



**BARAS, DORA
'FOTOGRAFIJA:
MOGUĆNOSTI
ZA SVJEDOČENJE
NA PUTU OD
AMBIVALENTNOSTI
DO SHIZOFRENIJE'**

BARAS, DORA FOTOGRAFIJA: MOGUĆNOSTI ZA SVJEDOČENJE NA PUTU OD AMBIVALENTNOSTI DO SHIZOFRENIJE

‘ODRAĐIVANJE PROŠLOSTI.’ MOGUĆNOSTI ZA FOTOGRAFIJU?

‘Snimke vidim posvuda, kao svatko od nas u današnje vrijeme; one iz svijeta dolaze k meni a da ih ne tražim; to su samo ‘slike’, način na koji se pojavljuju jest naplavina (ili otplavina).’

Roland Barthes, *Svijetla komora*¹

Iako je 2005. prošlo 60 godina od tragedije holokausta, više nego ikad upravo smo posljednjih godina svjedoci mnogih različitih diskurzivnih rekonstrukcija neizlječive povijesne traume – od memoara, romaneskne i lirske produkcije, preko povijesnih studija i teorijskih oglada, sve do fotografija i filmova – kako dokumentarnih, tako i umjetničkih pretenzija. Konačno, provedena je i institucionalizacija sjećanja na masovna uništenja europskih Židova izgradnjom memorijalnih muzeja holokausta u Jeruzalemu, Washingtonu i Berlinu, a posljednji je, onaj Daniela Liebeskinda, u tlocrtnom i fasadnom znaku ožiljcima ispresijecane Davidove zvijezde, iznimno svjedočanstvo suvremenog ‘odrađivanja prošlosti’² – arhitekturom.

‘Dok današnje vijesti, naša aktualnost, lako blijede u individualnoj i kolektivnoj svijesti sve dok ne steknu dostojanstven, iako pomalo nemoćan status ‘povijesti’, događaji holokausta čine se naprotiv sve prisutniji, kao da odbijaju postati ‘poviješću’ – stoji u predgovoru recentnog (2000.) zbornika *The Holocaust and the Text. Speaking the Unspeakable*.³ Razlozi današnje ‘dehistorizacije’ nacističke ‘mašinerije smrti’ nalaze se sigurno i u ponovnom usponu krajnje desnice koji ne pogađa samo tranzicijske zemlje jugoistočne Europe, nego i takozvane razvijene europske demokracije, kao i u ‘fašizaciji trenutačne kulture’,

1 Barthes, Roland (2003.), *Svijetla komora. Bilješka o fotografiji*. Zagreb: Antibarbarus.

2 Adorno, Theodor W. (1996./7.), Što znači: odrađivanje prošlosti?, u *Republika* 7–8: 112–123.

Adorno promišlja ‘odrađivanje prošlosti’ kao ‘subjektivno prosvječavanje’ koje se ne zaustavlja na općem ‘upozoravanju na činjenice’, nego se izravno odnosi na subjekte kojima se govori, kako bi se ‘osvijestili mehanizmi koji u njima samima uzrokuju rasne predrasude’.

3 Leak, A. & Paizis G. (2000.), *The Holocaust and the Text. Speaking the Unspeakable*. London: Macmillan Press.

Urednici motiviraju skupljanje teorijskih eseja o holokaustu stajalištem da je samo strpljivim odrađivanjem naše kolektivne prošlosti, odnosno verbalizacijom traume moguće intervenirati u sadašnjost.

kako konstatira Rastko Močnik u ogledu *Koliko fašizma?*⁴

U doba ‘radikalne krize svjedočenja’⁵ i krize povijesti, ključan je problem upravo ‘kazivanje nekazivog’, odnosno same ne/mogućnosti tekstualnog predočavanja događaja koji se jednostavno ne bi smjeli dogoditi, pred kojima zakazuju oruđa razuma, jer sama ideja čovječanstva postaje neutemeljena i bespomoćana. Glasovita je izreka Theodora Adorna o tome da je nemoguće pisati poeziju nakon holokausta, a i filozofski rad Emmanuela Levinasa usredotočen na ‘dočekivanje Drugoga’, na susret koji je ‘poput pada u samo biće’⁶ to je istraživanje obzora postholokaustovske filozofije i nastojanje da se nađe odgovor na pitanje: možemo li, i na koji način nakon holokausta, govoriti o apsolutnom zakonu. Jer, za Levinasa je holokaust ‘paradigma bezrazložne ljudske patnje’; neizrecivost i nepojmljivost njegove

4 Močnik, Rastko (1998./1999.), *Koliko fašizma?*. Zagreb: Arkzin.

Močnik ističe da vojni slom fašističkih država u Drugom svjetskom ratu ne znači ujedno da je pobijeden fašizam kao ‘povijesna praksa, politička metoda, ideološka mreža i misaoni obrazac’. Fašizam je preživio i vraća se kao ‘strukturni moment u instalaciji i reprodukciji ovdašnjeg ‘semi-perifernog’ kapitalizma’.

5 Felman, Shoshan i Laub, Dori (1992.), *Testimony. Crisis of Witnessing*. New York/London: Routledge.

U studiji osmišljenoj kao susret književne analize i psihoanalize o temi svjedočenja, autorice tumače interpretacije povijesne traume holokausta (od Camusova i de Mannova pisanja do Lanzmannova filma *Shoah*) kao očitovanja radikalne krize svjedočenja. Iz nje proizlazi radikalna kriza povijesti, koja se u sklopu historiografskog diskursa uopće ne može artikulirati.

6 Levinas, Emmanuel (2003.), ‘Potpis’, *Treći program hrvatskog radija* 65: 25–27.

Kovačević, Leonardo (2003.), ‘Uvod: nagost i gostoprimstvo’, *Treći program hrvatskog radija* 65: 5–9.

Eaglestone, Robert (2000.), ‘Pogled iza rešetaka citata – Levinasovo (ne)tumačenje holokausta, u *The Holocaust and the Text. Speaking the Unspeakable*, ur. A. Leak i G. Paizis, London: Macmillan Press.

Iako Levinas u svojim filozofskim tekstovima odbija svjedočiti o petogodišnjem zatočeništvu u logoru te o pokolju gotovo cijele obitelji, u autobiografskom eseju *Potpis* ističe kako njegovom biografijom (u kojoj holokaust ima status praznine, ispuštenog mjesta u tekstu) prevladava traumatsko sjećanje na nacističke užase. Izostanak reprezentacije holokausta kod Levinasa posljedica je, kako tumači Eaglestone, straha od njegove izdaje, delegitimizacije bilo povijesnim bilo umjetničkim interpretacijama (kod umjetničkih se interpretacija, naime, ‘(...)ne radi se o nezainteresiranosti razmišljanja, nego nezainteresiranosti odgovornosti’). Izlaz je u filozofiji, za Levinasa utemeljenoj na najdubljoj etičkoj vezi (‘licem u lice’) s Drugim, koja – kada pokušava tumačiti holokaust – stavlja ‘znakove navodnika’ – poziva na razgovor, odobravajući preklide i neslaganja, odustajući unaprijed od završne riječi ili konačnog filozofskog rješenja, potičući odgovornost za Drugo (kakva proizlazi iz Levinasova shvaćanja filozofskog nenasilnog odnosa spram Drugoga).

monstruoznosti promeđu ga u 'događaj bez značenja'.⁷ No, aspekt koji me posebice zanima u sklopu problematike diskurzivnog tretmana povijesnih i suvremenih ratnih trauma, tiče se mogućnosti i implikacija koje na istom području otvaraju vizualne strukture reprezentacije – ponajprije fotografija.

Kako dakle fotografija – kao nejezična znakovna struktura, a u najizravnijem odnosu s praksama cjelokupnog područja kulture u kojoj nastaje – može posredovati svjedočanstvo? Zahaća li i slikovne prikaze kriza svjedočenja, odnosno je li varburijanski postupak uporabe vizualnog dokaza kao povijesnog dokaza – u dubokoj hladovini prošlosti? U stvarnosti instantnih digitaliziranih slika, što je još ostalo od Barthesova *noemas* fotografije, čije je ime: 'Ovo-je-bilo ili pak: Nedohvatno.'? Kako je napuštena 'motrišna kula moderniteta'⁹ (s čijih je 'visina' *vidljivo* bilo jednako *spoznatljivo*) u ime bodrijarovskog perspektivizma stvarnosti napućene spektaklima (koji anestetiziraju znanje, stimulirajući vjerovanje)? Naposljetku, kako novi odnos prema slici – fascinacija slikom kao takvom (s ravnodušnošću prema njezinu sadržaju) ili stvarnošću kao tautologijom – postaje znak novoga depersonaliziranog, rasređivenog, voajerističkog odnosa prema svijetu? Razmatrajući ratnu fotografiju, očito će sama fotografija kao predmet spoznaje (u smislu formalističkog razumijevanja fotografije predvođenog mjerilom tehničkog savršenstva) ustuknuti pred fotografijom kao sredstvom spoznaje o društvu u uvjetima 'kulturalnog' odnosno 'ikoničkog' obrata na razmeđu XX. i XXI. stoljeća.¹⁰

MAGIČNO POSJEDOVANJE PROŠLOSTI

Sada već davne 1962. Chris Marker je snimio *La Jetée* (*Terminal*), čudesno inovativan film na oba područja – sadržajnom (bio je preteča i inspiracija znanstvene fantastike) i formalnom (filmski minimalizam utemeljen na crno-bijelim statičnim fotografijama, koje su, kao u igranom filmu, inscenirane i kadrirane te ih prati izvanprizorna naracija, glazba i zvukovi). Markerov *foto-roman* donosi zastrašujuću viziju poslijenuklearne budućnosti u kojoj su ljudi objekti jezive manipulacije znanstvenika. Pratimo sudbinu Čovjeka određenog za eksperiment vremenskog putovanja u prošlost, putovanja na koje se kreće sjećanjem – buđenjem čvrsto pohranjenih, vizualno fiksiranih uspomena na nekoliko nehotičnih, fragilnih, iščezlih, smrtnih, patosom okrznutih trenutaka. Mentalne slike Markerova Čovjeka očito referiraju samu prirodu fotografske slike: okvir (izbor iz konteksta) – vrijeme (fotografija kao vremenski prolaz u prošlost) – smrt (zarobljen ugasli trenutak). Jasno je, dakle, da je Markerov formalan izražajni jezik u najdubljoj unutarnjoj vezi s filmskim sadržajem. Statične fotografije postaju jedini mogući oblik filmskog zapisa o Čovjeku čiji će kontakt s vlastitom prošlošću, osim što će možda omogućiti opstanak ljudske zajednice nakon završetka atomskog rata, značiti istodobno i predviđanje – vlastite smrti. Iz bogatstva diskurzivnog potencijala fotografije dovoljno je izdvojiti njezine dvije funkcije koje motiviraju Markerov postupak – 'izazivati želju' (Barthes) i 'omogućiti imaginarno posjedovanje prošlosti' (Sontag).¹¹ *Terminal* je meditacija o ljubavi i smrti, o težini moderne povijesti, no nadasve o iznimnoj snazi slike.¹² Možda bismo mogli upravo Markerovim foto-romanom presresti Barthesovu potragu za *noemom* fotografije? Pokušati obrnutim putem – Barthesa, velikoga 'čitača kulture', čitati uz pomoć Markera?

Barthesa na tumačenje fotografije navodi 'ontološka želja' – doznati što je fotografija 'sama po sebi' te imenovati njezinu bitnost (*noem*). *Svijetla komora* (1980.), Barthesovo posljednje djelo, pokušaj je

7 No, postoje i paralelna, izvanakademska, uglavnom prešućivana, tumačenja holokausta u svjetlu antimodernističkog pokreta koji su podupirali i mnogi intelektualci i umjetnici toga doba (E. Pound, J. Evola, M. Eliade, M. Heidegger, T. S. Eliot, K. Hamsun i dr.). Ta tumačenja pripisuju 'značenja' holokausta na temelju povijesnoga okultističkog utemeljenja nacističkog *Weltanschauung*, koji povezuje Isusa Krista, relikvije poput Longinova koplja i klina s golgotskog križa, teutonske vitezove, Wagnerovu glazbu i tibetansku magiju, s ciljem stvaranja zemaljskog kraljevstva prema uzoru na nebesko, kojemu bi na čelu bio *übermensch*. Takav oblik tumačenja donosi: Revenskroft, Trevor (1992), *Koplje sudbine*. Beograd: Prsten.

8 Barthes promišljajući fotografiju nastoji slijediti formalnu ontologiju: ustanoviti bitnost (*noem*) fotografije, ono što je izričito distingvira od drugih slikovnih oblika prikazivanja.

9 Jenks, Chris (2002.), 'Središnja uloga oka u zapadnoj kulturi: uvod', u *Vizualna kultura*, ur. Chris Jenks. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo., str.29.

10 Paić, Zarko (2006.), *Slika bez svijeta*, Zagreb: Litteris. Paić objašnjava da 'postmoderni ili kulturalni obrat u društvu na kraju XX. stoljeća implicitno odgovara vizualnome ili ikoničkom obratu umjetnosti na kraju XX. stoljeća'.

11 Sontag, Susan (1977.), *Eseji o fotografiji*. Zagreb: Mladost.

12 Lorentzen, Justin J. (2002.), 'Snovi o Reichu: ritualni užas i oklopljena tijela', u *Vizualna kultura*, ur. Jenks, C., Zagreb: Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, str. 229–240.

Sloterdijk, Peter (2005.), 'Slike nasilja – nasilje slika' u *Europski glasnik* 10: 541–552.

O utjecaju slikovnog aparata na imaginaciju, odnosno psihološkim učincima slika dominacije i terora u sve jače fragmentiranoj kulturi, govore Justin J. Lorentzen u tekstu Snovi o Reichu: ritualni užas i oklopljena tijela i Peter Sloterdijk u eseju Slike nasilja – nasilje slika. Lorentzen se pritom osobito zaustavlja kod politički motivirane, sustavno kontrolirane 'vizualne kulture' nacionalsocijalizma. Upravo je 'estetizacija politike i svakodnevnog života' bila jedan od ključnih oslonaca fašističke diktature, čimbenik kojim se poticalo kolektivno nesvjesno i obavljala mobilizacija njemačkoga naroda. Lorentzen i Sloterdijk također otkrivaju relikte fašističkog slikovnog aparata u suvremenoj, osobito popularnoj kulturi. Ikonografija SF žanra apologija je fašističkog ideala oklopljenih tijela.

intencionalno kontradiktornog zasnivanja 'osobne fenomenologije' fotografije; Barthesova je ideja 'ocrtati kretanje eidetične znanosti Snimke' slijedeći put formalne ontologije, ali kako mu se čini uvjerljivim govoriti samo o *toj, nekoj* fotografiji, ali ne i Fotografiji ('ona je apsolutno Pojedinačno, vrhovna Slučajnost'), njegova će fenomenologija ipak biti u subjektivitetu utemeljena (odnosno, samo na onim snimkama koje ga se osobno tiču, fotografiji majke ponajprije), time i nužno kompromitirana afektom, užitkom, boli, željom. *Svijetla komora* donosi poststrukturalističku kritiku fotografije kao reprezentacije – 'prema naravi snimka ima u sebi nešto tautološko: lula je na njoj, uporno, uvijek lula'. Upravo zbog snage evidencije, očitosti, zbog činjenice referenta koji neumoljivo 'priliježe', fotografija je 'slika bez koda – premda, očito, kodovi skreću njezino čitanje'. Suprotno sociološkom ili semiotičkom čitanju fotografije kao analogona stvarnoga, Barthes smatra snimku 'emanacijom prošloga stvarnog: magijom'. Zato današnju univerzalizirajuću konzumaciju slika Barthes izvodi iz 'ludila' koje je brat bliznac fotografije, očitosti 'ništavila (fotografiranog) predmeta'. Fotografija svoje prvenstvo nad drugim slikama postiže upravo kao 'nov oblik halucinacije – lažna na razini percepcije, istinita na razini vremena'.

Na ovom mjestu možemo dovesti u vezu Barthesa i Susan Sontag. U *Esejima o fotografiji* Sontagova ističe da se autoritet koji uživaju fotografske slike temelji na pretpostavljenoj vjerodostojnosti fotografije kao *traga* nečega stvarnoga, 'poput otiska stopala ili posmrtno maske'. Indeksni je odnos fotografije prema njezinu predmetu zasnovan, naravno, na njezinoj tehnološkoj reproduktivnoj prirodi, to jest na potencijalu mehaničkog registriranja svijeta koji fotografiji osigurava dokazni status 'automatskog otiska vidljivoga'. Naravno da se pritom otvara elastičan, konotativni prostor reproduktivnih tehnika kao manipulativnih medija za produkciju standardiziranih i fiksiranih slika, odnosno denotativnih čitanja kakva privilegiraju društveno-političke strukture dominacije i kontrole. Naime, ne samo da zatvoren reprezentacijski sustav ne postoji, jer bi potpuno reprezentirati događaj značilo jednostavno – ponoviti ga, 'učiniti iznova prisutnim',¹³ nego je zamisao 'nevinoga' fotografskog oka, pogleda lišenog svih očekivanja i predrasuda, danas jednostavno relikv devetnaeststoljetne realističke paradigme. Ako je kod današnjih konzumenata svijeta

13 Danto, Arthur C. (1997.), *Preobražaj svakidašnjega. Filozofija umjetnosti*. Zagreb: Kruzak.

Danto, polazeći od Nietzscheova *Rodenja tragedije* iz dionizijskih obreda, navodi dva smisla reprezentacije: prvotni je smisao reprezentacije ležao u ponovnoj prisutnosti (slavljenici Dioniza vjerovali su da se božanstvo svaki put u obredima doslovce pojavljuje), a drugi se smisao reprezentacije kao simboličkog uprizorenja razvio kasnije kao nadomjestak epifanije.

slika, svijest o rašomonijadi gledišta barem djelomice izgrađena, još duboko povjerenje u vizualne reprezentacije posljedica je zapadne 'okulocentrične'¹⁴ koncepcije što ju je promovirala kultura moderniteta.

Kada Susan Sontag definira fotografiju kao 'pseudoprисustvo i znak odsutnosti', doista nije daleko od Barthesovih metafora fotografskog ludila i halucinacije. Osim dvojne prirode fotografije, moguće je naći još niz srodnih razmatranja, primjerice o temi odnosa fotografije i: smrti – Barthes ističe da podvrgnuti se fotografiranju priskrbljuje 'mikro-iskustvo smrti (zgrade)', Susan Sontag, pak, da su sve fotografije 'memento mori', 'inventar smrtnosti'; slučajnosti – zbog opterećenosti slučajnošću Barthes smatra da 'snimka ne može biti filozofski preobražena (kazana)', a za Sontagovu 'slučajnost fotografije potvrđuje da je sve propadljivo' (zamjenjivo, potrošno, jednakovrijedno) u povijesti. Barthes ističe da je zahvaljujući fotografiji 'prošlost od sada sigurna kao i sadašnjost', što će Susan Sontag ipak nešto ironičnije interpretirati kao 'nerealističku kupnju prošlosti'.

S podjednako osobnim pristupom fenomenu, u čijoj je službi i esejistički način izlaganja, dvoje se autora ipak ni najmanje ne dodiruju u svojim perspektivama – studija Rolanda Barthesa začudni je hibrid autobiografije i teorijske analize, dok je govor Susan Sontag o fotografiji kao komunikacijskom mediju zapravo samo jedna od metoda ili jedan od mogućih poticaja na govor skeptičnoga i angažiranog intelektualca o naličju društvene stvarnosti. Susan Sontag fotografiju naziva 'gramatikom i etikom viđenja'; njezina je pojava u XIX. stoljeću šokantno mijenjala percepciju,¹⁵ dok je fotografija danas oblik spoznaje, a time i oruđe moći. 'Kamera je idealna produžena ruka svijesti' društva koje više no ikad pronalazi utočište u Platonovoj špilji.

14 Za Jenksa 'okulocentizam' ili privilegiranost vida u zapadnoj kulturi znači poistovjećivanje viđenja sa spoznajnim moćima, odnosno shvaćanje viđenja kao 'najobjektivnije ljudske sposobnosti, koja korektivno djeluje u odnosu prema društveno nadahnutoj mašti i ograničenju konvencija'. No, danas se vid razumijeva kao 'izvježbana kulturalna praksa', pri čemu se promatrač čitajući, dekodirajući kulturu, može (idealno) uzdignuti do statusa 'teoretičara'. No, paradoksalno se prevelikom vezanošću za slike, provodi ograničavanje slika, uklanja se problem slobodnog izbora. Na ovoj se 'borbi ikonoklazma i idolopoklonstva' temelji provođenje moći u društvu.

15 Zamislimo samo kakvu je drastičnu promjenu tradicionalne slike svijeta u perspektivnim predstavljajima vidljivoga morala značiti Nadarova fotografska slika Pariza snimljena 1867., iz balona!

'OKINUTI' PUŠKU ILI FOTOAPARAT? TEHNOLOŠKE EKSTENZIJE NAŠIH TIJELA.

Drugostupanjski pristup svijetu, posve posredovan mrežom (televizijskih, filmskih, video, fotografskih, internetskih i drugih) slika, najtješnji je suradnik političko-ekonomskih sustava moći i nadzora u okolnostima ratnih stvarnosti. U 'Prizorima tuđeg stradanja' (2003.) Susan daje povijest medijskog predstavljanja ratova, upozoravajući s beskompromisnim angažmanom na moralne implikacije današnje općenite konsenzusne logike javne reprezentacije – logike koju je vjerojatno najpreciznije imenovao Paul Virilio: 'The Vision Mashine' ('stroj za vid').

Davne su preteče fotografskih prikaza stradanja, slikani i skulpturalni prizori borbi koje su naručivali vladari u funkciji svjedočenja ratnih pobjeda. Riječ je o žanru s dugom tradicijom u povijesti umjetnosti – među najstarijima je sigurno prikaz bitke kod Til-Tube na asirskom reljfu iz 7. stoljeća prije Krista. Peter Burke¹⁶ ilustrirao je tezu o tvorcima slika kao tumačima povijesti na tapiseriji iz Bayeuxa, iznimnom ostvarenju otoske umjetnosti s početka XII stoljeća, ujedno i ranom dokazu od-pobjednika-pisane-povijesti. Ipak, mnogostruka je međusobna isprepletenost odnosa fotografije i modernog ratovanja znatno dublje utemeljena. Susan Sontag ističe da je fotografija 'od pronalaska godine 1839. išla ruku pod ruku sa smrću', s obzirom na njezino ontološko 'sudjelovanje u smrtnosti' i na praktične te promidžbene vrijednosti fotografije u vođenju rata. Na kraju napominje i jezično poistovjećivanje ratovanja i fotografiranja – 'okinuti' pušku i fotoaparatus. Klaus Honnef¹⁷ istu isprepletenost tumači činjenicom da je 'fotografija umjetnost stroja, a rat konačan trijumf stroja nad čovjekom'. Otvara li time fotografija, kao prvi revolucionarni masovni medij, mogućnost promjene ili čak i konačnog poraza ljudske perspektive?

Posredstvom starogrčkog mita o Narcisu (kao Narkozi), Marshall McLuhan¹⁸ je razumijevao medije kao 'tehnološke produžetke ili samoamputacije naših fizičkih tijela'. Narcisoidna omamljenost autoamputirajućim medijskim slikama znači inhibiciju samopoznavanja u tjeskobnoj današnjici zajedničkih pritisaka i iritacija. Anulirajući čovjekove traume i šokove, slike imaju 'kontrairitanzno', ali i modificirajuće djelovanje na čovjeka. Proces je, prema McLuhanovu mišljenju, recipročan, pa čovjek kao 'servomehanizam' medija ujedno

neprestance nalazi načine da ih preinačuje. McLuhan je, dakle, shvaćao naš odnos prema komunikacijskim medijima kao simbiozu ljudske i tehnološke perspektive. Nešto poput oglasa za Minoltu iz 1975.: 'Teško je reći gdje se vi zaustavljate, a gdje počinje kamera.'

Walter Benjamin¹⁹ tumačio je pojavu novih medija tehničke reprodukcije, ponajprije fotografskih snimki i filmskih kopija, kao simptom kraja auratske umjetnosti te je konzekventno dijagnosticirao pomak društvene funkcije umjetnosti – od religioznog utemeljenja u ritualu do moderne sekularizacije umjetnosti u političkim praksama. Mogućnost reprodukcije ne samo da je, istrгнуvši djelo iz konteksta njegove jedinstvenosti i neponovljivosti, oskvrnula njegovu *auru* i narušila njegovo tradicionalno ontološko utemeljenje u autentičnosti, nego je pripremila i masovne pokrete današnjice. Obezvrjeđenjem prostorno-vremenskog sklopa 'ovdje i sada' (izvornog i jedinog konteksta umjetničkog ostvarenja), djela/događaji su se reprodukcijama prostorno i vremenski približili – nadomak vlastita iskustva. 'Približiti stvari', ističe Benjamin, 'strašna je želja današnjih ljudi', pri čemu učiniti dostupnim nešto što je suštinski nedostupno i znači to isto – trivijalizirati. Benjamin, naime, definira *auru* kao 'jedinstvenu pojavu daljine, ma koliko bila bliska', navodeći pritom kao ilustraciju kulturnu sliku pred kojom ćemo se uvijek osjećati – od nje udaljeni.

Fotografija stoji upravo nasuprot kulturnoj slici, operirajući prema načelima blizine i neposrednosti – približavanjem prostorno i/ili vremenski dalekih događaja, stvaranjem dojma proživljavanja u načelu nedostupnih iskustava. Susan Sontag tako ističe da je 'obećanje koje je fotografija od početka sadržavala – demokratizacija svih iskustva tako što će ih pretvoriti u slike', što dvadeset i pet godina kasnije potkrepljuje promišljajući fotografsku / televizijsku / internetsku dostavu '(tele)bliskosti s umiranjem i uništenjem' u naše domove: 'Od tada su (od Vijetnamskog rata, op.a.) uživo snimljene bitke i pokolji postali uobičajen sastojak neprekidnog protoka zabave na malim ekranima u domaćem okružju.' Elektroničke su slike, naravno, nadmašile fotografiju brzinom i mogućnošću živoga prijenosa, ali je u osnovi svih medija vizualne reprezentacije upravo jednak pojam blizine (dalekoga). Takvim približavanjem – točnije agresivnim prisvajanjem tuđe stvarnosti, privatnosti, boli, smrti – fotografija, paradoksalno, podupire društvo koje se voajeristički distancirano odnosi prema svijetu. 'Unatoč iluziji da pruža razumijevanje, viđenje kroz fotografije zapravo potiče skupljački odnos prema svijetu koji pothranjuje estetsku svijest i potiče emocionalnu distanciju', navodi Susan Sontag, misleći pritom 'skupljački mentalitet' fotografije kao nadrealističku sklonost

16 Burke, Peter (2003.), *Upotreba slike kao povijesnog dokaza*. Zagreb: Antibarbarus. Burke se bavi rekonstrukcijom svjesnih i nesvjesnih pravila ili konvencija koje upravljaju opažanjem i tumačenjem slika unutar neke kulture. Slike ne odražavaju društveni svijet izravno, nego određen stereotipni način viđenja tog svijeta u njegovu doba.

17 Honnef, Klaus (2004.), 'Fotografija: Rat otac svih fotografija' u *Umjetnost 20. stoljeća*, ur. Ingo F. Walther. Zagreb: Taschen – v/b/z.

18 McLuhan, Marshall (2005.), 'Razumijevanje medija', u *Europski glasnik* 10: 154–158.

19 Benjamin, Walter (1974.), 'Pisac kao proizvođač' i 'Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije', u *Eseji*. Beograd: Nolit, str. 95–113. i 114–149.

kolažiranju slučajnih, značenjski udaljenih, ali hijerarhijski homolognih fragmenata u novu izmrvljenu stvarnost. Za Baudrillarda²⁰ je 'takva dezartikulacija realnoga zbog jednoznačnih znakova' potvrda da je ispunjeno McLuhanovo proročanstvo o mediju kao poruci. Standardizirana struktura dnevnih novina ili televizijskih emisija, zasnovana na sustavnoj atomizaciji događaja i svijeta te nekontradiktornom jukstaponiranju heterogenih fragmenata, upućuje, dakle, na konzumaciju samog diskurzivnog mehanizma medija, a ne nekog prizora ili slike po sebi. U takvom neposrednom susjedstvu proizvoda promidžbene mašinerije i dokumenata stradanja ljudi u nesrećama i ratovima dalekih zemalja (opća bollywoodska shema: sekvencija Iraka – sekvencija Paris Hilton – sekvencija holokausta – sekvencija Mondiala) ne događa se, ako zaključujemo prema Baudrillardu, baš nikakva bitka za prevlast jedne poruke nad drugom, reklame nad informacijom ili obrnuto, jer je jedina realna 'poruka konzumacija poruke'. Iako u *Esejima o fotografiji* Susan Sontag ističe bliskost Baudrillardovim idejama – 'vjera koja se više ne može pokloniti stvarnosti shvaćenoj u obliku slika, sada je darovana stvarnosti shvaćenoj kao da jest slika, iluzija', u *Prizorima tuđeg stradanja*²¹ revidira svoja stajališta o nemogućnosti emocionalno/etički prikladnoga reagiranja na prizore stradanja u uvjetima stvarnosti uzurpirane bujicom slika: 'To što ne doživljavamo potpunu preobrazbu, što možemo okrenuti glavu ili stranicu, promijeniti program, ne umanjuje etičku vrijednost obilja slika. Nije mana to što nas ne stisne oko srca, što ne patimo *dovoljno* kad vidimo te slike. (...) Takvi su prizori poziv da obratimo pozornost, razmislimo, naučimo, ispitamo opravdanja za masovna stradanja koja nam nude velike svjetske sile.' Susan Sontag sada proziva Deborda i Baudrillarda, 'francuske specijaliste' za simulacije stvarnosti, zbog 'potkopavanja osjećaja stvarnosti' koja '(...) sveudilj postoji neovisno o pokušaju slabljenja njezina autoriteta'. Za angažiranog intelektualca kao što je Susan Sontag, s dvadesetogodišnjim stažem aktivistkinje za ljudska prava, takve su tvrdnje o abdikaciji stvarnosti pred najezdom spektakla slika pogrešne, jer su u suprotnosti s pozivom na djelovanje, promjenu, prestanak borbe; jednostavno one su simptom moralne ravnodušnosti²²: 'Provincijalnost tvrdnje da stvarnost postaje spektakl, ostavlja bez daha. (...) Ona pretpostavlja da su svi gledatelji. Implicira, sasvim pogrešno i neozbiljno, da u svijetu nema stvarne patnje. (...) Stotine milijuna televizijskih gledatelja nisu nimalo 'oguglali' na ono

što gledaju na televiziji. Oni nemaju tu sreću da mogu podcijeniti stvarnost.' U 'Slučaju' Baudrillard – Susan Sontag pokazuje da je način na koji razumijevamo sliku, njezine uvjetovanosti i mogućnosti, refleksi načina na koji sudjelujemo u stvarnosti. Arthur C. Danto²³ je, komparativno analizirajući Motherwellove *Španjolske elegije* i Picassovu *Guernicu*, sup(r)ostavljao umjetničko djelo kao emocionalnu reakciju na tugu i ljutnju, elegično-filozofirajućim univerzaliziranjem, izravnim ogorčenim pozivom na aktivizam: '*Vita contemplativa* i *vita activa* upućuju na drugačije staze, u umjetnosti ništa manje nego u moralnom vladanju.'

20 Baudrillard, Jean (2005.), 'Iznad istinitoga i neistinitoga', u *Europski glasnik* 10: 189–198.

21 Sontag, Susan (2005.), *Prizori tuđeg stradanja*. Zagreb: Algoritam.

22 Simone Weil je, tumačeći mit o špilji, slično isticala da razlog pasivnog preuzimanja znanja, odnosno slika koje su samo sjene, nije manjak inteligencije nego moralne snage.

23 Danto, Arthur C. (2007.), *Nasilje nad ljepotom. Estetika i pojam umjetnosti*. Zagreb: Refleksije, MSU.

FOTOGRAFIJA – NA PUTU OD AMBIVALENTNOSTI DO SHIZOFRENIJE...?

Kakve su, dakle, danas mogućnosti za fotografiju kao svjedočanstva? Autentičan dokument ili izraz prevladavajuće nestvarnosti stvarne prošlosti i sadašnjosti? Činjenica podvojenosti fotografije – odražavanja i preobražavanja, otiskivanja stvarnoga, ali i njegove interpretacije/manipulacije perspektivom (viđenja i mišljenja), upućuje na mogućnost da dokument bude istodobno i promidžba, 'racionalna manipulacija iracionalnim', kako ju je definirao Adorno. Susan Sontag pritom ističe da 'doprinos fotografije dolazi samo nakon imenovanja događaja', dakle, promidžbeno se podastiru samo one fotografije za koje je ideološki ili tržišni režim već otvorio misaoni ili emocionalni prostor. Fotografija je, za razliku od filmskog protoka i nadovezivanja slika, odlomak – njezina načelna autonomnost i nekontekstualnost izvrće se u mogućnost regrutiranja fotografije u koji-god-kontekst. Sontagova podsjeća da je Wittgenstein značenje izjednačio s uporabom, pa tako fotografije mrtvih civila prema potrebi mogu veličati smrt u službi domovine, ali i poticati mržnju prema neprijatelju, te izazivajući ogorčenje tražiti prekid rata ili pozivati na osvetu. Od zaprepaštenja do uobičajenog, od zaborava do poticaja na djelovanje, od suosjećanja do pronalazjenja užitka u vezi s tuđom patnjom ili mrtvim tijelom – značenja se uspostavljaju primarno eksploatacijom emocionalnih reakcija. Moć fotografske slike temelji se upravo na činjenici da je od viđenja do razumijevanja dug put. U razmatranju o krivnji Njemačke – političkoj, pravnoj i moralnoj, ali i o metafizičkoj – 'zajedničkoj krivnji bivanja čovjekom', Karl Jaspers²⁴ ističe da 'do istinskog osjećaja dolazimo tek nakon svestranog promišljanja'. Eco²⁵ je apel za spas demokratske civilizacije – 'od jezika slike učiniti izazov kritičkom mišljenju, a ne poziv na hipnozu'. Promišljajući mogućnosti 'pokreta otpora' u odnosu prema 'fašizmima svakodnevnice', Močnik smatra da smo 'prisiljeni i obvezatni praktično razmišljati', a tomu je utopizam konstitutivni element.

No, pitanje je kako promišljati kad je 'vječna sadašnjost' uvijek nastajućih, mobilnih, transteritorijalnih i transtemporalnih slika tako koncipirana da, posve prirodno (iako krajnje programirano) promišljati više ne stizemo. Brzina je postala glavno mjerilo suvremene proizvodnje i potrošnje slika. Mediji podupiru simultano egzistiranje na različitim prostorima i u različitim identitetima. Pojava digitalnih video- i fotografskih tehnologija znači instantnu (neodgodenu, neprocusualnu) i još radikalniju re-aproprijaciju svijeta posredstvom slike. Još radikalnije ne-interveniranje u svijetu. U trileru *Caché* (Skriveno, 2005.) Mihaela Haneke glavni je protagonist upravo slika – istražuje se priroda i moć visokosofisticiranih vizualnih medija današnjice. Nep-

rimjetno, mijenjajući pogled kroz filmsku, odnosno digitalnu kameru, Haneke upozorava na tehnološko oko/viđenje kao dominantno sredstvo agresije te na nestabilnost našega slikovno produciranog osjećaja realnosti.

Da živimo u razdoblju apsolutne protežnosti slika, danas je već gotova i nesporna činjenica, a i postavljanje pitanja o prirodi današnje – slikom 'presvučene' – zbilje, primarno je, razumije se, retorički čin. Možda se još nadamo da možemo govoriti o istini svijeta, no u uvjetima kada slika prestaje biti reprezentacija, a postaje – kako ju je još davno Heidegger odredio – samo 'doba slike svijeta', nije li upravo činjenica 'slikovnosti svijeta bez izvanjskog označitelja'²⁶, dakle, svijeta bez usmjerenosti na ikakvu istinu – jedina istina ili istinska slika o svijetu? Ako je fotograf 'suosjećajan cinik', kako je sebe nazvao William Eugene Smith, jedan od najvećih ratnih fotoreportera, čini se prikladnim zaključiti riječima 'kritičara ciničnog uma' Petera Sloterdijka: 'Zar nije duh povjesničar našeg doba?'

²⁴ Jaspers, Karl (2006.), *Pitanje krivnje*. Zagreb: AGM.

²⁵ Eco, Umberto (2005.), 'Zvuci i slike', u *Europski glasnik* 10: 171–188.

²⁶ Paić, Žarko (2006.), *Slika bez svijeta*. Zagreb: Litteris.