

Сюзан Зонтаг

ЗА ФОТОГРАФИЯТА

София, 2013

Преводът е направен по изданието:
Susan Sontag
ON FOTOGRAHY
PICADOR

Всички права запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на „Изток-Запад“.

Copyright © 1973, 1974, 1977 by Susan Sontag.
All rights reserved.

© Христина Кочемидова, Юлиян Антонов, превод, 2013
© Издателство „Изток-Запад“, 2013

ISBN 978-619-152-276-7

Сюзан Зонтаг

30

ФОТОГРАФИЯТА

Превод от английски
Христина Кочемидова

Юлиян Антонов

Редактор
Соня Бранц





№3

Николай ТРЕЙМАН
(ведущ редактор)

Цочо БОЯДЖИЕВ
Катерина ГАДЖЕВА

СЪДЪРЖАНИЕ

В ПЕЩЕРАТА НА ПЛАТОН.....	7
<i>Превод: Христина Кочемидова</i>	
АМЕРИКА ПРЕЗ ФОТОГРАФИИТЕ.....	35
<i>Превод: Юлиан Антонов</i>	
МЕЛАНХОЛИЧНИ ОБЕКТИ	65
<i>Превод: Юлиан Антонов</i>	
ГЕРОИЗМЪТ НА ВИЖДАНЕТО	107
<i>Превод: Христина Кочемидова</i>	
ФОТОГРАФСКИ ЕВАНГЕЛИЯ	143
<i>Превод: Христина Кочемидова</i>	
СВЕТЪТ НА ОБРАЗИТЕ	187
<i>Превод: Христина Кочемидова</i>	

В ПЕЩЕРАТА НА ПЛАТОН

Човечеството се помайва невъзродено в пещерата на Платон¹ и по стар навик се задоволява само с образи на истината. Но обучението чрез фотографии е различно от обучението чрез по-старите, по-занаятчийски образи. Едно е сигурно: вече много повече образи претендират за нашето внимание. Тяхната инвентаризация започва от 1839 г. и оттогава почти всичко вече е фотографирано – или поне така изглежда. Тази ненаситност на фотографското око променя условията на нашия заговор в пещерата – нашия свят. Снимките ни приучават към нов зрителен код, променят и разширяват понятието ни за онова, което заслужава да се гледа и което имаме право да забележим. Те се превръщат в граматика, нещо повече – в етика на виждането. И в крайна сметка най-великият резултат от появата на фотографията е чувството, което ни дава, че можем да вместим целия свят в мозъка си – като сбирка с образи.

Да колекционираш снимки означава да събираш света. Филмите и телевизионните програми оживяват стените, блещукат и угасват; а в статичните снимки образът е предметен, евтин за възпроизвеждане, лесно преносим, удобен

¹ Символ на света в неговата илюзорност и неяснота. – Б.р.

за събиране, трупане, подреждане. Във филма на Годар „Карабинерите“ (1963) двама лениви и тъпоумни селяни са примамени в кралската армия с обещанието, че ще могат да плякосват, да изнасилват, да убиват, да правят с врага каквото си искат – и да забогатеят. Но когато след години Микеланджело и Одисей донасят на жените си вкъщи куфарите с плячка, те са пълни с пощенски картички – с изображения на паметници, магазини, животни, природни чудеса, транспортни средства, творби на изкуството и други тематично групирани съкровища от цялата планета. Шегата на Годар пародира остроумно магията на фотографския образ. Снимките са може би най-тайнствените неща, които представят и изпълват съвременната ни среда. Всъщност фотографиите наистина са уловено преживяване и апаратът е идеалното оръжие на ненаситния разум.

Да снимаш значи да си присвоиш фотографирания предмет. То означава да се поставиш в такова положение спрямо света, сякаш го познаваш – тоест го владееш. От днешна гледна точка първата криза на отчуждение, научила човека да изолира света в печатното слово, е породила излишък от фаустовска енергия и психически изкривявания, довели до изграждането на днешните нехармонични общества. Но книгопечатането като че ли не е толкова коварна форма на извличане на света, на превръщането му в обект на съзнанието, колкото фотографските изображения, които вече съставляват по-голямата част от човешкото познание за облика на миналото и обсега на настоящето. Написаното за даден чо-

век или събитие е явна интерпретация, каквито са и ръкотворните зрителни изкази като картините и графиките. Фотографските образи са не толкова теории за околното, колкото парченца от него, миниатюрни копия на реалността, които всеки може да си направи или придобие.

Самите снимки, които си играят с мащабите на света, подлежат на намаляване, увеличаване, монтиране, ретуширане, фалшифициране. Могат да остарееят, поразени от обичайните злини за всичко хартиено; да изчезнат; да станат ценни, да се купуват и продават; могат да се възпроизвеждат. Събрали в себе си света, те сякаш чакат да бъдат събирани. Слагат се в албуми и в рамки, на рафт или на стената, прожектират се във вид на диапозитиви. Вестниците и списанията ги публикуват на видно място; полицаите ги подреждат по азбучен ред; музеите ги излагат; издателите ги поместват в книги.

Десетилетия наред албумът е най-разпространеният начин за подреждане (най-често умяляване) на снимките, което им осигурява ако не безсмъртие, то поне дълголетие – снимките са деликатна материя, лесно се късат и губят – и по-широка публика. Поместена в книга, снимката явно става образ на образа. Но тъй като сама по себе си е печатен, плосък предмет, възпроизведена в книга, тя не губи почти нищо от своята същност – за разлика от картината. И все пак албумът не е най-съвършената възможност за масово разпространение на снимков материал. Последователността на разглеждане се диктува от реда на страниците, но нищо не обвързва чи-

тателите към препоръчания ред, нито им определя времето, което да прекарат пред всяка снимка. Филмът на Крис Маркър¹ „Ако имах четири камели“ (1966) – брилянтно оркестриран размисъл върху снимки от всякакъв род и тематика – предлага по-изтънчен и строг начин за комбиниране (и увеличаване) на фотографиите. Редът и точно-то време за разглеждане на всяка снимка са определени; така снимките придобиват по-голяма зрителна яснота и емоционално въздействие. Но прожектирани във филм, те вече не са предмет на колекциониране, каквито са в албумите.

Снимките представляват свидетелство. Нещо, за което сме чули, но в което се съмняваме, изглежда доказано, ако ни покажат снимката му. Едно от приложенията на фотоапарата е за обвинение. Въведени в приложенията на парижката полиция от юни 1871 г. при жестоките арести на комунарите², снимките станаха полезно средство в ръцете на съвременната държава при надзора и контрола над все по-раздвижващото се население. Друго приложение на фотоапарата е за оправдание. Снимката минава за безспорно доказателство, че нещо се е случило. Тя може да го изопачи, но винаги остава предположението, че нещо поне подобно на онова, което тя ни показва, съществува или е съществувало. Каквито и да са ограниченията (заради аматьорството) или

¹ Виден френски документалист. – Б.р.

² Репресиите след последните барикадни боеве 21–28 май 1871 г. (Парижката комуна). – Б.р.

претенциите (заради професионализма) на индивида фотограф, снимката – всяка снимка – има сякаш по-естествена и затова по-точна връзка с видимата действителност от всички други имитации. Virtuозите на благородния образ като Алфред Щиглиц и Пол Странд, които десетилетия правят силни, незабравими снимки, целят преди всичко да ни покажат нещо „ей там“, точно както и притежателят на „Полароид“, за когото снимките са удобна и надеждна форма да улови мига, или собственикът на простицък „Брауни“, който щрака спомени от ежедневието.

Докато картината и описанието са винаги само ограничено избирателна интерпретация, снимката може да се приеме за тесноизбирателно проникване. Но въпреки общоприетото убеждение, че снимката е истинност, което я прави меродавна, интересна и убедителна, работата на фотографите всъщност не е изключение от обичайната контрабанда между изкуството и истината. Дори когато действително се стремят да изобразят реалността, те се влияят от безмълвния диктат на своя вкус и своята съвест. Изключително талантивите фотографи, участвали в проекта „Администрация за селскостопанското осигуряване“ (АССО) в средата на 30-те години (между които Уокър Евънс, Доротия Ланг, Бен Шан, Ръсел Лий), правят десетки снимки анфас на един от тамошните изполичари, докато останат доволни, че са получили каквото им трябва – точният израз на лицето в подкрепа на собствените им представи за мизерията, светлината, достойнството, структурата, експлоатацията и местопо-

ложението. Решавайки как трябва да изглежда снимката, одобрявайки един вариант пред друг, фотографите винаги налагат някакъв стандарт на своите обекти. Макар че в известен смисъл фотоапаратът наистина улавя действителността, а не че я интерпретира, снимките са същата интерпретация на света като рисунките и картинките. Дори в случаите, когато самото заснемане е почти непреднамерено, случайно или анонимно, пак не намалява поучителността на начинанието. Тъкмо в тази пасивност – и вездесъщност – на снимането е скрито „посланието“ на снимката, нейната агресия.

Идеализиращите образи (като повечето снимки в модата и животинския свят) са не по-малко агресивни от творбите, подчертаващи грозотата (социалните снимки, мрачните натюрморти и снимките на заподозрени). Във всяко използване на фотоапарата има тайна агресия. Това важи както за 40-те и 50-те години на миналия век – първите две славни десетилетия на фотографията, – така и за всички следващи, когато технологията спомага да се разпространи схващане за света като сбирка от потенциални снимки. Дори за такива ранни майстори като Дейвид Октейвиъс Хил и Джулия Маргарет Камерон, които използват фотоапарата за постигане на живописни образци, смисълът на фотографването е далеч от целите на художниците. От самото си начало фотографията се стреми да улови възможно най-голям брой обекти. Живописата никога не е имала такъв обхват. Последвалата индустриализация на фотографската технология

само реализира изначално залегналото във фотографията обещание: да демократизира всички преживявания, като ги предаде в образи.

Епохата, когато фотографията изисква тежък и скъп инвентар – играчка за находчивите, богатите и маниакалните, – наистина изглежда безкрайно далеч от днешното време на удобния джобен фотоапарат, примамка за всекиго да снима. С първите фотоапарати, произведени във Франция и Англия в началото на 40-те години на миналия век, боравят само техните изобретатели и някои ентузиаста. След като по онова време няма професионални фотографи, не може да се говори за любители, а снимането няма социално приложение – то е безполезна, тоест творческа дейност, макар и почти без претенции за изкуство. Едва след превръщането си в промишлен отрасъл фотографията се ражда като изкуство. Докато индустриализацията създава социални приложения на фотографските занимания, реакцията срещу тези приложения пък засилва самоопределянето на фотографията като изкуство.

Напоследък фотографията се превърна в почти толкова широко разпространено забавление като секса и танците – което означава, че подобно на всяка масова форма на изкуството фотографията не се упражнява от повечето хора като изкуство. Тя е преди всичко социален ритуал, защита от неизвестното и средство за власт.

Най-ранната масова употреба на фотографията е за запечатване на паметни мигове от живота на семейството (и други). Поне един век сват-

бената снимка е по същия начин неделима част от церемонията, както определените словесни формули. Фотоапаратът и семейният живот вървят ръка за ръка. Според едно френско социологическо проучване в повечето домакинства има фотоапарати, но за домакинствата с деца е два пъти по-вероятно да притежават поне един фотоапарат, отколкото за семейства без деца. Да не снимаш децата си – особено като малки – е признак на родителско бездушие точно както да не се появиш в училище за абитуриентската снимка е проява на младежки бунт.

Чрез снимките всяко семейство си прави портретен летопис – портативен комплект от образи, свидетелстващи за неговото единство. Няма значение какви начинания са заснети; стига само да има снимки и да се съхраняват с обич. Фотографията става ритуал от семейния живот тъкмо когато в напредналите страни в Европа и Америка в самото семейство като институция започват радикални промени. С откъсването от семейното ядро – тази клаустрофобна единица – от много по-широкия семеен агрегат фотографията е призована да увековечи, символично да утвърди застрашената приемственост и стеснения периметър на семейния живот. Снимките, тези призрачни доказателства, осигуряват образно присъствието на пръснатите роднини. Семейният албум обикновено включва пълния състав на семейството – и често е единственото, което остава от него.

Както ни дават възможност привидно да притежаваме нереалното минало, снимките ни

помагат и да владеем пространства, в които иначе се чувстваме несигурни. Фотографията се развива съвместно с една от най-характерните съвременни дейности: туризма. За първи път в историята големи маси от хора започнаха редовно да пътуват за кратко извън обичайната си среда. И вече изглежда неестествено човек да пътува за удоволствие, без да носи фотоапарат. Снимките ще бъдат неоспоримо свидетелство за извършеното пътешествие, за изпълнената програма, за получената наслада. Снимките документират низ от преживявания извън кръга на семейството, приятелите и съседите. Но зависимостта от фотоапарата като инструмент, който прави преживяното реално, не намалява, когато хората пътуват повече. Снимането задоволява една и съща нужда както у космополитите, търсачи на фотографски трофеи от пътешествие с кораб по Нил или двуседмичен престой в Китай, така и у дребнобуржоазното семейство, което по време на отпуската си прави снимки пред Айфеловата кула или Ниагарския водопад.

Освен начин за удостоверяване на преживения опит снимането е начин за неговото отричане – чрез ограничаването му само до фотогеничното, чрез превръщането на преживяното в образ, в спомен. Самото снимане успокоява и притъпява общото чувство на дезориентация, което обикновено се изостря от пътуването. Повечето туристи се чувстват задължени да вдигнат фотоапарата между себе си и всичко забележително, което видят. Несигурни в отклика си, те правят снимка. Така преживяното добива форма: спри,

заснеми и продължи. Този метод особено допада на хора, подложени на безжалостни трудови нрави – немци, японци и американци. Използването на апарата успокоява тревогата, която хора, свикнали да работят неуморно, изпитват, ако не работят, когато са в отпуска и би трябвало да се забавляват. Те си намират работа, която е вид приятна имитация на труда: правят снимки.

Най-страстни фотографи и вкъщи, и в чужбина като че ли стават хора с ограбено минало. Всеки в индустриализираното общество е принуден постепенно да се откаже от миналото, но в някои страни като САЩ и Япония скъсването с миналото става по особено травмиращ начин. В началото на 70-те години митът за нахалния американски турист от 50-те и 60-те, тъпкан с долари и простацина, бе изместен от мистерията на груповия японски турист, наскоро освободен от своя островен затвор поради чудото на поскъпналата йена и обикновено въоръжен с фотоапарати и на двата хълбока.

Фотографията стана един от основните начини да изживееш нещо, да демонстрираш участие. Една реклама по списанията представя група скупчени хора, загледани някъде извън снимката, и всички само с едно изключение имат шокиран, тревожен, развълнуван вид. Онзи с поразителния израз е вдигнал пред очите си фотоапарат; той е самоуверен, почти се усмихва. Докато другите са пасивни и явно смутени зрители, притежанието на фотоапарата е превърнало един от тях в активно същество, във воайор: единствен той е господар на положението. Какво виждат

тези хора? Не знаем. И няма значение. Някакво събитие: нещо, което си заслужава да се види – и следователно да се фотографира. Рекламата, с бели букви върху тъмната долна трета от снимката, наподобява новини от телетипната лента и съдържа само шест думи: „Прага... Удсток... Виетнам... Сапоро... Лондондери... ЛАЙКА.“ Разбитите надежди, младежките щуротии, колониалните войни и зимният спорт си приличат – те са уеднаквени от фотоапарата. Снимането изгражда хронично воайорско отношение към света, което приравнява значението на всички събития.

Снимката не е само резултат от сблъсъка на събитието и фотографа; самото снимане е събитие и то ти дава изключителни права – да се впуснеш, да посегнеш – или пък да пренебрегнеш случващото се. Чрез намесата на фотоапарата намира израз чувството ни за ситуация. Вездесъщото присъствие на фотоапарата внушава, че времето се състои от интересни събития, които заслужават да се заснемат. Това пък автоматично ни дава усещането, че всяко събитие, каквото и да е от морална гледна точка, след като веднъж е започнало, трябва да тече докрай – така че на тоя свят да се роди нещо ново: снимката. След приключването на събитието снимката ще продължи да съществува, придавайки му един вид безсмъртие (и значение), което иначе никога не би притежавало. Докато ей там реални хора се избиват или убиват други реални хора, фотографът стои зад своя фотоапарат, създавайки частица от друг свят: света на образите, който се кани да ни надживее всичките.

Снимането по същина е акт на намеса. Част от ужаса в такива забележителни постижения на съвременната фотожурналистика като снимката на виетнамския бонза, посегнал към бидона с бензин, или на бенгалския партизанин, намушкал с щика завързан предател, идва от съзнанието, че вече е прието в ситуация, където фотографът има избор между снимката и живота, той да избере снимката. Който се намесва, не може да снима; който снима, не може да се намеси. Големият филм на Дзига Вертов „Човекът с киноапарата“ (1929) ни дава идеалния образ на фотографа в постоянно движение, човек, препускащ през панорама от несъизмерими събития с такава пъргавина и бързина, които правят немислима всяка намеса. Филмът на Хичкок „Задният прозорец“ (1954) допълва този образ: фотографът, игран от Джеймс Стюарт, е изключително обвързан с едно събитие чрез своя фотоапарат тъкмо защото е със счупен крак и прикован към инвалидна количка; временното обездвижване му пречи да въздейства върху онова, което вижда, и придава още по-голямо значение на снимането. Дори когато е несъвместимо с намесата във физическия смисъл, използването на фотоапарата все пак е вид участие. Въпреки че фотоапаратът е наблюдателен пост, фотографирането като действие е нещо повече от пасивно наблюдение. Подобно на перверзното сексуално воайорство то е начин за мълчаливо, а често и явно окуражаване на онова, което става. Да направиш снимка значи да се интересуваш от нещата такива, каквито са, от оставащото непроменено статукво

(поне дотолкова, колкото е необходимо, за да се направи една „добра“ снимка), да си съпричастен с онова, което прави обекта интересен, заслужаващ снимка – дори когато е интерес към мъката или нещастieto на друг човек.

„Винаги съм смятала, че във фотографията има някакво неприличие – и тъкмо това беше едно от нещата, които най-много обичах в нея – пише Даян Арбъс.¹ – Още когато я опитах за първи път, усетих, че правя нещо извратено.“ Може да се смята, че професионалната фотография е нещо неприлично – да използваме термина на Арбъс, – ако фотографът търси обекти, които се смятат за непочтени, за табу, маргинални. Но в наше време вече трудно ще се намерят неприлични обекти. Какъв по-точно е тогава перверзният акт на снимането? Щом професионалните фотографи често имат сексуални фантазии, когато са зад фотоапарата, може би перверзията се крие във факта, че тези фантазии са и правдоподобни, и същевременно съвсем неуместни! Във „Фотоувеличение“ (1966) Антониони кара модния фотограф да се надвисва и гърчи над тялото на Верушка, щракайки с апарата си. Неприлично, нали? Всъщност използването на фотоапарата е псевдоначин за сексуално обладаване. Между фотографа и неговия обект трябва да има дистанция. Фотоапаратът не може да изнасилва или да обладава, макар

¹ Американска представителка на художествената фотография (1923–1971), майстор на метафоричните снимки. – Б.пр.

че може да си позволява известни волности, да нахалства, да прониква, да изкривява, да експлоатира и в крайния обсег на метафората да убива – всички онези дейности, които за разлика от половия акт могат да се извършват от разстояние и в известен смисъл без досег.

Тази сексуална фантазия е доразвита много по-силно в изключителния филм на Майкъл Пауел „Воайорът“ (1960) – в него става дума не за истински воайор, а за психопат, който убива жени, докато ги снима, със скрито в апарата си оръжие. Нито веднъж той не докосва жертвите си. Не желае телата им, а само тяхното присъствие като филмирани образи – как те преживяват собствената си смърт; и тези образи той си прожектира въкъщи насаме за собствено удоволствие. Филмът подсказва, че има връзка между немощта и агресията, професионалният поглед и жестокостта, в които се фокусира основната фантазия, свързана с фотоапарата. Фотоапаратът като фалос е в крайна сметка блед вариант на неизбежната метафора, която всеки използва подсъзнателно. Колкото и невъзприемчиво да е съзнанието ни за тази фантазия, ние я назоваваме открито, когато казваме, че „зареждаме“ и „насочваме“ фотоапарата – и „щракваме“.

Старовремските фотоапарати се зареждаха по-тежко и трудно от допотопния мускет. Съвременният фотоапарат се стреми да стане вид лазерна пушка. Една реклама гласи:

„Яшика Електро-35 GT“ е фотоапаратът на космическата ера, чудесен за вашето семейство. Правете прекрасни снимки денем и но-

щем. Автоматично. Без излишни движения. Само насочете, фокусирайте и щракнете. Компютърният мозък и електронната бленда ще направят всичко останало.

Подобно на колите фотоапаратът се продава като хищно оръжие – колкото се може по-автоматизирано, готово за удар. Масовият вкус изисква лесна, невидима технология. Производителите окуражават клиентите, че снимането не е специално умение или познание, че машинката сама си знае работата и откликва и на най-лекия вътрешен подтик. Просто като запалването на колата или дръпването на спусъка.

Като оръжието и колите фотоапаратът е фантазно устройство, употребата му води до наркотична пристрастеност. Въпреки екстравагантностите на фотографския жаргон и рекламата обаче не е смъртоносен. В хиперболите на търговията, която представя колите като оръжия, има поне капка истина: в мирно време колите убиват повече хора, отколкото оръжията. Фотоапаратът оръжие не убива, тъй като злокобната метафора изглежда само блъф – подобно на фантазиите на мъжете, че имат между краката си пищов, нож, сечиво. И все пак в снимането има нещо хищно. Да снимаш хората е все едно да упражняваш насилие върху тях – като ги виждаш така, както те самите никога не могат да се опознаят. То превръща хората в обекти, които могат да бъдат символично притежавани. Както фотоапаратът е сублимирано оръжие, така и снимането е като сублимирано убийство – меко убийство, подходящо на нашето меланхолично и страховливо време.

След време хората може би ще се научат да отреагират повечето си агресии чрез фотоапарата и по-малко – чрез оръжията, и това ще ни се струва още по-задръстен от образи свят. Един случай, при който се премина от куршумите към филма, е фотосафарито, заменило ловното сафари в Източна Африка. Ловците носят „Хаселблади“ вместо „Уинчестъри“; вместо да се взират през бинокъла, за да се прицелят с пушката си, те гледат през телеобектива, за да фокусират снимката. В края на миналия век Самюъл Бътлър се оплаква, че в Лондон „зад всеки храст се крие фотограф, дебне наоколо като лъв и търси да разкъса някого“. Сега фотографът преследва истински животни, опазвани в резервати и станали твърде редки, за да бъдат убивани. В „екологическото сафари“, тази същинска комедия, пушките са се превърнали във фотоапарати и камери, защото природата вече не е онова, което е била – от което хората е трябвало да се пазят. Днес опитомената, застрашена, умираща природа трябва да бъде пазена от хората. Човек се страхува – и стреля. Но когато изпитва носталгия, прави снимки.

Сега е времето на носталгията, а снимките активно будят носталгия. Фотографията е елегично изкуство, изкуство на залеза. Почти всеки фотографиран обект е трогателен дори само защото е фотографиран. Грозен или чудноват, той може да вълнува, защото чрез вниманието на фотографа се е превърнал в нещо достойно. Красивият обект пък може да събуди печал, защото е остарял, съсипан или вече не съществува. Всички снимки са *memento mori*. Да заснемеш

нещо или някого означава да се приобщиш към неговата смъртност, уязвимост, променливост. Фотографът улавя и замразява мига – и така свидетелства за неумолимия ход на времето.

Фотоапаратите започват да възпроизвеждат света точно, откакто в човешкия пейзаж настъпват главозамайващо бързи промени: докато за кратко време се унищожават неизброими форми на биологическия и социалния живот, апаратът може да запечата всичко изчезващо. Мрачният Париж на Атже¹ и Брасай с криволичещите улици вече е почти изчезнал. Както в случая с починали роднини и приятели, запазени в семейния албум, чието присъствие в снимките компенсират донякъде страха и угризенията, породени от тяхната липса, така и снимките на вече несъществуващи квартали, на обезобразени и безплодни днес селски местности ни осигуряват връзката с миналото в джобен формат.

Снимките са едновременно псевдоприсъствие и знак за отсъствие. Подобно на живия огън в камината те приканват към мечтание – особено ако са на хора, на далечни пейзажи и чужди градове, на изгубеното минало. Чувството за недостижимост, което те могат да събудят, подхранва пряко еротичните чувства, както копнежът на влюбените се усилва от разстоянието. Снимката на любовника, скрита в чантата на омъжената жена, афишът с певицата над леглото на юно-

¹ Йожен Атже (1856–1927) – основоположник на репортажно заснетата европейска жанрова фотография. – Б.р.

шата, значката с лика на политика върху самото на избирателя по време на изборната кампания, снимчиците на децата на шофьора в таксито – всичките тези приложения на снимките като талисман изразяват едновременно сантиментално и смъртно магическо чувство: те са опити за връзка или присвояване на друга реалност.

Снимките могат да будят страстта по най-пряк и практически начин – когато някой колекционира снимки например като материал за мастурбация. Нещата стават по-сложни, когато снимките се използват, за да стимулират морални импулси. Желанието няма история – или поне всеки път се преживява като нещо новоизникнало, безпрецедентно. То се поражда по архетип и в този смисъл е абстрактно. Но моралните устои се коренят в историята, чиито персонажи са конкретни и винаги в специфични ситуации. Така че при използването на снимките като възбудители на желанието и като будители на съвестта важат почти противоположни принципи. Образите, които активизират съвестта, са свързани с определени исторически обстоятелства. И колкото по-общи са те, толкова по-малка е вероятността да имат ефективно въздействие.

Снимка, която оповестява за неподозирана зона на мизерия, може да взриви общественото мнение само в подходящия контекст на отношение и нагласа. Снимките на Матю Брейди и други с ужасите на бойното поле не са спрели воюващите да продължат Гражданската война. А снимката на полуголите скелетоподобни затворници от Андерсънвил възпламеняват общественото

мнение на Севера срещу Юга. (Въздействието на снимките от Андерсънвил идва сигурно и от самата новост по онова време да се гледат снимки.) Политическото съзнание, до което стигнаха много от американците през 60-те години, ги подготви да се вгледат в снимките на Доротия Ланг от интернирането на нисейците¹ от Западния бряг в лагери през 1942 г. и да разберат точния им смисъл – едно престъпление на властите спрямо голяма група американски граждани. Малцина от разглеждалите тези снимки през 40-те години биха имали такава недвусмислена реакция; подобна оценка беше невъзможна при единодушната подкрепа на войната. Снимките не могат да създават морални позиции, но те могат да ги подсилват – и да помогнат за изграждането им.

Снимките остават по-паметни от движещите се образи, защото са тясно ограничен отрязък от времето, а не поток. Телевизията е порой от безразборни образи, всеки от които заличава предшественика. Докато снимката е привилегирован миг, изваден на хартия, който може да се запази и да разглежда отново и отново. Снимки от рода на онази, която се появи по първите страници на повечето вестници в света през 1972 г. – голо южноvietнамче, обгорено от американски напалм, което тича по шосето право срещу фотоапарата с разперени ръце и вие от болка, – навярно са допринесли повече за масовото отвращение от войната, отколкото стотиците часове телевизионни предавания за зверствата.

¹ Американски граждани от японски произход. – Б.пр.

Човек би искал да вярва, че американското общество нямаше да е толкова единодушно в своето мълчаливо одобрение на Корейската война, ако беше атакувано с повече фотографски свидетелства за опустошението на Корея – екоцид и геноцид в някои отношения дори по-безпощаден, отколкото във Виетнам десет години по-късно. Но това предположение е несериозно. Публиката не виждаше такива снимки, защото идеологически те нямаха място. Никой не си идваше със снимки от ежедневието в Пхенянь, за да покаже, че врагът е човешко същество, както Феликс Грийн и Марк Рибу донесоха снимки от Ханой. Американците получиха достъп до снимките на страданията на виетнамците (много от които дойдоха от военни източници, правени със съвсем друга цел), защото журналистите чувстваха подкрепа за усилията си да представят такива снимки, а самото събитие масово се определяше като дивашка колониална война. Корейската война обаче беше възприемана по друг начин – като част от справедливата борба на свободния свят срещу Съветския съюз и Китай – и при такава характеристика снимки, отразяващи жестокостта на безграничната американска огнева мощ, не биха били уместни.

Значително или не, идеологията (в най-широкия смисъл) определя кое събитие заслужава да се заснеме. Не може да има фотографско или каквото и да било свидетелство за някое събитие, преди самото събитие да се назове и класифицира. Така че фотографското свидетелство не може да създаде – по-точно да определи – събитията;

приносът на фотографията винаги следва назоваването на събитието. Възможността за морално въздействие на снимките се определя от съответното политическо съзнание. Без политиката снимките от кланиците на историята най-вероятно щяха да се възприемат просто като нереални или като деморализиращ емоционален шок.

Чувствата, включително моралното негодувание, които изпълват хората при вида на снимките на потиснатите, експлоатираните, гладуващите и избиваните, зависят също от степента, до която тези образи са им познати. Снимките на Дон Маккълън на измършавелите жители на Биафра в началото на 70-те години не можаха да въздействат на някои така, както снимките на Вернер Бишоф на жертвите на глада в Индия от началото на 50-те години, тъй като подобни образи бяха станали вече банални; а снимките на умиращите от глад туарегски¹ семейства в Долна Сахара, които се появиха по всички списания през 1973 г., сигурно за мнозина бяха само мъчително повторение на вече отдавна познати бедствия.

Снимките поразяват дотолкова, доколкото показват нещо ново. За нещастие обаче миналото продължава да изплува – отчасти именно поради разпространението на такива образи на ужаса. Първата среща с фотографското свидетелство за крайния ужас е вид прозрение, съвременно прозрение: божествено откровение с обратен знак.

¹ Берберски народ в Северозападна Африка (Мали, Нигер, Горна Волта, Алжир); мюсюлмани. – Б.пр.

За мен това бяха снимките от „Берген-Белзен“ и „Дахау“, на които попаднах случайно един ден през юли 1945 г. в книжарница в Санта Моника. Никога не съм виждала нищо друго – нито на снимка, нито в живота, – което да ме е поразявало така остро, дълбоко, мигновено. Всъщност дори мога да разделя живота си на две: преди да видя тези снимки (тогава бях на 12 години) и след това, въпреки че едва няколко години по-късно разбрах напълно техния смисъл. Какво спечелих? Те бяха просто снимки – и то на събитие, за което само бях дочувала и не можех по никакъв начин да предотвратя; на страдание, което почти не бих могла да си представя и което не можех ни най-малко да облекча. Но когато видях тези снимки, нещо в мен се прекърши. Нещо преля и то не беше само ужас; почувствах се безутешно опечалена, наранена, но заедно с това голяма част от чувствата ми започнаха да закоравяват; нещо умря; и нещо още ридае.

Едно е да страдаш, а друго – да живееш с фотографските изображения на страданието, това не изостря непременно съвестта и способността за състрадание. Дори може да поквари. Видял веднъж такива образи, човек се плъзга надолу по надолнището да гледа още и още. Образите анестезират. Притъпяват болката. Едно събитие, познато ни от снимките, става по-реално, отколкото ако никога не го видим на снимки – помислете си за вьетнамската война. (И контрапример: помислете за Архипелага ГУЛаг, от който нямаме снимки.) Но показвано непрекъснато в образи, то става и по-нереално.

Същият закон, който важи за порнографията, важи и за злото. Въздействието на фотографиранията зверства се износва от честото гледане по същия начин, както изненадата и объркването, които човек изпитва, гледайки за пръв път порнографски филм, се притъпяват след още няколко такива филма. Чувството за табу, което ни кара да негодуваме и скърбим, не е по-силно от чувството за табу, определящо понятието ни за неприличното. През последните години и двете бяха подложени на болезнени изпитания. Огромният фотографски каталог на нещастията и несправедливостите по целия свят вече е запознал всички ни със зверствата и така ужасното изглежда по-обикновено – познато, отдалечено („То е само снимка!“) и неизбежно. По времето на първите снимки от нацистки концлагери в този род образи нямаше нищо банално. Но тридесет години по-късно вече беше достигната точката на насищане. А през последните десетилетия „ангажираната“ фотография допринесе за притъпяването на съвестта поне толкова, колкото и за нейното пробуждане.

Нравственото съдържание на снимките е крехко. С изключение на такива фотоси на ужаса като нацистките концлагери, които са си спечелили име на етично мерило, повечето снимки не запазват емоционалния си заряд. Една снимка от 1900 г. с голямо въздействие по онова време като тематика днес по-скоро би ни развълнувала само като снимка от 1900 г. Особените качества и намерения на фотографиите постепенно се поглъщат от всеобщия патос към миналото. Самото

преживяване при разглеждането на снимки сякаш създава естетическа дистанция – ако не веднага, то с течение на времето. Времето превръща повечето фотографии, дори и най-любителските, в изкуство.

Индустриализацията на фотографията позволи бързото ѝ включване в рационалните – тоест бюрократични – механизми за управление на обществото. Снимките вече не са образи играчки, а част от общия инвентар на околната среда – крайъгълен камък и потвърждение за онзи опростенчески подход към реалността, който се смята за реалистичен. Снимките бяха внедрени във важни контролни институции, каквито са семейството и полицията, като символични вещи и късчета информация. При бюрократичното каталогизиране на света например редица важни документи не са валидни, ако нямат прикрепена снимка на гражданина.

„Реалистичното“ гледище за света, характерно за бюрокрацията, дава ново определение на знанието – като техника и информация. Снимките се ценят, защото предлагат информация. Те ни показват кое какво е; правят опис. Безценни са за шпионите, метеоролозите, следователите, археолозите и други професионалисти в информацията. Но за масовата публика информативната им стойност е точно като на художествената литература. Информацията, която носят снимките, започва да набира голямо значение в онзи момент от културната история, когато става общоприето всеки да следи тъй наречените новини. На сним-

ката започна да се гледа като на начин за осведомяване на хора, които не са на „ти“ с четенето. „Дейли Нюз“ все още се нарича „ньюйоркският вестник с най-много снимки“ и това е залогът не неговата популярност. Другата крайност е „Льо Монд“, предназначен за образовани, добре осведомени читатели, които не публикува снимки. Предполага се, че за такива читатели снимката би била само илюстрация на анализа, който съдържа статията.

Около фотографския образ се изгражда ново понятие за информацията. Снимката е тесен отрязък от пространството и времето. В свят, управляван от фотографски образи, всички граници („рамки“) изглеждат произволни. Всяко нещо може да се отдели, да бъде извадено от всичко останало: необходимо е само да се рамкира обектът по различен начин. (И обратното: всяко нещо може да се свърже с всичко друго.) Фотографията засилва номиналистичния възглед за социалната действителност като състояща се от малки, очевидно безкрайни на брой единици – както броят на снимките, които може да се направят на всяко нещо, е неограничен. Чрез снимките светът се превръща в низ несвързани, самообособени частици; а историята, миналото и настоящето – в сбирка от анекдоти и *faits divers*¹. Фотоапаратът прави реалността атомична, податлива на контрол и смътна. Това е възглед за света, който отрича взаимосвързаността и последователността, но едновременно придава на всеки момент мис-

¹ Откъслечни, различни факти (фр.). – Б.пр.

териозен характер. Всяка снимка има множество значения; и наистина, да видиш нещо във вид на снимка, значи да се изправиш пред потенциален обект на омайване. Крайният замисъл на фотографския образ казва: „Ето повърхността. Сега помисли – по-скоро почувствай, усети – какво се крие зад нея, каква трябва да е реалността, щом изглежда по този начин.“ Снимки, които сами по себе си не могат да обяснят нищо, са неизчерпаем подтик към размисъл, изводи, предположения и фантазии.

Фотографията предполага, че познаваме света, щом го приемаме за такъв, какъвто го изобразява фотоапаратът. Но това е обратно на становището, че не го приемаме такъв, какъвто изглежда. Всяка възможност за разбиране се корени в способността ни да кажем „не“. Всъщност човек никога не може да разбере нищо от една снимка. Разбира се, снимките запълват празнините в нашето съзнание за настоящето и миналото: като например фотографиите на Джейкъб Рийс, запечатали нюйоркската нищета от 80-те години на миналия век, ярко свидетелстват, че градската беднота в Америка по онова време е била съвсем дикенсовска. Въпреки това фотоапаратът предава реалността така, че винаги скрива повече, отколкото разкрива. Както посочва Брехт, от снимка на заводите на Круп не става ясно нищо за самото предприятие. За разлика от септичното отношение, което се базира на външния изглед на дадено нещо, разбирането се базира на неговото функциониране. А функционирането се извършва във времето и трябва да се обясня-