

POLITINIS ĮVYKIS KAIP NEREPREZENTUOJAMA MENO DIMENSIJA*

Audronė Žukauskaitė

Vilniaus universiteto

Religijos studijų ir tyrimų centras

Universiteto g. 9/1, LT-01513 Vilnius

Tel. +370 610 396 65

El. paštas: audronezukauskaite@takas.lt

Straipsnyje analizuojama Jacques'o Rancière'o aptarta sąsaja tarp nereprezentuojamos meno dimensijos ir nemąstomos politikos dimensijos. Paradigminiu tokios sąsajos pavyzdžiu Rancière'as laiko Claude'o Lanzmanno filmą Shoah. Nereprezentuojamumo sąvoka įtraukia mus į diskusiją su kantiškąja didingumo samprata ir tos sampratos modifikacijomis Jeano François Lyotard'o filosofijoje. Lyotard'as perkelia didingumo sampratą į moderniojo meno kontekstą, apibrėždamas jį kaip negatyvios prezentacijos meną. Šis negatyvumas reiškia tiek nereprezentuojamą dimensiją moderniajame mene, tiek nemąstomą tam tikrų politinių įvykių, pavyzdžiui, holokausto, dimensiją. Priešingai šiai didingumo adoravimo strategijai Giorgio Agambenas ir Georges'as Didi-Hubermanas teigia, kad nereprezentuojamumas sukuria patogų alibi, kuris atpalaiduoja nuo būtinybės gilintis į politines šių reiškinių priežastis. Knygoje Vaizdai nepaisant nieko Didi-Hubermanas provokatyviai atmeta formalius Lanzmanno filmo Shoah sprendimus ir atkakliai teigia būtinybę kurti ar prezentuoti vaizdus „nepaisant nieko“. Straipsnyje ši priešara sprendžiama pasitelkiant Michaelio Haneke's filmą Baltas kaspinas, kuriame išvelgiama argumentų abiem ginčo pusėms.

Pagrindiniai žodžiai: didingumas, vaizduotė, reprezentacija, nereprezentuojamumas, holokaustas.

Prancūzų filosofas Jacques'as Rancière'as apmąsto politiką ir estetiką kaip dvi svarbiausias paradigmas: jis teigia, kad politika turi įgimtą estetinę dimensiją, o estetika – įgimtą politinę dimensiją. Žinoma, ši mintis nėra visiškai nauja; nauja yra tai, kaip Rancière'as apibrėžia šias dvi veiklos rūšis. Jo teigimu, svarbiausias sankirtos taškas, užtikrinantis jų tarpusavio sąveiką, yra tai, kad abi šios veiklos yra disensuso

formos. Konsensusas, bent jau kaip teigia Rancière'as, yra apibrėžiamas remiantis „tinkamumo idėja“ ir to, kas tinkama arba netinkama, paskirstymu erdvėje. Galime teigti, jog ši kvazispontaniška tinkamo ir netinkamo logika pagrindžia bet kurią hierarchinę sistemą. Priešingai, disensuso logika atskleidžia tam tikrą netinkamumą, nederbę, kuri sužlugdo tariamai akivaizdžią tapatybę arba bent jau išstumia tą tapatybę iš vietos, kurią ji užima (Corcoran 2010: 2). Konsensuso logika yra esencialistinė ir kvazispontaniška, o disensuso logika yra antiesencialistinė ir materialistinė. Kaip teigia Rancière'as, politika yra procesas,

* Straipsnis parengtas pagal projekte „Filosofiniai kino meno tyrimai: teorinės prielaidos, metodai, uždaviniai“ atliktą tyrimą, finansuotą Lietuvos mokslo tarybos (sutartis Nr. MIP-115/2011).

kuris simultaniškai naikina bet koki pamatą, ant kurio galėtų suformuoti pozityviai apibrėžiamą tapatybę. Politika nutraukia ryšius su juslinėmis akivaizdybėmis, kurios lemia, kad tam tikrą tvarką suvokiame kaip „natūralią“, ir kuri priskiria tam tikrus kūnus tam tikroms erdvėms, privačioms ar viešoms. Politika kvestionuoja šio priskyrimo akivaizdumą ir išranda naujus matymo ir sakymo būdus, įgalina naujus subjektus, naujas kolektyvinio sakymo formas. Šis esamos tvarkos suardymas ir juslinių ryšių nutraukimas yra situacija, kuri paradoksaliai presuponuoja visų situacijos dalyvių lygiavertiškumą, nes visi gali dalyvauti apibrėždami savo vietą disensuso veikloje. Kitaip tariant, disensusas yra tokia sumaištis būklė, kai nematoma visų subjektų lygybė tampa matoma ir kai tampa girdimas balsas tų, kurie yra nustumti į neartikuliuotą tylą. Taigi tikroji politinė kova yra ne racionalūs debatai, derinantys skirtingus interesus; tai kova dėl to, kieno balsas bus išgirstas ir pripažintas kaip teisėtas debatų dalyvis (Corcoran 2010: 9).

Taigi politikos plotmėje disensusas reiškia galimybę artikuliuoti naujus subjektus ir naujas galias, kurios būtų pajėgios suardyti dominuojančias galios struktūras. Tačiau ką disensusas reiškia meno plotmėje? Rancière'as siekia atskleisti, kad estetikos plotmė, nors būdama visiškai skirtingos prigimties nei politikos plotmė, remiasi tuo pačiu lygybės principu. Kalbėdamas apie meną, Rancière'as apibrėžia tris meno režimus: pirmasis yra etinis režimas, kai meno kūrinys neturi jokios autonomijos ir yra vertinamas tik pagal tai, ar perteikia tiesą, ir pagal naudą bendruomenės etosui; tokios meno sampratos pavyzdys randamas Platono raštuose; antrasis režimas yra repre-

zentacinis: meno kūrinys čia suvokiamas kaip imitacija, todėl jam netaikomi tiesos ar etikos kriterijai; reprezentacija nėra tikrovės kopija; tai visuma taisyklių, kuriomis remiantis tikrovė yra struktūruojama: būtent todėl kalbama apie turinio ir išraiškos atitikimą, žanrų hierarchiją, skirtingų menų santykius. Trečiąjį režimą Rancière'as vadina estetiniu: šio režimo sąlygomis įveikiamas normatyvumas, nepaisoma atitikimo tarp turinio ir formos; čia meno kūrinys imamas vertinti kaip singuliarus įvykis, kuris juslinio normalumo režime suvokiamas kaip išimtis (Rancière 2004: 20–23). Taigi politikos plotmėje disensuso patirtis presuponuoja kiekvieno kalbančiojo subjekto lygybę; estetikos plotmėje siekiama suformuoti visų reprezentacijos būdų egalitarizmą. Tokiu būdu Rancière'as atskleidžia, kad disensusas visuomet yra lokalus ir nenumatomas politinis ar meninis įvykis. Analizuodamas įvykio atsiradimo sąlygas, t. y. siekdamas paaiškinti, kaip įmanomas įvykis, kuris yra heterogeniškas esamai normatyvinei tvarkai, Rancière'as sprendžia iš esmės tuos pačius filosofinius klausimus kaip ir Alainas Badiou, Giorgio Agambenas ar Slavojus Žižekas. Tačiau skirtingai nei minėti autoriai, Rancière'as nemano, kad filosofija yra privilegijuotas diskursas, galintis aptarti įvykio atsiradimo sąlygas; jis teigia, jog filosofija taip pat turi paklusti egalitarizmo reikalavimui; tai reiškia, jog disensuso įvykį taip pat tiksliai gali atskleisti ir filosofinė mintis, ir politinis reiškiny, ir meno kūrinys.

Didingumo estetika: Immanuelis Kantas ir Jeanas François Lyotard'as

Taigi politinė ir estetinė dimensijos Rancière'o tekstuose yra glaudžiai susijusios. Kita

vertus, šios dimensijos yra nevienalytės, jos negali būti sutapatinamos. Nors tiek politinis įvykis, tiek estetiškas įvykis dalyvauja kuriant disensusą ir nutraukia ryšius su normalumo jusliniu akivaizdumu, šių įvykių suvokimo sąlygos lieka skirtingos. Susidurdami su politiniu įvykiu, jį iš pradžių patiriame kaip tai, kas priešinasi mąstymui, kas sukelia sunkumą tą įvykį apmąstyti; susidurdami su meno įvykiu dažnai, nors ne visuomet, patiriame jo nereprezentuojamumą, jo negebėjimą arba atsisakymą kurti reprezentacijos formas. Žinoma, pati ši nereprezentuojamumo sąvoka įtraukia mus į ilgą diskusiją su Lyotard'u ir netiesiogiai per jį – su Kantu, ir verčia grįžti prie didingumo estetikos apibrėžimo. *Sprendimo galios kritikoje* Kantas aptaria grožį ir didingumą: kaip ir grožis, didingumas patinka pats savaime, taigi jo prielaida yra ne juslinis malonumas ir ne logiškai apibrėžiantis sprendinys, bet refleksijos sprendinys. Tačiau tarp grožio ir didingumo esama ir aiškių skirtumų: „gamtos grožis susijęs su objekto forma, kuri yra apribojimas; o didingumą galima surasti ir beformiame objekte, kiek jame arba juo remiantis įsivaizduojamas beribiškumas ir vis dėlto mintimis pridedamas beribiškumo totalumas...“ (Kantas 1991: 96). Čia atsiskleidžia dar vienas esminis skirtumas tarp grožio ir didingumo: gamtos grožio pagrindas yra savarankiškas, nuo mūsų nepriklausomas, o didingumo pagrindas glūdi mumyse ir mūsų idėjose. Estetinė sprendimo galia, spręsdama apie daiktą kaip apie didingą, šį sugebėjimą susieja su protu, t. y. su didingumo idėja, o vaizduotė siekia surasti šią idėją atitinkantį vaizdinį. Būtent čia vaizduotė susiduria su tam tikra negalia: vertinant matematiškai vaizduotė dar pajė-

gia objekto dydžiui parinkti adekvatų matą, tačiau vertinant estetiškai vaizduotė nepajėgi rasti adekvataus vaizdinio: „<...> visa vaizduotės galia vis dėlto neadekvati proto idėjoms“ (Kantas 1991: 109). Šis neadekvatumas sukelia nepasitenkinimo jausmą, nes vaizduotės estetiškas dydžių vertinimas neatitinka proto sugebėjimų; kita vertus, šį jausmą apribojimą mes suvokiame protu, kuriam šie apribojimai nėra būdingi, todėl nepasitenkinimą vėlgi pakeičia pasitenkinimas. Tad didingumo jausmas įtraukia į pasitenkinimo ir nepasitenkinimo kaitą, kuri, Kanto teigimu, sukelia ne vaizduotės žaismą, kaip grožio suvokimo atveju, bet tampa „rimta vaizduotės veikla“. Kitaip tariant, vaizduotės veikla čia yra išimtinai negatyvi, nes vaizduotė jausmą priemonėmis negali perteikti begalybės idėjos: „<...> vaizduotė, nors už jausmą srities ji neranda nieko, ko galėtų laikytis, vis dėlto, – kaip teigia Kantas, – jaučiasi beribė kaip tik dėl šio jausmą rėmų pašalinimo; vadinasi, tas rėmų pašalinimas yra toks begalybės atvaizdavimas, kuris, tiesa, kaip tik dėl to visada tegali būti grynai negatyvus, bet vis dėlto išplečia sielą. Žydu Įstatymų knygoje tikriausiai nėra didingesnės vietos už priesaką: nesusikurk paveikslą arba kokio nors panašumo nei į tą, kuris danguje, nei į tą, kuris žemėje, nei į tą, kuris po žeme ir t. t.“ (Kantas 1991: 128).

Lyotard'as Kanto didingumo sampratą susieja su modernistinio meno prigimtimi: jo manymu, nors modernistinio meno kūrinuose ir siekiama perteikti absoliučią idėją, vaizduotė, mėgindama rasti šiai idėjai tinkamą reprezentaciją, žlunga ir gali prezentuoti tik idėjos nereprezentuojamumą. Taigi, teigia Lyotard'as, Kantas nejučiomis suformulavo pagrindinius abstrakčiojo ir

minimalistinio meno principus; maža to: „avangardinio meno užuomazga jau glūdi kantiškojoje didingumo estetikos sampratoje“ (Lyotard 1990: 98). Lyotard'as teigia, kad tokiu būdu tai, kas nematoma, įsikuria matomumo šerdyje, o tai, kas neprezentuojama, ima organizuoti modernistinį meną kaip specifinę prezentacijos formą. „Tai, kas neprezentuojama, yra Idėjos objektas, kuriam neįmanoma surasti (pateikti) pavyzdžio, atvejo ar net simbolio. Neprezentuojama yra visata, taip pat žmonija, istorijos pabaiga, akimirka, erdvė, gėris, ir t. t. <...> Taigi negalima atvaizduoti absoliuto. Tačiau galima parodyti, kad esama kažko absoliutaus. Tai yra „negatyvioji“ (Kantas pasakytų „abstrakčioji“) prezentacija. „Abstrakčiosios“ tapybos srovė nuo 1912 metų kyla iš šio reikalavimo netiesiogiai ir neapibrėžtai nurodyti tai, kas nematoma pačiame vizualume. Šie darbai kelia didingumo, o ne grožio sentimentą“ (Lyotard 1990: 126). Lyotard'as teigia, kad didingumo jausmas siejasi ne tik su pažintiniais ir estetiniais sprendimais: be to, jog gamtoje esama didingų objektų (Kanto aprašyti kalnai, ugnikalniai ir t. t.), ir nepaisant nepasitenkinimo, kurį patiriame siekdami atvaizduoti prote turimas didingumo idėjas (begalybė, vienis ir t. t.), esama dar kažko: tai etinis sentimentas, kuris pasireiškia kaip estetinis nepasitenkinimas. Kaip teigia Lyotard'as, „galime svarstyti, ar šis vaizduotės neatitikimas ar sugrįžimas prie grynojo proto (teorinio ar praktinio) palieka erdvės estetikai. Svarbiausias *interesas*, kurį Kantas mato didingumo sentimente, yra „estetinis“ (negatyvus) transcendencijos ženklas, kuris būdingas etikai, tai moralinio dėsnio ir laisvės transcendencija“ (Lyotard 1990: 136). Lyotard'as skelbia grožio estetikos pabaigą

ir teigia, jog kartu su didingumu į estetikos lauką įsiveržia etika kaip žmogaus protas ir laisvė. „Tačiau kas vis dar rūpi protui, kai jis susiduria su prezentavimu (kuris būdingas kiekvienam menui), kai prezentacija pati rodosi neįmanoma?“ (Lyotard 1990: 138). Kitaip tariant, jei prezentacija neįmanoma, kaip iš viso įmanomas menas „po didingumo“? Kaip teigia Lyotard'as, „meno „po didingumo“ paradoksą sukuria tai, kad jis gręžiasi link daikto, kuris nesigręžia link proto, kad jis nori daikto, arba esti dėl daikto, kuriam jo nereikia. <...> Daiktas nelaukia būti nukreiptas, jis nieko nelaukia, jis nesišaukia proto. Kaip protas gali save apibrėžti ir susisieti su kažkuo, kas atsitraukia nuo bet kokio santykio? <...> Tai prezencija, kuri yra neprezentuojama protui, visuomet pabėganti nuo jo sugriebimo“ (Lyotard 1990: 142).

Norint suvokti, kas gi yra prezencija be reprezentacijos, verta prisiminti Lyotard'o pasiūlytą perskyrą tarp moderniojo ir postmoderniojo meno. Lyotard'o manymu, negatyvi prezentacija yra esminė moderniojo meno charakteristika, padedanti atskirti modernųjį meną nuo realistinio arba postmodernistinio:

Vadinčiau moderniu tokį meną, kuris savo „technikėlę“, kaip sakydavo Diderot, pasitelkia reprezentuoti tam, kas iš principo nereprezentuojama. Parodyti, kad esama kažin ko, ką galima suvokti, bet negalima nei pamatyti, nei „parodyti“ – štai modernios tapybos koziris. <...> Kaip tapyba, ji, be abejo, ką nors „prezentuos“, tačiau negatyviai, todėl vengs figūratyvumo ir reprezentavimo; ji bus „tuščia“ kaip Malevičiaus kvadratas, ji „parodys“ tik uždrausdama matyti, suteiks malonumą tik sukeldama skausmą (Lyotard 2006: 19).

Vis dėlto, teigia Lyotard'as, moderniąją didingumo estetiką vis dar grindžia stabilios ir atpažįstamos formos (konsensusas), kurios teikia žiūrovui medžiagos paguodai ar malonumui. O postmodernusis menas skiriasi tuo, jog atsisako stabilių formų ir konsensuso principo: „Postmodernas būtų tai, kas glūdi modernio viduje – tai, kas išryškina nereprezentuojamą pačioje prezentacijoje; tai, kas atsisako gerų formų paguodos, skonio konsensuso, kuris leistų drauge patirti negalimybės nostalgiją...“ (Lyotard 2006: 22). Taigi Lyotard'as apibrėžia esminę perskyrą tarp moderniojo ir postmoderniojo meno, nors ir nepaaiškina, kaip įmanoma įkurdinti nereprezentuojamą pačioje prezentacijoje.

Didingumas ir holokaustas

Imperatyvas prezentuoti tai, kas nereprezentuojama, išryškėja kitoje Lyotard'o knygoje – *Heideggeris ir „žydai“*. Čia Lyotard'as susieja to, kas nereprezentuojama, temą su vadinamąja „žydų“ problema, nors pastarieji nenurodo nei tautos, nei politinės, filosofinės ar religinės figūros ar subjekto. „Žydai“, visuomet rašomi su kabutėmis, reiškia simbolinį mąstymo *topoi*, tai, kas nereprezentuojama, tačiau kartu ir neužmirština, tai, kas įstumia į *différend* būklę, verčia išrasti naujas rašymo, sakymo ir mąstymo formas. Kaip teigia Davidas Carrollis, „Lyotard'ui (ir Kantui) determinuojančio kriterijaus trūkumas yra tai, kas bendrai apibrėžia politinį ir estetinį „lauką“, tačiau šis neapibrėžtumas įgyja specifinę reikšmę, kai paliečiamas Shoah klausimas, šis ribinis žinojimo ir jutimo atvejis, kurio atžvilgiu visos tikėjimo ir minties sistemos, visos literatūrinės ir meninės išraiškos formos atrodo

neadekvačios ar net kriminalinės“ (Carroll 1990: xi). Lyotard'as dar kartą atsigręžia į Kanto didingumo sampratą, kurią, šiek tiek heidegerišku stiliumi, interpretuoja kaip tai, kas slepiasi nuo meninių reprezentacijos formų, tačiau kartu šis išlaptinimas leidžia kažką parodyti – tam tikrą „prezenciją“, kuri nėra esanti, egzistuojanti, tačiau insistuoja nuolat primindama apie save kaip traumos simptomas. Neatsitiktinai Lyotard'as Kanto didingumo estetiką siekia apmąstyti kartu su Sigmundo Freudo metapsichologija: tiek Kanto didingumo samprata, tiek froidiškasis *Nachträglichkeit* nurodo tokią „prezenciją“ arba esatį, kuri nesileidžia reprezentuojama ir taip įrašoma į atmintį, net jei ta atmintis yra nesąmoninga. Greta psichoanalitinės traumos atminties problematikos keliamas ir Heideggerio svarstytas „užmarštis“ klausimas: kaip yra įmanoma, kad mąstytojas, raginęs mąstyti (Būties) užmarštį, staiga ima ir užmiršta „žydų“ klausimą? Ar tai mąstymo amnezija, ar anestezija, t. y. vaizduotės ir proto paralyžius, kuris ištinca siekiant apsvarstyti „prezenciją“, tą tikrovės Daiktą, esantį pačioje reprezentacijos šerdyje?

Lyotard'as kalba apie nesąmoningą afektą, arba, kaip pasakytų Jacques'as Lacanas, traumą, kuri nurodo neįmanomą, nemąstomą tikrovės Daiktą, kurio laikas nėra nei praeitis, nei dabartis, ir kuris, tiesą sakant, nėra įvykęs praeityje. Lyotard'as čia prisimena Freudą aprašytą Emmos atvejį, kurį sudaro dvi laike nutolusios scenos: pirmoji scena, kurios Emma neprisimena ir kurios reikšmė nebuvo suprasta, – tai šokas be afekto, ir antroji scena, kuri rodosi visiškai beprasmė: Emma įeina į parduotuvę ir ją sustingdo nepaaiškinama baimė, – afektas be šoko. Taigi traumos nėra nei pirmojoje

scenoje, nei antrojoje: traumą sukuria reikšmės kibirkštis, skirtumo santykis, susiejantis pirmąją ir antrąją scenas. Taigi trauma pasirodo, prezentuoja save dabartyje tik kaip simptomas, fobija, beprasmis signifikantas, kurio turinys – obsceniška tikrovė – niekuomet negali būti išvilкта į reprezentacijos sceną. Trauma – tai prezencija be reprezentacijos, pirminė scena, kuri turi būti išstumta ir užmiršta. Seksualinis skirtumas, Tėvo žmogžudystė, incestas, – visa tai turi būti išstumta ir užmiršta, tačiau kartu tai atkakliai egzistuoja kaip nesąmoningas afektas.

Taigi užmarštis yra tai, kas leidžia bendruomenei toliau gyventi ir susikurti savo melagingą *sensus communis*. Lyotard'as teigia, kad egzistuoja ištisa „užmaršties politika“, kuri įgyja du pavidalus: pirmasis – tai ištrynimasis, pėdsakų panaikinimas, antrasis – tai reprezentacija. Iš pirmo žvilgsnio atrodytų, jog reprezentuoti reiškia įrašyti į atmintį ir taip išsaugoti, apginti nuo užmaršties. Tačiau yra kaip tik priešingai: „tik tai, kas buvo įrašyta, gali, tikrąja to žodžio prasme, būti užmiršta, nes tai gali būti ištrinta“ (Lyotard 1990: 26). Kitaip tariant, Lyotard'as mano, kad reprezentacija yra ne kas kita, kaip „paprasčiausia“ represija, padedanti išstumti traumą ir netgi panaikinti jos pėdsakus. Lygiai taip pat yra ir su Auschwitzu:

Neįmanoma jo reprezentuoti kažko nepraleidžiant, neužmirštant iš naujo, nes jis paneigia vaizdus ir žodžius. Reprezentuoti „Auschwitzą“ vaizdais ir žodžiais yra būdas, priverčiantis jį užmiršti. Čia aš turiu galvoje ne tik prastus filmus ir plačiai transliuojamus televizijos serialus, prastus romanus ar „liudytojų pasakojimus“. Aš turiu galvoje tuos atvejus, kurie dėl savo tikslumo ir atšiaurumo

kaip tik neleidžia ar turėtų neleisti mums užmiršti. Tačiau net ir jie reprezentuoja tai, kas, kad nebūtų pamiršta kaip pati užmarštis, turėtų likti nereprezentuojama. Claude'o Lanzmanno filmas *Shoah* yra išimtis, galbūt vienintelė. Ne tik dėl to, kad jame paneigiama reprezentacija vaizdais ir muzika, bet ir todėl, kad jis vargu ar rodo tokį liudijimą, kuriame Holokausto nereprezentuojamumas nebūtų nurodomas, nors akimirksniu, balso tono virtelėjimu... (Lyotard 1990: 26).

Kitaip tariant, Lyotard'as čia šiek tiek pakeičia Kanto didingumo sampratą: didingumo (arba siaubo) reprezentacija negalima ne dėl vaizduotės nepakankamumo ar neadekvatumo proto gebėjimams, bet veikia pati galimybė reprezentuoti turi būti suspenduojama, kad reprezentacija nevirstų represija ir užmarštimi. Tai, kas nereprezentuojama, išsaugo „pirminės scenos“, tikrovės obsceniškumą, kuris kaip radioaktyviosios dalelės persmelkia mūsų mąstymą ir aktyvina atmintį. Šis imperatyvas mąstyti tai, kas nemąstoma ir nereprezentuojama, radikaliai pakeičia meno pobūdį:

Ši negalimybė kurti formas inicijuoja ir žymi meno pabaigą, tiksliau, ne paties meno, bet meno kaip gražios formos pabaigą. Jei menas ir toliau egzistuoja, o jis egzistuoja, jis yra visiškai kitoks, anapus skonio, siekias parodyti ir išlaisvinti šį niekį, šią afektaciją, kuri nieko neskolinga juslumui ir visiškai priklausoma nuo nejuslios paslapties (Lyotard 1990: 44).

Didingumo estetika kine

Nereprezentuojamumo temą toliau tęsia Rancière'as, interpretuodamas ir plėtodamas Lyotard'o pavyzdžius. Panašiai kaip Lyotard'as, Rancière'as nereprezentuojamumo

dimensiją suvokia ne kaip mūsų vaizduotės ir gebėjimo kažką suvokti protu nesuderinamumą arba nepakankamumą; veikiau jis siekia atskleisti, kad nereprezentuojamumo dimensija mene netiesiogiai nurodo tai, kas nemąstoma politinėje plotmėje. Kitaip tariant, suvokimo ir reprezentacijos santykis čia apverčiamas: nereprezentuojamumo dimensija liudija ne negebėjimą reprezentuoti, bet negebėjimą apmąstyti politinę tikrovės dimensiją. Tačiau, priešingai nei Lyotard'as, Rancière'as ši mąstymo pokytį sieja ne su modernistinio ir postmodernistinio meno kaita, bet su paties meno „etiniu posūkiu“. Kaip teigia Rancière'as, „šis estetikos virsmas į etiką akivaizdžiai negali būti paaiškintas tuo, jog menas tampa „postmodernus“. Simplistinė modernizmo ir postmodernizmo opozicija neleidžia suprasti dabartinės situacijos transformacijų ir jų keliamų pavojų. <...> Postmodernus karnavalas iš esmės buvo tik dūmų uždanga, slepianti antrojo modernizmo transformaciją į „etiką“, kuri nėra susilpninta ir socializuota estetinio emancipacijos pažado versija, bet paprasta ir gryna jo inversija. Ši inversija sieja meno specifiskumą ne su būsima emancipacija, bet veikiau su neužmirštama ir nesibaigiančia katastrofa“ (Rancière 2010 a: 199–200). Tačiau čia reikėtų pasakyti, kad Lyotard'o pasiūlyta modernistinio ir postmodernistinio meno perskyra niekaip neužkerta kelio „etiniam posūkiui“: priešingai, pats Lyotard'as teigia, kad kartu su didingumu į estetikos lauką įsiveržia etika kaip žmogaus laisvė ir protas; Lyotard'ui rūpi ne tiek meno virsmas iš modernistinio į postmodernistinį, bet klausimas, kokios prezentacijos formos yra suderinamos su nauju etiniu meno imperatyvu.

Siekdami atsakyti į šį klausimą, grįžkime prie Lyotard'o ir Rancière'o pasitelkto kon-

kretoaus pavyzdžio – Claude'o Lanzmanno filmo *Shoah* (1985), – nuo kurio ir prasidėjo diskusija apie tai, kas gali arba negali būti reprezentuota. *Shoah* hebrajų kalba reiškia sunaikinimą – šis žodis pasirinktas įvardyti tam, ką mes vadiname holokaustu. Lanzmannas sukūrė 9 valandų filmą, kuriame rodo savo interviu su holokausto aukomis ir liudininkais. Dažniausiai filme matome arba liudininkų veidus, arba idiliškus Lenkijos ir kitų išnaikinimo vietų peizažus. Tad kokia gi prasme filmas perteikia tai, kas nereprezentuojama? Galima teigti, kad Lanzmannas savo filmu atsisako kurti bet kokią to įvykio, kurį vadiname holokaustu, fikciją. Kitaip tariant, filme atsisakoma vaidybos, persikūnijimo – kito kūno, kuris galėtų atstoti tą, kurio nėra. Kaip teigia Rancière'as, „tai, ką [filme] siekiama reprezentuoti, yra ne budeliai ir aukos, bet dviguba eliminavimo procedūra: pačių žydų eliminavimas ir paties šio eliminavimo pėdsakų eliminavimas“ (Rancière 2009: 127). Šios dvigubos procedūros negalima reprezentuoti kaip fikcijos ar liudijimo, kuris sugrąžintų praeitį į dabartį, nes taip būtų atsisakoma reprezentuoti antrąjį eliminavimą, t. y. pačią užmarštį. Tačiau kartu filmas nėra grynai dokumentinis, jame neatsisakoma fiktyvių „meninių“ scenų, kurias filmo režisierius apdairiai modeliuoja. Matome sentimentalius kraštovaizdžius, taip pat žmones, kurie filmuojami fiktyviose, surežisuotose scenose: pavyzdžiui, filmas prasideda pastoraliniu epizodu, kuriame matome upe besiriantį ir dainuojantį žmogų... Filmu pradžios epizodą lydi provokuojantis teiginys – „veiksmas prasideda mūsų dienomis“ – parodantis fiktyvų filmo pobūdį. Taigi problema čia yra ne tai, galima ar negalima reprezentuoti

holokaustą; kaip teigia Rancière'as, svarbu yra tai, koks reprezentacijos būdas yra adekvatus ir tinkamas (Rancière 2010: 196).

Lanzmanno filme ši įtampa tarp to, kas reprezentuojama, ir to, kas lieka nereprezentuotina, išryškinama kontrastu, kuris sukuriamas tarp pasakojimo ir jusliškai suvokiamo dabartiško vaizdo. Pavyzdžiui, pirmasis filmo epizodas, perteikiantis Simono Srebniko liudijimą apie masinių kapaviečių naikinimą Chelmino vietovėje, remiasi vaizdo sudvejinimu (Gilles'is Deleuze'as tai vadintų „kristaliniu vaizdu“): matome milžinišką lauką, beveik idilišką peizažą, kuris toks pats tylus, koks buvo pasakojamų įvykių metu, tačiau kartu ir radikaliai kitoks, nes negatyviai liudija apie čia patirtą siaubą. Mažytė liudytojo figūra milžiniškame žudynių lauke, pasak Rancière'o, rodo, „jog adekvatus atitikimas tarp vietos bei pasakojimo ir paties liudytojo kūno yra negalimas; [šis neatitikimas] tiksliai išreiškia eliminacijos pobūdį, kurį ir siekiama pavaizduoti. Tokiu būdu atskleidžiamas įvykis, kuriuo neįmanoma patikėti, kurį programuoja pati išnaikinimo logika – ir kurią patvirtina neigimo logika: net jei kažkas išgyveno, kad galėtų paliudyti, niekas juo nepatikės – kitaip tariant, niekas nepatikės, jog šią tuštumą galima užpildyti tuo, kas pasakojama, tai tiesiog atrodo kaip haliucinacija“ (Rancière 2009: 128). Holokausto realybė yra sunkiai suvokiama protu, todėl net ją patyrusiems ir išgyvenusiems sunku patikėti jos realumu: „aš netikiu, jog čia esu“, – sako Srebnikas. Kitaip tariant, filmo vaizdas konstruojamas panašiai kaip trauma: liudininko pasakojimas rekonstruoja pirmąją sceną, kuri buvo tarsi šokas be afekto; tačiau čia ir dabar filmuojama išnaikinimo vieta, nors ir tyli bei idiliška,

perkelia mus į antrąją sceną, kuri sukelia afektą be šoko. Būtent šių dviejų scenų jungtis – buvusios, įsivaizduojamos, ir dabartiškai jusliškai suvokiamos – įsteigia traumą ir leidžia suvokti tai, kas nereprezentuojama. Tačiau šiuo atveju svarbu tai, kad nereprezentuojama nebūtinai reiškia „nevaizduojama“, „neparodoma vaizdu“: vaizdas neturi išskirtinės privilegijos atverti praeities siaubą, nes tai filme atlieka liudytojo pasakojimas, sakymas, balsas. Kaip teigia Rancière'as, „reprezentacija nėra veiksmas, sukuriantis regimą formą, bet veiksmas, surandantis ekvivalentą – kažką, ką kalba gali atlikti taip pat gerai kaip ir fotografija. Vaizdas nėra daikto dublikatas. Tai sudėtinga visuma santykių tarp to, kas matoma ir nematoma, tarp to, kas matoma, ir kalbos, tarp to, kas pasakyta ir nepasakyta“ (Rancière 2009: 93).

Taigi Lanzmanno filmas sąmoningai žlugdo reprezentaciją, paversdamas ją reprezentacijos negalimybe. Tačiau Rancière'as teigia, kad negalimybė šiuo atveju iš esmės reiškia draudimą, drastišką teorinį gestą, nukreiptą tiek prieš patį įvykį (holokaustą), tiek prieš meną kaip galimą to įvykio reprezentacijos formą: „Pirma, religinis draudimas turi būti pritaikomas menui, kur draudimas vaizduoti žydų Dievą yra paverčiamas draudimu reprezentuoti žydų sunaikinimą. Antra, reprezentacijos perteklius, būdingas reprezentacijos tvarkos griuvėsiams, turi būti transformuotas į savo priešybę: reprezentacijos stoką ar negalimybę“ (Rancière 2010 a: 198). Rancière'as tikisi, jog šis dvigubas draudimas kažkokiu būdu turėtų pakeisti meno eigą ir priversti modernųjį meną, užuot įklimpus į postmodernizmo būklę, tapti menu to, kas nereprezentuojama. Galima numanyti, kad

Rancière'as postmodernistinių meną suvokia kaip reprezentacijos formų perteklių ir karnavalą, negalintį nei kelti etinių klausimų, nei išrasti naujų, nereprezentacinių meno formų. Galbūt dėl to Rancière'as (2010 b: 40–41) kritiškai vertina bet kokią bandymą tiesiogiai vaizduoti holokaustą, pavyzdžiui, Roberto Benigni filmą *Gyvenimas yra gražus* (1997), kuriame koncentracijos stovykla vaizduojama kaip žaidimas, kuriuo tėvas bando įtikinti savo sūnų ir taip apsaugoti jį nuo traumos. Kritikus įsiutino ne tik bandymas tiesiogiai pavaizduoti holokaustą, bet ir komiškas, „nerimtas“ filmo tonas: ar tokiu būdu ir pats holokausto įvykis netampa komedija? Akivaizdu, jog filme nėra nė vieno kadro, kurį galėtum pavadinti „didingu“, tačiau ne dėl to, kad jame būtų reiškiamas nepagarbus požiūris į įvykius, bet todėl, kad buvo pasirinktas kitas reprezentacijos būdas ir kita estetika. Su labai didelėmis išlygomis šią estetiką galėtume vadinti postmodernistine, turėdami galvoje Lyotard'o modernistinio ir postmodernistinio meno apibrėžimą: modernistinių meną apibrėžia centrinė nesatis – vaizduojamas ne pats įvykis, bet jo atspindys liudininkų veiduose (Lanzmanno *Shoah*); postmodernistė strategija būtų visiškai priešinga. Kaip teigia Žižekas, „postmodernizmas“ reiškia tikslų šio proceso apvertimą. Jis ne demonstruoja, jog žaidimas vyksta be objekto, jog žaidimas yra organizuojamas aplink centrinę nesatį, bet veikiau išstato objektą tiesiogiai, leisdamas jam parodyti savo neutralų ir arbitralų pobūdį“ (Žižek 2005: 315). Taigi jeigu modernistinių kūrinių, pavyzdžiui, Samuelio Becketto pjesė *Belaukiant Godo*, bandytume perrašyti postmodernistiniu stiliumi, „reikėtų įvesdinti Godo į sceną: jis būtų tiksliai toks kaip mes, gyvenantis tuščia, nuobodu

gyvenimą kaip ir mes, besidžiaugiantis tais pačiais kvailais malonumais“ (Žižek 2005: 316). Kitaip tariant, postmodernistinis meno kūrinys būtų organizuojamas ne nurodant įvykio nesatį, bet prezentuojant įvykį tiesiogiai, atkuriant visą jo kasdienį ir brutalų faktiškumą. Taigi Benigni filmas *Gyvenimas yra gražus* tiesiog perkelia tą patį įvykį į kasdienybės dimensiją ir perteikia jį pasitelkęs visai kitą optiką – galime ją pavadinti „niekingumo estetika“. Matyt, panašios estetinės strategijos laikosi ir Andrzejus Wajda filme *Katynė* (2007), kuriame įvykis, ilgą laiką oficialiai laikomas nesančiu, yra prezentuojamas tiesiogiai kino ekrane. Filmo pabaigoje Wajda inscenizuoja ilgą, brutalią Katynės žudynių sceną, kurioje obsceniškai prezentuojamas įvykis, iki tol neturėjęs vietos reprezentacijos scenoje, t. y. mūsų atmintyje.

Prieš nereprezentuojamumą: vaizdai nepaisant nieko

Taigi postmodernistinis menas jokių būdu neištrina etinių ir politinių klausimų – skiriasi tik jų prezentavimo būdas. Agambenas pažymi, jog kiekviena mūsų kūniškos kasdienybės akimirka nėra neutrali; ji atkartoja tą pačią politinę logiką, kurios pasekmė ir buvo koncentracijos stovyklos. Knygoje *Auschwitzo likučiai: liudininkas ir archyvas* Agambenas cituoja vieno Auschwitzo liudininko, Miklos Nyszli, pasakojimą apie tai, kaip „darbo“ pertraukų metu *Sonderkommando* nariai žaisdavo futbolą su SS karininkais. „Šios rungtynės pribloškia kaip trumpa humaniško pauzė begalinio siaubo viduryje. Tačiau aš kaip liudininkas suvokiu šias rungtynes, šį normalumo momentą, kaip tikrąjį koncentracijos stovyklų

siaubą. “Toliau Agambenas teigia, jog „šios rungtyinės niekuomet nesibaigia; jos tęsiasi, lyg niekuomet nebūtų pasibaigusios. <...> Iš čia kyla mūsų gėda, gėda tų, kurie nieko nežinojo apie koncentracijos stovyklas, tačiau, net to nežinodami, yra stebėtojai tų rungtynių, kurios pasikartoja kiekvieną kartą, kai vyksta rungtyinės stadionuose, televizijos transliacijose, kasdienio gyvenimo normalume. Jei mums nepavyks perprasti tų rungtynių, jų sustabdyti, nebus vilties“ (Agamben 1999: 25–26). Kitaip tariant, Agambenas bando dekonstruoti požiūrį, jog koncentracijos stovyklos yra toks siaubas, kuris negali būti nei apmąstomas, nei reprezentuojamas; jo manymu, koncentracijos stovykla yra modernybės *nomos*, dėsnis arba įstatymas, vis dar valdantis politinę erdvę ir mūsų kasdienes gyvenimus. „Koncentracijos stovykla yra politinės erdvės paradigma nuo to momento, kai politika tampa biopolitika, o *homo sacer* virtualiai gali tapti bet kuris pilietis. Todėl kai keliamo klausimus apie koncentracijos stovyklų siaubą, tai neturėtų būti veidmainiškas klausimas, kaip galėjo būti padaryti tokie baisūs nusikaltimai žmonėms. Daug sąžiningiau ir naudingiau būtų patyrinėti juridines procedūras ir galios išsidėstymus, kurie leido taip paminti žmonių teises, kad jokie veiksmai, įvykdyti prieš juos, jau neatrodo kaip nusikaltimai“ (Agamben 1998: 171). Būtent dėl to, jog Auschwitzo logika atsi- kartoja kiekvieną kartą, kai politika įsiterpia į kasdienį žmonių gyvenimą kaip biopolitika, reikia atmesti tiek didingumo estetika, tiek religinius eufemizmus, kurie paslepia nusikaltimo esmę. Agambeno žodžiais, „teigti, jog Auschwitzas yra „neapsakomas“ ar „nesuvokiamas“, reiškia *euphemein*, tyliai garbinti, kaip elgiamasi su dievu. Nepaisant

intencijų, taip tik prisidedama prie jo šlovės. Tačiau mes „nesigėdijame spoksoti į tai, kas neapsakoma...“ (Agamben 1999: 32–33).

Panašios strategijos laikosi ir Georges'as Didi-Hubermanas, kurio knygos pavadinimas – *Vaizdai nepaisant nieko* – aiškiai polemizuoja su didingumo estetika ir to, kas „neapsakoma“, retorika. Ši knyga išsirutuliojo iš teksto, kurį Didi-Hubermanas parašė 2001 metais Pompidou centre vykusios parodos¹ katalogui. Parodoje buvo eksponuotos keturios mažos fotografijos, padarytos 1944 metais Auschwitzo dujų kameroje vieno iš *Sonderkommando* narių ir vėliau kažkokiu būdu perduotos lenkų pasipriešinimo dalyviams. Dviejose fotografijose matoma grupė nuogų moterų, stumiamų link dujų kameros, kitose dviejose matyti degantys kūnai atvirame ore. Parodą lydėjo Didi-Hubermano esė, kurioje buvo pabrėžiama, jog šios keturios fotografijos, išplėtos iš pragaro, perteikia visą Auschwitzo realybės svorį. Didi-Hubermanas teigia, kad šios keturios fotografijos sudrasko į skutus visus bandymus vaizduoti Auschwitzą kaip tai, kas neišivaizduojama ir nereprezentuojama; taip pat atsisako mąstyti apie Auschwitzą kaip apie tai, kas nemąstoma. Didi-Hubermano teigimu, „Hannah Arendt pademonstravo, kad būtent tuomet, kai mintis užsikerta, mes turime įdėti dar daugiau pastangų mąstyti arba, veikiau, suteikti mąstymui naują kryptį. <...> Jei mes manome, kad Auschwitzas nesuderinamas su esama politine mintimi, net antropologija, tuomet turime permąstyti pačius humanitarinių ir socialinių mokslų pagrindus“ (Didi-Huberman 2008: 25).

¹ „Memoires des camps: Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933–1999)“.

Taigi Didi-Hubermanas pasisako prieš tai, kad Auschwitzui būtų suteiktas nereprezentuojamo ir nemąstomo didingo objekto statusas – taip ne priartėjame prie įvykio esmės, bet, priešingai, išstumiamo jį į mistinės adoracijos regioną, kaip teigė Agambenas. Nors vaizduotė yra linkusi išsijungti, vos tik imame galvoti apie Auschwitzą, būtent dėl to svarbu parodyti kiekvieną, net ir fragmentišką, vaizdą, kurį pavyko išplėsti iš pragaro. Taigi Didi-Hubermanas atvirai polemizuoja su didingumo estetika ir teigia, kad „formalūs Claude'o Lanzmanno filmo *Shoah* sprendimai sukūrė alibi ištisam diskursui (moraliniam ir kartu estetiniam) apie tai, kas nereprezentuojama, nepavaizduojama, nematoma, neįsivaizduojama ir t. t.“ (Didi-Huberman 2008: 26). Šis alibi iš esmės leidžia atsiriboti nuo minties, jog Auschwitzą lėmusi biopolitinė logika vis dar grindžia mūsų kasdienius gyvenimus.

Ši mintis nėra patogi ar maloni, tad galima suprasti, kodėl Didi-Hubermano esė ir pati paroda išprovokavo tokias aršias reakcijas, išsakytas Gérardo Wajcmano ir Elisabeth Pagnoux². Pagnoux apkaltino Didi-Hubermaną vujerizmu ir teigė, kad šie vaizdai – keturios fotografijos – yra nepakeliami, nes jie per daug tikri. Wajcmanas, priešingai, teigė, kad vaizdai ir juos lydintis tekstas yra nepakeliami, nes jie yra melagingi. „Šios keturios fotografijos neperteikia *Shoah* realybės dėl trijų priežasčių: pirma, jose nevaizduojamas žydų sunaikinimas dujų kameroje; antra, tikrovė niekuomet nėra apibūdinama tik kaip vizualinė reprezentaci-

ja; ir, trečia, nes *Shoah* įvykio esmę sudaro tai, kas nereprezentuojama – kažkas, kas struktūriškai negali būti perteikiama vaizdu“ (Rancière 2009: 89). Kaip teigia Wajcmanas, „dujų kameros yra toks įvykis, kuris pats savaime sukuria aporiją, nepajudinamą tikrovę, kuri sunaikina ir suproblemina patį vaizdo statusą ir stato į pavojų bet kokią mąstymą apie vaizdus“ (Rancière 2009: 89). Wajcmano kritika remiasi fotografijos kaip įrodymo ir liudijimo supriešinimu: nors šios nuotraukos įrodo holokausto tikrovę, mes vis tiek negalime jos suprasti ir toleruoti. Šiam įrodymo „neteisingumui“ Wajcmanas priešpriešina Lanzmanno filmą *Shoah*, kuris vėlgi sugrąžina mus į saugios adoracijos karalystę.

Michaelio Haneke's *Baltas kaspinas*

Šio ginčo kontekste siūlau paanalizuoti Michaelio Haneke's filmą *Baltas kaspinas* (2009), kuris siejasi su pastangomis apmąstyti holokaustą, tačiau iš kitos perspektyvos: tai ne traumų simptomatika (kaip Lanzmanno atveju), bet prievartos genealogija. Filme rodomi vaikai, kurie po kelerių metų baltus raiščius pakeis raiščiais su svastikomis. Prievarta filme niekuomet nėra rodoma tiesiogiai, nors pasakojama apie virtualią nusikaltimų (nukrinta ir susižaloja raitelis, apleistame pastate mirtinai susižaloja darbininkė, sudega kluonas, pagrobiami ir sužalojami vaikai), kurių vykdytojai nėra nustatyti. Haneke teigia, jog klausimas „kas tai daro“ visiškai nėra svarbus – svarbi pati prievartos, neapykantos, brutalumo ir baimės atmosfera, kurioje užsimezga tai, kas vėliau virs nežmoniška prievartos mašina. Haneke teigia, kad jį domina baimės, pasyvumo, paklusnumo

² G. Wajcman. De la croyance photographique, *Les temps modernes* 56 (613), 2001: 47–83. E. Pagnoux. Reporter photographique à Auschwitz, *ibid.* 84–108. Toliau cituojama iš Rancière 2009.

genealogija, kuri sudaro sąlygas rasti bet kokio pobūdžio totalitarizmui. Kaip teigė pats režisierius, svarbu suvokti, „kokios sąlygos turi būti sukurtos, kad žmonės patys siektų dalyvauti tokiose ideologinėse reakcijose? Apimti beviltiškumo, pažeminimo ir nevilties, žmonės griebiasi bet kokio šiaudo, ir tas šiaudas dažniausiai įgyja ideologinę formą, nesvarbu, religinę ar politinę. Iš beviltiškumo pasirenkama ideologija – ji remiasi tuo pačiu modeliu, tik išorinės formos gali būti skirtingos“³. Taigi, nors filmas yra suprantamas kaip savotiška fašizmo genealogija, pats Haneke interviu yra sakęs, kad šį filmą galime interpretuoti ir kaip pasakojimą apie bet kurią ideologijos formą, pavyzdžiui, fundamentalizmą. Bet kuriuo atveju jį domina grynoji galios struktūra ir žmonių savanoriškas pasijungimas prievartai. Šis įdėmus galios formų tyrinėjimas artimas Gilles’io Deleuze’o ir Félixo Guattari sukurtai perskyrai tarp makropolitikos ir mikropolitikos: makropolitika veikia valstybės institucijų, politinių partijų lygmeniu; tačiau tikroji politikos genėzė sietina su mikropolitika, kuri atskleidžia, kaip geismas organizuojamas pačioje intymiausioje aplinkoje – šeimoje, vaikų ir tėvų, sutuoktinių tarpusavio santykiuose. Taigi fašizmas (kaip ir bet kuri kita ideologija) visuomet pirmiausia yra „naminis“, veikiantis mikropolitikos lygmeniu, ir tik vėliau, susidarius tinkamoms sąlygoms, jis tampa valstybine ar partine ideologija. Tačiau svarbiausias klausimas, kuris rūpi tiek filmo režisieriui, tiek Deleuze’ui ir Guattari, yra kodėl subjektas trokšta būti

represuotas, kodėl jis savanoriškai paklūsta prievartai? Guattari (jis, beje, yra parašęs tekstą „Kiekvienas nori būti fašistas“) teigia, jog žmogaus psichiką valdo du impulsai: aktyvus ir pasyvus, šizofreninis ir paranojinis, kūrybinis ir destruktivus. Šizofrenijos ir paranojos sąvokos čia apibrėžia ne kliniškines būsenas, bet socio organizavimo principus: šizofrenija reiškia kūrybišką kaitos principą, nuolat kintančią subjekto tapatybę; paranoja, priešingai, reiškia libidinį potraukį tvirtai laikytis apibrėžtų ir galios primestų tapatybių, įsitikinimų, autoritetų. Taigi kodėl geidžiame galios ir autoritarizmo? Galima atsakyti maždaug taip: nuolatinis kūrybiškumas, savo ir kitų tapatybės kūrimas, emocinių ir intelektualinių aljansų kūrimas reikalauja daug pastangų, todėl nuolatinė tokio subjekto būklė yra netikrumas arba „šizofrenija“; priešingai, daug ekonomiškiau ir psichologiškai paprasčiau yra paklusti autoritetui, priklausyti klanui ar grupuotei, vadovautis išmoktomis taisyklėmis, paranojiškai atmesti viską, kas yra skirtinga, – tai ir yra „naminis fašizmas“, pasireiškiantis mikrolygmeniu.

Tačiau svarbiausia Haneke’s filme yra ne tai, kas pasakojama, bet tai, kaip pasakojama: prievartos genealogija čia perteikiama per kaimo vaikų ir suaugusiųjų kasdienybę. Labiausiai mane nustebino *Balto kaspino* panašumas su negatyviaja Lanzmanno estetika: pats Haneke interviu yra sakęs, kad jo filme svarbiausia yra tai, kas nerodoma, tačiau į ką nurodoma. Galima teigti, jog Haneke *Baltą kaspiną* konstruoja kaip tokį meno kūrinį, kuris kažką rodo, tačiau netiesiogiai, per negatyvią nuorodą. Filme dominuoja statiški kadrai, rodantys veidus stambiu planu, idiliškus peizažus – panašiai kaip Lanzmanno filme. Kita vertus, filmo

³ Michael Haneke. „A History of Violence“. Prieiga per internetą: <http://www.thedailybeast.com/newsweek/2009/12/27/a-history-of-violence.html> [žiūrėta 2012 m. gegužės 29 d.].

režisierius sąmoningai rodo filmo fiktyvumą, jį stilizuodamas pagal nespaltotų XX amžiaus pradžios fotografijų (kurios yra beveik bendraamžės su vaizduojamais įvykiais) estetiką. Galima teigti, jog paranojinės prievartos pritvinkęs, „niekingas“ filmo turinys kontrastuoja su išgryninta modernistine didingumo estetika ir verčia klausti, kodėl autorius, kuris sukūrė tokį filmą kaip *Smagūs žaidimėliai* (1997), kur prievarta mėgaujama tiesiogiai, šį kartą renkasi modernistinę estetiką. Galbūt tai ir yra Lyotard'o ir Žižeko aprašytas postmodernistinis ėjimas – panašiai kaip Žižekas atvedina Godo į sceną, taip Haneke parodo, kaip fašizmas įsikuria kiekvienoje

šeimoje, kiekviename intymiausiame santykiyje. Taip Haneke įsiterpia į didingumo estetikos šalininkų ir priešininkų ginčą ir pakreipia jį Agambeno ir Didi-Hubermano nusakyta linkme: nereprezentuojamumo dimensija mene atskleidžia ne tai, kas nemąstoma, t. y. tai, ko mes negalime apmąstyti, bet, priešingai, tai, ką reikia mąstyti: net jei mintis užsikerta, turime įdėti dar daugiau pastangų, kad atrastume naujų mąstymo kryptių. Užuoat išstūmę holokausto sukeltą siaubą į religinės adoracijos karalystę, turime imti tirti juridinio, politinio ir kasdienio gyvenimo procedūras, atskleidžiančias galios įsitvirtinimo mechanizmus.

Literatūra

Agamben, G. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press.

Agamben, G. 1999. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Trans. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books.

Carroll, D. 1990. The Memory of Devastation and the Responsibilities of Thought: “And let’s not talk about that”, in *Heidegger and “the Jews”*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. vii–xxix.

Corcoran, S. 2010. Editor’s Introduction, in Jacques Rancière. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Ed. and trans. Steven Corcoran. London, New York: Continuum: 1–24.

Didi-Huberman, G. 2008. *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*. Trans. Shane B. Lillis. Chicago and London: The University of Chicago Press.

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

Lyotard, J. F. 1990. *Heidegger and “the Jews”*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lyotard, J. F. 1991. *The Inhuman: Reflections on Time*. Trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press.

Lyotard, J. F. 2006. Atsakymas į klausimą: Ką reiškia postmodernas?, in *Post/Modernizmas*. Sud. Audronė Žukauskaitė. Kaunas: Kitos knygos: 13–23.

Rancière, J. 2004. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Trans. Gabriel Rockhill. London, New York: Continuum.

Rancière, J. 2009. *The Emancipated Spectator*. Trans. Gregory Elliott. London, New York: Verso.

Rancière, J. 2010 a. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Ed. and trans. Steven Corcoran. London, New York: Continuum.

Rancière, J. 2010 b. *Chronicles of Consensual Times*. Trans. Steven Corcoran. London, New York: Continuum.

Žižek, S. 2005. *Viskas, ką norėjote sužinoti apie Žižeką, bet nedrįsote paklausti Lacano* [Žižeko darbų rinktinė]. Sud. Audronė Žukauskaitė. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.

POLITICAL EVENT AS THE UNREPRESENTABLE DIMENSION IN ART**Audronė Žukauskaitė**

Summary

This article reconsiders the interface between politics and aesthetics in Jacques Rancière's work. Rancière claims that the unrepresentability in art in some specific cases is commensurate with the unthinkability of a political event. Rancière finds the paradigmatic example of such commensurability in Claude Lanzmann's film *Shoah* (1985). The discourse of the unrepresentable originates from the Kantian notion of the sublime and the subsequent modifications of this notion in Jean-François Lyotard's philosophy. Lyotard displaces the sublime in the field of modern art, defining it as the art of negative presentation. This negativity refers both to the unrepresentable dimension in modern art and the unthinkable dimension of traumatic political events, such as the Holocaust. Contrary to this strategy of sublime adoration, Giorgio Agamben and Georges Didi-Huberman argue against the unrepresentable and claim the necessity "to stare at the unsayable". For example, Didi-Huberman in his *Images In Spite of All* provocatively rejects the formal choices of Lanzmann's *Shoah* and insists on the necessity to make or present images "in spite of all". In my article, I want to build on this controversy by introducing into it Michael Haneke's film *The White Ribbon* (2009), which plays on both sides: on the one hand, it uses the negative aesthetics of the sublime, very similar to that of Lanzmann's film, and on the other hand, it examines violence present at the core of our everyday life.

Keywords: the sublime, imagination, representation, the unrepresentable, Holocaust.