

# Lietuvos meno kūrėjų asociacija

## Žaidžiant slėpynes su lavonu

2012-09-04

ŽURNALAS: FOTOGRAFIJA

TEMA: Fotografija

AUTORIUS: Jurij Dobriakov

DATA: 2012-09

## Žaidžiant slėpynes su lavonu

**Jurij Dobriakov**

### **realybė anapus fotografinio atvaizdo,**

Jis slepiasi kažkur atvaizdo gilumoje. Fotografinis atvaizdas pradeda egzistuoti man tada, kai nujaučiu jo buvimą ten. Kai įtariu, kad jis yra patalpintas į atvaizdą sąmoningai, dirbtinai, kad jis yra akcentuojamas ir ekshibicionistiškai išstatomas, kad jis siekia užpildyti visą atvaizdo plotą ir žūt būt atkreipti mano dėmesį į save, atvaizdas tampa dalimi to beribio atvaizdų srauto, kuriame kiekvienas atvaizdas niekuo nesiskiria nuo bet kurio kito, ir kuriame nei vienas atvaizdas man nerūpi.

Nereikėtų suprasti nuorodos į lavoną tiesmukai. Nors šias mintis inspiravo pirmiausia nematomas plikai žmogaus akiai, bet įmanomas išžiūrėti daug kartų padidintoje nuotraukoje negyvas kūnas iš Michelangelo Antonionio filmo „Padidinimas“ („Blow-Up“), mano tekste jis veikia kaip metaforiška figūra, kaip fantomas. Tai – realybė anapus fotografinio atvaizdo, kažkas, kas niekada jam iki galo nepriklauso ir niekada nepasirodo akivaizdžia forma, bet persmelkia visą atvaizdą savo nematomu buvimu.

Senuose mėgėjiškuose Heloviną švenčiančių amerikiečių portretuose, surinktuose knygoje *Haunted Air*, nėra jokių tikrų numirėlių. Iš pirmo žvilgsnio šios nuotraukos atrodo nekaltai šmaikščios. Tačiau po šiuo nekaltumu slepiasi sunkiai paaiškinamas šiurpulys. Jį sukelia būtent tas su kaukių bjaurumu disonuojantis lengvabūdiškumas, kaukės ar kostiumo suteikiamas žaismingas anonimiškumas, pramogos forma į normalumo erdvę įrašytas nemalonus, šmėkliškas, nepadorus turinys. „Kauke, kas tu?“. Kauke šiuo atveju yra vieną kartą per metus į paviršių iškeliami atvirkštinė šio normalumo pusė, visa tai, kas „įprastu metu“ neturi vietos šio nekalto pasaulio paviršiuje – pavyzdžiui, juodaodžio (vergo) figūra, mirtis, išsigimimas. To pasaulio nebėra, jis pats tapo numirėliu; niekas nebedaro tokių nuotraukų. Mes galime atpažinti šias formas tūkstančiuose šiandien jaunų fotografų sukurtų

„šokiruojančių“, „transgresyvių“, „lynčiškų“ atvaizdų, tačiau šiuo atveju tai tėra tyčinis, kruopščiai suplanuotas bjaurumas, keistumas ar vaiduokliškumas. Atvaizdas yra išsunkiamas jo kūrėjo dar prieš būdamas sukurtas.

Gyvą numirėlį pagimdo chronologinės ir chromatinės anomalijos. Sergejaus Prokudino-Gorskio 20 a. pradžioje sukurtos spalvotos Rusijos imperijos gyventojų ir peizažų nuotraukos sukelia ypatingą atpažinimo sutrikimą. Žmonės, užfiksuoti šiuose atvaizduose, yra arčiau manęs, nei jie turėtų būti pagal savo nuotolį laike. Spalva pernelyg priartina juos prie šiandienos – spalva, kurios nesitiki iš tos epochos vaizdinių dokumentų, kuri yra pernelyg gyva, anachronistinė. Pasaulis turi būti monochrominis bent jau iki 20 a. vidurio – taip teigia mano sąmonė, įpratusi prie istorinių fotografinės estetikos klišių. Bet akis sako ką kitą: tuos įvairių tautybių žmones beveik galima paliesti, laiko praraja tarp manęs ir jų išnyksta; taip niekada nenutinka su akivaizdžiai senomis juodai baltomis ar sepija tonuotomis nuotraukomis, kurios užšaldo ir suabstraktina vaizdą, paverčia jį istorijos fragmentu, nebyliu nepasiekiamos epochos atspindžiu. Žiūrėdamas į šiuos paprastus ir kilmingus pozuotojus jaučiuosi taip, lyg neturėčiau teisės matyti šių žmonių spalvotai, tarsi toks matymas kažkokiu būdu neleistinai sujauktų dabarties ir praeities santykį. Prokudino-Gorskio fotografija yra kazusas. Ji yra laiko mašina, tačiau ja atkeliauju ne į gyvųjų, o į prisikėlusių mirusiųjų, kurie atrodo gyvesni už šiandien gyvenančius, pasaulį. Ji primena man Viktorijos epochos *post mortem* portretus, kur mirę žmonės vaizduojami kaip gyvi ar miegantys. Tik čia numirėlis apgauna mane daug geriau.

Nepatogaus hiperrealumo jausmas apima mane dar labiau, kai žiūriu į naciams dirbusio buhalterio Walterio Geneweino padarytas spalvotas nuotraukas, beaistriai ir metodiškai dokumentuojančias Lodzės žydų geto gyvenimo scenas. Nežinodamas konteksto, neiškart įtartum, kad matai žmones, kuriuos kiek vėliau žudys kiti žmonės – pastarieji puse lupų šypsosi kai kuriuose kadruose. Minkštos, šiltos nuotraukų spalvos suteikia šioms scenoms paradoksalaus idiliškumo – paradoksalaus, kai žinai, ką iš tiesų matai. Daugelyje kadru žmonės tiesiog dirba savo kasdienį darbą, kai kurie galbūt netgi su malonumu – karčiai ironiška ir tragiška aliuzija į būsimą „Arbeit macht frei“. Dauguma nuotraukų padaryta saulėtą dieną, dėl ko jos atrodo dar šiurpiausios. Šie kadrai man kalba apie tą tragediją daugiau, nei masinių kapų ir koncentracijos stovyklų nuotraukos. Jie rodo man tai, ko šie žmonės neteko – tą saulėtą kasdienybę, teisę į kurią yra minimaliausias prigimtinių žmogaus teisių pagrindas. Šiose nuotraukose dar nėra vietos kraupioms „galutinio sprendimo“ scenoms, kurios yra gerai pažįstamos daugumai žmonių, bet jų šešėlis jau tuoj išlinks į atvaizdo erdvę.

Fotografija dažniau paveikia mane tada, kai ji nėra meninė fotografija. Kitaip tariant, fotografija, kuri pažadina manyje keistą nepažįstamo atpažinimo jausmą, dažniausiai neturi aiškiai išreikštos meninės (galbūt reikėtų sakyti „estetizuojančios“) intencijos. Tai gali būti dokumentinė, spaudos ar net buitinė fotografija. Stebėjimo fotografija arba atsitiktinė fotografija. Fotografija, kuri „yra taip, kad jos galėtų ir nebūti“ (Tomo S. Butkaus išsireiškimas apie meną apskritai). Ne ta fotografija, kuri siekia „atskleisti kasdienybės magiją“ ir „atkreipti dėmesį į mažus dalykus, kurių nepastebime“, taip pat ir ne ta, kuri siekia šokiruoti bet kokia (paprastai gana pigia) kaina. Šiose formose fotografija nutolsta nuo savo esmės. Fotografija turi rodyti neįveikiamą šio pasaulio keistumą; ji turi versti jaustis nejaukiai nežinant konkrečiau to jausmo šaltinio, nes jį sunku identifikuoti pačioje atvaizdo plokštumoje. Jis – šis simbolinis lavonas – slepiasi,

pavyzdžiui, už vieno iš krūmų rusų fotografo Aleksandro Gronskio nuotraukose iš ciklo „Pastoralė“, vaizduojančiose maskviečių pastangas surasti likusias „gyvos gamtos“ oazes tarp monstriškų daugiabučių rajonų, geležinkelių, pramoninių zonų ir prišiukšlintų dykviečių. Ir jis yra visuomet visai šalia mūsų. Ne tik fotografijoje, bet kartais tik fotografija suteikia mums galimybę tai pajusti. Jis laiko mus taip, kaip „nematomos motinos“ laiko savo mažus vaikus 19 a. portretuose.

Čia priartėju prie fotografo, kuris galėtų tai atskleisti, figūros. Geras fotografas turi priimti žaidimo taisykles, panašias į tas, kurias filmo pabaigoje priima Antonionio „Blow-Up“ protagonistas, „grąžindamas“ išivaizduojamą kamuoliuką išivaizduojamą tenisą žaidžiantiems mimams. Šis gestas reiškia atsisakymą būti detektyvu (objektyvios tiesos ar tiesiog gero kadro ieškotoju) ir pripažinimą, kad į atvaizdą gali įsibrauti kažkas, ko nemato pats fotografas. Tai tam tikra kapituliacija, bet produktyvi kapituliacija. Lavono nereikia ieškoti, vis labiau padidinant atvaizdą su tikslu įsitikinti, kad jis ten yra. Jis visuomet jau yra ten, jei fotografas išitraukia į fotografavimą kaip į tą išivaizduojamą teniso žaidimą, suvokdamas, kad jis nežino, ką iš tiesų daro, ir kas iš viso to išeis. Idealus fotografas turi veikti kaip imtuvas, priimantis signalą, kurio pats negali perskaityti; jo veiklos esmė, pasak Barthes'o, yra tiesiog būti reikiamoje vietoje reikiamu metu. Idealus fotografas yra „nežinomas autorius“. Dar geriau, jei jis yra išprotėjęs, apsėstas ir atsidūręs sociumo užribyje, kaip čekų fotografas [Miroslavas Tichy'is](#). Atsiskyreliškumas yra geras priešnuodis fotografui – tada jis gali tapti tarpininku, atveriančiu plyšį į šešėlių pasaulį. Žiūrėdamas į neryškius Tichy'io užkluptų bevardžių moterų siluetus – kai kurios beveik koketiškai pozuoja jam, netikėdamos, kad tas keistas iš atliekų surinktas daiktas jo rankose iš tiesų yra fotoaparatas, – matau uždraustą erdvę, kurios man nevalia matyti: ji yra pernelyg intymi, pernelyg nutolusi nuo man pažįstamos „šiapusinės“ realybės. Būdamos tarsi tik paties fotografo ir jo nieko neįtariančių anoniminių mūzų reikalas, šios nuotraukos paverčia žiūrintįjį vojeristu – idealiu fotografijos žiūrovu. Tai fotografija, kuri tarsi nenori būti pamatyta, bet verčia žiūrėti į save.

Neretai fotografija, net ir padaryta žmogaus, toliau veikia savarankiškai kaip autonominė nebyli atmintis. Pavyzdžiui, [nuotraukos](#), likusios [Diatlovo turistų](#) grupės fotoaparatuose, „žinojo“ tai, ko nei vienas gyvas žmogus jau negalėjo papasakoti – lygiai taip pat ir Tichy'is tikriausiai niekam negalėjo papasakoti apie savo pasaulį, net kol buvo gyvas, bet apie šį pasaulį daug žino jo nuotraukos. Panašiai būna ir su daugeliu „paskutinių kadru“, tik šiuo atveju fotografuojantis žino, kad kadras yra paskutinis. Kodėl žmogus, patekęs į situaciją, kurioje jau nebesitiki išsigelbėti, vis dažniau jaučia poreikį – pareigą – palikti savo fotoaparate ar vaizdo kameroje paskutinį savo portretą, kuris pergyns jį patį?

Kartais jaučiu pagundą padaryti išvadą, kad grynai fotografijai apskritai nereikia žmogaus kaip operatoriaus ar komentuotojo. Jis pernelyg dažnai nuveda ją toli nuo jos esmės, pakludamas savo sąmoningumui ir atrankos impulsui. Geriausias fotografijos be žmogaus dalyvavimo pavyzdys šiandien yra automatizuota „Google Street View“ technologija. Jos keistumą lemia tai, jog, siekdama priartinti visą pasaulį prie žiūrovo, ji, atvirksčiai, tik labiau pabrėžia jo nepažinumą. Paslėpti gatvėse užfiksuotų anonimų veidai nieko nesako; gatvės ir kitų atvirų erdvių realybė panoraminėse „Google Street View“ nuotraukose virsta neperregimu fasadu. Tiek banalūs, tiek tragiški įvykiai, atsitiktinai užfiksuoti devynių „Google“ automobilio kameros akių, ištįsta ar užstringa

laikė, tapdami nuolat eksponuojama statiška „tikro gyvenimo“ diorama, po kurią galima vojeristiškai žvalgytis valandų valandas, ieškant keistų, nepaaiškinamų, siurrealistinių vaizdų. Tai yra saugus būdas pasijusti Miroslavu Tichy'iu netampant sociopatu. Vienas iš šio naujo fotografijos vartojimo būdo rezultatų yra menininko Jono Rafmano tęstinis projektas „9 Eyes of Google Street View“, kuriame jis publikuoja savo radinius. Ar tai, kad Lietuva atsisakė išduoti „Google“ leidimą fotografuoti šalies gatvių ir pakelių vaizdus, reiškia tai, jog ji dar nėra pasirengusi pamatyti, kas guli jos pakrūmėse?