

---

# ПРОГЛАД

---

Издание на Филологическия факултет  
при Великотърновския университет “Св. св. Кирил и Методий”

---

кн. 1, 2016 (год. XXV), ISSN 2367-8585

*Ралица Иванова*

## ФОТОГРАФСКИЯТ НАРАТИВ

*Ralitsa Ivanova*

### THE NARRATIVITY OF PHOTOGRAPHY

*Наративността е основен когнитивен потенциал на човешкото мислене. Статията разглежда наративната функция на фотографията и проследява три възможности за нейното разгръщане – серийни фотографии, представящи чрез поредица от изображения някакъв сюжет; монтаж на фотографски колажи в литературен текст и имагинативност, състояща се в способността на фотографията да стимулира фантазиите на реципиента. Два примера илюстрират изложението.*

**Ключови думи:** *наративна функция на фотографията, имагинативност, когнитивно-наративен човешки потенциал.*

*Narrativity is a fundamental cognitive potential of human thinking. The article tackles the narrative function of photography and outlines three options for its creative application – sequence photography telling a story in a sequence of images; an assembly of photographic collages in a literary text, and the ability of photography to stimulate the imagination of the recipient. As an illustration two examples have been adduced.*

**Keywords:** *narrative function of photography, imagination, cognitive-narrative human potential.*

През 2009 г. производителят на фотографска техника „Канон“ пуска едноминутен рекламен клип, на който се вижда фотограф,

опитващ се да заснеме слънчевия залез над спокойната морска шир.<sup>1</sup> Но статичността на тази картина постепенно се нарушава – първо от ято прелитащи птици, след това от стадо млади коне, предвождани от трима водачи към изграден на брега на морето воден хиподром. Те навлизат във водата, движейки се в равномерен тръс, но много бързо се понасят във вихрен галоп, следвайки наставленията на своите водачи. Динамиката на картината, изобразяваща препускащите през плитката вода красиви коне и разноцветно обагрените на фона на слънчевия залез пръски вода, е толкова впечатляваща и завладяваща, че фотографът буквално едва смогва да улови и запечата с обектива на камерата всеки детайл от внезапно разгръщата се пред него величествена картина. Реакцията му издава неприкрито възхищение от случващото се пред обектива му, но същевременно и удовлетворение от това, че е успял да го заснеме. Много показателен е и рекламният слоган към този клип, който гласи: „Follow the story! Take more than pictures, take stories!“ („Следвай историята! Създавай повече от фотографии, създавай истории!“). Той явно препраща към наративната функция на този клип, считана дълго време за приоритетен елемент на литературата и по-специално на епичния жанр. Това схващане води началото си от постулата, че всеки разказ (история) притежава собствен повествовател – елемент, присъстващ предимно в прозата. Именно той се оказва на пръв поглед пречка за прилагането на понятието „наративност“ при произведения на изкуството, които не са базирани на словото. Други задължителни нейни елементи обаче като „сюжет“, „персонажи“, „време“ и „пространство“ не са характерни единствено за литературата и могат да бъдат разглеждани като трансмедиални характеристики на наратива. От горепосочения пример става ясно, че дори изконната за литературата повествователна инстанция може да придобие трансмедиален характер, тъй като в случая фотографът от рекламния клип така да се каже „изземва“ нейните функции, представяйки история с помощта на наличната му фотографска техника.

---

<sup>1</sup> Срв. *Follow the story! Take more than pictures, take stories!* Canon-Werbung 2009. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1IHJF7kpciw> (07.02.2016).

Редица нови изследователски концепции изместват все повече фокуса от литературата по посока на други медии и експлицират техния разказвателен потенциал. Изхождайки от едно по-широко понятие за наративност, германската литературоведка Никол Мане я дефинира като „основно когнитивно умение на човека да организира събитията от заобикалящата го действителност в смислови комплекси и да ги подлага на комуникативен обмен. [...] Човешката способност за трансформация на времеви процеси в хронологичен и причинно-следствен ред формира фундамента за създаването на наративни творби.“ (Mahne 2007: 9)<sup>2</sup>. Умението да разказваш в най-общ смисъл се схваща като когнитивен потенциал на човешкото мислене. То може да се прояви не само в литературни произведения, а и в други медийни продукти, стига те да притежават способността да стимулират когнитивно-нاراتивния човешки потенциал. Тъй като по отношение на литературните текстове всякакви въпроси, свързани с повествованието, са в значителна степен изяснени, тук ще стане дума за това, кога и по какъв начин фотографията би могла да развие наративен потенциал. Ще се спрем на три възможности.

### **Серийност**

Първата от тях визира изграждането на разказ чрез т.нар. фотографски секвенции. Те представляват поредица или серия от фотографии – най-малко три на брой, целящи да дадат оптичен израз на някакви абстрактни идеи, събития или състояния. Характерна за тях е специфичната им рецепция – въздействието им върху реципиента е винаги комплексно, тъй като той ги възприема не по отделно, а в тяхната цялост.<sup>3</sup> Серийните фотографии в значителна степен наподобяват комиксите, чиито картинни изображения образуват секвенции, представящи някакъв сюжет визуално, почти без никакъв или чрез силно редуциран текст. Така читателят бива подтикнат сам да тълкува какво се случва между визуализираните епизоди и да изгражда логически и причинно-следствени връзки между тях. При

---

<sup>2</sup> Прев. на цитатите от немски в тази статия е мой – Р. И.

<sup>3</sup> Спв. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7214> (07.02.2016).

тази операция той се позовава както на собствения си опит и познание така и на определени стандартизирани символи. Подобно на комиксите и серийните фотографии могат да представят чрез поредица от изображения някакъв сюжет и по този начин да формират кратка история. Този наративен потенциал на фотографията се използва умело в популярния жанр ‘фотороман’, който се състои изцяло от различни по формат фотографски изображения. Текст почти липсва, само върху отделни фотографии са отпечатани кратки реплики или ръкописни бележки, с чиято помощ реципиентът би могъл да се опита да реконструира изобразените събития. Сюжетите са на пръв поглед семпли – фотосите обикновено изобразяват срещата на хора на някакво място и показват как между тях постепенно се зараждат близки отношения. Документират се общите им преживявания в определен период от време. Така фотографиите успяват не просто да пресъздадат последователния развой на събитията, а да вникнат в сложните междучовешки отношения и да изградят сюжет, носещ по-скоро белега на вътрешно преживяното отколкото на външната събитийност.

### **Монтаж / Колаж**

Полагането на фотографското изображение в (литературен) текст създава конкретни предпоставки за възникване на разказвателност. В този случай фотографиите се превръщат в интегративен елемент на литературната фикция с различна функция – илюстративно-допълваща или деструктивно-критична. Те биха могли да оборват и дестабилизируют твърденията на повествователя или поета, или пък да ги допълват. Често играят ролята на забавящ действието момент, тъй като отклоняват погледа на читателя от текста, предоставяйки му възможност за размисъл. В този смисъл те притежават моделираща наративността функция, на която в значителна степен се дължи въздействието на творбата. Монтажът на фотографии в литературен текст освен това би могъл да отключи един своего рода самоанализ, при който фотографският медиум експлицира собствената си същност, демонстрирайки приликите и разликите си с литературния текст.

Подобен тип монтаж/колаж между фотографско изображение и текст е много характерен за творчеството на германския поет-

авангардист Ролф Дитер Бринкман – считан за един от предшествениците на постмодернизма в Европа. Бринкман експериментира в края на 60-те и началото на 70-те години на XX век с различни фотографски изображения, заснети с любителска камера Kodak Instamatic на различни места. Излязлата през 1975 г. и преиздадена през 2005 г. негова творба „Westwärts 1&2“ („На запад 1&2“) представлява своеобразен колаж между стихове и фотоси. В поетиката на Бринкман фотографията, наред с другите визуални медии и музиката, е средство за разширяване на сетивните възприятия на човешката психика в условията на превърналия се в естествена среда на твореца технолоизиран свят. Благодарение на своята индексикалност<sup>4</sup> фотографските изображения гарантират директен, освободен от всякаква естетическа маниерност достъп до реалния външен свят, с което се премахва границата между елитарно изкуство и попарт. Следвайки теоретичните постулати на Лесли Фидлер<sup>5</sup>, Бринкман смята, че литературата трябва да се приближи максимално до реалния живот и да не маргинализира нито едно от неговите проявления. Той е един от първите радатели за навлизането на попкултурата в изкуството на Европа. Негов проект съвместно с Ралф Райнер Ригула е публикуваната през 1969 антология, представяща млади американски автори, със заглавие „Acid“ („Деконструкция“, буквално преведено „Киселина“, „Разяждане“). В заключителното си слово към това издание Бринкман скицира накратко новите предизвикателства, които стоят

---

<sup>4</sup> ‘Индексът’ е понятие от семиотиката на Пърс. Той обозначава някаква причинно-следствена връзка – напр. димът е индекс на огъня, стъпковият отпечатък е индекс за присъствието на даден човек. Тъй като понятието ‘автентичност’ се оказва доста проблематично по отношение на фотографията, теоретичите въвеждат термина ‘индексикалност’. Филмите и фотографските изображения се считат за индексикални медии – т.е. за отпечатъци, които даден обект оставя върху някаква чувствителна повърхност посредством комбинацията от въздействието на светлината и химическата реакция при проявяването на лентата. Аналоговата фотография е неразривно свързана със своя обект, подобно на пръста с неговия пръстов отпечатък. (Krauss 1998: 140 – 157)

<sup>5</sup> Американски литературен критик и автор на основополагащото за постмодернизма есе „Cross the Border – Close the Gap“ (1969).

пред литературата. Тя вече не следва класическите жанрови закони, а претендира да бъде смесица от най-различни елементи като израз на заобикалящото ни богато многообразие. Като адекватен творчески подход на преден план излиза „събирането на хетерогенен материал по дадена тема и използването му за създаване на колаж от фикционално текстови и визуални елементи, който перманентно подкопава всяка праволинейност и непрекъснатост.“ (Brinkmann/Rygulla 1969: 388 – 389) Ориентираните към разговорната реч и жаргон заглавия на стихотворенията от „На запад 1&2“ – напр. „Сокоизтисквачка за портокали“, „Канелони в Олевано“ или „Ескалатор през август“ – са красноречив индикатор за отварянето на литературата към попкултурата. Подобен ефект се постига и чрез монтираните в текста фотографски колажи. На тях се виждат различни фрагменти от заобикалящия ни свят – кръстопътища, мостове, железопътни линии, различни сгради, паметници, светофари, електрически стълбове и упътващи табели, обикновени пешеходци, полицаи и др. Наред с урбанизираните кулиси присъстват и природни мотиви – около една трета от фотографиите изобразяват дървета или части от тях. В горната част на лицевата корица на стихосбирката се вижда корона на дърво, погледната отдолу, а в долната железопътна линия и улица, заснети през прозореца на някакъв автобус. Композицията на тези фоторафски колажи създава усещането за сблъсък между цивилизация и природа. Социалният живот и градският пейзаж са показани откъм тяхната непривлекателна и дори нелицеприятна страна. Цивилизацията се намира в състояние на разпад – на фотографиите се виждат чудовищни бетонни постройки, рушащи се или недостроени сгради, занемарени паметници, зазидани прозорци, запустели задни дворове, тръби от мръсна канализация. Животът в урбанизирания свят е вкаран в коловоза на неумолими правила и забрани. Някои от изображенията съдържат кратки текстови елементи с подчертано императивно звучене – „Walk“, „Dont Walk“, „Exit“. Усещането за регламентираност и репресия се засилва и чрез photosите на струпани на едно място въоръжени полицаи. Много от фотографиите са заснети така, че сградите изглеждат наклонени – все едно, че всеки момент ще рухнат. Така се създава илюзията за един нестабилен и намиращ се в състояние на разруха свят. В противовес

на това стоят фотографиите на дървесни корони с оголени клони, заснети от необичайна перспектива – погледнати отдолу рязко вертикално нагоре, което внася допълнителна динамика и създава усещането, че съществува пространство отвъд пагубно организирания урбанизиран свят. Те като че ли целят да компенсират натрупания у индивида цивилизационен стрес, създавайки пространство, в което той се освобождава от тежобите на ежедневието си. Общественият контекст не е напълно зачеркнат, а само деидеализиран.



*Ролф Дитер Бринкман, Лицева корица на „Westwärts 1&2“*

Съществената композиционна особеност представлява и ситуирането на конкретните фотографии в текста. В началото преобладават фотоси на дървета, следват комбинирани фотографски колажи от изображения на дървета и на урбанизираните пространства, които постепенно подчиняват или напълно изместват природните мотиви. Последните присъстват като неизменен елемент от градската среда, най-вече под формата на унищожена природа (напр. изсъхнали дървета). Към края на творбата природните мотиви отново зачестяват, като последната страница съдържа изцяло фотографии на клони. С движението от природа към цивилизация до повторното завръщане към природата и стремежа към единение с нея Бринкман възражда един много характерен за епохата на Романтизма мотив, адаптирайки го към променената медийна среда от втората половина на ХХ век. Тъй, както погледът на двамата мъже от известната картина на художника романтик Каспар Давид Фридрих „Двама мъже, съзерцаващи луната“ (1823/24) – произведение, директно цитирано от поета в стихотворението „Монтажно скеле на лунна светлина“ – е насочен към изгрялата на небосвода между клоните на дърветата луна, така

и Бринкман насочва камерата си към короните на дърветата, за да търси там покой.

### **Имагинативност**

Друг прием за разгръщане на наративността на фотографията е способността ѝ да генерира фантазии. Характерно свойство на всички картинни изображения е да подтикват възприемащия ги към изграждане на някаква история. В това отношение фотографията не прави изключение, тъй като тя фиксира само един мимолетен отрязък от някакво събитие и предполага неговата реконструкция. Разглеждащият я е наясно, че заснетият момент е част от действие, започнало преди фотографът да натисне бутона за снимане и продължаващо и след това. Тези специфики на фотографското изображение му дават възможност да активира имагинативния си потенциал и да се опита да реконструира на базата на запечатания върху фотоса фрагмент случилото се. Наративността в случая се поражда не от самия фотографски медиум, а е плод на фантазията на реципиента. Това, разбира се, не прави този тип наративност по-незначителна от тази на литературата, тъй като и при литературния текст читателят възприема думите като визуално изображение и след това ги пречупва през собствените си представи и съзнание. Както при литературната творба, така и фотосът може да предизвика у различните реципиенти, в зависимост от тяхната социална и професионална принадлежност, различно тълкуване. Интерпретациите могат да бъдат диаметрално противоположни и често да нямат нищо общо с действителните ситуация и контекст, при които съответната фотография е възникнала. Единственият общ признак между подобни тълкувания е, че те са породени единствено от фотоса, без да разчитат на странични опорни точки.

Различните типове фотография генерират в различна степен имагинативност. В това отношение портретната фотография притежава значително предимство пред пейзажната. Именно изображението на страдащи или извършващи някаква дейност хора са в състояние в най-висока степен да отприщят имагинативния потенциал на възприемащия ги. Не е за пренебрегване и естетическата страна на тяхното представяне. Ако картината например е неясна



или разкривена, това навежда на мисълта за опасна ситуация, при която фотографът трудно е овладял камерата. Недоброто фокусиране пък засилва илюзията за автентичност. Субекти, погледи и предмети, насочени извън рамката на фотоса, внасят допълнителна динамика, тъй като създават усещането, че съществува пространство отвъд очертанията му. Прекалено осветените фотографии, напротив, внушават спокойствие и статичност и поради това влияят по-скоро негативно на наративния заряд. Като цяло обаче наративният потенциал на фотографията си остава напълно подвластен на строго индивидуалната реакция на реципиента. Тя допълнително се влияе и от контекста, т.е. начина на презентация на съответните фотографии. Ситуирани в семейни албуми, те често отприщват поток от спомени, генериращи наративност. Изложени в музеи обаче, те губят това си свойство, тъй като тогава се разглеждат по-скоро като произведения на изкуството, а фотографията дължи способността си да генерира наративност предимно на внушението за автентичност. Обикновено разглеждащият я разбира изобразеното не като поза, а като отрязък от хода на някакво събитие. Тук ще се спрем на два конкретни примера, онагледяващи имагинативния потенциал на фотографското изображение.

Първият от тях визира една много популярна фотографска сесия, превърнала се в икона на културната ни памет и присъстваща неизменно в учебниците по история – „Безумието на войната. Войникът-дете Ханс-Георг Хенке“ на американския фотограф Джон Флореа от 1945 г. Фотосите показват просълзеното лице на много млад войник, белязано от страх и отчаяние. Погледът му блуждае някъде в далечината, което подтиква реципиента да се запита за обстоятелствата и събитията, довели този човек до това състояние. Той започва да си задава например въпроси защо един толкова млад човек (почти дете) носи военна униформа, защо плаче и защо на лицето му е изписан толкова голям ужас, накъде отива и какво възнамерява да прави, каква е в следствие съдбата на изображения индивид. Така времето и пространството, които фотографията по принцип не конкретизира, могат да бъдат (ре-)конструирани по пътя на рецепцията. Последната би могла да притежава историческа достоверност или пък напълно да се отклони от нея. Това е така поради

характерната за т.нар. „типична фотография“ двойност. Снимката на войника-дете маркира от една страна конкретно историческо събитие – капитулацията на германския Вермахт в края на Втората световна война и в частност попадането в американски плен на германски войници от зенитен полк (за това говори униформата на заснетия войник, която носи отличителните белези на Луфтвафе).

От друга страна, фотографията на плачещия войник като символ на ужасите и безумието на войната, добила в последствие знаменитостта на световна икона, която заклеява войната, концентрира в себе си цял низ от събития. Това е снимка, която надхвърля породилите я конкретни обстоятелства и придобива представителна функция относно други подобни събития. Така се постига ефектът на мултиперспективното тълкуване, което обаче дава възможност за редица манипулации. Именно за една такава манипулация на фотографската наративност ще стане дума по-долу.



*Джон Флореа. „Безумието на войната.  
Войникът-дете Ханс-Георг Хенке“ (1945)*

Джон Флореа прави известната фотография на плачещия войник-дете във вътрешния двор на чифлик в Хютенберг-Рехтенбах – малко селище в провинция Хесен, за което съществуват безспорни свидетелски показания. В спомените си, отпечатани в документалната книга „Вецлар 1945“ на Карстен Порезаг и Дитер Шпийз, собственикът на имота Фридрих Хофман разказва как пленените от американците германски войници, сред които и зенитчикът Ханс-

Георг Хенке от Финстервалде, били вкарани в неговия стопански двор. Непосредствено преди това американците били завзели след ожесточена битка германските зенитни установки, така че 16-годишното момче се е намирало още под шока от военните действия, когато Флореа го снима. Хофман си спомня още: „Той носеше униформа на Луфтвафе и стоеше в двора ни треперещ и ридаещ, лицето му бе обляно в сълзи. Внезапно се появи някакъв американски офицер, който коленичи пред него и го снима.“ (цит. по Breuer 2013: 2) Тил Хофман – внук на Фридрих Хофман – също еднозначно разпознава мястото, където е заснета фотографията. На две от снимките на фотосесията войникът е седнал на пън пред някакъв тухлен зид. За него внукът казва: „Веднага разпознах стената на нашата плевня. Червените тухли и фугите на тази стена притежават ясно разпознаваеми белези, които със сигурност доказват, че това е постройката от намиращия се на „Франкфуртер щрасе“ имот в Рехтенбах.“ (цит. по Breuer 2013: 3) А това можело дори да бъде проверено, тъй като постройката все още си стояла напълно непокътната.

Въпреки тези свидетелски спомени съществуват и други версии за възникването на фотографията, според които тя е направена в източната част на Германия в околностите на Берлин или на Росток. Каква е причината за тези други версии?

Оказва се, че самият фотографирани – Ханс-Георг Хенке – е дал впоследствие погрешна информация относно обстоятелствата, при които е направена фотографията. Според неговите лични показания, споделени в документалния филм от 1988 г. „Zwei Deutsche“ („Двама германци“) на източногерманския филмов център (DEFA-Film), фотографията била направена на 1 май 1945 г. в околностите на Росток. Хенке твърди, че бягал от настъпващата пехота на Червената армия. Всеки от войниците се опитвал да спаси собствения си живот, друго не било възможно предвид ожесточения обстрел. Той бил ранен от шрапнел и тогава някакъв фотограф го снимал. После твърди, че на 8 май попаднал в съветски плен. Друго негово изказване гласи, че войниците от неговия зенитен полк били директно запитани от командващия ги старши лейтенант в чий плен биха желали да попаднат – в американски или в съветски. Така той, опитвайки се да стигне до американската демаркационна линия, бил пленен от руски войници.

Ако фотографиите обаче са направени в Рехтенбах, тези описания на Хенкел са напълно недостоверни. Следователно през пролетта на 1945 г. той трябва да се е намирал в американски плен. Исторически документирано е, че по това време провинция Хесен е била окупирана от американски военни части. Единствената друга възможност в подкрепа на версията на Хенкел би била, той да е бил освободен от американците, да е „надянал“ отново войнишкия шинел и доброволно да се е придвижил към източния фронт, за да се бие с руснаците. Само така би било възможно възникването на втора, идентична с първата фотография. За голямо съжаление Хенкел вече е покойник и не може да внесе яснота относно въпросните противоречия. Най-вероятно обаче става дума за напълно умишлена манипулация, тъй като той е бил гражданин на ГДР, чиято ревностно пропагандираща пацифизъм социалистическа доктрина би извлякла конкретни идеологически дивиденти от тази толкова популярна, заклеяваща войната фотография. Много показателен във връзка с това е и фактът, че нейната подменена наративност най-вероятно е изиграла съществена роля за завидното кариерно развитие на Хенкел, който още през 1946 г. става член на източногерманската Комунистическа партия, обединяваща се в последствие със Социалистическата партия в Германска единна социалистическа партия (ГЕСП). Именно това е партията, управлявала ГДР до падането на Берлинската стена през 1989 г. В качеството си на верен партиен член Хенкел започва първо работа като милиционер, по-късно заема висока чиновническа длъжност в търговията на едро и завършва трудовия си стаж като началник на болницата във Финстервалде.

Вторият, не толкова банален, пример за имажинативния потенциал на фотографията е публикуваният през 2000 г. роман на Марсел Байер „Die Spione“ („Шпионите“). Изходна точка на действието тук е един фотоалбум, който аз-повествователят открива заедно с трима свои братовчеди в семейната библиотека. Тясната роднинска връзка на персонажите провокира у тях желание за запознаване със семейната история. Още началните две сцени в романа са посветени на техните предци. Те представят дядо им, седнал в някаква оперна зала, очакващ на сцената да се появи неговата любима (т.е. тяхната баба на младини). Фамилната история зависи изцяло от този съдбовен момент.

На снимката дядо ни държи в скута си програмна брошура [...]. В нея на две странички може би са отпечатани фотографиите на оперните певци, заснети поотделно в края на някоя репетиция. [...] Той сякаш се оглежда за нещо. Взема театралния си бинокъл и го насочва към сцената. [...] Разпознава всеки тон от прозвучалата певческа партия и изведнъж му се струва, че думите на певицата са директно насочени към него. (Beyer 2000: 15)

В романа умело се смесват минало и настояще. Непрекъснато се редуват сцени от младините на общите баба и дядо с протичащите на по-късен етап изследователски инициативи на внуците, които си измислят една нова игра – да „шпионират“ миналото си. Детективската им дейност ги води до заключението, че дядото трябва да е бил замесен в нелегалното възстановяване на германската военна авиация (Луфтвафе) – по онова време (1935 г.) силно редуцирана и ограничена по силата на Версайския мирен договор. До този извод младите хора достигат, тълкувайки две негови фотографии в близък план, от които се вижда, че той е облечен в униформа на Луфтвафе и е седнал в пилотска кабина. (Beyer 2000: 37) В хода на практикувания от братовчедите „шпионаж“ те постепенно развиват усещането, като че ли наблюдават предците си през обектив, подобно на заснелия ги фотограф: „Сега ние поглеждаме с неговите очи през обектива, наблюдаваме заедно с него [картината]“ (Beyer 2000: 34), гласи една тяхна реплика по отношение на една фотография, за която те предполагат, че е заснета от дядо им. Необичайното в случая е, че тук не става дума за стандартно описание на разглежданите фотографии, тъй като намереният фотоалбум само подава на младежите единствено материал, който ги кара да развихрят въображението си. Фотографиите са само повод за историите, които братовчедите си разказват. Това, че именно баба им е певицата, която дядо им е слушал в операта, фактически не фигурира никъде. Изображенията, за които те говорят, се оказват плод на техните фантазии и нямат еквивалент в реалността. Те се зараждат посредством словото и не разчитат на никаква технически гарантирана референциалност. Дори самата оперна кариера на баба им изглежда скалпена. Внуците до един са тъмнооки и когато веднъж в детството им съседските деца започват да им се подиграват заради това им различие от останалите,

те отговарят на подигравките с оправданието, че са наследили очите на баба си, която живеела в Рим и била оперна певица. „Шпионирането“ на практика означава самостоятелно и индивидуално изграждане на образи и картини, пречупени през собствения субективен поглед на персонажите. Ефектът на очевидното бива перманентно изтласкван, тъй като обсъжданите фотографии остават в периферията на съчинените истории. По този начин персонажите изследват миналото си, заменяйки индексикалните визуални свидетелства с наративна имагинация. В това се състои и ироничната поанта на романа, който лишава фотографския медиум от неговата референциална функция и с това разрушава у читателя илюзията за автентичност.

Навлизането на дигиталната техника през 90-те години на ХХ век разкрива нови хоризонти за имагинативния потенциал на фотографията. Дигиталната фотография обединява в себе си репродукция и фантазия. С помощта на компютърен софтуеър (напр. photoshop) тя е в състояние не просто да отрази реалност, а да създаде напълно нова реалност, наподобяваща първата, но не изцяло покриваща се с нея. По този начин тя съвместява характерната за художествените похвати на живописиста субективност с обективността на аналоговата фотография. Това дава възможност на фотографа (или на заимстващия фотографски техники писател) за индивидуална намеса в изображението според неговите собствени представи – подобно на художника, застанал пред платното. Неслучайно дигиталните фотографии биват наричани „освободени фотографии“ (Weibel 2000: 211) – възможностите за дигитална обработка на изображението водят до абстрахиране от всякаква референциалност и до свободното разгръщане на творческата фантазия.

## ЛИТЕРАТУРА

**Beyer, Marcel 2000:** Beyer, M. *Die Spione*. Köln: DuMont.

**Breuer, Michael 2013:** Breuer, M. Ein Hof in Rechtenbach – und ein Foto, das um die Welt ging. // *Gießener Allgemeine.de*, 01.07.2013, S. 1–5. URL: [http://www.giessener-allgemeine.de/Home/Nachrichten/Region/Artikel,-Ein-Hof-in-Rechtenbach-%2526ndash%253B-und-ein-Foto-das-um-die-Welt-ging-arid,430446\\_costart,3\\_regid,1\\_puid,1\\_pageid,11.html](http://www.giessener-allgemeine.de/Home/Nachrichten/Region/Artikel,-Ein-Hof-in-Rechtenbach-%2526ndash%253B-und-ein-Foto-das-um-die-Welt-ging-arid,430446_costart,3_regid,1_puid,1_pageid,11.html) (22.02.2016).

**Brinkmann, Rolf Dieter 1969:** Brinkmann, R. D., Rygulla, R. R. *Acid. Neue amerikanische Szene*. Darmstadt: März.

**Brinkmann, Rolf Dieter 2005:** Brinkmann, R. D. *Westwärts 1&2. Gedichte. Mit Fotos und Anmerkungen des Autors. Erweiterte Neuauflage*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

**Krauss, Rosalind 1998:** Krauss, R. Anmerkungen zum Index: Teil I. // *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Bd. 1*. Hg. Herta Wolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 140 – 157.

**Mahne, Nicole 2007:** Mahne, N. *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

**Weibel, Peter 2000:** Weibel, P. Zur Geschichte und Ästhetik des digitalen Bildes. // *Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik*. Hg. Kai-Uwe Hemken. Köln: DuMont, S. 206 – 222.

*Lexikon der Filmbegriffe*. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7214>  
(07.02.2016).

## ФОТОГРАФИИ, РЕКЛАМИ И ФИЛМИ

**Brinkmann, Rolf Dieter 2005:** Brinkmann, R. D. Vordere Seite des Umschlags von *Westwärts 1&2*. URL: [http://ecx.images-amazon.com/images/I/5188S31hzSL\\_SX335\\_BO1,204,203,200\\_.jpg](http://ecx.images-amazon.com/images/I/5188S31hzSL_SX335_BO1,204,203,200_.jpg) (24.02.2016).

**Florea, John 1945:** Florea, J. *Der Wahnsinn des Krieges: Der Kindersoldat Hans-Georg Henke*. URL: [http://images.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fi931.photobucket.com%2Falbums%2Fad160%2Fchris33M%2F658\\_439462542802738\\_1774790118\\_n.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fcheckhookboxing.com%2Fshowthread.php%3F35087-Joe-s-NEW-CHB-Military-history-thread%2Fpage3&h=628&w=717&tbid=sh4mYkK0B7XQfM%3A&docid=1xPnJRIOJfGHYm&ei=Tq24VrzJL8KasgHjkaewCQ&tbnm=isch&iact=rc&uact=3&dur=2405&page=2&start=9&ndsp=15&ved=0ahUKewi8qN2T-jKAhVCjSwKHePICZYQrQMIRTAN](http://images.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fi931.photobucket.com%2Falbums%2Fad160%2Fchris33M%2F658_439462542802738_1774790118_n.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fcheckhookboxing.com%2Fshowthread.php%3F35087-Joe-s-NEW-CHB-Military-history-thread%2Fpage3&h=628&w=717&tbid=sh4mYkK0B7XQfM%3A&docid=1xPnJRIOJfGHYm&ei=Tq24VrzJL8KasgHjkaewCQ&tbnm=isch&iact=rc&uact=3&dur=2405&page=2&start=9&ndsp=15&ved=0ahUKewi8qN2T-jKAhVCjSwKHePICZYQrQMIRTAN) (08.02.2016).

*Follow the story! Take more than pictures, take stories!* Canon-Werbung 2009. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=llHJF7kpciw> (07.02.2016).

*Zwei Deutsche*. Ein Film des DEFA-Studios für Dokumentarfilme. Gruppe „effekt“, 1988. Drehbuch und Regie: Gitta Nickel. Kamera: Niko Pawloff.