Rolāns Barts

Camera lucida. Piezīme par fotogrāfiju

Tulkojumu sērija
Laikmetīgās mākslas centrs

TULKOJUMU SĒRIJA
LAIKMETĪGĀS MĀKSLAS CENTRS

2007-3
L 175

L
7

ROLĀNS BARTS
Camera lucida.
Piezīme par fotogrāfiju

Rolāns Barts. Camera lucida. Piezīme par fotogrāfiju

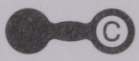
Tulkojums no:
Roland Barthes. La chambre claire. Note sur la photographie
© Éditions de l`Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980

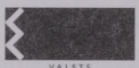
Tulkotāja no franču valodas: Ieva Lapinska
Zinātniskā redaktore: Elga Freiberga
Literārā redaktore: Arta Jāne
Dizains: Ingrīda Zābere
Makets: Ints Vikmanis

LATVIJAS
NACIONĀLĀ
BIBLIOTĒKA
03070170006

Izdevējs: Laikmetīgās mākslas centrs
Iespiests tipogrāfijā "S&G"

ISBN 9984-9829-5-5





Cet ouvrage a été publié avec le soutien du Ministére français des Affaires Etrangéres (DGCID) et le Centre Culturel français de Riga.

Šī grāmata izdota ar Francijas Ārlietu ministrijas (*DGCID*) un Francijas Kultūras centra Rīgā atbalstu.

© Laikmetīgās mākslas centrs, 2006
© Ieva Lapinska, tulkojums latviešu valodā, 2006

Veltīts Žana Pola Sartra
"L'Imaginaire"

Satura rādītājs

I

1. 13
2. Neklasificējamais foto 14
3. Emocija kā sākumpunkts 18
4. *Operator*, *Spectrum* un *Spectator* 19
5. Tas, kuru fotografē 20
6. *Spectator*: gaumē trūkst kārtības 26
7. Fotogrāfija kā piedzīvojums 29
8. Vaļīgā fenomenoloģija 31
9. Dualitāte 32
10. *Studium* un *punctum* 36
11. *Studium* 38
12. Informēt 39
13. Gleznot 41
14. Pārsteigt 43
15. Nozīmēt 45
16. Izraisīt vēlēšanos 48
17. Unārā Fotogrāfija 52
18. *Studium* un *punctum* vienlaicīga klātbūtne 53
19. *Punctum*: daļēja iezīme 55
20. Netīša iezīme 60
21. *Satori* 61
22. Vēlāk un klusumā 63
23. Aklais lauks 68
24. Palinodija 72

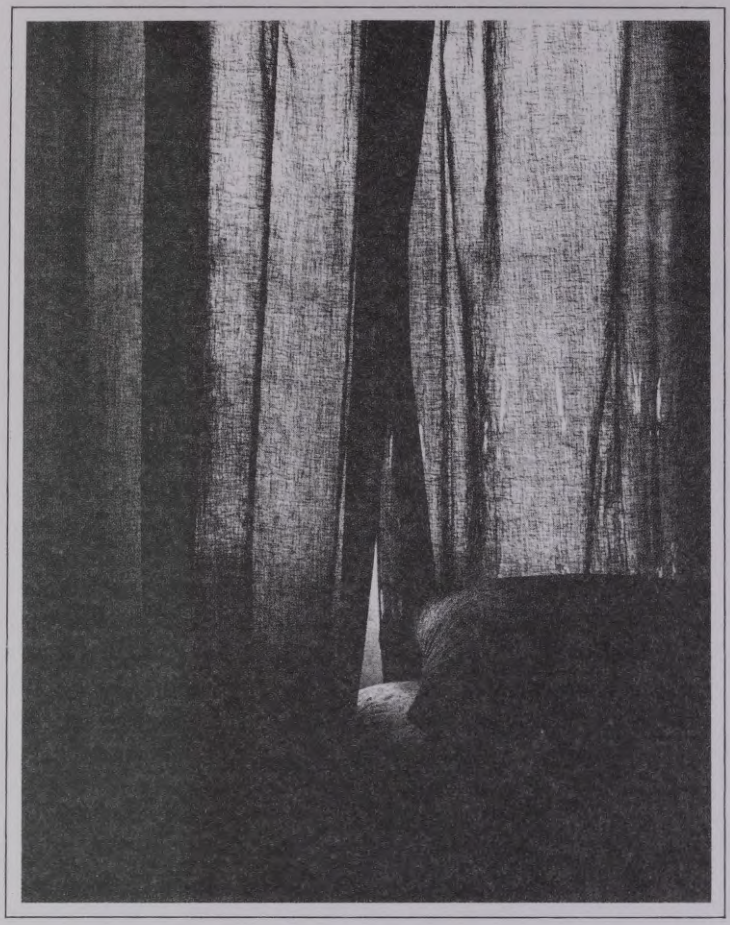
II

25. "Kādā vakarā..." 77
26. Vēsture kā nošķirums 78
27. Atpazīt 79
28. Ziemas Dārza Fotogrāfija 81
29. Mana mazā meitiņa 85

30. Ariadne 87
31. Ģimene, Māte 88
32. "Tas ir bijis" 90
33. Poza 92
34. Gaismas stari, krāsa 95
35. Pārsteigums 96
36. Apstiprinājums 100
37. Fāze 104
38. Seklā nāve 107
39. Laiks kā *punctum* 111
40. Privātais / Publiskais 112
41. Nopētīt 114
42. Līdzība 116
43. Ciltskoks 119
44. Camera lucida 121
45. "Izskats" 123
46. Skatiens 126
47. Neprāts, Līdzjūtība 131
48. Pieradinātā fotogrāfija 133
Atsauces 137
Ilustrācijas 140

Pielikums

Personu rādītājs 145
Camera Lucida izmantoto terminu skaidrojums 150
Rolāna Barta biogrāfijas dati 156
Rolāna Barta galvenie darbi 161
Ievainotais skatiens 163
1. Fotogrāfijas semioloģija 165
2. Fotogrāfijas fenomenoloģija 171
2.1. *Studium* un *punctum* 179
2.2. Nāve, klātbūtne, attēls 184
Tulkotājas piebilde 193



Daniēls Budinē. *Polaroīds*, 1979.

I

1.

Kādu dienu, jau krietni sen, es uzdūros Napoleona jaunākā brāļa Žeroma (1852) fotogrāfijai. Un ar izbrīnu, ko man līdz pat šai dienai nav izdevies mazināt, es sev sacīju: "Es redzu acis, kas ir skatījušas imperatoru." Dažkārt par šo izbrīnu stāstīju citiem, taču, tā kā neviens nebija izjutis neko līdzīgu un nesaprata, par ko runāju (dzīve jau sastāv no maziem vientulības mirkļiem), es to aizmirsu. Fotogrāfija mani interesēja drīzāk kā kultūras parādība. Es paziņoju, ka mīlu Foto *pretstatā* kino, lai gan īsti nespēju nošķirt vienu no otra. Tomēr jautājums mani nodarbināja joprojām. Mani bija pārņēmusi "ontoloģiska" vēlme: es par katru cenu gribēju zināt, kas ir Fotogrāfija "par sevi", kāda būtiska iezīme to atšķir no attēlu kopienas. Šāda vēlme nozīmēja to, ka īstenībā, neraugoties uz tehnikas un lietojuma sniegtajiem pierādījumiem, un par spīti tam, ka tās izplatība mūsdienās ir apbrīnojama, es nebiju drošs, ka Fotogrāfija eksistē, ka tai ir pašai savs "gars".

2.

Kas varēja norādīt man ceļu?

Jau kopš pirmā soļa, proti, klasifikācijas (ja gribam nonākt pie kopainas, ir jāšķiro, jāatlasa), Fotogrāfija izslīdēja no rokām. Iedalījums, kādam to pakļauj, ir vai nu empīrisks (Profesionāļi / Amatieri), vai retorisks (Ainavas / Klusās dabas / Portreti / Kailfoto), vai arī estētisks (Reālisms / Mākslas foto), bet jebkurā gadījumā ārējs attiecībā pret savu objektu, nesaistīts ar tā būtību, kas var būt (ja vispār eksistē) tikai Jaunais, kā atnākšana tā ir bijusi, jo visas šīs klasifikācijas tikpat labi varētu pielietot citām, senākām, attēlošanas formām. Varētu teikt, ka Fotogrāfija nav klasificējama. Tad es meklēju, kas ir šīs nekārtības cēlonis.

Lūk, ko es atradu vispirms: tas, ko Fotogrāfija reproducē bezgalīgi daudz reižu, ir noticis tikai vienreiz. Tā mehāniski atkārto kaut ko, kas eksistenciāli nevar atkārtoties. Notikums nekad nepārtop par kaut ko citu, tā (Fotogrāfija — *Tulk. piez.*) vienmēr padara man vajadzīgo korpusu par ķermeni, ko es redzu. Tā ir absolūts Atsevišķais, suverēna Nejaušība, nespodra un šķietami vienkārša, Šis te (šis foto, nevis Foto), īsāk sakot, *Tuché*, Gadījums, Tikšanās, Reālais savā nenogurdināmajā izpausmē.[1] Budisms realitāti apzīmē ar vārdu *sunya*, tukšums, bet vēl skaidrāk — *tathata*; būt tādam, būt tā, būt tam — *tat* sanskritā no-

[1] Lacan, p. 53.- 66.

zīmē *tas* un liek domāt par maza bērna žestu, kad tas uz kaut ko norāda ar pirkstu un saka: *Ta*, *Da*, Tas![2] Fotogrāfija vienmēr ir uz robežas ar šo žestu, tā saka: *tas, tas ir, tas ir tā*! Bet nesaka neko citu — foto nevar tikt pārveidots (izteikts) filosofiski, tas ir viegla un caurspīdīga aploksne to piepildošai nejaušībai. Parādiet kādam savas fotogrāfijas un viņš tūlīt paņems savējās: "Skatieties šeit, tas ir mans brālis, un te esmu es bērnībā!" utt. Fotogrāfija nekad nav nekas cits kā vien mainīgā meldiņā dziedāts "Skatieties!", "Skaties!", "Lūk!". Tā norāda ar pirkstu uz kādu noteiktu *vis-à-vis* un nevar izrauties no norādošās valodas. Tādēļ arī man šķiet tikpat pieļaujami runāt par kādu foto, cik neiespējami — par Fotogrāfiju kā tādu.

Šāds foto patiesībā nekad nav nošķirams no sava referenta (no tā, ko tas attēlo) vai vismaz nav nošķirams uzreiz un ne vienmēr tas tiek darīts (kā to saskaņā ar objekta attēlošanas veidu jau no paša sākuma dara ar jebkuru citu attēlu): fotogrāfijā ir iespējams nošķirt apzīmētāju (profesionāļi to dara), taču tam nepieciešams zināšanu un refleksijas pastarpinājums. Pēc savas dabas Fotogrāfija (ērtības dēļ jāpieņem šī vispārība, kas šobrīd attiecināma vienīgi uz nerimtīgu nejaušību atkārtošanos) ir kaut kas tautoloģisks — pīpe vienmēr ir pīpe, nenoliedzami. Varētu teikt, ka Fotogrāfijai vienmēr nāk līdzi tās referents. Kustībā esošās pasaules pašā vidū tos abus ķēris viens un tas

[2] Wats, p. 85.

pats — mīlestības vai sēru – stingums: tie ik loceklī pielipuši viens otram, tāpat kā dažos spīdzināšanas veidos notiesāto pieķēdē līķim, vai arī tie ir kā zivju pāri (šķiet, tās ir haizivis, par kurām raksta Mišlē[3]), kas pārvietojas, saķērušās kopā, it kā būtu vienotas mūžīgā dzimumaktā. Fotogrāfija pieder tai daudzslāņaino objektu grupai, kurā nevar atdalīt vienu slāni no otra, to neiznīcinot, tie ir kā logs un ainava, vai arī — kādēļ gan ne? — Labais un Ļaunais, vēlme un tās objekts: divējādības, ko var saprast, bet ne uztvert (es vēl nezināju, ka vienmēr šeit esošā Referenta ietiepībā arī atradīsies manis meklētā būtība).

Šī nolemtība (nav foto, kurā nebūtu *kaut kā* vai *kāda*) iesaista Fotogrāfiju priekšmetu — visu pasaules priekšmetu — neizmērojamajā nekārtībā: kādēļ gan izvēlēties (fotografēt) šo priekšmetu un šajā mirklī, un nevis ko citu?[4] Fotogrāfija nav klasificējama tādēļ, ka nav ne mazākā iemesla marķēt to vai citu gadījumu; iespējams, tā gribētu kļūt tik svarīga, droša un cēla kā zīme. Tas ļautu tai iegūt valodas godu, bet, lai būtu zīme, jābūt marķējumam. Ja trūkst marķējamības principa, foto ir zīme, kas īsti nestrādā un saskābst kā piens. Lai ko un kādā veidā tas rādītu, foto vienmēr ir neredzams: ne jau uz to skatās.

Īsāk sakot, referents pielīp. Un šīs vienreizējās pielipšanas dēļ Fotogrāfija nedod mieru. Grāmatas, kas to aplūko, un to ir daudz mazāk, nekā par citām

[3] Žils Mišlē (*Jules Michelet;* 1798 – 1874), franču vēsturnieks. – *Tulk. piez.*
[4] Calvino.

mākslām — ir minēto grūtību upuri. Vienas ir tehniskas, fotogrāfijā tās cenšas "saskatīt" apzīmētāju un ir spiestas iedziļināties sīkumos. Citas ir vēsturiskas vai socioloģiskas, un, lai novērotu Fotogrāfiju kā globālu fenomenu, tās spiestas palikt drošā attālumā. Aizkaitināts es konstatēju, ka neviena nerunā tieši par tiem foto, kas mani interesē, kas izraisa manī patiku vai emocijas. Ko es varēju iesākt ar fotogrāfijas ainavas kompozīcijas likumiem vai, no otras puses, ar fotogrāfiju kā ģimenes rituālu? Katru reizi, kad es lasīju par Fotogrāfiju, es domāju par vienu iemīļoto foto un kļuvu dusmīgs. Jo es redzēju vienīgi referentu, vēlmes objektu, mīļoto ķermeni, bet kāda uzbāzīga balss (zinātnes balss) man bargi teica: "Atgriezies pie Fotogrāfijas! Tas, ko tu redzi un kas tev liek ciest, pieder sociologu pētītajai kategorijai — "amatieru Fotogrāfijai", tās ir tikai sociālās integrācijas protokola pēdas, kuru mērķi ir stiprināt Ģimeni utt." Es tomēr biju neatlaidīgs — kāda cita, spēcīgāka balss mudināja mani noliegt socioloģisko komentāru: dažu foto priekšā es gribēju būt mežonis, bez kultūras. Tā es virzījos uz priekšu, neuzdrošinoties reducēt neskaitāmos pasaules foto, ne arī attiecināt dažus no saviem foto uz visu Fotogrāfiju. Īsāk sakot, es atrados strupceļā un, ja tā var teikt, biju "zinātniski" vientuļš un atbruņots.

LATVIJAS
NACIONĀLĀ
BIBLIOTĒKA

03070170006

3.

Es sev teicu, ka šīs jukas un dilemmas, kuras pastiprināja mana vēlēšanās rakstīt par Fotogrāfiju, labi atspoguļo to diskomforta veidu, ko vienmēr esmu pazinis: tas ir, būt subjektam, kas mētājas starp divām valodām, vienu ekspresīvu, otru kritisku un otrās ietvaros — starp vairākiem diskursiem, kā sociloģisko, semioloģisko un psihoanalītisko, taču neapmierinātība, ko manī galu galā tie visi izraisīja, liecināja par vienu vienīgu lietu, par ko biju drošs (lai cik arī naivi tas šķistu), — izmisīgu pretestību jebkurai vienkāršojošai sistēmai. Jo katru reizi, kad biju kādu palietojis, sajutu tai raksturīgās valodas pamatīgumu un slieksmi uz vienkāršojumu un apspiešanu, tad es to pamazām atstāju un turpināju meklēt citur: es sāku runāt citādi. Bija labāk reizi par visām reizēm pieņemt savu singularitātes protestu un censties padarīt "*Es* antīko suverenitāti" (Nīče) par heiristisku principu. Es nolēmu par sava pētījuma sākumpunktu pieņemt pavisam nedaudzus foto, tos, par kuriem biju drošs, ka tie eksistē *man*. Nekāda korpusa — tikai daži ķermeņi. Šajā būtībā pavisam nosacītajā strīdā starp subjektivitāti un zinātni es nonācu pie dīvainas idejas — kādēļ nevarētu būt sava veida jauna zinātne, kas pieskaņojas objektam? *Mathesis singularis* (un vairs ne *universalis*)? Es piekritu būt par starpnieku visai Fotogrāfijai kā tādai, par sākumpunktu pieņemot kaut kādu personisko saviļņojumu, uzsākot meklēt to fundamentālo un universālo īpašību, bez kuras nebūtu Fotogrāfijas.

4.

Tad nu, lūk, es pats kā fotogrāfisko "zināšanu" mērs. Ko gan mans ķermenis zina par Fotogrāfiju? Es ievēroju, ka foto var būt trīs prakšu (vai trīs emociju, vai arī trīs nolūku) objekts: uzņemt, tikt fotografētam, aplūkot. *Operator* — tas ir Fotogrāfs. *Spectator* — tie esam mēs visi, kas to aplūkojam avīzēs, grāmatās, albumos, arhīvos, foto kolekcijās. Un tas vai tā, kuru fotografē, ir mērķis, referents, sava veida neliels simulakrs, objekta radīts *eidolôn*, ko es labprāt saukšu par Fotogrāfijas *Spectrum*, jo šis vārds saglabā saikni ar "*spectacle*",[5] kā arī pievieno arī kaut ko mazliet šausminošu, kas ir katrā fotogrāfijā — nāves atgādinājumu.

Viena no šīm praksēm man bija liegta un man nevajadzēja uzsākt tās pētīšanu: es neesmu fotogrāfs, pat ne amatieris, man tam trūkst pacietības — man tūdaļ jāredz, ko esmu radījis (*Polaroīds*? Jautri, bet tas liek vilties, ja vien nenonāk izcila fotogrāfa rokās). Es varēju pieņemt, ka *Operator* emocijām (un Fotogrāfijai-saskaņā-ar-Fotogrāfu) ir kāds sakars ar "mazītiņo lodziņu" (*sténopé*), caur kuru viņš raugās, ierobežo, kadrē un atrod leņķi tam, ko viņš vēlas "noķert" (pārsteigt). Tehniskā ziņā Fotogrāfija ir divu pavisam atšķirīgu metožu krustpunktā: viena ir ķīmiska, tā ir gaismas ietekme uz noteiktām vielām, otra ir fizikā-

[5] *Spectacle* — skats, aina, izrāde (franču val.) – *Tulk. piez.*

la, tā ir attēlu veidošanās ar dažu optikas paņēmienu palīdzību. Man šķita, ka *Spectator* Fotogrāfija galvenokārt ir cēlusies, ja tā var teikt, no objekta ķīmiskās parādīšanās (kura starus es uztveru, kaut arī novēloti) un ka *Operatora* Fotogrāfija savukārt ir saistīta ar *camera obscura* atslēgas caurumu. Taču par šīm emocijām (jeb šo būtību) es nevarēju runāt, jo nekad nebiju tās pazinis, es nevarēju pievienoties to (daudzskaitlīgajām) rindām, kas pēta Fotogrāfiju-saskaņā-ar-Fotogrāfu. Manā rīcībā bija tikai divu veidu — uzlūkotā subjekta un aplūkojošā subjekta — pieredze.

5.

Var gadīties, ka esmu ticis aplūkots, pašam to nezinot, un par to es vēl nevaru runāt, jo esmu nolēmis vadīties no sava saviļņojuma apzināšanās. Bet ļoti bieži (un man par nožēlu, pārāk bieži) es esmu fotografēts, kad pats to zinu. Jo, tikko sajūtu man pievērsto objektīva skatienu, viss mainās, es sevi konstituēju "pozējot", es tūliņ veidoju sev citu ķermeni, jau iepriekš es pārveidoju sevi tēlā. Šī pārvērtība ir aktīva: es jūtu, ka fotogrāfija pēc savas patikas rada manu ķermeni vai arī iznīcina to (šo iznīcības spēju apliecinājums: daži komunāri samaksāja ar savu dzīvību par pozēšanu uz

barikādēm — sakautus viņus atpazina Tjēra policisti un gandrīz visus nošāva).[6]

Pozējot objektīva priekšā (es gribu sacīt — zinot, ka pozēju, pat ja izvairos no tā), es tā neriskēju (vismaz pagaidām). Protams, mana eksistence tikai metaforiski ir fotogrāfa rokās. Taču, lai gan šī atkarība ir iztēlota (iztēlotais vistīrākajā veidā), es to izdzīvoju neskaidras dzimšanas trauksmē: kāds attēls — mans attēls — dzims. Vai mani dzemdinās kā nesimpātisku indivīdu vai kā "jauku puisi"? Ja es varētu parādīties uz papīra kā uz klasiskā auduma, apveltīts ar cēlu izskatu, domīgs, inteliģents utt.! Īsāk sakot, ja es varētu tikt (Ticiāna) uzgleznots vai (Kluē) uzzīmēts! Bet, tā kā tas, ko es vēlos, lai tiktu uztverts, ir smalka morāla tekstūra un nevis mīmika un, tā kā Fotogrāfija nav tik smalka, ja vien portretists nav izcils, tad es nezinu, kā no iekšpuses ietekmēt savu ādu. Es nolemju ļaut savās lūpās un acīs uzplaukt vieglam smaidam — tik "mīklainam", lai ļautu nojaust gan sava rakstura īpašības, gan arī to, ka pilnīgi apzinīgi uzjautrinos par notiekošo fotografēšanas ceremoniju: es ielaižos sabiedrības spēlē, es pozēju, es to zinu, es gribu, lai jūs to zinātu, taču šim papildus ziņojumam nekādi nevajadzētu mainīt (patiesībā tas ir tas pats, kā teikt, ka kvadrāts ir apaļš) manas individualitātes vērtīgo būtību: es zinu, kas es esmu, ārpus jebkura veidola. Tātad galu galā es vēlētos, lai mans tēls, kustīgs un

[6] Freund, p. 101.

izmētāts starp tūkstoš fotogrāfijām, kas mainās atkarībā no situācijas vai vecuma, vienmēr sakristu ar manu "es" (un tas, kā mēs to zinām, ir dziļš). Taču jāsaka gluži pretējais: "es" nekad nesakrīt ar savu attēlu, jo attēls ir smags, nekustīgs, stūrgalvīgs (tādēļ sabiedrība par pamatu pieņem to), bet "es" — viegls, dalīts, izkliedēts kā svārstību barometrs, kas nespēj atrasties vienā vietā un saceļ vētru manā ūdensglāzē. Ak, ja vismaz Fotogrāfija spētu man dot neitrālu, anatomisku ķermeni, tādu ķermeni, kas neko nenozīmē! Diemžēl, esmu Fotogrāfijas nolemtais, es, kas ticēju tam, ka kaut kas tāds kā mana āriene pastāv, — atskārtu, ka mans ķermenis nekad nenonāks nulles līmenī, neviens viņam to nesniegs (varbūt vienīgi mana māte? Jo ne jau vienaldzība atbrīvo no attēla smaguma, nekas tāds kā "objektīvs", automātiskā fotoaparāta kabīnes tipa foto, kas padara jūs par sodāmu indivīdu, ko meklē policija. Nē, tā ir mīlestība, ārkārtīga mīlestība).

Redzēt pašam sevi (citādi nekā spogulī) — Vēstures gaitā šī darbība parādījusies pavisam nesen, tā kā gleznots, zīmēts vai miniatūrs portrets līdz Fotogrāfijas izplatībai bija grūti pieejams labums, domāts vispirms mantiskā vai sabiedriskā stāvokļa izrādīšanai. Un arī, lai cik līdzīgs būtu gleznotais portrets, tas nav fotogrāfija (tas ir tas, ko es cenšos pierādīt). Interesanti, ka neviens nav domājis par *nekārtībām* (civilizācijā), ko radījusi šī jaunā darbība. Es vēlētos Skatienu Vēsturi. Jo Fotogrāfija ir manis kā cita atnākšana, slēpta identitātes apziņas sašķelšanās. Vēl

interesantāk, tieši pirms Fotogrāfijas cilvēki visvairāk runāja par dubultnieka parādību. Tiek uzskatīts, ka autoskopija[7] ir halucinācija, vairāku gadsimtu garumā tā ir mīta nozīmīga tēma.[8] Bet šodien šķiet, ka mēs apvaldām Fotogrāfijas dziļo neprātu: par tās mītisko mantojumu atgādina tikai vieglais nemiers, kas mani pārņem, kad redzu "sevi" uz papīra.

Šī neskaidrība savā būtībā ir neskaidrība īpašuma lietās. Savā veidā to ir noteicis likums — kam pieder foto? — (fotografētajam) subjektam vai fotogrāfam? Vai ainava ir tikai aizņēmums, ko devis zemes īpašnieks? Neskaitāmie tiesas procesi, šķiet, liecina par nedrošību, kas pārņēmusi sabiedrību, kurā esamības pamats bija īpašums. Fotogrāfija pārveidoja subjektu par objektu un pat, ja tā var teikt, par muzeja objektu, runājot par pirmajiem portretiem (ap 1840. g.), kuros subjekti tika spiesti ilgu laiku pozēt saulē, lai kļūtu par objektu, bija jāpārcieš kaut kas līdzīgs ķirurģiskai operācijai. Tādēļ tika izgudrots aparāts, ko sauca par galvas balstu. Tā bija objektīvam neredzama sava veida protēze, kas balstīja ķermeni pārejā uz nekustīgu pozu: šis galvas balsts bija postaments statujai, par ko es gatavojos kļūt, manas iztēlotās būtības korsete.[9]

Fotoportrets ir slēgts spēku lauks. Te krustojas, konfrontējas un deformējas četras iztēles spēles. Objektīva priekšā es vienlaikus esmu tas, par ko es sevi

[7] Autoskopija — halucinācijas veids, kad cilvēks redz pats sevi no malas. – *Red. piez.*

[8] Gayral, p. 209.

[9] Freund, p. 68.

uzskatu, tas, par ko es gribētu tikt uzskatīts, tas, par ko mani uzskata fotogrāfs, un tas, kas rezultātā tiek izstādīts kā viņa māksla. Citiem vārdiem sakot, tā ir savāda darbība: es nemitējos imitēt sevi un tādēļ katru reizi, kad es lieku (ļauju) sevi fotografēt, mani pārņem neiztrūkstoša neautentiskuma sajūta un dažkārt arī māņu sajūta (kādu dažreiz rada murgi). No iedomātā skatpunkta, Fotogrāfija (kura ir mans *nodoms*) attēlo to netveramo brīdi, kad es, patiesību sakot, neesmu ne subjekts, ne objekts, bet drīzāk gan esmu subjekts, kas jūt sevi kļūstam par objektu. Tādējādi es gūstu nelielu (epizodisku) nāves pieredzi: es patiešām kļūstu par spoku[10]. Fotogrāfs to labi zina un viņam pašam ir bail (lai arī komerciālu motīvu dēļ) no šīs nāves, kurā mani iebalzamēs viņa žests. Nekas nebūtu jocīgāks, — ja vien mēs nebūtu pasīvi fotogrāfu upuri, krūšutēli, kā teica Sads — par viņu krampjaino cenšanos "iedvest dzīvību". Un tik nabadzīgas idejas — mani apsēdina pie maniem instrumentiem, liek iziet ārā ("ārā" ir vairāk dzīvīguma nekā "iekšā"), liek pozēt pie kāpnēm, jo aiz muguras rotaļājas pulciņš bērnu, vai sagatavo solu un drīz vien (kāda negaidīta laime!) liek man uz tā apsēsties. Varētu teikt, ka Fotogrāfam baiļpilni jācīnās, lai Fotogrāfija nebūtu Nāve. Bet es, jau būdams objekts, necīnos. Es jau nojaušu, ka no šī sliktā sapņa atmosties būs vēl grūtāk, jo nezinu, ko sabiedrība izdarīs ar manu foto, ko no-

[10] *Spectre* (franču val.). Sal. ar *spectrum*, *spectacle*, *Spectator*. – *Tulk. piez.*

lasīs tajā (katrā ziņā vienu un to pašu seju var nolasīt tik dažādi). Bet tas, ko es redzu, atklājot sevi kā šo darbību produktu, ir, ka esmu kļuvis par Attēlu-kā-Tādu, tas ir, par personificētu Nāvi; citi — Cits — atņem man mani pašu, viņi bez žēlastības padara mani par objektu, atkarīgu no viņu žēlastības, nonākušu pilnībā viņu varā, noglabātu kādā mapē, sagatavotu jebkurām smalkajām viltībām. Kādu dienu mani fotografēja lielisks fotogrāfs, man šķita, ka attēlā var redzēt neseno sēru atstātās skumjās pēdas, — reizi par visām reizēm Fotogrāfija man atdeva mani pašu. Taču nedaudz vēlāk es ieraudzīju šo pašu foto uz kāda izdevuma vāka un tajā man vairs nebija nekā vairāk kā vien šausmīga, tukša, ļauna un atbaidoša seja, tā bija tāda pati kā tas iespaids, kādu par manu valodu gribēja radīt tās grāmatas autori. ("Privātā dzīve" nav nekas cits, kā tas telpas un laika apgabals, kur man ir tiesības nebūt attēlam, objektam. Tās ir manas kā subjekta *politiskās* tiesības, kas man jāaizstāv.)

Būtībā tas, ko es meklēju savos foto ("nolūks", ar kādu es tos apskatu), ir Nāve: Nāve ir šī Foto *eidoss*. Turklāt, lai cik dīvaini tas arī nebūtu, vienīgais, ko es paciešu, kas man patīk un ir pazīstams, kamēr mani fotografē, ir aparāta troksnis. Man Fotogrāfa orgāns ir nevis acs (tā mani šausmina), bet gan pirksts: tas, kas saistīts ar objektīva klikšķi, ar kadru metālisko pārslēdzēju (ja aparātā tāds vēl ir). Mana patika pret šiem mehāniskajiem trokšņiem savā ziņā ir gandrīz baudkāra, it kā Fotogrāfija būtu tieši tas — un tikai tas –, kas piesaista manu vēlmi, ar savu klikšķēšanu

drupinot Pozas nāvējošo kārtiņu. Man Laika troksnis nešķiet skumjš, man patīk tā tikšķi, stundu sitieni, pulksteņi — es atgādinu sev, ka sākotnēji fotogrāfijas materiāls radās no galdniecības un precīzās mehānikas, aparāti īstenībā bija redzami stundu sitieni, un varbūt kaut kas ļoti sens manī vēl sadzird fotoaparāta troksnī dzīvā koka trokšņus.

6.

Nekārtības, ko jau no paša sākuma konstatēju Fotogrāfijā, visās tās praksēs un tēmās, atradu arī foto no *Spectator* viedokļa, kas es biju un ko tagad gribēju pētīt.

Kā jebkurš no mums šodien es it visur redzu foto — tie nelūgti nāk no pasaules pie manis: tie ir tikai "attēli", kas parādās kā pirmais pretimnācējs (vai pirmais aizgājējs). Tomēr starp tiem, kas bija atlasīti, izvērtēti, novērtēti, apkopoti albumos un žurnālos un kas savā ziņā bija tikuši cauri kultūras filtram, es atradu tādus, kas manī izraisīja klusas gaviles, it kā tie norādītu uz kādu "tu" centru, vai nu erotisku vai iznīcinošu, apslēptu manī pašā (izrādījās, ka subjekts ir tik gudrs); un citus foto, kas mani, gluži pretēji, atstāja pilnīgi vienaldzīgu, ka, redzot tos pavairotus, izjutu kaut ko līdzīgu riebumam, pat aizkaitinājumam: ir brīži, kad jūtu nepatiku pret Foto: ko man iesākt

ar Eižena Atžē[11] vecajiem koku stumbriem, ar Pjēra Bušē[12] kailfoto, ar Žermēnas Krullas[13] dubultekspozīcijām (es pieminu tikai senākus vārdus)? Un vēl kas: es konstatēju, ka būtībā man nekad nepatīk *visi* kāda fotogrāfa uzņēmumi, no Štiglica[14] mani ielīksmo (bet līdz neprātam) tikai visslavenākais viņa foto (*Zirgu tramvaja galapunkts*, Ņujorka, 1893. g.) — kāds Mepltorpa[15] foto man lika domāt, ka esmu atradis "savu" fotogrāfu, bet nē, man nepatīk visi Mepltorpa darbi. Es tātad nevarēju izmantot stila vai mākslinieka jēdzienu, kas ir tik parocīgi, runājot par vēsturi, kultūru, estētiku. No savu pūliņu nedienām, nejaušībām, noslēpumainības es ieguvu sajūtu, ka Fotogrāfija ir *neskaidra* māksla, tāda pat kāda būtu zinātne par iekārojamiem vai nīstamiem ķermeņiem (ja mēs ieņemtu galvā tādu izveidot).

Es labi redzēju, ka te runa ir par viegli ietekmējamas subjektivitātes saviļņojumu, kas pēkšņi apraujas, kad kāds tai saka: *man patīk / man nepatīk*. Kuram no mums gan nav sava patīkamo, netīkamo un vienaldzīgo lietu saraksta? Runa ir tieši par to: man vienmēr ir gribējies *argumentēt* savu noskaņojumu, nevis tādēļ, lai to attaisnotu, vēl mazāk, lai pārpludinātu tekstu

[11] Eižens Atžē (*Eugène Atget;* 1856 – 1927), franču fotogrāfs. – *Tulk. piez.*
[12] Pjērs Bušē (*Pierre Boucher;* 1908 – 2000), franču fotogrāfs. – *Tulk. piez.*
[13] Žermēna Krulla (*Germaine Krull;* 1897 – 1985), franču fotogrāfe. – *Tulk. piez.*
[14] Alfrēds Štiglics (*Alfred Stieglitz;* 1864 – 1946), amerikāņu fotogrāfs. – *Tulk. piez.*
[15] Roberts Mepltorps (*Robert Mapplethorpe;* 1946 – 1989), amerikāņu fotogrāfs. – *Tulk. piez.*

"...no Štiglica mani ielīksmo tikai visslavenākais foto..."

A. Štiglics. *Zirgu tramvaja galapunkts*. Ņujorka, 1893. g.

ar savu individualitāti, bet, gluži otrādi, lai piedāvātu savu dārgumu, šo individualitāti, zinātnei par subjektu, kuras nosaukums nav svarīgs, ja vien tā spēj (kas līdz šim nav izdevies) atrast vispārīgo, kas mani ne reducē uz kaut ko, ne arī izsvītro. Tātad to vajadzēja meklēt.

7

Un tātad es nolēmu savā jaunajā analīzē vadīties no valdzinājuma, ko manī izraisīja daži foto. Jo vismaz par šo valdzinājumu es biju pārliecināts. Kā lai to nosauc? Par fascināciju? Nē, tajās fotogrāfijās, ko es pamanu un kas man patīk, nav nekā līdzīga mirdzošam punktam, kas šūpojas acu priekšā un liek galvai klanīties. Tas, kas manī notiek, ir kaut kas pretējs apstulbumam, drīzāk iekšējs saviļņojums, svētki, arī darbs, spiediens, kas nāk no neizteicamā, kas vēlas tikt izteikts. Tātad interese? Viens nu ir skaidrs, man nav nepieciešams pētīt savu satraukumu, lai uzskaitītu dažādos iemeslus, kāpēc var interesēties par kādu foto: var vai nu iekārot objektu, ainavu, ķermeni, ko tas attēlo, var mīlēt vai būt mīlējušam būtni, ko tas ļauj mums atpazīt, brīnīties par to, kas tajā redzams, vai arī apbrīnot vai apstrīdēt fotogrāfa sniegumu utt. Taču šie intereses iemesli ir blāvi, heterogēni — foto var atbilst kādam no tiem, taču mani sevišķi neinteresēt, un, ja kāds cits mani ieinteresē, es gribētu zi-

nāt, kas tieši šajā foto izraisa manī *klikšķi*. Un vēl, man šķita, ka vispareizākais vārds, lai (provizoriski) apzīmētu valdzinājuma varu, kas dažiem foto ir pār mani, būtu *piedzīvojums*. Kādu foto es *piedzīvoju*, bet un kādu citu ne.

Piedzīvojuma princips ļauj man atzīt Fotogrāfijas pastāvēšanu. Un otrādi, ja nav piedzīvojuma, nav arī foto. Es citēju Sartru: "Foto kādā avīzē tikpat labi var arī man "neko neizteikt" — tas nozīmē, ka es tos aplūkoju, nepostulējot to eksistenci. Tātad personas, ko es redzu fotogrāfijā, ir labi samanāmas, bet bez eksistences postulāta, gluži kā Bruņinieks un Nāve, kurus es sazīmēju Dīrera gravīrā, taču nepostulēju to eksistenci. Turklāt gadās arī tā, ka fotogrāfija mani atstāj tik vienaldzīgu, ka es pat "neiestudēju tēlu". Fotogrāfija kā objekts tiek kaut kā konstituēta un personas, kas tajā figurē, tiek konstituētas kā personāži, taču tikai tādēļ, ka tie līdzinās cilvēciskām būtnēm, bez īpašas intencionalitātes. Tie peld starp uztveres, zīmes un tēla krastiem, nepiestājot ne pie viena no tiem."[16]

Šajā drūmajā tuksnesī man pēkšņi gadās kāds foto, tas mani atdzīvina un es atdzīvinu to. Lūk, tā man jāsauc tā izraisītais valdzinājums: *atdzīvināšana*. Foto pašā nav nekā dzīva (es neticu "dzīvajiem" foto), taču tas mani atdzīvina, un tieši tas ir piedzīvojums.

[16] Sartre, p. 39.

8.

Šajā Fotogrāfijas izpētē es mazliet patapināju no fenomenoloģijas ieceres un mazliet no tās valodas. Taču tā bija nenoteikta, vaļīga, pat ciniska fenomenoloģija, tik viegli tā ļāva deformēt un apiet savus principus, ja analizējot man tas labpatika. Vispirms, es jau neatrisināju un pat necentos atrisināt kādu paradoksu: no vienas puses, man bija vēlēšanās beidzot spēt nosaukt vārdā Fotogrāfijas būtību, tātad — ieskicēt, kā varētu attīstīties eidētiska zinātne par Foto, no otras — nezūdoša sajūta, ka Fotogrāfija savā būtībā ir tikai, ja tā var teikt (pretrunīgos jēdzienos), nejaušība, singularitāte, piedzīvojums: manos foto vienmēr ir "kaut kas no kaut kādas lietas"[17]: vai pats Fotogrāfijas vājums, šīs grūtības eksistēt nav tas, ko sauc par banalitāti? Un vēl, mana fenomenoloģija ļāva sevi kompromitēt kādam spēkam, afektam; afekts bija tas, ko es negribēju reducēt, būdams nereducējams, tas tieši tādēļ bija tas, uz ko es gribēju reducēt, uz ko man bija jāreducē Foto. Bet vai iepējama tādas afektīvās intencionalitātes, vērstības uz objektu, retence, kurā tūlīt ietiecas vēlme, nepatika, nostalģija, eiforija? Neatminos, ka klasiskā fenomenoloģija, kuru iepazinu savos pusaudža gados (un citas līdz šim nav bijis), runātu par vēlmi vai sērām. Protams, es kādā ļoti ortodoksālā veidā Fotogrāfijā nojautu veselu būtību tīklu: materiālās

[17] Lyotard, p. 11.

būtības (kas prasa fizikālu, ķīmisku, optisku Foto izpēti) un reģionālās būtības (kas attiecas, piemēram, uz estētiku, Vēsturi, socioloģiju). Taču tajā brīdī, kad man bija jāapjauš Fotogrāfijas būtība vispār, es novirzījos no šī ceļa, tā vietā, lai sekotu formālajai ontoloģijai (Loģikai), es apstājos, paturot sevī kā dārgumu savu vēlmi un skumjas: Fotogrāfijas būtība, ko meklēju, manās domās nebija šķirama no "patosa", no kura tā pirmajā acu uzmetienā šķita veidota. Es biju līdzīgs tam draugam, kurš pievērsās Foto, lai varētu fotografēt dēlu. Mani kā *Spectator* Fotogrāfijā interesēja tikai "sajūta"; es gribēju to padziļināt, nevis kā jautājumu vai tēmu, bet gan kā brūci: es redzu, es jūtu, tātad es ievēroju, es aplūkoju un es domāju.

9.

Šķirstīju kādu ilustrētu žurnālu. Kavējos pie kāda foto. Nekas īpaši neparasts: kādas Nikaragvas sacelšanās (fotogrāfiska) banalitāte: drupām klāta iela, divi kareivji ķiverēs patrulē, otrajā plānā iet divas mūķenes. Vai šis foto man patika? Tas mani interesēja? Intrigēja? Pat ne tik daudz. Tas eksistēja (priekš manis). Es ātri sapratu, ka tā eksistenci (tā "piedzīvojumu") radīja divu savstarpēji nesaistītu un heterogēnu elementu, kas nepiederēja vienai pasaulei (nebija vajadzības runāt par kontrastu), vienlaicīga klātbūtne: kareivji un mūķenes. Es nojautu strukturālu likumu

"Es ātri sapratu, ka tā "piedzīvojumu" radīja divu elementu vienlaicīga klātbūtne..."

Kuns Vesings. *Nikaragva: armija patrulē ielās*, 1979.

"...raudošās mātes nestais palags
(kādēļ šis palags?)..."

Kuns Vesings. *Nikaragva. Vecāki ierauga bērna līķi*, 1979.

(saskaņā ar manu paša skatienu) un tūlīt mēģināju to pārbaudīt, izpētot citus foto, ko uzņēmis šis pats reportieris (holandietis Kuns Vesings): daudzi viņa uzņemtie foto man palika atmiņā, jo tajos bija šī manis tikko atklātā dualitāte. Lūk, šeit, māte un meita, skaļi kliedzot, apraud tēva arestu (Bodlērs: "žesta empātiskā patiesība lielajās dzīves situācijās"), un tas notiek *dziļi laukos* (kā viņas uzzinājušas šos jaunumus? kādēļ šie žesti?). Lūk, tur, bedraina iela, bērna līķis zem balta palaga; vecāki un draugi ap viņu, izmisuši: ak vai, cik banāls skats, bet es ievēroju tajā kavēkļus: līķa basā kāja, raudošās mātes nestais palags (kādēļ šis palags?), sieviete tālumā, bez šaubām, viena no draugiem, pie deguna tur kabatslakatu. Lūk, vēl šeit, uzspridzinātā dzīvoklī, divu bērnu lielās acis, vienam krekls savilcies virs mazā vēderiņa (acu pārmērība ievieš nemieru šajā skatā). Un, lūk, visbeidzot, šeit, ar muguru atbalstījušies pret mājas sienu, trīs sandīnisti, sejas apakšdaļu klāj auduma gabals (smirdoņa? slepenība? esmu nevainīgs, nepazīstu kaujinieku dzīves īstenību); viens brīvi pārlicis bisi pār gurnu (redzu viņa nagus), bet otra roka pavērta un izstiepta, it kā viņš kaut ko skaidrotu un rādītu. Likums darbojās vēl labāk tādēļ, ka pie citiem tās pašas reportāžas foto es kavējos mazāk — tie bija skaisti, labi izteica sacelšanās šausmas un skaistumu, taču manās acīs tajos nebija nekā iezīmīga: to homogenitāte bija tīri kulturāla,

tie bija "skati", nedaudz līdzīgi kā Grēzam,[18] ja tikai sižets nebūtu tik skarbs.

10.

Mans likums[19] bija pietiekami ticams, lai es mēģinātu nosaukt vārdā (man tas būs vajadzīgs) tos divus elementus, ar kuru vienlaicīgu klātbūtni, šķiet, bija saistīta tā īpašā veida interese, kas man bija par šiem foto.

Pirmais acīmredzami bija izplatība, kadra plašums, ko es uztvēru diezgan viegli, pateicoties manām zināšanām, manai kultūrai; kadrs varēja būt vairāk vai mazāk stilizēts, vairāk vai mazāk izdevies, atkarībā no fotogrāfa mākas vai veiksmes, taču tas vienmēr sniedza klasisku informāciju — sacelšanās, Nikaragva un dažādas to abu zīmes: nabadzīgi cīnītāji civilā, drupām klātas ielas, mirušie, sāpes, saule un indiāņu skarbās acis. Šādā kadrējumā ir uzņemti tūkstošiem foto, un man, protams, var būt par šiem foto vispārīga, dažkārt arī saviļņota interese, taču tajā attēlotās emocijas noturas saprātīgās morālās un politiskās kultūras robežās. Tas, ko es izjūtu pret šiem foto, ir *vidējs* afekts, gandrīz vai iedresēts. Franču valodā es

[18] Žans Batists Grēzs (*Jean-Baptiste Greuze;* 1725 – 1805), franču gleznotājs. – *Tulk. piez.*

[19] Strukturālais likums. – *Tulk. piez.*

neatradu vārdu, kas izteiktu tikai šī veida cilvēcisko interesi, taču man šķiet, ka latīņu valodā šāds vārds ir, tas ir *studium*, kura nozīme vai vismaz pirmā nozīme, nav "studija", bet gan kaut kā pielietojums, kāda gaume, sava veida vispārējs spēku ieguldījums, protams, tas pievērš uzmanību, taču bez īpaša asuma. Tieši *studium* dēļ mani interesē daudzās fotogrāfijas, vai nu es tās uztveru kā politiskas liecības, vai arī izbaudu kā skaistas vēsturiskas gleznas, jo ar tajās attēlotiem stāviem, sejas izteiksmēm, žestiem, vidi un darbību mani saista tieši kulturālais (*studium* ir klātesoša šī konotācija) aspekts.

Ir otrs elements, kas kaut ko lauž (vai uzsver) *studium*. Šoreiz tas neesmu es, kas to meklē (kā mana apziņa suverēni pēta *studium* kadru), tas pats izšaujas no kadra kā bulta un caururbj mani. Latīņu valodā ir vārds šāda ievainojuma, dūriena, asa instrumenta atstāto pēdu apzīmēšanai, šis vārds man derēs vēl jo labāk, jo tas norāda arī uz punktēšanas ideju, un foto, par kuriem es runāju, ir šie punktējumi, dažreiz pat kā mušu traipi — jutīgie punkti jeb, precīzāk, šīs iezīmes un ievainojumi ir punkti. Šo otro elementu, kas ievieš nekārtību *studium*, es saukšu par *punctum*, jo *punctum* ir arī dūriens, maziņš caurums, maziņš traipiņš, un arī — laimes spēle. Foto *punctum* ir kāda nejaušība tajā, kas man trāpa[20] (bet arī ievaino mani, sagrābj mani).

[20] *Me point* (franču val.). – *Tulk. piez.*

Tādējādi, nošķīris Fotogrāfijā divas tēmas (jo foto, kas man patika, galu galā bija konstruēti kā klasiskā sonāte), es varēju pēc kārtas pievērsties vienai un otrai.

11.

Diemžēl daudzi foto paliek inerti, kad es tos uzlūkoju. Bet pat vairums no tiem, kuriem, manuprāt, ir kaut kāda eksistence, izraisa manī tikai vispārīgu un, ja var tā teikt, *pieklājīgu* interesi, tajos nav *punctum*, tie man patīk vai nepatīk, bet neko manī neatmodina: tajos ir iesaistīts tikai *studium*. *Studium* lauks ir ļoti plašs, tajā atrodama nevērīga vēlme, pavirša interese, nekonsekventa gaume: *man patīk / man nepatīk*, *I like / I don't*. *Studium* pieder *to like*, nevis *to love* kārtībai; tas mobilizē pusvēlmi, pusgribu, tā ir tā pati neskaidrā, nespodrā, bezatbildīgā interese, kada mums ir par cilvēkiem, izrādēm, drēbēm un grāmatām, kas mums šķiet "labas".

Atpazīt *studium* nozīmē neizbēgami atpazīt fotogrāfa nodomus, būt saskaņā ar tiem, tos atbalstīt vai nē, bet vienmēr saprast, iztirzāt tos sevī, jo kultūra (no kā atkarīgs *studium*) ir līgums starp tiem, kas rada, un tiem, kas patērē. *Studium* ir sava veida izglītība (zināšanas un pieklājība), kas man ļauj atpazīt *Operatoru*, izjust nodomus, kas balsta un virza uz priekšu viņa prakses, taču savā ziņā izjust tās no otras

puses — saskaņā ar savu *Spectator* gribu. Nedaudz ir tā, it kā Fotogrāfijā man būtu jālasa Fotogrāfa mīti, jābrāļojas ar tiem, nemaz īsti nenoticot. Acīmredzami šie mīti cenšas (tam arī mīti kalpo) samierināt Fotogrāfiju ar sabiedrību (vai tas ir nepieciešams? Jā gan: Foto ir *bīstams*), piešķirot tai *funkcijas*, kas būtu arī Fotogrāfa alibi. Šīs funkcijas ir: informēt, pārstāvēt, pārsteigt, paziņot kaut ko, izraisīt vēlēšanos. Un es, *Spectator*, tās ar lielāku vai mazāku patiku atpazīstu: es darbojos savā *studium* (kas nekad nav mana bauda vai sāpes).

12.

Tā kā fotogrāfija ir un nevar būt nekas cits kā tīra nejaušība (jo tajā vienmēr attēlots *kaut kas*), tā — pretstatā tekstam, kurā viens pēkšņs vārds var pārvērst teikumu no apraksta pārdomās, — tūlīt parāda visas savas "detaļas", kas arī ir etnogrāfisko zināšanu materiāls. Kad Viljams Kleins[21] fotografē "Pirmo maiju 1959" Maskavā, es no viņa uzzinu, kā ģērbjas krievi (ko es galu galā nezinu): es ievēroju kāda puiša lielo naģeni, otra kaklasaiti, večiņas galvas lakatu, kāda pusaudža matu griezumu utt. Pēc tam es vēl vairāk

[21] Viljams Kleins (*William Klein;* dz. 1928), fotogrāfs, dzimis ASV. – *Tulk. piez.*

"No fotogrāfa es uzzinu, kā ģērbjas krievi (ko es galu galā nezinu): es ievēroju kāda puiša lielo naģeni, otra kaklasaiti, večiņas galvas lakatu, kāda pusaudža matu griezumu..."

Viljams Kleins. *Pirmais maijs Maskavā*, 1959.

iedziļinos detaļās un pamanu, ka Nadara[22] fotografētajiem cilvēkiem ir gari nagi — etnogrāfijas jautājums: kādi nagi bija vienā vai otrā laikmetā? Lūk, to man var pateikt Fotogrāfija un daudz labāk nekā gleznotie portreti. Tā dara man pieejamas infra-zināšanas: sagādā man daļējo objektu kolekciju un var veicināt manī fetišismu, jo ir kāds "es", kas mīl zināšanas, kas izjūt pret tām mīlošu tieksmi. Līdzīgi tam es mīlu dažas biogrāfiskās iezīmes, kas kāda rakstnieka dzīvē mani ielīksmo tāpat kā dažas fotogrāfijas; esmu nosaucis šīs īpašības par "biografēmām". Fotogrāfija tāpat liecina par Vēsturi kā biografēma par biogrāfiju.

13.

Pirmais cilvēks, kas redzēja pirmo fotogrāfiju (izņemot Njepsu,[23] kas to uzņēma), droši vien domāja, ka tā ir glezna: tā pati struktūra, tā pati perspektīva. Gleznas spoks[24] (Mepltorps attēlo īrisa zaru tāpat, kā to būtu varējis darīt kāds Austrumu gleznotājs) vienmēr ir vajājis Fotogrāfiju — un turpina to darīt. Fotogrāfija ar savu kopējamību un apšaubīšanu padarījusi to par savu absolūto, paternālo Atsauci, it kā būtu

[22] Nadars (*Nadar*), īstajā vārdā Gaspārs Fēlikss Turnašons (*Gaspard-Félix Tournachon;* 1820 – 1910), franču fotogrāfs. – *Tulk. piez.*

[23] Žozefs Nisefors Njepss (*Nicéphore Niépce;* 1765 – 1833), franču izgudrotājs, pirmais fotogrāfs. – *Tulk. piez.*

[24] *Spectre* (franču val.) Sal. ar *spectrum, spectacle, Spectator.* – *Tulk. piez.*

dzimusi no Gleznas (tehniski tā ir taisnība, bet tikai daļēja, jo gleznotāju *camera obscura* ir tikai viens no Fotogrāfijas cēloņiem, un izšķirošais starp tiem, iespējams, bija atklājumi ķīmijā). *Šajā mana pētījuma posmā* nepastāv eidētiska atšķirība starp fotogrāfiju, lai cik arī tā būtu reālistiska, un gleznu. "Glezniecīskums" tikai pārspīlē to, ko foto pats par sevi domā.

Tomēr (man šķiet), ne jau ar Gleznieciības, bet gan ar Teātra starpniecību Fotogrāfija saskaras ar mākslu. Foto sākotni vienmēr saista ar Njepsu un Dagēru[25] (pat ja pēdējais ir nedaudz uzurpējis pirmā vietu), un Dagērs laikā, kad viņš pārņēma Njepsa izgudrojumu, Pils laukumā (netālu no Republikas laukuma) vadīja gaismas kustību un spēļu veidotu panorāmu teātri. Galu galā *camera obscura* ir devusi gan perspektīvo gleznieciību, gan Fotogrāfiju, gan Diorāmu, visas trīs — skatuves mākslas, un, ja, manuprāt, Foto ir vistuvākais Teātrim, tad ar īpatnēja starpnieka — Nāves — palīdzību. Ir zināmas teātra un Mirušo kulta sākotnes attiecības: pirmie aktieri attālinājās no kopienas, spēlējot Mirušo lomas: grimēties nozīmēja apzīmēt sevi kā vienlaikus dzīvu un mirušu ķermeni: totēmiskā teātra balti krāsotie krūšukurvji, ķīniešu teātra cilvēks ar apgleznotu seju, indiešu Katha Kali teātra grims uz rīsu mīklas bāzes, japāņu No maska. Un šo pašu attiecību es saskatu Foto: tik dzīvs, ka jāpieliek pūles, lai to aptvertu (un šīs alkas "padarīt dzī-

[25] Luī Žaks Mandē Dagērs (*Louis-Jacques-Mandé Daguerre;* 1787 – 1851), franču mākslinieks un ķīmiķis, dagerotipijas izgudrotājs. – *Tulk. piez.*

vu" nevar būt nekas cits kā vien nāves baiļu mistisks noliegums), Foto ir kā primitīvais teātris, kā Dzīva Glezna, nekustīgas un izkrāsotas sejas attēlojums, aiz kura mēs saskatām mirušos.

14.

Es iztēlojos (tas ir vienīgais, ko es varu darīt, jo es neesmu fotogrāfs), ka *Operatora* svarīgākais žests ir pārsteigt kaut ko vai kādu (pa kameras mazītiņo lodziņu) un, ka šis žests sasniedz pilnību, ja to izdara, fotografējamajam subjektam nezinot. Skaidri redzams, ka visi foto, kuru princips (drīzāk gan būtu jāsaka — alibi) ir "šoks", ir šī žesta atvasinājumi, jo fotogrāfijā "šoks" (atšķirībā no *punctum*) mazākā mērā nozīmē traumatizēt, kā atklāt to, kas bijis tik dziļi apslēpts, ka pats tajā iesaistītais to nezināja vai neapzinājās. Un te attiecīgi arī visa veida "pārsteigumi" (tādi tie ir man, *Spectator*, bet *Fotogrāfam* tie ir "sasniegumi").

Pirmais pārsteigums ir "retums" (saprotams, referenta retums): mums ar apbrīnu stāsta, ka fotogrāfs četrus gadus veicis pētījumus, lai sastādītu kropļu katalogu (vīrietis ar divām galvām, sieviete ar trīs krūtīm, bērns ar asti utt., visi smaidoši). Otrais pārsteigums ir labi pazīstams Gleznieciībā, kur bieži attēlots žests tādā brīdī, ko parasta acs nespēj apturēt (citviet esmu nosaucis šo žestu par vēsturis-

kās gleznas *numen*): Bonaparts *tikko* kā pieskāries Jafas mēra slimniekiem, viņa roka atraujas; tāpat arī Foto, izmantojot iespēju izdarīt momentuzņēmumu, kādu ātri notiekošu darbību apstādina izšķirošā brīdī: Apstegijs *Publicis* ēkas ugunsgrēka laikā fotografē sievieti, kas lec ārā pa logu.[26] Trešais pārsteigums ir varonība: "Jau pusgadsimtu Harolds D. Edgertons[27] fotografē piena lāses pilēšanu, pa sekundes tūkstošdaļai" (diezin vai man pat ir vērts atzīties, ka šī veida foto mani neaizkustina un pat neinteresē: pārlieku esmu fenomenologs, lai man patiktu kaut kas cits kā ar mani samērojamas parādības). Ceturtais pārsteigums ir tas, ko fotogrāfs gaida no māžošanās ar tehniku: dubultekspozīcija, anamorfoze, noteiktu defektu apzināts izmantojums (kadrējuma kļūda, miglainums, nepareiza perspektīva), izcili fotogrāfi (Žermēna Krulla, Kertešs,[28] Viljams Kleins) ir spēlējušies ar šādiem pārsteigumiem, taču, kaut arī es saprotu, kādu apvērsumu tie veicina, mani tie tomēr nepārliecina. Piektais pārsteiguma tips — atradums: Kertešs fotografē kāda mansarda logu, otrpus logam divi antīki krūšutēli nolūkojas uz ielu (man patīk Kertešs, bet man nepatīk humors ne mūzikā, ne fotogrāfijā). Aina var būt fotogrāfa inscenēta, bet ilustrēto masu

[26] Franču preses fotogrāfs Frānsiss Apstegijs (*Francis Apestèguy*) fotografējis ugunsgrēku 1972. gada 27. septembrī reklāmas firmas *Publicis* biroja ēkā Parīzē, Elizejas laukos. – *Tulk. piez.*

[27] Harolds Jūdžins *Doc* Edgertons (*Harold Eugene "Doc" Edgerton;* 1903 – 1990), amerikāņu inženieris un fotogrāfs. – *Tulk. piez.*

[28] Andrē Kertešs (*André Kertész;* 1894 – 1985), fotogrāfs, dzimis Ungārijā, strādājis Francijā un ASV. – *Tulk. piez.*

saziņas līdzekļu pasaulē tā ir "dabiska" aina, ko labs reportieris pārsteidzis, pateicoties savam talantam, tas ir, — veiksmei: emīrs uzvalkā slēpo.

Visi šie pārsteigumi pakļauti izaicinājuma principam (tādēļ tie man ir sveši): fotogrāfam kā akrobātam jāizaicina ticamības un pat iespējamības likumi, galējā gadījumā viņam jāizaicina arī interesantā likumi: foto kļūst "pārsteidzošs", kad vairs nav skaidrs, kāpēc tas ticis uzņemts — kāds iemesls, kāda interese pret gaismu fotografēt plikni durvju ailē, veca auto priekšgalu zālē, kravas kuģi piestātnē, divus solus pļavā, sievietes gūžas aiz lauku mājas loga, olu uz kaila vēdera (amatieru konkursos godalgoti darbi). Vispirms Fotogrāfija, lai pārsteigtu, fotografē ievērojamo, bet drīz vien, pēc mums zināmā pavērsiena, tā pasludina par ievērojamu to, ko tā fotografē. Un tā "jebkas" kļūst par izsmalcinātas vērtības kalngalu.

15.

Tā kā jebkurš foto ir nejaušība (un tieši tādēļ ir ārpus jēgas), Fotogrāfija var kaut ko apzīmēt (tēmēt uz vispārību) tikai kā maska Kalvīno[29] lieto šo vārdu, lai apzīmētu to, kas kādu seju padara par kādas sabiedrī-

[29] Italo Kalvīno *(Italo Calvino;* 1923 – 1985), itāļu rakstnieks. – *Tulk. piez.*

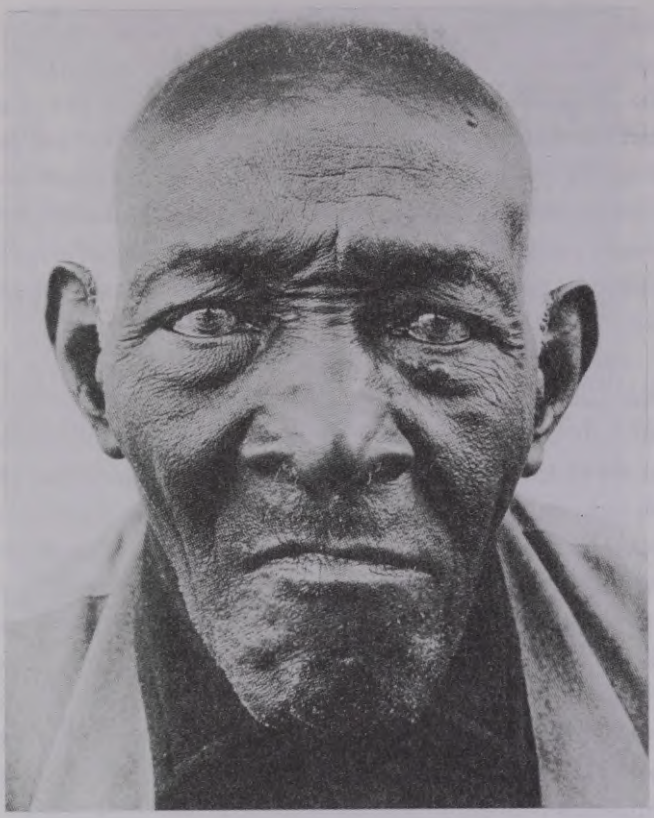
bas un tās vēstures produktu.[30] Tāpat arī Avedona[31] uzņemtais Viljama Kesbija portrets, kurā atkailināta verdzības būtība — maska ir jēga tīrā veidā (kāda tā bija antīkajā teātrī). Tieši tādēļ izcilie portretisti ir izcili mitologi — Nadars (franču buržuāzija), Zanders[32] (pirmsnacistu Vācijas vācieši), Avedons (Ņujorkas *high-class*).

Tomēr maska ir sarežģīta Fotogrāfijas sfēra. Šķiet, ka sabiedrība sargās no jēgas tīrā veidā — tā grib, lai būtu jēga, bet tajā pašā laikā grib, lai ap jēgu būtu trokšņa fons (kā saka kibernētikā), kas to notušētu. Tā arī no foto, kura jēga (es nesaku — iespaids) runā pārāk uzstājīgi, ātri vien novēršas, izbauda tā estētisko, ne politisko pusi. Patiesībā Maskas Fotogrāfija ir pietiekami kritiska, lai radītu bažas (1934. gadā nacisti pakļāva Zanderu cenzūrai, jo viņa "laika sejas" neatbilda nacistu rases arhetipam), bet, no otras puses, tā ir pārāk diskrēta (vai pārāk "izsmalcināta"), lai patiešām kļūtu par nozīmīgu sociālu kritiku, vismaz ne atbilstoši sociālās cīņas vajadzībām — kura angažēta zinātne atzītu fiziognomikas nozīmību? Vai gan pati spēja uztvert jēgu, politisku vai morālu, nav novirze attiecībā pret šķiru? Un tas vēl ir par daudz teikts: Zandera Notārs ir pārpilns ar svarīgumu un stīvumu, viņa Tiesu Izpildītājs — ar pašpārliecinātību un ne-

[30] Calvino.

[31] Ričards Avedons (*Richard Avedon;* 1923 – 2004), amerikāņu fotogrāfs. – *Tulk. piez.*

[32] Augusts Zanders (*August Sander;* 1876 – 1964), vācu fotogrāfs. – *Tulk. piez.*



"...maska ir jēga tīrā veidā..."

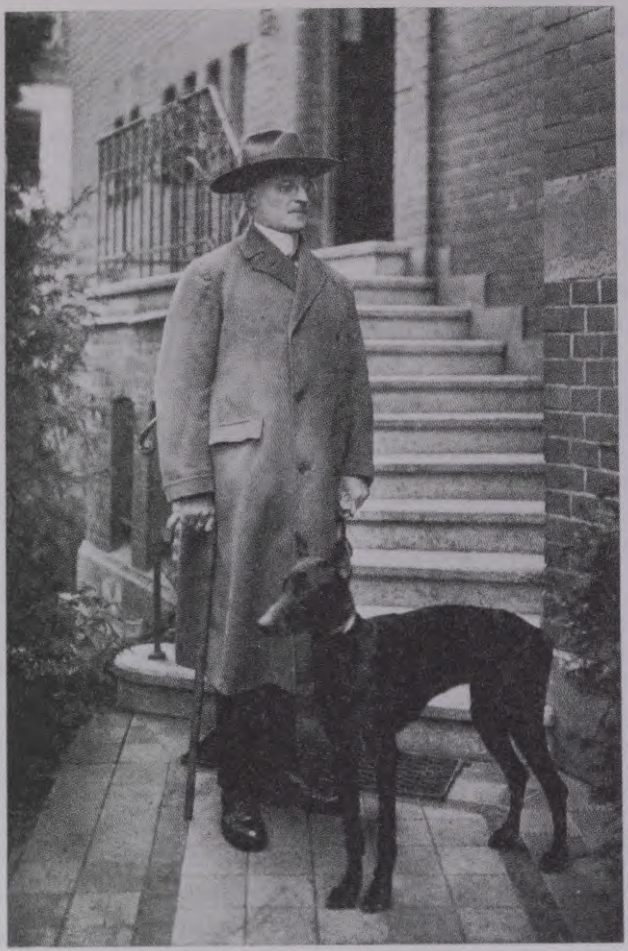
Ričards Avedons. *Viljams Kesbijs, dzimis verdzībā*, 1963.

žēlību, taču nekad neviens notārs vai tiesu izpildītājs nav varējis nolasīt šīs zīmes. Tāpat kā distanci, sociālo skatienu pastarpina smalka estētika, un tas viņu padara veltīgu, kritiskums redzams vien tiem, kas jau ir spējīgi to uztvert. Līdzīgā bezizejā ir arī Brehts — viņš ienīda Fotogrāfiju tādēļ (kā viņš teica), ka tās kritiskais spēks ir mazs, bet arī viņa paša teātris tā estētiskās kvalitātes izsmalcinātības dēļ nekad nav varējis būt politiski iedarbīgs.

Ja neņemam vērā Reklāmas sfēru, kur jēgai jābūt skaidrai un noteiktai tikai merkantīlisma dēļ, Fotogrāfijas semiloģiju izsmeļ dažu apbrīnojamu portretistu veikums. Pats labākais, ko mēs varam teikt par pārējo, pa rokai esošajiem "labajiem" foto, ir, ka *objekts runā*, tas kaut kādā veidā liek domāt. Vēl vairāk: arī tas var šķist pārāk bīstami. Galu galā, visdrošāk ir, ja ir vismazāk jēgas: "Life" redaktori nepieņēma Kerteša foto, jo tie bija "pārāk runājoši", tie lika domāt, vedināja domāt par kādu nozīmi — citu, kas atšķīrās no burtiskās. Būtībā Fotogrāfija ir apvērsums nevis tad, ja tā biedē, satriec vai pat uzliek kauna zīmi, bet gan tad, ja tā ir *domīga*.

16

Veca māja, ēnā grimstošs lievenis, dakstiņi, veclaicīgs arābu ornaments, pie sienas sēdošs cilvēks, izmi-



"Nacisti pakļāva Zanderu cenzūrai, jo viņa "laika sejas" neatbilda nacistu rases estētikai..."

Augusts Zanders *Notārs*.

rusi iela, Vidusjūras klimata koks (Čārlza Kliforda[33] *Alhambra*) — šis senatnīgais (1854) foto mani aizkustina: gluži vienkārši man gribētos tur dzīvot. Šī vēlēšanās uzpeld manī no dziļumiem, kuru saknes es nepazīstu — klimata siltums? Vidusjūras mīts, apollonisms? Zudušie laiki? Patvērums? Anonimitāte? Cēlums? Lai kas arī tas nebūtu (manī pašā, manās motivācijās, manās fantāzijās), manī ir vēlēšanās tur dzīvot, turienes *smalkumā* — un no šī smalkuma nav ne miņas tūristu fotogrāfijās. Man vajag, lai fotografētās ainavas (pilsētas vai lauki) būtu *apdzīvojamas*, nevis apskatāmas. Šī vēlme dzīvot kaut kur, ja es to skaidri ievēroju sevī, nav ne sapņaina (es nesapņoju par kādu ekstravagantu vietu), ne empīriska (es nemēģinu pirkt māju, vadoties no nekustamā īpašuma aģentūras prospektu fotogrāfijām), tā ir kā fantasms, it kā tā būtu gaišredzība, kas mani pārceltu nākotnē, kādā utopiskā laikā utt. vai arī pārceļ mani atpakaļ man pašam nepazīstamā pagātnē manī, tā ir dubultkustība, ko Bodlērs apdziedājis "Aicinājumā ceļot" un "Iepriekšējā dzīvē". Šo iemīļoto ainavu priekšā ir tā, it kā es *būtu pārliecināts*, ka esmu tur bijis vai ka man turp jādodas. Un Freids saka par mātes ķermeni, ka "nav citas vietas, par kuru varētu ar tādu pat pārliecību teikt, ka tur ir jau būts". Tātad tāda ir (vēlmes

[33] Čārlzs Klifords (*Charles Clifford;* 1819 – 1863), angļu fotogrāfs, strādājis Spānijā. – *Tulk. piez.*

"Man gribētos tur dzīvot..."

Čārlzs Klifords. *Alhambra (Grenāda)*, 1854 — 1856.

izraudzītas) ainavas būtība: *heimlich*, manī atmodina Māti (tajā nav nekā satraucoša).[34]

17.

Sniedzis pārskatu par *rātno interesi*, ko manī izraisīja dažas fotogrāfijas, man šķita, ka varu konstatēt, ka *studium*, ja to nešķērso, necaururbj, ja caur to neizšaujas kāda man pievilcīga vai ievainojoša detaļa (*punctum*), radīja kādu ļoti bieži sastopamu (visbiežāk sastopamo) foto, ko varētu saukt par unāro fotogrāfiju. Ģeneratīvajā gramatikā kāds pārveidojums ir unārs, ja tas no bāzes ģenerē tikai vienu elementu rindu, kā ciešamo kārtu, noliegumu, jautājumu un emfātismu. Fotogrāfija ir unāra, kad tā emfātiski pārveido "realitāti", to nedubultojot, neizraisot tajā svārstības (emfāze ir kohēzijas spēks) — nekāda divskaitļa, nekādas netiešās runas, nekādu traucējumu. Unārai Fotogrāfijai piemīt viss, lai tā būtu banāla. Kompozīcijas "vienotība" ir vulgārās (un it īpaši mācību) retorikas pirmais noteikums: "Sižetam," saka padoms amatierfotogrāfiem, "jābūt vienkāršam, brīvam no jebkuriem nevajadzīgiem aksesuāriem," un tam ir vārds: vienotības meklējumi.

[34] Chevrier — Thibaudeau.

Reportierfoto ļoti bieži ir unāras fotogrāfijas (unāra fotogrāfija var arī nebūt rāma). Šajos attēlos *punctum* nav, ir šoks — burts var traumēt –, bet nav nemiera: foto var "kliegt", nevis ievainot. Šie reportierfoto tiek uztverti (vienā rāvienā), un viss. Es tās pārlapoju, es tās neiegaumēju — nekad tajās nav kādas detaļas (vienā stūrī), kas pārtrauktu lasīšanu — es par tām interesējos (kā es interesējos par pasauli), bet es tās nemīlu.

Vēl cits unārs foto ir pornogrāfiskais fotouzņēmums (es nesaku — erotiskais: erotiskais ir iztraucēts un ieplēsts pornogrāfiskais). Nav nekā viendabīgāka par pornogrāfisko fotogrāfiju. Šī fotogrāfija vienmēr ir naiva, bez nolūka vai aprēķina. Kā vitrīna, kas izgaismota, lai izrādītu vienu vienīgu dārglietu, tā pilnībā sastāv no kaut kā viena — dzimumorgānu — attēlojuma, nekad tajā nav cita objekta, kas būtu nevietā, daļēji apslēptu, aizkavētu vai novirzītu uzmanību. Pierādījums *a contrario*: Mepltorps dzimumorgānu tuvplānus pārvērš no pornogrāfijas erotikā, fotografējot tos ļoti tuvu biksīšu audumam: foto vairs nav unārs, jo es interesējos par auduma tekstūru.

18.

Šajā parasti unārajā telpā, dažreiz (bet, diemžēl, reti) kāda "detaļa" mani piesaista. Es jūtu, ka tās klātbūtne vien maina manu lasījumu, un es jau aplūkoju

jaunu foto, kas manās acīs ieguvis augstāku vērtību. Šī "detaļa" ir *punctum* (tas, kas man trāpa[35]).

Nav iespējams postulēt likumu, kas noteiktu saikni starp *studium* un *punctum* (kad tas tur ir). Runa ir par vienlaicīgu klātbūtni, viss, ko var pateikt, ir: mūķenes "bija tur", kā garāmgājējas dibenplānā, kad Vesings fotografēja nikaragviešu kareivjus — no realitātes viedokļa (kāds varbūt ir *Operatoram*), šīs detaļas klātbūtni izskaidro vesela cēloņsakarību rinda: Baznīca šajās Latīņamerikas zemēs ir iesakņojusies, mūķenes ir medmāsas, viņām ļauj pārvietoties utt., bet no manis, kā *Spectator* viedokļa, šī detaļa te ir veiksmes dēļ un tāpat vien, bilde nekādā ziņā nav "sastādīta" atbilstoši radīšanas loģikai, foto neapšaubāmi ir duāls, bet šī dualitāte nav kādas "attīstības" virzītāja, kā tas mēdz būt klasiskajā diskursā. Lai uztvertu *punctum*, man nederēs neviena analīze (bet varbūt dažreiz, kā mēs redzēsim vēlāk, — atcere): pietiek, ja attēls ir piemērota lieluma, lai man nav to sīki jāpēta (tas neko nedotu), un, lai, ievietotu visas lapas platumā, es ar to dabūtu pa seju.

[35] *Ce qui me point* (franču val.). – *Tulk. piez.*

19.

Ļoti bieži *punctum* ir "detaļa", tas ir, daļējais objekts. Un dot *punctum* piemērus savā veidā nozīmē *atklāt sevi*.

Lūk, tumšādaino amerikāņu ģimene, ko 1926. gadā fotografējis Džeimss Vanderzē.[36] *Studium* ir skaidrs: es ar simpātijām interesējos par svarīgu kultūras tematu, par foto teikto, jo tas runā (tas ir "labs" foto): izsaka cienīgumu, ģimeniskumu, konformismu, svētdienas noskaņu, centienus izvirzīties sabiedrībā, lai greznotos ar Balto atribūtiem (aizkustinoši centieni, jo tik naivi). *Spectacle*[37] ir interesanta, bet tā man "netrāpa"[38]. Interesanti, ka tas, kas man trāpa[39], ir māsas (vai meitas) platais viduklis — ak, nēģeriete barotāja –, viņas rokas saņemtas aiz muguras, kā tādai skolniecei, un visvarāk viņas *kurpes ar siksniņām* (kādēļ kaut kas tik vecmodīgs mani aizkustina?). Šis te *punctum* uzjundī manī ārkārtīgu labvēlību, gandrīz vai maigumu. Tomēr *punctum* nav atkarīgs no morāles vai labas gaumes, *punctum* var būt slikti audzināts. Viljams Kleins fotografēja Ņujorkas itāļu kvartāla bērneļus (1954), tas ir aizkustinoši, uzjautrinoši, bet es tomēr spītīgi ievēroju tieši mazā zēna sliktos zobus.

[36] Džeimss Vanderzē (*James Van Der Zee;* 1886 – 1983), amerikāņu fotogrāfs. – *Tulk. piez.*

[37] *Spectacle* — izrāde (franču val). – Tulk. piez.

[38] *Ne me point pas* (franču val.). – *Tulk. piez.*

[39] *Ce qui me point* (franču val.). – *Tulk. piez.*

"...kurpes ar siksniņām..."

Džeimss Vanderzē. *Ģimenes portrets*, 1926.

1926. gadā Kertešs uzņēmis Carā[40] jaunībā portretu (ar monokli), bet, pateicoties papildinātajam skatījumam, kas ir kā *punctum* dāvana, svētība — es ievēroju tieši Carā roku, atbalstītu pret durvju rāmi — lielu roku ar ne visai tīriem nagiem.

Lai arī *punctum* ir kā zibsnis, tam, vairāk vai mazāk virtuāli, piemīt izplešanās spēks. Bieži šis spēks ir metonīmisks. Kertešam ir kāda fotogrāfija, kurā attēlots akls čigānu vijolnieks, ko ved kāds bērnelis, un ar "aci, kas domā" un kas man liek kaut ko pievienot foto, es redzu tieši ar zemi aplipušo kurpi — šīs zemainās kurpes tekstūra pārliecina, ka esmu Centrāleiropā — es uztveru referentu (šeit fotogrāfija patiešām pārspēj pati sevi: vai te nav vienīgais tās mākslinieciskuma pierādījums? Iznīcināt sevi kā *mediju*, vairs nebūt zīmei, bet gan lietai pašai?), es ar visu savu ķermeni atpazīstu ciemus, kam esmu braucis cauri savos senākajos ceļojumos pa Ungāriju un Rumāniju.

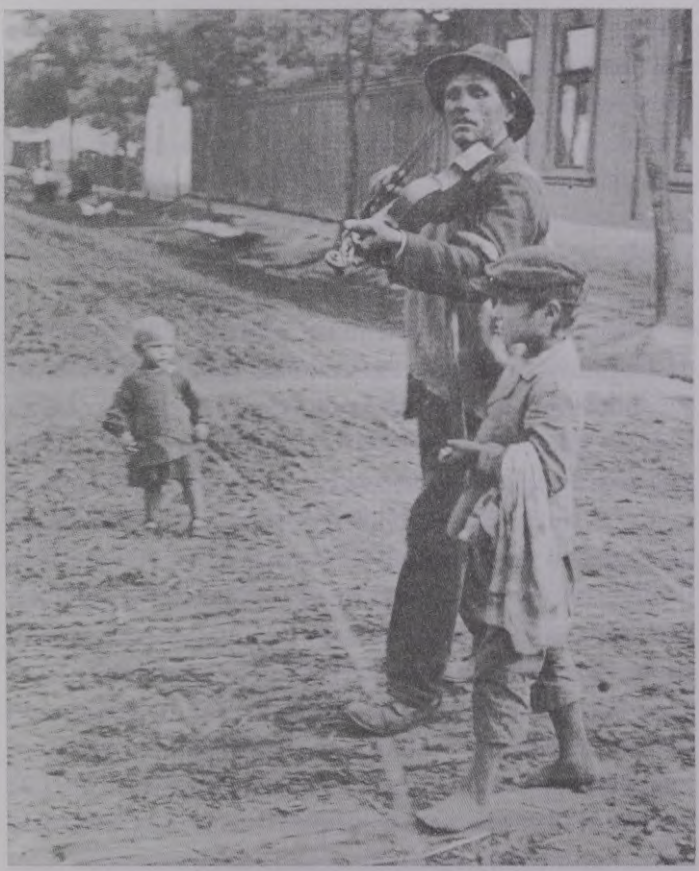
Ir vēl kāda cita *punctum* izplešanās (tajā ir mazāk no Prusta), kad, paradoksāli, pilnībā paliekot "detaļa", tas aizpilda visu fotogrāfiju. Djūens Maikels[41] fotografēja Endiju Vorholu: provocējošs portrets, jo Endijs Vorhols ar abām rokām slēpj seju. Man nav ne mazākās vēlēšanās intelektuāli komentēt šo paslēpju spēli (tas ir *Studium*); jo man Endijs Vorhols neko neslēpj, viņš man pavisam klaji piedāvā, lai lasu viņa

[40] Tristans Carā (*Tristan Tzara;* 1896 – 1963), dzejnieks, esejists, dzimis Rumānijā, dzīvojis Francijā. – *Tulk. piez.*

[41] Djūens Maikels (*Duane Michals;* dz. 1932), amerikāņu fotogrāfs. – *Tulk. piez.*

"Es tomēr spītīgi redzu
tieši mazā zēna sliktos zobus..."

Viljams Kleins. *Ņujorka, 1954. gads, itāļu kvartāls.*



"Es ar visu savu ķermeni atpazīstu ciemus, kam esmu braucis cauri savos senajos ceļojumos pa Ungāriju un Rumāniju..."

Andrē Kertešs. *Vijolnieka balāde.* Abonija, Ungārija, 1921.

rokas, un *punctum* ir nevis žests, bet gan viņa plakano, vienlaikus mīksto un plankumaino nagu nedaudz atbaidošais vieliskums.

20.

Dažas detaļas varētu manī kaut ko "atmodināt". Ja tā tomēr nenotiek, tad noteikti tādēļ, ka fotogrāfs tās ielicis ar nodomu. Viljama Kleina uzņēmumā "Šinohira, gleznotājs cīnītājs" (1964)[42] personāža kroplīgā galva man neko neizsaka, jo es labi redzu, ka tā ir kadrējuma viltība. Kareivji uz mūķeņu fona man kalpoja par piemēru, lai paskaidrotu, kas, manuprāt, ir *punctum* (tur patiešām tas ir elementārformā), bet, kad Brūss Gildens[43] fotografē ticīgo blakus transvestītam (Ņūorleāna, 1973), gribētais (lai neteiktu — uzspiestais — kontrasts) neatstāj uz mani nekādu iespaidu (drīzāk pat aizkaitina). Tātad detaļa, kas mani interesē, nav vai vismaz ne noteikti ir tīša un varbūt vajag, lai tā tāda nebūtu — tā atrodas fotografējamās lietas laukā kā neizbēgams papildinājums, kas turklāt nāk par baltu velti, tā nebūt neapliecina fotogrāfa mākslu, vienīgi izsaka, ka vai nu fotogrāfs tur

[42] Ušio Šinohara (*Ushio Shinohara;* dz. 1932), japāņu izcelmes gleznotājs un performances mākslinieks, nodarbojies ar "gleznieciskо boksu". – *Tulk. piez.*

[43] Brūss Gildens (*Bruce Gilden;* dz. 1946), amerikāņu fotogrāfs. – *Tulk. piez.*

atradās, vai arī tikai to, ka viņš nevarēja nefotografēt daļējo objektu tai pašā laikā, kad fotografēja pilno objektu (kā Kertešs būtu varējis "atdalīt" kurpi no staigājošā vijolnieka?). Fotogrāfa gaišredzība nenozīmē "redzēt", bet gan atrasties tur. Un it sevišķi, lai viņš neatdarina Orfeju un neatskatās uz to, ko viņš atved pie manis un man dod!

21.

Kāda detaļa virza visu manu lasījumu — tā ir manu interešu straujā, zibenīgā mainība. *Kaut kā* iezīmēts, foto vairs nav *jebkurš*. Šī *kaut kā* dēļ man kaut kas *pielec*, manī provocē satricinājumu, *satori*, kāda tukšuma atvēršanos (nav svarīgi, ka tā referents ir niecīgs). Kas ir savādi: tikumīgais žests, ar kādu tver "rātnos" foto (kuros ir tikai vienkāršs *studium*), ir slinks žests (pārlapot, uzmest īsu un laisku skatienu, vilcināties, steigties), turpretī *punctum* (atzīmēta foto, ja tā var teikt) lasījums ir vienlaikus īss un aktīvs, sasprindzis kā plēsējs. Terminoloģijas māņi: saka "attīstīt foto", bet tas, ko ķīmiskā iedarbība attīsta, ir neattīstāmais, kāda (ievainojuma) būtība, kas nevar pārveidoties, bet tikai atkārtoties uzstājīgā veidā (zem uzstājīga skatiena). Tas pietuvina Fotogrāfiju (noteiktas fotogrāfijas) Haikai. Jo haikas simboliskā sistēma arī nav attīstāma, — viss ir dots, neizraisot vēlēšanos un pat nedodot iespēju retoriskam turpinā-

"Es atsakos no visām zināšanām un kultūras... Es redzu tikai puikas milzīgo Dantona apkakli, apsēju meitenes pirkstā..."

Lūiss H. Hains. *Debilie bērni ārstniecības iestādē.* Ņūdžersija, 1924.

jumam. Abos gadījumos varētu — vajadzētu — runāt par *dzīvu nekustību*: saistīts ar kādu detaļu (detonatoru), sprādziens caursit teksta vai foto logu — ne Haika, ne Foto nerosina "sapņot".

Ombredāna pieredze rādīja, ka Melnie uz ekrāna redzēja tikai sīciņo vistiņu, kas šķērso kādu ciema galvenā laukuma stūri. Arī es divos debilos bērnos no kādas Ņūdžersijas iestādes (ko 1924. gadā fotografējis Lūiss H. Hains[44]) neredzu kroplīgās galvas un nožēlojamos profilus (tā ir *studium* daļa). Es redzu kādu nesvarīgu detaļu — puikas milzīgo Dantona apkakli, meitenes pirksta apsēju –, es esmu mežonis, bērns — vai maniaks –, es atsakos no visām zināšanām un kultūras un vairos jebko pārmantot no cita skatiena.

22.

Studium pilnīgi noteikti viemēr ir kodēts, *punctum* tāds nav (es ceru, ka velti nevalkāju šos vārdus). Nadars savā laikā (1882) fotografēja Brazā[45] kopā ar diviem jauniem nēģeriem matrožu tērpos. Viens no kuģapuikām savādā kārtā atbalsta roku pret Brazā cisku, šajā nepiedienīgajā žestā ir viss, lai piesaistītu manu skatienu, izveidotu *punctum*. Un tomēr tas tāds

[44] Lūiss Hains (*Lewis Hine;* 1874 – 1940), amerikāņu fotogrāfs. – *Tulk. piez.*

[45] *Pierre Paul François Camille Savorgnan de Brazza* (1852 – 1905), dzimis Itālijā, strādājis franču koloniju administrācijā. – *Tulk. piez.*

"Man *punctum* ir otra kuģapuikas sakrustotās rokas."

Nadars. *Savoņāns de Braza*, 1882.

nav, jo — vai es to pamanu vai nē — es tūlīt kodēju to kā "ērmīgu" (man *punctum* ir otra kuģapuikas sakrustotās rokas). Tas, ko es varu nosaukt vārdā, nevar manī pa īstam kaut ko pamodināt. Nespēja nosaukt vārdā ir labs nemiera simptoms. Mepltorps fotografēja Bobu Vilsonu[46] un Filu Glāsu[47]. Bobs Vilsons mani piesaista, bet es nevaru pateikt, kāpēc, tas ir, *kur*: vai tas ir skatiens, āda, roku novietojums, sporta kurpes? Iespaids ir neapšaubāms, bet nenosakāms, tas nerod sev zīmi, vārdu — tas dzeļ, taču trāpa zonā, kur slēpjas tas, ko es neapjaušu un nezinu pats par sevi, — tas ir spalgs un apslāpēts, kliedz klusībā. Dīvaina pretruna — svārstīgs zibens.

Tāpēc nav brīnums, ka dažreiz, par spīti savai skaidrībai, tas atklājas tikai pēc tam, kad foto ir tālu no manām acīm — tad es par to domāju no jauna. Gadās, ka es varu vairāk zināt par kādu foto, ko es atceros, nekā par foto, ko es redzu, it kā tiešs redzējums nepareizi orientētu valodu, iesaistot to mēģinājumos aprakstīt, kuros vienmēr pietrūkst iespaida punktējuma, *punctum*. Lasot Vanderzē foto, es domāju, ka esmu notvēris to, kas mani aizkustina: svētdienīgi sapostās nēģerietes kurpes ar siksniņām. Bet šis foto manī strādāja un vēlāk es sapratu, ka īstais *punctum* bija rota, ko viņa nēsāja ap kaklu, jo (bez šaubām) tā bija tāda pati kā tā rota (smalka izvīta zelta

[46] Roberts Vilsons (*Robert Wilson;* dz. 1941), amerikāņu scenogrāfs, gaismu režisors, dizaineris. – *Tulk. piez.*

[47] Filips Glāss (*Philip Glass;* dz. 1937), amerikāņu komponists. – *Tulk. piez.*

"Bobs Vilsons mani piesaista, bet es nevaru pateikt, kāpēc..."

Roberts Mepltorps. *Fils Glāss un Bobs Vilsons*.

ķēdīte), ko es vienmēr redzēju kādai personai mūsu ģimenē, un kas, viņai aizejot, bija palikusi noglabāta ģimenes seno rotaslietu lādē (šī mana tēva māsa nekad neapprecējās un kā vecmeita dzīvoja pie savas mātes, un man vienmēr bija sāpīgi, domājot par viņas provinciālās dzīves skumjām). Tad es sapratu, ka, lai arī cik nepastarpināts un trāpīgs būtu *punctum*, tas var sadzīvot ar zināmu apslēptību (bet nekad ne ar pārbaudi).

Būtībā, lai labi saskatītu kādu foto, vislabāk ir atliekt galvu vai aizvērt acis. "Tēla priekšnoteikums ir redze," Janušs teica Kafkam. Un Kafka smaidot atbildēja: "Kaut ko fotografē, lai izmestu no galvas. Mani stāsti ir veids, kā pievērt acis."[48] Fotogrāfijai jābūt klusai (ir pērkondimdoši foto, man tie nepatīk), tas ir nevis "taktiskuma", bet gan mūzikas jautājums. Absolūtu subjektivitāti var sadzirdēt tikai klusumā, piepūlē (aizvērt acis nozīmē likt tēlam runāt klusumā). Foto mani aizkustina, ja es to nošķiru no parastās muldēšanas: "Tehnika", "Realitāte", "Reportāža", "Māksla" utt. — neko neteikt, aizvērt acis, ļaut detaļai vienai pašai pacelties līdz afektīvajai apziņai.

[48] Gustav Janouch. *Gespräche mit Kafka*. – S. Fischer Verlag, 1968. – *Tulk. piez.*

23.

Pēdējais par *punctum*: vai tas ir pamanīts vai nav, tas ir papildinājums, tas, ko es pievienoju foto un kas *tomēr tur jau ir*. Diviem debilajiem Lūisa H. Haina fotografētajiem bērniem es nekādi nepievienoju deģenerētos profilus, — kods to pasaka pirms manis, ieņem manu vietu, neļauj man runāt; tas, ko es pievienoju — un kas, protams, jau ir tēlā -, ir apkakle, apsējs. Vai kino es kaut ko pievienoju tēlam? — Nedomāju gan — man tam nav laika: kad raugos ekrānā, man nav brīva izvēle aizvērt acis, citādi, tās atverot, es vairs neatradīšu to pašu attēlu. Man uzspiests nemitīgs rijīgums, vēl milzum daudz citu īpašību, bet ne *domīgums*; tādēļ es interesējos par fotogrammu.

Tomēr kino piemīt kāds spēks, kura Fotogrāfijai, kā pirmajā brīdī šķiet, nav: ekrāns (kā to pamanījis Bazēns[49]) ir nevis kadrs, bet gan maskēšanas lapa: personāžs, kas no tā iznāk, turpina dzīvot: "aklais lauks" nemitīgi dubulto daļējo redzi. Jo, uzlūkojot tūkstošiem foto, ieskaitot tos, kuros ir labs *studium*, es nejūtu nekādu aklo lauku: viss, kas notiek kadra iekšpusē, pilnīgi nomirst, kad atstājam šo kadru. Ja Foto definē kā nekustīgu kadru, tas nozīmē ne tikai to, ka tajā attēlotie personāži nekustas, bet arī to, ka tie *neiznāk ārā*: tie ir anestezēti un salikti pa plauktiņiem kā tauriņi. Taču, līdzko tajos ir *punctum*, ro-

[49] Andrē Bazēns (*André Bazin;* 1918 – 1958), franču kinokritiķis. – *Tulk. piez.*

"Queen Victoria, untirely unaesthetic..."
(Virginia Woolf)

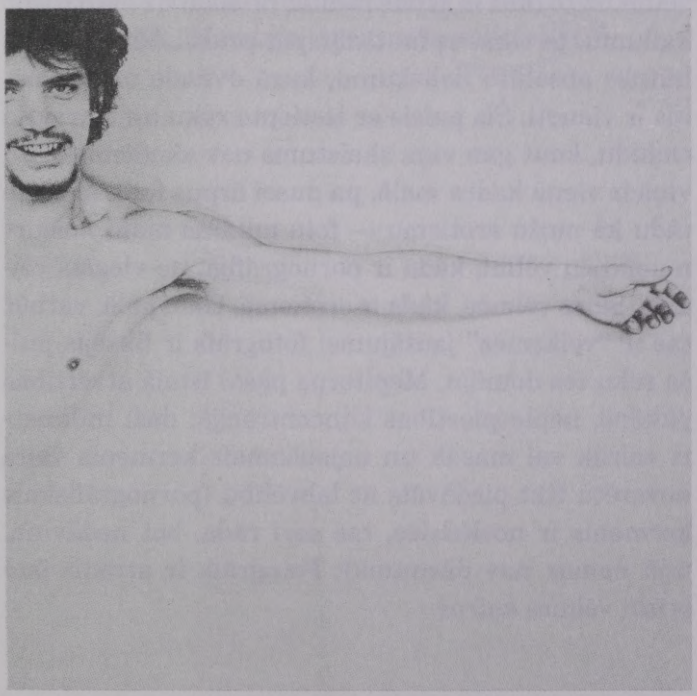
"Karaliene Viktorija, pilnīgi neestētiska..."
(Virdžīnija Vulfa)

G. V. Vilsons. *Karaliene Viktorija*, 1863.

das (ir manāms) aklais lauks: apaļās kaklarotas dēļ svētdienīgi sapostajai nēģerietei priekš manis bija vesela dzīve ārpus portreta; Bobs Vilsons ir apveltīts ar neatkārtojamu *punctum*, es vēlētos viņu satikt. Lūk, Džordža Vilsona[50] fotografētā karaliene Viktorija — viņa sēž zirgā, kleita cienīgi sedz tā krustus (par to ir vēsturiska interese, tas ir *studium*), taču blakus viņai, piesaistot manu skatienu, kāds palīgs skotu bruncos tur jājamā dzīvnieka iemauktus: tas ir *punctum*, jo, ja arī es īsti nezinu šī skota (kalpotājs? jāšanas skolotājs?) stāvokli sabiedrībā, es labi saskatu, kāda ir viņa funkcija: uzraudzīt, lai dzīvnieks būtu rāms: ja nu tas pēkšņi sāktu drasēt? Kas tad notiktu ar karalienes svārkiem, tas ir, ar *viņas majestātiskumu*? *Punctum* fantastiskā veidā liek viktoriāniskajam personāžam iziet ārpus (šis ir tas gadījums, kad tas jāsaka) fotogrāfijas, tas piešķir šim foto aklo lauku.

Manuprāt, tieši šī aklā lauka klātbūtne (dinamika) atšķir erotisko foto no pornogrāfiskā. Pornogrāfija vienkārši attēlo dzimumorgānus, padara tos par nekustīgu objektu (fetišu), vīraka apvītu kā dievs, kas neiziet ārpus savas nišas; pornogrāfiskajā attēlā es neatrodu *punctum*, vēl jo vairāk, tas mani uzjautrina (un drīz vien garlaiko). Erotiskais foto, gluži pretēji (tas ir priekšnoteikums), nepadara dzimumorgānus par centrālo objektu, tajā tikpat labi tos var vispār neparādīt, tas izved skatītāju ārpus kadra, un tieši tādējādi šis

[50] Džordžs Vašingtons Vilsons (*George Washington Wilson;* 1823 – 1893), skotu fotogrāfs. – *Tulk. piez.*



"...puiša roka īstajā atvērtības pakāpē,
nepiespiestības koncentrācijā..."

Roberts Mepltorps. *Jauns vīrietis ar izstieptu roku.*

foto mani atdzīvina un es to atdzīvinu. *Punctum* tātad ir sava veida smalks ārpus-lauks, it kā attēls virzītu vēlmi uz to, kas ir ārpus rādītā: ne tikai uz "atlikušo" kailumu, ne tikai uz fantāziju par praksi, bet uz kādas būtnes absolūto lieliskumu, kurā dvēsele un ķermenis ir vienoti. Šis puisis ar izstiepto roku un starojošo smaidu, kaut gan viņa skaistums nav akadēmisks un viņš ir vienā kadra malā, pa pusei ārpus foto, iemieso tādu kā možu erotismu — foto mudina mani nošķirt nomācošu vēlmi, kāda ir pornogrāfijā, no vieglas vēlmes, labas vēlmes, kāda ir erotismā. Galu galā, varbūt tas ir "veiksmes" jautājums: fotogrāfs ir fiksējis puiša roku (es domāju, Mepltorpa paša) īstajā atvērtības pakāpē, nepiespiestības koncentrācijā: daži milimetri vairāk vai mazāk un nojaušamais ķermenis vairs nevarētu tikt piedāvāts ar labvēlību (pornogrāfiskais ķermenis ir noslēdzies, tas sevi rāda, bet nedāvina, tajā nemaz nav dāsnuma): Fotogrāfs ir atradis *īsto brīdi*, vēlmes *kaïros*.

24.

Tādējādi, pārejot no viena foto pie otra (taisnību sakot, līdz šim tie visi bijuši publicēti), es varbūt biju sapratis, kā virzās mana vēlme, bet es nebiju atklājis Fotogrāfijas dabu (*eïdos*). Bija jāatzīst — mana patika nav nevainojama starpniece, un ka uz hēdonisku iecerī reducēta subjektivitāte nespēj nonākt pie vispārējā.

Vispirms man bija jāiedziļinās sevī, lai atrastu Fotogrāfijas drošticamību, to kaut ko, ko redz jebkurš, kas uzlūko foto un kas viņa skatījumā to atšķir no jebkura cita attēla. Man bija jāveic sava palinodija.[51]

[51] Literārs darbs, kurā autors atsakās no iepriekš teiktā. – *Tulk. piez.*

II

25.

Un tā, kādā novembra vakarā, neilgi pēc mātes nāves, es kārtoju foto. Es necerēju viņu "atgriezt atpakaļ", es neko negaidīju no "šīs kādas būtnes fotogrāfijām, kurās raugoties priekšā atceramies viņu sliktāk nekā tad, kad tikai domājam par viņu" (Prusts).[52] Es labi zināju, ka tās nolemtības dēļ, kas ir viena no sēru šausminošākajām īpašībām, es veltīgi apskatīšu attēlus, es nekad vairs nespēšu atsaukt atmiņā viņas vaibstus (tos visus atsaukt pie sevis). Nē, es gribēju tāpat kā Valerī pēc savas mātes nāves "uzrakstīt mazu krājumiņu par viņu, tikai sev vienam pašam"[53] (varbūt kādu dienu es to uzrakstīšu, lai, nodrukāta, viņas piemiņa ilgtu vismaz tikpat ilgi, cik manis paša slava). Turklāt šie foto, izņemot to, kuru esmu publicējis, kurā redzama mana māte jaunībā, staigājot pa Landas jūrmalu un kurā es "atkal sastapu" viņas gaitu, veselīgumu, starojumu, — bet ne viņas seju, pārāk tālu esošu –, par viņas foto, kas man bija, es pat nevarēju teikt, ka man tie patīk: es nesāku tos apcerīgi aplūkot, neiegremdējos tajos. Es tos pārcilāju, bet neviens man nešķita tiešām "labs": ne fotogrāfiskais

[52] Proust, III, 886.
[53] Valéry, 51.

sniegums, ne mīļotās sejas spilgta atdzīvošanās. Ja es kādu dienu tos parādītu draugiem, es varētu šaubīties, vai tie uzrunā viņus.

26.

Daudzus šos foto no manis šķīra Vēsture. Vai Vēsture vienkārši nav laiks, kad mēs vēl nebijām dzimuši? Apģērbos, ko mana māte bija valkājusi laikā, par kuru man nav atmiņu, es nolasu savu neesamību. Ir savā ziņā pārsteidzoši redzēt pazīstamu būtni, apģērbtu *citādi*. Lūk, ap 1913. gadu, mana māte pilsētnieces svētku tērpā, cepurīte bez malām, spalva, cimdi, piedurkņu atlokos un kakla izgriezumā parādās izsmalcināta veļa, viņas skatiena maiguma un vienkāršības izjaukts "šiks". Tā ir vienīgā reize, kad es viņu redzu tādu, iesaistītu (gaumes, modes, audumu) Vēsturē: mana uzmanība pārvirzās no viņas pie aksesuāriem, kas tagad ir izzuduši — tā kā drēbes ir zūdošas, tās ir mīļotās būtnes otrs kaps. Lai "atcerētos" savu māti, diemžēl gan tikai acumirkli, nekad nespējot uz ilgu laiku paturēt pie sevis šo atdzimšanu, vajag, lai, jau vēlāk, es uz dažiem foto atrastu priekšmetus, ko viņa turēja uz kumodes, — ziloņkaula pūdernīcu (man patika vāciņa troksnis), slīpēta kristāla flakonu, mazu krēsliņu, ko es šodien turu pie savas gultas, vai arī rafijas panno, ko viņa bija pielikusi virs dīvāna, lielās

somas, kas viņai patika (kuru ērtās formas neatbilda buržuāziskajai "rokassomiņas" idejai).

Tādējādi kāda dzīve, kura eksistējusi nedaudz pirms mūsējās, savā savpatībā ietver sevī pašu Vēstures spriegumu, tās nošķīrumu. Vēsture ir histēriska: tā konstituējas tikai tad, ja uz to skatās. Un, lai uz to skatītos, jābūt no tās izslēgtam. Būdams dzīva dvēsele, es esmu pats Vēstures pretstats, kas to izjauc, iznīdē par labu savai vienīgajai vēsturei (es nespēju ticēt "lieciniekiem", vēl mazāk iespējams par to būt: Mišlē taču patiesībā neko nav varējis uzrakstīt pats par savu laiku). Laiks, kad mana māte dzīvoja *pirms manis*, lūk, tā man ir Vēsture (turklāt no vēsturiskā viedokļa šis laikmets mani interesē visvairāk). Nekāda anamnēze nespētu likt man pašam savām acīm (tā ir anamnēzes definīcija) skatīt šo laiku, taču, apcerīgi aplūkojot kādu foto, kurā mana māte sev pieglaudusi mani bērnībā, es varu atdzīvināt sevī krepdešīna grubuļaino maigumu un rīsu pūdera smaržu.

27

Un te, lūk, sāka parādīties būtiskais jautājums: vai es *atpazinu* viņu?

Pateicoties šiem foto, dažreiz es atpazinu kādu viņas sejas apvidu, kādu deguna vai pieres rakursu, roku un plaukstu kustību. Es viņu vienmēr atpazinu tikai pa daļām, tātad man trūka viņas esamības un

tātad, man trūka viņas visas. Tā nebija viņa un tomēr tā nebija neviena cita. Es būtu viņu atpazinis starp tūkstošiem citu sieviešu; tomēr es viņu "neatcerējos". Es viņu atpazinu pēc starpības, nevis pēc būtības. Tā fotogrāfija mani piespieda darīt sāpīgu darbu: tiecoties pēc viņas identitātes būtības, es nocīnījos ap daļēji patiesiem, tātad — pilnīgi aplamiem — attēliem. Man bija smagāk ap sirdi tad, kad, raugoties kādā foto, teicu: "Tā *gandrīz* ir viņa!", nekā tad, kad, uzlūkojis kādu citu, teicu: "Tā nepavisam nav viņa". *Gandrīz*: mīlestības šaušalīgā kārtība, bet arī sapņa maldinošais stāvoklis, — tāpēc es ienīstu sapņus. Jo es bieži sapņoju par viņu (es sapņoju tikai par viņu), taču tā nekad īsti nav viņa: dažreiz sapnī viņā ir kaut kas nedaudz neiederīgs, pārmērīgs: piemēram, jautrība, nepiespiestība — tāda viņa nekad nebija. Vai arī: es *zinu*, ka tā ir viņa, bet es *neredzu* viņas vaibstus (bet vai sapnī *redz* vai *zina*?): es sapņoju par viņu, es nenosapņoju viņu. Un, raugoties foto, ir tāpat kā sapnī, tā pati piepūle, tas pats Sīzifa darbs: saspringti pacelties pretī būtībai, nolaisties atpakaļ, to neuzlūkojot, un sākt no sākuma.

Tomēr manas mātes foto vienmēr bija kāda privāta un pasargāta telpa: viņas acu skaidrība. Pagaidām tas bija tikai tīri fizisks mirdzums, krāsas — viņas redzokļu zilzaļās krāsas — pēdas fotogrāfijā. Taču šī gaisma jau bija sava veida pastarpinājums, kas mani virzīja pretī būtiskajai identitātei, mīlētās sejas garam. Turklāt, lai cik arī nepilnīgi, šie foto rādīja tieši tās jūtas, ko viņai vajadzēja izjust ikreiz, kad viņa

"piekrita" fotografēties: viņa "ļāvās" fotogrāfijai, baidoties, ka no atteikuma neizveidos "attieksmi": viņa tika galā ar uzdevumu novietot sevi objektīva priekšā (neizbēgama darbība) diskrēti (taču bez pazemības vai īgnuma neveiklā teātra); jo viņa vienmēr prata morālu vērtību aizstāt ar kādu citu, augstāku vērtību — ar pieklājību. Viņa necīnījās ar savu attēlu, kā es to darīju ar savu, — viņa sevi *neizgudroja*.

28.

Un tā es viens pats gāju uz dzīvokli, kurā viņa nesen bija nomirusi, un lampas gaismā vienu pēc otra apskatīju savas mātes foto, maz pamazām savā atmiņā atgriezos laikā kopā ar viņu, meklējot manis mīlētās sejas patiesību. Un es to atklāju.

Fotogrāfija bija ļoti veca. Uz bieza papīra, nolocītiem stūrīšiem, izbalējušā sēpijbrūnā krāsā, tajā ar grūtībām varēja saskatīt divus mazus bērnus, kas, veidojot grupu, stāvēja maza koka tiltiņa galā Ziemas Dārzā ar stikla jumtu. Manai mātei tad bija pieci gadi (1898), viņas brālim — septiņi. Viņš balstīja muguru pret tilta margām, pār kurām bija izstiepis roku, viņa, tālāk, mazāka, stāvēja pretskatā — bija jūtams, ka fotogrāfs viņai teicis: "Panāc tuvāk, lai tevi redz" — viņa bija saņēmusi rokas neveiklā žestā, vienu roku turot ar otras pirkstu, kā bērni bieži dara. Brālis un māsa, kurus bija apvienojusi vecāku, kas neilgi pēc

tam izšķīrās, vienotības izjukšana, pozēja viens otram līdzās, vieni paši, laukumiņā starp kociņu lapotnēm un siltumnīcas palmām (tā bija manas mātes dzimtā māja Šenevjērā pie Marnas).

Es vēroju mazo meiteni un beidzot atcerējos savu māti. Viņas sejas skaidrība, roku naivā poza, vieta, ko viņa ieņēma paklausīgi, ne izrādot sevi, ne slēpjot, visbeidzot, viņas sejas izteiksme, kas viņu — kā Labo no Ļaunā — atšķīra no mazas histēriskas meitenes, klīrīgas lellītes, kas spēlē pieaugušo, un tas viss lika viņai izskatīties kā augstākajai *nevainībai* (ja saprot šo vārdu saskaņā ar tā etimoloģiju, kas ir "Es neprotu kaitēt"), tas viss pārveidoja fotografēšanās pozu par neizturamu paradoksu, ko viņa bija izturējusi visu mūžu, — par maiguma apliecinājumu. Šajā mazās meitenes tēlā es redzēju labestību, kas veidoja viņas esamību uzreiz un uz visiem laikiem, turklāt viņa nebija ne no viena to mantojusi. Kā gan šādu labestību varētu mantot no vecākiem, kas bija tālu no pilnības un bija viņu par maz mīlējuši, īsāk sakot, — no ģimenes? Viņas labestība bija ārpus jebkuras spēles, tā nepiederēja nevienai sistēmai, un vēl mazāk tā atradās kādas morāles (piemēram, evaņģēliskās) ietvaros — vislabāk to varēju definēt pēc šīs (līdzās citām) pazīmes: visas mūsu kopīgās dzīves laikā viņa man netika izteikusi nevienu "aizrādījumu". Šis galējais un īpatnējais apstāklis, tik abstrakts attiecībā pret attēlu, tomēr bija klātesošs sejā, kāda viņai bija fotogrāfijā, ko es tikko kā atradu. "Ne īstais attēls, tikai īsts attēls", saka Godārs. Taču manas skumjas gribēja īsto attēlu,

"Kurš, Jūsuprāt, ir pasaules izcilākais fotogrāfs?
– Nadars."

Nadars. *Mākslinieka māte vai sieva.*

kas vienlaikus parādītu to, kā īsti jābūt, un to, kas pa īstam ir, vienkārši īsts attēls, bet īstais attēls. Tāda man bija Ziemas Dārza Fotogrāfija.

Reizi par visām reizēm guvu no fotogrāfijas sajūtu, tikpat drošu kā atmiņas, kādas atdzīvojās Prustā, kad viņš bija pieliecies, lai novilktu puszābakus, un viņa atmiņā pēkšņi atdzīvojās vecmāmiņas īstā seja, "tad es pirmo reizi, pilnībā un gluži nevilšus, atcerējos viņas dzīvo realitāti" [54]. Šenevjēras pie Marnas nezināmais fotogrāfs bija bijis kādas patiesības starpnieks, līdzīgi kā Nadars, kad tas fotografēja savu māti (vai sievu, tas nav zināms), uzņemot vienu no skaistākajiem foto pasaulē — viņa foto ir ārkārtīgi dāsns, tajā ir vairāk nekā fotogrāfijas tehniskā esamība varētu droši apsolīt. Un vēl (cenšos izteikt šo patiesību), Ziemas Dārza Fotogrāfija man bija kā Šūmana pēdējā — pirms iegrimšanas tumsībā sacerētā dziesma — kā viņa pirmā "Rītausmas dziesma" — tā ir saskaņā gan ar manas mātes esamības veidu, gan arī ar manām skumjām par viņas nāvi — nevaru izteikt šo atbilstību citādi, kā vien ar nebeidzamu īpašības vārdu rindu, es tos aiztaupīšu, kaut gan esmu pārliecināts, ka šajā fotogrāfijā bija apvienoti visi iespējamie predikāti, no kuriem sastāvēja manas mātes esamība — gadījumos, kad kāds iztrūka vai bija daļēji izmainīts, es nebiju apmierināts. Šie te foto, ko fenomenoloģija sauca par

[54] Proust, II, 756. (Marsels Prusts. *Sodoma un Gomora. (Zudušo laiku meklējot*, 2. grāmata.) No franču valodas tulk. Skaidrīte Jaunarāja. – Rīga: Daugava, 2004. – 154. lpp. – *Tulk. piez.*)

"jebkuriem" priekšmetiem, pauda tikai analoģijas, atsaucot tikai viņas identitāti un nevis viņas patiesību, bet Ziemas Dārza Fotogrāfija bija būtiska, man tā utopiskā veidā aizsniedzās līdz *neiespējamajai zinātnei par vienīgo būtni*.

29.

Savās pārdomās es nevaru izlaist vēl, lūk, ko: šo foto es biju atklājis, atgriežoties atpakaļ Laikā. Grieķi devās Nāvē atmuguriski: pagātne bija viņu priekšā. Tāpat arī es biju atgriezies kādā dzīvē, nevis savā, bet kāda, ko es biju mīlējis. Sākot no pēdējā attēla, kas bija uzņemts vasarā pirms viņas nāves (tik gurda, tik cēla, sēžot mūsu mājas durvju priekšā, manu draugu pulkā), es biju nonācis, atgriežoties trīs gadsimta ceturkšņus iepriekš, pie kāda bērna attēla: es cieši skatījos uz bērnības, mātes, mātes-bērna Augstāko Labumu. Protams, tādējādi es viņu zaudēju divreiz, viņas gala nogurumā un viņas pirmajā foto, kas man bija pēdējais — taču šādi arī viss kļuva savādāks un es viņu beidzot atcerējos tādu, kāda viņa *bija pati par sevi*.[55] Šo Foto (foto sakārtas) kustību es biju piedzī-

[55] *Telle qu'en elle-même* (franču val.). Sal. ar Stefana Malarmē dzejoli *Le Tombeau d'Edgar Poe*:
Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change... — "visbeidzot mūžība viņu pārvērš par Viņu pašu" (Stéphane Mallarmé. Poésies. Paris, Imprimerie Nationale, 1986. – P. 135.) – *Tulk. piez.*

vojis realitātē. Savas dzīves beigās, neilgi pirms tam, kā es aplūkoju viņas foto un atradu Ziemas Dārza Foto, mana māte bija vāja, ļoti vāja. Es dzīvoju viņas vājumā (man bija neiespējami būt līdzdalīgam spēka pasaulē, pa vakariem iet izklaidēties, viss saviesīgais man iedvesa šausmas). Es viņu kopu visu slimības laiku, pieturēju tējas bļodiņu, kas viņai patika, jo padzerties no tās bija ērtāk nekā no krūzes — viņa bija kļuvusi par manu mazo meitiņu, priekš manis viņa bija atgriezusies atpakaļ tajā būtiskajā bērnā, kas viņa bija pirmajā fotogrāfijā. Brehts mani kādreiz sajūsmināja ar apvērsumu, kad dēls izglīto māti (politikā), taču viņu, savu māti, es nekad netiku izglītojis, iedvesis kādu pārliecību; savā ziņā es nekad netiku ar viņu "runājis", nekad netiku "spriedelējis" viņas priekšā, viņai, — neizsakot to vārdos, mēs domājām, ka pašai mīlestības telpai, tās mūzikai jābūt vieglai valodas nenozīmībai, tēlu nenoteiktībai. Viņu, kas bija tik stipra, kas bija mans iekšējais Likums, pašās beigās es izjutu kā savu sievišķo bērnu. Tādējādi es savā veidā tiku galā ar Nāvi. Ja, kā saka tik daudzi filosofi, Nāve ir sugas sūrā uzvara, ja atsevišķais mirst par apmierinājumu vispārīgajam, ja pēc tam, kad indivīds ir sevi reproducējis kādā citā, viņš, noliegts un pārspēts, mirst,[56] tad es, kas netiku vairojies, biju dzemdinājis māti viņas slimībā. Viņai nomirstot, man vairs nebija ne mazākā iemesla pieskaņoties augstākās Dzīvības

[56] Morin, 281.

(sugas) gaitai. Mana savrupība nekad vairs nevarētu universalizēties (ja nu vienīgi utopiskā veidā rakstos, un no tā brīža šim projektam bija jākļūst par manas dzīves vienīgo mērķi). Man bija atlicis tikai gaidīt savu absolūto, nedialektisko nāvi.

Lūk, to es izlasīju Ziemas Dārza Fotogrāfijā.

30.

Šajā īpašajā foto man pavīdēja kaut kas līdzīgs Fotogrāfijas būtībai. Tādēļ es nolēmu "izvilkt" visu Fotogrāfiju (tās "dabu") no šī vienīgā foto, kas man eksistēja pavisam droši, un pieņemt to par sava veida ceļvedi savam pēdējam pētījumam. Visas pasaules fotogrāfijas veidoja Labirintu. Es zināju, ka šī Labirinta centrā es neatradīšu neko citu kā vien šo vienīgo foto, tā piepildot Nīčes vārdus: "Labirinta cilvēks nekad nemeklē patiesību, bet gan tikai savu Ariadni." Ziemas Dārza Foto bija mana Ariadne, nevis tādēļ, ka tā man atklātu kaut ko apslēptu (nezvēru vai noslēpumu), bet tādēļ, ka tā man pateiktu, no kā veidots tas pavediens, kas mani vilka pretī Fotogrāfijai. Es sapratu, ka turpmāk Fotogrāfijas acīmredzamība jāpēta nevis no manas patikas viedokļa, bet gan saistībā ar to, ko romantiski sauc par mīlestību un nāvi.

(Es nevaru parādīt Ziemas Dārza Foto. Tas eksistē vienīgi man. Jums tas nebūtu nekas cits kā vien kāds nenozīmīgs foto, viens no tūkstoš veidiem, kā parādās

"jebkas" — tas nekādi nevar konstituēt kādas zinātnes redzamu objektu, tas nevar kalpot par pamatu kaut kam objektīvam, šī termina pozitīvajā nozīmē; turklāt tas būtu interesants jūsu *studium*: laikmets, apģērbs, fotogenitāte, taču tas jūs nekā neievainotu.)

31.

Pašā sākumā es pieņēmu principu: nekad nereducēt to subjektu, kāds es biju noteiktu foto priekšā, uz bezmiesīgu, bezjūtīgu *socius*, ar ko nodarbojas zinātne. Šis princips man lika aizmirst divas institūcijas: Ģimeni un Māti.

Kāds svešinieks man atrakstīja: "Šķiet, ka Jūs gatavojat ģimenes Fotoalbumu" (baumu dīvainie ceļi). Nē, ne ģimenes, ne albumu. Jau ilgi ģimene man bija mana māte un mans brālis man līdzās, neviena cita, ne pa labi, ne pa kreisi (ja nu vienīgi atmiņas par vecvecākiem), neviena "brālēna", šīs vienības, kas tik nepieciešama ģimenes grupas veidošanai. Turklāt man gaužām nepatika zinātniskā sadaļa — uzskatīt ģimeni vienīgi par piespiešanas un rituālu saaudumu: vai nu to kodē kā nepastarpinātu piederīgo grupu, vai arī padara to par konfliktu un izstumtā mezglu. Varētu teikt, ka mūsu zinātnieki nespēj iedomāties ģimenes, kurās "viens otru mīl".

Un tāpat kā es nevēlos reducēt savu ģimeni uz Ģimeni, tā es nevēlos savu māti reducēt uz Māti. Lasot

dažus vispārīgus pētījumus, es redzēju, ka tos gluži pārliecinošā veidā varētu piemērot manai situācijai: komentējot Freidu (*Mozus un monoteisms*), Ž. Ž. Gū paskaidro, ka jūdaisms ir aizliedzis attēlu, lai būtu pasargāts no riska pielūgt Māti, un ka kristietība, padarot iespējamu sievišķā mātišķā attēlošanu, ir atkāpusies no Likuma bardzības par labu Iedomātajam.[57] Cēlies no reliģijas bez attēliem, kurā Māte netiek pielūgta (no protestantisma), tomēr kultūras ziņā esot neapšaubāmā katoliskās mākslas ietekmē, es, uzlūkojis Ziemas Dārza Foto, atdevos Attēlam, Iedomātajam. Tātad es varēju saprast savu vispārību, taču sapratis to, es neuzveikts izvairījos no tās. Jo Mātē bija starojošs, nereducējams kodols: mana māte. Vienmēr uzskata, ka manas sāpes ir tik lielas tādēļ, ka esmu visu savu mūžu nodzīvojis kopā ar viņu. Bet manas sāpes izraisa tas, kas viņa bija, un es dzīvoju kopā ar viņu tāpēc, ka viņa bija tā, kas viņa bija. Jo Mātei kā Labajam viņa bija pievienojusi šo svētību — būt atsevišķai dvēselei. Es varēju teikt tāpat kā Prusta Stāstītājs par savas vecmāmiņas nāvi: "Es biju apņēmies ne tikai ciest, bet arī cienīt savu ciešanu oriģinalitāti", jo šī oriģinalitāte atspoguļoja to, kas viņā bija absolūti nereducējams un tieši tāpēc zudis pavisam un uz visiem laikiem. Saka, ka sēras pakāpeniskā darbā palēnām aizskalo sāpes, es nevarēju, es nevaru tam noticēt, jo man Laiks remdē zaudējuma sajūtu (es neraudu), tas

[57] Goux.

arī viss. Runājot par pārējo, viss ir palicis turpat. Jo tas, ko esmu zaudējis, nav kāda Figūra (Māte), bet gan būtne, un nevis būtne, bet gan *īpašais* tajā (dvēsele) — nevis nepieciešamais, bet neaizstājamais. Es varēju dzīvot bez Mātes (mēs visi to darām, agrāk vai vēlāk), bet dzīve, kas man atlika, bija noteikti un līdz pat beigām tāda, par ko nevar teikt neko īpašu (bez īpašībām).

32.

Es vēlreiz, jāsaka — no jauna, attēla patiesības virzīts — atklāju to, ko pavisam brīvi ievēroju jau sākumā un pieņēmu kā metodi, — tas ir, ka visu foto daba kaut kādā ziņā sakrīt ar to referentu dabu. No šī brīža man tātad vajadzēja būt ar mieru apvienot divas balsis: ikdienišķības balsi (teikt to, ko visi redz un zina) un savpatības balsi (nošķirt šo ikdienišķību no tikai man piederošo emociju uzplūda). Bija tā, it kā es meklētu tāda darbības vārda dabu, kam nav nenoteiksmes un kas vienmēr tiktu lietots tikai noteiktā laikā un izteiksmē.

Vispirms man vajadzēja pa īstam aptvert un turklāt, cik vien iespējams skaidri, pateikt (pat ja tas ir kaut kas vienkāršs), kādā ziņā Fotogrāfijas Referents nav tāds pats kā citu attēlošanas sistēmu referents. Par "fotogrāfijas referentu" es saucu nevis lietu, kurai nav *nepieciešami* jābūt reālai un uz kuru norāda at-

tēls vai zīme, bet gan *nepieciešami* reālu lietu, kas tikusi novietota objektīva priekšā un bez kuras nebūtu fotogrāfijas. Glezniecība var tēlot realitāti pat tad, ja nemaz nav to redzējusi. Diskurss var kombinēt zīmes, kam, protams, ir referenti, taču šie referenti var būt un bieži vien arī ir "himeras". Pretstatā šīm imitācijām, Fotogrāfijas gadījumā es nekad nevaru noliegt, ka *lieta ir bijusi tur*. Šajā dubultajā pozīcijā apvienojas realitāte un pagātne. Un, tā kā šis ierobežojums attiecas tikai uz Fotogrāfiju, tad pēc izslēgšanas metodes te jābūt tās būtībai, tās noēmai. Foto (par kino vēl nerunāsim) mana intencionalitāte vērsta nevis uz Mākslu vai Komunikāciju, bet gan uz Referenci — Fotogrāfijas pamatsakārtu.

Tātad Fotogrāfijas noēmas vārds ir: "Tas ir bijis" vai arī "Nepiekāpīgais". Latīniski (šis pedantisms ir nepieciešams, jo ļauj noskaidrot nianses) to noteikti izteiktu kā "*interfuit*": tas, ko es redzu, atrodas tur, tajā vietā, kas novietota starp bezgalību un subjektu (*operator* un *spectator*), tas ir bijis tur un tomēr tūlīt ticis nošķirts, tas ir bijis absolūti, neapstrīdami klātesošs, taču jau atlikts. Visu to nozīmē darbības vārds *intersum*.

Nav izslēgts, ka foto ikdienišķajā straumē starp tūkstoš intereses veidiem, ko tie šķiet izraisām, noēma "Tas ir bijis" tiek ne gluži izstumta (noēmu nevar izstumt), bet gan piedzīvota vienaldzīgi, kā kāda pašsaprotama īpašība. Tieši no šīs vienaldzības Ziemas Dārza Foto mani bija atmodinājis. Sekojot paradoksālai pavēlei (jo parasti vispirms par kaut ko pārliecinās

un pēc tam to pasludina par "īstu"), jaunas — intensitātes — pieredzes iespaidā es no attēla patiesības tiku izsecinājis tās izcelsmes realitāti, es tiku sajaucis patiesību un realitāti vienā sajūtā, kura man turklāt pamatoja Fotogrāfijas dabu — tās garu –, jo neviens gleznots portrets, pat pieņemot, ka man tas šķistu īsts, nevarētu mani pārliecināt, ka tā referents ir patiešām eksistējis.

33.

Es varētu to izteikt arī citādi: Fotogrāfijas dabas pamatā ir poza. Nav svarīgi, cik tieši šī poza ilgusi fiziski, — kaut arī tā ilgst tikai sekundes tūkstošdaļu (H. D. Edgertona piena lāses), tā ir poza, jo ar vārdu "poza" šeit saprot ne jau attieksmi, kas piemīt mērķim, un pat ne Operatora tehniku, bet ar to apzīmē lasījuma "intenci", — aplūkojot foto, es neizbēgami savā skatienā iekļauju domu par šo brīdi — lai cik tas būtu bijis īss — kad acs priekšā kāda reāla lieta ir bijusi nekustīga. Es pavēršu šeit esošā foto nekustīgumu pagātnes fotografēšanas brīdī, un šī te apturēšana konstituē pozu. Tas izskaidro, kāpēc Fotogrāfijas noēma mainās, kad šī Fotogrāfija atdzīvojas un kļūst par kino, — Fotouzņēmumā kaut kas ir pozējis maziņā lodziņa priekšā un ir palicis tur uz visiem laikiem (man ir tāda sajūta), bet kino kaut kas ir gājis gar šo pašu maziņo lodziņu: tēlu secīgā rinda aizrāvusi līdzi un iz-

nīcinājusi pozu: tā ir cita fenomenoloģija un tātad cita māksla, kas iesākas kā atvasinājums no pirmās.

Fotogrāfijā lietas klātbūtne (kādā noteiktā pagātnes brīdī) nekad nav metaforiska, un, kas attiecas uz dzīvām būtnēm, to dzīvība arī tāda nav, ja vien nefotografē līķus, un vēl kas — ja fotogrāfija kļūst šausminoša, tad tas ir tāpēc, ka tā apliecina, ka, ja var tā teikt, līķis *kā līķis* ir dzīvs: tas ir mirušas lietas dzīvs attēls. Jo ir tā, it kā foto būtu divu jēdzienu — Reālā un Dzīvā — perversas sajaukšanas rezultāts, un, apliecinot, ka objekts ir bijis reāls, slepus mudinātu uzskatīt, ka tas ir dzīvs, tās ilūzijas dēļ, kas mums liek Reālajam piedēvēt absolūti augstāko vērtību, mūžīgumu: taču, pārceļot šo reālo pagātnē ("tas ir bijis"), liktu domāt, ka tas jau ir miris. Tāpat kā Fotogrāfijas neatkārtojamo iezīmi (tās noēmu) būtu jāpiemin arī faktu, ka ir kāds, kas redzējis referentu *ar miesu un asinīm* jeb *personiski* (pat tad, ja runa ir par priekšmetiem). Turklāt vēsturiski Fotogrāfija aizsākās kā māksla, kas veltīta Personai: tās identitātei, tās pilsoniskajām īpašībām, visam tam, ko varētu saukt par to, kas attiecas uz ķermeni "pašu par sevi". No fenomenoloģijas viedokļa, arī šeit kino sāk atšķirties no Fotogrāfijas, jo (mākslas) kino sajaucas kopā divas pozas: gan aktiera, gan kino "tas ir bijis", tādējādi, ka (un to nekad neizjustu gleznu priekšā) nekad nevaru bez zināmas melanholijas — bez Fotogrāfijai īpašās melanholijas — skatīties — pirmo reizi vai atkārtoti — filmu, par kurā spēlējošajiem aktieriem zinu, ka

viņi ir miruši. (Es izjūtu to pašu, kad klausos mirušu dziedātāju balsis.)

Domās vēlreiz kavējos pie Avedona fotografētā Viljama Kesbija, "dzimuša verdzībā", portreta. Noēma šeit ir intensīva, jo tas, ko es redzu, *ir bijis* vergs: viņš apliecina, ka verdzība ir eksistējusi, nebūt ne tik tālu no mums; un viņš to apliecina nevis ar vēsturisku liecību, bet gan ar jauna veida pierādījumiem, kas savā ziņā ir eksperimentāli (kaut gan runa ir par pagātni), un nevis tikai pārliecina: pierādījums-saskaņā-ar-Svēto-Tomu-kas-vēlējās-aptaustīt-augšāmcēlušos-Kristu. Atceros, kā ilgi glabāju kādu no avīzes izgrieztu fotogrāfiju, kura nu jau ir pazudusi, kā viss, ko noliek pārāk drošā vietā — tajā bija redzama vergu tirdzniecība — saimnieks, ar cepuri, stāv, vergi, gurnu apsējos, sēž. Es izsakos precīzi: fotogrāfija, nevis gravīra; jo mani šausmināja un fascinēja tas, ka tā pilnīgi *noteikti* bija bijis. Te runa ir nevis par precizitāti, bet gan par realitāti: vēsturnieks vairs nav starpnieks, verdzība te ir dota bez pastarpinājuma, fakts ir pierādīts, *neizmantojot metodi*.

34.

Bieži saka, ka tieši gleznotāji izgudrojuši Fotogrāfiju (dodot tai kadrējumu, Alberti[58] perspektīvu un *camera obscura* optiku. Es saku: nē, tie ir ķīmiķi. Jo noēma "tā bija" kļuva iespējama tikai kopš dienas, kad situācija zinātnē (atklājums, ka sudraba halogēni ir jutīgi uz gaismu) ļāva tiešā veidā piesaistīt un iespiest mirdzošos starus, kas nāk no objekta mainīgā apgaismojumā. Foto burtiskā nozīmē ir referenta emanācija. No reāla ķermeņa, kas bija tur, nāca starojums, kurš tagad skar mani, kas esmu šeit, nav svarīgi, cik ilgi tas raidīts — mirušās būtnes foto mani skāra tāpat kā zvaigznes attālinātie stari. Fotografētās lietas ķermeni un manu skatienu vieno savdabīga nabassaite — gaisma, kaut gan ne taustāma, tomēr miesiska, tā ir āda, kurā es dalos ar to, kas fotografēts.

Šķiet, ka latīniski "fotografēt" būtu: *imago lucis opera expressa*, tas ir gaismas iedarbībā atklātais, "izvilktais", "parādītais", "izspiestais" (kā citrona sula) attēls. Un, ja Fotogrāfija piederētu pasaulei, kas vēl būtu jutīga pret mītu, tajā noteikti līksmotu par to, ka mīļotais ķermenis ir iemūžināts ar vērtīga metāla, sudraba (grezna pieminekļa) palīdzību, turklāt vēl piemetinātu, ka šis metāls, tāpat kā visi Alķīmijas metāli, ir dzīvs.

[58] Leons Batista Alberti (1404 – 1472), itāļu mākslinieks un zinātnieks. – *Tulk. piez.*

Varbūt tāpēc, ka mani ielīksmo (vai skumdina) doma, ka citu laiku lietas ar savu nepastarpināto spīdumu (izstarojumu) ir pa īstam pieskārušās virsmai, ko tikko skāris mans skatiens, man galīgi nepatīk Krāsa. 1843. gada anonīma dagerotopija medaljonā rāda kādu vīrieti un sievieti, kurus pēc tam izkrāsojis fotoateljē strādājošais miniatūrists: man vienmēr bijis iespaids (nav svarīgi, kā tas notiek īstenībā), ka līdzīgā veidā visās fotogrāfijās krāsa ir uzklāta pēc tam, pār Melnā-un-Baltā sākotnējo patiesību. Manā uztverē Krāsa ir kā parūka un smiņķis (ar ko piekrāso līķus). Jo tas, kas man ir svarīgi, ir nevis foto "dzīvums" (tīri ideoloģisks jēdziens), bet gan drošticamība, ka fotografētais ķermenis mani skar ar saviem paša stariem, nevis ar vēlāk pievienotu gaismu.

(Tādējādi, lai cik arī izbalējusi ir Ziemas Dārza Fotogrāfija, man tā ir dārgumu krātuve, kas glabā starus, kas izstarojuši no manas mātes bērnībā, — no viņas matiem, ādas, kleitas, skatiena — *tajā dienā*.)

35.

Fotogrāfija neatjauno atmiņā pagātni (foto nav nekā no Prusta). Tā atstāj uz mani iespaidu, nevis atsaucot to, kas ir pazudis (laika, attāluma dēļ), bet gan apliecinot, ka tas, ko es redzu, tiešām ir bijis. Lūk, te ir tās skandalozais iespaids. Fotogrāfija vienmēr *mani pārsteidz*, ar pārsteigumu, kas ilgst un ne-

mitīgi atjaunojas. Varbūt šis pārsteigums, ietiepība sakņojas reliģiskajā substancē, no kuras esmu veidots — neko tur nevar darīt. Fotogrāfijai ir kaut kas kopīgs ar augšāmcelšanos — vai par to nevar teikt to pašu, ko bizantieši teica par Kristus attēlu, kas iesūcies Turīnas Līķautā, respektīvi, ka tas nav cilvēka roku darbs, *acheïropoïétos*? Lūk, poļu karavīri atpūtā, laukos (Kertešs, 1915) — nekā neparasta, ja vien ne tas, ka nevienā reālistiskā gleznā man nebūtu dots, ka *viņi bija tur*, tas, ko es redzu, nav atmiņas, iztēle, atjaunojums, Maijas gabals, kā brīnumainā mākslā, bet gan reālais pagātnes stāvoklī, vienlaikus pagātne un reālais. Fotogrāfija mielo manu garu — kuram nav gana — ātrumā, ko nevar pārvērst par sapņojumu (tā varbūt ir *satori* definīcija) — ar līdzāspastāvēšanas vienkāršo noslēpumu. Kādā anonīmā fotogrāfijā redzamas laulības (Anglijā) — divdesmit pieci dažāda vecuma cilvēki, divas mazas meitenītes, viens zīdainis, es izlasu datumu un parēķinu — 1910. gads, tātad viņi visi noteikti ir miruši, varbūt izņemot mazās meitenītes un zīdaini (tagad tās ir vecas dāmas un vecs kungs). Kad skatos uz Biaricas pludmali (1932, Lartigs[59]) vai Mākslu tiltu (1932, Kertešs), es saku: "Varbūt es tur biju," varbūt tas esmu es, starp tiem, kas peldas vai pastaigājas vienā no pēcpusdienām, kad es pie Bajonas kāpu tramvajā, lai brauktu peldēties uz Lielo pludmali, vai arī vienā no tiem svētdienas rī-

[59] Žaks Anrī Lartigs *(Jacques-Henri Lartigue;* 1894 – 1986), franču fotogrāfs. – *Tulk. piez.*

"Iespējams, ka Ernests vēl ir dzīvs (bet kur? kā? kāds romāns!)."

Andrē Kertešs. *Ernests*. Parīze, 1931.

tiem, kad, nākdams no mūsu dzīvokļa Žaka Kajo ielā, šķērsoju Mākslu tiltu, dodoties uz Oratorijas templi (manu pusaudža gadu kristīgais posms). Datums ir daļa no foto, nevis tāpēc, ka norāda uz stilu (tas uz mani neattiecas), bet tāpēc, ka liek pacelt galvu, iekļaut aprēķinos dzīvi, nāvi, paaudžu izzušanas neizbēgamību — iespējams, ka Ernests, mazais skolēns, ko 1931. gadā fotografējis Kertešs, vēl ir dzīvs (bet kur? kā? kāds romāns!). Es esmu jebkuras fotogrāfijas atskaites punkts, un tieši tādēļ tā man liek brīnīties un uzdot pašam sev šo būtisko jautājumu: kādēļ es dzīvoju *šeit un tagad*? Protams, Fotogrāfijā izteiktāk nekā citās mākslās jūtams pieņēmums par nepastarpinātu pasaules klātbūtni — kopīgu klātbūtni, taču tā nav tikai politiskas dabas klātbūtne ("ar attēla palīdzību piedalīties šodienas notikumos"), tā ir arī metafiziskas dabas klātbūtne. Flobērs izsmēja (bet vai tiešām viņš izsmēja?) Bovāru un Pekušē,[60] jo tie uzdeva jautājumus par debesīm, zvaigznēm, laiku, dzīvi, bezgalību utt. Tieši šādus jautājumus man uzdod Fotogrāfija: jautājumus, kas attiecas uz "muļķīgu" vai vienkāršu metafiziku (sarežģītais te ir atbildes) — varbūt īstu metafiziku.

[60] Flaubert, "*Bouvard et Pécouchet*"/ *Œuvres complètes*. Tome deux. – Paris, Seuil, 1964. P. 201 – 301 – *Tulk. piez.*

36.

Fotogrāfija (neizbēgami) nesaka, *kā vairs nav*, tā saka tikai, *kā bija*, toties pārliecinoši. Šī nianse ir izšķiroša. Nav izslēgts, ka foto priekšā apziņa nenostājas uz atmiņu nostalģiskā ceļa (cik gan nav fotogrāfiju ārpus jebkura individuālā laika), taču uz jebkuru pasaulē eksistējošo foto ved drošticamības ceļš — Fotogrāfijas būtība ir apstiprināt to, ko tā attēlo. Reiz no kāda fotogrāfa saņēmu foto, bet, lai kā arī centos, nespēju atcerēties, kad tas uzņemts, es pētīju kaklasaiti un džemperi, lai atminētos, kādos apstākļos tiku tos valkājis, taču pūles bija veltas. Un tomēr *tā bija fotogrāfija*, tāpēc es nevarēju noliegt, ka esmu bijis *tur* (pat tad, ja es nezināju, *kur*). Šī svārstīšanās starp drošticamību un aizmirstību lika noreibt galvai, tā biedēja kā detektīvs (nebija tālu no *Blow-up* tēmas) — uz izstādes atklāšanu es gāju kā uz izmeklēšanu, lai beidzot noskaidrotu to, ko par sevi vairs nezināju.

Šo drošticamību man nevar sniegt rakstītais vārds. Nelaime (bet varbūt arī bauda) valodā ir tās nespējā pašai pierādīt savu īstumu. Varbūt valodas noēma ir šī nevarēšana, vai, izsakoties pozitīvi, valoda pēc savas dabas ir fikcija — mēģinot panākt, lai tā nav fikcija, pielieto milzum daudz līdzekļu, pieaicina loģiku un, ļaunākajā gadījumā, zvērestu –, bet Fotogrāfija ir vienaldzīga pret jebkuru starpniecību, tā neizdomā, tā ir pats īstuma pierādījums. Retās viltības, kas tiek pieļautas, neko nepierāda, gluži pretēji, tie ir viltojumi — fotogrāfijā darba sviedri jūtami tad, kad tā mā-

nās. Tā ir gaišredzība uz otru pusi — kā Kasandra, bet acis pievērstas pagātnei, tā nekad nemelo, jeb, pareizāk, pēc savas dabas būdama *tendencioza*, var melot par lietas jēgu, bet nekad — par tās eksistenci. Nebūdama spējīga uz vispārīgām idejām (fikciju), tā tomēr ir stiprāka par visu citu, ko cilvēka gars spējis radīt, lai pārliecinātu mūs par realitāti, — taču šī realitāte nekad nav nekas cits kā vien nejaušība ("tā, un nekā vairāk").

Jebkura fotogrāfija ir klātbūtnes apliecinājums. Šis apliecinājums ir jauns gēns, ko tās izgudrošana ieviesusi attēlu saimē. Pirmie foto, kurus kāds cilvēks aplūkoja (piemēram, Njepss, apskatot *Uzklāto galdu*), viņam droši vien šķita tik līdzīgi gleznām kā divas ūdens lāses (tā pati *camera obscura*), tomēr viņš zināja, ka atrodas aci pret aci ar mutantu (marsietis var līdzināties cilvēkam), sastaptais priekšmets viņa apziņā novietojās ārpus jebkurām analoģijām, kā "tā, kas ir bijis", ektoplazma — ne attēls, ne reālais, patiešām jauna esamība: reālais, ko vairs nevar aptaustīt.

Varbūt mūsos mīt nepārvarama pretestība ticībai pagātnei, Vēsturei, izņemot gadījumu, ja tā ir mīta formā. Fotogrāfija pirmo reizi pieliek punktu šai pretestībai — no šī brīža par pagātni varam būt tikpat droši kā par tagadni — par to, ko redzam uz papīra, varam būt tikpat droši kā par to, ko aptaustām.

Pirmais foto.

Nisefors Njepss. *Uzklātais galds*, ap 1822. gadu.

Fotogrāfijas, un nevis kino, atnākšana ir jauna sadaļa pasaules vēsturē.[61]

Tieši tādēļ, ka no antropoloģiskā viedokļa Fotogrāfija ir jauna tipa objekts, tai, manuprāt, jābūt ārpus parastajam diskusijām par attēlu. Šodien fotogrāfijas komentētāju (sociologu un semiologu) aprindās modē ir semantiskā relativitāte — nekāda reālā (dziļš nicinājums pret "reālistiem", kas neredz, ka foto vienmēr ir kodēts), tikai artefakts: *Thésis*, nevis *Physis* — Fotogrāfija — viņi saka — nav pasaules *analogon*, tas, ko tā attēlo, ir neīsts, jo fotogrāfija ievēro (pilnībā vēsturisko) Alberti optiku un, ierakstot uz negatīva, trīsdimensionālu objektu pārveido par divdimensionālu bildi.[62] Tās ir tukšas runas, jo nav nekā, kas liegtu Fotogrāfijai būt analoģiskai, un tomēr Fotogrāfijas noēma nebūt nav analoģiskumā (šī īpašība tai ir kopīga ar visiem priekšstatījuma veidiem). Reālisti — kuriem es piederu un piederēju jau tad, kad apliecināju, ka Fotogrāfija ir attēls bez koda, pat tad, ja (un tas ir acīmredzams) kodi ietekmē tās lasījumu, — nebūt neuzskata foto par reālā "kopiju", bet gan par *pagājuša reālā* emanāciju — par *maģiju*, nevis mākslu. Jautājums, vai fotogrāfijā ir analoģija vai kodi, nav īstā pieeja analīzei. Svarīgi ir tas, ka foto piemīt konstatācijas spēks un ka Fotogrāfijas konstatējums attiecas nevis uz objektu, bet gan uz laiku. No fenomenoloģijas

[61] Legendre.
[62] Beceyro.

viedokļa, autentiskuma spēkam Fotogrāfijā ir pārsvars pār attēlošanas spēku.

37.

Visi autori, saka Sartrs, ir vienprātīgi par romāna lasīšanu pavadošo tēlu nabadzību — ja romāns mani aizrauj, domu tēlu nav. Atbilde uz lasīšanas *Maz-ir-Tēlu* ir Foto *Viss-ir-Tēls*. Ne tikai tāpēc, ka tas jau pats par sevi ir tēls, bet gan tāpēc, ka šis ļoti īpašais tēls uzdodas par pilnīgu — spēlējoties ar vārdiem, varētu teikt, — par nepiekukuļojamu. Fotogrāfiskais attēls ir pilns, pārpildīts, tam neko nevar pievienot.

Kino materiāls ir fotogrāfisks, tomēr foto tajā nepiemīt šī pilnība (tam par laimi). Kādēļ? Tādēļ, ka foto, iekļauts plūsmā, tiek nemitīgi grūsts, vilkts pretī nākamajam skatam –, protams, kinematogrāfā vienmēr ir fotogrāfiskais referents, taču šis referents slīd, neizvirza prasības, lai atzīst tā realitāti, nesniedz liecības par savu senāko eksistenci, tas man nepieķeras, tas nav *spoks*.[63] Tāpat kā reālo pasauli, arī kinopasauli balsta pieņēmums, ka "pieredze turpinās, nemainīgi plūst tādā pašā konstituēšanās stilā",[64] taču Fotogrāfija rada pārrāvumu "konstituēšanās stilā" (tieši tas ir viņas pārsteigums) — fotogrāfija ir *bez nākot-*

[63] *Spectre*, sal. ar *Spectrum*, *spectacle* (4. fragm.) – *Tulk. piez.*
[64] Husserl.

nes (tieši tā ir viņas patētika, viņas melanholija), viņā nav nekā no protences, toties kino ir protensīvs un ne mazākā mērā ne melanholisks (kāds tad tas galu galā ir? Ak, nu, tas ir gluži vienkārši "normāls", kā dzīve). Būdama nekustīga, Fotogrāfija no parādīšanas pāriet retencē.

Es varu to pateikt citiem vārdiem. Lūk, atkal Ziemas Dārza Foto. Esmu viens pats tā priekšā, kopā ar to. Cilpa ir savilkusies, izejas nav. Es ciešu, nekustīgs. Sterils, nežēlīgs trūkums — es nevaru pārveidot savas skumjas, es nevaru ļaut savam skatienam novērsties, nekāda kultūra nenāk man palīgā izteikt šīs ciešanas, ko es izdzīvoju pilnībā, pašā attēla galīgumā (tieši tādēļ, par spīti kodiem, es nespēju *lasīt* foto): Fotogrāfija — mana Fotogrāfija — ir bez kultūras, kad tā ir sāpīga, nekas tajā nevar pārveidot skumjas par sērām. Un, ja dialektika ir domāšana, kas valda pār iznīcīgo un nāves noliegumu pārveido darbā,[65] tad Fotogrāfija ir nedialektiska — tā ir deformēts teātris, kurā nāve nevar sevi "apcerēt", sevi pārdomāt un sevi interiorizēt, vai arī ir Nāves mirušais teātris, Traģiskā tiesību zudums. Tā izslēdz jebkuru attīrīšanos, *katarsi*. Es varētu apbrīnot Tēlu, Gleznu, Statuju, bet foto? Es varu ievietot to rituālā (uz sava galda, albumā) tikai tad, ja es savā ziņā vairos to uzlūkot (vai arī vairos no tā skatiena), tīši pievilot tā nepanesamo pārpilnību un liekot tai manas neuzmanības dēļ nonākt pavisam

[65] Lacou-Labarthe, 187.

citā fetišu klasē, pie ikonām, kam grieķu baznīcās neuzlūkojot uzspiež skūpstu uz stikla pārklājuma.

Fotogrāfijā Laika nekustīgums ir dots tikai pārmērīgā, briesmīgā veidā — Laiks ir iesprūdis (te parādās saistība ar Dzīvo Bildi, kuras prototips ir Apburtās princeses iemidzināšana) Ja arī Foto ir "moderns", iesaistīts mūsu ikdienas karstākajos notikumos, tajā kā noslēpumains neaktualitātes punkts slēpjas noslēpumaina fāze, pati *apturēšanas* būtība (es lasīju, ka Montjēlas ciematiņa iedzīvotāji tā dzīvojuši, palikuši kādreiz apturētā laikā, lai gan lasījuši avīzes un klausījušies radio[66]. Foto savā būtībā ne tikai nekad nav atmiņas (kuras gramatiskais izteicējs būtu perfekts, bet Foto laiks savukārt ir drīzāk aorists), bet tas arī bloķē tās, un ātri vien kļūst par šķērsli atmiņām. Kādu dienu draugi runāja par savām bērnības atmiņām — viņiem tās bija, bet man, kas tikko biju aplūkojis savas pagātnes foto, to vairs nebija. Starp šīm fotogrāfijām es vairs nevarēju sevi mierināt ar Rilkes rindām: "Kā atmiņas maigas mimozas istabā peld" — Foto nepeld istabā, nav ne smarža, ne mūzika, tikai *izbolīta lieta*. Fotogrāfija ir varmācīga — nevis tāpēc, ka tā rāda varmācību, bet tāpēc, ka tā katru reizi *ar spēku piepilda skatījumu* un tajā nekas nevar ne liegties, ne pārveidoties (ja arī dažreiz to var saukt par saldu, te nav pretrunas ar varmācību, — daudzi saka,

[66] Gayral, 217.

ka cukurs ir salds, bet es uzskatu, ka tas, cukurs, ir varmācīgs).

38.

Visi tie jaunie fotogrāfi, kas šajā pasaulē veltī savu darbu aktualitāšu ķeršanai, nezina, ka strādā Nāves labā. Tas ir veids, kā mūsu laiks tiek galā ar Nāvi — tā alibi noliegumam ir līdz izmisumam dzīvīgais, un Fotogrāfs savā ziņā ir šīs jomas speciālists. Jo jābūt kādai vēsturiskai saistībai starp Fotogrāfiju un "nāves krīzi", kas sākās 19. gadsimta otrajā pusē,[67] un no savas puses varu teikt, ka dotu priekšroku nevis pierastajam Fotogrāfijas atnākšanas novietojumam sociālekonomiskajā kontekstā, bet gan antropoloģiskam pētījumam par jaunā veida attēla un Nāves saistību. Jo ir taču nepieciešams, lai Nāvei būtu ierādīta kāda vieta sabiedrībā, un, ja tā vairs nav (vai ir mazākā mērā) reliģijas sfērā, tai jābūt kaut kur citur — varbūt šajā attēlā, kas, vēloties saglabāt dzīvi, rada Nāvi. Varbūt, būdama rituālu sarukšanas laikabiedre, Fotogrāfija atbilst asimboliskas, ārpus reliģijas un rituāla esošas nāves — pēkšņa lēciena burtiskā Nāvē — iebrukumam mūsu modernajā sabiedrībā. Paradigma

[67] Morin, 281.

Dzīve / Nāve tiek reducēta uz vienkāršu klikšķi, kas šķir sākotnējo pozu no papīra beigās.

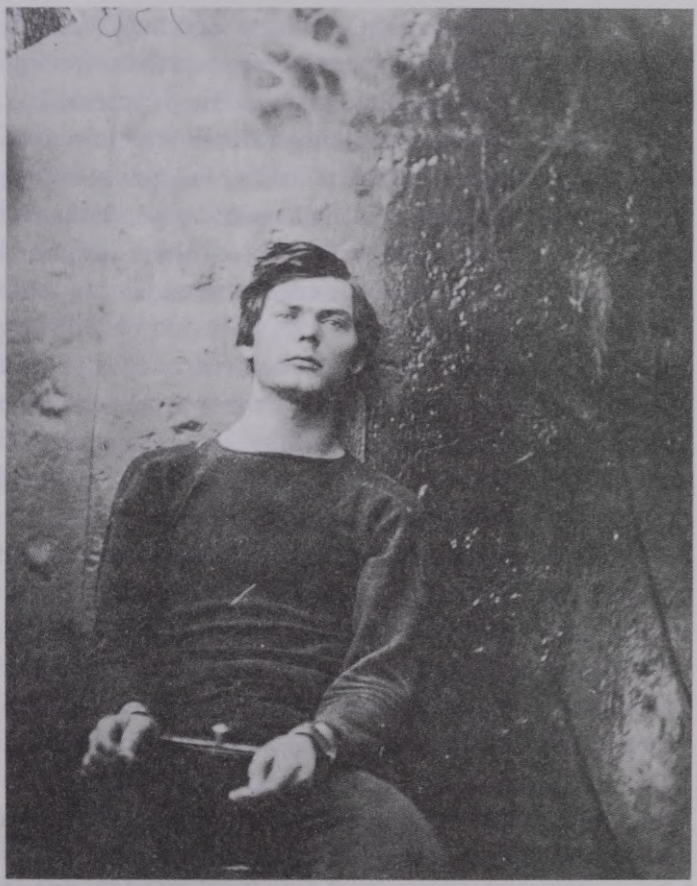
Līdz ar Fotogrāfiju mēs nonākam pie seklas Nāves. Reiz, ejot ārā pēc lekcijas, kāds man nicīgi teica: "Jūs par Nāvi runājat sekli." It kā šausmīgākais Nāvē nebūtu tieši tās seklums! Lūk, šausmīgais — man nav ko teikt par viņas, ko es mīlu visvairāk, nāvi, nav ko teikt par viņas foto, ko es vēroju, nekādi nespējot to padziļināt, pārveidot. Vienīgā "doma", kas man var būt, — ka šai pirmajai nāvei galā pierakstīta manis paša nāve, starp tām abām atlikusi tikai gaidīšana, man nav citas izvēles, kā vien šī ironija runāt par to, ka "nav ko teikt".

Es varu pārveidot Foto vienīgi par atkritumiem, vai nu atvilktnei vai papīrgrozam. To parasti piemeklē ne vien (zūdošo) papīru liktenis, pat fiksēts uz noturīgāka materiāla, tas nav mazākā mērā mirstīgs — kā dzīvs organisms tas dzimst kopā ar dīgstošajiem sudraba graudiem, uzplaukst uz brīdi un pēc tam noveco.[68] Gaismas un mitruma apdraudēts, tas izbalē, nogurst, izzūd, — neatliek nekas cits, kā vien to izsviest. Senās sabiedrības prata panākt, lai atmiņas — dzīves aizstājējas — būtu mūžīgas un lai vismaz priekšmets Nāves izteikšanai pats būtu nemirstīgs — tas bija Piemineklis. Bet modernā sabiedrība, mirstīgo Fotogrāfiju padarot par galveno un gluži vai par dabisko "tā, kas ir bijis" liecinieci, ir atsacījusies no Piemineķļa. Pa-

[68] Bruno Nuytten.

radokss: viens un tas pats gadsimts izgudroja Vēsturi un Fotogrāfiju. Taču vēsture ir pēc pozitīvām receptēm gatavota atmiņa, tīri intelektuāls diskurss, kas atceļ mītisko Laiku, Fotogrāfija savukārt ir ticama, taču gaistoša liecība; šķiet, ka šodien viss gatavo mūsu dzimumu šai nespēcībai — drīz vairs nespēt jūtās vai simbolos saglabāt *ilgstamību*: Fotogrāfijas laikmets ir arī revolūciju, protestu, atentātu, sprādzienu, īsāk sakot, — nepacietības, visa, kas noliedz nobriešanu, laikmets. Un nav šaubu, ka izzudīs arī "tā bija" izbrīns. Es nezinu kādēļ, bet esmu viens no tā pēdējiem lieciniekiem (Neaktuālā liecinieks), un šī grāmata ir tā arhaiskās pēdas.

Kas tiks iznīdēts kopā ar šo foto, kas nodzeltē, izbalē, izdziest un kādu dienu tiks izmests atkritumos, ja ne ar manu roku — esmu pārāk māņticīgs –, tad vismaz pēc manas nāves? Ne tikai "dzīve" (tas dzīvoja, dzīvs būdams, pozēja objektīva priekšā), bet dažreiz arī — kā lai to pasaka? — mīlestība. Vienīgā foto priekšā, kurā redzams mans tēvs un mana māte kopā — viņi, par kuriem zinu, ka tie viens otru mīlēja, — es domāju: šī mīlestība ir kā dārgakmens, kas drīz izzudīs uz visiem laikiem, jo, kad manis vairs nebūs, neviens vairs nevarēs par to liecināt, paliks tikai vienaldzīgā Daba. Tas tik asi un neizturami sāp, ka, būdams viens pats pret savu gadsimtu, Mišlē saprata Vēsturi kā mīlestības Apliecinājumu: iemūžināt ne tikai dzīvi, bet arī to, ko viņš vecmodīgos vārdos sauca par Labo, Taisnību, Vienību utt.



"Viņš ir miris un viņš mirs."

Aleksandrs Gārdners. *Luisa Peina portrets*, 1865.

39.

Kopš tā laika (grāmatas sākumā, nu jau tas ir sen), kad es pētīju pats savu pieķeršanos dažiem foto, es uzskatīju, ka esmu atradis atšķirību starp kultūrai nozīmīgo lauku (*studium*) un negaidīto svītrojumu, kas ik pa brīžam šķērsoja šo lauku un ko es saucu par *punctum*. Tagad es zinu, ka eksistē arī cits *punctum* (cita "stigma"), ne tikai "detaļa". Šis jaunais *punctum*, kas vairs nepieder formai, bet gan intensitātei, ir Laiks, tā ir noēmas ("*tas-ir-bijis*") sāpīgā emfāze, tās tīrais priekšstats.

1865. gadā jaunais Luiss Peins mēģināja nogalināt Amerikas Valsts sekretāru V. H. Sjūardu. Aleksandrs Gārdners viņu fotografēja kamerā — viņš gaida pakāršanu. Foto ir skaists, zēns arī — tas ir *studium*. Bet *punctum* ir: *viņš būs miris*. Es vienlaikus lasu: *tas būs* un *tas ir bijis*, ar šausmām vēroju manā priekšā esošo salikto nākotni, kuras likme ir nāve. Rādot man pozas absolūto pagātni (aorists), fotogrāfija man izsaka nāvi nākotnes formā. Man trāpa[69] šīs ekvivalences atklājums. Pie savas mātes bērnības foto es sev saku: viņa mirs, kā Vinikota[70] aprakstītajiem psihotiķiem man liek trīsēt *katastrofa, kas jau ir notikusi*. Vai nu tās subjekts jau ir miris vai ne, jebkura fotogrāfija ir šāda katastrofa.

[69] *Ce qui me point* (franču val.). – *Tulk. piez.*

[70] Donalds Vuds Vinikots (*Donald Woods Winnicott;* 1896 – 1971), angļu psihoanalītiķis un pediatrs. – *Tulk. piez.*

Šis *punctum*, kas vairāk vai mazāk notušēts aktuālo foto pārbagātībā un dažādībā, ir atkailināts vēsturiskajā fotogrāfijā: tajā vienmēr ir saspiests laiks: tas ir miris un tas mirs. Divas mazās meitenītes, kas lūkojas uz primitīvo aeroplānu, kas lido pār ciematu (viņas ģērbušās kā mana māte bērnībā, viņas rotaļājas ar riņķi), cik viņas ir dzīvas! Viņām visa dzīve priekšā, bet viņas ir arī mirušas (šodien), tātad viņas *jau* ir mirušas (vakar). Galu galā nav nepieciešams priekšstatīt ķermeni, lai izjustu saspiestā Laika reiboni. 1850. gadā Augusts Zalcmans[71] fotografēja Betlēmes ceļu pie Jeruzalemes (laika ortogrāfija): tikai akmeņaina zeme, olīvkoki, taču trīs laiki jaucas kopā manā apziņā — mana tagadne, Jēzus laiks un fotogrāfa laiks, un tas viss "realitātes" reģistrā — un ne vairs ar literāra vai poētiska teksta — kas nekad nav *līdz saknei* ticams — paņēmienu starpniecību.

40.

Tā kā foto vienmēr ir šī manas nākamās nāves valdonīgā zīme, katrs no tiem, lai arī šķietami cieši piesaistīts dzīvo nokaitētajai pasaulei, uzrunā katru no mums, vienu pa vienam, ārpus jebkuras vispārības (bet ne ārpus jebkuras transcendences). Turklāt, iz-

[71] Augusts Zalcmans (*August Salzmann;* 1824 – 1872), franču fotogrāfs. – *Tulk. piez.*

ņemot garlaicīgu viesību neveiklās ceremonijas, foto skatās vienatnē. Es slikti paciešu filmu privātās izrādīšanas (pārāk maz publikas, pārāk maz anonimitātes), bet man jābūt pavisam vienam ar foto, ko es aplūkoju. Viduslaiku beigu posmā daļa ticīgo kopīgās lūgšanas un lasīšanu aizstāja ar individuālu, klusu, iekšēju, meditatīvu lasīšanu un lūgšanu (*devotio moderna*). Man šķiet, ka tāds ir *spectatio* režīms. Lasīt publiskās fotogrāfijas būtībā vienmēr nozīmē lasīt privāti. Tas ir acīmredzami, kad runa ir par "vēsturiskajām" fotogrāfijām, kurās es nolasu savas jaunības vai savas mātes, vai, vēl ārpus tā, savu vecvecāku laiku, kurā es projicēju kādu uztraucošu esamību, kas pieder pēctecības līnijai, kuras gals esmu es. Taču tā ir taisnība arī tad, ja runa ir par foto, kuriem pirmajā brīdī, šķiet, nav nekādas, pat ne metonīmiskas, saistības ar manu eksistenci (piemēram, visiem reportierfoto). Katrs foto tiek nolasīts kā tā referenta privāta parādīšanās: fotogrāfijas gadsimts precīzi atbilst laikam, kad privātais ielaužas publiskajā, jeb drīzāk laikam, kad rodas jauna sabiedriska vērtība — privātā publiskums: privātais kā tāds tiek patērēts publiski (preses nemitīgie uzbrukumi zvaigžņu privātajai dzīvei un arvien pieaugošie likumdošanas sarežģījumi liecina par šo attīstību). Tā kā privātais nav tikai viens no labumiem (piekrītošs īpašuma vēsturiskajiem likumiem), tā kā tas ir arī viņpus tiem, telpa ar absolūtu, neatsvešināmu vērtību, kurā attēls man ir brīvs (brīvs sevi atcelt), tā kā tas ir priekšnoteikums manai iekšējai telpai, kas, manuprāt, sakrīt ar manu patiesību, vai, ja

gribat, ar Nepiekāpīgo, no kā es esmu veidots, tad, ar nepieciešamās pretošanās palīdzību, esmu atjaunojis *publiskā* un *privātā* nošķirumu: es gribu izteikt savu iekšējo telpu, neatklājot savu intimitāti. Es piedzīvoju fotogrāfiju un pasauli, kuras daļa tā ir, kā divus apgabalus — no vienas puses, Attēlus, no otras puses, savus foto — no vienas puses, nevērību, nenoturību, troksni, nebūtisko (pat, ja esmu ļaunprātīgi apdullināts), no otras puses, degošo, ievainoto.

(Amatieris parasti tiek definēts kā mākslinieks, kam trūkst brieduma, kas nespēj — vai negrib — pacelties līdz profesionālās meistarības augstumiem. Taču ir gluži pretēji, fotografēšanas prakses laukā tieši amatieris ir pacēlies līdz profesionālismam, jo tieši viņš ir vistuvāk Fotogrāfijas noēmai.)

41.

Ja man patīk kāds foto, ja tas izraisa nemieru, es kavējos pie tā. Ko gan es daru visu to laiku, kamēr palieku pie tā? Es to uzlūkoju, es to nopētu, it kā gribētu uzzināt vairāk par lietu vai personu, kas tajā attēlota. Paslēpusies Ziemas Dārza dziļumā, manas mātes seja ir izplūdusi, izbalējusi. Pirmā brīža aizgrābtībā es iekliedzos: "Tā ir viņa! Tā tiešām ir viņa! Tā beidzot ir viņa!" Tagad man šķiet, ka es zinu — un varu pateikt pavisam precīzi — kāpēc, kādā ziņā tā ir viņa. Es tiecos mīļoto seju ietvert savās domās, padarīt to

par vienīgo ciešas novērošanas lauku, vēlos palielināt šo seju, lai to labāk redzētu, labāk saprastu, zinātu tās patiesību (un dažreiz esmu naivs un uzticu šo uzdevumu laboratorijai). Es domāju, ka, "sērijveidā" palielinot detaļu (katrā kadrā veidojot sīkākas detaļas nekā iepriekšējā pakāpē), es beigu beigās nonākšu pie savas mātes esamības. To, ko Marē[72] un Mābridžs[73] izdarīja kā *operatores*, es gribēju izdarīt kā *spectator*, es sadalīju, es palielināju, un, ja var tā teikt, *palēninu*, lai beidzot man pietiktu laika *zināt*. Fotogrāfija attaisno šo vēlmi, pat ja neapmierina to, — man var būt neprātīga cerība atklāt patiesību, jo Foto noēma ir *tā bija* un es dzīvoju ilūzijās, ka pietiek notīrīt attēla virsmu, lai piekļūtu *tam, kas ir aizmugurē*: nopētīt nozīmē pagriezt foto otrādi, iegremdēties papīra dzīlēs, nonākt līdz otrai pusei (apslēptais mums, rietumniekiem, ir "patiesāks" nekā redzamais). Diemžēl es pētīju veltīgi, es neko neatklāju, — ja es palielinu, nav nekā cita kā vien papīra raksts, — es panāku, ka papīra materiāls gūst pārsvaru pār attēlu, — ja es nepalielinu, ja es samierinos ar pētīšanu, es negūstu citas zināšanas kā vien tās, kas man bija jau sen, jau kopš pirmā acu uzmetiena, — ka tā patiešām ir bijis: darbošanās ar aparātiem neko nav devusi. Ziemas Dārza Foto priekšā es esmu vien muļķa sapņotājs, kas velti stiepj rokas, kārojot iegūt attēlu, esmu Golo, kas

[72] Etjēns Žils Marē (*Étienne-Jules Marey;* 1830 – 1904), franču zinātnieks un fotogrāfs. – *Tulk. piez.*

[73] Edvards Mābridžs (*Edward Maybridge;* 1830 – 1904), fotogrāfs, dzīvojis Lielbritānijā un ASV. – *Tulk. piez.*

kliedz "Manas dzīves niecība!", jo viņš nekad neuzzinās Melizandes patiesību. (Melizande neslēpjas, viņa tikai nerunā. Tāds ir Foto — tas nespēj *izteikt* to, ko tas ļauj saskatīt.)[74]

42.

Ja manas pūles sagādā sāpes, ja jūtu trauksmi, tad tāpēc, ka dažreiz es tuvojos, es degu — man šķiet, ka kādā foto esmu pamanījis patiesības vaibstus. Tā notiek tad, ja kādā foto saskatu "līdzību". Tomēr, visu pārdomājot, man jājautā — kas līdzinās kam? Līdzība ir atbilstība, bet kam? Kādai identitātei. Un šī identitāte ir neprecīza, pat iztēlota tādā mērā, ka es pat varu runāt par "līdzību", nekad neredzējis "paraugu". Tā tas ir runājot par daudziem Nadara (un šodien — Avedona) portretiem — Gizo ir "līdzīgs", jo atbilst savam bargā vīra mītam, Dimā — brangs un ziedošs, jo man zināma viņa pašapmierinātība un ražīgums, Ofenbahs — jo zinu, ka viņa mūzikā ir kaut kas garīgs (tā saka), Rosīni līdzinās samākslotam negantniekam (līdzinās, tātad ir līdzīgs), Marselīnas Deboras Valmoras sejā atainojas viņas vārsmu nedaudz vientiesīgā labsirdība, Kropotkinam ir ideālistiska anarhista skaidrās acis utt. Es viņus visus redzu, es

[74] Kloda Debisī opera *Peleass un Melizande*. – *Tulk. piez.*

"Marselīnas Deboras Valmoras sejā atainojas viņas vārsmu nedaudz vientiesīgā labsirdība."

Nadars. *Marselīna Debora Valmora*, 1857.

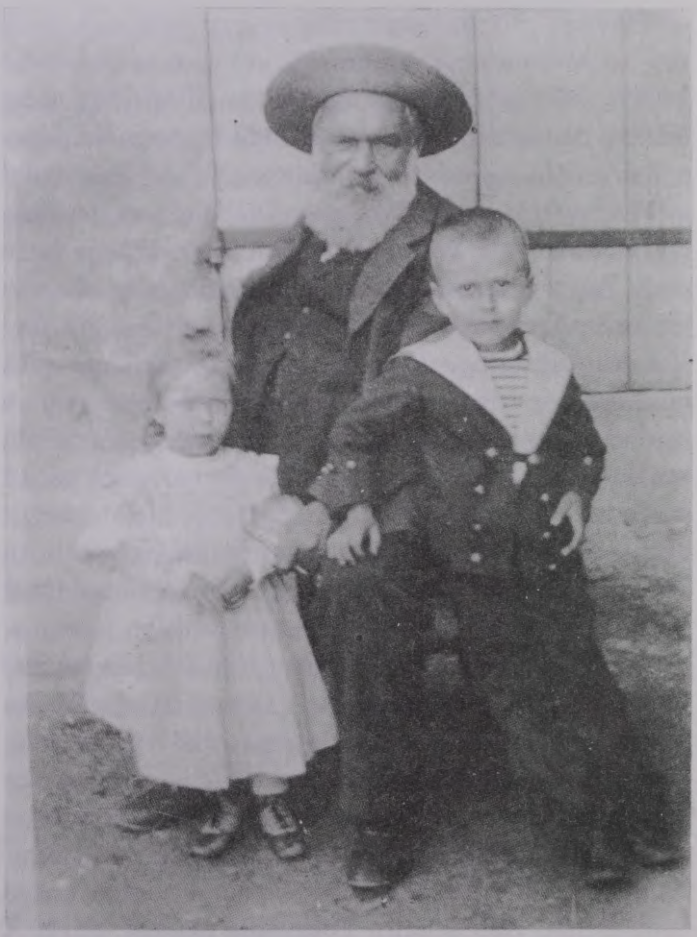
gluži spontāni varu noteikt viņu "līdzību", jo viņi atbilst tam, ko es gaidu. Pierādījums *a contrario*: es, kas jūtos kā apšaubāms, nemītisks subjekts, kā es varētu teikt, ka esmu līdzīgs? Es līdzinos tikai citiem saviem foto, un tā līdz bezgalībai — neviens nekad nav nekas cits kā kādas kopijas kopija, reāla vai psihiska (turklāt varu teikt, ka dažos foto es sevi varu *paciest* vai arī ne, atkarībā no tā, vai saskatu atbilstību tēlam, kam gribu līdzināties). Šķietami banāla (tas ir pirmais, ko saka par kādu portretu), šī iztēles analoģija var būt arī gaužām ekstravaganta — X man ir stāstījis par kādu savu draugu, viņš man rāda tā fotogrāfiju, nekad neesmu to redzējis, tomēr sevī nosaku (es nezinu, kāpēc): "Esmu pārliecināts, ka Silvāns nav tāds." Īstenībā foto līdzinās jebkam, tikai ne tajā attēlotajam. Jo līdzība norāda uz subjekta identitāti, kaut ko smieklīgu, civilu, pat kriminālu, tajā viņš dots "kā tāds", bet es gribu, lai subjekts būtu dots kā "viņš pats par sevi".[75] Līdzība atstāj mani neapmierinātu un skeptisku (tieši šādu skumju vilšanos manī rada manas mātes parastie foto, toties vienīgajā foto, kurā mani apžilbināja viņas patiesība, nav līdzības viņai, tajā neskaidri, no tālienes uzņemts bērns, ko es nepazinu).

[75] *Tel qu'en lui-même* (franču val.). Sal. ar S. Malarmē dzejoli *Le Tombeau d'Edgar Poe*. – *Tulk. piez.*

43.

Bet, lūk, kaut kas viltīgāks, caururbjošāks nekā līdzība: Fotogrāfija dažkārt parāda to, ko nekad nepamana īstā sejā (un nevēro spogulī), — ģenētiska iezīme, paša vai radinieka gabaliņš, kas nāk no kāda priekšteča. Kādā foto man ir manas tēvamāsas "snīpis". Fotogrāfija dod nedaudz patiesības, ar nosacījumu, ka ķermenis tiek sadrumstalots. Taču tā nav indivīda patiesība — kas paliek nereducējama — tā ir dzimtas patiesība. Dažreiz es kļūdos vai vismaz šaubos — medaljons rāda jaunu sievieti ar bērnu pie krūts — tā noteikti ir mana māte un es — bet nē, tā ir viņas māte ar savu dēlu (manu tēvoci), es to redzu ne tik daudz pēc drēbēm (cēlais foto tās pat nerāda), kā pēc sejas struktūras — starp manas vecāsmātes un manas mātes seju ir palikusi vīra, tēva ietekme, svītrojums, kas pārveidojis seju, un tā līdz pat manim (bērniņš? nav nekā neitrālāka). Tāpat ir ar šo mana tēva bērnības foto — nekā kopīga ar šī vīrieša foto, bet daži gabaliņi, daži vaibsti saista viņa seju ar manas vecāsmātes un manu seju — savā ziņā pāri viņējai. Fotogrāfijā kaut kas var attīstīties (ķīmijas termina nozīmē), bet tas, kas tajā attīstās, ir zināma sugas neatlaidība. Kad nomira Poliņakas princis (Šarla X ministra dēls), Prusts teica, ka "tam bija dzimtas seja, kas sedza viņa individuālo dvēseli".[76] Fotogrāfija ir kā

[76] L. P. Quint, 49.



Ciltskoks.

Autora kolekcija.

vecums, tā var rādīt seju mirdzošu, tomēr rāda arī to, kas ir zem miesas, atklāj tās ģenētisko būtību. Prusts (atkal viņš) saka, ka Šarlam Hāsam (Svana prototipam) bija neliels deguns bez izliekuma, bet vecumā seja kļuva krunkaina, atsedzot ebreja degunu.[77]

Dzimtas identitāte ir spēcīgāka, interesantāka nekā sociālā identitāte, arī iedrošinošāka, jo domas par sākotni mūs nomierina, par nākotni — uztrauc, biedē. Tomēr šis atklājums mūs pieviļ, jo vienlaikus apliecina noturību (dzimtas, nevis manā patiesībā) un liek atklāties noslēpumainajām atšķirībām starp būtnēm, kas cēlušās no vienas ģimenes, — kāda saistība starp manu māti un viņas vectēvu, tik lielisku, monumentālu, gluži Viktora Igo stilā, kas tik ļoti iemieso Ciltskoka necilvēcīgo tālumu?

44.

Tātad man jāpadodas šādam likumam: es nevaru padziļināt, caururbt fotogrāfiju. Es varu vienīgi mest uz to skatienus, kā uz rāmu klajumu. Fotogrāfija ir *sekla*, visās šī vārda nozīmēs, lūk, tas ir jāatzīst. Ir kļūdaini tehniskās izcelsmes dēļ to saistīt ar domu par iedziļināšanos tumsā (*camera obscura*). Jārunā ir par *camera lucida* (tā sauca aparātu, kas bija jau

[77] Painter, I, 138.

pirms fotogrāfijas un ar kura palīdzību varēja zīmēt priekšmetu, skatoties uz to caur prizmu — viena acs uz modeļa, otra — uz papīra), jo, no skatiena viedokļa, "attēla būtība ir pilnībā būt ārpusē, bez intimitātes, un tomēr būt neaizsniedzamākam un noslēpumainākam nekā domām, kas ir mūsu sirds dziļumos — bez nozīmes, bet piesaucot visu iespējamo nozīmju dziļumus, neizpaustam un tomēr skaidri saskatāmam, ar to klātbūtni-prombūtni, kas ir Sirēnu pievilcība un valdzinājums" (Blanšo).

Ja Fotogrāfiju nevar padziļināt, tad tas ir tās acīmredzamības spēka dēļ. Attēlā priekšmets sevi pilnībā nodod un skatiens ir par to pārliecināts — atšķirībā no teksta vai no citiem uztvērumiem, ko priekšmets dod miglainā un apstrīdamā veidā, savā ziņā liekot šaubīties par to, ko domāju redzam.[78] Šī drošticamība ir absolūta, jo man ir brīva vaļa cieši vērot fotogrāfiju, taču ir velti turināt to ilgāk, es no tās neko neuzzināšu. Foto drošticamība slēpjas tieši visu interpretāciju izbeigšanā: es nopūlos, lai konstatētu, ka tā ir bijis — jebkuram, kam rokā kāds foto, tā ir "visdziļākā ticība", "Urdoxa", ko nekas nespēj izjaukt, ja vien man nepierāda, ka šis attēls *nav* fotogrāfija. Bet, ak, vai, drošticamībai tieši atbilst neiespējamība jel ko pateikt par šo attēlu.

[78] Sartre, 21.

45.

Tomēr, kad runa ir par kādu cilvēcisku būtni un ne vairs par lietu, Fotogrāfijas acīmredzamības likme ir jau gluži cita. Aplūkojot pudeles, īrisu pušķa, vistiņas, pils foto, lieta grozās tikai ap realitāti. Bet ķermenis, seja, kas turklāt bieži pieder būtnei, ko mīlam? Tā kā Fotogrāfija (tāda ir tās noēma) *apliecina* šīs būtnes eksistenci, es gribu to atgūt pilnībā, tas ir, tās būtībā, "kā viņu pašu par sevi",[79] viņpus vienkāršas sociālas vai mantotas līdzības. Te Foto seklums jūtams vissāpīgāk, jo uz manu neprātīgo vēlmi tas spēj atbildēt tikai ar kaut ko neizteicamu — acīmredzamu (tāds ir Fotogrāfijas likums) un tomēr neticamu (es nevaru to pierādīt). Šis kaut kas ir *izskats*.

Sejas izskats ir nedalāms (līdzko es spēju sadalīt, tā es pierādu vai noraidu, īsāk sakot, — apšaubu, aizslīdu prom no Fotogrāfijas, kas pēc savas dabas ir pilnīga acīmredzamība — acīmredzamība ir tas, kas negrib tikt sadalīts). Izskats nav shematizējams, intelektuāli dotais, kā siluets. Izskats nav arī vienkārša analoģija, lai arī cik tuva tā ir — kā "līdzība". Nē, izskats ir kaut kas izbolīts (krīt acīs — Tulk. piez.), kas dvēselei piešķir ķermeni — *animula*, maza individuāla dvēselīte, vienam laba, otram slikta. Tā es klīdu no viena mātes foto pie otra, pa iniciācijas ceļu, kas atveda mani pie šī kliedziena, jebkuras valodas gala:

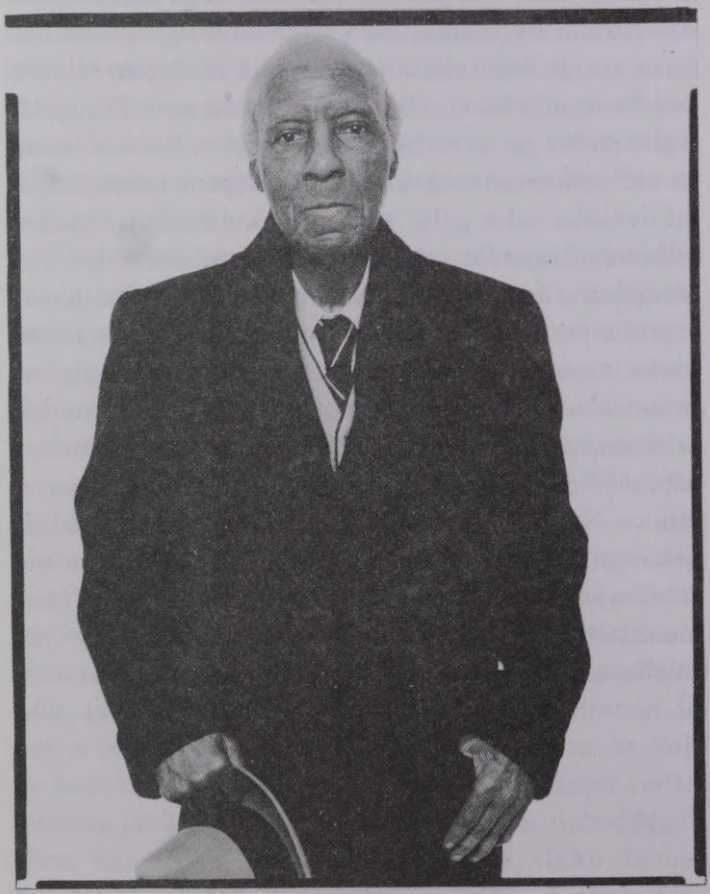
[79] *Tel qu'en lui-même* (franču val.). Sal. ar S. Malarmē dzejoli *Le Tombeau d'Edgar Poe.* – *Tulk. piez.*

"Te tas ir!" Vispirms daži nevērtīgi foto, kuros redzēju tikai pašu paviršāko, pilsonisko identitāti, pēc tam tie foto — jau lielākā skaitā –, kuros es nolasīju viņas "individualitātes izpausmi" (analoģiskie, "līdzīgie" foto), visbeidzot Ziemas Dārza Fotogrāfija — būtu par maz teikt, ka es tajā viņu atpazīstu (šis vārds ir par rupju), es viņu atcerējos — pēkšņa pamošanās viņpus "līdzības" — *satori*, kurā vārdi zaudē savu spēku, retā, varbūt vienreizīgā acīmredzamībā atskan: "Tieši tā, jā, tieši tā, un nekas vairāk."

Izskats (neatrodot neko labāku, es tā saucu patiesības izteiksmi) ir kā identitātes nepiekāpīgs papildinājums, kas dots par baltu velti, brīvs no jebkura "nozīmīguma" — izskats izsaka subjektu, ciktāl tas nepiešķir sev nozīmīgumu. Šajā patiesības foto būtne, ko es mīlu, ko es mīlēju, nav šķirta no viņas pašas — beidzot sakritība. Un noslēpumainā kārtā šī sakritība ir kā metamorfoze. Visi mātes foto, ko pārskatīju, nedaudz līdzinājās maskām, pēdējā fotouzņēmumā maska pēkšņi izzuda — palika dvēsele, bez vecuma, bet ne ārpus laika, jo katru viņas garās dzīves dienu es redzēju tieši izskatu, konsubstanciālu[80] viņas sejai.

Varbūt izskats galu galā ir kaut kas morāls, kas sejā noslēpumainā veidā atspoguļo dzīves vērtību? Avedons fotografēja amerikāņu *Labor* līderi Filipu Randolfu (kad rakstu šīs rindas, viņš nesen ir miris) — foto es nolasu "labestīgu" izskatu (ne mazākās

[80] Vienādu savā būtībā. – *Tulk. piez.*



"Ne mazākās tieksmes pēc varas."

Ričards Avedons. *A. Filips Randolfs (Ģimene)*, 1976.

tieksmes pēc varas, *pavisam noteikti*). Izskats ir kā mirdzoša ēna, kas pavada ķermeni — ja foto neizdodas parādīt šo izskatu, tad ķermenis staigā apkārt bez ēnas, un, ja ēna reiz ir nocirsta, kā mītā par Sievieti bez Ēnas, atliek vairs tikai sterils ķermenis. Fotogrāfs dod dzīvību pa šo nabassaiti, ja viņš — vai nu talanta vai veiksmes trūkuma dēļ — neprot caurspīdīgajai dvēselei iedot gaišo ēnu, subjekts mirst uz visiem laikiem. Esmu fotografēts tūkstošiem reižu, bet visi šie tūkstoš fotogrāfi palaiduši garām manu "izskatu" (varbūt man tā nemaz nav?) un mans veidols iemūžinās (tomēr tikai tik ilgi, kamēr saglabāsies papīrs) manu identitāti un nevis manu vērtību. Ja tā notiek ar kādu, ko mīlam, ir smagi, mani uz visu mūžu var sāpināt "patiess attēls". Tā kā manu māti nefotografēja ne Nadars, ne Avedons, šī attēla izdzīvošana bija atkarīga no lauku fotogrāfa izdarīta uzņēmuma nejaušības, un viņš, vienaldzīgais starpnieks, kas tagad jau miris, nezināja, ka viņa fiksētais ir patiesība — patiesība man.

46.

Vēloties rakstīt komentārus par "ātrās palīdzības" reportieruzņēmumiem, kritu arvien dziļāk izmisumā savu piezīmju dēļ. Ak, tā, nav ko teikt par nāvi, pašnāvību, ievainojumu, nelaimes gadījumu? Nē, nav ko teikt par šiem foto, kuros redzu baltos virsvalkus,

nestuves, zemē guļošus ķermeņus, stikla lauskas utt. Ak, ja tajos būtu kaut viens skatiens, kāda subjekta skatiens, ja no foto kāds skatītos uz mani! Jo Fotogrāfijai piemīt šis spēks — kaut gan tas arvien vairāk izzūd, jo pozu pretskatā parasti uzskata par arhaisku — ieskatīties man *tieši acīs* (lūk, vēl viena atšķirība: filmā neviens neskatās man acīs — spēlfilmas žanrs to aizliedz).

Skatienam fotogrāfijā piemīt kaut kas paradoksāls, ko dažreiz pamanām dzīvē, — vienu dienu kafejnīcā kāds pusaudzis, būdams viens pats, ļāva acīm klejot pa telpu, brīžiem viņa skatiens bija vērsts uz mani, tāpēc biju drošs, ka viņš uz mani *skatās*, tomēr nebiju drošs, vai viņš mani *redz*, lūk, neiedomājams līdzsvara trūkums — kā skatīties neredzot? Liekas, ka Fotogrāfijā uzmanība atdalīta no uztveres un mums pieejama tikai pirmā, kas tomēr nebūtu iespējama bez pēdējās — tas ir absurds, noēze bez noēmas, vērstība bez mērķa. Un tomēr tieši šī skandalozā kustība ir vismazāk sastopamās īpašības — izskata — pamatā. Lūk, paradokss — kā izskats var būt inteliģents, ja nekas inteliģents netiek domāts, ja skatās uz šo melno bakelīta gabalu? It kā skatiens, ekonomējot redzi, kavētos pie kaut kā iekšienē. Šis mazais, nabadzīgais zēns, kam rokā, pie vaiga pieglausts, tikko dzimis kucēns (Kertešs, 1928), skatās objektīvā skumjām, greizsirdīgām, baiļpilnām acīm — kāds aizkustinošs, sirdi plosošs domīgums! Patiesībā viņš ne uz ko neskatās — viņš *patur* sevī mīlestību un bailes: lūk, tas ir Skatiens.

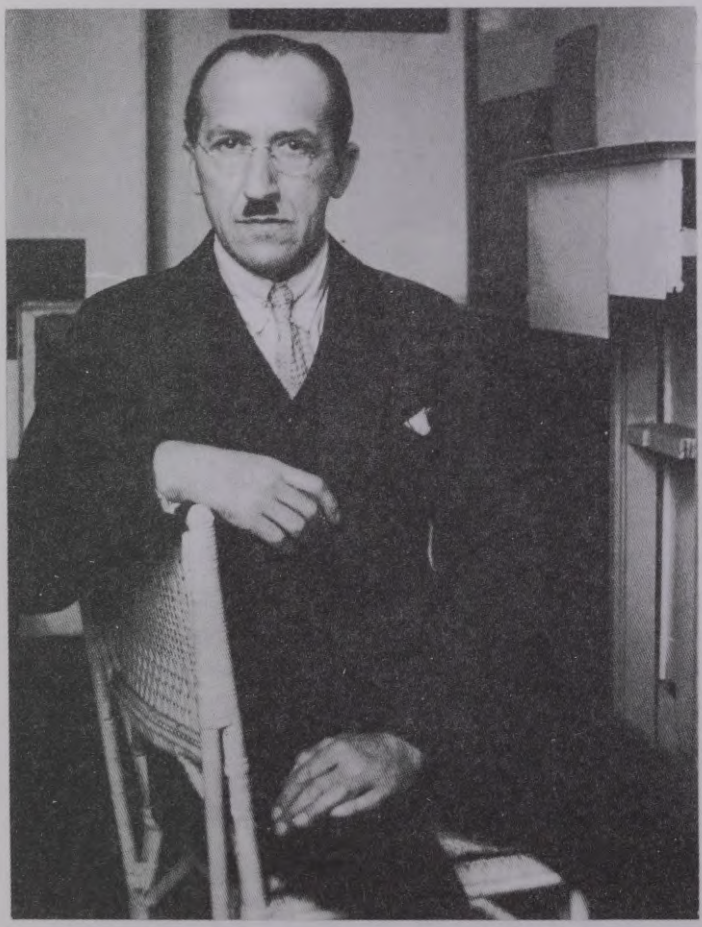
Jo skatiens, ja tas ir uzstājīgs (un, vēl jo vairāk, ja tas ilgst, ja tas kopā ar fotogrāfiju šķērso Laiku), vienmēr ir potenciāli neprātīgs, vienlaikus realitātes un neprāta rezultāts. 1881. gadā, labāko nodomu vadīti un strādājot pie pētījuma par slimnieku fiziognomiku, Galtons[81] un Mohameds publicēja ilustrācijas, kurās redzamas sejas. Protams, tika secināts, ka no tām nevar nolasīt slimību. Taču, tā kā visi šie slimnieki uz mani skatās vēl joprojām, gandrīz simts gadus vēlāk, man ir cita ideja — jebkurš, kas skatās man tieši acīs, ir neprātīgs.

Tāds varētu būt Fotogrāfijas "liktenis" — liekot man ticēt (tiesa gan, cik bieži?), ka esmu atradis "īsto, pilnīgo fotogrāfiju",[82] tajā gluži nepieredzēti sajaucas realitāte ("*Tas ir bijis*") un patiesība ("*Tieši tā*!"), tā kļūst vienlaikus par konstatāciju un izsaukumu, noved veidolu līdz punktam, kur afekts (mīlestība, līdzjūtība, sēras, aizgrābtība, vēlme) ir esamības garants. Tādējādi tā īstenībā pietuvojas neprātam, robežojas ar "neprātīgo patiesību".[83]

[81] Frānsiss Galtons (*Francis Galton;* 1822 – 1911), angļu antropologs. – *Tulk. piez.*

[82] Calvino.

[83] J. Kristeva, Ribettes.



"Kā izskats var būt inteliģents, ja nekas inteliģents netiek domāts?"

Andrē Kertešs. *Pīts Mondrians savā darbnīcā*. Parīze, 1926.

"Viņš ne uz ko neskatās — viņš *patur* sevī mīlestību un bailes: lūk, tas ir Skatiens."

Andrē Kertešs. *Kucēns*. Parīze, 1928.

47.

Fotogrāfijas noēma ir parasta, banāla, bez jelkāda dziļuma: "*Tas ir bijis*". Kritika man ir zināma: ko! Vesela grāmata (kaut gan plāna), lai atklātu to, ko es zināju kopš pirmā acu uzmetiena? — Jā, bet šāda acīmredzamība var būt neprāta māsa. Fotogrāfija ir pārspīlēta, pārsātināta acīmredzamība, it kā kariķētu — nevis to figūru, ko tā attēlo (šajā ziņā ir gluži otrādi), bet gan pati savu eksistenci. Tēls, saka fenomenoloģija, ir neesošs priekšmets. Jo Fotogrāfijā es postulēju ne tikai priekšmeta prombūtni, bet vienlaikus tikpat labi arī to, ka šis priekšmets ir eksistējis un ir bijis tur, kur es to redzu. Neprāts ir tieši tajā, jo līdz pat šodienai neviens attēlojuma veids nevarēja mani pārliecināt par lietas pagātni, neizmantojot starpniecību, bet Fotogrāfijas gadījumā drošticamība ir nepastarpināta — neviens cits nevar izgaisināt manus maldus. Tādējādi Fotogrāfija man kļūst par savādu pastarpinājumu,[84] jaunu halucinācijas formu, aplamu uztveres līmenī, patiesu laika līmenī — par mērenu, savā ziņā pieticīgu, dalītu halucināciju (no vienas puses, "tas nav tā", no otras puses, "bet tā tiešām bija"), neprātīgu attēlu, *atdalītu* no reālā.

Mēģinu izteikt, kas šajā halucinācijā ir īpašs, un atrodu, lūk, ko: tajā pašā vakarā, kad biju atkal aplūkojis mātes fotouzņēmumus, es kopā ar draugiem

[84] *Medium* — saziņas līdzeklis, medijs, starpnieks. Sk. iepriekš "nepastarpināta" — *immédiate*. – *Tulk. piez.*

gāju uz Fellīni *Kazanovu*, biju noskumis, filma mani garlaikoja, bet, līdzko Kazanova sāka dejot ar jauniņo marioneti, man tūliņ kaut kas sāpīgi un saldi dūrās acīs, it kā pēkšņi būtu sajutis savādu zāļu iedarbību — katra detaļa, ko es saskatīju ļoti precīzi, izbaudot, ja var tā teikt, pilnībā, mani satrieca: silueta smalkums, trauslums, it kā zem plānās kleitiņas būtu tikai *mazliet* ķermeņa, baltā satīna burzītie cimdi, nedaudz smieklīgais (bet aizkustinošais) spalvu pušķis matos, šī uzzīmētā, tomēr individuālā, nevainīgā seja: kaut kas līdz izmisumam inerts un tomēr atvērts, pieejams, mīlošs, eņģeliskā "labas gribas" saviļņojumā. Nespēju pretoties domām par Fotogrāfiju, jo visu to pašu es varētu teikt par foto, kas mani aizkustina (no kuriem, sekojot metodei, biju nonācis līdz Fotogrāfijai).

Šķita, ka esmu nonācis pie sapratnes par saikni starp Fotogrāfiju, Neprātu un kaut ko tādu, kam nezināju vārdu. Iesākumā atradu tam vārdu — mīlestības mokas. Vai tad galu galā es nebiju iemīlējies Fellīni automātā? Vai dažās fotogrāfijās neiemīlas? (Aplūkojot Prusta pasaules foto, es iemīlos Žilī Bartē[85] un Gišē hercogā[86].) Tomēr tas nebija gluži tas. Tas bija kaut kas plašāks nekā mīlestības jūtas. Fotogrāfijas (dažu foto) izraisītajā mīlestībā bija saklausāma kāda cita mūzika, kas saucās gaužām vecmodīgi — Līdzjūtība.

[85] Jūlija Bartē (*Julia Bartet;* 1854 – 1941), franču aktrise, M. Prusta romānu prototips. – *Tulk. piez.*

[86] Antuāns Auguste Agenors Armāns de Gramons, Gišē hercogs (*Antoine Auguste Agénor Armand de Gramont, duc de Guiche;* 1879 – 1962), franču zinātnieks, M. Prusta draugs. – *Tulk. piez.*

Šajā pēdējā domā apvienojās attēli, kas bija man "trāpījuši"[87] (jo tā strādā *punctum*), kā nēģeriete ar tievo kaklarotu un kurpēm ar siksniņām. Caur katru no tiem es nekļūdīgi nonācu otrpus attēlotās lietas realitātes, es — neprātīgi — nonācu izrādē[88], attēlā, ar savām rokām apskaujot to, kas ir miris, kas mirs, kā to darīja Nīče, kad 1889. gada 3. janvārī raudādams metās ap kaklu nomocītam zirgam — Līdzjūtības dēļ zaudēja prātu.[89]

48.

Sabiedrība cenšas Fotogrāfiju padarīt rātnāku, remdēt neprātu, kas nemitīgi draud uzsprāgt tieši sejā tam, kas to uzlūko. Šim nolūkam var izmantot vairākus paņēmienus.

Pirmais ir padarīt Fotogrāfiju par mākslu, jo māksla nekad nav neprātīga. Tas arī izraisa fotogrāfa sāncensību ar mākslinieku, pakļaujoties gleznas retorikai un tās cēlajam izstādīšanās veidam. Fotogrāfija tiešām var būt māksla, kad tajā vairs nav ne mazākā neprāta, kad tās noēma ir aizmirsta un tātad tās būtība vairs neiedarbojas uz mani. Vai jūs domājat, ka

[87] *Point* (franču val.). – *Tulk. piez.*
[88] *Spectacle* (franču val.). – *Tulk. piez.*
[89] Podach, 91.

komandanta Pijo[90] "Dāmu pastaigas" priekšā es uztraucos un kliedzu: "*Tas ir bijis*"? Kino piedalās Fotogrāfijas pieradināšanā — vismaz mākslas kino, tieši tas, ko sauc par septīto mākslu — filmas stilistiskie paņēmieni var būt neprātīgi, tā var rādīt neprāta zīmes, kādas ir kultūrā, taču pēc savas dabas (ikoniskā statusa) tas nekad nav neprātīgs, vienmēr ir halucinācijas pretstats, vienkārši ilūzija, tā redzējums ir sapņains un nekad ne ekmnēzisks[91].

Otrs paņēmiens, kā Fotogrāfiju padarīt rāmu, ir padarīt to vispārīgu, vienu no daudzām, banālu, līdz tai pretī vairs nav cita attēla, attiecībā pret kuru tā varētu sevi marķēt, apliecināt savu specifiku, skandālu, neprātu. Tieši tas notiek mūsu sabiedrībā, kurā Fotogrāfijas tirānija apspiež citus attēlus, — vairs nav gravīru, nav figuratīvās glezniecības, izņemot to, kas, fascinēta (un fascinējoša) pakļaujas fotogrāfijas modelim. Reiz kāds man trāpīgi teica par kafejnīcas klientiem: "Skatieties, cik viņi ir neizteiksmīgi, šodien attēlos ir vairāk dzīvīguma nekā ļaudīs." Varbūt šis pavērsums ir viena no mūsu pasaules iezīmēm — mēs dzīvojam saskaņā ar vispārīgu imagināro. Paskatieties uz Savienotajām Valstīm — tur viss kļūst par attēlu, eksistē, rodas un tiek patērēti tikai attēli. Galējs piemērs — ieejiet kādā Ņujorkas pornosalonā, jūs tur neatradīsiet netiklību, tikai dzīvās bildes

[90] Emīls Žoakims Konstāns Pijo (*Émile Joachim Constant Puyo;* 1857 – 1933), franču gleznotājs. – *Tulk. piez.*

[91] Ekmnēzija — delīrijs, kura laikā cilvēkam šķiet, ka viņš atgriezies kādā pagājušā savas dzīves posmā. – *Red. piez.*

(no kurām Mepltorps nepārprotami aizņēmies dažus foto) — šķiet, ka anonīmais indivīds (nebūt ne aktieris), likdams sevi sasiet un pātagot, sajūt patiku tikai tad, ja tai līdzi nāk stereotipizēts sadomazohista attēls — baudai vajadzīga attēla palīdzība, lūk, tās ir lielās izmaiņas. Šāds pavērsiens nenovēršami liek uzdot jautājumu par ētiku, ne tādēļ, ka attēls būtu amorāls, nereliģisks vai sātanisks (kā daži teica par Fotogrāfijas rašanos), bet gan tādēļ, ka attēls rada vispārinājumu un tādējādi cilvēku konfliktu un vēlmju pasauli padara pilnīgi nereālu, kaut gan uzdodas par tās ilustrāciju. Tā sauktajām attīstītajām sabiedrībām ir raksturīgs attēlu un ne vairs, kā agrāk, ticības patēriņš, — tātad tās ir liberālākas, mazāk fanātiskas, taču arī "aplamākas" (mazāk "autentiskas") — ikdienas apziņā mēs to izsakām, atzīstot šķebinošas garlaicības iespaidu, it kā attēls, kļūstot vispārīgs, radītu vienādu (vienaldzīgu) pasauli, no kuras var sagaidīt vienīgi šur un tur atskanam anarhisma, marginālisma un individuālisma kliedzienus — nost ar attēliem, glābsim nepastarpināto Vēlmi (bez saziņas starpniekiem).

Neprātīga vai rātna? Fotogrāfija var būt gan tāda, gan tāda — rātna, ja tās reālisms paliek relatīvs, estētisko vai empīrisko (šķirstīt žurnālu pie friziera, pie zobārsta) paradumu mīkstināts; neprātīga, ja šis reālisms ir absolūts un, ja var tā teikt, sākotnējs, tā liekot, lai pie mīlošās un šausminātās apziņas atnāk pati

Laika vēsts — pilnībā revulsīva[92] kustība, kas pavērš lietu gaitu pretējā virzienā un ko es galu galā saukšu par fotogrāfijas *ekstāzi*.

Tādi ir divi Fotogrāfijas ceļi. Man pašam jāizvēlas, vai pakļaut tās izrādi[93] perfektu ilūziju civilizētajam kodam, vai arī saskarties ar nepiekāpīgās realitātes atmodināšanu.

1979. gada 15. aprīlis – 3. jūnijs.

[92] *Revulsive* (franču val.) — tāda, kas izraisa asins atplūšanu no kādas ķermeņa daļas. – *Red. piez.*

[93] *Spectacle* (franču val.). – *Tulk. piez.*

Atsauces

1. Monogrāfijas

Beceyro (Raul), *Ensayos sobre fotografia*, Mexico, Arte y Libros, 1978.

Bourdieu (P.) (sous la direction de), *Un art moyen*, Paris, Minuit (Le sens commun), 1965.

Calvino (I.), "L'apprenti photographe", nouvelle traduite par Danièle Sallenave, *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*, no 3, juin 1978.

Encyclopaedia Universalis, article "Photographie"

Freund (G.), *Photographie et Société*, Paris, Seuil (Points), 1974.

Gayral (L. F.), "Les retours au passé", *La folie, le temps, la folie*, Paris, U.G.E., 10 x 18, 1979.

Goux (J.J.), *Les Iconoclastes*, Paris, Seuil, 1978.

Huserls, citēts: Tatoussian (A.), "Aspects phénoménologiques du temps humain en psychiatrie". *La folie, le temps, la folie*, Paris, UGE., 10 x 18, 1979.

Kristeva (J.), Folle vérité..., Séminaire de Julia Kristeva, édité par J.-M. Ribettes, Paris, Seuil, (Tel Quel), 1979.

Lacan (J.), *Le Séminaire, Livre XI*, Paris, Seuil, 1973.

Lacou-Labarthe (Ph.), "La césure du spéculatif", *Hölderlin: l'Antigone de Sophocle*, Paris, Christian Bourgois, 1978.

Legendre (P.), "Où sont nos droits poétiques?", *Cahiers du Cinéma*, 297, février 1979.
Lyotard (J. F.), *La Phénoménologie*, Paris, P.U.F. (Que sais-je?), (1976).
Morin (Edgar), *L'homme et la mort*, Paris, Seuil (Points), 1970.
Painter (G. D.), *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1966.
Podach (E. F.), *L'effondrement de Nietzsche*, Gallimard (Idées), 1931, 1978.
Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, N.R.F. (Pléiade).
Quint (L. P.), *Marcel Proust*, Paris, Sagittaire, 1925.
Sartre (J.-P.), *L'Imaginaire*, Gallimard (Idées), 1940.
Sontag (Susan), *La Photographie*, Paris, Seuil, 1979.
Trungpa (Chögyam), *Pratique de la voie tibétaine*, Seuil, Paris, 1976.
Valéry (P.), *Œuvres*, tome I. Introduction biographique, N.R.F. (Pléiade).
Watts (A.W.), *Le Bouddhisme Zen*, Paris, Payot, 1960.

2. Albumi un žurnāli

Berl (Emmanuel), *Cent ans d'Histoire de France*, Paris, Arthaud, 1962.
Newhall (Beaumont), *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1964.
Creatis, n° 7, 1978.

Histoire de la Photographie française des origines à 1920, Creatis, 1978.
André Kertész, Nouvel Observateur, Delpire, 1976.
André Kertész, Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou, Contre-Jour, 1977.
Nadar, Turin, Einaudi, 1973.
Photo, n° 124 (janvier 1978) et n° 138 (mars 1979).
Photo-Journalisme, Fondation nationale de la Photographie (Exposition, Musée Galliera, nov.-déc. 1977).
Rolling Stone (U.S.A.), 21 oct. 1976, n° 224.
August Sander, Nouvel Observateur, Delpire, 1978.
Spécial Photo, Nouvel Observateur, n° 2, nov. 1977.

Ilustrācijas

Daniel Boudinet: *Polaroïd*, 1979
(Daniēls Budinē, *Polaroīds*, 1979)
Alfred Stieglitz: *Le terminus de la gare à chevaux* (New York, 1893) (© Museum of Modern Art, New York)
(Alfrēds Štiglics: *Zirgu tramvaja galapunkts*, Ņujorka, 1893. (© Modernās mākslas muzejs, Ņujorka))
Koen Wessing: *Nicaragua, L'armée patrouillant dans les rues*, 1979
(Kuns Vesings: *Nikaragva: armija patrulē ielās*, 1979)
Koen Wessing: *Nicaragua, Parents découvrant le cadavre de leur enfant*, 1979
(Kuns Vesings: *Nikaragva. Vecāki ierauga bērna līķi*, 1979)
William Klein: *Premier Mai à Moscou*, 1959
(Viljams Kleins: *Pirmais maijs Maskavā*, 1959)
Richard Avedon: *William Casby, né esclave*, 1963
(Ričards Avedons: *Viljams Kesbijs, dzimis verdzībā*, 1963)
August Sander: *Notaire* (par courtoisie de Sander Gallery, Washington)
(Augusts Sanders: *Notārs* (ar Sandera galerijas Vašingonā laipnu atļauju))
Charles Clifford: *Alhambra (Grenade)*, 1854 – 1856
(Čārlzs Klifords: *Alhambra (Grenāda)*, 1854 – 1856)
James van der Zee: *Portrait de famille*, 1926

(Džeimss Vanderzē: Ģimenes portrets, 1926)
William Klein: *New York, 1954: Le quartier italien*
(Viljams Kleins: *Ņujorka, 1954. gads, itāļu kvartāls*)
Andre Kertész: *La Ballade du violoniste*, Abony, Hongrie, 1921
(Andrē Kertešs: *Vijolnieka balāde*, Abonija, Ungārija, 1921)
Lewis H. Hine: *Débiles dans une institution*, New Jersey, 1924
(Luiss H. Hains *Debilie bērni ārstniecības iestādē*, Ņūdžersija, 1924)
Nadar: *Savorgnan de Brazza*, 1882 (© Arch. Phot. Paris / S.P.A.D.E.M.)
(Nadars: *Savoņāns de Braza*, 1882 (© Arch. Phot. Paris / S.P.A.D.E.M.))
Robert Mapplethorpe: *Phil Glass et Bob Wilson*
(Roberts Mepltorps: *Fils Glāss un Bobs Vilsons*)
G. W. Wilson: *La Reine Victoria*, 1863 (reproduite avec la gracieuse permission de Sa Majesté la Reine Elizabeth II)
(G. V. Vilsons: *Karaliene Viktorija*, 1863 (reproducēts ar Viņas Majestātes karalienes Elizabetes II augstsirdīgu atļauju)
Robert Mapplethorpe: *Jeune homme au bras étendu*
(Roberts Mepltorps: *Jauns vīrietis ar izstieptu roku*)
Nadar: *Mère ou femme de l'artiste* (© Arch. Phot. Paris / S.P.A.D.E.M.)
(Nadars: *Mākslinieka māte vai sieva* (© Arch. Phot. Paris / S.P.A.D.E.M.))
André Kertész: *Ernest*, Paris, 1931

(Andrē Kertešs: *Ernests*, Parīze, 1931)
Nicéphore Niepce: *La Table mise*, alentour 1822 (Musée Nicéphore Niepce)
(Nisefors Njepss: *Uzklātais galds*, ap 1822. gadu (Nisefora Njepsa muzejs)
Alexander Gardner: *Portrait de Lewis Payne*, 1865
(Aleksandrs Gārdners: *Luisa Peina portrets*, 1865)
Nadar: *Marceline Desbordes-Valmore*, 1857 (© Arch. Phot. Paris / S.P.A.D.E.M.)
(Nadars: *Marselīna Debora Valmora*, 1857 (© Arch. Phot. Paris / S.P.A.D.E.M.))
Photo privée: collection de l'auteur
(Privāts foto: autora kolekcija)
Richard Avedon: *A. Philip Randolph* (The Family, 1976)
(Ričards Avedons: *A. Filips Randolfs* (Ģimene, 1976)
André Kertész: *Piet Mondrian dans son atelier*, Paris, 1926
(Andrē Kertešs: *Pīts Mondrians savā darbnīcā*, Parīze, 1926)
André Kertész: *Le petit chien*, Paris, 1928
(Andrē Kertešs: *Kucēns*, Parīze, 1928)

Žurnāls *Cahiers du cinema* un autors ļoti pateicas māksliniekiem, kas atļāvuši reproducēt savus darbus, kā arī visām organizācijām, kas sniegušas atbalstu šī izdevuma ilustrēšanai.

PIELIKUMS

Personu rādītājs

A
Alberti, Leons Batista (*Alberti*) **93, 101**
Apstegijs, Frānsiss (*Apestéguy*) **42**
Ariadne **85**
Atžē, Eižens (*Atget*) **25**
Avedons, Ričards (*Avedon*) **44, 45, 92, 114, 122 124**

B
Bartē, Žilī (*Barter*) **130**
Bazēns, Andrē (*Bazin*) **66**
Blanšo, Moriss (*Blanchot*) **120**
Bodlērs, Šarls (*Baudelaire*) **33, 48**
Bonaparts, Žeroms (*Bonaparte*) **41**
Brazā, Pjērs Pols Fransuā Kamils (*Brazza*) **61, 62**
Brehts, Bertolds (*Brecht*) **46**
Budinē, Daniēls (*Boudinet*) **7, 140**
Bušē, Pjērs (*Boucher*) **25**

C
Carā, Tristans (*Tzara*) **55**

D
Dagērs, Luijs Žaks Mandē (*Daguerre*) **40**
Debisī, Klods (*Debussy*) **114**
Debora Valmora, Marselīne
(*Desborde-Valmore*) **114, 115**

Dimā, Aleksandrs (*Dumas)* **114**
Dīrers, Albrehts (*Dürer)* **28**

E
Edgertons, Harolds (*Edgerton)* **42, 90**

F
Fellīni, Frederiks (*Fellini)* **130**
Flobērs, Gistavs (*Flaubert)* **97**
Freids, Sigmunds (*Freud)* **48, 87**

G
Galtons, Frānsiss (*Galton)* **126**
Gārdners, Aleksandrs Sjūards (*Gardner)* **108, 109**
Gildenss, Brūss (*Gilden)* **58**
Gizo (*Guizot)* **114**
Glāss, Filips (*Glass)* **63**
Godārs, Žans Liks (*Godard)* **80**
Golo (*Golaud)* **113**
Gorāls (*Gayral)* **21, 104, 137**
Gramons de Gišs, Antuāns Ogists Agenors Armāns (*de Gramont duc de Guiche)* **130**
Grēzs, Žans Batists (*Greuze)* **11**
Gū, Žans Žaks (*Goux)* **87**

H
Hains, Lūiss H. (*Hine)* **60, 61, 66**
Hāss, Šarls (*Haas)* **119**
Huserls, Edmunds (*Husserl)* **102, 137**

I
Igo, Viktors (*Hugo*) **119**

J
Janušs, Gustavs (*Janouch*) **65**

K
Kafka, Francs (*Kafka*) **65**
Kalvīno, Italo (*Calvino*) **14, 43, 126, 137**
Kasandra (*Cassandra*) **99**
Kazanova (*Kazanova*) **130**
Kesbijs, Viljams (*Casby*) **44, 92**
Kertešs, Andrē (*Kertész*) **42, 46, 55, 57, 95, 96, 125, 127, 128**
Kleins, Viljams (*Klein*) **37, 38, 42, 53, 56, 58, 96**
Klifords, Čārlzs (*Clifford*) **48, 49**
Kristeva, Jūlija (*Kristeva*) **126, 137**
Kropotkins, Pjotrs (*Kropotkin*) **114**
Krulla, Žermēne (*Krull*) **25, 42**

L
Lakāns, Žaks (*Lacan*) **12, 137**
Lakū Labarts, Filips (*Lacou Labarthe*) **103**
Liotārs, Žans Fransuā (*Lyotard*) **29, 137**

M
Maikels, Djūens (*Michals*) **55**
Malarmē, Stefans (*Mallarmé*) **83, 121**
Marē, Etjēns Žils (*Marey*) **113**
Mābridžs, Edvards (*Maybridge*) **113**

Mepltorps, Roberts (*Mapplethorpe*) **25, 39, 63, 64, 51, 69, 70, 133**
Melizande (*Méllisande*) **114**
Mišlē, Žils (*Michelet*) **14, 77**
Mohameds (*Mohammed*) **126**
Morēns, Edgars (*Morin*) **84, 105, 138**

N
Nadars, īstā vārdā Turnašons, Gaspārs Fēlikss (*Nadar Tournachon*) **39, 44, 62, 69, 81, 82, 114, 115, 124**
Njepss, Nisefors (*Niépce*) **39, 99, 100**
Nijtens, Bruno (*Nuytten*) **106**
Nīče, Frīdrihs (*Nietzsche*) **16, 85, 131**

O
Ofenbahs, Žaks (*Offenbach*) **114**
Ombredāns, Andrē (*Ombredane*) **61**

P
Pijo, Emīls Joahims Konstāns (*Puyo*) **132**
Po, Edgars Alans (*Poe*) **83, 116, 121**
Prusts, Marsels (*Proust*) **55, 75, 82, 87, 94, 117, 130**

R
Rosīni, Džakomo (*Rossini*) **114**

S
Sads, Alfonss Donansjēns de (*Sade*) **22**
Sartrs, Žans Pols (*Sartre*) **5, 28, 102, 120, 138**

Š
Šarls X (*Charles)* — **117,**
Šinohira, Ušiho (*Schinohira)* **58**
Štiglics, Alfreds (*Stieglitz)* **25, 26**

T
Ticiāns (*Tiziano)* **19**
Tjērs, Ādolfs Luijs (*Thiers)* **19**

V
Valerī, Pols (*Valéry)* **75, 138**
Vanderzē, Džeimss (*Zee Van Der)* **53, 54, 63**
Vesings, Kuns (*Wessing)* **31, 32, 33, 52**
Viktorija, karaliene (*Victoria)* **67**
Vinikots, Donalds Vuds (*Winnicott)* **109**
Vilsons, Roberts (*Wilson)* **63, 68**
Vilsons, Džordžs Vašingtons (*Wilson)* **67, 68**
Vorhols, Endijs (*Warhall)* **55**

Z
Zalcmans, Augusts (*Salzmann)* **110**
Zanders, Augusts (*Sander)* **41, 47**
Zontāga, Sjūzena (*Sontag)* **138**

Camera Lucida izmantoto terminu skaidrojums

Acheiropoietos — no grieķu valodas: ar rokām nedarinātais.

A contrario — no latīņu valodas: no pretējā.

Afektīvs, afektīvā apziņa — psiholoģijas un filozofijas koncepts, ar kuru apzīmē apziņas iracionālos stāvokļus: emocijas, kaislības utt. Atsauce uz fenomenoloģisko apziņas aprakstu Žana Pola Sartra darbā *Imaginārais,* netieši arī uz Edmunda Huserla darbiem par psiholoģiju.

Anamnēze — no grieķu valodas: atkal atcerēšanās, atcerēšanās no jauna; atmiņu raksturojošs termins.

Camera obscura — no latīņu valodas: tumšā istaba. Attēla radīšanas princips, kas teorētiski pazīstams sen pirms tā ieviešanas 17. gadsimtā. Terminu pirmo reizi kā attēla radīšanas principu lieto Johanness Keplers.

Devatio moderna — reformācijas laikā veiktā evaņģēliju pārveide.

Eidolon, eidoss — no grieķu valodas: apveids, forma. Barts šo terminu lieto arī vārda "daba, piemītošais" nozīmē.

Eidētisks — no grieķu valodas: *eidoss.* Atmiņas spēja veidot un noturēt tēlus.

Emanācija — no latīņu valodas: starojums, izstarojums.

Emfātisms — lingvistikā izteiksmes veids, kas uzsver atsevišķo, pārspīlējot tā nozīmi, piem., es esmu, tas, kas utt.

Fenomenoloģija — burtiski: mācība par fenomeniem, XX gadsimta filozofijas virziens.

Fenomenoloģisks — uz fenomenoloģiju attiecināms; arī metodes un skatījuma veidi, kas sakņojas fenomenoloģijā.

Fiziognomika — no latīņu valodas: māksla iepazīt cilvēka raksturu, vadoties pēc viņa ārienes, galvenokārt, sejas novērojumiem.

Formālā ontoloģija — loģikas apzīmējums metafizikā.

Ģeneratīvā gramatika vai transformatīvā gramatika — gramatikas veids, kas apraksta dabisko valodu "dziļās struktūras". Koncepcijas pamatā ir amerikāņu lingvista Naoma Čomska atzinumi.

Heiristisks — burtiski: atrastais; no grieķu valodas: *heuriskein* — atrast, ieraudzīt. Heiristika ir loģikas un zinātnes disciplīna, kas formulē pētniecības un atklājumu likumus, nosacījumus.

Imaginārs — iztēlots, iedomāts, šķietams. Barts atsaucas uz Sartra darbu, kurā šis termins raksturo iztēli par sevi.

Intence — no latīņu valodas: nolūks, iecere.

Intencionalitāte — no latīņu valodas: virzība, tieksme. Jēdziens, kas fenomenoloģijā raksturo apziņas virzību uz priekšmetu, apziņas un priekšmeta saikni domāšanas aktā.

Interiors — no latīņu valodas: iekšējs.

Kairos — no grieķu valodas: īstais laiks, arī izšķirošs brīdis.

Katarsis — no grieķu valodas: tīrs, attīrīšanās. Sekojot Aristotelim, tā tiek skaidrota kā kategorija, kas apzīmē dvēseles attīrīšanos ar līdzpārdzīvojuma starpniecību.

Kods — semiotikas termins, kas norāda uz tiem ietvariem, kuros zīme iegūst jēgu, piem., nacionālā kultūra, valodas sistēma utt. Semioloģiskajā tradīcijā (Ferdinanda de Sosīra semiotikā) kods tiek skaidrots kā konvencionāla saikne starp apzīmējumu un apzīmējamo.

Kohēzija — no latīņu valodas: spēku saplūšana, apvienošana vienā formā.

Konstituēšana — no latīņu valodas: veidot kaut ko. Fenomenoloģijā termins tiek lietots kā apziņas aktivitātes process, kurā apziņa pati veido savu priekšmetiskumu.

Korpuss — lietots lingvistiskā nozīmē kā "izteikumu kopums".

Marķējums — semiotikas termins, ko ieviesis Romāns Jākobsons, lai apzīmētu valodas zīmju pretstatus (piem., sieviešu dzimte/vīriešu dzimte), kas tiek izmantoti apzīmējumos. Nemarķēta un marķēta zīme atšķiras pēc vērtības: nemarķēta zīme ir neitrāla nozīmes ziņā.

Metafora — lingvistisks, kā arī plaši lietots termins, kas raksturo nozīmes pārnesumu, nepazīstamas lietas izteiksmi ar pazīstamas starpniecību. Semiotikā: apzīmējoša darbība, kurā viens apzīmējums attiecas uz citu apzīmējumu.

Metonīmija — valodas figūra, kurā viens apzīmējums tiek nostādīts cita vietā, ar nosacījumu, ka abi ir cēloniski saistīti; nozīmes aizstāšanas procedūra.

Noēma — no grieķu valodas: jēdziens. Filozofijā šo terminu lieto kā domas saturu, nozīmi. Kopā ar ***noēzi***, šo terminu izmanto Huserla fenomenoloģijā kā apziņas darbības raksturojumu, vērstību uz domāšanas priekšmetu.

Noēze — no grieķu valodas: domāšana, saprašana, arī intuitīva saprašana. Skat. ***noēma***.

Ontoloģija — mācība par esamību, metafizikas pamatproblēmu kopums.

Operator — latīņu valodā: tas, kurš darbojas, rīkojas. ***Spectator*** pretstats.

Palinodija — no latīņu valodas: atteikties no iepriekšējiem uzskatiem; izmainīt iepriekš rakstīto.

Punctum — no latīņu valodas: punkts. Barts to izmanto, lai raksturotu spontānu uztvērumu, skatienu bez nolūka, kas "pārkāpj" attēla kompozīcijas robežas; skatiena ievainojamību un atvērtību.

Physis — no grieķu valodas: daba.

Reālais — atsauce uz franču psihoanalītiķa Žaka Lakāna 11. semināru (sk. literatūras rādītāju grāmatas beigās), kur reālais, imaginārais un simboliskais veido 3 savstarpēji saistītas dimensijas. Reālais (*réel*) nav realitāte kā ikdienas apkārtne, bet gan simboliskajā (valodas) dimensijā zaudētais, izstumtais elements, kam var tuvoties, bet ko nevar tieši sasniegt.

Referents — loģikā un semiotikā lietots termins, kas nozīmē "atsaukties uz kaut ko (piem., priekšmetu)". Šajā tekstā lietots attēla semiotikas nozīmē: priekšmets, ko attēls attēlo.

Retence — no latīņu valodas: noturēt, aizkavēt. Huserla fenomenoloģijā retence ir apziņas akts, kas tagadnes domāšanā notur pagātnes notikumus.

Revulsīvs — tāds, kas izraisa asins atplūšanu no kādas ķermeņa daļas.

Semioloģija — semiotikas apzīmējums. Zīmju sistēmu pētniecības tradīcija, kas balstās uz šveiciešu lingvista de Sosīra atzinumiem, kas paredz, ka valodas sistēmai nebūs ārpuslingvistisku referentu. Pie šīs tradīcijas pieder arī Barta semiotika.

Spectacle — franču valodā: skats, aina, uzvedums. Barts to lieto kā attēla uztveres iezīmi: attēls "paplašinās", tiek inscenēts.

Spectator — no latīņu valodas: vērotājs.

Spectrum — no latīņu valodas: spektrs, arī vērojums. Barts izmanto vārdu spēli ar latīņu un franču valodas vārdiem, lai izvērsti aprakstītu attēla skatīšanās procesu.

Spectre — franču valodā: spoks, parādība.

Stigma — no grieķu valodas: zīme, rēta, arī punkts.

Studium — no latīņu valodas: mācības, studijas. Barts šo jēdzienu lieto arī ar gaumes un kultūras nozīmi.

Subjektivitāte — subjekta iekšējā pieredze, kas nav aprakstāma ar vispārīgu jēdzienu starpniecību.

Thésis — no grieķu/latīņu valodas: uzskats, kura patiesīgums tiek pierādīts.

Transcendence — no latīņu valodas: iet pāri, pacelties pāri. Fenomenoloģijā apziņas dinamisma apzīmējums, apziņa vienmēr pārsniedz savas robežas.

Tuché — norāde uz franču psihoanalītiķi Lakānu, kurš 11. seminārā, atsaucoties uz Aristoteļa darbu *Fizika*, no grieķu valodas atvasina konceptu *tuché* (gadījums), ar ko tiek saprasta sadursme ar **reālo**, skat. **reālais**.

Unārs — lingvistisks termins, ar kuru ģeneratīvajā gramatikā apzīmē vienas bāzes transformāciju rindu; sinonīms vārdam "singulārs" — vienskaitlīgs. Arī Lakāns izmanto šo terminu kā subjekta apzīmējuma veidu.

Urdoxa — no grieķu valodas: *doxa* — viedoklis. Pirmviedoklis, sākotnējs uzskats.

Piezīme lasītājiem

Camera Lucida ir darbs, kas sarakstīts brīvā, neakadēmiskā formā. Arī terminoloģijas lietojums ir visai plūstošs, bieži vien intuitīvs, un nevar pretendēt uz zinātnisku precizitāti.

E. Freiberga

Rolāna Barta biogrāfijas dati

Dzimis 1915. gada 12. novembrī, jūras virsnieka Luija Barta un Henrietes Bingeres ģimenē, Šerbūrā.

1916. gada 28. oktobrī iet bojā Barta tēvs, un viņš ar māti pārceļas uz Bajonu pie tēva vecākiem.

1924. gadā Henriete ar dēlu pārceļas uz Parīzi, un Rolāns iestājas Monteņa licejā, kur mācās piecus gadus. 1927. gadā Barta mātei piedzimst ārlaulības dēls Mišels Salazado, Barta pusbrālis, viņa zaudē vīra vecāku materiālo atbalstu un sāk strādāt par grāmatu iesējēju.

1930. gadā Barts uzsāk mācības Luija Lielā licejā. Viņš aizraujas ar teātri un dievina Šarla Dilēna iestudējumus.

1933. gadā Barts pievēršas rakstniecībai. Lasa Žila Žoresa, Stefana Malarmē, Pola Valerī un Marsela Prusta darbus, komponē klaviermūziku un sapņo par romāna rakstīšanu.

1934. gadā piedalās grupējuma "Antifašistisko republikāņu aizsardzība" dibināšanā.

No 1934. gada līdz 1935. gadam cieš no tuberkulozes uzliesmojuma. Šī slimība pavada Bartu visu mūžu.

1935. gada pavasarī gatavojas atkārtotai bakalaura grāda iegūšanai, bet pārcieš smagu plaušu asiņošanu, un dodas uz Bajonu, lai atveseļotos. Rudenī iegūst bakalaura grādu.

1935. gadā iestājas Sorbonnas universitātē, kur studē klasisko filoloģiju. Īpaši pievēršoties grieķu traģēdijai, kopā ar Žaku Veilu dibina "Antīkā teātra grupu" Sorbonnā.

1938. gadā Barts kopā ar antīkā teātra grupu brauc uz Grieķiju, pēc ceļojuma publicējot tā apskatu izdevumā *Existences*.

1939. gadā Francija iesaistās II pasaules karā. Barts iegūst grādu klasiskajā literatūrā un sāk skolotāja darbu Biaricas licejā.

1941. gadā Pola Mazona vadībā gatavo doktora darbu klasiskajā filoloģijā un gramatikā "Buramvārdi un garu izsaukšanas (vārdi) grieķu traģēdijā", ko aizstāv 1943. gadā.

1941. gadā pārcieš tuberkulozās pneimonijas uzliesmojumu un tiek ievietots sanatorijā, kur gatavo lekcijas par Šarlu Bodlēru, Valtu Vitmenu, Anrī Mišo, P. Valerī. Iepazīst 19. gadsimta vēsturnieka Žila Mišlē darbus. Pēc atgriešanās no sanatorijas publicē rakstus par Andrē Židu un Albēra Kamī *Svešinieku*.

1945. gadā atkārtoti nonāk Sv. Ilārija sanatorijā, vēlāk tiek pārvests uz sanatoriju Šveicē, un iepazīstas ar Žoržu Furnjē, kurš viņam atklāj marksisma teoriju. Barts lasa Karla Marksa, Vladimira Iļjiča Ļeņina, Ļeva Trocka un Žana Pola Sartra darbus.

1947. gadā publicē rakstu sēriju izdevumā *Combat*, kas vēlāk (1953. gadā) veido pamatu darbam *Rakstības nulles stadija*.

1949. gadā strādā par bibliotekāru Franču institūtā Bukarestē (Rumānijā).

1949. gadā dodas darbā uz Ēģipti, kur lasa lekcijas Aleksandrijas universitātē līdz 1951. gadam. Iepazīstas ar lingvistu Aļģirdu Žiljēnu Greimasu, kura iespaidā ieinteresējas par strukturālo lingvistiku, atklājot sev Ferdinanda de Sosīra un Romāna Jākobsona tekstus.

No 1950. gada līdz 1952. gadam strādā Francijas Ārlietu ministrijas Izglītības departamenta uzdevumā, pētot sociolektus.

1951. gadā publicējas izdevumos *Combat* un *Esprit*, kļūstot par vienu no ievērojamākiem literatūrkritiķiem Francijā.

1953. gadā iznāk viņa darbs *Rakstības nulles stadija*, tiek noformulēta rakstības (*l'écriture*) koncepcija. Barts publicē teātra kritikas, pievēršoties Bertolda Brehta teātrim.

1954. gadā publicē Ž. Mišlē biogrāfiju.

No 1955. gada līdz 1959. gadam ieņem pētnieka amatu Nacionālajā zinātnisko pētījumu centrā (*CNRS*) Parīzē.

1961. gadā sāk publicēties strukturālistu izdevumā *Tel Quel*.

No 1960. gada līdz 1976. gadam strādā par *École Pratique des Hautes Études* VI nodaļas (Zīmju, simbolu un attēlu socioloģija) vadošo pētnieku, kur vada seminārus par zīmju pētniecību.

1963. gadā publicē darbu *Par Rasinu*, kas 1965. gadā saņem asu Sorbonnas klasiskās literatūras profesora Renē Pikāra kritiku.

1966. gadā Barts atbild uz šo kritiku, publicējot darbu *Kritika un patiesība.*

1966. gada maijā Barts dodas divdesmit dienu ilgā braucienā uz Japānu Francijas Ārlietu ministrijas sastāvā. Šī brauciena iespaidi veido grāmatas *Zīmju impērija* karkasu, kas iznāk 1970. gadā. Japāna un japāņu kultūra kļūst par Barta lielo aizraušanos.

No 1967. gada līdz 1968. gadam Barts māca Džona Hopkinsa universitātē Baltimorā (ASV).

No 1967. gada līdz 1970. gadam pasniedz Rabatas universitātē Marokā.

1971. un 1972. gadā Bartam tiek veltīti speciāli *Tel Quel* un *L'Arc* izdevumi, kuros publicējas Jūlija Kristeva, Filips Solers u.c.

1974. gadā Barts brauc uz Ķīnu grupas *Tel Quel* sastāvā kopā ar J. Kristevu, F. Soleru, Fransuā Valu.

1976. gadā, pateicoties Mišela Fuko protekcijai, Barts kļūst par *College de France* pasniedzēju.

1977. gadā, nolasot slaveno *Inaugurācijas lekciju*, kļūst par Semioloģijas katedras vadītāju. No 1977. gada līdz 1980. gadam šeit tiek nolasīti vairāki ievērojami kursi: *Analizējot dzīvo ansambli* un *Neitrālais* (1977. g.), *Romāna sagatavošana* un *Labirinta metafora* (1978. g.), *Prusts un fotogrāfija* (1980. g.).

1977. gada oktobrī nomirst Barta māte Henriete Barta, ar kuru viņš ir dzīvojis kopā gandrīz visu mūžu.

1980. gada janvārī iznāk grāmata *Camera Lucida.*

1980. gada 26. martā Barts iet bojā satiksmes negadījumā.

1987. gadā tiek publicēta grāmata *Incidents*, kurā Barts atzīst savu homoseksualitāti.

2000. gadā pie 7. Parīzes Denī Didro universitātes tiek nodibināts Rolāna Barta centrs viņa skolnieces Jūlijas Kristevas vadībā. Šis centrs turpina Barta darbu pētniecību un izdošanu.

Piezīme

Aprakstot Rolāna Barta biogrāfijas datus, esmu mēģinājusi parādīt arī viņa uzskatu evolūciju un ietekmju sfēras. Tomēr daudz kas paliek aiz pateiktā. Nav iekļauts franču literatūrkritiķa un teorētiķa Morisa Blanšo ideju apskats, kam ir liels iespaids uz poststrukturālisma idejām, filozofa Žorža Bataija, kā arī psihoanalītiķa Žaka Lakāna darbu iespaids. Barta teksti ir ļoti piesātināti ar tiešām un netiešām atsaucēm uz bagāto franču (un ne tikai) kultūras kontekstu, kas bieži vien ir mazāk pazīstams.

E. Freiberga

Rolāna Barta galvenie darbi

Le Degré zéro de l'écriture. Paris, Ed. du Seuil, 1953. — *Rakstības nulles stadija.*

Mihcelet par lui même. Paris, Ed. du Seuil, 1954. — *Mišlē, kāds viņš ir.*

Mythologies. Paris, Ed. du Seuil, 1957. — *Mitoloģijas.*

Sur Racine. Paris, Ed. du Seuil, 1963. — *Par Rasinu.*

La Tour Eiffel. Paris, Ed. du Seuil, 1964. — *Eifeļa tornis.*

Essais critiques. Paris, Ed. du Seuil, 1964. — *Kritiskie apcerējumi.*

Eléments de sémiologie. Paris, Ed. du Seuil, 1964. — *Semioloģijas elementi.*

Critique et vérité. Paris, Ed. du Seuil, 1966. — *Kritika un patiesība.*

Systéme de la modé. Paris, Ed. du Seuil, 1967. — *Modes sistēma.*

S/Z. Paris, Ed. du Seuil, 1970. — *S/Z.*

L'empire des Signes. Paris, Ed. du Seuil, 1970. — *Zīmju impērija.*

Sade, Fourier, Loyola. Paris, Ed. du Seuil, 1971. — *Sads, Furjē, Lojola.*

Nouveaux essais critiques. Paris, Ed. du Seuil, 1972. — *Jaunie kritiskie apcerējumi.*

Le plaisir du texte. Paris, Ed. du Seuil, 1973. — *Teksta patika.*

Roland Barthes par Roland Barthes. Paris, Ed. du Seuil, 1977. — *Rolāns Barts par Rolānu Bartu.*
Image — Music — Texte (angļu valodā). London, Fontana Press, 1977. — *Tēls — Mūzika — Teksts.*
Fragments d'un discours amoureux. Paris, Ed. du Seuil, 1977. — *Mīlas sarunu fragmenti.*
Leçon inaugurale au collége de France. Paris, Ed. du Seuil, 1978. — *Inaugurācijas lekcija.*
La Chambre Claire. Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980. — *Camera Lucida.*
Incidents. Paris, Ed. du Seuil, 1987. — *Starpgadījums.*
Œuvres complétes (3 vol.). Paris, Ed. du Seuil, 1993. — 1995. — *Raksti trīs sējumos.*

Elga Freiberga

Ievainotais skatiens

Ievadam

1980. gadā iznāk franču literatūrteorētiķa, kritiķa, semiotiķa, pēc dažiem atzinumiem arī filozofa Rolāna Barta pēdējā, viņa dzīves laikā sarakstītā grāmata par fotogrāfiju. Par to, kā no tumsas un pagātnes iznirst sejas, notikumi, skatieni. Par fotogrāfijas netveramo un nenotveramo būtību. Par maģisko apstiprinājumu "Tā ir bijis", kas foto padara tik nozīmīgu, pat uzstājīgi neiztrūkstošu liecību. Grāmatas iznākšanas gads ir arī Barta nāves gads, liktenīgi, ka šajā gadā nomirst arī viņa pēdējā darba iedvesmas avots — filozofs Žans Pols Sartrs. Abas nāves šķir tikai viena mēneša robeža. Viņus šķir citas robežas; Sartra filozofija pieder eksistenciālismam, bet Barta teorija sakņojas strukturālismā, bet grāmatā par fotogrāfiju abus sasaista fenomenoloģija. Nevis kā akadēmiska mācība, bet gan kā ceļš pie cilvēka pieredzes, kas ietverta šķietami banālā, visiem pieejamā ietvarā — foto. Arī pēdējā grāmatā Barts ir uzticīgs sev — viņš nemeklē izcilas, unikālas kultūras, filozofijas vai mākslas vērtības, lai saprastu savu subjektīvo attēla pieredzējumu, bet skatās, raksta un iztaujā tos attēlus, kas viņam ir bijuši nozīmīgi, kuri ir atmodinājuši viņa sajūtīgumu,

likuši skatīties. Savā ziņā *Camera Lucida* sasaucas ar Barta doktora darba tēmu "Buramvārdi un garu izsaukšanas (vārdi) grieķu traģēdijā", fotogrāfiju vērojumi līdzinās maģiskai darbībai, kad attēls atdzīvina sen izgaisušu izjūtu pēdas.

Fotogrāfija Bartam vienmēr ir bijusi nozīmīga. Ikviens, kas ir studējis, pētījis vai vienkārši lasījis Barta darbus savam priekam, var atsaukt atmiņā *Mitoloģijās* aprakstīto piemēru par *Paris Match* publicēto tumšādainā, franču karavīra formā tērptā un zem Francijas karoga stāvošā kareivja foto. Tas ir viens no pirmajiem Barta darbos atrodamajiem fotoattēla aprakstiem, ar kura palīdzību viņš pierāda mīta klātbūtni ikdienas dzīvē.

Agrīnajos darbos Barts daudz raksta un apraksta fotogrāfisko attēlu, nepiedāvājot to aplūkot, jo viņa tekstiem šie attēli nav pievienoti. Attēlu atlase ir distancēta no jebkuras personīgās pieredzes: reklāmas foto, preses foto, vēlāk arī filmu kadri, pretendē uz analīzes neitralitāti, bezpersoniskumu, kas nodrošina šķietamu pateiktā objektivitāti.

Pārvirze uz savas subjektīvās pieredzes atklāšanos un tās aprakstīšanu notiek pakāpeniski, no zīmju sistēmu pētīšanas un sociālās un kultūras kritikas pie cilvēka ķermeniskās pieredzes, viņa jūtīguma, klātbūtnes. Barts atklājas no jauna, tikpat negaidīti kā vienmēr, mainot jau stabilos priekšstatus par sevi. Daudzu acīs Barts ir marksists, kritiķis, kultūras kritiķis, bet viņš bija arī smalks erudīts un dendijs, mākslas baudītājs un epikūrietis, kurš jaunības

dienās izmēģināja roku mūzikas komponēšanā, dievināja antīko teātri un moderno dzeju. Barta neparastā erudīcija un pieredzes bagātība tikpat dāsni atspoguļojas viņa tekstos, padarot tos polisemantiskus, bieži vien grūti lasāmus un vēl grūtāk tulkojamus, valodas trausluma un izsmalcinātības dēļ.

Izsmalcināts un personīgs ir arī viņa pēdējais teksts, kurā ir daudz mājienu, iebildumu, atklātu un slēptu atsauču uz Marselu Prustu, Pjēru Burdjē, Sjūzenu Zontāgu, Polu Valerī, Jūliju Kristevu, Žaku Lakānu, Italo Kalvīno un daudziem citiem. Šīs norādes ir arī stratēģiskas norādes uz to, kā šo darbu lasīt. Grāmatas teksts gan atklāj, gan aizsedz ne tikai fotogrāfijas stāstu, bet arī savu autobiogrāfiju. Atliek vienīgi sekot tām norādēm, kas savieno Barta fotogrāfijai veltītos, atšķirīgos darbus.

1. Fotogrāfijas semioloģija

Interese par fotogrāfiskā attēla analīzes un pamatojuma iespējām Bartam sakrīt ar viņa kritiskās semioloģijas periodu, kas saistās ar sociālo un kultūras kritiku. Šajā periodā Barts ir aktīvs kultūras un sabiedrības analītiķis, kas iedvesmojas no K. Marksa, F. de Sosīra, Ž. Mišlē un B. Brehta darbiem. Ietekmi uz Barta spriedumiem atstāj arī viņa pētnieciskā darbība gan Francijā, gan arī ārpus tās robežām, kas Barta valodas izpratnē atbalsojas kā sociālā kritika.

Šajā periodā (no 1960. līdz 1970. gadam) nāk klajā trīs Barta attēla analīzei veltīti darbi: "Fotogrāfiskais ziņojums", "Tēla retorika" un "Trešā nozīme".

Fotogrāfiskā attēla analīze sākas 1961. gadā publicētajā rakstā *Fotogrāfiskais ziņojums*[1], kura centrālais jautājums skan intriģējoši: fotogrāfiskais paradokss. Skaidrojot šo uzstādījumu, Barts raksta par fotogrāfiskā attēla attiecībām ar realitāti. Attēli pēc savas dabas pārnes realitātes attēlojumu plaknē. Tas notiek ikvienā vizuālās attēlošanas norisē. Pārcelšana ir neitrāls akts, un nav nekā tāda, kas norādītu uz to, ka attēla saturs tiek īpaši iezīmēts vai kodificēts. Arī fotogrāfija atšķiras no realitātes, bet tā ir informācija, ko var nolasīt no attēla līdzības realitātei. Barts šo līdzību nosauc par ziņojumu bez koda. Fotogrāfijā, atšķirībā no citiem vizuālās attēlošanas veidiem, ziņojums ir būtiska daļa, jo realitāte netiek interpretēta, it kā atstājot to neskartā veidā, kas, protams, rada uzticību fotogrāfijas dokumentālajai precizitātei. Vai fotogrāfiskais attēls ir realitātes pilnīga imitācija? Barts norāda uz to, ka attēls nav realitāte, bet gan tās līdzība, *analogon,* kas ir tiešas līdzības perfekcija.[2] Tieši tāpēc tas, ko rāda fotogrāfija, ir nekodēts, attiecības ar realitāti var notikt bez interpretācijas starpniecības. Tas ir fotogrāfijas denotatīvais[3] apzīmējums.

[2] Ibid., p. 17.

[3] Semiotikā denotatīvā apzīmēšana vai denotācija izsaka attiecības starp apzīmējumu un apzīmējamo. Barts savā semioloģijā to sauc par pirmās kārtas apzīmēšanu.

Barts uzsver atšķirību starp denotāciju un konotāciju — konotatīvo[4] ziņojumu, kas rada iespēju interpretēt attēlu. Konotatīvs ziņojums ir kultūras interpretācija, kas notiek ar kopēju, katrai kultūrai raksturīgu pieņēmumu kopumu: vērtību, stereotipu un paradumu starpniecību, ko rada pati kultūra. Vai tas nozīmē, ka konotācija ir tikai skaidrojošs skatiens? Konotācija veidojas no attēla tā producēšanas laikā, tā tiek uzspiesta fotogrāfijai kā zīmogs ar dažādu procedūru palīdzību: triku izmantošanu, pozām, fotogēnisma izcelšanu, estetizāciju un sintaksi.[5] Denotatīvs attēls ir realitātes mehāniska attēlošana, bet konotatīvs — interpretējoša, kurā Barts nesaskata nekā pozitīva, jo modernā kultūra ir attēlu kultūra, tajā ir arī spēcīga attēla interpretācijas tradīcija, un viena no interpretācijas zīmēm Barta semiotikā ir mīts[6], kas neraisa domāšanu, bet gan tikai sekošanu apzīmējuma radītajam viedoklim: "Tas tā ir". Šajā rakstā Barts fotogrāfisko attēlošanu apzīmē ar vārdu "reprezentēt", kas vēlāk kļūst par attēlošanas ekvivalentu.

Pie attēla analīzes Barts atgriežas rakstā "Tēla retorika"[7], kurā viņš papildina fotogrāfiskā attēla skaid-

[4] Konotatīvs apzīmējums, konotācija — semiotikā tiek raksturota kā kultūras vai personiskās attieksmes pievienošana darbībās ar zīmēm, piem., literāra teksta lasīšana nav vienkārša zīmju atpazīšana.

[5] Ar terminu "sintakse" semiotikā saprot zīmju sakārtojumu, attiecības starp zīmēm.

[6] Barts mītu sauc par zīmi, pareizāk sakot, apzīmētāju, kas sastāv no denotācijas un konotācijas savijuma; mīts ir ideoloģiska zīme, kas darbojas ar kodu palīdzību, radot dabisku, "īstu" iespaidu.

[7] *Rhétorique de l'image*, — *Communications 4*, 1964. Citēts pēc: *Image-Music-Text*. London, 1977, pp. 32 — 52.

rojumu: vizuālā ziņojuma forma tiek papildināta ar valodas ziņojumu. Kādas ir attiecības starp fotogrāfiju un tekstu? Barts uzskata, ka tā ir nozīmju sfēra, jo ir svarīgi noskaidrot, kādā veidā nozīme ievietojas attēlā[8]. Tomēr nozīme ir saistāma ar attēlu, jo arī attēls ļauj cilvēkam iepazīt lietas, tās izzināt. Barts norāda uz to, ka Rietumu kultūras vēsturē ir zināmi trīs ziņojuma veidi: 1) lingvistiskais ziņojums vai teksts; 2) kodētais ikoniskais[9] ziņojums; 3) nekodētais ikoniskais ziņojums. Tieši pēdējais ziņojuma veids ir līdzīgs iepriekšējā darbā aprakstītajam denotatīvajam ziņojumam, kas piešķir attēlam ticamību. Lingvistiskais ziņojums, protams, ir valodas ziņojums, kura uzdevums ir veidot attiecības ar attēlu (ja attēlam ir pievienots šāds ziņojums) tā, lai tie viens otru papildinātu, bet tekstam piemīt, kā Barts raksta, *represīva* vērtība, tas pārmāc attēlu[10], kas ir labi redzams tad, ja attēls ir teksta ilustrācija; šajā līmenī pār attēlu valda sabiedrības morāle un ideoloģija. Drošāka situācija ir tad, ja teksts un attēls ir daļa no kāda lielāka sakārtojuma[11], kā piemērs minēts preses fotogrāfijas,

[8] Ibid., p. 32.

[9] Termins "ikona" — no grieķu valodas: attēls, kas tiek izmantots, lai apzīmētu priekšmeta un zīmes līdzību. Šo terminu ievieš amerikāņu filozofs Čārlzs Sanderss Pīrss.

[10] Ibid., p. 40.

[11] Barts izmanto "sintagmas" kategoriju, kas rāda to, ka savstarpēji saistītu apzīmētāju attiecības veido jēgpilnu veselumu. Sintagmatiskais sakārtojums ir kategorija, ko pārmanto kinosemiotiķis Kristians Mecs. Sk. Metz C. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford, 1974.

kurās teksts un attēls "sadarbojas"[12]. Attiecības starp fotogrāfiju un realitāti viņš aplūko kā laika un telpas attiecības: fotogrāfija ir tūlītēja, telpiska, kā arī tai piemīt iepriekšējais laiciskums[13]. Ikvienam fotoattēlam piemīt teju vai trula evidence: tas ir tas, kas ir bijis. Barts to raksturo kā samākslotu atspoguļojuma veidu, ar kuru tiek tverta realitāte, no kuras skatītājs ir pasargāts. Šī pagājušās realitātes denotētā nozīme ir tā, kas būtiski atšķir fotogrāfiju no citiem attēliem. Tā it kā piešķir konotatīvajam ziņojumam mazāku manipulācijas pakāpi — jo attēlotais patiešām ir bijis. Tādā veidā denotatīvais aspekts parādās priekšplānā, un konotatīvās pazīmes tiek ierobežotas ar šo sākotnējo aspektu. Barts aplūko fotogrāfiju kā tādu, kam piemīt divi nozīmes līmeņi, un atgriežas pie denotācijas un konotācijas attiecībām ar attēlu. Pirmais ir denotatīvais nozīmes līmenis, kas orientēts uz realitātes satveršanu, kas ir attēla funkcija. Otrais ir konotatīvais līmenis, kurā kultūras nozīmes tiek ievietotas objektos. Fotogrāfiskais attēls svārstās it kā starp dabisko, denotatīvo nozīmi, ko raksturo stāsts, dieģēze, sintagma, un intelektualizēto kultūras nozīmi, kas ietverta nošķirtos simbolos; svārstības notiek starp dabisko sintagmu un sistēmisko kultūru[14]. Amerikāņu

[12] Šo principu Barts apzīmē ar vārdu "dieģēze" (*diegesis*), kas arī tiek izmantots kino semiotikā.

[13] Šo atziņu Barts izmanto grāmatas *Camera Lucida* sākumā, piemērā ar Napoleona brāļa foto. *La Chambre Claire. Note sur la photographie.* Paris, 1980, pp. 13 — 14.

[14] Barthes R. *Rhetoric of the Image*, p. 51.

vēsturnieks Mārtins Džejs savā apcerējumā par skatienu 20. gadsimta franču domā uzsver Barta izdarīto nošķirumu starp fotogrāfiju un filmu[15], kas paveikts šajā darbā, uzsverot, ka laika — telpas struktūra ir tā, kas fotogrāfiju kā bijušu īstenību nošķir no kino kā neīstas pagātnes. Tas atbrīvo fotogrāfijas un kino attiecības, un kino vairs nav uzskatāms par "kustīgu fotogrāfiju".

Svarīgākais fotoattēla semiotiskās analīzes atzinums ir tas, ka fotogrāfija ir objekta attēlošana noteiktā vietā un noteiktā laikā, tas uztur fotogrāfijas attiecības ar realitāti. Barta analīze fascinē daudzus, kas pievērsušies fotogrāfijai. Arī amerikāņu intelektuāle Sjūzena Zontāga atsaucas uz Barta teikto: "Fotogrāfija iztur nemainīgu pārbaudījumu, ka dotā lieta ir notikusi. Attēls var tikt sagrozīts; bet vienmēr būs prezumpcija, ka kaut kas ir vai arī ir bijis, kaut kas, kas ir līdzīgs attēlotajam"[16]. Tomēr Zontāga nekavējas norādīt uz to, ka fotogrāfijai ir arī Platona aprakstītās alas efekts, fotoattēls var šķist reālāks nekā pati realitāte.[17]

[15] Jay M. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth — Century French Thought.* Berkley Los Angelos, London, 1994, p. 444.
[16] Sontag S. *On Photography.* London, 1978, p. 5.
[17] Ibid., p. 16.

2. Fotogrāfijas fenomenoģija

Barta atgriešanās pie fotogrāfijas pirmajā acu uzmetienā šķiet savāda. Tā iezīmē atsacīšanos no iepriekšējiem atradumiem — no fotogrāfijas semiotiskās analīzes.[18] Attēla un referenta attiecības, fotogrāfiskais ziņojums, trešā nozīme, analoģijas princips — tas viss tiek atmests vai pārvērtēts, lai pievērstos neskaidru nojausmu, pieredzes, jēgas un izjūtu aprakstiem. Ko nozīmē redzēt, skatīties? Kas tiek ieraudzīts? Kas ir fotogrāfijas laiks un telpa? Un, visbeidzot, — kas ir fotogrāfijas eksistences pamats? Tomēr tā nav negaidīta, ja atceras Barta "psihoanalītisko pavērsienu", kas ievada darbus, kuru uzmanības centrā ir ķermeņa pieredze[19]. Pievēršanās vienkāršajiem jautājumiem, sevis iztaujāšana bez iepriekšējām zināšanām Bartam šķita nozīmīga kā saruna par Fotogrāfiju[20] kā tādu (*telle même*), kas eksistē pati par sevi. Iespējams, ka tieši šis vienkāršais apsvērums padara šo darbu tik komplicētu. Barts neuzņemas rakstīt par fotogrāfijas

[18] Comment B. *Roland Barthes. Vers Le Neutre.* Paris, Christian Bourgeois, 1991, p. 120.

[19] Ar šo piebildi tiek domāti Barta darbi, sākot no 60. — to gadu beigām, kuros tiek akcentēta tekstūra, ķermenis, patika un bauda. Iespaidu atstāj ne tikai līdzdalība Žaka Lakāna vadītajos semināros *École Normale,* bet arī braucieni uz Japānu un Ķīnu. Darbi, kuros parādās šie motīvi, kas aizstāja semiotiskos nozīmes meklējumus, ir *La grain de voix* (1972), *Le plaisir du texte* (1973) u. c.

[20] Šeit un turpmāk tiek izmantots Barta dotais nošķīrums starp Fotogrāfiju un foto. Barts ar vārdu "Fotogrāfija" apraksta, tieši apraksta, nevis definē, fotogrāfiju kā subjektu fenomenoģiski hermeneitiskā garā. Ar vārdu "foto" tiek saprasts jebkurš fotogrāfisks attēls. Pārveidotā formā šīs attiecības tiek izteiktas kā Fotogrāfija un tās Referents.

teoriju vai attēla teoriju. Viņš mēģina atmodināt savu pieredzi, ņemot talkā attēlus, kas ne vienmēr paši sevi izrāda (ir labi zināmi), viņš reti atsaucas uz autoriem, kuru pieredzei ir svarīga fotogrāfija, atstājot norādes kā vieglus pieskārienus, it kā blakusistabā kāds uzsistu pa klavieru taustiņiem. Pat šo īso nodaļu (drīzāk iespaidu un vērojumu pierakstus) nosaukumus viņš paslēpis grāmatas beigās, kad lasītājs, pēkšņi ieraugot tos, jūtas kā pieķerts slepenā lūrēšanā. Vai lasītais tiešām bija tematiski sakārtotas nodaļas?

Pakāpeniski un neatlaidīgi izvērtējot savas iespējas atrast Fotogrāfijas pamatu, Barts atrod tikai atgriešanos kā pieskārienu kādai notikušai, bet neatgriezeniski pagājušai īstenībai[21]. Tieši kaut kā attiecības — Fotogrāfijas un foto, vērotāja un izpildītāja, noēmas un noēzes savstarpējība ir Barta uzmanības lokā, veicot fenomenoloģisko iztaujāšanu. Pirmā savstarpējība tiek apspēlēta pašā grāmatas nosaukumā *Camera Lucida (La Chambre Claire)*, kas skaidro saikni starp divām *Camera — Camera Lucida* un *Camera Obscura*[22] — *Izgaismoto* un *Aptumšoto istabu*, kuru mijiedarbe ļauj piedzimt attēlam. *Camera Obscura* prasa iekšēju gaismas plūsmu, lai veidotos attēls. Barta grāmatā Izgaismotā istaba un Aptumšotā istaba ir līdzeklis, lai runātu par Fotogrāfiju kā iekšējās gaismas

[21] R. Barthes. *La Chambre Claire*, p. 15.

[22] *Camera obscura* — no latīņu valodas "tumšā istaba". Attēla radīšanas princips, kas teorētiski pazīstams sen pirms tā ieviešanas 17. gadsimtā. Terminu pirmo reizi kā attēla radīšanas principu lieto Johanness Keplers.

plūsmas izraisītāju. Izgaismošana nav fototehnikas princips, bet filozofisks skatījums, kas parāda domāšanas un skaidrojuma iekšējo gaismu — tieši tā izveido Izgaismoto istabu. Barts diezgan netverami inscenē šo aptumšošanas un izgaismošanas principu saspēli grāmatas sākuma daļā, izvirzot jautājumu par Fotogrāfijas "garu". Valodas telpiskā izplešanās grāmatas gaitā atgādina gaismas staru, kas līdzīgi kā *Camera Obscura* darina attēlu no tumsas, turklāt vēl ačgārnā veidā. Abu *Camera* saspēle ir arī vēlmes (*dèsir*) skatīties intence. Ielūkoties aptumšotā kastē un ieraudzīt attēla noslēpumaino dzimšanu ir Fotogrāfijas enigmātiskais eksistences nosacījums.

Fotogrāfijas dzimšana ir arī vēstures atmodināšana. Vēsture Bartam nav tikai notikumu un gadījumu pārzināšana, bet gan fotogrāfijas biogrāfija. Grāmatas sākumā pieminētais dubultskatiens, kas vēl glabā vēstures nospiedumus[23], ir ievadījums fotogrāfijas pašstāstā vai autobiogrāfijā. Lai saprastu, kas ir Fotogrāfija, ir jāļauj tai runāt, stāstīt savu autobiogrāfiju, inscenējot pašrefleksīvu[24] imaginārās rekonstrukcijas aktu, īsāk sakot, nevis skaidrojot attēlu ar sākotnējas "apgaismošanas palīdzību", bet gan izgaismojot tā stāstu līdzīgi kā baroka laikmeta gaismas meistari,

[23] Barthes R. *La Chambre Claire*, p. 13; viens no visvairāk citētajiem šī darba fragmentiem par Napoleona brāļa Žeroma skatienu, acīm, kas skatījušas imperatoru. Sk. 13. atsauci.

[24] Barts raksta: "Redzēt pašam sevi (citādi nekā spogulī) — Vēstures gaitā šī darbība parādījusies pavisam nesen...". — *La Chambre Claire*, p. 27.

kas prata novērtēt tumsā paslēptās iespējas[25] atklāt gaismu. Izgaismojums, kas gluži no nekā (no tumsas) veido fotostāstu, ir arī atgādinājums par kādu Fotogrāfijas fenomenoloģiju. Barta atslēga[26] (tāpat kā daudzas citas) ir redzama pašā sākumā — kā veltījums Žana Pola Sartra grāmatai *Imaginārais*[27]. Tomēr šis veltījums nenozīmē, ka Sartra uzskati par iztēli un tēliem tiek izmantoti kā brutāls "apgaismojums",[28] kas palīdzētu noskaidrot Fotogrāfijas pamatus. Barts šo norādi drīzāk izmanto, kā viņš pats raksta, kā aizguvumu: "Šajā Fotogrāfijas izpētē fenomenoloģija man

[25] Šeit tiek domāti: holandiešu gleznotājs Vermērs no Delftas, itāļu gleznotājs Kanaleto u.c., kas izmantoja *Camera Obscura* kā gaismas studiju iespēju.

[26] Atslēga ir arī Barta agrākās semioloģiskās analīzes kategorija, tikai pazīstama ar citu nosaukumu — kods. Savā ziņā Barts darbu *Camera Lucida* ir kodējis, šeit ir daudz norāžu uz labi pazīstamiem (Ž. P. Sartrs, Ž. Lakāns, P. Burdjē, E. Huserls, J. Kristeva, P. Valerī, S. Zontāga u.c.), kā arī mazāk zināmiem (I. Kalvīno, Ž. Ž. Gū u.c) autoriem, bieži vien tikai norādot uz noteiktām iezīmēm, tās sīkāk neaprakstot. Ja pirmā perioda fotoattēla analīzes moto bija "ziņojums bez koda", tad šī darba moto varētu būt: "kodi nelīdz". Par to var pārliecināties grāmatas gaitā. Atslēgas kā kodi gan ļauj pavērt jaunas durvis, bet nedod atbildes uz jautājumiem. Gluži fenomenoloģisks uzsvars: nevis "kas?", bet gan "kā?"

[27] Franču valodas vārds *l'imaginaire* latviski būtu tulkojams kā "iztēlotais", it īpaši Sartra darba kontekstā, jo Sartrs, rakstot par iztēles problēmām, pretstata imināro un reālo. Barta izpildījumā *imaginārais* nav tikai sartrisks, tam ir pievienots arī psihoanalītiķa Žaka Lakāna *imaginārā* raksturojums, kurā tas nav reālā pretstats, bet kopā ar simbolisko veido trīs saistītus, varētu pat teikt, savītus, eksistences reģistrus. Barta atsauce uz Lakāna tekstu (Skat.: *La Chambre Claire*, p. 186: Lacan J. *Le Seminaire*, Livre XI. Paris, Seuil, 1973) var vērtēt kā iebildumu Sartram; kaut gan šis Lakāna seminārs ir slavens ar skatiena analīzi.

[28] "Apgaismojums" šajā gadījumā ir domāts kā "Apgaismība" — *la Lumiere*, jau dotas enciklopēdiskas zināšanas, prāta gaisma, kas palīdz atrast atbildes uz jautājumiem.

aizdeva mazliet no savas ieceres un valodas"[29]. Fenomenoloģija šīs grāmatas kontekstā drīzāk tiek saprasta kā uzvedinājumi, atklājumi, ierosinājumi, nevis kā "eidētiska zinātne par Fotogrāfiju"[30]. Neraugoties uz zināmu izvairību, vai pat par spīti tai, Barta rakstītais ir piesātināts ar Sartra analizētajiem iztēles un attēla konceptiem: sapnis, halucinācija, dubultnieks, totāls attēls, spontanitāte, attēlu ģimene — kā iedalījuma paveids, tēla konstituēšanās — kā refleksīvs akts, kas ir arī attēls utt. Turklāt atsauces neveidojas, norādot tikai uz vienu, nule minēto Sartra darbu, bet tās sazarojas plašāk, ietverot arī atsauces uz darbiem *Vārdi* un *Esamība un nekas*. Sartra skatījumā tēls un tā refleksīvais tvērums, attēls[31] ir apziņas raksturojumi, ko paredz apziņas pilnīga brīvība attiecībā pret realitāti,[32] Sartrs arī norāda uz to, ka attēlojošo apziņu var nosaukt par reprezentējošu, savā ziņā likdams vienlīdzības zīmi starp attēlošanu un reprezentāciju, kas iezīmējas Barta pētījumos par Fotogrāfiju. Barts savukārt nepretstata realitāti un imināro, Fotogrāfija to nepieļauj, jo atšķirībā no Sartra, kam Fotogrāfija ir tikai foto — viens no attēlošanas veidiem, kura drošticamība ir atkarīga no manis kā subjekta intences —

[29] *La Chambre Claire*, p. 40.

[30] Ibid. Ar šo izteikumu Barts norāda, ka viņa iecere nav bijusi veidot zinātni par attēlu vai attēlošanas formām.

[31] Sartrs pats nelabprāt pieņem konceptu "tēls" (*l'image*), norādot uz to kā uz neskaidru kategoriju. Tēls vienmēr ir "apziņa par kaut ko", tādējādi tēls drīzāk ir kaut kā attēls. Skat.: Sartre J.- P. *L'imaginaire. Psychologie phénomenologique de l'imagination*. Paris, Gallimard, 1940, pp. 21-22.

[32] Ibid., p. 37.

vai es uz to skatos, vai nē, vai tā mani uzrunā, vai nē, atšķirībā no gleznas vai zīmējuma, kura eksistences irealitāte ir apziņas brīvības apliecinājums. Fotogrāfijas tēli iegūst dzīvību manu acu priekšā — tāds ir Sartra verdikts.[33] Sartram fotogrāfija ir bez intencionalitātes un bez dzīvības, dzīvību ienes tikai skatiens, kas apgaro neskaidros tēlus, iedvešot tiem dzīvību. Tātad fotogrāfija ir atkarīga no subjektivitātes. Tā ir pakļauta šai varai.

Tas, kas Sartra acīs (runājot par fotogrāfiju kā attēlu ģimenes dalībnieci) ir bez īpašas vērtības, iegūst svaru Barta skatījumā. Tieši Fotogrāfijas mīklainā izvairība, nepakļaušanās iedalījumam, vairākkārt atkārtotā "fotogrāfijas nekārtība", daudzslāņainība ir tās pievilcības iemesli. Barts iebilst, atsaucoties[34] uz Sartra tēzi par to, ka Fotogrāfijai nav intencionalitātes. Foto patiesi ir jāatdzīvina, bet tas vienlaikus atdzīvina arī Vērotāju, kas skatās uz to. Barts piekrīt Sartram, ka foto nav "dzīvs", tas pats neskatās, bet tas atdzīvina valdzinot. Valdzinājums nav tikai ārējas pievilcības radīts, jo acs seko attēlam tikai tad, ja to vada neredzamais skatiens — refleksija, kas ierosina domāt par to, ka Fotogrāfija vienmēr ir kopā ar savu referentu. Vienmēr ir, uz ko norādīt, — aiz attēla vienmēr ir kaut kas vai kāds, pareizāk sakot, šis kaut kas vienmēr ir kopā ar attēlu, būdams nešķirams no

[33] Skat.: Barta citēto Sartra tekstu: *La Chambre Claire*, p. 38.

[34] Savā ziņā Barta iebildumi reizēm ir "nezinātniski" tādā nozīmē, ka nav iespējams atrast tiešas atsauces uz Sartra tekstu. Kā Barts atrunājas, tad viņa fenomenoloģija "ir vaļīga". — *La Chambre Claire*, p. 40.

tā. Foto nav foto bez kaut kā klātbūtnes, bez referenta klātbūtnes. Skatiens nevar *animēt* referentu, bet tas var sekot vēlmei redzēt. Viena no Barta darba interesantākajām tēzēm ir saistīta ar fotogrāfijas neredzamību, kas izriet no tā, ka Referents vienmēr ir, bet tam trūkst jebkuru iezīmju, tam nav marķējamības[35], ne jau fotografētais gadījums ierindo attēlu aplūkojamo skaitā vai palīdz to "sakārtot"; Barts raksta, ka "..fotogrāfija vienmēr ir neredzama: ne jau uz to skatās"[36]. Vai šis izteikums būtu viens no Barta fotogrāfijai veltītajiem paradoksiem? Fotogrāfija vienmēr ir neredzama, tā nav tas, ko mēs redzam. Fotogrāfijas tēliem nav tiesību paturēt fotogrāfijas autonomiju, tie nav atdalāmi nedz no redzamā un nedz no subjektivitātes. Attēli ir daļa no nerimtīga procesa, interakcijas starp fotogrāfiju un tās vērotāju vai vērojošo subjektivitāti. Tā ir attiecību virkne, ko nevar pabeigt, kas turpinās un kam piemīt kontinuitāte. Fotozibsnis, kas ievada un pabeidz uzņēmumu, ir tikai nejaušība, gadījums, kas nav iezīmēts. Tāpēc fotogrāfija ir neredzama, jo kas tad tā ir?

Meklējot jaunu iespēju skaidrot Fotogrāfiju, Barts vēršas pie tā, kas viņam var kalpot par atbalsta punktu — savas pieredzes kā pastarpinājuma, uzsverot trīs darbības, ko sakarībā ar foto kaut kādā veidā

[35] Der atsaukt atmiņā agrāk sarakstīto Barta darbu *La Degré zéro de l'écriture (Rakstības nulles stadija)*, kurā, atsaucoties uz R. Jākobsona rakstiem par nulles stadiju, norāda uz "nulles stilu rakstībā" (ar to domājot bezkrāsainu, caurspīdīgu rakstības stilu, stilu bez marķējamības).

[36] *La Chambre Claire*, p. 18.

pazīst katrs no mums: fotografēt, vērot, spokoties, izsakot tās ar latīņu valodas vārdiem — *Operator*, *Spectator*, *Spectrum*. Kāpēc Barts izvēlas tieši šo sastatījumu, pievienojot vēl arī *spectacle* — skatu? Šie trīs vārdi pamato Fotogrāfijas nesaskatāmības tēzi; Fotogrāfija balansē uz redzamības un neredzamības robežām, šķirot divas pasaules: dzīvo un mirušo. Katrs var fotografēt, skatoties caur kameras aci (pats Barts gan saglabā tikai vēlmi redzēt), katrs reiz ir ticis fotografēts, pakļauts skatienam no ārpuses, kas izstata manu ķermeni man svešā attēlojuma pozā.[37] Pats fotografēšanas akts, darbība ir tā, kas padara mani par spoku, izgaisinot nebūtībā. (Spokošanās vai rēgainā pieredze gan tik vienkārši nav inscenējama, tāpēc ir jāņem talkā *mīts* un *maska*.) *Spectacle*[38] ir spoka atsaukšana dzīvē. Dzīves un nāves robeža ir iespēja runāt par fotografēto ķermeni. Fotografētais ķermenis ir pakļauts ne tikai izstatīšanai, varmācībai, bet arī ķermeniskai atsvešinātībai — ķermeņa pozai, kas nepieder pašam ķermenim. Arī ķermenis tiecas tikt izstatīts kādā nulles līmenī, kas tam ir neiespējams.

[37] Vēl viena atsauce uz Sartra domu par skatienu, kas varmācīgi iegūst manu ķermeni, turklāt tā, kā es pats to neredzu. Aprakstīta darbos *Vārdi* un *Esamība un nekas*.

[38] Barta skolniece Jūlija Kristeva raksta, ka *spectacle* ievedums Barta darbos ir atsauce uz Sartra *L'imaginaire*, kurā imaginārais raksturots kā subjektīvā sintēze, *speculum*, fantasma pēdas. Atsauce uz Sartru gan izdarīta ar franču rakstnieka, Barta drauga Filipa Solera (*Philippe Sollers*) starpniecību. Skat.: Kristeva J. *La révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*. Paris, 1997, p. 118.

Pats ķermenis nav nedz valdzinājuma, nedz patikas ierosinātājs.[39]

Valdzinājuma izaicinājums ir afektīvs un nevis racionāls. Aprakstot Roberta Mepltorpa fotografēto "Jaunekli ar izstiepto roku"[40], Barts norāda uz laika klātbūtni Fotogrāfijā — ķermenis ir piedzīvots īstajā laikā, pārdzīvojamajā laikā — *kairos*.[41] Pārdzīvojums ir atšķirīgs no zināšanām un tehnikas, bet kur gan slēpjas valdzinājums?

2.1. *Studium* un *punctum*

Mēģinot izdibināt Fotogrāfijas noslēpumu, Barts atrod vēl divas apraksta struktūras: *studium* un *punctum*. Abas struktūras ir saistītas ar afektivitāti, to, ko Sartrs sauc par afektīvo apziņu, kaut gan tās savā ziņā nevar saukt par teorētiskiem pieņēmumiem vārda tiešā nozīmē. Tās ir zināmā mērā pazīstamas ikvienam un raksturojas ar vērojuma darbību un rezultātiem. *Studium* raksturo patika kā gandarījums

[39] Attieksmi pret ķermeni kā noturīgu un konstantu valdzinājuma uzturētāju var pamanīt arī tad, kad Barts raksta par pornogrāfiju kā unāru, viennozīmīgu un nevaldzinošu foto veidu. Skat.: *La Chambre Claire*, p. 69; 93.

[40] Ibid., p. 94.

[41] Interesanti, ka izstieptās rokas apraksts sasaucas ar Sartra vēlmes kā apziņas afektivitātes stāvokļa raksturojumu, saistībā ar mentālo tēlu, kur vēlme arī vērsta uz slaidām, baltām rokām kā afektīvās apziņas intences objekta attēlojumu. Skat.: J. – P. Sartre *L'imaginaire*, p. 142.

par lietu kārtību, kompozīcijas pareizība un atbilstība, skatiena konstatējoša slīdēšana, bez īpaša satraukuma sekojot attēlam (arī uzvedumam, skaņdarbam u. tml.). *Studium* saistās ar kognitīvu aktu, kurā tiek iepazīti un saprasti fotogrāfa nolūki un ieceres, tas ir kaut kas līdzīgs izglītībai, zināšanām, nepieciešamām, bet vienmēr nepietiekamām; Barts ar šo vārdu apzīmē arī gaumi, kas kā viena no estētikas pamatkategorijām ir piesaistīta spriedumu veidošanai. *Studium* sakņojas jebkurā kultūrā, tas veido iepazīšanas, saprašanas un spriešanas fonu, balstīdamies zināšanās un patikā. Fotogrāfija ir pateicīgs *studium* priekšmets, jo tā ir precīzāka par zīmējumiem vai gleznām, bet vai foto ir pilnīgs īstenības valdnieks, vai tam pieder neierobežota vara ar vienu klikšķi iemūžināt īstenību precīzāk par jebkuru citu attēlošanas veidu? Šāds uzskats ir visai bieži izplatīts: "...ideāla fotogrāfija padodas arī ārienei, bet āriene nav tik svarīga kā intences (nolūka) realizācija, bet drīzāk tā ir svarīga kā aktuālā objekta izskata raksturojums".[42] Turklāt foto ir precīzāks divējās nozīmēs — kā dokuments un kā tā atkārtotā vai atgrieztā dzīve. *Studium* izglītotais skatiens it kā ir Apgaismības ieceres vainagojums, kura priekšā atkāpjas visi noslēpumi, bet kāpēc gan Barts nerimstas apgalvot, ka vēlas iegūt mežoņa skatienu, būt ārpus kultūras, skatīties kā pirmo reizi kaut ko ieraugot? Vai tāds skatiens

[42] Scruton R. *In the Eye of the Camera.* — In: *The Aesthetic Understanding.* London, 1983, p. 34.

maz ir iespējams fotogrāfijas laikmetā, kurš, saskaņā ar Valteru Benjaminu, ir atņēmis unikalitāti mākslas darbam, padarot to vienmēr atkārtojamu un pieejamu? Barta alkas pēc šāda skatiena ir gluži mītiskas, tās ir alkas pēc nevainības, caurspīdīguma, pēc patiesības kā izgaismošanas. Tāpēc Barts piedāvā sevi par starpnieku jebkurai fotogrāfijai, pretēji pieņemtajam, ka starpnieks var būt pati kamera, tās acs — objektīvs. Tā ir pretestība kādam citam mītam Barta acīs, mītam par to, ka kamera ir neitrāls skatījuma veids, kas nedeformē un neizmaina to, ko attēlo. Savaldītā, rātnā fotogrāfija ir *studium* priekšmets.

Punctum ir trieciens, pieskāriens, šoks, negaidīts, nejaušs un afektīvs (gluži kā jau minētais "roku baltums"). Barts ar *punctum* saista redzēšanas atmodināšanu, jo acis spēj skatīties un nevis atpazīt, pārslīdēt tikai tad, ja tās vada iekšējs nolūks, vēlme, laika cilpa, kas sagūsta ne tikai skatienu, bet arī iekšējo pieredzi. Valdzinājums, kura iemesls ir nepabeigtība, detaļa, kas vada skatienu, it kā tas redzētu pirmo reizi, arī skatoties atklātos. Barts *punctum* salīdzina ar metonīmiju[43], kad skatiens papildina redzēto, nevis ar zināšanām, bet ar pieredzi. Metonīmisks ir skatiens, kas atmodina pieredzēto, liekot tam turpinā-

[43] Semiotikā — procedūra, kad viens apzīmējums aizstāj citu, to papildinot, iesaistot un aktivizējot cilvēka attieksmi, pieredzi. Metonīmiju raksturo tuvums, klātbūtne, pretstatot metaforai, kura balstās uz pārnestu nozīmi. Viens no pazīstamākajiem metonīmijas veidiem ir kino. Skat.: Lakoff G. and Johnson M. *Metaphors We Live By.* Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 39.

ties, kā Barta minētajā gadījumā ar Centrāleiropas ainavu[44] *Punctum* atver uztveri atšķirībām, Haina fotografēto psihiski slimo bērnu attēlā skatiens tveras nevis pie pazīstamā: attēla kompozīcijas, pozas, kuras izceļ viņu nesamērīgās ķermeņa proporcijas un liecina gan par slimību, gan arī par sabiedrības rūpēm, kas ietvertas kārtīgajā apģērbā, gan slimnīcas tuvumā, skatienu sagūsta nevis "zinātne", par kuru Barts šaubās, bet sīkumi, kas aizkustina — zēna jakas apkakle, apsietais meitenes pirkstiņš[45] — vienīgā skumjā bērnības liecība. Trāpīgākais *punctum* raksturojums ir analoģija ar klusumu[46]: "..(aizvērt acis nozīmē likt tēlam runāt klusumā). Foto mani aizkustina, ja es to nošķiru no parastās muldēšanas: "Tehnika", "Realitāte", "Reportāža", "Māksla" utt. Neko neteikt, aizvērt acis, ļaut detaļai vienai pašai pacelties līdz afektīvajai apziņai."[47] *Studium* un *punctum* nav pretstati kā tumsa un gaisma, labais un ļaunais, bet drīzāk gan dualitāte, kas izaug no attēlošanas un skatīšanās tradīcijas, kad attēlojums (tēls) ir tikai

[44] Kādu laiku Barts pavada Bukarestē, un Kerteša fotouzņēmumi atraisa viņa paša pieredzēto. Neraugoties uz nobīdi laikā, Kerteša foto izdarīts 1921. gadā. Savā ziņā šis Barta iestarpinājums ir kā norāde uz pārdzīvoto, nevis dokumentāli objektīvo laiku.

[45] *La Chambre Claire,* p. 82. Franču valodā apsējs *la poupée* tiek lietots arī kā lellīte. Barts apspēlē norādi uz bērnības klātbūtni: meitene ar apsieto pirkstiņu, kā meitene ar lellīti uz pirkstiņa.

[46] *La Chambre Claire,* p. 88. Var pieminēt arī senāku līdzību starp viedokli un patiesību, kas aprakstīta Sofokla traģēdijā *Ķēniņš Oidips*: vienkārši skatīties nenozīmē redzēt, redzējums sākas uz skatiena nāves robežām. Barts arī agrāk ir pievērsies viedokļa kā skatupunkta kritikai, rakstot par retoriku darbā *Mythologies* 1953. gadā.

[47] *La Chambre Claire,* p. 88.

šķietami līdzīgs priekšmetam, bet skatoties tas tiek uztverts kā priekšmeta aizstājējs. Bartam ir svarīga šī dualitāte, jo arī *studium* palīdz saglabāt labvēlīgu interesi par vēroto, — bez kultūras tas būtu neiespējami. Tomēr, ja *studium* ir gan aprakstāms, gan pamatojams, tad *punctum* tikai daļēji pakļaujas aprakstam, jo pats sakņojas atšķirībā, nepieradinātajā, afektīvajā. Saistībā ar *punctum* Barts raksturo vēl kādu svarīgu fotogrāfijas izpratnes elementu — aklo lauku, kas raksturojums arī metonīmiski kā papildinājums, vai foto cita dzīve, foto dubultnieks, kas netieši izrāda to, kas tieši nav norādīts. Aklais lauks ir kā redzamā attēla neredzamais dubultnieks, kas to iedzīvina, norādot uz attēla klātbūtni un vienlaikus arī spēju būt vēl kaut kam, nevis atdzīvoties zem skatiena, bet pievilkt šo skatienu maksimāli tuvu tukšumam, klusumam, ko Barts raksturo japāņu kultūras vārdos: *statori, haiku*,[48] kā kaut ko tādu, kam gandrīz nav referenta, vai arī referents ir pavisam niecīgs, caurspīdīgs. Barta fenomenoloģija ir vienkāršāka nekā Sartra, viņam ir svarīgi atrast Fotogrāfijas garu, būtību, ko noturēt savā tuvumā, kurpretim Sartram šis tuvums nav svarīgs. *Studium* un *punctum* skaidrojumā īsti negribas piekrist Mārtinam Džejam, kurš šos

[48] Bartu ļoti valdzina japāņu kultūra, kurā viņš saskata caurspīdīgumu, tuvumu nulles stadijai, kas ir neiespējami rietumu kultūrā. Barts ir vairākas reizes devies uz austrumiem, pirmo reizi apmeklējot Japānu 1966. gadā. Šī divdesmit dienu garā brauciena iespaidā ir radies darbs *Zīmju impērija* (*L' Empire des Signes*) 1970. gadā. Par Barta aizraušanos ar japāņu kultūru bieži tika ironizēts, salīdzinot viņu ar Pjēru Loti (1850 — 1923), franču rakstnieku orientālistu.

abus nošķīrumus saista ar Barta semiotiskajiem pētījumiem, un, proti, *studium* — ar lasāmību, bet *punctum* — ar rakstību.[49] Džeja skatījums uz Barta *Camera Lucida* ir mazāk fenomenoloģisks, Sartra domu konteksts nemaz nav manāms, un Barta fenomenoloģiskajiem centieniem šis pētnieks īpaši neuzticas, ignorējot Barta norādi par palinodiju.[50] Barta atteikšanās no semiotikas kā fotogrāfiskā attēla analīzes veida ir nozīmīgs žests. Tas savij kopā divus spēcīgus nolūkus, kuri varētu būt viņa grāmatas vadmotīvs: nāvi un tuvumu — klātbūtni.

2. 2. Nāve, klātbūtne, attēls

Fotogrāfija ir viens no spēcīgākajiem šī laikmeta attēlu producēšanas paņēmieniem, kuram ir masveida līdzdalība dzīvē. Fotografēts tiek viss, arī nāve. Nāves attēlojums ir kļuvis par ikdienišķu parādību. Protams, foto konkurents nāves neīstās "auras" radīšanā ir kino, kas glabā arī baiļu varas atslēgas. Fotogrāfijas spēks slēpjas citur — dokumentalitātē, īstenumā, atgādinājumā "tas var notikt arī ar tevi", kam raksturīga *memento mori* intonācija. Bernārs Komens fotogrāfiju dēvē par maģisko pareģi, kas rada

[49] Jay M. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth — Century French thought*, pp. 452 — 453.
[50] *La Chambre Claire*, p. 96.

cilvēkam viņa nākotni, šķietami objektīvā, bet nepielūdzamā veidā.[51] Pols Viriljo, rakstot par nežēlību, līdzjūtības trūkumu modernajā mākslā, izmanto konceptu *fotofinišs*, lai apzīmētu varmācības intensitāti, tas līdzinās zibens karam (*blitzkrieg*). Viriljo to sauc par vienu no ekshibicionisma veidiem, kura mērķis ir nostiprināt teroristisku vuārismu[52], apstiprinot to, ka nāve ir mūžam dzīva.[53] Izvēršot domu par laikmetīgā attēla tieksmi uz nekrofīliju un pilnīgo cieņas trūkumu apbedīšanas attēlojumos, viņš salīdzina nāves attēlu senās Ēģiptes Fajumas portretos ar Tuola Slenga[54] memoriālu Kambodžā. Abi ir nāves attēlojumi: ja Augšēģiptes (Fajumas) attēli rāda tieksmi izrauties no nāves anonimitātes, nonākot publiskā vērojuma telpā, tad Kambodžas attēli, nežēlīgā laikmeta attēli, rāda nāvi kā anonīmu identifikāciju.[55] Viriljo raksturojums nāves caurstrāvotajai nežēlībai mākslā atgādina Barta teikto par to, ka fotogrāfija piedzimst līdz ar vēsturi, un tas notiek tad, kad nāve ir mirusi. Tēlus, kas ievadīja ar nāvi saistītos rituālus, ir aizstājuši mirušo attēli, tā arī ir nāves nāve, vai attēla nežēlība, par ko runā Viriljo.

[51] Comment B. *Roland Barthes. Vers Le Neutre*, p. 126.

[52] Šeit burtiski: lūrēšanu.

[53] Virilio P. *Art and Fear.* London, Continuum, 2003, p. 43.

[54] Tuola Slenga memoriāls ir izveidots bijušā cietuma vietā kā sarkano khmeru īstenotā genocīda muzejs, kurā apkopoti baisi nogalināšanas, sakropļošanas un spīdzināšanas fotoattēli, zīmējumi, gleznas. Pols Viriljo uzsver to, ka nogalināšana tiek dokumentēta, iemiesojot priekšstatu par nāves neapturamību.

[55] Virilio P. *Art and Fear*, p. 44.

Klātbūtne ir nāves robeža, slieksnis, pie kura Barts atver savu personīgāko no pieredzēm — mātes nāves pieredzi. Uzdotais jautājums par nāvi pārceļ sarunu par Fotogrāfiju jaunā līmenī, padarot to par kaut ko vairāk nekā tikai notikuma liecinieci, nāve atgādina par atmiņas trauslumu, nostādot aci pret aci ar attēlu. Parafrāzējot *Camera Lucida* pirmos teikumus, var sacīt, ka miruša cilvēka attēls ir kā skatīšanās acīs nāvei. Nāves tēma savijas ar neredzamības tēmu. Nāve vienmēr ir neredzama, pat tad, kad tā tiek izstādīta, kas sasaucas ar Barta iepriekš teikto par Fotogrāfijas neredzamību, jo arī izstādīto attēlu neredz; Barts visdažādākajos veidos apspēlē jautājumu par nulles stadiju, nulles līmeni, kas ievada caurspīdīgumu. Pat rakstot par fotogrāfa izstatītajām ķermeņa pozām objektīva priekšā, Barts šo izstatīto ķermeni salīdzina ar tiekšanos pretī nullei, caurspīdīgumam, kura tam (ķermenim) nekad nebūs, ja vien Fotogrāfija izgaismojot nepadarīs to caurspīdīgu, nepadarīs par spoku. Ķermeņa, nāves un caurspīdīguma attiecības ir jautājums par dzīves un nāves robežu attēlojumu mākslā. Franču mākslas filozofs Režī Debreijs šo parādību raksturo kā jau pazīstamo robežu starp redzamo un neredzamo pasauli, kas vijas caur cilvēka ķermeņa attēlojuma tradīciju Rietumu kultūrā: "Vispirms izkalt, pēc tam uzgleznot; tēls pēc savas izcelsmes ir vidutājs (*mediatrice*) starp dzīvajiem un mirušajiem, cilvēkiem un dieviem, starp kopienu un kosmosu, starp redzamo

priekšmetu un neredzamo spēku, kas pasauli padarījis priekšmetisku".[56]

Viena no ierastākajām frāzēm, kas ierasti tiek citēta no šī Barta darba, ir grāmatas sākumā izteiktā atziņa: "..tas, ko es meklēju savos fotoattēlos, ir Nāve; Nāve ir šī Fotoattēla *eidoss*".[57] Tas reizēm pat ļauj Barta teikto kariķēt, it kā fotogrāfijas izpratnes vadmotīvs būtu *memento mori*,[58] mūžīgais nāves atgādinājums. M. Džejs šo Barta izteikumu saista ar ievainojamību, ar to, ka kameras acs[59] padara ķermeni par priekšmetu, to reificējot (priekšmetiskojot).[60] Džeja skatījumā Barts ar nāves ievadīšanu savā pārdomu laukā uzsver pašatsvešinājumu, kas ir viens no fotogrāfijas radītajiem iespaidiem, veidojot impulsu sarunai par *punctum* un *studium*.

Kāda vēl nozīme ir satverama Barta ievītajā nāves motīvā? Viņš pastiprina nāves saikni ar *eidos, eidolon*, atkārtojot to vairākas reizes. Šajā vārdā netiek ietverts ideja jēdziens, kā vispārīgi tiek skaidrots šis grieķu vārds; Barts to lieto kā apveidu, dabu — nāve ir tā, kas visam piešķir apveidu, izgaismojot tā dabu, un beidzot ir iespējams tuvoties tam, kas ir aizslīdējis,

[56] Debray R. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard de l`Occident.* Paris, Gallimard, 1992, p. 11.

[57] *La Chambre Claire*, p. 32.

[58] Neiedomājami būtu ieraudzīt Bartu pozējam ar galvaskausu rokās vai kapsētā.

[59] Pats Barts gan raksta, ka fotogrāfa pirksts ir pats briesmīgākais viņa likteņa pavēlnieks. Skat.: *La Chambre Claire*, p. 37; bet Džejs gan, protams, domā kameras aci, nevis fotogrāfa skatienu.

[60] Jay M. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth — Century French Thought*, p. 192.

aizgājis no priekšmetu pasaules, izgaismojies un ieguvis caurspīdīgumu — *spectre*. Tas no jauna tiek izsaukts pasaulē, nākot apgrieztā kārtībā: "Grieķi devās nāve atmuguriski..."[61] Iegūstot apveidu, viss top par to, kas tas patiesi ir. Barta minētais Žana Lika Godāra citāts ir par attēlu, kas ir nevis *īstais*, t. i., noderīgs kā ilustrācija jau zināmajam, bet *īsts* attēls, tāds, kas patiesi *ir*.[62]

Caurspīdīgums, skaidrība uz tumsas robežas tur, kur nāve sastopas ar esamību. Filozofs nāves priekšā nav nekas nedzirdēts, tā ir pazīstama tēma no Platona līdz M. Heidegeram un Ž. Deridā. Nāve, kas nav traģiska aiziešana, bet drīzāk nopietns atgādinājums par dienu svaru un paša atbildību. Nāve ir personīgs un reizē bezpersonisks pārdzīvojums, jo savu nāvi neviens nepazīst, bet cita nāvi — nesaprot. Nāves skaidrība ir caurspīdīga, transparenta. Tā neko nenoskaidro, drīzāk izgaismo, gluži kā Barta aplūkotā mātes bērnības fotogrāfija — *Ziemas dārzs* — izgaismo viņa pazīto māti, viņas trausluma un mīlestības pilno dabu, kas *ir īsts*, kas vēl nav padarīts rāms, pieradināts, ievietots pozā vai ieguvis kontekstu. Tāpēc māte ir viņa pati, būdama maza meitiņa; apgrieztās attiecības, kurās var atraisīties savstarpējais, iespējams, tā nekad nepiedzīvotais maigums, mātes un dēla *īstenība*.

Nāves robeža atgādina Sartra pārdomas par imagināro kā ireālo, no priekšmetiskās pasaules

[61] *La Chambre Claire*, p. 111.
[62] Ibid., p. 109.

neatvedināmo īstenību, kur tieši pasaule norāda uz imaginārā objekta eksistences neiespējamību, apspēlējot tāda ireāla objekta kā kentaurs uztveres pašsaprotamību.[63] Lai kentaurs parādītos kā kaut kas ireāls, ir nepieciešams, lai pasaule tiktu aptverta kā pasaule, kurā kentaura nav, un tas var parādīties tikai tādā gadījumā, ja apziņa, dažādu motīvu vadīta, aptvertu pasauli kā tādu, kurā kentaurs nav iespējams.[64] Turpinot tālāk savu domu, Sartrs piemin mirušo draugu,[65] sakot, ka viņa kā ireāla tēla parādīšanās ir iespējama tikai tukšā pasaulē. Barta pieredzes kustības trajektorija ir līdzīga: neiespējamā atgriešanās, kas iespējama tikai pēc nāves, kā Sartrs, kurš meklē iespēju runāt par mirušo draugu pasaulē, kurā viņa vairs nav. Paralēles (*analogon*) atrodamas abu pieredzē — pieredzes atmodināšana nav universāls akts, tā neveidojas kā zināšanu vai zināmu nozīmju (masku) atrašana. Pieredzes ievainojamība paver skatienu īstajam, nekonstruētajam, vienīgajam attēlam, kas ir kaut kas vairāk nekā tikai nodzeltējis papīra gabaliņš: izzūdošas mīlestības gaistošās pēdas.

Nāve nav tikai mīlestības atgriešanās. 38. nodaļa šajā grāmatā saucas *Seklā nāve*, kurā Barts ieskicē

[63] Tēmu par iztēles tēlu drošticamību aizsāk Renē Dekarts darbā *Meditācijas par pirmo filozofiju*. Skat.: Descartes: *Discours de la methode/Meditations*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1963, p. 165.

[64] Sartre J.- P. *L'imaginaire*, p. 355.

[65] 1940. gadā mirst Sartra draugs Pols Nizāns (*Paul Nizan*), ar kuru viņu saistīja 25 gadus gara draudzība. Mirušā drauga istaba ir viena no Sartra grāmatas metaforām, kas pastiprina nāves tēmu. Skat.: J.- P. Sartre. *Modern Times: Selected Non-Fiction*. Penguin Classics, 2000, xlv-xlvi.

kādu paradoksu — Nāves nāvi, rakstot par to, ka fotogrāfija neglābjami ir ieausta nāves tīklos, tā dzīvo kā nāve. Zaudējot savu rituālo jēgu, atraujoties no reliģiskās pieredzes, kas to apveltīja ar noslēpumainu spožumu, nāve tiek atstāta attēla varā. Ja skatiens ieguvis *studium* intenci, ja tas pēta, izmeklē, salīdzina, atpazīst, meklē nāves nozīmi, tad nāve ir tikai "kārtējā nāve" kā daļa no kādas vispārējās nāves, kuras attēli pārpludina ikdienu vēl intensīvāk nekā pirms 26 gadiem. Ne jau tas nosaka, vai nāve ir sekla vai nē, bet pastāvošā neiespējamība runāt par nāvi, nāves pieredzi. Barts raksta, ka Fotogrāfija un Vēsture ir radušās vienā laikmetā, tās abas iezīmē vienu dimensiju — pagājušā laika dimensiju. Tas nevilšus uzvedina uz domām par to, ka svarīgais "Tā ir bijis!", kam tik ļoti pievērsta uzmanība visā 20. gadsimta laikā, visdažādākās vēstures, kas sarakstītas tai pašā laikā, izrakumi, muzeji, atsegti apbedījumi, it kā runā par pagājušo laiku, tā dzīvi, bet dzīves pierādījums notiek ar nāves izrādīšanas palīdzību. Arī Bartam nāve ir veids, kā runāt par mīlestību; mīlestībai it kā ir vairāk vārdu nekā nāvei, bet arī par to nav iespējams runāt tieši, bez sekluma.

Fotogrāfija tver ikdienas plūdumu tā, kā acs to nekad nevar iegūt, tver eksistenci.[66] Šī eksistence vienmēr ir nošķirta no skatītāja, tā eksistē pati savā klātbūtnē, un šo eksistenci nav iespējams atgūt,

[66] Berger J. *Uses of Photography.* — In: *About Looking.* New York, Pantheon, 1980, p. 50.

atgriezt atpakaļ, skaidrojot, stāstot par to. Fotogrāfijas mīklainums un pievilcība slēpjas domā, ka tā var "iegūt" mirkli laika tādā veidā, kā to nespēj neviena cita "māksla".[67] Tāpēc fotogrāfija ir nemitīgs skatiena izaicinājums.

Attēls, par ko raksta Barts, ir nevis skatāms, bet gan lasāms, Fotogrāfija lēni pārtop literatūrā. Šī Barta nerimtīgā intonācija ir *Camera lucida* pētīšanas sirds, kurā tiek ignorēta iepriekšējā periodā iegūtā analītiskā un attēlojošā stratēģija. Fotogrāfija ir slieksnis, uz kura dzimst tēls, kura dzīve ir atkarīga no tā, cik daudz vērotājs ir gatavs to atdzīvināt. Fotogrāfijas noslēpumainā, bet ikdienišķi seklā daba atklājas tikai tās klātbūtnē. Tāpēc Fotogrāfija nav tikai vēsture — biogrāfija, tā ir arī autobiogrāfija, kas uzrakstīta ar laika un gaismas rakstiem. Barta darba poētiskais un subjektīvais patoss nepakļaujas aprakstam tikpat nekārtīgi, cik ārpus kārtības ir Fotogrāfija.

Acīmredzot tas ir viens no iemesliem, kas joprojām uztur spraigumu starp fotogrāfiju un skatienu. Žerārs Ženets raksta, ka fotogrāfija Bartam ir māksla *par kaut ko — un art peu sûr*, nestabila un trausla. Tā ir māksla, kur mākslinieks nekad neaizsedz savus darbus, neaizsteidzas tiem priekšā, bet ir tikai vērotājs.[68] Fotogrāfijā uz laiku laikiem ietverta nenoteiktība (protams, ja tā nav dokumentāla). Tomēr Barts

[67] Barts fotogrāfiju neaplūko kā mākslas darbu, bet drīzāk kā skatiena veidu.

[68] Genette G. *Figures V.* Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 240.

savā pēdējā grāmatā izvairās runāt par fotogrāfiju kā mākslu, jo visi attēli ir līdzvērtīgi, lai kādam žanram tie piederētu. Barts neraksta par fotogrāfiju kā mākslas veidu, pat tad, kad izmanto slavenu mākslas fotogrāfu attēlus, piemēram, Roberta Mepltorpa attēlus. Fotogrāfija ir skatījuma, pat lasījuma, nevis mākslas veids. Barta fotogrāfijas būtības meklējumi atgādina par vienkāršajām lietām: vērojumu, skatīšanos, valdzinājumu un ievainojamību, par ko visbiežāk tiek piemirsts steidzīgajā laikmetā. Tomēr Barta grāmata par fotogrāfiju ir arī svarīgs ieguldījums estētikā, atgādinot par jūtīguma nozīmi, visa tā, kas it kā ir cilvēka tuvumā, viņa klātbūtnes izraisīts, bet ko ir ierasts meklēt "dziļumā" kā apslēptu būtību. Sjūzena Zontāga uzsvēra, ka Barts pastāvīgi veidoja argumentus pret dziļumu, pret to, ka reālais tiek apslēpts: "...dziļuma ideja ir aizēnojoša un demagoģiska, tā rāda, ka cilvēka būtība atdzīvojas, paslēpta zem lietām[69]. Barta darbos tika uzsvērts, ka brīvība ir palikusi uz virsmas, šī vēlmes klejojumu plašākā spoguļa.

[69] Sontag S. *Writing itself, Roland Barthes.* — In: *A Roland Barthes Reader.* New York, Farra, Strauss and Giroux, 1982, p. XXVIII.

Ieva Lapinska

Tulkotājas piebilde

Rolāna Barta pēdējā grāmata *Camera Lucida. Piezīme par fotogrāfiju* ir viņa atgriešanās pie sevis paša "kā (fotogrāfisko) zināšanu mēra". Uzdodot jautājumu par fotogrāfijas būtību, Barts atbildi nemeklē vispārīgā, teorētiskā skatījumā uz kultūras kopumu un fotogrāfijas vietu tajā vai uz fotogrāfiju uzlūkojošā subjekta novietojumu struktūrā, kas tālāk noteiktu fotogrāfijas iespējamās nozīmes. Šajā grāmatā Barts saka, ka vēlas stāvēt fotogrāfijas priekšā kā mežonis, ko nebūtu apgrūtinājusi uzkrātā kultūras bagāža. Viņš cenšas nonākt pie kaut kā, kas ir īpašs un vienīgais. Lai atbildētu uz jautājumu, kāda ir fotogrāfijas būtība un kādas būtiskas iezīmes to atšķir no citiem attēlu veidiem, Barts pievēršas pats sev, savām izjūtām un drīz vien saprot, ka ne jau patika vai nepatika, bet gan mīlestība un nāve ir atslēga atbildei uz viņa uzdoto jautājumu. Barts daudzas lappuses veltījis pārdomām par mīlestību un nāvi; viņš neieslīgst sentimentalitātē, jo paliek pie saviem principiem — pētīt savu subjektivitāti un izteikt savus pārdzīvojumus, nevis vispārīgas patiesības.

Tulkojot Rolāna Barta grāmatu *Camera Lucida*, jutu, ka šī grāmata tiklab ir par fotogrāfiju, kā par mīlestību — par mīlestību, ko Barts jutis pret māti. Tā

ir viņa mīlestība, ko nevar aprakstīt vispārīgi kā jebkura mīloša dēla jūtas pret māti, un varbūt tieši tādēļ šīs lappuses Rolāna Barta grāmatā mani uzrunā un, domājams, tās "trāpīs" arī cilvēkam, kas šo grāmatu lasīs. Mīlestības jūtas, tas, cik svarīgi ir atbildēt uz jautājumu par fotogrāfijas būtību, arī ļauj Bartam pamazām pietuvoties atbildei. Barts apraksta savus centienus atrast īsto foto, kas viņu uzrunātu un atsauktu atmiņā viņa mātes mīļo seju, tādu, kāda tā bija. Līdzīgas izjūtas varbūt būs pazīstamas arī lasītājiem. Tās ir pazīstamas arī man: reiz kādā no Latvijas pilīm nejauši uzdūros sava tēva foto. Droši vien daudzi apmeklētāji bija pārlaiduši acis šiem nodzeltējušiem fotoattēliem, interesējušies par to, kāda izskatījusies pils atjaunošanas laikā, kā ģērbušies cilvēki, kas tajos redzami (interesējušies par *studium*, kā teiktu Barts). Man šis foto — kurā redzēju savu tēvu, tādu, kāds viņš tiešām bija — viņa skatiens, viņa stāja — bet fotografētu vietā, kur nekad neesmu bijusi kopā ar savu tēvu, kopā ar cilvēkiem, kurus nepazinu — nozīmēja daudz vairāk. Kaut kas, kas neapstrīdami bija noticis. Tāds foto katram būs īpašs. Rolāns Barts mums neparāda sevis atrasto īpašo fotoattēlu. Viņš ne tikai glabā savu dārgumu, bet arī atstāj mums mūsu brīvību, un mēs varam atrast šādu fotoattēlu paši sev, to īsto foto, kas liktu iesaukties: "Tā bija!"

Lasot *Camera Lucida*, var novērtēt, cik daudzpusīgs rakstnieks ir Rolāns Barts. Varbūt tas arī ir viens no iemesliem, kādēļ viņa devums ir tik ievērojams — neviens atklājums, neviena oriģināla ideja vai veiksmīgs

kādas problēmas risinājums nelika Bartam apstāties pie sasniegtā un palikt pie savu metožu pielietojuma. Viņš radīja dažādās teoriju sistēmas, taču neaizmirsa, ka sistēma ir vienkāršojums, tāpēc neapstājās pie kādas galīgās patiesības. Tulkojot šo grāmatu, centos nenodarīt pāri Rolāna Barta izteiksmes skaistumam, saglabājot arī terminoloģijas precizitāti un teksta saprotamību. Lai grāmata varētu nonākt pie lasītājiem, darbs pie tulkojuma bija jāpabeidz, kaut gan dažādu teksta slāņu, atsauču un kontekstu šķetināšana varētu vēl turpināties. Un tas droši vien ir labi, tāpēc, ka lasītājiem tādējādi paliek atklājuma prieks — izlasīt šo skaisto grāmatu, kas satur daudz norāžu uz citiem tekstiem, uz dažādiem mākslas darbiem un vēsturiskiem notikumiem, jo Barts, arī aci pret aci ar foto, atbrīvojies no uzkrātās kultūras bagāžas fotoattēla pārdzīvojuma brīdī, tomēr nezaudēja neko no sava intelektuālā stila, aprakstot šo pārdzīvojumu.

Tulkošanas laikā man lielu atbalstu sniedza un prieku sagādāja sadarbība ar šī izdevuma zinātnisko redaktori, literāro redaktori un Laikmetīgās mākslas centra cilvēkiem. Nozīmīgu atbalstu sniedza arī Francijas kultūras centrs Rīgā un Francijas Nacionālais grāmatu centrs (*CNL*), piešķirot stipendiju, kas ļāva daļu tulkošanas darba veikt Parīzē. Lielu paldies par palīdzību darbā pie tulkojuma saku savam draugam Parīzē, latviešu valodas pasniedzējam un latviešu literatūras tulkotājam Anrī Menanto.

Marpa bija ārkārtīgi satriekts, kad viņa dēls tika nogalināts. Viens no mācekļiem tad teica: "Jūs vienmēr sakāt, ka viss ir ilūzija. Un kā ar jūsu dēla nāvi, vai tā nav ilūzija?" Marpa atbildēja: "Protams, bet mana dēla nāve ir ilūzija visaugstākajā pakāpē."

Tibetas ceļa prakse

Piezīmēm

Piezīmēm

LS. 5.00

Piezīmēm

LATVIJAS NACIONALA BIBLIOTEKA
0307017006

2007-3
L 175

ISBN 9984-9829-5-5