

Ksenija Vidmar Horvat

Evropski spomin in vizualizacija travme: vloga umetniške reprezentacije v medijskem projektu »Begunec_ka sem«

Ključne besede: begunska kriza, spomin, mediji, Widad Tamimi, Vesna Bukovec

DOI: 10.4312/ars.10.2.13-30

Uvod

V začetku leta 2016 je časopis *Delo* dvanajst ponedeljkov zapored objavljala medijske prispevke dveh avtoric, vizualne umetnice Vesne Bukovec in pisateljice Widad Tamimi. Serija se je imenovala »Begunec_ka sem«, nastajala je v begunskem zatočišču, kjer sta avtorici delovali kot prostovoljki, bralcem časopisa pa je tedensko dokumentirala osebne zgodbe ljudi, ki so postali begunci in na koncu »balkanske begunske poti« pristali v dveh zatočiščih v Sloveniji. Četudi dokumentarni po verodostojnosti prizorišča in njegovih akterjev, prispevki niso sodili v nobenega od klasičnih novinarskih žanrov, pa tudi napisani niso bili v objektiviziranem jeziku novinarskega poročanja. Namesto povzemanja izjav resničnih oseb in resničnih dogodkov so bili sestavljeni iz biografskih zgodb, ki so jih predstavljali fikcionalizirani pripovedovalci, namesto reporterskih fotografij so bile k besedilom priložene ilustracije, očitno umetniške predelave nečesa, o čemer sta avtorici slišali pripovedovati resnične priče.

»Begunec_ka sem« je bil zagotovo avtorski projekt, toda ker je obenem nastajal sočasno in na kraju, kjer so se nahajali dejanski begunci, je nosil poročevalsko vrednost. Medtem ko je zakrival identitete resničnih ljudi in s tehniko ilustracije – v nasprotju z reportersko fotografijo – branil dostojanstvo obličja trpečega, je povedal več kot fotografija, ki bi nam, v bran novinarskega poslanstva iskanja resnice, prikazala »vse«. Po drugi strani je soprisoten avtorčin zaobseg teh glasov, ki jih je Widad Tamimi s svojim podpisom pod prispevki povsem neposredno razkrila kot fiktivne, obličjem človeškega občega, ki stoji ob prepadu zgolj »golega življenja«, dodal antropološko razsežnost konkretnega tukaj in zdaj, osebe »z nami«. Bolj ko je bil literariziran, z Aristotelom torej bližje tistemu, kar bi se po zakonih verjetnosti lahko zgodilo, kot tistemu, kar se dejansko je zgodilo, bolj resničnostno je zvenela tragedija, bolj verjetno je bilo, da je bilo to, kar je bralec prebral, »vse res«; da se je



dejansko zgodilo in da je estetski učinek zgolj prevara pustega, dejstvenega, tega, kar ni nepredelano z domišljijo in dramskim dekorjem.

Z ujetostjo med obćim trpljenja, ki je obićajno lastno novinarskemu pogledu, in konkretizacijo travme kot vselej individualne biografske enote se je ta hibridni žanrski glas zelo približal tistemu, ki ga, medtem ko nam ga poskuša »udomačiti«, teorija opisuje s podobo tujca – nekoga, ki ga želimo zadržati ob strani, v distanci od nas samih. V tem smislu je projekt »Begunec_ka sem« mogoče ovrednotiti s perspektive napredovanja teorije tujstva, ki je v zadnjem času, predvsem ob sooćenju z migranti na mejah EU, doseglo nov zagon. Vprašanje, ki si ga zastavljam tukaj, je, ali je hibridizacija glasu drugega, ki ga v hegemonem medijskem prostoru posreduje umetnost, lahko bližje razrešitvi nelagodnega srećanja s tujcem – bližje od kritićene teorije in ućenja za strpnost. To nalogo v omejenem obsegu izpeljem s pomoćjo metode kritićene teorije diskurza, ki temelji na deskriptivni, intertekstualni in primerjalno-zgodovinski analizi jezikovne in vizualne pripovedi (Chouliaraki, 2013; Wodak, 1989) in ki nudi osnovo za proućevanje možnosti za reartikulacije bojev za pomen (spomina) (Vezovnik, 2008).

V širšem teoretskem smislu me hkrati zanima, ali nas prav umetnost – in v kontekstu sodobne medijske kulture njena estetska artikulacija v feljtonski obliki – naposled lahko vrne v zgodovino, ki smo jo zapustili (ali vsaj želeli zapustiti) ob koncu 20. stoletja.

Spomin in vizualna kultura

Begunska kriza je v evropskem javnem prostoru prisotna na način podob. Med njimi ikonićni status, torej status podobe, po kateri se bomo spominjali najhujših trenutkov krize, že pridobiva ena: od avgusta 2015, ko se je najprej na socialnih omrežjih, potem pa prek vseh pomembnejših medijskih hiš pojavila podoba naplavljenega telesa Alana Kurdija, triletnega sirskega begunca, ki ga je skupaj z mamo in bratom pogoltnilo Egejsko morje, je ta fotografska reprezentacija postala nosilni dokument travme sirskih beguncev pred vrati Evrope. Podoba rešilnega jopića, ki mu ni uspelo rešiti življenja, je zasedla mnoga mesta evropskega protesta nad politiko,¹ v dnevnem poroćanju so se vrstila obujanja preteklih tragićnih podob, ki so zaznamovale javna razumevanja učinkov zloćinov nad ćloveštvom. Drama bega pred vojno v Siriji je postala evropska begunska drama, na katero se je evropska politika – vsaj začasno – odzvala s soćutjem in obljubo pomoći. Kot je v podnaslovu prispevka na naslovni

1 Glej npr. <https://news.artnet.com/art-world/ai-weiwei-refugee-jacket-installation-vienna-557324>; <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2016/09/19/londons-haunting-graveyard-of-life-jackets-installation-raises-awareness-of-refugees-on-day-of-u-n-summit/> [25. 9. 2016].

strani zapisal slovenski dnevnik *Delo*, »Vlade evropskih držav so pod vtisom fotografij Alana Kurdija in pritiska javnosti zmeščale politiko do beguncev iz Sirije« (*Delo*, 5. 9. 2015, 1). K članku so bile priložene (od leve proti desni) fotografija *Vietnamska deklica* (avtor Nick Ut), fotografija reševalca s telesom Alana Kurdija na turški obali, pod obema fotografija naslovnice revije *Time* s podobo ujetnikov iz taborišča Omarska. Na notranji strani istega časopisa so vodilni slovenski fotoreporterji in publicisti komentirali etične vidike objavljanja fotografij trpljenja, predvsem podob otroškega trpljenja. Četudi neenotni v stališčih o javnem razkazovanju trupel, posebej trupla mrtvega otroka, so si bili v aspektu novinarske odgovornosti do javnosti skorajda enotni: »Utopljeni deček na plaži je slika našega sveta. To je rezultat vojne, v kateri Evropa sodeluje kot razdiralna sila« (Ervin Hladnik-Milharčič, *Delo*, 5. 9. 2015, 2).

Preden poskušam odgovoriti, zakaj je prav ta fotografija, in ne vse predhodne, ki so skupaj s tragedijami na Sredozemskem morju v neobvladljivem številu potovale do svetovnih javnosti, dosegla, da se je zganilo evropsko javno mnenje, naj obnovim nekaj temeljnih potez družbe, ki ji vlada vizualna kultura, in, v soodvisnosti od slednjega, njenega razumevanja zgodovine.

Fotografija v času, ki ga definira množenje spektakelskih podob, ki praznijo občutek za zgodovino – t. i. utrujenost od sočutja (*compassion fatigue*) (Chouliarakis, 2013, 34) – ohranja specifičen položaj medija-pričevalca. Fotografije, piše Uroš Hočevar,

[k]ot svojevrsten dokaz, da se je nekaj zgodilo, so v primerjavi s televizijsko sliko pravi rudniki podatkov, skrbno prebrani in „lično“ izvzeti iz neustavljivega kontinuiranega toka časa, ki ga ni mogoče ustavljati na boljši in učinkovitejši način kot ravno s fotografskimi podobami. Fotografija je način potrditve in vzpostavitve popolnega vpogleda v realnost (Hočevar, 2010, 9).

S tem privilegijem fotografije bolj kot drugi mediji »[v]plivajo na javno mnenje in prek tega na kolektivni spomin« (ibid., 83). Tudi John Berger presoja, da se fotografije vtisnejo v spomin bolj kot gibljive podobe, ker so jasen izsek časa in ne tok (Berger, v: Hočevar, 2010, 94). Ker fotografija »omogoči pogledu videti večnost in celoto, čeprav mu kaže le nekaj delnega, posamičnega in posebnega« (Kreft, 2010), se uspešno zoperstavlja izgubljanju občutka za čas. Ker živimo v času, ko mediji prevzemajo pozicijo zgodovine, v njej pa, s »pasivnim nasiljem, ki se kopiči«, ni prostora za razmislek, vzdržuje možnost – prek shranjevanja podob – za spomin (ibid., 142–143).

Javni spomin določajo ikonične fotografije: osvoboditev koncentracijskih taborišč se spominjamo prek fotografskih podob (ibid., 82) in ne zgodovinopisja: gola in z napalmom opečena deklica Phi Thi Kim Phuc je ikona vietnamske vojne,

»the Falling man« Richarda Drewa ikona 11. septembra. Toda, kot poudarja Kreft (ibid., 257), »ikone sestavljajo spomin, narejen po meri želje po pozabi« (ibid., 267). Trditi je mogoče, da posebej travmatične podobe, torej tiste podobe, ki naj bi se najgloblje in nepovratno vtisnile v javni spomin, postanejo ikonične prav zato, ker zagotavljajo vnaprejšnjo pozabo. Ikonična moč izhaja iz zagotovila otopelosti, ki ga travmatične podobe že hranijo v sebi (saj je bilo jasno, da bi se kaj takega slej ko prej moralo zgoditi!). Fotografija, pravi Hočevar, je »idealen medij za prikazovanje travmatičnega«. »V sebi združuje nekaj krutega, slutnjo katastrofe, ki se je neizogibno že zgodila« (Hočevar, 2010, 82). Obenem, kot izpostavlja že Susan Sontag (2006), ikonične fotografije travme otopelost »oplemenitijo« z moralnim zadoščenjem (vidim grozo, a vendar vzdržim in gledam dalje). Zgodovinski spomin kamere, ne glede na to, kako zelo bi si želeli, da sporoča o preteklosti, je zato vselej dejstvo politike spominjanja v sedanjosti.

Pogled, morala, politika

Za kritično teorijo gledalca je subjekt, ki je emancipiral svoj pogled, nosilen dejavnik tvorjenja javne etike in upora. Njegov predhodnik se je oblikoval na začetku 19. stoletja, z znanstvenim odkritjem telesa. Fiziologija je telo namestila kot podlago, na kateri nastaja videnje: gledalec je hkrati avtonomen in aktiven v vizualni izkušnji. Sočasno odkritje arbitrarnosti povezave med stimulusom in reakcijo (elektrika v stiku z optičnim živcem proizvede zaznavo svetlobe, v stiku s kožo pa zaznavo dotika!) je sprožilo začetek razpada koherentnosti pomena. To ni bil zgolj začetek epistemološkega skepticizma, pravi Mieke Bal, pač pa mnogo več: »Stvar ni bila samo v tem, kako nekdo ve, da je nekaj resnično, pač pa, da so nastajale nove oblike resničnega; in nova resnica o sposobnostih človeškega bitja je bila artikulirana v teh okvirih« (Bal, 2006, 273). Vizualna modernost torej ustvari gledalca, ki ima vse potrebne nastavke optičnega aparata, da poljubno tvori pomen in ustvarja odzive – tudi politične.

Pri tem teorija trči na zgodovinsko težavo. Subjekt, ki so mu namenjene fotografske ikone travmatičnega aktualnega (in preteklega) časa, se pospešeno pretvarja v moralno izpraznjeni subjekt. To ne pomeni, da ne premore moralne presoje, pač pa, da je njegovo moralno delovanje vnaprej izpraznjeno moči za poseg v politično. Odzove se podobno kot pred njim tisti posameznik modernosti, ki se je prvič zavedel, da živi v individualistični družbi. Obrne se k »ritualom srca« (Eagleton, 2008, 8), iščoč v naravi vezi čustvovanja, ki jih je zlomila kultura pogodbe (ibid., 19). Kot še piše Eagleton, je sentimentalizem, ki ga odkrije 18. stoletje, v resnici »strinjanje z lastnim dejanjem sočustvovanja« (ibid., 27). Za nameček je čas, v katerem se krepi

družbena moč fotografije, ironično, čas negiranja moralnosti (Bauman, 2015). Družba se vpisuje kot moralno indiferentna (ibid., 79), označuje jo padec javnega posameznika, v političnem smislu se državljanski etos pretvarja v potrošniškega.² Moralno delujoči človek se namesto ukvarjanja z drugim prepusti »notranjemu šepetanju samemu sebi« (Boltansky, v: Chouliaraki, 2013, 30).

Pedagogika oblasti, ki korenini v vizualni modernosti, izkorišča dejstvo odkritja gledalca kot producenta pogleda in v zameno za izgubo moralnosti vrača moralno nagrado, ki jo gledalec podeli samemu sebi. To izpolni po dveh, medsebojno prepletenih poteh. Prva je pot uveljavljanja pravice do gledanja, tj. družbeno legalizirano in legitimirano voajerstvo. Fotografija, ki jo objavijo mediji, posebej mediji s pripisano licenco novinarskega profesionalizma in institucionalne kredibilnosti,³ je tu zato, da jo vidim in prek nje sodelujem kot akter beleženja in spominjanja zgodovine. (Opozorila ne neodgovorno širjenje fotografije sirskega dečka po družbenih omrežjih kot način neodgovornega senzacionalizma sodi v sklop obrambe etičnega kodeksa javne rabe podob!). Pravica do gledanja je pravica do vedenja, s tem da je vedenje samo vnaprej institucionalno organizirano kot moja »spontana« reakcija na travmatično podobo. To je druga pot: »vem«, kako se moram odzvati, moja čustva so mi znana vnaprej. Biopolitika vizualne kulture, kot za televizijo izpostavlja Chouliaraki, temelji na mobilizaciji pomena, ki naj bi usmerjal gledalčevo razumevanje (ibid., 65), pri čemer, bi lahko dodali, slednji vztraja, da gre za njegovo lastno presojo.

V sodobni paradigmi posthumanitarne etike so gledalčeve reakcije omejene bodisi na zgražanje nad človeškim trpljenjem nasploh bodisi na impulz humanitarizma prek empatije s konkretnim v podobi. V obeh primerih sledi potrditev subjekta v moralni držbi: kot dejstvo neotopelosti v družbi, ki jo artikulira otopelost in ki je vzpostavljena na odnosih sebičnega individualizma in ukinjanja solidarnosti in kjer je reakcija sama že zagotovilo moralnega samo-upravljanja sebstva. To je povrnitev iluzije o delujočem akterju. Marketinške akcije humanitarnih organizacij, ki humanitarizem tržijo v obliki nove oblike »feel good« altruizma izpopolnjenega potrošnika, so zadnja oblika tega »odkritja« zatočišča v lastnem, intimnem svetu »dobrega« posameznika.

2 V resnici je fotografija svojo družbeno moč izkoriščala zelo kratek čas: v kratkem obdobju prvih desetletij 20. stoletja je delovala kot »ljudski medij, ki ga je mogoče demokratično uporabljati« (Berger, 2006, 33), dokler ni postala sredstvo politične propagande in oglaševanja. Obenem se je gledalčeva recepcija fotografije začela pogrezati v navado, ki je nazadnje pripeljala do utrujenosti od trpljenja drugega.

3 Boštjan Videmšek ob podobi mrtvega Kurdije opozarja: »Kot digitalni citat je postala 'ultimativni klik' in uspešnica družabnih omrežij. Vrstijo se podobe, obdelave, artistični presežki, kratki filmčki, ilustracije. A večina brez kakršnega koli konteksta in brez kakršnega koli dostojanstva« (Delo, 5. 9. 2015, 2).

»Golo življenje« in kinopolitika

Podobe trpljenja, ki jih prenašajo globalni mediji, nosijo posebno funkcijo v ekonomiji razvrščanja sveta na revni jug in varni zahod. »Mi« zamišljene skupnosti Zahoda, ki »poseljuje transnacionalne cone varnosti in ki konstruira človeško življenje v coni trpljenja kot Drugega Zahoda« (Chouliaraki, 2013, 10), sestavlja globalni zemljevid ironične solidarnosti. Zahodnega gledalca se umešča v vnaprejšnji položaj dobrodelneža, ki si navkljub dejstvu, da ve, da v resnici ne more veliko storiti, za svoje empatično gledanje na »bolečino drugega« zasluži priznanje in hvaležnost. Zahod si prisvoji naziv dobrotnika sveta, ki ga simbolno (in sicer) izničuje (ibid., 60). Simbolna smrt trpečega subjekta nastopi v trenutku, ko se v gledalcu sproži empatični odziv. Empatija vzgib za politično delovanje prevede v zahtevo po takojšnjem ukrepanju v smislu reševanja življenja. Biopolitična modernost je zasnovana na moraliziranju politike, pravi Rancière, ki »politično vprašanje globalne pravičnosti prenese na moralno vprašanje reagiranja na nujnost telesnih potreb« (Rancière, v: Chouliaraki, 41). S tem utrdi distinkcijo med golim življenjem (zoe) in političnim življenjem (bios). Trpeči subjekt v podobi zasede mesto pričevalca o splošnem dejstvu golega življenja, ki ga ustvarja svetovna politika izkoriščanja (Nail, 2016) in izгона (Sassen, 2014), medtem ko je njegova biografska izkušnja, ki bi golemu življenju dodala politično artikulacijo tega dejstva, drugotna. Poziv k reševanju biološkega telesa ni gesta solidarnosti, temveč način razlikovanja med oblikami človeškega življenja. »Ontološko klasificiranje ranljivosti reproducira obstoječi svetovni red« (Chouliaraki, 2013, 40), v katerem globalni Jug zasede mesto nedejavne telesne politike.

Golo življenje je neločljivo povezano z gibanjem po prostoru, ki z modernostjo prinaša (politično) dejstvo izobčenja. Zato so podobe trpečih beguncev in migrantov travmatične na drugačen način kot pa podobe bolečine subjekta, ki miruje. Begunec je tisti, ki pokaže golo življenje, to je obliko človeškega obstoja, ki jo je modernost prav z mobilnostjo obsodila na nepripadanje (Melossi, 2003). Suvereno nasilje, ki pripade moderni državi, pravi Agamben, »ni utemeljeno na paktu, temveč na izključujoči vključitvi golega življenja v državo« (Agamben, 2004, 117). »Nasprotno temu, kar smo mi moderni navajeni, da si predstavljamo kot prostor politike v smislu državljskih pravic, svobodne volje in družbene pogodbe, je s stališča suverenosti *avtentično politično samo golo življenje*« (ibid.). Sočasno z dejanjem politiziranja potekajo procesi izobčenja, z razvrščanjem golih življenj na tiste, ki pripadajo, in tiste, ki se za takšen privilegij ne morejo kvalificirati. »Preživetje naravnega stanja v samem srcu države« postane mobilizacijski inštrument državljskega nacionaliziranja, ki skupnost golih življenj pretvori v skupnost političnih subjektov.

Državljan in državljanstvo sta torej konstitutivni sili določanja subjektne formacije migrantstva. Medtem ko sta sami ustanovljeni na dejstvu golega življenja, resnico svojega nastanka prikrivata s kazanjem na golo življenje drugega, tistega, ki ga politična skupnost izloči. Migrant je namreč nekdo, ki je izgubil položaj državljana; je v vmesnem prostoru, atopos-u, v najboljšem primeru v čakalni vrsti za pridobitev novega državljanstva, ali kot velja v primeru večine manj srečnih, nastanjenih v večnem nihanju ilegalnosti, ujet med zbirnim centrom in deportacijo. »Emigrant je ime za migranta, ki je nekoč bil član ali državljan, imigrant ime za nekoga, ki bo morebitni član ali državljan« (Nail, 2016, 3). Vmesnost, v kateri ohranja zgolj golo življenje, se v statični politični skupnosti kaže kot osebni državljanski poraz.

Ime in čas: pedagoško delo

Begunci razkrijejo fikcijo moderne države, ki temelji na iluziji povezanosti med rojstvom in narodnostjo. Pokažejo golo življenje; od tod strah pred njihovo pojavo na pragovih naših domov (Bauman, 2016). Namesto ukvarjanja s »kinofobijo«, to je strahom pred ljudmi, ki prečijo »naše« teritorije in zasedajo »naše« prostore, je važnejše vprašanje, kako s podobo migranta odpraviti učinke modernega nasilja nad zavestjo, ki si je dejstvo državljanstva prisvojila kot naravno upravičenost, in nas vrniti nazaj, na izhodiščno mesto golega življenja, kjer z migrantom (kot politično figuro!) nastaja najina skupna zgodovina 21. stoletja.

Izvedeli smo, da je ločitev med humanitarnim in političnim ekstremna faza ločitve med človekovimi in državljanskimi pravicami ter da so, v tem oziru,

»[r]oteče oči« ruandskega otroka, čigar fotografija se razstavlja, da bi se pridobil denar, [...] nemara najpregnantnejša šifra golega življenja v našem času, to golo življenje pa humanitarne organizacije potrebujejo v natančni simetriji z državno oblastjo (Martinon, 2010, 145).

Vprašanje nas vrne nazaj k vizualnim podobam in spominu. Fotografije so »zadrževalne«, pravi Berger: podoba trpljenja nekoga drugega nas spravi v obup ali izzove ogorčenje. Čim prej se želimo vrniti nazaj v svoja življenja, ki pa se v primerjavi z vidnim zazdijo neustrezna (Berger, 1989, 18); gledalec občuti svojo »moralno neustreznost« (ibid., 19), ki jo poskuša odpraviti s humanitarnim dejanjem. Kot smo videli, je vprašanje vzroka trpljenja v tem trenutku depolitizirano: fotografija je »postala evidenca splošnega človeškega položaja« (ibid., 21). Obenem je varno, da se jo gledalcu predoči v nešteti oblikah, saj je malo verjetno, da bo v podobah nasilja prepoznal svojo lastno politično nesvobodo, da bi se uprl državi in institucijam, ki v njegovem imenu sodelujejo v razširjanju globalnega nasilja.

Berger kljub temu ne obupa nad političnimi »rabami fotografije«. Fotografijo poimenuje sled, zaznamek časa, ki ga je pred iznajdbo kamere prek spomina bila sposobna zaznati le »notranja zavest«. Torej je neke vrste nadomestek spomina, s to razliko, da ohranja videz, in ne pripoved, ki pripada predmetu za podobo. Spominjanje, pravi Sontag, je priklic slike, in ne obnovitev zgodbe (v: Hočevar, 2010, 88) – v tem sta si fotografija in spomin enotna. Toda v nasprotju z javno fotografijo zasebna fotografija zmore aktivirati pomen, ki se nanaša na osebno izkušnjo. »Fotografija je memento iz življenja, ki ga nekdo živi«; javna fotografija te mnemične moči intimnega ne premore; nosi spomin tujca.

Ta spomin kljub vsemu ni odpaden, odvečen, za posameznika nepomemben: je produktiven v smislu pravičnosti, ki je nekoč pripadala božjemu očesu: ohranja pri življenju, rešuje pred ničem in pozabo. »Kamera nas osvobodi bremen spomina. Nadzoruje nas kakor bog in nadzoruje za nas« (Berger, 1989, 40). Vendar, kot smo že tudi ugotovili, »snema, da bi pozabili« (ibid). To je posledica družbe spektakla, kjer spomin ni več nujen niti zaželen. »Družbeno spremembo zamenja sprememba podob« (Sontag, v: Berger, 1989, 41). Cilj, nadaljuje Berger, mora biti vzpostaviti fotografijo s kontekstom, jo vrniti v čas in obenem ta čas ozgodoviniti – narediti za prisotnega v zdajšnjosti. To nalogo lahko opravimo tako, da javno približamo zasebnemu.

Kje v podobi, ko gre za politizacijo, tj. politično razumevanje človeškega trpljenja, je stičišče med javnim in zasebnim? Vrnimo se k podobi trupla begunskega dečka na obali. Kje je presežek te šokantne podobe mrtvega otroka, zakaj je truplo enega samega otroka močnejše v izzivanju odziva javnosti, kot so statistike na desetine mrtvih otrok v Sredozemlju?⁴ Podoba izzove žalost – zaradi lege trupelca, ki spominja na spečega malčka; le da vemo, da je to bitje na podobi mrtvo. Telo izzove spomin na poglede na speča telesa otrok v tej starosti, na poslušanje njihovega dihanja, ki pomirja in staršem dovoli, da mirno odidejo spat. V tem spominu je nekaj spokojnega, kot v podobi dečka na obali, le da je ta spokoj brutalno nasprotje, skorajda krivica glede na mirovanje, v katerega je ujeta telo mrtvega otroka. Moralna neadekvatnost, o kateri govori Berger, je biografsko izkustvena⁵ – občutek privilegija, ki ga ima gledalec v nasprotju s staršema umrlega dečka, je personaliziran in depolitiziran hkrati.

»Tragedije migrantov, ki poskušajo čez Sredozemlje vstopiti v Evropo, spremljamo že dobro desetletje. Očitno se drugače odzovemo na velike številke mrtvih kot na

4 Od izbruha begunske krize je bilo samo v letu 2014 med 10.000 umrlimi dokumentiranih 539 smrti otrok; prave številke so neznane; znano je le, da so precej višje: <http://s.telegraph.co.uk/graphics/projects/children-dying-refugee-Mediterranean/index.html> [20. 9. 2016].

5 Reakcije aktivistke: »Moj bog, to bi bil lahko moj otrok, ki ima enako barvo las, enako zalite nožice«; in D. Camerona, ki je na twitterju zapisal, da ga je podoba ganila kot »očeta«. <http://www.bbc.com/news/world-europe-34150419> [25. 7. 2016].

podobo fanta z imenom in priimkom».⁶ Z imenom golo življenje dobi javni (pravni, politični) status – z njim stopi med tiste, za katerimi je mogoče žalovati (McRobbie, 2006). Kako naj žalujem za 250.000 trupli, ki so pokopana v skupinski grobnici brez imen in priimkov, se pred spominskim obeležjem genocida v Kigali v Ruandi sprašuje Jean-Paul Martinon (2010)? Poimenovanje je dejanje ljubezni in pravičnosti (Derrida, v: Milevska, 2010, 289); imeti ime je zagotovilo smrti, ki bo objokovana. Kakor je samo ime zapis smrti, ki prihaja, je vklesano v nagrobniku tudi dokaz življenja: z njim bit ne izgine v nič.

S poimenovanjem podobe mrtvega dečka z njegovim imenom se spremeni politika spominjanja. Podoba ni več zgolj prikaz krivične smrti otroka begunca, pač pa prikazuje umrlega Kurdija. Telo postane nosilec družinskega imena. Ob dejstvu, da sta z njim umrla tudi brat in mama, za podobo nastaja zgodba: zgodba družine, ki se ne bo nikdar več srečala. Gledalec si lahko sam, iz tega javnega prikaza izkustva družinskega spomina, po svojih lastnih spominih predstavlja, kako bi izgledal njihov spomin. Javno in zasebno se zbližata v truplu, ki ima ime. To je srečanje, za katerega Berger verjame, da lahko gledalca angažira onkraj dejanj zgražanja in čustvovanja.

Telo z imenom vstopa v javni prostor našega spomina. Podoba je prostorski migrant, čigar gibanje je ustavilo morje, toda njena ikoničnost prečka meje spomina, ki nastaja na notranji strani prostora Evrope. Begunec je torej tudi časovni migrant: vstopa v časovni pas spominjanja, kjer so tisti, ki se spominjajo, državljani, objekti njihovega spominjanja pa begunci. To je ključna dimenzija, ki jo javnemu prostoru begunstva dodaja prav fotografija. Begunstvo ni samo gibanje v prostoru, je tudi intervencija v čas mirujočega: z beguncem/migrantom se spreminja kronotop skupnosti – in medtem ko je veliko govora o migrantih kot skupini, ki zaseda prostor, ki je »naš«, časovno srečanje skorajda ni omenjeno. Politika časa oz. zgodovine šele čaka na svoj izris kot polje spopada za sobivanje.

»Begunec_ka sem«

Fotografija je pripovedni medij zgodovine na podoben način, kot to velja za begunčevo pripoved: po eni strani sporoča o preteklem, obenem pa je nastanjena v večnem zdaj. Le da ta zdaj ni mirujoče stanje v smislu neaktivnosti, pač pa je spreminjajoča se pripoved. Fotografijo je mogoče vrniti nazaj v območje zgodovine in družbenega in družbene izkušnje, meni Berger, in sicer tako, da se jo umesti v narativni čas. »Narativni čas postane zgodovinski, ko ga zajameta družbeni spomin in družbena akcija« (Berger, 2006, 216).

6 Jure Eržen (*Delo*, 5. 9. 2015, 2).

V »Begunec_ka sem« se razmerje med (vizualnim) spominom in naracijo spremeni. V nizu 12 begunskih pripovedi se bralčeva pozornost razdeli med fikcijski in dokumentarno-biografski del, četudi je ločnica med obema ohlapna. Fiktivna pripoved (spodaj zapisana v ležečem) je zasnovana na resničnem pričevanju enega ali več beguncev, nastanjenih v enem od begunskih centrov v Sloveniji. Referenca resničnega pričevanja izostruje vizualno podobo, ki spominja na ikonične prizore slovesa med odraslima moškima, očetom in sinom, kot na primer v Ahmadovi zgodbi:

»Moj oče je invalidna oseba, vi ste ga odpeljali, kje je? Povejte mi, kje je? On je vse, kar še imam na tem svetu, obljubil sem mu, da bom poskrbel zanj, povejte mi, kje je!«

»Ahmad je star 17. V Slovenijo je prišel peš. Pred seboj je potiskal očeta v invalidskem vozičku. Po prečkanju slovenske meje mu je policija ponudila prevoz. Očeta so naložili na reševalno vozilo in Ahmad je sam nadaljeval peš«. (Begunec sem: Ahmad, 17 let, *Delo*, 25. 1. 2016)

Ali v zgodbi Fatime, kjer se skozi podobo odhoda na morje ločujeta partnerja:

*»Sovražim te, ker si me pripravil do tega, da sem odšla sama z otrokoma... Poslovali smo se v pristanišču, potem ko si mi pomagal, da sem otrokoma nadela rešilne jopiče, onadva pa sta se ti obešala okoli vratu in te prosila, da bi ostal z nami«. (Begunka sem: Fatima: »Ljubljeni moj, sovražim te«, *Delo*, 1. 2. 2016)*

Spomin usmerja begunski glas, ki je v zgodbah večinoma prvoosebni. Pripovedi, ki jih begunci delijo z zapisovalko, so nosilci družinskega spomina. Tokrat se podoba družine oblikuje po obratni poti, skozi spomin ločitve: otroka od staršev, sina od očeta, žene od moža, brata od sestrice itn.

»Objemal sem svojo sestrico Lino... Lina je moja prava sestra, drugi so otroci nove žene mojega očeta. Moja prava mama je s svojim novim možem ostala v Siriji.«

»YZN je star 11. Na Hrvaškem so ga ločili od družine, s katero je zbežal iz Sirije. V Brežice je prispel ob 2. uri zjutraj, premražen in moker od dežja«. (Begunec sem: YZN, 11 let, *Delo*, 7. 1. 2016)

Begunec v zgodbi zapisovalki lahko odpre pot v intimno dopisovanje z ljubljeno osebo, ki je ostala doma ...

*»Draga Ava, živ in zdrav sem prispel v Evropo. Pogrešam te, sestrice, veliko mislim nate in ponoči, preden zaspim, gledam fotografijo, na kateri sva skupaj. Slikala sva se tik pred mojim odhodom. Kako dobro je, da sva šla k fotografu«. (Begunec sem: Jusef, *Delo*, 14. 3. 2016),*

*»Prišli smo v Slovenijo, ljubezen moja. Zakaj se smejiš? Slovenija... tako je«. (Begunec sem: Sami, *Delo*, 7. 3. 2016),*

... v domišljjski klic otrokom, ki naj bi žalujočo osebo predramil iz mrtvila groze ...

Ajša: »Otroci moji, kako naj vam povem, da nimamo nikogar več?... Z odštevanjem, kot da bi šlo za igro, so jih prisilili, da so drug za drugim pokleknili. Najprej ded, nato strici in na koncu vaš oče«. (Begunka sem: Ajša, Delo, 22. 2. 2016),

... ali neposredno v osebno izkustvo poslušalca zgodbe:

»Žal mi je, da sem povzročil žalost še vam. To je moja zgodba, ni prav, da ste zdaj žalostni tudi vi«. (Begunec sem: Jusef, Delo, 14. 3. 2016).

Begunci v portretih so predstavljeni kot ljudje, ki imajo družino: ob sebi, čakajoč nekje v prihodnosti ali zakopano v spominu na umrle. Da bi jih rešili, so družine zapustili ali jih pognali na pot.

»Prišli so v hišo in grozili moji materi in sestri. Rekli so jima, da me bodo ubili, če se bom vrnil domov«. (Begunec sem: Neodločeni izid, Delo, 21. 3. 2016),

»Zakaj ste se odločili priti vse do tukaj? Zato ker nisem hotel umreti in ker nisem hotel, da bi umrli tisti, ki jih imam rad«. (Begunec sem: Afganistanec in 42 družinskih članov, Delo, 15. 2. 2016).

Peta zgodba, Afganistanec in 42 družinskih članov (ibid.), begunca ujame v dialogu s policistom:

[Policist]: »Oh, na koncu vas bo več kot nas. Poglejte, kako velike so vaše družine. V moji smo samo štirje: moja žena, moja dva otroka in jaz...So vsi drugi umrli? Afganistanec ga opazuje z določeno mero sočutja... Kateri drugi?... Mama, oče, stari starši, strici, tete, nečaki? Ste tudi tukaj imeli vojno? ...Ah, ne, ne, nisem jih štel k družini.«

Družina je določujoči kontekst, tudi ko je begunec brez lastne družine, kot v primeru Maherja:

»Pobegnil je iz Alepa, a se je nato odločil, da ne bo nadaljeval poti skupaj s člani svoje družine. Njegovi starši in bratje so namreč skoraj nemudoma zapustili domovino. Ni imel žene in ni imel otrok, zato se je odločil, da bo pomagal rojakom«. (Begunec sem: Maher, 27 let, Delo, 9. 2. 2016)

... in v zaključni zgodbi, ki niz begunskih portretov sklene s simbolno figuro očeta Paola (Begunec sem: Oče Paolo, Delo, 6. 4. 2016), jezuita iz Rima, ki je ustanovil samostansko skupnost Arabcev, semitov in kristjanov in izginil med divjanjem vojne v Siriji – tam, kjer se je začela pot preostalih enajstih zgodb.

Vizualne ilustracije po drugi strani ne vztrajajo pri družinskem kontekstu; lahko so predstavljeni portreti skupine, ki bi bila lahko družina (Jusef), zaljubljeni par (Sami) ali razširjena družina (Afganistanec), lahko so travme begunstva predstavljene

na način brezosebnega grafičnega prikaza predmeta (Ključ, prekrit z rjo) ali pokrajine (Fatima). Le v dveh primerih je gledalec soočen s portretom posameznika: v Ajšini zgodbi vidimo v kapo in šal odeti obraz, ki mimo gledalca prestrašeno zre v neznano daljavo. Obraz je potopljen v sivo ozadje od vratu navzdol, ki bi lahko pomenilo morje, kontekst Ajšinega begunstva (»Med zibanjem na valovih iz rdeče lava se živa in zdrava potapljam v počasno agonijo«), toda ker je ilustracija črno-bela, bi lahko ozadje pomenilo tudi neskončni čas, ki golta življenje. Druga ilustracija prikazuje telo dojenčka, položenega v spiralni zvitek bodeče žice: tudi tu je življenje ujeto v večnost (spirale) (Slika 1). Zgodba pripoveduje o Haideri, ki je v beg odšla v visoki nosečnosti, otroka rodila v Grčiji, potem pa za njim izgubila vsako sled.



Slika 1. Begunka sem: Haideri, *Delo*, 29. 2. 2016. Ilustracija: © Vesna Bukovec.

Iz zgornje kratke predstavitve je mogoče izluščiti dva pomembnejša vidika združevanja javnega in zasebnega v vizualnem spominu, kot ga oblikujejo begunske pripovedi projekta »Begunec_ka sem«. Prvič, družinski kontekst, v katerem nastopajo begunci, je kontekst izgube: intimnosti, varnosti, ljubezni, prihodnosti (odraščanja in staranja). To so univerzalne teme človeškega življenja, ki jih je mogoče dojemati empatično mimo družbenih označevalcev kulture, vere, rase; točka prešitja s subjektom bolečine (ob izgubi) je prav v njegovi nedolčnosti, ki hkrati sproža bolečino v gledalcu, ki je določen: z razdaljo, varnostjo, neizgubo. Ime postane breme privilegija. V tem smislu pedagogika spomina v navedenih pripovedih iz projekta »Begunec_ka sem« leži v brezimenskosti oz. določitvi fiktivnega poimenovanja kot edino sprejemljive oblike potujevanja in identifikacije s trpečim; z njo je mogoče biološko golo življenje vrniti

v okviru političnega, ne da bi pri tem postali ujetniki humanitarizma kot poslednjega cilja akcije.

Da ne bi ostali pri zgodovinski repliki sentimentalizma, poskrbi politika glasu v projektu. Prvoosebni glas, v katerem Widad Tamimi bralcu prevaja biografije resničnih ljudi, dosega učinek identifikacije prek skupnega stičišča, ki bi ga lahko poimenovali transglasje: glas, ki hkrati pripada več subjektom pripovedi: beguncu kot biografski osebi, beguncu kot fikcijski osebi in pisateljici kot avtorici fikcijskega zapisa. Združitev v žanrski in časovni (čas pričevanja, čas zapisa, čas objave) heteroglosiji onemogoča, da bi biografije odpravili iz spomina v smislu »partikularnih zgodb«, kjer je naša moč delovanja (spominjanja) omejena, kot na primer v biografskih pripovedih. Medtem ko nastopa kot poročevalka, Tamimi avtenticira glas in hkrati glasu odvzema avro fascinantnega avtenticizma: s tem pogled na bolečino drugega ne more ostati reducirana na objekt gledanja, zamrznjen v času. Čas gledanja je sotočen času konteksta, torej begunske krize v dokumentarnem kronotopu begunskega centra. Avtoričin glas, ki transponira begunčev glas prek zidov zatočišča in fikcije, se ujame v objekt zaznave, ki me pretvarja v subjekt javnega spomina. Ali, kot je ob soočenju s fotografijo pričevala Susan Sontag, njeno življenje je po tem, ko je prvič videla fotografije Bergen-Belsena in Dachaua, razpadlo na dvoje: na čas pred videnim na fotografijah in čas po njem.

Ilustracija ima v sklopu projekta posebno vlogo. Sontag je resda omenjala fotografijo, toda politični prostor fotografije je danes tudi bistveno bolj depolitiziran, kot je to veljalo za čas njenega soočenja. Po drugi strani je Cartier-Bresson fotografijo videl kot izvrsten način neposrednega risanja (Hočevar, 2010, 25). Ilustracija v projektu »Begunec_ka sem« priključuje ikonično spominsko intervencijo Arta Spiegelmana *Miš (Maus)*, ki je za ponazoritev očetove spominske pripovedi o Auschwitzu uporabil ilustracije živalskih likov mačk (nacisti) in miši (Judje). Redukcija in kompresija podob, kot omenja Leventhal (1995), v grafičnem romanu igra funkcijo distance – ne le do praks nacističnega iztrebljanja, pač pa tudi do poenostavljajočih odzivov nanj. Je torej izziv hegemoniji interpretacije, s čimer preprečuje zgodovinsko katarzo.

V »Begunec_ka sem« ima ilustrativna redukcija polnosti subjekta na linije in črte drugačno interpretativno ozadje. Tega lahko razložimo prek primerjave s fotografijo umrlega Kurdija, ki tvori pomemben zgodovinski in spominski kontekst ilustracije. Listič z napisom Begunec v zgodbi o Haideri sporoča, da telesce otroka ne pripada samo konkretni materi, pač pa govori usodo generacije. To je povsem nasprotna gesta upodobitve od fotografije Kurdija, kjer je negibno telo dečka neločljivo povezano z družinskim imenom. Ilustracija podoba na žice položenega otroka spoji

z zgodovinskim spominom in preuredi v angažirano reprezentacijo, ki ostaja odprta v času. Podoba na hrbtu ležečega, živega otroka je dramatično nasprotje na trebuhu ležečega mrtvega otroka na fotografiji. Čeprav je otrok v ilustraciji živ, je podoba travmatična za gledalca prav toliko, kot je travmatičen pogled na dokumentarno podobo mrtvega otroškega telesa na obali. In obratno, spojena s Haiderino zgodbo tudi fotografska podoba Kurdija dobi svoj spominski kontekst intimnega žalovanja in gledalčevega prepoznanja v tragediji smrti tujčevega otroka.

Spomin na prihodnost

To pa naposled pripelje k vprašanju družbene rabe travmatičnih podob in pomena literarnega prevajanja begunskih biografij v medijske podobe zdajšnjosti. »Čisto mogoče je, da je fotografija prerokba človeškega spomina, ki jo je potrebno družbeno in politično šele izpolniti«, pravi Berger (1998, 43). Če to Bergerjevo misel prenesemo na kritično politiko spominjanja begunske tragedije v Evropi, potem bi lahko zapisali, da so podobe, ki nastajajo, evropski spomin prihodnosti, ki šele prihaja. Fotografske podobe beguncev bodo natisnjene v kritičnih izdajah iz vizualne kulture, ki bodo govorile o vpletenosti naše generacije v bolečino drugega, ali pa zgolj faktografsko podajale mejnike časa, ki so zaznamovali našo politično biografijo, kot to že velja za ključne fotografije 20. stoletja. V tem smislu so skupinska, generacijska zapuščina, pa tudi osebna dediščina. Za nas beležijo grozo, ki jo bomo šele izkusili v prihodnosti, spominjajoč se časa, ki ga živimo v sedanjosti. V tem smislu je javna fotografija Kurdija že tudi intimna fotografija v spominu posameznika, ki bo živel to prihodnost.

»Begunec_ka sem« se izmika kanoniziranju, ki zadene fotografijo. Niza dvanajstih ilustriranih zgodb ni mogoče nominirati za žanrsko nagrado (kolikor vem), pa tudi sicer ne dopušča lahkotnosti pozabe prek umeščanja v »zgodovino fotografije«, ker sta čas in glas spomina, ki ga prenašajo podobe v tem projektu, drugačna od časa fotografije. Kot na primeru migrantskih video projektov razlaga Mieke Bal, se fikcionalizirani dokumentarni formati ločijo od dokumentarnih po tem, da ne prinašajo dejstva resnice, pač pa njeno bistvo-substanco (Bal, 2006a, 226). V tem smislu premorejo posebno moč, da spomine pretvorijo v čas sedanjosti (now.time): »fikcijo se uporabi, da profetski spomin lahko postane orodje politične akcije« (ibid.). Kot smo videli že z Bergerjem, je takšna akcija mogoča, kadar se v gledalcu srečata tujec, ki postane pripovedovalec njegovih spominov, in javni spomin, ki postane njegova skrb. Ne moremo se postaviti v vlogo oddaljenega trpečega in, kot je predvidel sentimentalizem 18. stoletja, zaradi dejstva prepoznanja avtonomije v lastnem telesu trpeti z njegovim. Lahko pa se skupaj z njim spominjamo; to je tisto »učasovljenje sedanjosti«, ki prinaša sporočilo o naši vpletenosti v trpljenje drugega, kot je že opozarjala Sontag. Dodali bi,

da se z biografitiranjem spomina, kot v primeru projekta »Begunec sem«, to politično dejstvo prepíše tudi v osebni spomin.

Za slovenskega bralca čas po izdaji zgodb »Begunec_ka sem« ne bi smel nikdar več spominjati na čas pred njo.

Literatura

- Agamben, G., *Homo Sacer*. Suverena oblast in golo življenje, Ljubljana 2004.
- Bal, M., From sub- to suprasemiotic: The sign as event, v: *Images. A Reader*, (ur. Manghani S., Pieper, A., Simons, J.), London 2006, str. 115–119.
- Bal, M., Heterochrony in the act: The migratory politics of time, v: *Art and visibility in migratory culture: Conflict, resistance, and agency*, (ur. Bal, M., Hernandez-Navarro, M.), Amsterdam 2006a, str. 211–238.
- Bauman, Z., *Strangers at our Door*, Cambridge 2016.
- Bauman, Z., *Postmoderna etika*, Ljubljana 2015.
- Berger, J., *Rabe fotografije*, Ljubljana 1998.
- Berger, J., Ways of remembering, v: *Images. A Reader*, (ur. Manghani S., Pieper, A., Simons, J.), London 2006, str. 214–216.
- Chouliaraki, L., *Ironic Spectator. Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Cambridge 2013.
- Eagleton, T., *Trouble with Strangers: A Study of Ethics*, Oxford 2008.
- Hočevár, U., *Estetika reportažne fotografije*, Ljubljana 2010.
- Kreft, L., Resnica v fotografiji, v: *Estetika reportažne fotografije*, Ljubljana 2010, str. 251–275.
- Leventhal, R. S., Art Spiegelman's *MAUS*: Working-Through The Trauma of the Holocaust, 1995; <http://www2.iath.virginia.edu/holocaust/spiegelman.html> [3. 9. 2016].
- McRobbie, A., Vulnerability, violence and (cosmopolitan) ethics: Butler's Precarious Life, *British Journal of Sociology* 57/1, 2006, str. 69–86.
- Melossi, D., »In an Peaceful Life«: Migration and the Crime of Modernity in Europe/ Italy. *Punishment and Society* 4, 2003, str. 371–397.
- Martinon, J.-P., Bearers and Proper Names, v: *Renaming Machine*, (ur. Milevska, S.), Ljubljana 2010.
- Milevska, S., Renaming as agency. The potential power of alternative renaming strategies, v: *Renaming Machine*, (ur. Milevska, S.), Ljubljana 2010.

- Nail, T., *The Figure of the Migrant*, Stanford, 2016.
- Sassen, S., *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*, Cambridge, Massachusetts 2014.
- Sontag, S., *Pogled na bolečino drugega*, Ljubljana 2006.
- Vezovnik, A., Kritična diskurzivna analiza v kontekstu sodobnih diskurzivnih teorij, *Družboslovne razprave* XXIV/57, 2008, str. 79–96.
- Wodak, R. (ur.), *Language, Power and Ideology: Studies in Political Discourse*. Amsterdam 1989.

Viri

- Gunter, J., Alan Kurdi: Why One Picture Cut Through, *BBC*, 4. 9. 2015. <http://www.bbc.com/news/world-europe-34150419> [25. 7. 2016].
- Merljak, S., Razčlovečenje kot opozorilo in obupan klic na pomoč, *Delo*, 5. 9. 2015, str. 2.
- Potič, Z., Merljak, S., Podobe, ki so prebudile čustva in prisile politike k dejanjem, *Delo*, 5. 9. 2015, str. 1.
- Tamimi, W., Bukovec, V., Begunec sem, <https://flipboard.com/@delo6adj/begunec-sem-ejs899r3y> [1. 8. 2016].

Ksenija Vidmar Horvat

Evropski spomin in vizualizacija travme: vloga umetniške reprezentacije v medijskem projektu »Begunec_ka sem«

Ključne besede: begunska kriza, spomin, mediji, Widad Tamimi, Vesna Bukovec

Članek obravnava medijski projekt avtoric Widad Tamimi in Vesne Bukovec, ki ga je med januarjem in marcem 2016 predstavljal časopis *Delo*. Projekt je temeljil na srečanjih avtoric z begunci v begunskem centru v času t. i. begunske krize. Avtorici sta pričevanja predelali v pripovedi z ilustracijo. Analiza se osredotoča na pedagoško moč kolaža biografije, fikcije in vizualne reprezentacije in proučuje učinek na javni spomin. Primerjalno ozadje študiji je teorija fotografije in fotografskega spomina v 20. stoletju.

Ksenija Vidmar Horvat

European Memory and Visualizations of Trauma: The Function of Artistic Representation in Media-Project "I am a Refugee"

Keywords: refugee crisis, memory, media, Widad Tamimi, Vesna Bukovec

This article analyses the 2016 media project by Widad Tamimi and Vesna Bukovec that was published in the national daily *Delo*. The project was based on the authors' encounters with the refugees in two centres in Slovenia in time of the 2015 refugee crisis; these were then reworked into short visual and narrative stories. The aim of the analysis is to look into the pedagogical potentials of the unique combination of fiction, biographical data and illustration, as employed in the project, and the impact such a reconstruction of the biographic voice may have on public memory. This impact is examined in relation to theories of photography and its memorial power in the 20th century.