

REPREZENTACIJOS PROBLEMA IR ETINĖ VAIZDUOTĖ. „SAULIAUS SŪNAUS“ ATVEJIS*

Kristupas Sabolius

Vilniaus universiteto Filosofijos fakulteto

Filosofijos institutas

Universiteto g. 9, LT-01513 Vilnius

El. paštas: kristupas.sabolius@fsf.vu.lt

2015 m. Kanų kino festivalyje nugalėjęs László Nemeso filmas „Sauliaus sūnus“ gali būti interpretuojamas kaip išskirtinis kino filosofijos atvejis, kai pačiu kūriniu teigiama specifinė vizualaus mąstymo ir etinės prieigos laikysena. Straipsnis rekonstruoja filmą kontekstualizuojančias polemikas apie Holokausto reprezentuojamumą ištakas, o kartu lokalizuoja „Sauliaus sūnus“ sūnaus atvejį konkretniame diskusijos dėl keturių Sonderkommando nuotraukų kontekste. Interpretuojant George'o Didi-Hubermano ir jo oponentų pozicijas, o kartu pasitelkiant Pietro Montani intermedialinės vaizduotės teoriją, László Nemeso kūrinys leidžia išryškinti įvairių reprezentacijos registrų vaidmenį bei etinių techninės mediacijos vaidmenį. Filmą galima traktuoti kaip „vidurio kelio“ poziciją Holokausto reprezentuojamumo polemikoje, kai ne tik teigiama būtinybė „įsivaizduoti, kad sužinotume“, bet ir atliekama įvaizdinimo strategijos estetinė ir etinė revizija.

Pagrindiniai žodžiai: reprezentacija, etika, vaizduotė, Holokaustas, vizualumas.

Nuo filmo prie nuotraukų

Kad László Nemeso filmas „Sauliaus sūnus“ 2015 m. nugalėjo Kanų kino festivalyje, nėra joks atsitiktinumas. Prancūzijos intelektualinis pasaulis ne vieną dešimtmetį kreipė išskirtinį dėmesį į meno reprezentacijų bei kinematografijos vaidmenį Holokausto – t. y. sunkiai suvokiamo ir įsivaizduojamo nusikaltimo – akivaizdoje. Kaip jau buvo pristatyta lietuviškoje kultūrinėje spaudoje, šiuo požiūriu Nemeso filmas „drąsiai ir apgalvotai įsiveržia į filosofines diskusijas

holokausto reprezentuojamumo tema“ (Žukauskaitė 2017), tarsi kvestionuodamas dviejų aporetinių pozicijų nesutaikomumą.

Vienoje šios ilgametės polemikos pusėje randame legendinio Claude'o Lanzmanno „Šoa“ šalininkus. 1985 m. sukurtas ir ilgas valandas trunkantis dokumentinis filmas atsisako bet kokios archyvinės medžiagos ir remiasi tik Holokaustą išgyvenusių liudininkų pasakojimais. Iki šiol „pavyzdiniu filmu“ apie nacių įvykdytas egzekucijas vadinama juosta sąmoningai nerodo ne tik jokių paveikių kadru, bet taip pat į dokumentinį pasakojimą neįtraukia dokumentinės medžiagos, tarsi vogčiomis demonstruodama pasišlykštėjimą šiuolaikiniame pasaulyje įsigalėjusia vizualiąja kultūra. Vaizdai – implicitiškai teigia ši

* Mokslinis tyrimas finansuotas Europos socialinio fondo lėšomis pagal priemonę Nr. 09.3.3- LMT-K-712-07-0047 „Mokslininkų, kitų tyrėjų, studentų mokslinės kompetencijos ugdymas per praktinę mokslinę veiklą“.

pozicija – neužtikrina adekvačios tokio nevienareikšmiško įvykio reprezentacijos. Maža to, sukurdami estetinio pasimėgavimo efektą, jie dargi iškraipo bet kokį žmogiškumą pranokstančių žudynių tiesą.

Kitoje šios polemikos pusėje sugrupuojama labai keista kompanija: Alaino Resnais „Naktis ir rūkas“ (1956 m.), Steveno Spielbergo „Šindlerio sąrašas“ (1999 m.), Roberto Benigni „Gyvenimas yra gražus“ (1997 m.) ir netgi keturios nespaltvotos nuotraukos iš V Birkenau krematoriumo, kurias 1944 m. rugpjūtį slapta pavyko nutraukti *Sonderkommando* nariams, t. y. patiems žudynių liudininkams ir aukoms. Kuo ši įvairialypė kompanija siejasi su László Nemeso kūrinium? Pirmiausia tuo, kad juos, kaip priklausančius vienai grupei, suvokia jų oponentai iš „nereprezentuojamumo“ stovyklos – nors tokia identifikacija niekaip nėra pagrįsta pačių kūrėjų vidinėmis nuostatomis, o juos vienijančiu bendru vardikliu tampa vaizdo svarbos akcentavimas. Kitaip tariant, šios „grupės“ atstovus vienija tai, kad jie neatmeta galimybės vaizduoti Holokaustą, nors būdai, kaip tai renkamasi daryti, skiriasi iš esmės.

Palikdami nuošalyje dramatiškas Spielbergo ar iki žaismingumo komizuotas Benignio ekranizacijas (šio klausimo analizę plg. Žukauskaitė 2013: 182–196), kurios neretai suvokiamos kaip siaubingo įvykio devalvacijos formos, apsistokime prie keturių nuotraukų atvejo. Kaip matysime, būtent prastos kokybės fotografijos, jas lydinti istorija ir visa tai interpretuojanti George'o Didi-Hubermano pozicija suformavo reikšmingas prielaidas tam, kad „Sauliaus sūnus“ taptų išskirtinės svarbos kinematografiniu įvykiu.

Garsioji keturių nuotraukų problema

Nors vizualios medžiagos iš Aušvico išliko nemažai, prastos kokybės fotografijos tėra vienintelis vaizdinis dokumentas, kuris iš aukų ir egzekucijų dalyvių perspektyvos patvirtina, kad dujų kameros, krematoriumai ir masinės žudynės juose *tikrai* egzistavo. Dažnai pabrėžiama, kad tai ypatingas paliudijimas iš Aušvico, jam dar „veikiant“ kaip naikinimo stovyklai, likus mažiau nei pusmečiui iki išvadavimo, o dar mažiau – iki tos akimirkos, kai buvo pradėti naikinti šio milžiniško nusikaltimo įkalčiai.

Šias keturias nuotraukas padarė patys *Sonderkommando* nariai, greičiausiai ne vienas, o visa jų grupė, nes tokį vaizdinį paliudijimą tebuvo įmanoma išgauti užtikrinus kolektyvinį bendradarbiavimą (Didi-Huberman 2003: 21). Vėliau šios fotografijos ne iki galo aiškiu būdu perduotos lenkų pasipriešinimo nariams. Ir jose aptinkame tai, kas šiuo atveju svarbiausia – žmonių naikinimo faktus iš pačių aukų perspektyvos. Beje, SS karininkams Aušvico viduje fotografuoti buvo uždrausta, o tai, kad *Sonderkommando* turėjo specifinį mediatorių statusą, jiems suteikė progą būti šiurpau nusikaltimo akivaizdoje. „Ypatin-gasis būrys“ tapo labiausiai nuo pasaulio, o kartu ir nuo kitų Aušvico kalinių atkirsta grandimi, galėjusia regėti masinio naikinimo procedūras, jose tiesiogiai dalyvauti ir netgi joms asistuoti. Būtent todėl šią komandą sudarė būsimosios aukos, taip užtikrinant, kad liudininkai taptų juos pačius sunaikinsiančios sistemos dalimi, o patys egzekucijos sumanytojai būtų atriboti nuo įgyvendinimo akto. Taigi *Sonderkommando* užėmė pačią žiauriausią tarpininkavimo

poziciją, nes jos nariai ilgainiui buvo taip pat pasiunčiami į dujų kameras. Pirmas kiekvieno naujos *Sonderkommando* (iš viso suskaičiuota 12 pamainų) darbas būdavo įkalčių pašalinimas – t. y. pakeičiamos pamainos sunaikinimas. Štai kaip *Sonderkommando* kasdienybę aprašo Geoges'as Didi-Hubermanas:

Koks gi buvo jų darbas? Privalu pasikartoti. Pasirūpinti jų pačių bendrų tūkstantinėmis mirtimis. Būti jų paskutinių akimirkų liudininkais. Prisiversti meluoti iki pat pabaigos (*Sonderkommando* narys, kuris norėdavo įspėti aukas apie artėjantį likimą, būdavo gyvas įmetamas į krematoriumo ugnį, o jo komandos draugai priverstinai dalyvaudavo egzekucijoje). Atpažinti gimines bei artimuosius ir niekaip neišsiduoti. Stebėti, kaip vyrai, moterys ir vaikai įžengia į dujų kamerą. Klausytis klyksmų, smūgių ir agonijos. Laukti. Tuomet vienu ypu priimti „neapsakomą žmonių krūvą“ – „bazalto koloną“, sudarytą iš mėsos, iš jų mėsos, iš mūsų pačių mėsos, – kuri iškrisdavo atsivėrus durims. Ištraukti po vieną jų kūnus. Nurengti juos (bent jau iki tol, kol naciai nebuvo sumanę įrengti persirengimo kambarių). Nuplauti kraujo, skysčių ir pūlių perteklių. Išrauti auksinius dantis kaip *Reicho* grobį. Sudėti kūnus į krematoriumo krosnis. Palaikyti šią pastovią nežmonišką rutiną. Įmesti į ugnį anglių. Ištraukti žmonių pelenus, įgavusius „beformės, įkaitusios ir balkšvos materijos, kuri byrėjo upeliais ir vėsdama įgaudavo pilkšvą atspalvį“, pavidalą. Nugremžti kaulus – šį paskutinį varganų kūnų pasipriešinimą – paruošiant juos industriniam sunaikinimui. Sustumti viską į krūvą, įmesti juos į gretimą upę arba panaudoti kaip užpildančią medžiagą šalia stovyklos tiesiamam keliui. Vaikščioti ant 150 m² žmonių plaukų, kuriuos penkiolika kalinių mėgindavo išpainioti ant milžiniškų stalų. Kartkartėmis perdažyti persirengimo

kambarį, iškelti gyvatvores kaip maskavimo priemonę, iškasti papildomas deginimo duobes ypatingų egzekucijų atvejams. Išvalyti ir pataisyti milžiniškas krematorių krosnis. Kiekvieną dieną pradėti iš naujo, grėsmingoje SS priežiūroje. Šitaip stengtis išgyventi neapibrėžtą laiko trukmę, apdujus, dirbant dieną ir naktį, „bėgijant tarsi apspėtiems, tam, kad viskas greičiau baigtųsi“ (Didi-Huberman 2003: 13–14).

Ši ilgoka ištrauka priklauso pirmajai *Vaizdai nepaisant visko* daliai, lydėjusiai 2001 m. Paryžiaus „Sully“ viešbutyje surengtą parodą, kurioje buvo eksponuojamos minėtos keturios išlikusios fotografijos. Tačiau ypatingojo būrio narių „kasdienybės“ aprašymas atsiskleidžia ne tik kaip dar viena specifinė negalimų „reprezentuoti“ faktų versija. Rutinos aprašyme jaučiamas ir vaizduotiškas žinojimo įskiepis, kuris būtinas, kad pasirengtume susitikimui su nuotraukomis. Juo labiau kad, anot Didi-Hubermano, žinojimą ir vaizduotę sieja fundamentalus ryšys. Kontempliuodamas prastos kokybės keturiuose atvaizduose regimus dūmuose paskendusius nuogus lavonus ir tamsos dėmes, Didi-Hubermanas pasiūlė naują Holokausto siaubo įsisąmoninimo formulę: *Pour savoir, il faut s'imaginer* – „tam, kad žinotume, privalome įsivaizduoti“ (Didi-Huberman 2003: 11).

Šia savo formuluote *Vaizdų nepaisant visko* autorius pateikia alternatyvą didingumo estetikoje įsitvirtinusiai, jau kiek anksčiau minėtai ikonoklastinei nuostatai. Lietuvoje jo idėjos buvo ne kartą pristatomos ir aptariamoms Audronės Žukauskaitės tekstuose. Ji pažymi, kad Didi-Hubermanas priešinasi pozicijai, kuri siekia, „kad Aušvicui būtų suteiktas nereprezentuojamo ir nemąstomo didingo objekto statusas“

(Žukauskaitė 2013: 193). Šios pozicijos kritiką buvo išsakęs ir Giorgio Agambenas, pažymėdamas, kad draudimas komunikuoti pakylėja Aušvicą beveik iki mistinės adoracijos lygmens: „Teigti, kad Aušvicą yra „neišsakomas“ (*indicibile*) arba „nesuvokiamas“ (*incomprendibile*), tolygu *euphemein*, t. y. adoruoti jį tyloje, kaip daroma su Dievu“ (Agamben 1998: 29). Nutylėdami, o kartu nerodydami mes suteikiame Aušvicui kažką daugiau nei jis vertas. Kitaip tariant, pripažindami jo nereprezentuojamumą, mes sykiu priskiriame jam didingumo prasnę, o sykiu paverčiame jį didingu.

Ar Aušvicą yra didingas?

Galima prisiminti, kad filosofine prasme ikonoklastinė laikysena sietina su jau klasikiniu tapusiu posūkiu „nuo grožio link didingumo“. Nors didingumo terminas išskyla jau antikoje, būtent Immanuelis Kantas pasiūlė specifinę jo idėjos traktuotę, kuria teigiama, kad didingumo sprendinyje tam tikru būdu derinama dviejų galių – vaizduotės ir gryojo proto – sąveika. *Sprendimo galios kritikos* autoriaus nuomone, abu šie faktoriai yra būtini, kai susiduriame su kažkuo ypatinga, kas tarsi išskyla mūsų akivaizdoje, bet kartu pranoksta mūsų empirinio patyrimo ribas. Vadinasi, didinga yra tai, kas priverčia aktyviai veikti vaizduotę, t. y. ieškoti kokios nors formos šiam iš esmės nepažiniam turiniui ir kurti įvairias reprezentacijas, bet kartu reikalauja gryojo proto veikimo, kuris diagnozuotų sukurtų vaizdinių nereprezentuojamumą.

Tarkime, mėgindami išreikšti begalybę, galime atrasti ją žymintį ženklą – štai šį ∞ ar kokį kitą, ar net jų įvairovę. Tačiau kartu aiškiai suprantame tokio vaizdinio

neadekvatumą. ∞ nėra begalybė, niekaip jos neprimena ir ją reprezentuoja tik santykinai – ir būtent protas patvirtina šios reprezentacijos konvencinę specifiką (jis aktyvina tai, ko vaizdinyje *sensu stricto* stinga – begalinį judėjimą pasviro aštuoniukės apskritimais). Toks simbolis nėra vizualus begalybės referentas, tačiau jis paakina protą mąstyti apie begalybę kaip apie tai, kas egzistuoja anapus mūsų empirinio patyrimo ribos. Šitaip vaizduotė aptinka savo ribotumą – nors matematiškai ji sugeba parinkti tam tikrą simbolį, estetiškai vaizduotėje neiškyla reprezentatyvus vaizdiny. Todėl didingumas, kitaip nei grožis, neturi išoriškai patvirtinamo matmens – didingumo atžvilgiu vargiai galime sulaukti visuotinio pritarimo, o kalbėdami apie grožį nuolat ieškome visuotinio konsensuso. Kaip sako Kantas, „grožio pagrindo mes turime ieškoti už savęs, o didingumo pagrindo – tik savyje ir mąstysenoje“ (Kantas 1991: 98).

Šią Kanto įžvalgą radikalizavo Jeanas François Lyotard'as, priskirdamas didingumui patį fundamentaliausią vaidmenį, išreiškiantį visą moderniojo meno programą. Jo akimis, didingumas „ištinka, kai, priešingai, vaizduotei nepavyksta prezentuoti jokio sąvoką atitinkančio (bent jau iš principo) objekto. Mes turime pasaulio (visko, kas yra, visumos) Idėją, bet ne sugebėjimą pateikti jos pavyzdį. Mes turime paprastumo (nesuskaidomumo) Idėją, bet negalime jos iliustruoti koku nors jusliniu objektu, kuris būtų tokios Idėjos atvejis. Mes galime suvokti absoliučiai didelį, absoliučiai galingą, tačiau bet koks objekto, turinčio „parodyti“ [*faire voir*] šį absoliutų dydį ar galią, prezentavimas mums pasirodo skausmingai nepakankamas. Tai ir yra Idėjos, kurių neįmanoma prezentuoti, tad jos

neteikia jokių žinių apie tikrovę (neteikia patyrimo), be to, jos atmeta laisvą sugėbėjimų dermę, sukeliančią grožio jausmą, jos trukdo susiformuoti bei stabilizuotis skoniui. Galima jas pavadinti tiesiogiai neprezentuojamomis“ (Lyotard 2006: 19).

Lyotard'o pozicija siejasi ir su Theodoro W. Adorno išsakyta radikalia nuostata. Šis autorius pažymėjo, kad kultūros reiškinių reifikacija reikalaujama asketiškai pažvelgti į šiandienos kūrybos procesus: „Kultūros kritika aptinka save paskutinės kultūros ir barbarybės dialektikos fazės akivaizdoje. Kurti poeziją po Aušvico yra barbariška. Ir tai net sunaikina žinojimą, kodėl šiandien nebėra įmanoma rašyti poeziją. Absoliuti reifikacija, kuri iš anksto numatė intelektualų progresą kaip vieną savo elementų, ruošiasi įsiurbti protą galutinai“ (Adorno: 33).

Nors šis dažnai cituojamas Adorno pasąžas skamba komplikotai ir nevienareikšmiškai, jame minimas reifikacijos terminas išlieka svarbus orientyras ir kalbant apie aptariamą kinematografinės raiškos kontekstą. Būtent šia sąvoka marksistinėje tradicijoje įvardijamas specifinis suprekinimo atvejis, kai tai, kas neturi daiktiško pavidalo, įgauna produkto statusą. Reifikacija santykius, procesus, o kartu ir patį žmogų paverčia ypatingu objektu – tokiu, kuris veikia pagal gaminio logiką, nepriklausomą nuo paties žmogaus. Ji teigia, kad viskas gali virsti prekėmis, todėl viskas gali būti suvokta kaip daiktas.

Akivaizdu, kad, sugretindamas nacizmą su reifikacija, Adorno tarsi mėgina parodyti, kad šie procesai susiję. Kurti poeziją po Aušvico arba – būtų galima pridurti – apie Aušvicą – reiškia tragedijos supaprastinimą ir neatsižvelgimą į tą barbarybės logiką, kuri ją pagimdė. Kita vertus, retai prisimenama,

kad tekste, kur pasirodo ši Adorno citata, autorius visų pirma aptaria ir absoliutų kūrybos statuso nuvertėjimą, kai vėlyvojo kapitalizmo stadijoje ir vis labiau įsigalinčios popkultūros akivaizdoje suprekinamos visos kūrybos formos, o galiausiai – ir pati kultūros kritika.

Galima sutikti, kad mėginimas dokumentiškai pagrįsti, o kartu fikcijomis išreikšti šio nusikaltimo mastą visada pasmerktas dalinei nesėkmei. Dujų kamerų siaubo neįmanoma perteikti adekvačiai, neiškraipant Įvykio esmės. Arba, kaip teigia Wajcmanas ar Lanzmannas, mėgindami parodyti Holokaustą, mes jį fetišizuojame. Kita vertus, nors šie autoriai to implicitiškai nesiekia, tokiu būdu, kaip jau buvo pastebėta Agambeno kritikoje, Holokaustas tampa kai kuo daugiau negu norėta – jis sudievinamas ir šitaip atsiveria perspektyva jo adoravimui. Transcenduojami Aušvicą anapus patyrimo plotmės, prilyginame jį Dievui ar Begalybei, kai užkertami bet kokie keliai su šia tikrovės plotme užmezgti patirtinį ryšį. Kitaip tariant, jis tampa būtent ta Idėja, kurios neįmanoma pavaizduoti – belieka jį prisiminti ir paliudyti.

Taigi, Holokausto įsisąmoninimo klausimas iškelia distancijos klausimą, verčiantį mus nuolat balansuoti tarp apoteozės ir redukcijos. Kokiu atstumu turime atsidurti Įvykio akivaizdoje, kad jo netransformuotume į kažką kita, negu jis yra, bet kartu neeliminuoatume etinio jautrumo ir būtinybės šį fenomeną išlaikyti savo suvokimo horizonte? Įdomu, kad būtent įsivaizduojamumas čia tampa nepasiekiamos *tikrovės* garantu – leidžiantis balansuoti tarp dviejų polių – to, ko neįmanoma patirti, ir to, kas negali būti redukuota į mums atpažįstamos patirties plotmę. Ši dvejonė įpareigoja

nustatyti ne adekvačios reprezentacijos modelį, bet veikiau užimti adekvatų santykių pačiame reprezentacijos procese – nei supaprastinti, nei pakylėti. Tai modalinės ir šia prasme etinės vaizduotės prigimties problema, verčianti vėl iš naujo permąstyti Didi-Hubermano formulę, – jeigu, kad sužinotume, turime įsivaizduoti, galbūt visų pirma reikia atsakyti į klausimą, kaip tai turėtų daryti.

Kas yra reprezentacija?

Verta prisiminti, kad minėtos keturių nuotraukų parodos ir ją lydintio Didi-Hubermano teksto kontekste ginčas dėl vaizdų ir vaizduotės tik dar labiau užkaičio. Gérard'as Wajcmanas ir Elisabeth Pagnoux savo kritiniais atsakymais spaudoje įnirtingai kritikavo šios parodos idėją, o dar labiau – patį jas teisinantį autorių. Kaip tik tuomet mąstytojo intencijos prilygintos ir jau minėtam ir Oskarais apipiltam Spielbergo „Šindlerio sąrašui“, kuris, estetizuodamas kančią, sykiu atlieka politinės manipuliacijos veiksmą. Lanzmanno kritika šios parodos atžvilgiu buvo pagrįsta jo bendresne ir ne kartą išsakyta nuostata, atmetančia ne tik meninių, bet visų pirma dokumentinių vaizdų vertę iš esmės. Ir būtent vaizduotės tema neretai atsidurdavo šios kritikos epicentre: „Visada sakiau, kad archyviniai vaizdai yra vaizdai be vaizduotės. Jie sustingdo protą ir nužudo bet kokią galią sukelti prisiminimus. Daug geriau būtų daryti taip, kaip pasielgiau aš. Milžinišku mastu išplėtotas įvykio atsiminimo sukūrimo darbas“ (Didi-Hubermann 2003: 120).

Šia prasme nekukliai prisiimdamas „teisingo“ santykio su atmintimi poziciją, Lanzmannas kartu pabrėžia, kad atsiminti

galime tik kurdami. Tačiau kūrybos versijai, kurią privilegijuoja šis autorius, būtina absoliuti vizuali askezė, paliekanti vien tik gyvai atliekamo ir verbaline plotme pagrįsto prisiminimo dimensiją. Kitaip tariant, paliudijimo performansas sukuria tokią sceną, kurioje, atsisakydami vaizdų, galime įsivaizduoti tai, kas neišvaizduojama.

Vaizduotės vaidmuo čia yra dvilypis, apimantis ir estetinį, ir etinį matmenį. Lanzmannas laikosi pozicijos, kad bet koks vaizdas jau yra reprezentacija, pajungta etinės manipuliacijos procesui. Paversdamas vieną didžiausių nusikaltimų žmonijos istorijoje kultūrinio produkto dalimi, o kartu įtraukdamas jį į vizualaus diktato trajektoriją, jis galutinai suprekina ir Holokaustą, kuris atsiduria vienoje gretoje su siaubo filmams, trileriams ir romantinėms komedijoms. Vaizdų kultūros išplitimas ištirpdo tokio masto nusikaltimo kompleksišką būvį, ne tik jį įtraukdamas į schematizuotus atvaizdavimo registrus, bet ir projektuodamas numanomas reakcijas. Kartu toks veiksmas susilpnina ir atmintį, palikdamas mums prisiminimo procese tik pasyvų vaidmenį. Šia prasme, kad prisimintume tai, ko neišgyvenome, privalome stokoti to, ko mums neteko regėti. Reprezentacija anksčiau laiko užpildo šią stoką, tad visuomet siūlo iškraipantį melą – t. y. vaizdą, kurio nebuvo ir kuris visų pirma siekia sukelti patį stebėjimo malonumą. Tragedijos atvaizdai yra neįmanomi, nes vaizdo medija pažaboja mūsų etinę vaizduotę, privilegijuodama pasimėgavimą ir atleisdama nuo būtino diskomforto, kuris sukuria prielaidas kūrybinės sąmonės veikimu įsitraukti į atminties darbą.

Tačiau, kaip teigia Didi-Hubermanas, būtent tokia stokos ir pertekliaus dialektika

išduoda jo kritikų pozicijos prieštarumą. Pažymėtina, kad keturių fotografijų atvejis buvo kritikuojamas, viena vertus, kaip iškraipantis tiesą dėl per didelio fantazmatinio apvalkalo, kita vertus, diagnozuojamas jo emocinio poveikio ribotumas, kuris vaizduotėje nesužadina jokių procesų. Akivaizdu, kad tokia plati vertinimų amplitudė, kai skundžiamasi tuo pat metu, kad kažkas yra ir „per daug“, ir „per mažai“, išryškina tai, kad pats aptariamų vaizdų statusas čia interpretuojamas pernelyg vienareikšmiškai, redukuojant įvairialypes jų funkcijas ir registrus, ištrinant svarbias skirtis, kurios leistų išryškinti radikalius išsiskojimus tarp, tarkime, Spielbergo filmo ir keturių fotografijų atvejo:

Ketrios nuotraukos iš Aušvico jam [Lanzmannui – K. S.] atrodo esančios „be vaizduotės“, nes, jo manymu, jos perteikia vien tik ribotą, sausą, dokumentinę informaciją, be jokios liudijimų, emocijų ar atminties vertės. Mėginimas iš šių vaizdų išgauti vaizduotę tebtų priverstinės pastangos, pavirstančios „vujerizmu“, „fetišizmu“ arba, Gerard'o Wajcmano žodžiais tariant, „haliucinacija“. Pasak vieno [Lanzmanno – K. S.] – tai vaizdai *be vaizduotės*, sterilūs psichine prasme, vadinasi, sterilūs ir atminties atžvilgiu. Pasak kito [Wajcmano – K. S.] – tai vaizdai, kurie šaukiasi *per daug vaizduotės*, kurie psichiniu požiūriu prisodrinti įvairiausių kliedesių, nes vaizdas visuomet išliks „susvetimėjimo iliuzija“ – tokia iliuzija, kuri remiasi tikėjimu, jog „atsispiriant nuo miniatiūrinio mėginio įmanoma [...] dvasioje realizuoti visą Šoa nusikaltimą (Didi-Huberman 2003: 141).

Tačiau ką reiškia „susvetimėjimo iliuzija“, kuri čia nurodo vaizduotės perteklinį statusą? Ir ar vaizduotė visuomet savo vaizdiniais kuria reprezentuojantį santykį? Akivaizdu,

kad pačios reprezentacijos samprata yra kur kas keblesnė nei atrodo iš pirmo žvilgsnio. Kalba, paliudijimas, verbalinė raiška – kuriais remiasi įvairios Aušvico „nereprezentuojamumo“ nuostatos, – griežtai tariant, taip pat priklauso reprezentavimo registru. Tai žodžiais išsakomas, subjektyvus, savuoju prisiminimu grįstas reprezentavimas, kuriuo pabrėžiamas susilaikymas nuo pretenzijos į tikslumą ar adekvatumą. Todėl šiame kontekste kur kas labiau relevantiška atrodo ne poliarizuojanti dilema „reprezentuoti“ ar „nereprezentuoti“, „rodyti“ ar „nerodyti“, „kalbėti“ ar „nekalbėti“, bet veikiau subtilesnio išgilinimo reikalaujanti reprezentuojamumo modalumų analizė.

Didi-Hubermanas atkreipia dėmesį ir į paradoksalų faktą, kad ketrios nuotraukos nuolat naudotos Holokausto iliustracijai ir dokumentavimui. Tačiau stebina tai, kad jų vizualinė kokybė buvo nuolat keičiama pagal teisingesnio ir sunorminto „prezentavimo“ kriterijus – iškadruojant, priartinant, apipjaustant nereikalingą juodą plotą, keičiant kampa, ištiesinant kompoziciją; negana to, nuotraukose regimos moterų figūros netgi retušuotos – suteikiant joms aiškesnius veido kontūrus ir atjauninant krūtų formą (Didi-Huberman 2003: 50–51). „Šis klaidinantis redagavimas – nežinau, kas yra jo autorius ir kokios buvo jo intencijos, – atskleidžia beprotišką valią suteikti veidą tam, kas pačiame vaizde tėra judesys, sutrikimas, įvykis“ (Didi-Huberman 2003: 50). Šitaip nuotraukų statusas pakeičiamas iš esmės, priderinant vizualias charakteristikas prie žiūrovo žvilgsnio patogumo, bet kartu paliekant nematomybei tai, kas yra šių nuotraukų dalis – fokuso stoka, neryškios figūros, pakrypęs fotografavimo kampas, skubrus judesys, kuris visa tai užfiksavo, o

labiausiai – tirštą juodą masę, kuri ir yra ne kas kita, kaip dujų kamerų erdvė, iš kurių perspektyvos šios fotografijos buvo atliktos.

Be abejonės, originalių pavidalu fotografijos yra labai neinformatyvos arba – kaip kas nors pasakytų – ne itin paveikios, tad ir jų reprezentuojamumas yra menkai reprezentabilus. Tačiau suteikdamas atitinkamas vizualias charakteristikas, anoniminis redaktorius tik iš pirmo žvilgsnio atlieka prisitaikymo prie auditorijos gestą. Jo poelgis visų pirma yra „formali, istorinė, etinė ir ontologinė manipuliacija“ (Didi-Huberman 2003: 51–52). Formalizuojant vaizdą iki reikiamo dokumento su raiškia informacija, kuri priderinta prie stebėtojo priėmimo būdų, „pašalinama fenomenologija – visa tai, kas šiuos atvaizdus paversdavo įvykiu (procesas, darbas, kūnas prie kūno)“ (Didi-Huberman 2003: 52).

Šioji įvykio rekonstrukcija, mūsų išžiūrėjimo, įsivaizdavimo ir sužinojimo pastangomis atliekamas pakartojimas, reikalauja to, ką Didi-Hubermanas ir vadiną fenomenologija. Ši išskirtinai svarbi žinojimo ir vaizduotės dialektikos forma nusikreipia į nevisavertį, nereprezentacinį, spragų kupiną vaizdų būvį. Minėtų nuotraukų fragmentiškumas niekuomet nesuteiks aiškaus situacijos matymo, bet būtent jis leidžia įsitraukti ir įsisaugoti tai, kas fotografijoje nėra parodyta – tarkime, paradoksalų faktą, kad dujų kamera, mirties zona, fotografavimo įvykio akimirka šiam nežinomam fotografui tapo jo prieglobsčiu, kuris saugo gyvybę.

Maža to – tik priimdami visas keturias fotografijas įvykio plotmėje, galime įvertinti ir paskutinės, nepavykusios, nuotraukos reikšmę. Joje nesama žmonių, matome tik juodumą ir neaiškius medžių kontūrus, tad

paties egzekucijos fakto dokumentavimo tarsi ir stinga. Vis dėlto ši nuotrauka, tyrinėtojų kvalifikuota kaip „nepavykusi“, anot Didi-Hubermano, liudija visai kitus dalykus: „[...] neįmanomybę prisitaikyti, patiriamą pavojų, skubumą, galbūt net bėgimą, nepatogumą, buvimą apakintam saulės priešakyje, galimą kvapo netekimą“ (Didi-Huberman 2003: 54).

Kartu būtent čia galime ir diagnozuoti žinojimo, kuris paprastai tapatinamas su diskursyviu išsakyumu, ir vaizduotės, kuri pasilieka vaizdinių intensyvumo plotmėje, sampyną. Kai „tiesa“ tokia siaubinga, bet kartu neakivaizdi, vaizduotei, be kita ko, atitenka ir specifinis vaidmuo – atlikti intermedijavimo funkciją, kuri sugretina viena į kitą neišverčiamas perspektyvas. Pastarąjį vaizduotės vaidmenį išryškina ir šiuolaikinis italų filosofas Pietro Montani.

Intermedialinė vaizduotė

Manipuliatyvios technologijos provokuoja žmogaus protą suaktyvinti tokį vaizduotės registą, kuriame kūrybinė rekonstrukcija turi sąveikauti su kritine galia. Kitaip tariant, šiuolaikinių technologijų iššūkių akivaizdoje vaizduotė nebėgali būti tapatinama nei su receptyvia ir reprodukcine funkcija, nei su grynuoju kūrybingumu, kuris veikia spontaniškai ir beatodairiškai. Tokioje vaizduotės rūšyje, kaip matėme ir Didi-Hubermano aprašymo atveju, visų pirma turi būti įvertintas vaizdų nevisavertiškumo matmuo – kitaip tariant, tai, kad jie vienu metu yra ir „perteklius arba stoka“, o giliausia prasme – „ir perteklius, ir stoka“. Vadinasi, vaizdas griežtąja prasme niekada negali būti vertinamas kaip referencija į kokią nors tikrovę. Tačiau vaizdas visuomet

užmezga santykį su tam tikra tikrove, kuriame pats vaizdo įsivaizdavimas turi vykti kaip kritinės technikos aktas. Kaip teigia Montani,

[...] viena vertus, priešingai nei teigia idėja apie tiesioginį pasaulio vaizdo priėmimą (idėja, kuri praranda vertę vien remiantis tuo faktu, kad šiandien pasaulyje esama aukšto ar net aukščiausio laipsnio medijavimo), kita vertus, taip pat priešingai nei sako postmodernioji tezė, anot kurios, realusis pasaulis rizikuoja būti visiškai pakeistas simuliacijos, ta audiovizualinė paradigma, apie kurią mąstau, remiasi prielaida, kad tik atsispiriant nuo aktyvios konfrontacijos tarp įvairiausių techninių vaizdo formatų (pavyzdžiui, optinio ar skaitmeninio) ir tarp jo skirtingų diskursyviųjų formų (pavyzdžiui, fiktyviosios ar dokumentaliosios) imanoma užmegzti teisingą santykį su neredukuojama realaus pasaulio kitybe ir – medijuojamų ar nemedijuojamų – faktų liudijimais (Montani 2010: XIII).

Montani akcentuoja teoriniame diskurse plačiai aptariamą „referentinio abejingumo“ režimą (Montani 2010: 22), besiremiantį išblukintais skirtumais, taip pat permodeliuotais ar retušuotais įsivaizduojamybės registrais, kuriuos, kaip matėme, kritikavo ir Didi-Hubermanas. Šios procedūros metu „pasaulio kitybė yra susilpninama ir redukuojama“ (Montani 2010: 23), o tikrovės modalumas deaktyvinamas, kad būtų išlaikoma performatyvi (o šiuo atveju galėtume pridurti – reprezentabili) vaizdinio vertė, sykiu atimant iš pasaulio, į kurią nusikreipiama, galimybę būti išgyventam kaip „susitikimo, tyrimo, provokacijos modalumas“ (Montani 2010: 23). Apibendrinant – visi šie faktoriai „apibrėžia derealizuojantį medialinės įsivaizduojamybės

statusą ir jame išryškina esminį *anestezinį tonalumą*“ (Montani 2010: 23).

Kaip matome, redagavimu ir manipuliacija pasikliaujantis seduktyvus ir raminantis vaizdinių pobūdis atsiduria ne tik „Šoa“ šalininkų ar nereprezentuojamybės stovyklos akiratyje. Ir Didi-Hubermanas, ir Montani pripažįsta, kad, prisiderindami prie žiūrovo, vaizdai nuskausmina tikrovės įvykį ir šia prasme veikia kaip derealizacija. Tai yra prielaida, į kurią atsižvelgiant privalu apmąstyti bet kokį santykį su techninėmis mediacijomis – įsivaizduojamybės reglamentuojanti reprezentacinė sistema perorganizuoja pasaulį pagal stebėtojo logiką, kad būtų užtikrintas komunikavimo įvykio suvokiamumas. Ši procedūra, viena vertus, redukuoja daugialypį vyksmų charakterį, kita vertus, pripratina patį stebėtoją prie steigiamų ir nuolat palaikomų medijavimo žanrų. Taigi, reprezentavimas tampa antrinio lygmens sistema, kuri ją sudarančius elementus sudėsto į normatyvinius ir hierarchinius ryšiais susijusią visumą. Tai reiškia – vaizdiniai *turi* įgauti tam tikrą kompoziciją, figūros *privalo* įgauti apibrėžtumą, įvykis ištinka tada, kai *būtinai* įgauna artikuliuotą seką, o šiuos procesus reglamentuoja prognozuojamo suvokiamumo ir paveikumo taisyklės.

Galima prisiminti, kad būtent tokią normatyvumo ir reprezentacijos sąsają pabrėžia ir Jacques'as Rancière'as, pasiūlęs meną suprasti kaip trijų meno režimų – etinio, reprezentacinio ir estetinio – sąveiką. Jo teigimu, jau aristoteliškoje paradigmoje suformuota reprezentacijos samprata išlaisvina meną iš moralinių ir politinių etinio režimo reikalavimų, tačiau, įsteigusi autonomišką režimą, kartu primeta griežtą subordinaciją. Reprezentacija apibrėžia

veiksmų teisingumo parametrus ir nustato atitinkamą jos segmentų hierarchiją:

Principas, kuris reguliuoja gerai pagrįstų imitacijų plotmės išorinį apribojimą, kartu yra normatyvinis ištraukties principas. Jis perauga į normatyvumo formas, nustatančias sąlygas, kuriomis remiantis imitacijos gali būti atpažintos kaip išskirtinai priklausančios menui ir pagal šį modelį vertinamos kaip geros ar blogos, adekvačios ar neadekvačios. Tai suskirstymai tarp to, kas gali būti reprezentuojama, ir to, kas negali būti reprezentuojama. Tai perskyra tarp žanrų pagal tai, kas reprezentuojama. Tai principai, leidžiantys pritaikyti išraiškos formas, o kartu ir turinį atitinkamiems žanrams. Tai panašumų paskirstymas pagal tikroviškumo, tinkamumo arba atitikimo principus. Tai kriterijai, leidžiantys atskirti ir lyginti menus, etc. (Rancière 2004: 21–22).

Estetizuota anestezija remiasi būtent šiais „įtraukties“ kriterijais, taip niveliuodama bet kokią kitybę į skaitmeninę vienovę, o kartu nuolat primeta unifikuoją technologinę sistemą, kuri paklūsta panašioms subordinacijos principams, kuriuos apibrėžia Rancière'as. Šia prasme būtent taip pasireiškia reprezentuojanti, o kartu anestezuojanti medijų galia. Todėl, anot Montani, nors intermedialinė vaizduotė ir išlaiko tikrovės orientaciją, jos paradigmoje iš esmės atsiskaidoma referentinės pretenzijos – t. y. ji siekia užčiuopti ne santykį tarp pasaulio ir vaizdo, bet „santykį tarp įvairių technologinės įsivaizduojamybės prietaisų“, taigi ir tarp įvairių reprezentavimo registrų, jų atžvilgiu sukuriant kritišką įtampą.

Ši technologizuota konfrontacija pačią technologiją leidžia suprasti kaip konfrontaciją, kurioje galima tikėtis aptikti „nuorodą į neredukuojamą realaus pasaulio kitybę“

(Montani 2010: XIV). Taigi intermedialinė vaizduotė yra „realaus pasaulio nuskaidrinimo, performavimo (*refigurazione*) ir paliudijimo technika“ (Montani 2010: XIV). Tokia trilypė formulė gali būti kaip savotiškas atsakas tai dilemai, kuri iškyla Holokausto polemikos kontekste. Ar gali neįmanomas perteikti įvykis įgauti reprezentabilią formą? Jeigu tikimės galutinio išaiškinimo – turbūt ne. Tačiau kritiškai vertindami medijavimo formas, jas nuolat „refigūruodami“, vadinasi, operuodami vaizduotės kritine galia, įgauname būdų nuskaidrinti ir paliudyti tai, kas tikraja šio žodžio prasme negali įgauti vienareikšmiško vaizdinio.

Pasiūlytoje procedūroje vizualus registras visada susipina su diskursyviuoju, tad būtent jų tarpusavio santykių nustatymas, detalus ir nuolat vienas kitą tikslinantis rekontekstualizavimas išryškina vaizduotės vaidmens svarbą. „Kiekviename liudijimo produkavime, kiekviename atminties akte kalba ir vaizdiniai yra visiškai vienas su kitu susiję, nepaliamajam besimainantys vienas kito spragomis. Vaizdas iškyla ten, kur trūksta žodžių, žodis iškyla ten, kur atrodo, kad trūksta vaizduotės. Aušvico „tiesa“ – jeigu toks pasakymas turi prasmę – yra tiek pat *neįsivaizduojama*, kiek ir neišsakoma“ (Didi-Huberman 2003: 39).

Montani taip išveda analogijas tarp vizualios ir diskursyvios plotmės, viena vertus, patvirtindamas ciklinį santykį tarp šių plotmių, kuris buvo gausiai aptartas hermeneutinėje ar dekonstrukcijos mąstymo paradigmoje. Vaizduotė yra susijusi su mums duotų vaizdinių lauku, todėl visada yra kultūriškai sankcionuojama. Būtent todėl jai pasiūlytą „paveldą“ būtina etiškai revizuoti. Kitaip tariant, etinė vaizduotės plotmė visų

pirma slypi aktyvioje laikysenoje, kuria suvokiama, jog estetinės reprezentacijos registras nėra etiškai neutralus: „Jeigu vaizduotė, panašiai kaip kalbos, maitinasi jau sukurtais vaizdais, jeigu ji, kaip tam tikra technika, juda ta specifine gyvenimo forma, kurią įsteigia atgamintieji vaizdiniai, tada bus galima pasakyti, kad šioji eksteriorizuotoji elgsena yra „intermedialinė“ tada, kai įvairių vaizdo techninių formatų skirčių žaismėje geba užčiuopti ypatingą kritinių pratybų ar „skolą jaučiančio“ kūrybingumo (*creatività debitoria*) erdvę“ (Montani 2010: XVI).

Etinis vaizduotės darbas, kuris rūpi filmo „Šoa“ meninės strategijos šalininkams, tarsi reikalauja, kad prisiminimas būtų siejamas ne su empatinėmis patirtimis, kurias sukelia paveikūs vaizdiniai ir istorijos. Empatiija apsiriboja receptyviu paklusnumu užduotam suvokimo tonui, paklūsta vizualiam imperatyvui ir atsako prognozuojamomis reakcijomis. Kai patys atliekame rekonstrukcijos veiksmą, vaizduotė turi ištraukti į kritinės rekonstrukcijos veiksmą, nes jai nėra užduota tikroji ir vienintelė galimo vaizdo sąlyga. Šitai primenama, kad bet kuris vaizdas yra vaizduotės anticipacija, struktūruojanti tolesnius įsivaizdavimo procesus. Štai kodėl nereprezentuojamumu paremta etinė vaizduotė kviečia įsikurti įvykio plotmėje, kai vaizdai tarsi dar nėra iki galo duoti. Vaizduotė yra etiška tokiu mastu, kuris leidžia mums prisiminti per mus pačius atliekamą kūrybinio aktyvumo aktą.

Būtent todėl intermedialinės vaizduotės samprata atrodo itin reikšminga Didi-Hubermano svarstymo kontekste. Visų pirma, ji įtraukia visus skirtingus medialinius registrus (įskaitant verbalinį), tačiau jais iki galo nepasitiki, todėl, kritiškai permontuodama ir suspenduodama, įsteigia terpe kūrybi-

niam atsakui, kuriame pasireiškia etinės atsakomybės plotmė. Su tuo, ką stebime, mes visuomet užmezgame skolos santykį. Tad interpretuojant „intermedialinę vaizduotę kaip tam tikrą techniką (o ne kaip „meną“ estetinė prasme), privalu suprasti, kad vaizduotė ne tik naudojasi viena ar kita technika, bet taip pat ar net visų pirma pati vaizduotė yra tam tikra technika, kad jos prigimtis nėra vien tik subjekto manevruojamas sugebėjimas, bet ir visuma dirbtinių technikų, kuriomis sukeliama lemiami subjektyvavimo efektai“ (Montani 2010: XV). Apčiuopdama pėdsaką kaip skolą ir patirdama nuolatinę reprezentacijos nesėkmę, tokia vaizduotė turi išgyventi būtinybę reaktvyuotis iš naujo, užklausiama ne tik to, kas mums rodoma, bet ir kaip tai daroma, etinę vertę. Tam tikra prasme tai jau aptinkamų suvokimo schemų dezintegracijos ir reintegracijos procesas.

Atsakydamas savo oponentams Didi-Hubermanas taip pat pabrėžia tam tikrą vaizduotės gramatikos būtinybę, tarsi primindamas, kad vaizdinys vaizdinui nelygu, o vaizduotė su jais užmezga nevienareikšmiškus santykius. Pats Didi-Hubermano knygos pavadinimas *Vaizdai nepaisant visko* signalizuoja, kad siekis išgauti viską – t. y. visumą, visetą, visybę – čia ir sukelia esmines problemas. Jo kritikams, ypač Wajcmanui, šioji visuma ir yra pusiausvyros rodiklis, kuriuo matuojamas tikrovės ir atvaizdo adekvatumas. Teigdamas, kad „ne visa tikrovė gali būti ištirpdoma matomybėje“ (Wajcman 2001: 47), jis pačiai tikrovei priskiria totalizuojantį pobūdį, iš kurio kyla ir atitinkamas vaizduotės funkcijos supratimas – jei įsivaizduoti, tai tik *viską*, jei neįsivaizduoti, tai neįsivaizduoti *nieko* (Didi-Huberman 2003: 85).

Vadinasi, tiek tikrovė, tiek vaizdas, radikalių reprezentacijos priešininkų akimis, imami mąstyti iš totalybės perspektyvos. Abu poliai turi įjungti visumą, visiškai atitikti vienas kitą, tarsi egzistuočių idealios referencijos visatoje. Tačiau mums duota tikrovė niekada nesireiškia kaip pilnatvė ar visuma; kita vertus, esama tokių vaizdų, kurie nepretenduoja į visumą, o veikiau traktuotini atsižvelgiant į jų lakūninių būvį, kai spragos tematizuojamos, o trūkumai išžaidžiami pasiūlant vizualizavimo pastangas, kai stoka pasireiškia kaip pačios vaizdo programos dalis. „Todėl vaizdas nėra nei viskas“, „nei niekas“ (Didi-Huberman 2003: 85), pabrėžia Didi-Hubermanas, didžiąją dalį savo knygos skirdamas įvairialypėms vaizdinių perskyroms išryškinti: „vaizdinys-faktas“ *vs* „vaizdinys-fetišas“, „archyvinis vaizdinys“ *vs* „regimybės vaizdinys“, „vaizdinys-montažas“ *vs* „vaizdinys-apgaulė“, „panašumo vaizdinys“ *vs* „tariamasis vaizdinys“.

Kodėl „Sauliaus sūnus“ yra monstras?

László Nemeso filmą privalu suvokti anksčiau pristatytos polemikos kontekste. Ši būtinybė paremta keletu svarbių aplinkybių. Viena vertus, „Sauliaus sūnus“ interpretuoja garsųjį nuotraukų epizodą, tačiau pateikia jį kaip šalutinę istoriją, tarsi viena ranka atsiribodamas nuo užsivėlusios diskusijos, o kita – tardamas joje dar vieną žodį. Antra vertus, kaip matysime vėliau, filmo režisieriaus estetinė laikysena veikia kaip metakinematografinis atsakas intelektualų polemikoje, t. y. kaip filmas įkūnija filosofinę poziciją, kurioje kinu apmąstomas paties Holokausto reprezentuojamumo klausimas. Šiuo požiūriu „Sauliaus sūnus“ neabejotinai

galima vadinti vienu iš metakino pavyzdžių. Pastarąją kinematografijos teritoriją nagrinėjantis Nerijus Milerius pabrėžia, kad „Metakinu vadinamas toks kinas, kuriame vienu ar kitu aspektu reflektuojamas pats kino fenomenas“ (Milerius 2018: 9–10). Ir nors vadinamasis „kino kine“ efektas gali būti pasiektas pasitelkus daugybę skirtingų priemonių, tai nėra vien specializuota ar uždara kinematografinės raiškos zona, bet veikiau to, kas buvo pavadinta intermedialumu, aktyvavimas – kai mąstymo ir vizualios raiškos plotmės pranoksta grynai estetinių kūrinio registrą įforminančią struktūrą: „Štai kodėl metakine dažnai įžvelgiamas „mąstymo matmuo“, nors pats mąstymas čia išreiškiamas ne sąvokų, o kinematografinių vaizdų priemonėmis“ (Milerius 2018: 10).

Trečia – tai, kad filmo užmanymas yra akivaizdus atsakas į vykstančią polemiką, atsižvelgiantis į abiejų stovyklų pozicijas ir jas netikėtai sutaikantis, liudija ir nesutaikomų oponentų reakcijos. Lanzmannas šią juostą pavadino „Anti-Šindlerio sąrašu“ ir akivaizdžiai pagyrė vengrų režisierių, kuris buvo „pakankamai protingas, kad nemėgintų reprezentuoti Holokausto“ (Blottière 2015). O Didi-Hubermanas, vos išvydęs filmą, režisieriui parašė iškalbingą laišką, vėliau virtusį dar viena knyga, kurioje paskelbiama garsioji ištara: „Jūsų filmas „Sauliaus sūnus“ yra monstras. Būtinai, nuoseklus, naudingas ir nekaltas monstras“ (Didi-Huberman 2015: 7). Beje, tai, kad laiškas nėra netikėta ar spontaniška reakcija, o veikiau programinis režisieriaus ir teoretiko bendradarbiavimo planas, patvirtina ir tai, kad šio Didi-Hubermano teksto kopijos buvo dalijamos premjeros Kanų kino festivalyje žiūrovams.

László Nemesas siūlo savo istoriją apie vengrų žydą ir *Sonderkommando* narij, kuris viso filmo metu ieško rabino norėdamas pagal deramas apeigas palaidoti savo sūnų. Ekране rodomi veiksmai rezonuoja su šio straipsnio pradžioje pateiktu komandos narių kasdienybės aprašymu, kurį pasiūlė Didi-Hubermanas, pasiremdamas išlikusiais liudijimais. Ši gniuždanti rutina – aukų suvarymas, kūnų iškrovimas, lavonų deginimas – nėra tikrasis siužetas, bet veikiau sudaro pagrindinės istorijos foną ar vizualų kūną, kuriame išryškėja pati dramaturginė fabula. Tikroji veiksmo ašis visų pirma grindžiama intermedialiu stebėjimo įcentravimu, kuriuo užmezgamas dialogas tarp naikinimo procedūras stebinčio Sauliaus (aktorius Géza Röhrig) ir į jį žvelgiančio žiūrovo kino ekране. Šis kinematografinis procesas remedijuoja stebėjimą, t. y. žvelgimą į žiūrintįjį paverčia etikos persvarstymo iššūkiu.

Vizuali kalba, kurią pasirenka Nemesas, pasižymi keliais ryškiais kinematografinio mąstymo sprendimais. Filmą nufilmuotas labai ilgais kadrais, nuolat stambiu planu rodant pagrindinį herojų. Veiksmas, atmosfera, įvykiai, lokacijos, net vadinamasis „istorinis kontekstas“ koncentruojami į vienintelį nuolat ekране rodomą veidą. Šis fizionominis siužetas išryškina net menkiausius mimikos judesius, veido ekspresijos pokyčius, dekonstruodamas tradicinės vaidybos klišes ir psychologizuotas išraiškas, atsisakydamas ryškių gestų ir netgi ištirpdydamas tai, kas vadinama kūno kalba, iki beveik Merleau-Ponty stiliaus kūno fenomenologijos. Tai, ką matome ekране, yra mėsoje (*chair*) įspaustas kinas, mėsoje, kuri koncentruoja pasaulį ir įvykius į veido faktūrą, drėgmę, karštį, standumą,

patinimą, išpurtimą, purvą, seiles ir t. t. Be jokios abejonės, šia prasme čia galioja ir Emmanuelio Levino perspektyva, pasak kurios, Kitas visų pirma į mus nusikreipia kaip veidas.

„Sauliaus sūnaus“ įvykiai atsitinka veide. Žiūrovui nesuteikiama galimybės regėti jokių aiškesnių panoramų, labiau artikuliuoto konteksto, jau nekalbant apie atsikvėpti leidžiančius pereinamuosius kadrus. Šis pabrėžtinai konceptualus ir labai apmąstytas Nemeso montažas skirtas nuo pat pradžių įtraukti žiūrovą į išbalansuoto žvilgsnio situaciją. Pirmoji ir akivaizdi referencija susijusi su Nemeso tėvynainio, XX a. pradžios vengrų režisieriaus ir teoretiko Béla'os Balázso universalialia kino teorija, kuria postuluojuama, kad, atsiradus spaudai, tiesioginę raišką, t. y. kūną ir veidą, išstūmė raštas, o tai sąlygojo žmogaus susvetimėjimą su savimi. Vis dėlto Balázsas tikėjo, kad tiesioginė raiška grįžta per kiną. Nemesas tarsi radikalizuoja šios polemikos kontekste paradoksaliai skambančią idėją, kad kine tampa įmanoma ypatinga nemedijuoto buvimo rūšis, susijusi su kūno gestais ir judesiais, tačiau galingiausią savo pavidalą įgaunanti stambiajame plane.

„Stambus planas yra techninė išraiškų žaismės meno sąlyga – ir sykiu viso aukštesniojo kino meno sąlyga. Veidas mums turi būti rodomas taip iš arti, taip atskirtas nuo likusios aplinkos, kuri gali išblaškyti (scenoje tai irgi neįmanoma techniškai), ir stebėdami veido išraišką turime užtrukti tiek ilgai, kad galėtume iš tiesų skaityti veidą“ (Balázs 2013: 45). Balázso akimis, stambiausiu planu rodomas žmogus ir vėl tampa matomas, jis iš naujo antropologiškai įcentruojamas. Negana to, kaip yra pabrėžęs Gilles'is Deleuze'as, stambus planas abstrahuoja objektą iš erdvėlaikinių koordinacijų,

kurios paklūsta mūsų sensomotorinėms schemoms ir priežastingumo ryšiams. Būtent todėl, Deleuze'o akimis, jo garsusis vaizdinys-afektas iš esmės sutampa su veidu.

Kitaip tariant, Nemeso techninė operacija, kinematografinėmis procedūromis paneigianti įprastinius žmogaus suvokimo režimus, ne tik perkelia mus nuo išorinio veiksmo prie afektyvaus situacijos atsivėrimo, bet kartu ir beveik ironiškai parafrazuoja garsiąją Balázso mintį: „Teatre štai net reikšmingiausias veidas tėra tik vienas dramos visumos elementas. O kine, kai veidas užima visą ekraną ir yra rodomas stambiu planu, kelioms minutėms jis tampa „visuma“, kurioje slypi visa drama“ (Balázs 2013: 46).

„Sauliaus sūnaus“ atveju šios kelios minutės ištesiamos iki keleto valandų. Techniniu požiūriu tai nėra joks pribloškiantis sprendimas – juosta filmuojama *handheld* kamera, kuri leidžia sekti herojų beveik su juo susiliejančią. Viena vertus, akivaizdžiai parodoma per daug, nes veido artuma per kelias valandas įgauna mažnę haliucinogeninį efektą. Kita vertus, šis herojaus išdidinimas nulemia žvilgsnio perspektyvos suskaidymą, užrakinantį akiratį apibrėžtame objekte ir pažabojantį troškimą regėti per daug.

Kaip jau aptarėme kiek anksčiau, sprendimas aktualizuoti keturių nuotraukų rodymą Wajcmano ir Lanzmanno buvo smerkiamas tiek dėl vaizduotės stokos, tiek dėl haliucinacinio jos pertekliaus. Nemeso filmas pasirenka techninę operaciją, kuria nepriteklis ir perviršis sinchronizuojami į šią iš pirmo žvilgsnio elementarios reprezentacijos formą, kurioje vis dėlto nepaklūstama žiūrovo estetinio patogumo imperatyvui. Matydami pernelyg arti, mes

netenkame galimybės regėti per daug. Veidas užstoja pasaulį, nemėgindamas patenkinti mūsų vujeristinio įgeidžio viską regėti aiškiai ir akivaizdžiai. Kai atrodo, kad jau galėtume kažką išvysti, bendresni planai pakeičiami nesufokusuotais, ryškumo stokojančiais vaizdais. Kaip teigia pats režisierius jo pozicijas pristatančiame tekste, „perteikiant kiek įmanoma istoriškai tikslesnį ir tikresnį pasaulį, siaubo įvykiai ir vietos yra vaizduojami fragmentiškai, paliekant erdvės žiūrovo vaizduotei“ (Nemes 2015: 4).

Tokiu būdu žiūrovas ir vėl sugražinamas prie veidostabos, kuri, kaip pažymi ir Didi-Hubermanas, pasižymi beveik lytėjimo specifika. Iš tamsos išnyrantis veido vaizdas „charakterizuojamas pagal savo taktilines ribas. Ten, kur jis pasirodo aiškiai, jo storis – jo lauko gelmė – yra menka. Aštrumo laukas yra tarsi geležtė. Tai įpjova vizualioje erdvėje, bet ši veiksminga erdvė, įpjovos erdvė, yra labai plona. Išties, siaubas skrodžia aštriai“ (Didi-Huberman 2015: 29–30).

Taigi Nemeso filmas šia prasme atsisako pretenzijos reprezentuoti Holokaustą, nemėgina konvencine kino kalba perteikti faktografinių situacijų meninės ekranizacijos. Jo programoje įrašyta vizuali deprivacija ir hipertrofija panaudojamos kaip techninė operacija, kuri atlieka dvejopą – vujerizmo sutvardymo ir siaubo įjuslinimo – funkciją. Būtent todėl „vaizdas, išnyrantis iš tamsos, yra panikos vaizdinys (*image-panique*)“ (Didi-Huberman 2015: 30). Maža to, beveik dusinančiu režimu reglamentuodamas reprezentavimą, jis vaizdiniuose sužadina tai, ką Didi-Hubermanas vadina monstriškumu. Intermedialiai performuodamas nusistovėjusį reprezentacijos sunorminimą, jis pats įteisina savąsias kinematografijos

taisykles ir skrupulingai jų laikosi – leisti pamatyti vien tai, kas negali tapti fakto patvirtinimu ar mimetiniu imitavimu. Kitaip tariant, šiame filme stengiamasi nerodyti nieko, kas galėtų būti laikoma istorinio įvykio pakartojimu.

Reikia manyti, būtent todėl „Sauliaus sūnus“ atsisako iliustruoti ir nuotraukų išgavimo epizodą.

Nemesas pripažįsta, kad šios keturios fotografijos jį giliai paveikė, tačiau kartu iškėlė dilemą, susijusią su filmo estetinės formos pobūdžiu. Apie tai jis prisipažino filmo pristatymą lydėjusiame interviu su Antoine'u de Baecque: „[...] jos paliudija išnaikinimą, jos sudaro įkalčius ir klausia esminių klausimų. Ką turime daryti su vaizdu? Ką jis gali reprezentuoti? Kokį žiūros tašką turime pasirinkti, kai susiduriame su mirtimi ir barbarybe“ (de Baecque 2015: 10).

Suteikdama nuotraukų epizodui antraplanio vyksmo statusą, Nemeso juosta ne tiek pasakoja slapto nufotografavimo istoriją, kiek ją remediuoja, o gal net intermedijuoja. Filmu audinyje fotografavimo veiksmas yra tarsi nustumiamas į periferiją, kaip nereikšminga pagrindinės dilemos, kurią sprendžia protagonistas Saulius, aplinkybė. Pabrėžtina, kad filmo fabula grindžiama fiktyviu pasakojimu, kuriame herojus sprendžia beveik fantasmagorinę problemą – kaip surasti rabiną, kad būtų galima tinkamai palaidoti savo tariamą sūnų. Šios problemos „nerealistinį“ pobūdį indeksuoja beveik visi veiksmą apibūrinantys faktoriai – abejotinas atrodo jo ir sūnaus giminystės autentiškumas, keista ir palaidojimo reikmė – masinio naikinimo vietoje rūpestis mirusiuoju galėtų būti vertinamas kaip nusigrėžimas nuo gyvųjų.

Tačiau būtent gyvenimo logikos atmetimas ir sudaro tikrojo pasipriešinimo turinį. Kaip teigia tyrinėtoja Chari Larsson, „Sauliaus rabino paieška yra ypatingas pasipriešinimo aktas, pagrįstas galingu paradoksu – jau mirusieji mėgina išgelbėti jau mirusiuosius“ (Larsson: 2016).

Viena vertus, pabrėžtinai fiktyvus siužetas su pasakos stiliaus pabaiga tarsi pabrėžia, kad svarbiausia dimensija, kurios reikalauja Holokausto supratimas, yra vaizduotė, o mūsų stebėjimo aktas nėra tikrosios istorijos dokumentacija. Griežtai tariant, žiūrovui neturėtų kilti abejonių, kad matome Holokausto fikciją, nes tikrojo vaizdo čia negali būti. Tačiau būtent dėl šių priežasčių fiktyvumo registras įgauna visai kitą prasmę, apie kurią savo veikalė *Įsivaizduojami gyvenimai* yra prabilęs Marcelis Schwobas. Žinia, pasirinkęs realius istorinius personažus, jis sukūrė išgalvotas jų biografijų versijas, kuriose svarbios tapo nors ir įsivaizduojamos, bet konkrečios detalės. Schwobas tarsi mėgina pasakyti – konkretybė visada išlieka fikcija, bet būtent konkretume atsiskleidžia fikcijos įteisinama jėga. „Menas atsiduria kitoje bendrųjų idėjų pusėje, neaprašo nieko kita, tik tai, kas individualu, netrokšta nieko kita, tik to, kas unikalų. Neįslaptina, bet išslaptina“ (Schwob 1896: 4).

Šiuo atveju Nemesas žengia dar vieną žingsnį toliau – čia išslaptinama tai, kas negali būti dokumentuojama, – pačios gyvybės ir mirties susimainymas vietomis. Kai kova dėl gyvybės tampa beprasmiška, kai esi miręs dar gyvendamas, pasipriešinimas perkeliamas į kitokios mirties galimybės sferą. Būtent todėl Saulius ekrane atrodo jau kaip pomirtinio pasaulio herojus, „panašus į negyvėlį, perkarusiu veidu, bejausmis. Saulius gyvena kaip tik toje ne-erdvėje tarp

gyvenimo ir mirties, tarp žmogiškumo ir nežmogiškumo“ (Larsson 2016). Tai reiškia, jog situacija, kurią matome ekrane, yra tokiu mastu praradusi mums prieinamos realybės koordinatas, kad tegali būti suvokta kaip liminalioje erdvėje išstinkantis sapnas.

Tai, kas negali būti įsivaizduota, privalo iki galo pavirsti vaizduotės kūrinium, kad būtų suvokta naujai. Šią iliuzijos įveikimo ją radikalizuojant strategiją psichoanalitinė tradicija yra pavadinusi fantazijos perskrodimu (*traversée du fantasme*). Jacques'o Lacano ir Slavojaus Žižeko svarstymuose fantazijos perskrodimas išreiškia subjekto perteklinę identifikaciją su vaizduotės plotme. Joje ir per ją subjektas sulaužo fantazijos distanciją užtikrinančius rėmus, kurie leidžia išlaikyti saugų atstumą to, kas yra įsivaizduojama, atžvilgiu. *Traversée du fantasme* atlieka radikalizacijos veiksmą, kai pasiekiamas visiškas vaizduotės uždaramas, o kartu įžengiama į siaubą keliančią, prievartos kupiną teritoriją, kurioje išsilaisvinama iš vaizduotę valdančio geismo. „Kai mes patenkame anapus geismo – t. y. anapus fantazijos, kuri palaiko geismą, – pasiekiamo keistą varos (*drive*) plotmę – uždarai plakančios širdies ciklo plotmę, kuri atranda pasitenkinimą be galo kartodama tą patį nenusisekusį gestą“ (Žižek 1997: 40).

„Sauliaus sūnuje“ besiskleidžianti estetikos ir etikos kontroversijos įtampa užduoda atsakomybės radikaliausiai Kitybei klausimą – tam, kas jau nebegali būti reprezentuota, bet šaukiasi teisingumo. Šia prasme filme atliekamas laidojimo procesas yra radikalios mirties nereprezentuojamybės įgyvendinimas, primenantis apie milžinišką skolą mirusiems. Kitaip tariant – tiems, kurie pamirštami, kurie lieka anapus istorijos, anapus ekrano tiesiogine ir perkeltine pras-

me, tiems, kurie niekada negali būti reprezentuoti ir kurių neįmanoma įsivaizduoti savosios fantazijos nepaverčiant košmaru.

Nereikia manyti, kad Nemeso pasiūlytas nusikaltimo deestetizacijos procesas gali ką nors reprezentuoti anapus estetikos ribų. Veikiau jis primena tai, ką anksčiau minėtas Montani yra pavadinęs „intermedialiniu montazu“. Šioji kinematografiškai įvardijama funkcija nesiekia juslumo ir intelekto sąjungos, bet veikiau praktikuoja dezintegracijos ir pertekliaus suintensyvavimo formas, kai vaizduotės atliekamas intermedialinis montažas siekia ieškoti užslopintos ir užgniaužtos tikrovės skolos.

Nurengdamas formas ir išsklaidydamas harmonizuojančią vientisumą, o sykiu radikalizuodamas stambaus plano strategiją iki hipertrofijos, jis sukelia filmo fantazmatinės plotmės perskrodimą, o kartu vaizduotėje įgyvendinamo prisiminimo sutrikdymą – jusliška išgyvenamą atminties ir vaizduotės amalgamos konkretybę, mūsų ekrano erdvėje išryškinančią neatiduotas skolas, ir sudarydamas sąlygas atsiverti tam, ką Montani įvardija kaip „intermedialinių erdvių etiką“ (*etica degli spazi intermedi*) (Montani 2010: 47), kuri angažuoja atsigręžti į neišgyventą tikrovę ne per empatiją, bet per paliudyti siekiantį azartą (*azzardo testimoniale*).

Galima būtų teigti, kad „Sauliaus sūnus“ atsiduria būtent tokia intermedialinių erdvių etikos registre. Remedijuodamas tiek patį konkretų siužetą (Aušvico situaciją), tiek technologinę mediją – nuotraukų fotografavimo procesą, tiek pačią diskusiją apie Holokausto reprezentavimą, Nemesas akivaizdžiai pabrėžia, o kartu metakine-matografiškai apmąsto savo meninio gesto fiktyvumą. Tačiau šiame dokumentikos ir fikcijos santykiuose išryškėja ir etinis vaizduo-

tės potencialas. Kai medija nukreipiama į mediją, kai fikcija provokuoja dokumentiką, ima eizėti pati artimiausia apgaulės forma – mūsų kasdienybė kaip nuolatinės užmaršties plotmė, kurioje linkstame stebėti tik tai, kas suteikia estetinį malonumą, pamiršdami neatiduosas skolas ir neįsipareigodami prisiminti to, ko netiriantis protas nebegali išslaptinti.

Literatūra

Adorno, Th. 1981. *Prisms*. Transl. by Samuel and Shierry Weber. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Agamben, G. 1998. *Quel che resta di Auschwitz*. Torino: Bollati Boringhieri.

Balázs, B. 2013. *Regimas žmogus, arba kino kultūra*. Vilnius: Mintis.

Blottière, M. 2015. Claude Lanzmann: “Le Fils de Saul” est l’anti-“Liste de Schindler”, *Telerama.fr*. Prieiga per internetą: <https://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2015/claude-lanzmann-le-fils-de-saul-est-l-anti-liste-de-schindler,127045.php> [žiūrėta 2018-10-15].

de Baecque, A. 2015. Interview with Director László Nemes, in *Son of Saul – Press Kit*. Prieiga per internetą: http://sonyclassics.com/sonofsaul/sonofsaul_presskit.pdf [žiūrėta 2018-10-15].

Didi-Huberman, G. 2003. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. 2015. *Sortir du Noir*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Kantas, I. 1991. *Sprendimo galios kritika*. Vertė R. Plečkaitis. Vilnius: Mintis.

Lyotard, J. F. 2006. Atsakymas į klausimą: Ką reiškia postmodernas? Vertė N. Keršytė, in A. Žukauskaitė (sud.). *Post/modernizmas*. Kaunas: Kitos knygos, Meno parkas: 13–23.

Larson, Ch. 2016. Making Monsters in László Nemes’ *Son of Saul*, *Sense of Cinema*, Issue 81. Prieiga per internetą: <http://sensesofcinema.com/2016/feature-articles/son-of-saul/> [žiūrėta 2018-10-15].

Taip estetinė vaizduotė, atlikdama į save pačią nukreiptą ikonoklastinį gestą, atveria etinės vaizduotės dimensiją. Todėl „Sauliaus sūnaus“ atvejį galima traktuoti kaip „vidurio kelio“ poziciją Holokausto reprezentuojamumo polemikoje, kai ne tik teigiama būtinybė „įsivaizduoti, kad sužinotume“, bet ir atliekama įvaizdinimo strategijos estetinė ir etinė revizija.

Milerius, N. 2013. Montažas ir intervalas kine, in N. Milerius (sud.). *Kinas ir filosofija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla: 21–36.

Milerius, N. 2018. Žiūrėti į žiūrintįjį: kinas ir prievarta. Vilnius: Jonas ir Jokūbas.

Montani, P. 2010. *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*. Roma–Bari: Laterza.

Nemes, L. 2015. Director’s note, in *Son of Saul – Press Kit*. Prieiga per internetą: http://sonyclassics.com/sonofsaul/sonofsaul_presskit.pdf [žiūrėta 2018-10-15].

Rancière, J. 2004. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Translation and introduction by G. Rockhill. London and New York: Continuum.

Schwob, M. 1896. *Vies imaginaires*. Bibliothèque-Charpentier.

Žukauskaitė, A. 2013. Politinis įvykis kaip nereprezentuojama meno dimensija, in N. Milerius (sud.). *Kinas ir filosofija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla: 182–196.

Žukauskaitė, A. 2017. László Nemeso filmas „Sauliaus sūnus“ – vaizdai nepaisant nieko, *Šiaurės Atėnai*. Prieiga per internetą: http://www.satenai.lt/2017/08/29/laszlo-nemeso-filmas-sauliaus-sunus-vaizdai-nepaisant-nieko/#_ftn5 [žiūrėta 2018-10-15].

Wajcman, G. 2001. De la croyance photographique, *Les Temps Modernes* 613: 47–83.

Žižek, S. 1997. *The Plague of Fantasies*. London and New York: Verso.

**THE PROBLEM OF REPRESENTATION AND ETHICAL IMAGINATION:
CASE STUDY OF *SON OF SAUL*****Kristupas Sabolius****Summary**

The Son of Saul (2015), an award-winning film by László Nemes, can be interpreted as an exceptional case in film philosophy, which proposes a specific take on the interconnection between visual and ethical realms. This article reconstructs the premises of long-lasting polemics on the representability of Holocaust, simultaneously placing the case of *Son of Saul* in a more specific context on the debates concerning the meaning of four photos from Auschwitz taken by members of the Sonderkommando. László Nemes's work cinematographically engages in these polemics and creates an opportunity to trace down different regimes of representation, as well as to highlight of ethical dimension of technomedia. By combining George Didi-Huberman's ideas and Pietro Montani's theory of intermedial imagination, the film can be regarded as a "middle ground" position in the given polemics, as it not only posits the need to "imagine in order to know", but also employs a cinematographic strategy for performing an aesthetic and ethical revision.

Keywords: representation, ethics, imagination, Holocaust, visibility.