

# recenzije

## od enigme sjećanja k fotografijskoj svijesti

ROLAND BARTHES

*Svijetla komora*

*Antibarbarus, Zagreb, 2003.*

*"Bol ima snagu koja nas popravlja. Čini nas boljima, milosrdnijima, osvještava nas i uvjerava da nam je život dužnost, a ne zabava."*

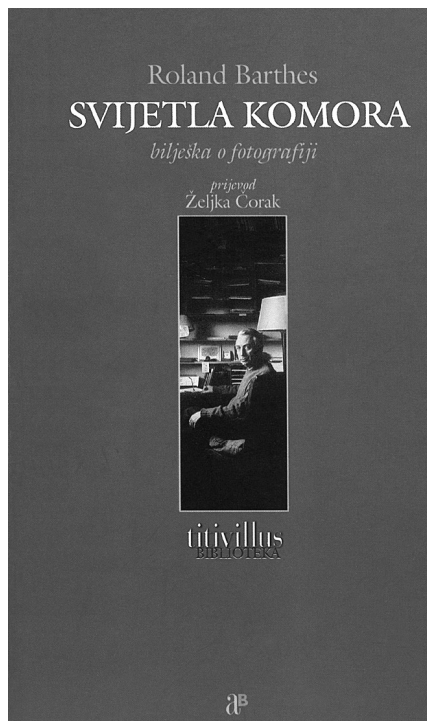
Cesare Cantù, talijanski filozof

*"Svaki zaljubljeni čovjek poznaje bol."*

Marcel Proust

► Knjigom intimnih meditacija o fotografiji, kojom razjašnjava odnose između slike i vremena, istaknuti francuski semilog i kritičar Roland Barthes piše, na izvjestan način, svoje oproštajno pismo. Govor o Fotografiji pritom je i način da izravno ili neizravno kaže ponešto o svijetu i samom sebi.

Iako u mnogočemu pisana iz semiološke perspektive, *Svijetla komora* se ne obraća čitatelju strogim izričajem znanstveno-teorijskog djela, već autor u raskrivanju odnosa između vizualne percepcije i enigme sjećanja preuzima gusto tkanje proustovskog jezika i strukturu njegove *Potrage za izgubljenim vremenom*. Pristupajući problemu, Barthes već u ishodištu naznačuje temeljne poteškoće svakog govora o fotografiji kao o znaku - *nevidljivost* snimke kao fotografijskog označitelja, jer ono što se vidi nije medij, već referent koji je od njega praktički nerazlučiv, tako da je fotografija uvijek nešto pojedinačno, fotografija *nečega*, mehanički reproducirajući do u beskonačnost ono što se jednom dogodilo. Time svako razmatranje o fotografiji, kako sam kaže, biva uvučeno u beskrajni *nered predmeta*, što otežava



bilo kakvu klasifikaciju koju on smatra ne samo potrebitom, već i neophodnom.

*Klasifikacija* kao analitička i interpretativna strategija organizira strukturu, definirajući pritom pojedine cjeline-entitete i utvrđujući postoje li odnosi među njima. Ističući pojedine elemente u odnosu prema drugima, ona određuje njihovu internu hijerarhiju. Interpretacijom se pak istražuje kako funkcioniraju tako utvrđene relacije između definiranih cjelina te konstituiraju li one dosljedan, neproturječan sustav. Kako analitički aparat definira interpretator, on nipošto nije neutralan pa konstrukcija klasifikacijskog sustava neumitno daje povlašten položaj formama strukturalne organizacije koje uključuju ili isključuju analitičke kategorije koje interpretator koristi.

Postavljajući tako sebe kao mjeru fotografiskog "znanja", Barthes zamjećuje da se snimka može promatrati iz tri kuta: *Operatora* (fotografa) koji ju stvara, *Spektatora*

koji ju kao tako nastalu gleda /promatra, te trpnog aspekta *Mete* ili *Referenta* koji biva ju fotografirani. Kako, prema vlastitim riječima, nije fotograf (čak ni amater), Barthes svoje izlaganje - na veliko razočaranje onih koji se profesionalno bave fotografijom - ograničava na razmatranja s potonja dva gledišta, aspekta subjekta koji gleda i subjekta koji je gledan. Usredotočujući se na foto-portret (jer se fotografija mrtve prirode eidetički ne razlikuje od slikane slike, o čemu svjedoči *camera obscura*), Barthes fotografiju smješta u onaj suptilni trenutak kada subjekt osjeća da postaje objektom, proživljavajući tako na izvjestan način mikro-iskustvo vlastite smrti iz pozicije pasivne žrtve. Time Smrt postaje *eidōs* snimke, ona namjera prema kojoj subjekt gleda na snimci koju mu izrađuju.

Preobrazba u objekt, postvarenje, dotiče i vrlo osjetljivo pitanje vlasništva nad fotografijom u društvu u kojemu se biti temelji na imati. O tome, kako Barthes primjećuje, svjedoče i nebrojeni sudski procesi koji iskazuju nesigurnost takvog društva oko razrješenja osnovne zagonetke: pripada li snimka subjektu (fotografiranom) ili pak fotografu? ("Nije li i sam krajolik neka vrst posudbe od vlasnika zemljišta?")

U svojoj fenomenološkoj potrazi za Fotografijom, Barthes polazi od tek nekoliko snimki koje za njega imaju osobno značenje, kako bi eidetskom redukcijom pokušao utvrditi onu bitnu, konstitutivnu crtu kojom se Fotografija razlikuje u zajednici slika. Puštajući da ga u analizi vodi privlačnost koju osjeća za neke snimke, *snimke koje mu se događaju*, on problemu pristupa na Sartreov način, iz *pozicije egzistencije*. Barthesova fenomenološka potraga kreće, dakle, od stanovitog paradoksa - s jedne je strane motrenje biti Fotografije kako bi se utvrdila ona bitna crta koja se u promjenjivim uvjetima održava istovjetnom, a s druge je strane osjećaj da je Fotografija, kako sâm kaže, u biti neizvjesnost, jedinstvenost, pustolovina. Promatranjem snimki koje *"postoje za njega"* on uočava strukturalno pravilo da njegovo zanimanje za te snimke biva utemeljeno na su-prisutnosti (*co-présence*)

dvaju elemenata koje on imenuje *studium* i *punctum*. Opseg pojma *studium* obuhvaća polje zanimanja koje je proizvod znanja te moralne i političke kulture i dolazi iz promatrača, upućujući ga da istražuje značenjski sadržaj snimke u odnosu na vlastiti subjektivitet, dok se kod *punctuma* radi o iznenadnoj spoznaji značenja koja dolazi iz nekog slučaja, pojedinosti sa snimke čija se nazočnost tiče promatrača, dopirući iz snimke poput uboda i uzrokujući promjenu njezina čitanja.

I dok je *studium* uvijek kulturno/kulturološki kodiran, *punctum* to nije i, otklanjajući svako znanje i svaku kulturu, djeluje neposredno i oštro, iako ga je često nemoguće locirati ili imenovati. Osim iz pojedinosti oblika, on djeluje i iz Vremena. Svjedočeci o tome što je bilo, snimka istodobno govori i o onome što će nakon toga biti, a što se najbolje vidi na povijesnim fotografijama.

Studium svjedoči o biću na način sličnosti, podudaranja s onim što smatramo njegovim identitetom subjekta kao objekta, *punctum* pak govori istinu subjekta na način da vraća objektu njegov subjektivitet, ono što ga čini jedinstvenom pojavnošću. Našavši se na snimci kao nenamjeran, ali neizbježan dodatak koji fotograf nije "vidio", već slučajno zatekao, on svjedoči istinu ne kao slaganje s nečim, već tako da pušta biće da bude.

Različnost Fotografije u odnosu na druge sustave prikazivanja, primjećuje Barthes, iskazuje se u činjenici da fotografski referent nije *fakultativno* stvaran predmet na koji upućuju slika ili znak, nego *nužno* stvaran predmet postavljen pred objektiv. Dok slika i govor mogu upućivati na nepostojeće, u Fotografiji se ne može nijekati da je predmet bio tamo. A kako ta prinuda vrijedi samo za nju, može se, prema njegovu mišljenju, smatrati samom biti - *noemom* Fotografije. Dakle, Fotografija ne izmišlja, ona je autentifikacija sama; može lagati o smislu prikazane stvari, ali ne i o njezinu postojanju.

Za razliku od svojih ranijih radova u kojima na konkretnim slučajevima nekih snimaka govori o semiotičkom strukturalnom nepo-

štenju, kada se postojeći primarni znak (jedinstvo označitelja i označenog) koristi kao označitelj koji u kombinaciji s novim označenim oblikuje novi - sekundarni znak, on u *Svijetloj komori* otklanja takav pristup Fotografiji, smatrajući da s fenomenološkog staništa njezina snaga autentifikacije nadvladava snagu prikazivanja. Slično Susan Sontag, on snimku ne smatra *preslikom* stvarnog, već *emanacijom prošlog* stvarnog: *čarolijom*, a ne umjetnošću.

Nastavljajući se na lakanovsku tezu o značenju slike tijela u konstituiranju identiteta subjekta (*La Stade du miroire comme formateur de la fonction du "je"*), Barthes nagovještava da fotografija, pojavom *Sebe* kao *Drugoga*, vodi izvjesnom podvajanju svijesti o identitetu, poput *heautoskopije*, patološke promjene kod koje bolesnik objektivira i promatra samoga sebe kao nepoznatu stranu osobu.

Punctum Vremena, činjenica da fotografija nepobitno svjedoči egzistenciju objekata koji u ovom trenutku ne moraju više postojati (sraz *"to nije ovdje"* i *"to je bilo"*), ukazuje na Fotografiju kao oblik halucinacije, *Ludila*. Ona je laž na razini percepcije, ali istinita je na razini vremena.

Dva su sredstva kojima, uočava Barthes, društvo pokušava "urazumiti fotografiju". Prvo je to da se od Fotografije napravi umjetnost, jer niti jedna umjetnost nije luda. Fotografija može biti umjetnost ako u njoj nema ludila, ako joj je noem zaboravljen i njezina bit više ne djeluje na nas. U takve pokušaje treba ubrojiti i film, jer *kinegram* (iako građen od *fotograma*) uzima snimke iz protoka i one zasigurno imaju svoj fotografski referent, ali je on klizeći i ne postavlja zahtjeve u pogledu svoje stvarnosti niti nas uvjerava o svom negdanjem postojanju. Kinegram se temelji na očekivanju gledatelja da će se, kako kaže Husserl "iskustvo neprekidno dalje razvijati u istom konstitutivnom stilu", dakle nije halucinacija, iako film može pokazivati kulturne znakove ludila. Film (sedma umjetnost) je naprosto iluzija realnog.

Drugi način jest da se Fotografija poopći, prilagodi masama, uništavajući pritom sve

druge slike u odnosu prema kojima se može razlikovati i označiti, utvrditi svoje ludilo. Čitanje javnih fotografija uvijek je privatno čitanje, jer se svaka snimka čita kao privatna pojavnost vlastitog referenta. Doba Fotografije točno odgovara provali privatnog u javno, a javnost privatnog postaje novom društvenom vrijednošću. Snimke prodiru u svakodnevni, privatni i intimni život, posreduju čovjekove želje, patnje, stremjenja, postaju življe od ljudi. Kako primjećuje autor: mi živimo prema poopćeno imaginarnom. Takozvana razvijena društva danas konzumiraju slike, a ne, poput negdašnjih, vjerovanja (*vidjeti* u značenju *vjerovati*); stoga su liberalnija, manje fanatična, ali i "lažnija" (manje "autentična").

*Svijetla komora* je romaneskni esej o Fotografiji izgrađen u osnovi oko potrage za fotografijom majke koja bi bila u stanju svjedočiti o njenom liku na način na koji je zadržan u autorovu sjećanju. Pisan u formi eseja, on često preuzima strukturu romana struje svijesti, otkrivajući da je Barthes u svojoj potrazi, svojoj zagledanosti u prošlost, već bio na strani Smrti u vrijeme nastajanja ovog djela. Pojedinač problem smrti rješava reprodukcijom, a on, koji nije stvorio potomstvo, u majčinoj je bolesti prema vlastitim riječima, rodio nju samu. Kada je umrla, on više nije vidio načina da se njegova posebnost univerzalizira izuzev utopijski, kroz pisanje, što je postalo i smisao njegova života. Kratko vrijeme nakon dovršenja *Svijetle komore* umro je od posljedica nesretnog slučaja.

→ Silva Kalčić