

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
FAKULTET FILOZOFIJE I RELIGIJSKIH ZNANOSTI

Matej Vidaković

Pojam žalovanja u filozofiji Rolanda Barthesa

Zagreb, 2017. godine

Ovaj rad izrađen je na Fakultetu filozofije i religijskih znanosti Sveučilišta u Zagrebu, pod vodstvom prof.dr.sc. Ivana Kopraka te je predan na natječaj za dodjelu Rektorove nagrade u akademskoj godini 2016./2017.

## Sadržaj

UVOD .....	1
1. SMRT NA HORIZONTU Ljudskog mišljenja.....	3
2. ROLAND BARTHES I SIZIFOVSKI ŽALOBNIČKI ARHETIP .....	8
2.1. MISAO O SMRTI KAO POZADINA BARTHESOVE REFLEKSIJE O FOTOGRAFIJI .....	13
ZAKLJUČAK.....	21
BIBLIOGRAFIJA.....	24
IZJAVA O AUTORSTVU RADA .....	25
SAŽETAK.....	26

## UVOD

Nakana je ovog rada izložiti misao o gubitku, odnosno žalovanju, onako kako je ona prisutna u mišljenju filozofa Rolanda Barthesa. Pri tome se podrazumijeva jedan pokušaj davanja svojevrstne fenomenologije žalovanja. Pod tom i takvom fenomenologijom ne misli se, barem ne u prvom planu, na opisivanje i promatranje društvenih, odnosno socioloških aspekata žalovanja, već ponajprije na nastojanje u smjeru boljeg shvaćanja egzistencijalnog stava kojeg žalobnik zauzima pred gubitkom drugoga.

Zaključci koji se nameću prilikom jednog takvog promatranja, a koje ću u samom tekstu nastojati pobliže promotriti idu u onom smjeru razumijevanja koji nas upućuje da Roland Barthes predstavlja, u stanovitom smislu, jedan žalobnički arhetip. Radi se o jednom od temeljnih, načelnih pristupa vlastitoj koroti koji bismo mogli nazvati *sizifovskim*.

Ovu se klasifikaciju nikako ne bi trebalo shvaćati kao tendenciju da se iskustva gubitka i korote svedu samo na svoje temeljne manifestacije, niti kao da se želi ustvrditi kako filozof o kojemu će biti riječi svjesno izrađuje nacrt „Sizifa-korotnika“. Ovo razlikovanje ima za cilj, eventualno, olakšati razumijevanje nekih načelnih pristupa fenomenu gubitka, čime se problematika nikako ne može iscrpiti. Smrt drugoga koja prethodi samom iskustvu oplakivanja, daleko je složenija od puke jednadžbe u koju možemo ubaciti neki proizvoljni naziv i time riješiti sve probleme, a posebice jer smrt dragoga nam bića, uvijek na jedan način jest i naša vlastita smrt, jer u njoj mi uvijek žalimo za nečime što ima karakter nenadomjestivoga.<sup>1</sup>

Za Barthesa, iskustvo smrti i gubitka, pa slijedom toga i žalovanja, nadolazi kroz gubitak majke. Već nas ta činjenica upućuje na duboku emocionalnu angažiranost koju ne bismo smjeli smetnuti s uma, utoliko što će se i u Barthesovoj refleksiji počesto ispreplitati izrazito osobni elementi, svojevrstno privatno opijelo nad pokojnicom kao odraz cjeloživotne intenzivne bliskosti i vezanosti. Dva su teksta koja namjeravam čitati u potrazi za naravi Barthesove korote, a razlog tome je, izuzev toga što je spomenuta smrt u njima odjeknula i taj što se kroz njih provlači, nekad otvoreno, a nekad suptilno ,u pozadini, obris svojevrstne posmrtno maske iza koje se autor trudi nazrijeti lice gubitka, odnosno smrti kao stvarnosti koja je uvijek već indirektno prisutna. Dva teksta o kojima govorim su Barthesovo znamenito

---

<sup>1</sup> Usp. Vladimir Jankelevitch, *Smrt*, Zagreb, 2011, 39.

djelo „*Svijetla komora: bilješka o fotografiji*“, u kojem ga potraga za naravi same fotografije odvođi do susreta sa jednom majčinom fotografijom, koja potom i produbljuje i na svojevrsan način zaokružuje tijek dotadašnje refleksije, a drugi tekst jest „*Dnevnik korote*“, djelo fragmentarnog oblika, u stvari zbir misli izravno potaknutih majčinim preminućem, te potom zapisivanih na cedulje pohranjivane u njegov pisaoći stol. Upravo će ovo drugo djelo biti ključno za razumijevanje onoga *sizifovskog* u Barthesovu žalovanju, dok će prvo, na svojevrsan način, ocrtati metafizički horizont kojim će se Barthesov Sizif kretati. Zbog značaja fotografije kao takve u njegovu razvijanju misli o smrti, te zbog činjenice da fotografija, čak i kad se radi o amaterskom snimku, za Barthesa ne predstavlja puki predmet, najobičniju stvar, već on vlastito zanimanje za pojedinu fotografiju karakterizira čak dvama elementima, koje naziva *studium* i *punctum*<sup>2</sup>, područje s kojega sam odabrao stupiti u dijalog s njegovim promišljanjem jest ono koje pripada estetici. U stanovitom smislu *punctum* određene fotografije jest „slučaj koji se promatrača u njoj *tiče*, ili ga pak udara“<sup>3</sup>, a što bismo mogli shvatiti i kao susret sa „sebe-u-djelo-postavljanjem istine bića, što razumijevamo u smislu dovedenosti do stajanja“<sup>4</sup>, kako nam veli Heidegger. Upravo nas taj element upućuje na to da ondje gdje za Barthesa postoji *punctum*, odnosno ondje gdje ga promatrač susreće, možemo govoriti i o umjetničkom djelu, barem u Heideggerovu smislu, što u cilju ovog izlaganja opravdava i odabir estetike kao misaone pozadine za pristup Barthesu. Estetiku ovdje ne bi trebalo razumijevati u smislu normativne filozofske discipline koja se trudi definirati vječne kanone ljepote prema kojima ćemo uživati u umjetničkim djelima, već u smislu rada na samom pojmu ljepote, shvaćenom dakako metafizički, a ne samo senzualno. Izvorište interesa za takvo promišljanje jest želja da se barem nasluti na koje načine filozofski subjekt *ovisi o* ili barem *prepoznaje* tu ljepotu i u svojoj svakodnevici, u strukturi vlastitog iskustva, dapače, čak i kad se radi o graničnim iskustvima poput smrti, napuštenosti, beznađa, ljubavi, tugovanja i sličnih. Posve je razumljivo da se ovakvom pristupu može prigovoriti kako je *punctum* u osnovi jedna subjektivna kategorija, te da se time izlažemo opasnosti posve proizvoljnog karakteriziranja po pitanju toga što bi bilo (ili ne bi bilo) umjetničko djelo, no tu valja podsjetiti da ovdje nije cilj dati uputstva za prepoznavanje ili klasificiranje umjetničkih djela kao takvih, već jednostavno raspoznati na koji način subjektivno iskustvo upućuje na

---

<sup>2</sup> Usp. Roland Barthes, *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*, Zagreb, 2003, 34. O približem određenju tih pojmova, te na koji način su oni u vezi s Barthesovim doživljajem fotografije ću raspravljati u nastavku teksta. Zasad neka ih bude dovoljno samo spomenuti kao orijentir.

<sup>3</sup> Isto.

<sup>4</sup> Martin Heidegger, *O biti umjetnosti*, Zagreb, 1959, 28.

istinu bića u općenitosti (ako uopće upućuje), te na koji se način ta istina iščitava čak i iz iskustva gubitka i žalovanja.

Međutim, žalovanju prethodi smrt. Manje je bitno hoćemo li ovdje žalovanje, odnosno korotu, razumjeti kao proces započet doživljenom smrću drugoga koji ima svoj tijek, tj. logičan slijed trajanja i kraj koji se ogleda u nadvladavanju određenih psihosomatskih simptoma tuge ili pak jednostavno kao stanje u kojemu se zatiče onaj koji je doživio gubitak druge osobe, štoviše, koji je na nadživio drugu osobu, iako bismo vjerojatno trebali u vidu imati obje dimenzije. Ipak, prije nego što započnem analizirati prirodu korote i gubitka, kako je vidi Barthes, bit će nužno, makar u osnovnim crtama pokušati dati kratko izlaganje o fenomenu same smrti. Odnosno, pokušati pozicionirati smrt na horizont suvremenog, pa utoliko i svakodnevnog ljudskog poimanja i razumijevanja. Jer da bismo na pravi način pošli koracima ovoga žalobnika iz naslova, moramo prvo pokušati razumjeti što Smrt danas za nas jest, odnosno, na kojem i na kakvom tlu stoji suvremeni čovjek kad se susreće s mišlju o smrti. To je ono čime ću se baviti u sljedećem dijelu rada – karakterizacijom smrti na podlozi tzv. *postmodernog stanja*, kojemu je i sam Barthes pripadao kao filozof druge polovice 20. stoljeća.

Nakon toga, drugi dio teksta pripast će odijeljenim, pojedinačnim iščitavanjima Barthesova „*Dnevnika korote*“, te knjige „*Svijetla komora*“. Kroz otvaranje dijaloga sa misliocima poput Julije Kristeve, Martina Heideggera, Waltera Benjamina i Hansa-Georga Gadamera, pokušat ću prvo odgovoriti na pitanje koje su elementarne odrednice onoga što bi bio *sizifovski žalobnički arhetip*, te potom, nosi li taj isti arhetip u sebi mogućnosti vlastitog prevladavanja i koje su one, te je li već sam Barthes uspio razriješiti, barem prividnu, cikličku besciljnost onoga sizifovskog u vlastitoj koroti.

## **1. SMRT NA HORIZONTU LJUDSKOG MIŠLJENJA**

Razumljivo je da bi svako detaljno izlaganje problematike vezane uz fenomen smrti, bilo da se pokuša ograničiti samo na biološki, antropološki, filozofski, sociološki ili neki drugi vidik, daleko prelazilo okvire ovoga rada, kao i područje interesa kojim se ovdje nastojim kretati. Pa ipak, budući da su smrt i žalovanje neraskidivo povezani, tvoreći zapravo svojevršno jedinstvo u fenomenologiji općeljudskog iskustva, bit će nužno ovdje dati barem

neke napomene koje se tiču ljudske refleksije o smrti, a onda na tom tragu pokušati odrediti i polazište s kojeg se mi danas, kao čitatelji Barthesa i njegovih promišljanja, suočavamo sa stvarnošću smrti.

Način na koji arhaička društva poimaju smrt najbolje je, čini mi se, sažeo Edgar Morin, ustvrdivši kako pojam *smrti* u rječniku tih društava ne postoji, već se o njoj govori „kao o snu, putovanju, rođenju, bolesti, nezgodi, uroku, odlasku u prebivalište predaka, a najčešće se o svemu tome govori istodobno.“<sup>5</sup> Ovakva su stajališta karakterizirana primarno mitskim načinom mišljenja. Danas smatramo gotovo samorazumljivim da se stavovi ljudskih društva o smrti mijenjaju, ovisno o njihovom stupnju kulturnog razvitka, pri čemu taj proces ne promatramo u smislu bilo kakve pozitivne ili negativne evaluacije, već jednostavno kao fenomenološku datost. Philippe Aries nas u tom smislu upozorava kako su „promjene naših stavova o smrti vrlo spore, postupne, te se odigravaju u duljim vremenskim periodima lišenima značajnijih povijesnih događaja, kad ih suvremenici zbog smanjene kolektivne memorije zapravo niti ne percipiraju.“<sup>6</sup> Čini se neupitnim da egzistencijalni stav pred smrću, odnosno mjera našeg užasavanja ili odbojnosti pred njezinom izvjesnošću proizlazi iz svijesti o našoj vlastitoj individualnosti.<sup>7</sup> Baš ta svijest jest ono što nas gleda iz ogledala naše smrti.<sup>8</sup> Ipak, nesumnjivo je da čovjeka različitih povijesnih razdoblja karakterizira i posve različit stupanj tog samorazumijevanja vlastite jedinstvenosti i neponovljivosti. Primjerice, srednjovjekovni čovjek se smrti podčinjava kao jednoj neizbježnosti, prirodnom zakonu kojemu niti ne pomišlja izbjeći<sup>9</sup>. Pojava renesanse, s druge strane, označuje temeljitu promjenu, posvemašnji zaokret u pravcu iznenadno probuđene samosvijesti. Figurativno se to može prikazati odnosom između kipova koji krase unutrašnjost izvorno gotičkih katedrala, te onih koji će svoje mjesto naći u crkvama podignutim za vrijeme renesanse.<sup>10</sup> Dok gotički kipovi mirno i dostojanstveno stoje u svojim nišama, renesansni će ponosno i štoviše, drsko, iskoračiti van iz niša. Pogled usmjeren prema nebu više nije pogled poniznog stvorenja koje se samo podčinjava, već pogled znatiželjnog, prkosnog i samouvjerenog stvorenja koje kaže: Ne želim umrijeti!

---

<sup>5</sup> Edgar Morin, *Čovjek i smrt*, Zagreb, 2005, 39.

<sup>6</sup> Usp. Filip Arijes, *Eseji o istoriji smrti na Zapadu*, Beograd, 1989, 15.

<sup>7</sup> Dapače, Morin to eksplicitno tvrdi: „Očito je da opsjednutost čovjeka zagrobnim životom, često na štetu njegova sadašnjeg života, otkriva njegovo bolno nastojanje da spasi svoju individualnost i nakon smrti. Užasavanje smrću je, prema tome, emocija ili svijest o gubitku vlastite individualnosti.“, Edgar Morin, *Čovjek i smrt*, Zagreb, 2005, 48.

<sup>8</sup> Usp. Filip Arijes, *Eseji o istoriji smrti na Zapadu*, Beograd, 1989, 50.

<sup>9</sup> Usp. isto, 36.

<sup>10</sup> Za ukazivanje na ovu neobično važnu činjenicu koja stoji kao slikovit primjer svojevrsne duhovne paradigme imam zahvaliti dr.sc. Danielu Miščinu i njegovim nadahnutim predavanjima iz estetike.

Kako stvari stoje sa suvremenim čovjekom, protagonistom na pozornici postmodernog vremena i načina mišljenja?<sup>11</sup> Skepticizam s kojim je postmoderna misao pristupila demistifikaciji pojmova na kojima je svoj legitimitet temeljila moderna moramo promatrati kao posljedicu postupnog i potpunog razlaganja samih nosivih temelja europskog moderniteta. Pri tome je značajno da je moderna, naposljetku, razrušila samu sebe. Duhovnu krizu vremena koju anticipiraju već romantičari 19. stoljeća nastavljaju opisivati ličnosti poput Freuda i Nietzschea. Sam filozofski subjekt doveden je u pitanje. Dva svjetska rata, bacanje atomskih bombi, ali ponajprije Auschwitz, zabijaju definitivan čavao u lijes modernističkog optimizma i progresističkih iluzija.

„Skupo smo platili nostalgiju za cjelinom i za jednim, za izmirenjem pojma i osjetilnosti, za transparentnim i komunikativnim iskustvom.“<sup>12</sup>, ogorčeno i potreseno uzvikuje Lyotard, gledajući u ono što je od civilizacije ostalo nakon kataklizmičke prve polovice stoljeća, dajući tako izraz cijeloj jednoj duhovnoj klimi. Postalo je jasno kako moderna nije ukinula judeo-kršćansku eshatologiju, već ju je pokušala prevesti u profane termine i manifestacije. Postmoderna ne pristaje na bilo kakav pokušaj da se značenje povijesti odredi izvan povijesti same, narativni pristup treba biti shvaćen upravo tako – kao naracija, a ne kao objektivni izraz sveprožimajućeg totaliteta kojeg u konačnici konstruira subjektivna svijest. Postmoderni se diskurs, odustajući od velikih narativa čija je funkcija pozakonjenje<sup>13</sup>, partikularizira. Na mjesto Totaliteta stupa pluralitet individualiteta. Možda dobar sažetak postmodernog stanja koja nastupa, simbolizira govor o gubitku ljudske zavičajnosti i topologije bitka:

„Gubitak izvorne povijesne zgone vremena i mjesta svjetovnosti svijeta u obzorju otvorenosti samopokazivanja fenomena – epohalnom mijenom biti istine kao neskrivenosti u subjektno-centrirani sklop reprezentacije – pokazuje se u doba postmoderne nenadomjestivim gubitkom ljudske zavičajnosti. Gubitak 'topologije bitka' razlog je zbog kojeg postmoderna intersubjektivnost zapada u posvemašnju ravnodušnost spram velikih pripovijesti modernih filozofija povijesti.“<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Unatoč tome što se u novije vrijeme sve češće čuju i tvrdnje o tome kako smo već iskoračili iz postmoderne, i stupili u „post-postmoderanu“, raspravljati o značajkama same postmoderne u vezi sa temom ovog rada, čini mi se ipak uputnije. Dijelom jer i sam autor koji stoji u našem fokusu, Roland Barthes u našoj svijesti ipak još figurira kao svojevrsni monument postmoderne filozofije, a dijelom i zato jer držim da se ljudska refleksija o smrti do danas nije toliko, ako uopće, izmijenila od one u sjenci koje stoji i *razmišlja* Barthes.

<sup>12</sup> Jean-Francois Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci: Pisma 1982-1985*, Zagreb, 1990, 30.

<sup>13</sup> Usp. isto, 35.

<sup>14</sup> Žarko Paić, *Postmoderna igra svijeta*, Zagreb, 1996, 12.



S druge strane, pojava novih društvenih skupina<sup>15</sup> sa kojima bi trebalo računati kao političkim akterima, koje očito na svaki način traže potvrdu svojeg identiteta kroz javne istupe kojima je svrha legitimirati svaku od tih skupina kao nositelja makar nekog malenog, mikro djelića povijesti, mogla bi nas navesti da se zapitamo, nije li umjesto inzistiranja na univerzalnoj eshatologiji došlo do stvaranja mnoštva malenih koncepcija, koja za svaku od danas postojećih društvenih sastavnica predstavljaju samo njezin, gotovo ekskluzivan oblik eshatoloških stremljenja. U tom smislu, postmodernu bi uistinu trebalo napustiti kao misaono polazište, ili je barem redefinirati. No, takvim bi se pitanjima valjalo pozabaviti u zasebnom radu, pa se radije zadržimo samo na ukazivanju na njih.

Što je, dakle, i kako stvari stoje sa smrću danas? Stupovi koji su još pridržavali nebo, uz tresak su se srušili. Čovjek je sam, bačen u svijet i osuđen na slobodu, kako je objavio egzistencijalizam. Bilo bi pogrešno i pretjerano reći da je dimenzija *povijesnosti* uništena, no njezina značenjska dimenzija, odnosno svaki pokušaj da ju se tumači, bilo iz nje same, a posebice *izvan* nje, uglavnom je odbačen i promatra se sa velikom količinom sumnje i nepovjerenja.<sup>16</sup> No, ako je tomu tako, barem sa *velikom* i *univerzalnom* poviješću, nije li time ipak u pitanje dovedena i osobna, privatna povijest pojedinca? Nije li se opći stav prema cjelini, ipak morao odraziti i na individuu? Kakvog bi, prema tome, smisla imalo promišljanje o kraju jedinice, štoviše, odnošenje prema toj istoj jedinici, nakon njezina preminuća, koje nužno podrazumijeva njezinu osobnu povijest kao konstitutivni element našeg nastojanja na prekogrobnom odnosu sa tim drugim kojeg više nema? I ne možemo li u konačnici ono što slijedi nakon smrti drugoga svesti samo na puko *sjećati-se-nekoga*, tj. *spominjati ga se* ili možda ipak postoji kategorija koja ipak nadilazi puko čuvanje uspomene na nekoga (iako, nesumnjivo, uključuje i tu dimenziju)? To su pitanja na koja će ostatak ovog rada nastojati dati odgovor.

Tempo života koji diktira suvremeno društvo, uvelike temeljeno na informaciji kao na robnoj valuti, te na brzini razmjene te iste informacije, ne pronalazi mjesta za smrt. Smrt je prognana, ne samo iz javne sfere, već sve više i iz osobne, svakodnevne sfere naših života. Ona je nešto neugodno, ružno i zabranjeno, tabu o kojemu ne valja govoriti. Ako se ne spominje, slično je kao da je i nema. Heideggerova analiza i danas je nezaobilazna, a posebice

---

<sup>15</sup> Bilo da govorimo o feminističkom pokretu shvaćenom u suvremenom smislu riječi, o pokretu za očuvanje Zemlje ili čak i o suvremenom islamskom ekstremizmu.

<sup>16</sup> Ovdje ne ulazim u propitivanje opravdanosti takvih stavova, već ih ističem samo kao općenitu odrednicu, odnosno nastojim ih konstatirati kao stanje stvari.

njegov uvid da i smrt, kao i fenomen umiranja, trpe od tiranije onoga „Se“ (njem. Man).<sup>17</sup> Uvijek se veli: *umire se*, umjesto da se usredotoči na osobnu dimenziju smrti kojom smo pogođeni i prema kojoj, u konačnici, i sami koračamo. Uvijek umire drugi, a ja ostajem za njim, u prešutnoj nadi da ja neću umrijeti. To „Se“, koje je svakodnevni element našeg govora ima gotovo magičnu ulogu, ono je ritualna inkantacija koja „osnažuje i potencira *iskušenje* skrivati sebi najvlastitiji bitak pri smrti.“<sup>18</sup>

Čak je i sam umirući, na određen način, prognan iz vlastitog umiranja, iz vlastite smrti. U prošlosti, samrtnik je bio taj koji je na neki način rukovodio vlastitim umiranjem, kojemu je pripadala glavna uloga u tom, posljednjem dijelu njegova života. On bi, sa svoje postelje, stajao u središtu, promatrajući svoju obitelj i bližnje okupljene oko svojeg uzglavlja. Radi se o svojevrsnoj *stavljenosti-pred*, koja ne podrazumijeva puko izlaganje osobe, umirućega, već i samo izlaganje smrti pred ostajuće, kao dijela svakodnevice. U ovom smislu smrt treba misliti samo kao ono što nam se pokazuje, jer naše promatranje tuđe smrti nikad nije iskustvo smrti. Jasno je da je smrt „ukoliko 'jest', prema biti uvijek moja“<sup>19</sup>, osobna, jer ja moram umrijeti *za sebe*. Radi se o činu kojeg karakterizira izvorna *vlastitost*; nitko ne može umrijeti za mene. Pa ipak, iskustvo *smrti drugoga*, najbliže je što se približavamo razumijevanju umiranja i smrti, a to razumijevanje manifestira se „kroz osjećaj osobne pogođenosti tom prijetnjom“<sup>20</sup>.

Danas umirući umire u bolnici, daleko od očiju svoje obitelji i prijatelja. Često umire i nesvjestan, jer *credo* je suvremene medicine kako je „božanski ublažavati bol“.<sup>21</sup> Umire sam ne samo jer nas njegova smrt podsjeća na to kako nismo besmrtni, već i jer je ta činjenica umiranja svojevrsni *scandalum* koji potresa našu društvenu predodžbu o nama samima kao o mladima, zdravima, lijepima i vječno nasmiješenima. Lica sa reklamnih plakata *ne mogu* umrijeti, ljudi koji se zdravo hrane i redovito vježbaju *ne smiju* umrijeti, osmjesi filmskih starleta i njihovih partnera nadvladali su zgrčena lica u samrtničkoj agoniji.

---

<sup>17</sup> Vidi: Martin Heidegger, *Bitak i vrijeme*, Zagreb, 1988, 287-288.

<sup>18</sup> Isto, 288.

<sup>19</sup> Isto, 273.

<sup>20</sup> Usp. Vladimir Jankelevitch, *Smrt*, Zagreb, 2011, 29.

<sup>21</sup> Ovom napomenom ne želim davati vrijednosne prosudbe o opravdanosti davanja lijekova protiv bolova teškim bolesnicima, već jednostavno istaknuti razliku u načinu na koji je smrt, pa i eventualna osobna patnja, prije bila prisutna u samom činu umiranja, a na koji je danas iščeznula. Bilo bi zanimljivo opširnije se pozabaviti sociološkim, filozofskim i religijskim implikacijama tih promjena u našem društvu.

## 2. ROLAND BARTHES I SIZIFOVSKI ŽALOBNIČKI ARHETIP

Žalovanje u Barthesa nemoguće je promišljati samo na temelju predodžbe koju nam posreduje „*Dnevnik korote*“<sup>22</sup>. Razlozi tome su dvojaki. Prvi je razlog taj da se ne radi o zaokruženom i dovršenom, već nadasve fragmentarnom djelu, odnosno prije o nacrtu knjige koju je Barthes želio napisati, ali to nije dospio učiniti. Tako se susrećemo sa nizom kratkih i mahom refleksivnih bilješki, koje ponegdje dobivaju oblik dnevničkog zapisa, a ponegdje se svode samo na nekoliko riječi i slijede intimni Barthesov asocijativni niz. Drugi je razlog taj što „*Dnevnik korote*“, a to nam sugerira već i samo ime, na svoj način bilježi sam proces žalovanja, onako kako se on u datom trenutku dotiče svojeg autora. Odmaka koji bi dopustio da se određene elemente pokuša detaljnije raščlanjivati tu još uvijek nema; Barthesov emocionalni angažman kao posljedica jedne smrti koja ga se na svaki način *tiče* je još uvijek predubok, a da bismo u njemu mogli tražiti objektivnost. Utoliko, spomenuto djelo nam može poslužiti da dobijemo svijest o tome kako izgleda, te koja su obilježja, onoga na što ću se u tekstu referirati kao na *sizifovski* tip žalobnika. Međutim, „*Svijetla komora*“, koja je za razliku od „*Dnevnika korote*“ objavljena za Barthesova života<sup>23</sup>, pored refleksije o naravi fotografije kao medija ponudila je i izrazito osoban diskurs o smrti i gubitku, svojevrsnu Barthesovu potragu za vlastitom majkom temeljem jedne njezine fotografije na koju je slučajno nabasao – u tom se smislu osobni element autora preobražava u opću i univerzalnu misao, u čitanje iščeznuloga sa poledine fotografije, pri čemu misli koje se razvijaju daleko nadilaze puku meditaciju o fotografiji samoj.

Već prvi zapisi koje Barthes bilježi nakon majčine smrti manifestiraju svijest o gotovo obrednoj važnosti žalovanja – čemu pridolaze misli o onome što naziva „buduće-manijom“, odnosno pokušajem da se izmjenom prepoznatljivih obilježja životnog prostora koji je pokojnik nastanjivao, te zamjenom njegovih osobnih stvari novima, na simboličan način istisne svijest o samom pokojniku.<sup>24</sup> Znakovita je napomena Julije Kristeve: „Bez sklonosti

---

<sup>22</sup> Roland Barthes, *Dnevnik korote. 26. listopada 1977. – 15. rujna 1979.*, tekst priredila i bilješkama popratila Nathalie Léger, Zagreb, 2013. Ubuduće ću u fusnotama djelo navoditi samo kao *Dnevnik korote*.

<sup>23</sup> „*Dnevnik korote*“ objavljen je tek posthumno, dok je „*Svijetla komora*“ objavljena 1980. godine, što nam već i u stanovitom smislu sugerira susljednost događaja, budući da posljednje bilješke iz „*Dnevnika korote*“ zadiru duboko u 1979. godinu. Očigledno su misli iznešene u knjizi „*Svijetla komora*“ i od strane samog Barthesa smatrane prigodno artikuliranima za objavljivanje, dok je „*Dnevnik korote*“ ipak ostao privatni fragment, čiju, gotovo „terapijsku“ svrhu u vlastitom procesu tugovanja niti sam Barthes nije negirao.

<sup>24</sup> Vidi: Roland Barthes, *Dnevnik korote*, Zagreb, 2013, 11-15.

melankoliji nema psihe, tek prijelaz na čin ili igru.“<sup>25</sup> Melankolija bi ovdje, u konkretnom smislu značila: žalovati. Niti tek pribjeći pukom ritualu brisanja materijalnih tragova nečijeg višegodišnjeg prisustva, što bi podrazumijevalo čin, niti poricanje vlastitog žalovanja, što bi uklapanjem u društvenu konvenciju podrazumijevalo igru. Vlastitu žalost treba uspjeti artikulirati, a to se može tek onda kada melankolija smijeni iznenadnu pogođenost gubitkom, osjećaj praznine. Smrt koliko god se iščekivala, uvijek stiže neočekivano. Pa ipak, u Barthesa je prisutna svijest kako korota nije isto što i bolest; pitanje ozdravljenja ovdje je prvenstveno pitanje mogućnosti razumijevanja vlastite situacije, vlastitog gubitka, postavljanje prema njemu. On se čak pita: *Od čega* ja to trebam ozdraviti, kamo stići?<sup>26</sup> Prve naznake odgovora na to pitanje, ogledaju se u sljedećim riječima:

„U koroti sam za *odnosom* s osobom koju sam volio... Na to me potiču riječi (ljubavi) koje mi iskrсну u glavi...“<sup>27</sup>

Ono što bismo ovdje prvo trebali opaziti jest kako predmet korote nije konkretna osoba (majka), što bi se činilo smislenim, već *odnos* sa konkretnom osobom. Ne čini se suviše smjelim izvući logičan zaključak kako kategorija osobe podrazumijeva relaciju, bez koje ostaje neostvorena. Biti-u-odnosu-s-nekim, odnosno izlaziti ususret, stupati prema drugome; u stanovitom smislu uvijek već podrazumijeva proces autoprevođenja, odnosno izricanja samog sebe kroz riječi. Riječi ovdje stoje kao znak, kao metafora, koja upućuje na konkretnu stvarnost – na osobu. Put kojim upućuju na drugu osobu jest posredan, tj. preko odnosa. A sam odnos bilo bi pogrešno, i u konačnici nedostatno, okarakterizirati samo kao prevođenje, odnosno izgovaranje samoga sebe pred drugim. Ponajprije jer odnos podrazumijeva i otvorenost primanju onoga što drugi izgovara, ali i zato jer odnos nikako ne uključuje samo verbalnu dimenziju, već i onu konkretnu, praktičnu, koju karakterizira činjenje, tj. djelovanje – bilo *za* drugoga, bilo *s* drugim, bilo *protiv* drugoga.

Prateći dosada izloženo, a na daljnjem putu prema razumijevanju sizifovskoga u Barthesovu žalovanju, posebno su značajna sljedeća dva odlomka, koja ću citirati u cijelosti. Prvi, koji je datiran 5. studenoga 1977., kaže:

„U slastičarnici (tek toliko) kupujem čokoladni tartuf. Dok poslužuje stranku, djevojka kaže: *Evo*. Tu sam riječ izgovarao mami kad bih joj nešto donio dok sam je njegovao. Jednom

<sup>25</sup> Julia Kristeva, *Crno sunce: depresija i melankolija*, Zagreb, 2014, 8.

<sup>26</sup> Usp. Roland Barthes, *Dnevnik korote*, Zagreb, 2013, 16.

<sup>27</sup> Isto, 47. Moj kurziv.

je, pri kraju, polusvjesno kao jeka ponovila: *Evo (Tu sam, što smo cijeli život govorili jedno drugome)*. Riječ koju je djevojka izgovorila natjerala mi je suze na oči.<sup>28</sup>

Usredotočenost na djeliće od kojih se sastoji situacija koja Barthesu tjera suze na oči, ovdje služi kao svojevrsna praktična manifestacija dotada rečenog. Pozadinska dimenzija odnosa je tu – ona uključuje njegujućega i bolesnika, majku i sina združene bolešću jednoga i strepnjom i marom drugoga. Kao simbol stoji ta malena riječca: *Evo*. Čini se da ovdje razotkrivamo jednu od temeljnih osobina Barthesova sizifovskog žalobnika. On je *animal symbolicum* i to u jednom izrazito subjektivnom i intenzivnom smislu, daleko više fokusiranom od onoga na koji upozorava, primjerice, Cassirer govoreći o svojim simboličkim formama. No, on je, pored toga, izrazito *estetski usmjeren*. Uistinu, nije puko sjećanje ono što izaziva emotivnu reakciju (suze). U stanovitom smislu to je sentiment cijele situacije. Ulazak u slastičarnicu, pojmljenu kao mjesto susreta – javne interakcije, koja je njegovoj majci bila dugo uskraćena uslijed starosti i bolesti. Te potom mlada djevojka koja poslužuje. Valja primijetiti kontrast; prepoznavanjem tog simboličnog: *Evo*, koje izgovara djevojka, sučeljuju se starost i mladost, zatvara se puni krug. Djevojka poslužuje, pruža čokoladni tartuf, ona *čini-za-drugoga*, čak i ako je to njezin posao (što postaje posve irelevantno), a to u stanovitom smislu označava gestu koja zcrali materinsku brigu; *biti-tu-za-svoje-dijete*. Neka bude spomenuto kako autor sam ističe kako je upravo on bio taj koji je posluživao onemoćalu majku pred sam kraj – simbolika je tako dvostruka. Pored kontrasta starosti i mladosti, preokreta životnog ciklusa, postoji svijest i o preokretu društvene uloge, do svojevrsnog izmještanja, zamjene društvenih funkcija. Ti si meni bila pri ruci dok sam bio dijete, ja sam sada pri ruci tebi. Ne čujemo li često u svakodnevnom govoru kako su starci i djeca gotovo isti, u svojoj temeljnoj bespomoćnosti pred svijetom? Nesumnjivo Barthes, odnosno *sizifovski* žalobnik, poima to fino tkanje malenih djelića, te iz njih iščitava jednu ljepotu vlastite melankolije zakopanu ispod mnoštva simbola; ljepotu, utoliko što se radi o osjetljivosti za malene segmente svakodnevice koje iskustvo žalovanja izdižu iz puke svijesti o nenadomjestivosti vlastitog gubitka, te doživljaj usmjeruju prema elementima koji uposebnjuju vlastiti gubitak, tvore od njega svojevrsno djelo u nastanku, ako pod djelom razumijemo konačno zaokruživanje vlastite refleksije o pokojniku.

Još jedan zapis, datiran malo kasnije od prethodno navedenoga<sup>29</sup>, pomaže nam zaokružiti ovu prvu sliku Sizifa u koroti. Barthes tako bilježi:

---

<sup>28</sup> Isto, 45.

„Snijeg, mnogo snijega po Parizu; to je čudno. Kažem sebi i zbog toga patim: nje više nikad neće biti da ga vidi, da joj ga ispričam.“<sup>30</sup>

Neka ovdje upadne u oči želja za „*pripovijedanjem*“. Ono što je viđeno, ne treba pripovijedati – onaj koji gleda vidio je sam za sebe. Moguće je jedino razmjenjivati dojmove s drugim, dijeliti razlike u percepciji. Što znači *pripovijedati nekome o snijegu*, čak štoviše, pripovijedati nekome *sam snijeg*? Zasižno ne samo reći: Pao je snijeg, već izreći samoga sebe u opisu jedne naoko svakodnevnog situacije. Pričamo li o putevima kojima svakodnevno prolazimo kroz grad, te napominjemo da neki od njih nisu očišćeni, ubacimo li subjektivni dojam o izgledu snijegom pokrivenih krovova – ne izričemo više puku činjenicu snježnog prekrivača na zemlji. Izričemo sami sebe, vlastitu istinu i vlastiti doživljaj neke činjenice, a što opet kao osobni ulog koji unosimo u odnos sa Drugim, poosobnjuje odnos koji s tim Drugim imamo. Sizijski arhetip žalobnika svjestan je autentične mjere osobne istinitosti koju izriče kroz estetizaciju vlastite melankolije. Štoviše, ne radi se samo o osobnoj istinitosti koja se potvrđuje dijeljenjem subjektivnih opažanja, već se radi o potvrđivanju autentičnosti osobnog odnosa sa Drugim – a upravo je taj Drugi kojemu se obraćamo onaj faktor koji objektivizira samu situaciju, izvodeći je iz sfere pukog osobnog. Njegova prisutnost i podatnost našim dojmovima *ovjerovljuje* naše opažanje, služi kao medij za njegovo daljnje prenošenje u svijet kroz interakcije sa širim krugom poznanika. Drugi je naš prozor u svijet, tj. u društvo, u tom posredničkom smislu.

U čemu je, pak, gotovo apsurdna tragičnost Barthesa kao žalobnika i samim time i sizijskog arhetipa na koji nas upućuje njegova refleksija? On živi iz simbola koji njegovu svakodnevnicu podvrgavaju svojevrsnoj estetizaciji, kojoj je, samim time, podvrgnut i njegov gubitak. Čini se da bi i najmanji nagovještaj asimbolije, gubitak sposobnosti metaforiziranja i prevođenja osobnog gubitka u, svima drugima osim samom korotniku, neprimjetne rituale svakodnevice, značio sudbonosnu nijemost i smrt same korote, pa utoliko i posvemašnje pražnjenje stava koji je žalujući pred njom zauzeo. Ta točka označava posve konkretnu nemogućnost nošenja sa vlastitom žalošću, barem ukoliko se ne pronađe neki novi modus, odnosno egzistencijalna pozicija. Odnosno, kako upozorava Julia Kristeva:

„Naš dar da govorimo, da se smjestimo u vrijeme radi drugog, može postojati samo onkraj ponora. Biće koje govori, u svojem temelju, počevši od svoje sposobnosti da traje u vremenu pa sve do zanesenih, učenih ili, jednostavno, zabavnih konstrukcija pretpostavlja

---

<sup>29</sup> Točnije, radi se o 12. veljači 1978. godine.

<sup>30</sup> Roland Barthes, *Dnevnik korote*, Zagreb, 2013, 101.

prekid, napuštanje, nelagodu. Nijekanje tog fundamentalnoga gubitka uvodi nas u zemlju znakova, ali tugovanje često ostaje nedovršeno. Ono prkosi nijekanju i u sjećanje priziva znakove, izvodeći ih iz njihove značenjske neutralnosti. Puni ih afektima, što rezultira njihovom dvosmislenošću, repetitivnošću, jednostavno aliteracijom, muzikalnošću ili, katkad, besmislenošću.<sup>31</sup>

Afektivni višak očitujemo samo stvaranjem specifičnih jezika – poetike vlastitog žalovanja, odnosno *estetizacijom vlastite melankolije*, što je termin koji sam ja koristio, barem do one točke u kojoj nas težina prvotnog gubitka, odnosno same Stvari ne odnese i dok se ne sudarimo sa krajnjom i konačnom neprevodivošću.<sup>32</sup> Čini se kako Barthes sam priznaje taj poraz kad napominje kako mu se čini da u svakom trenutku žalosti svoju korotu iskusuje prvi put<sup>33</sup>. Vremenskim odmakom od trenutka samog gubitka, čini se kako se osim intenziteta emocionalne boli, gubi i sposobnost daljnjeg prevođenja u metaforu. Točnije, čini se kako se smanjuje izbor metafora kojima bismo se mogli poslužiti, pa utoliko i prericanja vlastitih afekata na dotad nove načine. Budući da naša najspecifičnija sposobnost, ta da se igranjem simbolima prevedemo u sferu koja nadilazi konkretnost vremenitog gubitka, odnosno napuštanja, vremenskom progresijom slabi, čini se kako je svaki, makar i sporadični povratak žalosti, utoliko bolniji. Tako Barthes veli, s nekim pritajenim fatalizmom (ili se možda ipak radi o očaju?): „Počinjati iznova, bez odmora. Sizif.“<sup>34</sup>

U osnovi, budući da se očigledno ne radi o nietzscheovskom *amor fati*, pa niti o svoje glavom prkosu, kakvog pred licem Apsurda iskazuje, primjerice, Camusov Sizif grleći svoj kamen i ustrajući u svojem besmislenom „poslu“, u iskušenju smo sizifovsko u koroti pojmiti samo kao bezizgledni defetizam koji nastupa usporedno sa gubitkom mogućnosti da se vlastiti gubitak *estetizira*. Istina je, doduše, kako Sizif-žalobnik, sa Camusovim Sizifom dijeli iskustvo besmisla koje proizlazi iz zajedničke, istovremene prisutnosti čovjeka i svijeta<sup>35</sup>, koji se u stanovitom smislu međusobno potiru. Iako, ovdje treba „čovjeka“ i „svijet“ zamijeniti korotom i žalujućim. Korotnik i sama korota međusobno su-postoje, u međusobnoj prožetosti oni formiraju jedan svijet, jedno tlo na kojemu se odvija jedan vidik egzistencije. Žalujući u sebi nosi klicu korote, a ona u svojevrsnom smislu žalobnika legitimira upravo kao takvog, a ne kao nekoga drugog. Apsurd nastaje u tome što barthesovski tip žalobnika uvijek iznova doživljava korotu kao bol, kao iznova pojmljenu svijest o praznini, o vlastitoj

<sup>31</sup> Julia Kristeva, *Crno sunce: depresija i melankolija*, Zagreb, 2014, 38.

<sup>32</sup> Usp. isto.

<sup>33</sup> Usp. Roland Barthes, *Dnevnik korote*, Zagreb, 2013, 79 i 83.

<sup>34</sup> Isto, 147.

<sup>35</sup> Vidi: Alber Kami, *Mit o Sizifu: ogled o apsurdu*, Sarajevo, 1978, 37.

napuštenosti i samoći, ali mu se njegova Korota poput Sizifovog kamena neprestano vraća. Prevladati korotu značilo bi iznaći novi način nošenja sa vlastitim gubitkom, a priroda žalovanja koja svoj *telos* nalazi u neprestano novom izricanju, tj. *estetizaciji* vlastite pogođenosti smrću bliske osobe, onemogućuje izlaženje iz začaranog kruga neprestanog proživljavanja tog razdvajanja, upravo zato što se raspoložive mogućnosti govora i jezika iscrpljuju, ostavljajući korotnika nasukanog u njegovoj žalosti.

Međutim, ne bi valjalo zaključiti kako ovdje Barthesova refleksija o žalovanju, smrti i gubitku doseže svoj vrhunac i zastaje pred zidom paradoksa u kojem se zatiče. Čitati „*Dnevnik korote*“ korisno je upravo da se razumije srž žalovanja kojega Barthesovi zapisi samo simboliziraju – ne želi se nipošto reći kako je ovdje prisutan izričito jedan oblik odnošenja spram smrti i preminuća, te kako je Barthesa moguće posve podvesti pod nazivnik žalovatelja koji je ovdje naznačen. U „*Svijetloj komori*“, u kojoj je Barthesov primarni interes fotografija kao medij, refleksija o gubitku majke također je našla zamjetnijeg odjeka. Mišljenja sam kako upravo misli koje se nalaze ondje, zaokružuju ono do sada izloženo. I ne samo to, čini se kako one dovršavaju portret Sizifa-žalobnika, implicirajući ipak svojevrstu mogućnost izlaza iz božanske osude na beskonačno kotrljanje kamena vlastitog žalovanja. Mogućnost koja možda ne završava u pukoj estetizaciji, upravo zbog njenih gore navedenih granica, ali ipak ima uske veze sa estetikom i jednim umjetničkim medijem, koji za Barthesa u sebi nosi znak neizbježnosti buduće smrti svakoga od nas – medijem fotografije.

## **2.1. MISAO O SMRTI KAO POZADINA BARTHESOVE REFLEKSIJE O FOTOGRAFIJI**

Već sam početak Barthesove refleksije o fotografiji praćen je sviješću kako u tom mediju dolazi do „pojave mene kao drugoga: neprirodnog podvajanja svijesti o identitetu“<sup>36</sup>. Dolazi dakle do granične situacija: pojavljuje se mogućnost da (doslovno) opažam samoga sebe kao Drugoga, gledajući se na nekoj staroj fotografiji. Omogućuje li ta činjenica bolju objektivizaciju promatranoga, drugo je pitanje. No, to podvajanje otvara jedno drugo pitanje – jesam li ja, kad sam jednom fotografiran, još uvijek subjekt ili već postajem objekt; imam li ja

---

<sup>36</sup> Roland Barthes, *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*, Zagreb, 2003, 18.



uopće više pravo na vlastitu fotografiju nakon što je ona jednom fotografirana i izrađena ili ona, pak, pripada fotografu?<sup>37</sup>

Pitati se o fotografiji znači, u jednom smislu, pitati se i o *tijelu*. Dakako, barem ako govorimo o snimkama na kojima se pojavljuje čovjek, a ne o fotografijama pejzaža, životinja ili, primjerice, pustih interijera. Jer tijelo je ono *prvotno* čime smo na fotografijama prisutni, ono što ide ispred nas, prethodi nam, najavljuje nas, govori u naše ime. Duh je na fotografiji nijem, osim ako ga ne uspijemo iščitati iz fizičke pojavnosti. Pitanje o tijelu uvijek je pitanje o ograničenosti, o trajanju. Može se, uistinu, reći kako je „tijelo uvjet našega trajanja, slika vitalnosti i poraza naše egzistencije.“<sup>38</sup> S druge, pak, strane, govor o tijelu uvijek je nedostatan, on samo tijelo ne izriče u njegovoj sveobuhvatnosti. Barthes nesrazmjer jezika i tijela izriče na sljedeći način: „Budući da je analitičan, jezik može govoriti o tijelu samo ako ga razbije na dijelove, cjelovito tijelo je izvan jezika, pisati se može samo o dijelovima tijela.“<sup>39</sup> Međutim, slijedeći tu misao, valja zaključiti kako su sva tijela koja smo svojim diskursom pokušavali obuhvatiti, svi aspekti tjelesnosti kojima smo se bavili, oblici jedne te iste misli o univerzalnom, tj. ljudskom tijelu, kroz njegove razne manifestacije.<sup>40</sup>

Za Barthesa, fotografija mene kao fotografiranoga ne čini ni subjektom, niti objektom. Naprotiv, ona je svojevrsno prijelazno stanje; trenutak u kojem ja kao subjekt osjećam kako postajem objektom. Radi se o jednoj malenoj smrti, o trenutku kad moje određenje kao subjekta ustupa mjesto svijesti o promjeni tog istog određenja – ta svijest na fotografiju uvodi Smrt, praćen tom sviješću ja postajem nešto poput duha.<sup>41</sup>

Dva su elementa koja konstituiraju pojačano zanimanje za određene fotografije. Barthes ih naziva: *studium* i *punctum*. *Studium*, sa svoje strane, označuje površno čitanje određene fotografije, njezino razumijevanje temeljem raspoznavanja kulturnog koda kojega sam i sam dio. Odnosno, Barthesovim riječima:

„*Studiumom* se zanimam za mnoge fotografije, bilo da ih primam kao politička svjedočanstva, bilo da uživam u njima kao u dobrim povijesnim slikama: jer ja sudjelujem

---

<sup>37</sup> Usp. isto.

<sup>38</sup> Dimitrije Popović, *Smrt u slikarstvu*, Zagreb, 2001, 10.

<sup>39</sup> Citirano prema: Dimitrije Popović, *Smrt u slikarstvu*, Zagreb, 2001, 10.

<sup>40</sup> Usp. isto.

<sup>41</sup> Vidi: Roland Barthes, *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*, Zagreb, 2003, 20.

kulturom (ta je konotacija prisutna u *studiumu*) u likovima, izražajima, kretnjama, ukrasima, radnjama.“<sup>42</sup>

Punctum je, opet, element neke fotografije koji ju za mene kao promatrača izdiže iz pukog *razumijevanja*, preobražava moje puko razumijevanje u emocionalno angažirano sudjelovanje, na svojevrsan način brišući granice između mene kao promatrača i sadržaja fotografije kao promatranog. Ovako Barthes:

„Taj drugi element koji dolazi ometati *studium* nazvat ću dakle *punctum*, jer je *punctum* također: ubod, rupica, mrljica, zarezić – a i bacanje kocaka. *Punctum* neke snimke je slučaj koji me u njoj *tiče* (ali me i tuče, udara).“<sup>43</sup>

Misao o fotografiji, posebice ako fotografiju (zajedno sa filmom) odlučimo promotriti kao konačnu obznanu razdoblja prevlasti „tehničke reprodukcije umjetničkog djela“ nad umjetničkim djelom samim, da se malo poigramo sa naslovom znamenitog eseja Waltera Benjamina, vodi nas do pokušaja otvaranja dijaloga upravo sa Benjaminom. Činjenica je da Benjamina puno više zanima efekt masovne tehničke reprodukcije na samu umjetnost, što je pitanje koje je gotovo posve izvan fokusa Barthesova interesa. On se jednostavno pita o tome što fotografija kao takva *jest*. Međutim, za nas su puno važnija dva rubna Benjaminova uvida, tek kao nabačena uz njegovu meditaciju o gubitku aure umjetničkog djela, o posvemašnjem lišavanju tog djela njegovog 'ovdje i sada', te pretvaranja umjetničkog djela u robu za masovnu potrošnju.

Prvi uvid u kojemu govorim jest sljedeći:

„Prvobitni način urastanja umjetničkog djela u kontekst tradicije našao je izraz u kultu. Najstarija umjetnička djela, kao što znamo, nastala su u službi rituala, najprije magijskog, potom religijskog. Od odlučnog je značenja što se taj oblik postojanja aure umjetničkog djela nikad potpuno ne razrješava od njegove ritualne funkcije. Drugim riječima: jedinstvena vrijednost *autentičnog* umjetničkog djela utemeljena je u ritualu u kojem je posjedovala svoju izvornu i prvu upotrebnu vrijednost. Ona može biti prenesena bilo kako, ali se i u najprofanijim oblicima služenja ljepoti može prepoznati kao posvjetovljeni ritual.“<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Isto, 34.

<sup>43</sup> Isto.

<sup>44</sup> Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, Zagreb, 1986, 131. Svi Benjaminovi citati koje navodim iz ove knjige, dio su njegova slavnog eseja „*Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*“, objavljenog 1935. godine i prevedenog u cijelosti u spomenutoj knjizi.

Čini se kako je Barthes itekako svjestan ove ritualne dimenzije postajanja umjetničkog djela, barem kad se ona odnosi na njegovu svijest o fotografiji. Pitanje koje si ovdje postavljamo jest smatra li Barthes fotografiju umjetničkim djelom *a priori*. Bismo li se smjeli dovesti na potencijalno sklizak teren proglašavanja fotografije svojevrsnom nasljednicom slikarstva – mogućnošću da i „neposvećeni“ postanu majstori, slikari od zanata? To mi se ne čini potencijalno plodnom stazom. Naprotiv, dovoljno je u samoj fotografiji prepoznati određene elemente zajedničke joj sa slikom nekog slikara. Barthes ritualnu pozadinu fotografije ne očitava u specifično religijskom kultu, prije se radi o isprepletenosti religijskoga i estetskog jer on kao primjer te poveznice uzima kazalište, referirajući se pritom upravo na arhaisko poimanje kazališta:

„Poznat je izvorni odnos kazališta i kulta Mrtvih: prvi su se glumci izdvajali iz zajednice igrajući ulogu Mrtvih: postarati se borama značilo je označiti se istodobno kao živo i kao mrtvo tijelo: nabijeljeno poprsje u totemskom kazalištu, čovjek s oslikanim licem u kineskom kazalištu...Taj isti odnos nalazim u snimci; živa toliko da je nastoje proniknuti (a ta žestina da se 'oživi' može biti samo mitsko nijekanje mučnine od smrti), Snimka je poput primitivnog kazališta, poput Žive Slike, prikaz nepomičnog i naličenog lica iza kojega vidimo mrtve.“<sup>45</sup>

Vratimo se sad opet na trenutak Benjaminu, te potražimo i dublju vezu između ova dva opažaja, koja nadilazi samu činjenicu da oba mislioca upozoravaju na gotovo identičnu stvar. Dakako da fotografija kao medij nije utemeljena u starom kazalištu, iz čisto tehničkih razloga. Neka ovdje bude dovoljna veza između određenih aspekata Snimke i Kazališta, kako ga je Barthes prepoznao. No, ako me određena fotografija pogađa svojim *punctumom*, pored toga što me se slučaj na njoj ovjekovječen *tiče*, nužno je prisutna i estetska dimenzija. Ovdje ne govorim o objektivnoj estetskoj dimenziji, iako bi moglo biti govora i o tome, koja svaku fotografiju u kojoj prepoznajem *punctum* odmah čini i umjetničkim djelom po sebi. Ovdje se primarno govori o subjektivnoj estetizaciji, koju mi nagovještava, na koju me upućuje – upravo *punctum*, a koja bi trebala biti shvaćena u uskoj vezi sa onim oblikom estetizacije vlastite melankolije koju sam opisivao kod sizifovskog arhetipa žalobnika. Tu se opet susrećemo sa Benjaminovim zaključkom – čak i u najprofanijim oblicima, umjetnost, s obzirom na svoje izvorište u kultu, kako god njezina ritualna funkcija bila prenesena, zadržava neke značajke posvjetovljenog rituala, nastavljajući čak i takvom obliku, Benjaminovim riječima, „služiti ljepoti“. Za Barthesa se te značajke ogledaju u pogledu

---

<sup>45</sup> Roland Barthes, *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*, Zagreb, 2003, 41.

mrtvih, koji za njega proviruje iz svake fotografije; u pogledu koji se obraća svakome od nas ponaosob i nadmoćno nam objavljuje kraj naše vlastite egzistencije.<sup>46</sup> Na čelu svakog fotografiranog lica ispisane su samo tri riječi, donekle drukčije od znaka koji Bog upisuje na Kainovo čelo, tri riječi koje nepogrešivo i uvijek iznova govore: Ja ću umrijeti. To je jedina posvemašnja izvjesnost u pogledu drugog ili pak našeg vlastitog bića koju nam fotografija posreduje. Umjetničko djelo, prema Benjaminu, u tradiciju je uraslo služenjem kultu. Slijedeći Barthesa, ta se tradicija održava, ostaje neprekinuta, upravo u svezi fotografije i smrti; smrti kao sastavnog dijela kulta i fotografije kao simboličnog podsjetnika koliko smo daleko od primitivnih oblika vizualnog predočavanja odmaknuli, izgubivši potrebu da simbolički predočavamo nešto, a i to samo zato što smo ono simbolički predočeno uspjeli posve lišiti njegove značenjske komponente, otimajući mu njegovo *hic et nunc*, prikazujući ga u gojoj običnosti i svakodnevnosti, te ga reproducirajući u beskonačnost.

Fotografiju Benjamin vidi kao konačno mjesto razdvajanja kultne vrijednosti umjetničkog djela od samog djela. U fotografiji kao mediju, izložbena vrijednost će posve prognati kultnu izvan same fotografije. Već Benjamin anticipira poveznicu smrti i fotografije koju je Barthes izrazio polazeći od iskustva kazališta. U Barthesa, mrtvi vire iza krabulje, bezglasno podsjećajući na izvorište fotografije u ritualnom, te na sveprisutnu i sveprožimajuću Smrt koju svatko od nas nosi upisanu u sebe. U Benjaminu, značaj uspomene na mrtve, uspomene na preminule, očitava se na samom ljudskom licu. Benjaminovim riječima, lice je posljednje utočište aure umjetničkog djela, koja sa fotografijom hrli ka konačnom nestanku:

„U fotografiji počinje izložbena vrijednost na svim linijama potiskivati kultnu vrijednost. Ali ni ona ne uzmiče bez otpora. Povlači se u posljednji zaklon, a to je ljudsko lice. Nipošto slučajno portret nije bio u središtu rane fotografije. U kultu sjećanja na daleke ili preminule kultna vrijednost slike nalazi posljednje utočište. U trenutnom izražaju ljudskog lica posljednji put iz ranih fotografija djeluje aura. To je ono što tvori njihovu turobnu i neusporedivu ljepotu. Ali kad se čovjek povlači iz fotografije, izložbena vrijednost prvi put odlučno nadvladava kultnu.“<sup>47</sup>

Barthes, pak, sa svoje strane, također spominje svojevrsnu krizu smrti u drugoj polovici 19. stoljeća. Prognati Smrt iz vjerske dimenzije, upućuje ga na to kako se ona negdje ipak morala nastaniti kad je izmještena iz religijskog konteksta, a njezino novo stanište, za Barthesa, jest upravo slika (misli

---

<sup>46</sup> Usp. isto, 121.

<sup>47</sup> Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, Zagreb, 1986, 134.

se na fotografiju, op.a.) koja „proizvodi Smrt želeći sačuvati život“<sup>48</sup>. Ovdje se radi o svojevrsnom prijelazu u moderno društvo, Smrt kao da posve očišćena od svoje religijske dimenzije. Sama Smrt, razumljena na dotadašnji način, nestaje, odnosno, gubi svoju simboliku – transformira se, postaje *plošna*.<sup>49</sup> Mehaničko okidanje fotografskim aparatom posve nadomješta nenadomjestivost, čistoću i originalnost, te neponovljivu novost svakog ljudskog lica koje nas promatra sa fotografije. Nije li to upravo ono što Benjamin opisuje? Pretvaranjem kultne vrijednosti fotografije u izložbenu, nismo li suočeni sa beskonačnom gomilom fotografija, koje promatramo s pukim pristojnim zanimanjem, s blagom nezainteresiranošću najobičnijeg prolaznika, koji pred fotografijom ne zastaje? Ne živimo li posve uronjeni samo u *studium*, a da smo samo maglovito, ako uopće, svjesni posvemašnjeg izostanka *punctuma*? No, bi li se Barthes složio s tom konstatacijom o smrti *punctuma*?

Plošnost smrti koju sugerira sve veća zastupljenost fotografije u svakodnevnom životu, praćena je specifičnim raspoloženjem. Pravi užas jest uzimati fotografiju uvijek iznova upravo onakvu kako je snimljena, živjeti u svijesti da se snimci ništa ne može oduzeti, „ne moći ništa reći o smrti bića koje najviše volim, ništa o njegovoj snimci, koju razmatram.“<sup>50</sup> Ništa više ne preostaje, osim mukotrpnog iščekivanja vlastite smrti. Barthes dolazi do zaključka kako postoji dvije vrste *punctuma*. Pored onog prvog, koji jest ono u fotografiji što nas dodiruje, drugi *punctum* je Vrijeme samo, odnosno vremenom određen intenzitet, bolna svijest: „To je ono što je bilo“, do koje dolazimo promatrajući fotografiju i rastući o svijesti o končnoj prolaznosti ovjekovječenoga. Dapače, sama fotografija ne upućuje na taj *punctum* kao da bi se on skrivao u njoj, već ona sama upravo jest taj *punctum*, ukoliko se na njoj nalazi netko koga više nema.<sup>51</sup> Barthesu je jasno kako razlika između fotografije puke stvari ili drugog bića ne počiva samo u snazi kojom fotografija pogađa, već uvijek fotografija drugog (ljudskog) bića na svojevrsan način *obvezuje*. Lice drugoga, kao i njegovo tijelo je obvezujuće. Fotografija sama po sebi *svjedoči*, ona je glasno priznanje o postojanju, odnosno o aktualnosti fotografiranog bića – imperativ koji ona nameće jest: pronaći cijelo (biće), to će reći u biti, 'takvo kakvo u sebi', s onu stranu jednostavne sličnosti, građanske ili nasljedne“<sup>52</sup>.

Na pozadini svega rečenog treba promotriti i Barthesov susret sa jednom fotografijom vlastite (tada već preminule) majke. Već u „*Svijetloj komori*“, anticipira se pisanje malene

---

<sup>48</sup> Usp. Roland Barthes, *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*, Zagreb, 2003, 116.

<sup>49</sup> Usp. isto.

<sup>50</sup> Isto.

<sup>51</sup> Usp. isto, 118.

<sup>52</sup> Isto, 133.

zbirke o majci, knjižice koja bi trajala „koliko ja sam budem poznat“, a u korijenu koje želje je otpor težini sudbonosnosti, koja prati korotničku žalost, i koja onemogućuje da se, usprkos svim slikama, nečije lice jasno pojavi u sjećanju.<sup>53</sup> Kako je točno ta knjižica trebala izgledati, te koliko ideja o njoj je raspršeno po „*Dnevniku korote*“, možemo samo nagađati, budući da Barthes namjeravanu knjigu nikada nije napisao. No, u korijenu te želje, leži i izvorište opiranja posvemašnjem gubitku drugoga bića, koje nastupa korotom, što nas opet vodi do susreta sa Sizifom-žalobnikom kojega smo susretali u fragmentima „*Dnevnika korote*“ . Neprestano iznova pronalaziti preminuloga, u ovom slučaju majku, praćeno je stalnom nemogućnošću da se zadrži zbiljnost tog simboličnog povratka u životu – u najboljem smislu se radi o kratkotrajnoj tlapnji. Osobna povijest i Povijest se ovdje sukobljavaju. Osobna povijest poništava povijest preminuloga. On je za mene, samim time što je stupio onkraj granice mojeg horizonta, izvan moje osobne povijesti, ali je upravo tim istupanjem on postao Povijest sa velikim početnim slovom – ono o čemu ja mogu reflektirati, čega se mogu sjećati i što mogu ugrađivati u cjelinu vlastite slike svijeta. „Vrijeme u kojemu je moja majka živjela *prije mene*, eto to je za mene Povijest.“<sup>54</sup>, bilježi Barthes.

Imati fotografiju preminuloga, a na njoj ga prepoznavati samo u dijelovima, slično je sizifovskom elementu korote koji podrazumijeva neprestanu vrtnju u krug vlastite melankolije, dok se ne iscrpe mogućnosti njezine poetizacije. Zagledati se u neku snimku u kojoj smo nekoga *gotovo* pronašli, a on nam je ipak za trenutak, za misao, ili za samo jednu grimasu izmaknuo – uvijek nas muči, jer nas tjera prema još dubljoj svijesti o razlikama između onoga što je zabilježeno na fotografiji i što je pohranjeno u našem sjećanju kao iskustvo Drugoga. Barthes to sažima riječima, koje su po mojem mišljenju sama bit sizifovskog arhetipa, jer držim da se mogu primijeniti i na sam proces žalovanja, iako se primarno odnose na problem „*potrage za Drugim*“ na fotografiji, koji je zapravo logičan, integralni dio samog žalovanja, iako u eventualnoj kasnijoj fazi, kad susret sa fotografijama pokojnika od prebolnog postane moguć:

„...pred snimkom je, kao u snu, isti napor, isti Sizifov posao: uspeti se usmjeren prema biti, opet sići a da je nisi zagledao, i početi iz početka.“<sup>55</sup>

Taj se krug, ovdje primijenjen na lutanje fotografijama, može vrlo lako primijeniti i na samu korotu o čijem smo tijeku i intenzitetu pokušavali promišljati na temelju Barthesovih

---

<sup>53</sup> Usp. isto, 81.

<sup>54</sup> Isto, 84.

<sup>55</sup> Usp. isto, 85-86.

bilješki iz „*Dnevnika korote*“. Kao što se na fotografiji neprestano *zamalo* zahvaća Drugoga, i kao što svaki neuspjeh označava samo novi početak, jer želja je dosegnuti samu *bit* fotografiranog bića, pojmiti ga pronalazeći ga u njegovoj cjelovitosti, tako je i sa žalobnikom koji neprestano iznova izriče svoju korotu različitim simbolima i na različite načine. On pronalazi nove načine da svoj gubitak pretvori u ponovni susret sa onim koga je izgubio. Sizif-korotnik tvrdoglavo ustrajava na imenovanju Drugoga, na zahvaćanju Drugoga svojim riječima i metaforama – dok se ne suoči s konačnom nijemošću.

Na koji je način sam Barthes poimao svoju korotu? Kako je on izašao na kraj s njom, koji je on izlaz iz svoje sizifovski intonirane žalosti našao? Sljedeće su njegove riječi možda indikativne:

„...Vrijeme briše osjećaj gubitka (ja ne plačem), i to je sve. Što se ostaloga tiče, sve je nepomično. Jer što sam izgubio nije Lik (Majka), nego biće; i ne biće, nego vrsnoća (duša); ne nužno, nego nenadomjestivo. Mogu živjeti bez Majke (prije ili kasnije to nam se svima događa); ali život što mi preostaje bit će sigurno i do kraja nesvrstiv (bez vrsnoće).“<sup>56</sup>

Početna faza žalovanja, karakterizirana snažnim emocionalnim nabojem, polagano je ustupila mjesto već toliko puta istaknutoj svijesti o *nenadomjestivosti* Drugoga. Čini se kako je Barthesov Sizif u konačnici ipak sličniji Camusovom, nego što se to dalo zaključiti samo iz „*Dnevnika korote*“. Svoj gubitak on prihvaća, prepoznajući u njemu elementarni zakon koji pogađa svakoga, no prepoznaje i svoju osudu u osuđenosti na život „bez vrsnoće“.

Za kraj, čini se zgodnim opet se vratiti na Sizifa-estetičara, onoga koji neprestano oblikuje i obogaćuje poetiku vlastitog žalovanja. U ranog Lukácsa<sup>57</sup>, postoji jedna zanimljiva napomena o odnosu drame i života. Drama, u smislu forme, svoja pitanja postavlja samom životu, veli Lukács, a odgovore na postavljena pitanja daje sama *sudbina*, kao posve legitimno načela oblikovanja dramske kompozicije. Međutim, pravi je dramatičar, a utoliko i idealan predstavnik pjesničkog načela, za Lukácsa, onaj tko „*jedan* život poima tako bogatim i tako intenzivnim da se gotovo neopazice pretvara u život sam.“<sup>58</sup> Nije li u tom smislu Sizif-korotnik idealan lik dramatičara, tog pjesničkog ideala, pri čemu pjesništvo ne poimam u vulgarnom smislu? S jedne strane, on kida sponu univerzuma u kojemu je *sudbina* ona koja mu nudi odgovor, već on sam život, obilježen graničnom situacijom gubitka, iščeznuća

---

<sup>56</sup> Isto, 96.

<sup>57</sup> Pod pridjevom „rani“, mislim, dakako, na pred-marksističku, u smislu estetike, nama danas svakako zanimljiviju Lukácsovu fazu, koja obuhvaća prvu značajnu knjigu „Duša i oblici“, te „Teoriju romana“.

<sup>58</sup> Georg Lukač, *Duša i oblici: eseji*, Beograd, 1973, 37.

Drugoga, ispituje i odgovara samome sebi upravo iz njega. Život uzet sam za sebe, za njega jest potraga za preminulim Drugim, no u očima Sizifa, on postaje mjesta u kojem negacija života, pojmljena kroz gubitak, ponovno uspostavlja Život sam kao jedino načelo u kojemu se može nadati odgovoru ili od kojega odgovor uopće ima smisla zahtijevati – barem dok se ne dođe do granice iskazivoga, do konačne nijemosti, pred kojom započinje vječna šutnja ograničenog ljudskog jezika.

## ZAKLJUČAK

Vidjeli smo da je sizifovski žalobnički arhetip u svojoj biti mnogostruk; on je *samo žalujući*, on je estetičar, pjesnik i dramatičar, koji svoje žalovanje neprestano pretvara u svojevrstu igru jezika i tišine, u kojoj dolazi do izražaja sva težina refleksije o *sudbonosnosti* ljudske egzistencije, te njezine osuđenosti na konačan kraj.

Međutim, je li ispravno ovaj arhetip koji sam istraživao u samom tekstu nazvati samo *sizifovskim*? Sizif je ime koje nas uistinu upućuje na vječni udes besmislenog kotrljanja svojeg kamena na vrh brda, sve dok cijeli ciklus ne započne ispočetka. Za Sizifa nema izlaza iz njegova udesa. Koliko god da sam upozoravao na tu poziciju u onom pristupu žalovanju kojeg sam opisivao, za sam kraj, nameće se pitanje: Ne postoji li za ovog Sizifa, Sizifa-korotnika, ipak mogućnost da prekine svoj začarani krug, da prekine svoje prokletstvo karakterizirano beskonačnim neprestano proživljavanje korotničke boli, sve dok ne iscrpi sve mogućnosti njezine verbalizacije? Po mojem mišljenju, odgovor na ta pitanja, koji je sam Barthes možda naslutio, iako ga nigdje ne izriče tako eksplicitno, leži u jednom pojmu koji Heidegger uvodi u svojoj filozofiji – pojmu *skrbi*.

Biće prema kojemu tu-bitak stoji u odnosu su-bitka, nema karakter pukog priručnog. Drugi čovjek jednostavno nije predmet brigovanja, što je inače oznaka naše egzistencije u njezinu odnosu prema okolnosvjetskom, već je on predmet *skrbi*. Dapače, on u njoj stoji.<sup>59</sup> U tom smislu, Heidegger navodi dva modusa skrbi. Prvi modus karakterizira *uskakanje umjesto nekoga*, odnosno preuzimanje na sebe onoga o čemu drugi treba brigovati.<sup>60</sup> No, čini se kako nas ovo ne zadovoljava, jer se ovdje naprosto događa *izmještanje* drugoga iz njegova usuda

---

<sup>59</sup> Vidi: Martin Heidegger, *Bitak i vrijeme*, Zagreb, 1988, 138.

<sup>60</sup> Usp. isto, 138-139.



brigovanja – gotovo da smo drugoga izgnali iz njegove brige, natjerali ga da odstupi, iskorači sa svojega mjesta, da bismo mu samo dobacili ono njegovo *brigovano*, onda kada ono više i nije njegovo, jer smo ga mi umjesto njega preuzeli.

Drugi modus skrbi, Heidegger opisuje ovako:

„...postoji mogućnost jedne skrbi koja za Drugoga ne uskače toliko koliko *iskače ispred* njega u njegovoj mogućnosti bitka, ne da bi mu oduzela 'brigu', nego zapravo tek vratila kao takvu. Ta skrb, koja se bitno odnosi na pravu brigu – to će reći egzistenciju Drugoga, a ne na neko što o kojemu on briguje, pomaže Drugomu u tome, da postane sebi transparentan *u* svojoj brizi i *za nju slobodan*.“<sup>61</sup>

Čini se kako ovdje dolazimo do rješenja svojih dvojbi i odgovora na pitanje o izlazu kojega Sizif može prigriliti da bi se kroz njega oslobodio tereta svojeg žalovanja. Govoriti o nekome, izricati gubitak, nije karakterizirano niti samo njegovom pukom nemogućnošću da nam *više* i *još* odgovori, a niti pukom željom da lakše podnesemo svoj gubitak. Radi se o svojevrsnom nastavku *skrbi*. I kad Drugoga više nema, ja i dalje *skrbim za njega*, noseći ga makar u svojim riječima, i čineći ga tako transparentnim, ne više za njega samoga već za druge koji su nadživjeli. Više ne oslobađam drugoga *za* njegovu brigu, da je može preuzeti u svoj svojoj autentičnosti; sada oslobađam samoga sebe, s jedne strane svoje korote, da tako opet postanem sposoban prigriliti vlastitu egzistenciju sa svakodnevnim brigama, koje mi donosi, a s druge strane, moja skrb nastavlja biti prisutna i prepoznata jednostavno kao *ljubav*, očišćena od bilo kakve sentimentalnosti, koja mi u svojoj dimenziji skrbi približava druge oko mene, čineći ih *napokon prisutnima*, potpomažući moju autentičnost i otvarajući prostor za transparentnost mene kao onoga koji stoji nasuprot drugima, ali i izručujući meni druge u njihovoj neponovljivosti.

Činjenica je, ipak, da se sam Heidegger ne bi složio sa ovakvim tumačenjem. Koliko god se činilo da opis ove druge vrste *skrbi* otvara mogućnost za spašavanje njegove filozofije od svih onih koji su istoj zamjerali nedostatak etičke dimenzije, Heidegger je, čini se, uvijek ostao, blago skeptičan po pitanju mogućnosti uspostavljanja ovakvog „dijaloga“, koji bi se korijenio u skrbi, koja nekoga nosi sa sobom, kao zbir svih dimenzija koje smo doživjeli i iskusili, susreli i pronašli u Drugome. Za njega bi takav odnos prema Drugom bio pojmljen tek kao projekcija vlastitog bitka u drugoga, odnosno, svođenje nekoga na dvojnika vlastite

---

<sup>61</sup> Isto, 139.

ličnosti.<sup>62</sup> Iako ovo vjerojatno možemo shvatiti i pod drukčijim vidikom; onim da se bitak ionako objavljuje u čovjeku, pa je stoga odnos prema čovjeku uvijek već odnos prema samom mjestu uprisutnjenja bitka, a što bi nas navelo da se složimo s nekima, kako je već tu anticipiran odgovor na primjerice, Levinasovu kritiku, čini se kako ipak ne postoji osnova za to da Heideggerovu misao protumačimo kao „izvornu etiku“, odnosno prepoznavanje etičkog kao onog prvotnog u ontologiji tubitka.<sup>63</sup>

Međutim, posve drukčije razmišljanje o mogućnosti dijaloga imao je možda i najslavniji Heideggerov učenik – Hans-Georg Gadamer. Dijalog nikada nije, za Gadamera, ono što mi *vodimo*. Dapače, mi u razgovor *dospijevamo*, reći će Gadamer, u njemu se zatičemo.<sup>64</sup> Razgovor vodi nas, a ne mi njega, i upravo zbog tog elementa koji je posve izvan nas i naših nastojanja, on omogućuje pojavu onog dotad skrivenog. U narav istinskog razgovora, kako ga Gadamer razumijeva, pripada to „da se ulazi u drugoga, da se zbilja dopušta važenje njegovih motrišta i da se u njega premještamo utoliko što ga se doduše ne želi razumjeti kao tu individualnost, ali se svakako želi razumjeti to što on kaže.“<sup>65</sup> Ova definicija razgovora može biti shvaćena i kao definicija skrbi, onako kako je svaki Sizif u žalovanju, u nekom trenutku, može prigrliti i odabrati.

Čak i kad drugoga više nema, mi mu dopuštamo da njegova misao odjekuje i slušamo je, neprestano se pitajući i odgovarajući samima sebi kroz neprestani povratak do izvorišta njegovih riječi. Mi mu neprestano dajemo riječ, neprestano smo u potrazi za pravim značenjem njegovih riječi. Ne radi se tu tek o pukom odgonetanju, već jednostavno o tome da nekoga neprestano dozivamo *u* razgovor. Upravo je to način da se naša estetizacija melankolije ne iscrpi, i to iz posve jednostavnog razloga. Iz tog razloga što puku estetizaciju i metaforizaciju napuštamo u korist razgovora koji nastavlja trajati i otkrivati istine koje nije stigao otkriti za vrijeme života onoga drugog. U tom smislu, možemo zaključiti kako u svakom Sizifu, spava i jedan Atlas, onaj Titan iz grčke mitologije koji je na svojim leđima nosio svijet. Jer mi, istupajući van iz vlastite korote, i nastavljavajući razgovor s drugim, koji je smrt prekinula, nosimo drugoga *u svojoj skrbi* i ponovno ga susrećemo, ne samo u sjećanju, nego u razgovoru, koji neprestano i uvijek iznova s njim otvaramo.

---

<sup>62</sup> Usp. isto, 142.

<sup>63</sup> Vidi: Jean Grondin, *Smisao za hermeneutiku*, Zagreb, 1999, 99.

<sup>64</sup> Usp. Hans-Georg Gadamer, *Istina i metoda: osnovne crte jedne filozofijske hermeneutike*, svezak prvi, Zagreb, 2012, 469.

<sup>65</sup> Isto, 471.

## BIBLIOGRAFIJA:

1. Aries, Philippe: *Eseji o istoriji smrti na Zapadu*, Rad, Beograd, 1989.
2. Barthes, Roland: *Dnevnik korote: 26. listopada 1977 – 15. rujna 1979.; tekst priredila i bilješkama popratila Nathalie Leger*, Naklada Pelago, Zagreb, 2013.
3. Barthes, Roland: *Svjetla komora: bilješka o fotografiji*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2003.
4. Benjamin, Walter: *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986.
5. Camus, Albert: *Mit o Sizifu: ogled o apsurdnu*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.
6. Gadamer, Hans-Georg: *Istina i metoda: osnovne crte jedne filozofijske hermeneutike*; svezak prvi, Demetra, Zagreb, 2012.
7. Grondin, Jean: *Smisao za hermeneutiku*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999.
8. Heidegger, Martin: *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988.
9. Heidegger, Martin: *O biti umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1959.
10. Jankelevitch, Vladimir: *Smrt*, AGM, Zagreb, 2011.
11. Koprek, Ivan: *Korak za smisao: antropologijsko – etičke studije i eseji*, Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, Zagreb, 1992.
12. Kristeva, Julia: *Crno sunce: depresija i melankolija*, Naklada Jurčić, Zagreb, 2014.
13. Lukač, Georg: *Duša i oblici: eseji*, Nolit, Beograd, 1973.
14. Lyotard, Jean-Francois: *Postmoderna protumačena djeci: pisma 1982 – 1985*, August Cesarec; Naprijed, Zagreb, 1990.
15. Morin, Edgar: *Čovjek i smrt*, Scarabeus-naklada, Zagreb, 2005.
16. Paić, Žarko: *Postmoderna igra svijeta*, Durieux, Zagreb, 1996.
17. Popović, Dimitrije: *Smrt u slikarstvu*, Matica hrvatska, Zagreb, 2001.

## IZJAVA O AUTORSTVU RADA

Ja, Matej Vidaković, rođen dana 2.11.1994. u Osijeku prijavljujem ovaj rad na Natječaj za Rektorovu nagradu u akademskoj godini 2016./2017.

Svojim potpisom jamčim:

- da sam jedini autor ovog rada
- da su svi korišteni izvori, kako objavljeni, tako i neobjavljeni, adekvatno citirani ili parafrazirani te popisani u bibliografiji na kraju rada
- da je elektronička verzija ovog rada identična onoj tiskanoj, te da je to verzija rada koju je odobrio mentor
- da sam upoznat s odredbama Etičkog kodeksa Odbora za etiku u znanosti i visokom obrazovanju (čl. 8) i Etičkog kodeksa Sveučilišta u Zagrebu (čl. 19)

*Matej Vidaković*

U Zagrebu, 24. travnja 2017.

## SAŽETAK

### Pojam žalovanja u filozofiji Rolanda Barthesa

U ovom radu izlaže se misao o gubitku, odnosno o žalovanju, onako kako je ona prisutna u djelu francuskog filozofa Rolanda Barthesa. Pri tome se podrazumijeva jedan pokušaj davanja svojevrstne fenomenologije žalovanja. To, pak, upućuje i na pokušaj ocrtavanja egzistencijalnog stava koji žalobnik zauzima pred gubitkom Drugoga.

Nakana je ovog rada pokazati kako Barthesova misao o žalovanju, smrti i gubitku predstavlja svojevrstni arhetip žalobnika kojega bismo mogli nazvati sizifovskim. U tu svrhu poslužila su čitanja dva specifična Barthesova djela. Prvo je „*Dnevnik korote*“, zbirka intimnih fragmenata nastalih nakon smrti majke, objavljena tek posthumno, a drugo je knjiga „*Svijetla komora*“, Barthesova rasprava o umjetničkom mediju fotografije, koja je u znakovitoj mjeri određena upravo prepoznavanjem motiva poput smrti, preminuća, odlaska, gubitka u općenitosti fotografije kao forme.

Prvi dio teksta pokušava okarakterizirati i podvrgnuti nekim pitanjima duhovnu klimu koja prati naše svakidašnje razumijevanje smrti, a na podlozi tzv. *postmodernog stanja*, kojemu je i sam Barthes pripadao kao suvremeni filozof. Drugi dio teksta bavi se ponnim čitanjem „*Dnevnika korote*“, u kojemu su dane elementarne odrednice onoga što je razumljeno kao *sizifovski žalobnički arhetip* i to kroz otvaranje dijaloga sa misliocima poput Julije Kristeve, koja nas upućuje na bit sizifovskog arhetipa – a to je svojevrstna metaforizacija i poetizacija vlastite melankolije, te kroz postavljanje barthesovski shvaćenog Sizifa, nasuprot onom Camusovom. U trećem dijelu, koji prethodi zaključku, analiziranjem određenih segmenata djela „*Svijetla komora*“, otvara se put svojevrstnom produbljivanju i nadvladavanju onog pukog sizifovskog u koroti kakvu Barthes simbolizira. Refleksije Waltera Benjamina i Georga Lukacsa iz njegove pred-marksističke faze upućuju nas k Martinu Heideggeru i Hansu-Georgu Gadameru. Sizif se, naposljetku, razotkriva ne kao puki estetičar koji podvrgava vlastito žalovanje poetskom diskursu, već kao onaj koji istinski skrbi za Drugoga, tj. za preminuloga, u heideggerovski shvaćenom smislu. On postavlja pitanja samom životu, poput lika iz antičke drame, te simbolizira jedan posve autentičan način *skrbi* za Drugoga, čak i nakon smrti, neprestano ustrajući na otvaranju dijaloga s njim, svjedočeći tako ljubav, ali ne u onom sentimentalnom smislu – već kao jedan samosvojan, originalan način potvrđivanja

vlastite egzistencije, te činjenja Preminuloga transparentnim za druge, čak i kad on sam to više nije u mogućnosti činiti.