

## Meno filosofija

# NUOBODULYS IR PRIEVARTA: ANTONIONI „FOTOPADIDINIMO“ ATVEJIS\*

### Nerijus Milerius

Vilniaus universiteto Filosofijos katedra  
Universiteto g. 9/1, LT-01513 Vilnius  
El. paštas: nerijus@milerius.lt

**Santrauka.** Tęsiant kinematografinės prievartos tyrinėjimus, straipsnyje nagrinėjamas vienas ryškiausių kino istorijoje metakino pavyzdžių – Michelangelo Antonioni „Fotopadidinimas“ („Blow up“). Pirmą, atskleidžiant, kokiu būdu „Fotopadidinimas“ aprėpia ne vien fotografijos istorijos, bet ir pamatinius ontologijos klausimus, sugrįžtama ne vien prie vieno iš fotografijos pradininkų F. Talboto, bet ir prie filosofijos klasiko Platono nuostatų. Antra, pasitelkiant R. Barthes'o nuostatas, tyrinėjami mados fotografijos filosofiniai aspektai. Trečia, siekiant išryškinti bendrą „Fotopadidinimo“ kontekstą, aptariama J. Bergerio ir D. McCullino kontroversija karo arba agonijos fotografijos klausimu.

Straipsnyje atskleidžiama Antonioni strategija fiksuoti prievartą (žmogūdystę) ne tiesiogiai, bet kaip sociume vyraujančios monotonijos įveikos simptomą ar galimybę. Argumentuojama, kad tokia prieiga leidžia Antonioni išvengti prievartos statuso hipostazavimo, būdingo profetiniams meninės prievartos manifestams.

**Pagrindiniai žodžiai:** prievarta, metakinas, fotografija, Antonioni

Šiame straipsnyje tęsiami ankstesniuose „Problemu“ numeriuose skelbtų straipsnių prievartos tematika tyrinėjimai. Straipsnyje „Vizualinės prievartos ir „taikomojo aristotelizmo“ kritika M. Haneke's filme „Smagūs žaidimėliai“ analizuota M. Haneke's pastanga išsiveržti iš klasikinės prievartos traktuotės paradigmos, pagal kurią prievarta arba draudžiama, arba legitimuojama kaip meno autonomijos dalykas. Straipsnyje „Prievarta kaip modernybės

sąlyga: F. T. Marinetti ir G. Simmelio atvejis“ interpretuotas prievartos statusas modernybėje, atskleista, kokiomis sąlygomis prievarta tampa avangardiniu ar krizės įveikos veiksniu, kaip silpsta revoliucinis prievartos patosas, o pati prievarta tampa vartojimo visuomenės sistemos dalimi.

Tęsiant prievartos statuso vartojimo visuomenėje tyrinėjimus ir atsigręžiama į Antonioni „Fotopadidinimą“ (*Blow up*, 1966). Antonioni akivaizdžiai fiksuoja tokį poindustrinį pasaulį, kuris mezgasi jau po visas sociumo sritis persmelkusio vizualinio posūkio – pasaulį, kuriame vizualumas tampa esminiu žmogaus patirties komponentu,

\* Straipsnis parengtas kaip monografijos „Vizualinė prievarta kine“ dalis (tyrimus ir leidybą remia Lietuvos kultūros taryba, sutarties Nr. S/HUM - 4(6.49)/ 2016)

o vaizdai ima funkcionuoti savarankiškai, nepriklausomai nuo to, ką jie atvaizduoja. Tokiame pasaulyje jau nesistebima nutūkūsiais savaiminiais saitais tarp „originalo“ ir „kopijos“, tačiau vis dar ieškoma naujo santykio pakitusios originalo ir kopijos sąveikos atžvilgiu. Viena vertus, užplūdus televaizdų srautams, atsivėrė milžiniška erdvė savųjų modeliuojamų virtualių pasaulių konstravimui. Antra vertus, šie pasauliai neretai ėmė dubliuoti, keisti ar išstumti tuos, kurie kadaise besąlygiškai buvo laikomi tikrais. Seksualumas, partikuliarai ir totalinė prievarta (karas) taip pat tapo vizualinių fabriekų gaminiiais. Nors pats „Fotopadidinimas“ tiesiogiai nevaizduoja karo, filmo kontekstui itin svarbus šis vaizdų multiplikacijos ir devalvacijos aspektas – praėjus porai dešimčių metų po karo, karas, kaip totalinės prievartos forma, yra nutolęs kaip tiesiogiai patiriamas fenomenas, bet maksimaliai priartėjęs kaip virtualus medijų produktas. „Fotopadidinimas“ numano vizualinių produktų gamintoją ir vartotoją, tarsi susisupusį į komfortabilų vizualinių serijų kokoną, bet geidžiantį tokios *archetipinės* patirties, kuri šį kokoną susprogdintų kaip burbulą. Perkeldamas žiūrovą į metalygmenį, Antonioni sugestijuoja, kad tokią patirtį gali užtikrinti transcendentalinės dailės, fotografijos ir kino galimybės.

Nors šis kūrinys sukurtas dar 1966 metais, jis akivaizdžiai peržengia XX a. septinto dešimtmečio kontekstą ir susipina su šiandienos fenomenais. Pavyzdžiui, 2014 metais Londono „Parafin“ galerijoje surengtoje parodoje „Fotopadidinimas: dailė, fotografija ir tikrovė“, kurios atspirties tašku, kaip galima lengvai atspėti iš parodos pavadinimo, ir tapo Antonioni filmas, akcentuota, kad „Fotopadidinimo“ fotogra-

finės technikos anticipuoja XXI amžiaus dailės technikas. Prisiminę Antonioni frazę, kurioje jis apibūdino savo darbą kaip archeologinį dabarties medžiagų kasinėjimą, parodos organizatoriai tvirtino, jog būtent taip – kaip archeologinį kasinėjimą – reikėtų nusakyti ir šiandienos dailininkų veiklą (Parafin Gallery 2015). Kaip ir „Fotopadidinimo“ pagrindinis personažas fotografas Tomas, kuris fotolaboratorijoje nužengė visą kelią nuo bendro iki paties stambiausio plano, taip ir šiandienos dailininkai užsidaro šiuolaikinėse laboratorijose, kuriose pasitelkia kitus dailės kūrinius, fotografijas ir skaitmeninius darbus, juos dekonstruoja, fragmentuoja, o vėliau koliažo technikos būdu rekonstruoja ir perkelia į dailės režimą.

Savaime suprantama, šis fotografijos įtakos dailei momentas – tik vienas iš pačių įvairiausių „Fotopadidinimo“ aspektų. Filmu centre įkurdindamas fotografiją ir būdamas vienas garsiausių metakino pavyzdžių, „Fotopadidinimas“ yra sukonstruotas kaip universalus diagnostinis modelis. Įprastai į šį filmą atsigrežiama tada, kai siekiama atskleisti bendrąją XX a. septinto dešimtmečio socio diagnostinę, vartojimo kultūrą, Londono laisvės atmosferą ir daugybę kitų visuomenės parametru bei fenomenų. Nagrinėti „Fotopadidinimą“ prievartos (žmogžudystės) aspektu – gerokai sudėtingesnė užduotis. Vis dėlto pagrindą tokiai užduočiai suteikia pats Antonioni. Atsakydamas į vienos žiūrovės pastabą, kad jai labiau priimtini tie jo filmai, kurie vaizduoja aiškia pabaigą, Antonioni pacitavo Lukrecijų, kuris teigė, jog pasaulyje, kuriame viskas yra neaišku, vienintelis aiškus dalykas yra paslėpta prievarta, kuri ir suteikia visa kam neaiškumo

statusą (Cardulo 2008: 38). Nors čia buvo kalbama apie kitus Antonioni kūrinys, ši jo pasitelkta Lukrecijaus išstarmė stebėtinai tiksliai įvardija „Fotopadidinimo“ intriga. Atrodo, kad įprastų kasdienių fenomenų trapumas šiame filme neabejotinai veda prie tikro ir nekvestionuojamo „branduolio“ – prievartos. Antra vertus, pats šis tariamas prievartos branduolys pateiktas tokiu paslėptu pavidalu, jog apie jį negalima kalbėti kaip apie nekvestionuojamą tikrovę. Veikiausiai toks ambivalentiškas prievartos statusas ir lėmė, kodėl jau egzistuojančiuose „Fotopadidinimo“ tyrimuose prievarta dažniausiai užleisdavo vietą kitiems šio filmo aspektams ir fenomenams. Tačiau akivaizdu: ne eksponuodamas, bet paslėpdamas prievartą, Antonioni ne sumažina jos svarbą, bet, priešingai, ją padidina, paversdamas prievartą vaizduojamos visuomenės esminiu indikatoriumi.

Ką filmas apie fotografiją byloja apie prievartos statusą sociume? Koks „Fotopadidinime“ išryškintos prievartos santykis su kitomis kinematografinės prievartos formomis? Ar nustojus prievartą suvokti kaip avangardinį ar krizės įveikos veiksnį, prievarta neišvengiamai traktuotina vien kaip vartojimo visuomenės sistemos elementas? Į šiuos klausimus ir bus mėginama atsakyti šiame straipsnyje, kurio taikinyje iš pradžių neabejotinai atsiduria „Fotopadidinimo“ metaaspektai.

## **Fotografijos ontologinė prigimtis ir jos šalutinis efektas**

Žvelgiant į „Fotopadidinimą“ pro metakino prizmę, atrodo akivaizdu, kad šis filmas ne tik sugrąžina į fotografijos pradžios situaciją, bet ir pagreitintu režimu prabėga

pro daugelį fotografijos istorijos epizodų. Kaip prisimename, vienas iš fotografijos pradininkų Foxas Talbotas albumą, kuriame pademonstravo fiksuotų vaizdų technologiją ir išspausdino pirmuosius šios technologijos pavyzdžius, pavadino *Gamtos pieštuku* (*The Pencil of Nature*). Dirbdamas su *camera lucida* – technologija, pagaušančia atvaizduojamų daiktų kontūrą, bet vis dar reikalaujančia tą kontūrą pieštuku užfiksuojančios žmogaus rankos, – Talbotas kartu ieškojo ir būdo, kaip pati gamta galėtų atvaizduoti („nupiešti“) pati save. Išrastas *kalotipas*, arba *talbotipas*, kaip tik ir traktuotas kaip toks techninis įrenginys („gamtos pieštukas“), kuriuo gamta fiksuoja save tiesiogiai savo pačios „ranka“ be jokio žmogaus rankos įsikišimo.

Rusų režisierius Sergejus Eizenšteinas yra teigęs, kad XX amžiuje įvykęs perėjimas nuo nebyliojo prie garsinio kino įveikė vaizdo ir žodžio perskyrą, taip akcentuotą dar antikos laikais paties Platono. Būtų pernelyg pretenzinga tvirtinti, kad fotoaparato kaip „gamtos pieštuko“ išradimas pats vienas ir tik savo jėgomis atliko panašaus masto globalų prasminį perversmą. Vis dėlto techninis įrenginys, kuriuo, kaip tikima, gamta gali fiksuoti pati save, iš tiesų priklauso grandinei transformacinių lūžių, radikaliai perkeičiančių antikvai esmines konceptualines perskyras.

Visų pirma, milžiniška dalis antikos, o vėliau ir viduramžių filosofijos sukosi aplink Platono perskyrą tarp idėjų, kaip gamtinių daiktų pirmavaizdžių, ir gamtinių daiktų, kaip idėjų atvaizdų. Tarsi šios perskyros būtų maža, idėjas atspindintys gamtiniai daiktai (*physei onta*) dar atskiriami nuo pagamintų daiktų, t. y. dirbinių (*techne onta*). Tokiu būdu sudaroma trinarė idėjų

fizinių daiktų ir techninių daiktų sąranga, kurioje techniniams daiktams skiriama pati žemiausia trečioji pakopa. Net specifinė *techne* atmaina – dailieji menai – niekaip negali pakeisti šioje sąrangoje įtvirtintos hierarchijos. Tiesa, menas Platonui funkcio nuoja kaip esminė ugdymo priemonė. Tačiau, kita vertus, kadangi esminis meno vertinimo kriterijus yra meno kūrinio ir idėjos atitiktis, vaizduojamasis menas pasmerktas likti nutolęs nuo būtiškųjų idėjų per du žingsnius – būti mimetiniu idėjas atspindinčių gamtinių daiktų techniniu atspindžiu, t. y. atvaizdų atvaizdu. Paradigminis tokios nuostatos pavyzdys – žmogaus skulptūra, mėgdžiojanti konkretų žmogaus kūną, kuris, savo ruožtu, yra žmogiškumo idėjos atspindys. Pasak Platono, tobuloje valstybėje menas turėtų vaizduoti tik daiktus, kurie atitinka savašias idėjas, taigi milžiniškas masyvas išvestinio, jokių fizinių daiktų neatspindinčio žmogų supančio techninio pasaulio yra nevaizduotinas ir ištrintinas iš meno lauko.

Jau Platono mokinys Aristotelis atmetė savo mokytojo postuluotą idėjų ir gamtinių daiktų dualizmą, kartu sumažindamas ir *techne* distanciją iki būties šaltinio. Vis dėlto radikali *techne* reabilitacija realizuojama tik Renesanse ir naujaisiais laikais, kai *techne* tampa tokia *technika*, kuri konstruodama gamtos pažinimo modelius sudaro tinkamas sąlygas pačiai gamtai atverti savo paslaptis. Nuo šiol ne technika priklausoma nuo gamtos, bet, priešingai, gamta priklausoma nuo technikos ir jos kuriamų eksperimentinių gamtos „prakalbinimo“ modelių.

Pateikdamas save ne kaip menininką, o kaip mokslininką išradėją, Talbotas būtent ir modeliuoja savo kalotipą kaip priemonę,

įveikiančią *techne* lemtį būti vien išvestiniu atspindžio atspindžiu: „Šio darbo plokštės yra išpaustos vien tik pačios Šviesos, be jokios menininko pieštuko pagalbos. Tai yra pačios saulės paveikslai, o ne, kaip kai kurie asmenys įsivaizdavo, mėgdžiojančios graviūros“ (Talbot 1844: 1). Kaip matyti, pristatydamas kalotipą kaip techninį įrenginį, kuriuo gamta eksponuoja pati save, Talbotas atsieja atvaizdų problematiką nuo mėgdžiojimo paradigmos. Sykiu beprasmis tampa ir klausimas, ką verta vaizduoti ir mėgdžioti, o ko – ne. Aprašydamas mimizės sampratos kaitą Naujųjų laikų literatūroje, Auerbachas parodė, kaip prancūzų literatūra peržengė privilegijuotų daiktų bei dalykų ratą ir pavertė mėgdžioti vertinga sritimi tai, ką visada sistemingai ignoruodavo aukštasis menas – ketvirtosios klasės buitį ir realijas (Auerbach 2003: 528). Talbotas realizuoja tą pačią vaizduotinių daiktų ir dalykų rato išplėtimo akciją visiškai atsisakydamas mėgdžiojimo sąvokos. Norėdamas pademonstruoti, kad iš pricipo galima vaizduoti beveik viską, Talbotas *Gamtos pieštuke* pateikė dvidešimt keturių kalotipų pavyzdžius – namų, kinų stiklo gaminių, Patroklo biusto, durų, medžio lapo, kopėčių, milžiniškos šieno kupetos ir kt. Nesunku pastebėti, kad pagal Platono būties hierarchiją dauguma šių kalotipų vaizduoja tai, ką idealios valstybės menas vaizduoti iš viso neturėtų teisės.

Pastatytas po šimto dvidešimties metų nuo *Gamtos pieštuko* pasirodymo, Antonioni „Fotopadidinimas“ neabejotinai vizualizuoja tokį posttalbotišką pasaulį, kuriame jau nebėra pirmapradžio Talboto technologinio optimizmo. Talbotui atrodė, kad vaizduoti galima viską. Po Avedono, Cartier-Bressono ir kitų fotografijos korifėjų posttalbotiškas

pasaulis pasiekė ribą, kuomet jau išryškėjo šios nuostatos šalutinis efektas – kadangi galima vaizduoti viską, niekas nėra vertas išskirtinio dėmesio ir užfiksavimo. „Fotopadidinimo“ personažui fotografui Tomui daiktų ir patirčių suvienodinimas, niveliacija ir nuvertėjimas jau figūroja ne kaip intelektualiai tezė, bet kaip išgyventa akivaizdė, transformavusi juslių konfigūraciją ir sudaranti kasdienio nuobodulio pagrindą. Maksimalias sąlygas nenutrūkstamai nuobodulio multiplikacijai sukuria ir Tomo – mados fotografo – specializacija.

### **Mados fotografija ir pasaulio modeliavimas**

Roland'as Barthes'as savo veikalė *Mados sistema* (*Systeme de la mode*) yra parodęs, kad madoje *modelio* funkcija yra ne atitikti grožio standartus, o išpildyti tam tikrą bendrą struktūrą, būti ne šituo kūnu, bet jokio konkretaus atributo neturinčia gryna forma. Būtent todėl madoje drabužio tikslas – ne išryškinti kūną, bet kaip ženklų sistemos elementui nurodyti ir išreikšti patį save. Toks pradinis modelio kūno ir drabužio santykis, pasak Barthes'o, apibrėžia ir mados fotografo darbą. Jo paskirtis – susieti grynąją struktūros reprezentaciją su modelio gestų ir veido išraiškų retorika. Šioje jungtyje jau atsiranda ir empirinis matmuo – modelis „tam tikroje situacijoje“, pavyzdžiui, kelionėje, prie židinio ir t. t. (Barthes 2002: 444). Taigi mados fotografas yra *modeliuotojas* ne ką menkesne prasme nei drabužių dizaineris, nes jis *modeliuoja* konkrečias situacijas ir taip suteikia abstrakčioms struktūroms konkrečius empirinius turinius.

Fotografo kaip modelių kūrėjo vaidmuo dar labiau praplečiamas tada, kai turimas

galvoje mados santykis su tapatybe. *Mados sistemas* skyrelyje simptomišku pavadinimu „Identitetas ir kitybė: vardas ir žaidimas“ Barthes'as parodo madoje egzistuojantį dvišlypi identiteto ir kitybės sąryšio pobūdį. Viena vertus, mada eksploatuoja savasties (*soi*) retoriką, imperatyvą *būti savimi* pateikdama kaip kompensaciją už masėse dominuojančią niveliuojančią depersonalizaciją. Antra vertus, mada pratęsia drabužius persmelkusį persirenginėjimo mitą ir jį intensyviai kursto, sukurdama išpūdį, jog galima *tapti kitu* pakeitus vien šią ar *kitą* detalę (Barthes 2002: 448–449). Todėl mada turi galią tiek realizuoti imperatyvą *būti savimi*, individualizuoti ir taip *suteikti vardą*, tiek multiplikuoti galimybes *tapti kitu* ir žaisti daugybinėmis tapatybėmis.

Toks mados statusas, be abejonės, suteikia mados fotografui itin daug privilegijų. Antonioni „Fotopadidiniame“ drabužių modeliuotojo figūra neaktyvuota ir nereprezentuota, taigi būtent fotografas Tomas paverčiamas privilegijuotu mados prasių modeliuotoju. Antonioni įtraukia žiūrovą į Tomo darbą tada, kada šis modeliuoja itin ekspresyvią – meilės akto – scenografiją. Garsiojoje scenoje, kuri neretai pateikiama kaip atstovaujanti visam kino filmui, Tomas fotografuoja Veruschką (jos vaidmenį iš tiesų atlieka realus modelis Veruschka, arba grafitė Vera von Lehndorff-Steinort). Pats fotoaparatas tampa akimi/ranka, kuria nužiūrinėjamas/glostomas lengvu apdaru pridengtas Veruschkos kūnas. Fotosesijos metu ne tik sukuriamas modelis meilės akto situacijoje. Pati sukurta situacija yra tokia išraiškinga, kad ji individualizuoja Veruschką ir pakylėja ją iki „žvaigždės“ rango. Pasak Barthes'o, būtent mados žvaigždės geriausiai atspindi tą vardo ma-

giją, kuri madoje išsiskleidžia plačia palete nuo grafaičių ir baronienų iki *Anny, Betty, Cathy, Daisy, Barbara, Jackie* ir kitų panašių mados pasaulio vardų (Barthes 2002: 448). Šiuo atžvilgiu Veruschkos, arba Veros von Lehdorff-Steinort, pavyzdys atrodo idealiai reprezentuojantis „žvaigždėje“ slypinčią galią transformuotis, nes jis parodo galimybę prieš fotoobjektyvą tiek išreikšti *save*, tiek tapti *kitu*.

Vis dėlto mados fotografo galios neturėtų klaidinti. Pažiūrėjus atidžiau, tampa aišku, kad tiek pačios mados transformacinės galios, tiek fotografo galimybės žongliuoti šiomis galiomis yra ribotos. Fotografas modeliuoja situacijas, kurių įvairovė, priešingai pirmam išpūdžiui, nėra begalinė. Jis gali išryškinti vieną ar kitą detalę, kurias taip pat galima suskaičiuoti. Tačiau svarbiausia – ką ypač akcentuoja Barthes'as, – tapatybių vienoje būtybėje multiplikavimo procesas, tas magiškas persirenginėjimo aktas, buvęs išskirtine dievų, seklių ir nusikaltėlių privilegija, nebesukuria jokio svaigulio, nes tapatybės multiplikuojamos be jokios baimės pasiklysti ir pasimesti (Barthes 2002: 450). Štai kodėl išskirtinės mados fotografo galios, turinčios būti monotonijos ir rutinos priešnuodžiu, atsigręžia prieš patį fotografą ir parbloškia jį dar didesne jėga – vieną akimirką tampa aišku, kad monotonija yra persmelkusi ir pasiglemžusi ne tik modeliuojamas situacijas ir detales, bet ir žaismą modeliuojamomis tapatybėmis bei kitybėmis.

Kaip graikiškasis *pharmakon* gali reikšti tiek vaistą, tiek nuodą, taip ir mados fotografija tiek siūlo pabėgimą iš kasdienės rutinos modeliuojamuose pasauliuose, tiek rutinizuoja modeliuojamus pasaulius ir taip sugrąžina juos į savo profesijai būdingą

monotonišką ritmą. Slenkant filmo laikui, tampa akivaizdu, kad tariami „pabėgimai“ iš rutinos yra sisteminė tos pačios rutinos dalis, kaip ir stilizuoto meilės akto scenografija madoje yra situacija tarp daugybės kitų įmanomų modeliuojamų mados situacijų. Barthes'as parodė, kaip mada iš bevardžių modelių konstruoja *Anny, Betty, Cathy, Daisy, Barbara, Jackie* žvaigždes. Vis dėlto žvaigždžių gamyba tėra paradinė mados pasaulio pusė, kuri užvaldo Tomo dėmesį tiek, kiek roko žvaigždės Jeffo Becko gitara – dėl jos aistringai kovojama, bet, vos ji laimima, tuojau pat atsiduria nurašytųjų neišraiškingų ir beverčių produktų šiukšliadėžėje. Iš esmės mados industrijoje pačios *Anny, Betty, Cathy, Daisy, Barbara, Jackie* žvaigždės yra gaminamos konvejeriniu ir serializuotu būdu, taigi joms galioja bendrieji gamybos principai – kadaisė dominavę modeliai sensta (tampa nebemadingi), yra nurašomi ir pakeičiami naujais. Pati madingumo ir naujumo paieška rutinizuojama ir išsivelia į visa apimančio nuobodulio pinkles.

Nuobodulys iš principo yra cikliškas fenomenas, į kurį yra inkrustuota nuolatinio pasikartojimo neišvengiamybė. Į savo pasikartojimo ratą nuobodulys įtraukia pačius skirtingiausius dalykus ir daiktus, ištrindamas visas įmanomas skirtis ir hierarchijas. Kadangi nuobodulyje viskas yra pakeičiama ir sukeičiama, fotografui Tomui nebėra jokio skirtumo nei tarp *techne onta* ir *physei onta*, nei tarp privilegijuotų ir įprastų daiktų, tarp techninės akies (fotoaparato) ir fizinės akies. Nors Tomas ekspresyviai fotografuoja Veruschką, bet taip pat ekspresyviai kovoja koncerte ir dėl roko žvaigždės Becko gitaros nuolaužų, kurias laimėjęs ir pasičiupęs netrukus už kampo išmeta.

Veruschka, gitaros nuolaužos ir propeleris, kuri Tomas nei iš šio, nei iš to be jokios priežasties parvelka namo, tėra laikinos pabėgimo nuo nuobodulio formos, kurios funkcionuoja kaip to paties nuobodulio simptomai.

Kadangi bandymas pabėgti iš rutinos ir nuobodulio yra toks partikuliarus atvejis, kuri nulemia patys rutina bei nuobodulys, tai ir Tomo esminę nuostatą mados industrijoje veikiau nusako ne Veruschkos fotografinio meilės akto scenografija, o fotosesija, kurioje Tomas bergždžiai modeliuoja nuotaikingą vasarišką atmosferą. Keletas modelių geometrinėje erdvėje yra stumdomi taip, kad su butaforiniais tūriais susilieja tiek jų mados standartus atitinkantys „grynos“ formos kūnai, tiek demonstruojami drabužiai. Kaip minėta, Barthes'as teigė, kad aprangos tikslas – ne išryškinti kūną, bet *išreikšti* patį save. Tačiau tada, kai rutina niveliuoja skirtingų drabužių detales taip, kad jos ima ne manifestuoti įvairovę ir kitoniškumą, bet trinti bet kokį savitumą, ne tik modelių kūnai, bet ir jų demonstruojami drabužiai tampa standartizuoti ir *neišraiškingi*.

Būtent šiame maksimalios rutinizacijos taške ir įvyksta tas siužetinis posūkis, kuris paverčia „Fotopadidinimą“ metafilmu, integruojančiu į save metaklausimus apie pačias fotografavimo ir vaizdavimo sąlygas. Madoje slypi mechanizmas, sudarantis prielaidas rutinizuoti patį madingumo ir naujumo siekį. Mados industrijoje egzistuojantis madingumo ir naujumo konvejeris ne tik kiekvieną *nauja* nustatytu ritmu nurašo į *sena* bei *nemadinga*, bet ir verčia projektuoti vis kitas to, kas *nauja* ir *madinga*, kolekcijas. Maža to: spaudimas patirti kažką *nauja* yra toks milžiniškas, kad jis

peržengia pačios mados industrijos ribas. Tomas seniai yra nutrynęs visas įmanomas skirtis tarp lokaliios mados industrijos ir to pasaulio, į kuri mados industrija yra integruota. Madoje modeliuodamas konkrečias situacijas ir suteikdamas joms empirinius turinius, Tomas analogišku būdu elgiasi ir anapus mados industrijos ribų. Būdamas situacijų modeliuotoju *par excellence*, Tomas bet koki pasaulio segmentą paverčia konstruojamos patirties *modeliu*. Tuomet, kai fotografuojama mados scenografija ima atrodyti neišraiškinga ir bereikšmė, svarbiausiu dalyku tampa paties fotografo saviraiška ir asmeninės patirties *kolekcijos*.

Pats faktas, kad Tomas yra ne vien pasyvus konvejeriu surenkamų patirčių fabriko vartotojas, bet ir aktyvus gamintojas, sukelia naują *pharmakon* efektą, esmiškai lemtingą „Fotopadidinimo“ metalygmeniui. Viena vertus, perpratęs visas mados (kaip specializuotos srities) ir madingos patirties industrijos taisykles, Tomas lengvai žongliuoja ir manipuliuoja šios industrijos dovanojamomis galimybėmis. Antra vertus, kaip sugestijuoja garsusis Milano Kunderos romanas, tam tikromis sąlygomis egzistencijos lengvybė tampa pernelyg nuobodi ir nepakeliama. Tokiu atveju lengvybė ima atrodyti kaip tokia našta, kurios siekiama atsikratyti, savanoriškai geidžiant egzistencijos sunkumo.

Kai Tomas parke paslapčia ima fotografuoti atsitiktinę įsimylėjėlių porą, improvizuota fotosesija iš pradžių atrodo kaip eilinis įvykis tarpusavyje sukeičiamų patirčių grandinėje. Tomas mėgaujasi fotografijos manipuliacinėmis galiomis, leidžiančiomis lengva ranka suteikti fotografuojamam įvykiui norimos pikantiškos patirties modelio statusą. Kai fotografuojama moteris ima

protestuoti ir reikalauti nuotraukų negatyvų, fiksuotas įvykis įgyja pridėtinę prekinę vertę, o Tomas ciniškai siūlosi iškeisti negatyvus į „savanorišką“ seksualinę sueitį. Sutiktas pasipriešinimas ne atgraso, bet, priešingai, dar labiau sustiprina trauką, nes pripratęs manipuliuoti tarpusavyje sukeičiamomis *Anny, Betty, Cathy, Daisy, Barbara* ir *Jackie*, Tomas paradoksaliu būdu geidžia to, kas nesukeičiama ir kuo nebūtų galima manipuliuoti. Tačiau fotografuojamo įvykio vertė maksimaliu intensyvumu pakyla tada, kai išdidindamas fiksuotų nuotraukų fragmentus Tomas išvysta – bent taip jam atrodo – proskynoje pasislėpusio žudiko ir į moters mylimąjį nukreipto ginklo kontūrus. Savaiame suprantamu laikytas meilės modelis subyra, o fiksuota uždraustos meilės istorija transformuojama į transgresyvią tariamos žmogžudystės ar bent pasikėsinimo nužudyti istoriją.

Įprastoje rutinoje mados fotografas fiksuoja menkai besiskiriančių tapatybių variacijas. Transgresijos akte, priešingai, būtų radikaliai perkeista ne tik fiksuojamų modelių, bet ir paties fotografo tapatybė. Įprastoje rutinoje egzistuojantis saviraiškos imperatyvas verčia bet kokia kaina bėgti nuo nuobodulio ir pabrėžti savo originalumą, kartu manifestuojant nuostatą, kad pats fotografas yra privilegijuotas prasmės distribucijos šaltinis, individualizuojantis serijinius daiktus bei patirtis ir taip suteikiantis jiems savitumą. Transgresijos situacijoje, priešingai, įvykių seka išsprūstų iš fotografo kontrolės, o fotografuojamo vaizdo šaltiniu – *origo* – taptų pats fiksuojamas įvykis.

Tačiau kodėl apie transgresijos akto sukretimo potencialą galima kalbėti tik tariamąja nuosaka? Esmė ta, kad Antonioni

ne tiesiogiai vaizduoja transgresijos aktą, bet tik sukuria prielaidas manyti, jog toks transgresyvus įvykis – nužudymas ar pasikėsinimas nužudyti – iš tiesų egzistuoja. Įsimylėjėlių poros pasivaikščiojimo parke fotografijos, kuriose Tomas tariasi įžvelgęs žmogžudystės manifestaciją, tėra užuomina, kurią dar būtina patikrinti ir įrodyti. Tarsi pavargęs nuo prievolės būti originalus ir prasmės instancijos šaltinio teises perleidęs pačiai fotografijai, Tomas leidžia byloti patiems fotografuotiems kadrams. Kadangi, kaip akcentuota, jau Talbotas pabrėžė, jog talbotipuose (fotografijose) gamta fiksuoja pati save, Tomui tereikia eliminuoti save iš fotografijos proceso taip, kaip kadaise „gamtos pieštukas“ – fotoaparata – sukūręs Talbotas eliminavo žmogaus ranką. Subjekto suspendavimas ir objektyvistinės nuostatos privilegijavimas turėtų padėti pašalinti bet kokios klaidos galimybę ir atverti tiesą. Atrodytų, filmo pavadinimą nulėmusi fotopadidrinimo technologija taip pat turėtų pasitarnauti kaip neklystamas absoliučios tiesos garantas. Vis dėlto perejimas prie vis stambesnio plano peržengia akivaizdumo ribą, o stambiausio plano fotografijos ima panašėti veikiau į abstrakčiąją tapybą nei į neginčijamą įkalčių turėjusį tapti įrodymą. Išsiruošęs į parką, kuriame fiksuota meilės / žmogžudystės scena, Tomas tariamai aptinka nužudytojo kūną, tačiau šis primena guminių kino rekvizitą, tad kyla pagrįstų abejonių, ar tai nėra alkoholiu ir narkotinėmis medžiagomis intoksikuoto Tomo haliucinacija. Grįžęs namo, Tomas neberanda nei negatyvų, nei daugumos fotografijų, o vienintelis išlikęs vaizdas – maksimaliai išdidinti, todėl bet kokių objektyvų aiškumą praradę šviesos srautai. Šiame kontekste svarbiausiu jau tampa ne klausimas „Kas



iš tiesų įvyko?“, bet metaklausimas „Koks fotografijos ir fotografo vaidmuo įvykio fiksavime?“ ar, dar tiksliau, „Kodėl tariamos meilės istorijoje fotografas yra linkęs išvysti prievartą ir žmogžudystę?“

Metaklausimai kine įprastai aprėpia gerokai platesnį kontekstą nei pati pasakojama istorija. Taip ir šiuo atveju, bandant atsakyti į klausimą, kodėl fotografo sąmonė intencionaliai anticipuoja žmogžudystę, bet nėra pajėgi šio žmogžudystės lūkesčio pripildyti patikimų empirinių duomenų (faktų), įmanoma pažvelgti iš pačių skirtingiausių sričių ir perspektyvų. Vieną produktyviausių svarstymo krypčių pasiūlo, atrodytų, antraeilis pasakojimo istorijai dalykas – faktas, kad Antonioni užsakymu įsimylėjėlių pasivaikščiojimą parke ir galimą žmogžudystę nuo bendrų iki maksimaliai stambių planų fotografavo žinomas karo fotografas Donas McCullinas. Nors pasakojimo istorija, be jokios abejonės, absorbuoja šį faktą nureikšmindama fotografijų autorystę ir palikdama tik jų funkciją naratyve, paties McCullino darbai ir jų išprovokuoti debatai leidžia aptarti tas prielaidas, kuriomis susiformuoja prievartos projekcijos. Vieni produktyviausių debatų, kurių taikinyje atsidūrė McCullino darbai, buvo inicijuoti anglų meno teoretiko ir kritiko Johno Bergerio esė apie karo fotografiją.

### **Agonijos fotografija ir kasdienybė**

1972 m. anglų meno kritikas Johnas Bergeris paskelbė garsųjį „Agonijos fotografijų“ esė, kuriame aptarė, jo manymu, vieną ryškiausių savo laikmečio tendencijų – ir prievartinius vaizdus, ir kontekstą, kuriame jie funkcionuoja. Bergerio atspirties taškas – paprasti vienos dienos laikraščiai,

kuriuos atsivertęs konstatavo žymų prievartinių vaizdų pagausėjimą.

Savo nuostatos eksplikacijai Bergeris kaip tik ir pasitelkia fotografo Don McCullino garsiąją fotografiją, vaizduojančią kruvinus tėvą ir dukrą Vietnamo karo metu. Visų pirma, Bergeris pabrėžia, kad ši fotografija mus sulaiko ar, pažodžiui, „areštuoja (pažymėtina, kad Bergeris pats mini ir tuos, kurie lieka abejingi tokiems vaizdams, bet jų atvejį laiko visiškai nevertu apmąstyti) (Berger 2002: 38). McCullino pagauti ir mus areštuojantys agonijos vaizdai – siaubas, mirtys, žaizdos, sielvartas – žymį esminį pertrūkį įprastame tolydžiame kasdieniame laike. Bergerio teigimu, šis pertrūkis netgi funkcionuoja ne kaip viengubas, o kaip dvigubas kodas. Pirma, patys siaubo, mirčių, žaizdų ir sielvarto turiniai skiriasi nuo tos patirties, kuri mus supa kasdienės rutinos monotonijoje. Antra, pats fotografavimo aktas išskiria siaubo, mirčių, žaizdų ir sielvarto momentus ir juos izoliuoja (*ibid.*: 39). Taigi agonijos vaizdai yra prievartiniai tiek turinio, tiek fotografavimo akto požiūriu. Iliustruodamas tokį dvejetainį agonijos vaizdų prievartiškumą, Bergeris atkreipia dėmesį į žodį „užtaisyti“ (angl. *trigger*), kuris vienodai tinka tiek ginklui, tiek fotoaparatai. Dar prisiminus, kad anglų kalboje terminas „fotografavimas, filmavimas“ gali būti išreikštas žodžiu *shooting*, susineria tokia grandinė: agonijos momentas (siaubas, mirtys, žaizdos, sielvartas) – fotokameros užtaisyimas (*trigger*) – fotografavimas, „fotošūvis“ (*shooting*) – agonijos fotografija.

Galima spėti, kad tokia dvejetainė agonijos fotografijos agresija privalo būti tokia intensyvi, kad jos tiesiog nebus įmanoma ignoruoti. Ir iš tiesų: Bergerio teigimu, esmiškai

svarbūs yra ne tik areštuojantys agresijos vaizdai, bet ir būdas, kaip iš šios „arešto“ būsenos grįžtama į kasdienybę (Berger 2002: 39). Tačiau būtent šis grįžimas į kasdienybę pačiam Bergeriui atrodo labiausiai problemiškas. Visų pirma, kontrastas tarp agresijos vaizdų išskirtinumo ir kasdienybės normalumo yra toks milžiniškas, kad bet koks sugrįžimas į „normalumą“ neišvengiamai suvokiamas kaip neadekvatus. Šis neadekvatumas savaime nėra neišsprendžiama problema. Problema yra būdas, kaip žmogus jį traktuoja, o būtent – kaip asmeninį moralinį neadekvatumą, kuris suvokiamas kaip egzistencinė trauma.

Bet argi ne radikalus sukrėtimas ir yra ta siekiamybė, kurios turėtų trokšti kiekvienas eksponuojantis prievartinius karo vaizdus? Taip, tačiau, Bergerio manymu, fotografijos karo vaizdų sukeliamas sukrėtimas niekaip nėra konvertuojamas į pilietinį aktyvizmą, kovojantį už tai, kad jokie karai net niekada neprasidėtų. Bergeris atkreipia dėmesį į tai, kad visi karai visada yra kariaujami „už mane“, t. y. operuojant kiekvieno piliečio vardu (*ibid.*: 40). Taigi Bergeriui labiausiai kliūva ne pats agresijos fotografijos turinys, o jos poveikis – ji šokiruoja ir net yra pajėgi sukelti asmeninę dramą, bet niekaip nepriverčia piliečių sukilti ir aiškiai deklaruoti, kad jų vardu kariaujamam karui jie nesuteikė jokių įgaliojimų.

Dabar tampa aišku, kaip Bergeris aiškina prievartos vaizdų gausėjimą ir populiarumą. Tokie vaizdai esą sugeba aktyvinti „moralinį nerimą“, bet taip pat jį „privatizuoja“, paversdami akistatą su prievarta asmeninėmis sąžinės kančiomis išperkamu dalyku. Akivaizdu: tokia Bergerio kritika yra nukreipta ne vien į McCulliną, bet ir į pačią fotografiją kaip mediją. Karo fotografijos

dvejopas išskirtinumas (kaip karo ir kaip pačios fotografijos) pasiekia tokį laipsnį, kuris izoliuoja fotografiją ir taip atsigręžia prieš ją pačią. Taigi jei mus įtikintų tokia Bergerio argumentacija, tuomet bet koks prievartos vaizdavimas būtų nepageidaujamas visiškai nepriklausomai nuo to, kas ir kaip būtų vaizduojama.

Nenuostabu, kad pats McCullinas laikėsi visai priešingos nuostatos. Viename iš informatyviausių savo interviu McCullinas aiškiai atskyrė karo ir taikos erdves: taika išsisukinėjanti, nepagaunama, todėl abstrakti ir nematoma, karas, priešingai – agresyvus, konkretus, tiesiogiai krentantis į akis ar net „smūgiuojantis į veidą“ (Rong 2013). Taikos metu skausmas ir kančios yra paslėptos po daugybe klosčių, todėl reikalauja seklio pastabumo ir įgūdžių, karo sąlygomis, priešingai, skausmas ir kančios pritrenkia nepridengta ir brutalia savo aki-vaizdybe (*ibid.*).

Kaip ir Bergeris, McCullinas nė nemano neigti karo fotografijos išskirtinumo, tačiau, priešingai nei Bergeris, yra įsitikinęs, kad šis išskirtinumas neizoliuoja karo fotografijos ir nepaverčia jos hermetiška ir betiksle individualių pokalbių su savimi arena. Minėdame interviu paklaustas, kodėl pirmenybę teikia juoda ir balta fotografijai, o vieną iš savo darbų yra pavadinęs „Tamsos širdys“, McCullinas gana smulkiai aprašė visą kūrybos grandinę, kurioje ypatinga vieta skiriama fotolaboratorijos tamsai. Brėždamas analogiją tarp tamsos ir įsčių, McCullinas pripažįsta būtent tamsoje įkraunantis fotografijas energijos ir galios. Ši galia McCullinui reikalinga ne tam, kad vaizdu sukeltų žiūrovui emocinį ar moralinį šoką, bet tam, kad fotografijomis išreikštų savo mintis apie skurdą ir prievartą (*ibid.*).

Bergeris pabrėžė tokias technines karo fotografijos sąlygas, kurios, jo manymu, neišvengiamai nulemia karo fotografo vaizdų monologiškumą. McCullinui, priešingai, fotografo pasinėrimas į tamsą tampa procedūra, leidžiančia subrandinti savo dialoginį atsaką į tai, kas buvo pamatyta ir užfiksuota šviesos sąlygomis. Fotografija neišvengiamai yra *photo graphos*, t. y. „rašymas šviesos rašmenimis“. Tačiau analoginė fotografija tokiu pat neišvengiamu būdu yra ir rašymas „baltu ant juodo“, t. y. tamsa yra būtina ir neredukuojama terpė, mediumas, kuris reikalingas šviesai, kad ji išties taptų reprodukuota ant fotopopieriaus ir *matoma*.

Vieną kartą pakoregavus Bergerio nuostatas, kyla didelė pagunda taip pasielgti antrą kartą ir aiškiai stoti į McCullino pusę. Taip, kaip sakytą, Bergeris pernelyg greitai atmeta pozicijas, anot kurių prievartos pagausėjimą lemia tiesos siekis ir vis ekstremalesnių prievartos pojūčių geismas. Šių pozicijų atmetimas neleidžia Bergeriui aptarti ir specifinės tiesos siekio ir prievartos geismo amalgamos, kuri, kaip matėme, persekioja „Fotopadidinimo“ Tomą. Tačiau ta pati tiesos siekio ir prievartos geismo sampyna neleidžia patvirtinti, kad filmas besąlygiškai sukonstruotas ir remiantis McCullino nuostatų modeliu. Jei lemtingas pasirinkimas būtų tarp pozicijų, kokia yra karo ir prievartos fotografija, monologinė ar dialoginė, tuomet tektų konstatuoti, kad „Fotopadidinimas“ suraizgo fotografijos monologiškumą ir dialogiškumą į tokį pat raizginį, kaip ir tiesos siekį bei prievartos geismą.

Esminis „Fotopadidinimo“ elementas, kur susipina Bergerio ir McCullino pozicijos, yra tamsaus kambario, kuriame Tomas ryškina vis stambesnio plano vaizdus, sta-

tusas. Akcentuodamas, kad bet kokia, ne tik karo, fotografija yra pertrūkis kasdienės rutinos grandinėje, Bergeris sako akivaizdų, netgi banalų dalyką – analoginė fotografija sukonstruota taip, kad pats techninis fotografijos gamybos procesas reikalauja pasinerti į tamsią, uždara fotolaboratoriją, kurioje yra suspenduotos visos įprastos kasdienės rutinos praktikos. Kuo labiau akcentuojamas laikas, kada negatyvai dar nėra išryškinti, tuo labiau akcentuojama ir akimirka, kurioje išryškintoje juostoje potencialiai gali pasirodyti ir tai, kas įprastame kasdiniame ritme neišvengiamai lieka *nematoma*. Santykis tarp *matoma* ir *nematoma* čia figūruoja ne kaip tolydus techninis santykis tarp negatyvo ir pozityvo, o kaip santykis tarp skirtingo laipsnio egzistencijos lygmenų. Kaip minėta, pasak McCullino, taikos sąlygomis žiaurumas ir prievarta yra paslėpti tarp viena kitą dengiančių klosčių, o karo sąlygomis savo akivaizdybe tarytum smogia į veidą. Santykyje tarp *matoma* ir *nematoma* Tomas tariasi aptikęs vieną iš tiesą dengiančių klosčių ir fotolaboratorijos tamsoje provokuoja *akivaizdų* jos atsivėrimą. Tol, kol vis dar vyksta negatyvų ryškinimo procesas, jis potencialiai dar gali atvesti į tokią dialoginę būklę, kurioje objektyviai, be žmogiškosios rankos pagalbos atsivėrusi tiesa sukrėstų savo akivaizdumu. Tokiu atveju fotografas privalėtų atsakyti į tai, kas tapo *matoma*, ir taptų iš tiesų *atsakingas*. Tačiau tol, kol darbas vis dar vyksta fotolaboratorijoje, fotografas potencialiai dar gali užsiverti ir tokioje tamsoje, kurioje akivaizdaus sukrėtimo stoka priverstų jį įsikišti ir sukrečiantį vaizdą simuliuoti. Toks įsikišimas užvertų monologiniame kiate, nes prikišdamas rankas prie to technologinio proceso, kuris

turėtų būti įgyvendintas be žmogaus rankos įsikišimo, fotografas neišvengiamai pradėtų juo manipuliuoti.

Akivaizdu: Bergerio ir McCullino kontroversija atveda į tą patį jau aptartą intensyvios dviprasmybės tašką, šįkart akcentuojant globalesnius, ne tik patį naratyvo, bet ir sociumo, kuriame šis filmas buvo sukurtas, fenomenus. Kaip sakytą, posttalbotiško periodo fotografija gyvena fotografijos visagalybės sąlygomis – tada, kai iš esmės bet kas gali tapti fotografijos taikiniu, niekas iš principo nėra vertas jos išskirtinio dėmesio. Žvelgiant iš metaperspektyvos matyti, kad tokia profesinė indiferencija koreliuoja su moraline indiferencija. Profesinė fotografo indiferencija fotografijos objektams yra ne tiesioginė moralinės indiferencijos priežastis, o vienas galimų tokią moralinę indiferenciją sustiprinančių veiksnių. Antra vertus, tam tikromis sąlygomis ta pati kraštutinė tiek profesinė, tiek moralinė indiferencija pati išprovokuoja savo įveikos poreikį.

Būtent tokiu statusu – kaip indiferencijos įveikos poreikio simptomas – „Fotopadidinime“ ir įtraukiamas prievartos (žmogžudystės) motyvas. Prievarta (žmogžudystė) šiame filme figūruoja ne kaip tiesiogiai eksponuojamas ir akivaizdžiai vaizduojamas faktas, bet kaip transcendentalinė pasaulio, kuriame vyksta „Fotopadidinimo“ įvykiai, galimybės sąlyga. Štai kodėl filme *apie* pačią žmogžudystę faktine prasme nieko besąlygiškai tikro negalima pasakyti. Tačiau eliminuodamas galimybę kažką besąlygiškai tikra pasakyti apie tariamą žmogžudystę, „Fotopadidinimas“ iškalbingai byloja apie pasaulį, kuris stokoja žmogžudystės kaip savo paties indiferencijos, amorfijos ir atrofijos įveikos impulso.

## Vietoj pabaigos: žmogžudystė ir transcendentalinis kinas

Nusakydamas „Fotopadidinimo“ ir kitų savo filmų santykį, pats Antonioni teigė įprastai koncentravęsis į santykius tarp dviejų žmonių, todėl jo filmai beveik visuomet transformuodavosi į kūrinius apie žmonių meilės santykius, jų trapumą ir kt. „Fotopadidinime“, priešingai, jis susitelkė ne į santykį tarp žmogaus ir kito žmogaus, bet į santykį tarp žmogaus ir tikrovės. Svarstant, koks šis santykis yra iš tiesų, filmą reikėtų suprasti kaip *dzen* – tą akimirką, kada jį paaiškini, jį ir išduodi (Billard 2008: 54).

Vis dėlto nei skirtumas tarp „Fotopadidinimo“ ir kitų Antonioni filmų, nei draudimas aiškinti „Fotopadidinimo“ prasmes nėra absoliutus – iš kitų Antonioni pasisakymų ir tekstų galima numanyti, koks konkretus aiškinimas patektų į draustinę zoną. Nedideliame tekste „Faktas ir vaizdas“ Antonioni yra pateikęs savąją fakto pavaizdavimo strategiją. Užuoť tiesiogiai vaizdavo patį faktą-įvykį (tekste tokiu faktu-įvykiu įvardijamas skenduolio pajūryje radimas), būtina susitelkti į šio fakto-įvykio aplinkybes (jūros bangas, tuščią pajūrį, skenduolį išvystančius išsigandusius veidus). Pasak Antonioni, tai leistų aprėpti ir pavaizduoti ne tik patį faktą, bet ir šio fakto sąlygas (Antonioni 2007: 53). Tokia strategija stebėtinai tiksliai atitinka ir tai, ką Antonioni įgyvendino „Fotopadidinime“. Pats žmogžudystės įvykis nebuvo tiesiogiai pavaizduotas. Maža to: net nėra vienareikšmiškai patvirtinta, ar žmogžudystė apskritai įvyko ar ne. Tačiau, susitelkus į tariamos žmogžudystės aplinkybes ir sąlygas, atsiveria visas pasaulio, kuriame galėjo tokia žmogžudystė įvykti, skerspjuvis – nepretenzingas kasdienio gyvenimo

XX a. septinto dešimtmečio Vakarų megapolyje lengvumas, kuris ilgainiui apkarsta ir sąmoningai ar nesąmoningai ima stumti į egzistencijos sunkumo paieškas.

Monografijos *Kinas ir filosofija* poskyryje „Išmesto (kasdienio) laiko rehabilitacija vaidybiniame kine“ jau esu parodęs, kaip tokią Antonioni strategiją Gilles Deleuze'as integruoja į savąją transcendentalinio empirizmo koncepciją (Milerius 2013: 129). Pasak Deleuze'o transcendentalinio empirizmo kinas aprėpia ir vienodą statusą suteikia tam, ką veiksmo kinas traktuoja kaip radikalią opoziciją – pavyzdžiui, banalumą ir ekstremalumą, subjektyvumą ir objektyvumą ir kt. (Deleuze 1985: 14). Deleuze'as ne neigia šių opozicijų egzistavimą, bet tvirtina, kad jų aktualumas besąlygiškai reikšmingas tik veiksmo kinui. Vos transcendentalinio empirizmo kinas suvienodina tokiose opozicijose supriešinamų narių statusą, šios opozicijos netenka privilegijuotos prasmės ir liaujasi būti esminiu tiek paties kino struktūros, tiek jos interpretacijos sandu.

Kaip matyti, intencija „Fotopadidinimą“ stebėti per veiksmo kino prizmę lemia, kodėl pradinėje fazėje tokia esmiškai svarbi atrodo nuobodžios kasdienės monotonijos ir ją pertraukiančio numanomo nekasdienio įvykio – žmogžudystės – įtampa. Tačiau tada, kai žmogžudystės faktiškumas suskliudžiamas ir suspenduojamas, šios opozicijos abu elementai pasiekia neapibrėžtumo ir neatskiriamumo tašką.

Turint galvoje šią transcendentalinio empirizmo plotmę, tampa aišku, kodėl Antonioni taip nuosekliai ir tikslingai vengia tiesmuko atsakymo, ar žmogžudystė iš tiesų įvyko, ar tik buvo įsivaizduota. Transcen-

dentalinėje plotmėje opozicija tarp tikrovės „iš tiesų“ (besąlygiško realumo) ir vaizduotės „tik“ (vaizduotės nepakankamumo) taip pat atmetama. Nenuostabu, kad tuomet, kai koncentruojamasi ne į fakto vaizdavimą, bet į jo vaizdavimo sąlygas, maksimaliai išryškėja ir paties vaizdavimo strategijų ir technikų prasmė.

Komentuodamas tokią Antonioni strategiją, Deleuze'as ją aiškina specifine bet kokios erdvės (*espace quelconque*) eksploatacija Antonioni kine. Kaip sakyta, fotografija įteisina galimybę fiksuoti *bet ką*. Lygiai taip pat minėta, kad galimybė fiksuoti *bet ką* gali sukurti tokią situaciją, kai *niekas* nebus vertas specifinio vaizdavimo. Pasak Deleuze'o, kinas taip pat užgimsta tada, kai atveriamą galimybę į viena sujungti ir pavaizduoti tarpusavyje nesusietas *bet kokias* erdves. Tačiau transcendentaliniame Antonioni kine, kuris pabėga nuo veiksmo kino principų ir vengia tiesioginio faktų bei įvykių vaizdavimo, galimybė sujungti bet kokius taškus gali manifestuoti ne kino vaizdų devalvaciją, bet jų potencialumą (Deleuze 1983: 169). Akcentuodamas, kad realizuojant galimybę sujungti *bet ką*, Antonioni dažnai jungia ribines situacijas ir banalumą, Deleuze'as leidžia nusakyti ir „Fotopadidinimo“ situaciją. Transcendentalinėje plotmėje įsivaizduojama potenciali žmogžudystė svarbi ne savaimė kaip faktas, bet kaip kasdienės monotonijos išryškini- mo ir pavaizdavimo sąlyga. Ir, priešingai, tik kasdienė monotonija suteikia sąlygas įsivaizduoti žmogžudystės galimybę. Čia jau kalbama ne apie santykį tarp antraeilio ir privilegijuoto, bet apie tokią sampyną, kurios lygiavertės grandys tarnauja viena kitai kaip viena kitos atverties sąlygos.

Žinoma, tai, kad aprašydamas transcendentalinį fakto ir vaizdo santykį, Antonioni faktų įvardija skenduolio mirtį, nėra atsitiktinis dalykas. Mirtis ar jos galimybė akivaizdžiai maksimaliai efektyviai funkcionuoja Antonioni transcendentalinio kino lygtyse. Kita vertus, tas pats *bet kokių* erdvių susietumo ir pavaizdavimo principas neleidžia hipostazuoti mirties ar jos galimybės reikšmės ir tvirtinti, jog ji yra vienintelė ir privilegijuota monotoniško ir banalaus pasaulio suvokimo bei aprašymo sąlyga. Atsisakydamas suteikti savaiminei ar smurtinei mirčiai privilegijuotą statusą,

Antonioni tarsi užkerta kelią naujam *pharmakon* fenomeno apsisvertimui. Akcentuota, kad „Fotopadidinimas“ fiksuoja tokią situaciją, kai nepretenzingos monotonijos lengvumas tampa nepakeliamas ir ieškoma „sunkinančios“ patirties kaip šio lengvumo priešnuodžio. Tačiau nesunku pastebėti, kad jei geismas surasti žmogžudystės liudijimą būtų pernelyg obsesyvus, jis pats taptų nuodu, kuriam reikėtų naujo priešnuodžio. Tuo Antonioni „Fotopadidinimas“ neabejotinai skiriasi nuo tokių manifestų, kuriuose prievarta pakylėjama į profetinio gelbėtojo rangą.

## LITERATŪRA

Antonioni, M., 2007. *The Architecture of Vision: Writings and Interviews*. Chicago: University of Chicago Press.

Auerbach, E., 2003. *Mimezis*. Vertė A. Gailius. Vilnius: Baltos lankos.

Billard, P., 2008. An Interview with Michelangelo Antonioni/1967. In *Michelangelo Antonioni – Interviews*. Ed. B. Cardulo. Jackson: University Press of Mississippi, 46–69.

Berger, J., 2001. *Selected Essays*. New York: Pantheon Books.

Barthes, R., 2002. *Systeme de la mode*. Paris: Éditions du Seuil.

Berger, J., 2001. *Selected Essays*. New York: Pantheon Books.

Cardulo, B., (Ed.) 2008. *Michelangelo Antonioni – Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

Deleuze, G., 1983. *Cinema 1. l'Image-mouvement*. Paris: Les éditions de minuit.

Deleuze, G., 1985. *Cinéma 2. l'Image-temps*. Paris: Les éditions de minuit.

Milerius, N., 2013. Išmesto (kasdienio) laiko reabilitacija vaidybiniame kine. In *Kinas ir filosofija*. N. Milerius sud., Žukauskaitė, A., Baranova, J., Sabolius, K., Brašiškis, L. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.

Parafin Gallery, 2015. *Blow Up: Painting, Photography and Reality* [interaktyvus] [žiūrėta 2017 m. liepos 26 d.]. Prieiga per internetą: <https://www.artsy.net/show/parafin-blow-up-painting-photography-and-reality>

Platonas, 1981. *Valstybė*. Vertė J. Dumčius. Vilnius: Mintis.

Rong, J., 2013. *INTERVIEW: Don McCullin – “The Confession of a War Photographer” (2006)* [interaktyvus] [žiūrėta 2016 m. rugsėjo 6 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.americansuburbx.com/2013/05/interview-don-mccullin-a-confession-of-war-2006.html>

Talbot, H. F., 1844. *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans.

## **BOREDOM AND VIOLENCE: THE CASE OF ANTONIONI'S *BLOW UP***

**Nerijus Milerius**

**Abstract.** The article examines cinematic violence, and deals with one of the most distinctive examples of metacinema, namely, *Blow up* by Michelangelo Antonioni. Firstly, *Blow up* covers not only the key issues of history of photography but also those of ontology. Therefore, in the article, it is returned not only to one of the pioneers of photography, William H. F. Talbot, but also to key ideas of Plato. Secondly, interpreting the notions of Roland Barthes, philosophical aspects of fashion photography are explored. Thirdly, the controversy of John Berger and Don McCullin over the issue of photography of war or agony is discussed.

The article reveals Antonioni's strategy to capture violence not directly but as a symptom or opportunity to overcome the monotony of everyday life predominant in modern society. It is argued that such access allows Antonioni to avoid the hypostasis of the status of violence, which is typical for various prophetic artistic manifests.

**Keywords:** violence, metacinema, photography, Antonioni

*Įteikta 2017.08.07*

*Priimta 2017.09.12*