

Marija Velinov

ETIKA REPREZENTACIJE GROZOTE: ISTINA IZMEĐU VIĐENJA I MIŠLJENJA

SAŽETAK

Rad se bavi pojedinim etičkim aspektima fotografija grozota, pri čemu se prevashodno koriste intepretacije razmatranja koja su o fotografiji iznele Džudit Batler i Suzan Sontag. U okvirima specifičnog odnosa pojma grozote i fotografije, pri čemu se drugi pokazuje gotovo kao uslov prvog, autor ukazuje na dve osnovne grupe etičkih pitanja takve vrste fotografija. Sa jedne strane, postoje pitanja produkcije to jest odabira načina na koji će događaj biti zabeležen ili prikazan, a koja se odnose na različite unapred zadate okvire ili mogućnosti reprezentacije. Sa druge strane, imamo pitanja recepcije ili etičke reakcije, razumevanja ili podrazumevanja da bi događaj trebalo da bude prenet na način koji omogućava reakciju i promišljanje koje bi moglo da dovede do promene. Pokazuje se da je složeni odnos produkcije i recepcije u osnovi obeležen odnosima interpretacije stvarnosti, istine, moći i upravljanja drugima, pri čemu fotografija grozote ostaje samo prazno mesto koje služi za emotivnu identifikaciju. Mogućnost otklona od uobičajenog odnosa navedenih pojmova, koji može biti shvaćen kao upisivanje recepcije u produkciju, pojavljuje se u svojevrsnoj inverziji koja u recepciji vidi ili iščitava produkciju. Ključni aspekt ovog procesa predstavlja mišljenje, za koje se ustanovljuje da je zanemareno unutar kulture sećanja.

KLJUČNE REČI

fotografija, grozota, reprezentacija, produkcija, recepcija, kultura sećanja

1. Uvod

Kultura sećanja ima specifično blizak odnos sa vizuelnom reprezentacijom prošlosti. Slika se postavlja kao krunski dokaz prošlih događaja kojem drugačiji aspekti ili vrste sećanja moraju da pariraju da bi bili priznati kao realni prikazi prošlosti. Često se veruje da je govor o događaju interpretacija, dok je, pak, slika čist prikaz.¹ Ona je gotovo izjednačena sa onim što prikazuje. Takav pristup vizuelnoj reprezentaciji ne iznenađuje. Videti nešto (ukoliko je vid mogućnost koju imamo) *svojim očima*, makar to što

1 Ovdje se imaju u vidu ne teorijska ili naučna razmatranja unutar već profilisane discipline kulture sećanja, već uobičajeni pogledi na sećanje i njegov odnos spram vizuelnog kao svoje reprezentacije. Dakle, nije u pitanju kritika studija sećanja, već pokušaj prikaza rasprostranjenog osećaja poverenja u vizuelno kao dokaz, kao garant istine.

vidimo bilo i na fotografiji, ostavlja utisak sigurnosti da je ono što vidimo upravo ono što jeste, što je stvarno(st), što je istina.

U skladu sa tim, zanimljivo je primetiti i da bismo za istoriju (ne istoriografiju) pre rekli da predstavlja interpretaciju, a za fotografiju da čini reprezentaciju nekog događaja. Ne ulazeći u analizu jezika, složenica i razlika i sličnosti između pojmova interpretacije i reprezentacije, značajno je naznačiti samo da reč „interpretacija“ asocira na mišljenje koje je *između*, koje nije verni prikaz ili možda i nije prikaz događaja, dok „reprezentacija“ deuje kao pojam koji pod sebe obuhvata ili podvodi upravo prikaze onoga o čemu je reč. Istorija je narativ o događaju, dok je fotografija slika ili izgled tog događaja koja, za razliku od narativa, predstavlja fiksirani i nepromenjivi iskaz (Butler 2009: 71). Naime, kako god da tumačimo fotografiju i koji god da joj narativ pripisujemo, sama fotografija ostaje (time) nepromenjena. I dok nam narativi pomažu da razumemo, za fotografije pre možemo reći da nas progone (Sontag 2003). Da li je, međutim, *biti pred očima* sigurnije od *biti u mišljenju*, kada je reč o istini?

U radu će se analizirati osnove ovako opisanog uverenja ili vere u neraskidivu povezanost viđenja i istine, kao i sa time povezana etička pitanja produkcije i recepcije dokumentarne fotografije kao prikaza realnosti ili dokaza. Kao specifičan oblik dokumentarne fotografije, razmatraće se primeri fotografija grozota (*atrocitiy*), koje sa jedne strane imaju dodatnu povezanost sa vizuelnim oblikom reprezentacije, dok istovremeno čine centralne primere u vezi sa etičkm razmatranjima dokumentarne fotografije.

2. Grozota zahteva da bude viđena

Grozotu je moguće odrediti upravo kao specifično vizuelnu instancu traumatičnih događaja. Kada traumatu (bilo kog oblika) karakterišemo kao groznu, to najčešće činimo upravo na osnovu izgleda, bilo da je u pitanju zamišljeni ili realni prikaz. Možemo, dakle, reći da je vizuelna reprezentacija, na određeni način, gotovo nužan element grozote. Iako sam događaj može biti određen kao traumatičan, težak, bolan ili čak nepodnošljiv, ukoliko je okarakterisan kao grozan, to je najčešće učinjeno na osnovu njegovog izgleda, to jest na osnovu vizuelnog, a ne (samo) narativnog aspekta. Grozota, dakle, gotovo da zahteva viđenje.² Da li čak možemo reći da odsustvo

2 Trebalo bi uzeti u obzir da pojam koji se na engleskom jeziku označava rečju *atrocitiy* možemo prevesti kao „grozota“, ali i kao „svirepost“ ili „zverstvo“. Međutim, ovi alterantivni prevodi nam ne bi pokazali specifično vizuelni aspekt pojma. Bilo bi nejasno zašto je slika, izgled ili neki oblik vizuelne reprezentacije njegoa karakteristika. Možemo, dakle, reći da se ovaj rad bavi pojmom *atrocitiy* prvenstveno s obzirom na vizuelnu karakteristiku grozote, dok se druge karakteristike, poput svireposti ili zverstva,

slike kao potrebnog vizuelnog prikaza i dokaza na određen način problematizuje grozotu?

Uloga fotografija u prikazima grozota se često suočava sa nezamislivošću prikazane situacije. Kada govorimo o nezamislivosti svireposti ili grozote, najbolji primer čine četiri fotografije iz Aušvica, poznate upravo pod tim nazivom. Četiri fotografije o kojima je reč su napravili pripadnici jedinice *Sonderkommando*, u saradnji sa Poljskim pokretom otpora. Naime, tokom Drugog svetskog rata postojala je praksa da grupa logoraša-Jevreja obavlja zadatke sprovođenja drugih Jevreja u gasne komore, kao i odlaganja i spaljivanja leševa koji su za njima ostajali. Ova jedinica se nazivala *Sonderkommando*. Prva (od trinaest) je formirana 4. jula 1942. godine u Aušvicu i menjala je sastav svakih mesec dana (pri čemu je prvi zadatak nove grupe uvek bio da spali ostatke prethodne i time onemogućiti potencijalno svedočenje). Njihova uloga je bila da upravljaju smrću svojih sunarodnika. Kao što je navedno u poruci koja je poslata uz nerazvijeni film, cilj fotografija koje su napravili i na kojima prikazuju upravo svoje aktivnosti bio je da se pruže i proslave dokazi o zbivanjima u logoru (Didi-Huberman 2008: 16-17).

Analizirajući nastanak ovih fotografija, Didi Huberman (Didi-Huberman) razmatra njihov odnos prema zamislivosti. Potrebu za fotografijama stvorila je neizrecivost i nezamislivost sa kojom su se pripadnici jedinica susretali. Ko bi mogao da pojmi i prihvati takvu istinu? Čak i kada bi dobili priliku da je kažu, to ne bi bilo dovoljno. Nezamislivost onoga o čemu bi pričali zahtevala je da se ona pokaže, da se učini vidljivom. Zločinci su to znali. Veličina i mogućnost zločina u Aušvicu počivala je upravo na onemogućavanju govora i mišljenja o onome što se odvijalo (Didi-Huberman 2008). De-imaginacija bi mogla biti određena kao praksa na kojoj je Aušvic počivao. Onemogućiti zamislivost je bila osnova svih aktivnosti u logoru. Čak i ako bi postojala mogućnost budućih svedočenja, odsustvo dokaza čini grozotu „neistinitom“ i „nemogućom“. Prikazivanje ili dokumentovanje događaja kao groznog podrazumeva vizuelnu reprezentaciju, a njeno odsustvo ostavlja narativ bez dokaza. Samim tim, puki govor o ovakvim događajima ostaje prazan. Jer ko bi verovao, čak i ako bi možda mogao da zamisli, u ono o čemu je reč?

Dakle, ako se zasnivaju samo na priči za koju ne možemo znati da li je istinita, situacije koje opisujemo kao grozne dovode u sumnju naše mišljenja. Tako posmatrano, možemo reći da, ukoliko ne postoji (fotografski) dokaz, ne postoji grozota (Butler 2009: 69). Fotografija je deo ideje grozote, ona pruža činjenice takvih postupaka, čime postaje nužan aspekt istine o

tretiraju kao sekundarne. Grozota nije nužno posledica svireposti, iako je u nekim primerima, poput ratne fotografije, svirepost najčešće prisutna.

takvim događajima. Može se reći da je fotografija deo strukture i konstitucije grozote, ali čak i da je na određeni način potpomaže i produžava. Ona događaje čini prisutnim i nastavlja ih, to jest širi ih vremenski i prostorno. Možemo im nadalje pristupiti uvek i odasvud, dok god imamo fotografiju koja ih reprezentuje.

3. Dokumentarnost kao interpretativna umetnost režije

Fotografije koje prikazuju grozotu su najčešće slike rata, mučenja, kriza, nesreća i medicinske fotografije. U susretu sa takvim prizorima, ređe razmišljamo o formi slike – o odabiru kadra ili ugla, perspektivi, svetlu ili bojama. Razlog je taj što ovakve fotografije doživljavamo kao dokumentarne i time neraskidivo povezane sa istinom. Pojam „dokumentaran“ se izjednačuje sa činjeničkim dokazom ili onim što dokazuje na osnovu činjenica.

Međutim, može se reći i da fotografije ili filmovi kao dokumentarne slike nisu činjenice stvarnosti, već njene slike ili privid. Iako se moramo složiti da je u pitanju fizički prenos objekata iz kontinuuma realnosti, ne smemo zanemariti da se oni prenose u unapred određene i fiksirane uslove slike (Krauss 1984). Samim tim, one su pre produkti simulacije i znakova koji stvaraju efekat realnosti. One, dakle, ne mogu da budu dokumenti koji dokazuju, već ono u šta verujemo kao dokument (Dragojević 1997: 87). Slike su uvek subjektivne tvorevine određenog estetskog rada ili režije i, čak i kada naizgled jesu bezlične i objektivne, one ipak interpretiraju. Iako mogu biti dokumentarne po svojoj tehnici – koja se razlikuje od produkcije fikcije po tome što realnost, bića i stvari uzima u njihovom izvornom i zatečenom stanju – one nisu u potpunosti oslobođene ograničenja koje jedan kadar već sadrži u sebi. Izbor objekta ili subjekta fotografije, kao i način stvaranja fotografije, bilo da je reč o kadru, uglu, boji, svetlu, sveukupno, svaki segment slike stvar je odluke, te kao takav nije kopija stvarnosti, nije prikaz događaja, već uvek interpretacija. Vizuelna reprezentacija, dakle, nije lišena interpretacije. Ona je takođe uvek između, poput naracije, istorije i drugih vidova izgrađivanja sećanja. To možemo odrediti kao etički problem produkcije dokumentarnih fotografija.

Sa druge strane, doživljaj dokumentarnosti kao autentičnog, verodostojnog i istinitog prenošenja činjenica bitno je određen odnosom spram činjenica u našoj psihičkoj stvarnosti, koja je ograničena životom i kulturom (Uporediti Dragojević 1997: 95). Dokumentarnost je umetnost režije koja je u skladu sa onom kulturom i onim sećanjem kojih je deo. Recepcija utiče na mogućnosti produkcije, jer nije moguće bilo šta *doživeti kao realno*. Dakle, interpretacija stvarnosti u dokumentarizmu se pokazuje kao

suštinski etički problem (Dragičević-Šešić 1997: 101), koji se tiče kako produkcije, tako i recepcije dokumentarnih fotografija.

Interpretacija je, dalje, povezana sa manipulacijom (Uporediti Dragičević-Šešić 1997). Ne samo da je moguće fabrikovati naizgled dokumentarne, a zapravo fiktivne scene, već je svaki odabir kadra već u određenom smislu manipulacija. Autor fotografije stvara da bi izazvao etičku reakciju i promišljanje koje bi moglo da dovede do promene. Dokument koji se pred nas stavlja je upakovan u narativ koji ima svoju svrhu: misli i reaguj (Uporediti Bošković 1997: 109). Fotografije nisu istina, već strategije koje odražavaju moć dokumenta nad istinom. Njihov zadatak je pre da upravljaju i menjaju život nego da beleže.

Grozota je, dakle, zavisna od fotografije koja je, sa svoje strane, zavisna kako od ograničenja produkcije, tako i od mogućnosti recepcije ili, tačnije, ona je dvostruko određena interpretacijom stvarnosti. Uzimajući, dalje, u obzir odnos interpretacije i manipulacije, osnovno etičko pitanje postaje pitanje upravljanja drugim.

4. Produkcija

4.1. Politike istine i vlast nad otporom

Svaka fotografija podrazumeva jedan kadar, ograničenje onoga što može biti prikazano. U svojoj knjizi *Frames of War* (Butler 2009) Džudit Batler (Judith Butler), razmatrajući ovu misao, izjednačava kadar (ili ram, okvir – *frame* na engleskom) sa ograničenjima i nametnutim interpretacijama (ili ideologijama) koje kadriranje podrazumeva. Ona koristi pojam reprezentabilnosti, koji predstavlja kao polje moguće reprezentacije koje je ograničeno i unapred određeno (Butler 2009: 73). Ograničeni onim u čijoj smo vlasti, bila to država, neki vid okupatora ili naša sopstvena kultura, nemamo mogućnost da slikamo bilo šta na bilo koji način.

Svaka fotografija, na prvom mestu, uključivanjem u kadar, isključuje sve ostalo. Struktura takvog uključivanja–isključivanja, zajedno sa različitim tehničkim odlukama, daje mogućnosti onoga što je prikazivo ili reprezentabilno u čisto tehničkom smislu. Te mogućnosti su, međutim, prema mišljenju Džudit Batler usko ograničene, posebno kada je u pitanju ratna fotografija (kao primer fotografija koje prikazuju grozote). Fotografije rata su najčešće deo ugrađenog izveštavanja (*embedded reporting*), koje podrazumevada su reporteri uključivani kao deo vojnih jedinica, prilikom izveštavanja o ratu. Ta praksa je kritikovana kao propagandna kampanja u kojoj vizuelno polje reguliše država (Butler 2009: 64). Međutim regulaciju

moгу vršiti i društvo ili kultura, a na određeni način, u nekim primerima, i neprijatelj ili okupator.³

Mediji obrazuju našu sliku sveta. Kontrolisati medije ili način prenošenja i širenja informacija znači imati kontrolu nad onim što je percipirano kao realnost, kao ono što jeste, ono što postoji. Uže gledano, zadati moguće okvire fotografije znači kontrolisati interpretaciju događaja. Na taj način se slika obrazuje iz interpretacije koja je unapred određena i zadata (Butler 2009: 72). Dakle, nije važno samo šta fotografije prikazuju, već i način na koji se one stvaraju. Regulisanje vizuelnog polja bitno utiče na kadar i perspektivu, a organizacija kadra, sa druge strane, može da organizuje našu percepciju i mišljenje. Okvir takoreći strukturise našu percepciju realnosti (Butler 2009: 71).

Suzan Sontag (Susan Sontag) na sličan način određuje ono što naziva „ehom“ koje stvaraju fotografije (Sontag 2003: 75), a koji se satoji u tome da fotografije danas pobuđuju sećanje na fotografije od ranije. Ona smatra da nas to stavlja u situaciju u kojoj je gotovo nemoralno slikati na nov način i time zanemariti ono što je slikano pre. U skladu sa tim, moralnije je da ratni fotografi sačekaju da bomba eksplodira da bi se fotografisali leševi i evocirale uspomene na prethodno slikane leševe (Uporediti Sontag 2003: 100). Ulazimo u krug produkcije reprezentacija koje se, iz ugla Sontag, opažaju kao poželjne ili, rečima Butler, kao one koju su reprezentabilne (Butler 2009: 73). Iako ne na isti način, obe ukazuju na to da postoje određeni uslovi nastanka fotografija. Tek po ispunjenju tih uslova, smatramo da fotografija realno ili istinito reprezentuje određeni događaj.

Drugačije rečeno, stvarati dokumente ne znači beležiti istinu, već biti deo „politika istine“ koje dokumentarizam podrazumeva. Politike istine, tragom Mišela Fukoa (Michel Foucault), možemo odrediti kao set pravila koja utvrđuju produkciju istine i razdvajanje istinitih od lažnih tvrdnji. Istina je uvek politički regulisana i njena produkcija, nadalje, pruža mogućnost ili otvara mesto moći upravljanja (sobom i drugima). Kao neophodni dokaz (istine), fotografija (kao i drugi mediji i dokumenti), predstavlja deo produkcije istine i moći ili vlasti koju ona pruža. Artikulacija, produkcija i recepcija fotografija je obeležena odnosima moći i društvenim konvencijama, dok je sa druge strane, istovremeno, njena uloga, bar delom, upravo da ukaže na ili pokaže ono neočekivano unutar tih odnosa – da iskaže nezamislivo, neizrecivo, nepoznato ili čak monstruozno i na taj način otvori

3 Misli se na primer logora u Drugom svetskom ratu u kojima je postojala zabrana fotografisanja ili, preciznije, zabrana da logore fotografiše bilo ko osim čuvara. Na taj način su Nacisti regulisali vizuelno polje takvog prostora, pri čemu su vodili računa o tome šta ne sme biti uključeno u bilo koju fotografiju – gasne komore. Isključivanjem takvih praksi iz vizuelnih prikaza, oni su ih držali izvan realnosti samog rata.

prostor za promenu (Uporediti Steyerl 2003). Na taj način je, kroz sisteme viđenja, manipulacija upisana direktno u sisteme otpora. Mi mislimo o i reagujemo na ono što vidimo, ali je ono što vidimo već promišljeno i pripremljeno za našu reakciju ili mišljenje. Samim tim, otpor koji prikaz grozote može da izazove nije slobodan, on je u nečijoj vlasti.

Ukoliko, dakle, analiziramo kadar ili okvir kao ono što ograničava fotografiju i viđenje, svodeći je na nivo reprezentabilnosti, interpretaciju stvarnosti koju smo odredili kao osnovni etički problem dokumentarizma povezujemo sa pojmom moći. Izveštavanje o ratu, nesrećama i drugim oblicima grozota postaje time izraz moći nad istinom i realnošću i upravljanje reakcijama ili čak i otporom drugih.

4.2. Neposlušnost viđenja produkcije u recepciji

Da bi izašla iz ovako opisane uloge, fotografija bi morala da iskorači iz unapred zadatih sistema. Takvu fotografiju bismo mogli opisati kao nepolitičnu, slobodnu, nepokornu ili neposlušnu: ona bi morala da stoji nasuprot politike istine čiji je proizvod. Oslobođanje od ograničenja se, prema mišljenju Batler, može izvršiti uključivanjem okvira u fotografiju. Okvir slike je, najjednostavnije rečeno, njena granica, ono sa čim je u vezi, ali što u njoj nije vidljivo. Potrebno je, dakle, unutar fotografije videti upravo njene granice, uslove, kontekst (nastanka). Nije reč o tome da se u sliku unese nešto što je izvan nje: nije moguće izbeći strukturu uključivanja–isključivanja koju fotografija, tehnički gledano, zahteva, jer čak i ako unutar slike dodamo ono što je prvobitno bilo (planirano kao) spoljašnje, nešto uvek ostaje izvan i čini granicu kadra. Akt o kom Batler govori treba pre razumeti kao da u fotografiji činimo vidljivim ono što je u nju već bilo uključeno i što ju je odredilo (Butler 2009: 75). Ovakvu inverziju koja vodi svojevrsnom otvaranju unapred određenih interpretacija novoj interpretaciji i kritici čini ono što Batler naziva neposlušni akt viđenja (*a disobedient act of seeing*). (Butler 2009: 72)

Fotografije su, dakle, interpretacije i ukoliko ne uključe u sebe svoj okvir ili svoj način nastanka, služe samo kao potvrda nametnute „istine“ i „realnosti“ i, samim tim, predstavljaju sredstvo dominacije a ne oslobođenja. Ukoliko, ipak, tematizuju i kritički se odnose prema nametnutim zabranama i ograničenjima slike, omogućuju nam, ne samo da gledamo, već i da vidimo šta je sve ugrađeno u fotografije i – time postaju neposlušni akt viđenja o kom Batler govori. Takav akt ne dovodi u pitanje samo medije i mogućnosti prenošenja informacija, već i ono što se do tada određivalo kao „realnost“.

Da je upravo fotografija prostor u kome je moguće ispoljavanje ove neposlušnosti, potvrđuje činjenica da je, paradoksalno, iako je unapred

određena, uvek već interpretirana i ograničena nametnutim kadrom, fotografija (ili sećanje u obliku fotografije ili analogno njoj) slepa za podele. Za nju ne postoji razlikovanje po relevantnosti. Ona čuva i naizgled nevažno (Ruchatz 2008: 370). Možemo pretpostaviti da čuva i svoje uslove nastanka, ali su oni najčešće skriveni.

Neposlušni akt viđenja, kako ga je Džudit Batler predstavila, omogućava da vidimo ram koji određuje ono vidljivo na slici i tvori jasnu granicu reprezentabilnog. Ovaj akt, dakle, podrazumeva razotkrivanje uslova nastanka jedne fotografije, to jest ograničenja i prepreke sa kojima se autor susreo ili, drugačije rečeno, podrazumeva prenošenje produkcije u recepciju fotografije.

Ovako opisanoj neposlušnosti viđenja možemo pridružiti i mišljenje Sontag, koja takođe govori o odnosu spoljašnjih i unutrašnjih aspekata slike. Ona prve određuje kao kontekst u kome fotografija nastaje, kao narativ koji je okružuje i čini mestom potencijalne emocionalne reakcije potrebne za bilo kakvu dalju akciju ili angažman (Sontag 2009). Odsustvo znanja, narativa ili istine o događaju onemogućuje bilo kakvu reakciju i čini nas otupelim i pasivnim. Mesto promene Sontag pronalazi u specifičnom načinu recepcije slike koji u sebe uključuje istorijske i političke okolnosti nastanka. Ovakav pristup fotografiji je blizak onome što Džon Berdžer (John Berger) opisuje kao specifičan način pregledanja porodičnih albuma. Za razliku od tuđih ili javnih fotografija, prilikom gledanja privatnih albuma, reč je o situaciji u kojoj nam je poznat narativ koji slikama pokušavamo da dopunimo (Uporediti Parsons 2009: 298). Istinu (slike), Sontag, dakle, odvaja od viđenja i vraća mišljenju, kao ključnom nosiocu ove vrednosti.

5. Recepcija

5.1. Mesto recepcije unutar produkcije: pitanje identiteta

Reprezentabilnost kao pojam koji je u vezi sa produkcijom fotografija možemo pojasniti koristeći pojmove remedijacije i premedijacije, kao oblika njihove recepcije. Premedijacija podrazumeva da postojeći mediji koji kruže u određenom društvu (ili remedijacija sadržaja) pružaju šemu za buduća iskustva i njihovu reprezentaciju (Erll 2008: 392). Remedijacija izgrađuje specifičan izgled onoga što je reprezentovano (Erll 2008: 394), a premedijacija podrazumeva očekivanje takvog izgleda događaja. Dakle, očekivane percepcije su na ključan način uključene u sisteme produkcije dokumenata i istine, zbog čega možemo da zaključimo da fotografskom istinom ne upravljaju (samo) stvaraoci, već (i) konzumenti slika. Etička odgovornost produkcije se prenosi sa fotografa na gledaoce i njihovu kulturu *viđenja* i sećanja.

Ukoliko sledimo Morisa Albvaša (Maurice Halbwachs), u određenju sećanja kao u osnovi uvek kolektivnog ili društvenog (Albvaš 2015), možemo da zaključimo da ono nužno zavisi od prenošenja i razmene znanja, te je, u skladu sa tim, u velikoj meri zavisno od medija koje koristimo i/ili koji su nam dostupni (Ruchatz 2008: 367). Komunikacija kroz medije omogućuje stvaranje zajedničke slike prošlosti koja predstavlja osnovu sećanja (Asmann 2008). Suzan Sontag, na sličnom tragu, umesto kolektivnog sećanja, ukazuje na kolektivnu instrukciju ili ideologije koje „stvaraju uobičajene ideje od značaja i pokreću predvidljive misli i osećanja“ (Sontag 2003: 77). Ukoliko su nam neke fotografije prepoznatljive ili tipične kao prikaz nekog događaja, one su deo onoga o čemu društvo bira da misli ili načina na koji to čini. Sontag smatra da su kolektivna sećanja stipulacije koje se vrše slikama koje se urezuju u naše umove (Sontag 2003: 76). Međutim, ovakvo sećanje se pre može odrediti kao kulturno sećanje, „koje u specifičnim okvirima društvene interakcije usmerava radnje i iskustva i kroz generacije čuva ponavljane prakse i uvodi pojedince u njih“ (Asman 2015: 62).

Prihvaćeno kulturno sećanje nas nadalje obavezuje i ograničava. Ono određuje granice važnog i nevažnog ili centralnog i perifernog, u odnosu spram produkcije, reprezentacije i reprodukcije slike (Asman 2015: 67). Fotografije koje pravimo su, na taj način, gotovo već unapred oformljene unutar složene mreže sećanja kulture čiji smo deo. Kulturno sećanje, dakle, na taj način, predstavlja deo granica reprezentabilnosti.⁴

Oformljenost kao aspekt kulturnog sećanja pruža stabilnost i prenosivost nasleđa jednog društva (Asman 2015: 66). Obavezivost znanja koje je sačuvano u kulturnom sećanju podrazumeva dva aspekta. Formativni aspekt koji obrazuje nas same i normativni aspekt koji upravlja našim postupcima (Asman 2015: 67). Fotografija se, dakle, vezuje, ne za diskurs koji se bavi estetikom, već diskurs koji se bavi identitetom (Krauss 1984). Nije moguće videti bilo šta i ostati isti.

Reč je, dakle, o svojevrsnom upisivanju recepcije ili potencijalnih reakcija u samu produkciju dokumentarnih fotografija, ali i o prihvatljivosti prikazanog kao realnog i istinitog. Da bi slika bila prihvaćena kao verna reprezentacija nekog događaja, moraju se ispoštovati određena očekivanja. Kada govorimo o, na primer, fotografiji koja prikazuje surovost, potrebno je potvrditi identitet počinioca i žrtve. Očekujemo da unapred upisani identiteti izgledaju onako kako to naša kultura zahteva i izneverivanje ovih

4 Ovakvo shvatanje odnosa fotografije i kulture se suprotstavlja Bartovom (Barthes) opisu fotografije kao „poruke bez koda“ (Barthes 1977). On smatra da se svet utiskuje na fotografsku sliku nezavisno od kulturnog sistema, zbog čega nastaje paradoks poruke bez koda. Ostaje samo nemo prisustvo nekodiranog događaja.

očekivanja ćemo prosto isključiti iz pojma o kome je reč. Ukoliko je surovost prikazana na nama neočekivan način, radije tvrdimo da prikaz ne reprezentuje surovost, nego da dovedemo u pitanje kako surovost može da izgleda.

5.2. Masovna osećanja

Fotografije grozota se u svojoj recepciji najčešće ne doživljavaju kao reprezentacija jednog izolovanog događaja, već se pretvaraju u globalnu senzaciju koja se tiče čovečanstva u celini (Zarzycka 2013: 180). One cirkulišu kao dokazi zajedničke perspektive velikog broja ljudi, pretvarajući lokalne događaje u globalne simbole (Hariman, Lucaites 2007). Karakterističan ili reprezentabilan način prikaza ovakvih scena stvara karakteristična afektivna stanja. Oni suptilno utiču na način na koji se odnosimo prema tuđoj patnji ili ga kontrolišu. Fotografije rata i drugih grozota pobuđuju emocionalne reakcije u publici. Dobar je primer, ukoliko ima ičeg dobrog u takvom „primeru“, slika tela poginulog deteta na plaži, kao simbola migrantske krize. O tome svedoče sledeće reči novinara: „Pokazujemo je, jer nas je sve pogodila. Pokazujemo, jer ona postaje simbol izbegličke tragedije. [...] Pokazujemo, jer nas je ova slika dobro prodrmla, a na redakcijskoj konferenciji smo svi bili zamišljeni i nemi. Dirnuti zbog patnje i smrti. Pokazujemo ovu sliku jer osećamo tu patnju, uz svu hektiku koju nosi novinarski posao. Jer smo pred ovom slikom ostali nemi.“ (Večernje novosti 2015) Malo ko zna da je ime sirijskog dečaka Ajlan Kurdi (Aylan Kurdi), ali svi znamo da ta slika reprezentuje ne smrt jedne osobe, već smrt i muke migranata kao takve.

Međutim, uprkos uticaju na emocije, fotografije uglavnom ne prati čin intervencije. One pružaju doživljaj, ali najčešće ne stvaraju nikakvu promenu. One postaju emocionalni ventil ispražnjen od bilo kakvog delanja (Chouliaraki 2010) ili polje mešanja različitih emocija, koje se kreću u rasponu od naizgled dobrih, poput ponosa i nade, do onih koje karakterišemo kao loše, poput gneva, sramote, frustracije i krivice (Zarzycka 2013: 181). One se odvajaju od događaja čiju promenu treba da prouzrokuju ili o kome bar treba da obaveste i zauzimaju univerzalni status simbola kao prostora afektivnih identifikacija (Zarzycka 2013: 182).

Suzan Sontag opisuje svoju reakciju na fotografije iz Drugog svetskog rata, sa kojima se susreće u knjižari, kao trenutak rascepa života na dva dela – pre i posle ovog viđenja (Sontag 2009). Danas, nasuprot, susret sa prikazima smrti i grozota kroz medije u velikoj meri ispunjava naše dane. Postavlja se pitanje da li je u okolnostima inflacije takvih slika moguće grozotu doživeti na način koji opisuje Sontag. Ne bi li se život u tom slučaju prosto delio unedogled? Fotografija smrti i grozota je sve više, one su na sve strane

i uvek svima dostupne. Samim tim, fotografija, kao i grozota, postaju nam nevidljive. Fotografija kao medij nestaje, samo naizgled paradoksalno, usled stalne pristunosti, „Ona je toliko ugrađena u društveni život da je od silnog gledanja gotovo i ne vidimo“ (Freund 1981: 6). Samim tim, fotografije (više) ne izazivaju reakcije poput otpora, delanja, angažmana već, u najboljem slučaju, emocionalne reakcije povezane sa grozotom i smrću uopšte.

Kao jedno od najdelotvornijih sredstava koje oblikuje naše misli i utiče na naše ponašanje (Freund 1981: 6), ovako opisana kriza fotografije povezana je sa krizom društva u celini. Čovek sve manje obraća pažnju na svoju okolinu i preuzima sve pasivniju ulogu spram nje (Freund 1981: 6). Donekle paradoksalni odnos hiperaktivnog fotografisanja, kojim smo danas okruženi i koga smo deo, i pasivnosti spram fotografija, specifična je odlika sadašnjosti. Da li onda hiperaktivnost podrazumeva i zamor i zalutalost kritičke misli? (Zaharijević i Vasiljević 2017: 12) Masovna produkcija i distribucija fotografija, čini se, zamagljuje prostor moguće kritike i onemogućuje promenu.

Potrebno je, na ovom mestu, osvrnuti se na specifičan odnos osećanja, etike i fotografije, na čiju je povezanost ukazala Suzan Sontag (2009). Ona je prepoznala moć fotografija da izazovu snažne emocije i ukazala na potrebu za analizom moralnih implikacija takve moći nad osećanjima (Parsons 2009). Pritom, važno je napomenuti da Sontag upravo reprezentaciju bola i trauma vidi kao najmoćniji, a time i najopasniji aspekt fotografije.

Ono što je, međutim, ključno za snagu koju ona vidi u takvim fotografijama nije izgled, nije grozota scena koje prikazuju, već kontekst unutar koga nastaju ili narativ koji prikazuju. Da bismo povezali fotografije (grozote) i moral, ključna je politička svest, smatra Sontag (2009). Nije dovoljno videti, pa čak ni osetiti. Potrebno je misliti.

Sontag, doduše, upravo u emocijama vidi ključan korak ka istinskoj autentičnoj reakciji na ono što vidimo. Ali ono što vidi kao neophodni element tog procesa je (političko) mišljenje o prikazanom. Videti još jednu smrt, još jedno mučenje ili još jednu grozotu, ne razlikuje se mnogo spram broja takvih prikaza. Ukoliko ne znamo pozadinu onoga što vidimo, mi ćemo biti jednako nezainteresovani i prvi kao i ko zna koji put u susretu sa takvim slikama. Nije, dakle, po njenom mišljenju, reč toliko o zamorenosti sadržajem (iako ni to ne zanemaruje), već u udaljenosti od reprezentovanog. Ukoliko nam je ono što gledamo nepoznato, ono nam je i nevažno. Takve neodređene fotografije, bez konteksta, nam deluju kao da ne pripadaju našem svetu, životu ili bar vremenu. One su za nas nerealne i samim tim nam nisu relevantne.

Nasuprot takvom viđenju – ili njegovom izostanku – Sontag ukazuje na specifičnu vezu znanja i osećanja. U susretu sa prikazom traume, bez

ikakvog znanja o njoj, možemo biti uznemireni ili traumatizovani, možemo i osećati mučninu, ali ništa više od toga. Za nas je u pitanju još jedna grozna slika kojoj ne želimo da se izlažemo. Estetski gledano, smatramo je ružnom ili groznom i izloženost takvom prizoru nam smeta. Ali nemamo nikakvo osećanje tuge prema onome što se dešava. Udaljeni i nepoznati predeli, ljudi i događaji izazivaju pre svojevrsne estetičke reakcije, u koje bismo mogli da ubrojimo i gađenje. Ono što vidimo daleko nam je i potpuno nezavisno od nas. U pitanju je manipulacija našim osećanjima koja su uzdrmana bez znanja šta je ono što ih je uzdrvalo. Ono gde, međutim, leži snaga ove vrste fotografija, nije unutar, već upravo izvan njihovih okvira – u odnosu između onoga što znamo i onoga što vidimo (Parsons 2009). Da ne bismo skretali pogled ili preskakali sadržaj na ekranu, da bismo se zaista suočili sa onim što vidimo, potrebno je i da znamo. Lako je skrenuti pogled od udaljenog neodređenog prikaza bola, a sve je lakše što ga je više (Uporediti Parsons 2009). Daleko je teže to učiniti sa znanjem šta je ono od čega odvrćamo pogled.

6. Zaključak

Specifičan odnos istine i dokumentarnih fotografija, koji isprva deluje kao nerazdvojno jedinstvo, pokazuje se kao privid ili laž. Odnos istine i fotografije je, ne samo drugačiji, već možda i upravo suprotan našim očekivanjima.

Kao osnovni etički problem dokumentarne fotografije ispostavlja se prethodna interpretacija stvarnosti koja se svodi na pojam reprezentabilnosti ili očekivanu recepciju koja se unosi u produkciju fotografije. Izveštavanje o ratu, nesrećama i drugim oblicima grozota postaje time unapred određeno a, umesto prikaz istine, fotografija grozote postaje izraz moći nad istinom i realnošću i upravljenje reakcijama drugih. Istovremeno, masovna produkcija i distribucija fotografija zamagljuje prostor moguće kritike i onemogućuje promenu, pri čemu fotografija grozote ostaje samo prazno mesto koje služi za emotivnu identifikaciju.

Ukoliko smo takav odnos prema fotografiji i njenim mogućnostima odredili kao upisivanje recepcije u produkciju, otklon od takve prakse, koji smo tokom rada nazvali neposlušnim aktom viđenja, predstavlja njegovu inverziju. Upisati produkciju ili način stvaranja fotografije, sa svim njenim ograničenjima i očekivanjima, u samu njenu recepciju, može biti jedini način otpora. Uzimajući u obzir da se granice prikazivog i reprezentabilnog unutar kulture izjednačavaju sa granicama identiteta, izneveravanje očekivanog prikaza nas samih ili de-humanizujuća praksa čini sastavni deo ovako opisanog kritičkog odnosa spram fotografija (grozote). Problematizaciju nas samih unutar slike (koju o sebi imamo) možemo odrediti kao etiku neposlušnog fotografa.

Ovako opisana praksa zahteva svojevrsni povratak mišljenju. Problematizovanje vizuelnog kao najvernije reprezentacije istine (o prošlosti) ukazuje na važno mesto narativa unutar kulture sećanja. Kada Suzan Sontag na jednom mestu govori o preteranoj vrednosti koja se pridaje sećanju naspram mišljenja (Sontag 2003: 115), ona čak izjednačuje viđenje i sećanje. Okretanje mišljenju vraća nas pristupu fotografijama kao nečemu ličnom, kao delom naše privatne istorije i samim tim, nečemu što nam je blisko, što se tiče nas, a ne drugih. Sve vizuelne reprezentacije (grozote) postaju, na taj način, deo našeg porodičnog albuma.

Literatura

- Albvaš, Moris (2015), „Kolektivno i istorijsko pamćenje“, u: Michal Sladeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović (prir.), *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Beograd: Zavod za udžbenike, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 29-60.
- Asman, Jan (2015), „Kolektivno sećanje i kuturni identitet“, u: Michal Sladeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović (prir.), *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Beograd: Zavod za udžbenike, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 61-70.
- Assmann, Jan (2008), „Communicative and Cultural Memory“, u: Astrid Erll, Ansgar Nünning (prir.), *Cultural Memory Studies*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, str. 119-118.
- Barthes, Roland (1977), „Rhetoric of the Image“, u: Stephen Heath (prir.), *Image, Music, Text*, New York: Hill and Wang, str. 32-51.
- Bošković, Dragan (1997), „Dokumentarni film na televiziji“, u: Milan Knežević (prir.) *Film i video*, Beograd: Festival Jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, str. 104-111.
- Butler, Judith (2009), *Frames of War*, London, New York: Verso.
- Chouliaraki, Lilie (2010), „Post-humanitarianism: Humanitarian Communication Beyond a Politics of Pity“, *International Journal of Cultural Studies* 13: 107-127.
- Didi-Huberman, Georges (2008), *Images in Spite of all: Four Photographs From Auschwitz*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Dragičević-Šešić, Milena (1997), „Dokumentarizam i etika“, u: Milan Knežević (prir.) *Film i video*, Beograd: Festival Jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, str. 97-103.
- Dragojević, Žarko (1997), „Filmska dokumentarnost“, u: Milan Knežević (prir.) *Film i video*, Beograd: Festival Jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, str. 86-96.
- Erll, Astrid (2008), „Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory“, u: Astrid Erll, Ansgar Nünning (prir.), *Cultural Memory Studies*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, str. 389-398.
- Freund, Gisele (1981), *Fotografija i društvo*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Hariman, Robert, John Lucaites (2007), *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago: University of Chicago.
- Parsons, Sarah (2009), „Sontag's Lament: Emotion, Ethics, and Photography“, *Photography & Culture* 2 (3): 289-302.

- Ruchatz, Jens (2008), "The Photograph as Externalization and Trace", u: Astrid Erll, Ansgar Nünning (prir.), *Cultural Memory Studies*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, str. 367-378.
- Sontag, Susan (2003), *Regarding the Pain of Others*, London: Penguin Books.
- Sontag, Suzan (2009), *O fotografiji*, Beograd: Kulturni centar Beograda.
- Steyerl, Hito (2003), "Documentarism as Politics of Truth", <http://eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/en> pristupljeno 11. marta 2019.
- Vasiljević, Jelena, Adriana Zaharijević (2017), „Predgovor“, u: Jelena Vasiljević, Adriana Zaharijević, *Angažman: uvodu u studije angažovanosti*, Novi Sad: Akademska knjiga, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 9-13.
- Večernje novosti, „REČ UREDNIKA: Zašto smo objavili sliku mrtvog dečaka?“, 3. septembar 2015, dostupno na: <http://www.novosti.rs/%D0%B2%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8/%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%82%D0%B0.479.html:565613-re%C4%8C-urednika-za%C5%Alto-smo-objavili-sliku-mrtvog-de%C4%8Daka>, pristupljeno 14. aprila 2019.
- Zarzycka, Marta (2013), "The World Press Photo contest and visual tropes", *Photographies* 6 (1): 177-184.

Marija Velinov

Ethics of Atrocity Representation: the Truth Between Seeing and Thinking

Summary

The paper deals with certain ethical aspects of atrocity photographs. It predominantly interprets considerations made by Judith Butler and Susan Sontag. Within the specific tie between the notion of horror and photography – the latter proving to be somewhat a condition of the former – the author points to two basic groups of ethical issues of this type of photography. On the one hand, there are production issues, that is, choosing how the event will be recorded or shown, which relate to different pre-defined frames of representation. On the other hand, we have questions of reception or ethical reaction, understanding that the event should be conveyed in a way that allows for reaction and reflection that could lead to change. It is shown that the complex relation between production and reception is fundamentally marked by the relations of interpretation of reality, truth, power and government of others, whereby the photograph of atrocity remains only a blank space for emotional identification. The possibility of deviating from the usual relation of these terms, understood as bringing the reception into production, is indicated in a kind of inversion that sees or reads the production in the reception. A key aspect of this process is thought, which is found to be neglected within the memory culture.

Keywords

photography, atrocity, representation, production, reception, memory culture