy, které spáchali členové jeho skupiny, nejen v současnosti, ale i v dávné minulosti.¹⁰ Aby “členové skupiny” dosáhli stavu uvědomění, v němž budou jejich včerejší sousedé nyní největšími nepřáteli, musí být vystaveni soustavné propagandě. Minulost se mytologizuje a příslušníci druhé etnické skupiny se stereotypizují: “Válka slovy předchází fyzické válce...Atmosféra, naplněná strachem stejně jako nenávistí, nedůvěrou, pohrdáním atd., vůči skupinám, určeným ke zničení, (musí být vytvořena) pomocí velkého množství článků, knih, projevů a rozhovorů. Zvyšování napětí takové atmosféry je nezbytnou podmínkou ke spáchání zločinů, které mají teprve následovat.”¹¹

Stejně jako pro chorvatský *Svobodný týdeník* (ST) byla vyhlášením války fotografie neštěstím postižené rodiny, která stojí nad mrtvým tělem chorvatského policisty, pro srbský týdeník *NIN* začátek války nejlépe prezentoval snímek z demonstrací před kasárnami ve Splitu, při nichž zahynul voják Jugoslávské lidové armády Saško Gešovski. Na černé titulní stránce listu *NIN* z 10. května 1991 byla uveřejněna fotografie (záběr z televizního šotu), na níž je vidět, jak chorvatští demonstranté útočí na vojáka v tanku a škrťí ho (obraz 40). Titulky praví: *Strach, Teror, Válka!* Nad logotypem časopisu je umístěna malá fotografie pravoslavného patriarcha a katolického kardinála s titulkem: *Zrnko naděje*. Přestože redakce časopisu připustila možnost,

9 Kolstø, P. „Debaty a násilný konflikt: představy o „sobě“ a „druhém“ ve státech, vzniklých po rozpadu Jugoslávie“, uveřejněno v: Đerić, G (ur), „Intima veřejnosti (Intima javnosti)“, Továrna na knihy (Fabrika knjiga), Bělehrad 2008, str. 13-39. a na <http://www.media.ba/mcsonline/bs/tekst/diskurs-i-nasilni-sukob> , vstup 25.07.2010. str. 7-9.

10 Kolstø, P. „Diskuse a násilný konflikt: představy o „sobě“ a o „druhém“ ve státech, vzniklých po rozpadu Jugoslávie“, uveřejněno v: Đerić, G (ur), *Intimita veřejnosti (Intima javnosti)*, Továrna na knihy (Fabrika knjiga), Bělehrad 2008, str. 13-39 a na <http://www.media.ba/mcsonline/bs/tekst/diskurs-i-nasilni-sukob> , vstup 25.7.2010, str. 12

11 Vetlesen, 2005:169-170 citováno v Kolstø, P. „Diskuse a násilný konflikt: představy o „sobě“ a o „druhém“ ve státech, vzniklých po rozpadu Jugoslávie“, uveřejněno v: Đerić, G (ur), *Intimita veřejnosti (Intima javnosti)*, Továrna na knihy (Fabrika knjiga), Bělehrad 2008, str. 13-39 a na <http://www.media.ba/mcsonline/bs/tekst/diskurs-i-nasilni-sukob> , vstup 25.7.2010. str. 25



40. Strach, Teror, Válka!, Nin,
10. 5.1991



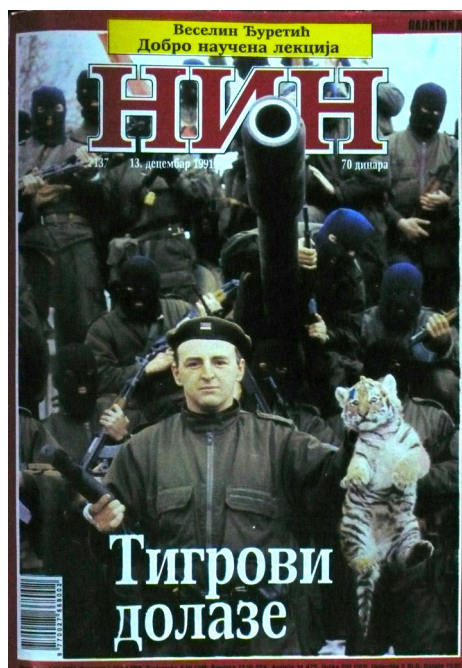
41. Matko Biljak: Split 6. května 1991, Slobodna Dalmacija
8. 5.1991

že existuje naděje na dohodu bez války, protože spolu představitelé různých náboženství udržují styk, přece jen to signalizuje začátek války, protože Chorvaté zaútočili na ty, kteří měli na starost mír chránit, respektive Jugoslávskou lidovou armádu. Fotografie na titulní stránce pocházela z televizního šotu, který jako první uveřejnila v odpoledních hodinách Chorvatská televize, ale v hlavních večerních zpravodajských relacích byl tento snímek brutálního násilí vůči vojákovu cenzurován a Chorvatská televize ho již nevysílala. Avšak srbská média ve svých relacích uveřejnila právě tento snímek na důkaz, že byla lidová armáda napadena. *Yutel* snímek násilí vůči vojákovu několikrát uveřejnil a obrázek násilí vůči vojákovu stop trikem zastavil. Je důležité zdůraznit, že voják, na kterého demonstranti útočili, nebyl tím vojákovu, který přišel o život, přestože to snímek i titulek napovídají. Saško Gešovski byl zastřelen, ale vysvětlení jeho úmrtí se liší; podle jedné verze ho zabil důstojník Jugoslávské lidové armády, protože odmítl střítet na demonstranty, jiní tvrdí, že ho usmrtila zbloudilá kulka. Živko Gruden v textu *Drama na kupoli*, uveřejněném ve Svobodné Dalmácii 8. 5.1991, kritizoval cenzuru v Chorvatské televizi a srovnal výjevy mrtvých policistů z obce Borovo Selo s detailním záběrem týrání vojáka ve Splitu. Gruden se domnívá, že veřejnost měla být uchráněna před snímky masakrovaných policistů ze soucitu s rodinami obětí, ale stejně tak si myslí, že Chorvatská televize chránila identitu útočníků na vojáka, protože byli jasně vidět v záběru a proto snímek již neopakovala, zatímco voják byl vidět jenom na chvíli a nebyl rozpoznatelný. V každém případě cenzura funguje a platí, že se použití snímků řídí tím, co vyhovuje propagandě. Cílem je ukázat demonstrace jako výlučně poklidný a důstojný protest, přestože je skutečnost, že byl jeden voják zabit, v přímém protikladu s tímto tvrzením bez ohledu na to, kdo ho zabil. Boris Dežulović o incidentu napsal v témže čísle Svobodné Dalmácie: “Celou věčnost trval výjev několik metrů přede mnou, když zástup prorazil policejní kordón a hnal se k transportéru s výkřiky *četnici, četnici*. Celou věčnost trvalo vytažení, bití a škrcení nešťastného vojáka, který se na mě díval pohledem plným hrůzy, nejstrašnějším, jaký jsem kdy spatřil. Pro útočníky

byl metaforou *četníka* a jako takového ho bylo třeba popravit...Na druhé straně barikády to byla “tatáž písnička”, kromě toho, že zde chtěl “básník” vyjádřit něco úplně jiného. Pro něj bude nešťastný voják metaforou vlastní tragédie, tragédie lidu – protože Jugoslávská armáda je “lidová”, - lidu, na které zaútočila skupina zvlčilých pošetilců, dokonalá metafora vzkříšeného ustašovského hnutí, ke kterému patřím i já, který jsem jenom několik metrů daleko od transportéru jako neplacený statista v záběru.”¹² Obrázky útoku na vojáka tak získají metaforický význam, který se dá přetlumočit různě, podle toho, kdo se na obrázek dívá. Podobné můžeme nahlížet na fotografii Željka Ražnjatoviće Arkana¹³ s mládětem sibiřského tygra z vukovarské zoologické zahrady, nasnímanou po pádu Vukovaru. (obr. 42, 43) Arkan na ní pózuje spolu s příslušníky paravojskové jednotky *Tygři*, které velel. Všichni kromě něj mají na hlavě masky, a tak vidíme jenom jeho obličej se úsměvem, vyjadřujícím spokojenost sebou samým. “Osvobozený” tygřík sebou bezmocně hází v jeho náručí (je neostrý právě kvůli tomu, že se pohybuje). Arkan je umístěn do popředí a za ním je pyramidálně rozestavěna skupina jeho ozbrojených vojáků na tanku, což vidíme podle hlavně tanku, která se týčí Arkanovi nad hlavou. Pyramidální kompozice končí vyvěšenou srbskou vlajkou v levém horním rohu. Fotografií nasnímal americký fotograf Ron Haviv, který v té době pracoval pro agenturu *Black star* a vyfotografoval pád Vukovaru. Fotografie je pózovaná a naaranžovaná pro fotografy. V zahraničních médiích byl Arkan představen jako “vojenský diktátor”. Tentýž motiv nasnímal



42. Ron Haviv: Arkan pózuje s tygříkem z vukovarské zoologické zahrady, 1991



43. Tomislav Peternek: Tygři přicházejí, *Nin*, 13.12.1991

12 Dežulović, Boris “Metafora v konzervě, On s tím nemá nic společného” (“Metafora u konzervi, On nema ništa s tim”), *Slobodna Dalmacija* 8. 5.1991.

13 Željko Ražnjatović Arkan byl zločinný velitel srbské paravojskové jednotky *Tygři* (*Tigrovi*), odpovědné za mnoho válečných zločinů v Chorvatsku a Bosně. Před válkou to byl kriminálník, po válce byl zabit v atentátu dříve než ho obžalovali u Haagského soudu.

srbský fotograf Tomislav Peternek, jeho fotografie byla uveřejněna na titulní stránce *NINu* 13. prosince 1991 s titulkem “Tygří přícházejí” (obr.43). Pro srbské čtenáře jsou Arkan a jeho oddíl hrdinoy a osvoboditeli a použití fotografie na titulní stránce tyto lidi glorifikuje. Kromě toho mají i válečný trofej, tygří mládě z vukovarské zoologické zahrady. Pro chorvatské publikum je taková fotografie ponižující a výhružná. Arkanovy vojenské skupiny jsou známé kvůli zločinům, spáchaným v chorvatských vesnicích, a fotografie, která je glorifikuje, může jen podnítit hněv a nenávist publika v Chorvatsku, zvláště proto, že byla nasnímana po pádu Vukovaru, který byl pro Chorvatsko symbolem oběti, jakýmsi chorvatským Stalingradem, ale pro Srby představoval tůrumfální osvobození města po tříměsíčním obléhání.

Pád Vukovaru je pro Chorvatsko stále ještě kontroverzní kvůli pochybnostem o záměrném obětování města, aby byla získána světová veřejnost kvůli tragickému osudu tohoto chorvatského města. Poslední měsíc před jeho pádem už v chorvatských médiích již nevycházely snímky z Vukovaru. Televizní zpravodajství probíhalo telefonicky, ale obrázky chyběly. Situace ve Vukovaru byla tragická, velmi nebezpečná pro práci zpravodajů kvůli neustálým granátovým útokům, kvůli němuž žilo zbylé obyvatelstvo neustále ve sklepích bez elektřiny, vody a potravin; velitel obrany Vukovaru Mile Dedaković Jastreb přítomnost novinářů zakázal. Zahraniční fotoreportéři Ron Haviv a Chris Morris žádali o povolení ke vstupu do Vukovaru, ale nedostali ho a přijeli tam ze srbské strany. Fotografie a video snímky totiž mohly odhalit vojenská postavení a ohrozit vojáky i civilisty, což se v průběhu války stávalo. Absence obrázků byla pro chorvatskou veřejnost také ochranou před hrůznou pravdou. Ale možná, že neexistencí snímků z Vukovaru bylo vysláno do světa poselství jako “němý výkřik”, a tím silnější byl efekt hrůzných obrazů po pádu Vukovaru. To je i argument, podporující tezi o “městu-oběti”, které svým hrůzným osudem pomohlo k přiznání nezávislosti Chorvatska. Otřesné obrazy kolony ztrápených lidí, kteří opouštějí své město a jen s obtížemi se prodírají jeho troskami ven, nemohly nikoho nechat lhostejným (obr. 44).

V archívu Historického muzea jsem našla fotografie rodiny Siplačkiových (obraz 46), která zachytila své poslední dny ve Vukovaru. Přestože existuje mnoho fotografií, které nasníмали samotní vojáci, snímky, které pořídili civilisté, postižení válkou, jsou mnohem vzácnější. O osudu této rodiny jsem se toho moc nedozvěděla, protože v muzeu o nich neměli žádné údaje, ale tyto fotografie považuji za důležité svědectví. O amatérských snímcích z války napíšu o něco později.

Záplava hrůzných obrázků po úplné absence obrázků zesílí dramatický účinek na světovou veřejnost. O samotném pádu Vukovaru, ke kterému došlo 18.11.1991, chorvatská média nezpravila veřejnost ihned, podle zpráv ještě probíhaly boje. Jakékoliv tvrzení o pádu Vukovaru bylo označeno za propagandu, která šíří defétizmus. Teprve po několika dnech se o tom začalo psát. Obě strany prezentovaly pád Vukovaru jako své vítězství. Pro Chorvatsko to



44. Vlada Dimitrijević: Vukovar 19.11.1991



45. Zoran Sinko: Vukovar 1991



46. Fotografie rodiny Siplačkových, Vukovar 1991



47. Popraviště svědčí, Politika ekspres, 27.11.1991



48. Obrazy hrůz a zločinů, Interview, 29.11.1991



49. Ron Haviv: Oběti obležení Vukovaru, podzim 1991

byla symbolické morální vítězství a důkaz odvahy obránců Vukovaru, kteří tak dlouho odolávali útokům silnější a početnější armády bývalé Jugoslávie posílené o paravojenské oddíly ze Srbska. Kromě toho Chorvatsku tato porážka přinesla na mezinárodním poli vítězství, protože bylo zanedlouho uznáno jako samostatný stát.¹⁴ Srbsko slavilo “osvobození” Vukovaru, přestože bylo město skoro srovnáno se zemí, jeho obyvatelé vyhnáni nebo usmrceni. Ihned po dobytí města srbská média zaplavily články o zločinech “Zengů”, jak nazývali chorvatské obránce (ZNG - Sbor národní gardy), aby tím media podpořila tezi o “osvobození” srbského lidu. V tisku vycházely fotografie mrtvol, které byly všude po městě, protože kvůli častým granátovým útokům nemohli být pohřbeni (obr.47, 48). Všichni mrtví bez výjimky byly představeny jako oběti Chorvatů z řad srbské národnosti. V šotu Radio televize Srbska (RTS) o dvorku vukovarské nemocnice, na kterém bylo mnoho mrtvol, se mluví o obětech ze srbských řad nebo skoro výlučně srbských, zatímco civilisté, kteří přežili a byli v nemocnici, byli “ustašovci převlečení za civilisty”.¹⁵ Tytéž záběry mrtvých těl zabalených do prostěradel na dvoře vukovarské nemocnice byly vysílány i v chorvatské televizi s komentářem o genocidnosti srbského vojska, zabíjení chorvatských vojáků a civilistů.

Nejznámějším případem válečné propagandy byl příběh o zabitých a zmasakrovaných srbských dětech na předměstí Borovo naselje. Uveřejnil ho fotoreportér Goran Mikić a prostřednictvím agentury *Reuters* záhy obletěl svět.¹⁶ Goran Mikić vyprávěl o tom, že viděl 41 zabitých a zmasakrovaných srbských dětí, ale armáda mu to prý nedovolila nasnímat a tak neměl

14 Ukrajina uznala samostatné Chorvatsko 11.12.1991, Litva 14.12.1991, Island uznal Chorvatsko 19.12.1991 a týž den Německo zveřejnilo své uznání Chorvatska, které mělo vejít v platnost 15. ledna 1992. Ten den bylo Chorvatsko uznáno všemi 12 tehdejšími členskými zeměmi Evropské unie a 15. ledna se slaví Den uznání Chorvatska. Do konce ledna uznaly samostatnost Chorvatska 44 státy. Chronologie mezinárodního uznání Chorvatska (HINA), (Kronologija međunarodnog priznanja Hrvatske), *Vjesnik*, 15. 1. 2002. <http://www.vjesnik.hr/Html/2002/01/15/Clanak.asp?r=tem&c=2> vstup 25. 7. 2010.

15 Radoja, Žarka “Estetika válečné propagandy” fejeton, e-noviny, <http://www.e-novine.com/feljton/32262-Estetika-ratne-propagande.html>, vstup 25.7. 2010

16 Ve večerních zprávách RTB (Radio televize Bělehrad) hlasatel uvádí zprávu takto: “Zpráva o masakru 41 dětí v základní škole Borovo Naselje je ve středu pozornosti domácí i zahraniční veřejnosti, domácích i světových agentur a sdělovacích prostředků. Nezávislá britská televize ITV uveřejnila zprávu fotoreportéra Gorana Mikića, podle níž příslušníci chorvatské gardy při ústupu z Vukovaru na předměstí Borovo Naselje spáchali pravé krveprolití zabitím celých srbských rodin. Zprostředkuje informaci, že je celé sídliště Borovo naselje plné mrtvol lidí, zabitých noži nebo sekyrami. ITV zpravila o tom, že tento fotoreportér interpretuje výroky vojáků Jugoslávské lidové armády, kteří tvrdí, že bylo zabito 41 srbských dětí. Tato zpráva byla na teletextu ITV uveřejněna jako spěšná. To bylo poprvé, kdy proběhla zpráva o masakrech, které spáchali chorvatští gardisté. Agentura Reuters zpravila o tom, že byli chorvatští vojáci obviněni za masakr 41 dětí při ústupu před oddíly Jugoslávské lidové armády. Reportéři Televize Bělehrad a jak jsme byli informováni, take televizních stanic skoro z celého světa se snaží ze všech sil o tomto hrůzném krveprolití co nejdříve poříditi také dokumentární snímky.”, cituji podle *Slova a obrázky nenávisti (Reči i slike mržnje)*: Vukovar 1991, Lazar Lalić, ARHITEL, Právo na obrázek a slovo (Pravo na sliku i reč), Lazar Lalić, B92 - ARHITEL, 1999

žádné fotografie.¹⁷ Příběh potvrdila i italská novinářka, která byla v té době ve Vukovaru; vojáci ji prováděli a ukazovali jí zločiny Chorvatů. Srbská média po celé dny vyprávěla tento příběh o zabíjených dětech; jednou to byly školní děti, podruhé děti z mateřské školky.¹⁸ Chorvatská média ihned zdůraznila, že se jedná o propagandu, která nemá s pravdou nic společného a zanedlouho potom také bělehradští odborníci z oboru soudního lékařství prohlásili, že jde asi o výmysl, protože ve Vukovaru byli a marně žádali představitele armády, aby jim umožnili prohlédnout těla údajně zabíjených dětí. I samotný fotograf Goran Mikić u rozhovoru ve studiu Radio-televizie Srbska přiznal, že tyto děti neviděl.¹⁹ Moderátor poskytl publiku možnost příběhu přece jen uvěřit, protože dementi označil za “předpokládané”: “Je lehké akceptovat novinářský hřích za předpokladu, že tvrzení není přesné, protože nyní nemáme ani důkazy o tom, že to je pravda, ani že to pravda není”.²⁰ Během rozhovoru s Mikićem byly promítnuty jeho fotografie mrtvol z Vukovaru, ale nikoliv fotografie mrtvých dětí, které neexistovaly. Když vezmeme v úvahu fakt, že se srbská média nezdráhala ukázat zmasakrované mrtvolky a fakt, že armáda nezakazovala

17 Rozhovor ve studiu - Goran Mikić: “Viděli jsme pytle z umělé hmoty plné malých mrtvolek. Dostal jsem se na vzdálenost asi dvaceti metrů od nich. Je dobře patrné, že jsou to děti ve věku pěti až šesti let, zabité nožem, se spoustou krve kolem hlavy. To je tak hrůzná scéna, že i vojákům tekly slzy, opravdu, chtěli jsme i za cenu života...”

Moderátor: “Máš nějakou představu, kolik je těch mrtvolek, které by mohly být považovány za dětské?”

Goran Mikić: “No oni to vyndali ze sklepa, byly toho hromady. Sestavovali jsme hlavy, těla, všechno to vypadalo příšerně, bylo jich určitě kolem čtyřiceti, veřím, že jich bylo tolik, nemohl jsem to spočítat přesněji, ale...”

Moderátor: “Měl jsi fotoaparát, pokusil ses to vyfotit?”

Goran Mikić: “Pokusil jsem se to vyfotit, vstal jsem, ale kolem mě hvízdaly střely, jeden voják na mě namířil nabitou pušku a rozkázal mi, abych si lehl na zem, protože bych jinak také zahynul...”

Moderátor: “Výslovně ti bylo zakázáno to vyfotografovat? Máš nějakou představu, jestli se to někomu podařilo nasnímat?”

Goran Mikić: “To nevím, předpokládám, že to vyfotili lidi z armády, to by bylo reálné a mělo se to udělat.” Rozhovory jsou citovány z textu *Slova a obrazy nenávisti: Vukovar 1991*, Lazar Lalić, ARHITEL, Právo na obraz a slovo, Lazar Lalić, B92 - ARHITEL 1999.

18 Vukovar byl obklíčen tři měsíce a ve chvíli, když armáda vstoupila do města, už dávno nefungovala ani škola ani mateřská školka a všechny děti, které mohly být evakuovány, město opustily.

19 “Fotograf vzal zpět hlavní údaje zprávy o masakru.” V textu se to dále upřesňuje takto: “Jugoslávský fotograf, který přinesl zprávu o tom, že bylo u Vukovaru zmasakrováno 41 dětí, údajně chorvatskými vojáky, ve čtvrtek popřel hlavní body svého příběhu a přiznal, že neviděl ani nespočítal žádná těla. Agentura *Reuters*, která ve středu uveřejnila tu zprávu pod titulkem ‘41 dětí nalezeno mrtvých po útěku Chorvatů’ tuto zprávu stáhla, protože obsahuje nepřesné informace a omluvil se svým předplatitelům...”

Moderátor zvláštního pořadu: “Je lehké přijmout novinářský hřích. Ten člověk, ten chlapík, fotoreportér *Reuters*, byl velmi přesvědčivý, především proto, že vyfotil několik desítek fotografií z bezprostřední blízkosti, s drastickými výjevy. Je mladý, zdál se mi velmi korektní a po celou tu dobu byl velmi rozčilený... Když už přesvědčil *Reuters*... My jsme již dříve prostřednictvím agentury *Tanjug* dostali zprávu italské tiskové agentury ANSA. Šli jsme po stopách té zprávy, našli toho člověka a jako novináři jsme se skutečně radovali, no prosím, rychle reagujeme, tohle je člověk, na kterého se odvolávají světové agentury. Za předpokladu, že to ani není přesné – teď nemůžeme říci, jestli to je nebo není přesné, protože ani pro jedno ani pro druhé nemáme přesvědčivé důkazy a nejlehčí je se omluvit... I když jsi v nejněmohlých podmínkách, uděláš chybu, a co teprve ve válečné psychóze, když jsou lidé, kteří někdy i halucinují z takového utrpení, v takovém hrůzném prostředí.”

Rozhovory, citované podle *Obrázků a slov nenávisti: Třetí rok, fondace Právo na obraz a slovo*, Lazar Lalić, B92 - ARHITEL, 1999

20 Radoja, Žarka “Estetika válečné propagandy” (Estetika ratne propagande”), fejeton, e-noviny, <http://www.e-novine.com/feljton/32262-Eстетika-ratne-propagande.html>, vstoup 25.7. 2010



50. Bolestná vzpomínka, Večerní noviny



51. Uroš Predić: Sirotek, 1888

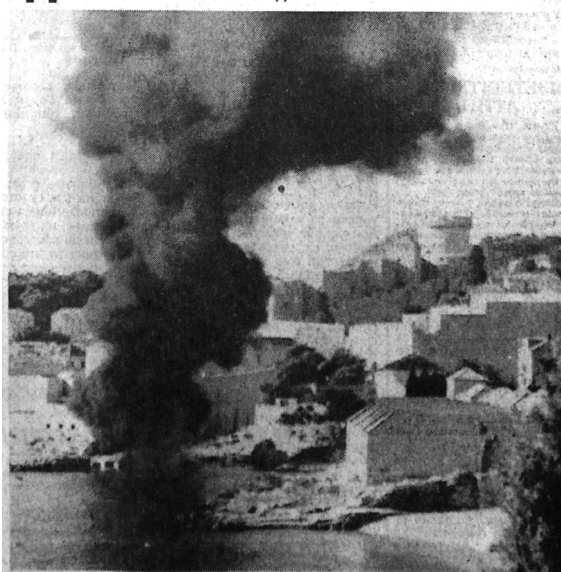
snímání mrtvol ve Vukovaru, dokonce umožnila všem médiím, aby tyto fotografie na důkaz genocidity Chorvatů uveřejnily, můžeme dojít k závěru, že by tyto fotografie vznikly, kdyby se to bývalo skutečně stalo. Absence fotografií zde posloužila jako důkaz toho, že se něco nestalo. To neznamená, že, bychom nemohli pochybovat o věrohodnosti snímků, kdyby existovaly. Bělehradská *Večerní noviny* (*Večernje novosti*) uveřejnily “fotografii” chlapce ležícího na hrobě; v článku bylo napsáno: “Největšími obětmi války jsou děti. Tak i v této nejnovější, v níž srbský národ znovu brání svou holou existenci. Snímek, který před rokem a půl obletěl svět, ze hřbitova u Skelan, na kterém si tento chlapec - sirotek zoufá nad hrobem svého otce, matky a ostatních příbuzných, kterou pozabíjeli během útoku muslimové, dále oťřese všemi, kdož vědí, co je dětské utrpení. Chlapce na snímku v mezitím adoptovala jedna rodina ze Zvorniku a nyní je žákem prvního ročníku střední vojenské školy.” (obr.50) Avšak tento chlapec vůbec neexistuje a dokonce ani nešlo o fotografii. *Večerní noviny* ve skutečnosti uveřejnily reprodukci obrazu srbského malíře Uroše Prediće; byl namalován v roce 1888 a visí v Národním muzeu v Bělehradě.²¹ (obr. 51) Na černobílém novinovém tisku vypadal obraz “Sirotek” přesvědčivě a opravdu jako “fotografie”.

Útoky na Vukovar, Dubrovnik a snímky, které se odtamtud rozletěly do světa, nejvíce přispěly k tomu, že světová veřejnost navzdory intenzivní srbské propagandě změnila svůj pohled na válku v Chorvatsku. Bělehradská *Politika ekspres* uveřejnila dne 7.11. 1991 na své titulní stránce fotografii Dubrovniku, na níž je vidět hustý černý kouř v přístavu přímo pod hradbami města, které je chráněnou kulturní památkou. (obr. 52) Článek pod názvem “HTV a HINA čím dál průhledněji podvádějí svět, dubrovnické “husté mlhy” obviňuje chorvatskou televizi a tiskovou kancelář z toho, že posílají do světa falešný obraz skutečnosti pomocí lživé prezentace něčeho, co bylo vlastně jen inscenací útoku na město. V textu stojí: “Chorvatská televize a ustašovská tisková kancelář HINA zpravují svět o tom, že stará část Dubrovniku hoří.

21 “Spravedlnost pro Uroše Prediće”, (“Pravda za Uroša Predića”), 16. 10. 2009 <http://www.e-novine.com/entertainment/entertainment-tema/31106-Pravda-Uroa-Predia.html> vstup 25. 7. 2010

ХТВ И ХИНА СВЕ ПРОВИДНИЈЕ ОБМАЊУЈУ СВЕТ

ДУБРОВАЧКЕ „ГУСТЕ“ МАГЛЕ



Хрватска телевизија и усташка новинска агенција – ХИНА, обавештавају свет „да стари део Дубровника гори“. А очевици кажу да поред зидина дубровачке тврђаве Ревелин усташе пале

камерама сниматеља и фото-репортера ХИНЕ и ХТВ-а за европске гледаоце „испуштају баш добар дим“. Нимало необично, хрватске „густе“ магле.

52. Dubrovnické “husté mlhy”, Politika ekspres 7.11. 1991

Ale očití svědkové tvrdí, že ustašovci pálí podél hradeb dubrovnické tvrze Revelin hromady automobilových pneumatik, které před kamerami kameramanů, fotoreportérů tiskové agentury a chorvatské televize vypouštějí opravdu dost kouře, určeného pro evropské diváky. Jsou to obvyklé chorvatské *husté mlhy*.” Pokroucení faktů, zapírání zodpovědnosti a také svalování viny na protivníka byly stálou taktikou srbských médií, které podporovaly Slobodana Miloševiće. Když v Sarajevu 27. 5. 1992 ve frontě na chleba zahynulo 17 obyvatel a 150 jich bylo zraněno, snímky tohoto masakru byly v srbské televizi vysílány teprve mnohem později a Srbové v oficiální verzi obvinili sarajevskou vládu, že krveprolití sama nainscenovala proto, aby si vynutila vojenský zásah Západu v BaH. Hrůzné obrázky těl, roztrhaných na kusy, všechna světová média uveřejnila, a tyto fotografie a televizní záběry vyvolaly šok pobouření proti vojsku bosenských Srbů, které svíralo město v obruči a ostřelovalo granáty jeho obyvatele. Bělehradská televize uveřejnila zprávu, v níž vznesla námitky proti možnosti, že šlo o granáty: “Odborníci z Ministerstva vnitra Srbské republiky tvrdí, že tam byly umístěny nášlapné miny, výbušné miny, které tam byly dopraveny noc předtím, když tuto část města uklízeli. V srbském ministerstvu také tvrdí, že mají všechny důkazy, že tuto akci vedli Mirza Jamaković, který měl dříve na policii za úkol právě tento druh akcí, a Rusmir Halil. Šlo o explozivní prostředky, a ne o granáty, říkají srbsští odborníci, a to podle nich potvrzuje fakt, že nebyl poškozen chodník a oběti měly vesměs zranění na dolních končetinách. Balističtí odborníci dokazovali, že nelze z kterékoliv srbské pozice zasáhnout právě tuto část ulice, chráněné mnoha budovami.” Bělehradská televize převzala i zprávu armády bosenských Srbů: “Během dneška, 27. května letošního roku, vojenské jednotky Srbské republiky Bosny a Hercegoviny nestřílely ani z ručních

zbraní ani z jakýchkoliv jiných zbraní v širším prostoru Sarajeva. Ohledně vysílání snímků údajných výbuchů ve středu Sarajeva s jistotou tvrdíme, že jde o perfidní propagandistický podvod, vypočítaný právě v této chvíli na vnitropolitické i zahraničně-politické efekty; je to ještě perifidnější podvod než byl údajný pumový útok na Bánské dvory (sídlo chorvatské vlády v Záhřebu, pozn. aut.), Dubrovník a podobně.”²² Podobnou metodu popírání svých zločinů a obviňování jiných za ně použila kdysi i propagandistická mašinerie španělského generála Franca, která obvinila Basky, že 26. dubna 1937 umístili dynamit do kanalizace a sami zbořili své město Guernicu, aby si zajistili podporu v zahraničí.²³ Srbská média považovala i snímky a šokující fotografie, nasnímané bezprostředně po výbuchu granátu mezi lidmi, za důkaz, že byl výjev nainscenován pro potřeby mediální kampaně, protože jinak prý by nebylo možné, že se fotografové a kameramani na místo masakru tak rychle dostali.

Když se vrátím na de La Brosseovy metody propagandy, připouštím, že byla právě metoda projekce vlastních nedostatků na nepřítel nebo jinými slovy přisouzení nepříteli přání udělat to, co se sami chystáme udělat, často užívana v propagandě režimu Slobodana Miloševiče. Zatímco světem kroužil příběh o masakrovaných srbských dětech ve Vukovaru a srbská média se plnila obrázky mrtvol údajných obětí z řad Srbů na ulicích Vukovaru, srbská armáda tam popravila 200 chorvatských zajatců, mezi nimiž byli zranění z vukovarské nemocnice a také rozhlasového novináře Sinišu Glavaševiče na farmě blízko Vukovaru. Mrtvolky byly zahrabány v hromadném hrobě v místě Ovčara.

22 Obrazy a slova nenávisti: Rok třetí, fondace Právo na obrázek a slovo, Lazar Lalić, B92 - ARHITEL, 1999, citát z de La Brosse, Renaud, Politická propaganda a projekt “Všichni Srbové v jednom státě”: následky instrumentalizace médií k ultranacionalistickým účelům, Zpráva, napsaná pro potřeby soudního řízení se Slobodanem Miloševičem u soudu v Haagu, http://www.icty.org/x/cases/slobodan_milosevic/prosexp/bcs/rep-srb-b.htm vstup 25. 7.2010

23 Sontag, Susan “Výjevy z cizích útrap” (“Prizori tuđeg stradanja”), Algoritam, Záhřeb 2005, str. 13

3.2 PORNOGRAFIE ZVĚRSTEV

Nejen snímky mrtvých, ale i znetvořených a utýraných těl, často vycházely během celé války. Chorvatská média je uveřejňovala méně, ale zato tiskla svědectví těch, kteří přežili, jež často obsahovala hrůzné podrobnosti. Po pádu Vukovaru byla srbská média zaplavená snímky mrtvých těl z Vukovaru a nikdy předtím ani potom nebylo srbské publikum vystaveno takovému zobrazování “pornografie zvěrstev”. Jeden z televizních šotů byl natočen i v márnici, bylo to pravé televizní “pitvání mrtvol” s přiblížením kamery na každý detail mrtvého těla. Tyto obrázky, kterým byli srbsští diváci vystaveni v průběhu vysílání televizního programu, se hluboce vryly do jejich vědomí. Kromě obrazů zmrzačených mrtvol byla média zaplavena i “svědectvími” o odebrání orgánů srbským zraněným ve vukovarské nemocnici, vydloubání očí, upečení živých dětí v troubě, o náhrdelnících z dětských prstíků a podobnými hrůznými příběhy. Tato “svědectví”, která se objevovala ve zpravodajských pořadech, poskytovali příslušníci paravojenských oddílů na bojišti nebo místní obyvatelé. Nejčastěji nešlo o vlastní zážitky, nýbrž o příběhy, které tito lidé od někoho slyšeli.¹ Někdy byla zveřejňována i vynucená “přiznání” zatčených příslušníků chorvatského vojska. Zvláště po pádu Vukovaru na sebe novináři vzali roli “vyšetřovatelů”, vyslyšali chorvatské civilisty nebo zajatce, které zastihli, ohledně zločinů, jež spáchali. Příkladně jeden mladík vyprávěl do kamery o tom, že znásilňoval a zabíjel děti. Jiný člověk ve Vukovaru, který se očividně třásl strachem, vyprávěl o tom, jak jeho dva synové, příslušníci chorvatského vojska, páchali zločiny a zabíjeli, ale on ne. Dělal to všechno v naději, že si zachrání holý život. Není pochyb o tom, že byly v průběhu války spáchány mnohé zločiny; je těžké uvěřit, že něco takového jedna lidská bytost druhé může udělat; svědectví o nich posloucháme u Haagského soudu pro válečné zločiny, ale příběhy, které se šířily během války, byly vesměs účelové, sloužily k vyvolání nenávisti k příslušníkům jiné etnické skupiny a mobilizaci k boji.

“Propaganda pomocí zvěrstev” je dobře známou metodou, užívanou v dějinách, a je

¹ Svědectví civilistů, která ve Vukovaru shromáždili reportéři přímo na místě, o údajných zvěrstvech, jež spáchali “ustašovci”, neobsahují žádný důkaz těch tvrzení a svědci nikdy nevyprávěli příběhy z první ruky. V jedné reportáži věnované tomuto tématu ukázal novinář do kamery zlaté zuby na své dlani a tvrdil “Mám v ruce zlaté zuby. Řekli mi, že byly vyčíslnuty nožem prakticky živým lidem, kteří byli později pozabíjeni.” Novinář potom pokračuje v reportáži rozhovorem s jedním starým člověkem v zelené uniformě:

- “Jestlipak znáte případy, že někoho zabili, podřízli mu krk nebo mu udělali něco ze zločinů, které páchali?”

- “Já jsem odjel dříve, já ne, ale jak vím, tak proběhla ještě další mučení a co všechno dělali. “Co se dělo?”

- “No zabíjeli nožem, vypichovali oči, řezali prsty. Nehty dětí, dětem... v pekáčích jsme nacházeli děti, které chtěli upéct - sekali – v pekáčích jsme je nacházeli na svobodných územích. Usekané hlavy vojáků... rozpárané břicho, byl zraněný a tak do dorazili ... i lidi z civilní obrany.”

- “Neberou na milost ani zraněné, nikoho?”

- “Nikoho neberou na milost, já nevím, co je to za zvěř, nebo co jsou zač, to nejsou lidi.”

Viz: Obrazy a slova nenávisti: Vukovar 1991, Lazar Lalić, ARHITEL, Právo na obraz a slovo proti cenzuře a zneužití médií, 1995, v: de La Brosse, Renaud, Politická propaganda a projekt “Všichni Srbové v jednom státě”, následky instrumentalizace médií k ultranacionalistickým účelům, Zprávy, napsané pro potřeby soudního procesu se Slobodanem Miloševićem u Haagského soudu, http://www.icty.org/x/cases/slobodan_milosevic/prosexp/bcs/rep-srb-b.htm vstup 25. 7.2010



53. Pekli je zaživa, Glas Slavonije, 17.12. 1991

požívána dodnes. Například za první a druhé světové války koloval příběh, že Němci usekli ruce padesáti belgickým průzkumníkům, aby vznikla protiněmecká nálada. Britové potom zveřejnili příběh, který vyšel 16. dubna v listu *Times*, vyprávěl o mrtvolách německých vojáků, použitých k výrobě glycerínu. Dobře známý je příběh, o němž vyprávěla Jumana Hanna a jehož nepravdivost odhalila novinářka amerického časopisu *Esquire* Sara Solovitch; zjistila, že je příběh o týrání a znásilnění dívky ve vězeních Saddama Husseina úplně výmysl.² Použila ho Bushova státní administrativa jako jedno z odůvodnění útoku na Irák.

Kromě propagandy, kterou provádějí média, blízká státní moci, čím dál důležitější úlohu hrají i soukromé agentury pro styk s veřejností, které tuto činnost vykonávají. Agentura Hill & Knowlton byla v roce 1990 najata k tomu, aby vymyslela strategii prezentace Kuvajtu jako demokratické země, zatímco Irák měl být prezentován jako nepřátelská země kvůli chystanému válečnému tažení, tj. akci *Pouštní bouře*. Tatáž agentura prováděla i “propagandu pomocí zvěrstev”. Vyškolila a připravila patnáctiletou dívku Nayirah as-Sabah k veřejné svědecké výpovědi před Pracovní skupinou pro lidská práva amerického kongresu a snímek prostřednictvím pouze jednoho pořadu (*ABC Nightline*) 10. 10. 1990 shlédlo více než 53 milionů Američanů. (Kunczik, Zipfel, 2006:269). Dívka v slzách vyprávěla, že viděla, jak iráčtí vojáci vytáhli kuvajtská nemluvňata z inkubátorů a naházeli je na podlahu, kde děti umřely. Novinář John R. MacArthur teprve v roce 1993 odhalil v listu *New York Times* že je “sestra Nayirah”, jak ji říkala americká média, ve skutečnosti dcera kuvajtského velvyslance v USA a že vůbec není jisté, jestli byla v Kuvajtu v době, kdy tam údajně uvedený zločin spatřila. Ale vojenské tažení do Iráku již bylo uskutečněno. Šest senátorů prohlásilo, že hlasovali pro válku

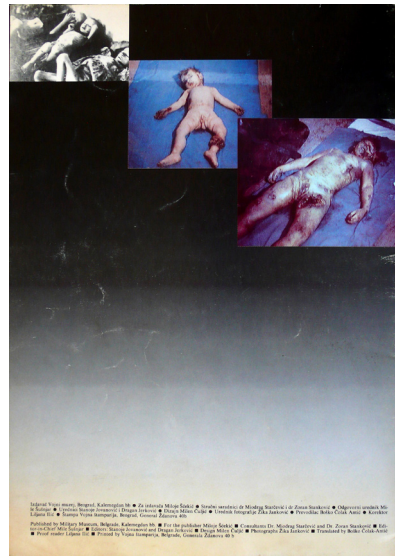
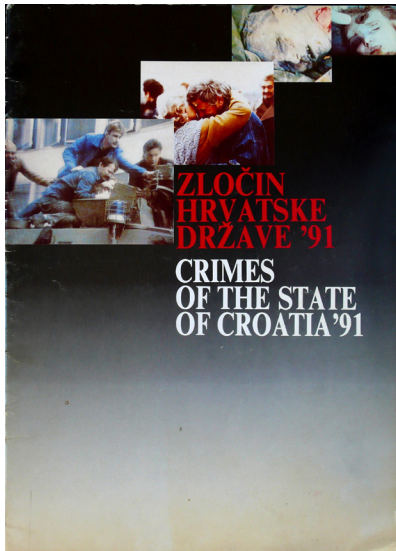
2 Kunczik M., Zipfel A. “Úvod do vědy o médiích a komunikologii” (“Úvod u znanost o medijima i komunikologiju), Nadace Friedrich Ebert (Zaklada Friedrich Ebert), Záhřeb 2006, str. 260

právě kvůli příběhu o zabitých nemluvnětech a rozhodnutí o válečné akci bylo vyneseno na základě pouhé většiny pěti hlasů. (Kunczik, Zipfel, 2006:269). Služeb zahraničních agentur pro styk s veřejností používaly také zneprátené strany ve válce v Jugoslávii. Agentura *Ruder-Finn* údajně pracovala pro chorvatskou, bosenskou a kosovskou stranu a uveřejnila příběh o tom, že Srbové platí ostřelovačům za každé zabitě dítě. (Kunczik, Zipfel, 2006:269). Děti jsou nejčastěji hlavním prostředkem, který se používá v “propagandě pomocí zvěrstev”, protože na jejich utrpení je veřejnost nejcitlivější.

Kromě sdělovacích prostředků nacházela propaganda své místo i na propagačních plakátech, pohlednicích nebo také na výstavách. Chorvatsko se nemuselo moc snažit, aby pomocí propagandy přesvědčilo své občany, že je ohroženo jejich bezpečí, protože města a vesnice pustošily Jugoslávská lidová armáda společně se srbskými paravojenskými skupinami, které vyháněly a zabíjely chorvatské obyvatelstvo. Proto usměřnilo své propagandistické snahy do zahraničí a snažilo se přesvědčit světovou veřejnost, že Chorvatsko potřebuje pomoc a že je tato válka agrese, a ne občanská válka, a také je přesvědčit o tom, že nezávislé Chorvatsko si uznání své samostatnosti zaslouží. Za tím účelem bylo vytištěno mnoho plakátů s grafickým designem nebo s fotografiemi zbořených kostelů, kulturních pamětihodností a uprchlíků, které ilustrovaly, že je Chorvatsko obětí. (obr. 54) Byly pořádány i výstavy válečných fotografií chorvatských fotoreportérů doma i v zahraničí. Například výstava *Svědkové války (Svjedoci rata)* - fotografie reportérů deníku *Vjesnik z bojišť* v Chorvatsku v prostorách *Galerija Nova* od prosince 1991 do ledna 1992 nebo výstava *Chorvatští váleční fotoreportéři* v Sao Paulu v květnu 1993, či cyklus výstav *Oči pravdy (Oči istine)*, jehož podnětem byla válka v Chorvatsku. Tato série výstav nebyla založena jen na pracech fotografů, ale byli přizváni četní jiní umělci, aby vystavili své práce na téma války. Výstavy se konaly v Muzejním prostoru (*Muzejski prostor*), *Muzeu Mimara* a galerii *Gradec* od 15. září 1991 do 15. března 1992 každou neděli ve 13 hodin během šesti měsíců byla otevřena nova výstava, která vždy přilákala četné publikum. Výstavy hostovaly i v řadě evropských měst: ve Frankfurtu, v Miláně, Mnichově, Římě, Londýně, Paříži,



54. Chorvatský protiválečný plakát



55. Zločiny chorvatského státu '91/ Crimes of the State of Croatia '91, katalog výstavy, Vojenské museum Bělehrad, 1992

Praze (*Pražský dům fotografie* od 2. 1. 1992 do 9. 1. 1992)...³ Nebyly založeny na šokujících snímcích obětí, nýbrž přinášely obrazy válečného ničení kostelů a kulturních památek, uprchlíků a výjevů z bojišť. Tyto dokumentární snímky dostatečně vypovídaly o utrpení Chorvatska.

Protože se válka vedla na území Chorvatska, Srbsko mělo potřebu usměrnit mnohem více svých propagandistických sil na vlastní obyvatelstvo, aby ho přesvědčilo o oprávněnosti útoku na Chorvatsko a mobilizovali nové bojovníky. Používalo při tom mnohem extrémnější propagandistické prostředky. V Bělehradě, ve Vojenském muzeu, byla začátkem roku 1992 uspořádána výstava a vyšel k ní dvojjazyčný katalog "Zločiny chorvatského státu '91/ Crimes of the State of Croatia '91".⁴ (obr.55) Na titulní stránce byla uveřejněna fotografie "škrcení vojáka" z demonstrací ve Splitě, fotografie dvou žen, které se objímají a pláčou a dvě fotografie, znázorňující obličej mrtvých dětí. Katalog byl založen na fotografiích z ustašovské minulosti Chorvatska spolu se zločiny, spáchanými v roce 1991 a zbraněmi, které byly údajně zabaveny a sloužily k zabíjení a masakrování Srbů (krvavé nože, dráty ke škrcení a podobně.). Mnohé pocházejí z forenzické dokumentace a je opravdu těžké se na jejich obsah dívat. Výstava měla dokázat skutečnou hrozbu a ohrožení, kterým byli Srbové v Chorvatsku vystaveni, ve spojení se zločiny, které spáchali ustašovci na Srbech ve Druhé světové válce a tak získat oprávnění za intervenci, tj. přepadení Chorvatska. Bylo nutné podnítit dobrovolníky ze Srbska, aby se přihlásili a šli bojovat za záchranu Srbů v Chorvatsku. Fotografické důkazy byly užívány k tomu, aby podpořily určitá přesvědčení a podnítily skupinovou identifikaci spíš než aby podpořily myšlenku objektivní pravdy. V srbském časopise *Vreme* byl uveřejněn dopis srbského příslušníka zvláštního oddílu Gorana Lozy, jehož výrok vyšel v *Politice express* 23.10.1991 pod titulkem *V pekle min a snajperů*. Byl převzat a nainstalován na panel výstavy ve Vojenském muzeu. Goran Lozo prohlásil, že byl jeho citát vytržen ze souvislostí již v textu v *Politice expressu*, a že ho ve Vojenském muzeu bez ověření a povolení využili k prezentaci na výstavě. Goran Lozo požadoval, aby byl jeho citát z dopisu buď z výstavy odstraněn, anebo... (cituji): "*souhlasím, aby tam můj text zůstal, ale pod podmínkou, že uspořádáte výstavu o tom, jak jsme svou čest v této válce my sami špinili.*"⁵

V dokumentaci záhřebského deníku *Večernji list* jsem našla fotografii Jozy Petriće, zobrazující panel, postavený na ulici v Osijeku v říjnu 1991 s fotografiemi mrtvých chorvatských vojáků a úmrtními oznámeními s jejich jmény. (obr. 56) Fotografie jsou vlastně forenzické snímky a jsou využity na plakátě v německém jazyce, který měl očividně za úkol vyvolat soucit německé veřejnosti s utrpením v Chorvatsku. Na popisce fotografie je napsáno: "Pane Tuđmane,

3 Viz výše: "Solovitch, Sara (The American Dream" ("Americký sen"), *Esquire Magazine*, leden 2005, <http://www.sarasolo.com/dream.html> , vstup 7. 8. 2010

4 Viz výše v : "Oči pravdy" ("Oči istine"), katalog výstav, Muzejně-galerijní středisko, Muzejsko-galerijski centar, Záhřeb 1992

5 V katalogu výstavy " Zločiny chorvatského státu '91 (" Zločini hrvatske države '91)". Není uvedeno datum výstavy a proto nemogu přesně určit dobu konání výstavy.



56. Jozo Petrić: Osijek, říjen 1991



57. Daljski transport smrti, Globus, 9.8.1991

tohle je také důsledek *příměří*”. Plakát se obracel na chorvatského prezidenta; bylo zdůrazněno, že druhá strana nedodržuje dohodnuté příměří.

Podobně jako Vojenské museum v Bělehradě, také *Večernji list* v Záhřebu uveřejnil knihu pod názvem *Válečné zločiny proti Chorvatsku / War crimes against Croatia*, v níž uveřejnil fotografie svých fotoreportérů, vzniklé v prvních dvou měsících války. Kromě fotografií devastace chorvatských vesnic a měst, ničení památkového dědictví a církevních objektů, vyhnání civilistů, jsou v knize i forenzické fotografie zabitých chorvatských obránců pod názvem *Stigmata zločinů*. Zveřejnění snímků mrtvých chorvatských vojáků v médiích bylo zakázáno⁶, protože to demoralizovalo chorvatskou veřejnost a proto se takové fotografie neobjevovaly často, jenom na samotném začátku války, když vyšly šokující snímky chorvatských policistů, zabitých v obci Borovo Selo. Týdeník Globus (9. 8. 1991) také uveřejnil hrůzné obrázky mrtvých, zmasakrovaných lidí, které mu odevzdala armáda, poté, když v obci Dalj zahynulo více než 100 gardistů, policistů a civilistů. (obr. 57)

Dodatečná záplava různých hrůzných příběhů se šířila s šířením války do oblasti Bosny a Hercegoviny a někdy bylo těžké pochopit, jestli vám lidé vyprávějí o něčem, co se stalo v

6 “Tento voják ze zvláštní jednotky si vzpomíná na další tragický příběh z Tovarniku: Ustašovci zdrogovali – dítě! Na záda mu upevnili - časovanou výbušninu. Potom to dítě poslali ke skupině vojáků. Dítě si bylo vědomo, že jde “dát něco strýčkovi”...Když se přiblížilo k první skupince vojáků, oni výbušninu odpálili, nešťastné dítě bylo roztrháno na kusy, skoro všichni v vojenského oddílu byli zraněni. Ustašovci jsou jednoduše šelmy.” Bylo to napsáno v uveřejněném textu: “Dopis vojenskému muzeu, Použití zločinu” (“Pismo vojnomu muzeju, Upotreba zločina”), Goran Lozo: Jak jste ze mě udělali propagátora nenávisti” (“Kako ste od mene napravili propagatora mržnje”), *Vreme*, 24. 02. 1992.

přítomnosti nebo v dávné minulosti. Báje a pověsti o zločinech za Druhé světové války, ale také v dřívějších dobách, v období vlády Turků, sloužily jako ospravedlnění za zločiny, spáchané nyní, na nových generacích. Některé z těchto příběhů, které se předkládaly veřejnosti jako fakta v nejsledovanějších zpravodajských pořadech, zní z dnešního pohledu skoro směšně a těžko můžeme pochopit působnost, který měly v dramatické válečné době. Takový výrok novinářky Rady Đokić, novinářky ze srbského městečka Pale nad Sarajevem, která s odvoláním na určitou srbskou stráž při jedné příležitosti prohlásila: "Muslimští extremisté přišli snad na nejhrůznější způsob mučení na celé planetě. Včera v noci házeli živé srbské děti do lvích klecí v zoologické zahradě *Pionýrské údolí!*"⁷

Propaganda pomocí zvěrstev byla velmi účinná a mobilizovala mnohé lidi ze všech částí Srbska a Černé Hory, aby šli bojovat za svobodu svého lidu. V televizních reportážích byly slyšet jejich výroky o motivaci k odchodu do války, jako například této mladé ženy v rozhovoru s novinářkou:

- Není to trochu neobvyklé, jste dívka, žena a šla jste na frontu?
- *Myslím, že není a je třeba, abychom všichni kladně odpověděli na tuto výzvu. Jsem maminkou dvou nezletilých dětí.*
- Odkud jste?
- *Z Pirotu.*
- Kolik je vám let?
- *Třicet tři.*
- Jak jste se k tomu rozhodla?
- *Když vidím v televizi, co se děje, chci pomoci. Pro naše Srbsko má cenu obětovat život.*⁸

Nezávislé sdružení novinářů Srbska, podníceno mimo jiné i takovými výroky, podalo v roce 2009 na prokuratuře pro válečné zločiny trestní oznámení proti novinářům, kteří podle ohodnocení tohoto sdružení v průběhu rozpadu Jugoslávie začali sloužit válečné propagandě. "Domníváme se, že byly před vypuknutím ozbrojených konfliktů na území bývalé Jugoslávie v médiích prostřednictvím jazyka nenávisti a šíření lživých informací prováděny politicko-propagandistické přípravy k tomu, aby bylo veřejné mínění přesvedčeno o oprávněnosti ozbrojeného konfliktu a v jeho rámci docházelo k hrubému porušování norem mezinárodního humanitárního práva. Také se domníváme, že to byly právně nepovolené formy propagandy a

7 Chorvatská televize 28.08.1991. faxovala všem regionálním studiím "dekret" o pravidlech válečného zpravodajství. Uvádím jenom některá podle knihy Marka Thompsona: nezpravovat o budoucích akcích policie a gardy, nevysílat snímky lidí, kteří pláčou a stěžují si, nevysílat snímky lidí, kteří ztratili nervy, těžce zraněných a zastřelených chorvatských vojáků (příslušníků Sboru národní gardy a policistů), ani výroky zraněných, údaje o padlých gardistech a policistech je bezpodmínečně nutné doprovodit slovy "padli za svobodu Chorvatska", "položili život za obranu vlasti", "hrdinové, zasloužili o obranu vlasti"... v: Thompson, Mark "Kování války – média v Srbsku, Chorvatsku, Bosně a Hercegovině", HHO, Záhřeb 1995, str. 147

8 *Vreme*, 9.7.2009, "Trestní oznámení NUNSu proti novinářům" ("NUNS-ova krivična prijava protiv novinara), www.vreme.com/cms/view.php?id=875112 vstup 25.7.2010

tudíž šlo o trestné činy... V rámci zpravodajství z oblastí, kde docházelo k ozbrojeným střetnutím, jsou vědomě posílány, dále zpracovávány a zveřejňovány polopravdy a lživé informace o údajně hrůzných zločinech příslušníků „druhé“ strany. To mělo objektivně velký vliv na větší část veřejnosti, zvláště na jednotlivé příslušníky pravidelných i takzvaných "paravojských" ozbrojených jednotek, kteří se v těch konfliktech chovají "pomstychtivě", páchají nejtěžší zločiny na civilistech (vraždy, mučení, nelidské postupy, narušování fyzické integrity, zastrašování, teror, rozesídlování nebo přestěhování civilního obyvatelstva, ničení větších i menších vesnic a měst, protizákonná věznění, loupeže majetku obyvatelstva a jiné), dále vraždy, mučení a nelidské jednání se zraněnými, nemocnými a válečnými zajatci. Všechna tato fakta jsou známa z většího počtu případů v soudních řízeních, jak před Haagským tribunálem tak před Radou pro válečné zločiny Obvodního soudu v Bělehradě a předtím před soudem s všeobecnou kompetencí – před Obvodním soudem v Bělehradě,"⁹ napsali v odůvodnění žaloby. O rok později už není známo, co se s žalobou stalo. Předpokládám, že novináři nebudou odsouzeni, protože nevyzývali k zabíjení příslušníků jiných národů přímo. Za takový zločin však byli odsouzeni novináři z Ruandy: Ferdinand Nahimana, profesor dějepisu, ředitel Úřadu pro informace Ruandy a zakladatel rozhlasové a televizní stanice *Radio Television Libre des Mille Collines* (RTLM), Hassan Ngeze, majitel a redaktor extrémních novin kmene Hutuů *Kangura*, Jean-Bosco Barayagwiza, jeden ze zakladatelů a člen Výboru rozhlasové stanice RTML a George Henri Ruggiu, novinář v rozhlase RTML. Ale oni přímo vyzývali své soukmenovce Hutu, aby se chopili zbraní a tak byl za pouhé tři měsíce roku 1994 usmrcen skoro jeden million lidí.¹⁰

9 Obrazy a slova nenávisti (Slike i reči mržnje): Rok třetí (Godina treća), fondace Právo na obraz a slovo (fondacija Pravo na sliku i reč), Lazar Lalić, B92 - ARHITEL, 1999,

10 *Vreme* 9.7.2009, "Trestní oznámení NUNSu proti novinářům", www.vreme.com/cms/view.php?id=875112 vstup 25.7.2010

3.3 VÁLEČNÍCI A HRDINOVÉ – reprezentace vojáků v chorvatských a srbských médiích



58. Romeo Ibrišević: Obrana mosta Mladosti, Záhřeb, 1991.

V kontextu válečné fotografie a propagandy v médiích jsem provedla analýzu fotografií vojáků v chorvatských a srbských tištěných denících a týdenících. Konflikt na válečném poli byl stejně zřetelný i prostřednictvím sdělovacích prostředků, tj. prostřednictvím zobrazení vojáka-hrdiny, kterými obě strany své občany “zahlocovaly”. Tento ozbrojený střet nebyl jenom politický, nýbrž byl zobrazován i jako civilizační střet, který se velmi dobře projevil právě v tom, jak byli prezentováni vojáci válečných protivníků. V minulé kapitole jsem již rozebrala fotografie “četníků v chorvatských médiích, které posloužily k zastrašení občanů a jejich mobilizaci k odporu. V této kapitole rozeberu kulturologickou podmíněnost, na které je založeno “image” vojáka v Chorvatsku a Srbsku a jakým způsobem fotografie buduje nacionální identity vojáků.

Chorvatsko nemělo svou armádu, protože bylo součástí Jugoslávie, jeho prvními “obránci” byli policisté a úplně obyčejní občané, kteří zablokovali kasárna a snažili se přesvědčit Jugoslávskou lidovou armádu (JNA), aby se v klidu stáhla. (obr. 58, 59) Někteří z nich také padli jako první oběti ozbrojených střetů jako policisté v Borově Selu a na Plitvicích nebo jako první



59. Záhřebské povstání na mostě,
Globus, 5. 7. 1991

oběť v Záhřebu, civilista Raven Čuvalo.¹ Chorvatsko se tajnými cestami vyzbrojovalo a lidé často sami získávali vojenskou výzbroj a uniformy v armádních obchodech (Army Shops) nebo přesannonci. S ohledem na to, že se Jugoslávská lidová armáda stala nepřitelem, její uniformy, které byly dostupné, stejně jako východoněmecké uniformy nikdo nechtěl nosit. Jugoslávská lidová armáda na začátku války neměla maskáče a proto byly maskovací uniformy nejžádanější právě v řadách novopečených obránců. Na vlnách pádu komunismu v celé Východní Evropě, pro Chorvaty i tento boj znamenal pád komunismu jugoslávského typu. Jejich hlavními vzory byli američtí vojáci a jejich vzhled, zvláště proto, že se v důsledku válečné operaci *Pouštní bouře* (2. 8.1990 – 28. 2.1991) častěji objevovali ve sdělovacích prostředcích. Kromě maskovacích uniforem byly vyhledávané i nože *bowie* a krátké pušky *argentinky* místo *kalašnikovů*. Ale největší vliv měla západní pop kultura, jejíž působení bylo od začátku osmdesátých let dvacátého století v Jugoslávii velmi zřetelné, protože to nebyla uzavřená země a její občané mohli jezdit na Západ. Celá řada populárních amerických filmů s válečnou tematikou (Vietnam) byla přímou inspirací pro mladé chorvatské válečníky: *Apokalypsa dnes*, *Četa* (*Platoon*), *Olověná vesta* (*Full Metal Jacket*), *Lovec jelenů* (*Deer Hunter*)... Nepřízrůsobení američtí hrdinové a váleční veteráni a také supervojáci, bojující za spravedlnost jako *Rambo* se stali vzorem pro novou generaci, která se z městských ulic vydala do boje za obranu své země. (obr. 60) S ohledem

1 Raveno Čuvalo zahynul na demonstracích před kasárnami “Maršal Tito” v Záhřebu 2. 7.1991. Příslušníci Národní obrany, několik gardistů a občanů, mezi nimiž byl také Čuvalo, se pokusili zabránit koloně vozidel a tanků Jugoslávské lidové armády obsadit Most mládí (*Most mladosti*) a ostatní strategické pozice, nezbytné k jeho udržení. Občané křičeli, troubili, házeli na vozidla kameny a Molotovovy koktejly, který vyrobili přímo na místě pomocí vylitého benzínu z aut. Průjezd přes most byl zahrazen tramvajemi, autobusy a osobními automobily, zatímco gardisté byli rozestavěni přímo na konstrukci, na Sávkém náspu a okolních budovách, ale nezahájili palbu. V koloně vojáků Jug. lidové armády vznikla panika a někdo začal střílet. Rány z pušky smrtelně zranily občana Ravena Čuvala. Gardisté palbu opětovali. Dva vojáci z obrněného transportéru a jeden z tanku vyběhli a ze strachu se snažili skočit před zábradlí mostu do Sávy, přičemž dva zahynuli a jeden byl těžce zraněn.
<http://www.domovinskirat.hr/> , vstup 5. 8. 2010



60. Záběry z filmů Četa , Olověná vesta , Lovec jelenů



61. Zoran Filipović, Brest, 1991



62. Branimir Butković, Nemetin, 1991



63. Željko Gašparović, 1995.



64. Željko Gašparović, Rajić 1995.



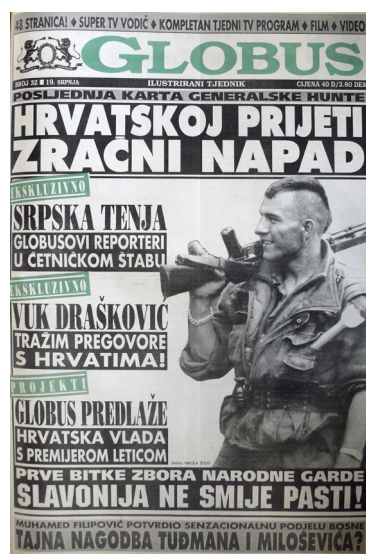
65. Željko Gašparović, Novska, 1992.

na to, že bylo chorvatské vojsko teprve v plenkách², neexistovala pevná struktura a vojenské oddíly vypadaly velmi nekonvenčně, skoro jako gerilské skupiny. Kromě toho chorvatští vojáci v samých začátcích tíhli k individualitě, což je jinak přímým protikladem vojenské doktríny, která vyžaduje unifikaci (uniformy, řád, disciplína, řetězec velení), ale také to bylo vyjádřením opozice proti Jugoslávské lidové armádě. A tak nezářdka kdy měli obránci náušnice v uších, odlišovali se neobvyklými účesy, nosili na hlavě šátky nebo jimi měli ovázanu hlavu a podle diktátu módy se pyšnili brýlemi značky *Ray Ban*. (obr. 61-65)

Kromě maskáčů byla v módě take černá páska kolem hlavy s chorvatskou šachovnicí, která byla dokonce povýšena na úroveň symbolu. Vojáci kvůli ní často riskovali vlastní život, když se pro ni vraceli na frontovou čáru, protože ji náhodou v boji ztratili. Samotná šachovnice, která na černé pásce vynikala svými červenými a bílými políčky, byla snadným terčem srpských odstřelovačů, ale právě proto znamenala vzdor Chorvatů vůči smrti. “Černá páska není černá náhodou: symbolizuje koketování se smrtí a výsměch smrti.”³ Páska měla také svou užitou hodnotu, jak vysvětluje jeden gardista: “je elastická a je tak dlouhá, že se jí dá zavázat ruka nebo noha, když se někdo zraní.”⁴ Často nosili na krku růženec, protože Chorvatsko se po



66. Chorvatský voják s růžencem, Glas Slavonije, 5.12.1991



67. Nikola Šolić: Gardista s účesem “mohawk”, Globus, 19.7.1991

2 Chorvatské vojenské síly byly uspořádány ve Sboru národní gardy (ZNG). Odtud pramení i zkrácený název gardistů “Zengy”, název, který používali Srbové. První brigáda ZNG byla založena v Záhřebu (“Tygři”), kde se 28. května 1991 konala také první přehlídka (stadión Kranjčevićeva ulice). Dne 26. června 1991 odhlasoval chorvatský parlament Zákon o obraně, kterým bylo určeno, že se chorvatské ozbrojené síly budou skládat z gardy (ZNG) a Chorvatského vojska (HV).

3 Bakalović, Rene “Hrdinové z ulice proti rozcuchaným monstrům” (“Heroji ulice protiv čupavih monstruma”), Globus 35, 9. 8.1991, str. 16-17.

4 Horvat-Pintarić, Vera “Krvavý koncert na chorvatských bojištích” (“Krvavi koncert na hrvatskim bojištima”), Globus 54/55, 20.12.1991, str. 59-60.



68. Robert De Niro jako Travis Bickle ve filmu *Taxikář* (1976)



69. Matko Biljak: Gardista s účesem "mohawk" a černou páskou kolem hlavy, Slobodna Dalmacija, 24. 25. a 26. 12. 1991



70. Mladen Pobi: Před přejítím Kupy

letech socialismu vrátilo ke svému katolictví. (obr. 66) Koneckonců i tato válka nebyla jen národnostní, ale také náboženská, protože na rozdíl od Chorvatů jsou Srbové pravoslavní a Bosňáci muslimové. Ale "ten křížek nosili i ti, kdož nebyli věřící, protože se stal určitým druhem talismanu, předmětem, který chrání před zlem a přináší štěstí."⁵ Vojáci při fotografování často zvedali do vzduchu dva prsty, - ve tvaru V ve smyslu vítězství (victory). To bylo také důležitým rozpoznávacím znamením, protože srbští vojáci zvedali tři prsty.⁶

Samozřejmě, že sdělovací prostředky všechny tyto charakteristiky zdůrazňovaly, vybíraly reprezentativní ukázky, které se posléze zveřejněním v médiích pozvedly na úroveň vzorů hodných následování. Fotografie Nikoly Šoliće (obr. 67), mladého chorvatského bojovníka s válečnickým účesem ve stylu *mohawků*⁷, náušnicí v jednom uchu a raketou v kapse byla jednou z nejvýraznějších titulních stránek týdeníku *Globus* (19. 7. 1991), kterou již o tři dny později otiskl i týdeník *Dnes (Danias)*. Později si mnozí vojáci v podobném stylu před bitvou holili vlasy, aby získali zvlášť "nebezpečný" vzhled, ale také oni sami čerpali sílu ze svého válečnického účesu. (obr. 69, 70) Účesy ve stylu *mohawk* nebo *irokéz* pocházejí z kultury plemen amerických indiánů, ale popularitu si získaly prostřednictvím punkového hnutí v sedmdesátých letech minulého století. Američtí vojáci ve Vietnamu si někdy tímž způsobem holili hlavu a to posloužilo režiséru Martinovi Scorsesemu při vytvoření postavy šíleného vietnamského veterána Trávise Bickleho (Robert de Niro) ve filmu *Taxikář* (obr. 68).

Vera Horvat Pintarić, uznávaná chorvatská historička umění, o tomto jevu napsala do

5 ibid

6 V ukazování dvou prstů se zrcadlí i rozdíl v náboženství: Chorvaté se křížují dvěma prsty a Srbové se křížují třemi. Tak bylo toto jednoduché znamení povzneseno na úroveň symbolu. Ukázání tří prstů se i dnes považuje v Chorvatsku a v nesrbských částech Bosny a Hercegoviny za provokaci, protože srbští vojáci se v průběhu války zdravili třemi zvednutými prsty. Pro Srby se pozdrav třemi zvednutými prsty stal součástí národní identity a proto dnes své sportovní úspěchy a svá vítězství často slaví třemi vztyčenými prsty.

7 Viz více na <http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/455251> vstup 4.8. 2010



71. Željko Gašparović:
Guns'n'Roses, 1991.

týdeníku *Globus* a hovořila o něm s italským spisovatelem Umbertem Eccem, který se vždycky zajímal o vliv médií na nové modely chování. Paní Pintarić zdůraznila, že byli chorvatští bojovníci příslušníky rokenrolové kultury, z níž odtud čerpali svou inspiraci. Zpívali *Brothers in Arms* (píseň skupiny Dire Straits), a ne vlastenecké písničky. To samozřejmě nebylo úplně přesné, ale šlo právě o to, že média zdůrazňovala “rokerský internacionalismus” chorvatských obránců, neboť byl kladný, prozápadní a glorifikující. Paní Horvat Pintarić zdůraznila, že se k chorvatským oddílům připojili také mladí Francouzi, Angličané, Švýcaři, kvůli tomu, “že se tady vedla spravedlivá válka o svobodu, proti dobytelskému násilí.”⁸ Ona byla zastánkyní kosmopolitismu a zdůraznila, že rokerský internacionalismus nevyklučuje patriotismus. Fotografie Željka Gašparoviće (obr. 71), která znázorňuje mladého válečníka u kulometu, s černou páskou kolem hlavy a cigaretou v koutku úst, byla nejlepším možným mobilizačním plakátem pro nové bojovníky. Graffit “*Guns'n'Roses* se jménem americké hard rockové skupiny, který na tom místě možná zůstal z mírové doby, nyní získal nový význam. Novinář René Bakalović zdůrazňuje vliv komiksů a subkultury sportovních fanoušků a kořeny ikonografie chorvatských obránců nachází v ikonografii *Bad Blue Boys*, fanoušků záhřebského fotbalového klubu *Dinamo*. Právě konflikt mezi *Bad Blue Boys* a *Delijemi*, fanoušky bělehradského klubu *Rudá*

8 Horvat-Pintarić, Vera “Krvavý koncert na chorvatských bojištích” (“Krvavi koncert na hrvatskim bojištima”), *Globus* 54/55, 20.12.1991, str. 59-60

hvězda (Crvena zvezda), poznamenal rostoucí napětí, které vedlo k válce.⁹ Sociologové Lalić a Bulat zdůrazňují, že národní hodnoty, antikomunismus, víra a maskulinita jsou důležitými aspekty kolektivně přijatého systému hodnot fotbalových fanoušků, které těsně korespondují s motivacemi přímé účasti ve válce.¹⁰ Ilustrují to výrokem třiatřicetiletého člena skupiny fanoušků *Torcida*, splitského klubu Hajduk, chorvatského obránce Robiho M.:

“Kamkoliv jsem přišel do nějaké skupiny aktivních gardistů, nebyl tam skoro jediný člověk, který by se mě nezeptal, jestli jsem chodil na fotbalové zápasy. Protože převážná většina byla v Torcidě nebo v Bad Blue Boys. Dobře víme, že Srby ve Slavonii ozbrojoval Arkan (Željko Ražnjatović Arkan, velitel jednotek srbských dobrovolníků ve Slavonii, pozn. aut.), který je také vůdce klubu Delijí”, a že na jejich straně jsou Delije a Hrobníci (Grobari – fanoušci fotbalového klubu Partizan, pozn. aut.)¹¹. V této válce je to skoro jako dříve na stadionech, akorát nám nyní dali zbraně. Tahle válka je válkou fanoušků.”¹²



72. Nikola Šolić: Četo, já jsem tvá smrt..., Globus, 2. 8.1991

9 13. května 1990, bezprostředně po prvních pluralistických volbách v Chorvatsku, ve kterých zvítězila Chorvatská demokratická unie, se mělo v Záhřebu konat utkání Dynama (Dinamo) a Rudé hvězdy (Crvene zvezde). Po vstupu na stadion začali fanoušci Rudé hvězdy trhat sedadla a demolovat stadion. Vypukla rvačka mezi oběma skupinami fanoušků, policie jí nemohla zabránit. Byl to nacionálně podbarvený střet, způsobený rostoucím politickým napětím. Vůdcem *Delijí* byl Željko Ražnjatović Arkan, později známý válečný zločinec. Viz výše na http://hr.wikipedia.org/wiki/Izgređi_na_utakmici_Dinamo-Crvena_zvezda , http://www.hrsvijet.net/index.php?option=com_content&view=article&id=4840:dan-kad-je-arkan-zapalio-balkan-nikad-odigrana-utakmica-dinamo-crvena-zvezda-&catid=3:sport&Itemid=68 , vstup 5. 08. 2010

10 Lalić Dražen, Bulat Nenad “Válka a mladí (Rat i mladi): “K nové generační kultuře” (“Prema novoj generacijskoj kulturi”), v: Čaldarović, Mesić, Štulhofer Sociologie a válka (Sociologija i rat), Knihovna Revue pro sociologii (Biblioteka Revije za sociologiju) 24, Chorvatský sociologický spolek (Hrvatsko sociološko društvo), Záhřeb 1992, str.88

11 *Grobari* jsou fanoušci bělehradského fotbalového klubu *Partizan*

12 Lalić Dražen, Bulat Nenad “Válka a mladí” (Rat i mladi): “K nové generační kultuře” (“Prema novoj generacijskoj kulturi”), v: Čaldarović, Mesić, Štulhofer Sociologie a válka (Sociologija i rat), Knihovna Revue pro sociologii (Biblioteka Revije za sociologiju) 24, Chorvatský sociologický spolek (Hrvatsko sociološko društvo), Záhřeb 1992, str.88



73. Saša Kralj: Voják, Bosna 1992.

Týdeník *Globus* také napsal článek o fanoušcích zvaných *Bad Blue Boys*, kteří se stal obránci Slavonie, a ilustroval ho dost brutální vzájemnou juxtapozicí dvou fotografií.¹³ (obr. 72) Na levé fotografii se nachází devatenáctiletý gardista s hezkým, skoro chlapeckým obličejem, v maskáči a s helmou na hlavě. Dívá se přímo do kamery, dokonce jakoby přiblížil hlavu k objektivu. Ruce má na zádech. Fotografie vpravo je z márnice, kde v kovových vanách na polici vidíme nahá, zmasakrovaná těla mrtvých gardistů, kteří zahynuli, když Jugoslávská lidová armáda provedla pumový útok na město Erdut. Z takového přirovnání můžeme vyčíst několik narativů, přestože si nejsem jista, který přesně měl redaktor na mysli: z mladého gardisty bude také taková mrtvola, a tak se stane další chorvatskou obětí v tomto barbarském a nespravedlivém útoku mnohem silnějšího nepřítele, nebo: mladý gardista úplně klidně vzdoruje smrti a je na ni připraven ve jménu vyššího cíle. Jeho klidný výraz obličeje v sobě dokonce nenese ani poselství pomsty, která by mohla pramenit z takhle protikladně umístěných fotografií.



74. Chorvatsko zrazeno?
Globus, 26. 7. 1991

13 "Četo, já jsem tvá smrt...", Globus 34, 2. 8.1991, vyfotografoval Nikola Šolić



75. Mnozí četnici již přišli o své bídné životy na rovince poklidné Baranjy. Kolik jich ještě čeká podobný osud? Glas Slavonije, 1991



76. Teroristé takhle nechávají své mrtvé...,1991



77. Černá ruka nad Chorvatskem, Globus, 5. 4.1991

Fotograf Saša Kralj nasnímal portrét vojáka před odchodem do bitvy (obr.73). Jeho pohled “do prázdna” před sebe, když svírá pušku a má lehce shrbená ramena, říká mnohem více o psychologickém stavu vojáka, ale o takové fotografie chorvatské noviny příliš velký zájem nejevily. Obrázky mrtvých a zraněných chorvatských obránců se ve sdělovacích prostředcích neobjevovaly často, zvláště po výslovném zákazu je uveřejňovat. Ale na jedné titulní stránce *Globusu* vyšly právě takové snímky zoufalých a poražených obránců pod titulkem “Chorvatsko zrazeno?” a byly provázeny obviněním, že za porážku může údajný tajný pakt Slovinska, Srbska, Bosny a Hercegoviny s Jugoslávskou lidovou armádou.¹⁴ (obr 74)

Oproti vzácnému zveřejňování fotografií mrtvých chorvatských vojáků ve sdělovacích prostředcích, fotografie mrtvých vojáků JNA nebo “četníků” byly na stránkách chorvatského tisku velmi často, doprovázeny vítězoslavnými popiskami jako například v *Hlasu Slavonie (Glas Slavonije)*: “Mnozí četnici již přišli o své bídné životy na rovince poklidné Baranjy. Kolik jich ještě čeká podobný osud?” (obr. 75) Nebo: “Teroristé takhle nechávají své mrtvé...”¹⁵ (obr. 76) Týdeník *Globus* (5. 4. 1991) uveřejnil na své titulní stránce fotografii mrtvého Rajka Vukadinoviće, prvního srbského vzbouřence, který zahynul společně s první chorvatskou obětí Josipom Jovičem v bojích na Plitvicích. (obr. 77) Jeho tvář je jasně viditelná, tělo bylo po smrti odvečeno, takže je tak i vyfotografováno s rukama nad hlavou, a oblečením, které odhaluje jeho nahé tělo. Z popisky pod fotografií se dozvíme, že byl zabit kulkou do čela a že je otcem dvou dětí. Zacházení se zesnulým je zcela bezcitné. Tutéž bezcitnost předvedly chorvatské sdělovací prostředky, když uveřejnily dopis mrtvého vojáka jeho otci, který se mu už nepodařilo poslat, protože zahynul v

14 Globus 33, 26. 7.1991

15 Hlas Slavonie (Glas Slavonije), 1991.



78. Dinko Neskusil a Zoran Božičević: Večerní list, 28. 9.1991

boji u Nuštru. Voják, jehož jméno a příjmení uvedly, aniž by se pokusily ochránit aspoň špetku soukromí zesnulého a jeho rodiny, psal o obavách, že už nikdy neuvidí svou rodinu. Pro *Hlas Slavonie (Glas Slavonije)*, který dopis uveřejnil, bylo důležité to, že se sám voják vyjádřil proti válce: *“Táto, mám na tohle čím dál méně síly a chuti. Nic není takové, jak se říkalo v televizi a v rozhlase. My všechno před sebou ničíme a zabíjíme.”*¹⁶ Silvana Menđušić, v té době velmi exponovaná válečná reportérka Chorvatské televize, v jedné své zprávě z vnitrozemí kolem Zadaru na začátku roku 1993 měla v pozadí mrtvého srbského vojáka. O mrtvém v její zprávě nebylo ani zmínky, posloužila jenom jako “dekorace”, příležitostná, autentická část válečných kulis, ale dá se to přetlumočit také jako “poselství”, které symbolizuje válečnou trofej¹⁷. *Večerní list (Večernji list)* 28. 9.1991 na dvou stránkách uveřejnil koláž fotografií (obr. 78), mezi nimiž se nacházejí vedle sebe fotografie mrtvého srbského vojáka (*Srbští záložníci si nejsou vědomi, co je v Chorvatsku čeká. Pod mostem nad Koranou u rybářského domku takhle skončil nezvaný útočník na naši vlast. Vyfotografoval Dinko Neskusil*) a fotografie novorozenců v Petrově nemocnici v Záhřebu (*I ve válce život dál plyne. V krytu nemocnice v záhřebské Petrově ulici se rodí nové generace, které budou, jak věříme, žít v míru ve svobodném Chorvatsku. Vyfotografoval: Zoran Božičević*)¹⁸.



79. Četnik pózuje u obrazu vůdce četnického hnutí Dražy Mihajlović

Mediální obraz chorvatského obránce měl “uspokojit” několik podstatných rozhodujících politických determinant, především o výlučně obranné válce, která mu byla vnucena, o boji za spravedlnost a svobodu, o antikomunismu, o prozápadní

16 “Dopis zahynulého okupačního vojáka: *Už se nikdy neuvidíme*” (“Pismo poginulog okupatorskog vojnika: *Više se nikada nećemo vidjeti*”), *Glas Slavonije*, 16.10.1991

17 Viktor Ivančić, šéfredaktor nezávislého týdeníku *Feral Tribune*, popsal tuto reportáž Silvany Menđušić o Markovi Thompsonovi v: Thompson, Mark: “Kování války, média v Srbsku, Chorvatsku, Bosně a Hercegovině”, (“Kovanje rata, mediji u Srbsku, Chorvatsku i Bosni i Hercegovini”), HHO, Article 19, Záhřeb 1995, str. 124

18 *Večernji list*, “Mezi válkou a mírem” (“Između rata i mira”), 28. 9.1991



80. Kijevo: v táboře okupantů!, Svobodný týdeník, 4. 5. 1991

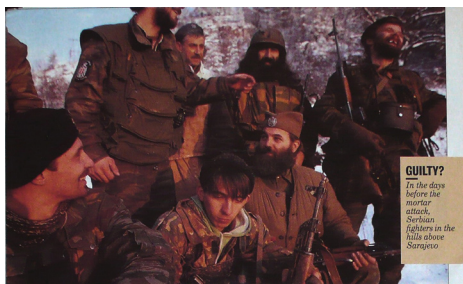


81. Svobodný týdeník, 4. 5. 1991



82. Srđan Ilić, AP: Srbský záložník pózuje ve Vukovaru, Slobodna Dalmacija, 6. 12. 1991

orientaci, o bláznivé odvaze a nadlidských schopnostech, které vyplývají z boje za spravedlnost. “Existuje pocit boje za spravedlivou věc ve stylu Robina Hooda, efikasního a spravedlivého zbojnickví proti temným “pravidelným” armádním jednotkám, kterým převaha zbraní stejně nezajistí konečné vítězství, nýbrž morální porážku.”¹⁹ “Indiáni se musí lišit vzhledem od kovbojů aspoň do té míry, do které se Zlo v lidské fantazii liší od Dobra. Je to jedno, které z nich označíte za kladné, ale musí se



83. Četnici v cizích médiích, Newsweek, 14. 2. 1994

úplně lišit od těch druhých,²⁰ vtipně napsal chorvatský spisovatel Miljenko Jergović o rozdílu ve vzhledu chorvatského a srbského vojska. Chorvatští obránci jsou prezentováni jako měštitší válečníci, kteří hledí do budoucnosti, zatímco vzhled srbských dobrovolnických oddílů je založen na hnutí četníků a průvodní ikonografii (obr. 83, 84). “Velkosrbské síly hledají symbolické

označení v rurálních četnických zdrojích. Beranice z medvědí kožešiny a kokardy mají u srbského venkovského lidu trvalou hodnotu. Kontinuita vzhledu je jednoznačná; srbský bojovník z minulého století se od svých dnešních kolegů moc neliší. Folklor a srbská uniforma jsou pevně srostlé. Rajtky jejich válečníků se nehodí do vojenských holínek, spíše do onucí a opánků.”²¹ Příslušníci Jugoslávské lidové armády byli v chorvatském tisku ztotožňováni s četniky a byli nazýváni velkosrbským vojskem, agresory, srbsko-četnickou soldateskou, atd. Na fotografiích jsou



84. Četník

19 Bakalović Rene “Hrdinové ulice proti rozcuchaným monstrům”, Globus 35, 9. 8.1991, str.16-17

20 Jergović Miljenko “Erotický náboj (čepice) titovky”, Nedělní Dalmácie (Nedjeljna Dalmacija), 3.10.1991, str.18

21 Bakalović Rene “Hrdinové ulice proti rozcuchaným monstrům”, Globus 35, 9. 8.1991, str.16-17

zobrazování hanlivě a s podceňováním. Na titulní stránce týdeníku *ST* (číslo 58 ze 4. 5.1991) s titulkem “*Kijevo: v táboře okupantů!*” vyšla fotografie (obr. 80), na níž vidíme několik mladých vojáků, kteří sedí kolem opečeného kance, ležícího na papíře, rozprostřeném na holé zemi. Vypadají primitivně a “buransky”, ani trochu nebezpečně a hrozivě, jak tvrdí titulek. Jejich “balkánský” vzhled se hodně liší od preferovaného vzhledu chorvatského obránce typu Ramba se slunečními brýlemi značky *Ray Ban* a černou páskou kolem hlavy. V Chorvatsku někdy vycházejí ilustrace, které čtenáři vysvětlují, že četníci a Jugoslávská lidová armáda jsou jen dvě tváře téhož vojska: viz obrázek 81. Na fotografii, uveřejněné ve *Svobodné Dalmácii (Slobodna Dalmacija)* po pádu Vukovaru vidíme srbského záložníka opásaného bandalíry, jak oslavně pózuje fotografovi agentury AP se zvednutým kulometem. (obr. 82) Jeho oslavný výkřik odhalil dva chybějící přední zuby, což ho znovu zařazuje do balkánského, necivilizovaného okruhu, a tak chorvatskému čtenáři prezentuje zesměšněného nepřítele i v případě vlastní porážky.

Ani v samotném Srbsku nebylo vousaté *image* nových “kopi” četníků vždycky přijato se souhlasem a vycházely články o tom, že “*tihle rozcuchaní a vousatí kluci zostuzují “nejsvětější tradice srbského národa”, protože vypadají “neslušně, neupraveně a vzbuzují hrůzu*”.²² Jejich vzhled byl “*svéráznou teoretickou a semiotickou melanží, v níž se daly rozpoznat zcela nespojitelné pojmy jako rokenrol a nůž čakija (dlouhé vlasy byly zase v módě a vousy také), Amerika a Rusko (...), písniček o lásce, ale take patetických písní jako ...a černé vlajky kolem*”²³ Noví četníci jsou vlastně “*Rudí četníci*”, “*duchovní a estetické děti komunistického režimu v Srbsku*” (Mojsilović-Bobić,1991:23 - 25) tj. takoví četníci, jak byli prezentováni v partyzánských filmech. Zatímco chorvatské vzory pocházejí z amerických akčních filmů a válečných epopéjí, Srbsko bylo věrné “domácímu” partyzánskému žánru a čerpala jak z *image* četníků, tak hrdinství partyzánů. Jugoslávská lidová armáda vždycky stavěla svoji identitu na tradici národně osvobozenického boje a jugoslávský film vytvořil autentický filmový žánr partyzánských filmů, v nichž často hrály i velké filmové hvězdy jako byl Orson Welles, Yul Brynner či Richard Burton. “Kozara”, Soutěska (“Sutjeska”), “Bitva na Neretvě” (“Bitka na Neretvi”) a podobné filmy zapsaly do kolektivní paměti národů Jugoslávie výjevy z hrdinských bitev Druhé světové války, v nichž neohrožení partyzáni vítězili nad mnohem silnějšími nepřáteli. (obr. 85) Kvůli tomu i já dneska, když vidím fotografie vojáků Jugoslávské lidové armády, kteří vynášejí zraněného spolubojovníka z bitvy (obr. 86) nebo snímek pevného vojenského objektu před odchodem na postavení (obr. 87), rozpoznám toto prapůvodní “hrdinství” a válečnické bratrství, propagované v partyzánských filmech, které mě provázelo po celé mé dětství a mládí.

Vojáci Jugoslávské lidové armády (obr. 88) na začátku války ještě bojovali s rudou hvězdou na helmách a na čepicích „lodičkách“, zvaných “titovky”, ale po pádu Vukovaru i

22 Bobić-Mojsilović Mirjana “Bože, pravde!”, Duga 452, 21. 6 - 5. 7.1991

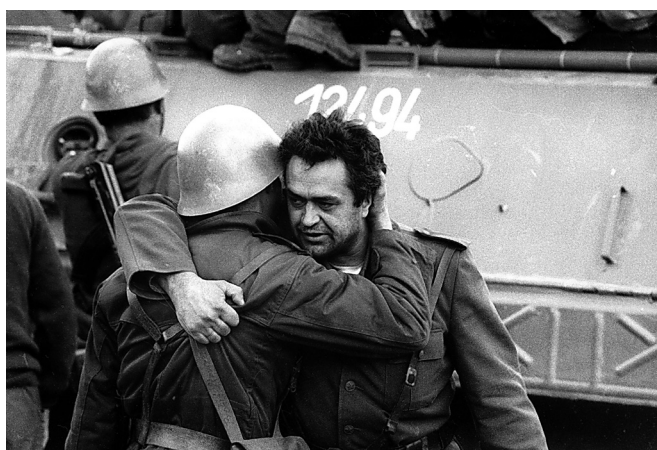
23 ibid.



85. Záběry z filmů Soutěska, Na horách roste zelená borovice a Partyzánská Eskadra



86. Srđan Sulejmanović: Voják Jugoslávské lidové armády pomáhá zraněnému kolegovi, Vukovar, 1991



87. Imre Szabo: Jeden jde do bitvy a druhý se z ní vrátil, Negoslavci 4. 10. 1991



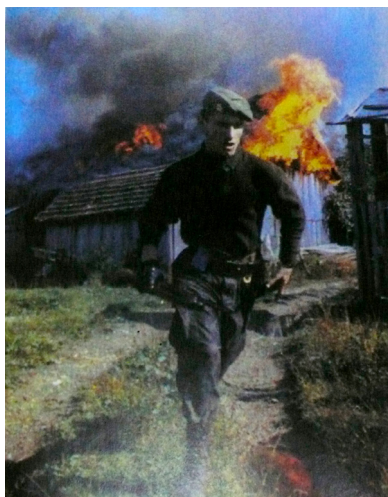
88. Nin, 16.11.1991



89. Ustašovci za II. svět. války, Černá legie

nejvíce u vojáků ze Srbska, kteří sloužili povinnou vojenskou službu, a kteří měli jít v roce 1991 do války. Národní symbolika byla nahrazena ideologickou na straně protivníka, tj. ve Slovinsku a v Chorvatsku, a proto bylo iluzorní očekávat, že se bude úspěšně vést válka se starými ideologickými symboly.”²⁴ V srbských médiích

byli chorvatští obránci velmi záhy ztotožněni s ustašovci a takové stanovisko existovalo i mezi čelnými představiteli Jugoslávské lidové armády: “Bez ohledu jestli se jmenují pravičáci, ZNG (Sbor národní gardy), HOS nebo bojovníci strany HDZ (Chorvatské demokratické unie),



91. Slavonija: Žhář v osobě chorvatského gardisty, Duga 8 - 23. 1. 1991

pro nás jsou to jenom ustašovci.”²⁵

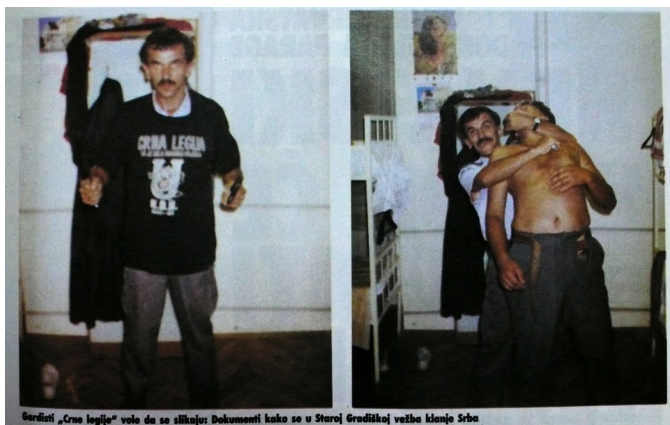


90. Chorvatští vojáci v srbských médiích, Duga, 27. 9 - 11. 10. 1991

Tak byla znovu oprášena paradigma z Druhé světové války: Srbové jsou četníci a Chorvaté ustašovci (obr. 89). Chorvatská média spojovala srbské vojáky s konzumací velkého množství alkoholu a srbská média psala o chorvatských bojovnících jako o narkomanech. “Chorvatští ozbrojenci jsou sebranka, složená z nejhorších kriminálních, extrémistů, kteří berou drogy, žoldněřů, kteří si myslí, že je zdejší území nějaká africká enkláva, ve které se vede gerilská válka.”, stálo v Lidové

24 Dimitrijević B. Bojan “Armáda a jugoslávská identita 1945-1992. roku” (“Armija i jugoslovenski identitet 1945-1992. godine”), str. 15-16, Středisko politologických průzkumů (Centar za politološka istraživanja) (Online), <http://www.cpi.hr/index.php?menu=80> , vstup 5. 8.2010

25 Dimitrijević B. Bojan “...Pro nás jsou všichni jenom ustašovci.” (“Za nas su svi samo Ustaše”) Vytváření obrázku o chorvatské straně podle textu v Lidové armáde (Narodna armija) od 1990. do počátku 1992. roku” . (“Stvaranje slike o Chorvatsku strani prema pisanju Narodne armije od 1990. do početka 1992. godine”), str. 7, Středisko politologických průzkumů (Centar za politološka istraživanja) (Online), <http://www.cpi.hr/index.php?menu=80> , vstup 5.08.2010.



92. Gardisté “Černé legie” se rádi fotografují : Doklady o tom, jak se ve Staré Gradišće nacvičuje zabíjení Srbů, Duga, 27. 9. - 11. 10. 1991

armádě (Narodna armija).²⁶ Zmíněný časopis Jugoslávské lidové armády soustavně psal negativně o chorvatských vojácích, zdůrazňoval jejich špatnou morálku a kritizoval jejich vzhled: “Na panickém útěku (...) za sebou všechno pálili, zahazovali uniformy, převlékali se do civilních šatů a nechávali tam mrtvoly svých kamarádů...” Nebo: “Do paměti většiny vojáků se nesmazatelně zapsalo, že mají co do činění s ustašovskými upíry a fašisty, legionáři, oholenými hlavami, různými zuřivci, se kterými se dá mluvit jedině přes mušku pušky...”²⁷ Fotografie chorvatských obránců v srbských sdělovacích prostředcích tuto představu podporovaly (obr. 90, 91). V časopise *Duha* (*Duga*) byla uveřejněna fotografie chorvatského gardisty v černé uniformě s baretem na hlavě jak utíká směrem ke kameře a v pozadí za ním hoří domy.(obr. 91) Text pod obrázkem zní: *Slavonie: žhář v osobě chorvatského gardisty*. Znázorněním vojáků v černých uniformách byly posíleny asociační vazby na černé uniformy ustašovců²⁸ a posloužily k podpoře tezí, že jsou všichni Chorvaté ustašovci, ale také k zastrašování a mobilizaci Srbů.



93. Cizí žoldáci v řadách chorvatského vojska, Nin, 8. -23. 11. 1991



94. Nin, 8-23.11.1991

26 ibid

27 ibid

28 černé uniformy nosily příslušníci HOS-u, paravojenského pravicevojska, které zorganizovala Chorvatská strana práva, bylo založeno na idejích ustašovského hnutí a na svém erbů měli ustašovský pozdrav “Za dom-spremnii! (Za domov připraveni)”



Photo © Christopher Morris / Black Star

95. Christopher Morris: Chorvatsko, 1991



96. Pop, Vreme, 28.10.1991

Stejnou funkci měly i fotografie *četníků* v chorvatských médiích. Články o Černé legii²⁹ (obr. 89) a cizích žoldnících v chorvatském vojsku byly ilustrovány fotografiemi, na nichž “ustašovci” nacvičovali zabíjení Srbů (obr. 92). V srbském časopise *Nin* se 8.11.1991 objevily fotografie a příběh fotoreportéra *RTV Revije* o mrtvém těle chorvatského bojovníka, které bylo nalezeno v dubrovnické župě; byl to muž černé pleti. (obr. 93) Zatímco akcentování těchto tezí pomocí fotografií chorvatských paramilitárních skupin, posílených o cizí žoldnře z Cizinecké legie vyvolávalo strach, snímky z první přehlídky Sboru národní gardy vzbudily výsměch srbských sdělovacích prostředků, které usoudily, že se chorvatští gardisté podobají spíše “opernímu sboru než skutečným strážcům chorvatského prezidenta” ve svých “upnutých kalhotách”.³⁰ Posměch a urážky na účet chorvatských národních symbolů srbské media podpořila uveřejněním fotografie, na níž černohorští vojáci³¹ pověsili chorvatskou vlajku kolem krku psovi. (obr. 94) Také je v nich kladem důraz na spojení katolické církve s chorvatským vojskem a k tomu je použita fotografie Chrise Morrise, která vyšla v americkém časopise *Time* (obr. 95). Znáznorňuje vojáka a kněze s popiskou: “*pohled na Chorvatsko v roce 1991, americký týdeník Time*”. Na fotografii jsou dvě postavy, které fotograf identifikoval pomocí detailů, aniž by ukázal jejich obličej. V popředí je kněz, který je k nám otočený zády, a kterého poznáme podle černé sutany s bílou šerpou kolem pasu (je to františkán), zatímco voják vedle něj je charakterizován maskovací uniformou a velkým nožem za pasem. Příslušnost vojáka k chorvatskému vojsku je jasná z šachovnice na jeho rameni, která se nachází úplně u horního okraje záběru. Srbské sdělovací prostředky často zdůrazňovaly spojení Chorvatska s Vatikánem a považovaly válku mimo jiné za “celosvětové spiknutí” Německa, Vatikánu, svobodných zednářů...proti Srbsku

29 Černá legie byla elitní jednotka ustašovského vojska, zodpovědná za největší počet zločinů spáchaných v Nezávislém chorvatském státě (NDH) za 2. sv. války

30 Bobić-Mojsilović Mirjana “Bože, pravde!”, *Duga* 452, 21. 6. - 5. 7.1991

31 Po rozpadu socialistické Jugoslávie pod názvem Jugoslávie zůstaly jenom Srbsko a Černá Hora, které společně válčily proti Chorvatsku. Černohorští vojáci napadali a pustošili Dubrovnik.



97. Željko Gašparović: Chorvatský obránce v kapličky sv. Kříže, Stari Grabovac, prosinec 1991

a jeho lidu.³² Srbský opoziční týdeník *Vreme*, který se stavěl velmi kriticky k oficiální srbské politice a válce, rovněž otiskl fotografii vojáka a kněze, ale tentokrát šlo o srbské záložníky a pravoslavného kněze, který má na rameni kulomet. (obr. 96) Nezřídka se objevovaly snímky, které dávaly najevo spojení víry s národními vojsky na obou stranách. Chorvatský gardista má kolem krku křížek a nezřídka bývá zobrazen při modlitbě nebo obchůzce zbořeného katolického kostela. (obr. 97) Záměrné podminování a ostřelování církevních objektů granáty bylo součástí strategie etnických čistek na všech stranách. Pravoslavní a katoličtí kněží byli nasnímáni i jak žehnají zbraním a vojákům před odchodem na bojiště, jak můžeme spatřit na snímcích srbské paravojenské jednotky “Škorpioni”, o kterých ještě bude řeč v jedné z dalších kapitol.

Voják, bez ohledu na to, do kterého vojska nebo paravojska patří, je vždycky svou stranou zobrazen jako kladná postava a svým způsobem hrdina, ztělesňující všechny dokonalosti národa: patriotismus, víru, odvahu, dobrotu. (obr. 98, 99, 100) Chrání děti a staré lidi, a něžnou stranu své povahy ukáže při hře s opuštěnými domácími zvířátky o přestávce po bitvě. Existuje mnoho fotografií, které znázorňují “normalitu” uprostřed nenormality válečné situace, něhu jako protiklad k maskovací uniformě a ke zbraním. (obr. 101, 102, 103)

Vojáci, prezentovaní jako válečníci a hrdinové, vytvořili mocný obraz, který se stal také součástí identity národa. Tím těžší bylo přijmout pravdu, která vycházela najevo již v průběhu války – hrozné válečné zločiny, které byly velmi vzdálené hrdinskému obrazu spravedlivého

32 “Brzy po začátku války v Chorvatsku, v reakcích na podporu, kterou v Chorvatsku poskytly některé země mezinárodního společenství, si Televize Bělehrad často brala na mušku Vatikán a Německo, považované za historické spojence Chorvatska. V televizi proběhla zpráva o jedné pouliční demonstraci, na níž byl Vatikán obviněn z toho, že podporuje “ustašovský fašistický režim”... V téže zprávě byl vyslán snímek historika Ratka Petroviće, jak s megafonem v ruce podněcuje demonstranty těmito slovy: “Genocida srbského lidu se odehrála pod záštitou Katolické církve, respektive pod záštitou Vatikánu. Nikdy více!...” Viz Obrázky a slova nenávisti (Slike i reči mržnje): Vukovar 1991, Lazar Lalić, ARHITEL, Právo na obraz a slovo proti cenzuře a zneužití médií (Pravo na sliku i reč protiv cenzure i zloupotrebe medija), 1995, v: de La Brosse, Renaud, Politická propaganda a projekt “Všichni Srbové v jednom státě”: důsledky instrumentalizace médií k ultranacionalistickým účelům, Zpráva napsaná pro potřeby soudního procesu se Slobodanem Miloševićem před Haagským soudem, (Politička propaganda i projekt “Svi Srbi u jednoj državi”: posljedice instrumentalizacije medija za ultranacionalističke svrhe, Izvješće sastavljeno za potrebe suđenja Slobodanu Miloševiću pred Haškim sudom), http://www.icty.org/x/cases/slobodan_milosevic/prosexp/bcs/rep-srb-b.htm vstup 25. 7. 2010



98. Goran Pichler: Uprchlíci z Dalje, 1. 8. 1991



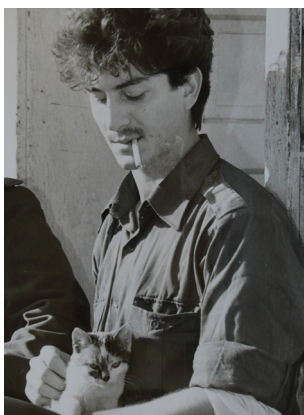
99. Tomislav Peternek: Tovarnik pod palbou ostřelovačů, 1991



100. Proč Vukovar nepadl dříve: záchraňování dětí, Nin, 22. 11. 1991



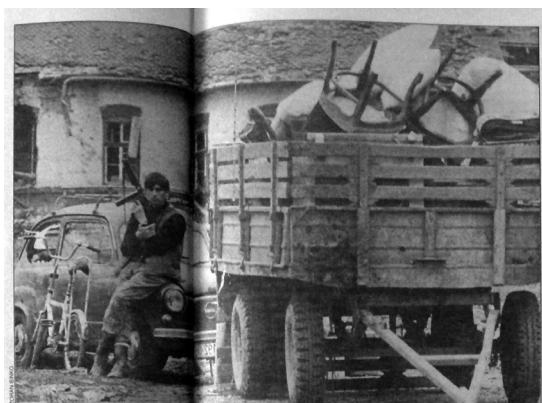
101. Chorvatský voják se štěnětem, archiv deníku Večernji list



102. Zoran Sinko: Srbský voják s koťátkem



103. Kamenko Pajić: Voják bosenských Srbů s motýlem, 1992



104. Dobyvatel mrazáku, Vreme, 9. 12. 1991



105. D. Milovanović: Návrat srbského vojska po "osvobození" Vukovaru, 1991



106. Draško Gagović: Odjezd do Chorvatska, červenec 1991



107. Ron Haviv: Pád Vukovaru, 1991



108. Ron Haviv: Arkanovi Tygři a jejich oběti při útoku na Bijeljino 1992

člověka v osobě bojovníka za svobodu národa. Srbský opoziční časopis *Vreme* se snažil zpochybnit tento obraz zveřejňováním fotografií, na nichž bylo patrné, jak srbsští dobrovolníci loupí majetek. (obr. 104) Ale jeho čtenářská obec byla malá, většinou to byli čtenáři z Bělehradu nebo ze zahraničí, protože všichni, kteří byli proti válce, utekli před povinnou mobilizací a našli útočiště v jiných evropských zemích. Obyvatelé Srbska házeli na tanky, které jely na chorvatský Vukovar, květiny a po návratu je stejně slavnostně vítali. (obr. 105, 106)

Aby našli oprávnění za úplné zničení města Vukovaru, které “osvobodili”, zaplavili sdělovací prostředky “pornografií válečných hrůz”, obrázky hromad znetvořených mrtvol, které prezentovali jako oběti z řad Srbů. Zahraniční média zveřejňovala fotografie Rona Haviva, Chrise Morrise a Alexandry Boulat, kteří tehdy ve Vukovaru pobývali a svými fotografiemi svědčili o hrůzách zbořeného města, ulicích plných mrtvol, kde srbsští vojáci drancovali, pálili chorvatské vlajky a při oslavách tekla proudem slivovice. (obr. 107) Nebyl to obraz srbského vojáka, jaký propagovala srbská média, nýbrž divokých hord, jež propadly šílenství z válečných hrůz a alkoholu, a které nekrofilsky oslavovaly a jásaly nad mrtvým, zničeným městem. Obraz srbských vojáků se brzy ještě zhoršil, když svět obletěla fotografie Rona Haviva z bosenského města Bijeljiny, na níž je vidět poprava civilisty při etnické čistce, kterou tam prováděly Arkanovy jednotky (obr. 108). Výjev vojáka, který kopá do ženy, kterou právě na ulici před jejím domem zabil, zůstal jako krvavá skvrna v paměti světové veřejnosti a změnil její pohled na válku v bývalé Jugoslávii. Srbská veřejnost takový obrázek svého vojáka těžce nesla. Dokonce i dnes můžete v Srbsku slyšet hlasy mnoha lidí, kteří zpochybňují autenticitu těchto fotografií nebo je

považují za protisrbskou propagandu.³³

Chorvatská veřejnost má také problémy s akceptováním existence válečných zločinů a soudních procesů na své straně. Chorvaté zvláště těžce nesou fakt, že jejich generálové - hrdinové, kteří vedli obrannou válku, jež jim byla vnucena, nyní sedí na lavici obžalovaných u soudu v Haagu. Rozsudky ještě nebyly vyneseny a stále existuje naděje, že budou osvobozeni. Vojensko-bezpečnostní akce Bouře (Oluja), která v roce 1995 za pouhých 82 hodin Chorvatsku vrátila velkou část jeho území (skoro pětinu celé republiky), kterou zabrali srbsští vzbouřenci a vyhlásili zde nezávislou Krajinu, se oslavuje jako brilantní vojenská akce, která obnovila celistvost země a ukončila válku. Pro Srbsko je to však i dnes jenom “zločinná akce”, při které byla tato území etnicky vyčištěna a srbské obyvatelstvo vyhnáno. “V oblasti *sektoru jih*, bylo v průběhu vojenské akce “Bouře”, ale také prvních 100 dní po ní, zabito nejméně 410 civilistů, zapáleno více než 20 000 domů, zatímco ostatní domy byly vypleněny a zničeny” (Zpráva Chorvatského helsinského výboru z května 1999)³⁴. Fotografie oslav chorvatských vojáků po vstupu do města Kninu po celé dny plnily všechny novinové stránky (obr. 109-112). Srbský tisk byl plný fotografií srbských uprchlíků (obr. 113-115), článků o jejich vyhnání a o útocích chorvatského letectva na kolony běženců (chorvatská média napsala, že však na vlastní uprchlíky střílelo srbské letectvo z Bosny, aby jim zabránilo v útěku) nebo snímků místních lidí, kteří je kamenovali. Dokonce i chorvatská média zveřejnila texty o útoku chorvatských občanů v okolí Sisku na srbské uprchlíky, ale takové zprávy byly umístěny na poslední stránku a nikdy nebyly doprovázeny fotografiemi. Hlavní ilustrace na titulních stránkách a dvoustránkách znázorňovaly chorvatské vojáky nebo oslavná uvítání ve městech. Mou pozornost upoutala reportáž z vesnice Grubori v kninském kraji, uveřejněná 29. 8. 1995 v listu *Slobodna Dalmacija*. (obr. 116) Novináři navštívili tuto vesnici spolu s generálem Čermakem³⁵ a mluvili s několika vesničany, kteří si nestěžovali na zacházení chorvatských jednotek a hovořili o zabitém četníkovi, který přijel před dvěma měsíci z Bělehradu. Ale později se zjistilo, že v té vesnici před několika dny proběhlo takzvané “čištění terénu”, v němž bylo zabito pět civilistů, většinou starých lidí a byly spáleny domy.³⁶ Reportáž v novinách měla posloužit k “nápravě škod”. “*Ve visce Grubori, jedné z četnických základen, došlo k ozbrojenému střetu s desítkou zbylých odpadlíků, přičemž bylo*

33 “...existuje obrázek, na němž Arkanův voják kope do mrtvoly a otázkou je, jestli to byl mrtvý člověk anebo si někdo jenom lehl na zem, oblékl si neprůstřelnou vestu nainscenoval to”, říká fotograf listu *Ilustrovana politike* Željko Sinobad.” V: Polić Jovana “(“Máš strach jen když vyjdeš na válečnou linii” (“Strah je samo kad izadeš na liniju”), Status 62/2008, str. 61

34 “Přepis filmu: Bouřka nad Krajinou”, B-92 (Online) 5. srpen 2005, http://www.b92.net/specijal/oluja/index.php?start=0&nav_id=174029, vstup 5. 8.2010

35 General Čermak je momentálně obžalovaným u Haagského soudu

36 “Ve vesničce Grubori byl v srpnu 1995 zabit osmdesátiletý Miloš Grubor, pětadesátiletý Jovo Grubor, devadesátiletá Marija Grubor, jednačtyřicetiletý Đuro Karanović a jednapadesátiletá Milica Grubor.”, Juras Živana “Přízračná vesnička Grubori zmizela ze zeměpisné mapy”, *Slobodna Dalmacija* (Online), 18. 12. 2009, <http://www.slobodnadalmacija.hr/Chorvatsko/tabid/66/articleType/ArticleView/articleId/84250/Default.aspx> vstup 5. 8.2010



109. Goran Mehkek: Občané Peščenice rozjařeně vítají bojovníky při návratu z bojiště po «Bouři», srpen 1995



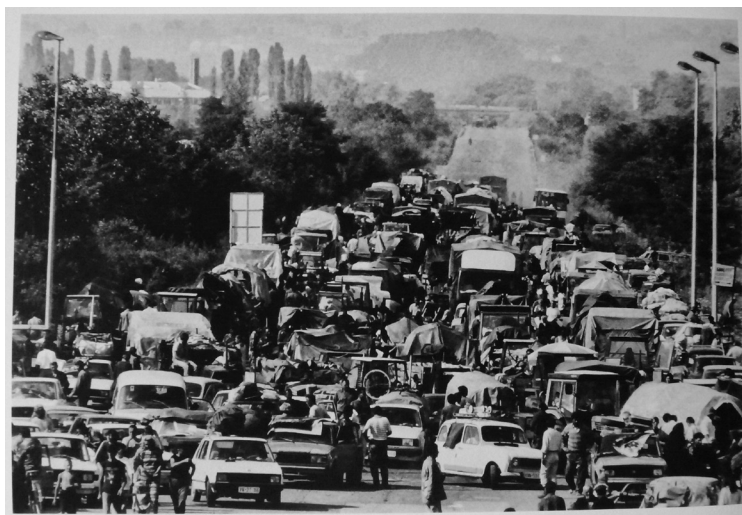
110. Željko Gašparović: Vítězoslavný chorvatský voják, srpen 1995



111. Matko Biljak: Válečník a spravedlivý: chorvatský voják ve Vrlici, Slobodna Dalmacija, 13. 8. 1995



112. Oslava chorvatských vojáků po «Bouři», Slobodna Dalmacija, 11. 8. 1995



113. Tomislav Peternek: Banja Luka za akce Bouře – uprchlíci, 5. 8. 1995



114. Tomislav Peternek: Uprhlíci, Banja Luka 5. 8. 1995



115. Branko Belić: Vyhnaní Srbů, Nin 11. 8. 1995



116. "Kosec" sa strojní puškou, Slobodna Dalmacija, 29. 8. 1995

zapáleno asi dvacet domů. Tři četníci byli zabiti, ostatním se podařilo uniknout, ale bohužel zahynuli i dva civilisté.”, napsala novinářka Marija Čović. Na fotografiích jsou stařenky v černém, jak sedí na kamenných lavičkách a před nimi klidně polehává vesnický pes. Zdánlivě to vypadá jako idylická vesnická veduta, která se neliší od kterékoliv fotografie z mírové doby. Nejsou zde fotografie spálených domů. Výběr toho, co fotograf nasnímal (přesněji řečeno toho, co se redaktor rozhodl uveřejnit) nakonec vytvoří veřejné mínění; veřejnost byla informována o tom, že se v vesničce Grubori nestalo nic strašného. *Slobodna Dalmacija* o 14 let později napsala: “*Domy byly zapáleny, někteří lidé zabiti a většina jich utekla, a do dneška se ještě nikdo z nich nevrátil. Jen někdy, občas, sem někdo přijede, aby si prohlédl příšerně prázdnou vesničku – vypráví nám Miloš Bursać, kterého jsme potkali v obci Plavno na zablokované silnici směrem na vesničku Grubori. Podle jeho názoru je důvodem, proč se nikdo nevrátil, strach, ale také pomalá obnova domů, izolovanost vesničky, nezaměstnanost a bezperspektivnost.*”³⁷

Přestože se o zločinech chorvatských vojáků dnes více píše, ještě stále má převahu představa o spravedlivé obranné válce a hrdinovi v osobě chorvatského obránce se slunečními brýlemi značky *Ray Ban*, kterou média dlouho vytvářela. Obránci protestují proti vydání generálů k Haagskému soudu a bojují proti špatnému obrázku na veřejnosti, který vznikl díky spekulaci o zkorumpovaných státních úřednících, kteří mnoha lidem umožnili, aby získali privilegované důchody válečných veteránů. Obžaloby za válečné zločiny neposkvrnily čest bojů o nezávislost Chorvatska, protože v Chorvatsku se jen málokteré dostaly k soudu, ale obvinění za udělování nezasloužených privilegií obrátily veřejnost proti jejich někdejším hrdinům. K tomu přispěl i sám státní aparát, který odmítl uveřejnit seznam obránců a zabránil tomu, aby se zjistilo, jaká je skutečná situace v těchto záležitostech.³⁸

Fotografie ještě jednou měla funkci oprávnit chorvatské hrdiny a vytvořit jejich obraz, když HVIDR-a³⁹ města Záhřebu v rámci projektu *Privilegovaní, upřednostňovaní nebo hrdí* angažovala známého komerčního fotografa Damira Hoyku, aby nasnímal fotografie invalidů Vlastenecké války na propagační výstavu za účelem reafirmace obětí, které tito lidé přinesli. (obraz 117) “*Cílem projektu je vybědnout společenské a politické elity, politiky, předsedy odborů a média, aby nás přestaly nazývat upřednostňovanými a privilegovanými občany. Jsme hrdí na svá privilegovaná a upřednostněná zranění, ke kterým jsme přišli ve Vlastenecké válce a při obraně své vlasti – řekl na zahájení výstavy Mirko Ljubičić, předseda Sdružení veteránských*

37 ibid

38 Na seznamu chorvatských obránců, který je tajný, se nachází více než 500 000 obránců. Pro Chorvatsko, které má 4,5 milionů obyvatel, je to obrovský a nereálný počet. Je možné, že více než polovina těch lidí nikdy na válečném poli nebyla, ale privilegia obránců mají.

39 Sdružení chorvatských invalidů Vlastenecké války

spolků válečných veteránů města Záhřebu.”⁴⁰ Jednoduché portréty na bílém pozadí byly otřesným svědectvím obětí těchto lidí ve válce, v níž přišli o ruce a nohy, ale tyto fotografie nemohou pomoci při ospravedlnění za válečné zločiny, které spáchali lidé v uniformách chorvatského vojska ani nemohou vyvrátit fakt, že mnozí lidé bezskrupulózně zneužili válečné podmínky v Chorvatsku k nestydatému obohacení. Mnozí chorvatští obránci onemocněli chorobou PTSP (posttraumatickou stresovou poruchou) a do nynějška si 1600 obránců vzalo život.⁴¹



117. Hoyka, Damir: Dny potom, Privilegovaní, upřednostňovaní nebo hrdí

40 Damjanović Matea “Dny poté – obránci v objektivu Damira Hoyky”(Dani poslije - branitelji u objektivu Damira Hoyke”), *Zagrebancija* (Online) 2.6.2010, http://www.zagrebancija.com/hr-scena/dani-poslije--branitelji-u-objektivu-damira-hoyke_304390, vstup 5. 8. 2010

41 “Od 1990. do 2005. roku spáchalo sebevraždu celkem 1632 chorvatských obránců. Průměrný životní věk obránců sebevrahů je 38 let, přičemž nejmladší obránce spáchal sebevraždu ve věku 18 let.”, Smrt s prodlením: Každý rok spáchá sebevraždu mezi 100 a 120 obránců, *Jutarnji list* (Online), 7. 8. 2010

4. VÁLEČNICE A OBĚTI - ženy na válečných fotografiích



118. Globus, 16. 8. 1991



119. R. Belošević: Dívka v řadách chorvatské armády

Hrdinnými aktéry válek však nejsou jenom muži. Přestože vzácně, příslušnice vojenských jednotek se také v médiích objevovaly. Je zajímavé, že válečnice byly v chorvatském tisku nejčastěji představeny právě fotografiemi. Texty o ženách v armádě jsou velmi sporadické, většinou jsou krátké, poskytnou nám informaci o osobě na obrázku a zprostředkují nějaký komentář novináře nebo atmosféru. Fotografie žen v uniformách bývaly umístěny ve zvláštní části na stránce a často byly zvýrazněny rámečkem nebo barevně. Tak se ženy vojačky staly další ozdobou novinových sloupků. Všechny ženy, jejichž fotografie jsem našla v novinách z té doby, jsou velmi mladé a většinou pózují s úsměvem na rtech. (obraz 118, 119, 120) Nenašla jsem ani jednu fotografii z nějaké bojové nebo nepózované situace. Pozornost fotografa (jsou to vždy muži) nejčastěji upoutala žena v uniformě a tak se s její službou ve



120. G. Mitić: Bojovnice Nena, Glas Slavonije 1991

vojenských jednotkách postupuje jako s kuriozitou a zdůrazňuje se jejich ženskost a krása. Jejich těla, oblečená do maskovacích uniforem, nikdy nejsou zvýrazněna feminizovaným střihem, ale jejich obličej je hledí přímo do kamery a ony se usmívají, dokonce i tehdy, když v ruce drží *kalašnikov*. *“Transvestismus může akcentovat sexualitu, ale nemůže ji eliminovat, a tak Amazonka se svým údajným odmítáním mužů může být viděna jako potvrzení pohlavní rozdílnosti a mužské superiority.”*¹ V textu nebo popisce pod obrázkem je vždy zmíněna ženská krása

(obr. 120): *“Půvabná a něžná gardistka Nevenka Vujanin-Nena*

¹ Warner, Martina “Jana z Arku: obraz ženského hrdinství” (“Joan of Arc: the Image of Female Heroism”), London: Vintage, 1991, str. 217 v: Brothers, Caroline “Válka a fotografie, kulturní dějiny” (“War and Photography, A cultural history”), Routledge, London, 1997., str. 79



121. Slobodna Dalmacija 7. 8. 1995



122. Slobodna Dalmacija 10. 8. 1995

dokazuje, že i kalašnikov v ruku nesníží ženskou krásu.”² Tak se k chorvatskému ramboidnímu válečníkovi z novinových stránek připojila stejně symbolická družka. “Přijatelnost ozbrojeného ženského těla v rámci definice etnicity je omezena velmi specifickými atributy: fyzická краса, něha a křehkost musí stát ruku v ruce s odvahou a rozhodností. Jenom tak kombinace ženské jemnosti s vojenskou odolností zaručí ozbrojenému ženskému tělu místo v rámci chorvatského národa.”³ Obzvláště svobodu bylo zapotřebí ilustrovat právě krásnou ženou v maskovací uniformě. Po akci *Bouře (Oluja)*, když Chorvatsko slavilo vítězství, našli novináři listu *Slobodna Dalmacija* ztělesnění svobody právě ve dvou dívkách, příslušnicích chorvatských jednotek. Text u obrázku praví: “*Krása svobody: Sanja Kontić*” (obr. 121) a “*Úsměv se prošel po kninských ulicích. Nejlépe ho samozřejmě umí rozdávat hezká dívka.*”⁴ (obr. 122)

Slobodna Dalmacija uveřejnila i reportáž z výcviku ženské roty splitského sportovního praporu. (obr. 123) Výrazy “ženskost, mírnost a něžnější pohlaví” prolínají text, který je okořeněn i několika sexuálními aluzemi a poznámkou o počítání kalorií nebo slovem “krákorání” ve



123. Slobodna Dalmacija 30. 11. 1991

smyslu, že děvčata protestovala, když byla dotázána na jméno. Přestože byl text opatřen titulkem “*Ony to myslí vážně*”, celý článek je intonován “žertovně” nebo lépe řečeno zlehčujícím. Obrázky se s v něm dominantní pohlavní stereotypizace, existující v chorvatské společnosti.

V Srbsku je pak vojačka mnohem více zmiňována v textu než na obrázcích a jazyk, který média používají k jejímu popisu je “*archaický, poetický a epický zároveň.*” (Žarkov, 2007:204). Protože se srbští vojáci a paravojsko opírali o vzory z dějin, hrdinské eposy a partyzánskou mytologii, také ženy byly do této symboliky zařazeny. V

2 “Nena bojovnice“ (“Nena bojovnik”), Z.Š., nasnímal G. Mitić, *Glas Slavonije*

3 Žarkov, Dubravka “Tělo války” (“The Body of War”), Duke University Press, Durham, 2007, str. 204

4 Profaca Ivica, “Radost, hrdost, naděje” (“Radost, ponos, nada”) nasnímal Božo Vukičević, *Slobodna Dalmacija* 7. 8. 1995

Maganjić, Željko (text a snímky) “Civilní tep života” “Civilno bilo života”, *Slobodna Dalmacija* 10. 8.1995



124. Žorž Skrigin: Partizánky na Kozare

srbských novinách napsali o ženách bojovnicích z doby Druhé světové války a fotografie, která je uveřejněna u tohoto textu, je známý snímek Žorže Skrigina “Partyzánka s puškou” (obr. 124). Tak se sorealistická ikona mladé partyzánky stala modelem a vzorem, ale také “mostem, který spojuje různé tradice a vytváří kontinuitu dějin srbského utrpení a obětování od středověku přes revoluci a partyzánskou válku až po válku, v níž se socialistická Jugoslávie rozpadla.” (Žarkov, 2007:210)

Vojačky se na fotografiích v srbských novinách skoro vůbec neobjevují, ale zato jsou na jejich místech sexualizovaná těla srbských estrádních a televizních hvězd, které jsou vždy dekorovány patričním prvkem s maskovacím vzorkem. Ale příslušnost k ideologii se zde měří zvýrazněným symbolem *četnické* kokardy zpěvačky Ceca Veličković – Arkanovy snoubenky (obr. 125a) nebo pětícípé hvězdy novinářky Mily Štule (obr. 125b), zatímco fotografie zpěvačky jménem Lepa Brena (obr. 126) v uniformě Republiky Srbské⁵ i dnes při každém jejím vystoupení vyvolávají protesty v Chorvatsku a Bosně. Nada Todorović, novinářka bělehradského časopisu *Duga*, komentuje tento nový trend maskovacích uniforem, který je pro srbské ženy “nápadný způsob zařazení na správnou ‘naši’ stranu”. Ženy je nosí “jako vlajku osobního, národního



125 Zpěvačka Ceca



125a Novinářka Mily Štula



126 Zpěvačka Lepa Brena

5

srbský region v Bosně a Hercegovině)



127. Jadran Mimica: Ona přijela z fronty, *Vjesnik*, 2. 1. 1992

sebeurčení, příslušnosti.”⁶ Je pochopitelné, “*když si matky, sestry a ženy padlých na bojištích v Chorvatsku ze msty obléknou uniformu*”, ale pro novinářku Todorović žena v maskovací uniformě, zbavené spotřební hodnoty, představuje “*designérsko-propagační trik*” a koneckonců i proválečný kýč. Maskovací uniformy byly velmi obvyklé i v chorvatských televizních pořadech, video-spotech a na vystoupeních estrádních hvězd, když zpívaly vlastenecké písničky. Maskovací uniforma nebo alespoň nějaký detail v dezénu maskáče byly novým módním trendem, projevujícím se spolu s úplnou militarizací společnosti.

Stejně jak to vidíme na příkladě muže-vojáka, rozdíl v chorvatské a srbské prezentaci jejich hrdinek je v tom, že Chorvatsko táhlo k Evropě a modernosti, zatímco srbská žena měla stále ještě blíže k rétorice srbských eposů nebo partyzánskému hrdinství. Proto se v srbských médiích objevují tragické hrdinské příběhy jako například příběh o bratrovi a sestře, kteří bojují vedle sebe, nebo romantické milostné příběhy, které vznikly na bojišti. Jejich slovník je vždy epický, romantický, patetický. Žena se i jako vojačka objevuje po boku muže, kde je její místo, například sestra, která šla do války, aby tam byla se svým bratrem. Oproti tomu v chorvatském deníku *Vjesnik* vyšla fotografie páru na stanici vlaku (obr. 127): žena se právě vrátila z bojiště v maskovací uniformě. Muž ji vítá v civilním obleku. Prohozené role obou pohlaví představují emancipovanou Chorvatku, která má blízko k západním feministickým standardům. Ale navzdory odlišné prezentaci ženy vojačky v Srbsku a Chorvatsku, závěr je stejný: pro muže je přirozené být vojákem, zatímco ženám je to zcela cizí.

Ženy jsou v médiích daleko častěji prezentovány jako oběti války, buď jsou běženkyněmi, vyhnanými ze svých domovů, či matkami, jež oplakávají své mrtvé syny, nebo osobami, které samy přišly o život. V kategorii vojaček vždycky vidíme velmi mladé dívky a ženy, zatímco v kategorii obětí bývají ženy nejčastěji definovány svým mateřstvím (obr. 128, 129), bez ohledu na to, jde-li o starší osoby nebo mladé



128. Božo Vukičević: Maminka a syn



129. Slobodna Dalmacija,
8. 11. 1991



130. David Seymour Chim:
Schůzka o rozdělení země,
Estremadura, Španělsko, 1936

matky. Fotografie mladé ženy s miminkem v náručí a vystrašeným pohledem upřeným nahoru, uveřejněná v deníku *Slobodna Dalmacija* (obr. 129), neodolatelně připomíná fotografii Davida Seymoura Chima (obr. 130) nasnímanou bezprostředně před Španělskou občanskou válkou (*Land distribution meeting, Estremadura, Spain, 1936*). Kojení španělské matky zde vystřídala lahvička, kterou drží v ruce žena ve Splitu, ale i jedna i druhá svým pohledem do výšky symbolicky pozorují neviditelného nepřítele, jehož smrtící projektily bývají nejčastěji vypáleny právě ze vzduchu (letecké, granátové útoky).⁷ Matka s dítětem v náručí je charakteristickým obrazem, připomínajícím Bohorodičku; je častým motivem, jenž může u diváka vyvolat soucit.



131. Toni Hnojčik: Prekopakra 26. 8. 1992

132. Branimir Butković: Lucija Ružić přede dveřmi svého domu, listopad 1991



Mohli bychom ho nazvat i myšlenkovým stereotypem válečné fotografie, stejně jako fotografie babiček před troskami domu, které jsou rovněž velmi časté (obr. 131, 132). Takové fotografie jsou často pózované a chorvatští fotografové vtípkovali, že každý z nich má svou “babu v černém”, kterou s sebou vláčí do terénu, aby měl před zbořenými domy koho fotit. Fotografie

⁷ Žádná z těch dvou se nedívají doslova na letadla, která na ně shazují bomby, ale fotografie to svou náladou může naznačit. Žena na Chimově fotografii poslouchá řečníka, matka ve Splitu se dívá na poškozené části budov ve staré části Splitu po granátovém útoku



133. “Adžići, zabil jsi mi maminku!”, Glas Slavonije 4. 10. 1991



134. Místo modlitby, Glas Slavonije 5. 10. 1991

stařenek, žen a dětí přímo implikují jejich status oběti, protože ony ani nemohou být ničím jiným, než právě bezmocnými oběťmi agrese, a tak jsou vhodné k prezentaci na veřejnosti, zvláště v zahraničí, odkud se očekává pomoc a zásah. Kromě toho jsou i nepolitické a tudíž nepřinášejí politické poselství. Deník *Glas Slavonije* používal na svých titulních stránkách z roku 1991 u portrétů starých lidí a dětí zvláště patetický styl. (viz obrázky 133, 134)

Ženy se objevovaly také jako nevěsty v bílém na pohřbech zabitých chorvatských obránců (obr. 135), a to byl mimořádně sugestivní motiv, který zahraniční sdělovací prostředky s oblibou otiskovaly. V některých částech Chorvatska je zvyk mít na pohřbu mladého svobodného muže dívku ve svatebních šatech bez ohledu na to, jedná li se o jeho snoubenku nebo ne. Tragická postava nevěsty na pohřbu navždy zůstane symbolicky “nerealizovanou ženou”, protože se po ztrátě muže nemůže plně uplatnit v manželství a mateřství.



135. Goran Pichler: Pohřeb gardisty v Jarmině, 1991

Přítomnost žen jako obětí ve válečné fotografii, jejich zranitelnost, bezmocnost a potřeba ochrany, sloužily i jako obraz úplné kolektivní viktimizace, jak v Chorvatsku tak v Srbsku. Ale i v tom je rozdíl, protože pro srbská média jsou oběťmi Srbové jako etnická skupina, kdežto pro chorvatské sdělovací prostředky je to Chorvatsko jako stát (Žarkov, 2007:86). Ženy se staly *“ztělesněnými symboly a nacionálními metaforami”*, *vykonstruovanými symboly; na jejich tělech všechny nacionalismy v regionu zapisovaly své státotvorné projekty a své «tisícileté sny»*.⁸



136. Dušan Vranić: Bosenská Srbka objímá lebku svého syna, nalezeného v hromadném hrobě, Fahovići, prosinec 1992

⁸ “Ženy obnovují vzpomínky: pohlavní rozměr paměti” (“Žene obnavljaju sjećanja: rodna dimenzija memorije”), Středisko Rosa pro ženy, oběti války (Centar za žene žrtve rata Rosa), <http://www.women-war-memory.org/hr/homepage/>, 10. 8. 2010

4.1 ABSENCE OBRAZŮ

Nelze zapřít, že v dnešní době je ve veřejné doméně každý druh násilí přítomen prostřednictvím obrazů, které jsou pro nás na každém kroku dostupné. S výmluvou o potřebě být informován o událostech ve světě každý z nás záměrně nebo náhodou viděl popravu, tělo roztrhané granáty, sebevraždu, spoustu mrtvol v hromadném hrobě... Ale existuje jeden druh násilí, které ve veřejné sféře není vizuálně zastoupeno vůbec – znásilnění. Přestože se již od sedmdesátých let 20. století svědectví obětí znásilnění v médiích často objevují, snímky znásilnění jsou velmi vzácné. Většinou vyjdou jenom ty, které jsou spojeny s válkou a etnickými konflikty. Válka v bývalé Jugoslávii byla kromě mnoha hrozných zločinů podnícena také hromadným znásilňováním žen, které posloužilo jako prostředek genocidy a etnických čistek. Haagský tribunál znásilnění jako zločin proti lidskosti a válečný zločin odsoudil v případě hromadných znásilnění v Bosně a Ruandě.¹ Znásilnění žen ve válce v bývalé Jugoslávii bylo velmi zpolitizováno a bylo používáno ke krajní viktimizaci etnických skupin. Byla zdůrazňována znásilnění Muslimek a Chorvatek, kdežto Srbky byly z této diskuse úplně vyřazeny, přestože byly i některé z nich obětmi znásilnění. *“Ve zprávách Bassioniho komise² se trvá na výkladu znásilnění jako výlučně politického aktu, zaměřeného proti určité etnické skupině, a ne zločinu proti ženskému tělu a ženě jako osobě. Ženský subjekt je v úplnosti podřízen etnickému subjektu v jazyce, právu i praxi.”*³

Válečná znásilnění byla v průběhu dějin rozšířeným jevem. K nejpochybnějším příkladům patřilo hromadné znásilnění Němek ruskými vojenskými oddíly za Druhé světové války a znásilnění Číňanek v Nankingu japonskými vojáky. James Yin a Shi Young vydali knihu se 400 fotografiemi *“The Rape of Nanking: An Undeniable History in Photographs (Znásilnění v Nankingu: Nepopiratelné dějiny ve fotografiích)*; mnohé z uveřejněných fotografií nasníмали

1 “The primary statute, Article 27 of the Geneva Convention Relative to the Protection of Civilian Persons in Time of War (1949), already included language protecting women “against any attack on their honour, in particular against rape, enforced prostitution, or any form of indecent assault”; this protection was extended in an additional protocol adopted in 1977.

In 1993 the United Nations (UN) Commission on Human Rights (replaced in 2006 by the UN Human Rights Council) declared systematic rape and military sexual slavery to be crimes against humanity punishable as violations of women’s human rights. In 1995 the UN’s Fourth World Conference on Women specified that rape by armed groups during wartime is a war crime. The jurisdiction of the international tribunals established to prosecute crimes committed in the conflicts in the former Yugoslavia and Rwanda both included rape, making these tribunals among the first international bodies to prosecute sexual violence as a war crime.” Encyclopedia Britannica (Online), <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/491380/rape/283475/Rape-as-a-weapon-of-war>, vstup 10. 8.2010

2 tato odborná komise byla vytvořena na základě Rezoluce OSN 780/1992 a její působnost se vztahovala na území BaH

3 Hromadná znásilnění ve válce (“Masovna silovanja u ratu”), “Středisko Rosa pro ženy, oběti války” (“Centar za žene žrtve rata Rosa”), www.women-war-memory.org/hr/povijest_uvodna/show/15/ vstup 10. 08. 2010.

právě znásilňovatelé jako trofeje vlastního násilí vůči bezmocným obětem.⁴ A přece "znásilnění se objevuje v diskurzu bez medializací vizuálních obrazů, buď nepřímých nebo přímých. Znásilnění není ani předmětem pohledů ani vizuální prezentace." (Azoulay, 2008: 242)

Důvody absence obrázků znásilnění v médiích lze spatřit ve faktu, že se znásilnění odehrávají v intimním prostředí beze svědků, ale pro Ariellu Azoulay to není uspokojující odpověď, protože mnohé druhy násilí se odehrají beze svědků, a přece existuje řada fotografií, které toto násilí zaznamenaly, ať je nasnímali profesionálové, amatéři nebo samotní pachatelé. Fotografie spojené se znásilněním přece jen existují jako důkazný materiál, který je shromažďován, ale přístup k tomu materiálu je omezen. Je dostupný jenom osobám, které mají oprávnění ho spatřit.⁵ Takových případů je málo, ale to přece jen dokazuje, že znásilnění není *a priori* zbaveno obrazu, nýbrž že chybí právě "pohled veřejnosti na snímky znásilnění". Je pochopitelné, že jsou některými z důvodů ohledy vůči oběti, kterou je třeba ušetřit dalšího ponížení, ale také strach z toho, že by takové obrázky mohly skončit jako pornografie – existuje spousta pornografických webových stránek, které vydělávají prodejem fantazií o znásilnění. Feministky se po mnoho let snažily, aby bylo znásilnění ve veřejné debatě vyděleno ze sexuálního kontextu a aby bylo jasně zapsáno do vědomí lidí jako akt násilí.⁶ Je zajímavé, že se v brožurách nebo inzerátech kampaní proti znásilnění jako vizuální motiv často objevují snímky anonymních očí ženy. V tom smyslu žena již není pasivním objektem divákova pohledu, nýbrž divákovi pohled opětuje⁷.

Prezentace znásilnění je přítomná v právních diskurzích, ve veřejných debatách prostřednictvím médií a v terapeutických debatách (Azoulay, 2008: 250), ale jenom na jednom poli – vizuálním – násilí zůstává spojeno se svým sexuálním kontextem a proto se Azoulay domnívá, že by bylo nerealistické ho z tohoto kontextu vydělit. Catharine MacKinnon, americká právnička a feministka, která se zabývala průzkumem znásilňování bosenských a chorvatských žen v době války v bývalé Jugoslávii, přinesla jejich svědectví v článku "Přeměna znásilnění na pornografii - "Postmoderní genocida"" ("Turning Rape into Pornography - Postmodern

4 autentická těchto fotografií se snaží zpochybnit Higashinakano, Kobayashi a Fukunaga v "Rozbor fotografických důkazů masakru v Nankingu" ("Analyzing the 'Photographic Evidence' of the Nanking Massacre, Tokyo 2005, (online) <http://www.sdh-fact.com/>, 10. 8. 2010

5 Azoulay uvádí jako příklad existující případy, kdy byl u znásilňovače nalezen obrazový materiál spojený se samotným znásilněním, je zmíněna i fotografie genitálií oběti, které se fotografují ve fázi vyšetřování, str. 251

6 Znásilňovači chtějí často ukázat, že jejich oběti styk chtěly a také tomu sami věří...takže u Haagského soudu znásilňovatelé prohlašují, že jejich sexuální otrokyně, které dlouhou dobu týrali a umožňovali i jiným, aby je znásilňovali, a dokonce je prodávali – s nimi ve skutečnosti měly milenecký poměr (viz: soudní proces proti Dragoljubu Kunarcovi, Radomiru Kovaču a Zoranu Vukovićovi). "Část Kovačevy obhajoby bylo, že s ním Svědkyně 87 měla milenecký poměr. Soudci to zcela odmítli a charakterizovali to jako vztah "založený na surovém oportunismu z Kovačevy strany, neustálém týrání a nadvládou nad dívkou, které v té době bylo teprve patnáct let".

<http://www.icty.org/sid/10117>, vstup 10. 08. 2010.

7 viz výše v textu: Berger, John "Způsoby vidění" ("Ways of Seeing"), BBC & Penguin books, Londýn, 1972, str. 45-64

Genocide”), zveřejněném v září 1993 v *Ms. Magazinu*. Jako známá aktivistka v boji proti pornografii vidí příčinu a následek spojování pornografie s hromadným znásilňováním v relativně volném oběhu pornografie v socialistické Jugoslávii. Nadále tvrdí, že bylo znásilnění ve válce někdy i natočeno, a tak bylo přeměněno v pornografii pro široké použití, a že se pornografie stala nástrojem genocidy.⁸ Catharine MacKinnon uvádí svědectví jedné ženy, znásilněné před kamerou v táboře Bučje v okupované části Chorvatska; bylo provázáno urážkami, smíchem a fanděním všech přítomných vojáků. Některé snímky znásilnění, jak uvádí Catharine MacKinnon, byly vysílány ve zprávách televize Banja Luka (Republika Srbská v BaH) a oběti byly přinuceny prohlásit, že je znásilnili Chorvaté. Údajně sloužily i válečné propagandě spolu s veřejným ponižením a brutálním týráním.⁹ Dubravka Žarkov však píše, že není potvrzeno, že bylo znásilnění natočeno, protože žádný jiný autor tento fakt neuvádí a dokonce i zpráva OSN uvádí jako zdroj informace pouze článek Catharine MacKinnon (Žarkov, 2007:150). Chorvatská feministka Vesna Kesić také píše o nepodloženosti argumentů Catharine MacKinnon.¹⁰

Když byly uveřejněny fotografie mučení z Abu Ghraibu, bylo mezi nimi i mnoho snímků Iráčanek, znásilněných americkými vojáky. Ale tyto snímky byly velmi záhy staženy a už o nich nepadla ani zmínka, natož aby byly uveřejněny se zdůvodněním, že se jednalo o pornografické snímky, které neznázorňovaly autentické události. Tyto fotografie byly zveřejněny na pornografické webové stránce iraqbabes.com¹¹, ale, když se dostaly na protiamerické irácké webové stránky jako důkaz týrání, začaly být nebezpečné. Prezident Obama oznámil, že všechny fotografie týrání z iráckých vězení budou zveřejněny, ale pak si to přece jen rozmyslel. Mezi přibližně dvěma tisíci fotografiemi týrání bylo údajně také mnoho snímků znásilnění.¹² Cílem válečných znásilnění není jenom sexuální uspokojení vojáků, nýbrž také ponižení a psychická tortura skupiny protivníků. Proto jsou taková znásilnění velmi často veřejná, spáchaná před skupinou osob, a dokonce před členy vlastní rodiny. Znásilnění jako doplňková zbraň není

8 "Všechno bylo ponořeno ve tmě kromě postele, na které naše znásilnění probíhala, jako když při výslechu a zaměří světlo jen na tebe. Jenom ta postel byla osvětlena reflektorem...Měla jsem pocit, že to někdy natáčeli." MacKinnon, Catharine: "Turning Rape into Pornography: Postmodern Genocide", v: Stiglmeier Alexandra: "Hromadná znásilnění: válka proti ženám v Bosně a Hercegovině" ("Mass rape: the war against women in Bosnia-Herzegovina", University of Nebraska Press, 1994, str. 73

9 "Některá znásilnění přeměněná na pornografii, jsou jasně určena k masovému použití a propagandě. Jedna starší Chorvatka byla nasnímana při znásilnění a také mučena elektrošoky; znásilnila ji skupina Srbů v maskovacích uniformách v táboře Bučje. Na snímku byla přinucena přiznat, že ji znásilnili Chorvaté", ibid 75-6.

10 Kesić, Vesna "Odpověď na článek Catharine MacKinnon Znásilnění změněné v pornografii: Postmoderní genocida" (A Response to Catherine MacKinnon's Article „Turning Rape Into Pornography: Postmodern Genocide“), Středisko Rosa pro ženy, oběti války (Centar za žene žrtve rata Rosa), http://www.women-war-memory.org/hr/A_response_to_c_mackinnon/, vstup 10. 8. 2010.

11 Tato stránka již není dostupná, viz: Azoulay, Ariella "Občanská smlouva fotografie" (The Civil Contract of Photography)", Zone books, New York, 2008, str. 272 - 273

12 viz Gardham, Cruickshank "Fotografie z Abu Ghraibu znázorňují znásilnění" ("Abu Ghraib abuse photos show rape"), Daily Telegraph (Online), 27. 5. 2009, <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/5395830/Abu-Ghraib-abuse-photos-show-rape.html>, vstup 10. 8. 2010

usměrněno jen proti ženě, ale také proti muži, který tím způsobem ztrácí svou mužskost, protože nemůže ženu ochránit.¹³ Kromě toho bylo výsledkem monstruózní praxe oplodnění žen, aby porodily dítě etnicky rozdílného otce (znásilňovače) narození mnoha “dětí jako plodů nenávisti” v Bosně a takový způsob mučení se dnes podle zpráv *Amnesty International* děje i v Darfuru.¹⁴ S ohledem na to, že znásilňování nezřídka probíhá veřejně, není vyloučeno, že má nějaký válečný reportér příležitost něco takového nasnímat. Ale otázkou je, jestli budou tyto snímky uveřejněny a když budou, tak jakým způsobem. Důsledkem úplné absence obrázků je i neexistence veřejné diskuse o tom jak a jestli vůbec by se takové snímky měly uveřejnit.



137. Loyd, Anthony, Bosna 1993.

Britský fotoreportér Anthony Loyd si není jist, že by vůbec mohl něco takového vyfotografovat, ale v roce 1993 v Bosně nasnímal fotografii, která má pravděpodobně nejbližší k portrétu oběti znásilnění.

“Bylo to ráno v létě, ale přšelo. Srbové rozpouštěli tábor tak, jak to občas dělali, aby vyhnali muslimské uprchlíky před frontovou čáru. Byla tam jedna z oněch smutných kolon lidí, kteří si nesli igelitové tašky s věcmi – nebo si nenesli nic, protože nic neměli – která měla být odvedena do uprchlického střediska. Tehdy jsem tu ženu spatřil. Byla sama, skoro třicetiletá anebo o trochu starší; měla na sobě velmi pestré, ale roztrhané šaty. Byla úplně němá, v šoku, v jiném světě. Ležela stranou a zírala na zem. Držela cigaretu, ale nekouřila. Zeptal jsem se, co

13 *“Sexuální útok na ženu nepřátel je jedním z požitků v průběhu dobývání, (...), když už smí zabít, z vojáka se stane mladý člověk, vedený adrenalinovým nábojem, má povolení rozbít dveře, aby si vzal, raboval, aby nechal volný průběh svému hněvu na všechny ženy, které patří jiným mužům”.* Brownmiller, Susan v: *“Hromadná znásilňování ve válce”* (“Masovna silovanja u ratu”, Středisko Rosa pro ženy, oběti války (Centar za žene žrtve rata Rosa), www.women-war-memory.org/hr/povijest_uvodna/show/15/ vstup 10. 8. 2010

14 Houghton Max “Krutý obraz” (“The Atrocious Image”), *Eight Magazine* ročník 3, číslo 4, březen 2005, str. 32 - 33

se jí stalo, a dostal jsem odpověď, že byla několikrát znásilněna... Neznám její jméno. Nikdo ho neznal a ona nám nemohla nic říci. Myslím, že to byl nejbolestnější snímek, který jsem v Bosně vyfotografoval.”¹⁵

Přestože jsem si zvykli na fotografie brutality a smrti, tabuizované obrázky znásilnění v médiích nejsou. Pro Azoulay je absence snímků znásilnění potvrzením, že se znásilnění nedá vydělit ze svého sexuálního kontextu, a že by zveřejnění právě těchto obrázků zesílilo zmíněný aspekt a ještě více poškodilo oběť. (2008: 254) Časopis *Eight* Loydovu fotografii uveřejnil v tištěném vydání, ale z ohledů na ženu, zachycenou na fotografii, a na ochranu jejího soukromí, ji na svých webových stránkách již neuveřejnil. Kdysi by byla velmi málo pravděpodobné, že se fotografie, uveřejněná v britských nebo amerických médiích, dostane do nějaké méně rozvinuté země, ale dneska s příchodem internetu jsou všechny informace skoro vždy a všude dostupné. Oběti znásilnění mají právo na ochranu svého soukromí a to je velmi citlivé téma při zveřejnění, které může často přinést více škody než užitku. Mnohé ženy, které svědčily u Haagského soudu, měly skrytou identitu, ale existuje i mnoho těch, které se rozhodly sdílet svou hroznou zkušenost s komunitou a veřejně se angažovaly v organizacích pro pomoc obětem znásilnění.

Susan Sontag říká, že se událost, kterou jsme viděli na fotografii, stane realističtější v našem vědomí než ta, která nasnímána nebyla. Otázkou je, nakolik vážně bereme válečná znásilnění, která se i dnes dějí po celém světě a jak moc uděláme proto, aby se jim zabránilo. *“V kultuře obrazů, v níž je všechno podřízeno tomu, aby se skutečnost změnila v obraz, a když se ekonomie katastrofy a zásahu do ní závisí na obrazech a je provedena obrazovými prostředky, absence obrazů, spojených se znásilněními, zabraňuje zjištění jejich početnosti, která by mohla být zhodnocena jako krizový stav, hromadná katastrofa na světové úrovni, kterou se musíme spěšně zabývat.”* Kromě toho jsou obrazy i nástrojem vzpomínek, *“...zločiny, které se nám nevryly do paměti prostřednictvím známých fotografií nebo o nichž existuje velmi málo fotografického materiálu, se nám zdají jaksi vzdálené...”* (Sontag, 2005: 67) Znásilňování žen tak zůstává v doméně ostudného, zbaveného potřebné reprezentace, bez ohledu jak bylo těžké najít odpovídající způsob, jak toto těžké téma vůbec představit obrazem.

Ale znásilňování žen přece jen již velmi dlouho existuje ve veřejném diskurzu, přestože není vizuálně reprezentováno, zatímco znásilňování mužů je posledním tabu, o kterém se jen stěží někdo zmíní, a natož aby bylo vizualizováno. Muži v táborech v bývalé Jugoslávii byli sexuálně týráni, znásilňováni a kastrováni, ale znamení hanby ani dnes nedovolí, aby se o tom psalo ani mluvilo.

5. FOTOGRAFIE JAKO MUČICÍ POSTŘEDEK

“Fotografovat znamená přisvojit si fotografovanou věc. To znamená postavit sebe do určitého vztahu ke světu, který vytváří pocit poznání – a tudíž pocit moci.”¹

Susan Sontag

Když byly v médiích na jaře 2004 zveřejněny fotografie týrání iráckých vězňů v Abu Ghraibu, celý svět byl konsternován. Fotografie nahých těl vězňů na hromadě se značně lišily od sterilizovaných obrazů války, jež se do té doby dostávaly do hromadných sdělovacích prostředků. Americká armáda prováděla přísnou cenzuru, která se týkala zpravodajství o civilních iráckých obětech, zveřejňování fotografií rakví amerických vojáků bylo zakázáno a fotoreportéři mohli být přítomní na bojišti pouze tehdy, jestliže byli zařazeni k určité jednotce amerického vojska. Teze francouzského filosofa Baudrillarda o “válce v Zálivu, která se nestala” se dala vztáhnout i na druhou iráckou válku. Americká veřejnost, prodchnuta svou “spravedlivostí”, oprávněností “šíření demokracie” v zapadlých koutech světa a zvláště bojem proti terorismu po zboření budov WTC, byla konfrontována s vlastním “ošklivým odrazem v zrcadle”. Iráckí vězni byli měsíce vězněni (ve Guantánamu dokonce léta) bez jakékoliv obžaloby, a bezprávně mučeni navzdory regulím Ženevské konvence. Američtí vojáci se na nich dokonce sexuálně vyžívali, což fotografovali a snímky posílali svým rodinám jakoby to byly pohlednice z maturitního zájezdu. Bushova administrace k tomu vydala prohlášení s tvrzením, že se president nad fotografiemi zhrozil; nikoliv však nad aktem týrání a ponižování vězňů, nýbrž nad faktem, že to všechno vyfotografovali. Fotografie jsou zde trofejemi, suvenýry z cest do dalekých zemí, pohlednicemi z “fotosafari”.

Avšak “trofejní fotografie” poprav, zločinů a mučení nejsou v dějinách žádnou vzácností. Zabývajíc se tématem válečné fotografie, našla jsem více podobných případů. Německý pacifista Ernst Friedrich již v roce 1924 uveřejnil knížečku “War against war” (Válka proti válce) s velmi explicitními fotografiemi z První světové války, které se kvůli velmi přísné cenzuře nedostaly do hromadných sdělovacích prostředků. Učinil to v naději zabránit tomu, aby se ještě někdy něco takového opakovalo. Mezi fotografiemi je také několik “trofejních” fotografií: na jedné fotografii pózuje rakouští voják s člověkem, kterého oběsili; jeden z vojáků mu hrdě drží ruku na rameni, aby ukázal, že se právě on zasloužil o oběšení toho muže. Na další fotografii vidíme dokonce osm šibenic s oběšenci, kteří mají zavázané oči bílým hadrem. Několik rakouských vojáků stojí kolem nich a až na okraji záběru se na nás se žebříku usmívá “vtipálek”, který

1 Sontag, Susan: “Eseji o fotografii” (“Eseje o fotografii”), Radionica SIC, Bělehrad 1982, str. 17



138. Oskar Weitzman, George Eastman House, Rochester, NY

končí obrázkem španělských vojáků, pózujících s hlavami marockých bojovníků za nezávislost, naraženými na svých bajonetech.

V mezinárodním muzeu fotografie a filmu “George Eastman House” v Rochesteru jsem při průzkumu jejich bohaté sbírky narazila ještě na další ukázky. Fotografie Oskara Weitzmana (obraz 138) znázorňuje vojáky, kteří pózují u oběšených mužů ve spodním prádle, někteří se usmívají a dívají se přímo do objektivu fotoaparátu, jako kdyby pózovali na rodinných fotografiích (První světová válka).



139. Vernon C., Perkins, George Eastman House, Rochester, NY

na židli. Tyto fotografie spíše vypadají jako dokumentace o provedení úkolu a méně jako výraz nadšení nad popravou nepřítel, přestože žádné údaje o okolnostech této události nemáme.

V průběhu Druhé světové války němečtí vojáci také velmi často fotograficky zaznamenávali popravu a zločiny v koncentračních táborech, ale vzácněji pózovali se samotnými oběťmi. Zdá se, že jim fotografie sloužila spíše k pedantnímu byrokratickému dokumentování.² Janina Struk ve své knize *Holokaust ve fotografii, Interpretace důvodů* (*Photographing the Holocaust, Interpretations of the Evidence*) píše o oficiálním i neoficiálním fotografování ponižování, poprav a věšení Židů, Slovanů a Romů po celé Východní Evropě. Takové fotografie ze západoevropského okupovaného území neexistují, přestože Holandsko, Belgie i Francie měly početnou židovskou populaci. Němci považovali Židy, žijící v západoevropských zemích, za civilizované a vzdělané

pro legraci nasadil všem viselcům klobouky. Další fotografie znázorňuje oběšeného kněze. Jeho popravčí pózuje za účelem fotografování s vysoko vztyčenou hlavou a pistolí namířenou na již mrtvého duchovního. Mezi uveřejněnými fotografiemi je i snímek znásilňované ruské vojačky s široce roztaženými nohama a v pozadí vidíme tři německé vojáky, kteří se dívají směrem do fotoaparátu. Sběrka hrůz

Fotografie Vernona C. Perkinse (obraz 139) zvětčila vojáky, kteří pózují s lidskými lebkami a kostmi; nejsou tam žádné údaje o místě a okolnostech.

Součástí sbírky jsou i fotografie z popravu zastřelením italských vojáků v Tyrolsku za první světové války (obr. 140). Vojáci pózují se zajatcem před popravou, potom vidíme fotografii ze čtení rozsudku a dva snímky mrtvého vojáka

² Sontag, Susan: “Prizori tuđeg stradanja” („S mučením druhých před očima“), Algoritam, Záhřeb, 2005.



140. Anonym: Italští vojáci v Tyrolsku

lidi, a tak tolerovali jejich náboženství a kulturu, přestože byl nakonec jejich osud stejný. Jde o předsudky vůči obyvatelům Východní Evropy, které byly hluboce zakořeněny i před objevením nacizmu. Janina Struk cituje vyjádření Alexandra B. Rossina o dopisech, které posílali němečtí vojáci domů, a v nichž jsou Poláci často nazýváni nehumánními lidmi a obsahují komentáře na účet jejich podřadných příbytku a způsobu života. *“Jeden z nich popsals ‘hrozná’ polské ulice, ‘špinavé, chátrající’ a ‘jednoduše ubohé’ domy. ‘Lidé jsou skoro také takoví’, dodal. ‘Civilizaci pro tyto lidi’, napsal Rossino, ‘znamenala vládu kulturně nadřazených Němců, kteří si zasloužili vévodit podřazeným Polákům a Židům, jež považovali*



141. Němečtí policisté a důstojníci SS stříhají pejzy synovi místního rabína, Sieradz 1939 - 40

za neschopné vytvořit racionální stát a promyšlenou kulturu” Postoj vůči Rusům byl stejně hanlivý.”³ Dodala bych, že tentýž postoj existovalo i vůči národům bývalé Jugoslávie.

Kromě fotografií a příprav samotných poprav, o nichž nevíme, s jakým záměrem byly nasnímány⁴, existuje mnoho fotografií, znázorňujících posměch nebo ponižení Židů. Tyto fotografie nejčastěji znázorňují skupinu německých vojáků nebo důstojníků SS, kteří holí vousy nebo pejzy ortodoxním Židům, jako na fotografii č. 141. Celá skupina důstojníků SS se na snímání skupinové fotografie připravila, nejde o spontánní snímek, všechno je pečlivě připraveno. Všichni aktéři jsou rozestavěni tak, aby byli na snímku vidět, usměrnili pozornost na ústřední část fotografie, na které je syn místního rabína, jemuž dva důstojníci nůžkami stříhají pejzy. Všichni vojáci se samolibě usmívají. To je fotografie, kterou budou pyšně ukazovat přátelům a svým rodinám doma. *“Vyfotografovat nepřítel se vyrovnalo jeho vlastnění nebo získání (poražení). Veřejně ponížit, degradovat a pokud možno zabít “skutečného” Žida metaforicky znamenalo zničit mýtického Žida. Fotografování bylo nedílnou součástí procesu*

³ Struk, Janina, “Photographing the Holocaust, Interpretations of Evidence” (“Fotografování holokaustu, interpretace dokumentů”), I.B. Tauris & Co., Londýn 2004. str. 57; Alexander B. Rossino, “Destructive Impulses: German Soldiers and the Conquest of Poland” (“Destruktivní impulsy: Němečtí vojáci a napadení Polska”), Holocaust and Genocide Studies (Holokaust a studie o genocidě), ročník II, číslo 3 (zima 1997), str. 353-4; Rossino, “Eastern Europe Through German Eyes” (“Východní Evropa německýma očima”), str. 316

⁴ “Proč byla tato a další podrobná fotografická svědectví nasnímána a snímky poprav pořízeny není známo. Možná, že bylo jejich záměrem poskytnout důkaz, že byly rozkazy účinně splněny, jako příloha k napsané zprávě – jako například fotografie popravý jednapadesátiletého civilisty v Bochniji v prosinci 1939 – nebo jako osobní zápisky.” Struk, Janina, “Photographing the Holocaust, Interpretations of Evidence” (“Fotografování holokaustu, interpretace dokumentů”), I.B. Tauris & Co., Londýn, 2004, str. 63

ponižování; svým způsobem doplnilo násilí.”⁵

Během Druhé světové války byla mezi německými vojenským mužstvem velmi oblíbená výroba fotografických alb, která často obsahovala i fotografie deportací, poprav, veřejných poprav oběšením a ponižování místních obyvatel. Byla tam vylepena společně s fotografiemi z různých společenských událostí, zábav, krajinek, podobizen majitele alba a jeho válečných přátel. To byly sbírky svázaných upomínek, které se ukazují budoucím generacím. *“Alba, která jsou tradičně vedena proto, aby ukazovala idealizovanou verzi rodinného života, se stala způsobem, jak vytvořit mnohem větší ideál než rodinný; ideál samotného národa (národ-stát).”*⁶

Fotografie poprav, nasnímané samotnými popravčiči, byly také často používány za účelem rozdmýchání nenávisti a výzvou k pomstě, což vidíme na příkladě fotografií uveřejněných v *Borbě (Boji)*, tiskovému orgánu Komunistické strany Jugoslávie, č. 15 ze dne 29. listopadu 1944. roku pod titulkem *“Pomstěme krev a utrpení našich bratrů ze Slovinského přímoří”*. (obraz 142) Článek uvádí, že *“jednotky našeho IX. armádního sboru...zničily jeden německý štáb a v jeho archívu našly tyto tři hrůzné dokumenty. V jedné vesnici severně od Terstu usekli Němci dvěma našim vlastencům hlavy.”*⁷ Obě fotografie znázorňují skupinu německých vojáků, jak pozorují popravu obětí. Na třetí fotografii jsou dvě useknuté hlavy na stole. Popravčí a pozorovatelé se později bavili tím, že do úst jedné useknuté hlavy vsunuli cigaretu a narazili jí čepici.

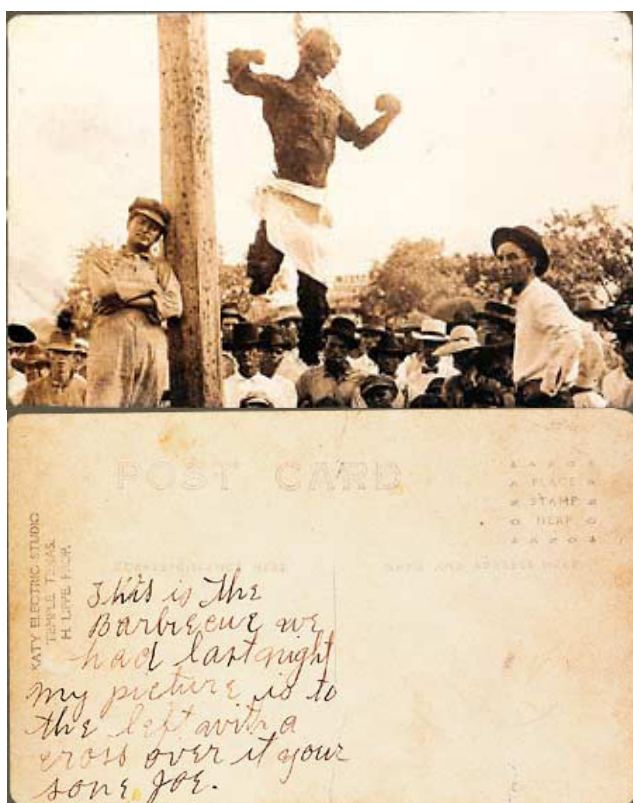


142. Borba, 29.11.1944

5 Struk, Janina, “Photographing the Holocaust, Interpretations of Evidence”, I.B. Tauris & Co., Londýn 2004, str. 63-4.

6 Struk, Janina, “Photographing the Holocaust, Interpretations of Evidence”, I.B. Tauris & Co., Londýn, 2004, str. 66.

7 Mataušić, Nataša “Jasenovac-fotomonografija” (Jasenovac - fotomonografie”), Spomen-područje Jasenovac (Memoriální oblast Jasenovac), 2008, str. 72



143. Shořelé tělo Jesseho Washingtona visí na sloupu,
16. 5. 1916, Robinson, Texas

tělo sedmnáctiletého Jesse Washingtona, u něhož pózuje lůza. Odesílatel této pohlednice označil svou postavu v davu křížkem a na rubové straně napsal: *"Tohle je gril, který jsme měli včera v noci, já stojím vlevo a jsem označený křížkem. Váš syn Joe."*⁸

Americká veřejnost, která se teprve nedávno setkala s těmito obrázky (kniha byla uveřejněna v roce 2000 a zároveň byla uspořádána putovní výstava po celé Americe), musela být znovu konfrontována se svou temnou stranou. Pro nás, kteří se díváme na fotografie lynčování, stejně jako na snímky z Abu Ghraibu, jsou zločinci ti, kteří se na fotografiích představují jako spravedliví muži. *"Tyto výjevy, částečně zrežirované za účelem fotografování, se udály proto, že obě skupiny zvěčnitelů, ve svém nejvznešenějším zdůvodnění věří, že páchají své skutky pro blaho vlastního národa anebo jsou alespoň přesvědčeni, že jejich činy jsou povoleny větší částí společnosti a slouží jejím zájmům. Tato víra vysvětluje skutečnost, že provádění takového sadismu a ponížení je v podstatě politickým činem. Divák by se měl ztotožnit s hrdými mučiteli v kontextu obrany politické a kulturní hierarchie"*, píše kunsthistorička Dora Apel ve své eseji

8 Sontag, Susan: "Prizori tuđeg stradanja" („S mučením druhých před očima“), Algoritam, Záhřeb, 2005. Sontag zdůrazňuje změnu účelu mezi fotografií lynčování a Abu Ghraibem, protože ty první byly nasnímány se záměrem jejich sbírání, umístění do alb a vystavení, zatímco ty druhé vidí jako poselství. Záměrem je rozeslat je, aby kolovaly mezi lidmi. S tím nesouhlasím, protože fotografie lynčování se daly zakoupit a posílat jako pohlednice, což je totéž jako dnešní rozeslání e-mailů.

9 www.withoutsanctuary.org, 15. 7. 2010

Americké veřejnosti fotografie z Abu Ghraibu nejvíce připomněly obrázky lynčování po celých Spojených státech z konce 19. a začátku 20. století (1880 - 1930), které bývaly často vytištěny jako pohlednice za tímž účelem, tedy aby byly rozeslány příbuzným a přátelům.⁸ Fotografie, uveřejněné v knize "Without Sanctuary: Lynching Photography in America" ("Bez útočiště: fotografie lynčování v Americe", Twin Palms Publishers, 2000) často znázorňují dav, který vesele a hrdě pózuje u zabitého černocho, stejně jako vojáci z Abu Ghraibu. Jsou zcela jisti správností toho, co činí, svým přínosem komunitě a společnému cíli – nadvládě bělochů, respektive boji proti terorismu. Na jedné z fotografií (obr. 143) je ohořelé, oběšené

“Kultura mučení: fotografie z lynčování a snímky z Abu Ghraibu”¹⁰

Fotografie z lynčování sloužily i jako prostředek k pokračování ve společenské kontrole, jako prodloužená ruka nástroje teroru, který je odůvodněn ochranou způsobu života, v němž jsou běloši skupinou nadřazenou černošskému obyvatelstvu. Tento způsob života je synonymem samotných Spojených států a američtí politici jsou touto myšlenkou vedeni i nyní, bez ohledu jedná-li se o ochranu životního prostředí nebo válčení. President George H.W. Bush na *Summitu Země (Earth Summit)* v roce 1992 v Brazílii vyslovil od té doby často užívanou větu "The American way of life is not negotiable" ("O americkém způsobu života nelze vyjednávat"). Zanedlouho po teroristickém útoku na budovy WTC a Pentagon, v průběhu debaty o americké odpovědi na tyto útoky, viceprezident USA Dick Cheney, (do té doby šéf největší firmy, která dodává zařízení na naftová pole po celém světě), použil tutéž větu, když hovořil o boji proti terorismu.¹¹

Po 11. září 2001. roku se “demokracie” stala kódem amerického způsobu života, stejně jako dřív nadvláda bělochů nebo život na předměstích (suburban life). Pod pojmem obrany demokracie se samo sebou rozumělo i zatýkání a uvěznění tisíců osob původem z Blízkého východu v USA, v Guantanamu, Afghánistánu i Iráku.

Seymour M. Hersh, novinář listu *New Yorker*, jako první po televizním pořadu “60 minutes II” (“60 minut II”) napsal o fotografiích z Abu Ghraibu a o mučení vězňů v Iráku jako součásti zvláštního přísně tajného programu s kódem *Copper Green (Měděná zeleň)*, který povolil tehdejší ministr obrany Donald Rumsfeld. (Pentagon nikdy nepotvrdil jeho existenci).¹² Program povoluje

používání donucovacích prostředků při výslechu vězňů, odporujících Ženevské konvenci. To jsou například: dlouhodobá absence spánku, hlasitá hudba, dlouhodobé stání v nepohodlných postojích... Donald Rumsfeld přiznal, že povolil i utajení jednoho iráckého vězně, aby ho na seznamu zajatců vyšetřovatelé Červeného kříže nenašli. Vyšetřování zvenčí prokázalo, že takových vězňů – mrtvých duší bylo mnoho, jejich počet se blíží ke stovce. Alespoň 40 úmrtí ve



144. The Economist, 6. 5. 2004

¹⁰ Apel, Dora: Torture Culture: Lynching photographs and the images of Abu Ghraib; (Kultura mučení: Fotografie lynčování a snímky z Abu Ghraibu), Art Journal, podaci?

¹¹ http://usa.mediamonitors.net/headlines/temporary_continuance_of_the_american_way_of_life_at_state_in_iraq , 15. 7.2010.

¹² Seymour M. Hersh, “The Gray Zone”, New Yorker, 24. 5. 2004 http://www.newyorker.com/archive/2004/05/24/040524fa_fact , vstup 22. 7. 2010

vězení bylo vyšetřováno jako vraždy jenom v Abu Ghraibu s tím, že celkový počet zemřelých ve vězeních pod kontrolou Američanů není znám. Bylo nahlášeno více než tři sta případů týrání v Guantanámu, Afghánistánu i v Iráku.¹³

Zpráva Velitelství kriminálního vyšetřování armády Spojených států USACIDC-a¹⁴ zahrnuje 1325 fotografie týrání vězňů, 93 videa s tímž obsahem, 660 pornografických fotografií, 546 fotografií mrtvých iráckých vězňů, 29 fotografií vojáků, napodobujících sexuální akt, 20 fotografií vojáků s hákovým křížem na čele, 37 snímků s vojenskými psy, užívanými k týrání vězňů a ještě dalších 125 fotografií pochybného obsahu, jak píše zvláštní agent Seigmund.¹⁵ V tisku byla zveřejněna jen malá část tohoto materiálu (obr. 146), ale na Internetu lze stále ještě najít nejrozsáhlejší archiv se 279 fotografiemi a 19 filmy na videu, které pocházejí ze zprávy Velitelství kriminálního vyšetřování USACIDC. Jsou na stránce www.salon.com.¹⁶

Z veškerého uveřejněného materiálu se několik fotografií zviditelnilo jako symboly a ikony svého druhu a tak se navždy zapsalo do kolektivní paměti, stejně jako předtím fotografie dívenky, zapálené napalmem nebo poprava příslušníka Vietkongu v době vietnamské války. Jeden z nejpřesvědčivějších snímků je určitě fotografie vězně, stojícího na krabici s rozpřaženými rukama, připevněnými k elektrickým drátům (obr. 145). Přes hlavu má černý pytel a na sobě vlněnou deku s dírou na prostrčení hlavy. Podle vlastního svědectví¹⁷ měl tento vězeň připevněné elektrické dráty i na prstech u nohou a na penisu. Pohrozili mu, že ho spálí



145. Týrání v Abu Ghraibu

elektrický proud, jestli se pohne. Tato fotografie je nejčastěji uveřejňována na titulních stránkách nebo používána jako protiválečná ilustrace.

Stala se symbolem mučednictví a mnohým připomíná ukřižovanou postavu Ježíše Krista. *“Klid tohoto muže, s jakým balancoval na krabici, nám musí připomenout církevní obrazy Krista, který klidně odolával nátlaku, který odpouštěl svým mučitelům, který zůstal vznešený a důstojný navzdory ponížení”*, napsal profesor anglistiky a umění W.J.T. Mitchell v textu “Echoes of a Christian

13 Apel, Dora: Torture Culture: lynching photographs and the images of Abu Ghraib; Art Journal

14 USACIDC - The United States Army Criminal Investigation Command is a federal law enforcement agency that investigates serious crimes and violations of civilian and military law within the United States Army (Velitelství kriminalistického průzkumu armády USA je federální agentura pro provádění práva a vyšetřuje těžké kriminální zločiny a porušování civilních a vojenských zákonů v americké armádě.

15 http://en.wikipedia.org/wiki/Abu_Ghraib_prisoner_abuse , 15. 7. 2010

16 http://www.salon.com/news/abu_ghraib/2006/03/14/chapter_1/index.html , 15. 7. 2010

17 Vězeň se jmenuje Satar Jabar a byl obžalován za krádež automobilu a ne za terorismus, jak se mělo za to. http://en.wikipedia.org/wiki/Satar_Jabar



146. Týrání v Abu Ghraibu

Symbol” (“Odezvy křesťanských symbolů”)¹⁸.

Kukla na vězňově hlavě nám však připomene také zakuklené postavy příslušníků Ku Klux Klanu. Tato kukla je však černá a zakuklená osoba není katem nýbrž obětí. Obrázky vězňů s kuklou na hlavě nebyly ve sdělovacích prostředcích vzácností, protože kukly se běžně používaly ve vězeních Guantanamo, Abu Ghraibu, Najafu i jinde. Vzpomeňme si jen na snímek (obr. 147) francouzského fotografa Jean-Marca Bouju, který se stala fotografií roku 2003 (WorldPressPhoto). Znázorňuje Iráčana s černým pytlíkem na hlavě, který drží v náručí syna. Stojí za ostnatým drátem vězení v Najafu. Černé kukly sloužily i k tomu, aby dezorientovaly vězně. Řekla bych však, že také pomáhaly v dehumanizaci vězňů, k níž docházelo jak v očích trýznitelů v Abu Ghraibu, tak i v očích veřejnosti, která tyto fotografie ve sdělovacích prostředcích vídala. Kukly kromě toho umožňovaly i anonymitu mučitelům tak, jako kdysi katům, kteří veřejně stínali hlavy. Jean Baudrillard považuje kukly za “*formu dekapitace*”, která zároveň koresponduje s dekapitací Američanů příslušníky Al Qaidy.¹⁹

Pokrývání hlav vězňů bylo v dějinách časté při veřejných popravách. Na cestě na popraviště nesmí odsouzenec na smrt vidět ani být viděn, zločin nemá tvář, jeho tělo je anulováno, jak píše francouzský filozof Michel Foucault ve svém díle “Dohlížet a trestat” („Surveiller et Punir“). Tradice veřejného mučení a trestání byla v západní kultuře dávno opuštěna. Koncem 18. a začátkem 19. století mizí i veřejně prováděné tresty, již se nekoná potrestání viníka jako divadlo. Ceremonie trestu se stala pouhým procedurálním nebo administrativním aktem. Ve



147. Jean-Marc Bouju: Irák, 2003

18 W.J.T. Mitchell, “Echoes of a Christian Symbol” (Odezvy křesťanského symbolu”, Chicago Tribune, 27. 6. 2004 http://articles.chicagotribune.com/2004-06-27/news/0406270291_1_torture-humiliation-image ověřeno 15. 7. 2010

19 Baudrillard, Jean: “War porn” (“Válečné porno” v: Konspirace umění”) in “The Conspiracy of Art”, Semiotext(e), New York, 2005

Francii bylo veřejné přiznání zločinu poprvé zrušeno v roce 1791 a natrvalo v roce 1830; pranýř byl ve Francii zrušen v roce 1789 a v Anglii v roce 1837. „...v průběhu několika let zmizelo tělo, podrobené mučení, rozkouskované, zmrzačené, se symbolickým znamením na obličejí a na rameni, vystavené živé či mrtvé, veřejně předváděné. Zmizelo tělo jako hlavní terč trestní represe.“ (Foucault, 1994) Nyní má potrestání spíše formu zbavení práv, donucení a zákazů než přímého fyzického utrpení. I v případě vykonání trestu smrti lékař dohlíží nad odsouzcencem až do poslední chvíle spolu s těmi, kteří mají na starost jeho usmrcení, aby se zabránilo jakémukoliv pocitu bolesti před samotnou smrtí. *“Utopie cudnosti soudnictví: vyhnout se při zbavení odsouzence života pocitu konání zla, odejmout mu všechna práva a přitom ho nevystavit utrpení, uvalit na něj trest zbavený bolesti.”*²⁰ Proto bylo zveřejnění fotografií z mučení v Abu Ghraibu pro celou veřejnost tím více šokující. Prostřednictvím fotografií jsme se stali publikem, přihlížejícím veřejnému mučení, svědky brutálního trestání, přestože byly tyto snímky v první řadě určeny úzkému okruhu stejně smýšlejících lidí, kolegům vojákům, členům rodiny.

Ohromující je to, že většina mučících metod a využívání se na věznicích měly sexuální podstatu, do té míry, že byly fotografie a snímky na videu mučení vězňů pomíchané s fotografiemi, které znázorňují pohlavní styk příslušníků a příslušnic americké armády. *„Uspokojení z extrémní bolesti a ponížování jiných se zakládá na procesu dehumanizace, který do velké míry závisí na proměně Arabů a Muslimů na nediferencovanou masu, právě tak, jak bílí suprematisté změnili černochoy v stereotypní masu“*, napsala Dora Apel.²¹ V době otroctví a lynčování byli všichni „černí divocí znásilnitelé“ a dnes jsou všichni Muslimové teroristé, což ulehčovalo sexuální týrání, ponižování, mučení a vraždy v Abu Ghraibu i jinde. Výjevy v Abu Ghraibu připomínají i úkaz, známý z vietnamské války, nazvaný “battle proofing” („válečná zkouška“), při níž dostali noví vojáci rozkaz, aby bajonetem bodali do hromady na sebe pohozených mrtvol Vietnamců; byla to zkouška dehumanizace nepřítele a znečitlivění k důsledkům agresivního jednání.²²

Sexuální týrání bylo i součástí rozpracované metody ponižování a nátlaku na muslimské obyvatelstvo, založené na poznacích, uveřejněných v knize “The Arab Mind” („Arabské myšlení“). Tuto knihu, studii arabské kultury a psychologie, napsal v roce 1973 Raphael Patai, kulturní antropolog a přednášec na amerických universitách Columbia a Princeton. Kniha obsahuje i kapitolu o vztahu Arabů k sexualitě, který je tabuizován a zatížen studem a represí.

“Segregace pohlaví, zahalení ženy... a jiná podrobná pravidla, která tam vládou a omezují vztahy mezi muži a ženami, mají za následek to, že je pohlavní styk hlavním duchovním zájmem v arabském světě”, napsal Patai. Homosexuální aktivity *“nebo jakýkoliv náznak homosexuálních sklonů nikdy nezískají žádnou publicitu, stejně tak jako jiné manifestace*

20 Foucault, Michel: “Nadzor i kazna” (“Dozor a trest”), Informator, Záhřeb 1994

21 Apel, Dora: Torture Culture: lynching photographs and the images of Abu Ghraib (Kultura mučení: fotografie lynčování a snímky z Abu Ghraibu) ; Art Journal

22 Feldman, Allen : “On the Actuarial Gaze”, Cultural Studies, Volume 19, Issue 2, March 2005, pages 203 - 226

sexuality. To jsou soukromé záležitosti, jež zůstanou v soukromí.”²³

Americký investigativní žurnalista Seymour M. Hersh píše o svém rozhovoru s jedním americkým akademikem, který mu potvrdil, že se ve společnosti proválečných konzervativců ve Washingtonu bezprostředně před invazí na Irák v březnu 2003 často debatovalo o Pataiho knize a o mimořádné citlivosti Arabů na sexuální ponižování. “*V jejich debatách*”, řekl, “*se přetřásala dvě témata – jedním bylo to, že ‘Arabové slyší jen na násilí’ a druhým to, že největší slabostí Arabů je hanba a ponížení.*”²⁴

Z výše uvedeného můžeme vyvodit závěr, že všechno, co se dělo v Abu Ghraibu, bylo součástí plánu, nejenom podivná zábava několika vojáků, která se vymkla kontrole, jak to chtěli vysvětlit jejich nadřízení. Sexuální týrání je součástí strategie nátlaku v téže míře, jako znásilňování muslimek v průběhu války v Bosně, které obsahovalo i prvky genocidy.²⁵ “*Ti ‘jiní’ budou tedy vyhlazeni symbolicky. Je vidět, že cílem války není zabít nebo zvítězit, ale úplně zničit nepřítele, uhasit (...) světlo na jeho nebi.*”²⁶ Fotografie měla v kontextu Abu Ghraibu svůj zvláštní úkol, přestože byl její první prvek upomínkový, “suvenýrový”. Můžeme ji vyložit jako výsledek digitální revoluce a “demokratizace” fotografického média, jakož i posedlostí současníků zaznamenávat každý detail života, od narozeninových oslav až po sexuální hříčky... Velké množství pornografického materiálu na internetu je podkladem pro napodobování těch výjevů takzvanými obyčejnými lidmi, ale také podkladem scénáře sexuálního týrání v Abu Ghraibu. “*Odnedávna se fotografie stala skoro stejně rozšířenou zábavou jako sex a tanec – a to znamená, že se stejně jako v případě každé hromadně používaného uměleckého média většina lidí nezabývá fotografií jako uměním. To je v první řadě společenský obřad, obrana před tesknou a nástroj moci.*”²⁷ Susan Sontag již v roce 1977 ve své známé sbírce esejů “O fotografii” napsala o “adopci” předmětů a zkušeností fotografováním, ale tehdy jsme ještě byli daleko od digitální fotografie a záplavy pořadů typu *reality show*.

Zatímco je snímek z lynčování fotografickým suvenýrem, který dokazuje politickou a lidskou převahu jedné skupiny nad druhou, v případě snímků z Abu Ghraibu získává fotografie ještě další hrůzostrašný aspekt: samotný akt fotografování je aktem dodatečného ponížení a týrání. Fotografie se stávají prostředkem vydírání a nátlaku. “*Kamera není jenom snímacím přístrojem, nýbrž je také pronikajícím nástrojem, který si přivlastní psychiku, sexuální i pohlavní*

23 Raphael Patai “The Arab Mind” (“Arabské myšlení”) v: Seymour M. Hersh, *The Gray Zone* (“Šedá zóna”), *New Yorker* (Online), 24. 5. 2004

24 Seymour M. Hersh, “The Gray Zone”, *New Yorker* (Online), 24.05.2004. http://www.newyorker.com/archive/2004/05/24/040524fa_fact, přístup 22.07.2010.

25 Ženy bývaly často znásilněny i před členy své rodiny a jejich pozdější zařazení do rodiny tím bylo skoro znemožněno, pokud jejich příbuzní vůbec přežili válku. V lágrech byly ženy záměrně znásilňovány dokud neotěhotněly a potom byly drženy v zajetí do doby, kdy již bylo nemožné provést přerušování těhotenství. Proto se narodilo mnoho “dětí z nenávisti”.

26 Baudrillard, Jean: “War porn” in “The Conspiracy of Art”, *Semiotext(e)*, New York, 2005.

27 Sontag, Susan: “Eseji o fotografii” (Eseje o fotografii), *Radionica SIC*, Bělehrad 1982, str. 20

identitu zamaskovaného iráckého vězně...”²⁸ Americký investigativní žurnalista Seymour M. Hersh píše o svých zjištěních na základě rozhovoru s nejmenovaným vládním poradcem. Vládní poradce řekl, že na samotném začátku možná existoval důležitý účel sexuálního ponižování a vzniku pózovaných fotografií. Mělo se za to, že někteří vězni udělají všechno – včetně špehování svých druhů – aby se vyhnuli rozeslání ostudných fotografií rodinným příslušníkům a přátelům. Vládní poradce prohlásil: *“bylo mi řečeno, že účelem fotografií bylo vytvořit vojsko donašečů, lidí, které bylo možno znovu zařadit zpět mezi obyvatelstvo”*. Podle této představy by byli špehové motivováni strachem z odhalení a získávali by informace o možných nepokojích, jak řekl poradce. *Jestliže to tak bylo, pak to nemělo žádnou účinek. Nepokoje se čím dál více množily.*²⁹ To vysvětluje i fakt, že Donald Rumsfeld nebyl zveřejněním fotografií překvapen ani šokován, ale zlobil se kvůli tomu, že se dostaly na veřejnost. Ihned zakázal vojákům nosit fotoaparáty. Jeden z týraných Iráčanů dosvědčil, že mu vojáci přinesli fotografii do cely. Ukázali mu snímek, na němž je on, aby ho ještě více ponižili. Samotný akt fotografování vězňů, kteří stáli nazí na chodbách vězení a museli napodobit homosexuální vztah nebo masturbaci, byl dodatečným aspektem mučení, prodlužovaného vydíráním a hrozbami, že budou fotografie zaslány jejich rodinám. Prostřednictvím zveřejnění fotografie ve sdělovacích prostředcích jsme se stali spoluaktéry tohoto představení, jak jej nazývá Slavoj Žižek. Podle něj kostýmy a pózy na fotografiích dávají najevo, že jde o zrežirované představení, *tableau vivant*.³⁰

Vrátíme se do doby veřejných mučení, která popisuje Michel Foucault: *“Mučení je dokonce součástí rituálu. Je prvkem liturgie potrestání a splňuje dva požadavky: jeho cílem je zneuctít svou oběť buď prostřednictvím jizvy, kterou na těle zanechá, nebo ohlasu veřejnosti, kterým je doprovázeno; mučení, dokonce i tehdy, když je jeho účelem “očista” od zločinu, nepřináší usmíření; kolem odsouzencova těla, lépe řečeno přímo na jeho těle, zanechá pečeť, která nesmí být vymazána; v každém případě v lidské paměti, jestliže to bude dostatečně stvrzeno, zůstane vzpomínka na vystavení na odív, na pranýř, týrání a utrpení.”*³¹

Veřejné mučení patřilo v minulosti k politickému rituálu, bylo součástí ceremonie, prostřednictvím níž se ukazovala moc tak, aby každý občan při pohledu na tělo zločince pocítil nezkrtnou moc vladaře i vlastní strach. Lid je zde v úloze svědka, ale sám se nezřídka také mučení účastní, bagatelizuje ho, uráží trestaného a dokonce na něj někdy i zaútočí. Potají

28 Feldman, Allen : “On the Actuarial Gaze” (“O bezpečném pohledu”), Cultural Studies, Ročník 19, číslo 2, březen 2005, stránky 203 - 226

29 Seymour M. Hersh, “The Gray Zone” (“Šedá zóna”), New Yorker, 24. 5. 2004 http://www.newyorker.com/archive/2004/05/24/040524fa_fact , vstup 22. 7. 2010

30 “Když jsem poprvé viděl zločivou fotografii vězně s černou kápí, s elektrickými dráty, připevněnými k jeho údům, jak stojí na krabici ve směšné, teatrální póze, myslel jsem, že to musí být umělecká performance. Postavení a kostýmy vězňů připomínají režirovaná představení, a živé obrazy, které nemohou nevyvolat vzpomínku na “divadlo krutosti” , fotografie Roberta Mapplethorpa či výjevy z filmů Davida Lynche.” Slavoj Žižek, “Between Two Deaths: The Culture of Torture” (“Mezi dvojitou smrtí: Kultura mučení”) 26. 6. 2004 zdroj?

31 Foucault, Michel: “Nadzor i kazna” (Dohlížet a trestat), Informator, Záhřeb 1994.



148. Týrání v Abu Ghraibu

trestali zločince jen privilegovaní, a proto tehdejší veřejnost pochybovala o spravedlnosti při výkonu trestu. Kdysi existoval trest, při němž byl zločin zaznamenán na tvář a čelo obžalovaného, stejně jako to vidíme na jedné fotografii z Abu Ghraibu (obr. 148): na boku nahého vězně spatříme nápis Znásilnitel (Rapist).

Ale nenadálé důsledky veřejného mučení mohou být i vzpoury proti vladařům. Stejně tak i zveřejnění fotografie z Abu Ghraibu mělo za následek pobouření veřejnosti proti americké politice a fotografie byly reinterpretovány na protiválečných plakátech, ilustracích, v uměleckých dílech... To všechno však přece jen nezastavilo válku v Iráku ani se nezasloužilo o stažení americké

armády. Politika George Bushe má stále ještě velkou podporu obyvatel Spojených států³², které jako středověké město, neustále žijící v ohrožení morem, žijí v údajném neustálém ohrožení terorismem a umožňují existenci politického zřízení jako Panoptikonu J. Benthama.

Slavoj Žižek považuje fotografie iz Abu Ghraibu za pokračování americké popkultury a týrání, které je na nich znázorněno, se děje každodenně jako rituál iniciace v amerických středních školách, vojenských jednotkách, sportovních klubech či universitních bratrstvech. *“Není to jen americká arogance vůči lidem ze Třetího světa”*, tvrdí Žižek v eseji *“Between two Deaths: The Culture of Torture”* (*“Mezi dvojitou smrtí: Kultura mučení”*). A pokračuje: *“Iráčtí vězni byli úspěšně iniciováni do americké kultury: okusili obscénnost, která je kontrapunktem veřejných hodnot osobní důstojnosti, demokracie a svobody.”* Susan Sontag poznává tentýž vzorek v americké kultuře prostřednictvím násilí ve filmech a videohrách *“...Amerika se stala zemí, v níž je vymyšlené i uskutečněné násilí považováno za dobrou zábavu, za legraci.”*³³ Jean Baudrillard považuje scény z Abu Graibu za *“ilustraci síly, která, když dosáhne svého extrémního bodu, už neví, co by se sebou dělala – sílu bez cíle, bez účelu, bez hodnověrného nepřítele a zcela beztrestnou. Je schopna způsobit jiným násilí, a jak víme, násilí, vykonané na jiných, je nakonec jen odrazem násilí, učiněného vůči sobě samému”*.

Ale nevztahuje se to jen na Spojené státy: *“Nečisté svědomí celého Západu je v těchto obrazech vykrystalizováno.”*³⁴

32 Text byl napsán v roce 2008 a domnívala jsem se, že ho není nutné korigovat vzhledem ke změně vlády v USA.

33 Sontag, Susan: *“Prizori tužeg stradanja”* („S bolestí druhých před očima“), Algoritam, Záhřeb, 2005.

34 Baudrillard, Jean: *“War porn”* in *“The Conspiracy of Art”* (*“Válečné porno”* v: *“Konspirace umění”*), Semiotext(e), New York 2005

5.1 WAR PORN (Válečné porno)

Technologický pokrok umožnil, aby každý voják (a obzvláště ten americký) měl dneska s sebou malý digitální fotoaparát, videokameru nebo mobil s možností fotografování. Díky tomu je Internet zaplaven různými upomínkovými snímky¹, které si vojáci navzájem vyměňují a publikují je na veřejných portálech a servisech jako jsou *You Tube* a *LiveLeak*. Publikum, chtivé těchto snímků, včetně dětí a teenagerů, konzumuje nejbrutálnější obrázky mrtvých Iráčanů se spálenými, zohavenými těly, vyhřezlými vnitřnostmi... a považuje to za velmi zábavnou podívanou. Webové stránky jako jsou *Rotten.com* uveřejňují nejbrutálnější a neohavnější obrázky, jaké v médiích středního proudu spatřit nemůžete; je na nich všechno od automobilových nehod přes sebevraždy, obrázky mrtvých slavných osob, až po fotografie iráckých civilistů s vyhřezlým mozkiem. Na těchto stránkách je asi 15 milionů kliků denně tj. zaznamenají asi 250.000 návštěv různých uživatelů jenom během jednoho dne. Kromě explicitních fotografií mrtvých a znetvořených “nepřátel” (nikdy se zde neukazují snímky mrtvých a zraněných amerických vojáků) jsou velmi oblíbené videosnímky “akcí”, v nichž američtí vojáci střílejí na Iráčany, tj. na povstalce (*insurgents*), jak je nazývají. Často jsou to snímky kamer z vojenských letadel a systémů (*AC 130 gunship*, *Predator drone*), přestože existuje mnoho snímků pozemních akcí, které pořídili samotní vojáci.² Někdy jde také o oficiální snímky, které uveřejnil Pentagon. Byl uveřejněn i snímek z roku 2007 z helikoptéry *Apache*, který znázorňuje zabití 12 civilistů, mimo jiné i fotoreportéra agentury Reuters, který se stal terčem omylem, protože se vojákům zdálo, že má místo fotoaparátu opatřeného teleobjektivem zbraň³. Samotní vojáci, ale také civilisté, takové fotografie a videosnímky kompilují, přidávají k nim i hudbu; velmi často je to *hardcore* a *heavymetalová* hudba, taková, která se použít vězňům jako způsob mučení v Guantanamu.

Tyto “práce” lze kvalifikovat podle jejich “tvrdomi” stejně jako pravou pornografií a lze tam najít “měkké” filmy, které, znázorňují vše od granátových útoků na budovy, ale také pravé “snuff” filmy, na nichž je například Iráčan, zabitý kulkou do hlavy. Byl vytvořen úplně nový žánr nazvaný *War Porn (válečné porno)* podle Baudrillardova eseje, poprvé uveřejněného ve květně 2004 ve francouzském listu *Liberation*. Píše v něm: “*Nejhorší je to, že se všechno stává parodií násilí, parodií samotné války, pornografií, jež se stává ponížením ve válce, která již nemůže být pouhou válkou, jenom zabíjením; místo toho se z ní stává groteskní, infantilní*

1 <http://www.afterdowningstreet.org/image/tid/55> upozornění: jde o velmi explicitní fotografie a proto si musíte být jisti, že je chcete vidět dřív, než kliknete na odkaz

2 http://www.liveleak.com/view?i=9be_1279367531
http://www.liveleak.com/view?i=2fd_1185933105
http://www.metacafe.com/watch/509195/close_combat_in_iraq/
<http://www.gotwarporn.com/>
<http://video.google.com/videoplay?docid=4639921789181083769#docid=1065544192252125738>
vstup 18. 7. 2010

3 <http://www.youtube.com/watch?v=9pCq7OhZ6Xg&feature=related> , vstup 18. 7. 2010



150. Ashley Gilbertson:
Americký voják fotografuje
mrtvého vojáka z vojska
Mahdi, Irák, květen 2004

151. Upomínkový snímek
amerického vojáka z Iráku,



152. Američtí vojáci pózují
se shořelou mrtvolou pro
fotografii, Irák

153. Yariv Katz: Izraelští vojáci
pózují pro fotografii s tělem
mrtvého Palestince, zabitého
v oboustranné střelbě, Baka
a-Sharkiya, 21. 2. 2002



reality-show v zoufalém simulakru moci."⁴

Válečná pornografie je mimořádně oblíbená u civilistů v Americe, kterým poskytuje jiný obrázek války než média hlavního proudu; jsou ne tento obraz již připraveni videohrami plnými násilí a hollywoodskými filmy. Avšak tyto snímky jim umožní získat takovou bezprostřední zkušenost jako nikdy doposud. Nepotřebují novináře, přidružené k armádě, ani fotoreportéry, kteří by jim poskytli informaci, neboť samotní vojáci jim poskytují špičkovou realistickou zábavu bez nebezpečí. Přestože se takové válečné výjevy zdají být velmi realistické, válka je zde zbavena jakékoliv kontextualizace a s nepřítelem se tady nezachází s důstojenstvím. Snímky, které se velmi podobají hudebním videoklipům, neukazují druhou stranu války, traumata, které vojáci prožívají a s nimiž se střetávají, kdy se vrátí domů. Tato video dílka jsou fandovské suvenýry pro americké publikum, jež umožní pokračování války s podporou velké části americké veřejnosti. Americká armáda se snažila zabránit svým vojákům v distribuci šokujících fotografií; v roce 2005 je vyzvala, aby s tím přestali po skandálu s webovou stránkou *Nowthatsfuckedup.com*, které vojáci poskytovali fotografie mrtvých Iráčanů výměnou za přístup k pornografii,⁵ ale nikdo nebyl za distribuci tohoto materiálu obviněn. Sama armáda na začátku uveřejňovala takové snímky, aby podpořila intenzivnější styk mezi bojištěm a domácím publikem. Kromě snímků amerických vojáků jsou na *webu* také umístěna video snímky, díla islámských extrémistických skupin, které nasnímaly oběti únosů (bývalé novinářky Jill Carroll), za jejichž propuštění požadovali propuštění iráckých vězňů nebo dekapitaci novináře Daniela Pearla. Když byl popraven Sadám Hussein, amatérské video, natočené mobilem, si velmi brzo našlo cestu na Internet. "*Válka v zálivu jakoby existovala jenom jako televizní podívaná, o nové válce v zálivu lze tvrdit, že je to první válka, v níž bojují její protagonisté ozbrojeni digitálními kamerami, mající spojení na Internet. Jestliže první válka existovala jenom jako mediálně vytvořená imaginace, ten nový vypadá spíš jako pornografická noční můra.*", konstatoval novinář James Harkin.⁶

Vloni v létě vypukl v Chorvatsku skandál v souvislosti se snímkem utopence - sebevraha. Naši ho v řece dva mladíci a první, co je napadlo, bylo, že utopeného člověka nasnímají mobilem a pak jeho snímek uveřejní na *You Tube*. Je to určitý druh ochrany před šokantním výjevem: pozorovatel hledá zprostředkovanou zkušenost, na niž byl zvyklý z televize a filmů. Nasnímání umožní pozorovateli vydělit sebe z této scény a být schopný kontrolovat vlastní emoce. Na druhé straně hromadná produkce čím dál násilnějších filmů a videoher a také čím

4 Baudrillard, Jean: "War porn" in "The Conspiracy of Art", ("Válečné porno" v "Konspirace umění), Semiotext(e), New York, 2005

5 Policie zastavila činnost této webové stránky kvůli porušování zákona státu Floridy o šíření obscénních materiálů a na tom linku se dá otevřít stránka <http://www.polksheriff.org/NewsRoom/Pages/847.aspx> 18. 7. 2010

6 Harkin, James: "War Porn" (Válečné porno), The Guardian, 12. 8. 2006, <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2006/aug/12/comment.media2> vstup 18. 7. 2010

dále brutálnější válečné snímky v médiích způsobí naši desensitizaci vůči násilí a scénám smrti; mrtvý, nafouklý utopenec se stane komickým výjevem, jehož sledování budeme sdílet s přáteli a anonymním publikem na Internetu. Teenageři stejně často uveřejňují snímky spolužáků, kteří se poprali anebo byli týráni, jakož i snímky pohlavních hrátek. Snímání takových scén zvýší důležitost toho, kde je pořídil, on tím dokazuje svou sílu a převahu, dokonce se svým způsobem stane “celebritou”, jestliže jeho stránky navštíví velký počet lidí na Internetu nebo pokud získá velký počet “přátel” na *Facebooku*.

Stejně důležitý je pocit převahy a superiority u vojáků, kteří si jako “suvenýr” odvezou snímek mrtvého nepřítele nebo v horším případě nasnímají samotnou popravu.

5.2 “ŠKORPIONI”, “MSTITELÉ” A MUDŽAHEDÍNOVÉ

Válka v bývalé Jugoslávii se odehrávala před digitální érou a proto nebyly fotoaparáty a videokamery dostupné tak velkému počtu obyvatelstva jako dnes, ale stejně byly nasnímány a existují z ní mnohé “upomínkové” fotografie a videosnímky. Mnohé z nich pravděpodobně zobrazují zločiny a týrání, kterými byla poznamenána zdejší mimořádně brutální válka, v níž se nejbližší sousedé často stali nejkrutějšími trýzniteli a znásilňovateli. Ale ještě se jich mnoho neobjevilo na veřejnosti, protože důsledkem uveřejnění takových fotografií a videosnímků jsou obžaloby za válečné zločiny. Nataša Kandić, výkonná ředitelka *Fondu humanitárního práva z Bělehradu*, nevládní organizace, která zkoumá vraždy, mučení, koncentrační tábory a hledá pohřešované lidi z údobí válečného konfliktu na území bývalé Jugoslávie, získala VHS snímek srbské vojenské jednotky *Škorpion*, který odevzdala Generální prokuratuře pro válečné zločiny v Bělehradě. Ale teprve když byl snímek promítnut v soudní síni Haagského tribunálu při procesu proti Slobodanu Miloševićovi, bylo zahájeno zatýkání bývalých příslušníků *Škorpionů*, kteří spáchali vraždy šesti Bosňanů ve vsi Trnava u Srebrenice mezi 13. a 16. červencem roku 1995.

Jednotka *Škorpionů* vznikla v v Đeletovcích, okupované části Chorvatska a měla za úkol střežit naftový vrt a zajišťovat hladký provoz zařízení. Kromě toho jezdila tato paravojská jednotka často na bojiště do Bosny a později také na Kosovo. Její členové byli spojeni příbuzenskými a přátelskými svazky, mnozí bydleli v téže vesnici a jednotka fungovala na základě principů loyality a jednoty. Goran Stoparić, rovněž bývalý *Škorpion*, řekl: „*Později se to všechno stalo jakousi opojnou drogou a člověk se toho nemohl zříci. A když už ses rozhodl, že nepojedeš, zavolal ti nějaký kamarád, a ty jsi mu řekl: do toho terénu nepojedu, ale on svolal dalších pět a stejně jsi vždycky jel.*“ Není tedy divu, že měli i svého kameramana Duška Kosanoviće – Sovu, který v prvním “terénu”, jak nazývá bojiště, ve vsi Ličko Petrovo selo snímal fotoaparátem. Pro pozdější akce si vypůjčil od kamaráda videokameru, protože měl “*hezké vzpomínky z prvního ozbrojeného střetu*”. Natáčel každodenní život jednotky, postavení, požehnání pravoslavného kněze před nástupem k “akci”, hada, kterého si upekli a snědli.... Kdyby nešlo o dospělé muže v maskovacích uniformách se zbraněmi v rukou, zdálo by se nám, že sledujeme výjevy ze skautského táboření skupiny teenagerů. Sovu v určité chvíli poslali zpátky do Đeletovců, protože se nepohodl s velitelem, odevzdal tedy kameru jinému spolubojovníkovi, Slobodanu Stojkovićovi – Bulharovi, který dále natáčel a pořídil i dokumentární snímky z likvidace Bosňanů v bosenské vesnici Trnavě. V části snímku, který znázorňuje popravu, vidíme celý děj od chvíle, kdy tam přijelo nákladní auto s Bosňany, kteří měli ruce zavázané na zádech, až po vraždu posledního z nich. Bosňany, které vojáci měli v úmyslu zlikvidovat, nazývali “balíky”, a to slyšíme ve snímku o něco dříve, když se mluví o

několika zajatcích, o nichž zlopověstný velitel Legija říká, že je pošlou odminovat nějaké území. To doslova znamená, že je pošlou do minového pole, kde zahynou.¹ V této části snímku vidíme i velkou skupinu zajatců, kterou odvádějí na “kopání zákopů”, vlastně na kopání vlastního hrobu, v němž skončí. Nevidíme zde likvidaci a zdá se, že ani první kameraman Sova si nebyl vědom, o co přesně půjde.

Názvem “balíky” byli tito lidé zcela dehumanizováni, zbaveni vlastností lidské bytosti pro vojáky, kteří je měli popravit. Šest Bosňanů, přivezených nákladním autem, byli civilisté, nikdo z nich na sobě neměl uniformu. Nejmladšímu z nich bylo teprve 16 let. Vojáci je vyhnali z nákladního auta a donutili je, aby si lehli u silnice obličejem k zemi; vtipkovali na účet nejmladšího a ptali se ho, jestli už měl pohlavní styk. “Ani ho nebudeš mít”, řekli, když jim odpověděl záporně. Popravčí a oběti zde mluvili tímž jazykem, žili v téže zemi a sdíleli obdobnou životní zkušenost, avšak to jim nezabránilo, aby zcela chadnokrevně nesplnili svůj úkol. Muž, který natáčel, byl velmi oddaný své kameramanské práci. V určité chvíli celou akci zastavil, protože měl skoro vybitou baterii a poslal jednoho vojáka do vozidla pro novou. Mezitím všichni čekali, Bosňané na zemi, jejich popravčí nervózně chodili kolem. Jeden ze zajatců požádal o vodu, pravděpodobně si ještě není vědom závěru této scény. Vodu mu nedali. Kameraman pokračoval v natáčení a čekal na novou baterii, transfokoval na obličej svých spolubojovníků, snímal detaily svázaných rukou a nohou zajatců. Když dostal nabitou baterii, vydali se všichni společně k nedalekým chatám. Cestou na jedné mýtině přinutili zajatce, aby si klekli a začali na ně střílet. Čtyři Bosňany zabili a dva nechali naživu, aby přenesli zabitě muže do nedaleké chaty. Zdálo se, že je kameraman tím náhlým vývojem událostí překvapen, protože začal filmovat trávu, nohy vojáků a zajatců, jakoby nerozhodně bloudil sem a tam, hledaje motiv. Slyšíme výstřely, první zajatec padl. Muž pozvedl kameru a natočil popravu ostatních dvou. Chvilku před tím, než padl čtvrtý zajatec, kameraman pochopil, že už je i druhá baterie skoro vybitá. Muž padl, byl mrtev a kameraman zklamaně prohlásil: “*Do hajzlu, s tím už je taky konec.*” Jeden z vojáků utrousil nadávku na účet vybité baterie. Zdá se, že všichni velmi stáli o to, aby bylo všechno řádně natočeno. Kameraman ho uklidnil, že baterie ještě vydrží. “*Dělejte*”, řekl. Třetí se zeptal, jestli se mu to podařilo natočit. “*No jo*”, povídal kameraman. Dva Bosňany, kteří přežili, přinutili vstát, odvázáli jim ruce a přikázali jim, aby odnesli zabitě muže do chaty. Kameraman švenkoval po trávě, našel mrtvoly a nějakou dobu je staticky natáčel. Ozvaly se výstřely, tělo v trávě sebou začalo trhat. Byl slyšet smích, tentokrát na účet jednoho ze Škorpionů, který se tak třásl, že nemohl střílet a tak místo něho střílel jiný. Zajatci, kteří přežili, s námahou odnášeli mrtvá těla. Kameraman to komentoval: “*Tak blízko, a tak daleko,*” vysmíval se jim, ale spíše to řekl pro sebe a pro budoucí diváky. Když byla poslední mrtvola odtažena

1 Praxe “odminování” území pomocí zajatců byla často užívána jako druh popravy. V chorvatské vesnici Lovas vyhnaly 18. října '91 srbské jednotky, které vesnici zabraly, skupinu 51 místních obyvatel na „odminování“ terénu; 21 osob přitom zahynulo a 14 jich bylo zraněno.



154. výňatky z videosnímku Škorpionů

do polozbořené chaty, všichni se před ní shromáždili. Zatímco kamera natáčela vojáky před chatou, ozval se zevnitř výstřel. Kameraman zabíjení přerušil: “*Počkej, ať to trochu natočím*”, řekl. Vojáci se smáli a vtipkovali. Poradil jim, jak mají střílet: “*Ne salvou*”. Vidíme zvenčí, jak voják vypálil ránu na zajatce skrz dveře. Vešel do místnosti: “*mám ještě tři náboje*” povídal. Pak uslyšíme dva výstřely. Kameraman ještě natáčel blízké záběry zabitého Bosňana. Všichni pomalu odcházeli a komentovali to, co se stalo. Snímek popravky, ale také celý videomateriál, který Škorpionci natočili během války, se dá i dnes shlédnout na *You Tube*². Uveřejňují je tam ti, kteří nechtějí, aby byly zločiny zapomenuty, ale i ti, kteří Škorpiony oslavují.

Ohromuje banalita celé události, emotivní distance, se kterou jsou lidé připraveni o život. Vybití baterie kamery vzbudilo silnější reakci než sám akt vraždy. Všichni chtěli mít ten “upomínkový” snímek jako vrchol své válečné činnosti, jako důkaz svého “hrdinství”. Nezdá se, že by kdokoliv položil otázky ohledně etiky tohoto činu, možných následků vraždy a existence kompromitujícího snímku. Film natočil jeden z nich, a ne nějaký cizí kameraman, který by mohl snímek zneužít. Natáčení nařídil velitel Slobodan Medić *Boca*, jak se dozvídáme ze svědecké výpovědi Slobodana Stojkoviće před Radou pro válečné zločiny Obvodního soudu v Bělehrade.³ Příslušníci *Škorpionů* na snímku vypadají jako spiklenecká skupina, jejíž členové jsou dobrými kamarády a navzájem se psychologicky podporují. “Balíky” jsou pro ně jenom záležitosti, kterou je třeba vyřídit, na níž dokážou svou sílu a převahu, své hrdinství, které později předvedou kamarádům doma. Svě příběhy z válečných tažení podpořili i snímky.

Videkazeta se údajně dala zapůjčit ve videotéce “*Laser*” v městečka Šid, “aby se na ni podívali všichni, kteří chtějí a kteří jsou přátelé a známí Škorpionů”. Bylo natočeno 20 kopií videokazety, ale když se o nich dozvěděl velitel jednotky Škorpionů, přikázal, aby byly zničeny. Zdá se, že si byl jedině on vědom nebezpečí důkazového materiálu, který snímek obsahoval. Ale jedna kopie se přece jen zachovala a sehrála velkou roli v odsouzení zločinu.

Slobodan Stojković zvaný Bugarin (Bulhar), který popravu natočil, byl u soudu jenom svědkem, přestože je jeho spoluúčast při spáchání zločinu nesporná. I když sám nestřílel, podněcoval zločin a neudělal nic, aby jeho spáchání zabránil. Jak můžeme konstatovat na základě videosnímku, kameraman zde vystupoval z pozice síly, jeho slovo mohlo zastavit a odložit zabíjení kvůli tak banálnímu důvodu, jakým je prázdná baterie ke kameře. Kameraman se rovněž snažil výjev zrežirovat, dával pokyny popravčím, jak mají vejít do záběru, pokoušel se je instruovat, jak mají do mikrofonu kamery v krátkosti říci, kdo jsou zajatci a co se tady odehrává, jak to viděl v televizních šotech. Úplně se vžil do role toho, kdo zpravuje o událostech, přestože byl sám příslušníkem jednotky, kterou natáčel a v jiných situacích nosil místo kamery

2 <http://www.youtube.com/watch?v=BkLD1Eu-7BI&feature=related>
http://www.youtube.com/watch?v=9SufjAxwZnQ&feature=related&has_verified=1
upozornění: obsah těchto snímků je velmi znepokojující

3 <http://www.genocid.org/vijesti.php?opsirnije=159> vstup 23. 7. 2010

zbraň. V tomto případě byla jeho zbraní kamera, pomocí níž symbolicky ponižoval a zabíjel oběti, znovu a znovu, před očima publika, které se na kazetu dívalo a bavilo se sledováním válečných tažení Škorpionů. Každým dalším sledováním snímku jsou oběti nesčetněkrát znovu viktimizovány.

Muslimané byli pro Srby v Bosně nižšími bytostmi, skoro jako zvířata. Britský válečný dopisovatel Ed Vulliamy píše: *“Během dvou let jsem od Srbů neslyšel ani jedné posměšnou poznámku na účet Chorvatů jako národa. Viděl jsem nenávist, ale nikdy jsem neviděl pohrdání. Ale Muslimové jsou něco jiného, oni jsou “cikáni”, “šmejdi”, “kurvy”, “zvířata”. Srbský plán pro Bosnu nevyžadoval, aby byli muslimové prezentováni jako nepřátelé – hrozba džihádem byly jenom obyčejné povídačky – spíš byli považováni za nižší rasu.”*⁴

Fotografie brutálního bití civilistů – muslimů z obce Sjeverin, kteří byli uneseni z autobusu, když šli do práce do Priboje, jsou dalším příkladem sadistického fotografického vyžívání na týraných obětech. (obraz 155) Když byli zbiti holemi, byly odvedeny na břeh řeky Driny a zabiti. Samotní příslušníci paravojenské jednotky “Mstitelé” fotografie z této akce nasníмали. Skupina mužů leží schoulená na hromadě, nad nimi stojí voják s holí v maskovací uniformě. Náhodou nebo ne nevidíme tyranům do obličeje, stejně jako na snímku popravky v Trnově. Tyran se tak stane univerzální postavou, mocnou osobou, člověkem mimo zákon, reprezentovaným pouze maskovací uniformou a holí, tj. zbraní. Tyran a popravčí není jednotlivec, on představuje celou paravojenskou skupinu se symptomatickým jménem “Mstitelé”, a dále i represivní stát, jehož ideologii uskutečňuje. Vidíme obličeje týraných mužů, jsou znetvořeny bitím, zalaty krví a oni se plazí po zemi dokud neztratí vědomí jako jejich kolegové, kteří již nehybně leží vedle nich.⁵

Fotografie velmi připomínají snímky z Abu Ghraibu, ale zdá se, že si tito zajatci nejsou vědomi přítomnosti fotoaparátu, stejně jako oběti popravky v Trnově přítomnosti kamery. Jsou vystaveni ještě větší hrozbě a samotný akt fotografování není dodatečným přínosem k jejich týrání a ponižování přímo ve chvíli fotografování. Brutální bití a namířená pistole jsou přece jen daleko nebezpečnější než fotoaparát a nikdo z nasnímaných lidí týrání nepřežil. Monstruózní zaznamenání zločinu slouží výlučně jako “památníček” pro vrahy, k jejich vytahování a jako “milá upomínka”. Je potěšitelné, že to přispělo také k jejich odsouzení u soudu v Bělehradě a v Haagu. Ani si nedovedu představit, jak bylo rodinám popravených, když se dívali na tyto snímky, které jim zprostředkovaly přímý pohled na poslední chvíle života jejich bližních a mučení, které prožili.

4 Vulliamy, Ed u Thompson, Mark: “Kovanje rata - mediji u Srbiji, Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini” (“Kování války – média v Srbsku, Chorvatsku, Bosně a Hercegovině”), HHO, Záhřeb 1995

5 Příběh o unesených muslimech ze Severinu byl zpracován v dokumentárním filmu “Otmica” (Únos) Igora Markova v produkci RTV B92. Fotografie na konci filmu byly získány od srbské policie. Jsou přístupné na webové stránce (22. 7. 2010) <http://www.b92.net/specijal/sjeverin/fotografije.php>



© RTV B92 sva prava zadržana



© RTV B92 sva prava zadržana



© RTV B92 sva prava zadržana

155. Fotografije oddílu Mstitelů

Ještě jeden případ zveřejnění “trofejních” fotografií je známý z války v bývalé Jugoslávii. Poté, co byla zajata mudžahedinská jednotka v Bosně, která působila v rámci armády BaH, srbské vojsko zkonfiskovalo nevyvolaný film z fotoaparátu jednoho z nich. Vyvolali ho a snímky zveřejnili prostřednictvím světových agentur. Na fotografiích jsou výjevy stínání hlav zajatců; jeden mudžahedín pózuje s useknutou hlavou (obraz 156). Mudžahedínské jednotky, jejichž příslušníci přijeli z Blízkého Východu, často zaznamenávaly svá vojenská cvičení videokamerou a fotoaparáty; kromě toho natáčeli mudžahedinští vojáci mučení a brutální dekapitace chorvatských a srbských zajatců. Tyto videosnímky sloužily i k výrobě propagandistických materiálů, s jejichž pomocí získávali mudžahedinové finanční prostředky z Blízkého Východu od investorů, kteří podporovali teroristické skupiny.⁶



156. Mudžahedín v Bosně pózuje s useknutou hlavou bosenského Srba

Na fotografiích z vyvolaného filmu byla znázorněna celá cesta, kterou prodělali mudžahedinové z letiště v Londýně až do Rijeky v Chorvatsku; film končí triumfální fotografií usmívajícího se mudžahedína s useknutou hlavou v rukou. Pro majitele této fotografické “práce” je válčení pravé fotosafari, ale kromě fotografií jako trofej přikládá i hlavu nepřítele.

Brutální a těžko pochopitelné fotografie a videosnímky mučení, poprav, bití a vyžívání se na mrtvých tělech nepřátel vždycky vzbuzovaly velkou pozornost veřejnosti. Sloužily jako triumfální důkaz o spáchaných zločinech, o kterých se neustále psalo, s hrůznými podrobnostmi o vylupování očí, sekání hlav, narážení na kůl a jiných hrůzostrašných věcech.

⁶ viz výše v textu: Davorko Stanić: “Mudžahedinové zajatcům sekýrami a pilami řezali a piloali hlavy”, Slobodna Dalmacija 27. 9. 2001 <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20010927/temedana.htm> vstup 22. 7. 2010

Zveřejnění takových snímků sloužilo k tomu, aby se pornografie médií a podněcování k nenávisti prostřednictvím hrůzných zločinů potvrdily a aby ještě ve větší míře pokračovaly. Tyto snímky i samotné zločiny jsou rovněž přímým výsledkem válečné propagandy, která produkovala mstitele, připravené páchat stejně bestiální zločiny jako jsou ty, o nichž se dozvídali prostřednictvím veřejných hromadných sdělovacích prostředků. Skupina protivníka je až do krajnosti dehumanizována a tak se její zničení stane nejen krajním cílem, nýbrž i zábavou, která pokračuje archivováním samotného činu a jeho opakovaným oživením při každém dalším shlédnutí. Triumf nad obětí se tím prodlouží a nezůstane jenom v rámci skupiny pachatelů; čin zabití se přenesení i na ty, kteří se na něj dívají a tak se sami stanou jeho vykonavateli.

6. ETIKA FOTOŽURNALISMU

6.1 FOTOGRAFIE JAKO DŮKAZ

V minulé kapitole jsme posoudili fotografie a videosnímky, které nasníмали samotní pachatelé týrání. Takové snímky nakonec vedly k odsouzení za válečné zločiny což vidíme na příkladu skupiny *Škorpioni*. Mezinárodní trestní tribunál pro bývalou Jugoslávii MCTY (v chorvatštině MKSJ)¹ založila Organizace spojených národů v květnu roku 1993 jako první soudní dvůr tohoto druhu, jež založila OSN a první mezinárodní soud pro válečné zločiny po soudním tribunálu v Norimberku a Tokiu. Sídlí v holandském městě Haagu, a proto je často nazýván i Haagským soudem nebo Haagským tribunálem. Jeho cílem je dostat před soud osoby, zodpovědné za vraždy, mučení, znásilnění, zotročení, ničení majetku a další zločiny, zahrnuté do Statutu Mezinárodního soudu, přičemž se žalobci nevyhýbají tomu, aby obžalovali za zločiny ty nejzodpovědnější osoby na vysokých funkcích. Do nynějška bylo u soudu obžalováno 160 osob, mezi nimiž byli i hlavy států, předsedové vlád, náčelníci generálních štábů, ministři vnitra a mnozí jiné političtí, vojenští a policejní šéfové ve vysokých a středních funkcích na různých stranách v jugoslávských bojích. Obžaloby MTCY (MKSJ) se zabývají zločiny, spáchanými v údobí od roku 1991 do roku 2000 na příslušnících různých etnických skupin v Chorvatsku, Bosně a Hercegovině, Srbsku, na Kosovu a v Makedonii. Více než 60 osob již bylo za spáchané zločiny odsouzeno, byla dokázána genocidnost likvidace více než 7000 mužů v bosenské Srebrenici, a hromadná znásilnění žen, která spáchali příslušníci ozbrojených sil bosenských Srbů, byla označena za zločin proti lidskosti.



157. Ron Haviv: Tábor Trnopolje 1992

¹ “O MKSJ”, <http://www.icty.org/sections/OMKSJ> , vstup 10. 8. 2010

U soudního tribunálu byly často jako důkaz předkládány fotografie a ještě častěji videosnímky. Fotografie, použité jako důkazový materiál, byly někdy snímky válečných fotografů (Ron Haviv - proces proti Šimatovićovi a Stanišićovi, Bojan Stojanović - proces proti Stanišićovi a Župljaninovi) z nichž byli někteří pozváni, aby u soudu svědčili (John Ashton v procesu proti Galićovi). Jiné fotografie nasnímal samotní účastníci těch událostí (*Škorpion* jako pachatelé, lékař dr. Idriz Merdžanić jako svědek týrání), příslušníci sil OSN, kteří byli v určité oblasti, nebo je dodatečně nasnímal tým spolupracovníků obhájců jednotlivých obžalovaných.

Zajímalo mě, které fotografie mohou být předloženy jako důkaz u soudu a jaká jsou pravidla jejich přijetí, a tak jsem si pohovořila s příslušníky týmu obhájců chorvatského generála Ante Gotoviny a advokátem Božidarem Kovačićem z týmu obhájců generála Mladena Markače². *“Fotografie a videosnímky soud přijme jako důkazový materiál mnohem snadněji, respektive s mnohem menší kontrolou než je tomu u republikových soudů, protože pravidla v Haagu jsou značně pružnější a méně formální. Obrazové materiály je třeba předem nahlásit a protivníková strana má možnost takový důkaz zpochybnit nebo na něj vypracovat znalecký posudek.”*³ Například v procesu proti chorvatským generálům soud akceptoval fotografii, která byla podle tvrzení obžaloby nasnímaná v Kninu (obr. 159), ale tým obhájců předložil důkazy, že jde o fotografii, pořízenou v Grahovu. Dokázali to pomocí fotografií, nasnímaných v Grahovu (obr. 159, 160); znázorňovaly tutéž lokaci a motiv budovy byl jasně rozpoznatelný. U každé fotografie je nutné uvést údaje, kde a kdy byla nasnímaná a kdo je jejím autorem. Fotografie jako důkaz může být potvrzena i výpovědí svědka, který potvrdí lokaci, okolnosti nasnímání nebo pozná osobu na fotografii. U videomateriálů se musí soudu doručit původní videosnímek bez jakýchkoliv úprav. U videomateriálů existuje ještě větší možnost manipulace než u fotografie díky použití střihu a zvuku, které mohou změnit náladu snímku. Tak například snímek z Kninu, znázorňující kouř z mnoha míst nad městem, obžaloba předložila na důkaz, že tam proběhl rozsáhlý pumový útok na město, ale tým obhajoby provedl rozbor snímku a dokázal, že to byl jeden a tentýž kouř, nasnímaný z různých pozic ve městě; proto vznikl dojem, že bylo zasaženo mnoho míst ve městě pumami. Na jednom snímku ulic v Kninu byl nahrazen zpěv ptáků, který byl slyšet na původním snímku, zvukem sirén, ohlašujících poplach a snímek pak působil zcela rozdílným dojmem.

“To, co nás jako advokáty v trestním řízení zajímá je, nakolik je tento druh důkazů rizikový, nespolehlivý, jak moc podléhá zneužití nebo manipulaci. Na základě mnoha důkazů (jako jsou výpovědi svědků, nalezený hromadný hrob, atd...) fotografie byla přijata jako důkaz, protože to vyplynulo z jiných důkazů; vždycky se tyto věci dávají do souvislosti.” řekl advokát Kovačević a pokračoval: *“Ale kromě důkazové hodnoty mají fotografie a videosnímky prezentované v soudní*

2 Chorvatští generálové Gotovina, Markač a Čermak byly obžalováni za zločiny spáchané v průběhu akce *Bouře (Oluja)* v srpnu 2005 a po ní

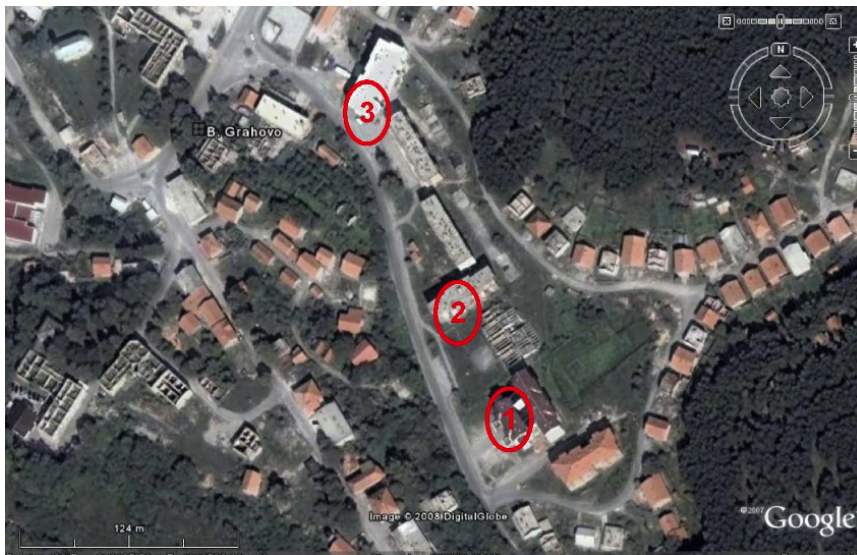
3 z rozhovoru autorky s advokátem Kovačićem



158. Fotografie škod v Grahovu údajně nasnímaných v Kninu



159. Fotografie z Grahova – tatáž lokace



160. Satelitní snímek Grahova, Google Earth



161. Fotografie zajatců z tábora Trnopolje

Stakićovi o nelidských podmínkách v táboře, znásilněních a bití. Fotografie, které byly přijaty jako důkaz (obr. 161ab), potají vyfotografoval personál jeho ordinace, který si byl vědom toho, že by jednou mohly posloužit jako důkaz o týrání. Dr. Medžarićovi se podařilo nasnímané filmy odevzdat týmu britských novinářů, kteří v srpnu 1992 tábor Trnopolje navštívili. Snímky vězňů fotografa Rona Haviva (obraz 157), pořízené v době návštěvy novinářů v táboře Trnopolje, rovněž posloužily jako důkaz. Tyto fotografie určitě pomohly k odsouzení pachatelů týrání. V procesu proti Goranu Jelisićovi pomohly fotografie popravky dokázat vraždu 13 lidí, za kterou byl Jelisić odsouzen na 40 let vězení, přestože se předpokládá, že v táboře Luka ve městě Brčko zabil více než 100 lidí.

Válečné fotografie v těchto případech posloužily jako svědectví a nakonec jakou soudní důkaz, který pomohl k tomu, aby byli zločinci odsouzeni. Ale v předcházejících kapitolách jsme viděli, jak fotografie podléhá různým kontextualizacím, jak věrně sloužila k propagandistickým účelům; její “pravdivost” byla vždy pochybná. U soudu byla “pravdivost” snímků nesporně dokázána prostřednictvím ostatních metod za účelem potvrzení skutečnosti, snímky byly jenom jedním z důkazů, které vedly k vynesení rozsudku.

Když se fotografie jako médium objevila, byla definována jako věrný obraz skutečnosti, vydělený okamžik, který nesporně zobrazuje skutečnost, ať se jedná o portrét osoby, krajinku nebo nějakou událost. *“Devatenácté století začalo vírou, že je rozumné to, co je také pravdivé, a skončilo vírou, že je pravdivé to, co je vidět*

*síni i emotivní účinek, a proto mohou být součástí taktiky. Fotografie zanechá určitý dojem bez ohledu na to, jestli bude nakonec přijata jako důkaz nebo ne, a proto se používá i jako prostředek k vyvolání určitého dojmu”.*⁴

Dr. Idriz Medžarić léčil vězně v táboře Trnopolje, kde byl sám rovněž uvězněn. Později u Haagského soudu svědčil v procesu proti Milomiru

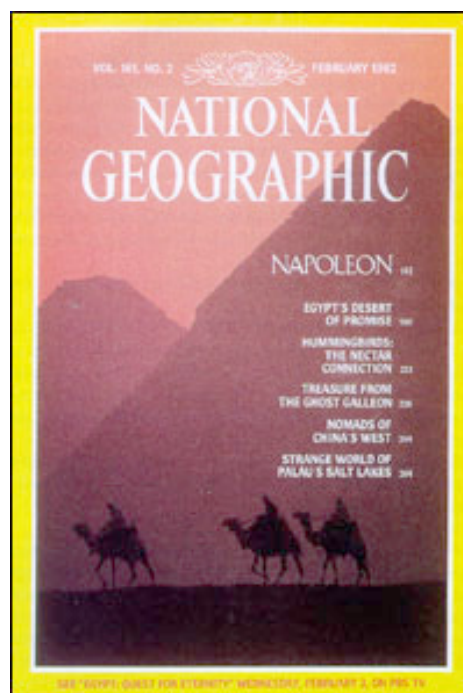


161a. Fotografie zajatců z tábora Trnopolje

na fotografii.”⁵ Nejstarší fotografové mluvili o kameře jako o nějakém kopírovacím stroji, jako kdyby byla kamera ta, která vidí bez vlivu člověka, jenž ji ovládá. Ale protože nikdo nenasnímal znovu tentýž obraz téže věci, předpoklad, že kamera skýtá neosobní objektivní obraz byl vystřídán názorem, že je fotografie svědectvím o tom, co je před kamerou, ale zahrnuje i interpretaci viděného. “*Simultánní efekt ‘to bylo tam’ (pro-fotografická událost) a ‘já jsem byl/byla tam’ (fotograf) fotografického zaznamenávání lidí a událostí je přínosem pro autoritu fotografického obrazu.*”⁶

Fotožurnalismus a válečná fotografie mají zvlášť náročný vztah k realitě, protože od nich očekáváme, že nám poskytnou “skutečný obraz událostí”. Pro Susan Sontag “*Fotografie získávají svědectví. Něco o tom slyšíme, ale to, o čemž pochybujeme, vypadá jako dokázané, když nám to ukážou ve formě fotografie.*” (1982:18) Toto “svědectví” bylo mnohokrát v dějinách předmětem sporu, a vedou se i současné debaty o manipulaci s digitální fotografií, která se skoro už ani nedá pojmenovat *autentickou*. Fotograf mnoha způsoby ovlivňuje obsah a “pravdivost” obrazu a proto je etika ve fotožurnalismu důležitější než v jakémkoliv jiném žánru. To samozřejmě závisí na pevně stanovených pravidlech fotografických agentur a časopisů, které fotografie distribuují, ale také na osobní etice každého fotografa.

Digitální období ve fotografii podle Freda Ritchina začalo v roce 1982, když si National Geographic (obr. 162) na jednu titulní stránku zvolil horizontální fotografii egyptských pyramid, kterou chtěl trochu “předělat”, aby odpovídala formátu titulní stránky. (Ritchin, 2009: 27). Obě pyramidy trochu přiblížili k sobě, aby se na formát stránky vešly, respektive jednu pyramidu elektronickou cestou trochu *schovali* za druhou. Tento záběr se pravděpodobně dal pořídit i tak, že by si fotograf, který pyramidy snímal, býval stoupl trochu více stranou, ale on se rozhodl ji vyfotografovat tak, jak ji nakonec odevzdal do časopisecké redakce. Rozhodnutí zasáhnout takovým způsobem do fotografie a změnit fotografův úhel pohledu je jedním z nejkontroverznějších redaktorských rozhodnutí ohledně manipulace s fotografií v dějinách. Relativně konzervativní časopis National Geographic, který je převážně založen na



162. National Geographic, únor 1982

5 Ivens M. William, Jr. “Prints and Visual Communication” (“Snimky a vizuální komunikace”), Harvard University Press, Cambridge, 1953. str. 94, v: Szarkowski John “Introduction to the Photographer’s Eye” (“Úvod do fotografova vidění”) v: Wells Liz “The Photography Reader” (“Fotografický čtenář”), Routledge, Londýn 2003. str.100

6 Wells Liz “Fotografie, kritický úvod” (“Fotografija, kritički uvod”), Clio, Bělehrad 2006, str. 24

idealizovaných fotografiích, nasnímaných po celém světě, tím *vypustil džina z láhve*. Zdálo se, že jde o drobný zásah, který v kontextu fotografie mnoho nezměnil, ale právě tento zásah definitivně posunul fotografii *za přijatelnou mez*.

Časopis *Time* v roce 1994 použil na titulní straně fotografii O.J. Simpsona, kterou po jeho zatčení pořídila policie, ale i na ní provedl digitální “dokončovací práce”. (obr. 163) Ztmavili jeho obličej, takže pak v Americi tuto titulní stránku nejčastěji označovali za rasistický pokus o to, aby byl O.J. Simpson kvůli své tmavé barvě pleti, která po úpravě vypadala ještě tmavší, automaticky považován za viníka ještě než vůbec proběhlo soudní řízení. *Newsweek* tuto fotografii také uveřejnil, ale nijak do ní nezasáhl, a proto můžeme srovnat, jak na diváka oba snímky působí. Redaktor časopisu *Time* se pokusil vysvětlit manipulaci s fotografií “*pokusem, jak obyčejnou policejní fotografii (mug shot) povýšit na úroveň umění aniž by byla obětována její pravdivost*”.⁷



163. O.J. Simpson na titulních stránkách časopisů *Newsweek* a *Time*, červen 1994

6.2 FAUXTOGRAPHY¹

S příkazem, že fotografie musí být atraktivní, se dnes setkává spousta fotoreportérů, jejich trhů je čím dál méně a konkurence je čím dál větší. Digitální fotografie umožní skoro každému, aby do fotografie zasáhl, vymazal její část, která mu vadí, upravil obličej, aby byl krásnější nebo posunul budovu. Ale to, co se rozumí samo sebou v reklamní nebo módní fotografii, není povoleno ve fotožurnalistice. Brian Walski, fotograf *Los Angeles Times*, dostal v roce 2003 výpověď, protože fotografii na titulní stránce jako zprávu z Iráku sestavil ze dvou různých snímků (obr. 164). Walski prostě použil nejlepší části obou snímků, aby získal kompozičně lepší, obsažnější fotografii a splnil očekávání redakce. Na fotografii je britský voják se skupinou iráckých civilistů. Na první fotografii voják křičí a zvedá ruku k lidem, na druhé fotografii k vojákovi s rukama u těla jde člověk s dítětem v náručí. Spojením těch dvou motivů získal Walski mnohem dramatictější fotografii, která byla nakonec uveřejněna. Ale čtenáři si všimli, že se postavy některých civilistů na výsledné fotografii opakují a podvod byl odhalen.

Libanonský fotograf Adnan Hajj, dlouholetý spolupracovník agentury *Reuters*, v průběhu izraelsko-libanonského konfliktu v roce 2006 také digitálně upravil fotografie tak, že na první



164. Brian Walski: Irák 2003

¹ Ve slovníku blogu se *fauxtography* referuje na vizuální snímky, zvláště na reportážní fotografie, které přenášejí sporný (nebo úplně falešný) dojem o událostech, které by měly zobrazovat. Cooper, Stephen D. *A Concise History of the Fauxtography Blogstorm in the 2006 Lebanon War (Stručně dějiny fauxtografického přívalu blogů za libanonské války v roce 2006)*, *American Communication Journal (Americký časopis pro komunikaci)* Vol. 9, Issue 2 (Ročník 9, číslo 2, léto 2007 (Online) <http://www.acjournal.org/holdings/vol9/summer/articles/fauxtography.html>), 10. 8. 2010



165. Adnan Hajj: Libanon 2006

fotografii přidal kouř a na druhou projektily. (obr. 165-165a) Tyto úpravy byly usměrněny spíše na propagandistické vyznění snímků než jejich na estetické zlepšení; fotograf však obvinění popíral. Po provedeném vyšetřování stáhla agentura *Reuters* všech 920 Hajjových fotografií z prodeje a ukončila s fotografem spolupráci.²

Rozhodující roli v odhalení manipulací sehráli blogeři, kteří bedlivě sledují americká media, všechno co se v nich uveřejňuje a tím vlastně udržují vysoký standard fotožurnalismu. V případě fotografů, kteří provedli zásahy do fotografií, veřejnost usoudila, že učinili cosi nedovoleného a museli za to nést následky. Ale když španělský fotograf Pable Torres

Guerrero v březnu 2004 nasnímal teroristický útok na madridskou železniční stanici, většina časopisů, které na svých titulních stránkách jeho snímek uveřejnily, v něm provedly úpravy a změny. (obraz 166) Na fotografii byly oběti teroristického útoku, kterým je přímo na kolejích u zničeného vlaku poskytnuta první pomoc. V dolním levém rohu snímku leží na zemi utržená noha jedné z obětí. Kvůli tomuto detailu bylo uveřejnění fotografie problematické. Redaktoři si vesměs mysleli, že je to pro jejich čtenáře, kteří listují v novinách u ranní kávy, moc drastické. Kvůli tomu někteří nohu na zemi pomocí *Photoshopu* jednoduše vymazali, udělali výřez a nebo tu část snímku zakryli titulkem. To, co by v jiném případě bylo považováno za neodpuštělné, bylo nyní povoleno.

Ale důvěryhodnost fotografie není ohrožena jenom digitální manipulací. Dokonce i když jsme si vědomi faktu, že fotograf vybírá, co ponechá v záběru a co do něj nezařadí, že jde o osobní interpretaci události, existuje možnost, že je samotná událost, kterou autor fotografuje – nainscenována. Nařčení z inscenace nasnímaných události provází některé z nejdůležitějších snímků v dějinách, jako jsou: “Home of a Rebel Sharpshooter” (Domov vzbouřeného ostřelovače), Alexandra Gardnera “Vztyčení vlajky na Iwo Jima” Joea Rosenthala, “Španělský



165a. Adnan Hajj: Libanon 2006

2 viz výše na

<http://www.reuters.com/article/idUSL18678707> , 10. 8. 2010

<http://mynetjawa.mu.nu/archives/184206.php> , 10. 8. 2010

<http://eddriscoll.com/archives/009436.php> , 10. 8. 2010

EL PAIS

VIERNES 11 DE MARZO DE 2004
DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA
EDICIÓN MADRID
Página 1 de 2

Infierno terrorista en Madrid: 192 muertos y 1.400 heridos

Interior investiga la pista de Al Qaeda sin descartar a ETA



Diez explosiones en cuatro trenes de cercanías sembraron el terror. La policía encuentra detonadores y una cinta con versos del Corán en Alcalá. El Rey expresa su "repulsa e indignación". Rajoy y Zapatero piden la unidad de los demócratas. Los partidos suspenden la campaña electoral y se sitúan a las manifestaciones convocadas hoy en toda España.

Cuatro atentados terroristas simultáneos, en los que se mataron 192 personas y se hirieron 1.400, sacudieron a Madrid el jueves 11 de marzo. El atentado del ferrocarril de cercanías de Alcalá de Henares, el más mortífero, se produjo cuando se dirigían a su trabajo los pasajeros de un tren de cercanías que iba de Alcalá de Henares a Madrid. Los atentados se produjeron a las 8.00 horas, cuando los trenes estaban muy concurridos.

EDITORIAL
II-M

La noticia de que se habían matado en un tren de cercanías de Madrid 192 personas y se hirieron 1.400, sacudió a Madrid el jueves 11 de marzo. El atentado del ferrocarril de cercanías de Alcalá de Henares, el más mortífero, se produjo cuando se dirigían a su trabajo los pasajeros de un tren de cercanías que iba de Alcalá de Henares a Madrid. Los atentados se produjeron a las 8.00 horas, cuando los trenes estaban muy concurridos.



The Daily Telegraph

BRITAIN'S BEST-SELLING QUALITY DAILY

¿290 de un hombre falló comensal travesía en Madrid. ¿Ella o al-Qaeda? Koroñe: super lo fiendit in cas

Massacre in the rush-hour



166. Pable Torres Guerrero: Teroristický útok, Madrid 2004

republikán” Roberta Capy, “Vztyčení vlajky na Reichstagu” Jevgenije Chaldeje, “Polibek u Hotelu de Ville”, Roberta Doisneaua....U některých z nich víme, že byly nainscenovány, u jiných si nemůžeme být zcela jistí. Sám fotograf obvykle takovou událost nainscenuje, aby ji vyfotografoval, ale fotoreportéři se někdy ocitnou v situaci, že nasnímají události, které byly připraveny právě pro ně, pro novináře.³ Takovou “příležitostí k fotografování” bylo i stržení sochy Sadáma Husseina v Bagdádu 9. 4. 2003, které mělo obrovskou propagandistickou hodnotu pro Ameriku. (obr. 167) Strhnutí pomníku byl symbolický akt; takové jsme vídali v mnohých zprávách ze zemí východoevropského bloku v roce 1989, kdy boření monumentálních pomníků komunistických diktátorů symbolizovalo konec totalitarismu. V případě Sadámova pomníku to nebylo spontánní stržení sochy, neboť akci řídilo americké vojsko a přímo na náměstí bylo asi jenom 150 lidí včetně reportérů a námořníků, přestože televizní stanice *Fox News* přinesla zprávu o několika stech obyvatelích, kteří pomník zbořili.⁴ Cílem bylo tento výjev prezentovat jako spontánní reakci iráckého lidu na americký vojenský zásah, který je vysvobodil před diktátorem.

Praxe organizovaných “fotografických příležitostí” pokračuje i dnes při snímání vojenských akcí v Iráku: “*Mají jednotky, které se tím zabývají, ví se přesně, které se zabývají “hloupým*

3 viz příběh novináře CNN o okružní jízdě, kterou Hezbolah připravil pro novináře: Cooper, Anderson “Our very strange day with Hezbollah” (“Náš velmi podivný den s Hezbolahem”), 23. 7. 2006, <http://edition.cnn.com/CNN/Programs/anderson.cooper.360/blog/2006/07/our-very-strange-day-with-hezbollah.html>, vstup 10.08.2010.

4 Bevan, Robert “The Destruction of Memory, Architecture at War” (Zkáza paměti, architektura ve válce), Reaktion books, Londýn 2006, str. 91
viz také: http://www.sourcewatch.org/index.php?title=Toppling_the_statue_of_Saddam_Hussein, 10. 8. 2010
<http://www.twf.org/News/Y2003/0411-Statue.html>, 10. 8. 2010



167. Goran Tomašević: Boření sochy Sadáma Husseina



168. Haiti 1994

*mrháním času” novinářů. Já jsem tam nešel, ale šli tam kolegové. Jdete s četou dvanácti nebo patnácti až dvaceti vojáků, plížíte se, přebíháte, a víte, že tady nic ani nikdo není. Tak vznikají fotografie, na kterých děti pláčou, oni tam vběhnou a něco zboří. To je nainscenováno.”*⁵, vypráví fotograf Srđan Ilić. Je to dobře patrné, když srovnáme dvě fotografie nasnímané v roce 1994. při invazi amerických vojáků na Haiti (obr. 168). Na první fotografii jsou vojáci na zemi v plné bojové výzbroji a za nimi vzlétala helikoptéra, která je tam vysadila. Fotografie, nasnímaná z druhé strany, ukazují, na co vojáci napřáhli zbraně: na několik fotografů, kteří skáčou kolem nich a snaží se vyfotografovat nejdramatičtější snímek v této zcela nainscenované situaci, která nemá nic společného s opravdovým bojem⁶.

Během izraelského útoku na Libanon se vedla zvláště živá diskuse o zpravodajství a fotografiích, které jsou o něm zveřejňovány; nejdříve ji vyvolaly upravené fotografie Adnana Hajje, potom nařčení z nainscenování fotografií z Qany a snímků, na kterých byly prý do popředí záměrně rozmístěny dětské hračky. Tyto diskuse opět vyvolávala blogosféra, někdy právem a někdy moc ne, ale debaty definitivně vedou i k větší kontrole uveřejněných materiálů. Nyní, když velké skupiny lidí denně sledují a analyzují média, je mnohem méně pravděpodobné, že se do nich zmanipulovaná fotografie dostane. Dne 30. 7. 2006 proběhl izraelský vzdušný útok na vesnici Qana. Zasažená budova byla podle izraelských zdrojů legitimním vojenským cílem, protože šlo o místo, z něhož příslušníci Hezbolahu vystřelovali projektily. Ale sdělovací prostředky zpravily veřejnost o mnoha civilních obětech, mezi nimiž bylo i šestnáct dětí. Fotografie, které zaplavily média, explicitně znázorňovaly mrtvé děti; zvláště podezřelým se stal “člověk se zelenou helmou”, který do dětských mrtvol strkal a ukazoval je fotografům a dokonce prý instruoval přítomné, jak a co mají nasnímat. Podrobnou analýzu fotografií lze ještě najít na internetu.⁷ Faktem je, že byly vyfotografované děti mrtvé, faktem je, že k izraelskému útoku došlo. Samotná událost podle mého názoru nebyla nainscenována, ale obě strany - Izrael i Hezbolah – chtěly mediální zpravodajství co nejlépe využít ke svému užitku. Proto mrtvolky oběma posloužily k dosažení cíle a světovým médiím posloužily k naplnění titulních stránek a prodeji o něco více výtisků. Fotoreportéři věděli, že takové obrázky prodají a jaké fotografie se od nich očekávají; Hezbollah toho jednoduše využil. Podle mého názoru Izraelská strana vyvolala diskusi o nainscenování této fotografie, aby zmírnila škodu, kterou jí civilní oběti v mediálním smyslu způsobily. Obdobně srbská propaganda obviňovala Bosňany, že přinesli z márnice mrtvolky, aby světové sdělovací prostředky uveřejnily obrazové zprávy o masakru v Sarajevu.

5 z rozhovoru autorky se Srđanem Ilićem

6 v: Ritchin, Fred “After Photography” (“Po fotografii”), W.W. Norton & Company, New York, 2009, str. 147-149.

7 <http://eureferendum.blogspot.com/2006/08/corruption-of-media.html> , 10. 8. 2010



169. Fotografie hraček, Libanon 2006

Pochybnosti o autenticitě vzbudilo i mnoho fotografií z Libanonu, na kterých byly v popředí před troskami domů, výrazně umístěny dětské hračky.⁸ (obr. 169) Jejich symbolika je jasná, přestože na fotografii nevidíme žádné oběti. Hračky jsou čisté a zjevně netknuté navzdory tomu, že všechno kolem nich bylo zničeno. Nevinnost a zářivé barvy hraček kontrastují s okolním zbořeništěm. Je těžké uvěřit, že byly úplně všechny hračky nalezeny tam, kde byly nasnímány, můžeme zapochybovat o tom, jestli je tam neumístil fotograf nebo někdo jiný s cílem získat efektnější a sugestivnější fotografie. Obdobně se jedna starší žena objevovala na fotografiích před svým domem a pochybnosti o autenticitě se objevily tehdy, když byla tatáž žena na podobných snímcích na různých místech.⁹ (obr.170) Fotografové mohou být také někdy zmanipulováni aniž by o tom věděli a aniž by se podvodu účastnili. Jejich povinností je získat co nejvíce informací přímo na místě tak, aby popisky pod snímky souhlasily se skutečným stavem věcí, protože text je nutný ke kontextualizaci fotografie. *“Abychom posoudili její budoucí úlohu ve společnosti a vliv nových technologií, musíme nutně akceptovat alespoň to, že je fotografie vysoce interpretativní, mnohoznačná, kulturně specifická a velmi závislá na kontextualizaci textem a grafickou úpravou”*¹⁰ zapsal Ritchin již v roce 1990.



170. Libanon 2006

⁸ viz výše na http://www.slublog.com/archives/2006/08/the_passion_of.html , 10. 8. 2010
 ili <http://blogs.reuters.com/gbu/2007/10/29/fire-damage-photo/> , 10. 8. 2010

Tímto tématem se podrobně zabýval i Errol Morris:

<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/01/03/it-was-all-started-by-a-mouse-part-1/>

<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/01/04/it-was-all-started-by-a-mouse-part-2/> 10. 8. 2010

⁹ vidi <http://drinkingfromhome.blogspot.com/2006/08/extreme-makeover-beirut-edition.html> ,
 10.08.2010.

¹⁰ Ritchin, Fred *“In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography”* (*“Nadcházející revoluce ve fotografii”*), Aperture, New York, 1990, str. 81

6.3 VÁLEČNÍ TURISTÉ



171. Spencer Platt: Zamožní Libanonci se projíždějí po ulici a prohlížejí si sousední čtvrt' v troskách – Libanon, jižní Bejrút, 15. srpna 2006

Cenu za fotografii roku v prestižní soutěži World Press Photo 2006 získal fotograf agentury Getty Images Spencer Platt za fotografii z Libanonu (obr.171). Ale tahle fotografie byla mnohem spornější než loňská či předloňská a vyvolala protesty mnoha fotoreportérů a redaktorů. Jeden libanonský fotograf rozhodnutí poroty charakterizoval jako *“urážku všech fotoreportérů, kteří riskovali své životy, aby přinášeli zprávy z té hrozně války.”*¹

Na fotografii je zobrazena skupinka mladých lidí, kteří se po izraelském bombardování v srpnu 2006 v jasně oranžovém kabrioletu projíždějí po ulicích jižního Bejrútu. Čtyři dívky a mladík se den po dohodě mezi Hezbollahem a Izraelem o přerušení palby vydali do jižní části Bejrútu, aby si prohlédli, co z této části města zbylo. Ale kvůli čemu tato fotografie vyvolala tolik polemik?

Michelle McNallyová, předsedkyně poroty, která cenu udělila, ve svém odůvodnění napsala: *“To je snímek, na který se můžete dívat dlouho. Vyjadřuje složitost a protiklady skutečného života uprostřed chaosu. Tahle fotografie vám umožní spatřit to, co se skrývá pod jeho povrchem.”*²

1 Van Langendonck, Gert “Award-Winning Photo Puts Subjects On Defensive”, PDN Online, 22. 2. 2007, http://www.pdnonline.com/pdn/eseach/article_display.jsp?vnu_content_id=1003548862 , 10.08.2010.

2 Ghattas, Kim “Lebanon war image causes controversy” , BBC News (Online) 08.03.2007. http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/6385969.stm , 10.08.2010.

Když byla fotografie poprvé uveřejněna, často ji provázela popiska, která nevyjadřovala žádný soucit. Mladí Libanonci byli označeni za *válečné turisty* (*War Tourists*), příslušníky bohaté třídy, kteří se přijeli do chudinské, rozbořené městské čtvrti pokochat pohledem na cizí neštěstí. Bylo jim vyčítáno, že v konzervativní zemi nosí přiléhavá trička, značkové sluneční brýle, fotografují nejnovějším modelem mobilu a jezdí autem s otevřenou střechou. Jejich užaslé výrazy obličejů byly považovány za výraz jejich neschopnosti soucítit s chudými a oběťmi neštěstí. Teprve když vyhrál cenu a stal se fotografií roku, si novináři dali práci zjistit skutečnou pravdu o lidech a událostech na obrázku. Novinář Gert Van Langendonck, dopisovatel belgického listu *De Morgen*, vyhledal Bissan Maroun, jednu z dívek na fotografii. Spolu s bratrem Jadem a sestrou Tamarou na začátku izraelských útoků uprchla z někdejší křesťanské čtvrti Dahiye. Ubytovali se v hotelu Plaza v Hámri, sunitské části Bejrútu. Tam se seznámili s Noor Naser, jednadvacetiletou muslimkou, a s Liliane Nacouzi, dvaadvacetiletou křesťankou, které také z jižního předměstí Bejrútu uprchly. Tam se seznámili i s Lanou El Khalil, pětadvacetiletou majitelkou auta *mini cooper* z fotografie. Lana přenechala uprchlíkům svůj byt a přestěhovala se zpátky k rodičům. Zapojila se do činnosti nevládní organizace (NGO) *Samidoun*, která se starala o uprchlíky z jihu. Během prvních dnů útoků na město pomáhala evakuovat lidi z Dahiye a svým autem značky *mini Cooper* přepravovala léky a potraviny. Právě nálepka s názvem organizace *Samidoun* na luxusním automobilu kritiky zvlášť podráždila.

Patnáctého srpna Lana zapůjčila své auto Jadovi a dívkám, aby mohli navštívit svou čtvrt' a zjistit, co z jejich domů zbylo. Fotografa, který je vyfotografoval, si ani nevšimli. Dozvěděli se o tom až o měsíc později, když byl snímek zveřejněn ve francouzském obrazovém týdeníku *Paris Match*. Nevadila jim samotná fotografie, jako spíš doprovodný popis, který byl později často přetiskován ve všech novinách a časopisech: "*Bohatí libanonští křesťané provozují válečnou turistiku ve zrušených předměstích Bejrútu.*"³ "*Dobře se na ten snímek podívejte,*" říká Bissan Maroun. "*Mohu vás ujistit, že jsme se nebavili. Výrazy našich obličejů vyjadřují zděšení nad tím, co se v našem sousedství stalo. A mohu vám říci, že nikdo z vyfotografované skupiny v autě nepatří ke křesťanským měšťákům.*"⁴ Novinář se dotázal na moderní a úzké oblečení, které v této velmi konzervativní části města ten den měli na sobě. "*No vždyť jsme Libanonci,*" řekla mu na to Noor. "*Přece jsme se tak neoblékly zvlášť kvůli návštěvě Dahiye. Tak chodíme oblečené každý den. Jenomže jiný den by se nad našimi šaty nikdo ani nepozastavil. Rozdíl je důsledek kontrastu našeho oblečení a těch trosek v pozadí*". A El Khalil dodal: "*Lidé v zahraničí by měli nás, Libanonce, chápat. Glamour je hrozně důležitou součástí zdejšího života. Smaže třídní rozdíly. I když jsi třeba chudý, chceš vypadat glamurózně.*"⁵

3 Van Langendonck, Gert "Award-Winning Photo Puts Subjects On Defensive", PDN Online, 22. 2.2007, http://www.pdnonline.com/pdn/eseach/article_display.jsp?vnu_content_id=1003548862, 10. 8. 2010

4 ibid.

5 ibid



172. Alexandra Boulat: Kosovo 1999, Photo

také fotograf, který ji do své agentury *Getty Images* poslal s popiskou: "*Zámožní Libanonci se projíždějí po ulici a prohlížejí si sousední čtvrť v troskách – Libanon, jižní Bejrút, 15. srpna 2006.*"⁶

Fotografové nesou velkou zodpovědnost, neboť dávají směrnice k interpretaci toho, co na snímku spatříme, a je proto nezbytné, aby shromáždili co nejvíce informací přímo na místě. Ale někdy, nebo lépe řečeno nejčastěji nemají žádný vliv na interpretaci snímku redaktorem, který z agentury převzal fotografii k uveřejnění.

Tato fotografie zkoumá i naše vnímání obětí války, uprchlíků a těch, kteří potřebují pomoc. Lidé na rozvinutém Západě, kteří neustále usiluje o politickou korektnost, jsou bohužel ještě v zajetí mnoha stereotypů, zvláště když jde o Blízký východ. Běžence z oblastí, zasažených válkou, vždy znázorňují pomocí obrázků upatlaných, ubrečených dětiček, bezzubých starců s veškerým majetkem ve dvou igelitkách (obr. 172, 173). Zapomínají však na to, že lidí v zemích zasažených válkou, žijí životem, který se velmi podobá tomu jejich, že se podobným způsobem oblékají a mají rádi tytéž věci. Zdali je pro ně eventuální ztotožnění s obětmi a poznání, že se i jim může něco podobného stát, příliš zastrašující? "*Distance publika od trpících vyvolává to, že se s nimi neidentifikují a dokonce dovoluje publiku, aby získal určité zadostiučinění z obrázků*



173. Libanon 2006

⁶ Ghattas, Kim "Lebanon war image causes controversy", BBC News (Online) 08.03.2007. http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/6385969.stm, 10.08.2010.

trpících, protože je to záležitost někoho jiného a ne jejich věc. Ještě k tomu se tyto snímky objevují spontánně při obracení stránek a tak je můžeme nechat stejně rychle zmizet.” píše John Taylor v knize “ Body horror- photojournalism, catastrophe and war” (V dějišti hrůzy - fotožurnalismus, katastrofa a válka”, 1998: 138).

Když byl 11. 9. 2001 zbořen newyorský mrakodrap *Dvojčata*, nikdo nepoložil otázku, jak byly oblečeny oběti teroristického útoku a jestli bylo vhodné, aby celí pokrytí popelem utíkali se svými drahými aktovkami v rukou z bořících se mrakodrapů *dvojčat*, či jestli někdo označil za voajéry lidi, kteří zkoprnělí stáli opodál a snímali vším, co se jim v tu chvíli dostalo do rukou - mobilními telefony, kapesními fotoaparáty nebo amatérskými videokamerami.

V rozhovorech s přáteli, kteří prožili válku v obklíčeném Sarajevu, jsem pochopila, jak moc byla v takových situacích iluze normálního života důležitá k přežití. Všichni se scházeli, pořádali představení a výstavy na znamení protestu a odmítnutí kapitulace, aby si zachovali zdravý rozum a svou lidskou integritu. Dokonce uspořádali i volbu královny krásy obklíčeného Sarajeva, s cílem pobídnout ty, kteří mají ve světě moc, aby jim pomohli. Hudební skupina *U2* natočila písničku *Miss Sarajevo* se snímky z této volby a s dívkami, které nesly transparent s nápisem “Nepřipusťte, aby nás zabili”. Sdělení je jasné – jsme jako vy a také si zasloužíme žít! Susan Sontag prožila v obklíčeném Sarajevu několik měsíců; režírovala tam představení “Čekání na Godota” se sarajevskými herci. Udělala to proto, aby poskytla podporu Sarajevanům v té těžké situaci, přestože jí novináři často pokládali otázky jako: *není to jako hrát zatímco Řím hoří?* “*Nainscenovat představení znamenalo hodně pro divadelníky v Sarajevu, protože jim to dovoľovalo být normální, to znamená dělat to, co dělali před válkou; aby nebyli jenom sběratelé vody nebo pasivní příjemci humanitární pomoci.*”⁷ Lidé v každodenním životě za války dbali na své oblečení stejně jako před ní, i když je trápil nedostatek vody potravin, otopu, a město bylo skoro neustále vystaveno pumovým útokům. To dobře znázorňuje fotografie hrdé a elegantně oblečené Sarajevky Toma Stoddarta (obr. 174), zatímco v popředí vidíme ozbrojeného vojáka.



**174. Tom Stoddart:
Meliha Varešanović,
Sarajevo**

⁷ Sontag, Susan “Waiting for Godot in Sarajevo” (“Čekání na Godota v Sarajevu”), *Performing Arts Journal* (Časopis múzických umění, ročník 16, číslo 2 (květen 1994), str. 87-106.



175. Tyler Hicks: Afghánistán

Jde tedy o potřebu ochrany základní lidské důstojnosti. Obdobně tomu bylo i před několika lety, když jsem v San Francisku viděla bezdomovku, která se zrovna probudila na jednom z městských náměstí ve svém improvizovaném přístřešku z odpadků a vozíku z nákupního střediska. Právě vykonala ranní očistu a malovala si ústa rtěnkou. Moc dobře mi utkvěl v paměti dojem, který ve mě zanechalo to drobné gesto sebeúcty, které mnoho znamená.

Kromě nesprávného vnímání oběti se vnučuje také otázka vztahu vůči zobrazování obětí pohrom v cizích zemích. V západní kultuře je nepřijatelné uveřejnit ve sdělovacích prostředcích snímek obličeje něšťastníka, postiženého životní pohromou. Američané přísně zakázali zveřejnění snímků svých zabitých vojáků a dokonce i rakví s jejich těly. Takový druh cenzury odůvodnili tím, že příbuzní zesnulých mají právo se o úmrtí dozvědět jinak než z novin, a že by měly být brány ohledy na jejich city. Zároveň ale list New York Times uveřejnil přes celou horní půlku stránky tři fotografie autora Tylera Hickse z Afghánistánu (obr. 175). Na první je znázorněn zraněný talibánský voják, kterého zajali vojáci Severní aliance. Na druhé fotografii je velký detail jeho tváře, která na nás ohromeně zírá z novinové stránky; na třetí je jeho mrtvé tělo na zaprášené cestě, zkrvavené a po pás nahé, obklopené vykonavateli poprav. Nešťastný talibánc měl pravděpodobně také příbuzné, kteří jednoho dne možná spatří fotografie brutálního zabití svého muže, otce, bratra ...

Za druhé světové války byla v časopise *Life magazine* uveřejněna rovněž série fotografií (obr. 176). Znázorňoval amerického vojáka, který plamenometem zapálil japonského vojáka kdesi v Tichém oceánu. Pod fotografiemi byla popiska “Japonec hoří”!⁸

Výjevy z Afriky, které se nám vryly do paměti, představují obrázky vyhladovělých dětí ze Somálska, matek se seschlými prsy, které se snaží nakojit své děti v uprchlických střediscích v Súdánu, hromadného vyvražďování v Ruandě...”*Tyto fotografie nesou dvojí sdělení: znázorňují utrpení, které je skandální, nespravedlivé a jemuž je nutno zabránit, ale přitom potvrzují, že tam se takové věci odehrávají. Množství těch fotografií a hrůz nutně podporuje naše přesvědčení o nevyhnutelnosti podobných tragedií v zaostalých nebo zpátečnických - respektive chudých částech světa,*” tvrdí Susan Sontagová v knize *S bolestí druhých před očima*



176. Japonec hoří, Life
13.8.1945

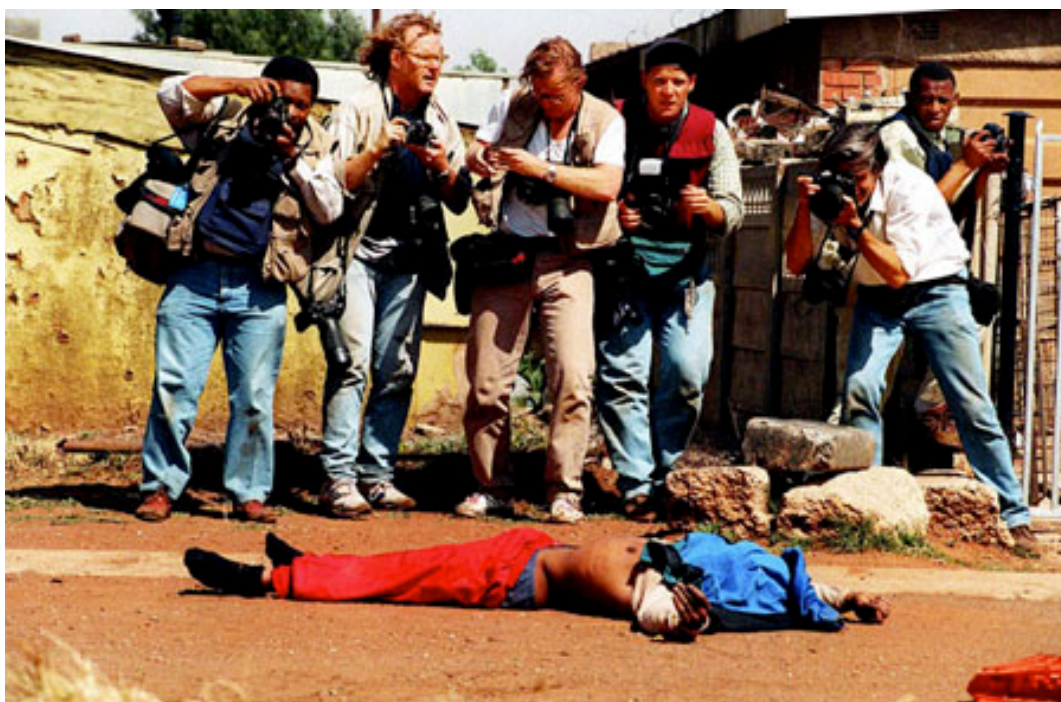
(*Regarding the Pain of Others*). A dále píše: “Obecně řečeno, znetvořená těla, zobrazená na otištěných fotografiích, jsou z Asie nebo Afriky. Tento novinářský zvyk je dědictvím po několika staletí trvající praxe vystavování pohledům diváků exotických – tj. kolonizovaných – lidských bytostí. Afričané, Asiaté a obyvatelé jiných vzdálených zemí byli na etnologických výstavách v Londýně, Paříži a jiných evropských metropolích od 16. až do začátku 20. století vystavováni jako zvířata v zoologické zahraděFotografie, dokumentující zločiny, spáchané na lidech tmavší pleti v exotických zemích, jsou pokračováním této nabídky a přitom na ně nejsou brány ohledy, jako kdyby to bylo veřejné vystavování samotných obětí násilí. Tyto lidi, přestože nejsou našimi nepřáteli, považujeme za objekty, a ne za subjekty našeho pohledu (jako sebe).” (Sontag, 2005:58)

Její tezi podpořil také John Berger v eseji *Mnohoznačnost fotografie* (*The Ambiguity of the Photograph*): “Například v 19. století po celém světě evropští cestovatelé, vojáci, koloniální úředníci, dobrodruzi fotografovali domorodce, jejich zvyky a obyčeje, architekturu, bohatství, chudobu, prsa žen a účesy; jejich snímky, kromě toho, že vyvolávaly ohromení, byly prezentovány a interpretovány jako důkaz oprávněnosti imperialistického rozdělení světa. Rozdělení na ty, kteří organizovali, vysvětlovali a zkoumali a ty, kteří byli objekty průzkumů.”⁹

9 Berger, John: *The Ambiguity of the Photograph*, in *The Anthropology of Media* (Nejednoznačnost fotografie, v *Antropologie médií*), Askew and Wilk, Blackwell Publishing Limited, 2002

Současné turistické zájezdy do exotických krajů v této tradici pokračují. Moderní turisté se považují za *průzkumníky*. Výstavy exotických lidských bytostí se již nekonají na poutích; na každém televizním programu se o nich promítají dokumentární filmy, zveřejňují se jejich fotografie z dalekých krajů, ale my si nyní jezdíme do odlehlých končin pro *přímou* zkušenost.

Váleční fotografové jsou často ztotožňováni s takovými turisty. Jezdí do zemí, ve kterých je válka, a honí se za příběhem, dramatickou událostí... a co je fotogeničtější než násilná smrt a utrpení těch, kteří přežili? Jeden z kritiků napsal:



177. Fotografové fotografují mrtvolu

“Fotografové konzumerské společnosti přistoupí, ale nevstoupí. V úspěšných návštěvách dějišť zoufalství nebo násilí vystoupí z letadla nebo helikoptéry, zmáčknou spoušť, bleskne, vyfotí a utíkají pryč. Dívali se aniž by viděli a jejich snímky nic neříkají. Jejich zbabělé fotografie, ušpiněné hrůzou nebo krví, mohou vymámit tu a tam nějakou krokodýlí slzu, několik mincí, zbožné slovo nebo dvě od privilegovaných na zemi, a nic z toho nemění řád v jejich vesmíru. Pohled na lidi tmavé pleti, ubohé, Bohem opuštěné, psy počůrané, každý, kdo ne nikdo, důvěrně gratuluje sám sobě: nemám tak špatný život ve srovnání (s nimi). Peklo slouží k potvrzení předností ráje.”¹⁰

V Sarajevu často nazývali fotoreportéry mrchožrouty, neboť se často pohybovali kolem “aleje ostřelovačů”, aby ten den vyfotografovali jejich další oběť. Ale reportéři se jenom snažili získat snímek, který bude uveřejněn na stránkách světového tisku – jak jinak toho mohli dosáhnout než výjevem smrti. Mnozí z nich byli velmi frustrováni kvůli tomu, že svět nedělal

10 Galeano, Eduardo “Salgado, 17 Times” in Sebastiao Salgado: An Uncertain Grace (Nejistá ušlechtilost), Aperture, New York, 1990, str. 11, v: Levi Strauss, David “Between the Eyes” (“Mezi očima”), Aperture, New York, 2003, str.7

nic, aby tato válka přestala, navzdory jejich obětavému zpravodajství a hrůzným událostem, jejichž snímky odesílali. Kromě toho byli fotoreportéři vystaveni smrtelnému nebezpečí stejně jako místní obyvatelstvo.

Snad právě proto se fotografie Spencera Platta stala jakousi reflexí doby...Možná, že *váleční turisté* nejsou na tom snímku zachyceni přímo, ale on symbolicky zobrazuje nás všechny, kteří jsme jen diváky, kteří sledují tragedie, jež se dějí někomu jinému v nějaké jiné zemi.

6.4 FOTOGRAF JAKO SPOLUÚČASTNÍK



178. Eddie Adams: Pouliční poprava vězně Vietkongu, Saigon 1968

Fotografie Eddieho Adamse (obr. 178) “Pouliční poprava vězně Vietkongu, Saigon 1968” (“Street Execution of a Viet Cong Prisoner, Saigon, 1968”) je ikonou fotožurnalistiky. Adams ji nasnímal 1. února 1968 na samotném začátku *Ofenzívy Tet* ve Vietnamu. Za tuto fotografii získal Pulitzerovu cenu a cenu *World Press Photo* (WPP), dvě nejprestižnější ceny ve světě fotožurnalistiky. Přestože mu ta fotografie přinesla slávu, nebyl šťastný, že ji nasnímal:

“Generál zabil Vietcongovce; já jsem svým fotoaparátem zabil generála. Fotografie jsou nejmocnějšími zbraněmi na světě. Lidé jim věří, ale fotografie lžou, dokonce i bez manipulace (úpravy snímků, pozn. překl.). Jsou jenom polopravdami. To, co fotografie neřekla, bylo: ‘Co byste udělali vy, kdybyste byli toho horkého dne na tom místě v úloze generála, a kdybyste chytli takzvaného padoucha poté, co vyhodil do povětří jednoho, dva nebo tři americké vojáky?’”¹

Fotografie byla symbolem krutosti a nevhodnosti amerického zásahu ve Vietnamu, přestože na ní vůbec nebyli Američané. Byla to jedna z fotografií, které diametrálně změnily mínění americké veřejnosti vůči válce. Bezcitná poprava uprostřed ulice navždy poznamenala život generála Nguyen Ngoc Loana a Adams se mu kvůli tomu vícekrát omluvil. Domníval se, že je generál hrdina, přestože bez soudu popravil zajatce. Adams se úplně náhodou ocitl v situaci, v níž nasnímal popravu, přestože neočekával, že bude ten člověk před jeho očima

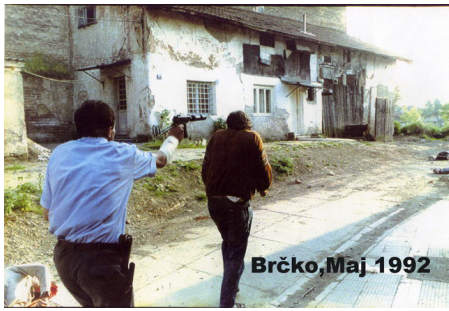
1 Goldberg Jonah “There Are Tears in My Eyes” (“Mám v očích slzy”), *National Review* (Online) 26.08.1999., <http://www.nationalreview.com/articles/204511/there-are-tears-my-eyes/jonah-goldberg> , 10. 8.2010



179. Bojan Stojanović: Brčko 1992

popraven. Avšak právě jeho přítomnost, stejně jako přítomnost televizního štábu, který tutéž událost natočil, možná způsobila to, že k popravě došlo. Generál Loan vyvedl zajatce z budovy na ulici a přede zraky všech ho ranou do hlavy zastřelil. Bylo to určité poselství, a on věděl, že se to Vietkongovci dozvědí a že ho média zveřejní.

O mnoho let později získala cenu *World Press Photo* (v kategorii *Spot news*) jiná fotografie popravu. Byla to fotografie Bojana Stojanoviće nasnímaná 7. května 1992 v bosenském městečku Brčko (obr. 179). Vidíme na ní zezadu dvě postavy: muže v policejní uniformě, který má napřažený samopal *škorpion* s tlumičem na osobu v civilním oděvu, stojící před ním. Muž, na jehož záda byla zbraň zacílena, zatáhl hlavu mezi ramena v očekávání, co se stane. V levém rohu na samotném okraji záběru vidíme člověka s krvavou hlavou, ležícího na zemi. Muž, který bude za chvíli popraven, pravděpodobně ví, co ho čeká; to můžeme usoudit z řeči jeho těla, přestože mu nevidíme do obličeje, obdobně jako příslušníkům tajné policie na fotografii popravu, kterou v roce 1956 nasnímal John Sadovy v Maďarsku. Popiska pod obrázkem z Bosny praví: *“Kruté zabíjení na ulicích na začátku léta: muslimský ostřelovač, obviněný ze střelby na srbský běženecký konvoj, byl chycen a zastřelen uniformovaným srbským policistou kulkou do zátylku (7. 5. 1992)”*. Cenu dostala jenom ta fotografie, ale ona byla součástí celé série snímků (obr. 173), na nichž vidíme sekvenci: muž jde, policista střílí, muž padá, když leží, policista na něj znovu střílí. Na fotografii, na níž muž padá na zem, vidíme v pozadí ještě dvě mrtvoly. Tyto fotografie byly distribuovány prostřednictvím agentury Reuters a vzápětí vyšly v mnoha světových sdělovacích prostředcích. Po Havivových fotografiích z Bijeljiny to bylo další potvrzení srbských zločinů v Bosně, přestože se popiska snímku snaží tuto vraždu ospravedlnit. Muž na fotografii je označen za muslimského ostřelovače, který střílel na srbskou uprchlickou kolonu. Fotografie posloužily jako důkazový materiál u soudu v Haagu; přestože střelci nevidíme do obličeje, zjistilo se, že vrahem na fotografii byl Goran Jelisić zvaný Adolf,



173. Bojan Stojanović: Brčko 1992

odsouzený na 40 let za vraždy 13 Muslimů, přestože jich velmi pravděpodobně během května a června 1992 v táboře v městečku Brčko zabil více než sto. Také autor snímku svědčil u soudu, ale byl chráněným svědkem, a tak jeho jméno a podrobnosti jeho svědecké výpovědi nebyly zveřejněny. Soudce se otázal fotografa:

“Možná, že mi můžete pomoci pochopit něco, co mě velmi mate. Máme tady aspoň deset fotografií, a já jsem se ptal, jak byly nasnímány. To jsou obrázky poprav, nasnímané “krok za krokem”. Jak osoba, která tímto způsobem zabíjí, s sebou může přivést fotografa, aby to takhle nasnímal? To je skoro jakoby fotografoval prezidenta státu, který kráčí na konferenci. Vidíme muže, který zabíjí stojícího člověka na druhé fotografii, a pak ho vidíme napůl zabitého, potom na tři čtvrtiny, pak ležícího na zemi, a pak, když už je mrtev, znovu je zblízka zasažen. Tím chci říci, že jsem ohromen, kolik fotografií po sobě se dá nasnímat v průběhu té události. Máte k tomu něco na vysvětlení?”²

Tady byl výslech přerušen a pokračoval jako tajná svědecká výpověď s tím, že byli všichni přítomní upozorněni, že musí být zachována tajnost identity svědka; *“informace o ní nesmí opustit soudní síň kvůli bezpečnosti osoby, která fotografie nasnímala.”³* Ale vzhledem k tomu, že tyto fotografie již dávno vyšly s fotografovým plným jménem a příjmením, není těžké zjistit, o koho jde.

Bezprostředně poté, když byly ve světových médiích tyto šokující fotografie uveřejněny, život Bojana Stojanoviće byl údajně ohrožen, protože se ho srbské orgány snažily chytit, bylo mu vyhrožováno, střílelo se na něj a ve vězení byl skoro zabit.⁴ Když se stal nositelem ceny *World Press Photo* (v únoru 1993) v Amsterdamu, kam si ji přijel převzít, údajně ho unesli *“dva ozbrojení Srbo-chorvaté, kterým utekl tak, že vyskočil z pádícího automobilu do průplavu.”⁵* Dneska, o 17 let později, nelze najít na internetu skoro žádný zdroj, spojený s tímto příběhem nebo s osobou Bojana Stojanoviće. Existuje pouze jedna fotografie v archivu *World Press Photo*. Ale v Bělehradě mezi fotografy je tento kontroverzní příběh velmi známý, neboť vypovídá o poklesu všech morálních lidských i profesionálních hodnot. Bojan Stojanović a jeho kolega Srđan Petrović, mladí fotografové, toužící po slávě, si mysleli, že znají recept k dosažení úspěchu a získání světových cen – nasnímat popravu. Prostřednictvím svých známostí dohodli fotografování ve městečku Brčko. Vyprávěl mi o tom renomovaný srbský fotograf Srđan Ilić, který v té době fotografoval válku v Chorvatsku a Bosně pro *Associated Press* (AP) a také byl držitelem ceny *WPP*:

“Zaplatili Adolfovi, aby ty Muslimy zabil, že to vyfotí. Vím to jistě, protože ti dva ke mně

2 viz přepis svědecké výpovědi <http://www.icty.org/x/cases/jelusic/trans/en/990922ed.htm> , 10. 8.2010

3 ibid

4 Taylor, John “Body Horror, photojournalism, catastrophe and war (“Znetvoření, fotožurnalismus, katastrofa a válka”), New York University Press, New York 1998., str. 35

5 ibid. Musím poznamenat, že je ohromující neporozumění tématu, které autor Taylor popisuje, když píše o “Srbo-chorvatech”

do AP chodili a chtěli, abych jim půjčil auto, nějakou akreditaci, povolení, prachy předem, že přinesou fantastické snímky. Potom se objevili v Klubu spisovatelů v Bělehradě a tam u stolu vykládali, že tomu Adolfovi zaplatili, už si nemůžu vzpomenout na jména, 500 marek, aby zabil těch pár Muslimů.”⁶

Tato informace se objevuje, přestože ne úplně jasně, i v textu o srbských válečných reportérech v časopise *Status*: “Mnozí, s nimiž jsme mluvili, zdůrazňovali, že se jim hnusí jednotliví ‘kolegové’, (a takové případy se stávaly) kteří dokonce zaplatili za vraždu, aby ji nasníмали a získali dobrou a atraktivní fotografii”⁷...“Existuje nechvalně známý případ fotografie objednané vraždy, která vyšla na titulních stránkách mnoha světových médií.”⁸, o trochu konkrétnější byl fotograf Željko Sinobad, i když se o jménu fotografa nezmínil.

Přestože je to šokující příběh, myslím si, že je věrohodný. S Bojanem Stojanovićem jsem neměla příležitost mluvit, protože nevím, kde se momentálně nachází, i když vím, že nějakou dobu žil v Holandsku. Fotografie měly podle Jelisićova přiznání posloužit k účelům srbské propagandy: “Jelisić se vyšetřovatelům přiznal, že spáchal vraždy, které vyšetřovatelé doložili. Vyprávěl například, že dostal pokyny, aby zabil jednoho vězně z policejní stanice, který byl spolu další obětí později vyfotografován k propagandistickým účelům. Účelem této akce bylo ukázat, že jsou zabítí lidé Srbové. Fotografie Jelisiće, jak z pistole zabíjí člověka, se dostaly až k haagskému tribunálu a byly předloženy v soudní síni jako důkaz obžaloby.”⁹

Je tedy nepopíratelné, že byl popravený muž zabit kvůli samotnému aktu fotografování bez ohledu na to, jestli za to fotograf přímo zaplatil nebo jestli se jen zúčastnil “výroby” toho, co se mělo stát propagandou. K fotografování popravky došlo na základě jeho iniciativy, přestože bylo během těch dvou měsíců roku 1992 zabito více než dvě stě Muslimů – tolik jich bylo nalezeno v hromadném hrobě. Jeden z hrobů s právě zabitými lidmi vidíme i na Stojanovićově fotografii (obr. 174). Fotograf zde místo role svědka, který zaznamenává události, zaujal monstruózní roli účastníka nebo ještě přesněji iniciátora



174. Bojan Stojanović: Brčko 1992

6 z rozhovoru autorky se Srđanem Ilićem, viz přepis v Dodatku, str. xy

7 Polić, Jovana S. “Strah je samo kad izadeš na liniju” (“Máš strach jen když vstoupíš na linii”), *Status* 62/ 2008, str. 54 - 71

8 ibid

9 Bogati Vjera “Ubistva priznata, iskaz nedosljedan, završna riječ tužitelja na suđenju Goranu Jelisiću u Hagu” (“Vraždy přiznané, výpověď nedůsledná, závěrečné slovo žalobce v soudním procesu s Goranem Jelisićem v Haagu”) *Sense tribunal*, 22. 9.1999
<http://sense-agency.com/ba/stream.php?sta=3&pid=13638&kat=6> , 10. 8. 2010

zločinu. Totéž se dá říci o případě kameramana, který natočil videokasetu jednotky *Škorpionů*; kameraman je stejně tak do zločinu zapleten, přestože jediná spoušť, kterou stiskl, byla spoušť fotoaparátu, tj. videokamery. Dokonce můžeme vytvořit paralelu: “to shoot” znamená v angličtině i střílení i natáčení. V chorvatském a českém jazyce můžeme zmáčknout spoušť zbraně, ale také fotoaparátu. Ale navzdory tak drastickému porušení fotografické (i lidské) etiky jsem nenašla žádný text, který by se k tomuto případu kriticky vyjádřil, kromě článku chorvatského reportéra Jasmina Krpana v týdeníku *Globus*. Ale jeho text byl uveřejněn bezprostředně po vyjití zmíněných fotografií, autor tedy neměl k dispozici informace o okolnostech té události, nýbrž to pouze předpokládal s ohledem na fotografii a znalost situace “v terénu”. Krpan spojil případ fotografa s případy srbských paravojenských útvarů, které jezdily na válečné území jenom kvůli loupení, znásilňování a zabíjení. “Na některých fotografiích z té série je očividné, že jsou si vrazi zcela vědomi, že je snímá kamera.”¹⁰

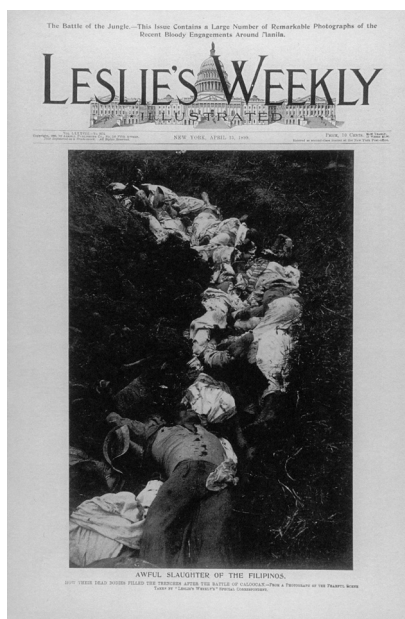
Barthes ve “Světlé komoře” píše o své zkušenosti, když je fotografován, o okamžiku, v němž se stane objektem... „*tehdy zažívám mikrozkoušenost smrti: opravdu se stanu duchem.*“ (Barthes, 2003:19), zatímco fotograf... „*zděšen, musí strašně bojovat, aby Fotografie nebyla sama Smrt.*“ (ibid:20). Stejně, jako fotograf, který k portrétování Barthese vybere lokaci a osvětlení, možná také Stojanović, který si je vědom toho, co bude fotografovat, vybere místo snímání. Možná, že vybere i osoby, které budou zvěčněny ve chvíli, která nebude jenom metaforicky „*samotnou Smrtí*“. Fotograf se nachází bezprostředně za vrahem a jeho fotoaparát je zacílen skoro v témže směru. Dovedu si představit, že se fotograf snažil najít nejlepší polohu k pořízení snímku a pak dal vrahovi znamení, že může začít. Kolikrát popravčí vystřelí na zajatce, tolikrát fotograf stiskne spoušť fotoaparátu. Poprava kamerou je tatáž jako poprava pistolí.

Tyto fotografie jsou citovány ve filmu Milčeho Mančevského “Před deštěm”. Nebyly v něm použity původní fotografie, byly nasnímány nové pro potřeby filmu, ale očividně byly inspirovány Stojanovićovými fotografiemi. Na záběrech ve filmu vidíme obličej zajatce při pádu, na každé další fotografii padá níž a níž, stejně jako na původních fotografiích, které byly nasnímány zezadu. Hlavní postavou filmu je fotograf, kterého po návratu z práce v Bosně trápí scéna, kterou natočil, a svém dívce o ní píše:

“*Minulý týden jsem Ti řekl, že jsem někoho zabil. Skamarádil jsem se s chlápkem na policii a tomu jsem si postěžoval, že jsem nevyfotil nic vzrušujícího. Povídal mi: ‘To není žádný problém’, vytáhl z řady jednoho zajatce a na místě ho zastřelil. ‘Vyfotil jsi to?’, zeptal se. ‘Jo’... Zvolil jsem stranu. Můj foťák zabil člověka.*”¹¹

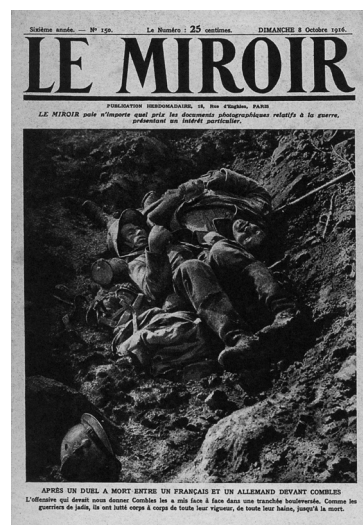
10 Krpan, Jasmin “Divlja horda beogradskih fotografa hara Bosnom” (“Divoká horda bělehradských fotografů drancuje Bosnu”), *Globus* 22. 5.1992, str. 42 - 43

11 Mančevski, Milčo “Prije kiše” (“Před deštěm”), 1994



175. Hrůzný masakr Filipinců, Leslie's Weekly, New York 13. 4. 1899

176. O boji na smrt francouzský a německý voják leží vedle sebe v zákopě, Combles, Francie, Le Miroir, Paris, 8.10.1916



Režisér tady zobrazil paralelu mezi vraždou a fotografováním, neboť ten muž byl popraven proto, aby fotograf vyfotil “něco vzrušujícího”. Bojan Stojanović doufal, že mu tyto fotografie zajistí Pulitzerovu cenu stejně jako Eddie Adamsovi, jehož fotografii popravu v Saigonu určitě znal.

Faktem je, že mnozí fotografové v dějinách získali ceny za fotografie, které znázorňují popravu nebo extrémní násilí, a to se podařilo i Stojanovićovi. Sice nezískal Pulitzerovu cenu, ale *WPP*, která je pro fotoreportéry skoro stejně prestižním oceněním. Udělením cen takovým fotografiím se dává na vědomí, že vlastně nic jiného není důležité, dokonce ani kvalita fotografie. Kvalita Stojanovićových fotografií je totiž objektivně vzato nevalná, ale jejich obsah pro porotu která mu cenu udělila, nahradil fotografovy schopnosti. Bezprostřední účast diváků, kterou fotografie umožní, byla vždy cílem válečných dopisovatelů. Ale jestlipak po všech těch uveřejněných fotografiích mrtvých, zmrzačených těl, opravdu musíme přímo vidět okamžik, když někomu po zásahu vystříkne mozek, abychom pochopili celou hrůzu války? Faktem je, že hrůzné fotografie nikdy válkám nezabránily, přestože jsou uveřejňovány mnohem častěji než si lidé obvykle myslí, dokonce byly i v dějinách. Dne 13. 4. 1899 byly vyobrazeny zákopy plné mrtvol na titulní straně *Leslie's Weekly* (obr. 175). Dnes by těžko našly místo na titulní stránce nějakého týdeníku. *Le Mirror* uveřejnil dne 8.10.1916 na své titulní stránce fotografii mrtvého francouzského a německého vojáka v



177. Dehumanizující efekt občanské války! Zloděj připraven o hlavu na ulici v Nankingu, Čína, Münchener Illustrierte Presse 24. 11. 1929

zákopu (obr. 176), čímž jasně vyjádřil absurditu války, v níž oba nepřátelé, které sjednotila smrt, nakonec leží vedle sebe. *Münchener Illustrierte Presse* (*Mnichovský obrázkový list*) vytiskl v roce 1929 stěti zajatce na ulicích Nankingu. (obr. 177), Všechny fotografie, které nabízely přímý pohled na hrůzy války, však nezabránilly lidstvu nadále vyvíjet vojenskou technologii a vést války. Navzdory moderní sofistikované válečné mašinerii je mrtvé, zmrzačené lidské tělo stále stejně hrůzným obrazem.

Ceny za fotografie poprav a lidského utrpení se budou udělovat i v budoucnu; a steně jako když mladí ctižádostiví fotografové přijedou do válečné zóny v naději, že “uloví” svůj první důležitý obrázek, budou existovat i tací, kteří (jako Stojanovič) naleznou jednodušší, avšak morálně mnohem pochybnější způsob jak takovou fotografii získat.

Pulitzerovu cenu v roce 1977 získal Ross Baughman za tři fotografie z Rhodesie (dnešní Zimbabwe) a ve svých 23 letech se stal nejmladším držitelem této ceny. Na fotografii jsou bílí vojáci, kteří týrají a zabíjejí zajaté černé civilisty; Baughman tyto fotografie pořídil tak, že se vetřel do řad rhodezských vojáků, po dva týdny nosil uniformu a zbraň, byl rovnoprávným příslušníkem jízdní jednotky *Grey Scouts*, byl tedy i spoluúčastníkem toho, co se tam událo.¹² Jeho práce byla velmi kontroverzní, protože zpochybnila “neutralitu” pozorovatele, a spoluúčast v akcích má vliv na všechno, co se před kamerou odehraje. Ale přítomnost fotografa má vždycky vliv na to, co se před kamerou děje, dokonce i když fotograf nenosí uniformu a snaží se být “jenom” svědkem. Aktéři událostí jednají s představiteli médií jako se svými “posly” a stejně jako v případě *Saigonské poprav* si ke svému demonstrativnímu činu vybírají ulici plnou svědků. Generál Loan byl absolutně přesvědčen o správnosti svého činu a Jelisić - srbský Adolf - se vyžívá v samotné moci, kterou má nad životy zajatců, a kterou přítomnost fotografa dodatečně zvyšuje.

Horst Faas a Michael Laurent v roce 1971 získali i Pulitzerovu cenu i cenu *World Press Photo* za fotografie vražd na ulicích Dhacy (v Pákistánu)¹³. Vyjádřili se jasně, že nemohli udělat nic pro záchranu lidí, zabitých rozlíceným davem, zatímco Baughman zastupuje teorii, že se do akce neměl míchat, protože jinak by nemohl nasnímat dramatické fotografie, na kterých jsou zachyceny zločiny rhodezských vojáků. Záchrana několika životů pro něj byla méně důležitá než zpravodajství: “*Kdyby vám dovolili, abyste si vybral mezi tím, že nasnímate fotografii nebo zachráníte život, co byste udělal? Fotoreportér Ross Baughman říká, že když plníte úkol, toto dilema pro vás neexistuje. Samozřejmě, že nasnímate fotografii.*”¹⁴

12 viz <http://iconicphotos.wordpress.com/tag/ross-baughman/> , 10. 8. 2010

13 viz <http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/form/wpp/start/2/q/ishoofdafbeelding/true/trefwoord/year/1971?id=wpp%3Acol1%3Aadat4303>

14 Elliott, Deni “As life passes by, a journalist's role: watch and wait” (“Jak čas běží, úloha novináře je: pozorovat a čekat”), Journalism ethics cases online (Případy novinářské etiky online), <http://journalism.indiana.edu/resources/ethics/controversial-photos/as-life-passes-by/> , 10. 8. 2010



178. Luc Delahaye: Sarajevo 1992

Fotoreportéři se neustále střetávají s otázkou, jestli mají pomoci oběti přímo na místě nebo událost fotografovat. Všichni vám řeknou, že je jejich práce natáčet a nemíchat se do toho, co se děje, ale převážná většina fotoreportérů obětem pomůže, nakoli bude moci, jestliže tam není nikdo jiný, kdo jim může pomoci.

Sarajevská režisérka Jasmila Žbanić tuto problematiku zpracovává v dokumentárním filmu „Obrazy z nároží“. Vrací se v něm na místo, na kterém byla zraněna její přítelkyně Bilja, na jednu sarajevskou ulici v roce 1992; událost vyfotografoval francouzský fotograf Luc Delahaye a získal za snímek cenu *World Press Photo* (obr. 178). Režisérka se snaží o rozbor situace, v níž fotograf zraněnou Bilju vyfotografoval; na obrázku před ní ležel mrtvý pejsek, který jí zachránil život, a její otec, kterého granát zabil. Dívka Bilja byla těžce zraněna a přišla o ruku. Fotograf jí nasnímal, na oceněné fotografii vidíme zoufalou dívku, která jakoby prosí o pomoc, obrací se přímo na fotografa a prostřednictvím fotografie přímo na diváka. Po propuštění z nemocnice dívka údajně fotografa vyhledala v hotelu *Holiday Inn*, ve kterém byli ubytováni všichni novináři a ptala se ho, proč jí nepomohl. Fotograf prý odpověděl : *“Já jsem jenom konal svou práci”*¹⁵. Jasmila Žbanić, která fotografii zraněné dívky našla na internetu, říká, že zažila úplně stejné pocity, jako když tu fotografii poprvé uviděla: měla zlost, cítila se ponížená a psychicky zraněná. Tuto fotografii nechtěla ve filmu ukázat, neboť se domnívala, že by tím dívku opět vystavila cizím pohledům a znovu by ji zranila.

Mluvila jsem s Ronem Havivem o jeho zkušenostech. Řekl mi:

“Při mnoha příležitostech jsem odvezl lidi do nemocnice, obvázal je, přepravil vyhladovělé děti do jídelny, v Somálsku i jinde jsem zachránil lidi před zatčením. Každý máme svůj příběh. Měli jsme pravidlo, zvláště v Sarajevu, protože jsme se tam často dostali na místo bombardování

15 Žbanić, Jasmila “Slike s ugla” (“Obrazy z nároží”), Deblokada, 2003.

dřív než ostatní. Obecně vzato jsme fotografovali při běhu na místo děje a když tam nebyl nikdo, kdo by lidem pomohl, odvezli jsme je do nemocnice sami. Dělal to každý fotograf, s nímž jsme mluvili, zvláště v Sarajevu. Ale každý má svá pravidla ohledně toho, proč tam je a co tam dělá. Pro mě osobně platilo, že jsem pomohl, když tam nebyl nikdo jiný, kdo by to udělal, ale když tam někdo byl, dělal jsem dál svou práci fotografa. Většina z nás cítí, že jsme v první řadě lidské bytosti a pak teprve fotografové. Lidé se dívají na to, co děláme a ptají se, jak jsme to mohli fotografovat. V určitých situacích jsme ani já ani Chris (Morris, pozn. aut.) nemohli nic udělat. Mířili nám na hlavu zbraněmi a nemohli jsme zachránit lidi, zabránit jim, aby na ně nestříleli, nemohli jsme je dokonce ani fotografovat. Totéž se stalo v Bijeljině, tam mi jasně řekli, abych nefotografoval. Křičeli na mě 'Nefot', nefot!'. Riskoval jsem a vyfotil jsem to, co jsem považoval za důležité. Musíš se sám rozhodnout, kdy můžeš do situace zasáhnout a kdy ne; a ty doufáš, že se ti to podaří a že přežiješ. Myslím, že lidi mimo náš okruh mohou jen velmi obtížně posoudit situaci, protože je velmi proměnlivá, velmi intenzivní, a opravdu o tom nemají co povídat.”¹⁶

16 v rozhovoru s autorkou, viz Dodatek

7. KDO SE DÍVÁ?

7.1 FOTOGRAF “I don’t take sides, I take pictures”¹

Catherine A. Lutz a Jane L. Collins definovaly sedm typů *pohledů*² analyzující fotografie z časopisu *National Geographic*, a totéž můžeme aplikovat na interpretaci pohledů, zastoupených ve válečné fotografii a v jejím sociálním kontextu, parafrázující je:

- pohled fotografa (skutečný pohled hledáčkem)
- pohled instituce, časopisu (volba obrázků, popisky pod obrázky, umístění a podobně)
- pohled pozorovatele (diváka, publika)
- pohled osoby, která není ze západní Evropy (většina válek se odehrává v oblastech, které nepatří k západnímu kulturnímu okruhu, a proto ji lze do určité míry srovnat s “exotickými” subjekty, jaké nejčastěji představuje *National Geographic*. Dokonce i když jde o evropský stát, například bývalou Jugoslávií, “exotika” jejího obyvatelstva je jasně patrná v částečné příslušnosti k takzvanému východoevropskému okruhu, tj druhému světu):
- explicitní pohled člověka ze Západu, který se nachází na obrázku s místním obyvatelstvem
- pohled místního obyvatelstva na sebe
- pohled na “nepřítele” (tato kategorie pohledu se vztahuje specificky na válečnou fotografii, proto jsem ji přidala)
- náš vlastní akademický pohled

V této kapitole se budu zabývat osobami, které nám přinášejí obrazy z oblastí zachvácených válkou, a tím způsobem formují náš pohled. Samozřejmě, že na náš pohled pozorovatele ve velké míře působí časopisy, v nichž fotografie vycházejí, ale samotní fotografové čím dál častěji hledají způsoby, jak svůj přímý pohled představit publiku bez zásahu redaktora a médií, kteří tento pohled mění podle vlastního úsudku a podle jimi prosazované politiky.

Váleční fotografové jsou často vystaveni kritice teoretiků (akademický pohled), kteří nemají přímý přístup ke všemu, co ta náročná profese obnáší a proto jsem se za účelem této práce rozhodla hovořit s fotografy a tím způsobem jim dát hlas výměnou za jejich pohled. Rozhovory s fotografy se nacházejí v Dodatku na konci této práce.

1 “Nestavím se na ničí stranu, fotím obrázky” - Nejmenovaný fotoreportér citován v: Mihovilović, Maroje “Je li svijet zanimio?” (“Jestlipak svět oněměl?”), *Globus* 16. 8. 1991, str. 34

2 Lutz a Collins, “The Photograph as an Intersection of Gazes” (Fotograf jako průsečík pohledů) v: Wells, Liz “The Photography Reader” (“Fotografický čtenář”), Routledge, Londýn, 2003, str. 354

Pohled fotografa zahrnuje vybraný motiv, to, co fotograf zařadí do záběru, způsob, jak obraz komponuje, volbu expozice a clony. To všechno ovlivňuje vztahy, které uvnitř záběru vzniknou, a poselství, které nakonec zprostředkuje divákovi. Kdysi, na samotných začátcích fotografie, bylo médium, na němž se obrázek zaznamenával, definováno záběrem, protože z negativu se vyráběly jenom kontaktní kopie beze změny výřezu původního snímku. Později se fotografie zvětšovaly pomocí zvětšovacího přístroje, což umožnilo jednodušší změna záběru. Dokumentární fotografové často na svých fotografiích ponechávali černý okraj, čímž dokazovali, že dodatečně neměnili záběr fotografie. Tím zdůrazňovali autenticitu fotografie, ale i to, že skvěle zvládli fotografické dovednosti. Cartier-Bressonův *rozhodující okamžik* byl po desetiletí fotografickým imperativem pro mnoho fotografů dokumentaristů. Dnes nám digitální fotografie nabízí mnoho voleb po samotném aktu nasnímání fotografie. Je velmi lehké změnit záběr obrázku, změnit jeho barevnou rovnováhu, upravit kontrast, dodatečně ho zaostřit, zatemnit některé části nebo je zesvětlit, a dokonce uměle přidat skvělý “černý okraj”. Nebudu se tady hlouběji zmiňovat o možnostech manipulace, protože jsem se tím již zabývala v jedné z předcházejících kapitol. Fotožurnalistika podle pravidel většiny agentur a časopisů stejně takové úpravy nepovoluje, dovoluje pouze zásahy, které byly i dříve možné při práci ve fotografické laboratoři, jako je přidání či ubrání světla při zvětšování. Přece však výkon digitálních čipů umožní fotografování v mnohem horších světelných podmínkách než kdysi a intenzita barev, jakou dnes na fotografiích vidíme, byla dříve nemyslitelná. Kdysi obraz světa “určoval” Ektachrome, dnes ho stanoví čip Canonu nebo Nikonu. Všechny tyto zásahy určují fotografův pohled a to, co nám na výsledné fotografii představí. Ale více než samotná technologie, která se v posledních dvaceti letech fotografii nezvratně změnila, mě zajímá motivace, jež vede fotografa, aby se zabýval tématem války, které s sebou přináší nebezpečí a traumata jako žádný jiný fotografický žánr.

Chorvatští fotografové, které válka zastihla *na vlastním dvoře*, neměli mnoho času k přezkoumávání, přestože se mnoho fotografů aktivně nezabývalo fotografováním války, pouze sporadicky jezdili do válečných oblastí, většinou v době příměří. Pro jiné se to stalo životním povoláním, po získání zkušeností v Chorvatsku a Bosně pracovali jako zpravodajští fotografové v Iráku, Afghánistánu, Libanonu... Někteří fotografové intenzivně fotografovali válku v Chorvatsku, ale nechtěli pracovat jako zpravodajští fotografové ani z války v Bosně, natož se tím profesionálně zabývat. Válka pro ně byla tématem jenom dokud se jich osobně týkala.

Fotografové s sebou na bojiště nenosili jenom fotoaparát, ale také celou řadu svých přesvědčení, kulturologických podmínek a životních postojů. Podle novinářského kodexu mají být zpravodajové nezávislími pozorovateli, ale nakolik je to skutečně možné? Chorvatští a srbští fotografové mohli “pokrývat” zpravodajství jenom ze “své” strany, a tak byli automaticky zbaveni možnosti být neutrální a nezávislí. Zahraniční fotografové sem jezdili bez mnoha



179. Boris Cvjetanović: Sousedé, Záhřeb 1991



180. Antun Maračić, Ne-město a jeho subrealismus, Nova Gradiška 1991

vědomostí o tome, co se děje, jaké je pozadí konfliktu, ale měli přednost v tom, že mohli “pokrývat” válku ze všech válčících stran, a tak po určité době sestavit souvislý obrázek. Kromě toho nebyli automaticky i citově zapojeni, i když v průběhu války dokonce i mezi zahraničními zpravodaji bylo čím dále tím méně těch, kteří si stranu nezvolili.

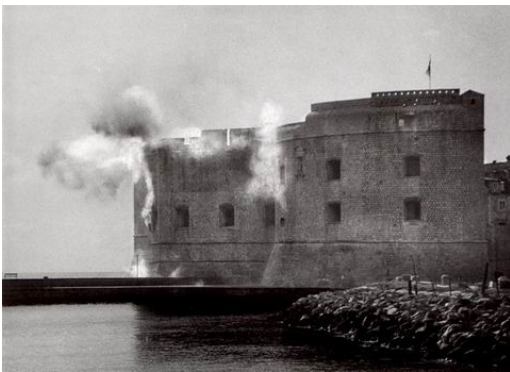
Ale nebyly všechny válečné fotografie nasnímány s cílem uveřejnění v médiích, ani všechny nepatří do klišizovaného obrázku války, který média zastupují. Fotografové v Chorvatsku, které tady válka zastihla, jednoduše zaznamenávali to, co se kolem nich děje, každodenní život a napětí a nejistotu, kterou všichni cítili. Boris Cjetanović, který prožil válku Záhřebu³, trávil dobu poplachů jako všichni civilisté ve sklepě budovy, v níž bydlel. Tak vznikla série fotografií “Mí sousedé” (obr. 179). Hodiny, strávené ve sklepě, posloužily ke sblížení sousedů a tak fotografie někdy zobrazují ustarané obličeje, ale někdy velmi příjemná přátelení s hraním karet a rozhovory, i když k nim došlo z nutnosti.

Antun Maračić v sérii *Rat-art* z října 1991 nasnímal nové městské “skulptury”, které se ve formě ochranných pytlů s pískem rozšířily po celém městě. Série “*Ne-město a jeho subrealismus*” (obr. 180) zobrazuje tmavé, mlhavé a úplně opuštěné ulice města Nova Gradiška během nejprudších dělových útoků na umělcovo rodiště. Z fotografií vyznívá strach, tíseň a tento dojem jako dominantní motiv ještě posílí úmrtní oznámení, která napovídají, co se stalo se zmizelými obyvateli napadeného města.

Otřesný cyklus (obr. 181) nasnímal mladý dubrovnický fotograf Pavo Urban, který se na podzim '91 rozhodl, když měl začít studovat na záhřebské Akademii dramatického umění (obdoba české FAMU společně s DAMU), že je důležitější zaznamenat, co se děje jeho městu. Fotografoval ničení Dubrovníku a zoufalství jeho obyvatel, ale ne tak, jak jsme to zvyklí vídat na stránkách světových časopisů. “*Z obrázků je jasné, že se tyto události týkají jeho samého.*”⁴ Jeho pohled je jaksi “domácí”, z jeho fotografií vyčteme porozumění a znalost lidí, které zobrazuje. Kvůli tomu, že lidé znali “kluka z jejich čtvrti”, akceptovali to, že je fotografoval a na těchto fotografiích není cítit vtíravá přítomnost fotografa. Fotografie “Člověk se psem - strach” obsahuje zvláštní intimitu a neuvěřitelnou výraznost všech postav na obrázku, namačkaných v průchodu, v němž vyhledali úkryt před granátovými útoky. Jedan člověk sedí na schodech, křečovitě se drží za hlavu a zacpává si uši, aby neslyšel zvuk výbuchů. Jiný stojí přimáčkнутý ke zdi a je úplně paralyzován hrůzou, jeho obličej vyjadřuje strach, smutek ale také rezignaci. V popředí sedí muž, který se snaží něžnými pohyby uklidnit vystrašeného psa. Skoro jakoby se usmíval, a svůj strach zahání péčí o pejska. Pavo Urban fotografoval také 6. prosince 1991, během jednoho z nejprudších dělových útoků na město, nasnímal i zlověstné přibližování

3 Záhřeb byl vystaven častým poplachům, ale byl napaden jenom několikrát, když proběhl raketový útok na prezidentské sídlo Bánské dvory. K nejdramatičtějším útokům došlo v květnu 1995; tehdy kasetové pumy zasáhly samotný střed města, Chorvatské národní divadlo, dětskou nemocnici a Akademii dramatického umění.

4 Maračić, Antun “Pavp Urban – posljednje slike” (Pavo Urban – poslední snímky), Meta, Záhřeb 1997, str. 34



181. Pavo Urban: Dubrovnik 1991

výbuchů, až do chvíle, kdy byl sám smrtelně zraněn střepinou granátu.

V zemi, zasažené válkou, je iluzorní očekávat od fotografů, že se nepostaví na jednu stranu. Jak jsem již poznamenala, již kvůli tomu, že nemají možnost zpravovat i z druhé strany, je jejich neutralita sporná. Etičtí fotografové se nebudou zabývat manipulacemi a lžemi, ale jejich fotografie poslouží k propagandě válčících stran, jak jsem již ukázala v kapitole, která se tím zabývala. Fotografové glorifikovali své vojáky na fotografiích a tím pomohli k vytvoření mýtu o válečnících - hrdinech. To, že se přiklonili k jedné straně, je očividné i v autocensuře, když vědomě nechtěli nasnímat něco, co by jejich straně uškodilo. Ale někdy to byla otázka osobního bezpečí. Když Saša Kralj nasnímal postavení HVO⁵ u Mostaru, byla to první fotografie, která dokázala účast vojska Chorvatského státu ve válce v Bosně, což chorvatští politikové neustále popírali. Pro fotografa nasnímat a poslat takovou fotografii znamenalo vysloužit si nálepku “zrádce”. Saša Kralj mi vyprávěl o zkušenosti z Mostaru, kde nasnímal fotografii, znázorňující, jak HVO používal muslimské zajatce⁶, ale nikdy ji neuveřejnil, protože věděl, že by se ocitl v ohrožení. Goran Pichler vyprávěl o situaci, kdy několik chorvatských vojáků zabilo z pomsty několik civilistů v jedné srbské vesnici ve Slavonii, ale přestože o tom věděli, nikdo tyto oběti vyfotografovat nešel. Imre Szabo si vzpomněl na velmi traumatickou zkušenost, když spatřil právě podřezané chorvatské civilisty, kterým ještě tekla krev z ran na krku. Nenasnímal ani jednu fotografii. Neví proč, ale důvodem může být mimořádně traumatizující událost, stejně jako strach o vlastní bezpečí. Rozhovory, které jsem vedla s válečnými reportéry, jsou transkribovány a nacházejí se v dodatku k této práci a proto tady nebudu citovat postoje každého z nich jednotlivě. Otázka neutrality zpravodajství byla položena každému z nich a tak hovořili o své zkušenosti z fotografování ve válce, svých motivech a svém přístupu k němu.

Zoran Filipović vyvíjel intenzivní foto-zpravodajskou činnost ze všech chorvatských bojišť, uveřejňoval své fotografie prostřednictvím agentury *Magnum* pod pseudonymem *Zoro*. Spolupráci s agenturou ukončil koncem roku 1991, když ho obvinili, že jsou jeho fotografie “politické”, protože přivezl snímky z chorvatské vesnice Voćin, na jejíchž ulicích ležela zmasakrovaná těla zabíjených starých lidí. Filipović žádným způsobem nemanipuloval událostí ani fotografiemi, avšak tato epizoda se stala bezprostředně před vánocemi a agentura měla za to, že to není “vhodná” doba k uveřejnění takových fotografií.⁷ “*Vzpomněl jsem si na Jimmyho Foxe z Magnumu. Mluvili jsme spolu telefonem o několik dní dříve, před mým odjezdem. Voćin byl důvodem. Řekl, že to, co dělám, je politika, a že to Magnum nepovoluje. Odmítl distribuovat snímky masakru z Voćinu. Nebylo mi to jasné. Nebude docházet k tolika masakrům, jestliže je Magnum neuveřejní? Naopak až to všichni spatří, možná se jejich počet sníží. Celý svět.*

5 HVO- Chorvatské vojsko obrany – jednotky bosenských Chorvatů v BaH

6 Saša Kralj nechtěl odhalit více podrobností o této situaci.

7 “Volal jsem do Magnumu. Ozval se mi Thomas. Obdržel materiály. Voćin, *definitely awful* (opravdu hrozná), řekl. Nechce to distribuovat před vánocemi, aby lidem nekazil svátky.” V: Filipović, Zoran “Dnevník smrti 1991.- integralno” (Deník smrti 1991 integrálně), Zoro, Záhřeb 2006, str. 188



182. Chorvatský fotograf slaví osvobození Kninu

Jestli je to, co fotografuji, politika, potom je i odmítnutí distribuce takových snímků politickým aktem.”⁸, zapsal Filipović do svého válečného deníku. Pro chorvatské a srbské fotografy byla válka mnohem osobnější než pro zahraniční reportéry, pro které bylo zpravodajství úkolem, často byli motivováni penězi, kariérismem nebo touhou po dobrodružství.

Wade Goddard byl jedním ze zahraničních fotografů, kteří přijeli do Bosny, aby se stali válečnými fotografy. Neměl žádné zkušenosti ani jako fotograf a natož jako válečný fotograf. Sotva kdy zaslechl něco o Bosně a Chorvatsku, protože nedlouho předtím přijel do Evropy z Nového Zélandu. Jeho příběh se podobá příběhu Roberta Kinga, amerického fotografa, který se stejně nezkušený objevil ve válečné Bosně, nevěděl ani kdo je to Slobodan Milošević. V dokumentárním filmu *Shooting Robert King* sledujeme jeho cestu od bezradnosti v Bosně, přes Čečenii, až do dnešních dnů. Anthony Loyd popsal svou zkušenost z Bosny v knížce “My War Gone by, I miss it so” (Má válka proběhla, hrozně mi chybí”); přijel stejně nezkušený a neznalý poměrů, po odchodu z britské armády hledal smysl svého života. Ti všichni zahájili kariéru válečných fotografů cestou za dobrodružstvím, mysleli si, že je to zajímavé povolání. Válka v bývalé Jugoslávii byla ideálním polygonem pro nadějně fotografy, kteří toužili po fotografické kariéře, protože se odehrávala uprostřed Evropy. Každý mohl za malou peněžní částku přijet na frontovou čáru a letadly OSN se dalo relativně jednoduše zdarma létat do Sarajeva a zpět, což bylo pro tisíce Sarajevanů v srbském obklíčení nedostižné. Robert King se dokonce nějakou dobu stravoval v sarajevském sirotčinci a využíval pohostinnost Sarajevanů bez ohledu na jejich velmi těžkou situaci a nedostatek potravin. Ale po určité době se fotografové stali svědky toho,

8 ibid. str. 194

co se tam dělo, přiklonili se k jedné straně a někdy otevřeně obhajovali vojenský zásah.

Saša Kralj, chorvatský fotograf, který snímal válku v Chorvatsku a v Bosně, a později také jinde ve světě, se domnívá, že neutralita v novinářství neexistuje: *“Neexistuje neutralita. To je iluze. Člověk má svá stanoviska, vybírá si určité příběhy, dělá to určitým způsobem, vidí věci, které chce vidět nebo si zvolí možnost, že je chce vidět. Takže neutralita v novinářství neexistuje. Stejně jako etika. To je neetická práce a nyní můžeme rozmlouvat o tom, nakolik osobní etika hraje nějakou roli a jaké postoje člověk v životě má.”*⁹

Systém “embeddingu” (zařazení k jednotce) v Iráku a Afghánistánu má rovněž vliv na zpravodajskou činnost fotografů a novinářů. Sbližují se s vojáky, s nimiž opakovaně tráví na základně několik měsíců. Titíž vojáci mají za úkol jejich bezpečnost; blízkost zpravodajů s vojáky má často vliv na to, o čem budou zpravovat. Kanadský fotograf Ashley Gilbertson říká:

*“Lidé často říkají: “Nefotografuj”. Obvykle pokračuji ve focení. Ale byly situace, ve kterých jsem fotoaparát dal dolů. Podle zákona smím nasnímat zraněného vojáka, ale někdy je ta scéna tak plná emocí, že to přece jen nemůžu udělat. Nechci ještě zvyšovat trauma. Proto mohu říci, že to ovlivňuje mou objektivitu. Při jedné příležitosti to opravdu hodně ovlivnilo mé zpravodajství. Jeden poručík Irácké národní gardy pracoval jako překladatel u Američanů. Začal bít podezřelého muže, v jehož domě našli brožurku s Osamou bin Ládenem na titulní stránce. Mlátil ho pendrekem. Nakonec vytáhl bajonet a chtěl do něj bodnout. Za zády ho upozornil americký poručík: “Mike, dej ten nůž pryč, musím být poctivý, je tady fotograf.” Myslel si, že jsem to vyfotografoval. To byl snímek, který jsem chtěl zítra poslat do novin. Ale když jsem se večer podíval do počítače, nebyl tam. Napadlo mě, že mi ho někdo z foťáku vymazal. Ale vlastně jsem tu fotografii neudělal. Chránil jsem jednotku, u které jsem byl. Bylo mi špatně. Bylo to poprvé a naposled, že jsem kvůli té jednotce, přestal být objektivní. V budoucnu jsem vždycky nejdříve fotil a pak jsem se rozhodoval. Vždycky jsem se rozhodl stejně – snímek uveřejnit.”*¹⁰

Fotograf s sebou přináší svou kulturu, zvyky, životní stanoviska a prizmatem vlastního světónázoru fotografuje to, co před sebou vidí. Když Spencer Platt uviděl skupinu Libanonců v autě značky *Mini Cooper*, jeho předsudky vůči tomu, jak mají vypadat oběti války se projevily v popisce, kterou napsal; bylo to přivedeno až do extrému, když redaktor některého ze světových středisek k tomu přidal své předsudky a nazval osoby na snímku bezskrupulózními válečnými turisty. Ale kdysi se nemohlo stát, že samotní lidé – objekty fotografie - promluví a vyjádří svoje stanovisko, protože moderní komunikace umožní, aby byl časopis s fotografií ke koupi v

9 Saša Kralj v razgovoru s autorkou, viz dodatek

10 Roy Sandip, “Shooting in Wartime - A Photographer in Iraq” (Fotografování ve válečné době – fotograf v Iráku), New America Media (Online), 23. 11. 2007 http://news.newamericamedia.org/news/view_article.html?article_id=d602edfa300732bb0fe15cd46a8f40f3, 15. 8. 2010

Libanonu. Prostřednictvím Internetu bychom možná mohli najít i snímek jedné z dívek, která mobilem fotografuje trosky svého okolí po bombardování. Tak získáme informaci o pohledu samotných “obětí”, nepotřebujeme stereotypizovaný obraz západního fotografa, protože on “*potvrzuje to, co si mnozí lidé na Západě již myslí, že se válka děje jenom těm, kteří nevypadají jako oni.*”¹¹

“*Skutečnost, že fotografie mohou být oceněny nejen fotografem, redaktorem nebo čtenářem, ale také samotnými nasnímanými subjekty, dramaticky mění poměr sil.*” (Ritchin, 2009:154)

Fotograf Simon Norfolk mi vyprávěl, co ho přimělo k tomu, že změnil přístup ke své práci. Na začátku kariéry fotografoval skupinu uprchlíků v jednom africkém státě, světlo byl dobré, celá situace byla velmi fotogenická. Nekomunikoval s lidmi, které fotografoval, předpokládal, že nikdo z nich nemluví anglicky. Ale jeden chudák člověk ze skupiny se k němu obrátil a zeptal se ho, kdo je a odkud je. Sám se také představil, řekl mu, že studuje v Anglii, že se vrátil, aby pomohl své rodině, když začal ozbrojený konflikt. Norfolk z toho byl zaražený a teprve tehdy pochopil, že ty lidi vůbec nebere jako lidské bytosti, nýbrž pouze jako “obrázky”. Toto zjištění jím otřásl a donutilo ho přezkoumat vlastní motivy a etiku.



**183. ukázka z dokumentárního filmu
Válka je cítit jako válka**

Zřídka se dozvíme jména nešťastníků na válečných fotografiích, zůstanou jenom symboly bezejmenného utrpení. “*Portréty, které nepojmenují svůj objekt, se stanou, přestože neúmyslně, spoluúčastníky v podbízění se kultu slavných osob, který rozdmýchává neuhasitelnou chuť dělat diametrálně odlišný druh fotografie: tím, že se uvede jenom jméno slavné osoby, jsou ostatní na fotografii odsouzeni být pouhými představiteli svých povolání, etnických skupin nebo jejich utrpení.*” (Sontag, 2005:62-63)

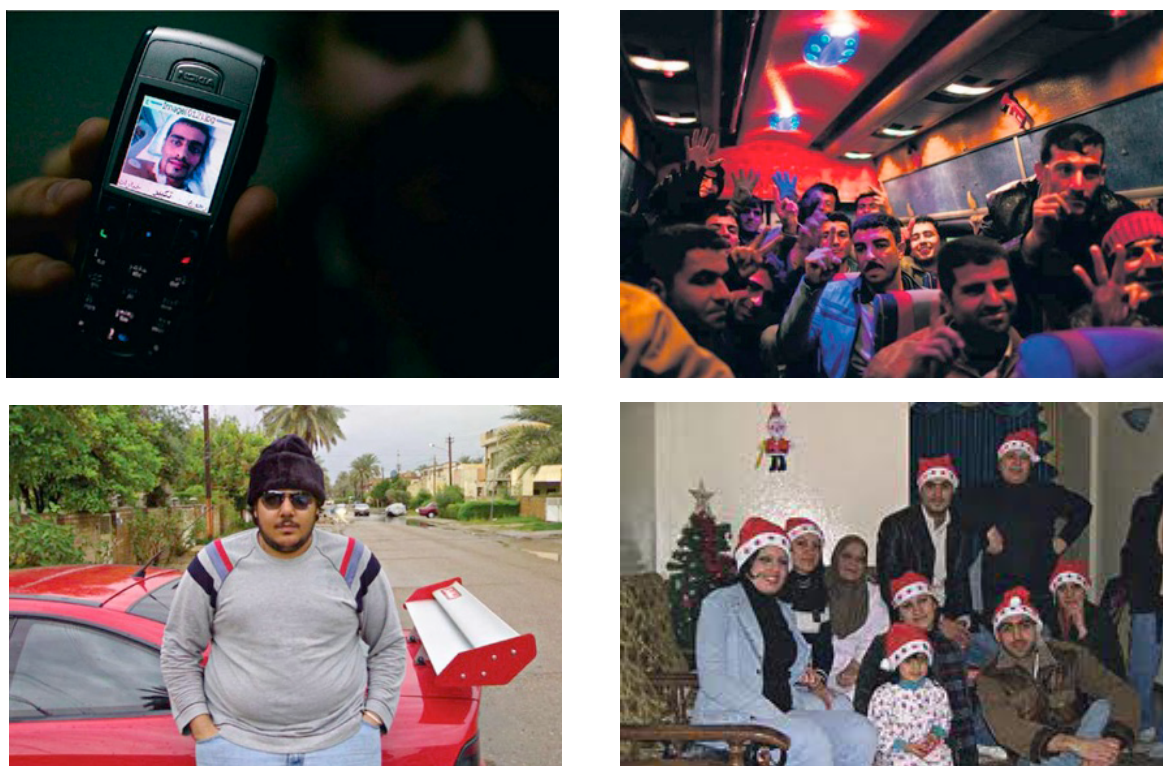
Podobně jako docházelo k dehumanizaci etnických zneprátených skupin během války v bývalé Jugoslávii, americká média prováděla dehumanizaci Iráčanů tím, že zdůrazňovala stereotypní obrazy utlačovaných muslimských žen v čadorech¹² a islámských extrémistů, kteří spalují americké vlajky.

¹¹ Lana El Khalil to řekla novináři Van Langendoncku, v: Ritchin, Fred “After Photography” (“Po fotografii”), W.W. Norton & Company, New York, 2009, str. 154

¹² čador - dámské oblečení v některých islámských zemích, zahaluje tělo od hlavy k patě a pokrývá část obličeje (někdy i celý obličej), Hrvatski jezični portal (Chorvatský jazykový portál) Online, <http://hjp.srce.hr/>, 15. 8. 2010

Když jsem pobývala v rámci Fulbrightova stipendia v Americe, seznámila jsem se s dívkou z Iráku, s níž jsem občas ve styku prostřednictvím společenské sítě *Facebook*. Na její stránce jsem viděla její fotografie z dětství a všimla jsem si, že jsou velmi podobné mým, přestože nás dělí velká vzdálenost a různé kultury. Jejich oblečení, narozeninové oslavy a rodině výlety se v ničem nelišily od mých z té doby. A přece v médiích vždycky spatříte jenom přikryté ženy v černém a vousaté muže, zobrazené jako islámské fundamentalisty. I samotní fotografové, kteří přijedou fotografovat do Iráku, jsou pod vlivem takové dehumanizace médií, a tak i jejich vztah k iráckým obětem postrádá respekt a soucit. Fotograf v britském dokumentárním filmu “War Feels Like War” (“Válka je cítit jako válka”) po vyfotografování mrtvého Iráčana na ulici z všech pozic, ještě obkročí jeho mrtvé tělo a fotografuje ho vestoje přímo nad ním. (obr. 182) Ostatní fotografové se pohoršují nad jeho chováním, ale on říká: “No a co, je mrtvý, nemůže si stěžovat!”¹³

Protiváhou k takovému přístupu je přístup holandského fotografa Geerta van Kesterena, který se zabýval fotografováním iráckých uprchlíků; více než dva miliony jich vyhledalo



184. Geert Van Kesteren: Telefonování z Bagdádu, 2007

útočiště v sousedních zemích, většinou v Sýrii a Jordánsku, přestože jim tyto země neposkytují žádnou pomoc ani neuznávají jejich zvláštní status¹⁴. Fotografie uveřejnil v knize *Baghdad Calling (Volá Bagdad)*, ale kromě vlastních fotografií uveřejnil i mnoho snímků, které pořídili samo Iráčané svými mobilními telefony; shromáždil je za pomoci týmu spolupracovníků. (obr.

13 Uyarra Esteban “War Feels Like War”, 2004

14 Gruiters, Jan “Předmluva - Baghdad Calling”, <http://www.baghdadcalling.com/introEN.html> 15.08.2010.

184) Všiml si, že Iráčané používají své mobilní telefony jako rodinná alba, že mají velkou důležitost v komunikaci mezi odsunutými členy rodin, nejen kvůli telefonování, ale právě prostřednictvím výměny fotografií a zpráv. *“Zjišťuji, že jsou některé fotografie velmi dojemné, protože cítím, že jsou přímým spojením s lidmi, na které se každý den díváme ve zprávách, ale které ve skutečnosti nikdy nepotkáme. Přestože tyto fotografie nejsou vždy zvlášť dobře nasnímány, jejich narativní sílu zvětšuje fakt, že neprošly filtrem profesionálních fotografů, kteří jsou většinou autsajdry.”*¹⁵, zapsala Brigitte Lardinois.

Tak dal van Kesteren přímo hlas svým subjektům, možnost představit sebe i normalitu vlastních všedních dnů, kterou museli kvůli válce opustit. Rehumanizace Iráčanů probíhá prostřednictvím těchto malých ukázek z jejich života, jenž je tak podobný životu každého z nás. Knihy Geerta van Kesterena *“Baghdad Calling”* (*“Volá Bagdád”*) a *“Why Mister, Why?”* (*“Proč, pane, proč?”*) pokračují v tradici fotografických knih, které skepticky zkoumají politický kontext konfliktů a zabývají se vlivem války na nevinné oběti, podobně jako klasik angažované fotografie Phillip Johnes Griffiths ve *“Vietnam Inc.”* z roku 1971. Nespokojeni způsobem, jakým jsou jejich fotografie prezentovány v médiích, ale také kvůli recesi ve vydavatelství novin, se fotografové čím dál častěji uchylují na Internet a multimedia, které jim poskytnou příležitost, aby sami odvyprávěli mnohem komplexnější příběh. Moderní technologie, která fotografům umožní, aby svým digitálním fotoaparátem nasníмали zvuk i video, je přiměla redefinovat vlastní povolání. Fotografie už není ani nemá ani statická a fotografové jsou mnohem více než fotografové. Začalo to předváděním slajdů s hudbou, ale dnešní multimediální práce obsahují zvuky, nasnímaní na lokaci, rozhovory se subjekty nebo vyprávění samotného fotografa. Fotograf už nezávisí na kontextualizaci, kterou mu poskytne novinář nebo novinový redaktor, jenž umísťuje jeho práce na stránky tirážního časopisu. Sám zcela přebírá zodpovědnost za svůj příběh a my i bez mediace získáme jeho pohled. Na webové stránce produkce *MediaStorm* lze spatřit mnoho takových prací, které změnilo fotožurnalismo a úlohu fotografa ve zpravodajství.

15 Lardinois, Brigitte *“New Directions”* (*“Nové směrnice”*), Baghdad Calling (Online) <http://www.baghdadcalling.com/introEN.html> 15. 8. 2010

7.1 MÉDIA

Fotografie, nasnímané na bojištích po celém světě, jsou většinou distribuovány prostřednictvím velkých světových agentur; časopisy jako *Time* a *Newsweek* mají někdy i své fotografy, kteří pro ně vykonávají zpravodajskou činnost. Redaktoři svým pohledem na fotografie mají velký vliv, určují, které vyjdou, čímž formují veřejné mínění. Vybírají fotografie, rozhodují o jejich umístění na stránce, o titulku. Výřez a změna záběru fotografie je standardní redaktorskou praxí, přestože představují zásah do fotografova pohledu a mohou smysl fotografie úplně změnit. Velikost fotografie na stránce může snímku přidat nebo ubrat na důležitosti, a když fotografii umístíte do určitého vztahu s jinými fotografiemi, vzniknou nová narativa. Již jsem se zmínila o příkladu fotografie mrtvého srbského vojáka blízko fotografie novorozenců v záhřebské porodnici (obr. 78). Jedna fotografie, vytržená z kontextu, může zcela změnit svůj příběh, jak jsme to viděli na příkladě Šagoljovy fotografie (obr. 27) amerického vojáka s iráckým dítětem v náručí. Na výběr fotografií mají vliv i texty, s nimiž jsou fotografie uveřejněny, protože někdy snímky vybírá autor textu, který chce ilustrovat svůj příběh fotografií, která je podle jeho názoru nejvhodnější ilustrací bez ohledu na to, v jakém kontextu je nasnímána. Novináři a fotoreportéři zřídka pracují na jednom tématu společně, většinou jsou při své práci na sobě zcela nezávislí a jejich příběhy se setkají teprve na stránkách časopisů. Popisky píše fotograf, ale dokonce i za předpokladu, že jsou napsány přesně a správně, redaktor je může změnit, což má pravděpodobně nejpříjemnější vliv na “čtení” fotografie a její kontextualizaci. Na fotografii se nelze dívat jako na “izolovanou strukturu”, tvrdí Barthes, ona vždy “komunikuje alespoň ještě s jednou strukturou, textem, titulkem, popiskou nebo novinovým článkem – které každou



185. Time, 9. 8. 2010

novinovou fotografii provázejí.”¹

Média bezpochyby vytvářejí obrázek události podle svých politických přesvědčení a drastický příklad použití fotografie v propagandě jsem analyzovala příklady z médií dvou válečných soupeřů – Chorvatska a Srbska (kapitola 3). Tentýž model se používal v dějinách a používá se i dnes, například v amerických médiích, která svým čtenářům naznačují, jaký postoj by měli zaujmout v otázce působnosti amerických jednotek. Na titulní stránce časopisu *Time* vyšla 9. srpna 2010 fotografie osmnáctileté dívky Aishy, které Talibáni uřízli uši a nos (obr. 185). Znetvořili její hezký obličej, neboť utekla z rodiny svého muže, která ji týrala. U jejího portrétu je titulek “What Happens if we Leave Afghanistan” (“Co se stane, až opustíme Afghánistán”) který sugeroval americkému publiku, že se americké jednotky nesmí stáhnout z Afghánistánu, přičemž použil obrázek týrané ženy, na jaký je americké publikum zvláště citlivé. Žena je krásná, znetvoření jejího obličej je tím pádem ještě efektnější a snímek se stal “vhodným materiálem na titulní stránku”. Připomíná dobře známou fotografii afghánistánské dívky, který v roce 1983 nasnímal Steve McCurry, fotograf *National Geographic*. Hodí se do převládajícího imperativu západní kultury a médií hlavního proudu – obličej hezké ženy se hodí na titulní stránku. Žena jako oběť ještě jednou zažila své ztělesnění na titulní stránce velkonákladového časopisu. Text u obrázku sugereje, co se stane, jestliže se americké vojsko stáhne z Afghánistánu; ale fotografie nebyla pořízena před deseti lety za vlády Talibánů, nýbrž před rokem za přítomnosti amerického vojska, které mladou ženu nechránilo před zmrzačením. Časopis používá fotografii k tomu, aby uplatnil svůj politický postoj, přestože se v textu před tím ohrazuje a tvrdí, že nezastupuje žádné stanovisko. Jednoduchá rovnice: hrůzná fotografie + sugestivní titulek se snaží vyvolat dojem, že si má čtenář udělat závěr sám, ale ve skutečnosti je mu “správná odpověď” již perfidním způsobem podsunuta.

1 Barthes, Roland “The Photographic Message” (“Fotografický vzkaz”) v: “Image- Music-Text” (“Obrázky, hudba, text”), Fontana, Glasgow 1977., str. 16. v: Mitchel, W.J. “The Reconfigured Eye” (Překonfigurovaný pohled), MIT Press, Cambridge, 1998, (3. vydání), str. 192

7.2 PUBLIKUM

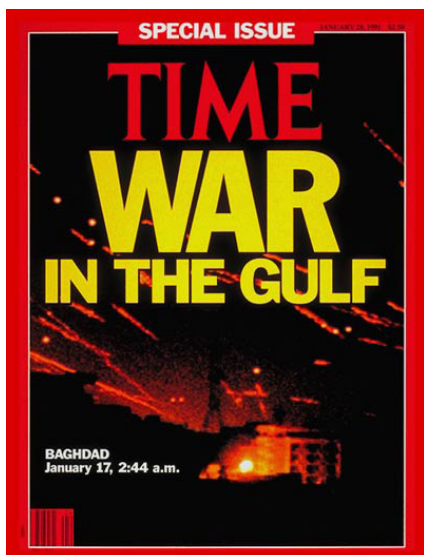
Na účet zacházení s válečnými fotografiemi v médiích bylo vyřčeno mnoho kritik, obrázky násilí v nich vycházejí již více než sto let, a přece ono syntagma “nikdy více”, vyslovené po zveřejnění fotografií z koncentračních táborů, nebylo nikdy naplněno. Susan Sontag rozdělila svou životní zkušenost na tu, kterou měla před shlédnutím fotografií holokaustu a po něm, čímž vymezila změnu ve vnímání světa způsobenou pohledem na fotografie hromadného zločinu. Snímky utrpení dnes vidíme v médiích denně, buď jsou to výjevy z válek nebo z přírodních katastrof. Jsme na ně zvyklí a nebudeme mít vždycky náladu se dívat na další uplakané dítě, které nás ze stránek novin prosí o pomoc. Jednoduše otočíme stránku a prostudujeme si nejnovější módní trendy, protože tragédie onoho dítěte je vzdálená a netýká se nás. K tomu, aby nás to přinutilo k akci, potřebujeme čím dál více podnětů, a proto jsou nám nabízeny čím dál šokantnější fotografie. Jestliže přistoupíme na to, že se na ně budeme dívat, stanou se z nás voajěři, kteří z bezpečí svého křesla civí na něčí vyhřezlé vnitřnosti nebo znetvořený obličej. Pokud se na to nechceme dívat, jsme lhostejní k utrpení jiných lidí. Během války v bývalé Jugoslávii trpící lidé velmi stáli o to, aby byl jejich příběh slyšet a aby byla světová veřejnost senzibilizována k utrpení, v naději, že válku ukončí svou vojenskou intervencí. Ale to se nestalo navzdory opravdu hrůzným snímkům, které chodily z oblastí zachvácených válkou. Svět se díval, ale nejednal. Jeden článek v týdeníku *Globus* se dokonce zabýval rozborem zastoupení zpráv o utrpení Chorvatska ve světových sdělovacích prostředcích a se znepokojením konstatoval: “Vycházejí zprávy bez obrázků.”¹ To bylo to nejhorší, co se mohlo stát, slova bez obrazu mnoho neznamenaají, neboť právě snímky vyvolávají emoce. “...fotoreportéři vyžadují akci, dynamický a vzrušující obraz, otřesné výjevy, ale takové, které se mohou dostat na obrazovky, aniž by překročily meze dobrého vkusu.”² “...existují fotografické standardy, které je nutné ‘uspokojit’, aby bylo dosaženo statusu hlavního článku - ‘cover story’. Cisterny, které hoří plamenem až do nebe, letadlo, které dští oheň, slzy v očích účastníka ozbrojeného konfliktu jsou příklady vizuálních standardů, které musí být splněny...”³ poučuje zkušený chorvatký fotoreportér Jasmin Krpan a jeho slova znějí jako pokyny filmovému štábu pro zvláštní efekty. A to právě publikum očekává - že mu poskytneme podívanou, na jakou jsou zvyklí z válečných filmů, které je dokážou vtáhnout do děje a přimět k soucitu s tragédií hlavní hrdinky. “(*Spektákl*)... je historický okamžik, v němž se nacházíme,”⁴ napsal Guy Debord ve *Společnosti spektaklu*. Válka je tedy zbožím, které musíme “prodat“ publiku a přitom dbát, aby bylo je vizuálně atraktivní a

1 Mihovilović, Maroje “Je li svijet zanijemio? (“Copak svět oněměl?”), *Globus* 16. 8. 1991., str. 34

2 ibid.

3 Krpan, Jasmin “Zašto rat u Hrvatskoj nije priča s naslovne strane?” (“Proč válka v Chorvatsku není příběh z titulní stránky?”), *Globus*, 16.08.1991., str. 35

4 Debord, Guy “Društvo spektakla” (*Společnost spektaklu*), Arkzin, Záhřeb, 1999, str.39



186. Amerika vyhlašuje válku, *Time*, 28. 1. 1991



187. Svobodný týdeník

zábavné. “*Jsmo zajatci informace, ale také se odevzdáváme podívané, spektakulární konzumaci bez ohledu na její důvěryhodnost.*”⁵

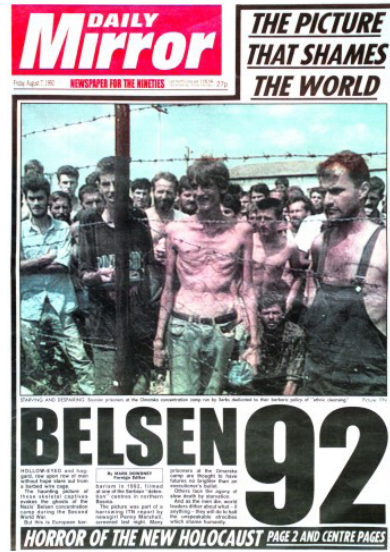
Amerika poskytla spektakulární válku televizním divákům na celém světě 16. ledna 1991, když mohli na svých televizorech shlédnout útok na Bagdád v přímém přenosu. Termín zahájení akce “Pouštní bouře” byl dokonce načasován na dobu hlavního vysílacího času v televizi. Válka vypadala jako videohra s “chytrými bombami”, které zasáhnou vojenské cíle bez civilních obětí. Sterilní válka bez krve a neštěstí by měla demonstrovat dokonalost a sílu americké vojenské moci a neutralizovat tragické obrázky vietnamské války, které byly ještě v živé paměti americké veřejnosti. Na rozdíl od Vietnamu, kdy mohli reportéři volně zpravovat ze všech bojišť, nyní byla přítomnost novinářů přísně kontrolována a národu bylo za to nabídnuto “živé vysílání události”, aby neměla pocit, že je o něco připravena. K válce v Zálivu ani nedošlo, ironicky tvrdil Baudrillard.

Rozdíl mezi obrazem sterilní války, jak byla prezentována první válka v Zálivu, a tím, co za pouhých několik měsíců následovalo v Jugoslávii, lze dobře vysledovat pohledem na dvě titulní stránky, které zobrazují válku. Na titulní stránce časopisu *Time* vyšla noční fotografie bombardování Bagdádu (obr. 186). Je to skoro abstraktní snímek, zredukovaný na černou a červenou barvu – černé noční nebe, na němž se rýsují červené proužky amerických projektilů. Na titulní stránce chorvatského časopisu *Slobodni tjednik* (*Svobodný týdeník*) je stará žena, jejíž syn byl zabit jako první oběť války v Chorvatsku (obr. 187). Obrázek silně rozrušené matky dobře vykresluje to, jaký bude převažující mediální obraz v následujících devíti letech. Pro Američany je válka virtuální zábavou, ale pro Chorvaty velmi skutečnou a tragickou výhrůžkou. Ve chvíli, když válečná technologie dosáhla vrcholku, jak nám to prezentovala média na téže technologické úrovni svými záběry živého vysílání, v srdci Evropy začala válka, která nás

5 Baudrillard, Jean “Inteligencija zla ili pakt lucidnosti” (“Intelligence zla nebo pakt lucidnosti”), Naklada Ljevak, Záhřeb, 2006, str.77



188. Time, 17. 8. 1992



189. Belsen 92, Daily Mirror
7. 8. 1992



190. Margaret Bourke White: Buchenwald 1945



191. Koncentrační tábor Ebensee, 1945



192. Ron Haviv: Trnopolje, Bosna 1992

vrátila do středověku s krvavými výjevy obětí, příběhy o pomstě, zabíjení a useknutými hlavami. Jenom o tři roky později bylo v Ruandě zabito skoro milion lidí primitivními zbraněmi jako jsou mačety. I v případě bývalé Jugoslávie i v případě Ruandy mezinárodní společenství nic neudělalo, aby zabránilo hromadným obětem, přestože bylo po uveřejnění obrázků holokaustu řečeno “nikdy více”.

Snímky z nacistických koncentračních táborů připomněly fotografie ze srbských táborů Omarska a Trnopolje . Teprve když média na svých titulních stránkách uveřejnila obrázky, které lidem připomněly Druhou světovou válku, čtenáři tyto snímky rozpoznali.⁶ (obr. 188-192) Postava vyhublého zajatce v lágru za ostnatým drátem, ztělesnění zločinu, o kterém bylo jasně řečeno, že představuje nejhrůznější událost v dějinách, na ně o padesát let později najednou hleděl ze stránek časopisu uprostřed Londýna. Bylo třeba publiku připomenout na daný slib “nikdy více”. Přece jen, navzdory obrázkům, které lidem připomněly holokaust, fotografiemi zraněných a zabitých dětí a každodenními snímky ze obklíčeného Sarajeva, se nic nedělo, konkrétní pomoc nepřicházela, dokonce nebylo zrušeno ani embargo na nákup zbraní, kterým by se napadení lidé bránili. Otázkou je, jak dlouho mohou snímky z válečných oblastí soucit lidí vyvolávat. Když je jim válka prezentována jako něco nevyhnutelného, co se nedá zastavit, diváci přestanou na obrazy utrpení reagovat. “*Soucit je nestabilní emoce. Je nutné ji proměnit v aktivitu nebo vybledne.*” (Sontag, 2005:80) Ale ta provázanost nešťastníků postižených pohromou na jednom konci světa s privilegovanými diváky na druhém vlastně vůbec neexistuje, tvrdí Susan Sontag. “*Když soucítíme, máme za to, že nejsme spoluúčastníky toho, co utrpení zapříčinilo. Náš soucit je oznámení naší neviny, stejně jako naší bezmoci.*” (ibid: 81) Teprve po masakru na sarajevské tržnici Markale v roce 1995 (obr. 193) proběhlo bombardování srbských postavení



193. Markale, Sarajevo 28. 8. 1995

⁶ Televize ITN, která první uveřejnila reportáž, byla obviněna z manipulace kvůli způsobu, kterým ukázali zajatce srbských táborů v Bosně a tak přímo implikovali spojení s nacistickými koncentračními tábory. Podrobněji viz: Campbell David “Atrocity and Memory” (“Krutost a paměť”) <http://www.david-campbell.org/photography/atrocity-and-memory/> , 10. 8. 2010

horách kolem Sarajeva, z nichž již tři roky Srbové prováděli granátové útoky na město. Tak se krvavé snímky konečně staly přímým spouštěčem vojenské akce nebo to tak alespoň bylo veřejnosti představeno. Ke krveprolití na tržnici Markale došlo i o rok a půl dříve, kdy zahynulo 68 osob a 144 jich bylo zraněno, ale stejně krvavé snímky tehdy nebyly pohnutkou k zákroku. Důvodem může být i kontroverze ohledně toho, kdo granáty na občany Sarajeva vypálil, protože OSN zveřejnila zprávu, že za to mohla být zodpovědná i bosenská strana.⁷

Snímky války z bývalé Jugoslávie přinášely i další problém. Divákovi za Západu všechny strany v konfliktu vypadaly stejné, prostřednictvím obrázků bylo těžké definovat etnickou příslušnost, přestože to pro domácího pozorovatele bylo definováno mnohem jasněji, jak je již popsáno v kapitole o reprezentaci vojáků. Snímky nemohly definovat “pravdu” válečných soupeřů, ukázat, kdo je oběť a kdo útočník. Tuto kontextualizaci mohl vytvořit pouze doprovodný text a někdy bylo opravdu těžké pochopit, co se přesně děje: na začátku konfliktu v Bosně válčili Srbové proti Chorvatům a Muslimům, později válčili Chorvaté proti Muslimům a v jedné části západní Bosny určitou dobu válčili Muslimové mezi sebou. Jasné srovnání Muslimů (určených textem, a ne vizuálně) za ostatním drátem v Bosně s oběťmi holokaustu pomohlo ve vědomí západního diváka definovat zločince a oběti zjednodušeným, snadno srozumitelným způsobem. Vizuální viktimizace Muslimů, stejně jako Chorvatů během války v Chorvatsku, jasně definovala Srby jako zločince, a tím lehčí bylo akceptovat vzdušné útoky NATO na Srbsko a Kosovo, když už k nim jednou došlo.⁸ Srbské veřejnosti, v níž byla viktimizace srbského národa neustále prováděna prostřednictvím médií, bylo to, že světové sdělovací prostředky opomenuly rozpoznat Srby jako oběti, prezentováno jako mezinárodní spiknutí.

Ještě jedna fotografie silně zasáhla psychiku západních čtenářů, kteří promptně reagují, když je redaktoři na svých stránkách šokují explicitními snímky násilí; čtenáři jim začnou posílat dopisy se souhlasem nebo nesouhlasem ohledně redaktorova rozhodnutí. Taková byla fotografie chorvatského fotografa Darka Bandiče z Tuzly, nasnímaná 15. 7. 1995. (obr. 194) Je na ní žena, která se oběsila na stromě na okraji lesa ve středisku pro uprchlíky ze Srebrenice. Na fotografii nevidíme obličej oběti, ona zůstala anonymní a v té anonymitě byla shrnuta veškerá tragédie války v Bosně, bez krve, bez nářku, bez slz. Množství neštěstí a prožitých traumat bylo jednoduše příliš velké, než aby dále žila, dokonce i když se dostala do bezpečné zóny, navzdory tomu, že s sebou měla své dvě děti. Ve Srebrenici bylo v genocidním masakru zabito více než

7 Fish, Jim “Sarajevo massacre remembered” (Masakr v Sarajevu vevzpomínce”), BBC News (Online) 5. 2. 2004, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3459965.stm> , 10. 8. 2010

8 Catherine Collona, tisková mluvčí francouzského prezidenta 11. května 1999 zpravila o “rostoucích pochybnostech” francouzské veřejnosti ohledně vzdušných útoků na Srbsko a požádala Středisko pro činnost médií, aby pomohlo příspěvky pro francouzská média , které by měly obsahovat zprávy o uprchlících, pravých vojenských úspěších a zločinech Srbů, píše Der Spiegel 20 (1999) na str. 78-80 v: Klun, Branko “Rat i mediji – etički izazov na kraju stoljeća” (“Válka a media etická výzva na konci století”), Medijska istraživanja (Mediální průzkumy), (ročník. 6, č. 1), 2000, str. 78



194. Darko Bandić: Tuzla 15. 7. 1995

8000 mužů; ženy byly odděleny od mužů, otců a synů, některé byly vybrány ke znásilnění. Tento snímek pro mě shrnuje i tragédii všech žen, obětí hromadných znásilnění, spáchaných v Bosně, přestože to explicitně neznázorňuje, a ani oběšená žena nebyla ve skutečnosti obětí znásilnění. Sdružení *Amnesty International* použilo tuto fotografii ke své kampani s titulkem *“Protože nic neděláme”*.⁹

Když vyšla v britském listě *Guardian*, stovky čtenářů napsaly své názory, od mínění, že časopis neprojevilo žádný respekt k oběti, až po názor, že by tuto fotografii určitě nezveřejnil, kdyby šlo o sebevraždu ve Velké Británii, a někteří dokonce požadovali vojenský zásah.¹⁰ Kalifornská senátorka Diane Feinstein prohlásila, že ji právě tato fotografie podnítila ke změně jejího původního hlasování proti zrušení embarga na dovoz zbraní do Bosny.¹¹ Al Gore tuto fotografii, uveřejněnou v listě *Washington Post*, ukázal Billu Clintonovi, otázal se ho, co se tam děje a proč nedělají nic, aby tomu zabránili. K tomu ho přiměly otázky jeho dcery, která byla touto fotografií šokována.¹² Fotografie oběšené ženy podnítila k otázce, co se děje v Bosně a jak mohou pomoci, mnohem více lidí, než všechny krvavé snímky války a uplakaných tváří dětí uprchlíků. Tato fotografie měla takovou moc, že se s ní obyvatelé světových metropolí ztotožnili. Sebevražda není něčím, co se děje ve válce, sebevražda se zdá být nemožným aktem v situaci, v níž všichni chtějí jenom přežít. Ženina bílá sukně a červený svetr nepřipomínaly tradiční muslimský oděv, nešťastná žena vypadala jako kterýkoliv občan Evropy z konce 20. století. Nadále ti, kteří fotografii viděli, neměli pocit, že od nich média vynucují emoce pomocí snímku krve i hrůzných scén utržených údů, od nichž chce každý otočit hlavu na druhou stranu. Tato fotografie nešokovala na první pohled, a přece byla hluboce zneklidňující a šokující.

Dětem oběšené matky, které ji dva dny neúspěšně hledaly v uprchlickém středisku, zůstal tento snímek jako její poslední obrázek; o šest měsíců později jim ho ukázal jeden americký novinář. Teprve tehdy se dozvěděly, co se s jejich matkou stalo, protože nikdo z uprchlíků neznal ani její jméno, ani s kým přišla. Byla pohřbena v neoznačeném hrobě na okraji lesa.

“Na začátku jsem matku nenáviděl,... ale myslím si, že šlo o nátlak, šílenství celé té situace. Těžce neseme to, že matčina fotografie obletěla celý svět, ale myslím si, že je to určitým způsobem dobře, protože lidé mohli spatřit hrůzy, k nimž tedy docházelo,” řekl novinářům její syn.¹³

9 Taylor John, “Body Horror, photojournalism, catastrophe and war”, New York University Press, New York 1998, str. 81.

10 ibid

11 ibid

12 Martin, Lorna “Truth behind the picture that shocked the world” (“Pravda za obrazy, které šokovaly svět”), *Guardian* (Online) 17. 4. 2005. <http://www.guardian.co.uk/world/2005/apr/17/warcrimes.lornamartin>, 10. 8. 2010

13 ibid

Velmi často zapomínáme, že jsou na fotografiích skuteční lidé, a že i členy jejich rodiny může poškodit to, že je vystavíme pohledům. Dětem, které si již nemohou vybavit ani maminčin obličej, bude obraz oběšené ženy navždy vryt do paměti a hluboké trauma ze ztráty otce i matky během jednoho dne zůstane vizualizována v této fotografii, která obletěla svět.

7.3 ESTETIZACE VÁLKY

Sociální dokument a válečná fotografie jsou často vystaveny kritikám, že estetizují utrpení, jakoby tím fotografie ztratily na věrohodnosti. Z domény autentického přecházejí do domény “filmického”. “Umění mění,” říká Susan Sontag, “ale fotografie, která znázorňuje něco zhoubného a špatného, se vystavuje kritice, jestliže vypadá esteticky, tj. příliš umělecky.” (2005:61) Krása fotografie jakoby zničila její autenticitu a dokumentární hodnotu, odvádí pozornost od tragickosti výjevu a podbízí se našemu pasivnímu pozorování.

“Salgado je příliš zaujat kompozičním aspektem svých fotografií – a hledáním ‘souladu’ a ‘krásy’ v pokřivených formách svých utrápených subjektů. A výsledkem toho zkrásnění tragédie jsou obrazy, které ulitmativně posilují naši pasivitu vůči zkušenosti, kterou odhalují. Estetizace tragédie je nejrychlejší cestou k anestetizaci pocitů těch, kteří jsou jejími svědky. Krása je pozvání k obdivu, a ne k akci.”¹

Od fotografie očekáváme, že nás učiní hezčími, ale když prostřednictvím obrazu poznáme něčí tragédii, očekáváme, že bude neutrální. Pokud fotografie neukáže subjekt v nejlepším světle, nábrž ho učiní ošklivějším, řekneme, že hraje na kartu šokování. Je těžké najít správnou míru v tom, co od válečné fotografie očekáváme. Jaká je správná míra při pozorování něčeho utrpení z vlastního bezpečného pohodlí? Jestliže je fotografie pouze informativní a nezajímavá, vůbec si jí na stránkách časopisů nevšimneme, pokud tam vůbec získá místo. Náš pohled, zvyklý



195. Life Vol. 3, Nr. 2, 12.7.1937



196. Oliviero Toscani: oblečení padlého chorvatského vojáka, Benetton,

1 Sischy, Ingrid “Good Intentions” (“Dobré záměry”), The New Yorker, 9. září, 1991, str. 92, v: Levi Strauss, David “Between the Eyes” (“Mezi očima”), Aperture, New York, 2003. str.5

na spektakulární výjevy reklamní fotografie s inzerátem na nový automobil, asi těžko delší dobu setrvá na výjevu z jakéhosi uprchlického střediska. Válečná fotografie soupeří o pozornost čtenářů s jinými obsahy. I *Padající republikán* Roberta Capy byl uveřejněn hned vedle reklamy na *Vitalis*. (obr. 195) Benetton ve své reklamní kampani využil krvavé oblečení zabitého chorvatského vojáka. (obr. 196) Francouzská módní firma *Marithe Francois Girbaud* se ke své reklamní kampani v roce 2006 nechala inspirovat právě válečnou fotografií a její modelky v drahém oblečení běhají po úhorech (v pozadí vidíme kouř), zachraňují zraněného kamaráda nebo



197. reklama módní firmy Marithe Francois Girbaud, 2006

na nás celí zašpinění a vyčerpaní jenom zírají ze stránek časopisu. (obr. 197) Válka se dostává do spojení s tělesným půvabem v reklamních fotografiích, ve filmech, videohráčích... Není divné ani to, že původní válečné fotografie z bojišť musí být opravdu šokující, aby nás přinutily se u nich zastavit. Pak se teprve můžeme otázat, jestli jim vůbec věříme. Pro nás nejsou válečné snímky skutečné, neliší se od filmových výjevů, které můžeme sledovat v kině nebo v televizi. Fotografie Roberta Capy z vylodění spojenců v Normandii posloužily Stevenu Spielbergovi při koncipování filmových scén ve filmu *Zachraňte vojína Ryana*, ale dnes pojmenujeme válečnou fotografii filmovým záběrem, pokud se nám bude zdát, že je příliš estetizovaná, neskutečná. Ale váleční fotografové používají své řemeslo k tomu, aby nám zprostředkovali obrázky ze vzdálených válečných polí a je nesmyslné je napadat kvůli tomu, že používají kompoziční prvky. *“Reprezentovat znamená estetizovat, tj. transformovat. To představuje rozsáhlé pole volby, ale nezahrnuje volbu netransformovat, nezměnit nebo nealterovat to, co divákovi předkládáme.”* (Levi Strauss, 2003:9)

7.4 AMATÉRSKÉ SNÍMKY VE SLUŽBE ZPRAVODAJSTVÍ



198. Tami Silicio: rakve s těly mrtvých amerických vojáků v letadle, *The Seattle Times*, 18. 4. 2004

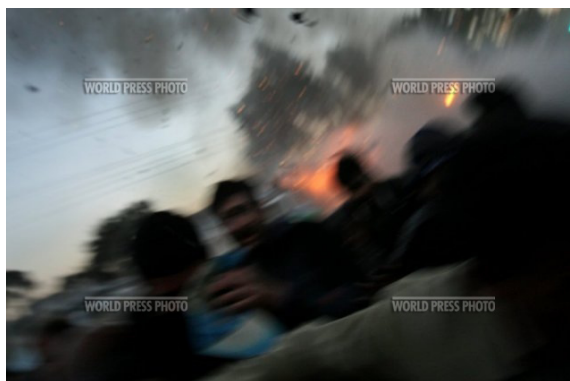
Když jsou fotografie technicky dobře provedeny, mohou se nám zdát méně autentickými. Proto chceme, aby byly neostré, dekomponované, zrnité... jako kdyby je nasnímala neobratná ruka náhodného svědka. Již Capa tvrdil, že fotografie z “akce” musí být trochu roztřesené, tj. neostré, aby byly dramatičtější. Ale dnes, s kompaktním fotoaparátem v ruce každého amerického vojáka, humanitárního pracovníka nebo “kontraktora” v Iráku, jsou amatérské snímky vyhledávaným zbožím. Při silné cenzuře prováděné prostřednictvím soustav *embeddingu* mohou pořídít dramatické a dosud nevídané snímky již jenom lidé “zevnitř”, mimo kontrolu. První snímky rakví amerických vojáků (obr. 198) byly uveřejněny v amerických médiích právě proto, že je nasnímala Tami Silicio, zaměstnankyně letecké společnosti *Maytag Aircraft* a poslala je do redakce listu *The Seattle Times*.¹ Fotografie z rozboření mrakodrapu *Dvojčat* v New Yorku byly vystaveny v jedné galerii na Manhattanu již koncem září pod názvem “*Tady New York – demokracie fotografie*”². Její pořadatelé vyzvali každého, kdo nasnímá fotografie této tragické události, aby je přinesl a vystavil spolu s fotografiemi profesionálních fotoreportérů. Fotografie byly vystaveny beze jmen autorů a prodávaly se za 25 dolarů (zisk byl určen k humanitárním účelům), bez ohledu na to, jestli se jednalo o práci slavného fotografa nebo náhodného svědka s kapesním fotoaparátem. Fotografie týrání vězňů z Abu Ghraibu rovněž nasnímali samotní aktéři a vyšly ve všech médiích. Tyto snímky dokonce našly místo (od 17. 9 do 28. 11. 2004) i v

1 vidi <http://community.seattletimes.nwsources.com/archive/?date=20040418&slug=fancher18>, 15. 8. 2010

2 Projekt byl později vystaven v mnoha jiných městech stále ještě trvá na Internetu, viz: <http://hereis-newyork.org/>, 10. 8. 2010

galerii tak renomovaného muzea, jakým je *International Center of Photography u New Yorku*. Kurátor Brian Wallis odůvodnil své rozhodnutí je zde umístit přáním a potřebou, aby jejich vystavení podnítilo další diskusi:

“...tyto digitální momentky jako fotografie války nabízejí dost odlišný obraz než obvyklé výjevy hrdinství na válečných fotografiích ze 20. století. Hodně se liší od fotožurnalistických vinětek, které často ukazují válku jako cosi příjemného – hrdinské vztyčení vlajky, neochvějně vojiny bezprostředně před akcí, pocit vzájemnosti a humanismu mezi spolubojovníky a hledání vizuálního důkazu, že je válka univerzální a nevyhnutelná – často banální snímky z Iráku nabízejí úplně jiný obraz: válka je systematická krutost, posílená každodenním mučením, realita, kterou válečná fotografie raději skrývá než odhaluje. Tento pohled je podtržen skutečností, že fotografie nenasníмали profesionální fotoreportéři, nýbrž fotografové amatéři, kteří jako očití svědkové mohli být spoluúčastníky.”³



**199. John Moore: Pákistán 27. 12. 2007, WPP
Spot news - 1. cena**

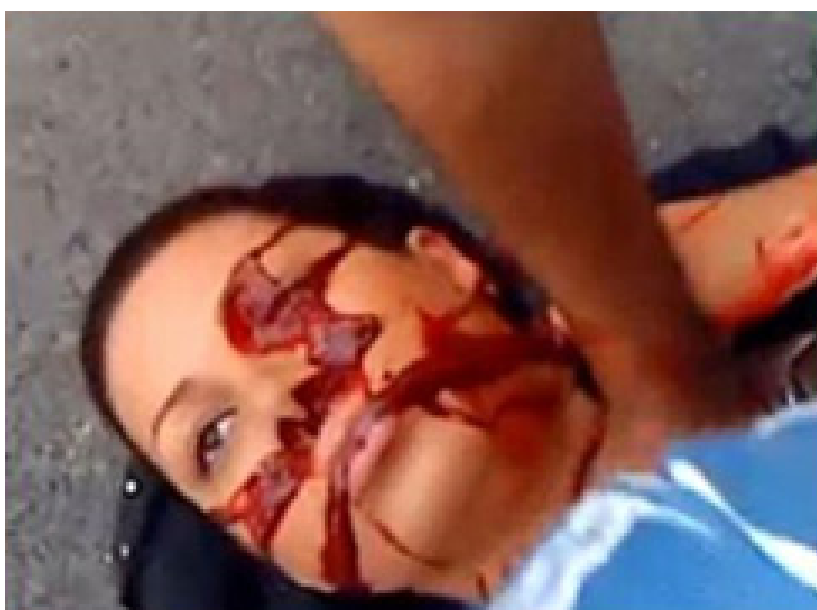
Kromě amatérských snímků i fotografie profesionálů, které mají blízko k “estetice”, tj. technické nedokonalosti amatérské fotografie, najednou získávají ceny (*Spot News*, WPP, 2007) jako například fotografie Johna Moora, znázorňující atentát na Benazir Bhuto v roce 2007 v Pákistánu. (obr. 199) Fotografie nenabízí žádné informace o samotném atentátu, ale dokazuje, že byl fotograf přímo ve středu děje, jenom několik kroků od výbuchu. Roztřesená, našikmená fotografie nás jako pozorovatele uvede přímo do středu děje a umožní nám “bezprostřední” zkušenost. Kontext jí stejně zajistí text a politické analýzy, které v těch dnech zaplavily média.

**200. Tim Hetherington: Afghánistán
2007, WPP Photo of the Year
(Fotografie roku)**



³ Wallis, Brian “Inconvenient Evidence: Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib” (“Nepohodlné důkazy: Fotografie z iráckého vězení Abu Ghraib”), International Center of Photography, New York http://museum.icp.org/museum/exhibitions/abu_ghraib/introduction.html , 15. 8. 2010

Tehdy byl fotografií roku vyhlášen snímek Tima Hetheringtona (obr. 200), který je rovněž neostrý a technicky nedokonalý, ale zachytil vyčerpaného amerického vojáka v bunkru po celodenních bojích v údolí Korengal v Afghánistánu. V letošním roce porota WPP ocenila zvláštním uznáním jeden snímek z videa na You Tube, který se stala symbolem protivládních demonstrací v Iránu po volbách v červnu 2009. Na snímku je obličej umírající dívky Nedy Aghy Soltan (obr. 201), která byla zasažena kulkou do prsou na demonstracích v Iránu. Tento snímek *“sehrál rozhodující roli ve zpravodajské činnosti po celém světě v minulém roce a nemohl ho nasnímat profesionální fotograf”* zdůraznila porota v oznámení pro veřejnost⁴. *You Tube*, *Tweeter* a podobné servery sehrály důležitou roli v šíření informací v Iránu během demonstrací a fotografie i videosnímky, které přírodní účastníci pořídili mobily, nahradily tradiční zpravodajskou činnost, omezenou přísnou cenzurou iránských orgánů moci.



201. Umírající Neda Agha Soltan, Irán 2009

Není pochyb o důležitosti tohoto způsobu komunikace, ale takové snímky jsou někdy zpracované ve formě propagačních klipů a uveřejňované prostřednictvím *You Tube* a *Facebooku*, aby přilákaly nové příznivce jako snímek nepokojů z Kašmíru⁵. Stejně jako na hudbu sestříhané klipy amerického ničení v Iráku, i tyto amatérské spoty glorifikují ozbrojené konflikty i osoby, které se jich účastní, mají štvavou a mobilizační funkci. Skoro všem je dostupná technologie a vedou mediální válku tímž prostředky, alespoň v této oblasti.

Kromě toho, ponoukání občanů k tomu, aby se stali “občany novináři” v době recese možná sníží výdaje médií, ale není v něm zahrnuta osvěta ani etika lidí, kteří svými mobily

⁴ World press Photo (Online) 12. 2. 2010 http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=1790&Itemid=50&bandwidth=high , 15. 8. 2010

⁵ viz: Mackey Robert “Phone Cameras Fuel Kashmir’s ‘Intifada’”(Kamery mobilů podněcují povstání v Kašmíru), *The New York Times* (Online), 13. 8. 2010 , <http://thelede.blogs.nytimes.com/2010/08/13/phone-cameras-fuel-kashmirs-intifada/> , 15.08.2010.

snímají všude kolem sebe. Před několika měsíci se na dálnici v Chorvatsku zapálil automobil a při výbuchu plynu úplně uhořel řidič. Očitý svědek nehody ihned sáhl po mobilu, ale ne proto, aby zavolal první pomoc, nýbrž proto, aby nešťastnou událost nasnímal. Snímek umístil na *You Tube*; je na něm vidět, jak na místo nehody jde další osoba, která ji také chce mobilem vyfotografovat. *“Technologie je divotvorná věc, otevřela nám netušené obzory, přivedla nás do míst, na nichž jsme nebyli, ale jsou chvíle, kdy dostanu strach z toho, že jsme stvořili netvora, kterého nemůžeme kontrolovat, šelmu, jež nakonec ohlodá naši lidskost až na kost,”*⁶ vyjádřil své rozhořčení chorvatský spisovatel a novinář Ante Tomić.

6 Tomić, Ante *“Čovjek je umirao u autu. Drugi je izvadio mobitel. Ne da nazove Hitnu, nego da snimi agoniju. Strašno! (Ten chalpik v autě umíral. Druhý vytáhl mobil. Ne proto, aby zavolal první pomoc, ale aby agonii nasnímal. Hrozně!”*), *Jutarnji list* (Online) 24. 7. 2010

8. Z BOJIŠTĚ DO GALERIE

8.1 UTRPENÍ NA PRODEJ

Výstavy válečné fotografie ve světových muzeích a galeriích už nejsou vzácností, přestože se v minulosti mělo za to, že tam takový typ fotografie nepatří. V Dubrovniku existuje specializovaná galerie *War Photo Ltd.*, která vystavuje jenom válečnou fotografii. Vede ji bývalý válečný reportér Wade Goddard:

“Koncept galerie je především takový, aby umožnil fotografovi zveřejnit svůj příběh. Bez alterizace, bez politizace nějakého vydavatelství... Podaří li se ti změnit názor několika lidí nebo nastolit otázku proč vláda něco podporuje, můžeš říci, že jsi něco dokázal. V kontextu tak velkého příběhu (v rámci výstavy) mají fotografie mnohem silnější účinek než jedna fotografie na titulní stránce. Tady získají celý příběh, nejen vizuálně, protože se vždycky snažíme zařadit text a koncipovat výstavu tak, aby byla co nejedukativnější, aby návštěvníci získali co nejúplnější obraz o tom, proč válka probíhá. Domnívám se, že je Galerie War Photo velmi důležitá v podpoře fotografie jako média nebo jako umění či jako způsobu vyprávění příběhu. Výstava je velmi působivé médium, zvláště ve formě klasické prezentace fotografií na zdi.”¹

Celá řada fotografů, kteří se dříve považovali za fotoreportéry, dneska svou práci mnohem častěji představují v galeriích než na stránkách časopisů. Jedním z nich je Luc Delahaye, mnohokrát oceněný za zpravodajství ze světových bojišť, což dnes považuje za “pornografii”.

Digitální kamery nahradil panoramatickým přístrojem o velkém formátu, a stránky zpravodajských časopisů galeriemi a muzeji.

On sám o tom říká: *“Fotožurnalistika není ani fotografování ani žurnalistika. Má svou funkci, ale není to něco, v čem bych se seberealizoval: tisk je pro mě jenom prostředek k fotografování, ke zveřejnění materiálu, ale není to sdělování pravdy. Snímky v časopisech jsou vulgární, skutečnost je v nich omezena, má pouze symbolickou nebo zjednodušenou funkci. . . jedním z důvodů k fotografování přístroji větších formátů je dosažení toho, aby získané snímky nebyly ekonomicky vhodné pro použití v tisku.”*

Při příležitosti výstavy *Dějiny* v newyorské galerii *Ricco/Maresca* v roce 2003 uveřejnil Delahaye také luxusní knihu s třinácti fotografiemi. Stála 1000 dolarů a byla určena pouze

1 V rozhovoru s autorkou, viz Dodatek



202. Luc Delahaye, Dějiny, Bagdád IV, 2003



203. Luc Delahaye, Dějiny, Pravidelné veřejné konzistorium, 2003



204. Luc Delahaye, Dějiny, Památník 11. září, 2002



205. Luc Delahaye, Dějiny, Musenyi, 2004



207. Luc Delahaye, *Dějiny, Talibán*, 2001

sběratelům.

Na fotografiích velkého formátu (175 x 241 cm) jsou zobrazeny významné události současných dějin: válka v Afghánistánu, projev Georga Bushe v OSN, soudní proces se Slobodanem Miloševićem v Haagu, schůzka OPEC ve Vídni... Monumentalitu si tyto snímky *vypůjčily* z historicismu v malířství 19. století. Prodávají se asi za 15000 dolarů. (obr. 202-205)

Nejkontroverznější je fotografie mrtvého talibánce, na kterou mnozí reagovali s nelibostí (obr. 207). Není na tom nic zvláštního vidět takovou fotografii v denním tisku, ale tato fotografie, nainstalována na zdi galerie, zvětšená do nadživotní velikosti, vyvolává u diváků, kteří popíjejí víno na vernisáži výstavy pocit trapnosti ... Přesto byla záhy prodána soukromému sběrateli. *“Pověsil si ji do obýváku a manželka ho nechala”*, vzpomíná s dávkou černého humoru galerista Bill Hunt. Se svou kolegyní Sarah Haestedovou v říjnu roku 2005 otevřel galerii *Hasted-Hunt* jen o patro výš než je galerie *Ricco-Maresca*, v níž oba dva do té doby pracovali a kde uspořádali výstavu fotografa Luce Delahayeho. Ve své galerii zahájili činnost výstavou prací fotografické agentury *VII*, která vesměs přináší snímky z válečných střetů po celém světě.

Fotografie velkého formátu z Afghánistánu, Iráku, Rwandy, býalé Jugoslávie... jsou pověšeny na bílých zdech galerie bez obvyklých podpisů, které je provázejí v časopisech, a tím jsou dekontextualizovány. Když jsou fotografie uveřejněny v novinách, slouží k uvědomění čtenářů, ale zasazené do prostředí galerie se stanou objekty obdivu a jsou nabídnuty k prodeji. Otázka morality estetizace utrpení a obchodování s válečnými fotografiemi jako s uměleckými díly vyvstává v komerčních galeriích spíš než kdekoliv jinde. Galerista Bill Hunt v tom nevidí



207. Photo New York, veletrh fotografických galerií, New York, 2006

nic problematického: “ Myslím si, že všechny tyto záležitosti mají společné to, že lidé lační po podnětech. Jsou to jenom věci. Skutečně to jsou jenom věci. Odnese si obrázek domů a pověsí ho na zeď. A řeknete: Tohle je moje věc.” ²

“Nalézat krásu ve válečných fotografiích se zdá být bezcitné”, (Sontag, 2005:60) ...”ale podívaná je součástí náboženských výjevů s jejichž pomocí se během mnoha staletí západních dějin vysvětlovalo utrpení.” (ibid:63) Mnohé válečné fotografie svými motivy a kompozicemi připomínají náboženskou ikonografii a právě kvůli této identifikaci v západní kultuře mají na diváka vliv.

Jeden z veteránů fotožurnalistiky Don Mc Cullin budoval kariéru ještě jako zpravodaj z Vietnamu. Nechce se zařazovat mezi umělce:

“Tenhle člověk měl pět dětí, nejmenší je ještě nemluvně, které se nosí na ruce jako mé dítě, a před ním ležela jeho mrtvá manželka. Pro mě jsou to dokumenty. Nepatří do kategorie ikon, nejsou to nedotknutelná umělecká díla, jaká se věší na zdi. Dokonce i tehdy, když jako ikony vypadají. Není to má chyba, že světlo v Sabře a Shatile bylo skoro biblické, a že se to, co se událo před mýma očima, podobalo výjevu z Goyových obrazů. Nebyl jsem tam proto, abych tvořil ikony. Měl jsem odtamtud přivést informaci, která možná mohla předejít podobným hrůzám. Nechci být nazýván umělcem, nemám právo realizovat svou kreativitu na úkor lidského utrpení. A přesto jsem své fotografie nasnímal nejlépe jak jsem mohl. Ale na žádné bojiště už nepojedu.”³

Ale mnozí jiní současní fotografové chápají vystavování v galeriích jako další možnost jak svými fotografiemi oslovit publikum, a to publikum, které má moc změnit politiku. Jedním z nich je i Ron Haviv :

2 Tornkvist Ann: Suffering for Sale, Guernica-a magazine of art and Politics, August 2006

3 z rozhovoru Franka Horvata s Donem McCullinem http://www.horvatland.com/pages/entrevues/06-mccullin-en_en.htm , 10. 8. 2010



208. Ron Haviv: Dívka z Darfuru, 2005

“Dnes žijeme ve společnosti velmi roztržitých informací. Kvůli Internetu existuje tolik rozmanitých míst, na kterých můžete získat informaci o tom, co se děje a proto využiju každou příležitost, kterou mám, ať to jsou noviny, webové stránky, muzea nebo galerie. Vlastně si myslím, že jsou lidé, kteří se chodí do galerií a muzeí na ty příběhy podívat často velmi bohatí a vlivní a někdy to může být dobrý způsob jak toto publikum oslovit. Důležité je přesvědčit se, že věnují pozornost tomu, co se děje, protože mohou uplatnit mnohem větší vliv pomocí poznatků které z tohoto typu fotografií získají.”⁴

Přestože byla jeho fotografie tří dívenek z Darfuru (obr. 208) mimořádně úspěšná a během výstavy bylo prodáno osm exemplářů⁵, nepovažuje prodej těchto snímků za nemorální. Prodejem své fotografie v různých humanitárních akcích vydělal již 30 000 dolarů pro UNICEF Darfur.

Haviv vystavoval své fotografie již dříve, ale v jiných souvislostech. Výstava pod názvem *Krev a med (Blood and Honey)* byla putovní a objevila se bezprostředně po válce v mnoha městech bývalé Jugoslávie. V Srbsku byla uspořádána zvláštní akce pod názvem *Vivisect*. Fotografie byly instalovány bez popisek a kolem nich byly umístěny velké archy bílého papíru, na které mohli návštěvníci psát své komentáře (obr. 209). V některých městech byla výstava zakázána jako protisrbská a všude na ni zaútočili demonstranté. O tom všem byl natočen dokumentární film a vyšlo i album s komentáři návštěvníků výstavy. Na rozdíl od instalace v newyorské galerii, v níž absence popisek usměrnila diváka na pouhý estetický zážitek z fotografie bez jakéhokoliv kontextu (pokud se to vůbec dá říci o fotografii, znázorňující obličej Rwandana, posekaný mačetami nebo mrtvého obyvatele Haiti, z jehož hlavy byla stažena kůže), zde byl záměr poskytnout divákům možnost se bez implikace viny střetnout s tím, co

4 v rozhovoru s autorkou, viz Dodatek

5 Fotografie se prodávaly za cenu 3000 dolarů, z nichž 50% si bere galerie

fotografie znázorňuje. Srbové byli za války vystaveni silné propagandě státních sdělovacích prostředků a velké množství lidí stále ještě žilo v iluzi o politice a zločinech, kterých se jejich země dopustila. Dokumentární film zachycuje jejich reakce, komentáře a pocit provinění, přestože byly fotografie zbaveny souvislostí s místem, kde a kdy byly pořízeny a s faktem, kdo byly oběti nebo katové, které zobrazují. V srbské veřejnosti je Havivova výstava i dnes považována za zpolitizovanou a protisrbskou.⁶

Havivovy fotografie z bývalé Jugoslávie měly velký vliv několikerým způsobem: vyšly v době, kdy byly nasnímány ve všech sdělovacích prostředcích, kde měly zpravodajskou hodnotu; bez autorova svolení byly použity k vytištění mobilizačních a propagačních plakátů; když byly po válce uveřejněny v monografii *Krev a med (Blood and Honey)* měly hodnotu dokumentu; když byly předvedeny na Haagském soudu v procesu vyšetřování Miloševiče, staly se důkazem; na výstavách slouží ke konfrontaci s událostmi a zločiny v procesu hojení ran a usmíření, a v newyorské komerční galerii se stanou umelčeskými díly, které kupují sběratelé.



209. *Vivisect*, výstava Rona Haviva „*Krev a med*“, scény z dokumentárního filmu

Haviv ve všech těch způsobech použití fotografie vidí smysl své práce tkvící v posílení vědomí o konfliktech a jejich dopadu na civilisty, a tak se snaží, aby vyvolaly změny ve střediscích moci. On i další fotoreportéři často investují vlastní prostředky na zaplacení nákladů drahých cest do válečných oblastí, když jim to neuhradí časopisy, pro něž pracují. Čím dál častěji spolupracují i s humanitárními organizacemi kvůli snížení zájmu o zveřejnění reportáží ze vzdálených válečných oblastí v časopisech postižených recesí. Prodej fotografií v komerčních uměleckých galeriích pomáhá při vzniku dlouhodobých projektů, které se mnohem hlouběji zabývají příčinami a následky konfliktů v nějaké zemi než je nejčastější prezentace v médiích. Proto nelze jednostranně odsoudit prodej fotografií utrpení jako umění, nýbrž je nutné tyto věci posoudit v širších souvislostech. Fotografové jsou za svou zpravodajskou činnost placeni stejně jako humanitární pracovníci. O jedné i druhé by se dalo říci, že vydělávají na cizím neštěstí, ale jejich přítomnost ve válečných oblastech je nutná a osobní etika každého z nich určí jejich působení.

8.2. “AFTERMATH PHOTOGRAPHY”¹ – FOTOGRAFIE DOZVUKŮ

Na rozdíl od fotografa, jehož válečné fotografie jsou vystaveny v muzeích a galeriích, přičemž se ani trochu neliší od fotografií uveřejněných v časopisech (kromě formátu a absebece popisek), celá řada fotografů, tj. umělců se zabývá tématem války úplně jiným způsobem. Již jsem se zmínila o Lucu Delahayeovi, jeho seriálu *History (Dějiny)*, a způsobem jemu blízkým přistupují k tématu i Sophie Ristelhueber, Simon Norfolk, Paul Seawright, Broomberg&Chanarin...

Imperial War Museum z Londýna v roce 2002 najal Paula Seawrighta, aby nasnímal válku v Afghánistánu pro jejich stálou expozici. Série fotografií *Hidden (Skryté)* znázorňuje vybledlé afghánistánské krajinky – dějiště bitev nebo minová pole a opuštěné, zbořené budovy. Paul Seawright přijel na válečné pole před válkou i po ní, ale v průběhu bojů nikoliv. Pro něj zůstaly samotné příčiny a následky války skryté jako miny, rozesté po krajině, jež skoro ani nejsou vidět, avšak představují neustálou hrozbu (obr. 210). Fotografuje pomalým a těžkým fotografickým přístrojem velkého formátu bez ohledu na technologický vývoj, který mu dnes umožňuje okamžitě nasnímat fotografii, prohlédnout ji a odeslat. Týmž způsobem snímal Roger Fenton Krymskou válku, ale ten kdysi neměl možnost volby. Kvůli technologii, která ho omezovala, mohl fotografovat jenom statické výjevy: krajiny po bitvě, vojenské tábory, portréty vojáků a důstojníků.² Seawright referuje na dějiny médií nejen volbou motivu a způsobem snímání, ale velmi doslovně: jedna z fotografií série je citátem nejznámější Fentonovy fotografie (obr. 211) “*Údolí stínu smrti*” (*The Valley of the Shadow of Death*). Seawrightova fotografie místo dělových koulí znázorňuje v popředí současné granáty (obr. 212). Stejně jako Fentonova fotografie, také Seawrightova zahrnuje inscenaci za účelem fotografování, ale to, co podle dnešních standardů fotožurnalistiky není dovoleno, je v umělecké práci vyjadřovacím prostředkem a není považováno za sporné.

Simon Norfolk (obr. 213, 215) rovněž snímá fotoaparátem velkého formátu krajiny v zemích, zachvácených válkou – ukazuje její přímé následky. Nezůstává jenom u krajinek a trosek, fotografuje i zbraně a lidi. Ale chlapci, kteří se někdy na jeho fotografiích objeví, jsou (podle jeho přiznání) placenými modely, které symbolizují nevinnost a pohled na věci takové, jaké jsou, obdobně jako pohled pastýře na malbách z údobí romantismu. Norfolk poznává v Afghánistánu krásu a symboliku klasických rozvalin, které najdeme v dílech malířů jako jsou Claude Lorrain, Caspar David Friedrich a Thomas Cole, jež symbolizují pád říší, v tomto případě moderní Ameriky (obr. 214, 216). Jako vrstvy dějin v Afghánistánu se řadí zbytky rozmanitých

1 Fotografie, která se zabývá následky války, nejčastěji znázorňuje místa traumatických událostí, ale je nasnímana po samotné události

2 Zabití vojáky nefotografoval, protože jeho propagandistickým úkolem bylo ukázat britské veřejnosti pozitivní stranu války



210. Paul Seawright: Skryté, Afghánistán 2002



211. Roger Fenton, Údolí stínu smrti, 1855



212. Paul Seawright: Údolí, 2002



213. Simon Norfolk: Trijumfální brána krále Amanullaha, (King Amanullah's Victory Arch), Paghman, 2002

214. Claude Lorrain: Capriccio se zříceninami Římského fóra 1634, Řím



215. Simon Norfolk: Afghánistán, 2002

216. Caspar David Friedrich: Opatija v dubovém lese, 1809 - 1810



zbraní a různých armád, které ho drancovaly ve válkách, jež trvají již třicet let.

“Pojem chronotope³ je tady velmi použitelný. Reference na dějiny umění mohou být intrigující, ale destrukce Afghánistánu je především lidskou tragédií, v níž milióny lidí přišly o život. Lidé, kteří v těchto útocích hynou, po sobě nezanechávají skoro žádné stopy – zůstanou jen forenzické důkazy jako svědkové krveprolití. Když se díváme na Afghánistán jako na chronotop, mohu znovu spojit stopy v krajině s příběhem o lidském utrpení. To vede k archeologickým pozůstatkům, které jsou jedinými ukazateli hrozného utrpení, jež způsobuje moderní válka, utrpení tak krutě potlačené ve zpravodajství médií středního proudu.”⁴, vysvětluje Norfolk svůj přístup.

Adam Broomberg a Oliver Chanarin jsou stejně kritičtí k fotožurnalismu i médiím středního proudu a ve své umělecké práci zpytují jejich smysl. Projekt *“Den, kdy nikdo nezahynul”* je svého druhu performance, zaznamenaná i videokamerou. V červnu roku 2008 byli Broomberg a Chanarin přiřčeni k britským jednotkám v Afghánistánu stejně jako každý jiný reportér, který zpravoval z válečné oblasti. Ale místo klasické fotografické výbavy si s sebou vzali padesátimetrovou roli fotopapíru. Právě v týdnu, kdy tam byli, zahynulo nejvíce lidí od samého začátku války v roce 2001. Byla uspořádána tisková konference při příležitosti sté oběti z řad britského vojska a uskutečnila se i návštěva vévodkyně z Yorku. To všechno jsou události, které by média prostřednictvím snímků fotoreportérů uveřejnila; také Broomberg&Chanarin rozbalili svou roli a naexponovali 6 metrů fotopapíru s použitím obrněného vozidla jako temné komory. (obr. 217)

“Výsledkem byla inverze tradičního reportážního snímku. Obvyklé způsoby stanovení hodnoty fotožurnalistického obrazu – kompozice, blízkost nebezpečí, hodnota důkazu – to vše bylo podryto. Naše úloha autorů byla z procesu skoro úplně odstraněna. Kompozice těch fotografií je náhodná: vytvořila ji teplota světla toho dne, v tom okamžiku, na tom místě. Jsou nepoužitelné jako důkaz: jsou zcela abstraktní.”⁵

Broomberg a Chanarin zpytují reprezentaci války a úlohu fotoreportéra jako nezávislého svědka v systému “přidruženého” novinářství omezeného censurou a autocensurou, uskutečněnou při sblížení s vojáky, kteří mají na starost bezpečí novinářů v terénu. Aby byli kritičtí, vyhýbají se slovníku senzacionalismu a silně působivým fotografiím, které by měly šokující účinek na diváka. Místo toho nabídli abstraktní obraz, který může svědčit jenom o tom, že toho dne na tom místě dopadlo světlo na fotografický papír. Základní pravdivost fotografie

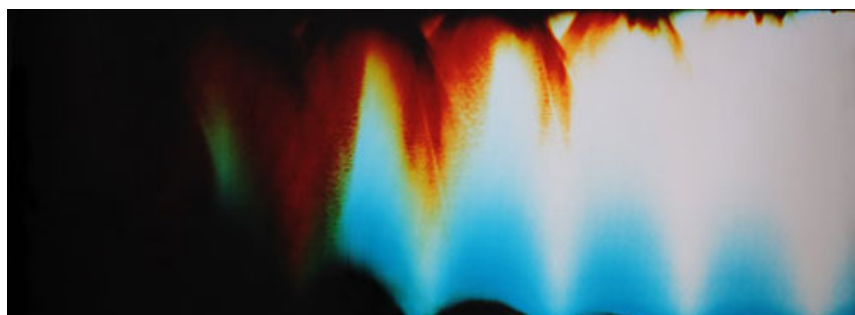
3 chronotope (podle Michaela Bachtina) - místo, které umožňuje pohyb prostorem a časem zároveň, místo, které ukazuje 'vrstevnost' času - z textu Simona Norfolka o sérii fotografií *Afghanistan-Chronotopia*, www.simonnorfolk.com 10. 8. 2010

4 Norfolk, Simon “Afghanistan: Chronotopia” (“Afghánistán: Chronotopie”), www.simonnorfolk.com 10. 8. 2010

5 Broomberg&Chanarin “Memory of Fire: The war of Images and Images of War” (“Památka ohně: Válka pomocí obrazů a obrazy války”), prezentace v rámci konference na Brightonském fotografickém bienále 15. 11. 2008

je právě toto: světlo, které se odrazilo od nějakého předmětu a dopadlo na fotocitlivý povrch, bylo zafixováno chemikáliemi, abychom o ně nepřišli. Všechny ostatní debaty o pravdivosti fotografie jako média vypadají irelevantní vůči tomuto jednoduchému prohlášení umělců, kteří svou inspiraci našli i v díle amerického hudebníka Johna Cagea “Ticho”. Ale v hudebním díle ticho místo hudby, stejně jako ve fotografii absence reprezentace, není jenom “*negací, ani zbavením něčeho, nýbrž výzvou ke kontemplaci – k tomu, abychom se dívali intenzivněji.*”⁶.

Všichni uvedení umělci, stejně jako mnozí jiní, se odmítli zúčastnit vytvoření reprezentace v médiích podle zákonů trhu a politiky, rozhodli se použít zdi muzeí a galerií jako pole kritického diskurzu, a tak s publikem sdílet zodpovědnost za reprezentaci a uvažování o obrazech útrap, lidského zármutku a následků války.



217. Broomberg & Chanarin: Den, kdy nikdo nezahynul, 2008

6 ibid

9. ZÁVĚR

Neil Burgess¹ veřejně oznámil úmrtí fotožurnalizmu, k němuž došlo prvního srpna 2010 ve 12 hodin 12 minut našeho času. Učinil to, protože ho k tomu pobídl stav ve fotožurnalizmu, který ztratil svou oporu v novinách a časopisech, jež ho až donedávna hojně financovaly a práce fotožurnalistů uveřejňovali. Kvůli recesi, ale i změně v redakčních politikách je fotožurnalistika dnes omezena na ilustrování článků; jedna fotografie *celebrity* bude daleko více žádanou a lépe zaplacenou než obšírná reportáž z válečného území. Fotoreportéři, kteří pracovali na extenzivních příbězích často několik měsíců nebo let byli přinuceni hledat nové zdroje financování, a tak čím dál častěji pracují pro nevládní organizace ale uchylují se i ke kontroverzním způsobům financování, které zpochybňují jejich objektivitu. Tak například agentura *Magnum* uveřejnila knihu o Gruzii na objednávku gruzínského Ministerstva kultury a doporučení prezidenta Sakašviliho.² Válečné fotografie si našly svůj prostor i na stěnách galerií, kde se z nich stávají umělecká díla zbavená původního kontextu a sběratelé za velké peněžní částky kupují nádherný utrápený obličej dívky z exilu nebo fotografii mrtvého talibánce, který se v západní kultuře stal ekvivalentem mrtvého Krista.

Je těžké vynést svůj konečný úsudek o tématu válečné fotografie. V této práci jsem na příkladech ukázala, jak se jeden snímek může zcela ztotožnit s určitou událostí a stát se jejím samostatným reprezentantem, hluboce zakořeněným v národním vědomí. Síla fotografie-ikony jakou je “Vztyčení vlajky nad Iwo Jimou” tkví v příležitostném afirmativním významu určité významné historické události, která se stane symbolem jednoty a ctností národa, ale zažije i svou profanizaci prostřednictvím aplikace na banální užité předměty. Moderní ikony mají velmi krátký věk, neboť záplava nových obrazů s nimi velmi záhy skoncuje, jak je vidno na příkladě fotografie Damira Šagolje. Ve chvíli, kdy byla zveřejněna, měla tato fotografie silný ohlas u americké veřejnosti, neboť její kontext byl přizpůsoben potřebám propagandy, ale do nynějška se mnoho dalších afirmativních fotografií amerických vojáků dočkalo svého pomíjivého statusu ikony.

Fotografie, které určitě otřásly světovou veřejností stejnou měrou jako “Napalmem zasažená

1 Neil Burgess je majitelem agentury *NB Pictures*, která zastupuje 10 fotografů, mimo jiné i Simona Norfolka, Dayanitu Singh a Sebastião Salgada. Dřív než založil vlastní agenturu byl ředitelem agentury *Network Photographers* a *Magnum Photos* v New Yorku. Určitou dobu řídil i londýnský úřad agentury *Magnum*, který pomohl založit v roce 1986. Dvakrát byl předsedou organizace *World Press Photo*. Burgess, Neil “For God’s sake, somebody call it!” (Proboha, ať někdo zapíše datum úmrtí!), EPUK (Online), 1. 8. 2010. <http://www.epuk.org/Opinion/961/for-gods-sake-somebody-call-it> , 5. 8. 2010

2 I když se zavázali k tomu, že budou mít fotografové úplnou svobodu, přesto je to pokus představit Gruzii v nejlepší světlo, a tak se fotografové ocitají do určité míry v progandistické úloze. viz: Risch, Conor “Magnum On Georgia, For Georgia” (“Magnum o Gruzii, pro Gruzii), PDN Online, 2. 10. 2009. http://www.pdnonline.com/pdn/content_display/features/pdn-online/e3i505f5fdeedc76b42f095105930908f2e?pn=1 , 15. 8. 2010

dívka Kim Phuc” Nicka Uta nebo “Poprava příslušníka Vietkongu” Eddiho Adamse, jsou snímky týrání z Abu Graibu nasnímané samotnými pachateli. Použití fotografie jako prostředku dalšího mučení a ponižování oběti je (nikdy oficiálně nepotvrzená) metoda povoleného použití násilí při vyslýchání podezřelých v iráckých vězeních pod americkou kontrolou. Bez ohledu na to, jestli je brutální týrání a fotografické vyžívání ctižádostivých fotoamatérů z řad americké armády provedeno na rozkaz nebo ne, určitě ho podnítila a umožnila intenzivní dehumanizace “nepřítele” ze strany amerických médií.

Stejně tak propagandistická mašinerie válečných soupeřů během ozbrojeného konfliktu v bývalé Jugoslávii roznítla mezinacionální nenávist, která vyústila v hromadné zločiny. Ukázala jsem to na mnoha příkladech z chorvatských a srbských médií. Protivnická skupina je zbavena lidskosti a omezena na “balíky”, kterých je nutno se zbavit, a vlastní převahu a “hrdinství” je třeba zaznamenat jako trofej. Znázornění vojáka v médiích je klíčovým faktorem při vytváření národního symbolu hrdiny, který má funkci zajištění podpory válce a další mobilizaci bojovníků. Obraz vlastního bojovníka jako hrdiny je hlavní překážkou při souzení za válečné zločiny. Zobrazení ženy je pak nejčastěji využito jako stereotypní výjev utrpení, který zajistí mediální viktimizaci vlastního národa. Kvůli propagandistické angažovanosti se domnívám, že jsou média spoluodpovědná za zločiny a zvěrstva, spáchané ve jménu politiky, kterou propagovaly, a myslím, že by zato lidé, kteří jsou přímo zodpovědní za podněcování k válce, měli nést následky u soudu.

Fotografie popravky nesnímají pouze popravčí, ale někdy se i profesionální fotografové ocitnou v situaci, že nasnímají takovou dramatickou událost. Přítomnost novináře určitým způsobem podnítl vykonavatele ke spáchání vraždy, protože se pachatelovo poselství dostane do světa a fotograf se nechtěně ocitne v úloze spoluúčastníka. Případ Bojana Stojanoviće, který zaplatil za to, aby mohl nasnímat vraždu, doufaje, že mu tento snímek přinese slávu a ceny, ukazuje druhou, mnohem temnější stranu fotografického povolání, vedeného těžko pochopitelným kariérismem za cenu cizího života. Tento kariérismus je podpořen i politikou udělování cen na významných světových soutěžích jakou je *World Press Photo*.

Fotografická etika je velmi důležitým aspektem tohoto povolání obecně, ale ve válečné fotografii je vyzdvížena na mnohem vyšší úroveň. V dějinách nebyly tak pevně stanoveny hranice, a proto je zcela legitimní právo fotografa naaranžovat jednotlivé scény, dokonce rozmístit lidské kosti (Felice Beato) nebo přemístit mrtvého kvůli lepšímu záběru (Alexander Gardner). Přestože se dnes mnoho hovoří o digitální manipulaci, o konci fotografie jako takové a o *postfotografickém* období, v němž se nacházíme, zdá se, že jsou, právě kvůli snadnější manipulaci s obrazem pravidla stanovená mnohem pevněji než v minulosti. Tudíž žádná manipulace s obrazem ve fotožurnalismu není povolena kromě výřezu a toho, co se v klasickém fotografickém postupu nazývalo přidáním nebo ubráním světla při zvětšování. Avšak věrohodnost

fotografické informace není ohrožena pouze potenciální digitální manipulací, (kterou lze velmi snadno odhalit), nýbrž mnohem více věrohodností samotného svědka-fotografa a otázkou, zdali vůbec může být považováno za věrohodné to, co se před fotoaparátem odehrává. “Fotografické příležitosti”, pořádané pro fotoreportéry, vytvářejí iluzi autentické události, ale vlastně jsou to propagandistické akce pro potřeby mediálních kampaní. Fotograf snímá to, co se před ním děje, ale samotná událost je nainscenována. To se především vztahuje na “zpravodajskou fotografii”, která o události zpravuje pomocí jednoho nebo několika snímků. Fotoreportéři, kteří pracují na přibězích, ale ne na zprávách, přinášejí mnohem hlubší, problémové reportáže, které se zabývají příčinami a následky, nejenom krátkodobou událostí, kterou je snadné nainscenovat.

Fotograf je však kulturologicky podmíněn a jeho snímky budou vždy vyjadřovat jeho postoje, a ne “objektivní” skutečnost. Volba toho, co vyfotografuje, způsob, jakým to provede, a zvláště pak kontextualizace fotografie pomocí popisky jsou klíčovými činiteli, ovlivňujícími způsob, jakým fotografii “přečteme”. Zodpovědnost fotografa je tudíž obzvláště velká.

Na základě významu, “zapsaného” do fotografie jejím autorem, vznikne nadstavba pomocí kontextualizace v časopise, v němž je fotografie zveřejněna, a tak je náš konečný pohled podmíněn nejen pohledem autora, ale také redaktora. Pohled čtenáře ze Západu je podmíněn i staletými předsudky vůči zemím třetího světa, z nichž obrázky lidského utrpení obvykle přicházejí. Časopisy také dávají podnět ke vzniku klišeizovaných snímků války a jejích tragických obětí, protože se tím zvýrazní rozdíl mezi “naším” bezpečným světem a “jejich” ohroženým.

Naše zodpovědnost jako pozorovatelů je v tom, že máme požadovat pravou informaci, jakkoliv je iluzorní očekávat, že se po ní budeme pít. Informace existuje, ale je kontaminována vrstvami rozmanitých “pohledů”, které se nám snaží vnutit svou “pravdu”. Nejde tady jenom o politické cíle; velmi často se jedná o nejbanálnější korporativní zájmy, podmíněné majetkovými podíly na mediálním trhu.

Kvůli tomu je Internet, přestože je zasypan informacemi pochybné autenticity, velmi důležitým novým médiem pro šíření informací, který nelze zcela podrobit cenzuře. Fotografům to přináší mnoho nových možností, ale také úplné redefinování jejich profese. Multimediální obsahy, které jsou založeny na obraze, na Internetu vévodí a vnucují nám nové standardy, v nichž se fotograf stává i kameramanem videa i jeho zvukařem.

Internet a moderní technologie umožňují i každému z nás, abychom se stali zpravodaji, a tak jsme zaplaveni spoustou obrázků, z nichž je obtížné vybrat správné obsahy. Zásahy do intimity “živí” náš voyérismus; nejbrutálnější snímky poprav, automobilových nehod a mrtvol uveřejňují právě “obyčejní” občané, kteří si nenechají ujít příležitost, aby pomocí svých mobilních telefonů nepořídili “senzační” snímek situace, kterým se pochlubí svým přátelům. Otázka etiky tedy nutně přechází z profesionálních fotografů na celou společnost.

Není pochyb o tom, že je mezi profesionálními fotografy mnoho osob s pochybnými morálními principy, vedených kariérismem a avanturismem. Ale hovořila jsem nebo jsem měla příležitost vyslechnout přednášky mnohých, kteří svou práci konají s úplnou oddaností a vírou ve své poslání. Mnozí tomu podřídili svůj soukromý život, vystavují se nebezpečí a žijí s traumaty, která nevyhnutelně zanechávají stopy na jejich psychice. Oproti obecnému mínění nezřídka právě fotografové pomáhají obětem neštěstí, neboť se na místě tragické události často ocitnou jako první.

Uveřejněné snímky mají moc podnítit k akci, možná jenom každý tisící snímek, možná to potrvá než k ní dojde, ale stejně sehrají svou roli při podpoření vědomí o oblastech zachvácených válkou. Ukázala jsem to na příkladech granátových útoků tržnice *Markale* v Sarajevu, snímků ze srbských táborů v Bosně a fotografii oběšené ženy ze Srebrenice. Absence obrazů má za následek kolektivní amnézii a neochotu čelit problémům, jak jsme to viděli na příkladě absence snímků znásilnění.

Estetizace lidského utrpení a jeho znázornění v galeriích a muzeích navazuje na staletou tradici takových obrazů v dějinách umění. Ale fotografie kvůli svému “zvláštnímu” vztahu ke skutečnosti bývá napadána a kritizována, jestliže tytéž prostředky používá. Domnívám se, že má válečná fotografie své místo na stěnách galerií, ale nikoliv zbavena kontextu, v němž vznikla. Lidé chodí do galerie připraveni sledovat a dozvídat se, proto mohou být velmi prospěšné jim vysvětlit a poučit je o oblastech, kterým je zapotřebí pomoc. Na druhé straně má komodifikace lidského utrpení prostřednictvím prodeje válečných fotografií jako uměleckých děl velmi záporný zvuk. Oprávnění lze naléznout pouze ve faktu, že prodej fotografií pomáhá financovat projekty, pro něž v médiích středního proudu již není místo. To se zvláště vztahuje na umělce, kteří nalézají svou základnu ve fotožurnalismu, ale volí si jiné metody práce a vizualizace traumatických událostí. Jejich práce je usměrněna na zjištění příčin a následků války, nikoliv jen na pouhé zaznamenání utrpení, které se stane ukázkou obecného stavu, aniž by kohokoliv obviňovalo³.

Možná, že je fotožurnalismus mrtev, jako prohlásil Burgess, ale doufám, že se z jeho popelu zrodí redefinované odvětví uvědomělé fotografie, která bude hledat nové způsoby, jak zvýšit povědomí lidí o společensky důležitých tématech bez ohledu na způsob prezentace.

3 viz Berger, John “Photographs of Agony” (Fotografie agonie”), v: Wells, Liz (editor) “The Photography Reader (“Čtenář fotografií”), Routledge, Londýn, 2003, str. 288-290

10. DODATEK

10.1. SAŠA KRALJ

Fotografoval jste válku v Chorvatsku a Bosně, později jste pokračoval v práci i pro světové agentury na různých světových bojištích. Jaký jste měl motiv, abyste se začal zabývat válečnou fotografií?

Chtěl jsem vidět, co se vlastně děje. Nedostal jsem se k tomu s nějakým vědomým záměrem. Pro mě bylo fotografování vlastně výmluva. Chtěl jsem se dozvědět, co se děje, abych nemusel sledovat televizi, kde by mi řekli, co se stalo. Takhle jsem to viděl, když už nic jiného, “z první řady”. Řekněme, že to byl úplně jiný motiv. Co se týká jiných lidí, jejich motivy byly různé. Jedna skupina lidí už pracovala v novinách před válkou, a potom s určitou inercí začala snímat válku, protože válka jednoduše přišla. Druhá skupina zkušenějších fotografů získala práci pro zahraniční agentury. Velká část se přihlásila kvůli adrenalinu, další z patriotických důvodů, protože se domnívali, že svým fotoaparátem a kamerou dají přínos k osvobození.

Bylo to všechno možné a bylo to vidět... způsob, jak lidé pracovali... Ti kteří byli na volné noze, měli rozmanité soukromé důvody, od adrenalinu až po peníze, někteří ihned pochopili, že je to pro ně příležitost, jak je vydělat. Risk je zisk, vždycky to tak bylo. Byli jsme mnohem lépe placeni, zvláště ti, kterým se podařilo prorazit a získat zakázky pro zahraniční publikace nebo agentury. Já jsem pracoval pro *JB Pictures*. Vzpomínám si, že když jsem obdržel svůj první šek na dva tisíce dolarů, byl to pro mě šok.

Ale pro mě to nikdy nebyla motivace, jenom dodatečné ospravedlnění. Samozřejmě, že to bylo částečně i kvůli tomu, že se člověk cítil být součástí elitní skupiny, která může dělat něco, co nikdo jiný nemůže... My jsme tehdy ještě byli děti, všechno bylo velmi vzrušující a určitým způsobem chlapácké. Ale motivy se časem mění, nezůstávají stejné. To je plod přemýšlení... a určitého pochopení těchto motivů. Protože člověk si toho v té chvíli často ani nebyl vědom. Mnohokrát něco zpracuješ a potom pochopíš, jaké byly tvé motivy, když si to nakonec rozebereš.... myslím, že to není tak jednoduché... myslím, že se to během života mění.

Myslel jste si, že svými fotografiemi můžete změnit svět?

Ano, ale to bylo abstraktní, velmi záhy jsem pochopil, že to všechno není takové, jak to člověk ve filmech vidí. Ale cynismus je informovaný optimismus (možná?).

Pro mě to byl v první řadě sobecký motiv, chtěl jsem zjistit, co se děje. Myslím, že to byl

můj hlavní motiv. Určitým způsobem jsem to stejně necítil jako svou válku. Ale nechtěl jsem se od toho ani vzdát.

Mohl byste se vrátit zpět k válečným fotografiím v médiích, od fotografií explicitního násilí jako jsou popravy až po klišeizované snímky uprchlíků?

Faktem je, že novinářství je určitou perverzní formou zábavy protože redaktoři prosazují určitou mentalitu pornografie... Co je totiž v novinářství to nejproblematičtější? Jak říká Žižek, rozdíl mezi erotickým a pornografickým.

V tom je největší problém novinářství. Když máš fotografie, které nejsou jenom šokující, které mají určitou hloubku, emotivní sílu, nejtěžší je tyto snímky uveřejnit, nikdo je nechce, protože jsou nejprovokativnější. Ve chvíli, když máš buď zábavné fotografie, to znamená jenom emotivní snímky, tedy nějaký kýč, slzy, předvídatelné výjevy, hodně předvídatelné, bez ohledu na to jak moc jsou skutečné, ale když se na to člověk dívá v novinách, to je prázdný emotivní náboj. Nebo na druhé straně šok, který je čistou pornografií, ale bez jakéhokoliv emotivního podkladu, to se žádá. Nyní je pornografie stejně jako ve skutečném světě lépe placená. Je to, pravda, morálně a eticky dubiozní, ale jde to na odbyt. Pornografie vynesla do nebe internet, a v médiích je to totéž. To znamená, že pro mě je fotografie poprav na úrovni pornografie, a vím, že to někteří mediální magnáti a redaktoři bohužel žádají.

To je pornografie, bez emotivního spojení, bez kontextu, bez dotykových bodů se čtenářem. Na druhé straně je laciná věc, ty slzy... vyvolávají jakýsi laciný soucit, ale zase bez hlubší analýzy, bez hlubšího kontextu. Obě varianty jsou přijatelné. Lehčí je dostat za úkol nafotit kýč, který je všude kýčem, takovou práci dostane snadněji, a proto dochází k hyperprodukcí... Nasnímat popravu je o trochu těžší udělat a trochu riskantnější, ale i to patří do domény pornografie, a hotovo. A to se žádá. Ale něco mezi, to, co by média měla dělat, nedělají ani fotografové ani novináři.

Jaké to je snímat cizí zem a jaké je to snímat svou vlast ve válce? Je v tom nějaký rozdíl?

Je to absolutně rozdílné. V roce 1993 jsem strávil celkem osm měsíců na různých místech v Chorvatsku. I když jsem byl v Záhřebu, vlastně jsem neměl žádný odstup od války, protože jsem se díval na televizi a bavil jsem se o ní s kamarády. Válka byla neustále přítomná a to mě začalo zatěžovat. Dokonce jsme v jedné chvíli požádali agenturu AP, aby nás poslala na měsíc do nějaké jiné války, jenom abychom odsud vypadli, protože jsme se vlastně nikdy opravdu z toho nedostali pryč.

Ale i ty firmy velmi dobře věděly, jak jsme pro ně vzácní, protože jsme mluvili relativně dobře anglicky, psali jsme popisky pod fotografie, které byly čitelné a normální, věděli jsme, co se děje, nepotřebovali jsme průvodce, nepotřebovali jsme nikoho. A ještě k tomu jsme prováděli novináře a jiné lidi, a relativně dobře jsme rozuměli své práci. Když se snížil zájem o válku v zahraničních sdělovacích prostředcích, uměli jsme vrátit příběhy na titulní stránky s nějakými dobrými fotkami a oni toho využívali.

Potom jsem viděl, jaký je v tom velký rozdíl. Samozřejmě, že je to jiné, když je člověk někde jinde a může získat nějaký odstup, ale na začátku to bylo velmi matoucí. Člověk má v sobě určitou dávku naivity a ke zdejší válce došlo najednou.

Myslím, že všichni potřebovali, nebo alespoň já, několik let, abych vůbec pochopil co se děje. A vlastně jsem potřeboval i několik let potom, abych pochopil co se dělo.

Můžete srovnat způsob, jakým fotografovali naši a jakým zahraniční fotografové?

Jezdila sem skupina cizinců, kteří na nás byli závislí. Mnoha fotografům, které jsme prováděli, jsme doslova darovali příběhy. Prováděl jsem je a ukazoval jim – tady máš příběh, tak to nafot'. Pobývala tady skupina cizinců, kteří toužili jenom po čistém adrenalinu nebo po kariéře. Přijet sem bylo laciné, válka se odehrávala v Evropě, byla to ideální příležitost.

Byli tady leccjakí lidé, někteří si vzali do ruky fotoaparát a šli do války, protože shlédli nějaký film a mysleli si, že je to suprové, jiní se zabývali fotografováním, dokumentovali válku, a další měli nějaké konceptuální idey.

Byli tady fakt různí lidé a všechno možné.

Znamená to tedy, že profil fotografa ovlivňoval i to, co v médiích vycházelo?

Určitě ano. Neznalost je nakonec vždycky využívána. I moje fotografie... jedna velmi malá část, pomocí popisek pod fotografiemi, atd. Člověk se snaží vyjádřit nějaké své stanovisko k situaci, ale problém je, když vlastní stanovisko nemá, když je moc rozpačitý, když ještě hledá, když stále ještě nějaké věci dělá proto, že ví, že budou vizuálně fungovat... takže je tady... absolutně je tady velká manipulace. Ať člověk chce nebo ne, jeho fotografie zastupují doma nebo v zahraničí určité světonázory.

Se zahraničními fotografy je to také tak. Ti, kteří jsou koncepčně silní, se o cosi pokoušejí... mají svá stanoviska, snaží se vyjádřit své postoje, ale spousta těch, kteří sem přijeli, chtěli jenom udělat kariéru, pro ně byla důležitá například titulní stránka časopisu *Time*, nebo je zajímaly šeky, nebo jenom adrenalin. Samozřejmě, že média jednoduše uveřejní to, co chtějí redaktoři.

To mě naučilo, bohužel příliš pozdě, jak moc si musím dávat pozor na to, co dělám a proč

to dělám, abych něco podpořil nebo nepodpořil. Člověk se pak nechtěně dostane do určitého soukolí... Ani si není vědom toho, že je manipulován.

Můžete uvést nějaký příklad, že se Vaše fotografie dostaly do souvislostí, které nevyjadřovaly to, co jste chtěl říci?

No řekněme, když probíhaly boje na Kupresu. Ze všech lidí, kteří pracovali pro zahraniční média, jsem se tam jako jediný dostal já, protože jsem měl relativně dobré styky a občas jsem fotil pro záhřebský Večerník. Armáda bosenských Chorvatů to přísně kontrolovala. Když se dozvěděli, že pracuji pro zahraniční agenturu, zatkli mě a chtěli mi vzít filmy, ale podařilo se mi je získat zpět a fotografie byly uveřejněny. Nebylo to nic zvláštního, ale byly na nich raketometry, a to byl důkaz, že v Bosně operuje armáda Republiky Chorvatsko. Tyto fotografie sehrály určitou roli.

A potom se člověk setká s různými lidmi, kteří to různými způsoby komentují.

Znamená to, že se od Vás očekávalo, že budete "hrát sa tým"?

Samozřejmě, že se to očekávalo. Problém byl v tom, že člověk, který pracoval pro zahraniční agenturu, nikdy nebyl zrovna nejlépe přijímán. Když pracoval pro místní noviny, bylo to v pořádku.

Ano, protože redaktoři kontrolovali, co bude uveřejněno, nemohlo vyjít nic, co nepodporovalo určitou politiku... Jestlipak jste kvůli tomu prováděl při snímání autocenzuru?

Já ne. Ale jednou jsem si byl vědom autocenzury a strachu, protože jsem věděl, že jsem některé věci vyfotografoval. Věděl jsem, že jsem byl jediný a když to zveřejním, všichni budou vědět, kdo to nasnímal.

Ale vyfotografoval jste to?

Vyfotografoval jsem to. Akorát jsem to neposlal. Bylo to o tom, jak byli používáni zajatci v Mostaru. Bojoval jsem sám se sebou, jestli to mám poslat, ale nakonec jsem ty fotografie neposlal. V ničem se to neliší od situace, když jsem byl v Iráku jako přidružený člen americké jednotky. Hezky mě poprosili, abych některé z fotografií neodesílal a neodeslal jsem je.

Kdybych měl nějaké snímky, o nichž bych si myslel, že něco změní, tak bych je poslal. Ale byly na nich rakve s padlými americkými vojáky.

Ani ve válce v Chorvatsku jedna fotografie nakonec nic nezměnila. Já jsem například veděl, že je severní Bosna prodána, a když jsem to říkal, tak mě chtěli ukřižovat. Patnáct let po válce konečně dostali možnost promluvit v televizi i lidi, kteří otevřeně dokládají, že Tuđman prodal severní Bosnu a proč. Pro mě to byla podstatná věc. Proto jsem začal pracovat ve válce jako novinář. Věděl jsem to již tehdy. To nemohla znázornit žádná má fotografie. Popisky, které jsme také psali my – psali jsme je, ale co to bylo platné dokud to nebylo přijato k uveřejnění, dokud to novináři, redaktoři vůbec neschválili jako možnost. Když padl Bosanski Brod, když byla celá Bosna v plamenech, já jsem byl při tom. Útok trval dlouho, bylo mnoho zraněných, padlých, ale Chorvaté postupovali kupředu. Potom byl průnik zastaven a severní Bosna byla posléze prodána. Za jeden den. Proto pro mě bylo cenné, že jsem byl jako novinář ve válce. Že to vím, že mi nikdo nemůže nic nalhat. A je to. To nemůže znázornit žádná fotografie. Takové fotografie nenajdete, protože neexistují.

A jak je to s neutralitou, jestlipak jste mohl fotografovat válku ve své vlasti neutrálně?

Co to vlastně znamená být neutrální? Já jsem konkrétně nebyl ani na jedné, ani na druhé straně; byl jsem na třetí straně - na straně, která si myslí, že to byla hloupost a že byli lidé na obou stranách zmanipulováni. Ale to je také strana. Stále ještě je to strana. To není neutralita, přestože je to vlastně mnohem neutrálnější. Záleží na tom, jak člověk tento termín chápe.

Mohli být tedy zahraniční novináři neutrální?

Ne. Neutralita neexistuje. To je iluze. Člověk má svá stanoviska, vybírá určité příběhy, pracuje určitým způsobem nebo vidí věci, které chce vidět nebo které si zvolí. Takže neutralita v novinářství neexistuje. Stejně jako etika. Je to neetické povolání a když mluvíme o nadstavbě, můžeme hovořit o tom, jak velkou roli hraje etika a jaké postoje člověk v životě má. Ale to je v zásadě neetická práce... i dneska, když už nejsme ve válce... co znamená neutralita? Člověk přijde k nějakým chudákům, vejde jim do domu, bez problémů tam fotografuje. Zkuste jít k někomu bohatému. Společně s advokáty a ochrankou vás vyžene... A teď mi řekněte, jestli jste neutrální? Už proto neutralita neexistuje, protože se člověk chová vůči lidem jiným způsobem. Záleží na tom, jak se na ně dívá, záleží na tom, jak moc se jich bojí, jak moc je respektuje nebo nerespektuje. Záleží na tom, jak moc jim vůbec rozumí nebo nerozumí. Totéž je s cizinci.

Dostávali jste nějaké pokyny, co máte fotografovat a co nemáte? Jak to bylo s povoleními?

Pokyny ne, ale řekněme, že v určitém údobí dokonce i místím novinám vydalo Ministerstvo obrany příkaz, že fotografové nesmějí snímat mrtvé chorvatské vojáky, nesmějí tohle, nesmějí támhleto... takže ani fotografové Večerníku nikam nesměli. Ale pořád křičeli, pořáďte nám fotografie. Dokonce i zaměstnanci Ministerstva obrany. Měl jsem určité styky, také jsem měl potvrzení, pomocí něhož jsem se mohl na některá místa dostat. Fotografie z Večerníku jsem bral s sebou, aby vůbec mohli něco nafotit. Ale na začátku byla spousta věcí neorganizována, v Chorvatsku i v Bosně. Takže se dalo hodně věcí udělat, když člověk uměl jednat s lidmi... Později začalo Ministerstvo obrany pomalu získávat kontrolu. Například u Zadaru se nedalo vůbec fotit, novinářům byl jednoduše vstup zakázán.

Z jakého důvodu?

V každé válce je informace velmi podstatná pro zpravodajskou činnost. Dokonce i nejmenší věci mohou něco odhalit – jestli bylo něco zbořeno nebo nebylo, jestli někdo zasáhl cíl, jestli jsou někde nějaké jednotky, jestli mají určité zbraně, jestli jsou některé ulice průchodné, to všechno hraje svou roli. To všechno jsou zpravodajské informace. Proto všechny zpravodajské agentury analyzují média, mají celá oddělení pro analýzu médií. Stejně tak, ať chceš nebo nechceš, jakmile uveřejníš fotografii, vlastně pracuješ pro zpravodajskou službu. Mslíš si, tak to ne, já jsem novinář a nikomu svůj snímek nedám. Ale jakmile vyjde, je s tím konec. Každý k němu má přístup.

Propaganda byla také velmi intenzivní...

Jakmile se dostalo k moci Chorvatské demokratické sdružení, začalo řídit televizi a v Srbsku jejich vládnoucí strana také. Stávalo se mi, že se mě kamarádi ptali co se děje, když jsem se vrátil z “terénu”. Vypověděl jsem jim to a řekl mi: “Ale to není pravda, viděli jsme o tom v televizi ve zprávách.” Věřili tomu, co viděli v televizi, více než mně. Takže v žádné válce, zvláště ne tady na Balkáně, by bez médií válka nebyla. Máme máslo na hlavě. Nejsme vinníci, ale jsme zodpovědní.

10.2. GORAN PICHLER

Když začaly v zemi problémy, neměli jsme ponětí o ničem, ani jsme nevěděli, co se chystá tady, v Osijeku. Lidé, kteří tomu nevěnovali pozornost, nevěděli, která vesnice v Baranji je srbská. Vzpomínám si, jak jsem byl naivní, když jsem se díval, jak z olivově zeleného nákladního auta rozdávali nějaké bedny. Myslel jsem si, že se jedná o nějakou práci, ale rozdávali zbraně, za bílého dne, nikoliv tajně.

Když začala válka, všechno mi připadalo nadreálné, sanitka, která vozí zraněné, výbuchy kolem ...Vzpomínám si, jak příslušníci Jugoslávské lidové armády přijeli do Tenjy, aby se postavili mezi oba válečné protivníky. To byla jedna z našich prvních reportáží, oni stáli uprostřed hřiště v podivné čtvrti města, jakoby tam bylo obrovské náměstí, ale vlastně tam nebylo nic, jenom louka a z druhé strany na nás stříleli srbsští ostřelovači... měli snipery s tlumiči... vůbec jsem nevěděl, co to je. Mám krásný snímek, na to si vzpomínám, jak dva gardisté běží a nesou nějakého obrovského chlapa, vysokého metr devadesát, nohy vláčí po zemi, protože je zraněný. Stál jsem před nimi a snímal a všichni na mě křičeli, abych zalehl. Nebylo mi jasné proč. Slyšel jsem, jak kolem mě něco padalo, to byly střely, které se zarývaly do asfaltu nebo do trávy ... Později to začalo: Vukovar, Osijek... něco hrozného... nevím, jestli jsem byl ve větším bezpečí na bojišti nebo tady ve městě, protože Osijek byl mnohokrát ostřelován minometnými granáty. Bylo těžší žít v Osijeku než odjet pracovat na bojiště, protože tam v nějaké malé vesničce se toho dne třeba nic nedělo, nikdo ani jednou nevystřelil. Na Osijek každý den dopadlo padesát granátů, jeden určitě spadl blízko mne. Byla to hrozná psychóza, nejen pro novináře, ale pro všechny lidi, kteří žili v Osijeku, ve Vukovaru... prostě hrůza. A ještě k tomu jsem pracoval ve východním Chorvatsku – ve Vukovaru, Vinkovcích... Vinkovce byly také zničeny, protože jugoslávská lidová armáda je zcela zbytečně ostřelovala granáty, stříleli do středů měst, to nemělo nic společného s vojenskou taktikou. Nemocnice ve Vinkovcích měla průčeli směrem na nějakou srbskou vesnici, jednoduše ve vsi postavili tank a každé okno nemocnice zasáhli z děla. Lidé trávili třeba dva dny ve sklepě nemocnice, vůbec nemohli jít ven.

Celý ten příběh byl moc divný... myslím kvůli tomu, že člověk mohl každý den zahynout. Blízko mě snad stokrát dopadl granát nebo na mě někdo střílel... ale v té době, prvních šest měsíců, na podzim a v zimě roku 1991, se to všechno považovalo za dobrou zábavu... já a mí kolegové, tehdy jsem pracoval i pro agenturu AP, dost kolegů cizinců jezdilo se mnou, vozili jsme je po terénech, aby se neztratili, protože pak by s nimi byl konec... ti všichni to považovali za dobrou zábavu. Pracovali jsme... nemůžu říct, že se jsme se přitom zrovna bavili,... dělali jsme něco pro Chorvatsko... vždyť jsme byli ve válce... pracovali jsme v její propagandistické části, ukazovali jsme, co se skutečně dělo, a opravdu se dělo něco hrozného... Naši velitelé byli hodně naivní, protože novináře, zvláště ty zahraniční, pouštěli všude. Určitě mezi nimi byla

spousta špionů, kteří sem jezdili a zjišťovali, co se děje. Můj kolega a já jsme dokonce chodili na velitelství regionu a upozorňovali jsme je, protože i já jsem viděl mapy, byla to východní Slavonie, válečná oblast. Já jsem to neměl co vidět, nikdo to neměl co vidět... Nic se nevědělo. Tehdy jsme neměli armádu, ale naštěstí to všechno ještě dobře dopadlo.

Nejhorší noční můra, jakou si člověk dovede představit, byla pro nás Bosna. Každý den se měnilo rozmístění jednotek. Nějakou vesnici dobyli Muslimové, Chorvaté nebo Srbové. Když jsme vjeli do vesnice, nesměli jsme tam sami... když se Muslimové trochu opili a jeden z nich se zrovna trochu rozzlobil, přinejmenším jsme dostali nakládačku, sebrali nám auto a fotoaparáty s příslušenstvím. Na druhé straně se také mohlo stát, že nás naložili do auta, ukázali nám všechno, co jsme chtěli vidět, nakrmili nás, zlíbali a nechali odjet. Nikdy nebylo jasné, co se bude dít. Dvakrát jsem se dostal na okupované srbské území, na kterém Srbové stříleli, ale vůbec jsem nevěděl, že tam jsou. V Posavině nebojovali Muslimové proti Chorvatům otevřeně, v tom smyslu tam bylo lehčí pracovat.

Můžete srovnat, jak pracovali zahraniční reportéři ve srovnání s Vámi?

Měli jsme v redakci Telefoto. Legrační zařízení, do kterého se dá fotografie a odešle se telefonem... Pamatuji se, že k nám přišel jeden zahraniční fotograf, už si nevzpomínám, jak se jmenoval. Asi deset až patnáct dní jsme spolu jezdili po bojištích. Byl jako robot, dostal úkoly, co má nafotit. Toho dne měl odeslat jednu fotografii, tak dobrou, aby se dala uveřejnit. Pro nás to nebylo důležité, ani honoráře nebyly tak velké. Zahraniční fotografové mě fascinovali svou profesionalitou. Když jsem mu povídal, co se v terénu děje, už věděl, co si zvolí k nasnímání. Pak jsme tam přijeli, on měl fotoaparát, já jsem měl fotoaparát, vůbec nešlo o to, že by někdo z nás měl lepší fotoaparát, protože každý dobrý přístroj vyfotografuje skvělé fotografie. Takže to, že měl lepší vybavení nic neznamenal. Nasnímal jsem fotografii, byl jsem moc rád, že jsem pořídil tak dobrý snímek, poslal jsem ho do Večerníku, všichni byli šťastní a spokojení. Večer přišel on, že chce odeslat své dvě fotografie; byly dvakrát lepší než moje. Díval jsem se na jeho fotografii, díval jsem se na svou... On šel o dva metry blíže, vyměnil si objektiv... ne proto, že ho měl, já jsem ho měl s sebou taky... akorát jsem nevěděl, že se tím objektivem dá nasnímat lepší fotografie... Za těch deset dnů strávených s ním jsme se naučili více než kdybychom se to učili sami celé měsíce. Pak jsme se ještě seznámili s jedním chlapíkem z agentury Reuters, to jsou opravdu úplně jiní, lepší fotografové. Také kluci, kteří stále pracovali pro agenturu AP, byli nejen fantastičtí fotografové, ale byli schopní sebou praštit pod tank, když bylo zapotřebí ten den odeslat dobrý snímek. Takovou profesionalitu jsme neviděli ani dříve, ani později jsme tak nepracovali. Dělali jsme dobré obrázky, dostávali jsme ceny, snímky byly uveřejňovány, nebylo to špatné, ale bez ohledu na to, jak moc jsme si o sobě mysleli, ti cizinci, alespoň ti, se kterými

jsem se seznámil, jsou fantastičtí profesionálové a nadaní fotografové.

Lišili se také svým přístupem? Zdá se mi, že jsou fotografie chorvatských fotografů mnohem soukromější, jakoby bylo vidět, že jsou ti lidé "uvnitř" děje, prostřednictvím svých emocí, jazyka, i citu, že nemají odstup...

Vzpomínám si, jak jsme žertovali, že každý z nás s sebou táhne jednu bábu v černém, aby měl před zbořenými chalupami koho vyfotografovat. Fotografové z Reuters a z AP, lidé, kteří již dlouho pracují, asi mají profesionální odstup, je to pro ně zaměstnání. Do takové situace se dostaneš rychle... Vzpomínám si, když jsem v Osijeku pomyslel: "Je to dobré, granáty dopadají jenom na Jih (část Osijeku, pozn. aut.)", a já žiju v jiné čtvrti. Nedělám si legraci, pamatuji si na takové myšlenky. V Bosně to již pro nás bylo jiná, nechci říci rutinní práce, protože to, co se dělo, bylo tak strašné, že se to nemohlo stát rutinou, ale jezdili jsme tam, abychom nasníмали nějaký příběh. Věděli jsme, kde můžeme pořídit dobrou fotografii. Moc nás nezajímalo, co se tam děje, osud těch lidí, rodiny, stojící před zapáleným domem. Věděli jsme, že je to hrozné, ale už jsme měli v hlavě myšlenku "podívejme se, jaká je to dobrá fotografie". Ten odstup jednoduše vznikl již po několika měsících války v Chorvatsku. Zahraniční fotografové se zúčastnili mnoha válek, ale žádnou neprožívali tak emotivně jako my tu naši, protože jsme bránili své domovy. Na válku v Bosně jsme již pohlíželi jinak, tam jsme už byli při fotografování méně zatíženi, méně závislí na události, kterou jsme fotografovali. Koneckonců byli jsme také chytrější, nefotografovali jsme jak Chorvaté drancují srbskou vesnici a odvázejí nákladní auta plná mrazáků, protože bychom dostali kulku do hlavy. Přemýšleli jsme o tom, co děláme.

Ano, to je ten okamžik autocenzury...

Ne, není to autocenzura...to je autocenzura přežití. Ale dával jsem pozor, co dělám, abych neuškodil, řekněme abych neodhalil lokace nebo podobné důležité informace.

Měli jsme na velitelství města a armády v Osijeku skvělý tým, který sehrál moc dobrou roli. Přeháněli ve zprávách v novinách, že máme v Osijeku 5000 bojovníků, že jsou všichni zavilí a nebezpeční... a zatím tam nebyl skoro nikdo. Nebyla tam armáda, ty informace byly záměrně šířeny na veřejnosti a take měly výsledek. Nebylo tak lehké zaútočit na Osijek jako na Vukovar dřív než byl okupován, protože si mysleli, že jsou v Osijeku tisíce obránců. Nebylo jich jen několik desítek, ale nebyly jich ani stovky. A potom jsem se dostal na první linii obrany směrem na východ, viděl jsem jenom dva lidi v zákopech a měl jsem něco nasnímat. Ti dva v zákopech měli nějakou *zolju* (*osa* – jednorázový lehký raketomet, pozn. prev.) o pět set metrů dále byli další dva chlapi. Kdyby tudy projely dva nepřátelské tanky, vjely by přímo do středu

města. Myslím, že je to štěstí, že to Srbové udělali až později, a že naši tehdy nepouštěli cizince na postavení obránců, protože by se to Srbové určitě dozvěděli. Očividně se to z Chorvatska a Osijeku nedozvěděli, protože by se pokusili o průlom. Nic jsme neměli, neměli jsme zbraně, neměli jsme lidi, neměli jsme vozidla, kdepak tanky... .. Po celý rok 1991 to bylo pouhé štěstí, že propaganda odváděla dobrou práci. Dávali jsme pozor, aby se ani prostřednictvím fotografií ani textů nedostalo na veřejnost nic o skutečném stavu obrany. Samozřejmě, že jsme prováděli propagandu, což se o agentuře Reuters nedá říci. Nasníмали jsme tři chlapíky, kteří se zubili se *zoljou* a pod to umístili popisku: "Snímek z jednoho z mnoha desítek postavení směrem na východní hranici obrany." Ve skutečnosti jsme měli tři vojenská postavení a celkem pět raketometů typu *zolja*. Není mi líto, že jsme to dělali, že byli jiní lidé profesionální, je mi to úplně jedno; když jsem tím mohl pomoci ve válce, tak to bylo skvělé!

Cizinci se nemohli tak snadno dostat na vojenská postavení, přestože měli většinou dobré úmysly. Myslím, že naše bezpečnostní služba již na podzim a v zimě roku 1991 dávala pozor, co dělá a koho tam pouští, protože se dělo leccos, v Osijeku také, raději nemluvit... Takže propaganda sehrála dost dobrou roli ve válce, protože všichni si mysleli, dokonce i novináři, kteří bývají skutečně dobře informováni, že tam bylo hodně vojáků. Teprve v zimě roku 1991, když byly zahájena nejhorší bitvy, když padl Vukovar, přijelo do Osijeku 5 - 6 tisíc vojáků a pak to už bylo vidět. Přijeli sem Varaždinci, Záhřebčané, Međimurci, všichni běženci z celé Baranjsy... a potom už bylo co fotografovat a přitom jsme nemuseli mlžit .

Všimla jsem si, že se na titulních stránkách z té doby často uveřejňovaly fotografie různých zbraní nebo byli glorifikováni vojáci. Pravděpodobně jejich cílem bylo posílit morálku lidí ...

Ano, určitě to posilovalo morálku. Ale otázkou je, jestli noviny v Chorvatsku v té chvíli sloužily propagandě. Myslím, že to bylo potřebné, bez ohledu na to, jak moc to bylo neprofesionální a nedobré ve smyslu určitého vztahu k médiím... Na mém sídlišti, kde byly samé novostavby, nebyl jediný dům, který by nebyl zasažen, přestože tam žádné vojsko nesídlilo. Srbové útočili na sídliště minometnými granáty proto, aby obyvatelé z Osijeku odešli, aby ho co nejsnadněji dobyli. Samozřejmě, že jsem jako Chorvat neodesílal zprávy o tom, že máme málo vojáků a že je situace špatná... V průběhu války ke mně nikdo nepřišel a neříkal mi, co a jak mám fotografovat a uveřejňovat.

To jsme dělali sami. Nebyli jsme tedy, jak se říká, indoktrinováni. To se tak nějak samo sebou rozumělo, že napíšeme to, co je lepší, a ne to, co vidíme. Řekněme, že nevyfotografuji to, že naši lidé zapálili celou vesnici, a že z ní odvezli z ní všechny věci... za prvé, kdybych to nasnímal, někdo by mi vpálil kulku do hlavy, a za druhé, nikdo by mi to neuveřejnil. Cenzura byla fantastická.

Jedna paní pracovala nedaleko nás v jedné firmě ve Večerníku, byla zadobře s lidmi z politické strany *Chorvatské demokratické sdružení*. Říkala nám různé věci, ale my jsme jí nevěřili, protože to bylo tak strašné, že jsme tomu nemohli uvěřit. Říkala nám, že byli chorvatští policisté záměrně posláni do vsi Borovo selo, aby byli Srby zabiti, že to bylo předem domluveno, že spolu Tuđman a Milošević vyjednávali. Šest, sedm let po válce to všechno vyšlo ve sdělovacích prostředcích... Nevím, jak to ta paní tenkrát věděla, ale nikdy neřekla ani jednu dezinformaci nebo lež. To, co se v době Vlastenecké války dělo, bylo vůbec tak hrozné, že jsme tomu prostě nemohli uvěřit. Bylo to pro mě lehčí uvěřit něčemu, co nebylo spojeno s Chorvatskem. Viděl jsem, jak Chorvaté odevzdali Srbům bosenskou Posavinu, zahynulo tam kolem 90 lidí, protože třikrát dobývali již dříve dobytá území. Tuđman nařídil, aby se celé chorvatské vojsko z Posaviny stáhlo. Potom, o několik dní později, jestli si vzpomínáte, odvážné chorvatské vojsko osvobodilo sto kilometrů území v okolí Dubrovníku. Tehdy jsem vlastně viděl, že to všechno byla pravda, tehdy jsem poprvé pochopil, že říká pravdu, protože již předem povídala, že bude to území rozděleno. Vyměnili Posavinu za území kolem Dubrovníku. Takže jsme již v Bosně měli jiný přístup k válce a všechno, co se dělo potom, jsme brali s určitým odstupem. Není to úplně tak, jak se o tom píše v novinách a jak nás přesvědčují, že se věci dějí. Takže jsme teprve po válce v Bosně pochopili, jak moc jsou to špinavé a krvavé záležitosti... Reportéři z Reuters a AP to věděli již od první války, nebyl to jejich první válečný úkol. Takový fotograf vyfotografuje hořící lidi na naftovém vrtu a snad teprve později v noci se probudí celý zpocený a o těch lidech se mu zdá. Ale to už je taková práce.

U nás to bylo něco mezi strašně zajímavým dobrodružstvím a vlastenectvím. A když ještě k tomu nasnímate dobré fotografie a děláte věci, které máte rádi, tak je to opravdu skvělé. Ale pro ně je to zaměstnání a proto jej tím lépe vykonávají.

Jak se postupovalo s oběťmi v médiích? Mohli jste uveřejnit obrázky mrtvých chorvatských vojáků?

Nic se neuveřejňovalo. Pravá cenzura... Tak vidíte, v tom byla jasná cenzura, protože nám řekli: Nefoťte takové věci! Ale neřekli to naši propagandisté v armádě, nýbrž redaktoři. A my jsme řekli: v pořádku, přece takové věci nebudeme dělat... To je tedy zajímavé, nikdo nebyl v tom smyslu profesionální. Byli jsme něco jako novinářská četa. Jiná věc je to, že to s novinářstvím nemá nic společného. Ale zase si říkám: není mi líto, že jsme to tak dělali.

V Bosně došlo k emocionálnímu a časovému odstupu kvůli pobytu ve válečných okolnostech. Já jsem tam prostě jel a hledal jsem dobrou scénu. Tak jsem si říkal: “Podívej se na ty dva, drží se za mříž, celí vyhladovělí...skvělá fotografie!” To je hrůzný příklad, hrůzný příklad, a ještě hrůznější, když člověk znal pozadí příběhu, co se s těmi lidmi dělo. Byl to

bývalý ústav pro choromyslné *Jakeš*, úplně oddělený od světa, v přírodě, pro nejtěžší nemocné. Všichni ho opustili kromě několika doktorů a ti, kteří tam zůstali, neměli ani co jíst. Ale když se na ten výjev podíváte, vidíte, že je to skvělá scéna. Zavolať jsem na ně, byli ohavní, zavolať jsem na ně, na ty blázny, aby šli k oknu, abych vyfotil hezky zarámovaný snímek dvou zoufalců se vpadlýma očima.

Neměl jsem mnoho společného s hrůzným civilním utrpením v Bosně, protože tam to všechno teprve začínalo, teprve vyháněli lidi z Bosny. V Posavině nebylo mnoho civilních obětí, protože odtamtud lidé včas utekli. Ale v Sarajevu, vždyť víte, jak to tam všechno hrozně pokračovalo... v Mostaru také. Válka se šířila rychle. Ani tam jsem nemohl v tom smyslu nic nasnímat. Fotografovali jsme staré ženy před zbořenými domy. Vůbec jsme o tom moc nepřemýšleli, natož abychom o tom přemýšleli jako vlastenci nebo jako profesionálové. Důležité bylo nasnímat něco použitelného. Něco mezi tím, aby člověk uspokojil sebe, udělal dobrou fotografii a uspokojil redaktory, aby ho neotravovali, co jim to poslal. V pětadvaceti, šestadvaceti letech o tom vůbec moc nepřemýšlíte, nevytváříte si nějakou strategii nebo filosofii své práce,... je vám to úplně jedno.

Mne ze začátku dost dojímaly fotografie ubohých uprchlíků, ale zase... byli jsme hrozní...Dokud se to nestane vám, díváte se na to chladně, s odstupem. Proto jsou cizinci takoví... Vzpomínám si, jak *četnici* vyhnali všechny obyvatele z města Iloku, pět až šest tisíc lidí. Čekali jsme na konvoj těch uprchlíků, je to hrozné to takhle vyprávět. Protože jsme na ně několik hodin čekali, seděli jsme v hospodě. Samozřejmě, bylo to pro nás zábavné, dobře jsme se bavili. Jacípak uprchlíci, to se neděje ani kolem vás, to jenom vidíte v televizi nebo to ani nevidíte, protože se to teprve začalo dít... a všichni jsme propásli konvoj, všech třicet novinářů, vůbec jsme uprchlíky nevyfotografovali, protože jsme seděli v hospodě. Později, když jsem fotografoval uprchlíky, které přeravovali přívozem z Dalje, když jsem viděl ubohé a ustrašené lidi, ženy, děti a stařečky, teprve potom jsem pochopil, co se dělo a co se teprve bude dít.

Tehdy ještě neprobíhaly granátové útoky, lidé neumírali, vyhánění lidí teprve začalo. Teprve když jsme se začali bránit, byly na nás zahájeny granátové útoky, a začaly všechny hrůzy, které jsme prožili. Psychologicky jsme nebyli připraveni profesionálně vykonávat svou práci, ani jsme neočekávali, že se stane to, co se stalo. Kdo mohl očekávat, že se bude dít něco tak hrůzného. Zvlášť novináři a fotoreportéři, kteří dříve psali reportáže z tržnice. Nyní to karikují... kteří dříve fotografovali fotbalová utkání a nebo festival *Krajky z Đakova*. Najednou z nás byli váleční reportéři. Ještě jsme to všechno dobře zvládli a udělali, ale nikdo z nás na to nebyl psychicky připraven. Ani nevěděl, co dozajista dělá.

10.3. SRĐAN ILIĆ

Jaké jsou Vaše zkušenosti z. fotografování války?

Charakteristikou válek v bývalé Jugoslávii je to, že mohl pracovat každý, kdo chtěl a fotografovat skoro všechno, co chtěl. Ale to hodně záleželo na osobních stycích. Nebylo to tak organizované jako je nyníjší “přidružení” (“embed” v Iráku a Afghánistanu pozn.aut.) fotografů k armádě. To je hloupost, nikdy jsem tam nechtěl tím způsobem pracovat. Například kdybych zůstal v Sarajevu, když byly zahájeny granátové útoky na město, mohl bych tam normálně pracovat bez ohledu na to, že jsem ze Srbska. Byla to chyba agentury AP, že jsem Sarajevo opustil. V Chorvatsku bylo vše mnohem restriktivnější, na chorvatské straně jsem nepracoval, ale zdá se mi, že tam bylo všechno mnohem organizovanější. Na srbské straně se dalo dělat všechno nebo se nedalo dělat nic, to záleželo na schopnosti fotografa.

Bylo důležité si vytvořit síť kontaktů, aby vám někdo oznámil, že se někde něco děje. Do přímých ozbrojených konfliktů se nevadí novináře organizovaně, jedete tam na vlastní pěst a odpovědnost, aniž by vám to zařídily místní orgány (armáda, policie, místní tiskové středisko). Ale časem získáte zkušenosti, jak se o sebe v kritických situacích postarat.

Jestlipak je faktem to, že když fotografové snímali jenom na jedné straně ozbrojeného konfliktu, že to ovlivnilo jejich neutralitu?

Co je to neutralita? Existovali lidé, kteří fotografovali a nebyli neutrální, přešli na jednu stranu v konfliktu.

Fotil jsem na albánské straně, dokud to bylo možné, dokud mi neřekli, abych tam už nechodil. V Chorvatsku jsem nemohl fotografovat na chorvatské straně; přesto jsme tam jezdili, když byly nějaké výměny zajatců, jednání a podobné události. Tehdy jsme jezdili do Chorvatska nebo chorvatští fotografové jezdili k nám.

Pořádané odjezdy na takzvané “fotografické příležitosti” pro novináře, jako například v době války na Kosovu zájezdy na albánskou hranici, kde byly zabavené zbraně, jsou k ničemu. Stejně tak je i přiřazení fotografů k armádě úplně idiotické.

Mají jednotky, které se to dělají, ví se přesně, které se zabývají “hloupým mrháním času” novinářů. Já jsem tam nejel, ale jeli tam kolegové. Jdete s četou dvanácti nebo patnácti až dvaceti vojáků, plížíte se, přebíháte, a víte, že tady nic ani nikdo není. Tak vznikají fotografie, na kterých děti pláčou, oni tam vběhnou a něco zboří. To je nainscenováno.

Existovaly různé propagandistické akce i ve válce na Kosovu. Vozili nás tam hromadně, abychom fotografovali albánské uprchlíky, jako například v obci Kišna reka, kde nacpali

všechny lidi, ženy, děti, do jedné místnosti. Všichni plakali. Ve vsi byly ještě jiné prázdné domy a novinář CNN se jich ptal, proč je nerozmístili po domech, jakoby všichni žili v jednom pokoji. Byli z toho hodně nesví.

Během válek v bývalé Jugoslávii jsem pracoval nezávisle a pomocí svých vlastních styků. Domácí fotografové v tom měli výhodu. Bez pomoci místních zdrojů, místního obyvatelstva, jste toho moc udělat nemohl. Odvezl jsem Rona Haviva do Vukovaru a do Bijeljiny. On toho roku získal cenu *World Press Photo*, kterou jsem tehdy nedostal, ale obdržel jsem ji později.

V našem regionu bylo všechno dost chaotické. Operovaly tady různé vojenské skupiny, paravojenské oddíly, nevědělo se, kdo velí a kdo má poslouchat. Někdy brali vojáci do zajetí novináře a fotografy jenom proto, aby na sebe přilákali mediální pozornost. Dost novinářů zahynulo, ocitli se v nesprávné době na nesprávném místě.

Zmínil jste se o Ronu Havivovi. Vzhledem k tomu, že jste byl při vzniku některých z jeho nejznámějších fotografií, můžete mi vysvětlit, jak vznikly? Je v Srbsku stále ještě většina lidí přesvědčena, že jsou Havivovy fotografie protisrbskou propagandou?

Jsme velmi dobří přátelé, ale říkal jsem mu, že je text Bernarda Kouchnera (francouzský diplomat, v té době byl první představitel OSN pro Kosovo pozn. aut.) v jeho knize *Krev a med* politikum. Tou knihou vešel hluboko do politiky. Některé věci přesahují hranice fotografie a nejsou podloženy žádnými důkazy. Někdo může říci: tady spálili dítě a já to zařadím do knihy bez jakéhokoliv oficiálního důkazu. Konkrétně ohledně snímků z Bijeljiny - Bijeljina je kříšťálově čistá. Přijeli jsme tam a začali fotografovat dříve než byly zahájeny boje, byl jsem tam s jednou skupinou a on s druhou. Některé z našich fotografií měly týž motiv: například člověka, kterého týrají vojáci. Nasnímal jsem, jak ho polévají vodou. Chytili ho tam s nějakou zbraní, na konci ho pravděpodobně zabili.

Oba dva se zmiňujete v popiskách o tom, že byl shozen ze druhého parta?

Je to tak, shodili ho dolů. On nasnímal, jak prosí o život. Ohledně snímku, na kterém voják nakopl ženu, při tom jsem nebyl, byl jsem jinde. Ale ty snímky z Bijeljiny jsou úplně autentické, nebyly nijak zmanipulovány. K manipulacím došlo později. Ron Haviv nepotřeboval předmluvu Kouchnera, který byl tehdy úplná nula. Kniha má obrovskou fotografickou hodnotu. Říkal jsem mu, že politiku nepotřebuje, že to knize jen uškodí. Fotografie mluví sama za sebe. Když musíš napsat dlouhou popisku, abys vysvětlil, o čem fotografie vypovídá, není to dobrý snímek. Haviv se příliš zapojil do politiky a kvůli tomu jsme vedli spory. Vůbec nebyl s to pochopit, že nemůže bez prověření všemu uvěřit. Někdy k tobě přijdou a řeknou ti: je tam krev,

někoho tam zabili. Jestlipak má například důkazy, že je to vůbec lidská krev?

Je to take otázka obětí, zobrazených na fotografiích, zdali jsou srbské nebo chorvatské. Na různých stranách různými způsoby prezentovali tytéž oběti. Jak se mohlo pevně stanovit, co jsou ty oběti vlastně zač?

Identifikace se prováděla. Přibližně se vědělo, kdo na koho útočí. S civilisty je to dost těžké, u mrtvé staré ležící ženy je těžké zjistit, jestli je to Srbka nebo Chorvatka. Muslimku možná můžeme poznat podle oblečení. V podstatě to bylo dost těžké identifikovat civilní oběti. Eventuálně jsme věděli, když jsme vstoupili do nějaké vesnice, komu patří. Ve Vukovaru byli lidé úplně obklíčeni a ocitli se v takové situaci najednou. Nikdo se odtamtud nemohl dostat, kromě těch, kteří znali cestu ven jako Jestřáb (velitel obrany Vukovaru, pozn. aut.). Jeho nechali odejít, to je známo. Nyní, po dvaceti letech historické distance, se přesně, ví, co kdo dělal. Ti civilisté nemohli z města, nejen proto, že by je nenechali Srbové, ale také proto, že by je odtud nepustily ani místní chorvatské úřady. Obléhatelé potřebovali civilní oběti zase z nějakých svých politických důvodů, protože až vstoupí do města a nebudou tam civilní oběti, nebude to mít žádný efekt. Civilisté vesměs všude sloužili jako zbraně v těchto politických bojích, na sarajevské tržnici Markale i jinde... Ten případ ještě není úplně vysvětlen, jedna strana má jeden názor, druhé strana druhý a logika praví třetí. Některé vyšetřovací aktivity vyvinuly neutrální strany, například odborníci UNPROFOR říkají o Markale, že projektily na tržnici byly vypáleny z muslimských stanovišť. Jestlipak je to tak... Bosňané říkají, že není, Srbové tvrdí, že je... Komu věřit? Je to těžké. Bylo dost obtížné udržet si určitou úroveň objektivity. Těžké je, když člověk nasnímá fotografii a začne psát popisku. Věděl jsem, že mi zavolají z agentury v New Yorku ve čtyři ráno, protože jim nic není jasné. Ale Američané jsou obecně velmi neobrazovaní, nemají obecné vzdělání jako Evropané. Kluci přímo z amerických fakult přijedou, začnou dělat práci redaktora a ani nevědí, kde Jugoslávie je, ani co se tady děje. Musím napsat popisky tak, aby se mě už nemuseli na nic ptát. Ale také samotná situace byla objektivně velmi složitá.

Jestlipak jste se při své práci setkal s cenzurou toho, co jste vyfotografoval?

Tady to bylo velmi liberální ohledně fotografování. Kosovo bylo poslední válkou pro fotografy, poslední oázou pro fotografy, kde se mohlo pracovat. Všechno potom, ty vysoce sofistikované války, Irák, Afghánistán, to je hrůza. Jakmile je fotograf přiřazen k armádě, má omezení, je vystaven tomu, že mu mohou zakázat něco nasnímat. Všechny materiály, které byly nasnímány, prohlédnou v armádě, to je cenzura. Mě za všechna ta léta ve válce v bývalé Jugoslávii

nikdo necenzuroval. Měl jsem, pravda, incident s Richardem Hoolbruckem (americký diplomat, pozn. aut.) ohledně fotografie na Kosovu, na níž sedí bez bot, v ponožkách, u kosovského vojáka s automatickou puškou, který má na nohou zablácené holínky. Byl na mě vyvíjen nátlak, abych tuto fotografii neodeslal. Hned jsem věděl, že z toho bude skandál. Když jsme po jejím nasnímání čekali, vyndal jsem film a zastrčil ho do holínky pro případ, že mi ho budou chtít vzít. Potom ke mně přišel Chris Hill (americký velvyslanec, pozn. aut.) a vyvíjel nátlak, abych to neodesílal, že je to špatné pro mírový proces, že to bude špatně působit na renomé americké diplomacie. Řekl jsem mu, že jenom dělám svou práci, a jestli má nějaké páky v agentuře AP v New Yorku a může tomu zabránit, ať to udělá. Že musím tu fotografii poslat, nenasnímal jsem něco zakázaného, to, že udělal chybu, je jeho problém. Nepodařilo se mu zabránit zveřejnění té fotografie, ale podařilo se mu zabránit tomu, aby zůstala v archívu agentury. Když byla nasnímaná a ocitla se v nabídce agentury, byl z toho velký průšvih, Hoolbrucka napadali i domácí i zahraniční novináři. Nyní, dvanáct let poté, fotografie v archívu agentury AP není. To je jediný pokus o cenzuru, který jsem zažil.

Existuje určitý kodex chování, některé fotografie se nezveřejňují, nějaké detaily, záběry mrtvých. Fotografové snímali tyto scény spíše pro účely dokumentace a pro dějiny. Nasnímal jsem snad asi deset takových obrázků, to mě vůbec nezajímalo.

Ale i můj postoj byl velmi pevný ohledně toho, že je potřebné ukazovat všechno, co je přímým důsledkem války. V průběhu bombardování Srbska zasáhli Američané omylem konvoj albánských uprchlíků v domnění, že je to vojsko. Dostal jsem snímek, na kterém je v popředí lidská hlava a v pozadí vše hoří. Hrůzný obrázek. Dostal jsem ho od jednoho našeho spolupracovníka a odeslal jsem ho. Zavolal mi šéf a řekl mi, že to v žádném případě neuveřejní a vážně jsme se pohádali. Mým argumentem bylo, že je to autentický obrázek, že fotograf s sebou nevezl tu hlavu z Bělehradu, nýbrž nasnímal situaci, kterou tam spatřil, že je to následek války. On měl poslední slovo a fotografie uveřejněna nebyla.

Když Srbové zajali mudžahedíny na Černém Vrchu, mudžahedíni měli u sebe fotoaparát. Srbové z něj vyndali film a vyvolali fotografie. Na nich byli známí lidé, byli to Srbové z jedné vesnice v okolí. Vyšla oficiální zpráva se všemi informacemi a jmény lidí z místního tiskového střediska. Oni toho využili k propagandistickým účelům, tj. aby to bylo mediálně využito, samozřejmě. Ale agentura AP nechtěla tento snímek distribuovat, přestože jsme měli dost důkazů o tom, že je to ověřená informace. Agentura ANSA na konci tento snímek uveřejnila. Potom mi volali z agentury AP z Říma a ptali se mě, proč my tento snímek nemáme. Vysvětlil jsem jim že to bylo rozhodnutí redaktora z londýnské kanceláře.

Můžete mi říci něco o fotografiích poprav, které nasnímal srbský fotograf Bojan Stojanović?

Této otázce bych se nehraději vyhnul.

Zaplatili Adolfovi, aby ty Muslimy zabil, že to vyfotí. Vím to jistě, protože ti dva ke mně do AP chodili a chtěli, abych jim půjčil auto, nějakou akreditaci, povolení, prachy předem, že přinesou fantastické snímky. Potom se objevili v Klubu spisovatelů v Bělehradě a tam u stolu vykládali, že tomu Adolfovi zaplatili 500 marek, aby zabil těch pár Muslimů. Myslím, že na jednoho na snímku střílí. Přitom to vůbec není dobra fotografie. Nemohl jsem tomu uvěřit, to se stává, když jsou všechny etická kritéria, morální normy zapomenuty. Oba dva znám od dřívějšíka, Srđan Petrović byl tehdy napůl kriminálník a Bojan Stojanović je zvláštní kapitola, je to hlupák a blázen. Ocítal jsem se v takových situacích, byl blízko podobných výjevů, ale hned jsem odtamtud šel co nejdál pryč. Ne kvůli nějakému osobnímu bezpečí, ale nechtěl jsem to fotografovat. On za to dostal cenu.

Pravděpodobně porota tehdy nevěděla, o co se jedná?

Jak by nevěděli? Později se dozvěděli, že to byl podvod a že šlo o vraždu.

Četla jsem v jedné knize, že byl Stojanovićův život kvůli těm fotografiím ohrožen, že ho skoro zabili ve vězení a že ho unesli v Holandsku, když si tam jel pro cenu...

On a ještě dva další, Srđan Petrović, myslím, že byli oba dva ve vězení ještě s někým. Vrazili do bytu k nějaké staré ženské, své kamarádce, a při kávě si nasadili masky a sebrali jí nějaké prachy. Samozřejmě, že je potom chytili. Bojan nebyl ve vězení, utekl do Holandska, Srđan také. Bojan a Srđan jsou kriminálníci, lidé mimo zákon. Od té vraždy až po spoustu jiných věcí, ozbrojených přepadení, při kterém ukradli staré paní nějaké šperky a peníze. To je všechno, co vím. Nevím, kdo ho honil po Amsterdamu. Kdyby se ho srbská tajná služba chtěla zbavit, zbavila by se ho. Zbavila se i větších grázlů. Kdyby se ho chtěli zbavit bosenští Srbové, odstřelili by ho jako zajíce, nemohl by jim utéct.

Přišel do Klubu spisovatelů s těmi obrázky, seděl, ukazoval je u stolu. Pamatuji si to, jakoby to bylo dneska. Přijel v nějakém ukradeném golfu s vojenskou registrační značkou. Typický příklad toho, když ztratíš všechny morální a etické principy, to je konec.

Fotografie, které jsou tak dramatické, jako snímek poprav, se nedají pořádit tak často. A ta získala cenu? Dá se z toho snad vyvodit závěr, že je receptem na získání ceny nasnímat popravu?

Oni to věděli. Chtěli tím hloupým činem získat Pulitzerovu cenu. Všechny fotografie

poprav, které známe, jsou mnohem efektnější. Když se Bojan objevil v kavárně, řekl jsem mu to: když už jsi to udělal, proč jsi aspoň nevyfotil dobrou fotku, a ne tak špatnou. To byl jediný můj komentář, protože jsem byl úplně ohromený. Vědělo se to, sháněli prachy, aby zaplatili tu fotografii, sháněli auto, vybavení, akreditaci. Řekl jsem ne, přineste snímky, zaplatíme za fotografii tolik a tolik, nic jiného. Kdyby to byl někdo solidní, možná, že bych ho najal, protože v Bosně se děly věci na stech stranách, jeden fotograf nemohl pracovat v celém regionu.

Byla sobota, volali mi ráno z Londýna, z mé agentury, jestli jim můžeme poslat tu fotografii, která se objevila v médiích. Řekl jsem jim, že nevím, o co se jedná. Protože mezitím pochopili, že ode mne peníze nezískají, nabídli ten snímek agentuře Reuters. Když má agentura sháněla fotografii, řekl jsem jim, že to všechno zjistím, a za dva dny jsem jim poslal zprávu o tom, co a jak se stalo a co jsou ti lidé zač. Potom byli v agentuře rádi, že snímek neuveřejnili. Ten snímek byl narežirován a zaplacen, šlo o vraždu.

To je velká skvrna na fotografii. Děly se ještě jiné drobné nemorální věci, ale tohle byl nejdrastičtější případ, porušení všech profesionálních i morálních norem. Úplný skandál.

Ale to není moc veřejně známé, o tom se nepsalo, že ne?

Ten, kdo se to chtěl dozvědět, o tom ví.

Média snímek uveřejnila jenom v kontextu poprav?

Ta fotografie měla životnost do pozítří, dva dny, když totiž přečtete noviny, vyhodíte je a koupíte si nové.

Některé fotografie žijí déle, ale ony mají nějaký příběh. Tahle fotografie ho nemá. Kdybych se ocitl v situaci, že to můžu nasnímat, samozřejmě ne, že bych za to zaplatil, nasnímal bych to úplně jinak. Ta fotografie je úplně nicotná.

Možná, že se ti lidé ocitli v úloze fotografů náhodou?

Ne, nebyli náhodnými fotografy. Byli to praví fotografové. Neustále vyvolávali problémy. Pracovali na smlouvu o dílo pro list *Večernje novosti* od roku 1992 do roku 1993. Po ozbrojené loupeži museli utéct. Myslím, že se Adolf přiznal u soudu v Haagu k vraždě těch lidí.

Tento obrázek nemá žádnou fotografickou hodnotu a přináší jenom problémy.

Vzpomínáte si na příběh z Vukovaru o zabitých dětech, který vzbudil ohlas ve všech světových médiích?

Ve Vukovaru nebyly žádné zabitě děti. Byli tam zabití civilisté, ale v rámci toho, co se tam dělo, v rámci válečných operací. Ve městě, které bylo tři měsíce vystaveno dělostřelbě, nebyly v provozu mateřské školky a nikdo v nich nenechával děti. Byl to výmysl.

Byli tam lidé, kteří se představovali jako novináři, ale kdo ví, co byli zač. Nějaký Goran Mikić ten příběh odtud přinesl.

Novináři psali leccos, o uříznutých prstech a podobně. Říkal jsem jim, až to najdou, ať mě zavolají, že to vyfotografuji. Neuznávám zprávu bez fotografie. Když u toho není fotografie, jakoby se to nestalo. Nejvíce si vymýšleli různí místní novináři, místní dopisovatelé. Nafukovali své příběhy, byly to úplně neuvěřitelné báchorky.

Z Vukovaru neexistovaly snímky, nasnímané z chorvatské strany?

Vzpomínám si, že Haviv přijel do Bělěhradu velmi zklamaný, protože mu Chorvaté nedali povolení k odjezdu do Vukovaru, kvůli tomu, že je to údajně nebezpečné. Proto tam jel ze srbské strany. Snímky z chorvatské strany neexistují, já jsem je skutečně neviděl.

Proč? Z jakého důvodu?

Myslím, že existoval nějaký problém, ale nevím proč, nebyl jsem tam. Je to divné, protože ty snímky mohly být vhodně využity k chorvatským politickým cílům.

U nás se obecně soudí, že bylo toto město obětováno.

Ano, právě tak, město bylo obětováno, nemuselo být rozbořeno. Chorvaté ho nechtěli odevzdat a Srbové ho chtěli za každou cenu získat. Z vojenského hlediska to bylo zcela nesmyslné. Po tři měsíce na něj útočili minometnou palbou, ale nemohli ho dobýt dokud se do něj nedostalo vojsko. Je mi to líto, bylo to překrásné město.

Mě to také udivuje, že tam nebyly novinářské štáby. My jsme tam mohli jezdit denně a mohli jsme tam i přespávat. Takže jsme často přespávali v okolních vesnicích.

Můžete srovnat rozdíl mezi fotožurnalismem tehdy a nyní. Co se změnilo?

Především technologie. Kdysi jsem musel jet 300 kilometrů, jenom abych se dostal na místo, kde jsem mohl vyvolat filmy.

Digitální fotografie v nejvyšší míře ulehčila práci, ale způsobila i hyperprodukcí fotografií. Zlevnění samotné výroby způsobilo, že si dnes každý myslí, že může být fotografem, mnozí se

o to pokoušejí, některým se to i podaří, ale většině ne.

Ve Vukovaru v roce 1991 jsem vyvolávali filmy, naskenovali je a odesílali jsme je prostřednictvím aparatury agentury AP.

Na Kosovu v roce 1999 jsme již měli digitální fotografie a satelitní telefon. Doslova 10 minut po výbuchu první miny byl obrázek poslán, přestože v Prištině nebyla ani elektřina.

Zdali to umožnilo i fotografům, aby sami vybírali fotografie, které odesílali, a nebyli tak závislí na redaktorech?

Ne, my jsme vždycky vybírali snímky, ale nyní došlo k hyperprodukcí, Dříve to všechno bylo velmi pomalé a tak jsme odesílali dva až tři snímky, nejvíce pět, když šlo o nějakou velmi důležitou událost. Ale nyní nejméně deset.

Při reálním uvažování dojdeme k závěru, že novinová fotografie odumírá. Naše práce je dost drahá na to, co poskytujeme. Již brzy, když bude zdokonalen *frame grab* jenom zruší fotografie, zvláště agenturní a novinové. Z videmateriálů budou bezchybně vybírat snímky. Tehnologie udělala dramatický pokrok. První satelitní telefon, který jsem s sebou vzal do Iráku, byl velký jako stůl a nynější nejnovější je velký jako laptop, a tak se snímky mohou odesílat z nejdálších míst.

10.4. RON HAVIV

Do you still think that photography can make the difference, that you can actually help with photo-reporting?

I think photography and journalism can still have an effect. I think, Kosovo is a very good example for that. It was a combination of a few things. The fact that there were journalists and photographers on the ground in Kosovo at the beginning, and they started coming out with same photographs, the same stories that the world had been seeing since the early nineties in Yugoslavia was very helpful in galvanizing the cause and pushing Blair and Clinton to say we can't go through this again. So, the intervention in Kosovo was much faster than in Bosnia and I think journalists had a lot to do with that. It still took a long time, but it was a shorter amount of time. But, in more often than not, the photography doesn't have that immediate impact that we want it to. But I've learned over the years in my career watching how my photography is used, that the photography has other lives and one of the most important things is the actual gathering of evidence by putting together documents of what was happening at the time. And that evidence is used in several different ways. One and most importantly is used to ensure that everybody knew what happened, that nobody can say: oh, we didn't know. And it's not only, in terms of former Yugoslavia – Milošević and Tuđman and Izetbegović, but also all the Western politicians that were in power at the time. When they saw the pictures from Vukovar, Sarajevo or Bijeljina, or other places that they can't say "oh, we didn't know" because they did, because there are photographs, there are publications, radio, television. Everybody needs to be held accountable for acting or not acting. And by extension, by holding the Western politicians accountable, we hold ourselves, as ones that elect these people, accountable. Therefore, the public of the United States, of Europe, is also by extension accountable and that's incredibly important. And photojournalism plays a direct role in establishing that link. So, when the work is used in the War Crimes Tribunal and things like that, I find that that sort of purpose is very important. And then the educational side, by bringing the work to schools and hopefully teaching children, especially within the former Yugoslavia itself, to try have them avoid the same mistakes their parents made, anything that can be done to avert reigniting those different methodologies that brought them to war, makes a valuable experience. So, it's frustrating that it doesn't always have that immediate effect, but I've realized that over time it can have other effects in other ways.

Do you know how different it was for domestic photographers, Croatian, or Serbian photographers, to work during the war in former Yugoslavia? You could go to all the sides, but they couldn't?

One of the things, especially early on, although it changed later in the war, we were able to crisscross. Especially during the Croatian war we would drive up to a Croatian front line and ask them to stop shooting and we would drive straight, with our hands out of the window, to the Serbian side and vice versa. That enabled us to try to get a better understanding of the grievances of both sides, what was happening on both places. And to the same degree in Bosnia probably till about 1993, then the Serbs basically shut down access to most Western journalists and we weren't able to work. And then by 1994 the Bosnians, both the Croatians and the Muslims made it very difficult for us to work. So we were always trying to get somewhere, that was very hard. So for the domestic photographers, I think they had some benefits because they spoke the language and knew the people, but they also had to deal with their own feelings of patriotism, and also deal with their own reality that they were living in these places and the different security measures they would have to take in order to continue to be able to work as well.

Do you think they also had different approach?

Thinking primarily of photographers like Darko Bandić, Nikola Šolić and Damir Šagolj (Croatian and Bosnian photographers op.a.), aside from their language and having sort of better logistical support, their photography was pretty objective and professional and Srđan Ilić (Serbian photographer op.a.) as well. Srđan used the fact he was a Serb to gain access, but published photographs that were very critical of what was happening at the time.

Were your pictures published in Croatia and Serbia during the war?

The Bijeljina stuff was used quite a lot and various other pictures, lot of pictures from Trnopolje and Manjača.

How were they used, did the captions change?

Not that I know, I know that the photograph of Tigers kicking people on the ground was made into a propaganda poster for Bosnian Muslims, for recruiting. That picture was seen in Syria, Saudi Arabia, Turkey, various places as they tried to recruit people to come and fight to defend fellow Muslims. So it was used as propaganda for that.

Did you know that at the time or did you find out about it later?

I heard later from people. They just took it, without permission. Once I saw on CNN a protest in Iran. Hundreds of women in chadors were all holding the photograph in a protest against what was happening in Bosnia.

How do you feel about that use?

I give the photograph to the public and I think as long as it's not misrepresented, it has a different life, it's not up to me to be able to control it. When the photograph is represented properly it is important for it to become a part of the public discourse. Because that's the goal, I want people to talk about it, think about it, react to it, and so I don't have any misunderstanding that it can be used in different ways. I take that chance and I accept that by giving it to the media which is for the public, that's what can happen to the image.

How do you deal with stress photographing in all those areas, how do you deal with emotions?

I think it was a matter of trying to figure out a way, especially a way of re-acclimating, coming back to New York and sort of separating myself from what I witnessed there to my normal life here. Once I understood how to do that, it was very helpful. The other thing that has been really important has been the understanding of what happens to photographs and what they can do.

At the beginning, when I saw no reaction and I was witnessing these things, it was very frustrating. I was photographing people suffering and nobody was doing anything. It would get to the point when I would question myself why am I here, witnessing a tragedy, and there's no reaction. Once I understood the full impact of photography and what it can do it helped rationalize why I was there. It gave me a purpose. And that helped me to deal a lot with emotional components of witnessing suffering. And the other thing is, there was a small group of us, photographers mostly and some journalists that kind of grew up together in war in former Yugoslavia and we were very helpful to each other to talk about things, to deal with things and kind of built in support group.

Lots of photojournalists do photography exhibitions now. How do you feel about war pictures or pictures of atrocities in the gallery space?

We live in a very fragmented information society today, because of the Internet there is so many different places to go to get information to find out what's happening, that every opportunity that I have, whether it's in the newspaper, a web page, in the museum gallery, the photographs can be there to be seen, to be talked about and part of a public discourse and I'm all for it. I think that in the reality of the situation that people that are going to gallery spaces and museums to look at this work are often very wealthy and influential and I think that might be sometimes a good way to be able to reach that audience in order to make sure they're paying attention to what's happening because they can have more impact with the knowledge they get from that type of work.

How photojournalism changed from the war in Yugoslavia till now?

I think there are several differences. The war in Yugoslavia was a very big turning point in terms of security for journalists. At the end of the conflict more journalists have died than in any other conflict since WWII, which has now been surpassed by Iraq, but at that point it was a real change where journalist started to become targets. The perfect example is in Slovenia and Croatia especially in the first 4 months or so, we would put TV on our cars as to announce we're TV, don't shoot at us, we're international, independent etc. And then all of a sudden some Croatian soldiers started doing the same thing and driving around in cars marked as TV and all of a sudden the whole TV thing disappeared, so that started to change things. As different sides became more angry about the way their views are being represented, they actually started to target journalists. Also inexperienced journalists were coming for a weekend in the frontline. They'd drive for a few hours from Vienna or Rome straight to the battlefield with no war experience, no real knowledge of what to do. That also caused a lot of journalists to be killed. It didn't really start to take in till maybe 1993 in Bosnia where the publications, especially television and wire services started to say we have to start training our journalists and start giving them armored vehicles and flak jackets and things like that. That was kind of the beginning of the militarization of journalists. It started really in the Bosnian war, something that never occurred before. And we started to be better defended than most of the troupes that we were covering. That changed things a lot and it started to be more difficult for a freelance photographer to show up and cover something because he couldn't afford to rent an armored car or buy a flak jacket or something of that sort. That sort of changed the way the world was covered. At the same time, the expenses for communication were also prohibitive, where we were starting to enter the digital world, where photographs would be scanned and transmitted to different magazines and newspapers. But the cost of a satellite phone was around 40-50 \$/min so it was very expensive to send your photographs. That also started to limit the ability

for freelancers to be able to work to a large extent. You had to had money in order to be able to communicate and to protect yourself. Bosnia started to see this sort of transition. At the beginning of the war in former Yugoslavia, I would shoot film and I would go to the airport and put my film on the plane and send it back to New York or to Paris. By probably 1993- 1994, for me the first thing I can really remember was Srebrenica, where I processed my film and transmitted my film from Tuzla or wherever I was. But the wire photographers like Reuters and AP and those guys were already been doing it for a while. It was the beginning of everybody starting, not shoot digital, but at least digitizing your work. That was really interesting because things started to become more alive, faster, and what was also starting to happen was, television was aslo starting to transmit their work much faster. The effect was, especially on the ground, that if you went out with the commander in the morning, and this is especially for television, and they went off to a battle and they were filmed, that commander can then go back to his headquarters and flip on Euronews and actually watch the same day what he had done with the crew. And if he didn't like your report, the next crew that would show up, whether it was the same crew or not, would be in a lot of trouble because they would be very angry at the press. This liveness of covering war photography started to change things, because it used to be that they wouldn't have any idea of what you were showing the world and now they could see it and with photography gone to the Internet it was making things a lot more dangerous for journalists. I think it took a while for journalists to realize that, also the reaction you would have from soldiers and commanders and politicians changed a great deal. Politicians especially, but also the commanders were no longer looking at their world from within their world, they were looking at what the New York Times said, what the BBC said, or what the Time and Newsweek said and that sort of layer of protection that we use to have by far away place publishing the work and they never see it all suddenly disappeared.

What changed with digital photography in terms of editing your work?

Two things came out of it, the photographer becoming the editor of the work is a huge change, it's a lot more work in terms of time and what you have to do, but now the photographer can actually choose the story that he wants to tell ad that's what you send to a magazine. So instead of sending fifty roles of film, and they end up choosing a picture that I took when I fell down the stairs and pressed the button by accident, it's actually a photograph that I want to see published and it has given the photographer an amazing amount of power and actually lessened the power of the editor to a great deal. It's very exciting for us as journalists and photographers to really be able to have this control over the story that we want to tell.

And how is working with editors? Do they make the decisions what gets published?

Lot of it depends on the publication. In former Yugoslavia most of my work was for Time or Newsweek and my assignments were 'go' and then I wouldn't talk to them again. They would never tell me what they were writing about, I would rarely work with the reporter, I was off on my own and they would kind of marry the images together with the story which sometimes worked and sometimes didn't work. Photo editors themselves actually don't choose the photographs. They make an edit and then they present it in the meeting with people that write the stories or the editors of text stories and then the text people choose the pictures. For the majority of magazines it's not a very pure photographic process.

At the VII conference in New York you talked about multimedia. Are you doing multimedia pieces? Why do you now feel you need to say more with words rather than only with pictures?

I think it also goes to the concept of fragmenting the media. The actual fact is that less and less people are looking at the printed page and that if your goal is to communicate with your audience, you have to go where your audience is going. To the large extent that is to the Internet. On the Internet if you have a piece that is just still photography versus a piece with still photography and audio or still photography and audio and video, the audience will soon be choosing the one with the more audio and video. I think that it is important to be able to reach new audiences and to continue to reach an audience. I feel that the ability to control audio, and if you choose video as well, enables you to really completely tell the story. Plus if you want to add text as well. I'm a great believer in communication and I want to communicate as many ways as possible. I believe that the still image is the best way, or the strongest way to communicate, but I think that it can be strengthened when it's supported by audio. If you look at statistics that's what the audience wants as well. I'm not creating work to sit in the box or specifically to be on a gallery wall. My goal is to communicate in as immediate way as possible so multimedia is I think a great way to do that. People are so digitally sophisticated that it is something they come to expect. And I think that, for instance next year, Apple's going to come up with something like My TV which connects your computer to your TV very easily so people will start to watch multimedia on TV like they would documentary. That will increase the audience even more, for this type of work.

Do you use just audio, or a video camera as well?

Depending on a story, but on certain stories, I use video, audio and stills and text.

You probably saw Luc Delahaye's Exhibition History. Lots of journalists think he is going in the direction they don't like. What's your take on it?

Luc doesn't consider himself a journalist, he considers himself an artist. It doesn't even actually matter to me. For me it goes back to the same concept before, the fact the people are talking about the photographs and people are looking at them, the subject matter is so serious I don't think he is disrespecting it, that's enough for me in terms of the communication, and he has something very serious he wants to say. He is not being traditional in terms of photo journalism, but I don't think that is a true indication of whether something is good or not. I don't think everybody necessarily has to follow the same line. What he's doing is something different. In terms of the gallery art market, he made a big enough crack in that world for people to look at other photographer's work like my own and other people's. Just that is valuable, that you're breaking into new audience that used to never look at images like that.

Often, you are blamed that you just do your job, but never actually help suffering people?

There's number of occasions when I brought people to the hospital, bandaged people up, taken struggling children to feeding centers, Somalia and other places, protected people from being arrested, everybody has different stories. We had one rule, especially in Sarajevo, because quite often we would arrive in a bombed place before anyone else. Generally as we are running towards a scene we would be taking pictures and if there was nobody else to help, we would take people to the hospital. Every photographer you talk to, especially in Sarajevo did that. But everybody has their own rules on why they're there and what they're doing. For me personally was that, if there was no one there to help I would help, but if there's somebody to help, then I would do my job as a photographer. Most of us feel we're human beings first and photographers second. People look at the work and say how could you photograph that? In certain situations like whenever we would got to a war where both Chris (Morris, op.a.) and I would both, we couldn't do anything, there were guns to our heads and now we couldn't only save the people from being shot we couldn't even photograph it. The same in Bijeljina, it was made very clear to me not to photograph anything. They were shouting at me 'Nemoj slikat, nemoj slikat'. I took a chance to photograph what I think is important, but you make the judgment on when you can intervene and when you can't and you hope that it works out and that you survive. I think it's very difficult for the people on the outside to really judge the situations because it's just so fluid, so intense and there's really nothing people can say. The most famous controversy is picture by Kevin Carter in Sudan with the girl and the vulture. Have to remember photography is just

the scene, we don't know what's happening outside the scene, that little girl was near feeding centre, he didn't have to bring her anywhere, vultures don't eat live people, it was more of a symbol if anything else, but he got so slammed for that, from around the world. I think we all experienced that to a much lesser degree. As a photographer, as a person on a scene, you just have to understand your own rules and what you are willing to do and what you are not and you have to be able to live with those decisions.

What about the manipulations, staging and the whole Lebanon scandal?

One of the problems in Lebanon was that there, or the Middle East, the way the dead are shown, it's very different than most Western mentality so it's very common for somebody to hold up a child and to photograph it, this is a very natural scene. The way I look at it, the biggest problem from Lebanon was the captions by photographers. They've said: 'Man holds up child to show press dead body'. Instead it looks like this guy is walking around with one kid showing it to everybody. Obviously you become suspicious, I'm seeing 5 different versions of this guy from 5 different..., like what is he doing? It's the fault of the photographers for not captioning it properly. There was a one scene, of a woman on two different days in a Beirut neighborhood in two different places and both photographers say she's standing in front of her house. Having given the situations I'm sure she's not standing in front of her house, she's in her neighborhood, she's screaming, she's upset, so instead of saying she's standing in front of her house you just say 'Woman wandering around her neighborhood after it was bombed by Israeli forces'. Then it's fine. It goes back to knowing who you're dealing with for publications. One of the things is we're responsible about doing properly are our captions. We're photojournalists. I'm sure you heard about whole Tyler Hicks incident, with New York Times? In a nutshell, he sent a photograph of a guy that was pulled out of rubble because he had fallen rocking searching for somebody and he had written that in captions in newspaper and then somebody from the website changed the caption to make it seem like this guy was wounded from the actual bombing. So there were two different pictures, same pictures with two different captions. Because the blogging community was so intact on all this, they kind of all jumped on Tyler and New York Times. And it turns out that this guy, the website made the mistake, just changed the caption on his own. That's not the fault of photographer, but the fault of somebody at the publication, miswriting the caption. One benefit of the Lebanon is there's been resurgence of understanding of how important captions are and that one of the benefits/disadvantages of Internet is that people are actually paying attention and sometimes they're wrong blaming the photographer and sometimes they're right.

Do you have a chance to defend yourself?

You do, but the most important thing is the photographers need to be more on top of what they're writing in the field. I think a lot of the problems have been avoided, but once the manipulation came out then it started to become every photographer...

So when you take pictures, you are supposed to talk to the person you just photographed?

It depends, different publications have different policies, generally as a magazine photographer I wouldn't probably take the guy's who is holding the body name down, but I would try to caption it as well as possible. I wouldn't make it seem I was alone, I would say 'he holds up the body to a group of Western photographers'. Or if it's to me and it's obviously like he's here to photograph the body I would say 'rescue worker shows body to photographer'. It's really important to be as clear as possible.

Probably not all photojournalists have journalistic skills?

Right, which is a problem, If you're going to be a journalist you need to have those skills and people that are taking your photographs either need to make sure that you have those skills or when they see the photographs they should speak to photographer and ask them what happened here, what was going on etc. It doesn't happen a lot, so you have these scandals that come out of it.

10.5. WADE GODDARD

What's interesting for me perhaps, is that covering Bosnia, former Yugoslavia was the last chance for a photographer to cover a story completely and independently like we did. Nowadays, you know, you can't get in there before being embedded. So this whole new system of control and embeds that Americans pulled in during Afghanistan, and in Iraq, is very much controlling what photographers can see and what they cannot see. There is no freedom of covering stories, like we were free in Bosnia, I mean we were free up to the front line basically, almost all of the time.

When did you come to former Yugoslavia?

'92!

So you covered Bosnia, not Croatia?

I didn't cover Croatia in '91, no! I came in April of '92. The first place I went to was Mostar. In that time Mostar was basically completely surrounded by Yugoslavian National Army. There was one small mountainous road, down the hill, where we would be waiting for, to be dark enough, but not too dark so we could see where we were going. The path was completely open to the anti-aircraft fire. So that was the only way in. That's the way I started. Then I covered all the Bosnia.

How much experience did you have before you came? Did you cover any other wars?

I didn't have any experience at all.

So you had no idea where it was?

No idea what so ever!

How old were you then?

It was in '92 in April, so I was 22, almost 23.

What was your motive to come?

Since I was a kid, I had this fascination of war photography, a sort of wanting to... I remember as a kid thinking, wow, what an experience that would be, and I sort of followed it in my mid teens. There wasn't much information in New Zealand, and I found some movies, and scanning the newspapers for international page of what was going on. That's about as limited as it was. I didn't go to any photo school, I always had cameras as a kid, taking pictures of the town. In my later teens, I get kicked out of school when I was 16, so I went to work. Since 16 till 20 I was a high voltage electrician doing my training, and as soon as I finished my training and got my certificate, my license, as a high voltage electrician, I left. And three months later I left my job, and after I left the job I left the country and went to Britain to work some bullshit jobs. Working behind bar, just collecting money traveling around, seeing some concerts in Europe and London wherever. And then I accidentally met... actually it wasn't so much of an accident. I wasn't really following the news in Britain, and this is '91, I heard on the news Croatia, war, I never heard of Croatia before in my whole life. I knew where Yugoslavia was but didn't know it had republics. And then I was in a magazine shop and I picked up a photographers magazine that had a whole big spread of war in Croatia and Slavonia, bits of Vukovar, by a British photographer. And at the end of the article it's a telephone number. Which I couldn't believe! So it gave me the idea, because I needed a work as well. He was a freelancer, bit older than me, not by much, maybe by 4 years. I got up the couch and called him and asked him if he would be kind enough to meet with me to talk 'cause I was interested in that kind of work. And he was a really opened guy and we became friends in that couple of months. And then Bosnian war kicked off.

Who was that photographer?

Schultz, he is dead now. Killed himself. Idiot. So the Bosnian war broke out. He said if you wanna do this work, here is your chance. Let's go to Bosnia. So I brought some cameras and £400. We drove from London non-stop except when we ran out of gas on our way to Ljubljana, we spent a week there. Then we came to Zagreb and spent couple of days in Zagreb and met the guys from Associated Press (AP). Then we picked up some other photographers that had another car, and we went 2 car convoy straight to Mostar. Actually we had a big trip to Mostar, because we met some Australian Ustascha nutcase just before gas station and he took us through security zone that was off limits to normal traffic. So we didn't have to take the usual path. We ended up at Široki Brijeg speaking to the commander about getting the permission to go up the hill with them to get into Mostar. And this guy had driven all the way from London and we were waiting for him to come back to get to the top of the hill, and commander said: "You guys need to know that this road is fucking dangerous, I lost 3 captains on this road last

night“. And he (my British friend) said: “ I have a bad feeling, I'm not gonna go.“ I came all the way from London with him to Mostar. There were three other photographers as well, so I stayed in Mostar with them. We spent couple of days in Mostar, and guys said: “Are we ready to go?“ And I said: “What? We haven't fucking see anything , do anything yet. It took me 2 weeks to get here, and seven years of courage.“ So I stayed there by myself with two soldiers. I spent few days hanging around with them, I didn't know what I was shooting or how to shoot a picture for a newspaper or anything like that. And then some other journalists came in to town: Darko Bandić, Dino Milić. I became best friends with Darko. Two of us covered Bosnia for the next three years. Darko was almost in the same position as me. He had done some journalism before but was not a recognized photographer under any circumstances and the two of us just bounced around Bosnia in a beaten up old Lada Niva caravan and done some business between each other. Later I came back to Zagreb, he went to AP to sell his pictures.

Did you sell prints to AP mostly?

We would come back with 4 rolls of film and sell maybe 5-6 pictures or something and between two of us, we got drunk, end ended up with enough money and gas to get back again.

So you got money straight away?

Yeah! It was 50 Deutsche Marks a picture I think. That was wage in most places. So yeah, you get instant cash. We took the money, spent 3 days in Zagreb, get bored with Zagreb and went straight back down again. We did this for 3 years. I mean we got better and better. Darko is now boss of AP for Croatia and Slovenia. I was in '95 contracted to Reuters to cover the arrival of Dayton, but I've been working for ages by that time, for almost 2 years pretty solidly. Later I covered the Kosovo war for Newsweek. After that there was very little going on. Little bit of this and that in Macedonia, few assignments here and there. And then in 2003 a friend of mine, a foreign business man, bought a beautiful space in Dubrovnik and asked me if I was interested in making a museum of war photography. Since then I've been doing that.

I enjoyed covering the war, but I equally enjoy this. These are not my pictures but the message is the same. I feel very lucky about that.

Can you tell me a bit more about your experience in the war in Bosnia, politics of what would be published, what you were able to shoot...

For me I was very lucky for being with Darko Bandić, Croatian speaking guy especially

when Mostar was going on. I remember once we came to a check point. Mostar was closed, there was no way of anyone foreign getting anywhere near that. So we pulled up to this check point outside of Mostar, and I sat in the car, and Darko went out to talk to the guards. He was schmoozing and I shut up and tried to look as Croatian as possible. I remember a guy came over and asked me if I had some cigarettes. And by that time the only word I recognized was cigareta. I gave him the cigarette and pretended I was busy with something, otherwise we would blown our cover. And then we finally get in. It was like that with many places. A lot of foreigners couldn't get anywhere where locals could. Generally I would say that locals didn't have a greater advantage over foreigners. Really they didn't. Because it was a double-edged sword. Sometimes they were welcome because they were locals, but other times they were treated very suspiciously. And it didn't work for them, they could be spies, people were uncomfortable with them, particularly after the Muslim-Croat war broke out. Than I was the lucky one, I was from New Zealand and Darko was from Zagreb. So travelling through Muslim territory during that time was a little bit tense.

But you could cover war from different sides, and Darko just from Croatian side?

He could do the Croatian side basically. I did once go to the Serb side. I went all the way around to Belgrade, via Budapest and ended up in Pale and Grbavica in the outskirts of Sarajevo. It was rough, it was interesting seeing the other side. Most different, there was the difference there were Chetnik Serbs, dressed up like Rambo. One guard came out and said: "You will have coffee with us so I can decide whether to shoot you or not." We had coffee which was called šljivovica, which was no coffee at all. We got drunk with the guy and after that we were fine. But I think the locals did have the advantage because they really understood what was going on a lot better, and could understand in between the lines. They knew better when they were in danger and more when they were ok than we did. We were just lucky most of the time.

Would you consider yourself taking a side because you covered war mostly from Croatian side?

Interesting! I sort of took the Croatian side when I came to Croatia, but that was not because I was with the Croatian side. That was just politics side. Croatia did have elected independence and it didn't break any Yugoslav law, it didn't do anything illegal. It had those rights, it obeyed it. There was an invasion of foreign army to Croatian territory, so I took the Croatian side. When I came to Bosnia, I became very anti-Croatian. Of course anti-Serb, that goes without saying. But it was expected. Just like Croatia, since Bosnia declared their

independence they expected Europe to come and save them like they did Croatia. But they didn't. Definitely I was not on the Serb side when I came to Bosnia, and when the Muslim-Croat war broke out, I was disappointed with the Croats. They were backstabbing, land-grabbing criminals down there. And for what?

Did you show that in your pictures?

The thing is when you are on the attacking side you get much better pictures. Because you are moving forward. And you are able to cover new grounds, and have new pictures. If you are on the retreating side there is a very little to shoot, except for people running past you. The interesting thing about the first day of Mostar battle is that the lines were set within one hour and didn't move for three months. That was it, there was no movement of front line. At that age and with that little experience that I had, I wasn't so much concentrating on who am I trying to make look good and who am I trying not to make look good. I was just trying to make a decent picture. And if it was a decent picture, composed properly, the light was good, exposure was good and had some interesting subject matter in it, then I was happy about the picture. Wasn't till later, about '95, when I started thinking about this. That didn't actually come until an attack on the UN after Srebrenica fell. I was one of the first guys in Tuzla, who were able to see the Srebrenica refugees coming out...and the way that the UN treated the refugees that were outside the UN base, and the way that they treated us. Finally I got punched and pushed over by the UN. The weeks came paying, making the UN looked like Nazis. It actually worked. Because I went to commander afterwards, I said: This is what I published in the last 3 days, if you don't tell your soldiers to behave themselves and treat us with a little bit of respect, I will continue to shoot this kind of work. And it worked. They stepped back a bit. Because a black guy with the machine gun and sunglasses and the Uzis, standing over corps, they looked like they were the captains of the prisoners. And when I came to Kosovo, Kosovo was completely different. Politically, especially. I was very much sympathetic towards Kosovo Albanians living under an Apartheid system like that for how many years?, from '89 till '98, 9 years of an Apartheid system. So I was very sympathetic towards the Albanians. The Albanians were very clever. The Kosovo Albanians were very clever with the press and they knew exactly how to manipulate the press, how to get you on their side. They studied up, they already had two Balkan wars to learn from. And I suspect that some of the massacres that we did photograph weren't exactly as innocent as they seemed.

In what way?

I remember on both sides, sometimes, I wondered if these people were really killed by Serbs. Was it really Serb weapons that killed this people or they just killed their own people, just for the cameras. And I saw some pictures of Srđan Ilić once as well, he'd been with the Serb military down there and he took some pictures of the Albanians corps killed, with a *Kalashnikov* next to each body. You could see that the *Kalashnikovs were placed in Srđan's pictures*. He shoot this and I know he knew this was a setup, but I think he also shoot it in such a way that it was really obvious that it had been set up.

I think he knew, it was pretty obvious. He also played the game. I mean he was a nationalist there is no doubt about it. Maybe he is less nationalist now. But his nationalism was second. First he was a photographer. First he was AP. Then he was a nationalist. Being nationalist helped him get much better access than any photographer. They loved him. Srđan could do anything, they loved him. Then the Serbs were forced to pull out of Kosovo and the Kosovars returned. They did the exactly the same thing to Serbs that has been done to them, burning down houses. I was more interested in covering what I saw, rather than taking sides. 'Cause there are no winners in war, just losers. And it was the war I was against, not any particular side.

The politics. Who is guilty for the Bosnian war? Lots of people blame the Serbs. Where it all comes from? Maybe it goes back decades, World War II, power influence, NATO. Who paid the Serbs, who gave them the money, where did it all come from? Whose interest was it to break up Yugoslavia, you find out. That one is guilty for the war. Yeah, you can blame the Serbs. You can't really blame the population to be fooled by the propaganda. What the Americans truly believe? There is such a thing as terror. That there is a terror campaign against them. They believe that. If you can convince the population that Islamists are fundamentalists and that they are threatening to their way of life, the lives of their families, than it's easy enough to convince them to strike first. And it is the same in Serbia, it's the same in Croatia. The propaganda changed in Bosnian-Croat war. Six weeks before the war started you could hear rhetoric change from "Muslims are brothers in arms" to "Islamic fundamentalists" on Croatian television.

You convince people that they are doing the right thing.

They have to believe, if they don't do it, that they are in danger. That's what the Americans have done to their own people.

Do you know of any misuse of your images?

Yeah, there were images that shouldn't have been published because I promised the rape victims that that they wouldn't be published here. And local newspapers cut them out of

Newsweek and published them. The worse case of misused picture that I know was a picture of Šagolj's , an American soldier cuddling an Iraqi child. You know the story. They can always use our work, out of the context. In New York Times every other day you may find a half of them taken out of context. As a photographer all you can concentrate on doing is your own piece of work, in the field and shooting. If you don't want your work to be used inappropriately, it will never get published. Particularly in the western press. The western press is a massive propaganda machine. If you want total control, you have to open your own publications. We don't publish photographs we just shoot them. We are not responsible and cannot be responsible, we could if we had control, but we don't. When it is used and how it is used and in what context is used is something we cannot control. The newspapers can cut half the photographs and leave what they want to show. We don't have any control. We will never have any control.

How do you find the idea of risking your life shooting images?

From the outside, the whole concept is ridiculous. Why would you go out and risk your life for a stupid picture? But firemen risk their lives every day, policemen do. There is 100 jobs that are really dangerous and people risk their lives to do it for a pay check.

But there is also excitement in being in the middle of things...

When I first went to Bosnia, one question was always on my mind. What makes a man pick up a gun and kill another? And for me being a photographer was second part to being there. The camera gave me an excuse to be there to find out what drives a population to kill another population. What drives a man to pick up a gun and shoot a guy who he went to high school with. It's always the same answer. It's fear and misinformation. You scare a population with misinformation and you have them under your control. Yeah, it's a dangerous job. I was lucky I didn't get hit. But you know, when your number is up, your number is up. You can go to London after being in Bosnia and get hit by a double-decker bus. It's not to say you should bounce around looking for the bullet. For me what I wanted to do was more interesting than anything else I had done. And I thought I was that kind of person that could actually do this job and do it well. So what drove me? It was hard, really hard. Kosovo exodus was very hard. At that stage I had a six-month-old child. My whole relationship with mothers and children dramatically changed. Seeing these desperate mothers and starving children was really hard. Dead people never bothered me. Dead people are dead, they have no emotion, no fear, they have no anger, no hunger. The living people are the hardest to deal with.

What about the trauma of being there? How do photographers deal with that?

Every photographer has his own thing. We were drinking a lot in those days, drunk ourselves silly, smoked lots of dope, played poker until late in the night. And got up the next morning and did it all over again. I didn't have anything like PTSP or any problems because of the war. I remember coming out, after a year in Bosnia, and turning up in London and feeling like I am in Disneyworld and completely unable to communicate and completely detached. I went back to see my parents and I think I saw them in '93 just after Mostar. We didn't talk about the war. We talked about the neighbor's cat. For somebody who lives in New Zealand, they had no idea of conflict of that size. I don't think I have any trauma. I look at Darko, I don't think he has any trauma. We are a bit strange sometimes, maybe perhaps a little bit impatient sometimes. But that's no different than any other person. I didn't have any trauma. I have one reoccurring dream that I get executed, but I haven't had that for a long time...

I know other guys that really did have trauma, but you know they got shot. So that is really different. And then one guy that on the third time he got shot, he locked himself in his room for almost 2 years and didn't come out. Greg Marinovich, also a Croat. I didn't know Kevin Carter, but his story is really sad. He killed himself over a picture. He got so much abuse about his pictures and it just ate him up. He'd be asking himself: „Yeah I could have picked up that kid and I could have picked up a thousand others as well“. Well it depends on your character, I have got a really strong character I can swallow just about anything. So I am very good at suppressing emotions. Wasn't like that the whole war. Probably that's a result of war for me. The suppression of emotions, really difficult to share emotions with anybody else except for colleagues who actually know what I am talking about. Makes it very difficult in relationships. I never really considered or thought about any kind of trauma or anything like that. This guy that I know that I came to the Balkans with, he died. He ODeD himself or he just hadn't been using for a while and took too much, I don't really know.

And what kind of work do you do these days? How much did photo journalism change?

The technology alone changed the face of photo journalism incredibly. In my days we were developing films in hotels with no water and no electricity struggling with sat phones that took two people to carry. Now days you can shoot a picture and have it in London 2 minutes after the image was taken. Great deal has changed. It makes that part of the job much easier but also the job became a lot more demanding. The ability to be able to file in 10 minutes means that there is absolutely no excuse not to meet the deadline. So the pressure of photographers and competition is very big out there. Also the equipment became a lot cheaper, there is enough

idiots in the world that will go and do this kind of work. So the pressure is really on, you know, it's not like in the old days, even before my days, where you took 200 rolls of film in 3 months and go to cover the war and afterwards you publish it. You don't get 3 days, you get 3 hours. Everything is lightning-fast!

All news is the highlights of the day. I mean it doesn't really even scratch the surface, particularly if you consider the television. You get 13 seconds of the best part of the day. The most news-worthy part of the day and that generally is not representative of the entire story of the day. It doesn't happen like that. It's like photo essays and big long photo stories or something. Photographers go and cover a story for 3-4 months. They are in the story and they are thinking about the deeper aspects of the story. So you have now, as you did then, these two separate forms of journalism. The photography that is supplying the mass media with a third of 24 hours a day. And then you have the photographers who are not connected to AP, mass media, daily newspapers and these guys go out and they do stories. They spend 3 months or a month covering a story, putting it together and the finished package is published as a story. This is a kind of photography and photo journalism that I think is important. The stuff that hits the front page is really just to get the basic layer. I don't like mainstream media anymore. If I ever went back to photography, I would never work for newspapers or mainstream media. I don't care. The Internet now is a much better tool. There is a lot less control over the content and you are not getting your work manipulated by someone else's ideas, someone else's politics. At the end of the day the photographers are out there. If the photographer thinks he is gonna go out there and he is going to change the world, he is gonna be seriously disappointed. If he's gonna go out there thinking that everybody is gonna see and remember his picture, he is gonna be severely disappointed. I think he has to be satisfied with the fact that journalists in general cannot make people read the news. They can only make the information available. As a photographer or journalist I think you have to be satisfied with that fact, and if you manage to do something more than that than it's a great feeling. If you have a picture that has ability to change politics or to change public opinion than you can be very proud. But you shouldn't go under the business if that is what you wanna do on a daily basis, that's just not gonna happen. People do not care. They don't want to care. There is so much imagery of violence out there that we've become so desensitized to violence. The politicians and leaders who go to war they know that they can commit a massacre, they can kill innocent civilians and all we are going to do is change the channel. And that's about as active as we are gonna get because of the desensitization. So yeah, one could argue that there is just too much information out there, but it's not just from news that we became desensitized. It's in every part of our lives. I mean we were all brought up with Tom and Jerry. At the age of 2 or 3 they started desensitizing us. All Hollywood movies, violent movies it's just another form. Video games too. It's a programming of population to accept

violence as an acceptable and daily part of our lives. And it can be fun. I don't think that any of this is accidental either. This desensitisation, since the birth of television, has been deliberate. Masses of photographers are a big part of it. I still think that it's better to have the picture than to not. It's better that the information is available and what the reader chooses to do with it is entirely up to them. It's difficult now to say, but the more we report about the wars the more wars seem to be. And nothing changes.

How does photo journalism work in a gallery space?

See, what I'm trying to do in a gallery is exactly to miss out this publication man, the man who twists the story and then presents it to the public. So when I'm working with photographers and creating a show, I really prefer them to do absolutely everything, down to the edits, down to the over text, really everything cause they were there, they were on the scene. They weren't sitting in a hotel waiting for people to come back to report the news. They were on the front line, they know what was going on. And because they were on the field and they do need to know all aspects of the story. Otherwise they could get themselves killed. So they are more trustable and more reliable than any think tank, or any expert from some university in America or in Britain. These guys really know the ground and know how people are feeling on the ground and general population, they know much more than most. So I trust their opinion more than anybody else. And I think that photography is a great way of telling this story. If you read these pictures, they wouldn't have anywhere near the impact that they do visually.

As technology advances, there's a lot of different avenues for getting the story out there. There are some great websites out there, where photographers put together a multimedia basis and they tell very comprehensive stories. Better than any news channel, better than any magazine. It comes straight from the guy's mouth. MediaStorm is quite a website. As the future goes on, this is how we will get our news.

How does Gallery War Photo in Dubrovnik operate?

The concept of the gallery is firstly that a photographer brings his story directly to the public. Without alteration, without politicization of some publishing house. So for the gallery, I'm not going to change anything, I'm not gonna change the fucking world, but people come in, they look at the shows and it sparks a million questions in their minds. They are in shock. I hear so many comments about "we would never get this information at home, it's impossible to see such pictures in the country that I come from", and like that. But of course it's not true, of course they can.

I consider the War Photo Gallery to be very important to keep photography as a media or as an art or as a way of telling stories alive. It's a very powerful media particularly used in this classic form of prints on wall. I hate to see the shift out of paper on LCDs. So it's also a way of keeping the art, if you would like to call it that, to keep it alive. And give value to this kind of work, that this work is important and when presented the way we present it in Dubrovnik, it has an impact and can have an impact.

Do people buy prints a lot?

No. We do sell prints, but very scarcely. The prints aren't cheap in the gallery and only those who really are addict collectors are really prepared to fork up money for these prints. Particularly in this economic climate that we are in at the moment. So the print sales are more of a way of those who are really dedicated to the art to support the photographers and the gallery at the same time. But it's definitely not a selling gallery. It's run more as a museum. The majority of the income comes from ticket sells.

There is no money in photography, there's no money in journalism. There is plenty of money being a propaganda machine as a stand up at CNN. That kind of journalism, yea, you are gonna get paid well. You are brainwashing a nation. But for the small journalist who goes out on the field on his own, there's no money there. You don't get money for that.

You invest your own money.

Exactly, it's a passion. You are happy that after you have done it that someone is actually interested in looking at it.

Well, people who do buy, they are collectors. Can you tell me a bit more about the people who do collect that type of stuff?

Very, very mixed, of the wall. Sometimes I'm really surprised at people who buy. Some people are just blown away by that particular image so they want it. Other people have been collecting, they put it in their office walls that may have something to do with some NGOs, some schools or some universities. This kind of people. I've had some art dealers from Europe buy with the vision of selling it on to their clients. I've had people who have seen a show two years before and can't stop thinking about a particular image, and call me up and asked me to buy it. So it's a really mixed bunch. But, you know, what surprises me more is that I don't have so many people come in and just buying one and one. If someone's really interested, they

often walk away with 4 prints. And that's also kind of a surprise. It would be nice to sell more pictures than we do. But it's really not the objective. Our objective is to create great stories, great documents of time and show them to the public.

11. BIBLIOGRAFIE

VII. *War*. 1.vyd. New York : de.MO, 2003. ISBN 0-9705768-9-7.

Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography (Občanská smlouva fotografie)*
1. vyd. New York: Zone books, 2008. ISBN 978-1-890951-88-7

Barthes, Roland. *Svijetla komora*. 1. vyd. Zagreb: Antibarbarus, 2003.
ISBN 953-6160-79-X

Barthes, Roland. *The Photographic Message (Fotografický vzkaz) v: Image- Music-Text (Obrázky, hudba, text)* Glasgow: Fontana, 1977., str 16. v: Mitchel, W.J. *The Reconfigured Eye (Překonfigurovaný pohled)* 3. vyd. Cambridge: MIT Press, 1998. ISBN 0-262-13286-9

Baudrillard, Jean. *War porn (Válečné porno v: Konspirace umění) in The Conspiracy of Art*. 1. vyd. New York: Semiotext(e), 2005. ISBN 1-58435-028-8

Baudrillard, Jean. *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti (Intelligence zla nebo pakt lucidnosti)*
1. vyd. Zagreb: Naklada Ljevak, 2006. ISBN 953-178-767-0

Berger, John. *Ways of Seeing (Způsoby vidění)* London: BBC & Penguin books, 1972.
ISBN 978-0-14-013515-2

Berger, John. *Photographs of Agony (Fotografie agonie) v: Wells, Liz (editor) The Photography Reader*. London: Routledge, 2003. ISBN 0-415-24661-X

Bevan, Robert. *The Destruction of Memory, Architecture at War (Zkáza paměti, architektura ve válce)* 1. vyd. London: Reaktion books, 2006. ISBN-13: 978 1 86189 319 2

Brothers, Caroline. *War and History, A cultural history (Válka a dějiny, Kulturní dějiny)*,
1. vyd. London: Routledge, 1997. ISBN 0-415-13099-9

Debord, Guy. *Društvo spektakla (Společnost spektaklu)* 1. vyd. Zagreb: Arkzin, 1999.
ISBN 953-6542-11-0

Gajicki, Marija (editor). *Vivisect- Dokumenti o izložbi "Krv i med" Rona Haviva u Novom Sadu*. 1. vyd. Novi Sad: yuTOP agencija, Vojvođanka-Regionalna ženska inicijativa, 2003. ISBN 86-83571-06-08

Gašparović, Ž. *Svjetlost slobode*. 1. vyd. Zagreb : Hrvatski memorijalno-dokumentacijski centar Domovinskog rata, 2007. ISBN 978-953-7439-09-5

Filipović, Z. *Dnevnik*. 1. vyd. Zagreb : Omladinski kulturni centar; Hrvatski tiskarski zavod; Kršćanska sadašnjost; HIRAM; Čakovec : Zrinski, 1992.

Foucault, Michel. *Nadzor i kazna (Dozor a trest)* Zagreb: Informator, 1994. ISBN 953-170-015-X

Fried, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. 1.vyd. New Haven: Yale University Press, 2009. ISBN 978-0-300-13684-5

Friend, David. *Watching the world change, the stories behind the images of 9/11 (Sledujíce jak se svět mění, příběhy za obrázky z 11. 9.)*. 1. vyd. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006. ISBN-13:978-0-374-29933-0

Hariman, Robert ; Lucaites John Louis. *No caption needed - Iconic photographs, public culture and liberal democracy (Žádný titulek není nutný – ikonické fotografie, veřejná kultura a liberální demokracie)*, 1. vyd. Chicago: The University of Chicago Press, 2007. ISBN-13:978-0-226-31606-2

Haviv, Ron. *Blood and Honey, A Balkan War Journal*. 1 vyd. New York: TV Books, 2000. ISBN 1-575-135-7

Hlevnjak, B. *Hrvatska '91 – fotografije*. 1. vyd. Zagreb : Hrvatske željeznice; Foto savez Hrvatske, 1992. ISBN 978-953-55269-1-9

Jowet, G.S., O'Donnell, V. *Propaganda and Persuasion*, 3. vyd. London: Sage Publications, 1999. ISBN 0-7619-1147-2

Kunczik M., Zipfel A. *Uvod u znanost o medijima i komunikologiju (Úvod do vědy o médiích a komunikologii)* 1. vyd. Zagreb: Nadace Friedrich Ebert (Zaklada Friedrich Ebert), 2006.

Lebeck, R., Von Dewitz, B. *Kiosk, A History of Photojournalism*. 1 vyd. Gottingen: Steidl, 2001. ISBN 3-88243-791-X

Levi Strauss, David. *Between the Eyes (Mezi očima)* 1. vyd. New York: Aperture, 2003. ISBN 1-931788-10-3

Lutz, C., Collins, J. *The Photograph as an Intersection of Gazes (Fotografie jako průsečík pohledů)* v: Wells, Liz (editor) *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003. ISBN 0-415-24661-X

MacKinnon, Catharine. *Turning Rape into Pornography: Postmodern Genocide* v: Stiglmayer Alexandra. *Mass rape: the war against women in Bosnia-Herzegovina (Hromadná znásilnění: válka proti ženám v Bosně a Hercegovině)* Lincoln: University of Nebraska Press, 1994. ISBN-13: 978-0803292291

Maračić, A. *Pavo Urban - Posljednje slike*. 1. vyd. Zagreb : META, 1997. ISBN 953-97400-0-2

Mataušić, Nataša. *Jasenovac-fotomonografija (Jasenovac - fotomonografije)* 1. vyd. Jasenovac: Spomen-područje Jasenovac (Memoriální oblast Jasenovac), 2008. ISBN 978-953-99169-4-5

Moeller, Susan. *Shooting War (Snimání války)* 1. vyd. New York: Basic Books, 1989. ISBN 0-465-07777-3

Nachtwey, J. *Inferno*. 2. vyd. New York : Phaidon Press Limited, 2003. ISBN 0-7148-3815-2.

Norfolk, S. *Bleed*. 1. vyd. Stockport : Dewi Lewis Publishing, 2005. ISBN 1-904587-19-4+

Pajić, Kamenko. *Storm Over the Balkans*. 1 vyd. Bohinjska Bistrica: K.A.M.E.N.K.O., 1994. ISBN 961-90128-0-1

Reinhardt, M., Edwards, H., Duganne, E. *Beautiful Suffering, Photography and the Traffic in Pain*. 1. vyd. Chicago: Chicago University Press, 2007. ISBN-13: 978-0-226-70950-5

Ritchin, Fred. *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography (Nadcházející revoluce ve fotografii)* 1. vyd. New York: Aperture, 1990. ASIN: B001DN74MU

Ritchin, Fred. *After Photography*. 1. vyd. New York: W.W. Norton&co., 2009. ISBN 978-0-393-05024-0

Shawcross, William *Předmluva v: Thompson, Mark. Kování války – média v Srbsku, Chorvatsku, Bosně a Hercegovině*. 1. vyd. Zagreb: HHO; Građanska inicijativa za slobodu javne riječi, 1995. ISBN 953-96343-2-6

Sontag, Susan. *Eseji o fotografiji (Eseje o fotografii)* 1. vyd. Beograd: Radionica SIC, 1982.

Sontag, Susan. *Prizori tuđeg stradanja (Výjevy z cizích útrap)*. 1. vyd. Zagreb : Algoritam, 2005. ISBN 953-220-243-9

Stoddart, T. *Sarajevo*. 1. vyd. Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press, 1998. ISBN 1-56098-796-0.

Struk, Janina. *Photographing the Holocaust, Interpretations of Evidence (Fotografování holokaustu, interpretace dokumentů)* 1. vyd. London: I.B. Tauris & Co., 2004. ISBN 1-86064-546-1

Šibik, J. *Kdyby všecheny slzy světa*. 1. vyd. Praha: Knihcentrum, 1998. ISBN 80-86054-70-5

Taylor, John. *Body Horror, photojournalism, catastrophe and war (Znetvoření, fotožurnalismus, katastrofa a válka)* 1. vyd. New York: New York University Press, 1998. ISBN 0-8147-8240-X

Urban, Pavo. *Monografija*. 1. vyd. Dubrovnik : Naučna biblioteka, 1992.

Warner, Martina. *Joan of Arc: the Image of Female Heroism (Jana z Arku: obraz ženského hrdinství)*. London: Vintage, 1991, str. 217 v: Brothers, Caroline. *War and History, A cultural history (Válka a dějiny, Kulturní dějiny)*, 1. vyd. London: Routledge, 1997.

ISBN 0-415-13099-9

Wells, Liz. *Fotografija, kritički uvod (Fotografie, kritický úvod)* 1. vyd. Beograd: Clio, 2006. ISBN 86-7102-208-0

Žarkov, Dubravka. *The Body of War (Tělo války)* 1. vyd. Durham: Duke University Press, 2007. ISBN 978-0-8223-3966-3

PERIODICKÉ PUBLIKACE

Apel, Dora. *Torture Culture: Lynching photographs and the images of Abu Ghraib; (Kultura mučení: Fotografie lynčování a snímky z Abu Ghraibu)*, Art Journal, 22.06.2005.

Berger, John. *The Ambiguity of the Photograph*, in *The Anthropology of Media (Nejednoznačnost fotografie, v Antropologie médií)*, Askew and Wilk, Blackwell Publishing Limited, 2002

Cooper, Stephen D. *A Concise History of the Fauxtography Blogstorm in the 2006 Lebanon War (Stručně dějiny fauxtografického přívalu blogů za libanonské války v roce 2006)*, American Communication Journal (Americký časopis pro komunikaci) Vol. 9, Issue 2 (Ročník 9, číslo 2, léto 2007 (Online)

<http://www.acjournal.org/holdings/vol9/summer/articles/fauxtography.html>, 10. 8. 2010

Feldman, Allen. *On the Actuarial Gaze*, Cultural Studies, Volume 19, Issue 2, March 2005, pages 203 – 226

Houghton Max. *Krutý obraz (The Atrocious Image)*, *Eight Magazine* ročník 3, číslo 4, březen 2005, str. 32 – 33

Klun, Branko. *Rat i mediji – etički izazov na kraju stoljeća (Válka a media etická výzva na konci století)*, *Medijska istraživanja (Mediální průzkumy)*, (ročník. 6, č. 1), 2000, str. 78

Lalić Dražen, Bulat Nenad *Válka a mladí (Rat i mladi): K nové generační kultuře (Prema novoj generacijskoj kulturi)*, v: Čaldarović, Mesić, Štulhofer. *Sociologie a válka (Sociologija i rat)*, Knihovna Revue pro sociologii (Biblioteka Revije za sociologiju) 24, Chorvatský sociologický spolek (Hrvatsko sociološko društvo), Záhřeb 1992, str.88

Sontag, Susan. *Waiting for Godot in Sarajevo (Čekání na Godota v Sarajevu)*, Performing Arts Journal (Časopis múzických umění, ročník 16, číslo 2 (květen 1994), str. 87-106.

INTERNETOVÉ ZDROJE

Anderson, Lucia. *Band of Marines off to Miami Super Bowl (Hudební skupina námořní pěchoty jde na finále americké ligy)*, Fredricksburg News (Online) 2. 2. 2007 <http://fredericksburg.com/News/FLS/2007/022007/02022007/255845> , 10. 8. 2010

Bogati Vjera. *Ubistva priznata, iskaz nedosljedan, završna riječ tužitelja na suđenju Goranu Jelisiću u Hagu (Vraždy priznané, výpověď nedůsledná, závěrečné slovo žalobce v soudním procesu s Goranem Jelisićem v Haagu)* Sense tribunal, 22. 9.1999 <http://sense-agency.com/ba/stream.php?sta=3&pid=13638&kat=6> , 10. 8. 2010

Bouřka nad Krajinou, přepis filmu. B-92 (Online) 5. srpen 2005, http://www.b92.net/specijal/oluja/index.php?start=0&nav_id=174029 , vstup 5. 8.2010

Brownmiller, Susan v: *Hromadná znásilňování ve válce (Masovna silovanja u ratu)*, Středisko Rosa pro ženy, oběti války (Centar za žene žrtve rata Rosa), www.women-war-memory.org/hr/povijest_uvodna/show/15/ vstup 10. 8. 2010

Broomberg&Chanarin. *Memory of Fire: The war of Images and Images of War (Památka ohně: Válka pomocí obrazů a obrazy války)*, prezentace v rámci konference na Brightonském fotografickém bienále 15. 11. 2008. www.choppedliver.info, 15.08.2010.

Budimir Vesna. *Zodpovědnost médií za válečné zločiny (2) (Odgovornost medija za ratne zločine 2)*, 15. 7. 2009, <http://www.e-novine.com/drustvo/28011-Odgovornost-medija-ratne-zloine.html?print> , vstup 25. 7. 2010

Burgess, Neil. *For God's sake, somebody call it! (Proboha, at' někdo zapíše datum úmrtí)*, EPUK (Online), 1. 8. 2010. <http://www.epuk.org/Opinion/961/for-gods-sake-somebody-call-it>, 5. 8. 2010.

Campbell David. *Atrocity and Memory (Krutost a paměť)* <http://www.david-campbell.org/photography/atrocity-and-memory/>, 10. 8. 2010

Cerar, Gregor, *Intervju sa Damikom Šagoljem (Rozhovor s Damikom Šagoljem)*, Mladina 25/2004, (Online) http://www.mladina.si/tebnik/200425/clanek/sve-intervju--gregor_cerar/, 10. 8. 2010

Chronologie mezinárodního uznání Chorvatska (HINA), (Kronologija međunarodnog priznanja Hrvatske), *Vjesnik*, 15. 1. 2002. <http://www.vjesnik.hr/Html/2002/01/15/Clanak.asp?r=tem&c=2> vstup 25. 7. 2010.

Cooper, Anderson. *Our very strange day with Hezbollah (Náš velmi podivný den s Hezbolahem)*, 23. 7. 2006, <http://edition.cnn.com/CNN/Programs/anderson.cooper.360/blog/2006/07/our-very-strange-day-with-hezbollah.html>, vstup 10.08.2010.

Damjanović Matea. *Dny poté – obránci v objektivu Damira Hoyky (Dani poslije - branitelji u objektivu Damira Hoyke)*, Zagrebancija (Online) 2.6.2010, http://www.zagrebancija.com/hr-scena/dani-poslije---branitelji-u-objektivu-damira-hoyke_304390, vstup 5. 8. 2010

de La Brosse, Renaud, *Politická propaganda a projekt "Všichni Srbové v jednom státě"*, následky instrumentalizace médií k ultranacionalistickým účelům, Zprávy, napsané pro potřeby soudního procesu se Slobodanem Miloševićem u Haagského soudu, http://www.icty.org/x/cases/slobodan_milosevic/prosexp/bcs/rep-srb-b.htm vstup 25. 7.2010

Dimitijević, B. *Armáda a jugoslávská identita 1945-1992. roku (Armija i jugoslovenski identitet 1945-1992. godine)*, str. 15-16, *Středisko politologických průzkumů (Centar za politološka istraživanja)* (Online), <http://www.cpi.hr/index.php?menu=80>, vstup 5. 8.2010

Dobs, Michael. *Hillarys Balkan Adventures, Part II (Hilaryna balkánská dobrodružství, Část II.)*, The Washington Post (Online) http://blog.washingtonpost.com/fact-checker/2008/03/hillarys_balkan_adventures_par.html, 10.08.2010.

Domovinski rat, <http://www.domovinskirat.hr/> , vstup 5. 8. 2010

Elliott, Deni. *As life passes by, a journalist's role: watch and wait (Jak čas běží, úloha novináře je: pozorovat a čekat)*, Journalism ethics cases online (Případy novinářské etiky online), <http://journalism.indiana.edu/resources/ethics/controversial-photos/as-life-passes-by/> 10. 8. 2010

Find the Flag, <http://www.findthe911flag.com/> , 10.08.2010.

Gardham, Cruickshank. *Fotografie z Abu Ghraibu znázorňují znásilnění (Abu Ghraib abuse photos show rape)*, Daily Telegraph (Online), 27. 5. 2009, <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/5395830/Abu-Ghraib-abuse-photos-show-rape.html> , vstup 10. 8. 2010

Ghattas, Kim. *Lebanon war image causes controversy* , BBC News (Online) 08.03.2007. http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/6385969.stm , 10.08.2010.

Goldberg Jonah. *There Are Tears in My Eyes (Mám v očích slzy)*, National Review (Online) 26.08.1999., <http://www.nationalreview.com/articles/204511/there-are-tears-my-eyes/jonah-goldberg> , 10. 8.2010.

Gruiters, Jan. *Předmluva - Baghdad Calling*, <http://www.baghdadcalling.com/introEN.html> 15.08.2010.

Harkin, James. *War Porn (Válečné porno)*, The Guardian, 12. 8. 2006, <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2006/aug/12/comment.media2> 18.07.2010.

Higashinakano, Kobayashi a Fukunaga. *Rozbor fotografických důkazů masakru v Nankingu (Analyzing the 'Photographic Evidence' of the Nanking Massacre)*, Tokyo 2005, (online) <http://www.sdh-fact.com/> , 10. 8. 2010

Horvat, Frank. s Donem McCullinem http://www.horvatland.com/pages/entrevues/06-mccullin-en_en.htm , 10. 8. 2010

Hrvatski jezični portal (Chorvatský jazykový portál) Online, <http://hjp.srce.hr/>, 15. 8. 2010

Hromadná znásilnění ve válce (Masovna silovanja u ratu), “Středisko Rosa pro ženy, oběti války” (“Centar za žene žrtve rata Rosa”),
www.women-war-memory.org/hr/povijest_uvodna/show/15/, vstup 10. 08. 2010.

Juras Živana. *Přízračná vesnička Grubori zmizela ze zeměpisné mapy*, Slobodna Dalmacija (Online), 18. 12. 2009, <http://www.slobodnadalmacija.hr/Chorvatsko/tabid/66/articleType/ArticleView/articleId/84250/Default.aspx> vstup 5. 8.2010

Kesić, Vesna. *Odpověď na článek Catharine MacKinnon Znásilnění změněné v pornografii: Postmoderní genocida (A Response to Catherine MacKinnon's Article Turning Rape Into Pornography: Postmodern Genocide)*, Středisko Rosa pro ženy, oběti války (Centar za žene žrtve rata Rosa),
http://www.women-war-memory.org/hr/A_response_to_c_mackinnon/, vstup 10. 8. 2010.

Kolstø, P. *Debata a násilný konflikt: představy o „sobě“ a „druhém“ ve státech, vzniklých po rozpadu Jugoslávie*, uveřejněno v: Đerić, G (ur), *Intima veřejnosti (Intima javnosti)*, Továrna na knihy (Fabrika knjiga), Bělehrad 2008, str. 13-39. a na <http://www.media.ba/mcsonline/bs/tekst/diskurs-i-nasilni-sukob> , vstup 25.07.2010. str. 7-9.

Lardinois, Brigitte. *New Directions (Nové směrnice)*, Baghdad Calling (Online)
<http://www.baghdadcalling.com/introEN.html> 15. 8. 2010

Lucas, Dean. *Famous Pictures Magazine - Flag on the Reichstag (Slavný obrázkový časopis – Vlajka na Říšském sněmu)*, 17. 2. 2007,
http://www.famouspictures.org/mag/index.php?title=Flag_on_the_Reichstag, 10. 8. 2010

Mohawk hairstyle. <http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/455251> 24.8.2010.

Morris, E.

<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/01/03/it-was-all-started-by-a-mouse-part-1/>
<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/01/04/it-was-all-started-by-a-mouse-part-2/>
10.8. 2010

Norfolk,Simon. *Afghanistan: Chronotopia (Afghánistán: Chronotopie)*,
www.simonnorfolk.com 10. 8. 2010

“O MKSJ”, <http://www.icty.org/sections/OMKSJ> , vstup 10. 8. 2010

První ministr vnitra Josip Boljkovac o bouřlivých událostech z 1991. roku: “Chorvatsko záměrně vyvolalo válku”, Svobodná Dalmácie (Slobodna Dalmacija, 13.2.2009), <http://www.slobodnadalmacija.hr/Hrvatska/tabid/66/articleType/ArticleView/articleId/42151/Default.aspx> vstup 25.7.2010.

Radoja, Žarka *Estetika válečné propagandy*. fejeton, e-noviny, <http://www.e-novine.com/feljton/32262-Estetika-ratne-propagande.html>, vstup 25.7. 2010

Roy Sandip. *Shooting in Wartime - A Photographer in Iraq (Fotografování ve válečné době – fotograf v Iráku)*, New America Media (Online), 23. 11. 2007 http://news.newamericamedia.org/news/view_article.html?article_id=d602edfa300732bb0fe15cd46a8f40f3 , 15. 8. 2010

Seymour M. Hersh. *The Gray Zone*, New Yorker, 24. 5. 2004 http://www.newyorker.com/archive/2004/05/24/040524fa_fact , vstup 22. 7. 2010

Smrt s prodlením: Každý rok spáchá sebevraždu mezi 100 a 120 obránců, *Jutarnji list* (Online), 7. 8. 2010. www.jutarnji.hr, 15.08.2010.

Solovitch, Sara. *The American Dream (Americký sen)*, Esquire Magazine, leden 2005, <http://www.sarasolo.com/dream.html> , vstup 7. 8. 2010

Soudní proces proti Dragoljubu Kunarcovi, Radomiru Kovaču a Zoranu Vukovićovi. <http://www.icty.org/sid/10117> , vstup 10. 08. 2010.

Spravedlnost pro Uroše Prediće, (Pravda za Uroša Predića), 16. 10. 2009 <http://www.e-novine.com/entertainment/entertainment-tema/31106-Pravda-Uroa-Predia.html> vstup 25. 7. 2010

Stanić, D. *Mudžahedínové zajatcům sekýrami a pilami řezali a pilovali hlavy*, Slobodna Dalmacija 27. 9. 2001 <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20010927/temedana.htm> vstup 22. 7. 2010

Trestní oznámení NUNSu proti novinářům (NUNS-ova krivična prijava protiv novinara), *Vreme*, 9.7.2009. www.vreme.com/cms/view.php?id=875112 vstup 25.7.2010

Utakmica Dinamo-Crvena Zvezda. http://hr.wikipedia.org/wiki/Izgredi_na_utakmici_Dinamo-Crvena_zvezda,
http://www.hrsvijet.net/index.php?option=com_content&view=article&id=4840:dan-kad-je-arkan-zapalio-balkan-nikad-odigrana-utakmica-dinamo-crvena-zvezda-&catid=3:sport&Itemid=68, vstup 5. 08. 2010

Van Langendonck, Gert. *Award-Winning Photo Puts Subjects On Defensive*, PDN Online, 22. 2. 2007, http://www.pdnonline.com/pdn/eseach/article_display.jsp?vnu_content_id=1003548862 , 10.08.2010.

Vetlesen, 2005:169-170 citováno v Kolstø, P. *Debata a násilný konflikt: představy o „sobě“ a „druhém“ ve státech, vzniklých po rozpadu Jugoslávie*, uveřejněno v: Đerić, G (ur), *Intima veřejnosti (Intima javnosti)*, Továrna na knihy (Fabrika knjiga), Bělehrad 2008, str. 13-39. a na <http://www.media.ba/mcsonline/bs/tekst/diskurs-i-nasilni-sukob>, vstup 25.07.2010. str. 25

Wallis, Brian. *Inconvenient Evidence: Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib (Nepohodlné důkazy: Fotografie z iráckého vězení Abu Ghraib)*, International Center of Photography, New York http://museum.icp.org/museum/exhibitions/abu_ghraib/introduction.html , 15. 8. 2010

W.J.T. Mitchell. *Echoes of a Christian Symbol (Odezvy křesťanského symbolu)*, Chicago Tribune, 27. 6. 2004 http://articles.chicagotribune.com/2004-06-27/news/0406270291_1_torture-humiliation-image, ověřeno 15. 7. 2010

World press Photo (Online) 12. 2. 2010 http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=1790&Itemid=50&bandwidth=high , 15. 8. 2010

Ženy obnovují vzpomínky: pohlavní rozměr paměti (Žene obnavljaju sjećanja: rodna dimenzija memorije), Středisko Rosa pro ženy, oběti války (Centar za žene žrtve rata Rosa), <http://www.women-war-memory.org/hr/homepage/> , 10. 8. 2010

Žižek, Slavoj. *Between Two Deaths: The Culture of Torture (Mezi dvojí smrtí: Kultura mučení)* 26. 6. 2004.
<http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001084.php>, 15.08.2010.

<http://www.reuters.com/article/idUSL18678707>, 10. 8. 2010

<http://mypetjawa.mu.nu/archives/184206.php>, 10. 8. 2010

<http://eddriscoll.com/archives/009436.php>, 10. 8. 2010

NOVINY

Bakalović, Rene. *Hrdinové z ulice proti rozčuchaným monstrům (Heroji ulice protiv čupavih monstruma)*, Globus 35, 9. 8.1991, str. 16-17.

Bobić-Mojsilović Mirjana “*Bože, pravde!*”, Duga 452, 21. 6 - 5. 7.1991

“*Četo, já jsem tvá smrt...*”, Globus 34, 2. 8.1991.

Dežulović, Boris *Metafora v konzervě, On s tím nemá nic společného (Metafora u konzervi, On nema ništa s tim)*, Slobodna Dalmacija 8. 5.1991.

Dopis zahynulého okupačního vojáka: “Už se nikdy nevidíme” (Pismo poginulog okupatorskog vojnika: “Više se nikada nećemo vidjeti”), Glas Slavonije, 16.10.1991

Globus 33, 26. 7.1991.

Hlas Slavonie (Glas Slavonije), 1991.

Horvat-Pintarić, Vera. *Krvavý koncert na chorvatských bojištích (Krvavi koncert na hrvatskim bojištima)*, Globus 54/55, 20.12.1991, str. 59-60.

Jergović, Miljenko. *Erotický náboj (čepice) titovky, Nedělní Dalmácie (Nedjeljna Dalmacija)*, 3.10.1991, str.18

Krpan, Jasmin. *Divlja horda beogradskih fotografa hara Bosnom (Divoká horda bělehradských fotografů drancuje Bosnu)*, Globus 22. 5.1992, str. 42 – 43

Krpan, Jasmin. *Zašto rat u Hrvatskoj nije priča s naslovne strane? (Proč válka v Chorvatsku není příběh z titulní stránky?)*, Globus, 16.08.1991., str. 35

Lozo, Goran. *Jak jste ze mě udělali propagátora nenávisti (Kako ste od mene napravili propagatora mržnje)*, Vreme, 24. 02. 1992.

Maganjić, Željko (text a snímky) *Civilní tep života (Civilno bilo života)*, Slobodna Dalmacija 10. 8.1995.

Mihovilović, Maroje. *Je li svijet zanimio? (Copak svět oněměl?)*, Globus 16. 8. 1991., str. 34

Mezi válkou a mírem (Između rata i mira), Večernji list, 28. 9.1991

Polić Jovana. *Máš strach jen když vyjdeš na válečnou linii (Strah je samo kad izadeš na liniju)*, Status 62/2008, str. 61

Profaca Ivica. *Radost, hrdost, naděje (Radost, ponos, nada)*, Slobodna Dalmacija 7. 8. 1995

Todorović, Nada. *Vycvičená k zabíjení (Obučena da ubija)*, Duga 464, 23. 12. 1991, str. 58-59

FILMY

Lalić, Lazar. *Obrazy a slova nenávisti (Slike i reči mržnje): Rok třetí (Godina treća)*, fondace Právo na obraz a slovo (fondacija Pravo na sliku i reč), B92 - ARHITEL, 1999

Mančevski, Milčo “Prije kiše” (“Před deštěm”), 1994

Uyarra Esteban “War Feels Like War”, 2004

Žbanić, Jasmila “Slike s ugla” (“Obrazy z nároží”), Deblokada, 2003.