



Univerzitet u Sarajevu

Filozofski fakultet Sarajevo

Odsjek za komparativnu književnost i informacijske nauke

Učinci književnosti i zavodljiva inercija fiksiranog trenutka (Fotografija)

Završni magistarski rad

Kandidatkinja:

Nejra Mulaomerović

Mentorica:

Prof. Dr. Nina Alihodžić

Sarajevo (Mart, 2024. godine)

Univerzitet u Sarajevu  
Filozofski fakultet Sarajevo  
Odsjek za komparativnu književnost i informacijske nauke

Učinci književnosti i zavodljiva inercija fiksiranog trenutka (Fotografija)

Završni magistarski rad

Kandidatkinja:

Nejra Mulaomerović

Mentorica:

Prof. Dr. Nina Alihodžić

Sarajevo (Mart, 2024. godine)

## SADRŽAJ

SAŽETAK: .....	4
I. Ciljevi magistarskog rada.....	4
II. Teorijske osnove i metodološki okvir rada .....	4
III. Očekivani rezultati .....	4
1.1.1 UVOD .....	5
1.1.2 Ontologija fotografije i njen uticaj na književnost .....	5
2. Fotografija kao tekst: simboličko shvatanje ili jezički kod? .....	9
3. Referencijalnost fotografije .....	13
4. <i>Čovjekova porodica</i> kao univerzalni porodični album.....	19
5. Sužavanje svijeta: fotografija, pamćenje i strah od smrti .....	23
6. Reprerentacija stvarnosti - između riječi i slike .....	26
7. Smrt na fotografiji .....	31
IV. Zaključak.....	38
Bibliografija .....	42

## **SAŽETAK:**

### **I. Ciljevi magistarskog rada**

Ovaj rad ima za cilj teorijski istražiti međusobnu igru fotografije i književnosti ispitujući simbolički utjecaj fotografije na književna djela. Kao rezultat toga, postavljaju se sljedeća pitanja:

Koji je temeljni strukturalni odnos između fotografije i književnosti u prikazivanju stvarnosti? Kako književnost koristi fotografiju kao sredstvo naracije sa posebnim naglaskom na teme smrti, identiteta i sjećanja kroz dualitet fotografskog značenja (između dokumenta i simboličkog objekta)?

Izbor teksta je vođen upotrebom fotografije kroz koju autor istražuje problematiku sjećanja, identiteta i smrti. Fokus je na iščitavanju književnog djela Tvrтка Kulenovića *Čovjekova porodica*.

### **II. Teorijske osnove i metodološki okvir rada**

Fotografija ulazi u polje književnosti kroz nekoliko nivoa: tematski (nešto što je prisutno u stvarnosti), figurativno (metafora i slika) i formalno (narativno i mnemonički). Rad koristi raznoliku lepezu metodologija, crpeći iz historijskih i savremenih kritičkih pristupa u vizuelnoj teoriji, književnoj kritici i kulturološkim studijama. Rad će se također baviti teorijskim tumačenjima fotografije kao teksta, i književnosti kao fotografskog prikaza. Važno je napomenuti da rad ima za cilj da bude pronicljiv, ali ne konačan u svojim analizama.

### **III. Očekivani rezultati**

Očekivani rezultati rada predstavljaju teorijsko definisanje odnosa fotografije i književnosti, sa fokusom na reprezentaciju stvarnosti, pamćenja, identiteta i smrti u književnosti.

### 1.1.1 UVOD

### 1.1.2 Ontologija fotografije i njen uticaj na književnost

Poveznica između književnosti i fotografije je već prisutna u etimologiji grčke riječi 'fotografija', koja povezuje *photos* (svjetlo) sa *graphe* (pisanje i crtanje). Naizgled jednostavna veza koju sugeriše etimologija riječi ne znači nužno da se među njima ne krije kompleksan odnos. Analizirati odnos između fotografije i književnosti znači postavljati pitanje na koji način je književnost prihvatila novi medij *pisanja svjetlom* od pojave fotografije početkom devetnaestog vijeka sve do danas.

Većina teorija koja se bave ovim odnosom dolaze iz polja teorije književnosti, a ne iz teorije fotografije. Ovakav pristup naglašava hijerarhijski odnos književnosti naspram fotografije, imajući u vidu historijski razmak njihovog postanka i nasljeđa. Uprkos hijerarhijskom uticaju, fotografija skoro od samog otkrića ulazi u svijet književnog i tu započinje igra uticaja. Neki od filozofa su istakli da ne postoji jasna razlika između pisanja i slike: tekstovi i sam jezik su inherentno imagistički (slikoviti), a slike su inherentno diskurzivne - što može dovesti do zaključka da su tekst i slika međusobno zavisni.

Međutim, i prije pojave fotografije, književnost je koristila sliku kao sredstvo naracije ili je koristila kao dodatno značenje unutar teksta. Bilo bi moguće započeti od antičke evropske historije književnosti sa grčkim rukopisima, korištenje ideje slike kroz alegoriju i metaforu u Platonovim *Alegoriji pećine* i *Država*. Moglo bi se početi i od srednjeg vijeka, sa oslikanim rukopisima (iluminacije), ili od renesanse, sa knjigama oslikanim ilustracijama drvoreza. U historijski bližem periodu, bilo bi moguće započeti od književnosti devetnaestog vijeka, sa ilustrovanim romanima. Historija nam pokazuje da su slika i jezik povezani daleko u prošlost i prije same pojave fotografije.

Prema Andre Bazinu, zapadno slikarstvo prestaje da se bavi samo duhovnim aspektom, te počinje da se zanima za reprezentaciju stvarnosti, onda kada se dešava otkriće mehaničke reprodukcije. „Umjetnik je sada u poziciji da kreira iluziju trodimenzionalnog prostora u kojem stvari postoje onako kako ih naše oči vide.“ (Bazin, 1967, p. 239) Walter Benjamin, njemački filozof i kritičar, tvrdi da se slikarstvo odvojilo od tehnike onog trenutka kada se „Dageru posrećilo da fiksira slike u tamnoj komori“. (Benjamin, 2011, p. 72)

Sigurno je da su realizam i industrijalizacija pomogle u shvatanju fotografije kao medija, i njene objektivnosti u širem kontekstu, pa tako i u književnosti. Američki pisac Edgar Allan Poe opisuje dagerotipiju kao nešto što je „prezicnije u svom predstavljanju od bilo koje slike ljudske ruke“. (Museum, 2018) Walt Withman je izrazito volio fotografiju, tačnije volio je da bude fotografisan u tolikoj mjeri što se najbolje oslikava njegovim citatom: „Fotografisan sam, fotografisan, fotografisan, sve dok se sami fotoaparati nisu umorili od mene.“ (Folsom, 2005)

George Bernard Shaw, irski dramaturg je bio fasciniran fotografijom, on je fotografisao, pisao eseje i držao predavanja o fotografiji. Realizam u književnosti je objeručke prihvatio fotografiju kao sredstvo prikazivanja stvarnosti na detaljan i objektivan način. Emile Zola, francuski pisac i novinar je također bio 'pisac-fotograf'. Fotografijom se počeo baviti osam godina prije svoje smrti i u tom periodu napravio je hiljade fotografija svoje porodice i svoje ljubavnice, te svakodnevnog života u Parizu i njegovog egzila u Londonu. „Kao privatni dnevnik, njegove fotografije prikazuju mikrokosmos porodice, ali i privatnu tragediju njegovog dvostrukog života između dva doma i dvije žene.“ (Musée d'Orsay)

Njegovo teorijsko pisanje i umjetnička kritika pružaju uvid kako je fotografija oblikovala njegov umjetnički identitet i narativne strategije. Naturalizam je vrednovao empirijsku i pozitivističku metodu kao suštinsku komponentu naučnog romana, pronalazeći odgovarajuću metaforu u kameri. Pa tako Zola govori da je pisac „fotograf fenomena“, povlačeći paralelu između pera i mehanizma kamere. Zola također aludira na fotografiju u svojoj umjetničkoj kritici, evocirajući jezik transparentnosti i neposrednosti kako bi opisao važnost fotografskih formi posmatranja u slikarstvu. On poredi realistički roman („realistički prozor“) sa fotografskim staklom i njihovom mogućnosti da reproduciraju stvarnost onakva kakva jeste. Prema tome, trop kamere potvrđuje

naturalističku perspektivu i estetiku, tako što barem u teoriji nedosljednost ljudskog oka mehanički aparat može da nadomjesti u prikazivanju stvarnosti.

Bazin piše da je fotografija u konačnici zadovoljila ljudsku opsesiju sa realizmom, tako što se po prvi put u historiji „*slika svijeta proizvodi automatski, bez kreativne intervencije čovjeka*.“ (Bazin, 1967, p. 241) On tvrdi da je fotografija potpuno mehanički proizvod, bez ljudske intervencije, te da jedina intervencija fotografa leži u odabiru subjekta ili onog što fotografiše. Za njega fotografija je „*objekt oslobođen od uslova vremena i prostora koji njome upravljaju*“.

Još jedan 'pisac-fotograf' Lewis Carrol, u eseju *Nevjerovatna fotografija* piše: „*Nedavno izvanredno otkriće u fotografiji, primijenjeno na operacije uma, svelo je umjetnost pisanja romana na najobičniji mehanički rad*.“ (Carrol, 2015) Za njega jezik se ne može natjecati sa vizualnim, uprkos njihovoj kompatibilnosti, upravo zato što vizualno izaziva snažnije emocije i u puno kraćem roku, dok jezik ostaje uhvaćen u sopstvenoj linearnosti. *Alisa u zemlji čuda* i *Alisa s one strane ogledala* su djela koja odstupaju od mimetičke reprezentacije. Carroll preispituje jezički sistem i njegovu referencijalnost, njegove riječi simbolizuju oblike, a misli se materijalizuju u slike. S toga njegova opsesija fotografijom i ne iznenađuje.

Američki pjesnik i pisac Allan Ginsberg je u određenom periodu uvijek nosio fotoaparat sa sobom. Jednom prilikom je rekao kako svoje zapažanje više ne bilježi u notes, već sa kamerom: „*Po navici nosim kameru gdje sam ranije nosio bilježnicu. Otkrivam da sada sve manje pišem u sveske – umjesto toga skiciram i posmatram kamerom*“. (Ginsberg) Kasnije su njegove fotografije objavljene u foto-memoaru pod nazivom *Snapshot poetics*.

Uvjetovano patrijarhalnim nazorima svijeta, unutar historije umjetnosti i književnosti dostupne informacije o književnicima koji su bili inspirisani fotografijom proizilazi iz dominantno muške perspektive, ali svakako nije jedina perspektiva. Zahvaljujući savremenim feminističkim istraživanjima i analizama, jasno je da fotografija kao i ostale stvaralačke djelatnosti nisu bile isključivo rezervisane za interes muškog svijeta. Djelo Anne Atkins, britanske botanistkinje i fotografkinje, koja je tehnikom cijanotipije dokumentovala alge, se smatra prvom fotografskom knjigom (Lotzof) u potpunosti ilustrovanom fotografijama.

Fotografija je bila sastavni dio života Virginije Woolf, osim što je fotografisala i u konačnici proizvela oko hiljadu porodičnih fotografija, ona je pisala o fotografiji u svojim dnevnicima, esejima i pismima. U jednom od takvih pisama svojoj prijateljici upoređuje svoja osjećanja sa fotografskim procesom: „Kako onda da prenesem ove slike u svoj osjetljivi književni mozak?“ (Humm, 2017) Maggie Humm u studiji *Virginia Woolf i fotografija* tvrdi da je Woolf „vodeći vizualni pisac dvadesetog vijeka“ (Humm, 2017). Humm analizira kako je spisateljica koristila fotografiju kao sredstvo opisa u svojim djelima, stvaranju analogija, te usvajanja fotografske tehnike pri kreiranju novih perspektiva posmatranja.

U knjizi *Književnost i fotografija: Interakcije 1840-1990* autorica Jane M. Rabb navodi: „Većina autora smatrala je svoje pisanje pohvalnim kada je nazvano "fotografskim", što je priznanje njihovom kredibilitetu, bez obzira na žanr.“ (Rabb, 1995, p. 44) Od postanka knjige, veza između teksta i slike postaje učestala i čini se da je ta veza ispitivana kroz strukturalni način gledanja.

Iako na početku prošlog vijeka, fotografi nisu nužno bili pod uticajem književnosti u tolikoj mjeri kao što je to bio slučaj sa piscima. Ta dva svijeta su uvijek bila jedan pored drugog, u smislu njihove koegzistencije i kretanja u istim umjetničkim i mislilačkim krugovima. Kasnije se njihovi radovi pretvaraju u foto-knjige, u kojima osim fotografija postoji i tekst kao dodatno pojašnjenje.

Nisu svi fotografi vjerovali u neraskidivu vezu teksta sa fotografijom. Richard Avedon je vjerovao da su fotografije kreacije kojima ne treba 'pomoć' riječi. Međutim u većini su bili fotografi koji su vjerovali da kontekstualizacija potpomognuta tekstom donosi jasnije značenje fotografije, pogotovo onda kada fotografija ulazi u prostor galerija i muzeja. Fotografi i galeristi počinju da redaju fotografije u sekvence i na taj način se uviđa ogroman retorički potencijal fotografskih serija.

Između dva svjetska rata, fotografi postaju sve više popularniji, u istom rangu popularnosti kao i književnici. To je period kada se razvija foto-novinarstvo i fotografija postaje svjedočanstvo koje nudi direktan pristup stvarnosti, te samim tim postaje sve više pristupačnija široj javnosti. Međutim, njena karakteristika neosporive dokazivosti ubrzo se zloupotrebljava kada se fotografija po prvi put sistematski koristi za svrhu propagande u nacističkoj Njemačkoj.



Da li je prikazano na fotografiji potpuna istina u smislu dokaza (ne *ono-što-je-bilo*, nego *ono-što-zaista-jeste*)? Odgovor nije konačan, već naglašava dualnost fotografije na nekoliko nivoa – od dokumenta do umjetničkog djela, od subjekta do perspektive onog ko fotografiše, od oslobođenosti od jezika do sačinjene su od jezika, od privatne do javne fotografije. Ova potraga za odgovorima dovodi nas do razmišljanja teorijskih kritičara poput Mitchella, Benjamina, Barthesa i Sontag. Postmodernisti ispitivanjem fragmentiranosti značenja, socioloških i kulturnih uticaja na fotografiju, te problematiziranjem roda, klase i seksualne orijentacije uvode nas u poimanje fotografije kao teksta.

## **2. Fotografija kao tekst: simboličko shvatanje ili jezički kod?**

Danas je fotografija sve više neodvojiva od teksta. Termin pripovjedanje (*storytelling*) se koristi u opisima fotografija, vizualni pripovjedač (*visual storyteller*) je termin koji krasi biografije fotografa. Same riječi 'fotograf' i 'fotografija' nisu više dovoljne da se opiše nečija fotografska djelatnost, pa riječi 'pripovjedanje' i 'pripovjedač' fotografiju vode na jedan veći, uzvišeniji stvaralački nivo. Može se li onda reći da smo još uvijek civilizacija pisane riječi, uprkos ekspanziji fotografske slike?

1940-ih američki fotograf i pisac Wright Morris je spajajući fotografije sa svojim pisanjem započeo novu formu "foto-tekst" koja se pokazala veoma uticajnom na buduće fotografe. On je tvrdio da fotografije ne služe kao ilustracija njegove proze i želio je da kombinacija foto-teksta izazove kod posmatrača/čitaoca „treći pogled“. W. Eugene Smith je fotograf za kojeg se smatra da je izumio 'foto-esej', hibridnu formu foto-priče koja pomjera reprezentaciju od slike ka jeziku i interpretaciju od autora ka čitaocu. Početkom '60-ih i '70-ih godina prošlog vijeka fotografi počinju da koriste narativne elemente pripovjedanja. Sally Mann, američka fotografkinja, studirala je književnost sa glavnim interesom za kreativno pisanje, te je često crpila inspiraciju iz poezije i književnosti. U seriji fotografija pod nazivom *Proud Flesh* za naslove fotografija koristila se referencama klasične mitologije i djela modernih pisaca kao što su T.S Eliot i Ezra Pound. Popularnost foto-knjiga je postala sve veća, i fotografi su pridavali veliki značaj uređivanju svojih knjiga. Još jedna američka

fotografkinja, Diane Arbus, često je koristila tekstualne komentare ili note koje su značenjem povezane sa poezijom. Posebna pažnja se počinje davati naslovima fotografija i foto-knjiga, kako bi se evociralo dublje značenje. Pitanje nije više da li je fotografija umjetnost, već da li je fotografija tekst?

Susan Sontag u djelu *O fotografiji* piše kako fotografije mijenjaju epistemološku i etičku prirodu svijeta, ali samo unutar materijala i arhivskih formi teksta: „*Novine i magazini ih objavljuju, policajci ih redaju abecedno, muzeji ih izlažu, izdavači ih storniraju.*“ (Sontag, 2008, p. 4) Bez obzira na formu unutar koje fotografije korespondiraju sa tekstom, da li je to u obliku foto-albuma ili putopisa, najutjecajniji analitičari poput Mitchella, Barthesa, Benjamina i Sontag, a koji su se prvenstveno smatrali književnim kritičarima, bavili su se upravo ovim odnosom.

W.J.T Mitchell, američki akademik i zagovornik studija vizualne kulture, zabrinut je širim kontekstom tekstualnosti slika unutar kulture i društva. Njegov koncept 'ikonologije' obuhvata proučavanje kulturnih, društvenih i historijskih konteksta koji oblikuju značenje slika. Mitchell tvrdi da lingvistički i semiotički modeli i dalje dominiraju nad fotografijom u savremenoj književnoj teoriji. On citira Victor Burgina, britanskog književnika koji tvrdi da jezik dominira nad fotografijom čak i onda kada uz fotografiju nema teksta, jer i kada posmatramo fotografiju jezik ulazi u polje našeg razumijevanja fotografije - „*rijetko vidimo fotografiju u upotrebi, a da je ne prati jezik*“. (Mitchell, p. 282) Mitchell se nužno ne slaže u potpunosti sa tvrdnjom da jezik dominira nad fotografijom, iako ni on ne odbacuje da jezik uvijek u nekom obliku ulazi u „*iskustvo gledanja fotografije*“. Također se ne slaže da nužno moramo prihvatiti fluidnu vezu komunikacije između fotografije i teksta kao takvu, te da možda treba da prihvatimo njihov paradoksalni odnos: „*Šta ako je jedina adekvatna formulacija odnosa fotografije i jezika paradoksalna: fotografija ujedno jeste i nije jezik?*“ (Mitchell, p. 284)

Najranije tekstualne analize slike autora Roland Barthesa su kratki tekst iz 1961. godine pod nazivom *Fotografska poruka* i drugi članak o slikovnoj semiotici, klasik domene, *Retorika slike* iz 1964. godine. Barthes sugerira da je značenje slike potencijalni paradoks, jer sadrži ujedno i denotaciju (poruku bez koda) i konotaciju (retorički kod unutar slike). U tekstu *Fotografska poruka* piše o tom paradoksu: „*Tako se može uočiti poseban status fotografske slike: to je poruka bez koda*“. (Barthes, 1983, p. 194)

U *Retorici slike* piše: “Dakle sa obje strane slika se smatra slabom u pogledu značenja: postoje oni koji misle da je slika krajnje rudimentarni sistem u poređenju sa jezikom i oni koji misle da značenje ne može iscrpiti neizrecivo bogatstvo slike.” (Barthes, 1980, p. 269) Ideja da slike same po sebi ne sadrže informacije, ili obratno da sadrže toliko kontradiktornih informacija da je tekst potreban kako bi se njeno značenje objasnilo proizilazi iz analize reklamne i novinarske fotografije.

Dalje se pita „postoji li uvijek tekstualna materija unutar, ispod ili oko slika?”, pa zaključuje “kako bi se pronašle slike date bez riječi, nesumnjivo je potrebno vratiti se u djelomično nepismena društva, u svojevrsno piktografsko stanje slike”. (Barthes, 1980) Pobjijajući ideju da živimo u 'civilizaciji slike', u ovim esejima Barthes insistira da svaka fotografija ima lingvističku dimenziju, bilo na nivou riječi koje okružuju sliku „naslov, opis, prateći novinski članak, filmski dijalog, balon iz stripa” ili unutar same fotografije, gdje nalazimo dvije različite vrste 'pisanja' ili 'informacija', koje on naziva *označenim* i *konotiranim* porukama. Ova dva Barthesova teksta, a posebno ovaj potonji, su izvor dva različita razvoja unutar semiotike: svijet preslikan svjetlom, bez ljudske intervencije i shvatanje svijeta kroz simboličko ili kodirano kroz jezik. Fotografija se može razumjeti kao manifestacija indeksalnosti - ona je trag nečega.

Gotovo dvadeset godina kasnije Barthes nastavlja svoju opsesiju analiziranja fotografije, govoreći kako je sada podstaknut ‘*ontološkom željom*’ za saznanjem o tome šta je fotografija ‘sama po sebi’. U eseju *Svjetla komora: Bilješke o fotografiji* fotografije stoje naspram sistema tekstualnosti. Njegova želja za pisanjem o fotografiji korespondira sa nelagodnom kao biće koje je „*rastegnuto između dva jezika, jedan je ekspresivan, drugi kritičan.*” (Barthes, 1980, p. 8) On tvrdi da se fotografija opire onome što on naziva „otvrđnjavanje“ jezika. Iako *Svjetla Komora* pruža „očajnički otpor bilo kojem reduktivnom sistemu”, pojedini odlomci iz ovog složenog teksta često zamjenjuju cjelinu, možda kao reakcija na nedostatak singularne i koherentne teorije. Barthesovo iskustvo pisanja o fotografiji navodi nas da ispitamo gdje fotografija izaziva nelagodu ili neizvjesnost sada kada nastavljamo da učestvujemo u tekućem teoretisanju fotografije.

Veći dio teorijskog pisanja o fotografiji kasnije je pokušao uspostaviti 'mehanizme čitanja' za konotirane fotografske poruke i razumjeti kako te potencijalno čitljive poruke unutar fotografija djeluju u interakciji s tekstualnim aparatom koji ih okružuje. Ali šta se dešava sa 'označenom' porukom u fotografiji? Tumačenje denotacije fotografije je važno za razumijevanje estetske i

političke funkcije fotografije, posebno danas kada se materijalnost fotografije stalno mijenja. U drugom dijelu Barthesovog eseja, usredsređenog na potragu za pravom slikom njegove preminule majke, akcenat nije stavljen na samu fotografiju, već na naraciju koju je ova potraga stvorila. U eseju sama fotografija, nepovratno odvojena od svoje reference, nije centralna, nego je centralna sposobnost riječi da indirektno dočara ono što fotografija nije u stanju da prikaže. Naglasak je ovdje stavljen na 'moć riječi' i njenu sposobnost da oživi mrtve, makar i na jeziv način.

Prema Barthesu, sa jedne strane, fotografije su poruke bez znaka (oslobođene su od jezika), sa druge strane, uslovljene su konotativnim znakovima (one su od jezika). Fotografija i književnost mogu zajedno djelovati i stvarati blizak dijalog. One proizvode harizmatičan efekat koji je u saglasnosti sa postmodernim dobom, s obzirom na njegovo ozbiljno podrivanje objektivnosti. Susret fotografije i književnosti je doveo u igru osporavanu ideju objektivnosti fotografske slike, samim time i realizam u fikciji.

John Berger, britanski kritičar na tragu Barthesovog promišljanja o fotografiji kao 'poruci bez koda' zaključuje da fotografija nema svoj jezik, jer nastaje kao proizvod svjetla i hemijskog procesa, za razliku od drugih umjetnosti kao što su slikarstvo ili crtanje, koja nastaju iz ljudske podsvijesti i iz iskustva. Za Bergera fotografija nema jezik jer je proizvod trenutne refleksije svjetla i njena figuracija ne nastaje iskustvom ili svijesti. Kasnije u svojoj teorijskoj analizi, kaže da fotografija 'citira', a ne 'prevodi', te upravo zbog toga može da služi u svrhu dezinformacija koje karakterišu javni diskurs konzumerizma ili ideološke propagande. Ova misao o fotografiji kao citatu se pojavljuje i kod Sontag, gdje ona kaže „za fotografiju se može reći da je citat.“ (Sontag, 2008, p. 71)

Fotografija sadrži semiotičke sisteme kojima se služimo u tumačenju fotografije, naše kognitivno razumijevanje vizualnog se odvija na isti način kao i razumijevanje verbalnog. Možemo li onda reći da ona nikako ne posjeduje svoj jezik? John Szarkowski, američki fotograf i kustos, u uvodu eseja *Fotografsko oko* kaže: „Ako fotografije ne mogu biti čitane kao priče, onda mogu biti čitane kao simboli.“ (Szarkowski, 2015) Burgin piše da je slika dokument sa kodiranom porukom, te način na koji slika može biti 'pročitana' ili dekodirana zavisi od kulturološkog iskustva i diskurzivnih praksi. Sve što se nalazi unutar fotografije i unutar posmatrača formira fotografski diskurs.

Fotografije uistinu nude neku vrstu informacije, ali one te informacije u isto vrijeme zadržavaju. To je možda ono što Berger naziva *polu-jezikom*: “*Taj polu-jezik prikaza neprestano budi očekivanje za daljim značenjem...Fotoaparat upotpunjava polu-jezik prikaza i artikulira nepogrešivo značenje. Kada se ovo dogodi, iznenada se nalazimo na poznatom među prikazima, isto kao što smo na poznatom u svom maternjem jeziku.*“ (Berger, 2013, p. 98) On tvrdi da ekspresivne fotografije citiraju prikaze, na način da rađaju nove ideje, jer sadrže koherentni kapacitet koji je približan jeziku, dakle polu-jezik.

Fotografije koje se izlažu u javnosti nikada u potpunosti ne prenose tačno značenje ili poruku, tekst je uvijek pored njih da pruži potpunu 'sliku'. Međutim, fotografije koje se tiču naših privatnih života imaju potpunije značenje, lica na fotografijama koje prepoznajemo ili se pak maglovito prisjećamo, porodične fotografije predaka koje nismo ni upoznali, ali opet znamo o njihovim životima kroz porodične usmene priče proizvode drugačije značenje.

### **3. Referencijalnost fotografije**

Prema teoriji o prirodi fotografije, ključni momenat u fotografiji se dešava kada se otvor blende otvori, dozvoljavajući svjetlu da uđe unutar fotoaparata i pri tome pruži trajnu reprezentaciju onoga što se nalazi ispred objektiva. Jedan drugi jednako važan trenutak je trenutak identifikacije. Neko mora identificirati fotografske slike, skupiti ih u grupu prema određenom kriteriju i skupa ih staviti u umjetničke knjige, albume ili muzejske kolekcije. Trenutak identifikacije za razliku od trena iluminacije ne razdvaja fotografiju od drugih vizualnih slika ili čak od susreta sa svijetom uopće. Nije samo identifikacija subjekta koja je u igri već i često identifikacija sa njim. Osobna i društvena pozicija kroz koju posmatrač gleda, može donijeti ono što vide u fokus, ili iskriviti do granica neraspoznavanja. Susret sa slikom može se činiti više jednostran nego susret sa drugom osobom, ali i on je podložan klizanju između jedne i druge vrste identificiranja. Nešto mora biti ispred kamere, da li je bitno šta?

Prema Barthesu, fotografska slika ne opisuje stvarnost, radije proizvodi stvarnost mehanički i karakterizirana je 'neposrednošću'. Barthes kaže da je ona „doslovno zračenje referenta“. Prema tome, za njega značenje fotografije je prvenstveno denotativno. Međutim, pitanje nije toliko jednostavno. On također tvrdi da fotografija nije potpuno 'objektivna' i da u svakoj fotografskoj slici postoji denotativno značenje, drugostepena značenja unutar određene kulture i društva. Paradoksalno, fotografsko značenje je simultano upravljano svojim privilegovanim odnosom sa referentom, sistemom konotacija i značenja u kojima djeluje.

Sličan interes za autonomiju tehnologije i preokupacija sa manjkom autoriteta referenta odjekuju kroz kasnija razmišljanja o fotografiji. Pitanja o autorstvu i kontroli leže u srcu savremene teorije o fotografiji, kako mnogi kritičari nastavljaju da obogaćuju fotografsku sliku simboličkom vezom sa referentom. U periodu postmodernizma izranjaju ideje da smo odsječeni od 'velikih' narativa koje je proizvela historija, filozofija ili nauka, tako da živimo u fragmentiranoj i promjenljivoj kulturi. Ovaj pogled je podržan postmodernom idejom koja kaže da živimo u svijetu dislociranih znakova, u svijetu u kojem je prikaz stvari odvojen od autentičnog originala.

Masovni promet slika mijenja naš odnos prema originalnim stvarima i prikazima. Postmoderna nije zainteresovana za autentičnu auru. Površna sličnost je impresivna u svom shvatanju ikonografije i semiotike. Stvarne historije i ljudska iskustva ne samo da su pomračene, već su irelevantne u odnosu na rekonstrukcije koje su prvenstveno dekor komercijalizma. Uistinu, odlika komunikacija postaje sve više ono što Jean Baudrillard naziva *simulakrum*: kopije koje nemaju svoj original.

U svijetu preplavljenom znakovima, kakav je status za sposobnost fotografije da reproducira stvarni izgled stvari? Da li upravo pomak shvatanja fotografije kao nesvjesnog trenutka približava fotografiju književnosti i pruža nove mogućnosti promišljanja o odnosu vizualne umjetnosti i književnosti?

Roland Barthes, u *Svjetloj Komori* kaže: „Lula, na njoj, je uvijek nekako lula.“ (Barthes, 1980, p. 5) Ono što Barthes želi da kaže jeste da se fotografija uvijek povezuje sa svojim referentom (*ono-što-je-bilo*) i da je njihova veza neraskidiva. Rane teorije fotografije tvrde da je autor fotografije njen subjekt, aludirajući da je fotografija *autobiografski* čin. Sontag u djelu *O fotografiji*, se također bavi sličnim pitanjima, i zaključuje da je fotografija neodvojiva od njenog subjekta. Može

se reći, da oba autora ukazuju na važnost fotografske referencijalnosti i njenog uticaja. Kao što čitalac pokušava da se poistovjeti sa likovima nekog romana, tako i posmatrač fotografije učitava svoje iskustvo u nju. Fotografska referencijalnost zahtijeva određeno poznavanje konteksta, kako bi ostavila utisak na onog koji posmatra.

Za Walter Benjamina fotografija bez opisa ostaje u „*neizvjesnom*“. Pitanje može biti obostrano, da li fotografija pridonosi značenju teksta ili tekst donosi novi kontekst fotografiji? Sa pragmatične tačke gledišta, čini se da su slika i jezik povezani zajedničkim ciljevima: oboje funkcionišu prilično slično u pogledu reference, izražavanja namjere i proizvodnje efekata na čitaoca/gledaoca. Pragmatično, dakle, ne postoji suštinska razlika između teksta i slike, budući da se oboje pridržavaju sličnih strategija. Slika je uhvaćena u jeziku, a jezik je vezan za sliku u kognitivnom, komunikacijskom, čak i nesvjesnom shvatanju. Iako komplementarni, postavlja se pitanje da li na isti način vizualno i jezik ostavljaju utisak na posmatrača/čitaoca?

Za Sontag, moralni kapacitet fotografije je iznova definiran njenom relativnom sposobnošću da prenese znanje i razumijevanje na gledaoca. Ona kaže: *“Fotografije ne mogu mnogo pomoći ako je zadatak razumjeti. Tekstovi nas mogu natjerati da razumijemo. Fotografije čine nešto drugo: one nas progone.”* (Sontag, 2003, p. 71) Sontag tvrdi da fotografije trebaju tekst, jer one same po sebi nam ne govore *'sve što trebamo znati.'* Fotografije su u službi sjećanja, suosjećanja, ali ne i razumijevanja.

U savremenom dobu pažnja posmatrača je sve više zaokupljena opozicijama unutar slike, dok se vrijeme posmatranja fotografije i uspoređivanja sa stvarnim objektom znatno umanjila sa razvojem digitalne tehnologije, svepristutnosti interneta i pristupačnosti fotografske kamere. Frederic Jameson, jedan od modernih kritičara, tvrdi da je fotografija odustala od nuđenja prikaza stvari koje imaju postojanje izvan fotografije i da mi posmatrači više ne posjedujemo fizičku energiju potrebnu za poređenje fotografije sa objektom, osobom ili događajem u svijetu van fotografije. Ako je simulakrum kopija bez originala, ona je takoreći kopija u svom vlastitom pravu.

Prema tome fotografija može biti shvaćena i kritikovana samo u okviru svoje unutrašnje estetske strukture. Ali kao što je Barthes rekao, fotografija je uvijek i nužno slika nečega. Dakle postavlja se pitanje, šta je uopšte to što vidimo i da li je bitno šta slikamo? Takvo pupčano povezivanje

između subjekta i njegove reprezentacije nije izgubljeno u književnosti. Barthes tvrdi da pisanje ne može imati sigurnost koju pruža fotografija. Ipak, fotografija je definisana njenom sklonošću da istodobno uspostavi i potkopava svoje reprezentacijske mogućnosti, čineći ovaj medij paradoksalnim i nepoznatim. „*Slike nisu 'denotativni' (nedvosmisleni) kompleksi simbola (poput brojeva, na primjer), već 'konotativni' (dvosmisleni) kompleksi simboli: one pružaju prostor za interpretaciju*“ (Flusser, 2000, p. 8), tvrdi Vilém Flusser, u svom djelu *Filozofija fotografije*. Kako onda da razumijemo referencijalni autoritet fotografije u književnosti? Fotografija predstavlja izdržljivu tematiku ili metaforičko prisustvo, čineći ovaj medij suštinskim za razvoj i izgradnju književnog djela kao samog procesa pisanja.

*Svjetla komora: Bilješka o fotografiji* je zasnovana na vjeri u odnos fotografije sa njenim referentom. „*Referentom nazivam ne opcionalni stvarni objekat koji je stavljen pred objektiv, već nužno stvarni objekat koji je stavljen pred objektiv bez kojeg ne bi bilo fotografije.*“ (Barthes, 1980, p. 76) Fotografija je prema tome trag, ostatak osobe koja je bila tamo.

Zašto neka fotografija ostavlja jak utisak, dok neke druge preletimo pogledom? Barthes smatra da fotografija koja zaokuplja našu pažnju obuhvata dva elementa: studium i punctum. Studium označava područje kulturalnih i obrazovnih mogućnosti: emocija zahtijeva „*racionalno posredovanje etičke i političke kluture.*“ (Barthes, 1980, p. 26) Ovo centralizovano 'područje' je prožeto drugim elementom, punctumom, koji prelazi iz kulturnog u osobno područje – „*ono se ispaljuje iz njega i probada me poput strijele.*“ (Barthes, 1980, p. 26) Studium je područje, a punctum je ono što prolazi kroz njega. Punctum je uvijek osoban za posmatrača i on je često samo *dirljiv* detalj, tvrdi Bart. Punctum je ono što zaokuplja našu pažnju, element koji prekida i narušava studium, slučajna tačka u fotografiji, koja ubada i boli. Dok studium znači generalni, intelektualni interes za kulturalni element iz kojeg možemo učiti i razumjeti šta fotografija izražava.

Kada prepoznamo kulturalne i historijske kodove u fotografiji to nam pruža manje ili više zadovoljstvo (studium), ali ne detalj i slijepo polje (punctum). Šta čini fotografiju posebnom? Fotografija mehanički ponavlja ono što je nemoguće u stvarnosti ponoviti. Događaj ili tijelo zaustavljeno u fotografiji je 'apsolutna posebnost', nešto što se više ne može ponoviti, a *'fotografija je ništa drugo nego oznaka toga i ničega drugog'*. (Barthes, 1980, p. 76) „*Određena fotografija se ne razlikuje odmah niti generalno do svog referenta i uvijek sa sobom nosi svog referenta.*“



(Barthes, 1980, p. 5) Zbog tog pridržavanja referenta za Barthesa je teško da se koncentriše na samu fotografiju. Iako on želi da sazna suštinu fotografije, ono s čime se mora suočiti je određeno (singularno) tijelo u prostoru i vremenu. To je „*nelagoda subjekta koji je razapet između izražajnog jezika (očajnički otpor prema bilo kojem reduktivnom sistemu) i kritičkog jezika (sociološki, semiotički i psihoanalitički diskurs)*.“ (Barthes, 1980, p. 8) On oklijeva ili se miri između subjektivnosti i nauke, između primitivizma i kulture. U ovoj slijepoj ulici, Barthes se nudi kao posrednik između njih i pokušava posredovati svojim osobnim impulsima u fundamentalnim obilježjima ili radije „*proširuje ovu individualnost na nauku o subjektu*.“ (Barthes, 1980, p. 18) Dakle njegova istraga fotografije postaje svojevrsna fenomenologija fotografije. Za Barthesa „*suština fotografije ne može biti odvojena od 'pathosa' od kojeg se sastoji...*“ (Barthes, 1980, p. 21)

Djelo Susan Sontag *O fotografiji*, je utemeljeno na tvrdnji da je fotografski referent neizbježno spojen sa samom fotografijom. Sontag upozorava da uprkos mogućoj distorziji, fotografija uvijek osigurava 'neosporiv dokaz' - subjektovo prošlo postojanje. Sontag zaključuje, „*priroda fotografije je takva da nikada ne može u potpunosti prevazići svoj subjekt... niti fotografija može prevazići vizualnu sebe*.“ (Sontag, 2008)

Fotografija se još uvijek smatra neodvojivim dijelom njenog subjekta. Uticaji fotografa i posmatrača su postali prvenstvena preokupacija savremenih razmišljanja o fotografiji upravo zbog fotografskog indeksikalnog statusa koji razdvaja fotografiju od drugih reprezentativnih medija. Savremena fotofobija potiče od mogućnosti nerazumijevanja i otuđivanja fotografske slike. Ako je fotografija uistinu dio svog subjekta, šta postaje taj dio kada fotografija kruži u javnosti? Sontag kasnije upozorava da zabuna između fotografskog subjekta i objekta može da izazove vrstu simboličke posesivnosti subjekta kroz fotografiju. Međutim, od naročite važnosti je znati da porijeklo takvih strahova ide nazad do Balzaka i nastanka fotografije.

Ukratko, trenutna pitanja oko fotografije potiču iz nemogućnosti odvajanja fotografije od svog originalnog subjekta. Istrajnost fotografskog referenta može biti frustrirajuće i zastrašujuće, s toga nije iznenađujuće da se fotografija još uvijek veže za paranormalno i tajanstveno. S toga može biti razumljivo da dosta teorija o fotografiji ukazuju na važnost i uticaj fotografske referencijalnosti.

Posljednjih godina, fotografski mehanizmi iako u osnovi još uvijek dosta isti, prošli su kroz ogromnu tehnološku promjenu i svrhu. Prema tome, takve promjene zahtijevaju preispitivanje razmišljanja o ontologiji fotografije. Novo shvatanje fotografije danas se razlikuje dosta u odnosu na Barthesovo *ono-što-je-bilo* shvatanje fotografije. Peter Benson u eseju *Ontologija fotografije: od analogne do digitalne* piše: „Ukoliko digitalne slike ontološki nisu fotografije u tradicionalnom smislu, koji je onda njihov ontološki status? Na svu sreću već postoji prigodan termin za entitete ovakve vrste. One su simulakra.” (Benson, 2013) Dalje nastavlja: „U ovom smislu, digitalna fotografija doprinosi ontološkoj neizvjesnosti, nestabilnom i nejasnom osjećaju stvarnosti. Nietzscheovo predskazanje o nestanku bilo kakve razlike između stvarnog i vidljivog je ispunjeno u Baudrillardovoj pustinji hiperrealnog. On objašnjava, simulakra su generirani "modelima realnog bez porijekla ili realnosti: hiperrealno.“ (Benson, 2013)

Baudrillard smatra da postoji fotografsko 'djelovanje', način hvatanja svijeta tako da ga isključuje: nestanak subjekta baš kao i objekta u fotografskom događaju. Sa ovim 'recipročnim nestankom' može postojati uspješan način da fotografija izbjegne 'prisilna značenja'. Podložna prisilnim značenjima realistička fotografija 'bilježi ne ono što postoji već ono što ne bi trebalo postojati.'

Ali šta onda fotografija otkriva? To nije nešto 'moralno ili u vezi sa 'objektivnim' uvjetima, već ono što ostaje nerazrješivo unutar svakog od nas.' Nadalje, on tvrdi da 'uloga fotografije nije da ilustrira objekt ili događaj, već da sama bude događaj.' Tu se njegovo mišljenje stapa sa onim Bazinim „stvaranje idealnog svijeta u obličju stvarnosti sa vlastitom vremenskom sudbinom.“ (Bazin, 1967, p. 14)

#### 4. *Čovjekova porodica* kao univerzalni porodični album

Ubrzo nakon otkrića fotografije, tačnije dagerotipije kao prve fotografske tehnike, portretna i porodična fotografija postaju popularne. Kroz sami razvoj tehnologije i napredovanja fotografskih tehnika, od kolodijskih negativa na staklu do nastanka celuloznog filmskog negativa, pa sve do digitalnog razvoja, lične fotografije oduvijek korespondiraju sa pojmovima identiteta i lične historije.

Porodični albumi postaju kolekcije ličnih fotografija, mali privatni muzeji, u službi sjećanja. Fotografije su pažljivo posložene na papiru i tu su da se gledaju i dijele među posmatračima. Svako od lica na fotografijama nosi svoju priču. Ta lica izazivaju onoga ko posmatra na preispitivanje njihovih sudbina, života koji su živjeli ili žive, podstiču na reminiscenciju nečega poznatog, ali možda i ne u potpunosti razumljivog. Lične fotografije obično predstavljaju prihvatljivu verziju osobe ili bolje reći idealnu verziju sebe. Neodvojive od konvencija koje oblikuju kako identitet, tako i fotografiju, porodični albumi usvajaju značenja identiteta koji je ujedno javan i privatn.

Između ideala i stvarnosti, porodične fotografije proizvode sjećanja, lične historije i priče. One su materijalni objekat koji navodi na tumačenje simboličkog. Ako je fotografija uvijek trag nečega, onda je ona i trag nečijeg identiteta. One nude podjeljenu sliku osobe, osoba koja je bila i osoba koje se sjećamo. Kao takve, fotografije nikada ne otkrivaju u potpunosti nečiju priču, oko njih je uvijek veo tajnovitosti ili pak osjećaj nedorečenosti.

Porodične fotografije u albumima su poredane određenim redoslijedom, dok u knjizi *Čovjekova porodica*, Tvrtko Kulenović počinje od fotografija nastalih nakon vjenčanja njegovih roditelja, zatim svog rođenja, pa se onda vraća daleko unazad u vrijeme, kada ni sama ideja o njegovom postanku nije bila stvarna. Dakle vrijeme nije hronološko i linearno, već je isprekidano najvažnijim trenucima u historiji postojanja jedne porodice. U procesu uvođenja pojedinačnih fotografija, autor gradi narativni svijet i identitet porodice. Prema tome, ovdje su fotografije prvenstveno materijalni dokazi postojanja, dok s druge strane ti zabilježeni trenutci uvijek predviđaju ono što treba da dođe.

Kulenović koristi porodičnu fotografiju, kao dokument i simbolički objekt koji raslojava identitet njegove porodice. Kao pažljivi 'čitač fotografije', uvodi nas u interpretacije njihovih života kroz naraciju i opise onoga što vidi i onoga što poznaje o njima. Kroz dokumentarnu perspektivu Kulenović nam govori o društveno-historijskom kontekstu u kojem su fotografije nastale. Kroz simboličko tumačenje, fotografija postaje metafora povezanosti unutar sudbine ljudske civilizacije.

Autorovoj porodici fotografija nije bila nepoznata, ona je dio njihove porodične historije, prvenstveno sa majčine strane, a kasnije i očeve. Činjenica koju nam autor prezentuje na samom početku jeste da je porodica njegove majke generacijama unazad koristila fotografiju, za razliku od očeve porodice, koja je bila muslimanska porodica i nije „*priznavala slike*.“ Saznajemo da je kao dječak zavolio fotografiju jer je bježao od svega što podrazumijeva tehničko i težio je nečemu duhovnom, kako kaže: „*Zanimale su me tajne ljudskog života, ma šta se pod tim podrazumijevalo...*“ (Kulenović, 2008, p. 30) Iako ne pretjerano vješt za fotoaparatom kao tehničkom spravom, kao dječak koristio je kameru srednjeg formata koja je zabilježila sve fotografije njegove porodice.

Prve fotografije koje nas uvode u Kulenovićev porodični album su fotografije njegovih roditelja nastale nakon vjenčanja. Kroz opise tih fotografija saznajemo samo naizgled površne informacije, gdje se nalaze, kako su obučeni i kako izgledaju. Tu su i prve fotografije njega kao bebe, opet u liniji sa opisima roditelja, kako izgleda, da li se smije ili mršti, gdje mu je pogled usmjeren. Autor ne piše kako se osjeća dok gleda te fotografije, već kroz opise govori manje-više o njihovim odnosima i statusu porodice, koje možemo da iščitamo iz informacija ko i gdje se nalazi na fotografiji.

Kroz opise raznih fotografija, autor izdvaja jednu očevu fotografiju za koju kaže da je „*njegova reprezentativna fotografija... porodična je u najširem smislu te riječi*.“ (Kulenović, 2008, p. 35) Na toj fotografiji su njegov otac, babina sestra i njen muž, baba i mama i nalaze se u Zoološkom vrtu u Beogradu. Znamo da se svi smiju, i dodaje sa samopouzdanjem: „*zadovoljni su zetom koga su dobili*.“ (Kulenović, 2008, p. 35) Ovdje Kulenović iskazuje svoje uvjerenje kako su se oni osjećali i kakav je njihov odnos bio, dok pomalo komično opisuje figuru svog oca koji je vrh svoje cipele namjestio kroz rešetku kaveza, kroz koju ptica nalik na gavrana ključa upravo taj vrh cipele. Iako ne možemo sa sigurnosti znati šta je neko mislio i osjećao u samom trenutku fotografisanja,

upravo taj prostor u kojem se gestikulacijom ili izrazom lica nagovještava nečije stanje, je ono što nas vuče ka njoj.

Dio porodičnog albuma su i fotografije za koje kaže da su nastale i prije nego što se njegovo rođenje naziralo u univerzumu. Riječ je o fotografijama majkine porodice. Ove fotografije opisuje krutim, ali nije siguran da li je to zbog njihovog držanja (nepomjeranja dok se fotografišu) ili kulturno uslovljeno radi bontona ponašanja. U posmatranju svog dede i babe, primjećuje da za razliku od dede, baba je više opuštena, ali i ne liči baš na osobu koju je on poznavao. Osjećaj koji neopisivo podsjeća na Barthesovu nelagodu u *Svjetloj komori* kada prolazi kroz fotografije svoje majke, ali svaki put iznova njeno lice nije u potpunosti njeno, sve dok ne pronade njenu fotografiju iz djetinstva. Na nekim od fotografija koje Kulenović opisuje su i njegova mama i tetka kao djevojčice. U opisima njih dvije, Kulenović se zaustavlja i kaže: “*Ili ja to tako naknadno konstruišem stvari zato što znam da je Jelena umrla mlada...*“ (Kulenović, 2008, p. 36) Jelenin pogled, koji naziva sanjarskim i njene opušteno ruke, predstavljaju njegov *punctum*, osvjetljivi detalj.

Jedina fotografija s očeve strane na kojoj je čitava porodica, osim oca koji u tom periodu nije živio s roditeljima, prikazuje njegovog djeda, unuke, snahe i zetove, obučene 'po evropski', osim djeda koji nosi fes. Ova fotografija implicira kulturološki kontekst identiteta njegove porodice oblikovan njihovom religijom i statusom. Također kaže da se na fotografiji jedino žene smiju, jer je u to vrijeme tako statusno bilo prikladno, gdje sada zalazimo i u dimenziju rodnog identiteta.

Marianne Hirsch piše kako teoretičari i kritičari koriste porodičnu fotografiju kao „*instrument društvenog propitivanja*.“ (Hirsch, 1999, p. 17) Prema Hirsch analiziranje porodične fotografije u njenom društvenom i kulturološkom kontekstu doprinjelo je „*preispitivanju snage metafore u porodičnom savremenom kulturološkom diskursu*.“ (Hirsch, 1999, p. 17)

Na toj istoj fotografiji, jedna osoba se izdvaja od drugih, njegov stric Irfan kojeg pamti onakvog kakav je bio kada ga je posjetio za rođendan u djetinstvu. On kaže da uprkos što je bio još dijete, pamti njegov osmijeh, ruke i zagrljaj. „*Lice koje zrači sreću, koja dolazi od dobrote i ljubavi, usmjereno je prema meni*.“ (Kulenović, 2008, p. 39) U skladu sa Barthesovim tumačenjem ova fotografija je 'doslovno zračenje referenta' koji proizilazi prema posmatraču, *punctum* koji probada.

U knjizi *Istorija bolesti* Kulenović objašnjava kako je na osnovu porodične fotografije izgradio lik strica Irfana, da li je riječ upravo o ovoj fotografiji sa sigurnošću ne možemo znati.

Porodične fotografije se mogu posmatrati i kao konstrukti jedne porodice i sjećanja na nju. Običaj u kojoj članovi porodice uzimaju fotografije, sakupljaju ih i redaju u albume pridonosi održavanju porodičnog pamćenja. Porodično pamćenje se preoblikuje i konstruiše naracijom koja proizlazi iz porodičnih fotografija.

Prema Hirsch, od izuma Kodaka, kamera je „*postala primarni instrument porodice za samospoznaju i samoreprezentaciju.*“ (Hirsch, 1999) U savremenom svijetu ne fotografišu se samo prilike koje se smatraju važnima, poput praznika, rođendana ili odmora. Danas se svaki trenutak bilježi i pohranjuje u digitalne albume telefona ili kompjutera. Uprkos digitalizaciji i ulasku porodične fotografije u svijet javnog, svrha ostaje ista – zabilježiti trenutak kojeg se želimo sjećati i prezentovati porodični identitet. Fotografija na taj način postaje spona povezanih identiteta, one zamjenjuju nečije *ja*. Hirsch piše da jedan od načina gledanja na narativnu moć porodične fotografije, jeste da se ona postavi između mita i realnosti. A kako bi dekonstruisali taj mit, potrebno je ispričati nove priče oko porodičnih fotografija. Ono što nam treba, insistira Hirsch, jeste „*jezik koji će nam omogućiti da vidimo kodiranu i konvencionalnu prirodu porodičnih slika – donijeti konvencije u prvi plan i na taj način osporiti njihovu ideološku moć.*“ (Hirsch, 1999, p. 10)

Za Kulenovića mračna komora predstavlja metaforu života i simbolički prostor u kojem se ogleda čovjekovo postojanje: „*Čovjekov život je mračna komora u kojoj ponekad bljesne tračak svjetla. Ono što ostane od bljeska svjetla u mračnoj komori zove se fotografija, slika svjetlom. Nekada davno vjerovalo se da svjetlost potiče iz ljudskog oka, u njemu nastaje i u njega se vraća kad pređe svoj zadati put. Fotografija je slika tog puta, i slika stvari koje svjetlost na njemu dotakne. Ljudsko oko traži ljudsko lice, ono je za njega najdraža stvar, a ljudska lica zajedno tvore čovjekovu porodicu. Oko je oruđe siromašnih. Fotografija mu je slična.*“ (Kulenović, 2008, p. 82)

Njegove porodične fotografije nisu samo reprezentacije lijepih sjećanja, iako ima i takvih. Između ratova koji su bili prisutni, posljedica koje oni nose i njihovih ličnih tragičnih okolnosti, postaje jasno da čovjekova porodica krije tegobne i mračne aspekte života. Unutar tog mraka, ponekad *bljesno svjetlo*. Kulenović preslikava univerzalnu borbu svijeta koja podrazumijeva borbu za

slobodom i za duhovnim opstankom civilizacije kroz priču o svojoj porodici. Fotografija je tu kao svjedok. Svjedok koji možda nije u potpunosti pouzdan, ali daje nam materijal za tumačenje uz pomoć kojeg želimo odgonetnuti zagonetku samog postojanja.

## 5. Sužavanje svijeta: fotografija, pamćenje i strah od smrti

Fotografije ujedno predstavljaju i život i smrt. „*Fotografije pokazuju nevinost, ranjivost života koji idu ka vlastitom uništenju, a ova veza između fotografije i smrti proganja sve fotografije ljudi.*“ (Sontag, 2008) Hirsch piše da Barthes povezuje fotografiju ne samo sa životom, već i sa 'davanjem života' ili majčinstvom, kroz njegovu metaforu pupčane vrpce. Pitajući kako lično pamćenje oblikuje društveni svijet, Hirsch ukazuju na važnost fotografije – posebno obične porodične fotografije – u proizvodnji uspomena o našim životima i kako su ta sjećanja, šire gledano, vezana za kulturno pamćenje.

Za Kulenovića fotografija je materijalni dokaz nečijeg postojanja: „*Svijet se sužuje: ostaju samo fotografije. Koga nema na fotografijama, on polako nestaje.*“ (Kulenović, 2008, p. 41) Na sličan način, Bazin je napisao da fotografija atomizira i balzamira vrijeme, spašavajući ga jednostavno od njegove *korupcije*. Korupcija na koju se Bazin poziva je proživljeno vrijeme koje neprestano teče, neumoljivo i koje neizbježno svima nama donosi smrt. Fotografija zaustavlja vrijeme, zaobilazeći sigurnost smrti. Naša fascinacija fotografijom, djelomično je motivisana našom sopstvenom anksioznošću od prolaznosti vremena i strahom od smrti. Međutim, razvojem digitalne tehnologije fluidna spona između fotografije i vremena je dodatno izmjenjena, te samim time veza između književnosti i fotografije postaje komplikovanija.

Pamćenje nije nužno vizualno za svakog čovjeka i ne postoji singularan način prisjećanja. Sigmund Freud tvrdi da postoje ljudi čije sjećanje proizilazi iz zvuka ili kroz pokrete i gestikulacije. Međutim on ipak tvrdi da su sjećanja iz djetinstva nužno uvijek vizualna. Kulenović na samom početku knjige piše: „*Pisac sam, i znam da pisanje nastaje iz knjiga koje smo pročitali, iz pjesama i priča koje smo zimi uveče slušali pored ognjišta, ili pored velike kaljeve peći koja je ličila na luksuznu*

*palatu, ili pored male tucane koju je narod zvao bubnjara, a jedna se čak zvala kraljica, kraljica peći. Ali moram priznati da iz tog ranog vremena, kada se duša oblikuje, bolje pamtim filmove i slike nego knjige, pjesme i priče.*” (Kulenović, 2008, p. 23) Kasnije piše kako upravo slike bude njegovu svijest.

Sjećanje se, u svakodnevnoj upotrebi riječi, nalazi u predsvijesti: sjećanje koje možemo voljno ili nakon uloženog truda osvijestiti. Dakle, kao predsvjesno sjećanje, možemo ga zapamtiti, ali istovremeno ono ne zatrpava samu svijest, koja bi inače bila preplavljena ovim postojećim sjećanjima. Drugim riječima, predsvjesno pamćenje znači i privremeno zaboravljanje tako da svijest ima prostora za stalna nova primanja i iskustva. U *Čovjekovoj porodici* svaka od fotografija je dio većeg značenja koje su povezane u jednu mrežu pamćenja: *„Šta mislimo da je naše sjećanje, naša svijest? Jedva nešto više od onih maketa velikih elektrocentrala načinjenih od raznobojnih lampica koje se naizmjenično pale i gase.“* (Kulenović, 2008, p. 85) Iako je u službi sjećanja, fotografija kao takva ne mora nužno biti okidač za prisjećanje, ona je samo dio mreže svijesti, koja se bavi onim što je sada i što je prošlo unutar svih društveno-historijskih okvira. Berger objašnjava kako se fotografije često koriste nelinearno kako bi demonstrirale neku misao koja ide u jednom pravcu, a da samo sjećanje nije nelinearno, već je radijalno: *„Sjećanje funkcioniše radijalno, to jeste sa ogromnim brojem asocijacija koje vode ka jednom događaju.“* (Berger, 2013, p. 59) On vjeruje da bi postavili fotografiju unutar konteksta društvenog sjećanja i iskustva, moramo poštivati zakone unutar kojih sjećanje postoji. *„Uglavnom što je fotografija bolja, jasniji kontekst može biti stvoren. Takav kontekst izmješta fotografiju u vremenu – ne njenom originalnom vremenu jer to bi bilo nemoguće – već u narativnom vremenu. Narativno vrijeme postaje historijsko vrijeme kada je pretpostavljeno društvenim sjećanjem i društvenom akcijom.“* (Berger, 2013, p. 60) Ukratko, Berger predlaže da se radijalni sistem pamćenja postavi oko fotografije kako bi ona u isto vrijeme mogla biti lična, društvena i historijska.

Za Kulenovića fotografija je u ovom radijalnom sistemu sjećanja trag koji povezuje fragmente sjećanja: *„Samo, od čega se sastoji sjećanje bez fotografije? Od razbijenih trenutaka, razdvojenih glasova, gesta, sjenki na licu. Fotografija ih ne uništava, ne obezvređuje, ona ih povezuje, stvara im okosnicu, oslonac prisustvu u duši. Ona je garancija sjećanja.“* (Kulenović, 2008, p. 85) Ali u isto vrijeme je i podsjetnik prolaznosti vremena kao takvog: *„Fotografija nosi u sebi strah: vidite*



na slici čovjeka koji je davno umro, mladog, i znate da mu predstoji starenje, pa smrt, ili čak iznenadna, prerana smrt, nevidljivi tamni oreol svjetluca oko njegove glave, podsjeća na njegovo neizbježno iščeznuće.“ (Kulenović, 2008, p. 85) Sontag kaže da problematika sjećanja kroz fotografije leži u tome što se ljudi sjećaju samo fotografija, te takvo sjećanje zanemaruje dublje razumijevanje, koje se odnosi na priču ili događaj zabilježen fotografijom. „*Pamtiti sve više ne znači prisjećati se priče, već biti u stanju prizvati sliku.*“ (Sontag, 2003, p. 70) Upravo zbog toga je potrebno da pored fotografije postoji i priča, narativ koji nam objašnjava, koji nam dopušta dublje razumijevanje.

Kulenović preispituje dualnost fotografije koje putuje između života i smrti, između sjećanja i zaborava. U tom preispitivanju, prevladava njena strana koja održava sjećanje, ne ona koja nas podsjeća na smrt: *“Ako smo dobili spravu koja nam to sjećanje produžuje, učvršćuje, da li u tome ima nešto 'mračno'? Ako ja zahvaljujući fotografiji mogu da se sjećam Milutina Ječmenića, bivšeg sreskog načelnika, muža sestre moje babe, za koga su svi koji su ga lično pamtili govorili da je bio divan čovjek, i same moje babe, moje majkice, i mog oca, tada mladića, koji protura vrh lakovane cipele kroz ogradu kaveza u zoološkom vrtu da ga neka egzotična ptica kljuje, a svi su oni sada mrtvi, da li u tome ima nešto mračno?”* (Kulenović, 2008, p. 86)

Pojava fotografije donosi i nova razmišljanja o pitanjima temporalnosti i shvatanja pojma vremena, kako u teoriji književnosti, tako i u historijskoj praksi. Barthes je napisao da fotografija ima poseban kapacitet da predstavi prošlost u sadašnjosti, a time i da implicira prolazak vremena općenito. Kao posljedica toga, tvrdio je, sve fotografije govore o neizbježnosti naše vlastite smrti u budućnosti. Štaviše, on je povezo osebujnu temporalnost fotografije s njenom sposobnošću za određenu vrstu realizma: *"lažno na nivou percepcije, istinito na nivou vremena"*. Sontag kaže: *“Fotografija je inventar smrtnosti.”* (Sontag, 2008, p. 70) Njihove analize predstavljaju izazov za sve komentatore fotografije i navode na pitanja: kakav je zapravo odnos fotografije prema vremenu, a time i prema stvarnosti?

## 6. Reprezentacija stvarnosti - između riječi i slike

Pisci su se oslanjali i eksperimentisali sa dualitetom fotografske slike koja je ujedno neosporiv dokument i simbolički objekt, kako bi podržali, uporedili i izazvali pripovjedanje. Potencijal fotografske slike za pripovjedanje zavisi od njene dualnosti, od nelagodne veze objektivnosti i imaginacije, činjenice i fikcije, stvarnog i izmišljenog. Čin posmatranja ili subjektivnog posmatranja osigurava fotografsko potraživanje na stvarnost. Ovo omogućava urušavanje ili stapanje vremena i prostora u knjizi. Također osigurava fotografiji da razvija narativ. Indeksalnost fotografije (Barthesovo *ono-što-je-bilo*) pruža garanciju fotografske istine u stvarnosti.

Rastrgnuta između potrage za istinom i naučne objektivnosti, fotografija zajedno sa filmom i književnosti, sadrži dvojnost realizma i iluzije, dokumentarne stvarnosti i referencijalne dvosmislenosti alegorije. Realizam, pozitivizam i industrijalizacija, pokreti devetnaestog vijeka, ne samo da su pripremili svijet za pojavu fotografije, već su također ustanovili način mišljenja za razumijevanje fotografije unutar granica utvrđenih vrijednosti koje grle ideale nepristranih posmatranja i apsolutne objektivnosti. Upravo ove karakteristike ugrađenog realizma i objektivnog bilježenja nastavljaju da definišu moderni diskurs o fotografiji.

Fotografija u književnim djelima je često u deskriptivnoj ili ilustrativnoj funkciji, dodajući element realizma ili koncept dokumentarne vrijednosti. Posmatranje fotografija ne kazuje mnogo onom ko gleda i postaje upitno da li je klišeizirana izreka da svaka slika vrijedi hiljadu riječi istinita. Fotografija često ne govori sama za sebe i znati šta se posmatra nije uvijek dovoljno za razumijevanje fotografije. Opisivanje fotografija, da li u govoru ili u književnosti, je neophodno za fotografiju. Opisivanje fotografije omogućuje sam čin posmatranja koji doprinosi razumijevanju. Barthesova misao da je fotografija poruka bez koda, potiskuje njen metaforički element. Ako je fotografija reprezentacija stvarnosti, to je radi njene povezanosti sa subjektom. Ono što Berger i Sontag nazivaju citiranjem pojava ne garantuje da će se značenje fotografije prenijeti podjednako

isto svakome ko posmatra. Nedostatak koda je povezano sa neizvjesnosti značenja, ali sve dok je fotografija opisana, tekstualizirana unutar nečijeg diskursa ona je kodirana. „U stvari, riječi zaista govore glasnije od slika. Opisi imaju tendenciju da nadjačaju dokaze naših očiju; ali nijedan opis ne može zauvijek ograničiti ili osigurati značenje slike.“ (Sontag, 2008, p. 108)

Američki ratni fotograf Robert Capa je rekao „ako vaše fotografije nisu dovoljno dobre, onda niste dovoljno blizu“, izjava koja naglašava dualnost fotografije koja nosi u sebi manjkavost razumijevanja i simboličkog utjecaja. Sontag tvrdi da samo gledajući fotografiju ne možemo steći znanje o nečemu: „Strogo govoreći, na fotografiji se ne može nikada ništa razumjeti“, i dalje nastavlja „jedino ono što pripovjeda može da nas natjera da razumijemo.“ (Sontag, 2008, p. 23) Ona objašnjava kako fotografija nikada ne može nositi političko i etičko znanje, već je uvijek u skladu sa sentimentom cinizma ili humanizma.

Walter Benjamin u *Maloj istoriji fotografije* ukazuje na ovu ideju tako što spominje Brechtovu izjavu: „neka jednostavna 'reprodukcija realnosti' manje nego ikada kazuje nešto o realnosti... prava realnost gurnuta je pod funkcionalnu dimenziju.“ (Benjamin, 2011, p. 183) Potreban je okvir značenja, kontekst, priča koja prati fotografiju. Szarkowski piše kako fotografija ne može predstavljati istinu, već samo može snimiti detalje i fragmente iz prirode „ne kao priča, već kao razbacani i sugestivni tragovi“. Dalje kaže: „Fotograf nije mogao da sastavi ove tragove u koherentnu priču, mogao je samo da izoluje fragment, dokumentuje ga i na taj način zahtjeva za njega neki poseban značaj, značenje koje je prevazilazilo jednostavan opis.“ (Szarkowski, 2015)

Sontag piše kako fotografija upravo te fragmente priča umnožava i pohranjuje, te s toga postaje sredstvo kontrole puno više u odnosu na pisanje: „Fotografsko istraživanje i umnožavanje svijeta, fragmentira kontinuitet i unosi dijelove u beskrajni dosije, pružajući tako mogućnosti kontrole o kojima se nije moglo ni sanjati pod ranijim sistemom bilježenja informacija: pisanjem“. (Sontag, 2008, p. 156)

Ono što fotografiju čini posebnom među umjetnostima jeste njena mogućnost reprezentacije i indeksne veze sa svojim subjektom. Barthes imenuje ovu privrženost fotografskog subjekta stvarnom objektu terminom *tvrdoglava realnost*. Sontag tvrdi da fotografija zarobljava stvarnost i da uvećava stvarnost koja nam se čini daleko. Sontag i Barthes također se dotiču Proustovog

shvatanja fotografije, gdje oboje naglašavaju anti-Proustovsko tumačenje fotografije. Prvenstveno da priroda fotografije je takva da sprečava pružanje iskustva potrebnog da se povrati izgubljeno vrijeme. „*I posmatrajući fotografije samo onako kako ih je mogao koristiti, kao instrument pamćenja, Proust donekle pogrešno tumači šta su fotografije: ne toliko kao instrument pamćenja, koliko su izum ili zamjena pamćenja.*“ (Sontag, 2008, p. 165) Na fotografiji nema „*ništa proustovski*“, tvrdi Barthes. Njegov efekat nije da povrati ono što je izgubljeno "već da potvrdi da je ono što vidim zaista postojalo." (Barthes, 1980, p. 82) Oboje identificiraju neposredni odnos fotografije prema referentu kao izvor njene nesposobnosti da omogući *proustovsko* sjećanje. Čini se da je cijena koju fotografija mora platiti za ovu neposrednost, raskidanje simboličke veze koja povezuje fotografisani objekt sa ostatkom svijeta. Stoga, nije u stanju pomoći subjektu da se ponovo poveže sa izgubljenim vremenom i povrati jedinstvo iskustva.

Unatoč određenim sklonostima devetnaestog vijeka ka upotrebi naučnog metoda, koji je uključivao navodnu čistu objektivnost i idealizovani oslonac na tehnologiju, rane perspektive (teoretske i književne) su često iskazivale suptilno divljenje prema fotografskom procesu. Ona je posebna jer može da zabilježi trenutak instantno, pri otvoru blende sve što je u polju vida je zaleđeno i zarobljeno u sliku. Edward Weston, američki fotograf, u eseju *Gledajući fotografski* piše da najbitnija tehnika koju fotograf može da nauči je da posmatra fotografski: „*to jest, učenje da vidi svoj predmet u smislu kapaciteta njegovih alata i procesa, tako da može momentalno prevesti elemente i vrijednosti iz scene pred sobom u fotografiju koju želi da napravi.*“ (Weston, 1980, p. 173)

Bez obzira koja se fotografska tehnika koristi, uvijek postoji jedna stvar koja ostaje, a to je svjetlost. Fotografija je *pisanje svjetlom*. Fotografsko svjetlo nije vještačko, ali nije ni prirodno. Naprotiv, ovo svjetlo je sama imaginacija slike, njena vlastita misao. Jedan razgovor između dva lika, u *Čovjekovoj porodici*, lijepo povezuje sliku stvaranja života sa fotografskom mogućnosti da taj svijet zarobi. Svako okidanje na fotoaparatu je ponovno stvaranje jednog svijeta. Stric Irfan pita britanskog doktora Wilckoka, da li misli 'da je čovjek najviši domet stvaranja u svemiru', a on mu odgovara: „*Ja mislim da je najviši domet stvaranja u svemiru svjetlost, rekao je Wilcok. Ako se ne varam, Bog je prvo razdvojio svjetlost od tame kada je stvarao svijet.*“ Dalje nastavlja: „*Ali ako baš hoćeš, po prastarom vjerovanju, svjetlost potiče od ljudskog oka i vraća se u njega, pa se te*

*dvije najviše tvorevine prirode, svjetlost i čovjek, tako uzajamno prepliću i povezuju. I mislim da je jedno od najljepših ljudskih zanimanja slikanje svjetlom, fotografija.*“ (Kulenović, 2008, p. 230)

Fotografija ne proizilazi iz jednog jedinog izvora, već iz dvostrukog izvora: objekta i pogleda. Sontag tvrdi da fotografija ima dvije kontradiktorne karakteristike, ugrađenu objektivnost i nečiju perspektivu. Ona tvrdi da fotografija nije samo slika nečega što se desilo, već je to uvijek slika koju je neko odabrao i kadrirao. „*One su zapis stvarnog – nepobitnog, ma koliko nepristrasan nijedan verbalni prikaz to ne može biti – budući da je mašina snimala. I one su svjedoci stvarnog – pošto je osoba bila tamo da ih napravi.*“ (Sontag, 2003, pp. 23-24)

Naučne analize devetnaestog vijeka fotografiju svrstavaju u realm misticizma, spiritualnosti i simboličkog. Honoré de Balzac je patio od fotofobije, zbog sumnje da fotografija može ukrasti njegovo duhovno biće. Barthes doslovno kanališe Balzacovu sumnju koja se tiče duhovnih slojeva koji proizilaze iz fotografisanog subjekta. „*Fotografija je doslovno zračenje referenta. Od stvarnog tijela, koje je bilo tu, proizilaze radijacije koje naposljetku dolaze do mene, koji sam ovdje.*“ (Barthes, 1980, p. 80) Sontag također tvrdi da je fotografija dio subjekta i njegova ekstenzija, ali u smislu sticanja kontrole nad njim. Danas fotofobija u tom primitivnom smislu više ne postoji, fotografija se ne posmatra kao dio nekog subjekta. Mada kako Sontag dobro primjećuje još uvijek postoje negdje tragovi ovih strahova: „*Na primjer u nevoljkosti da se pocijepa ili baci fotografija voljene osobe, posebno nekoga ko je mrtav ili daleko. Učiniti takvo nešto je kao nemilosrdan gest odbacivanja.*“ (Sontag, 2008, p. 161)

Uloga fotografije i njeno shvatanje u savremenom svijetu je uznapredovalo i dobilo novi kontekst u kojem djeluje. Kulenović tvrdi da se „*fotografija mjeri svojom organskom vezanošću za svijet iz kojeg je istrgnuta.*“ Za André Bazina važan aspekt ontologije fotografije je njen objektivni pristup stvarnosti: „*Bez obzira koliko mutna, iskrivljena ili bez boje, bez obzira na nedostatak dokumentarne vrijednosti slike, zahvaljujući samom procesu nastajanja, postojanja objekta čija je reprodukcija, ona jeste objekat.*“ (Bazin, 1967, p. 241) On ističe da fotografija u isto vrijeme nudi ‘halucinacije’ dok nosi činjenice, pružajući posmatraču stvarnu sliku, ali koja fizički ne postoji u našem vremenu i prostoru.

Barthes također insistira na halucinatornoj misteriji fotografije uprkos njenoj mehaničkoj i hemijskoj prirodi. U knjizi *Svjetla komora: Bilješka o fotografiji*, podsjeća nas kako fotografija posmatraču pruža tragove stvari i mjesta koja su između ostalog spektar smrti i najava odsutnosti. Dok Bazin u *Ontologiji fotografije* piše: *“Danas pravljenje slike više ne sadrži antropocentričnu, utilitarističku svrhu. Više nije pitanje postojanja nakon smrti, već se radi o većem konceptu, stvaranju idealnog svijeta po slici stvarnog, sa sopstvenom vremenskom sudbinom.”* (Barthes, 1980, p. 10) Sontag u svojoj interpretaciji fotografije i njenog odnosa sa stvarnosti, ističe kako većina savremenih razmišljanja se tiču pitanja da li svijet slika zamjenjuje stvarnost – *„istinito ukoliko liči na nešto stvarno, lažno jer nije ništa više od sličnosti.“* (Sontag, 2008, p. 154) Ona također navodi da još uvijek postoji distinkcija prihvatanja i razumijevanja fotografije u ne-industrijskim i industrijskim zemljama. Dok u ne-industrijskim zemljama još uvijek postoji otpor prema fotografisanju i može se smatrati kao nepristojan čin, u industrijskim zemljama fotografisanje je dosta poželjno: *„oni se osjećaju kao slike, i postaju stvarni fotografisanjem.“* (Sontag, 2008, p. 161)

Za Kulenovića fotografija ne predstavlja pretjeranu mistiku ili nešto što je nužno mračno, ona je za njega sredstvo povezivanja fragmenata sjećanja, posebno kada je riječ o porodičnoj fotografiji. Fotografija je trag njegovog oca, majke i dalje porodice. Za njega je ona *„garancija sjećanja.“* (Kulenović, 2008, p. 85) On citira Henri Cartier-Bressona, francuskog fotografa koji kaže da fotografija zaustavlja iščeznuće stvarnosti, te da za razliku od slike jedino fotografije mogu da govore: *„Snimiti fotografiju znači zaustaviti dah i svoje sposobnosti usredsrijediti protiv iščeznuća stvarnosti. Slika koja 'upija vrijeme' ne može svoju pažnju posvetiti trenutku. Od slika se ne može tražiti da 'govore': one ćute, i traže od nas da ćutimo s njima. Jedino na fotografiji 'slike' mogu da govore.“* (Kulenović, 2008, p. 83) Kao i Berger, Kulenović također kaže da je slika za razliku od fotografije proizvod duha, slikar *„ponire u dubinu do dna prostora i vremena“*. (Kulenović, 2008, p. 82)

Posmatranje nečega u stvarnosti je uslovljeno navikom, konvencijama i kulturološki. Perspektiva centrirana sve prema oku posmatrača, ona čini oko centrom vidljivog svijeta. Sa izumom kamere sve se mijenja, stvari koje nisu ispred nas samih postaju vidljive (*mehaničko oko*). Posmatranje postaje

oslobođeno vremena i prostora, čime se stvara svježa percepcija svijeta. Pojava kamere mijenja način na koji vidimo stvari i posmatramo slike u kontekstu sopstvenog života.

Naziv knjige *Čovjekova porodica* nosi dvostruku referencu. Jedna referira na tada najveću izložbu fotografije postavljenu 1955.godine u formi foto eseja, pod nazivom *Family of Man* (u prevodu čovjekova porodica). Izložba je imala za cilj prikazati, „*potpuni raspon života od rođenja do smrti*“ (MoMA, 1955) i kreirana je tako da predstavlja univerzalni porodični album. Druga referenca je na riječi lika strica Irfana koji kada opisuje fotografiju Gaudijeve crkve u Barceloni *Sveta porodica* (*La Sagrada Familia*), mijenja njen naziv u Čovjekova porodica. Kulenović kaže da za njega naziv čovjekova porodica, uvjetovan socijalističkom ideologijom bratstva i jedinstva u kojoj je odrastao, simbolizuje jednakost svih ljudi bez obzira na etničku, vjersku ili rasnu pripadnost.

## **7. Smrt na fotografiji**

Ideja objektivnosti fotografije se pojavljuje od samog nastanka fotografije, kada se mehanički izum i njegova znanstvenost stavljala ispred humanističkog sentimenta. Fotografija postaje dokaz nekog događaja i dokument koji svjedoči. U vremenu svjetskih ratova, ističe se moć dokumentarne i ratne fotografije. Fotografije ranijih ratova su često bile prikazi uništenja, pustoši i posljedica ratovanja, poput poznate fotografije Roger Fentona, pod nazivom *Dolina sjene smrti* (*The Valley of the Shadow of Death*) napravljene za vrijeme Krimeanskog rata 1855. godine. Zajedno sa Fentonom, Francis Beato, britanski fotograf italijanskog porijekla, se smatra začetnikom ratne fotografije kakvu danas poznajemo. Njih dvojica su prvi dokumentovali grafičke prikaze ubijenih vojnika na frontu. Španski rat je prvi rat koji je dokumentovan fotoreporterski u modernom kontekstu. Tehnološki napredak i pojavljivanje fotoaparata koji su puno lakši za nositi, bez upotrebe stativa i staklenih ploča, izum filma i daljinomjera (range finder) i raznih objektivna, izmjenio je i prikaz modernog ratovanja. Fotografije su bile prisutne na naslovnim stranama dnevnih i sedmičnih novina i mjesečnih magazina. Nešto kasnije Vijetnamski rat je prvi rat koji je bio prikazan televizijski i fotografski. Masovna i nasilna smrt nikada nije bila bliže.

Esej *Obaziranje na bol drugih (Regarding the Pain of Others)* Sontag započinje intepretacijom djela Virginie Woolf *Tri Gvineje*, djelo koje preispituje porijeklo rata. Ona opisuje kako u knjizi koja se bavi korijenima rata, Woolf iznosi svoja razmišljanja kao odgovor advokatu koji ponukan dešavanjima u Španiji pita kako, po njenom mišljenju, se rat može spriječiti. Woolf objašnjava problematiku samog pitanja koje advokat postavlja. Naime ona vjeruje da ovakva vrsta dijaloga prosto nije realistična zbog njihovih razlika. Uprkos što oboje pripadaju privilegovanoj i školovanoj klasi Zapada koja uistinu ne zna šta znači biti u ratu, s druge strane on je muškarac, a ona žena, a rat je događaj koji pripada muškom svijetu. Dalje Woolf preispituje problematiku ovog dijaloga kroz fotografije koje pristižu iz Španskog rata, te zaključuje da osjećaji i reakcije koje ove fotografije izazivaju, možda mogu premostiti razlike između nje i advokata. Fotografije (iz Španskog građanskog rata) uključivale su prikaze unakaženih tijela i uništenih domaćinstava i bile su u službi mobilizacije protiv fašističkog režima. Njen zaključak je sljedeći: „*Vi ih, gospodine, nazivate „užasom i gađenjem“. Nazivamo ih i užasom i gađenjem... Rat je, kažete, grozota; barbarstvo; rat se mora zaustaviti po svaku cijenu. I mi ponavljamo vaše riječi. Rat je grozota; barbarstvo; rat mora biti zaustavljen.*” (Sontag, 2003, p. 7)

Sontag se pita da li je ovo tačno, da li zaista šok izazvan fotografijama, na kojim su stradanja i brutalni zločini ujedinjuje ljude dobre volje. „*Dugo vremena neki ljudi su vjerovali da ako užas bude prikazan dovoljno živopisnim, većina ljudi bi konačno shvatila ludilo rata.*“ (Sontag, 2003, p. 14) Za primjer uzima Ernst Friedricha, pacifistu, koji je 1924. godine na desetu godišnjicu vojne mobilizacije u Njemačkoj u Prvom svjetskom ratu objavio foto-knjigu *Rat protiv rata!* Knjiga je sadržavala 180 fotografija preuzetih od Njemačke vojske i medicinskih arhiva. Ova anti-ratna knjiga je osmišljena tako da izazove 'šok-terapiju' nad čitaocima. Odmah nakon objavljivanja, Njemačka vlada je zabranila knjigu, policija je uništavala primjerke knjige i izloge knjižara koje su je izložile. „*Gotovo sve sekvence u Rat protiv rata! je teško gledati, posebno slike mrtvih vojnika koji pripadaju raznim armijama koje trunu u gomilama na poljima i putevima i na prvoj liniji fronta u rovovima. Ali sigurno najnepodnošljivije stranice u ovoj knjizi, koja je cijela bila dizajnirana da izazove užas i demoralizira, nalaze se u dijelu pod nazivom "Lice rata", dvadeset četiri krupna plana vojnika sa ogromnim ranama na licu.*“ (Sontag, 2008, p. 14) Uprkos što prizori



ratnih užasa nas vuku da ih gledamo, ne samo zbog empatije, već i iz prirodne radoznalosti ka nečemu što je groteskno, tako postoji i određena ravnodušnost koja se pojavljuje pri posmatranju istih prizora. Razlog zbog kojeg se ljudi ne žele suočiti sa slikama užasa iz rata, bilo na fotografiji ili televiziji, je zbog osjećaja nemoći da bilo šta promjene i da zaustave rat tamo negdje gdje se ne dešava njima, zaključuje Sontag. „*To je zato što, recimo, rat u Bosni nije prestao, ne zato što su lideri tvrdili da je to nerješiva situacija, pa su ljudi u inostranstvu prebacivali strašne slike. To je zato što rat, bilo koji rat, ne može se zaustaviti, zbog toga ljudi postaju manje osjetljivi na užase. Saosjećanje je nestabilna emocija. Mora biti prevedeno u akciju, ili uvene.*“ (Sontag, 2003, p. 79) Ovime objašnjava da nije količina fotografija koje nas zatrpava sa informacijama ta koja nas čini indiferentnim, već je pasivnost ono što ubija osjećaje u nama.

Od trenutka kada je ugledao fotografiju *Smrt republikanskog milicionara* koju je snimio Robert Capa, američki fotograf, za Kulenovića ona postaje urezana u njegovo pamćenje, te se pojavljuje nasumično u njegovom životu: „*Umjesto svih priča ostala je jedna fotografija.*“ (Kulenović, 2008, p. 172) Sontag za istu fotografiju kaže „*to je šokantna fotografija, ali to je i poenta.*“ (Sontag, 2003, p. 20) Kulenović dodaje dimenziju besmrtnosti kada opisuje fotografiju, te kaže da se ona uspjela izdići nad svim drugim slavnim smrtima i da je uspjela preživjeti sve ideje i uvjerenja. Za njega ta fotografija je imala uticaj *strijele koje probada*. Sličan osjećaj Sontag spominje kada opisuje prvi susret sa fotografijama logora smrti Bergen-Balsen i Dachau nastalih u Aprilu 1945. godine u prvim danima oslobođenja logora: „*Ništa što sam vidjela - na fotografijama ili u stvarnom životu - nikada me nije posjeklo tako oštro, duboko, trenutno. Zaista, čini mi se uvjerljivim da svoj život podijelim na dva dijela, prije nego što sam vidjela te fotografije (imala sam dvanaest godina) i poslije, iako je prošlo nekoliko godina prije nego što sam u potpunosti shvatila o čemu se radi.*“ (Sontag, 2008, p. 20) Za ove događaje, uključujući i posljedice Američke atomske bombe bačene na lokalno stanovništvo Hiroshime i Nagasakija, fotografije su pokazale svoju pravu moć u prikazu stvarnosti, koja nadilazi sve kompleksne narative, Sontag tvrdi.

Fotografija smrti vojnika koju je Capa napravio 5. Septembra, 1936. godine je reproducirana kroz cijeli svijet. Fotografija koja slavi individualni heroizam, kroz poetsku sliku smrti, pokazuje kako smrt u borbi za ideale nije uzaludna. Fotografija koja sugerise da je smrt u ratu časna i smislena. Trenutak uhvaćen između života i smrti je učinio fotografiju ikoničnom. Uprkos Benjaminovoj

teoriji da beskončano reproduciranje fotografije uništava njenu auru, ova fotografija pokazuje drugačije. Možda iz razloga jer je nastala u vremenu kada je printana reprodukcija fotografije još uvijek imala svoj original sačuvan u negativu.

U *Čovjekovu porodicu* Kulenović je unio velike dijelove radio drame *Smrt na fotografiji* koju je objavio 1989. godine. Glavni likovi drame su fotoreporter Robert Capa i Gerda Taro, koji su dokumentovali Španski građanski rat. Oboje su također bili u ljubavnoj vezi, i oboje su izgubili živote u ratu. Gerda je poginula na frontu kod Cordobe 1937. godine u dvadesetšestoj godini, a Capa je ostao živjeti još sedamnaest godina, sve dok i sam nije poginuo u Vijetnamskom ratu. Izašao je iz automobila kako bi se približio da napravi bolju fotografiju i nakon samo par koraka nagazio je na protupješadijsku minu. Njegovo vjerovanje da moraš biti blizu događaja kako bi napravio dobru fotografiju, odvelo ga je u sigurnu smrt. U drami Taro i Capa se oglašavaju sa *onog svijeta*. U knjizi Kulenović nam objašnjava kako je drama nastala i šta je sve od građe bilo potrebno kako bi izgradio svijet radio drame. Spominje svoja putovanja u Granadi, Andre Malrauxa i njegovo djelo *Nada*, zatim knjigu *Španija između smrti i rađanja*, te Lorkinu poeziju. Sve spomenuto je služilo njegovom pisanju koje je godinama postojalo u njemu: „*To jest da je kao građa ležala u meni, da se sačuvala samo kao otisak u duhu, kao fosil, dok sam joj tijelo, oblik, sadržaj, već odavno zaboravio.*“ (Kulenović, 2008, p. 168)

Robert Capa je bio voljen od strane književnika, svojih savremenika. Jedan od njih John Steinbeck, američki pisac je bio posebno blizak fotografu. Oni su 1947. godine zajedno putovali kroz gradove Sovjetskog saveza tokom Hladnog rata. Tokom putovanja Capa je zabilježio gotovo četiri hiljade negativa, a Steinbeck je napisao nekoliko stotina stranica. Kao rezultat njihovog zajedničkog istraživanja nastala je knjiga *Ruski dnevnik* koja sadrži fotografije života u Moskvi, Kijevu, Staljingradu i Gruziji pod vladavinom Jozefa Staljina. Steinbeck je nakon Capine smrti napisao: „*Mogao je da fotografiše kretanje, veselje i slomljeno srce. Mogao je da fotografiše misao... Obratite pažnju kako hvata beskrajnost ruskog pejzaža i jednog jedinog čoveka. Vidite kako njegovo sočivo može zaviriti kroz oči u um čovjeka.*“ (Steinbeck) Capina smrt je znatno pogodila Steinbecka, koji je rekao da je Capa možda imao i bliže prijatelje, ali niko ga više nije volio. Misao da je Capa zaista mogao da prenese unutarnji svijet onog koji je fotografisan, možda doista korespondira sa Barthesovim *zračenjem referenta*. Dobar fotograf ne bilježi puku površinu stvari,

on bilježi nešto što izaziva reakciju posmatrača, kao što je nečija bol ili smrt. „*Svijet u kome mi živimo nalazi se na suprotnom polu od svakog uopštavanja, to je svijet pojedinačnog čak u mnogo većoj mjeri nego svijet pisca i slikara. Naša vizija i naš senzibilitet, to je izbor prave scene i pravog trenutka u kome treba pritisnuti okidač, naša estetika je precizno razotkrivanje površine stvari, jer smo jedino njihovu površinu u stanju da dosegnemo. Ali naše je takođe da učinimo da uhvaćeni trenutak predstavlja mnoge ljudske trenutke, da odabrana slika postane slika jednog svijeta, da unutrašnjost stvari na fotografiji počne da izbija na površinu kao što znoj izbija po ljudskoj koži. Takve su uvijek velike fotografije, takva je ona fotografija smrti milicionara Španske republike u jurišu koju je načinio moj voljeni koji me je volio, a na kojoj nikada nisam mogla prestati da mu zavidim.*“ (Kulenović, 2008, p. 180) Ovako govori lik Grete Taro, njemačke fotoreporterke. I njen lik kao i Steinbeck, vjeruje da dobra fotografija ne samo da može preslikati površni izgled stvarnosti, već može i prenijeti unutarnju stvarnost - „*mogao je da fotografiše misao.*“ (Steinbeck) Ideja da fotografija reprodukuje stvarnost se pojavljuje nasumično kroz *Čovjekovu porodicu*, sam Capa kaže da jedino fotografija omogućava slikama da govore. Slika i riječ se stapaju, kao što se stvarnost i fikcija prepliću kroz knjigu. Elementi putopisa kao dokazne vrijednosti, historijske činjenice, likovi preuzeti sa porodičnih fotografija, izgrađeni od intertekstualnosti i intermedijalnosti nude reprezentaciju stvarnosti jednog svijeta.

Novija istraživanja pokazuju mogućnost da je ikonična Capina fotografija iscenirana. Capa je oduvijek insistirao na njenoj autentičnosti, uprkos tome što je to bilo preispitivano. Razlozi koje navode su da je fotografija nastala na drugoj lokaciji od one za koju Capa tvrdi, te da u tom vremenu i na toj lokaciji nisu bile pješadijske borbe. Istraživanja vjerodostojno potkrepljuju činjenicu da fotografija nije nastala tamo gdje se vjerovalo. Ova faktografska greška se može pripisati tome da se Capa nije sjećao tačne lokacije na kojoj je napravio fotografiju. „*Prvo preispitivanje autentičnosti fotografije dolazi sredinom 1970-ih, u knjizi Philipa Knightleya "The First Casualty". Ali 20 godina kasnije identifikacija umirućeg milicionera i anarhiste po imenu Federico Borrell, za kojeg se zna da je umro u Cerro Murianu 5. septembra 1936., činila se da je ugušila tu kontroverzu.*“ (Rohter, 2009) Nešto skorije španski profesor, José Manuel Susperregui se poziva na članak objavljen 1937. godine koji opisuje smrt Borella u izrazito šumskom podneblju, gdje svjedok njegove smrti kaže da se još uvijek sjeća kako je njegovo tijelo ležalo iza drveta. Uprkos

raznim tvrdnjama, ni danas sa sigurnošću ne možemo znati da li je fotografija autentična ili iscenirana.

Sontag kaže da se fotografije mogu posmatrati kao dokazi, ali dokazi čega? Ona također spominje kako postoje različite interpretacije Capine fotografije *Španskog milicionara*, te jedna hipoteza tvrdi da je fotografija nastala pri vojnoj vježbi u blizini fronta. U kontekstu fotografija koje se smatraju prvim ratnim fotografijama mrtvih tijela vojnika i fotografija iz ranijih ratova, Sontag piše: „*Ono što je čudno nije to što se čini da je toliko mnogo kulturnih novinskih fotografija iz prošlosti, uključujući neke od najzapamćenijih slika iz Drugog svjetskog rata, iscenirano. Iznenadjeni smo kada saznamo da su iscenirane, i uvijek smo razočarani. Fotografije za koje smo posebno zaprepašteni zbog saznanja da su iscenirane, su one za koje se čini da bilježe intimne vrhunce, iznad svega, ljubavi i smrti. Poenta fotografije "Smrt republikanskog milicionara" je da je to pravi trenutak, uhvaćen slučajno; ako se pokaže da vojnik koji pada je samo performans pred Capinom kamerom, gubi se svaka vrijednost.*“ (Sontag, 2003, p. 44) Moralni autoritet fotografije zavisi od njene autentičnosti, a autentičnost fotografije proizvodi reakciju kod posmatrača. Zbog toga su fotografije Vijetnamskog rata proizvele organizovano osuđivanje rata unutar Sjedinjenih Američkih država u obliku protesta. Međutim, koliko god šokantne fotografije, poput one na kojoj Vijetnamska djeca, u bolovima, bježe od napalm bombe, one nisu u mogućnosti zaustaviti rat. Iako je postala rijetkost da se ratne fotografije sceniraju, njihova upotreba je postala dosta zamućena. Propagandna mašinerija uvijek pronađe način da iskoristi fotografije u svoju svrhu, pa tako fotografije iz jednog rata se prisvajaju drugom ratu, dodaju se opisi koji nisu faktografski, te na taj način se vrši proliferacija lažnih vijesti. Osim toga, još jedan alat propagande je cenzura. Za razliku od Vijetnamskog rata, gdje su fotoreporter i novinari imali slobodu da putuju u ratnu zonu, za vrijeme Zaljevskog rata 1991. godine američka vlada je potiskivala prikazivanje snimaka masakra Iračkih izbjeglica koji su u konvojima i pješke pokušali pobjeći od bombi. Kao posljedica toga danas je malo poznato o zločinima koje je američka vojska počinila u Iraku i kasnije u Afganistanu.

Kulenović se bavi sa dvije vrste fotografije, porodičnom (privatnom) i dokumentarnom (javnom). Osim toga autor u knjigu ubacuje refleksije i ideje o fotografskom mediju u obliku teorijskih promišljanja. Upotreba fotografije proizvodi njeno značenje. Izložba *Family of Man* (Čovjekova porodica) je simulacija porodičnog albuma, kroz portrete ljudi iz različitih podneblja svijeta imala

je za cilj prikazati ljepotu ljudskog postojanja i simbolizirala je jedinstvo čovječanstva. Izložba čija je svrha bila da bude manifesto miru je bila kritikovana od strane pisaca, umjetničkih kritičara i teoretičara, pa tako Barthes kaže kako je izložba primjer njegovog koncepta mita i da suštinski nam ništa ne govori. Sontag je opisala izložbu kao 'sentimentalni humanizam', koji ignoriše ljudsku patnju i ratove. Ona također kaže kako historijski gledano rat je norma, a mir izuzetak. Berger piše kako većina fotografija dokumentuju ljudsku patnju, te da upotreba privatne i javne fotografije unutar jednog konteksta nije još uvijek postignuta: „*Ako živi uzmu prošlost na sebe, ako prošlost postane sastavni dio procesa ljudi koji stvaraju vlastitu historiju, onda bi sve fotografije zahtijevale živi kontekst, nastavile bi postojati u vremenu, umjesto da budu uhvaćeni trenutci. Moguće je da je fotografija proročanstvo ljudskog pamćenja, koje tek treba društveno i politički ostvariti. Takvo bi sjećanje obuhvatilo svaku sliku prošlosti, ma koliko tragičnu, ma koliko krivu u svom kontinuitetu. Razlika između privatne i javne upotrebe fotografije bila bi prevaziđena. Čovjekova porodica bi postojala.*“ (Berger, 2013, p. 56)

Da li fotografija može da prevaziđe kompleksne narative, da li može da ujedini ljude dobre volje u otporu ratu, fašizmu i ubijanju? Sigurno je da može da izazove reakcije, ali ni danas kao ni u prošlosti, vidimo da ne može zaustaviti mašineriju rata. Uprkos onom zajedničkom vjerovanju, da jedna fotografija ne može utjecati podjednako isto na svakoga, postojali su trenutci u našoj historiji, gdje su dokazne vrijednosti fotografije upotrebljene za postizanje pravde. Fotografije Ron Haviva, američkog fotografa koji je zabilježio ubistva Bosanskih civila u Bijeljini 1992. godine od strane paramilitarnih skupina iz Srbije, korištene su kao dokazni materijal etničkog čišćenja na Međunarodnom krivičnom sudu za ratne zločine u bivšoj Jugoslaviji. Međutim i ovdje je riječ o ulozi fotografije kao dokumentu posljedica, što je dosta udaljeno od same uloge u prevenciji zločina.

#### IV. Zaključak

Otkriće fotografije se smatra dijelom historije vizualne umjetnosti, ali njen značaj je također veoma bitan i za historiju književnosti. Fotografsko posmatranje ili pisanje fotografijom je prisutno u velikom broju književnih djela dvadesetog i dvadesetprvog vijeka.

Da li fotografija u književnosti može djelovati na nivou istinitosti, kao što to čini fotografija u stvarnosti? Unutar književnog teksta one djeluju kao dokumenti ili dokazi o postojanju književnih likova. Fotografski autoritet se oslanja na svoju stabilnost, na činjenicu da se subjekt i perspektiva stvarne fotografije malo mijenjaju tokom vremena, za razliku od ljudskog pamćenja. Fotografija u fikciji zapravo uopšte nije fotografija, ona je tekst. Opisivanje fotografije je udaljava još dalje od originalnog subjekta, pretvara je u reprezentaciju reprezentacije. Fotografije u književnoj fikciji jednostavno nemaju isti uticaj na čitaoca kao što će stvarna fotografija imati na posmatrača. Da li to znači da je narativ vjerodostojnija reprezentacija? Sontag smatra da je tekst ipak nešto konkretniji od fotografije, uprkos tome što vizualno može izazvati jaču emociju.

U zaključku, ovaj magistarski rad kreće u promišljanje unutar interakcije između fotografije i književnosti, s primarnim fokusom na razotkrivanje simboličkog utjecaja fotografije na književno djelo. Fundamentalna pitanja koja se postavljaju tokom istraživačkog poduhvata zadiru u strukturalni odnos između ova dva medija u prikazivanju stvarnosti, naglašavajući nijansiranu dualnost fotografskog značenja kao dokumenta i simboličkog objekta. Istraživanje, usredotočeno na *Čovjekovu porodicu* Tvrčka Kulenovića, zadiru u tematske, figurativne i formalne dimenzije kroz koje se fotografija infiltrira u književno područje. Zaključci koji se mogu izvući je da knjiga postavlja važna pitanja o moći i ograničenjima fotografije u oblikovanju individualne i društvene svijesti.

Skoro dvjesto godina nakon izuma fotografije, šta je ostalo novo da se kaže za njen odnos sa smrću, jezikom i pamćenjem? Šta je to što smo naučili o fotografiji i njenoj vezi sa jezikom? Da li su ranije teorije još uvijek relevantne i da li ih treba zamijeniti novima?

Postavljanje pitanja o smrću, jeziku i pamćenju u kontekstu fotografije nije samo retrospektivan pogled, već i pogled na budućnost. Fotografija kao umjetnički izraz i društveni fenomen i dalje će nas izazivati, oblikovati našu percepciju svijeta i poticati nas na daljnje istraživanje i razumijevanje.

Količina reprodukcije fotografija od 1930-ih do početka 2000-ih iako značajna, ne može se porediti sa količinom digitalne reprodukcije koja se dešava danas uzrokovana napretkom interneta. Šta se dešava kada smo zatrpani šokantnim fotografijama u tolikoj mjeri, da živimo u vremenu hiperprodukcije slika iz ratova? Sontag objašnjava kako u takvom svijetu postajemo otupljeni, ali ne zbog količine fotografija. Zapravo stanje pasivnosti je to koje nas dovodi do otupljenja. Njena ranija tvrdnja od prije trideset godina kako fotografija čini neki događaj više stvarnim, sada poprima novo značenje, a to je da što se događaj sve više prikazuje iznova i iznova - on u našem umu postaje manje stvaran.

Španski građanski rat je bio poseban u smislu da je ujedinio svijet u borbi protiv fašizma, gdje su dobrovoljci iz cijelog svijeta odlazili u Španiju kako bi doprinjeli borbi za ideale. Prema tome snažno uvjerenje da fotografija predstavlja potpunu istinu i reprezentaciju stvarnosti nije iznenađujuća za taj period. Fotografije nastale u tom ratu su postavile standarde za vizualne prikaze u narednim ratovima. Ono što je uveliko doprinjelo tome su manjak cenzure i kvalitetan nivo fotografske scene. Postojala je nada da bi živopisna stvarnost fotografije mogla da prenese užase rata. Ono što se dešava u periodu nakon Španskog rata sve do danas, je uspjelo da naruši to uvjerenje da fotografija nosi apsolutnu istinu. Capina fotografija ne predstavlja transparentu reprodukciju stvarnosti rata, na samom začetku perioda simulakruma, ona nije povezana sa indeksalnom stvarnošću, već je radije nešto neopipljivo i nematerijalno. Naš odnos prema fotografiji se znatno mijenja i naglašava se problematika o ideji fotografske istine. Ona više nije znak nečeg nedostižnog, prestaje biti simbol. Samo ono što je ovdje i viđeno je uistinu stvarno.

Sontag kritikuje razmišljanja francuskih teoretičara poput Guy Deborda i Jean Baudrillara, govoreći kako takvo razmišljanje proizilazi iz privilegovane pozicije zapadnih intelektualaca. Ona

tvrdi da je pogrešno mjeriti empatiju na osnovu zemalja zapada, koje imaju privilegiju da budu posmatrači ili da odaberu da ne posmatraju slike užasa. Pogrešno je jer postoje milioni ljudi koji nemaju tu privilegiju, koji su preživjeli rat ili koji nisu toliko udaljeni od te realnosti. Ovime pobija tvrdnju da živimo u 'društvu spektakla' koju je skovao Debord kada je kritikovao savremeno kapitalističko društvo. „*Pretpostavlja se da je svako posmatrač. To sugerira perverzno i neozbiljno da nema prave patnje u svijetu.*“ (Sontag, 2008, p. 86) Možda je za zemlje zapada rat spektakl, ali za ostale je stvarnost. Vjerovanja koje osim Deborda, karakteriše razmišljanje i Baudrillara, koji kaže da se slike simulacije stvarnosti. Prema Baudrillardu, simulakrum je svijet bez opozicije, hiperstvarnost koja nema veze sa stvarnošću. U tri kratka eseja pod nazivom *Zaljevski rat se nije desio*, objavljenih 1991. godine Baudrillard tvrdi da je taj rat pažljivo isceniran medijski događaj ili 'virtualni' rat. On ne pobija činjenicu da se rat zaista desio, već ispituje način na koji je rat prezentovan u medijima. Rat koji je odnio stotine hiljada života je prvi rat koji je uživo prenosio ratovanje na frontovima. Ujedno je to bilo i prvo izvještavanje iz rata koje je bilo pod ogromnom vojnom i političkom cenzurom, prema tome javnost nije vidjela snimke i fotografije ubijenih civila i vojnika. Umjesto toga, prezentovani su snimci i fotografije vojne mašinerije i tehnologije u propagandnu svrhu glorifikacije rata. Za sve one koji su gledali te slike, rat nije ništa drugo nego simulacija, ali za one koji su izgubili živote ili članove porodice, to je okrutna stvarnost. U *Istoriji bolesti* romanu koji je Kulenović objavio u opkoljenom Sarajevu 1994. godine piše kako su mediji i fotoreporteri požrtvovano obavljali svoj posao i prenosili slike stradanja ostatku svijeta, ali uprkos tome svijet nije vidio dovoljno. „*Moglo se vidjeti i čuti gotovo sve, a sad, nažalost, izgleda da se vidjelo i čulo tako malo: zašto? Sjetimo se šta kaže Hamlet Horaciju: ja ga vidim „U duhu oka svog.*“ *Svijet okom vidi, uhom čuje, ali mu duh miruje, najeden, otrombljen, nasapunjan pred spavanje, umrtvljen. A umrtvljen duh je predvorje smrti duha, a smrt duha vodi u smrt civilizacije.*“ (Kulenović, 2016, p. 177)

Koja je onda funkcija fotografija patnje i stradanja u današnjem svijetu? Zatvaranje očiju nad užasom, prebacivanje kanala na televiziji, 'skrolanje' na telefonu na sadržaj koji ne prikazuje smrt i rat, ne znači nužno da još uvijek ne postoji empatija i suosjećanje s onima koji su nemilosrdno ubijani. Ali jasno je da postoji osjećaj nemoći da se išta promijeni. Sontag tvrdi da funkcija ovih fotografija je da primora čovjeka da misli o stvarnosti u kojoj živi, da misli o tome kakve užase je ljudsko biće sposobno da učini, da spozna *banalnost zla*.



Ako nas fotografije progone, možemo li reći da nas sjećanje podjednako progoni? Da li jedino zaborav donosi mir? „*Jednostavno je previše nepravde u svijetu. I također mnogo arhaičnih sjećanja ogorčenih. Stvoriti mir znači zaboraviti. Za pomirenje potrebno je da pamćenje bude neispravno i ograničeno.*“ (Sontag, 2003, p. 90) Na tragu ovog promišljanja, David Rieff, američki novinar i pisac, ujedno i sin od Susan Sontag, preispituje način na koji se prisjećamo kolektivno i historijski u knjizi *U slavu zaborava*. „*Rieff tvrdi da su ova kolektivna sjećanja sebična, često lažna i često opasna. Ponekad bi, misli on, bilo bolje da jednostavno zaboravimo hronike pune zloпамćenja i nastavimo živjeti svoje živote.*“ (J. Bass, 2016) Za Rieffa prisjećanje na Holokaust ili neki drugi genocid, ne može pridonijeti prevenciji novog genocida, te takvo vjerovanje naziva 'magičnim razmišljanjem'. On tvrdi da sjećanje na zločine ima upravo suprotno djelovanje, a to je da proizvodi druge ratove i zločine. Iako ne u potpunosti protiv sjećanja, on tvrdi da imamo moralnu dužnost da se prisjećamo zločina i genocida koji su se desili. Ova potreba za sjećanjem je vođena ljudskom željom da se prevaziđe prolaznost vremena. Ta želja se ogleda u generacijskom porodičnom sjećanju, ali i kulturološki kroz narative koji konstruišu prošlost na određen način, koji je često ideološki ili mitološki. Ono što Rieff insistira je da fokusiranjem izričito na sjećanje, a ne na mir, postoji rizik da sam čin sjećanja iznova proizvodi nove ratove. Koliko god bolna ova pretpostavka za žrtve rata i njihove potomke, jasno je da sjećanje na prošle ratove nije u mogućnosti zaustaviti nova krvoprolića. *Nikada više* verbalna parola nikada manje nije imala autoritet značenja. Priče, kao i sjećanje se mijenjaju. Fotografija služi kao ogledalo čovječanstvu, u kojem se vide sve njegove ljepote i užasi.

## BIBLIOGRAFIJA

- Barthes, R., 1980. *Camera Lucida; Reflections on Photography*. New York: Hill & Wang.
- Barthes, R., 1980. *Classic Essays on Photography: Rhetoric of the Image*. Edited by Alan Trachtenberg ur. Maine: Leete's Island Books, Inc.
- Barthes, R., 1983. *A Barthes Reader, Edited by Susan Sontag*. New York: Hill and Wang New York.
- Bazin, A., 1967. *The Ontology of the Photographic Image: Volume I*. s.l.:University of California Press.
- Benson, P., 2013. *The Ontology of Digital Photographs: From Analogue to Digital, Philosophy Now*. [Na mreži] Available at: [https://philosophynow.org/issues/95/The Ontology of Photography From Analogue To Digital](https://philosophynow.org/issues/95/The_Ontology_of_Photography_From_Analogue_To_Digital) [Poslednji pristup 11 Septembar 2023].
- Benjamin, V., 2011. *Izabrana dela I: Mala istorija fotografije*. Beograd: Glasnik.
- Berger, J., 2013. *Understanding a Photograph*. London: Penguin Books.
- Carrol, L., 2015. *Photography Extraordinary*. [Na mreži] Available at: <https://www.themorgan.org/exhibitions/online/alice/4> [Poslednji pristup 15 Novembar 2023].
- Flusser, V., 2000. *Towards a Philosophy of Photography*. s.l.: Reaktion Books Ltd, UK.
- Folsom, E. G. T., 2005. *VQR - A National Journal of Literature and Discussion*. [Na mreži] Available at: <https://www.vqronline.org/vqr-gallery/1880s-photographs-walt-whitman> [Poslednji pristup 21 Decembar 2023].
- Ginsberg, A., bez datuma *Lens Culture*. [Na mreži] Available at: <https://www.lensculture.com/articles/allen-ginsberg-beat-memories> [Poslednji pristup 9 Septembar 2023].
- Hirsch, M., 1999. *The Familial Gaze*. s.l.:Darthmouth College.

- Humm, M., 2017. *Virginia Woolf and Photography*. [Na mreži] Available at: <https://journals.openedition.org/ebc/3957> [Poslednji pristup 20 Novembar 2023].
- J. Bass, G., 2016. *In Praise of Forgetting: Historical Memory and Its Ironies*. [Na mreži] Available at: <https://www.nytimes.com/2016/06/12/books/review/in-praise-of-forgetting-by-david-rieff.html> [Poslednji pristup 5 January 2024].
- Kulenović, T., 2008. *Čovjekova porodica*. Sarajevo: Međunarodni centar za mir.
- Kulenović, T., 2016. *Istorija bolesti*. Sarajevo/Zagreb: Buybook.
- Lotzof, K., Unkown. *Natural History Museum: Anna Atkins Cyanotypes*. [Na mreži] Available at: <https://www.nhm.ac.uk/discover/anna-atkins-cyanotypes-the-first-book-of-photographs.html> [Poslednji pristup 17 Novembar 2023].
- Mitchell, W., bez datuma *The photographic essay: Four Case Studies*. [Na mreži] Available at: <https://english225w12.files.wordpress.com/2012/01/mitchell-the-photo-essay.pdf> [Poslednji pristup 21 Novembar 2023].
- MoMA, 1955. *Museum of Modern Art, MoMA*. [Na mreži] Available at: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429>, 1955. [Poslednji pristup 8 Septembar 2023].
- Musabegović, J., 2008. *Predgovor: Prozni putopis, Kasandriska proza, Čovjekova porodica*. Sarajevo: Međunarodni centar za mir.
- Musee d'Orsay, bez datuma *The happy years: Denis photographed by her father Emile Zola*. [Na mreži] Available at: <https://www.musee-orsay.fr/en/articles/happy-years-denis-photographed-her-father-emile-zola-202330> [Poslednji pristup 15 Novembar 2023].
- Museum, T. P., 2018. *Poe Museum: Poe and the Early Development of Photography*. [Na mreži] Available at: <https://poemuseum.org/poe-and-the-early-development-of-photography/> [Poslednji pristup 21 Decembar 2023].
- Rabb, J. M., 1995. *Literature & photography: Interactions 1840-1990; A critical anthology*. New Mexico: University of New Mexico Press.
- Rohter, L., 2009. *The New York Times, New Doubts Raised Over Famous War Photo*. [Na mreži] Available at: <https://www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html> [Poslednji pristup 5 January 2024].

- Sontag, S., 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sontag, S., 2008. *On Photography*. London: Penguin Books.
- Steinback, J. C. R., bez datuma *Magnum Photos*. [Na mreži]  
Available at: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/travel/robert-capa-russian-journal/>  
[Poslednji pristup 24 Decembar 2023].
- Szarkowski, J., 2015. *Introduction to The Photographer's Eye*. [Na mreži]  
Available at: <https://cpb-us-e1.wpmucdn.com/blogs.cornell.edu/dist/1/6206/files/2015/09/Szarkowski-The-Photographers-Eye-1z0fzej.pdf>  
[Poslednji pristup 22 Decembar 2023].
- Weston, E., 1980. *Classic Essays on Photography: Seeing Photographically*. Edited by Alan Trachtenberg ur. Maine: Leete's Island Books.