

„Fotografinės tapatybės“ problematikos kristalizavimas R. Barthes'o *Šviesiosios kameros* pagrindu

Jekaterina Lavrinec

*Vilniaus Gedimino technikos universitetas,
Filosofijos ir politologijos katedra,
Saulėtekio al. 11, LT-10223 Vilnius
El. paštas delirium@ten.lt*

Straipsnyje sutelkiamas dėmesys į R. Barthes'o aprašytą fotografinį patyrimą, kurio kontekste artikuliuojama tapatybės problematika. Ji svarstoma tiek iš nuotraukų žiūrovo pozicijos, tiek iš pozicijos žmogaus, turinčio fotografavimo patirtį. Tuo būdu fotografijos atžvilgiu užimama dvejojama pozicija: tai ir į fotografiją išžiūrintis subjektas, ir fotografuojančios akies modeliuojamas objektas. Tačiau šių pozicijų nužymimų situacijų įvairovėje kristalizuojasi trejopa „fotografinės tapatybės“ struktūra: 1) fotografuojamo žmogaus dinamiškas unikalumas, 2) jo somatinė išraiška, kuri nevalingai liudija šeimyninius panašumus bei atitinka konkrečiam laikotarpiui būdingus reprezentacijos kanonus, 3) pats atvaizdas, kurio tolimesnis funkcionavimas nėra kontroliuojamas.

Raktažodžiai: fotografinė patirtis, mirtis, somatinė išraiška, R. Barthes'as

IVADAS

„Vizualinis posūkis“, kurį konstatuoja humanitarinių disciplinų atstovai (Mitchell 1994), nuo XX a. vidurio ryškėja ir filosofijoje, kristalizuojantis supratimui, kad vizualiniai menai ir kinas reikalauja savito mąstymo režimo, kurį vadintume „matančiu mąstymu“: mąstymu, kuris juda matomo vaizdo paviršiumi. Pastangos „prakalbinti“ fotografiją iš akademinės filosofijos perspektyvos neišvengiamai virsta metodologiniu klausimu apie filosofinio diskurso pajėgumą dirbti su vizualumu; tokie autoriai, kaip Jeanas Baudrillard'as atsako į šį klausimą, organizuodami savo fotoparodas, tenkindamiesi nuotraukų komentarų ir interviu žanru. Bandydami artikuliuoti „fotografinį patyrimą“ grindžiami nuostata, kad fotografija yra ne tik ir ne tiek „vizualinė medžiaga“, kuri gali praversti kaip fotodokumentas arba iliustracija, bet matymo ir mąstymo technika, kuri leidžia tematizuoti kasdienybę ir laikiškumą, atsitiktinumą ir istoriškumą, amneziją ir atmintį ir t. t.

Fotografiniu patyrimu vadinu tą mūsų patyrimo regioną, kuris formuojasi fotografijos, kaip tam tikros pasaulio artikuliacijos, pagrindu.¹ Fotografiją šiuo atveju suprantu plačiai – ir kaip fotografavimo praktikas, ir kaip artefaktus – nuotraukas, kurios savo ruožtu inspiruoja tokias praktikas, kaip privačių ir „viešų“ nuotraukų albumų sudary-

mą, kolekcionavimą, eksponavimą. Jau XIX a. pradžioje fotoaparatas buvo paskelbtas „greito matymo“ instrumentu, o praėjus pusei amžiaus fotografas Cartier Bressonas pastebėjo, kad šis matymas gali būti „per greitas“ (Sontag 2000: 127). Tuo tarpu šiuolaikiniai tyrinėtojai jau fiksuoja fotografijos kaip išradingo matymo nykimą: nepaisant didėjančio vizualinės produkcijos (tarp jos ir fotoprodukcijos) srauto, „fotografija pasitraukia, palikdama po savęs pasaulio suvokimo šablonus“ (Петровская 2002: 10). Tiesa, „fotografijos mirties“ diagnozė vis dar yra ginčytina, tačiau tai yra šiuolaikinių filosofų dėmesio fotografijai kontekstas.

Vienas autorių, kurio tekstai apie fotografiją funduoja šiuolaikinių vizualinių studijų diskursą, yra Roland'as Barthes'as. Jis išskiria esmines fotografinio patyrimo kategorijas (*studium*, *punctum*, būtis praeityje), į kurias atsiremia šiuolaikiniai fotografijos tyrinėtojai. Teigdamas, kad fotografinis patyrimas visada yra konkretus, R. Barthes'as gvildena laiko, atminties, mirties ir tapatybės problematiką konkrečių nuotraukų pagrindu. Aprašydamas fotografinį patyrimą, jis laikosi neekspliciuojamos fenomenologinės nuostatos²: žvilgsnis yra konstitutyvus fotovaizdo atžvilgiu, bet ir fotovaizdas, savo ruožtu, konstituuoja žiūrintįjį. Šia prasme jau pati žvilgsnio į nuotrauką situacija leidžia gvildenti tapatybės problematiką – apeliuojant į asmeninės istorijos, atminties, prisiminimo ir įvykio sampratas. Gvildenant tapatybės problematiką fotografinio patyrimo kontekste, išskirčiau tris žvilgsnio situacijas, kurios aptinkamos R. Barthes'o darbuose:

¹ Susan Sontag žodžiais tariant, „Fotografija ne tik iš naujo nustato įprastinės patirties turinį, ne tik pateikia galybę medžiagos, kurios mes niekad nematėme. Iš naujo apibrėžiama pati realybė – kaip objektas, kurį galima eksponuoti, kaip dokumentas, kurį galima tyrinėti, kaip įtariamasis, kurį galima sekti“ (Sontag 2000: 156).

² R. Barthes'as „Šviesiosios kameroje“ neretai atsigręžia į fenomenologinį diskursą.

1) žvilgsnis į svetimas nuotraukas, aptinkantis jų potencialą aktualizuoti savo asmeninės istorijos fragmentus ir savo čia-dabartį – ir tuo būdu atrandant fotografo nenumatytas fotografijos reikšmes, kurios negali būti „perskaitytos“ kitų žiūrovų;

2) žvilgsnis į savo šeimos archyvo nuotraukas, sąmoningai atsigrežiant į savo istoriją;

3) buvimas fotoobjektyvo „akivaizdoje“ – fotografavimosi patyrimas kaip savosios tapatybės išbandymas.

Šiuolaikiniai autoriai, dirbantys su fotografiniu patyrimu, orientuoti į pirmojo tipo situacijas; pavieniai autoriai (pvz., Valerijus Podoroga) leidžia sau atsigrežti į savo šeimos archyvą, tuo tarpu trečiasis fotografinio patyrimo tipas dažniausiai pasilieka lygmenyje privačių šnekų apie savo nevykusias nuotraukas asmens dokumentams. Pastaroji bėda, kuri yra pažįstama turbūt kiekvienam, R. Barthes'o formuluojama taip: „norėčiau, kad mano išvaizda, besikeičianti ir priklausanti nuo metų ir aplinkybių [...] visada sutaptų su mano aš. Bet belieka teigti priešingai: šis aš niekada nesutampa su mano atvaizdu“ (Bapt 1997: 23). Šiame straipsnyje, remdamiesi R. Barthes'o tekstais, aptarsime visas tris fotografinio patyrimo situacijas, kuriose kristalizuojasi tapatybės problematika.

ŽMOGUS, KURIS MATĖ IMPERATORIŲ

Knygoje *Šviesioji kamera* (1980) Roland'as Barthes'as pasakoja apie nuostabą, kurią jis patyrė, pamatęs jauniausiojo Napoleono brolio nuotrauką, padarytą 1852 metais. Šį patyrimą R. Barthes'as suformulavo šitaip: „Žiūriu į akis žmogaus, kuris matė patį Imperatorių“ (Bapt 1997: 9). Nuostaba, kuri tradiciškai laikoma filosofavimo šaltiniu, šiuo atveju atsiranda ne metafizinio mąstymo, orientuoto į „pirmųjų pradų ir priešasčių“ paieškas (Aristotelis), o juslinio patyrimo regione. Žvilgsnis, judantis nuotraukos paviršiumi, atlieka „temporalinį viražą“, kurio metu netikėtai aktualizuojasi laiko periodas, įtraukiantis Napoleono laikų įvykius, jo jaunesniojo brolio fotografavimosi momentą ir nuotraukos žiūrovo čia-dabartį. Žiūrovo žvilgsnis įgauna istoriją, pratęsdamas fotografijoje esančio žmogaus, mačiusio Imperatorių žvilgsnį, kuris savo ruožtu turi savo istoriją. Šis atsitiktinis ryšis yra įvykis, kurį R. Barthes'as vadina *punctum* (žr. Bapt 1997).

R. Barthes'o vartojamos *punctum* sąvokos reikšmių laukas yra platus: tai įkandimas, skylutė, dėmė, įdūrimas, žaidimo kauliukų mėtymas. Be to, ši sąvoka turi temporalines konotacijas: tai momentas, akimirka. Viena vertus, *punctum* yra kai kuriose nuotraukose glūdintis sunkiai identifikuojamas elementas, netikėtai „įduriantis“ žiūrovą. „Įdūrimas“ nėra prognozuojamas, ir vargu, ar jis gali būti sąmoningai konstruojamas nuotraukos autoriaus (*punctum* neturi nieko bendra su fotografo stiliumi: iš garsių fotografų darbų, R. Barthes'o pastebėjimu, tik nedaugelis „įduria“, „užgauna“, „užkabina“ žiūrovą). Kita vertus, *punctum* sąvoką R. Barthes'as vartoja, nusakydamas fotografinio patyrimo intensyvumą.

Punctum principas, kuris pradėjo veikti žiūrint į Napoleono brolio nuotrauką, nepasiduoda artikuliacijai, o jo

sukelta nuostaba negali būti komunikuojama: R. Barthes'as prisipažįsta, kad bandymai pasidalinti savo patyrimu su kitais buvo bergždi. Tad jis apsiriboja konstatavimu: kai kurios nuotraukos „nutinka“ su mumis, o kai kurios – ne (Bapt 1997: 35). Šis „nuotykis“ nėra prognozuojamas. Tiesa, komentuodamas jį „įdūrusias“ nuotraukas, kartais R. Barthes'as įvardija *punctum* elementus: tai gali būti nuotraukoje esančių žmonių drabužių detalės arba kūno dalys ir personažų laikysena. Tuo tarpu kitais atvejais *punctum* pasirodo kaip įvardijimo negalimumas (kai konstatuodami konkrečios nuotraukos galią negalime įvardyti fotografinę nuostabą sukėlusį elementą) – kaip vienas simptomų, į kuriuos sutelkia dėmesį dekonstrukciją taikantys poststruktūralistai. Dar daugiau, R. Barthes'as neigia fotografinio atvaizdo analizės produktyvumą (mat jokia analizė, anot jo, nepadeda aptikti *punctum*) ir tvirtina: „tai, ką aš galiu įvardinti, negali manęs iš tikrųjų įdurti“ (Bapt 1997: 80). Euristine technika veikiau laikytina „tyla“, – t. y. atsisakymas klasifikuoti fotografiją pagal egzistuojančius žanrus ir taikyti profesionalaus kritiko kriterijus – kurioje nuotrauka „kalba pati“.³ Kartą pamatytos nuotraukos, kuriose glūdi *punctum*, „nenustoja veikti“, aktualiziuodamos asmeninės istorijos epizodus.⁴

Nesunku pastebėti, kad R. Barthes'as, kaip nuotraukų žiūrovas, visą laiką svyruoja tarp pastangos išskirti ir įvardyti nuostabą keliančius, įduriančius elementus ir tarp užslėpto noro (geismo), kad tie elementai liktų neidentifikuoti, nes jų užslėptumas pratęsia žiūrovo malonumą. Šį svyravimą lemia pati geismo struktūra: geidi to ir tol, kas ir kol tavo geismo objektas nėra pasiektas (tuo tarpu įvardyti „įduriantį“ nuotraukos elementą reiškia įvaldyti ir turėti). Komplikuoto kalbos ir fotografinio patyrimo san-

³ Plg. su Edmundo Husserlio fenomenais, kurie „parodo save“.

⁴ Pavyzdžiui, konstatuodamas, kad tam tikra nuotrauka turi *punctum*, R. Barthes'as vis grįžta prie jos mintyse ir, atrodytų, jau identifikuoja jį jaudinantį elementą (jam atrodo, kad tai nuotraukoje esančios moters bateliai) – kol neprisimena, kad jo neištekėjusi giminaitė turėjo tokį pat papuošalą, kaip ir moteris nuotraukoje. R. Barthes'as prisimena: „man visada buvo skaudu galvoti apie tai, koks liūdnas buvo jos gyvenimas provincijoje“ (žr. Bapt 1997: 83–84). Galime sakyti, kad aplinkiniai daiktai yra mūsų istorijos koncentratai, šia prasme jų egzistavimas pratęsia mus pačius, suteikiant istorinį matmenį (vieni daiktai „pratęsia“ mus į praeitį, kiti nurodo į dar nerealizuotus tikslus).

Šios temos kontekste paminėtinos ir Walterio Benjaminio pastangos artikuliuoti fotografijos galią, operuojant „auros“ metafora; „aurą“ W. Benjaminas nusako kaip unikalią *tolumos pojūtį* (žr. Benjamin 2005). Barthes'o pavyzdžio pagrindu galime kalbėti apie analogišką nufotografuotų daiktų funkciją; šie daiktai aktualizuojasi konkrečios gyvenimo istorijos kontekste – kita vertus, būtent jie iškelia į paviršių šios istorijos fragmentus. Tačiau R. Barthes'as atpažįsta net ne patį daiktą: papuošalas primena apie tam tikrą santykių su pasauliu modusą, kurį pats R. Barthes'as nusako per gailęstį savo vienišai tetai, bet kurio neįmanoma redukuoti vien į emociją „gailęstis“.

tykio konstatavimas turėtų inspiruoti tinkamos kalbos, tinkamos fotografiniam patyrimui aprašyti, paieškas. Ir iš tiesų, vėlyvajame kūrybos periode R. Barthes'as pereina nuo fotografijos parodų lankytojo užrašų prie intymaus dienoraščio tono, atsigręždamas į savo atmintį. *Punctum* elementas ardo fotokadro organizaciją, kurią R. Barthes'as vadina *studium*, apeliuodamas į tvarkingumą, stropumą, skoningumą, glūdinį daugelyje profesionaliai padarytų nuotraukų. Pastarajam principui atpažinti ir įvertinti reikia tam tikrų „skaitymo“ įgūdžių ir kultūrinių žinių. *Studium* principas apeliuoja į išsprusų žiūrovą, o jo sukeliamas interesas yra bendro kultūrinio pobūdžio. Profesionalių nuotraukų sukeliamas afektas, R. Barthes'o manymu, irgi yra „kultūrinės dresūros“ išdava: reikia mokėti tinkamai žiūrėti ir matyti, kad būtų galima suprasti ir sureaguoti.

Kaip pavyzdį pasitelksime sukrečiantį efektą garantuojantį žanrą – karo fotografiją. Mūsų kultūroje karas suvokiamas kaip nekasdienis, tvarką griauantis, nelaimę atnešantis, *siaubingas* įvykis. Žvelgiant į nuotraukas, padarytas karo metu, mūsų reakcijos yra prognozuojamos; mes užjaučiame ir pasibaisėjame. Bet vienos karo nuotraukos sukelia kultūriškai sąlygotą afektą, o kitos (ir jų yra gerokai mažiau) steigia netikėtą mūsų čia-dabarties ir nuotraukoje *punctum* detalės pavidalu sustingusios tenpraeities ryšį. Cituojant R. Barthes'ą, „bet kokios fotografijos atskaitos taškas esu aš pats, ir būtent todėl ji verčia mane nustebti, adresuodama man fundamentali klausimą: kodėl aš gyvenu čia ir dabar? Aišku, fotografija, labiau nei bet koks kitas menas, postuluoja mano betarpišką buvimą pasaulyje – ir tam tikrą sambūvį“ (Bapr 1997: 125–127). Šią fotografinę patirtį galime pavadinti „ribine“: *punctum*-nuotraukos atveria atsitiktinumo ir būtinumo, momentiško ir tęstinumo, individualios istorijos ir Istorijos žaismą (pati nuostaba kaip filosofavimo šaltinis yra ribinė patirtis, mat tai ištrūkimas iš įprastų pasaulį aiškinančių priešastingumo schemų).

Fotografinio patyrimo ašimi laikydamas „įdūrimą“, R. Barthes'as konstatuoja ir principinį fotografijos atsitiktinumą, singuliariškumą. Dar prieš išskirdamas minėtus fotografijos principus (*studium* ir *punctum*), tekste apie *Fotošokų* parodą (1956) R. Barthes'as teigia, kad „fotografo pranešimas apie siaubą nėra pakankamas, kad tą siaubą patirtume“ (Bapr 1989a: 61). Fotografuodamas „karščiausias įvykius“ niekada nežinai, ar nuotraukoje liks fotografuojamo įvykio pėdsakas ir ar jis „įdurs“ žiūrovą. Sąmoningos fotografo pastangos šokiruoti žiūrovą, „įsiūlyti žiūrovui savo kalbą“, uzurpuoja interpretacinę erdvę – žiūrovui belieka aptikti ir sutikti su autoriaus sumanymu, įgyvendintu konkrečioje nuotraukoje. Šio tipo fotografiją R. Barthes'as vadina „pernelyg intencionalia“: fotografas turi priešintis „įdomumui“, nesistengdamas perteikti savo nuostabą, kad nustebintų žiūrovą – svarbu atsisturėti tinkamu laiku tinkamoje vietoje.

R. Barthes'ui pritaria šiuolaikiniai tyrinėtojai, plėtojantys fotografinio mąstymo problematiką. Pavyzdžiui, Jelena Petrovskaja, analizuodama karo nuotraukas, nurodo, kad karo įvykio pavertimas fotožanru (kuris numato tam tikrus tragiškų įvykių vaizdavimo kanonus) sukuria sąly-

gas atsirasti profesionaliems karo fotoreporteriams, kurie siekia modeliuoti kadra pagal savo sumanymą. Tokiais atvejais išauga ir fotografo komentarų vaidmuo, ir nuotraukos nejučia pradeda atlikti pasakojimo iliustracijų liudininko vaidmenį. Tuo tarpu karo įvykis „išstipsta žanro sąlygotose scenose“ (Петровская 2002: 169).

Fotografija, kuri domina R. Barthes'ą kaip žiūrovą, yra kasdienė, neinscenuota, atsitiktinė. Ją R. Barthes'as gretina su haikumi (Bapr 1997: 77). Vartodamas fotografinę leksiką, R. Barthes'as sako, kad *punctum* nuotrauka, kaip ir haikus, „neišryškina įvykio“ (vėliau ši neišryškintos nuotraukos metafora persmelks fotografinę patirtį tematizuojančių tyrinėtojų darbus): įvykis pagautas, bet neišrutuluotas. Šių santykio su pasauliu artikuliacijos formų esminė savybė yra „intensyvus nejudrumas“. Haiku ir *punctum* nuotrauka sustabdo suvokimo momentą, kuris potencialiai gali būti „pagautas“ plika akimi; tuo tarpu apie fototechnikos tobulumą demonstruojančias nuotraukas (kuriose, pavyzdžiui, sustabdomas vandens lašo kritimas, paprastomis aplinkybėmis liekantis už mūsų suvokimo ribų) R. Barthes'as atsiliepia nepalankiai.

Dirbdamas su fotografiniu patyrimu, R. Barthes'as atkreipia dėmesį į fotografinio įtikinimo galią: fotoatvaizdas liudija savo referento egzistavimą, atvaizdas yra referento tikrumo įrodymas. Vėliau ši pozicija gvildinama su fotografiniu patyrimu dirbančių tyrinėtojų dviem kryptimis, kurios implikuotos ir paties R. Barthes'o ambivalentiškoje laikysenoje fotografijos atžvilgiu⁵: 1. Apverčiant vaizdo ir tikrovės santykį, teigiama, kad fotografavimas yra pasaulio kūrimas (pvz., Jeanas Baudrillard'as, kuris organizuoja savo paties fotoparodas). 2. Pastebint, kad nuotrauka neretai nurodo į jau neegzistuojančius daiktus, vietas ir žmones, poststruktūralistine dvasia galima teigti, kad fotografija liudija ne tiek tam tikro daikto, vietos arba žmogaus buvimą, kiek jo nebuvimą⁶ (pvz., Valerijus Podoroga, kuris analizuoja savo šeimos archyvo nuotraukas).

Tačiau R. Barthes'o veikiami dirbantys tyrinėtojai beveik neskiria dėmesio fotografijos ir jos pavadinimo santykiams.⁷ Siūlydama šią darbo su fotografija kryptį, orientuojosi į Michelio Foucault atliktą Rene Magritte'o paveikslą *Tai nėra pypkė* variacijų analizę (Фыко 1999). Tam, kad pamatytume ir nustebtume, būtinas (bent jau

⁵ Šis ambivalentiškumas paaiškėja, R. Barthes'ui perėjus nuo fotografijos klasikų nuotraukų prie šeimos fotografijų archyvo.

⁶ *Omcymmaue* (rus.); *absence* (angl.).

⁷ Nors straipsnyje *Vaizdo retorika* R. Barthes'as kelia klausimus apie vaizdo ir teksto santykius: pvz., ar vaizdas yra perteklinis teksto atžvilgiu, ar jie dubliuoja vienas kitą, kokia yra „ilustracijos“ struktūra ir funkcija ir t. t. (žr. Bapr 1989b: 303–308). Tačiau analizuodamas *punctum* nuotraukas R. Barthes'as nesieja šio „įduriančio“ elemento pasirodymo su nuotraukos pavadinimu – nors ir skiria dėmesį nuotraukos darymo datoms, kurios provokuoja mūsų minėtus „temporalinius šuolius“, kai iš savo čia-dabarties žiūrovas atgamina praeities įvykius, disponuodamas žinojimu apie tos praeities ateitį.

kai kuriais atvejais) kultūrinio konteksto žinojimas bei *studium* išmanymas, o ši kontekstą dažnokai nurodo būtent nuotraukų pavadinimai. Pateiksiu pavyzdį: matome nuotrauką, kurioje pavaizduotas rūstus kinas prie Mao mauzoliejaus Pekine. Ant kino kaklo kaba didelis moters portretas. Šios nuotraukos pavadinimas – *Valstietis ir jo mirusi žmona išpildo jų svajonę – aplankyti sostinę*. Nuotrauka sukelia specifinį laiko pojūtį, susiedama laiką, kai valstietis ir jo dar gyva žmona svajojo apie Pekiną, ir momentą, kai valstietis pagaliau įgyvendina savo svajonę. Jau šią laiką pagavą R. Barthes'as linkęs vadinti *punctum*. Tačiau moters portretas virsta *punctum* tik tam tikro žinojimo fone: 1) konkrečios šeimos istorijos kontekste (apie kurią mes nieko nežinotume, jei ne pavadinimas); 2) aptinkant, kad fotoportretas turi galią atstovauti jame esančiam žmogui: senose nuotraukose neretai galima matyti susirinkusią fotografuotis šeimyną, su mirusių giminaičių fotoportretais, ji irgi turėtų dalyvauti šeimos įamžinimo ceremonijoje. Kitaip tariant, *punctum* nėra vien vizualinis arba tik temporalinis efektas: tuo tarpu R. Barthes'o fotografinio patyrimo deskripcijos pavyzdžiai apeliuoja į žiūrovo asmeninę istoriją, suspenduodami bendrą kultūrinį žinojimą, kaip neveiksmingą, siekiant „pagauti“ nuotraukoje įamžintą įvykį.

Pačiai fotografijai būdingas ambivalentiškumas: ji parodo atotrūkį tarp nuotraukoje sustingusio „būties-praeityje“ ir žiūrovo „čia-dabarties“⁸, bet teikia vilties šią distanciją įveikti. Tad nuostaba, susijusi su Napoleono brolio nuotrauka, kyla svyruojant tarp minėtų modusų. Fotografijos sukelta nuostaba yra temporalinės fotografijos struktūros pagava. Tuo tarpu nuotraukų kolekcijos ir nuotraukų albumai gali būti traktuojami kaip laiko organizavimo ir modeliavimo įrankis. Tai akivaizdu, kalbant apie šeimos nuotraukų albumus: nuotraukų peržiūra padeda „atidėti“ ir, atvirkščiai, „grąžinti“ kai kuriuos biografijos momentus. Šią fotoatvaizdo funkciją svarsto R. Barthes'as, atsigręždamas į savo šeimos nuotraukų albumą.

ŠEIMOS FOTOARCHYVAI: MOTINOS NUOTRAUKA

R. Barthes'as viename iš *Šviesiosios kameros* pasaužų sieja fotografiją su mirtimi. Fotografijos ir mirties sąsają aptaria ir S. Sontag, atkreipdama dėmesį į fotografijos ir mirties santykio formų įvairovę – nuo įsitikinimo, kad fotografas vagia fotografuojamų genties atstovų sielas ir ankstyvame kinematografe pasirodančios fotografo-žudiko figūros iki fotografijos kaip mirties sustabdymo, gyvenimo sulaikymo (Sontag 2000). Tuo tarpu R. Barthes'as ne tik pavadina karštas naujienas medžiojančius fotografus „mirties agentais“, bet ir teigia, kad „fotografija istoriškai buvo susijusi su XIX a. antroje pusėje prasidėjusia *mirties krize*“ – ir skatina kelti „antropologinį klausimą apie Mirtį ir fotografijos išradimą“ (Barth 1997: 138–139). Ankstyvajame fotografijos istorijos etape eg-

zistavusi *post mortem* fotografijos kryptis galėtų patvirtinti šį R. Barthes'o teiginį – jei tik žiūrėsime į jį iš kultūros istorijos perspektyvos.

XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje garbinguose Europos ir Amerikos namuose laikydavo *Mirties albumus*, užpildytus nuotraukomis mirusių giminaičių, kurie atrodė tarytum būtų gyvi: su savo mėgstamais žaislais, gyvūneliais, laikraščiais ir knygomis, gulintys, sėdintys ir net stovintys. Neretai mirusio giminaičio nuotrauka buvo vienu metu jį reprezentuojančiu atvaizdu šeimos albume – tarytum fotografija kaip išskirtinis įvykis ankstyvajame savo periode įsibraudavo į privatų gyvenimą išskirtiniais atvejais. Šis fenomenas yra tiriamas pernelyg fragmentiškai, kad būtų galima pateikti pagrįstą jo egzistavimo interpretaciją. Tačiau matome, kad ir vėliau fotografija aptarnauja mirties įvykį: *post mortem* fotografija užleidžia vietą šeimos fotografijoms su mirties patale gulinčiais giminaičiais (stebinantis paprotys fotografuoti artimųjų laidotuves iki šiol egzistuoja miesto kultūroje), o dar vėliau bendrose šeimos nuotraukose pasirodo žmonės su savo mirusiųjų giminaičių portretais, kurie turi atstovauti iš gyvenimo pasitraukusiam žmogui. Nuotrauka nuotraukoje, demonstruojanti atvaizdo galią atstovauti tiems, kurių jau nėra. Čia galima prisiminti R. Barthes'o pastabą apie tai, kad fotografija „sutampa“ su savo referentu: fotografijos tikrumo galia pranoksta kitų vizualinės reprezentacijos formų galią (žr. Barth 1997: 114–115). Taip pat ir paprastuose šeimos albumuose saugojamos nuotraukos tų, kurie jau seniai pasitraukė iš gyvųjų pasaulio: mirusiųjų žmonių atvaizdai neišmetami. S. Sontag nurodo mūsų kultūroje išsiskynusią baimę arba stiprų nenorą išmesti ar suplėšyti nuotraukas: šis veiksmas reiškia santykių nutrūkimą ir kito žmogaus eliminavimą iš savo atminties. Minėtos fotografijos egzistavimo formos sufleuroja fotografijos kaip balzamavimo idėją.

Artimųjų žmonių atvaizdų saugojimo praktika paaiškinama, nurodant atmintį: kitų žmonių atvaizdai reikalingi tam, kad juos prisimintume. Ši intencija glūdi įprastame pasiūlyme „nusifotografuoti atminčiai“ – tikintis, kad medijuotas įvykis garantuoja atmintį. Tačiau R. Barthes'o patirtis byloja, kad šis įsitikinimas apgaulingas. Atsigręždamas į savo šeimos nuotraukas jis teigia, kad fotografija veikia fiksuoja žmonių mirtingumą ir ištrina prisiminimus: „Kartą draugai ėmė dalintis savo vaikystės prisiminimais, jie turėjo prisiminimus, o aš, ką tik pabaigęs žiūrėti senas nuotraukas, prisiminimų neturėjau“ (Barth 1997: 137). Pasisakydamas prieš fotografinės medžiagos klasifikaciją pagal žanrus, R. Barthes'as griežtai atskiria savo šeimos nuotraukas nuo kitos fotoprodukcijos, tad tezės, kurias jis formuluoja, lankydamasis žymių fotografų parodose, reikalauja revizijos, jam dirbant su šeimos fotoalbumais.

J. Petrovskaja siūlo *fotobiografijos* sampratą, laikydamą šeimos fotoalbumus nebylia biografija, kuri netenka vidinio koherentiškumo, kai tik ją bando prakalbinti pašalinis komentatorius (žr. Петровская 2002). Bandydamas paversti fotobiografiją pasakojimu, pašalinis stebėtojas priskiria nuotraukoms iliustracijų statusą, nepripa-

⁸ Galbūt šios distancijos ir sukeliama tai, ką W. Benjaminas pavadino „tolumos pojūčiu“ (žr. Benjamin 2005).

žindamas jų savarankiškumo ir neutralizuodamas vidinei fotoalbumo tvarkai būdingą atsitiktinumą (žr. Петровская 2002: 139). Šeimos albumo nuotraukos neskirtos pašaliniam žvilgsniui. Jos yra apsaugotos nuo pašalinio stebėtojo įsiveržimo abejingumo jausmo, kuris išskyla, žiūrint svetimų šeimų nuotraukas. Galimas interesas nuotraukoms iš svetimų šeimų albumu lokalizuotas veikiau *studium* sferoje (pavyzdžiui, interesas gali būti motyvuotas kitų epochų buities, madų, dizaino studijų).

R. Barthes'o vertinamų nuotraukų galerijoje, kurią randame *Šviesiojoje kameroje*, viena nuotrauka turi išskirtinį statusą. Tai yra R. Barthes'o motinos nuotrauka. Tiesa, ji skaitytojams net neparodoma: „Ši nuotrauka egzistuoja tik man pačiam. Jums ji pasirodytų ne daugiau kaip viena iš daugelio nuotraukų“⁹ (Barth 1997: 110). *Šviesiosios kameros* ašis yra privatus ir skausmingas įvykis – knygos autoriaus motinos mirtis. Netrukus po netekties R. Barthes'as imasi tvarkyti šeimos nuotraukas, tarp kurių negali atrasti tokio motinos atvaizdo, kuriame jis galėtų atpažinti savo artimą žmogų, mat šis artumas neredukuojamas į tam tikrus bruožus.¹⁰ Nuotraukų peržiūra yra skausmingas procesas: R. Barthes'as aptinka, kad jis negali prisiminti savo motinos, o apie jos nuotraukas tegali konstatuoti „tai beveik ji“. Fotografija, garantuodama atmintį, pasirodo, šio pažado negali išpildyti: artimų žmonių nuotraukos virsta tiesiog atpažįstamų žmonių atvaizdais.

Fotografija apnuogina tapatybės problemą: nuotraukos perteikia bruožus, fiksuoja šeimyninius panašumus, bet beveik niekada neperteikia tos skirties, ypatumo, unikalumo, kuris, R. Barthes'o intuicija, yra tapatybės šerdis, arba unikali žmogaus „forma“. Todėl artimo žmogaus veidas nuotraukose dažniausia primena kaukę, tam tikrų bruožų konfigūraciją, kuri nevirsta ieškamu artumu – juk galiausiai R. Barthes'as tarp nuotraukų ne ieško motinos atvaizdo, bet siekia atgaminti prarastą santykį.

⁹ Nuo šio momento R. Barthes'as užima skeptišką poziciją socialinių mokslų atžvilgiu: „man itin nemaloni mokslinė perspektyva, iš kurios šeima traktuojama tik kaip ritualų ir prievartų tinklas: šeima laikoma arba artimųjų giminaičių grupė, arba virsta konfliktų ir išstūmimų lizdu [...] Lygiai taip pat, kaip aš nenoriu redukuoti savo šeimos į Šeimą, nenoriu savo mamos paversti Motina“ (Barth 1997: 111–112).

¹⁰ Tęsiant daiktų kaip istorijos koncentratų temą, paminėtina, kad dalinis motinos atpažinimas įvyksta, kai R. Barthes'as mato nuotraukose motinos daiktus, kuriuos matė savo kasdienėje aplinkoje. Jų atvaizdas sukelia prisiminimą apie tam tikrus kvapus, faktūrą, garsą, kurie savo ruožtu nurodo jų šeiminingę (žr. Barth 1997: 97–98).

¹¹ Žr. Подорога 2001. Apie „gedulo darbą“ (vok. *Trauerarbeit*) pirmiausia prabilo Sigmundas Freudas, knygoje *Gedulas ir melancholija* (1915) aprašydamas gedulo mechanizmą, kai gedulo subjektas, užsiskleidęs vidiniame prisiminimų pasaulyje, praranda interesą išoriniam pasauliui, o jo intencijos praranda objektą – tuo būdu pats artėdamas prie mirties ir kartu įsisaunindamas mirtį; tad gedulo mechanizmo paskirtis yra „mirties naikinimas“.

V. Podoroga, komentuodamas centrinę *Šviesiosios kameros* epizodą, vartoja „gedulo darbo“ sąvoką¹¹, kuriai pats R. Barthes'as priešinas: „Sakoma, kad gedulo darbas po truputį numalšina skausmą; aš tuo netikėjau ir netikiu lig šiol. Laikas ištrina su netektimi susijusią emociją (aš nebeverkiu) – ir daugiau nieko. Visa kita lieka sukaustyta“ (Barth 1997: 113). Čia neišvengiama paralelė su M. Prousto¹² prarasto laiko paieškomis: žinia, jis pradėjo rašyti savo garsųjį romaną po savo motinos mirties: pasitraukęs iš visuomeninio gyvenimo, jis skiria visas jėgas rašymui, mat, V. Podorogos pastebėjimu, kol jis rašo, jo motina gyva (žr. Подорога 2001: 215).

Rašto kaip prikėlimo – ir mirties atidėliojimo – instrumento koncepcija priešpastatoma fotografijos kaip balzavimo sampratai, kurią ganėtinau nenuosekliai plėtoja R. Barthes'as: pasak jo, fotografijos formulė yra „tai jau buvo“ (t. y. fotografija uždaro tam tikrus įvykius, santykius, artimus žmones praeityje) ir kartu teikia žiūrovui „melagingos vilties“, kad jis galės gražinti tai, kas liko praeityje, pažiūrėjęs į nuotrauką (žr. Barth 1997: 150). S. Sontag mini, kad ir M. Proustas „niekinamai kalba apie fotografijas: jos yra sinonimas lėkšto, vien tik vizualinio, vien tik sąmoningo ryšio su praeitimi“, mat jam pačiam rūpi tai, ką jis vadina „nevalinga atmintimi“ (Sontag 2000: 163). Tačiau R. Barthes'as apeliuoja į M. Proustą ne kaip į fotografijos kritiką: M. Prousto prisiminimo intensyvumas yra tam tikras etalonas, į kurį orientuojasi R. Barthes'as.

Vienintelė nuotrauka, kurioje R. Barthes'as atpažino savo motiną, buvo padaryta dar iki jam gimus. Dar daugiau, nuotraukoje jo penkerių metų mamos nuotrauka, padaryta nežinomo fotografo žiemos sode. Šios mergaitės laikysenoje R. Barthes'as aptinka tą nuolankumą ir gerumą, kurie ir buvo esminiai jo mamos bruožai: „visos kitos motinos nuotraukos buvo šiek tiek panašios į kaukes, o šioje visos kaukės nukrito, liko tik siela“ (Barth 1997: 165). Tai ne tiek pažįstamo veido atpažinimo (R. Barthes'as sako, kad šioje nuotraukoje jo motina visiškai nepanaši į save), bet nutrauktų santykių atgavimo aktas: „šį kartą fotografija suteikė man tokį pat stiprų jausmą kaip ir prisiminimas, kuris aplankė Proustą tą dieną, kai jis, nusilenkęs atvarstyti batus, netikėtai atgamino tikrąjį savo senelės veidą“¹³ (Barth 1997: 105). Tai, kad anoniškas fotografas pagavo tą „veido tiesą“, kurios ieškojo R. Barthes'as, yra grynas atsitiktinumas (atsitiktinumas Barthes'o laikomas esminiu *tikrosios* fotografijos bruožus, ar kalbėtume apie profesionalią fotografiją, ar apie mėgėjiškas šeimos albumo nuotraukas).

¹² R. Barthes'o komentaras, skirtas vienai iš jo vaikystės nuotraukų, perteikia tą savitą laiko patirtį, kurią jis aptinka, žiūrėdamas į Napoleono brolio nuotrauką: „Amžininkai? Kai aš pradėjau vaikščioti, Proustas buvo dar gyvas ir baigė rašyti *la recherche*“ (Barth 2002: 31).

¹³ Paradoksalu tai, kad R. Barthes'as, kuris linkęs pripažinti tam tikrų patyrimų privatumą, neperteikiamumą, pats daro analogijas tarp Prousto aprašyto senelės atgavimo ir savo patyrimo.

Tačiau greta atradimo džiaugsmo kristalizuojasi skausmingas suvokimas, kad motinos nuotrauka – *tik* nuotrauka, paviršius, plokštuma. Ne veltui R. Barthes'as apibūdina santykį su fotografija kaip tokia per nevilties ir beprotystės sąvokas (žr. Baprt 1997: 173): jo įsižiūrėjimas į nuotrauką, ieškant motinos „veido tiesos“, suponuoja afektyvų intencionalumą fotografijos atžvilgiu – tačiau šis intencionalumas patenka į nuotraukos plokštumos spąstus. Kad ir kaip intensyviai būtų išgyvenami nuotraukose užfiksuoti įvykiai, žiūrovas grįžta į savo čia-dabartį.

MANO FOTOGRAFUOJAMAS KŪNAS

Fotografija, kaip jau įvykęs fotografavimosi faktas, atskleidžia subjekto nesutapimą su pačiu savimi. Artimo žmogaus fotografijos paieškos virsta skausmingu tapatumo klausimu: kodėl, matydamas pažįstamų bruožų konfigūraciją, neatpažįstu paties žmogaus? Kas yra tas esminis dalykas, kurio nesugeba „pagauti“ fotografai – taip, kad artimo žmogaus pėdsakas lieka vienintelėje nuotraukoje? Ir kodėl mūsų pačių autoportretai atrodo mums svetimi ir dažnokai sukelia nepasitenkinimą?

Garsių fotografų darbų atžvilgiu R. Barthes'as yra žiūrovas, kuris atranda fotografinius įvykius, atsigręždamas į savo pačių gyvenimo kontekstą, kuris savo ruožtu permašomas konkrečios nuotraukos pagrindu (tai hermeneutinio rato situacija). Šeimos nuotraukų atžvilgiu R. Barthes'as yra žiūrovas, siekiantis atrasti patirtą artumą sustingusiam atvaizde ir kaltinantis fotografiją „melaginga prigimtimi“. Bet kalbant apie fotografinį patyrimą, verta dėmesio ir fotografavimosi situacija, kurioje implikuota paprastai nepasiteisinanti viltis: „Jei tik galėčiau 'išeiti' fotografijoje kaip klasikiniame paveiksle, kilniadvasis, mažus ir inteligentiškas. Toks, kokiu mane galėtų nutapyti Ticianas!“ (Baprt 1997: 22).

Fotografuodamiesi eksponuojame savo kūną, kurio paviršius turėtų liudyti apie mūsų asmenybių unikalumą. Tačiau galutinis mūsų pozavimo rezultatas yra tolimas nuo mūsų įsivaizduojamojo „aš“. Reikalas tas, kad fotografuojamas kūnas nebeprispaus fotografuojamajam. Fotografavimosi momentą R. Barthes'as apibūdina kaip „mikromirties patirtį“ (Baprt 1997: 26–27). Jis nurodo, kad objektyvas paverčia mus iš subjektų į objektus, buvimas objektyvo akivaizdoje yra tarpinė, pereinamoji stadija. Analogišką „mikromirties“ patirtį, sustiprintą XX a. pradžioje išlikusių fotografavimosi kanonų, analizuoja ir V. Podoroga 2001b: 11–18). Kiekviena epocha disponuoja rinkiniu tam tikrų pozų, skirtų fotografavimuisi. Fotografuojamo žmogaus kūno laikysena buvo modeliuojama, pasitelkiant nuotraukose nematomus ramsčius ir apykakles, kurie paversdavo fotografuojamą žmogų lėle. Laikyseną modeliuojančių įrankių arsenalas sustiprina subjekto virtimo objektu metaforą ir suteikia jai kultūrinę istorinę perspektyvą.

Lygiagrečiai egzistuoja ir, iš pirmo žvilgsnio, priešinga praktika, nukreipta į „atpalaiduotos aplinkos“ kūrimą: „ma-

ne pasodina prieš molbertą su teptukais, mane išveda laukan („laukas“ yra gyvesnė aplinka, nei „namai“), mane verčia tapyti laiptų fone, todėl, kad man už nugaros žaidžia vaikų grupė, į akis krenta suoliukas (kokia sėkmė!), kur mane iš karto pasodina. Viskas vyksta taip, tarsi baimės apimtas Fotografas deda titaniškas pastangas, kad Fotografija nevirstų Mirtimi“ (Baprt 1997: 27). Standartiškai atpalaiduotas kūnas yra tas pats disciplinuojamas objektas kaip ir berniukai, kuriuos tikraja to žodžio prasme pritvirtina prie kėdės – kad jie atitiktų egzistuojantį laikysenos standartą.

Dienoraštyje komentuodamas savo nuotrauką, R. Barthes'as pažymi: „Mano kūnas išsilaisvina iš įsivaizduojamo tik atsidurdamas savo darbo vietoje“¹⁴ (Baprt 2002: 46). Galima įtarti, kad santykis „mano (veiklus) kūnas – darbo aplinka“ įveikia santykį „mano (pasyvus) kūnas – fotoaparato objektyvas“. Per fotografiją disciplinuojamas kūno įtraukiamas į socialinius santykius. Net nesudrausminami fotografo, kasdieniame gyvenime laikomės nerąšyto etiketo: „Geros fotografinės kultūros manieros diktuoja, kad kai viešoje vietoje tave fotografuoja nepažįstamas žmogus ir jei tik jis išlaiko diskretišką distanciją, tu turi apsimesti nepastebįs – tai yra negalima nei drausti fotografuoti, nei pradėti pozuoti“ (Sontag 2000: 169). Viena vertus, imituojamas svetimo žvilgsnio ignoravimas gali būti laikomas savosios nepriklausomybės apsaugojimo gestu: nepaklusdamas fotografo žvilgsniui, subjektas laikosi taip *tarytum* niekas į jį nežiūri. Tačiau ši natūrali laikysena yra refleksyvi imitacija. Dar daugiau, demonstruodami natūralumą, atitinkame šiuolaikinį fotografavimosi kanoną.

R. Barthes'as fiksuoja savo kūno transformavimosi procesą: „kai tik aš nujaučiu, kad patenku į objektyvą, viskas pasikeičia: aš konstituoju save, 'pozuodamas', aš momentaliai fabrikuoju naująjį savo kūną, iš anksto paversdamas save atvaizdu. Šios transformacijos dėka aš jaučiu, kaip Fotografija kuria ir numarina mano kūną savo malonumui“ (Baprt 2002: 21). Fotoaparato įsiveržimas į mūsų kasdienybę apnuogina Kito žvilgsnio galią: plika kito žmogaus akis taip pat priverčia mus imituoti natūralumą. Tačiau būtent fotomechanizmo dėka paprastas neįtikėtumas virsta tema – mat mes ne tik dalyvauname stebėjimo žaidime, bet ir galime pamatyti šio žaidimo rezultata, savo nuotrauką.

Nesaugumo momentas, kuris susijęs su tuo, kad fotoaparato medijuotas Kito žvilgsnis paverčia mus fotoatvaizdu, leidžia suprasti antropologų aprašytą kai kurių genčių fotoaparato baimę. Kaip minėta, fotografavimosi metu mūsų kūnas jau nepriklauso mums – jis modeliuojamas pagal egzistuojančius kanonus, o virtęs atvaizdu, nebeprispaus mums. R. Barthes'as rašo: „juk nežinau, ką visuomenė padarys su mano nuotrauka ir ką joje įžvelgs (juk egzistuoja tiek būdų perskaityti tą patį veidą)“ (Baprt

¹⁴ R. Barthes'o pastaba sufleruoja intriguojančią viešojo intelektualo kūno reprezentacijos temą, kurią vėliau gvildeno, pavyzdžiui, Pierre'as Bourdieu – tiesa, ne fotografijos kontekste (Bourdieu 1996).

1997: 27). Iliustracija šiuo atveju galėtų būti *Šviesiojoje kameroje* pateikiamas epizodas apie pozavusius barikadose Paryžiaus komunarus, kurie vėliau sumokėjo už fotografavimąsi savo gyvybę: jie buvo atpažinti, rasti ir sušaudyti (Bарт 1997: 21).

Policininko arba detektyvo žvilgsnis, atpažįstantis nusikaltėlį pagal sudarytą fotorobotą, yra kaip tik tas žvilgsnio modusas, kuriam priešinosi R. Barthes'as, peržiūrėdamas savo šeimos archyvo nuotraukas. Vienu atveju atpažinimu vadiname tam tikro veido bruožų konfigūracijos panašumą į tai, ką matome nuotraukoje, kitu atveju atpažinimas – unikalumo, išskirtinumo, nepanašumo į kitus atradimas. Šį unikalų žmogaus būdą arba stilių R. Barthes'as dar vadina *animucula* – „maža individualia siela“ (Bарт 1997: 161). Pozuojant prieš kamerą, arba stengiantis atrodyti natūraliai (galiausiai tai yra viena ir tas pats), tikimasi šį unikalumą atskleisti arba sukonstruoti. Tačiau, viena vertus, mūsų pastangos negarantuoja geidžiamo efekto, mat mes, anot R. Barthes'o, nežinome „kaip paveikti savo odą iš vidaus“ (Bарт 1997: 22). Kita vertus, šis dinamiškas unikalios savasties pobūdis pasipriešina fotografinio atvaizdo charakteristikoms: „atvaizdas sunkus, nejudrus, nepasiduodantis, o 'aš' lengvas, suskilęs, išsklaidytas“ (Bарт 1997: 23).

Taigi idealus sutapimas su savimi numato du etapus:

- 1) sielos judėjimo nuskaitymą somatinę išraišką,
- 2) kuri būtų adekvačiai užfiksuota nuotraukoje.

Tačiau negalint suvaldyti kūno paviršiaus ir neturint galimybės kontroliuoti savo atvaizdo, žiūrint į fotoaparato objektyvą, anot R. Barthes'o, belieka ironiškai šypsotis. Praktiniame lygmenyje iškilusi kontroversija tarp idealiojo „aš“ ir fotografinės reprezentacijos yra neišsprendžiama: ne tik todėl, kad „nemokame valdyti savo odos“, bet ir todėl, kad mūsų pozavimas orientuotas į egzistuojančius kultūrinių pozų kanonus, paverčiančius mus socialiniais kūnais. Fotografavimasis – tai ir pastanga išreikšti save (tam tikra prasme – pranešimas apie save), ir pasipriešinimas fotografuojančios akies mechanizmui, abejingai fiksuojančiam mūsų panašumą, o ne skirtumą (unikalumą).

IŠVADOS

R. Barthes'o (žiūrovo) interesas nukreiptas į fotografinių įvykių, kurio artikuliacijos pastangos atskleidžia vaizdo ir kalbos santykio problematiškumą. Siūlomas mąstymo apie fotografiją ir kartu su fotografija kelias yra laikomas *mathesis singularis* (Bарт 1997: 18), o pasirinktas tonas varijuojasi nuo parodų lankytojo užrašų prie intymaus dienoraščio tono, susitelkiant į individualią fotografijos percepciją.

R. Barthes'o vartojamos sąvokos – *punctum* ir *studium* – nurodo ne tik ir ne tiek pačių nuotraukų organizavimo (ir dezorganizavimo) principus, kiek šių nuotraukų

sukeliamo patyrimo intensyvumą. Dirbant su fotografiniu patyrimu, operuojama subjektyviu kriterijumi – fotografijos sukeliamu įspūdžiu, kuris, kaip parodo R. Barthes'o pavyzdžiai, apeliuoja į žiūrovo biografinį kontekstą. Šia prasme fotografija yra žiūrovo fragmentuotos gyvenimo istorijos katalizatorius. Temporalinė fotografijos struktūra (kuri sudaro *punctum* esmę) numato paties žiūrovo „čia-dabarties“ instaliavimą į nuotraukos plokštumoje sustingusią situaciją: nufotografuotų įvykių atžvilgiu žiūrovo dabartis yra ateities perspektyva.

Kitaip nei fotografijos meistrų darbai, šeimos archyvo nuotraukos turi išskirtinį statusą: jos yra neatsiejama žiūrovo istorijos dalis. Tačiau fotografijos fiksuojamas formalus atvaizdo ir referento panašumas negarantuoja atpažinimo kaip kito žmogaus išskirtinumo, unikalumo prisiminimo. Iš čia kyla praktinis klausimas apie autoreprezentacijos strategijas, kurios užtikrintų fotoatvaizdo „tikrumą“, t. y. leistų išlaikyti savo tapatybę prieš fotokamerą ir įamžinti ją nuotraukoje.

Gauta 2006 08 28
Parengta 2006 09 22

Literatūra

1. Benjamin, W. 2005 (1936). „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“, in *Nušvitimai*. ALK/Vaga.
2. Bourdieu, P. 1996. *Le champ journalistique et la télévision*. Paris: College de France.
3. Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago and London: University of Chicago Press.
4. Sontag, S. 2000 (1973). *Apie fotografiją*. Vilnius: Baltos lankos.
5. Барт, Р. 1997 (1980). *Ролан Барт. Camera lucida. Комментарий к фотографии*. Москва: Ad Marginem.
6. Барт, Р. 2002. *Ролан Барт о Ролане Барте*. Москва: Ad Marginem.
7. Барт, Р. 1989а (1956). „Фото-шоки“, in *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс.
8. Барт, Р. 1989b (1964). „Риторика образа“, in *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс.
9. Петровская, Е. 2002. *Непроявленное*. Москва: Ad Marginem.
10. Подорога, В. (ed.). 2001. „Непредъявленная фотография“, in *Авто-био-графия. К вопросу о методе*. Москва: Логос.
11. Подорога, В. (ed.). 2001b. „Материалы к психо-биографии С. М. Эйзенштейна“, in *Авто-био-графия. К вопросу о методе*. Москва: Логос.
12. Савчук, В. 2004. *Режим актуальности*. СПб.: Издательство СПбГУ.
13. Фуко, М. 1999 (1968). *Это не трубка*. Москва: Художественный журнал.

Jekaterina Lavrinec

**EXPLORING “PHOTOGRAPHIC IDENTITY”:
READING R. BARTHES’ “CAMERA LUCIDA”**

S u m m a r y

The paper concentrates on R. Barthes' texts on photographic experience, in the context of which the problem of identity is examined. The photographic experience is examined from the double perspective: from the position of the interpretive subject (of the connoisseur of photography) and as an object mode-

led by the photographic eye (the experience of being photographed). These two modes of photographic experience mark a wide diapason of situations in which the triple structure of “photographic identity” crystallizes: 1) the dynamic uniqueness, 2) the somatic experience of the uniqueness, which appears to demonstrate family likeness and corresponds to the representational canons of the concrete historical period, and 3) the image, the further interpretations and use of which could not be controlled.

Key words: photographic experience, death, somatic expression, R. Barthes