

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

НОСТАЛГИЯ И ФОТОГРАФСКИ ОБРАЗ

ГАЛИНА ЙОТОВА

В текста се разглежда връзката между носталгия и фотография. Носталгията има древни корени, но не много дълга история, която започва като медицински проблем през XVII век, за да се трансформира през следващите векове в културологично и философско понятие с отражение в медиите, изкуство и масова култура.

Оказва се, че точно фотографията – като магия, следа и знак на отминал миг – се явява траен производител на носталгия. Фотографията борави с парадигмите на реалното, но в борбата за рефлексия заснетото преди е не само отсъстващо минало, но и обещание за възможно бъдеще. Носталгиращият фотографски образ възстановява липсата, отсъствието на миналото, но се явява преродена актуалност и обещание за бъдеще.

Ключови думи: носталгия, фотографски образ, реалност, любителска и намерена фотография

NOSTALGIA AND PHOTOGRAPHIC IMAGE

Galina Yotova

The text examines the relationship between nostalgia and photography. Nostalgia has ancient roots, but not a very long history, which began as a medical problem in the 17th century, to transform in the following centuries into a cultural and philosophical concept reflected in media, art and mass culture.

It turns out that photography – as a magic, a trace and a sign of a bygone moment – is a lasting producer of nostalgia. Photography deals with the paradigms of the real, but in the struggle for reflection, the captured before is not only an absent past, but also a promise of a possible future. The nostalgic photographic image restores the lack, the absence of the past, but appears reborn actuality and a promise for the future.

Keywords: nostalgia, photographic image, reality, amateur and found photography

УВОД

Следите на носталгията са още в древността, но като понятие се артикулира едва през XVII век. Носталгията, както допуска литературният критик Жан Старобински, е, може би, ново име на древно чувство, (почти с възрастта на човешкото създание), което само е променяло наименованието си, но не и смисъла си.

Носталгията може да е болест и романтично преживяване на миналото, но може и да е спасение от тежкия мах на социално потискащи изисквания и капиталов контрол. Къде е тук фотографският образ? Оказва се, че точно фотографията – като магия, следа и знак на отминал миг – се явява траен производител на носталгия.

На въпроса: „Коя реалност би ни допуснала до себе си?“ Зигфрид Кракауер отговоря, че може да опознаем единствено реалността, която все още е на наше разположение – „достъпната реалност“ (Кракауер, 1988: 197). Това се оказва валидно и за фотографията, която показва действителност, но тя е видяна, преживяна и заснета от определен гледна точка, от вид обектив, аналогов филм (или цифрова матрица), от фотограф (човек). Значението на една снимка се формира от множество фактори както вътрешни, така и външни, защото фотографският образ, може би дори повече от другите визуални практики, дава означаващото като правдоподобност, с което се замъглява сложната връзка между реалността, която документира фотографията и истината за същата тази реалност. „Действителността такава, каквата е, не съществува във филма“ – казва Роман Якобсон (Якобсон, 1988: 341).

И ето един от многото парадокси: присъстващото отсъствие на фотографа и на фотографията. Ако Ролан Барт уверява: „Всяка снимка е удостоверение на присъствие.“ (Барт, 2001: 100), то френският кинокритик и теоретик Андре Базен оспорва: „Всички изкуства са основани върху присъствието на човека; единствено във фотографията ние се любуваме на отсъствието му.“ (Базен, 1988: 94)

Друг своеобразен парадокс е това, което се вижда на повърхността на една снимка и това, което виждат на същата тази снимка гледащите я. Енергиите, завихрящи се в срещата на виждането и видяното е точно в разминаването между тях – фотографският образ поражда едновременното протичане на близост и отдалечаване, в което се състои и (не)възможното преплитане на минало и настояще. Или, осъществява се не само пространствено разчленяване, но и пропадане по отношение на времевия континуум, запечатал даден момент. Това, което съхранява една фотография е единствено мигът на отминалото вече някога случило се нещо, или, по думите на Барт, „фотографията е еманация“, но на едно следващо ниво фотографията не обективира действителността, а само предлага, проявява наличието (и отсъствието) на две отдалечени времеви точки – тази на миналото и на настоящето.

Фотографията е свидетелство за загубата, запазва загубата именно като загуба, а връзката на фотографския образ за един момент от лична или обща история и паметта за тях не е пряка и в никакъв случай не е безпроблемна: „Фотографският образ в този смисъл е повод за активиране на паметта, но не и определител на нейното съдържание.“ (Бояджиев, 2014: 229). Образът във фотографията е фундаментално предсъзнателен феномен, той указва място без място, време без време, в което всяка конфигурация на време и пространство е възможна.

ЗАЩО НОСТАЛГИЯ?

Етимологията на думата носталгия има гръцки произход, но появата ѝ е през 1688 г., когато швейцарският лекар Йоханес Хофер използва термина в своя дисертация, съчетавайки две старогръцки думи – „nostos“ νόστος – „да се върнеш у дома“ и „algos“ άλγος – „болка“, „тъга“, с които диагностицира болезнената мъка на швейцарски наемни войници, воюващи далеч от родните си земи.

През последващите интерпретации на понятието се осъществява разслояване в дефинициите на носталгията и от първоначалния ѝ статус на пространствена идея, свързана със „завръщане у дома“ – „nostos“ – се трансформира в такава, засягаща времевите измерения на ставащото битие. В по-широк смисъл носталгията е заставане срещу модернистското разбиране на времето, времето на историята и прогреса.

РЕСТАВРИРАЩА И РЕФЛЕКСИРАЩА НОСТАЛГИЯ

В книгата „Бъдещето на носталгията“ авторката ѝ Светлана Бойм предлага много личен философски поглед, съчетан с дълбок исторически анализ на „глобалната епидемия на носталгията“ като изчерпателно излага етапите на създаване, история и развитие на носталгията. Светлана Бойм разглежда носталгията през фокуса на два условни типа разграничение, с което тя не се стреми да изчерпи възможните нюанси в определението на понятието, но се обяснява връзката между вътрешния свят на индивида и общностния кръг от спомени на колективно и социално ниво.

Двата вида носталгия не са абсолютни типове, а по-скоро тенденции, начини за придаване на форма и смисъл на копнежа. Реставриращата носталгия се фокусира върху νόστος¹ и предлага възстановяване на изгубения дом и запълване на празнините в паметта. Рефлексиращата носталгия обитава царството на άλγος², в мъката и загубата, „в несъвършения процес на запомняне. (Boym, 2001: 63)

¹ „nostos“ νόστος – „да се върнеш у дома“.

² „algos“ άλγος – „болка“, „тъга“.

Реставриращата носталгия е обвързана с миналото като национална идея, традиция и наследство, рефлексиращата съществува помага да се разгледат от дистанция останалите от същото това минало предмети, артефакти, спомени, фотографски, кинематографични и аудио архиви. През фотографския образ рефлексиращата носталгия екстериоризира своя поглед към миналото, приема по-иронична и дори хумористична позиция, но тази вариантност на рефлексия дава свободата да се интерпретира и сътворява по-артистичен, по-интимен и понякога по-достоверен разказ за миналото. Фотографският и кинематографичен запис на образи и събития се наслаждава като разфокусиран спомен върху парче фотохартия и точно тази замъгленост и неяснота на образа от миналото привлича погледа на носталгика. Той открива потъмнели спомени в чупливи стъклени плаки, а от целулоидни негативи, събирали прах в метални кутии, оживяват непознати фигури и лица. Усещането за време не се губи, миналото не се унищожавя, бъдещето не се отлага. Фотографията е само следа от предишното, от случилото се дори преди миг, но точно тази нейна характеристика (на следа и белег) дава възможност да се съхранява и предава благородната ръжда на миналото.

Рефлексиращата носталгия не изгражда разрушени крепости (каквото прави реставриращата), но с помощта на фотографския образ се умилява от разрушеното, от изоставеното, за да (пре)нареди и (пре)разкаже (невъзможна или възможна) история. Благодарение на запазения и оцелял през времето фотографски документ, рефлексиращата носталгия се сдобива с най-яркото си и категорично средство, с което (без)личната история на индивида се издига до мащаба на документирана историческа истина, която (пре)написва колективния културен наратив на обществото.

Фотографията запечатва като в плик съществуващото и всеки снимащ поставя в този плик обекта на фотографския си поглед, но заедно с фотокартичката вътре попада и неговото субективно *писмо*, което отразява социално положение и индивидуална културна преценка: „снимките са свидетелства не само за нещо съществуващо, но и за видяното от даден индивид; не просто запечатване, а оценка на света.“ (Зонтаг, 1999: 99) „Човек се страхува – и стреля. – пише Сюзан Зонтаг – Но когато изпитва носталгия, прави снимки.“ (Зонтаг, 1999: 19).

ФИЛОСОФИЯ НА ФОТОГРАФИЯТА

Представянето на възлови за разбирането на фотографията теории тук е с цел да се проследи генезиса на философско и културологично осмисляне на фотографията. Идеята е да се открие „епистемологично изместване“, заскобяване на технологичния генезис – което е фокус на други вид изследване – и да се отиде към резултата, към фотографското изображение, което като носител на памет и проекция на минало реферира към специфични тропи на носталгията.

Невъзможно е да се отдели процесът по създаването на фотографско изображение от неговите формални, естетически и социални измерения. Изобразителното и същностно значение на фотографията като знак, индекс, следа и отпечатък се разглежда от редица философи, за които основна цел не е типично фотографското, но в своите изследвания те неминуемо прибъгват до примери от фотографията, тъй като нейната репрезентативна същност отговаря на научните им търсения.

Възможно ли е да се изгради структурирана теория на фотографията? Според английския артист и писател Виктор Бъргин това е невъзможна по своя смисъл мисия. Фотографският медиум може да има физично измерение, химическа структура или интегрална схема, фотографският образ може да показва, разказва или разкрива определен миг реалност, но какво означава всичко това без гледащия този образ, без емоционалния поглед на един субект?

Ясно е, че снимката действа като катализатор – вълнуваща умствена дейност, която надхвърля онова, което дава самата снимка. От това следва, че теорията на фотографията трябва да вземе предвид активното участие на умствените процеси на зрителя и че такъв разказ ще има съществено място в теорията. (Burgin, 1982:9)

Полето на теоретичното осмисляне на фотографията се пресича от множество различни културни и научни системи, от което в частност географията на теорията не се стеснява или категоризира, а проектира флуидна и интердисциплинарна свързаност с всички тях.

Американският философ Чарлз Сандърс Пърс (1839–1914) формулира основни понятия в семиотиката и представя отговор на въпроса „Що е знак?“. Пърс не се интересува от специфичната знаковост на фотографския образ, но размишленията му водят нишката на критическата мисъл и определят теоретичния интерес, който преминава от мимезис, обективно пренасяне, физическа достоверност и реалност до дискурси за социалната употреба, културна конвенция и архетипен код на фотографското изображение. По-интересното в теорията на Пърс е признаването на динамичното несъответствие между знак и обект, за липсата на застиналост и едновременност, защото между тях застава понятието време. Френският теоретик на фотографията Филип Дюбоа разкрива иманентната същност на фотографския знак в теорията на Пърс и признава, че „се преодолява примитивната и изкривяваща погледа концепция за фотографията като мимезис и премахва от пътя епистемологичната пречка на подобие между образа и неговия референт.“ (Dubois, 1983: 67)

Разширение на идеите на Пърс по отношение на знаковата и по-точно на индексалната същност на фотографията се среща в търсенията на американската изкуствоведка Розалинд Краус. Всъщност Краус не се интересува от фотографския образ коректно, а наслаждава неговата специфична характерис-

тика на индекс и документална изчерпателност върху функционирането на съвременното изкуство изобщо. Забелязва се трудната определимост на фотографското, когато репрезентативната му същност е поставена върху масата на философско съмнение и културна рефлексия. Неопределеността на фотографския образ и неговата възможност да прелее съдържание – от документална фиксираност и достоверност за събитие до тяхната заменяемост с друго значение и внушение – определя и взаимоотношението между фотография и носталгия и необходимостта от косвени доказателства за значението на документираната реалност. „Съединителната тъкан, свързваща обектите, съдържащи се в снимката, е тази на самия свят, а не тази на културна система.“ (Краус, 1986: 212)

„Ето ме мен самия мярка за фотографското значение“ (Барт, 2001:15). С това съждение френският мислител Ролан Барт (1915-1980) добавя още една категория в осмислянето на фотографията. Това е субектът на фотографското, който с присъствието си и движението на гледащ едно изображение привнася така необходимия живот на представлението, наречено фотообраз. И ако Чарлз Пърс допуска времето като част от корелацията обект-образ-знак, то Барт категорично заявява неизменната свързаност на фотографското с времето, но също и определящата интенционална връзка между снимката и гледащия. Фотографията – признава Барт – „осъществява нечувано смесване на реалност („Това е било“) и истина („Това е!“); превръща се едновременно в установяваща и възклицаваща; докарва изображението до онази безумна точка, където афектът (любовта, състраданието, скръбта, поривът, желанието) е гарант за битието. Тогава тя наистина се доближава до лудостта, достига до „безумната истина“ (Ibid:131).

Колкото и да е ясно видим като аналог на действителността, фотографският образ се консумира и декодира с определен запас от знаци, който запас зависи от социални, културни и цивилизационни нива на съзнание у зрителя или, знаците предполагат известен код. „Следователно фотографският парадокс се състои в едновременното наличие на две послания, едното без код (фотографския аналог), другото с код („изкуството“, тоест обработката или „писмото“, тоест реториката на фотографията.“ (Ibid:509). Реториката на образа, както го описва Ролан Барт, не е невинна сцена, на която съжителстват без проблеми различните послания, а е по-скоро дискурс, способен да позиционира и подчини своя предмет.

Само няколко години след публикуването на Бартовата „Camera lucida“ през 1983 г. се появява сборникът с есета на Филип Дюбоа – „L’Acte photographique“, който подобно на Чарлз Пърс и Розалинд Краус предпоставя като основна характеристика на фотографията първо наличието на физическа връзка между обект и изображение и, второ – фактът на „светлинния отпечатък“ като проекция на светлината върху очувствена към нея повърхност. Филип Дюбоа не отхвърля реализма на фотографския процес, но признава, че „ре-

ференциалната ситуация“ обхваща многостранния облик на фотографията, в който са включени не само физико-химическата специфика на процеса, но и позициите на фотографа и зрителя в техните социални роли. За да обоснове все пак първостепенното значение на репрезентацията – следата – в своята аргументация Дюбоа използва семейния албум, което прави и Пиер Бурдийо, но в различна интерпретационна посока. Дюбоа смята, че основната характеристика на подобна фотография притежава именно „статут на индекс“, с което и потвърждава теорията на Барт за играта и парадоксалния характер на фотографията. Снимката утвърждава това, което е било, но това съвсем не означава, че определя отношението към самата снимка и към нейното съдържание. Реалността върху една фотография е неотменима и принципна част от нейното послание, но въпреки „лепилото“ на реалното, една фотография не означава нищо, докато не я декодираме в определен смисъл.

Френският философ и изкуствовед Жорж Диди-Юберман предпоставя ясната диспозиция между отпечатък и оригинал – за да има отпечатък, трябва да е отстранен оригиналът. А Петер Гаймер, в своята книга „Теории на фотографията“, цитира Диди-Юберман: „отпечатъкът никога не може да представи чисто присъствие“ (Гаймер, 201: 57) Фотографският образ е само следа от вече несъществуващо минало, може да се репродуцира това минало, може и да се интерпретира, но екзистенциално (по Барт) не може да се повтори.

ФОТОГРАФСКИЯТ ОБРАЗ – ДОКУМЕНТ И МОНУМЕНТ

В книгата „В памет на паметта“ руската писателка Мария Степанова разсъждава върху поставен от френския философ Жак Рансиер въпрос за историята, в който той противопоставя „документа на монумента“ (Степанова; 2019: 46). За Рансиер документът е сух и неангажиращ отчет за едно събитие, като целта е да се направи паметта официална. На обратната страна е монументът като лично свидетелство за човешките дела, което може да се открие в стара рокля, в скъсан тефтер, да се прочете в завързани с панделка купчина писма или да се разгледа в семеен фотоалбум.

Чрез специфичните си качества на следа и отпечатък фотографията реконструира време и пространство, или с тези свои белези фотографията е способна да изпълнява условията на документа. Но това, което може да се открие в любителска и в т.нар. „намерена“ фотография е точно монумента – срещата с индивидуалното време на някой друг, визуализация на нечие лично, но чуждо пространство.

Какво е намерена фотография? С този термин се обозначават снимки, които най-често са анонимни фотографии, част от семеен албум, намерени по битаци и пазари. Най-общо това са обикновени снимки, направени за лично ползване от непрофесионалист, но също така може да са и професионални фотографии, които имат единствено илюстративен, информационен смисъл

и са били използвани в медицина, криминалистика, армия, изследователски институти и други подобни. Общото между всички тях е, че са направени без претенцията за професионално или художествено излагане, но след „обработката“ и селекцията на артист и колекционер получават различно естетическо значение.

Веднага след създаването си фотографията е преоткрита и използвана в изкуството като намерена. Снимката е измъкната от боклука, обработена и подредена в конструкция, която липсва на оригинала, но точно такава чужда идея е привнесена от колекционера, който с това си деяние се трансформира от събирач в автор. Срещата и запознанството с важни и маловажни моменти от живота на един непознат човек предлага неподозирани възможности за интерпретация, но също и манипулация. Повечето колекционери, които работят с визуален архив от любителска или „намерена“ фотография, подхождат творчески към събрания материал. Те конструират своя идея от повтарящи се елементи, композиция или някакъв друг впечатляващ с присъствието си обект. Когато един артист, художник, колекционер открие своята *червена* нишка, той експлоатира визуалния набор от фотографии с цел да създаде различна от видимата, но собствено съдържаща се в различните образи история. Извършва се своеобразна експроприация на история, която се експлицира във визуален разказ, но с изявения личностен почерк на разказвача – колекционер. Разказ, който от шеговит или куриозен фотороман може да се превърне в достоверна и културно значима фотоистория.

IMAGINARY ARCHIVE И „СЕМЕЙСТВО СТОЯНОВИ“

Подобна трансформация осъществява и Тихомир Стоянов, който от фотограф на различни събития се превръща във водещ колекционер на намерена фотография в България, автор и създател на фотокниги и изложби. Началото е някъде през 2008–2009 година, когато седмичните разходки до битака и събирането на смешни и интересни снимки се превръща от неделно хоби в активно артистично занимание.



Изложба „Семейство Стоянови“ в галерия Синтезис, фотография: Галина Йотова

Една от първите изложби, представяща намерена фотография в България и наречена „Семейство Стоянови“, беше изложена през февруари–март на 2018 година в галерия Синтезис, София. „Семейство Стоянови“ е измислена фамилия, но притежава богата фотоистория и профил в Инстаграм – Imaginary Archive³. Тяхната кутия със снимки всъщност е част от богатия архив на Тихомир Стоянов.

Организирането на намерената фотография в рамките на визуален разказ и преминаването на границата от фикционално и виртуално в реално и пространствено измерение изиграва лоша шега на фамилията. В изложбата семейството се сдобива освен с история, но и с дом. В галерията се разполагат познати фотьюйли с плюш, холна масичка, декоративно шише с вишновка, везано ръкоделие върху стар телевизор, тюлени перденца и списание „Жената днес“ от 70-те. Желанието да се интериоризира един домашен свят, какъвто е изобразен във фотографиите, се препъва в буквалността на вещите. Защото намирането и поставянето на други, кодиращи време и смисъл обекти би трябвало да казват нещо повече от присъствието си в пространството, но единственото, което правят е, че изземват функцията на представителност от фотоизображенията и подменят същността на изложените по стените фотографии в илюстративен материал и декорация. Намерената фотография отно-

³ <https://www.instagram.com/imaginaryarchive/?hl=en>

во се е изгубила. Един път открита случайно, след това обгрижена и обмислена, тя преднамерено е запратена в изначалната си същност на vernacular (домашна, одомашнена), или още един път е подхвърлена сред ненужните вещи на историята. Решението изложбата да бъде поставена в „среда“ по-скоро гъделичка удоволствието от надничането през ключалката – актуализирано наблюдение, което се асоциира с актуални риалити формати и воайорството на социални мрежи и меди.



Изложба „Семейство Стоянови“ в галерия Синтезис, фотография: Галина Йотова

Изложбата презентира носталгичната същност на фотографията, репрезентира уж едно „друго време“, но колкото и рационалната мисъл да го поставя в конкретни исторически параметри, емоционалната памет рефлектира върху същото това „друго време“ като изгубено детство и отишла си младост. Експонираното чрез фотографията минало стеснява динамичните възможности на актуалното настояще – то сякаш спира хода си, за да се пренесе „тук“ и за да продължи да съществува „сега“ същото онова уж изчезнало „друго време“.

Изложбата поставя един важен, но неразработен, а може би и неразбран от автори, куратор и публика въпрос, а това е въпросът за етическия компонент в работата със семейни фотографии. Щом като тези снимки са от личен албум или архив, то те не са предназначени за публично експониране, най-малкото са били част от една родова памет и тяхното излагане на показ, особено в режим на съществуване, различен от първоначалния, извежда на преден план въпросът: защо и как се излагат публично подобни снимки? Защото освен

представителност и социология, в експонирането на семейни снимки при същества и усещането за незаконно и нечистоплътно нахлуване в чужд на нас – публиката интимен свят. Чувствителният зрител преживява смущението от тази разобличена откритост, която в съвременния свят се води за свобода и право на изразяване, но е и сигнал за добре прикрита психична и духовна тревожност. И веднага идва въпросът: защо непременно трябва да се измисля история с тези снимки? Защо не им се позволява да останат мълчаливи свидетели?

„Семейство Стоянови“ имат реално шанс да пребъдат, да останат завинаги незабравени в етера от безброй други изличени, унищожени и отлъчени от паметта малки и големи фамилии, родове, дори народи. Колекционирането на намерена фотография, нейното архивиране и подреждане актуализира не само (на)личната биография, но удовлетворява изискванията и на голямата история. Като разкрива документалната значимост на намерени предмети и фотографии, артистичната работа с тях откроява и характеристиката им на монумент, зад който обаче винаги се спотайва сянката на носталгията. Рефлексиращата носталгия и нейният най-силен експлицитен проявител – фотографският образ – настояват да бъде разказана история, дори измислена, защото миналото не само живее „вечно“ в една фотография, но говори за себе си в сегашно време. Проблемът на здравословния скептицизъм е, че „старият свят не може да бъде обновен – не и с цитати – и това е най-скръбният и донкихотовски аспект на фотографската дейност.“ (Bourdieu, Boltanski, Chamboredon, 2003: 85)

В книгата „За фотографията“ Сюзан Зонтаг пише, че „фотографиите, които превръщат миналото в артикул за потребление, са пример за съкратена процедура“ (Зонтаг, 1999: 77) с уточнението, че тази процедура е „упражнение по сюрреалистичен монтаж и сюрреалистично съкъсяване на историята“ (Ibid). Тази констатация работи адекватно в артистичната употреба на намерената фотография. Извадени от праха на историята негативи и снимки не са само артистична приумица на колекционер с усет за пазарни тенденции, не са и изхвърлени вещи, които вместо в контейнери за боклук преживяват тленността си в музейни кутии, те са памет и рефлексия за руините на паметта. Една фотография, запечатала хора и места, може и да промени установена историческа парадигма, но не може да отмени факта на самото събитие, защото най-голямото предимство на любителска и намерена фотография е, че дава шанс да съществуват паралелно и „истина“ и „лъжа“. Намерената фотография, също като намерената вещ е „неподправено късче от околния свят“ (Ibid:78).

И ОТНОВО ЗА ПАМЕТТА

В есето „Uses of Photography“, посветено на Сюзан Зонтаг, английският поет, философ, артист Джон Бърджър създава любопитен паралел между паметта и християнското тайнство на опрощение: „Паметта предполага опре-

делен акт на изкупление. Това, което се помни, е спасено от нищото. Това, което е забравено, е изоставено.“ (Berger, 2013: 215) Бърджър предполага наличието на „свръхестествено око“, което спекулативно може да се приравни до абстрахиращия обектив на една фотокамера, която поема отговорността какво да бъде запечатано, оттам и запомнено, и какво да бъде пренебрегнато и забравено.

Традиционното разбиране за архива като трезор на паметта постепенно, почти неусетно променя своята епистемологична същност и с помощта на цифровата мрежа и глобален интернет смени не само обиталището си, но и онтологичното си значение. В сегашното време на дигитализирани емоционални, психически, политически и културни прояви на субекта, интернет е този кенотаф, този всеобщ гроб, в който образи, спомени, събития пропадат във въртопа на мрежата. В „млякото“ на интернет начало и край губят своя онтологичен смисъл, линейното време е без значение – историите *on-line* не се движат между минало и бъдеще: „когато ги изключиш, просто изчезват, когато ги включиш, те са в настоящето“ (Рушкоф, 2018: 77).

По същия начин разпръснатите в етера на мрежата фотографски образи не осъществяват онзи преход, характерен за технологията на модерното време – от оригинал през копие, при който всяко следващо копие погубва не само аурата (по Бенямин), но с техниката на аналогова репродукция се съсипва и самият оригинал. В дигиталния свят всеки следващ образ не е отдалечаване от оригинала, а е мултиплициране на оригинала. Разликата е единствено в структурата – образът не е преобразуван се в спомен за предишно състояние оригинал, а е клонинг – чисто и неомърсено от праха на времето повторение. Средствата за пренос на виртуални образи и данни – екраните на компютри, телефони и т.н. – се преобразяват в представата за огледало, което не действа като огледало – то не съобщава нищо, не казва истината, а показва невинната форма на собствените ни (изкривени) желания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Носталгия и фотография са странна двойка. Ако носталгията търси пространство и време в миналото, в което спокойно да събуе стягащите обувки на сегашното, то фотографията е екранът, върху който се проектира неудовлетворението от настоящето и страха от непредвидимостта на бъдещето.

Една от същностните задачи на фотографията е в запазването на памет за живелите и живяното преди, но с развитието и обособяването ѝ като самостоятелно художествено звено тази характеристика се явява само вторичен показател – от следа и белег за реалността, на фотографията ѝ се налага да удържа последвалите обяснения като знак, индекс и код без конотация.

Новите културни и естетически прояви на носталгията вече са овладели стратегически позиции в социалните мрежи и забавленията, а с навлизане-

то на дигиталните устройства сред широките маси технологични и медийни компании залагат на сладката омая на носталгията. Фотографският образ в черно-бяло, сепия или избелели цветове завладява очите на гледащия, танцува в шлагерен унисон с тъгата и мисълта за отминало детство, пропиляна младост или провален живот, и без да иска тръгва по пътеки, утъпкани от социо-културни шаблони и предразсъдъци.

Фотографията не само се промени през изминалите десетилетия, но от аналогова и сравнително труднодостъпна техника и практика се превърна в лесна цифрова играчка, която всеки притежава в телефона си. Защо любителска и стара фотография маркира носталгията? Може би защото тя се явява един по-пряк път към постигането и разбирането на настоящето – „може да се твърди, че пътят към настоящето по необходимост приема формата на археология.“ (Агамбен, 2021: 27)

Носталгията не е измислена болест, причинена от тъгата по отминаващото безвъзвратно време, но като фотографски образ се оказва и добронамереното острие на скалпел, което премахва тумора от безсмислието и консумеризма на съвременното общество, и заедно с ореола на позастарял ретро образ възстановява тялото и духа на свят, който, програмиран със страха пред старостта и смъртта, остава вечно млад върху лъскавата фотографска и филмова следа.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Агамбен, Дж. (2021) *Що е?* София: Критика и хуманизъм [Agamben, Dzh. (2021) *Shto e?* Sofia: Kritika i humanizam].
- Базен, А. (1988) *Що е кино?* В: Знеполски, Ив. (съст.) *Из историята на филмовата мисъл*, Т. II. София: Наука и изкуство [Bazen, A. (1988) *Shto e kino?* V: Znepolski, Iv. (sast.) *Iz istoriyata na filmovata misal*, Т. II. Sofia: Nauka i izkustvo].
- Барт, Р. (2001) *Camera Lucida. Записки за фотографията*. София: Агата-А [Bart, R. (2001) *Camera Lucida. Zapiski za fotografiyata*. Sofia: Agata-A].
- Барт, Р. (1991) *Въображението на знака*. София: Народна култура [Bart, R. (1991) *Vaobrazhenieto na znaka*. Sofia: Narodna kultura].
- Бёрджер, Дж. (2014) *Фотография и ее предназначения*. Москва: Музей за съвременно изкуство Гараж и Ад Маргинем Пресс [Bërdzher, Dzh. (2014) *Fotografia i ee prednaznachenia*. Moskva: Muzey za savremenno izkustvo Garazh i Ad Marginem Press].
- Бояджиев, Ц. (2014) *Философия на фотографията*. София: Изток-Запад [Boyadzhiiev Ts. (2014) *Filosofia na fotografiyata*. Sofia: Iztok-Zapad].
- Гаймер, П. (2011) *Теории на фотографията*. София: Изток-Запад [Gaymer, P. (2011) *Teorii na fotografiyata*. Sofia: Iztok-Zapad].
- Зонтаг, С. (1999) *За фотографията*. София: Златорог [Zontag, S. (1999) *Za fotografiyata*. Sofia: Zlatorog].
- Кракауер, З. (1988) *Природата на филма (Реабилитация на физическата реалност)*. В: Знеполски, Ив. (съст.) *Из историята на филмовата мисъл*, Т. II. София: Наука и изкуство [Kraakauer, Z. (1988) *Prirodата na filma (Reabilitatsia na fizicheskata*

- realnost). V: Znepolski, Iv. (sast.) *Iz istoriyata na filmovata misal*, T. II. Sofia: Nauka i izkustvo].
- Рушкоф, Д. (2018) *Шок от настоящето. Когато всичко се случва сега*. София: Виа Летера [Rushkof, D. (2018) *Shok ot nastoyasheteto. Kogato vsichko se sluchva sega*. Sofia: Via Letera].
- Степанова, М. (2019) *В памет на паметта*. Пловдив: Жанет 45 [Stepanova, M. (2019) *V pamet na pametta*. Plovdiv: Zhanet 45].
- Якобсон, Р. (1988) Разговор за киното. В: Знеполски, Ив. (съст.) *Из историята на филмовата мисъл*, Т. II. София: Наука и изкуство [Yakobson, R. (1988) *Razgovor za kinoto*. V: Znepolski, Iv. (sast.) *Iz istoriyata na filmovata misal*, T. II. Sofia: Nauka i izkustvo].
- Berger, J. (2013) *Understanding a Photograph*. Penguin Books Limited.
- Boym, Sv. (2001) *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.
- Bourdieu P., Boltanski, L., Castel, R., Chamboredon, J.-Cl. (2003) *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. 2^e éd.. Paris: Les éditions de Minuit.
- Dubois, Ph. (1992) *L'Acte photographique*. Editions Labor.
- Krauss, R. (1986) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge MA/London: The MIT Press Cambridge.
- Starobinski, J. (2016) *Le concept de nostalgie*.