





# სიღაცეანი ფინანსები

ფინანსური გეგმვა

სიუზენ ზონტაგი  
ფოტოგრაფია

Susan Sontag  
ON PHOTOGRAPHY

ინგლისურიდან თარგმნეს ზაზა ქილაძემ და გია ჭუმბურიძემ

თბილისი  
ნიგნის მსოფლიო  
დედაქალაქში  
2021

ნიგნი გამოცემულია პროექტის „თბილისი – ნიგნის მსოფლიო  
დედაქალაქის“ ფინანსური მხარდაჭერით.

© 1973, 1974, 1977, Susan Sontag  
All rights reserved.

© გამომცემლობა „დიოგენე“, 2023  
ყველა უფლება დაცულია.

ISBN 978-9941-11-774-9

[www.diogene.ge](http://www.dioгене.ge)

ვუძღვნი ნიკოლ სტეფანს



## სარჩევი

პლატონის მღვიმეში.....	11
შავ-თეთრი ფოტოებით აღქმული ამერიკა .....	40
მონყენილი საგნები .....	69
ხედვის სიმამაცე .....	109
ფოტოგრაფიის ანაბანა.....	142
გამოსახულებათა სამყარო .....	182





## წინასიტყვაობა

ყველაფრის თავი და თავი იმ ესთეტიკური და ზნეობრივი პრობლემებისადმი მიძღვნილი ესე გახდა, რომლებსაც ფოტოგამოსახულებათა ყველგანმყოფობა აჩენს, თუმცა რაც მეტს ვფიქრობდი ფოტოგრაფიის რაობაზე, ხსენებული პრობლემებიც უფრო მრავალმხრივად და თან – მიმზიდველად მეჩვენებოდა. მოკლედ, ერთმა ესემ მეორე განაპირობა, იმან (ჩემდა გასაოცრად) – კიდევ ერთი და მოჰყვა კიდევ ერთმანეთს ესეების მთელი წყება ფოტოგრაფიის მნიშვნელობა-განვითარების თაობაზე... ასე გაგრძელდა, ვიდრე ისე შორს არ შევტოპე, რომ შესაძლებელი გახდა, პირველ ესეში მონიშნული სათქმელი – მომდევნოებში ჩამოყალიბებული და განვრცობილი – შეჯამებულიყო და თეორიული თვალსაზრისით უფრო მეტად განზოგადებულიყო კიდევ, რის შემდეგაც წერტილის დასმაც უკვე სრულიად ბუნებრივი იქნებოდა.

ხსენებული ესეები, თავდაპირველად (მცირეოდენი სახეც-ვლილებით) ქვეყნდებოდა ჟურნალში „New York Review of Books“, ოღონდ აქვე უთუოდ ესეც სათქმელია – მათგან, ალბათ, იმათავითვე ვერცერთი ვერ დაინერებოდა, რომ არა ჩემი მეგობრებისა და თან რედაქტორების – რობერტ სილვერსისა და ბარბარა ეპშტეინის

სრული მხარდაჭერა ფოტოგრაფიით ჩემი თავდავინყებულ გაცაცების მიმართ. მე მათი დიდად მაღლიერი ვარ და ასევე მაღლობას ვუხბდი ჩემს მეგობარ დონ ერიკ ლივინს უკიდევანოდ მომთმენი ხასიათის, რჩევა-დარიგებებისა და უანგარო დახმარებისთვის მუდმივი მზადყოფნის გამო.

ს. ზ.

1977 წლის მაისი

## პლატონის მღვიმეში

კაცობრიობა უნინდებურად პლატონის მღვიმეში იმყოფება და ძველთაძველი ჩვეულების კარნახით, ჯერ ისევ მხოლოდ ჭეშმარიტების ანარეკლებით იქცევს თავს, თუმცა ფოტოსურათებით მიღებული განათლება სულაც არ ჰგავს ადრე უფრო მეტად ხელით ნაკეთებ გამოსახულებათა მეშვეობით შეძენილ განათლებას. უპირველეს ყოვლისა, დღეს ჩვენ ირგვლივ შეუდარებლად მეტი გამოსახულება ითხოვს და იზიდავს ყურადღებას. აპარატის მეშვეობით გადაღებული პირველი სურათი 1839 წლით თარიღდება, მას შემდეგ კი უკვე ყველაფერი იქცა ფოტოგრაფიად, ანდა, ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ ასე გვეჩვენება. აპარატის ჭუჭჩუტანაში მაცქერალი თვალის ესოდენი გაუმაძღრობა კი მღვიმეში, ანუ – სამყაროში ბინადრობის პირობებსაც ცვლის.

როდესაც აღქმის ახლებურ პრინციპებს გვასწავლის, ფოტოგრაფია თან ცვლის და აფართოებს ჩვენივე წარმოდგენებს იმის თაობაზე, თუ რა ღირს ცქერად და რისი თვალღიერების უფლება გვაქვს. ეს პრინციპები ხედვის გრამატიკაა და რაც უფრო მნიშვნელოვანია, მისივე ეთიკაც. დაბოლოს: ფოტოგრაფიული საქმიანობის უდიადესი შედეგი იმ განცდის გაჩენაა, რომ შეგვიძლია საკუთარ წარმოსახვაში მთელი სამყარო დავიტიოთ, ანუ – გამოსახულებათა სრული ანთოლოგია.

ფოტოსურათების შეგროვება სამყაროს მისხალ-მისხალ შეკონინების ტოლფარდია. კინოფილმი თუ სატელევიზიო პროგრამა გაკრთება, ეკრანს გაანათებს და დასრულდება, მაგრამ გაქვავებული ფოტო თავისთავად საგანია, თითქმის უწონადო, იაფად

შესაქმნელი, იოლად სატარებელი, შესაგროვებელი და შესანახავი. გოდარის ფილმში „კარაბინიერები“ (1963წ.) ორ ვილაც ზანტი, უქნარა და უმაქნის გლახს მეფის ჯარში ჩასაწერად აგულიანებენ და ჰპირდებიან – დაუსჯელად შეგეძლებათ ძარცვა, ძალადობა, ხოცვა-ჟლეტა, მტერთან თქვენივე ნება-სურვილით გასწორება და საბოლოოდ კი – გამდიდრებაო, არადა, ნაალაფართ გამოტენილ ჩანთებში, რომლებსაც მიშელ-ანჟე და ულისი შინ მოათრევენ ჯარში წასვლიდან რამდენიმე წლის შემდეგ, მათივე ცოლების გასაოცრად, მხოლოდ და მხოლოდ ასობით ფერადოვანი ღია ბარათი აღმოჩნდება, ზედ გამოსახული სხვადასხვა ძეგლით, დიდ-დიდი მალაზიებით, ათასი ჯურის ძუძუმწოვრებით, ბუნების საოცრებებით, გადაადგილების საშუალებებით, ხელოვნების ნაწარმოებებით და დედამინაზე დაგროვებული კიდევ არაერთი, მეტ-ნაკლებად ღირებული განძით. გოდარის ეს ხუმრობა უთუოდ ფოტოგამოსახულების არაერთგვაროვანი, ჯადოსნური ხიბლის დაცინვის მცდელობაა. ფოტოსურათები ხომ, ალბათ, ყველაზე მეტი იდუმალებით გამოირჩევა იმ საგნებს შორის, რომლებიც ჩვენ მიერვე თანამედროვედ აღიარებულ გარემოს ქმნის და ავსებს.

ფოტოსურათი ნამდვილად მოხელთებული გამოცდილებაა, ფოტოკამერა კი – სწორედ რომ საუკეთესო ხელსაწყო-იარაღი მოხელთების სურვილით შეპყრობილი ცნობიერებისათვის. ფოტოგადაღება გადაღებული საგნის დასაკუთრებას ნიშნავს, ასევე – გარკვეული ურთიერთობის დამყარებას სამყაროსთან, რომელიც ცოდნად და, აქედან გამომდინარე, ძალად აღიქმება. ახლა უკვე ავად სახსენებელმა პირველმა ბიძგმა გაუცხოებისაკენ, რამაც საყოველთაო აზრით, ადამიანებს ბეჭდურ სიტყვებად სამყაროს აბსტრაგირების ჩვევა შესძინა, წარმოშვა კიდევ ფაუსტური ენერჯის ის სიჭარბე და ის ფსიქიკური ზადი, რამაც შესაძლებელი გახადა თანამედროვე დაპირისპირებული საზოგადოებების ჩამოყალიბება, ოლონდ, როგორც ჩანს, ბეჭდვა სამყაროს „გამორეცხვის“, მისი მენტალურ ობიექტად გადაქცევის ნაკლებად ვერაგული ნაირსახეობა

ფოტოგრაფიულ გამოსახულებებთან შედარებით, რომლებიც ახლა კაცობრიობას უზიარებს წარმოდგენების უმრავლესობას იმის თაობაზე, თუ როგორ გამოიყურებოდა წარსული და როგორ აღიქმება აწმყო. ყოველივე, რაც მავანი პიროვნების, ანდა ამა თუ იმ მოვლენის თაობაზეა დაწერილი, საბოლოოდ მხოლოდ ინტერპრეტაციაა, ისევე, როგორც ადრინდელი, ხელით შექმნილი გამოსახულებები, ნახატები თუ ქანდაკებები, ფოტოგრაფიული გამოსახულებები კი თითქოსდა იმდენად განაცხადს არ წარმოადგენს სამყაროს შესახებ, როგორც მისივე ნაწილებს, სინამდვილის ნამცეცებს, რაც ნებისმიერს შეუძლია სათავისოდ შეიქმნას თუ შეიძინოს. ფოტოსურათები, რომლებიც გარე სამყაროს მასშტაბებთან მუდმივ თამაშობას აგრძელებენ, თავისთავად შეიძლება დაპატარავდეს, გაიზარდოს, შეიჭრ-შემოიჭრას, ჩამუქდეს, გაბაცდეს, შელამაზდეს. მათ დაბერებაც ემუქრება, ქალღმერთის ჩვეული სხვადასხვა ავადობაც და, ცხადია, გაქრობაც. მეორე მხრივ, მათ დროთა განმავლობაში, შესაძლოა, დიდი ფასი დაედოს, ყიდვა-გაყიდვის საგანი გახდეს და ასევე – აღდგენა-განახლებისაც. ფოტოსურათები, რომლებიც სამყაროს ინახავს, თავადაც ითხოვს შენახვა-მოფრთხილებას. მათ ალბომებში აბინავებენ, ჩარჩოში სვამენ, თაროებზე დგამენ, კედლებზე კიდებენ, სლაიდების სახით წარადგენენ; მათ უდიდეს ადგილს უთმობენ ჟურნალ-გაზეთები, პოლიცია ანბანის მიხედვით დახარისხებულს ინახავს, მუზეუმები მათ გამოფენენ, გამომცემლები კი სხვადასხვაგვარ ფოტოკრებულებს ბეჭდავენ.

არაერთი ათწლეულის განმავლობაში ფოტოების წარმოჩენის (ჩვეულებრივ, შემცირებული ზომით) ყველაზე გავლენიან საშუალებად წიგნი რჩებოდა; ის განაპირობებდა მათ უკვდავებას თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, სიცოცხლისუნარიანობას მაინც – ფოტო ხომ მყიფე, იოლად გასაფუჭებელი თუ დასაკარგავი საგანია – და ასევე, რაც შეიძლება მეტი ადამიანისათვის ხელმისაწვდომობასაც. წიგნში დაბეჭდილი ფოტო, რა თქმა უნდა, თავისთავად უკვე ანარეკლის ანარეკლია, ოღონდ რადგან ეს არის უკვე ქა-

ლალდის გლუვ ზედაპირზე გადატანილი საგანი თუ გამოსახულება, ნახატთან შედარებით ფოტო საკუთარ არსებით თვისებებს უფრო ნაკლებად კარგავს, წიგნის მომხმარებელამდე ამგვარად მიღწეული. და მაინც, წიგნი ფართო საზოგადოებისთვის ფოტოსურათების კრებულთა გაცნობის სრულად დამაკმაყოფილებელ საშუალებად ვერ გამოდგება. წიგნებში ფოტოების ნახვის თანამიმდევრობა იმთავითვე ფურცლებზე მათი განლაგება-დახარისხებით არის განპირობებული, მაგრამ არაფერი უშლის ხელს მკითხველს, ეს თანამიმდევრობა საკუთარი სურვილისამებრ დაარღვიოს და არც რაიმე მითითება არსებობს იმის თაობაზე, რამდენი დრო დაუთმოს თითოეული ფოტოს თვალსაყრებს. კრის მარკერის ფილმში „Si j'avais quatre dromadaires“ (1966) ათასგვარ და სულ სხვადასხვა შინაარსის ფოტოგრაფიებზე უზადოდ აწყობილი მსჯელობა თან ფოტოსურათების შენახვისა და გავრცელების უფრო დახვეწილ და საიმედო გზასაც გულისხმობს. შემოთავაზებულია თითოეული ცალკეული ფოტოს თვალსაყრების რიგითობაც და საამისოდ საჭირო ზუსტი დროც, ეს კი, თავის მხრივ, ხელს უწყობს თვალთ მათი აღქმის სიცხადესაც და ემოციურ ზემოქმედებასაც, მაგრამ ფილმში უკვე ამოდრავებული ფოტოსურათები აღარ არის შეგროვებისთვის განკუთვნილი საგნები, როგორადაც ისინი წიგნის ფურცლებზე რჩება.

ფოტოსურათები მტკიცებულებებს ქმნის: ზოგჯერ ესა თუ ის მოსმენილი ამბავი მთლად სარწმუნოდ არ გვეჩვენება, მაგრამ მისი ამსახველი ფოტოების ხილვის შემდეგ ეჭვები გვიქარწყლდება. მოხმარების თვალსაზრისით, ფოტოკამერას ერთი განსაკუთრებული, კერძოდ კი – მხილების დანიშნულებაც აქვს. იმ დღიდან მოყოლებული, როცა პარიზის პოლიციამ 1871 წლის ივნისში კომუნარების მიმართ სისხლიანი ანგარიშსწორების ფოტოკადრების გადაღება დაიწყო, ფოტო უკვე თანამედროვე სახელმწიფოთათვის იმ მეტად ხელსაყრელ საშუალებად იქცა, რომელიც ადამიანთა უსასრულო

გადაადგილების მეთვალყურეობასა და ზედამხედველობას მნიშვნელოვნად უწყობს ხელს. რა თქმა უნდა, ფოტოკამერის მოხმარება გამამართლებელი დანიშნულებითაც არის შესაძლებელი: ფოტოსურათი ხომ იმის უტყუარი მტკიცებულებაა, ესა თუ ის მოვლენა ნამდვილად რომ მოხდა. გამოსახულება შეიძლება მთლად მკაფიო ვერც იყოს, მაგრამ მუდამ არის ვარაუდი, რომ სურათზე ნანახის მსგავსი ნამდვილად არსებობს, ან არსებობდა მაინც. ამა თუ იმ ცალკეული ფოტოგრაფის შესაძლებლობების (მოყვარულობიდან გამომდინარე) თუ ამბიციების (მეტწილად, ხელოვანობის) შეზღუდულობის მიუხედავად, ნებისმიერ ფოტოს, როგორც ჩანს, მაინც უფრო უშუალო და აქედან გამომდინარე, მიუკერძოებელი დამოკიდებულება აქვს ხილულ სინამდვილესთან, ვიდრე ასახვის სხვა საშუალებებს. უზადო გამოსახულების შექმნის ისეთი დიდოსტატები, როგორც ალფრედ სტიგლიცი და პოლ სტრენდი არიან, ათწლეულების განმავლობაში რომ ქმნიდნენ შთამბეჭდავ, ლამის დაუვინყარ ფოტოსურათებს, უპირველეს ყოვლისა, მაინც მუდამ ცდილობდნენ, „ცხოვრებისეული“ მოხელთებინათ რაღაც, ისევე, როგორც „პოლაროიდის“ მავანი მფლობელი, ვისთვისაც ფოტო, უბრალოდ, ჩანიშვნის სწრაფი, მოსახელთებელი საშუალებაა, ანდა „ბრაუნის“ აპარატის ვინმე მოყვარული პატრონი, რომელიც ამ აპარატს მხოლოდ საიმისოდ აჩხაკუნებს, ფოტოსურათები ყოველდღიური ცხოვრების სუვენირებად აქციოს. მაშინ, როცა მხატვრობა თუ პროზაული ნაწარმოები სხვა ვერაფერი იქნება, გარდა მკაცრი ინტერპრეტირებისა, ფოტოსურათი, შესაძლოა, მკაცრად შერჩეულ გამჭვირვალობად განვიხილოთ; მაგრამ იმ ნაგულისხმევი უტყუარობის მიუხედავად, რაც ნებისმიერ ფოტოსურათს სარწმუნოდ, საინტერესოდ, მაცდუნებლად აქცევს, ფოტოგრაფთა საქმიანობა არსებითად არაფრით განსხვავდება იმ ჩვეულებრივი საექვო გარიგებებისაგან, რაც ხელოვნებასა და სიმართლეს შორის არსებობს. იმ შემთხვევებშიც კი, როდესაც ფოტოგრაფებისათვის უმნიშვნელოვანესი ამოცანა სწორედ სინამდვილის სარკისებური ასახვაა, ისინი მაინც თავიანთივე გემოვნებისა

და მსოფლმხედველობის ფარული იმპერატივების ზეგავლენას განიცდიან. 1930-იანი წლების იმ ფოტოპროექტის უაღრესად ნიჭიერი ნევრები (მათ შორის – უოკერ ევანსი, დოროთეა ლანჟი, ბენ შანი, რასელ ლი), რომელსაც სახელად „ფერმების უსაფრთხოების ადმინისტრირება“ დაერქვა, პირდაპირი ხედით იღებდნენ თავიანთივე მოიჯარადრეების ფოტოებს, ვიდრე ფირზე ზუსტად არ აისახებოდა მათთვის სასურველი გამოსახულება – სახის ზედმინვენით იმგვარი გამომეტყველება, რომელიც სრულად შეესატყვისებოდა თავად ფოტოგრაფთა წარმოდგენას სილარიბეზე, შუქზე, ღირსებაზე, ფაქტურაზე, ექსპლოატაციასა თუ გეომეტრიაზე. როცა გადანყვეტილებას იღებენ იმის თაობაზე, როგორ უნდა აღიქმებოდეს ფოტოსურათი, როცა რამდენიმე შესაძლებლიდან საუკეთესოს არჩევენ, ამ დროს ფოტოგრაფები მუდამ საკუთარ სტანდარტს უსადაგებენ ფირზე გადასატან სუბიექტსა თუ ობიექტს. და მაინც, გარკვეული თვალსაზრისით, კამერა ნამდვილად არის სინამდვილის მომხელთებელი და არამარტო – მისი ინტერპრეტატორი, ოღონდ ფოტოსურათი მაინც რჩება სამყაროს ინტერპრეტაციად ისევე, როგორც ნახატი თუ ქანდაკი. იმ შემთხვევებშიც კი, როცა ფოტოსურათებს მეტ-ნაკლებად ალალებდნენ, უწესრიგოდ, დაუფიქრებლად იღებენ, ეს ამ საქმიანობის დიდაქტიკურობას მაინც არ ამცირებს. თვით მისი პასიურობა – და თან ყველგანმყოფობა – რაც ფოტოგამოსახულებას ახასიათებს, არის კიდევ ფოტოგრაფიის „გზავნილი“, ანუ მისი შემტევი ძალა.

გამოსახულებები, რომლებიც რამის იდეალიზებას ემსახურება (ვთქვათ, ცხოველების, ანდა მოდების ჩვენების ფოტოები), არანაკლები შემტევი აგრესიულობით გამოირჩევა, ვიდრე ყოველდღიური ჩვეულებრიობის ამსახველი სურათები (სხვადასხვაგვარი ჯგუფური ფოტოები, მდარე ხარისხის ნატურმორტები, თუ სულაც – პოლიციის მასალები). აგრესიულობა ფოტოკამერის ნებისმიერი გამოყენებისას იმთავითვე იგულისხმება. ეს თვალნათელია უკვე XIX საუკუნის 40-50-იან წლებშივე, ანუ ფოტოგრაფიის ორ პირველ სახელოვან ათწლეულში, ისევე, როგორც შემდგომში და ყვე-



ლა მომდევნოშიც, როცა ტექნოლოგიამ შესაძლებელი გახადა იმ მენტალობის მუდმივად მზარდი გავრცელება, რომელიც სამყაროს პოტენციური ფოტოსურათების ერთობლიობად განიხილავს. ადრინდელი ხანის თვით ისეთი ოსტატებისთვისაც კი, როგორც დეივიდ ოქტავიუს ჰილი თუ ჟულია მარგრეტ კამერონი იყვნენ, ვინც ფოტოკამერას ნახატთან მიახლოებული გამოსახულების მიღების საშუალებად იყენებდნენ, ფოტოგრაფირება მაინც ისეთ საქმიანობად მიიჩნეოდა, რომლის მიზანიც ძირეულად განსხვავებულია მხატვრების მიერ სათავისოდ დასახული მიზნებისაგან. ფოტოგრაფია შექმნისთანავე გულისხმობდა ასასახავ საგანთა რაც შეიძლება დიდ რაოდენობას, მხატვრობას კი ესოდენ ფართო და მრავალმომცველი თვალსაწიერი არასოდეს ჰქონია. ფოტოგადაღების ტექნოლოგიის შემდგომმა ინდუსტრიალიზაციამ მხოლოდ ხელი შეუწყო იმ დანაპირების შესრულებას, რომელიც ფოტოგრაფიის დასაბამიდანვე იყო ნაგულისხმევი, კერძოდ, ყოველგვარი გამოცდილების დემოკრატიზებას მისი გამოსახულებებზე თარგმნის გზით. ხანა, როდესაც ფოტოსურათის გადაღებას ძვირად ღირებული და ძნელად მოსახმარი ხელსაწყო-აღჭურვილობა სჭირდებოდა – გამჭრიანთა, შეძლებულთა და შეპყრობილთა სათამაშოები – უკვე უხსოვრად იქცა ამჟამინდელი გადასახედიდან, როცა სულაც ჯიბის კამერებით ყველას შეუძლია გადაიღოს, რაც კი მოესურვება. XIX საუკუნის 40-იან წლებში ინგლისსა და საფრანგეთში წარმოებული აპარატების მოხმარება მხოლოდ მათივე შემქმნელებსა და ერთ მუჭა ენთუზიასტებს თუ შეეძლოთ. რაკი მაშინ არ არსებობდნენ პროფესიონალი ფოტოგრაფები, ვერ იქნებოდნენ ვერც მოყვარულები და ფოტოსურათის გადაღებას არც მკაფიო სოციალური დანიშნულება ჰქონდა; ეს გახლდათ ნებაყოფლობითი და უანგარო საქმიანობა, ხელოვნებასთან მიახლოებული, მაგრამ მაინც ასეთად შეურაცხავი. მხოლოდ ინდუსტრიალიზაციამ აქცია ფოტოგრაფია ხელოვნების ცალკეულ, თავისთავად დარგად. ინდუსტრიალიზაციამვე მოუძებნა ფოტოგრაფის საქმიანობას სოციალური გამოყე-

ნება, ხოლო ამგვარი გამოყენების მიმართ უკურექციამ გააძლიერა დარგის წარმომადგენელთა მიერ მისი ხელოვნებად აღქმა.

ბოლო დროს ფოტოგრაფია თითქმის ისეთივე საყოველთაო თავშესაქცევად იქცა, როგორადაც სექსი და ცეკვა, რაც ნიშნავს, რომ ხელოვნების ნებისმიერი მასობრივი ფორმის მსგავსად, ადამიანთა უმეტესობა მას ხელოვნებად არც აღიქვამს. მეტწილად, ეს უფრო ერთგვარი სოციალური რიტუალია, შფოთვისგან თავდაცვის იარაღი და გავლენის საშუალება. ადამიანთა მიერ ფოტოგრაფიის გამოყენების ყველაზე ადრეული დანიშნულება ამა თუ იმ პიროვნების, ისევე, როგორც ოჯახის (ანდა რაიმე სხვა ჯგუფის) მიღწევა-წარმატებათა ასახვა და სამახსოვროდ შენახვა იყო. სულ ცოტა, მთელი საუკუნე მანძი, ფოტოს გადაღება საქორწინო ცერემონიის ისეთივე სისხლხორცეული შემადგენელი ნაწილი გახლდათ, როგორიც, თუნდაც, სამარადისო ერთგულების ფიცის სიტყვების წარმოთქმა და დღესაც ფოტოკამერები ოჯახური ცხოვრების მუდმივი თანმხლები საგანია. საფრანგეთში ჩატარებული სოციოლოგიური კვლევის თანახმად, ფოტოკამერა ოჯახების უმეტესობისათვის აუცილებელი ნივთია, თუმცა ბავშვიან ოჯახებში ერთი ფოტოაპარატი მანძი თითქმის ორჯერ მეტ შემთხვევაში აქვთ, ვიდრე – უშვილოებში. მშობლები, რომლებიც შვილებს ფოტოებს არ უღებენ, განსაკუთრებით – ადრეულ ასაკში, ამით ერთგვარ გულგრილობასაც ავლენენ საკუთარი შთამომავლების მიმართ და ეს ისეთივე უმნიშვარი ჯანყის გამოვლინებაა, როგორიც ის შემთხვევები, როცა მავანი კურსდამთავრებული უარს ამბობს ამხანაგებთან ერთად სამახსოვრო სურათის გადაღებაზე.

ფოტოსურათების მეშვეობით ყოველი ოჯახი საკუთარ ხილულ ქრონიკას ქმნის – გამოსახულებათა ერთობლიობას, რაც ამ ოჯახის სიმტკიცე-ერთიანობას ადასტურებს. კაცმა რომ თქვას, დიდი მნიშვნელობა არც აქვს, რა ქმედება და საქმიანობაა ასახული ამ

ფოტოებზე, რაკი მათი გადაღება იმთავითვე საჭიროდ ჩაითვა-  
ლა, შენახვა-მოფრთხილება კი – აუცილებლად. ფოტოგრაფირება  
სწორედ მაშინ ხდება ოჯახური ცხოვრების ერთგვარი რიტუალი,  
როცა ევროპისა თუ ამერიკის მაღალგანვითარებულ ქვეყნებში თა-  
ვად ოჯახის ინსტიტუტი ექვემდებარება რადიკალურ ქირურგიულ  
ჩარევას. როდესაც ეს ჩაკეტილი ერთობა – პირველადი ოჯახი –  
უფრო მრავალრიცხოვან, სისხლისმიერ მთლიანობას გამოეყო, სწო-  
რედ ფოტოგრაფია მოგვევლინა გაქრობის გზაზე დამდგარი დი-  
დი ოჯახის ურთიერთობების ხილულ მატრიანედ – იმის სიმბოლურ  
დასტურად, რომ მექვიდრეობითობას წყვეტის საფრთხე ემუქრება.  
ფოტოსურათები, როგორც ერთგვარი ეფემერული ნაკვალევი, მი-  
მოფანტული ნათესაობის მეტ-ნაკლებად შეკავშირების პირობითო-  
ბას ქმნის. ზოგადად, საოჯახო ფოტოალბომი სწორედ დიდი, მრავალ-  
რიცხოვანი ოჯახის მახასიათებელია და ხშირად ერთადერთი  
რამ, რაც ასეთი ოჯახისაგან დარჩენილა. ფოტოსურათები ადამიანს  
უკვე აღარარსებული წარსულის ვითომდა მოხელთების საშუალებას  
აძლევს და, ასევე, ეხმარება, იმ გარემომცველ სივრცესაც  
დაეუფლოს, რომელშიც მაინცდამაინც თავდაჯერებული ვერ არის.  
შესაბამისად, ფოტოგრაფია იმ კიდევ ერთ საყოველთაოდ გავრცე-  
ლებულ თანამედროვე მოვლენასთან შეწყვილებული ვითარდება,  
რასაც სახელად ტურიზმი ჰქვია. პირველად კაცობრიობის ისტო-  
რიაში, უამრავი ადამიანი მუდმივად ტოვებს თავის ჩვეულ გარემოს  
თუნდაც მცირე ხნით, რათა ეს დრო მოგზაურობას დაუთმოს, ხო-  
ლო სიამოვნებისთვის მოგზაურობა ისე, რომ თან ფოტოაპარატი არ  
გააყოლო ხელს, სრულიად არაბუნებრივია. ფოტოსურათები მუდამ  
გამოდგება იმის უტყუარ დასტურად, რომ მოგზაურობა ნამდვი-  
ლად გამოვიდა – წინდანინ ჩაფიქრებული სინამდვილეშიც განხორ-  
ციელდა და ამან მხოლოდ სიხარული და ხალისი მოიტანა. ფოტო-  
სურათები დოკუმენტურად ასახავს იმას, რაც ოჯახის, მეგობრების,  
მეზობლების თვალისაგან შორს მოხდა, არადა, ფოტოკამერაზე,  
როგორც მავანის გამოცდილებისათვის უტყუარობის კვალის და-

მამჩნეველ ხელსაწყოზე დამოკიდებულების ხარისხი სულაც არ იკლებს იმის მიხედვით, რაც უფრო მეტსა და მეტს ვმოგზაურობთ. ასე, მაგალითად, ვინმე შეძლებულ კაცს, ვისაც ქვეყნიერება ეგებ არაერთხელაც აქვს მოვლილი, ზუსტად იმავე მოთხოვნილებას ისევე უკმაყოფილებს თეთრ ნილოსზე ნაოსნობის იშვიათი ფოტოების გადაღება, როგორც, ვთქვათ, შვებულებაში მყოფ საშუალო კლასის წარმომადგენელ ჩვეულებრივ ტურისტს – ეიფელის კოშკის თუ ნიაგარას ჩანჩქერის ობიექტივში მოქცევა.

ფოტოსურათების გადაღება თუ, ერთი მხრივ, გამოცდილებას ასაბუთებს, მეორე მხრივ, ეს საქმიანობა ერთგვარად უარყოფს კიდევ მას, როცა გამოცდილებას ზღუდავს და მას მხოლოდ ფოტოგენურის ძიებად, გამოსახულებად, ერთგვარ სუვენირად აქცევს და მოგზაურობაც ფოტოსურათების დაგროვების სტრატეგია ხდება. უკვე თავად ფოტოსურათის გადაღება უაღრესად დამამშვიდებელი ქმედებაა, რაც ასუსტებს დეზორიენტირებულობის იმ საზოგადო განცდას, ჩვეულებრივ, მოგზაურობის დროს რომ მძაფრდება ხოლმე. ტურისტების უმეტესობას მოთხოვნილება უჩნდება, სწორედ ფოტოკამერის მეშვეობით დაამყაროს კავშირი იმ ყველაფერთან, რაც ირგვლივ ღირსშესანიშნავად მიაჩნია. სწორედ ფოტოსურათის გადაღებაა მათთვის ყველაზე ბუნებრივი, მყისიერი რეაქცია. ასე იძენს ფორმას გამოცდილება: შეჩერდი, მოიმარჯვე კამერა, გადაიღე ფოტო და გზა განაგრძე. მსგავსი მიდგომა განსაკუთრებით დამახასიათებელია დაუნდობელი შრომითი ეთიკის პირობებში აღზრდილი ხალხისთვის – გერმანელების, იაპონელებისა და ამერიკელებისთვის. ფოტოაპარატის მოხმარება აცხრობს შფოთვას, რასაც შვებულებაში მყოფი, შრომით შეპყრობილი ადამიანი განიცდის დროებითი მოცლილობისა და უსაქმობის გამო. მას მთლად გულხელდაკრეფილი ყოფნა არ შეუძლია და ამიტომ რაღაც საქმის მსგავსს იგონებს, ანუ იღებს სურათებს.

როგორც ჩანს, ყველაზე თავგადაკლული ფოტოგრაფები (შინაც და ქვეყნის ფარგლებს გარეთ გასულებიც) მაინც წარსულ-