

**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

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



## В ПЕЩЕРАТА НА ПЛАТОН

Човечеството се помайва невъзродено в пещерата на Платон<sup>1</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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 Маркър<sup>1</sup> „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 комунарите<sup>2</sup>, 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

---

<sup>1</sup> Виден френски документалист. – Б.р.

<sup>2</sup> 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. Вездъщото 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.