

SUBJEKT KAO OBJEKT FOTOGRAFSKOG DISKURZA: O MODUSIMA ARHIVIRANJA FAKTICITETA

*Carstvo znakova? Da, ako te znakove shvatimo
kao prazne i ako shvatimo da je obred bez boga.*

(Barthes 1989: 149)

I.

Prilikom svakog istraživanja, posebice onog etnografske prirode, pojmovnik se samostalno uspostavlja, bez nekog sustava ili taksonomijske osnove, neke formule prema kojoj bi se stvarao obrazac poredbe, sličnosti ili reciprociteta. Etnografija je sudjelovanje, negiranje granica između subjekta i objekta, misao na spremnost, pripravnost svojstvena izvedbenom činu (Barba 1999). Ne postoji ništa izvan fotografije, ona je objekt sam po sebi, ona je okvir sam po sebi. Ono što »iz-ostavlja«, istodobno ostavlja po strani, ili izvan dosega subjektiviteta. Ono što je uokvireno svojevrсна je fikcija fotografske imaginacije, zacrtana mehaničkim, digitalnim ili analognim okvirom. Fotografija ne zaustavlja stvarnost, jer stvarnost nipošto nije moguće zamrznuti mehaničkim putem, arhivirati, dokumentirati, digitalizirati, a da ona pritom ne izgubi barem djelić svojeg fakticiteta. To je, uostalom, zadaća digitalne humanistike. Fotografska fikcija ne zaustavlja trenutak, nego ga bilježi, »arhivira-kao-prolaznika«, jer sadašnjost je nemoguće zaustaviti – u trenutku kad to pokušavam učiniti, ona prolazi kroz fotografski okvir, i suočen sam samo s još jednim neuspjelim uokvirivanjem. Fotografski okvir je *ma*, distanca, razmak koji se javlja u nō-kazalištu, između glumaca na pozornici, između njihovih replika, između njihovih kretnji. Međutim, *ma* nije distanca, nije razmak, istodobno. To je je odsustvo razmaka, odsustvo prostornosti između subjekta i objekta, kojima su, dakle, i identiteti dovedeni u pitanje. Fotografski je *ma* decentrirani okvir pripovijedanja koji pažnju najčešće svraća upravo na ono što na slici nedostaje, što iz slike izostaje, što fotografiju čini nepotpuno uobličenom. Ustvari, *ma* desupstancijalizira

fotografsku prisutnost, jer ono što nema oblika, semantički se širi, neograničeno, preko granica »ob-lika«. Fotografski format na taj je način tehnološko uokvirivanje i potencijalne fotografske fikcije i njezina (tobože) objektivnog naratora, barijera između predmetnosti na kojoj fotografska umjetnost počiva i mogućnosti njezine reprezentacije, između umjetničke »riječi« na jednoj i posredničke »stvari« na drugoj strani. Roland Barthes *Carstvo znakova* (1970) utemeljio je na tom čudnovatom spoju semiotike i fotografije. Godine 1966. otputovao je u Japan kako bi istražio zapadnu, zapravo zapadnoeuropsku opsesiju konačnim značenjima, odnosno kako bi jednom zauvijek raskrinkao okcidentalnu ovisnost o konstantnim, posve stabilnim značenjima. Njegovo istraživanje pokazuje da je moguće naprosto egzistirati u znakovlju, posve svrhovito, kao u vrtu značenja koja se pridaju stvarima-predmetima, stvarima-znakovima samima po sebi. Zapadni um stvari toliko udaljava od riječi, znakove od predmeta, označeno od označenog, da je katkad vrlo teško proniknuti u tu provizornu i/ili arbitrarnu simboliku – ili Barthesovim riječima, u mitologiju zapadnoeuropskog mišljenja (Barthes 1989). Jednom drugom prilikom, na stranicama knjige *Svijetla komora: bilješka o fotografiji* (1980), autor ističe takvu dalekosežnu moć fotografije, koja govori sama po sebi, koja poklanja oči, kao svojevrsnu perspektivu i pogled u vremenski ili prostorno udaljenu drugost: »Jednoga dana, već je tome jako davno, naletio sam na fotografiju Napoleonova najmlađeg brata, Jérômea (1852). Rekao sam tada sam sebi, s čuđenjem koje kasnije nikada nisam mogao ublažiti: 'Vidim oči koje su vidjele Cara'. Govorio sam ponekad o tom čuđenju, ali kako se činilo da ga nitko ne dijeli, a niti ne razumije (život je tako napravljen od malih samoća), zaboravio sam ga. Moje zanimanje za Fotografiju poprimilo je više kulturni vid. Odlučio sam da volim Fotografiju »protiv« filma, od kojega je ipak nisam uspijevaao odijeliti. To se pitanje nametalo. U odnosu na Fotografiju hvatala me 'ontološka' želja: želio sam na svaki način znati što je ona 'sama po sebi', kojom se bitnom crtom razlikuje unutar zajednice slikâ. Ta je želja značila da u biti, mimo očiglednosti tehničkog i uporabnog porijekla i unatoč čudesnoj suvremenoj ekspanziji, nisam bio siguran da li Fotografija postoji, i da li raspolaže vlastitim 'genijem'« (Barthes 2003: 7). Roland Barthes ovdje govori o performativu odsutnosti: što je fotografija starija, točnije – što je udaljeniji fotografsko-dokumentarni subjekt, to je njezina arhivska vrijednost veće, ona je nekako istinitija, dokumentarnija, kao da govori i označuje mnogo više. Ako je fotografija tekst, postavlja se pitanje o mogućnosti njezina prepisivanja. Tekst je moguće arhivirati na različite načine, kao fotografiju, plastično i nepomično, kako se to često i čini s novinskim izrescima koji se lijepe u obiteljske albume – kao fotografije. Tekst se može i prepisati, fiksirati rukom u nekoj novoj materijalnosti,

na nekom novom papiru, promijeniti mu izgled, položaj u prostoru, a da mu se pritom ne promijeni značenje. Fotografija ne trpi izlaženje iz svoje kože, iz svojeg vlastitog okvira – nesklona je resemantizacijama takve vrste, koje joj mijenjaju materijalnost. Ona naprosto ne želi napustiti svoj prvotni okvir. Nestabilnost njezina okvira zapravo je njezina najveća stabilnost. Jer ona arhivira i dokumentira egzistencijalnu neponovljivost ili, Barthesovim riječima: »Što fotografija reproducira u beskonačnost zbiva se samo jednom: ona ponavlja mehanički ono nešto što se ne bi nikad više moglo ponoviti egzistencijalno. U njoj događaj nikada ne premašuje svoje granice prema nečemu drugome: uvijek korpus koji mi je potreban upućuje prema tijelu koje vidim« (Barthes 2003: 8). Autor tu egzistenciju (naprosto bivanje) označuje u budističkim okvirima, kao *sunya*, prozno-egzistentno stanje stvari, *tathata*, činjenica da si naprosto »taj«, takav i »to« – kao gestualnost djeteta koje, pokazujući predmet prstom, istodobno i označuje. Refren fotografije zapravo je njezin označitelj, kruta materijalnost od koje ne mogu pobjeći – niti predmet na fotografiji niti njezin promatrač. Stoga, pozicija povijesti fotografije nije istovjetna poziciji povijesti kazališta, filma ili neke druge vizualne umjetnosti – ponajprije zbog toga što tip gledanja/promatranja nije isti, zbog materijalnosti koja se drukčije iskazuje. Pojmovnik ili rječnik fotografije zato je i neminovno metaforičko-terminološke prirode, pri čemu i tijelo kao metafora dobiva na važnosti. To tijelo se ponaša kao tijelo jopca, koji ne može stajati na mjestu, a fotografski ga mehanizam, pragmatizam, nastoji uokviriti, fiksirati zauvijek kao »vječno to« ili »kao upravo takvo«: »Želio bih, sve u svemu, da se moja slika, nepostojana, pobacivana između tisuća promjenjivih snimki, ovisno o situacijama i dobima, podudara uvijek s mojim 'ja' (dubokim, kako je poznato); ali treba reći suprotno: 'ja' se nikad ne podudara sa slikom; jer slika je teška, nepomična, tvrdoglava (zato se društvo opire o nju), a 'ja' sam lagan, podijeljen, raspršen, i poput jopca ne mogu stajati na mjestu, vrpoljeći se u vrču: ah, kad bi mi barem fotografija mogla dati neutralno, anatomsko tijelo, tijelo koje ne znači ništa! Jao, od Fotografije koja je uvjeren da čini dobro osuđen sam na to da uvijek nosim izraz: tijelo mi nikad ne nalazi nulti stupanj, nitko mi ga ne daje (možda jedino moja majka? Jer ne odnima ravnodušnost težinu slici – nema ničega boljeg od 'objektivne' snimke, vrste 'Fotomat', da iz vas stvori okrivljenika na kojega vreba policija – nego ljubav, naj snažnija ljubav)« (Barthes 2003: 17-18). Fotografija je u tom smislu uvijek neki pokušaj prevare, drugim riječima – pokušaj pronevjere neke apriorne nefiksности, nematerijalnosti, dokidanje vitalizma identiteta jopca. Fotografija je upravo zbog toga uvijek u ambivalentnom odnosu prema povijesti, kao neki oblik arhivsko-etnografskog kopanja po privatnim biografijama. Film to zasad još ne može, ili to još ne pokušava. Čini mi se pri-

kladnim Barthesa na ovom mjestu cijepiti reminiscencijom na jedan film. Riječ je o filmu *Sanjari* (2003) redatelja Bernarda Bertoluccija, Pasolinijeva prijatelja, po mnogočemu i nasljednika, za koji scenarij potpisuje Gilbert Adair. Za ovu priliku izdvojiti ću tek ključne silnice filmskog zapleta, kojeg okosnicu čine mladi američki student i boemskom životu skloni brat i sestra. Radnja se zbiva u Parizu 1968, dakle u trenutku kad su studentski buntovi te energija nove Francuske već na pomolu. Sramežljivi američki student Matthew i spomenuti francuski par, Theo i Isabelle, dijele istu strast za filmskom umjetnošću, osobito za kulturom crno-bijele kinematografije. Cijeli film, u kojemu se, naposljetku, ispostavlja da Theo i Isabelle žive u incestuoznom odnosu, i da im je baš Matthew bio prijeko potreban kao supstitut, kao nadomjestak navodno prirodne povezanosti, društveno nesankcionirane intimnosti, zapravo je apologija filmske povijesti ili vrijednosti dvadesetostoljetne europske i američke kinematografije. Međutim, važnijim od sadržaja čini se upozoriti na kompoziciju *Sanjara*, odnosno na osobit redateljski rukopis. Dekadentna trojka u Parizu 1968. provodi veliki dio svojeg vremena u lokalnim kinotekama, uživajući u filmskim klasicima i, mnogo važnije, nerijetko ih dovodeći u vezu s burnom pariškom svakodnevicom. Aktivizam, koji se jasno može naslutiti u temama njihovih mnogobrojnih boemskih seansi, u alkoholnim snivanjima, gotovo utopijski režiranim kritičkim komentarijama protagonista, prepoznatljivim Bertoluccijevim kolorizmom, uglavnom je potaknut filmskim isječcima, nizom umetaka filmskih klasika. Postupak kojim se talijanski redatelj u filmu koristi interpretativno je poticajan, da ne kažem i uokvirujući. Matthew, Theo i Isabelle igraju igru pogađanja filmova ili središnjih filmskih epizoda. Međutim, natjecatelji u takvom testiranju filmske kulture ne samo da moraju u trenutku pogoditi o kojem je filmu riječ, tko je redatelj, počesto i tko su protagonisti pojedine filmske epizode, katkad se dosjetiti imena glumaca, nego, istodobno, oni moraju »dovršiti epizodu«, upotpuniti nedovršeni filmski rukopis. Theo je lik koji najčešće inicira takvu igru, uglavnom iste repetitivne strukture, koja zasigurno posjeduje obilježje ritualne liminalnosti, dakle dramaturške liminoidnosti. On prvo pada u svojevrsan memorijski trans, iz kojeg se zatim budi sa živim sjećanjem (nipošto prisjećanjem) na točno određenu epizodu iz točno određenog filma. Potom vješto glumi samo jedan unaprijed zamišljen segment filmske epizode, preuzimajući pritom masku jednog od protagonista dotičnog filma. Njegovo prelaženje granica fikcije, od lika u filmu do drugostupanjskoga lika, lika u filmu u filmu, popraćeno je filmskim citatom, projekcijom točno određene epizode, počesto i glumačke persone koju Theo vješto inkarnira. U završnu fazu u tome osobitom filmskom nadmetanju mora se uključiti još jedan natjecatelj. Naime, njegov je zadatak, u istom filmskom

transu, preuzimajući istu matricu (pri)sjećanja, nastaviti takvu epizodu, odgovoriti na nju što je vjernije moguće, još jednom citirajući film. Na taj način sudionici natjecanja dokazuju koliko dobro poznaju povijest filma, pokazuju, nadalje, u kojoj je mjeri aktivno njihovo kinematografsko sjećanje, a zatim ulaze u neobično »dvojništvo«, »su-dioništvo«, inkarnirajući pojedinu filmsku rolu. Zanimljivo je pritom primijetiti da se na njihovom popisu redovito nalaze filmski klasici, kanonizirani primjeri europske ili američke filmske industrije, koji imaju »auru« spomenutog uokvirivanja. Konačno, u središtu su njihova interesa filmske epizode ili segmenti, forme kraćeg daha koje se mogu reinscenirati. Najčešće su to filmski motivi. U tome su smislu *Sanjari* apologija pojedinih filmskih motiva, kanonskih djelića, iznenađa izvučenih iz montažnog sjećanja ili, na interpretativnom nivou, apologija filmske *Stoffgeschichte*, poglavito filmske intertekstualnosti. Naime, redatelj nastoji pokazati u kojoj je mjeri filmičnost liminoidna, no, isto tako, što se u ovom trenutku čini važnijim, želi upozoriti da je sudjelovanje u memoriji kulture, umjetnosti, filma, teksta, odavno bilo osuđeno na individualnu participaciju. Theo, Isabelle i Matthew nakon nekog vremena počinju »živjeti« životom likova koje somnambulno inkarniraju, preuzimaju njihov okvir, njihov prirodni filmski *bios*, čak i njihov politički aktivizam, kako bi naposljetku postali njihovi dvojnici. Kazne za nepoznavanje, točnije – za neprepoznavanje, uistinu su drastične. Ne prepoznati znači ne sudjelovati u memoriji kulture, znači pristajati uz nemogućnost prelaženja okvira. U završnom prizoru skupina sanjara pokušava čak počinuti kolektivno samoubojstvo, ali Matthew se budi te izlazi na ulicu, na barikade, uklapajući se, ponovno, u novi kolektiv, prebacujući se iz naoko somnambulne fikcije u parišku šezdesetosmašku političku zbilju. U tom Bertoluccijevu filmu uokvirivanje je etički, poetski i politički imperativ. Sanjari tu niti ne uprizoruju niti ponovno uprizoruju filmsku povijest. Oni čine jedan osobit tip ponovnog kadriranja, koji je mnogo više fotografski nego filmski. Možda je taj postupak ponajviše kazališne naravi, ali ne samo zbog svojeg performativnog habitusa, nego i zbog osobitog susreta sa smrtnošću svakog protagonista *Sanjara* ponaosob. Uostalom, to i jest performativnost fotografije: zamrznuti, dokinuti kretanje, prekinuti sustav vitalizma, naposljetku ubiti život. Taj isti odnos Barthes nalazi u snimci, u kadru fotografije, koja je uvijek »poput primitivnog kazališta, [u biti paradoksalna] poput Žive Slike, prikaz nepomičnog i naličenog lica iza kojeg vidimo mrtve«, dok istodobno proizvodi neki »tilt« ili »satori« (Barthes 2003: 41, 64-64). I građa filma je fotografska. Međutim, princip uokvirivanja je drukčiji, jer film se po svojoj prirodi ipak odmotava i stalno napreduje, razvija, živi, dok se fotografija iscrpljuje u zadržavanju, u nekom koncentriranom ili predeksplozijskom susprezanju (*tameru*), inače tipičnom za japanski nō-teatar,

koje se uistinu nikad ne pretvara u pokret, koje se nikad ne realizira kao život. Fotografija iz diskurza o sebi eliminira percepciju, u njoj je jedva primjetna i pažnja. Ona je u tom smislu posve ateleologična: nije joj potreban ni predmet, koji po potrebi i sama može stvoriti, niti cilj, koji može biti »to-naprосто« ili »naprосто-to«. Štoviše, u takvoj gotovo budističkoj egzistenciji, ona se čak i suzdržava od imenovanja. Zapravo, kad god gledam izložbe fotografija ili fotografske prizore, nominalizacija samoga fotografskog čina čini mi se zalihosnom. Pritom osjećam neku emancipiranost koja me, istodobno, oslobađa od značenja i daje mi za pravo da asociiram i disociiram znakove koji su mi predočeni (Rancière 2008).¹

II.

Talijansko-britanski fotograf Felice Beato autor je ciklusa fotografija na temu japanske svakodnevice. S tim ciklusom javnost dugi niz godina nije bila upoznata. Štoviše, o životu samog fotografa malo toga se znalo. Osmrtnica kaže da je rođen u Veneciji 1832. i da je umro 1909. u Firenci. Nadalje, čak je i njegovo fotografsko stvaralaštvo identitetски pod znakom upitnika mnoge njegove fotografije potpisivane su imenom »Felice Antonio Beato«, vjerojatno zbog toga jer je većinu fotografija stvarao zajedno sa svojim bratom. Negdje 1863. Beato se seli u Yokohamu, gdje otvara i fotografski obrt s dugogodišnjim kolegom i suputnikom po Aziji Charlesom Wirgmanom. Potonji je prema Beatovim fotografijama radio i cikluse ilustracija, jedne od najpoznatijih u ranoj fazi japanske ilustrativne umjetnosti. U šogunatskom Japanu Beato se približio samom političkom vrhu i fotografirao u okvirima najrazličitijih žanrova, često i pod snažnim utjecajem klasične japanske grafike (*ukiyo-e*), posebice Utagawe Hiroshigea i poznatoga Katsushike Hokusaija. Većina njegovih japanskih fotografija slavi britansku kolonijalnu premoć te se na taj način one ideologemski uklapaju u ranije indijske cikluse. Beato je vjerojatno bio prvi fotograf u tom dijelu Azije koji je počeo zarađivati od fotografskog obrta, prodajući različite albume portretnih ili kojih drugih fotografskih ciklusa. Velik broj svojih fotografija bojio je ručno, pridajući im živost tipičnu za japansku grafiku tog doba. Njegova popularnost u Japanu bila je toliko velika, ponajprije zbog maloprije spomenute komercijalizacije fotografskog posla, da je ubrzo počeo obavljati mnoge važne diplomatske i

¹ U tekstu se ne nastoji prikazati cjelovit razvoj fotografije kao medija, njezino mjesto u vizualnim studijima ili, s druge strane, u vizualnoj antropologiji, kao niti njezina utemeljenost u arhivskom ili nekom drugom, primjerice performativnom fakticitetu, već je fotografski diskurz samo polazište za problematizaciju nestabilne pozicije »subjekta kao objekta fotografije« te njegova osobita modusa arhiviranja.

konzularne poslove, u azijskim i drugim zemljama. U tehničkom smislu, najpoznatiji je bio po umijeću bojane fotografije, odnosno po svojim velikim panoramskim i širokokutnim fotografijama te portretima iz svakodnevnog života. Na ovom mjestu osvrnuo bih se na trenutak na dio njegova fotografskog opusa, osobito na njegov doprinos razvitku fotografske škole iz Yokohame, mahom anonimnih autora s kraja devetnaestog stoljeća, ne kako bih analizirao osobitosti njegova stila nego, naprotiv, kako bih ustvrdio transkulturalni habitus Beatova uokviravanja. Na jednoj od njegovih najpoznatijih fotografija autor nas suočava sa ženom koja stavlja šminku, pred ogledalom, u kojem se vidi većina (ali ne potpunost) njezina izbijeljenog lica. Razgoličeno lijevo rame ne vidi se u ogledalu, barem ne iz perspektive promatrača. No, zašto je u ogledalu odraženo

lice, ako žena na fotografiji prstima nježno dodiruje točku između vrata i ramena? Ta radnja izbjegava pogledu promatrača u ogledalu, no ona je posve prisutna, da ne kažem i očigledna, u cjelokupnom rakursu fotografije. Gola su ramena vidljiva na fotografiji, kao i spomenuto nježno dodirivanje. Još jedna Beatova fotografija, naslovljena »U njezinoj kupaonici«, poigrava se opet sa strukturom pogleda u ogledalu. Djevojka ovaj put gleda ogledalo koje joj odražava zatiljak, koji je na toj slici pravi predmet njezina promatranja. Međutim, pozadina njezine glave ne odražava se ovaj put, dakako iz perspektive promatrača, niti u jednom od ogledala, iako predstavlja središte fotografske i/ili narativne svijesti. Slično poigravanje pogledima subjekata na fotografiji vidljivo je u dvojničkom



Felice Beato, *U njezinoj kupaonici*,
(1867–1868)



Felice Beato, *Brijači*, (1867–1868)

prizoru kod brijača, gdje se na fotografiji nalaze dva brijača i dvije mušterije, svaka okrenuta na svoju stranu. Na jednoj fotografiji iz ciklusa »O putujućim brijačima« riječ je o vađenju zuba, a na drugoj o brijanju, pri čemu su pogledi subjekata na obje fotografije u potpunosti raspršeni. Bol s jedne, estetika s druge strane.

Slična se prikazivačka drama odvija i na fotografiji s japanskim liječnikom i pacijenticom. Pogledi okrenuti u stranu, ne gledaju niti u promatrača niti u fotografski objektiv, već u neku zamišljenu točku u prizemlju



Felice Beato, *Egzekutor*, (1867–1868)

fotografske/promatračeve objekcije, u ono što je na fotografiji – zapravo odsutno.

Dvije su Beatove fotografije pravi primjer zamrznutog i/ili ukroćenog dinamizma te njezinih etičkih posljedica. Na prvoj je prikazan prizor smaknuća, inače krajnje ritualnog odsijecanja glave nakon *seppukua*. Međutim, kadar je zamrznut, sablja je spuštena, a čitatelj fotografije kao da je amnestiran od tog postupka. Nadalje, i čin samoubojstva gotovo da je odgođen u toj zamrznutosti, zamrznut u toj odgodi izvršenja. Ono kao da

nije počinjeno, kao da je spriječeno foto-objektivom. Sudioništvo koje je promatraču implicitno, na tom je mjestu krajnje estetizirano, gotovo bez ikakvih etičkih implikacija. To što sam vidio, to što vidim, to što sam gledao, to što gledam – to nije moj čin, u tome ne sudjelujem, pozivajući se na poziciju optimalne dislociranosti. Sličan prizor, s manje etičkih posljedica, nalazi se na fotografiji dvojice sumō boraca, čiji su pokreti zamrznuti u nekoj, gotovo nadnaravnoj spremnosti, pri čemu cijeli čin – koji posjeduje i vlastite promatrače, unutar fotografskog okvira – postaje krajnje nestvaran, neborben, krajnje teatralan. Fotografija, dakle, pruža privid odgode, čineći diskontinuitet i ateleologiju prirodnim stanjem stvari. Fotografija naslovljena »Naš slikar« nastala je 1868. i prikazuje muškarca, pretpostavljamo slikara, polugolog, s uzdignutim rukama, s kistom, jedva primjetnim u ruci. Muškarac je spreman učiniti slikarski pokret, spreman je na kreaciju, ali, Brechtovim rječnikom rečeno, njegov je *Haltung* suspregnut. Njegov je pogled, opet, negdje izvan okvira, kao kod onog egzekutora, koji se sprema pomoći samoubojici odrubljujući mu glavu. Okvir je na svim Beatovim portretima pomaknut, izmaknut, gotovo da ne postoji, barem ako se gledaju oči subjekata na fotografiji – okvir ne uokviruje subjekt kao objekt fotografije nego, posve suprotno, uokviruje subjekt kao subjekt fotografskog okvira koji on sam postavlja prema nekom drugom, tobože objektu promatranja. Na djelu je, stoga, osobit tip arhiviranja subjekta fotografije kao subjekta, doduše ukroćenog, ali u smislu »otvora-prema-stvarnosti-izvan-fotografije« – krajnje dinamičnog. To je svojevrsno performativno (fotografsko) arhiviranje, spremanje uhvaćenog subjekta u ladicu jedne nove autentičnosti. Naime, tome pridonosi, uvelike, i postupak bojanja fotografije, čime se umjetnički artefakt u cjelini pretvara, kako bi to rekao i Barthes, u »to-samo-posebi«. Prema njemu, *noem* fotografije je jednostavan, gotovo banalan, nema niti jednu naznaku dubinske hermeneutike, to je naprosto nešto »to« što je bilo, no ono što se postavlja u svaku pojedinu fotografiju »nije samo odsutnost predmeta; jednako tako je, istim pokretom, i činjenica da je taj predmet postojao i da je bio tamo gdje ga vidim. To je ludilo; jer do tog dana nikakav me prikaz nije mogao uvjeriti o prošlosti nečega, osim relejima; ali Fotografija moju izvjesnost čini trenutačnom: nitko me na svijetu ne može razuvjeriti« (Barthes 2003: 141). Funkcija fotografije, a to je vidljivo u svim Beatovim radovima, nije stoga reprezentacijska, nego najprije situacijska, zamrzavajuće kontekstualna. Usredotočio bih se, ovom prilikom, na još jedno obilježje Beatove fotografske metode: nazvat ću je pak transkulturalnom, u smislu traženja nekih općenitih, predegzistentnih kulturalnih kodova u japanskom svakodnevlju, koje je središnji predmet većine njegovih radova.



Felice Beato, Predstavnici božanstva Nio, japanskog Herkula I. (1867-1868)

III.

Japan je, ako mu se pristupi fotografski, semiotičkim rječnikom rečeno, posve ispražnjeni označitelj. Ni japanski fotograf niti poznavatelj japanske kulture neće, sigurno, ostati ravnodušan u odnosu na prakse označavanja specifične za tu kulturu. Eugenio Barba jednom je prilikom definirao transkulturalizam kao potragu za zajedničkim izvorištima svakog oblika ljudske izražajnosti (Barba 1999, 2002). Nije stoga čudno da je većina Beatovih primjera zamrznuta medijem fotografije. Iako ponajviše govori o pokretu i kazališno-performativnim oblicima ljudske izražajnosti, on ih zamrzava u vidu ekspresije, gestikulacije, mimike, različitih položaja trupa u odnosu na tijelo ili kompenzacijama somatskih znakova u pokretima ruku (indijskih *mudra*). Beatovi radovi upućuju zapravo na takve oblike ekspresivnosti. Na prvoj razini oni govore o spretnom spoju tradicionalne japanske tehnike bojanja u cilju stvaranja ugodaja i zapadne fotografske tehnike, portreta, pejzaža, dinamičke slike ili panorame. Međutim, uđe li se malo dublje u podtekst takve fotografske ekspozicije, uviđa se jedan mnogo dalekosežniji univerzum transkulturalnih značenja ili, Barbinim rječnikom, izvan-dnevnih aktivnosti koje tvore svakodnevnicu Beatovih subjekata. Djevojka koja popravljja šminku, djevojka

koja se promatra u ogledalu, čovjek koji počinja samoubojstvo rezanjem utrobe (*seppuku*), sumō borci u zamrznutom kadru, liječnik koji pregledava bolesnicu, vozač rikše, stražarska pratnja, prodavači, žena u zimskoj odori, hodočasnik, da navedem samo neke motive s kojima se susreće promatrač – to su elementi arhiva svakodnevice, koji ima dalekosežno etnografsko značenje. Bez namjere da čini, fotografija je u tom kontekstu djelatna, ona proizvodi činjenje i, doista, biva činjenjem. U smislu svoje vlastite performativnosti, ona je zapravo činjenica, ili se barem gledatelj-čitatelj suočava s njome kao s činjenicom. Beato ne čini ništa drugo nego arhivira fotografiju kao model činjeničnosti, vizualnog ili performativnog fakticiteta, nerijetko upisujući jedino boju u svoj fotografski uradak, kako bi ga na taj način učinio još više japanskim. Postupak bojenja stoga nije nauštrb fakticiteta fotografije u autorovu katalogu. Naprotiv, boja je ovdje situacijski relevantna, ona orijentalizira ono što bi, samo po sebi, bilo suviše suhoparno, arhivsko, zapadnjačko. Beatove fotografije valja stoga tumačiti kao performarhive, arhivske zabilježbe koje žive svojim vlastitim životom, odmičući se na taj način i od mrtvila fotografskog papira i od tobožnje nepristranosti fotografskog objektiva. O toj tromosti trenutka fotografske ekspoziције stvarnosti, štoviše, govori i sam fotografski mehanizam. Jer fotografija, bacajući svjetlo na svoj predmet, i jedino tako – bilježi stvanosnost tog predmeta, kao fotografskog objekta. To ne može činiti niti na koji drugi način. Predmet je fotografije arhiviran upravo onim što fotografiju čini fotografijom – okolnom svjetlošću. *Noem* fotografije, korigiram li na trenutak Barthesovu tezu, nije tek »nešto-to-što-je-bilo« – dubinska egzegeza fotografije nalazi se u blagom premazu svjetlosti koji fotograf daruje objektu svojeg prikaza. Autentičnost fotografskog prikaza zato se nalazi u tom vještom skrivanju i raskrinkavanju objekta svjetlosnim viškovima i manjkovima, pri čemu je odnos fotografa i ekspoziције, odabira količine i perspektive svjetla, nalik odnosu književnika i njegova delegiranog naratora. Semiozu koja je tu na djelu Barthes naziva »izvjesnošću trenutka«, koja je istodobno fiktionalna i nerazuvjerljiva, jer egzistira na vrlo skliskoj granici između fotografske imaginacije (kako bi fotografirani objekt trebao, potencijalno, izgledati) i suhoparnog fakticiteta (kako fotografski objekt izgleda u stvarnosti). Barthesu iz *Carstva znakova* može se prigovoriti zbog pretjerane semiotičnosti. Uistinu, značenja koja on odlučuje pridati artefaktima japanske kulture nerijetko su, fotografskim rječnikom rečeno, preekspozicionirana. Dobar je primjer za to uvodno poglavlje, naslovljeno *Tamo*, u kojemu autor zamišlja/fiktionalizira jednu takvu, osobitu »fotografsku Nedođiju«: »Mogu također, a da pritom ne nastojim ni u čemu predstavljati ili analizirati i najmanju stvarnost (to su velike geste zapadnjačkog diskursa), odabrati negdje na svijetu (*tamo*) izvjestan broj

linija (grafička i lingvistička riječ), i od tih linija ovlaš obrazovati sustav. Upravo taj sustav nazvat ću: Japan« (Barthes 1989: 7). Francuski teoretičar tu zapravo raspravlja i o onom svojstvu fotografije koje se najčešće svodi na aksiomatiku – ne prosuđujem, ne definiram, ne crtavam, bilježim, samo fotografiram. Fotografija ne predstavlja, ne analizira, ona reprezentira i bilježi, kaže Barthes, ali, već u sljedećim poglavljima, upada u zamku vlastite semioze, posebice kada ustvrđuje da je u toj zemlji »carstvo označitelja tako široko, ono toliko nadilazi riječ, da razmjena znakova ostaje bogata, pokretna i upravo fascinantno suptilna unatoč neprozirnosti jezika a, ponekad, upravo zahvaljujući neprozirnosti jezika« (Barthes 1989: 18). Zapadna hermeneutika transformira impresiju u deskripciju, a potonju onda u tumačenje, u analizu. Istočnjački je egzegetski diskurz minimalno-ekspozicijski, fotografski precizan s jedinom namjerom čistog i nepristranog bilježenja. Susan Sontag u nekoliko je navrata skicirala »stanje« toga modernog fotografskog pogleda na svijet, u kojem se potiče voajerizam i, posljedično, u političkom smislu, krajnje antiinterventni odnos prema zbilji. Jer, ako se zbilja fotografira, onda se naprosto bilježi, u nju se ne intervenira. Intervencija dokida bilježiteljski status (fotografskog) subjekta, koji onda niti ne može vjerodostojno bilježiti. Radikalnu tromost fotografa-koji-ne-intervenira autorica prikazuje u knjizi *Prizori tuđeg stradanja*, na primjeru optimalne dislociranosti, u etičkom smislu veoma problematičnog subjekta ratne fotografije (Sontag 1990; 2005). Već početkom stoljeća, naime, fotografi se udaljuju od lirskih reprezentacija opredmećene fotografske stvarnosti. Edward Steichen već 1915. fotografira bocu mlijeka na sirotinjskom stepeništu, otvarajući problem etičkog distanciranja u umjetničkom iskazu, dok Diane Arbus fotografski estetizira nakaznost, hendikep zapadnog shvaćanja ljepote, u rascjepu između razarajuće i potresne materijalnosti objekta i pozornosti (fokusa) profesionalnog fotografa. Bilježničko-dokumentarna narav fotografija zbog toga svoje postojanje duguje skladnoj suradnji između fotografa i njegova sadržaja. Ta suradnja pak proizlazi iz nekoliko uvjeta: (a) ono što vrijedi za fotografiju vrijedi i za svijet koji je viđen fotografski, odnosno ne postoji neka transcendentalna pozicija s koje fotografija, tobože nadinterpretativno, pristupa realnosti; (b) izvanjsku je stvarnost, koja je fotografskim diskurzom zabilježena, nemoguće klasificirati, taksonomizirati ili hijerarhizirati, u bilo kojem pogledu (Sontag tvrdi da u fotografiji nitko nikad nije otkrio ružnoću, dok su mnogi otkrili ljepotu); (c) fotografija neizbježno uključuje svojevrsan pokroviteljski odnos spram stvarnosti, ne samo u smislu uokvirivanja, nego i neke vrste nehote esteticizacije. U tom je smislu njezina narav, htjela on to ili ne, posve konceptualna. Iako u fotografskoj percepciji dominira predmet fotografije, dakle njezina najčinjeničnija stavka (u slikarstvu to nije

slučaj), on se nekako prilagođava estetskom kontekstu koji ga okružuje. To fotografiju približava nekom obliku nesigurnog znanja, *dokse*, koja tih izmedu apriorne činjeničnosti, falsificirane okvirom, i njezine estetske obrade, svojevrsnog procesuiranja na temelju u trenutku dostupne stvarnosti. To je, kako ističe Barthes, proces semioze u kojem znakove valja shvatiti kao ispražnjene, a značenja koja oni tobože posreduju kao osobite »obrede bez boga« (Barthes 1989: 149), bez transcendentalne logike, bez ideologije ili vrhunaravnog mita koji bi ih objašnjavao. Barthes se u *Carstvu znakova* uspijeva oduprijeti iskušenu mitologiziranju svojeg predmeta, izbjegavajući pritom objašnjavanje i/ili eksplikaciju Japana-kao-slike. Za volju istine, autor se odriče mitologije Japana, odnosno spremno prihvaća i sve možebitne (značenjske) gubitke koji pritom iskrsavaju (»To je razlog zbog kojega Barthes namjerno odbija pojašnjavati tekst *Carstva znakova* i njegove slike: učinak toga bio bi reproduciranje etnocentričkog mita o Japanu što ga tvori njegova historija na Zapadu«, Trifonas 2002: 22). Misao o Japanu jest percepcija Japana, pri čemu je potonja uvijek filtrirana kroz »prazninu riječi koja uspostavlja Pismo« (Barthes 1989: 10). »Ovdje i sada riječi-slike« u tom je smislu kontaminirano na onaj isti način kao što je kontaminirano »fotografsko ovdje i sada«. Nastavlja stoga Barthes, osvrćući se nakratko i na etnocentizam misli upravljane logosom, riječju, koja pozapadnjačuje izvorni, autentični Japan, onaj-bez-riječi i onaj-bez-smisla, Japan-kao-znak: »Trebali bismo jednog dana sačiniti povijest našeg vlastitog neznanja, objelodaniti kompaktnost našega narcizma, popisati kroz stoljeća nekoliko upozorenja na različitost, koja smo ponekad mogli začuti, te ideologijska utjerivanja koja su, neminovno, slijedila, a koja se sastoje u tome da uvijek prilagođavamo naše nepoznavanje Azije, zahvaljujući poznatim jezicima (Voltaireovu Istoku, Časopisu *Revue Asiatique*, Lotiju ili Air Franceu« (Barthes 1989: 8). Ta izloženost logocentričnim izvorima, svojevrsnom vizualnom arhivu zapadnjačke misli o Japanu, naime, uspostavlja mit o Japanu s nizom egzoticističkih korekcija, iz kojeg pak proizlazi tjeskoba o istodobnom postojanju ali i nedokučivosti praznih znakova. Zanimljivo je da se Barthes zato zalaže za izravno prikazivanje, fotografsko izmišljanje Japana bez zapadne/kršćanske egzegeze, on odabire zamisliti Japan kao fotografsku činjenicu, bez transcendentalnih znakova zapadne kulture, bez Riječi, Boga, Subjekta, Povijesti, Istine i Interpretacije. Spoznaja drugosti u tom je smislu i gubitak vlastitosti. Govoreći o sebi u trećem licu, Barthes ističe: »Autor nije nikada, ni u kojem smislu fotografirao Japan. Upravo obratno: Japan ga je obasuo mnogobrojnim bljeskovima; ili još bolje: Japan ga je doveo u situaciju Pisma. A to je upravo ona situacija kada dolazi do izvjesne uzdrmanosti osobe, rušenja starih štiva, do potresa osjeta, razdiranog, oslabljenog do nezamjenjive praznine, a da

predmet nikad ne prestane biti pun značenja, poželjan. Pismo je sve u svemu, na svoj način, *satori*, upravo *satori* (dogadaž zen) jest slabiji ili jači (nikako uzvišeni) potres, zbog kojeg se saznanje i subjekt kolebaju: on stvara *prazninu bez riječi*. A upravo praznina bez riječi uspostavlja Pismo« (Barthes 1989: 10). Umjesto predstavljanja, u bartovskom smislu, dolazi etika predstavljanja, jer fotografsko upijanje o kojem autor govori uistinu je iskustveni dokaz ideološkičnosti postojanja. Fotografija je materijalni i možda najrealniji prikaz stvarnosti. A toliko je opet udaljena od fakticiteta. Potrebno je stoga krenuti obrnutim slijedom, prema svojevrsnom odznačavanju ili u smjeru dezinterpretacije. Tamo gdje završava jezik, ne započinje nekazivo, naprotiv – tu započinje materija riječi (Agamben 2004: 17). Jezik koji posreduje imaginaciju nikada to ne može učiniti dosljedno, u potpunosti, bez nekoga transcendentnog suda, mita, ideologije, i tobože konačne hermeneutike. Upitan o tome što se uistinu zbilo, dakle, Barthes nema što za reći. No to nije problem fotografije, to je problem prirode jezika.