

HANS GROSS AND PHOTOGRAPHY

PLAMEN SHULIKOV

ASSOCIATE PROFESSOR, PhD
AT KONSTANTIN PRES LAVSKY – UNIVERSITY OF SHUMEN

BULGARIA

PSHULIKOV@ABV.BG

ABSTRACT: THE PREMONITIONS OF VIENNA CRIMINALIST HANS GROSS ABOUT THE CREDENTIAL APPLICATION OF PHOTOGRAPHY ARE BOUND WITH THE PHENOMENON "CATOPTRIC NOSTALGIA" (NOSTALGIA FOR THE MIRROR REFLECTION) AS DEFINED BY U. ECO. IT IS MUCH LATER THAT M. MCLUHAN SPEAKS OF THE EXTENSIONS OF MAN. THE PAPER ARGUES THAT THERE IS NO CAUSALITY BETWEEN "TACTILE VALUES" (B. BERENSON), "SENSUAL CONFABULATION" (K. L. KAHLBAUM, H. FRASER) OR "GRAPHIC SADISM" (W. BENJAMIN) OF THE PHOTOGRAPHIC IMAGE, ON THE ONE HAND, AND THE NOTION OF PURE DENOTATION. IT TURNS OUT THAT THE PARTIAL PRESENTATION OF THE OBJECT AS PORTRAYED BY CARTOONS AND CARICATURES, AS WELL AS BY INCOMPLETE TESTIMONY, CAN PROVIDE A MEANS OF IDENTIFICATION.

KEYWORDS: PHOTOGRAPHY, THE MIRROR REFLECTION, CRIMINALIST, "SENSUAL CONFABULATION", "CATOPTRIC NOSTALGIA", A MEANS OF IDENTIFICATION, HANS GROSS.

С критите в немскоезичната фамилия *Gross* етимологични изкушения и без друго ни провокират да четем името *Ханс Грос* като *Ханс Големия*. В конкретния случай обаче апологетичният модус на калката едва ли би бил резултат от свръхинтерпретация. Разбира се, съмненията, че става дума за предумишлено конструиран реторически аргумент, биха имали стойност, в случай че търсим основанията им или там, където Х. Грос с рутинна немска добросъвестност систематично представя натрупаните до него познавателни достижения, или пък там, където инженерната обсеция го понася върху леките криле на традиционното бюргерско мечтателство. Сред подобни основания са перифразираните от Грос ранни футуристични догадки на Талбът за „съвършената обективност и неподкупност”¹ на фотографията, за нейната вечно услужлива архиваторска способност да съхранява, за да направи все някога видими онези „нови страни на предмета”, които „по-рано са останали незабелязани”², както и някои очевидно подранили блянове на криминалиста, в които всеки съдебен следовател му се привижда, освен като блюстител на законността, и като завършен фотограф, разбира се, с компетентност, характерна за 90-те години на XIX век.

Интерпретативната оригиналност у Х. Грос обаче като че ли с известна свенливост страни от тематичната логика на изложението му, посветено на фотографията, за да потърси заслон в обширни интермедийни отклонения от методическата жанрова нормативност на *Ръководството*. Така най-провокативните със спекулативността си разсъждения на криминалиста върху новото изкуство създават

¹ Г. Грос. Руководство для судебных следователей как система криминалистики, Москва, „Лекс Эст”, 2002, с. 295

² Пак там, с. 298. В конкретния криминалистки ключ това място тълкува, че „в снимките се запечатват такива моменти, чиято важност се установява едва впоследствие, но които по време на огледа не са били забелязани от никого.” (Пак там, с. 296).

впечатление, че са приютени в тематичните маргиналии на текста, където криминалистът дава воля на безспорния си артистичен и тълкувателски дар. Това обстоятелство е твърде възможна причина името на автора да е обичайно изключено от компендиумите по история и теория на фотографията, което съвсем не омаловажава неговите прозрения.

Тъкмо обратно. Например, разсъжденията на Грос върху фотографската перспектива отчетливо различават до-фотографските зрителните възприятия за прототипа от зрителните възприятия за неговия фотографски образ. В някаква степен тези разсъждения дори кореспондират с иронията на У. Еко към интерпретативната буквализация на катоптрическия феномен *огледало*: „Ако аз – казва Грос – протягам към някого, седящ срещу мен, двете си ръце така, че едната да бъде с половин метър по-близо от другата, окото на седящия срещу мен ще възприеме и двете ръце за еднакво дълги; при фотографиране обаче едната ръка ще бъде възпроизведена много по-дълга от другата. По законите на перспективата последното е по-правилно. Междувременно, при непосредствено съзерцаване ние не виждаме това, правейки изводи по емпиричен път: знаем, че двете ръце в действителност имат равна дължина, и това знание е толкова могъщо, че виждаме равни ръцете там, където по законите на перспективата това не би могло да бъде.”³

У Грос намираме дори исторически сведения за ранните употреби на фотографията, които никъде другаде не сме срещали описани с подобна техническа детайлност. Например, такъв е почти фантастичният му разказ за фотографското индустриализиране на парижката гълбова поща от 1871 г., по повод на която е твърде изкусително да си представим колко по-ефективно с нейна помощ би било изграждането и управлението у нас на революционни комитети преди Априлското въстание, също - колко конспиративни провали биха били избегнати, в случай че тя би обезсмислила физическите пътувания на апостолите. И така, парижани налепяхи върху стена с площ от няколко квадратни метра писмата и депешите, предназначени за изпращане. Снимали епистолярната стената, произвеждали изображение от няколко квадратни сантиметра, навивали го на тънко руло и го влагали в сърцевината на перо, което пък закрепяли за опашката на пощенски гълъб. След „*par avion*” доставката на експресната поща миниатюрната фотография, съдържаща стотици писма, била увеличавана чрез микроскоп, чието изображение се проектирало върху прожекционна стена. Адресатите очевидно пренебрегвали днешното толкова скъпо ценено право на неприкосновеност на кореспонденцията и, твърде вероятно, колективно са четяли писмата си, като по-грамотните от тях със сигурност са надничали и в чужди послания. Чрез този любопитен екзамплум, който не се въздържахме да доукрасим с безсмислени исторически въздишки, Х. Грос мотивира своята изпреварила времето си представа за визуално аргументирана презентация на съдебни пледоарии.⁴

Би било несправедливо да не споменем и проникновената догадка на Грос за значимостта на информацията, съставляваща тъй наречените днес, в епохата на дигиталната фотография, екзиф-файлове (*exiff file* – *Exchangeable Image File Format*), едно от чиито потребителски предназначения е да предоставят изходни сведения за параметрите на изображението, а много често дори да бъдат използвани и като

³ Г. Гросс. Руководство для судебных следователей как система криминалистики, Москва, „Лекс Эст”, 2002, с. 311

⁴ Пак там, с. 306

сертификат за авторско право. Ето и конкретното място у Грос: „При всяко заснемане следва да се отбелязва датата, часът, климатичното време, способът за осветяване, относителното положение спрямо светлината, времето за проявяване, така също родът на апарата, както и какви лещообразни стъкла са използвани”⁵. На практика, това своего рода футурологично описание (както се вижда, с някои неосъществени и до днес препоръки) е всъщност описание на съвременния екзиф-файл, съпровождащ всеки кадър, заснет с дигитална камера. Екзифът разкрива всички технически обстоятелства, които имат пряко отношение към производството именно на конкретния кадър, т.е. те са своего рода технологична карта на фотоилюзията, създавана от него. От тази карта можем да проследим как дължината на фокусното разстояние, използвано при експонацията, се е отразило върху дълбочината на рязкост, която, разбира се, не зависи само от този параметър. Можем да „оправдаем” линейните деформации, причинени от вида на конкретния обектив, който също бива изписван с търговското си обозначение. Получаваме информация за работния диафрагмен отвор, за скоростта на експонацията, за марката на камерата и за още доста обстоятелства. Изясняват се, така да се каже, интимни детайли от задкулиската страна на фотоилузионизма, от неговата техническа кухня. По тази причина повечето фотографии крият своите екзиф-файлове. Това е мярка, характерна за браншовия еснаф, който чрез нея ревниво опазва техническите секрети на занаята си. Същевременно, както вече споменахме, съхраняван единствено в камерата, произвела изображението, екзифът е и своеобразен сертификат за авторство върху конкретното изображение. Така, оказва се, съвсем обратно на онова, което пазителите на браншовата тайна обичайно предприемат с изходната информация за параметрите на кадъра, *полицейският реализъм* в лицето на своя идеолог Х. Грос императивно предписва задължителна техническа откровеност.

Сред всички негови страници обаче, посветени на фотографията, най-ефектно е едно разсъждение на Грос, формално провокирано от сравнение на някой си проф. Фогел, когото той цитира по памет, тъй както обичайно се цитират общопризнати авторитети, без да бъдат посочвани каквито и да било библиографски указания. Доколкото в общия контекст на изложението Грос обсъжда и проблемите на сенсибилизацията при ортохроматическата емулсия, очевидно той има предвид берлинския проф. Херман Вилхелм Фогел, чийто фундаментален принос към фотографията е свързан преди всичко със сенсibiliзиращите светлочувствителната емулсия соли на среброто, увеличаващи нейния динамичен диапазон. Популярността му извън тесния браншови кръг на химиците, страстно посветили своята изследователска енергия на фотографията, се дължи в доста висока степен и на основаното от него авторитетно списание „Photographische Mitteilungen”, издавано без прекъсване от 1864 г. до 1911 г. Според валидното през 90-те години на XIX век подзаглавие на списанието (Illustrierte Zeitschrift für wissenschaftliche und künstlerische Photographie)⁶ е очевидно, че за своята тогава около 50-годишна възраст фотографията вече е успяла, така да се каже, високомерно да обособи тъй нареченото престижно научно познание от художественото, за да стовари не много по-късно цялата менторска дидактична тежест на своята образователна грижа върху ескалиращия

⁵ Г. Грос, цит. съч., с. 314

⁶ След смъртта на Х. Фогел през 1898 г. подзаглавието, уточняващо таргета на периодичното издание, се променя. Според годишника от 1905 г., например, то вече гласи Halbmonatschrift für Amateur-Photographie.

легион фотографи-любители, сред които, разбира се, и много съдебни следователи, едва смогващи да следват академично образованите законодатели на авангардния хай-тек по изнурителния път на самообразованието и спешната преквалификация.

В този смисъл известната условност, даже плахост, с която криминалистът Х. Грос се включва в модния през 90-те дебат за фотографията, вероятно е предопределена от респекта на обособеното вече специализирано познание, т.е. на професионализацията в тази познавателна област.

Впрочем, да не забравим - цитираното от Х. Грос сравнение на проф. Фогел гласи, че „светлочувствителната плака е новата ретина на окото на изследователя”⁷. Проектирана върху контекста на съвременното медиазнание, тази метафорична пропозиция е, ни повече, ни по-малко, свършено разпознаваемо предчувствие на тъй наречените от М. Маклуън едва през 1964 г. медийни „продължения на човека” (the extensions of man). Разбира се, и преди Маклуън да произнесе своето „твърдение”, както иронично нарича резките му констатации Нортръп Фрай, в медийния контекст вече отдавна циркулират някои култови иконични предзнаменования на актуалната и до ден днешен мантра. За едно от тях – обективът „Тесар” като автономен актант в кинохрониката на Дзига Вертов „Човекът с киноапарат” (1929 г.) – вече стана дума.



Дзига Вертов: Човекът с киноапарат (1929 г.). Фотограма

Достоен възпитаник на Льо Корбюзие, фотографът-архитект Андреас Файнингер по-късно, но отново преди Маклуън, в няколко серии портрети преднамерено буквално конципира срастването между биологична тъкан и медийна „протеза”, сиамското инженерно тържество на което „срастване” едва тепърва предстои да бъде заплашено от канадския класик с „ампутация” през 1964 г.

⁷ Г. Гросс. Руководство для судебных следователей как система криминалистики, Москва, „Лекс Эст”, 2002, с. 296



Андреас Файнингер: Фотожурналист. Портрет на Денис Сток (1951 г.)



Андреас Файнингер: Жена с водолазна маска (1955 г.)



Андреас Файнингер: Лекарско огледало (1955 г.)

Провокативното сравнение на проф. Х. В. Фогел очевидно изкушава Х. Грос да го доразвие по-нататък в своя текст, за да уподоби fotografia с „огледало, което задържа своите отражения”⁸. Точно на това място тълкувателското въображение на криминалиста се понася в неподозирани дори за самия него посоки. За съжаление те остават непостигнати докрай вероятно заради липсата на подходящ херменевтичен контекст в медианнието от края на XIX век, макар че тогава вече са познати и поранни проникновени догадки за културния смисъл на сдвояващите медийни оптики като „Двойник. Петербургска поема” (1846 г.) на Ф. М. Достоевски, „Алиса в огледалния свят” (1871 г.) на Л. Карол, както и предизвикващи публичен ажиотаж техни вещевени „потвърждения” като панорами, диорами и прочее хай-тек панаирджийски атракции⁹.

Освен с традиционната в антропологичната критика идея, схваща огледалото като инструментално въплъщение на човешката двойственост (според понятиятата система на културно-историческата школа от края на XIX и началото на XX век -

⁸ Г. Гросс. Руководство для судебных следователей как система криминалистики, Москва, „Лекс Эст”, 2002, с. 298

⁹ Вж., напр., интригуващото социокултурно осмисляне на диорамата у В. Бенямин в: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, In: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, V. 1, Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1991, s. 48-49) В българската литература пък за панаирджийски атрактивната медия панорама и социалния отзвук, произведен от нея, проникновено тълкува И. Вазов в разказа си „Учител по история” (Драски и шарки, ч. 2, 1895 г.). Там той в авторска реч уточнява: „Помня, бях на седем или осем години дете, когато в селото се разнесе чудата вест, че дошъл панорамаджия.” Ако буквализираме хронологичното уточнение на писателя, роден през 1850 г., би следвало, че Йоргу Панорамаджият е „възвестил” в Сопот Дагеровия оптически хай-тек през 1857-8 г. Очевидно още тогава, макар и дълбоко потопен, както се казва, в османски цивилизационен мрак, ленивият медиен стереотип на подбалканския градец е подложен на радикално технологично изпитание.

амбивалентност), социалната практика трайно присъединява към образа на огледалото и една техническа конотация. Става дума за непреодолимото оптично свойство на огледалото *да обръща* отразения от него образ, в резултат на което отражението се мисли освен като тиражирано, но и като подложено на невъзстановима деформация. Впрочем, на един от своите производствени етапи (на етапа на негативното изображение) аналоговият фотографски образ трайно споделя предубежденията спрямо достоверността на огледалния клонинг именно въз основа на обстоятелството, че негативното изображение е и яркостно, и пространствено *обърнато*. Дали всъщност това пресичане между двете ноеми (на огледалото и негатива) няма предвид и самият Луис Карол, когато въвежда Алиса в огледалния свят? Допускането не е лишено от основания, доколкото математикът-писател е страстен фотограф, макар да има съмнения, основани върху доминиращия тип изображения от неговия личен фотографски архив, че фотообсесията му е странен резултат едновременно от вдъхновяващия прогресистки порив по инженерния хай-тек на XIX век и банално традиционното за всички времена влечение към инфантилния чар на малки момичета. Това обаче е отделен въпрос¹⁰, етичната страна на който надхвърля обхвата на темата ни.

Връщайки се отново към нея, би било уместно да споменем една проникновена формулировка на В. Бенямин, която той оставя недоразвита, подобно на повечето блестящи идеи, побрани в епическия му (включващ над 1300 страници!) план за социокултурен проект „Das Passagen-Werk”. По повод на светогледния сблъсък между старите (диорамата) и новите (фотографията) медийни оптики там той конструира красноречив микроисторически аргумент, според който именно през 1839 г. (официалният исторически старт на фотографията) в живота на Луи Дагер многозначително съвпадат две реални събития– изгаря лично притежаваната от него диорама (впрочем, изобретена от самия него още в началото на 20-те години на поминалия век), почти паралелно с което, при това във вреда на Дагеровия конкурент Иполит Баяр, правителството на Франция удостоява дагеротипния му метод с патентно свидетелство¹¹. С други думи, новата медийна оптика буквално се ражда в пепелта на старата.

REFERENCES:

1. **Borisenko, A., Demurova, N., 2003:** Luis Karol: mifui I metamorfozui. – V: Inostrannaya literature, 2003, 7.
2. **Gross, H., 2002:** Rukovodstvo dlia sudebnih sledovatelei kak sistema kriminalistiki, Moskva, Lexst est, 2002
3. **Benjamin, W. Gesamelte Schritten, V., 1991:** 1, Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1991, s. 48-49

¹⁰ Вж. представителна библиография по този въпрос: А. Борисенко, Н. Демурова. Льюис Кэрол: мифы и метаморфози, В: Иностранная литература, 2003, №7

¹¹ Walter Benjamin. Gesamelte Schritten, V. 1, Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1991, s. 48