

**DOKUMENTAS IR / AR PRISIJAUKINTAS
VALDŽIOS ŽVILGSNIS:
„BLOKADOS“ ARCHYVAS¹**

NATALIJA ARLAUSKAITĖ

Šis straipsnis skirtas masinio ilgalaikio nykimo ir jo vaizdavimo kino dokumentų bei jų archyvo (per)tvarkymo šiuolaikiniame kine ypatumams. Tam, kaip tam tikros – dokumentinės – atminties formos konstruojamos ir įreikšminamos šiuolaikiniame kontekste, ką šių atminties formų „pripažinimas“ sako apie kolektyvinį „pripažįstančiųjų“ tapatumą ir istorinės atminties konfigūraciją. Pagrindinė jo medžiaga – rastos medžiagos filmai (*found footage film*), sukurti Antrojo pasaulinio karo kino dokumentų pagrindu, pirmiausia pasakojantys apie Holokaustą ir Leningrado blokadą.

Bendrajį aptarimo rėmą sudaro istorinės atminties ir jos konstravimo kine problematika. Pirmą straipsnyje susitelkiama į (karo) archyvo sampratą ir Antrojo pasaulinio karo vizualiųjų dokumentų perinterpretavimą. Toliau aptariamas žmogiškumą kvestionuojančių patirčių vaizdavimas / regėjimas bei jo iššūkiai. Galiausiai detalai nagrinėjamas Sergejaus Loznico filmas „Blokada“ (2006). Jo analizė atskleidžia, kokią archyvo sistemą kuria jo pasakojimo ypatumai, kokią galios poziciją jie transliuoja ir kaip filmas iš dalies atsako į klausimą „Ką reiškia reprezentuoti karą šiuolaikinėje Rusi-

¹ Straipsnis parašytas vykdant Lietuvos mokslo tarybos projektą „Šiuolaikinės Rusijos tapatybės paieškos ir politinė praktika, 1990–2010“ (Nr. MIP-11282).

joje?“ Tokia dėstymo logika leidžia panagrinėti, kiek suvokimo modeliai ir žodynas, išplėtoti „paradigminiu“ – Holokausto – atveju, gali būti pritaikyti / apriboti kalbant apie kitus masinio naikinimo / nykimo atvejus, taip pat Leningrado blokadą.

Loznicos „Blokada“ rodo, kad konsensuso dėl istorinės „tiesos“ kaina (ir tikriausiai ne tik Rusijoje) – įsitraukimas į retroscenarijų, nors ir su išlygomis, o archyvavimo konvencijos vargiai gali būti radikaliai pakeistos dirbant su institucijos vardu pagamintais liudijimais, „sutvarkomais“ pasitelkiant dominuojančią reikšnių suteikimo formą. Galiausiai „Blokada“ parodo karo atminties archyvo, surikiuoto sovietmečiu ir iki šiol suteikiančio pagrindą pozityviam Rusijos tapatumui, adaptavimo šiuolaikiniam kontekstui ribą – jis išlieka pergalės mito, kuriame priešai nubausti ir pergalės saliuotas įvykęs, ribose.

Įvadas

Ko tikimės iš dokumentikos? Paprasčiausias atsakymas – tiesos. Atrodo, jog tai, kas užfiksuota kino ir fotoaparatu be vaidybos, įvykių sūkuryje, yra tiesioginis tikrovės išpaudas – grynas ir neginčijamas. Todėl taip branginamos fotografijos ir filmuota medžiaga, ypač susijusi su skausminga asmenine arba kolektyvine – istorine – patirtimi: mes tikimės betarpiško liudijimo. Giorgio Agambenas, kalbėdamas apie liudijimo turinį, aptaria du skirtingus lotynų kalbos žodžius, reiškiančius „liudytoją“: *testis* ir *superstes*. Pirmasis žymi trečiąją šalį vykstant kitų dviejų ginčui – tai tas, kuris fiksuoja neįsitraukdamas. Antrasis – tą, „kas išgyveno kažkokį įvykį iki galo ir todėl gali liudyti apie jį“². Fotoreportažai, dokumentika, ypač kronika, tarsi užima abi pozicijas: fiksuoja iš šalies, bet „išgyvena įvykį iki galo“ – to kraštutinė forma, kai operatorius ar žurnalistė jau žuvs, o kamera toliau rašo.

Šis dokumentikos dvilypumas kuria įtampą: ką reiškia „išgyventi iki galo“ būnant išorėje? Kokia ši trečiosios šalies vieta, kiek

² Agamben G., *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, translated by Daniel Heller-Roazen, New York: Zone Books, 1999, p. 17–18.

ji neutrali, o kiek įkrauta galios santykių? Kas tą galią suteikia ir kontroliuoja? Ši įtampa ypač matoma tada, kai filmuojama ribinė patirtis – kankinimai, žudynės, mirtis badu ar dėl išsekimo. Ką reiškia pamatyti žmogiškumo ribą, arba, Primo Levi žodžiais, „pilkąją zoną“, jungiančią budelius ir aukas? Arba dar gyvus ir mirštančius mūsų akyse? Kas esame mes, žvelgiantys į tokio liudijimo dokumentą, ir kokio supratimo triūso jis iš mūsų reikalauja?

Tai klausimai, susilaukę tam tikrų atsakymų, polemikos ir radikalaus nesutarimo pirmiausia Holokausto tyrimuose. Šis straipsnis skirtas kitam masinio ilgaaikio nykimo ir jo vaizdavimo atvejui – Leningrado blokada (1941–1944) ir jos refleksijai Rusijoje putiniškuoju laikotarpiu. Tiksliau, tam, kaip tam tikros – dokumentinės – atminties formos konstruojamos ir įreikšminamos šiuolaikiniame kontekste, ką šių atminties formų „pripažinimas“ sako apie kolektyvinį „pripažintųjų“ tapatumą ir istorinės atminties konfigūraciją. Tai taip pat galimybė bent preliminariai panagrinti, kiek suvokimo modeliai ir žodynas, išplėtoti „paradigminiu“ – Holokausto – atveju, gali būti pritaikyti / apriboti kalbant apie Leningrado blokadą³. Tai, žinoma, nereiškia jų sutapatinimo.

Pagrindinė straipsnio medžiaga – Sergejaus Loznicos filmas „Blokada“ (2006), nusipelnęs festivalių publikos, akademinės bendruomenės, kritikų ir televizijos auditorijos palankumo, ypač dėl to,

³ Recenzuodamas prieš metus pasirodžiusią Sergejaus Jarovo knygą „Blokados etika: įsivaizdavimas apie moralę 1941–1942 m.“ (Яров С., *Блокадная этика: представления о морали в 1941–1942 гг.*, Санкт-Петербург: Нестор-История, 2011) blokados tyrinėtojos Irina Sandomirskaja ir Polina Barskova pažymi, kad nors nepaprastai gausi knygos medžiaga patvirtina, pavyzdžiui, Agambeno „nuogo gyvenimo“ idėją, nei jo, nei kitų autorių – Hannah Arendt, Theodoro Adorno, Primo Levi, Paulio Celano, Anitos Kassof ir kt. – koncepcijos nėra aptariamoms ir netampa teorinio žodyno šaltiniu, šio žodyno poreikis niekaip nereflektuojamas. *Žr. Барскова П., Сандомирская И., „Постчеловеческое состояние человека“, OpenSpace, 2012 05 16, <http://os.colta.ru/literature/events/details/37070/page1/>, 2012 11 20. Visi minimi autoriai rašė būtent apie Holokaustą. Taip ne iki galo išsakoma (tačiau minima galimybė lyginti blokadininkų patirtį su išgyvenusiuoju Varšuvos getą patirtimi), bet aiškiai parodoma būtinybė kalbant apie Leningrado blokadą atsižvelgti į Holokausto apmąstymo būdus.*

jog, anot daugelio, jame pirmą kartą galima buvo išvysti blokados kasdienybę, nes jis sumontuotas tik iš blokados metu filmuotos medžiagos pridėjus jai specialiai sukurtą sinchroninį garsą. Jis gali būti laikomas retu atveju, kai skirtingos interpretacinės bendruomenės (Stanley Fish) nuo ekspertinės iki masinės (nors šio masiškumo vis dėlto nereikėtų perdėti) sukuria virtualų konsensuą dėl joms galiojančios – vertingos ir suvokiamos – istorinio žinojimo / atminties versijos. Todėl straipsnyje keliamą klausimą galima suformuluoti dar kitaip – kokio (karo) archyvo reikia, kad būtų gaminamas „paklausus“ (istorinis) žinojimas, ir ką toks archyvo (per)tvarkymas reiškia.

Leningrado blokados kontekste šis klausimas ypač svarbus, nes pastarąjį dešimtmetį formuojasi savotiškas blokados tyrimų bumai, susijęs su mūsų akyse vykstančiu jos archyvo kitimu: ne tik tema nustoją būti tabu ir prasidėjo intensyvus interpretacinių tinklelių ieškojimas, bet ir atsidarė buvę ribojami ar uždari valstybinių archyvų fondai, gausiai publikuojami memuariniai tekstai⁴. Visa tai nulemia, kad ima braškėti dominuojantis rigidiškas blokados mitas („herojiškas miestas, sumokėjęs šimtų tūkstančių gyvybių kainą, kad išliktų bendros pergalės vardan“), palyginti taip mažai vaizduotas sovietiniame ir posovietiniame vaidybiniame kine⁵, nes iš esmės neįsileido kasdienio, privataus gyvenimo. Negausūs dokumentiniai filmai kaip

⁴ Kelios naujausios publikacijos: Шапорина Л., *Дневники*, т. 1–2, вступит. статья В. Сажина; подг. текста и коммент. В. Петровой и В. Сажина, Москва: Новое литературное обозрение, 2011, 2012 (antras leidimas); *Сохрани мою печальную историю... Блокадный дневник Лены Мухиной*, вступит. статья С. В. Ярова; отв. редактор В. М. Ковальчук, Санкт-Петербург: Азбука, 2011; Гинзбург Л., *Проходящие характеры. Проза военных лет. Записки блокадного человека*, сост., подготовка текста, примечания и статьи Эмили ван Бискирк и Андрея Зорина, Москва: Новое издательство, 2011.

⁵ „Gyveno kartą mergaitė“ (*Жила-была девочка*), 1944, rež. Viktor Eisymont; „Leningrado simfonija“ (*Ленинградская симфония*), 1957, rež. Zachar Agranenko; „Baltijos dangus“ (*Балтийское небо*), 1960, rež. Vladimir Vengerov; „Dienos žvaigždės“, (*Дневные звезды*), 1968, rež. Igor Talankin; „Žiemos rytas“ (*Зимнее утро*), 1966, rež. Nikolaj Lebedev; „Mes žvelgėme mirčiai veidan“ (*Мы смерти смотрели в лицо*), 1980, rež. Naum Birman; „Solo“, (*Соло*), rež. Konstantin Lopusanskij; „Parakas“ (*Порох*), rež. Viktor Aristov; „Leningradas“ (*Ленинград*), 2007, rež. Aleksandr Buravskij.

tik šį mitą ir transliavo, kasdienį Leningrado blokados dalyvių gyvenimą pateikdami labai skurdžiomis dozėmis karinių veiksmų fone.

Ar tai reiškia, jog senosios istorinės atminties konvencijos nebegalioja? Ar jos gali tvarkytis su neherojiško nykimo rutina, apie kurią Leningrado blokados pradžios septyniiasdešimtmečio proga poetas Olegas Yurievas rašė: „<blokados> rutinoje laikas sykiu atsikartoja vėl ir išnyksta kiekvieną akimirką. Jis tuo pat metu nesibaigiantis ir pasibaigęs, jis tęsiasi, bet nesiplėtoja. Tai atsikartojančio singuliarumo (*repetitive singularity*) laikas. Visi bandymai atgaminti blokados tikrovę įprastomis literatūrinio ar lyrinio laiko formomis žlugo būtent dėl šio paradoksalaus blokados laiko bruožo“⁶. Tas pats iššūkis galioja kinematografiniam naratyvizavimui – jam būdingas judėjimas nuo pradžios prie pabaigos įveikiant kliūtis, ir jis nemoka dorotis su Yurievo įvardytu atsikartojančiu singuliarumu arba patirties savybe, apie kurią blokados užrašuose literatūros istorikė ir sociologė Lidija Ginzburg rašė: „Niekas nesijungė į ryšius ir nesisumavo.“⁷ Taigi kokie (istorinio) pasakojimo įrankiai prieinami dokumentiniam, kronikiniam kinui ir kokie jų padariniai?

Bendrajį aptarimo rėmą suteikia istorinės atminties ir jos konservavimo kine problematika, o straipsnį sudaro trys dalys. Pirmoji susitelkia į (karo) archyvo sampratą ir Antrojo pasaulinio karo vizualiųjų dokumentų perinterpretavimą. Antroje dalyje aptariamas žmogiškumą kvestionuojančių patirčių vaizdavimas / regėjimas ir jo iššūkiai. Trečioje smulkiai nagrinėjamas filmas „Blokada“. Jo analizė atskleidžia, kokią archyvo sistemą sukuria filmo pasakojimo ypatumai, kokią galios poziciją jie transliuoja ir kaip filmas iš dalies atsako į klausimą „Ką reiškia reprezentuoti karą šiuolaikinėje Rusijoje?“ Čia, kaip ir šiek tiek pirmojoje dalyje, tampa svarbūs specifiniai kino

⁶ Yuriev Oleg, „In the vortex of the congealed time“, *Sign and Sight*, 2011 09 12, <<http://www.signandsight.com/features/2164.html>>, 2012 08 13. Daugiau apie laiko suvokimą blokados metu žr.: Барскова П., «Настоящее о настоящем: о восприятии времени в блокадном Ленинграде», *Неприкосновенный запас* 2 (76), 2011, <<http://magazines.russ.ru/nz/2011/2/ba20.html>>, 2012 08 13.

⁷ Гинзбург Лидия, «Рассказ о жалости и жестокости», Гинзбург, *op. cit.*, p. 50.

pasakojimo aspektai – pirmiausia vaizdo ir garso santykis, visuomet ideologiškai jautrus. Tokia teksto logika viliasi pasiūlyti kelią, kuriuo būtų galima eiti derinant istorinės atminties, istorijos politikos ir archyvo problematiką su pasitelktos medžiagos – kino ar kitokios – specifika ir parodyti, ką reiškia ideologinis medijų veikimas.

1. Archyvo tvarka ir (ne)tinkami dokumentai

Antrajam pasauliniam karui pasibaigus kone iš karto kilo klausimas, ką ir kaip daryti su milžinišku, įvairialypiu, dažnai neįtikimomis aplinkybėmis kaupu ir vis dar papildomu karo archyvu. Tai karinių operacijų dokumentai, visų dalyvavusių grupuočių karinės ir civilinės biurokratijos raštai ir ataskaitos, gamyklų planai, partizanų veiklos liudijimai, žydų getų – gyvenimo ir žūties – dokumentacija ir memuarai, laišakai iš mūšio lauko ir atgal, koncentracijos ir naikinimo stovyklų kalinių prisiminimai, pokarinių teismų stenogramos, greitai pasibaigsiančių, bet vis dar vykstančių besislapstančių karo nusikaltėlių gaudynių pėdsakai, daugybė asmeninių ir oficialių fotografijų, karo meto kronika, daiktai ir statiniai, atminimo politika ir jos transformacijos.

Klausimai „ką su šiuo archyvu daryti?“, „kaip jį tvarkyti?“, „kokiomis sąlygomis archyvas kalba mums?“, „kas esame mes, ieškan-tys santykio su juo?“ nėra nei paprasti, nei atsakyti. Ir todėl, kad slaptumo, tylos, archyvo (savi)cenzuravimo tvarka nuolat kinta⁸, ir todėl, kad, ypač masinių žudynių, Holokausto, blokados, kankinimų, naikinimo stovyklų patirtis neturi paruoštos kalbos, o kalbėjimo ir nutylėjimo formos, regimumo ir (ne)rodymo režimai visuomet susiję su ideologine, etine, estetine laikysena ir individualiu, kolektyviniu, instituciniu ar valstybiniu pasirinkimu. Taip pat pasirinkimu, ar apskritai ribinė, siaubinga patirtis gali būti bent kaip nors pamatyta, suvokta, įsivaizduota.

⁸ Gerai žinoma, kad daug išgyvenusiųjų naikinimo stovyklas ar Leningrado blokadą niekada nekalbėjo apie tai, kas jiems nutiko, arba atkartoję trumpą, oficialią, keliomis iš vieno pasakojimo į kitą pasikartojančiomis klisėmis paremtą versiją.

Šis ginčas, vykstantis kelis dešimtmečius, turi „reprezentuojamumo“, „(isi)vaizduojamumo“ problemos vardą. Jo centras – naikinimo stovyklų patirtis ir klausimas, kas yra liudijimas, kaip jis gali vykti ir kaip gali būti suvoktas. Kraštutinius diskusijos polius galima nusakyti įvairiai, pavyzdžiui, kaip esminį nesutarimą tarp Claude'o Lanzmanno ir Steveno Spielbergo, tiksliau – tarp Lanzmanno filmo „Šoa“ (*Shoah*, 1985) ir Spielbergo „Šindlerio sąrašo“ (*Schindler's List*, 1993). Pirmasis – dokumentinis, dažniausiai rodytas per nepagrindinius įvairių šalių televizijos kanalus ir festivalių metu⁹, antrasis – konvencinis vaidybinis kinas, vienas daugiausia uždirbusių 1993–1994 metais ir apdovanotas septyniais Oskarisais.

Abu filmai pasakoja apie naikinimo stovyklas: pirmasis vadovaujasi mintimi, kad išnykimo, siaubo parodyti neįmanoma, kad šešių milijonų Europos žydų sunaikinimas yra absoliutus, o bet koks bandymas „inscenizuoti“ nykimą, žūtį yra priešingas atminčiai gestas – jis trina, naikina neįmanomą įsivaizduoti ir jokiais pavidalais nepakartojamą, netiražuojamą patirtį. Todėl filme nėra naudojama jokia archyvinė medžiaga, o jo didžiąją dalį sudaro išgyvenusiųjų pasakojimai kamerai. Antrasis – kaip tik priešingai, kuria nuoseklų vaidybinį pasakojimą apie žūtį *ir* išsigelbėjimą Aušvice, kuriame vietą randa ir „dušo“ (dujų kameros) scena, dėl kurios kyla daugiausia nesutarimų, ir postscriptumas, kuriame matome išsigelbėsiančių palikuonis. „Dušo“ scena yra tarsi įsivaizduojamo dialogo su Lanzmannu replika: šis, atsakydamas į dar anksčiau Jeano Luco Godard'o iškeltą klausimą, kas būtų, jei būtų rasti dokumentiniai žmonių dujų kameroje kadrai, yra pasakęs, kad net jei jie egzistuotų, jis ne tik nebūtų jų žiūrėjęs ar panaudojęs, jis būtų juos sunaikinęs. Protestuodamas prieš Spielbergo filmą ir jo pasirinktą strategiją, Lanzmannas

⁹ Apie filmo platinimo peripetijas Prancūzijoje, Italijoje ir Vokietijoje žr. Lichtner G., *Film and the Shoah in France and Italy*, London, Portland, OR: Valentine Mitchell, 2008, p. 175–184.

priekaištavo, kad Holivudas „sutrivialina’ Holokaustą ir taip neigia jo unikalumą“¹⁰.

Thomas Elsaesseris, komentuodamas dviejų filmų ir jų kūrėjų polemiką, rašo, jog

[a]trodo, susiduria du eschatologijos tipai: tragiškasis Europos žydo Lanzmanno gyvenimo supratimas ir gyvenimą priimantis Amerikos žydo Spielbergo požiūris. Tačiau už eschatologijos slypi „teodicėja“ <...>. Teigdamas, kad bet kas, išgelbėjęs vieną gyvybę, išgelbsti žmoniją, Spielbergas pripažįsta principą, kad vienas gali reprezentuoti daug, kad dalis gali atstovauti visumai. „Šoa“ eksplikuotai ir pabrėžtinai remiasi visiškai priešinga prielaida: niekas negali atstovauti kam nors kitam, niekas negali kalbėti už ką nors kitą. Po šešių valandų liudijimo filme „Šoa“, liudijimo, visokiais būdais fiksuojančio tik nebūtį (*absence*), lieka stulbinanti mintis, jog jokia istorija negali aprėpti, nekalbant apie tai, kad žymėtų ar reprezentuotų, apčiuopiamos tokio individualių, fizinių mirčių skaičiaus tikrovės.¹¹

Polemiką dėl neišivaizduojamo (ne)reprezentuojamumo galima suformuluoti dar kitaip – kaip galimas išnykimo dokumentas ir kas, kada, kokiais pagrindais sudaro tokių dokumentų visumą (archyvą)? Kada ir kokiomis sąlygomis prie Holokausto archyvo gali prisidėti arba būti atskirti nuo jo tokie skirtingi filmai kaip, pavyzdžiui, Alaino Resnais „Naktis ir rūkas“ (*Nuit et brouillard*, 1956) arba Philo Solomon „Psalmė III: Romiųjų naktis“ (*Psalm III: Night of the Meek*, 2002) Annei Frank atminti? Ar tai tas pat archyvas?

¹⁰ Garchik L., „Schindler’ hit by Holocaust film maker“, *San Francisco Chronicle*, 1994, liepos 7, p. 10. Literatūra apie Lanzmanno filmą ir jo polemiką su kitokiomis filmų apie Holokaustą strategijomis susikaupė gausi. Apie pagrindinius diskusijos aspektus žr. straipsnių rinkinį: Liebman S., ed., *Claude Lanzmann’s „Shoah“*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2007. Taip pat žr.: Žukauskaitė A., „Politinis įvykis kaip nereprezentuojama meno dimensija“, *Religija ir kultūra* 11, 2012, p. 16–29.

¹¹ Elsaesser Th., „Subject positions, speaking positions: from ‘Holocaust’, ‘Our Hitler’, and ‘Heimat’ to ‘Shoah’ and ‘Schindler’s List’“, Sobchack V. (ed.), *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, New York, London: Routledge, 1996, p. 178.

Pirmasis derina filmavimo metu sukurtą medžiagą, kroniką, sukaupią ir saugomą skirtingų šalių archyvuose, fotografijas, fragmentuojamas ir didinamas, ir užkadrinį pasakojimą. Filmą tiesiogiai – komentuojant stūksančius laukuose stovyklų barakus – formuoja klausimą: „Ar turime vilties iš tiesų sugauti [jų kankinių] tikrovę?“ Netiesiogiai, nuolat svyruodamas tarp šeštojo dešimtmečio ir koncentracijos bei naikinimo stovyklų kronikos ir fotografijų, darytų, žinoma, nacių, vaizduoja ir artikuliuoja neįveikiamą atminties ir patirties trūkį, nepasiekiamą tikrovę, kad ir kaip karštai norėtume surasti ryšį su ja ir suteikti jai balsą¹². Šį neįveikiamą trūkį nuosekliai žymi spalva – kronika ir nespaltotos fotografijos, Resnais filmuota medžiaga spalvota.

Antrasis – eksperimentinis filmas, fantazuojantis Annès Frank, mėgusios kiną, filmų patirtį ir ja paremtą sapną, koki jį galėtų susapnuoti 1938 m. lapkričio 9 d. naktį – *Kristallnacht*¹³. Į šią atmintį patenka Fritzo Lango „M“ (1931), Jameso Whale'o „Frankenšteinas“ (1931) bei Carlo Boese's ir Paulio Wegenerio „Golemas“ (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920). Konceptija gana aiški – visi jie vaizduoja pačių žmonių pagamintas būtybes (Frankenšteino monstrą ir Golemą) arba maniaką (M), žudančius jais pasitikinčius vaikus, – taip metaforiniai naciai padaromi radikaliais Kitais, ne-žmonėmis. Sykiu filmas vadovaujasi tolimai benjaminiška idėja apie reprodukuojamumo medijas, gaminančias savo auditorijai tikrovę ir pačią anestezuotą politiniam turiniui auditoriją / piliečius.

Solomonui filmų personažai ir jų istorijų nuotrupos tampa kultūrinės vaizduotės kino dokumentu, kurį ėda atminties ir juostos erozija: vaizdai trūkčioja, jie fragmentiški, juosta mūsų akyse deformuojasi,

¹² Lanzmannas ne sykį yra kritikavęs Resnais – už nacių darytos medžiagos inkorporavimą ir pasakojimą, kuriame visos aukos ir visi išlikę vienodi, o Holokaustas niekaip neaptariamas. Tą pat priekaištą galima pateikti ir filmo „Paprastas fašizmas“ (1965, rež. Michail Romm, 138 min.) autoriams – kaip ir „Naktyje ir rūke“, žodis „žydai“ čia minimas vieną kartą.

¹³ Žr. Philo Solomono filmo pristatymą ir komentarus: <<http://vimeo.com/8813664>>, 2012 11 20.

veikiama rūgštis ir kitų chemikalų, juostelės sidabras lydosi ir virsta neatpažįstamomis dėmėmis. Resnais, nedirbdamas su fikciniais vaizdais, taip pat atlieka manipuliacijas su juosta – didina vaizdą, fragmentuoja, pasirenka fotografijų rodymo laiką, pagaliau pirmojo rodymo metu buvo retušuota prancūzų žandaro Pithiviers'o žydų koncentracijos stovykloje kepurė. Tokiu būdu buvo siekiama kompromiso su karine valdžia¹⁴. Kuo ir ar iš esmės skiriasi Solomono ir Resnais manipuliacijos su vaizdu? Ar manipuliacijos šiuo atveju susijusios su kintančia arba skirtinga atmintimi apie trauminę istorinį įvykį?

Dar ryškesnis šis klausimas vadinamosios dokumentinės animacijos atveju, pavyzdžiui, filme „Tyla“ (*Silence*, 1998, rež. Orly Yadin, Sylvie Bringas). Paprastai dokumentinė animacija – tai mišrios animacijos technikos, derinamos su tiesiogiai, pasakojimo metu įrašomu arba anksčiau parašytų memuarų / autobiografinės autorius balsu, įskaitančiu tekstą. Vaizdų plotmėje šis filmas derina fotografijas, kroniką ir skirtingą pieštą animaciją. „Tyla“ – tai dešimties minučių istorija, kurią pasakoja Tana Ross: būdama vos dvejų metų, ji kartu su močiute patenka į Terezino koncentracijos stovyklą, išgyvena, 1945 m. (būdama penkerių metų) išvyksta pas dėdę į Švediją ir po penkiasdešimties metų ieško būdo suprasti, kas jai nutiko¹⁵. „Suprasti“, „prisiminti“ šiuo atveju reiškia ne tik įveikti tylėjimą, kurio reikalavo ir

¹⁴ Wilson E., „Material Remains: ‘Night and Fog’“, *October*, 112, 2005, p. 97. Apie bandymus cenzūruoti filmą šylant Prancūzijos ir Vokietijos santykiams bei ruošiant ekonomines naujosios Europos sutartis žr. Dreyfus J.-M., „Censorship and Approval: The Reception of ‘Nuit et brouillard’ in France“, van der Kaamp E., *Uncovering the Holocaust: The International Reception of „Night and Fog“*, London, New York: Wallflower Press, 2006, p. 38–39. Daugiau apie filmą žr. Pollock G., Silverman M., eds., *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's „Night and Fog“*, New York: Brehahn Books, 2011.

¹⁵ Daugiau apie filmą žr.: Yadin O., „But is it documentary?“, Haggith T., Newman J. (eds.), *Holocaust and the Moving Image: Representation in Film and Television Since 1933*, London, New York: Wallflower Press, 2005, p. 168–172. Apie dokumentinę animaciją ir atminties subjekto steigimą žr.: Arlauskaitė N., „Feministinė animacija: Marjut Rimminen filmas ‘Apsaugoti’, 1987“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 62, 2011, p. 213–226.

gyvenimas stovykloje, ir giminaičiai, skatinę pamiršti kas buvo, bet ir surasti atminties formą, patį kalbėjimo būdą. Esminis dokumentinės animacijos bruožas – probleminti autobiografinį (dažniausiai trauminį autobiografinį) diskursą ir žiūrinčiųjų santykį su juo, nes ji linksta prie menkai institucionalizuotų, vienetinių vaizdažodinio pasakojimo formų, reikalaujančių kaskart iš naujo įsteigti ir pasakojimo taisykles, ir dinamišką nuotolį nuo jo, išitraukimo režimą. Todėl kaskart kinta ir „dokumento“ ar liudijimo būdas.

Michelis Foucault „Žinojimo archeologijoje“ (1969) kalba apie tai, ką ir kokiomis sąlygomis mes laikome / vadiname istorija ir kokia yra istorinio žinojimo tvarka. Šiame kontekste jam tampa svarbu, kas yra archyvas. Anot Foucault, tai ne tekstai, daiktai ir atvaizdai, tam tikru būdu surikiuoti, ne jų tarsi neutrali ir iš esmės beribė sanakaupa, o taisyklės, pagal kurias jie yra atrenkami, privilegijuojami, palyginus su kitais daiktais ir tekstais, ir įgauna vienokią ar kitokią reikšmę; santykis tarp to, kas sakoma ar rodoma, ir to, kas nutylima / negali būti pasakyta ar parodyta. Kartu – šių taisyklių kitimo sąlygos ir teiginių gaminimo tvarka¹⁶.

Pavyzdžiui, „tapimo dokumentu“ būdus gerai parodo Sergejaus Eizenšteino „Spalio“ (1927) epizodas, kai kareiviai, jūreiviai, valstiečiai ir darbininkai lipa per Žiemos rūmų vartus. Vėliau jis nesyk būdavo naudojamas kronikos teisėmis, nors tokio įvykio tiesiog nebuvo, jis sukurtas režisieriaus ir suvaidintas. Tačiau šis epizodas tapo „istoriškai patikimas“, atitiko sovietinio revoliucijos archyvo taisykles ir, tai ne mažiau svarbu, prisidėjo prie jų kūrimo, prie to, kas

¹⁶ Foucault M., *The Archeology of Knowledge*, New York: Vintage, 1982, ypač skyrius „Istorijos a priori ir archyvas“. Nemenka dalimi būtent Foucault idėjomis apie archyvą remiasi autoriai, nagrinėjantys žinojimo, dokumentavimo ir dokumentų kaupimo praktikas bei jų refleksiją mene, žr.: Sekula A., „The Body and the Archive“, *October* 39, 1986, p. 3–64; Merewether Ch., ed., *The Archive*, London, Cambridge, Mass.: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2006; Spieker S., *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, Cambridge, Mass., London: The MIT Press, 2008. Nesusijusi su Foucault archyvo refleksija: Derrida J., *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago: Chicago University Press, 1998.

laikoma vertu archyvo: pažodinė engiamųjų klasių vienovė kovojant su senuoju režimu.

Analogišką atvejį galima rasti ir dar ankstesnėje dokumentinio kino istorijoje. Filmas „Somos mūšis“ (*The Battle of the Somme*, 1916, oper. Geoffrey Malins, J. B. McDowell)¹⁷ buvo sukurtas pačioje jo pradžioje, pradėtas rodyti rugpjūtį, dar tam mūšiui nesibaigus. Kino seansuose, demonstravusiuose filmą, apsilankė šimtai tūkstančių žiūrovų, jis buvo rodomas Windzoro rūmuose karaliui Jurgiui V. Ypač dažnai gausiuose atsiliepimuose minimas epizodas, kuriame karys pakyla iš apkasų ir pašautas nuslysta atgal. Būtent jis buvo suvaidintas ir nufilmuotas atskirai¹⁸. Tačiau, kaip ir Žiemos rūmų epizodas, atitiko besikuriančio karo / pergalės archyvo tvarką, į kurią, be paties dokumento, įeina, kaip matome, jo suvokimo režimai (vaidybinis epizodas *kaip* kronika) ir taisyklės: kaip turi atrodyti dokumentas, kas turi būti dokumentuojama, kokius afektus dokumentas turi gaminti, – o dokumentų lakūnos gali / turi būti užpildytos.

Atrodo, kad idealus kino dokumentas turėtų būti nesuvaidintas ir netyčinis – toks, koks yra vos dvidešimties sekundžių Abrahamo Zapruderio fragmentas, nufilmuotas 1963 m. lapkričio 22 d.: prezidento Roberto Kennedy nužudymas Dallase. Šis trumpas prastos kokybės filmas tapo savotišku dokumentišku etalonu, nesyk sąmoningai kopijuotu: „Kokybės ir turinio masto neatitikimas bei atsitiktinis Zapruderio filmo pobūdis daro jį ypač paveikų.“¹⁹ Tačiau vėlesnis jo likimas rodo, kad tarp įrašo (kamerės darbo) ir dokumento (galutinio teksto) yra įtampa, susijusi su tuo, jog dokumentas visuomet priklauso didesniai įrodymų ir interpretacijų tinklui. Zapruderio filmas buvo įvairiais būdais apdorojamas, lėtinamas, išdidinamas, dar

¹⁷ Mūšis vyko 1916 m. liepą–lapkritį.

¹⁸ Chapman J., *War and Film*, London: Reaktion Books, 2008, p. 40–47. Apie dar ankstesnį vaidybinio filmo kaip dokumentinio / kronikinio atvejį – filmą „Santjago įlankos mūšis“ (*The Battle of Santiago Bay*, 1898, oper. Albert E. Smith) žr. *ibid.*, p. 36.

¹⁹ Bruzzi S., *New Documentary: A Critical Introduction*, London, New York: Routledge, 2000, p. 13.

labiau fragmentuojamas, verčiamas fotografijomis – tam, kad tap-
tų *tikresniu* dokumentu, įmenančiu prezidento nužudymo mįslę. Jis
buvo imituojamas, vaidinamas, parodijuojamas ir taip migravo tarp
skirtingų interpretacinių tvarkų, išitraukdamas į vis kitaip gaminamą
archyvą bei liudydamas kaskart bent šiek tiek kitokią įvykį²⁰.

Jei grįžtume prie Antrojo pasaulinio karo patirties ir jos vaizdavimo,
naikinimo ir išnykimo dokumento bei liudijimo problema – tai,
Foucault terminais, klausimas apie skirtingus, alternatyvius archy-
vus, kurių tvarką nusako taip pat skirtingos vaizdo ir tikrovės santy-
kio, per kurį reiškiasi galia, sampratos. Lanzmanno atsakymas gana
aiškus – jo filmas (kartu su pasirinkimu *nenaudoti* karo meto kroni-
kos ir kitų vizualių liudijimų, išskyrus dabar pasakojančius žmones)
ir yra totalus ir galutinis dokumentas. Jis iš esmės diskvalifikuoja bet
kokį kitokią bandymą kaupti, rodyti, artikuliuoti nykimo ir naikinimo
atmintį, nes toji kitokia forma vienaip ar kitaip bus stovyklų, nacių
„pagamintas“ dokumentas, o šis, anot Lanzmanno, nieko neliudija, jis
maskuoja nykimo siaubą, suteikdamas jam apčiuopiamą pavidalą.

Priešingą liudijimo supratimą siūlo Primo Levio tekstai, tapę ats-
pirties tašku dirbantiems su įvairiausiomis atminties formomis, taip
pat vizualia karo laikų medžiaga – kronika ir fotografija. Jis ne kartą
formuluoja mintį, kad neįmanoma paliudyti išnykimo – kalbantysis
visada yra išgyvenęs ir neišvengiamai išgyvenęs kažkieno sąskaita.
Žuvusieji neturi jokios galimybės liudyti, išlikusieji – privalo, ypač
už tuos, kurie vadinami „musulmonais“: „Mes, išgyvenę, esame ma-
žuma, visiškai niekinga dalis. Mes – tai tie, kurie nepasiekė dugno
dėl privilegijuotos padėties, gebėjimo prisitaikyti arba sėkmės. Nes
pasiekę, tie, kurie regėjo medūzą Gorgonę, nebegrižo papasakoti arba

²⁰ Daugiau apie Zapruderio filmo likimą žr. *ibid.*, p. 13–21. Ten pat žr. palyginimą su kitu ikoniniu „netyčiniu“ filmu – pusantros minutės George'o Holliday'o įrašu, fiksuojančiu, kaip 1991 m. kovo 3 d. keli Los Andželo policininkai žiauriai sumušą juodaodį Rodney Kingą. Pats įvykis, įrašas, teismas ir pernelyg švelnūs nuosprendžiai sukėlė 1992 m. Los Andželo riaušes, o visa tai kartu paskatino intensyvias diskusijas apie rasizmą, socialinę nelygybę ir policijos piktnaudžiavimus.

grįžo nebylūs; tačiau tai jie, *Muselmanner*, paliegėliai, nugrimzdę – tikrieji liudytojai, kurių parodymai turėjo būti pagrindiniai. Jie – taisyklė; mes – išimtis.²¹

Kitaip tariant, patirties, istorinės atminties reprezentuojamumo, galimybės (įsi)vaizduoti klausimas – tai klausimas, kaip galima pažvelgti medūzai Gorgonei į veidą, kad išliktum gyva(s); kaip galima papasakoti apie šį veidą, kad pasakojimas nesubanalintų ir nesupaprastintų susitikimo su neįmanomu žvilgsniu, liktų unikalūs; kas yra skydas, tampantis Gorgonės veido atvaizdu – pasakojimo forma ir būdas, „neįsivaizduojamo“ susitikimo dokumentas.

Levi vadina „musulmonus“ pažvelgusiais į Gorgonę ir todėl tikraisiais liudininkais, kurių balso niekas neišgirs. Lanzmannas ir jo šalininkai mažų mažiausiai skeptiškai žiūri į bet kokį siaubo (žvilgsnio į Gorgonę) dokumentą, nes „bet koks vaizdas apsaugo mus nuo siaubo todėl, kad jis vaizdas“ (Gérard Wajcman)²². Ką gi reiškia pažvelgti Gorgonei į veidą? Kaip jį ir susitikimą su juo galima įsivaizduoti ir pavaizduoti?

2. Žvilgsnio pastanga ir ribos

Giorgio Agambenas, remdamasis Françoise Frontisi-Ducroux studija²³, rašo apie įtampą tarp Gorgonės veido, suprantamo kaip neveidas, ne-reginys, kurio regėjimo neįmanoma išvengti, ir daugybės jo atvaizdų. Šie paklūsta kelioms taisyklėms: žmogus antikinių vazų ikonografijoje vaizduojamas profiliu, o Gorgonė visada *en-face*; ji neturi trečiosios dimensijos – vaizduojama „ne kaip realus žmogus, o kaip tik vaizdas, kažkas, ką galima tik pamatyti ar pavaizduoti“; ji egzistuoja tik kaip tai, ko negalima nepamatyti; jos frontalumas – retorinė apostrofos figūra, tiesioginis kreipimasis, „kurio neįmanoma ignoruoti“.

²¹ Леви П., *Канувшие и спасенные*, Москва: Новое издательство, 2010, p. 52.

²² Cit. pagal: Didi-Huberman G., *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2008, p. 164.

²³ Frontisi-Ducroux F., *De masque au visage*, Paris: Flammarion, 1995.

Tačiau tai reiškia, kad *Muselmann* nėra lygus „pažvelgusiam į Gorgonę“. Jei „pažvelgti į Gorgonę“ reiškia regėjimo neįmanomumą, tai „Gorgonė“ nežymi kažko, kas yra ar vyksta stovykloje, ką pamatė *Muselmann*, bet negalėjo matyti išgyvenęs. Veikiau „Gorgonė“ žymi neįmanomumą regėti, būdingą esantiems stovykloje, tiems, kurie „pasiekė dugną“ ir virto ne-žmogumi. *Muselmann* nepamatė ir nesuprato nieko, išskyrus patį neįmanomumą matyti ir suprasti. <...> Gorgonės vaizdas, paverčiantis žmogų ne-žmogumi, reiškia, jog žmogiškumo „gilumoje“ glūdi ne kas kita, o neįmanomumas regėti. Būtent šis jau nebe žmogaus neįmanomumas regėti šaukiasi žmogiškumo, tai apostrofa, kurios neįmanoma nepaisyti, – tai ir niekas kita yra liudijimas. Gorgonė ir į ją pažvelgęs, *Muselmann*, ir tas, kuris liudija apie jį, susilieja į bendrą žvilgsnį, bendrą neįmanomumą regėti.²⁴

Šis pertrūkis tarp vaizdo ir regėjimo galimybės atsikartoja Agambeno knygoje kitokiomis trūkio, įtampos, pastangos įveikti laiko, patirties, reikšmės lakūną formomis. Tai ir išeities taškas: „<...> išgyvenę liudija apie kažką tokio, apie ką liudyti neįmanoma. Todėl komentuoti jų liudijimus neišvengiamai reiškė tyrinėti šį trūkį arba – tiksliau – bandyti įsiklausyti į jį.“²⁵ Ir vėliau aprašoma liudijimo struktūra: „Paradoksas yra tas, kad jei apie žmogiškumą gali liudyti tik tas, kieno žmogiškumas žlugęs, o tai reiškia, jog žmogus ir ne-žmogus niekada nėra visiškai identiški ir kad žmogiškumo neįmanoma visiškai sunaikinti, visada kažkas *lieka*. Šis likutis ir yra liudytojas.“²⁶ Ir liudijimo kalbos supratimas: liudijimas negalimas konvencinėmis kalbos formomis, kalba turi išsinerinti iš įprastos tvarkos – kaip Paulio Celano ar trimečio Hurbineko iš Levi pasakojimo kalba. Hurbinekas užaugo stovykloje ir su variacijomis kartojė tik vieną žodį, kurio reikšmė jam mirus netrukus po Aušvico išvadavimo taip ir liko nežinoma, – *massklo* ar *matisklo*:

Ne, tai tikrai nebuvo žinutė ar apreiškimas: galbūt, tai buvo jo vardas, jei jam apskritai buvo lemta jį turėti; galbūt, kaip kažkas manė, jis norė-

²⁴ Agamben, *op. cit.*, p. 54.

²⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁶ *Ibid.*, p. 133–134. Paskutiniai žodžiai pasviruoju šriftu atkartoja knygos pavadinimą – „<...> something always remains. The witness is this remanant“.

jo pasakyti „valgyti“ ar „duona“, arba, galbūt, „mėsa“ čekų kalba, kaip teigė vienas iš mokėjusių šią kalbą... Bevardis Hurbinekas, kurio – net jo – gležnutį dilbį žymėjo Aušvico tatuiruotė, mirė pirmosiomis 1945 m. kovo dienomis, išlaisvintas, bet neatpirktas. Iš jo nieko neliko: jis liudija mano žodžiais.²⁷

Agambenas aprašo tokią liudijimo kalbos struktūrą, kuri turi savyje pėdsaką, nuorodą į tai, kas nepasakoma iš principo, bet apie ką kalbėti privalu: „<...> neįmanomumas liudyti, žmonių kalbos ‘lakūna’ sužlunga, kad užleistų vietą kitokiam neįmanomumui liudyti – tokiam, kuris neturi kalbos.“²⁸ Radikaliausiai ši kalbos negalia reiškiasi „musulmonų“ atveju: „<...> musulmono ‘trečiasis pasaulis’ yra tikrasis stovyklos simbolis – *ne-vieta*, kurioje visos taisyklės žlunga, o visos užtvankos nušluotos.“²⁹ Taigi liudijimo forma (pasakojimas apie Gorgonės regėjimą) – įvairiais būdais įveikiamas gatavų diskursų griežtumas, apibrėžtumas, toks kalbos įvykis, kurio neįmanoma archyvuoti³⁰ – įrašyti į turimą kalbėjimo ir jo kontrolės aparatą.

Didi-Hubermanas knygoje „Vaizdai nepaisant nieko: keturios fotografijos iš Aušvico“ (2003) analizuoja fotografijas, padarytas Aušvico 1944 m. *Sonderkommando* narių, pirmąkart eksponuotas Paryžiuje parodoje „Stovyklų atmintis“ (*Mémoire des camps: Photographie de concentration et d’extermination Nazis, 1933–1999*) 2001 m., ir polemizuoja su Gérard’u Wajcmanu ir Elisabeth Pagnoux. Didi-Hubermanas teigia, kad keturios slapta darytos fotografijos (jų atsiradimo aplinkybės ir tikslai, fotografavimo rizika, perdavimo už stovyklos ribų istorija; seka, objektas, rakursas ir kiti formalūs požymiai) yra ypač svarbus, unikalus liudijimas, vykstantis „tiesiai iš pragaro“. Keturiuose fotografijose matomi kiti *Sonderkommando* na-

²⁷ Levi P., *Survival in Auschwitz and The Reawakening: Two Memoirs*, trans. Stuart Woolf, New York: Summit Books, 1986, p. 192, cit. pagal: Agamben, *op. cit.*, p. 38.

²⁸ *Ibid.*, p. 39.

²⁹ *Ibid.*, p. 48.

³⁰ Foucault archyvo samprata kiek modifikuojama, žr. *ibid.*, p. 143–159.

riai prie lavonų, metamų į duobę³¹, nuogos moterys, vedamos į dujų kamerą, neryškus medžių vaizdas.

Polemika nukreipta prieš minėtų ir kitų autorių bei kūrėjų ikonoklazmą ir jų lancmaniškąjį draudimą rodyti / žvelgti į vizualiuosius žudymo ir nykimo (koncentracijos ir naikinimo stovyklų) dokumentus, nes toks žvilgsnis privilegijuoja *kažkokią* patirtį ir taip išduoda neregėtą *visų* siaubą. Be to, kaip minėta, dauguma naikinimo stovyklose pagamintų nuotraukų ar filmuotos kronikos daryti iš budelių, o ne aukų pozicijos, todėl jų regėjimas neišvengiamai sutapatina mus – žiūrinčiuosius – su budeliais, mes „įsirašome“ į jų žvilgsnį³². Keturios Aušvico nuotraukos, kurias aptaria Didi-Hubermanas, ypatingos būtent dėl jų žvilgsnio vietos – ji priklauso aukai, pasmerktai mirti. Baigdamas knygą, Didi-Hubermanas prisimena Siegfriedo Kracauerio studiją „Kino teorija: fizinės tikrovės išlaisvinimas“ (1960), kurios pabaigoje pasirodo parabolė apie Gorgonę. Pakartodamas standartinę mito

³¹ Resnais panaudoja šią fotografiją „Naktyje ir rūke“. Ypatingos jos atsiradimo aplinkybės niekaip nežymimos. Apie šiame kadre apkarpyto juodo rėmo reikšmę žr. toliau.

³² Praėjus keturiems dešimtmečiams po karo pabaigos, buvo rastas nebaigtas valandos trukmės filmas „Getas“, filmuotas Varšuvos gete. Jame dokumentika derinama su vaidybiniais epizodais. Galutinis filmo sumanymas nėra aiškus, tačiau turimos medžiagos pakanka suprasti, kad jis buvo kuriamas propagandiniiais tikslais – parodyti, viena vertus, civilizuoatą ir net prabangų gyvenime gete, kita vertus – žydus, kurių įpročiai ir gyvenimo būdas „verti geto“. Šio filmo kadrai buvo nesys naudoti kaip dokumentas, neprobleminant jo kilmės (kūrimo aplinkybių) ir ypatumų (vaidinimo / kronikos skirtis). Izraelio režisierė Yael Hersonski sukūrė filmą „Nebaigtas filmas“ (*A Film Unfinished*, 2009), į kurį šis įeina: filmo peržiūrą lydį getą išgyvenusiųjų reakcijos ir pasakojimai bei įvairialypės istorinės rekonstrukcijos. Portugalų kinotyrininkė Daniela Agostinho teigia, kad filmas ypač ambivalentiškas, o darbas su budelio žvilgsnio pagamintu pasakojimu kartais virsta „įsigyvenimu į nacistinį žvilgsnį“, jo prisijaukinimu („inhabiting the Nazi gaze“), o ne ardyimu ar kvotimu. Tai vyksta keliais būdais, kurių pagrindiniai: išgyvenusiųjų getą ir komentuojančių žiūrov(i)ų „įrašymas“ į filmuotą medžiagą ir „Geto“ operatoriaus parodymų inscenizavimas, gretinamas su inscenuotais paties „Geto“ epizodais. Ardomosioms priemonėms priskiriamas kronikinio vaizdo sulėtinimas tais momentais, kai filmuojami žmonės žvelgia tiesiai į kamerą, – „grąžintas žvilgsnis“ užlaikomas, o vaizdas (veidas) sykiu ir priklauso filmuojamam pasauliui, ir peržengia jo ribas. Agostinho D., „The Ghetto Reframed: Inhabiting the Nazi Gaze in *A Film Unfinished*“, pranešimas konferencijoje „(Post-)Conflict Cinema: Remembering Out-breaks and In-tensions“, Lisabona, 2011 m. gruodžio 5–6 d. (rankraštis).

versiją, pagal kurią „kino ekranas – tai Atėnės nublizgintas skydas“, Kracaueris sako – tačiau tai ne viskas:

Žvelgdami į <...> kalnus nukankintų žmogaus kūnų filmuose, padarytuose nacių koncentracijos stovyklose, mes išleidžiame siaubą, nematomą po panikos ir vaizduotės skraiste. Šis patyrimas išlaisvina, nes panaikina galingiausią tabu. Galbūt didžiausias Persėjo pasiekimas buvo ne tai, kad jis nukirto Medūzai galvą, o tai, kad įveikė savo siaubą ir pažvelgė į šio atspindį skyde. Ar tai nėra būtent tas žygdarbis, kuris leido jam nukirsdinti pabaisą?³³

Didi-Hubermanui svarbu, kad, anot Kracauerio, (kino) vaizdo etika remiasi mūsų sprendimu paleisti judantį vaizdą iš naujo ir drąsa „inkorporuoti jį į mūsų žinojimą“. „Inkorporavimas“ čia, kaip ir Agambeno atveju, turi savo tvarką, seką, kuri vis modifikuojama, aptariant keturias nuotraukas iš Aušvico.

Didi-Hubermanas įvairiais būdais kartoja ir rodo, kad vaizdas niekada nėra paskiras ir izoliuotas. Jis įtraukiamas į santykį su gretimais vaizdais ir kitais žinojimo šaltiniais ar formomis – liudijimais, dokumentais, vaizdais, statiniais ir jų liekanomis. Šį santykį Didi-Hubermanas, sekdamas Eizenšteinu, vadina montažu – būdu gretinti skirtingus elementus, kurių prasmė gimsta iš santykio tarp jų, o šis santykis nelygus elementariai reikšmių sumai ir reikalauja intensyvaus suvokėjo(s) darbo. Kitaip tariant – montažas randasi iš triūso įveikti pertrūkį: tarp vaizdo ir vaizdo, fotografinio vaizdo ir stovyklos žemėlapiu, vaizdo ir *Sonderkommando* narių sąrašo, šio sąrašo ir išgyvenusiųjų prisiminimų. Montažas, montavimo (ir vaizdavimo, sakymo) būtinybė, nuolatinis montažo ir jo efektų kitimas tampa sykiu ir žinojimo procedūra, ir etine pozicija, ir regėjimo politikos įrankiu.

Tačiau jei kalbame apie kino dokumentiką, montažas, atrodytų, kertasi su kronikos idealu: nemontuota juosta, į ją įrašyta sakymo situacija, neprieštaringas laikas (žiūrėjimo laikas tiesiogiai tapatinamas su filmavimo laiku, laiko pertrūkis – kartais dešimtmečiai – tarsi

³³ Kracauer S., *The Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford: Oxford University Press, 1960, p. 306. Cit. pagal: Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 177.

suspenduojamas). Kronika mūsų akyse turi didesnę tikrumo kreditą, nes, susimąstome apie tai ar ne, mūsų įsivaizdavime „kronikininkas <...> pasakodamas neskiria svarbių ir nesvarbių dalykų“³⁴, todėl atrodo neangažuotas. Pagal šią kronikos mitologiją, jis fiksuoja tikrovę tarsi išjungęs valią, sutapdamas su aparatu, kuris įrašo kas papuola. Toks idealusis liudijimo judančiu vaizdu režimas veda į ankstyvąjį „epizodo“ kiną, kai filmuojama buvo nuo kažkurio pradžios taško iki juostos (o ne istorijos) pabaigos, ir siūlo anachroniškus kino sampratą ir jo žiūrėjimo praktiką³⁵. Bet koks juostos / filmuoto fragmento „apdorojimas“ po filmavimo įtraukia naują laiko plotmę, iš esmės panaikinančią kronikos / liudijimo režimą³⁶. Kronika linkusi priešintis siužetui, naratyvumui, jei jie formuojami manipuliuojant medžiaga.

Kelios kintotyrinės detalės. André Gaudreault siūlo kino pasakojimo struktūroje skirti monstraciją ir naraciją – monstracija (lot. *monstrare* – „rodyti“) yra pirminis naratyvumo lygmuo, sutampantis su filmavimu, o naracija ateina kartu su montažu – laiko tvarka. Monstracijos lygmens (ar pasakojimo moduso) panaudojimas leidžia kalbėti ir apie dvi kokybiškai skirtingas pasakojimo instancijas: monstratorius

³⁴ Benjamin W., „Apie istorijos sampratą“, Benjamin W., *Nušvitimai*, iš vokiečių kalbos vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Vaga, 2005, p. 326.

³⁵ Цивьян Ю., *Историческая рецепция кино. Кинематограф в России, 1896–1930*, Рига: Зинатне, 1991.

³⁶ Rašydamas apie kitokią istorinę dokumentiką, skirtą „brandžiam ir vėlyvajam socializmui“, kurtą dabartinių penkiasdešimtmečių kartos („Privačios kronikos. Monologas“, *Частные хроники. Монолог*, 1999, rež. Vitalij Manskij; „Ką tik. Mūsų era: 1961–1991“, *Намедни. Наша эра: 1961–1991*, 1997, rež. Džanik Faizijev, Leonid Parfionov), ir jos dominuojančią priemonę – „katalogą“, Sergejus Ušakinis daro išvadą, kad šių filmų „galutinis produktas nėra istorija. Tai net ne įprasta biografija. Tai daiktų ir įvykių sąrašas. Objektų ir žmonių inventorius. Tačiau be šio svarbaus katalogo dabar jau sunkiai įsivaizduotume vėlyvojo sovietmečio kultūrą, nekalbant apie tai, kad suprastume ją“. Oushakin S. A., „Totally Decomposed: Objectalizing Late Socialism in Post-Soviet Biochronicles“, *The Russian Review* 69, 2010 (October), p. 669. Čia taip pat aptariamos diskusijos apie kronikos ir politikos sąsajas bei kintančią kronikos sampratą. Apie diskusijas dėl kronikos, tikrovės pertvarkymo kartu su dokumentikos kūrimu ir archyvavimo politikos po Spalio revoliucijos žr.: Jampolskij M., „Svetima tikrovė“, Jampolskij M., *Kalba–kinas–įvykis: kinas ir prasmės paieškos*, iš rusų kalbos vertė Natalija Arlauskaitė, Vilnius: Mintis, 2011, p. 227–243.

tapatinamas su filmuojančios kameros žvilgsniu, o naratorius – su nufilmuotos medžiagos tvarkymo / valdymo instancija. Jų esminis skirtumas reiškiasi laiko atžvilgiu. Monstratoriaus laikas visada esamasis, jo padėtis visada sinchroninė vaizdui, jis neturi laikinės distancijos nuo stebimo / filmuojamo įvykio. Naratorius kuria įvairialypes laikines distancijas nuo filmuoto įvykio, valdo laikinius pertrūkius, nukrypius ir skirtumus, bet koks montažo veiksmas „išmeta“ jį iš esamojo laiko³⁷. Ši temporalumo aspektui jautri perskyra leidžia trokštamą idealiąją kroniką suprasti kaip nenutrūkstamą monstraciją, kuriai negalioja naracijos (montažo) žirklys ir jų kuriama distancija.

Monstracijos ir naracijos skirtis komplikuoja paprastą kompiliuotų filmų (*compilation film*) apibūdinimą, kuri siūlo Laura Mulvey aptardama giminingą Loznicos „Bolkadai“ atvejį – olandų režisieriaus Vincento Monnikendamo filmą „Motina Dao, vėžlė“ (*Moeder Dao, de schilpadgelijkende*, 1995). Tai filmas, sudėliotas iš medžiagos, filmuotos olandų kolonistų Rytų Indijoje, dabartinėje Indonezijoje. Medžiaga surinkta į nedidelius pasakojimus, jiems sukurtas kvazi-sinchroninis garso takelis, retkarčiais vaizdą lydi dainuojantis arba skaitantis poetinį tekstą balsas. Filmo tikslas, kaip jį įvardija Mulvey, – išnarplioti imperinį (kolonijinį) kino pasakojimą ir žvilgsnio galios paskirstymą tarp kolonistų ir čiabuvių bei perdėlioti jį taip, kad galios santykis taptų matomas ir reflektuojamas. Mulvey teigia, kad būtent šis pertvarkymas leidžia kalbėti apie tai, jog „visi kompiliuoti filmai turi dvigubą laiko struktūrą“³⁸ – pirminės medžiagos

³⁷ Gaudreault A., *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*, Toronto: University of Toronto Press, 2009, ypač p. 62–80.

³⁸ Mulvey L., „Compilation film as ‘deferred action’: Vincent Monnikendam’s *Mother Dao, the Turtle-like*“, Sabbadini A. (ed.), *Projected Shadows: Psychoanalytic Reflections on the Representation of Loss in European Cinema*, London, New York: Routledge, 2007, p. 109). Julia Noordegraaf analizuoja tą patį Monnikendamo filmą ir Fionos Tan instaliacijas (abiejų darbo objektas yra kolonijinis Nyderlandų laikotarpis) ir plėtoja panašią mintį apie kompiliuotus filmus kaip atminties instrumentą. Noordegraaf atkreipia dėmesį, kad pati rodymo / žiūrėjimo erdvė – kino salė, televizorius ar galerija – siūlo skirtingas atminties technologijas, skirtumą tarp kurių ji įvardija kaip laiko montažą ir erdvės montažą: Noordegraaf J., „Facing Forward with Found Footage: Displacing Colonial Footage in *Mother Dao* and the Work of

ir jos dabartinio perdėliojimo laiką, leidžiantį kalbėti apie šį antrąjį montažą kaip apie (istorinės) traumos, pasak Freudo, darbą.

Sunku sutikti su šiuo teiginiu be išlygų, nes – prisiminkime Gaudreault – bet koks kino pasakojimas, jei jis plėtojamas ne nenu-trūkstančiu planu, jau turi šią dvisluoksnę laiko dinamiką. Tikriausiai kompiliuotiems filmams, iš tiesų visada dirbantiems su atminties formomis – nesvarbu, šeimos ar šalies, esminis ne tik ir ne tiek šis dvejopas temporalumas, kiek pirmojo susietumas su visai kitokia nei dabartinė visuma. Ši visuma yra tekstuali ir recepcinė: buvęs, pirminis tekstas, jo visuma atrodo arba trikdanti, arba nežinoma (kaip būna tikrųjų rastos medžiagos – *found footage* – filmų atveju: tiesiog neaišku, iš kokio konteksto toji ateina), o jo suvokimo rėmas, interpretacijos režimas arba prarastas ir nežinomas, arba smarkiai kertasi su dabartinėmis vertybėmis ir suvokimo įgūdžiais. Galiausiai kompiliuotų filmų variklis – sukurti alternatyvų (estetiskai, vertybiškai, ideologiškai – priklauso nuo mėgstamo žodyno) archyvą³⁹.

Kiek kitoks atvejis yra fotografiniai kompiliuoti filmai, pavyzdžiui, britų „Kodėl buvo nužudytas pulkininkas Bunny“ (*Why Colonel Bunny Was Killed*, rež. Miranda Pennell, 2010) arba portugalų „48“ (rež. Susana de Sousa Dias, 2009). Pirmasis naudoja fotografijas, darytas britų kolonistų Afganistano ir Indijos pasienyje XX a. pradžioje, antrasis – bylų fotografijas, darytas kalėjimuose Salazaro valdymo metais (jų skaičius ir yra filmo pavadinimas). Dokumentiniame kine buvusios galios sistemos ardymas vyksta daugiausia keičiant tvarką tarp filmuotų atkarpų, o fotografijų filmuose – jų viduje: Pennell stambina, fragmentuoja turimą vaizdą ir nukreipia žiūrov(i)ų

Fiona Tan⁴, Plate L., Smelik A. (eds.), *Technologies of Memory in the Arts*, London: Palgrave Macmillan, 2009, p. 172–187.

³⁹ Tai atsitinka ir TSPMI absolvento Karolio Kaupinio pusantros minutės filme „20 metų išmintingesni“, sukurtame instituto dvidešimtmečio proga ir pertvarkančiame Richardo Nixono vizito į Lietuvą po nepriklausomybės atkūrimo kroniką, <<http://www.youtube.com/watch?v=-qEmxQMqdlE>>, 2012 11 28. Kitokį „nepriklausomybės archyvo“ kvestionavimo variantą (ypatingo montažo, bet ne kompiliacijos priemonėmis) pateikia Deimanto Narkevičiaus „Kartą XX amžiuje“ (2004). Jo aptarimą žr. šio tomo straipsnyje: Rima Bertašavičiūtė, „Kino atminties muziejus: Deimanto Narkevičiaus paminklai“.

žvilgsnį taip, kad keistūsi fono, kuriame beveik visada vaizduojami čiabuviai tarnai, ir „pagrindinio“ objekto santykis, kad kistų regimojo lauko mastelis ir regimumo taisyklės apskritai, o hierarchijos būtų išjudintos. De Sousa Dias minimaliai „animuoja“ bylų fotografijas: jose vaizduojami žmonės mūsų akyse vos pastebimai sujuda, šiek tiek sensta – taip jie išimami iš policijos ir saugumo katalogo, kurio reprezentacijos sistema formuojama pagal elementarias, surakinančias (politinio) nusikaltėlio vaidmenyje ir iš esmės belaiikes kategorijas, nenumatančias trukmės ir patirties.

Jei žengtume dar vieną žingsnį šioje sekoje, atsidurtume prie Kęstučio Grigaliūno kelerių metų projekto „Mirties dienoraščiai“, už kurį – šalia kitų darbų istorijos tema – jis gavo 2011 m. Nacionalinę kultūros ir meno premiją. Pavyzdžiui, parodoje „1941“ buvo rodomos per pirmuosius masinius trėmimus nukentėjusių žmonių asmeninių albumų nuotraukos. Arba instaliacijoje „Mirties dienoraščiai“ buvo eksponuojamos 920 Lietuvos Respublikos piliečių (lietuvių, lenkų, totorių, rusų, žydų), sušaudytų, nukankintų, išstremtų į lagerius, fotografijos. Visa ši medžiaga buvo rasta bylose, saugomose valstybiniuose archyvuose. Padidintos fotografijos sukabintos taip, kad kiekvienas žiūrovas turėtų surasti savo santykį su jomis, fiziškai – surasti žiūros tašką, kuris nesutaptų su valdžios, įtraukusios šiuos žmones į savo regimybės tvarką, žvilgsniu.

Instaliacijų autoriaus žodžiais: „Kurdamas instaliaciją *1941*, galerijos erdvėje tarsi kino juostoje vieną po kito sekančius kadrus sukabinau 1941 popieriaus lakštą. Tai tarsi užfiksuoti sutrūkinėjusios kino juostos kadrai. <...> Tai besiužetė kino juosta, kurioje palikau galimybę kiekvienam žiūrovui vaizduotėje sukurti savo siužetinę liniją ir toliau dalyvauti kolektyvinio bei individualaus indentiteto kūrime. Mat mes patys esame nuolatiniame nenutrūkstamame formavimosi ir deformavimosi vyksme, patys čia ir dabar esame laiko ir erdvės figūros, individualūs, tačiau tuo pačiu metu talpiname savyje supančios kultūros ypatybes, istoriją ir atmintį.“⁴⁰

⁴⁰ Grigaliūnas K., Šalčiūtė L., „1941“, Grigaliūnas K., *Aš nežinojau, Mylimasai, kad bučiuoju tave paskutinį kartą (Mirties dienoraščiai, III knyga) / I did not know, my*

Žymiajame straipsnyje apie antropometrinę (policijos bylų) fotografiją „Kūnas ir archyvas“ Allanas Sekula rašė: „<...> mes turime aprašyti tiesos aparato, neredukuojamo iki optinio modelio, kurį teikia kamera, radimąsi. Kamera integruota į didesnę ansamblį: biurokratinę statistinę ‘proto’ sistemą. Šią sistemą galima aprašyti kaip sofistikotą archyvo formą. Centrinis šios sistemos elementas yra ne kamera, o rūšiavimo stalčiai.“⁴¹ Grigaliūnas kone tiesiogine prasme rakinėja stalčius, „atjungia“ katalogavimo taisykles ir vietoj nusikaltėlio atpažinimo pasiūlo visai kitokį suvokimo režimą, kuris (rigidišką) *reprezentaciją* priešina su išsižiūrėjimo ir savotiška vaizdo *trukme*⁴².

Projektas gerai dokumentuotas Vilniaus grafikos meno centrui išleidus tris didelius tomus⁴³. Štai šitie tomai kelia naują klausimą: vienas archyvas išardytas tam, kad parodų metu, specialiai sukurtoje erdvėje specialiai sukurtomis sąlygomis rastųsi naujas santykis su bylų fotografijomis. Instaliacijos statiškam vaizdui suteikia trukmę: „Iš dabarties bandai išgliaudyti istorijos transformacijų paliestas biografijas. Į bendros patirties laiką įskaičiuojama ne tik gyvenimo trukmė, laikas, praleistas žiūrint ir skaitant, bet ir išivaizduojamas tardymų, kankinimų, laukimo laikas bei menininko laikas archyve fotografuojant, rašant, spaudžiant šilkografiją. Laikas kaupiant, rūšiuojant, apmąstant, dėlįojant biografijų fragmentus. Prisiminimo ir jo atkūrimo trukmė.“⁴⁴ Tačiau vėl įtrauktos į neišardomą seką (puslapis po pusla-

Beloved, that I was kissing you for the last time (Diaries of Death, book III), Vilnius: Vilniaus grafikos meno centras, 2012, p. 23.

⁴¹ Sekula, *op. cit.*, p. 16.

⁴² „Vaizdo trukmė“, pasirodanti kino kontekste, tuojau pat „prisišaukia“ Bergsono ir Deleuze'o „kino vaizd(ini)o trukmė“. Tai teisingas ir galiojantis žingsnis, tačiau jis – nors ir turimas minty – čia nebus žengiamas.

⁴³ Grigaliūnas K., *Mirties dienoraščiai / Diaries of Death. Apie meilę / About Love*, Vilnius: Vilniaus grafikos meno centras, 2010; Grigaliūnas K., *Mes – iš pirmo vežimo (Mirties dienoraščiai, II knyga) / The First Trainload: Deportees of 1941 (Diaries of Death, book II)*, Vilnius: Vilniaus grafikos meno centras, 2012; Grigaliūnas, *Aš nežinojau*.

⁴⁴ Laima Kreivytė, „Atminties dabartis“, Grigaliūnas, *Aš nežinojau*, p. 59.

pio), vienodu – vėl bylų dydžiu – atkartotos storame, sunkiai pakeliamame tome (ypač „Mes – iš pirmo vežimo“), jos netenka šio trukmės pažado, nors ir nebeprisiklauso represinės institucijos tvarkai.

Loznicos „Blokadoje“, kuriai netrukus bus skirtas visas dėmesys, karo metu filmuota medžiaga lieka be didesnio išikišimo į jos vizualiąją plotmę. Galima tik spėlioti, kiek turėtos atkarpos buvo trumpinamos, bet jos aiškiai paliktos ilgesnės nei paprastai naudotos ankstesniuose filmuose. Vizualioji manipuliacija atitenka montažui – atkarpos jungiant į nenutrūkstamas sekas. Tačiau pagrindinis darbas su „tikrove“ krūvis tenka specialiai sukurtam ir įmontuotam garsui. Filme yra epizodas, kai rodomas gatvės po bombardavimo fragmentas. Staiga gatvės garsų sraute pasigirsta šūksmas „Mama, mamyte!“ tuo pat metu, kai kamera staigiai pasisuka. Šio pakitusio plano tolimajame fone trumpam pamatome bėgantį vaiką. Filmo „žaliava“ neturi garso takelio, šūksmas atsiranda *motyvuojant* kameros posūkį ir *įvedant* mikrosiužetą – vaikas ne „bėga“, o „ieško“, atsiranda tikslas ir jo siekimo iliuzija.

Maža to – šis juostos apdorojimas pabrėžiant vaizdo detalę (šaukiantį vaiką) per įmontuotą artikuliuotą balsą yra analogiškas Spielbergo sprendimui jau minėtame filme „Šindlerio sąrašas“: ten monochrominiame naikinamo Varšuvos geto gatvių fone atsiranda vieningas ryškus taškas – raudonas mergaitės paltukas, kuris perskirsto dėmesį ir fono detalę paverčia dėmesio centru. Net jei tai nėra citata (nors minimalus pagrindas yra – seka „vaikas gatvėje, karo griuvėsiai, afekto kūrimas techninėmis priemonėmis“), įmontuotas balsas pertvarko žiūrėjimą, perdėlioja fokusuotę ir trumpam sukuria afektyvų tapatinimosi centrą.

Matome, kad montažas montažui nelygus, kad ne bet koks dokumentinis vaizdas, perteikiantis ribinę (mirimo, nykimo, naikinimo) patirtį, įtraukiamas į naujo žinojimo tvarką, tačiau noras išlaikyti atmintį, dirbti atminties darbą dažnai veikia būtent dokumentikos / kronikos režimu. Klausimai, kaip žiūrėti kroniką, kaip kurti (kraupios) istorijos regėjimą ir suvokimą, kaip įtraukti šią praeitį į savąjį

žinojimą, ką reiškia liudyti už pažvelgusius Gorgonei į veidą, kokio-
 mis sąlygomis kronikinis (judantis) vaizdas gali būti ne eksploa-
 tuojamas ir komodifikuojamas, o intensyviai veikti, turi ne vieną
 atsakymą ir polemiką dėl jų, kaip matėme Resnais ir Lanzmanno
 filmų atveju. Tačiau kartais kultūra, intensyviai dirbanti su savo
 praeitimi, staiga filme apie skausmingą praeitį, sudarytame būtent
 iš kronikinių kadru, įžvelgia tiesą, kurios ilgėtasi. Tuomet klausi-
 mas dar pasikeičia – koks šis konsensusas dėl istorijos, kad ir koks
 laikinas jis būtų, ir ką jis reiškia?

3. *Blokados archyvavimo strategijos „Blokadoje“*

Šiuolaikiniame rusų kine, skirtame Antrajam pasauliniam karui⁴⁵,
 Sergejaus Loznicos „Blokada“ (2006) priklauso tyli, bet išskirtinė
 vieta – tai filmas, dėl kurio egzistuoja gerai dokumentuotas kone vi-
 siškas festivalių rengėjų (kelių svarbių dokumentinio kino festivalių
 premijos⁴⁶), kino kritikų, kino ir / arba blokados tyrinėtojų, istorikų ir
 tiesiog žiūrovų sutarimas – rusų ir tarptautinės ekspertinės ir nespe-
 cializuotos bendruomenių⁴⁷. Šis konsensusas įvardijamas žodžiais

⁴⁵ Daugiau apie tai žr. Arlauskaitė N., „Derybos dėl istorijos ir tapatumo dirbtuvės: An-
 trasis pasaulinis karas šiuolaikiniame rusų kine“ (iteikta spaudai).

⁴⁶ Neišsamų sąrašą žr.: <<http://www.loznitsa.com/ru/films.html?num=8&page=1>>, 2012 12 03.

⁴⁷ Ekspertinė bendruomenė: Barskova P., „Sergei Loznitsa, *The Siege (Blokada, 2006)*“, *KinoKultura* 24, 2009, <<http://www.kinokultura.com/2009/24r-blokada.shtml>>, 2012 11 26; Youngblood D. J., „A Chronicle of Our Time: Sergei Loznitsa’s *The Blockade* (2006)“, *The Russian Review* 66 (4), 2007, p. 693–698; Bidlack R., „Blockade by Sergei Loznitsa“, *Slavic Review* 66 (4), 2007, p. 729; Paehler K., „Blockade by Sergei Loznitsa“, *The Journal of Military History* 71 (2), 2007, p. 609–610; Ковалов О., «Без пояснений», *Сеанс*, [блог], 2007, rugsėjo 8, <<http://seance.ru/blog/blokada>>, 2012 11 26; Стишова Е., «Возвращение опыта», *Искусство кино* 5, 2006, <<http://kinoart.ru/2006/n5-article6.html>>, 2012 11 26; Бейкер М., «‘Блокада’ в Поттердаме», *BBC Russian*, 2006, vasario 6, <http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_4684000/4684348.stm>, 2012 11 26. Žiūrovai: Jana Prikryl, „Scenes from the Siege“, *The Reeler*, 2007, kovo 14, <http://www.thereeler.com/features/scenes_from_the_siege.php>, 2012 11 26; _vlush, «Блокада», *Синематека*, 2006, balandžio 3, <<http://www.cinematheque.ru/showthread.php?p=118819>>.

„karo / blokados tiesa ekrane“, tiesa, kuriai, kaip ir susitikimui su Gorgone, reikia iki tol nebuvusios kalbos. Apie galimą nepritarimą filmui puse lūpų kalbama tik minint Kino komiteto, finansavusio filmą, posėdį ir diskusijas jo metu bei cituojant laišką į (ultra)nacionalistinį laikraštį „Literaturnaja gazeta“ („Literatūros laikraštis“), kuris vadovaujasi logika „filmo nematėme, bet sunerimome“.

Kita vertus, kaip bus parodyta toliau, „Blokada“ intensyviai dirba su retroscenarijumi, dominuojančiu populiariajame vaidybiniam kine. Remdamasis Jeanu Baudrillard'u Thomas Elsaesseris taip apibūdina retroscenarijų, būdingą vokiečių filmams, pasakojantiems apie nacistinę praeitį:

Bendroje meilėje retro jis pastebėjo aiškų „retroscenarijų“: Vakarų Europos tautos, įstrigusios politinėje stagnacijoje, kino padedamos nostalgiskai išsivaizduoja tą laiką, kai jų šalies istorija buvo individualių niekšų ir aukų, svarbių aplinkybių bei gyvybės ir mirties sprendimų istorija. Viena iš tokios istorijos patrauklumo priežasčių buvo pretekstas toliau pasakoti istorijas, turinčias pradžią, vidurį ir pabaigą, galinčias suteikti iliuziją, kad egzistuoja asmeninis ar tautos likimas: šį poreikį fašizmas stengėsi patenkinti kolektyviniu mastu. Todėl, anot Baudrillard'o, grįžimas prie istorijos kine buvo ne pastanga susitaikyti su praeitimi, bet traumos fetišizavimas, priklausantis dabarčiai.⁴⁸

Retroscenarijus kruopščiai atkuria praeitį, bet surakina darbą su ja, nes remiasi klasikiniu kino pasakojimu, išsprendžiančiu visus konfliktus tolydžioje erdvėje ir laike, pasaulyje, kuriame visi įvykiai turi aiškias priežastis ir pasekmes, o šio pasaulio suvokėjas (žvilgsnio ir istorinės atminties subjektas) sujungia šio pasaulio elementus į neprieštarinę visumą, kurioje nėra konkuruojančių suvokėjų. Būtent dėl to tradicinis dominuojantis kino pasakojimas yra pagrindinė kinematografinė istorinės atminties archyvavimo forma, gaminanti sklandžius ir masiškai vartojamus istorijos vaizdinius, ir būtent to-

2012 11 26, komentarai prie Olego Kovalovo teksto, nuoroda į „dėmesingojo žiūrovo“ (toks parašas) laišką į „Literaturnaja gazeta“ Stišovos straipsnyje.

⁴⁸ Elsaesser Th., *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 374.

dėl ji netinka istorinių traumų refleksijai, jų „išdirbimui“. „Blokada“ adaptuoja retroscenarijų, o šis turėtų neleisti kvestionuoti dominuojančios archyvo tvarkos, tačiau būtent jos kvestionavimas – „pagaliau tiesa“ – paradoksaliai laikomas filmo nuopelnu.

„Blokada“ (50 min.) – tai filmas, surikiuotas iš archyvuose rastos ir kituose filmuose jau naudotos medžiagos. Jos autoriai – 38 titruose išvardyti operatoriai, filmavę Leningrado blokadą. Medžiaga išdėliota nuo 1941 m. rugpjūčio iki blokados pabaigos saliuoto 1944 m. sausio 27 d., po jo – viešo nuteistų vokiečių karių korimo epizodas 1946 m. sausio 5 d. Ji grupuojama į nedidelius vienas po kito einančius pasakojimus, pavyzdžiui: į nelaisvę patekusių vokiečių karių vedimas Leningrado gatvėmis karo pradžioje, gaisro gesinimas, vandens rinkimas miesto gatvėse užšalus vandentiekiiui, mirusiųjų laidojimas ir t. t. Šie epizodai montuojami kuriant įprasto pasakojamojo filmo efektą, kai montažinės jungtys konvenciškai nusako erdvės tolydumą ir yra iš esmės nepastebimos. Epizodus skiria juodos užsklandos, kartais turinčios vidinę motyvaciją, o jungia sinchroninis garsas, nenutrūkstantis ir užsklandų metu. Pirminė medžiaga begarsė, sinchroninis garsų ir triukšmų takelis sukurtas specialiai filmui. Garso takelio ypatumas – jis neturi artikuluoto kalbėjimo: žmonių balsai girdimi kitų garsų teisėmis – intonacija, frazės trukmė, bet ne žodžiai.

Ką gi šiuo atveju reiškia „karo / blokados tiesa“, dėl kurios sutariama? Kaip ji „padaryta“? Šis klausimas ypač įdomus, jei prisiminsime, kad pats režisierius jokių būdu nesuteikia dokumentiniam kinui tikrumo ir tiesos įgaliojimų: „Žodis ‘tikrumas’ – ką jis mums sako? Ir ką mes turime minty, kai kalbame, pavyzdžiui, apie netikrus įvykius?“⁴⁹ Kiekvienas pasakymas apie tikrovę (o toks yra bet koks filmas) turi atsižvelgti į sakantįjį arba žvelgiantįjį ir jo pasirinkimų sistemą: „be stebėtojo įvykis neturi prasmės“⁵⁰. Savo tekstuose ir in-

⁴⁹ Лозница С., «Конец ‘документального’ кино», *Искусство кино* 6, 2005, <<http://kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article9>>, 2012 11 26.

⁵⁰ *Idem.*, taip pat: Лозница С., «О манифесте ‘Реальное кино’. О призраках», *Искусство кино* 10, 2006, <<http://kinoart.ru/archive/2006/10/n10-article15>>, 2012 11 26.

terviu apie kino „dokumentiškumo“ galimybes Loznica laikosi gana nuoseklios formalistinės, arba kitoje tradicijoje – konstruktyvistinės pozicijos: tikrovė ir filmas, objektyvus vaizdavimas ir tam tikra vaizdo projekcija juostoje yra visiškai skirtingi dalykai. Tai, kas vyksta ekrane, yra sprendimų serijos rezultatas, ir būtent jų logika yra svarbi. Todėl –

kyla klausimas, kas yra dokumentas. Jei aš galiu pakeisti kadro ar plano prasmę, pavyzdžiui, keisdamas lęšius, fokusą, spalvą, rakursą, trukmę, tai kokia tokio dokumento vertė ir kokia jo tikroji prasmė? Prasmė, matyt, ne visiškai priklauso medžiagai. Prasmė, matyt, tai, ką aš su ja darau. Jei jūs rodote žmogų, dirbantį prie staklių, penkias sekundes – tai darbo entuziazmas. O jei penkias minutes, prasmė keičiasi: tai monotoniško darbo kančia.⁵¹

Tai reiškia, kad bet koks nufilmuotas fragmentas yra pozicijos, santykio, galiausiai ideologijos raiška, kurią sustiprina muzika ir užkadrinis tekstas / balsas, kurių Loznica, labai kruopščiai dirbantis su garsu, savo filmuose vengia. Pavyzdžiui, jis teigia, kad filme „Reviu“ (*Представление*, 2008) naudojamos standartinės oficialios kronikos „epizodai netenka propagandinės intonacijos, nes išimti muzika ir tekstas“, o kitoje vietoje pasakoja, kaip kintantis garso takelių skaičius (nuo 10-ies iki 60–70-ies ir atgal) reguliuoja žiūrovų teisę daryti savarankiškas išvadas iki jų visiškai atimant⁵². Kompiliuotas filmas iškyla kaip (tam tikros) tikrovės ne atvaizdavimo, o darymo erdvė, kurioje garsui – pirmiausia muzikai ir balsui – atitenka „priėjimo“ prie sprendimo apie ją moderatoriaus vaidmuo.

Rašę apie „Blokadą“ daro išvadą apie „tikroviškumą“ kvalifikuodami kai kuriuos filmo „darymo“ aspektus kaip kone priešingus: dauguma sako, kad filmas fragmentiškas ir nesivadovauja didžiuoju (*master-narrative*) pasakojimu (Barskova, Youngblood, Kovalov),

⁵¹ Стишова Е., «Какой ‘Портрет’, какой ‘Пейзаж’! Лексикон Сергея Лозницы», *Искусство кино* 6, 2005, <<http://kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article8>>, 2012 11 27.

⁵² [Бейкер М.], «Игра в неигровое. Беседу ведет Мария Бейкер», *Искусство кино* 4, 2008, <<http://kinoart.ru/archive/2008/04/n4-article15>>, 2012 12 09.

tačiau yra išvelgiančių „linijinį pasakojimą“ (Prikryl, Ries⁵³). Dauguma teigia, kad filme panaudota tik autentiška medžiaga, kiti – kad yra ir specialiai dar karo metu sukurtų epizodų (Kovalovas). Kai kurie priešina „Blokadą“ 1942 m. filmui „Leningradas kovoje“, pirmajam dokumentiniam filmui apie blokadą, minėdami tai, kas iki „Blokados“ nebuvo rodoma. Tačiau „Leningrade kovoje“ yra ir dirizablių, kurie, Barskovos teigimu, pirmą kartą vaizduojami „blokados scenoje“, ir politinių karikatūrų bei skelbimų „keičiu vieną daiktą į kitą“, sukabintų ant tvorų, kurie Kovalovui atrodo negalėję būti filmuojami propagandiniais tikslais kronikoje, ir lavonų gatvėse, kuriuos Bidlackas mini kaip rodomus pirmąsyk „Blokadoje“. Vieni teigia, kad tai kruopščiai sukonstruotas blokados vaizdas (Youngblood), kiti – kad žiūrovai paliekami akis į akį su „grynu vaizdu“. Jiems „pateikiamas neapdorotas (*во всей первозданности*) mūsų istorijos gabalas“ (Stišova, _vlush, Bidlack), ir kartu filmas dekonstruoja blokados „miesto didvyrio“ mitą. Vieniems tai pasakojimas apie gyventojų tragediją (Paehler), kitiems – dar ir apie miesto grožį (Youngblood).

Šie prieštaravimai mažiausiai turėtų liudyti nedėmesingumą ar kompetencijos stoką: veikiau tai filmo „nuopelnas“ – jis sužadina labai skirtingus poreikius ir lūkesčius, kurių galutinis tikslas – „pamatyti tiesą“. Kaip tai atsitinka, kokį reikšmių tinklėlį, atsiliepiantį į skirtingus lūkesčius, filmas kuria, ir yra pagrindinis klausimas, ypač turint minty, kad kiti – ankstesni – bandymai pateikti dokumentinę „tiesą“ diskvalifikuojami kaip „defektiniai“ dėl juos persmelkiančios propagandos.

Ilgą laiką Leningrado blokados atminčiai iš esmės atstovavo du simboliai: dienos duonos norma 1941–1942 m. žiemą (125 g) ir Tannios Savičevos „mirčių dienoraštis“, rašytas vyresnės sesers užrašų knygutėje – mirus šeimos nariui lakoniškas įrašas buvo daromas prie atitinkamos raidės. Pirmieji šeši įrašai – tas ir tas mirė tada ir tada,

⁵³ Ries N., „Russia in Transition: The Films of Sergei Loznitsa (Factory; Portrait; The Settlement; The Train Station by Sergei Loznitsa)“, *Slavic Review* 67 (2), 2008, p. 444.

paskutiniai trys – „Savičevai mirė“, „Mirė visi“, „Liko tik Tania“⁵⁴. Dienoraščio įrašų minimalizmas leido jiems įeiti į oficialų blokados archyvą: nors emociškai labai paveikus, jis neprieštaravo oficialiam mitui, suskaičiavusiam mirusiuosius, bet blokavusiam jų kasdienybės išskleidimą. Kitokių tekstų ir liudijimų būta, tačiau dažniausiai jie būdavo gana griežtai cenzūruojami. Pavyzdžiui, Daniilo Granino ir Alesio Adamovičiaus „Baltoji knyga“ (1977–1981), sudaryta iš blokadininkų prisiminimų ir jų komentarų, nepaisant įspūdžio, kad atveria blokados kasdienybę, buvo smarkiai (savi)cenzūruota⁵⁵. Tabu buvo kalbėti apie miesto biurokratiją ir privilegijų sistemą, juodąją rinką ir jos mastą, prostituciją ir žmogėdystę, ir, žinoma, lyginti gyvybių kainą ir karinį efektą, abejoti tokio gyvybių skaičiaus būtinumu ir valdžios veiksmų efektyvumu⁵⁶.

⁵⁴ Tania Savičeva išgyveno blokadą, buvo evakuota, bet netrukus mirė vaikų namuose nuo infekcinės ligos.

⁵⁵ Vertimas į lietuvių kalbą: Adamovičius A., Graninas D., *Blokados knyga*, iš rusų kalbos vertė Henrikas Savickas, Vilnius: Mintis, 1989. Apie Aleksandro Sokurovo filmą „Skaitome blokados knygą“ (*Читаем блокадную книгу*, 2009), kuriame skirtingi žmonės – nuo paauglių kadetų iki profesionalių aktorių – skaito Granino ir Adamovičiaus knygos ištraukas, žr. Barskova P., „Aleksandr Sokurov: ‘We Read the Book of the Blockade’ (‘Chitaem blokadnuu knigu’, 2009)“, *KinoKultura* 28, 2010, <<http://www.kinokultura.com/2010/28r-blockadebook.shtml>>, 2012 08 13.

⁵⁶ Žr.: Bidlack R., Lomagin N., *The Leningrad Blockade, 1941–1944: A new Documentary History from the Soviet Archives*, New Haven: Yale University Press, 2012; Kirschenbaum L. A., *The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941–1995: Myth, Memories, and Monuments*, New York: Cambridge University Press, 2006; Ломагин Н., *Неизвестная блокада. В двух книгах*, Санкт-Петербург: Нева-ОЛМА, 2002; Яров, *op. cit.* Akademinių tabu būta ir koncentracijos / naikinimo stovyklų tyrimuose. Pavyzdžiui, vos prieš trejus metus pasirodė pirmoji knyga apie naikinimo stovyklų viešnamius. Tai susiję ne su abstrakčiu drovumu ar temos nepatogumu, o su kitusiu požiūriu į prievartavimą kaip karo nusikaltimą; išgyvenusių aukų baime ir gėda kalbėti apie patirtą seksualinį smurtą, nes jis galėtų būti palaikytas savanoriškai pasirinkta ir gėdingesne nei kitokia kaina už gyvybę; viešnamių lankytojų nenoru pripažinti privilegijų sistemą ir naudojimąsi ja ir t. t. Žr. Sommer R., *Das KZ-Bordell: Sexuelle Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Konzentrationslagern*, Schöningh: Paderborn, 2009. Tabu panaikinimas susijęs ne tik su kintančiu istorijos supratimu, bet ir kintančiu prekinio istorijos „įpakavimu“, naujojo žinojimo komodifikavimu. Tiesiogiai šį procesą galima stebėti 2007 m. Aleksandro Buravskio filme „Leningradas“ kuriame pagrindinį vaidmenį atlieka Mira Sorvino, kartkartėmis nuslystančiame į „ginjolinę“ (*Grand Guignol*) stilistiką: jame pateikiama vizuali mišrainė iš milžiniš-

Apskritai, pati kasdienė patirtis, kasdienybės ritmas, ritualai, elgesio modeliai ir asmenybės pokyčiai, pojūčiai ir žmogiškumo išbandymai, šios kasdienybės suvokimo ir įprasminimo būdai, kuriantys katastrofai vykstant, aiškiai netilpo į „tragedijos vardan pergalės“ interpretacinį rėmą.

Todėl pastaruoju metu pagausėjęs nekupiūruotų blokados dienoraščių ir memuarų publikavimas, naujų dokumentų įtraukimas į akademinę apyvartą, nauji klausimai apie žmogų išsitiesusioje, rutininėje katastrofoje skatina reflektuoti metakalbą ir analizės judesius, interpretacijos tinklelius ir žodyną⁵⁷. Tokioje pat situacijoje atsiduria ir kino kūrėjai, kurie arba atkartoja turimus (kronikos, dokumentų) suvokimo modelius, arba sąmoningai ar nesąmoningai kuria savus.

Kaip ir vaidybiniame kine, šios interpretacijos schemas apčiuopiamos per koherencijos (rišlumo) formas: atminties (liudijimo) tvarka koreliuoja su vienokiu ar kitokiu rišlumo principu. Šis kelia klausimus: kas yra atminties (liudijimo ir žvilgsnio) subjektas? Kas regi ir kas ši regėjimą „tvarko“? Arba „Blokados“, išgirtos už kasdienybės rodyumą, atveju – ką reiškia regėti kasdienybę ir kaip šis regėjimas surikiuojamas, kieno vardu?

ko Stalino portreto groteskiškų saugumiečių kabinete, pasiteiravimų, ar pyragėlis su žmogiena, spekuliantų prie Kazanės soboro, pjaunamos numirėlio kojos, marodierių, alkanų miestelėnų, tikinčių, kad „vokietis duos valgyti“, ir t. t.

⁵⁷ Сандомирская И., *Блокада в слове: очерки критической теории и биополитики языка*, Москва: Новое литературное обозрение, 2013; Sandomirskaia I., „A *politeia* in Besiegement: Lidia Ginzburg on the Siege of Leningrad as a Political Paradigm“, *Slavic Review* 69 (2), 2010, p. 306–326; Barskova P., „The Corpse, the Corpulent, and the Other: A Study in the Topology of Siege Body Representation“, *Ab Imperio* 1, 2009, p. 361–387; idem., «Черный свет: проблема темноты в блокадном Ленинграде», *Неприкосновенный запас* 2 (70), 2010, <<http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/ba13.html>>, 2012 12 21; idem., „The Spectacle of the Besieged City: Repurposing Cultural Memory in Leningrad, 1941–1944“, *Slavic Review* 69 (2), 2010. Apie naujos kalbos paieškas šiuolaikiniuose literatūriniuose bandymuose kalbėti apie blokadą (pirmiausia Igorio Višneveckio „Leningrade“ ir Nikolajaus Zavjalovo „Advent“) žr.: Барскова П., «Визит в город: актуальное искусство и блокадный архив», *OpenSpace.ru*, 2010 09 21, <http://os.colta.ru/literature/events/details/17912/?view_comments=all&attempt=1>, 2012 08 13.

Tai iš esmės senas kino ir ideologijos, altiuserišką ir fukoistine prasme, santykio klausimas: kokių būdu kinas transliuoja, atkartoja, modifikuoja, reflektuoja tam tikrą ideologiją, žinojimo formą ir jos sakymo sąlygas. Šioje tradicijoje „kinas“ nėra papasakota kine istorija, pavaizduoti daiktai ir žmonės, ištartos frazės; tai kino „kaip“ – kaip organizuotas pasakojimas, kaip sutvarkytas regėjimas, kaip jungiamos atkarpos ir plotmės (pvz., garsas ir vaizdas), kaip turi / gali vykti suvokimas ir tapatinimasis su reginiu, kokios „neautorizuoto“ suvokimo formos įmanomos.

Geriausiai į šiuos „kaip“ atsakyta nagrinėjant dominuojančio pasakojamojo vaidybinio kino, kitaip vadinamo klasikiniu hollywoodiniu ar realistiniu, sistemą. Jis iki šiol yra pagrindinis kinematografinis būdas kurti istorinius, taip pat trauminius pasakojimus. Realistinis kino pasakojimas steigia tiesioginio stebėjimo, kurio sąlyga – nepastebimas kino aparato darbas, iliuziją. Montažas šiuo atveju yra visai kitoks, nei rūpėjęs Eizenšteinui ir Didi-Hubermanui: jis turi būti kiek įmanoma nematomas, ne kurti naują žinojimo situaciją, o glaistyti vaizdo ir garso pertrūkį, maskuoti kino gamybą. Šį tolydumą atliepia neprieštaringas garsas ir sinchronizuotas balsas – žinojimo šaltiniai, susiję su skirtingomis jušlėmis, išlieka vienovėje ir pajungti dominuojančiam vaizdui.

Kai į realistinį kino pasakojimą „įvelkama“ istorinė trauma ir katastrofa, vyksta, Elsaesserio žodžiais, „kaltės vadyba“⁵⁸ – toks pasakojimo apie aukas ir budelius rikiavimas, kurio rezultatas – traumos, kaltės, skausmo, atminties „išlyginimas“, „numalšinimas“ (kuris, beje, vyksta ne tik dominuojančiame kine). Tokį pokonfliktinį pasakojimą Elsaesseris vadina „parapraktiniu kinu“ – laikinai, kamufliuojamai jungiančiu kaltę ir tai, kas negali būti sutaikyta ir sujungta, budelius ir aukas. Pavyzdžiui, Rainerio Wernerio Fassbinderio filme „Trylikos mėnulių metai“ (*In einem Jahr mit 13 Monden*, 1978) vaiz-

⁵⁸ Elsaesser Th., „Absence as Presence, Presence as Parapraxis“, *Framework: The Journal of Cinema and Media* 49 (1), 2008, p. 106–120.

duojama, plėtojama kaltė, tačiau kaltės priežastis (žydų naikinimas) nėra rodoma – *absence as presence, presence as parapraxis*. „Trylikos mėnulių metai“ nėra ortodoksinio pasakojamojo filmo pavyzdys⁵⁹, tačiau jis žaidžia su juo ir kuria nutolimo nuo jo figūras bei pasakojimo pertrūkius, nurodančius neprieštaringo klasikinio kino pasakojimo problemišumą ir esminį bet kokios reprezentacijos negebėjimą perteikti nesimbolizuojamą patirtį (čia – naikinimą ir nykimą), kurią žymi nuo vaizdo vis atitrūkstantis balsas ir temporalūs vaizdo ir balso netolydumai.

„Blokada“, priešingai, dirbdama su skirtingų žmonių skirtingu metu filmuota medžiaga, jungia ją taip, kad gamintų kone nuoseklus, neprieštaringo pasakojimo iliuziją. Tačiau specifinis pasakojimo rišlumas remiasi ne vien pasakojimo struktūra. Galima išskirti keturias dominuojančias filmo rišlumo formas (kodus):

- I. „Natūralaus“, sezoninio rišlumo kodas. Filmas pateikia įsivaizduojamus blokados metus: vėlyvą 1941 m. vasarą keičia ruduo, tada ateina žiema, kuri tai nuožmėja, tai atsileidžia, supanašėdama su pavasariu, ir susijungia su žiemos fejerverku blokados pabaigoje⁶⁰. Prie jos pridedamas *post scriptum* – viešas vokiečių karių korimas 1946 m. rugsėjį. Beveik trejus metus trukusi blokada telpa į vieną kone nuoseklų gamtos ciklą, kurio tik paskutinė dalis šiek tiek nutolinta, tačiau ji yra beveik tikslus vokiečių belaisvių vedimo Leningrado gatvėmis, rodomo filmo pradžioje, rimas: vieną sutramdyto priešo reginį keičia kitas, tik šįkart „sutramdymas“ yra galutinis⁶¹. Sezonų,

⁵⁹ Daugiau apie jį žr.: Peucker B., „Kastrato balsas: Fassbinderio filmas ‘Trylikos mėnulių metai’“ [vertė Natalija Arlauskaitė], *Respectus Philologicus* 15 (20), 2009, p. 220–229.

⁶⁰ Sezonų kaita kaip filmą organizuojanti metafora aptarta čia: Padunov V., „Re-Vie-wing a Lost Civilization: Sergei Loznitsa’s ‘Revue’“, *The Russian Review* 68 (4), 2009, p. 685.

⁶¹ Greičiausiai šis fragmentas yra iš pokario kronikos filmo (jį baigia aiškinamieji titrai), tačiau jis nebuvo naudojamas vėlesniuose filmuose apie blokadą, kaip ir apskritai viešųjų mirties bausmių atlikimas iškrito iš šiuolaikinio DTK (kino) archyvo, nors šis nėra vienintelis filmuotas plačiam rodymui. Plg. trumpą 12 min. kronikos filmą

arba gamtos, kodas atsakingas už „savaiminį“ ir sykiu mitologizuojantį pasakojimo rišlumą ir skaidrumą, anapus istorijos, atsitiktinumą ir pasirinkimo. Gamtos kodas atlieka istorijos natūralizavimo, „sugamtinimo“ funkciją: gamta nenumato subjekto, suvokimo ir atminties.

II. Technologinio, urbanistinio rišlumo kodas. Tai, ką matome filme, – vieša miesto erdvė. Todėl blokados kasdienybė čia – miesto infrastruktūros kasdienybė: gatvės, tiltai, automobiliai, traukinys, duonos kioskelis ir eilės, gynybiniai įrenginiai ir miestelėnai su daiktų maišais ir rogutėmis, minantys kasdienes ir paskutinių palydų maršrutus. Viena filmo recenzenčių rašė, kad jį galima pavadinti „tramvajaus istorija“ – tai iššalanchio, tai vėl judančio⁶². Tačiau filmas turi ir kitą pretendentą į pagrindinį personažą – tramvajaus ir elektros laidus, kurie ikonografiškai saisto miestą net tada, kai jis tuščias, o nuolat matoma urbanistinė erdvė pateikiama kaip galbūt vietomis ar tam tikru metu sutrikusi (viena kadre matome nutrūkusius laidus), bet iš esmės rišli dėl iš kadro į kadimą tiesiamų komunikacijos linijų.

III. Turistinio žvilgsnio kodas. Filmas prasideda ikoniniu Admiraliteto špiliu – jis ne tik metonimiškai įvaizdina Leningradą-Peterburgą, bet ir tiesiogiai nusako veiksmo vietą: beveik visas filmas sudėliotas iš fragmentų, filmuotų pačiame miesto centre. Toliau filmas aplanko kone visus svarbiausius atvykusiam turistui taškus: Žiemos rūmai ir Rūmų tiltas, Kazanės Dievo motinos ir Izaoko soborai, Nevos prospektas, Aničkovo tiltas ir nuo jo nuimamos žinomosios žirgų tramdymo skulptūros ir t. t. Taip „Blokada“ pasiūlo įprastą turistinį

„Liaudies nuosprendis“ (*Приговор народа*, 1943), pasakojantį apie karo procesą Krasnodare ir mirties bausmės vykdymą. Ši, kitaip nei Leningrado kronikoje, kur mirties bausmės vykdymas filmuojamas labai iš toli ir fiksuoja susirinkusią minią, lydi pokalbiai su reginio publika.

⁶² Barskova, „Sergei Loznitsa, ‘The Siege’“.

lankytinų vietų rinkinį neįprastu laiku. Paminklų ir muziejų apsauga patekusiame į blokadą Leningrade iš tiesų buvo vienas valstybinių prioritetų⁶³, tačiau „Blokadoje“ paminklų ir muziejų vaizdai patenka į kitokią logiką, kai dalis pastatų ir paminklų rodoma atskirai nuo bet kokio žmogaus veiksmo: sudarydami atpažįstamų atvirukinių vaizdų seką, jie sumuziejina ir gretimus vaizdus. Roland'as Barthes'as žymiojoje esė „Žydrasis gidas“ apie turizmo vadovų vaizdų ir tekstų logiką rašė, kad turizmo vadovai siūlo buržuaziniam vartotojui savotišką „įspūdžio ekonomiką“: „įdomių“ vietų rinkinius, tarpai tarp kurių (judėjimas, turinti trukmę patirtis) nėra vertingi⁶⁴. „Blokadoje“ atpažįstamos vietos tampa smalsaujančio turistinio žvilgsnio atramomis, tinkleliu, į kurį „įsodinamas“ likęs blokados muziejus ir per kurį suvokiami jo eksponatai.

- IV. Ketvirtasis kodas, saistantis visus minėtus: pasakojamojo kino konvencijos, pirmiausia sinchroninis garsas. Būtent garsas padaro montažo „siūles“ veik nepastebimas. Pavyzdžiui, nenutrūkstami gatvės triukšmai paverčia „vienu“ du skirtingus pastatus, į vieną iš kurių žmonės gatvėje įeina, o iš kito išeina tarsi jie būtų tas pats. Kintantis, bet nenutrūkstamas garsas juodą užsklandą tarp epizodų iš kino sintaksės elemento padaro vaizduojamo pasaulio dalimi – naktimi ir taip užglaisto vaizduojamos tikrovės įtrūkį. Jau minėtame epizode su bėgančiu gatve vaiku garsas sukuria mini siužetą ir nutikimą paverčia įvykiu, ir t. t. Garsas suklįjuoja vaizdą į visumą ir būtent per „visumos“ reikšmės paskiriems fragmentams suteikimą sutvarko juos, „padaro“ pasaulį iš akimirkų, kurios patyruosiems jas „nesijungė į ryšius ir nesisumavo“. Garsas priklauso sykiu

⁶³ Maddox S., „These Monuments Must be Protected! The Stalinist Turn to the Past and Historic Preservation during the Blockade of Leningrad“, *The Russian Review* 70 (4), 2011, p. 608–626. Ermitažo apsaugai skirtas nedidelis epizodas 1942 m. „Leningrade blokadoje“.

⁶⁴ Barthes R., *Mythologies*, New York: The Noonday Press, 1972, p. 74–77.

ekrano pasauliui ir mums. Tarp ekrano ir mūsų yra atstumas, tarp garso ir mūsų jo nėra, todėl sinchroninis garsas atlieka svarbų identifikavimo(si) judesį: jis įrašo, įsiuva (*suture*) mus į kino pasakojimo erdvę, mes identifikuojamės su regimu pasauliu⁶⁵. Šiuo mechanizmu remiasi santykis su bet kuriuo realistinio pasakojimo filmu, taip pat su retroscenarijaus filmais. „Blokados“ atvejis įdomus tuo, kad įsiuva yra apgaulinga – ji nesuteikia galimybės girdėti, *ka* sako žmonių balsai, nors kalbėjimą atpažįstame. Žiūrovai ištraukia į (specialiai sukurtą) rišlų, kone tolydų blokados pasaulį, bet su tam tikrais apribojimais. Žvilgsnio (ir atminties) subjektas įsteigiamas kaip mantantis ir girdintis *jam* artikuliuotą pasaulį, bet nesusiduriantis su kitais artikuliuoti gebančiais subjektais.

Ši koherencijos sistema kuria kone perteklinai rišlų blokados atminties archyvą. Žinoma, jis skiriasi nuo vaidybinio filmo: neturi vienijančio personažo (tačiau atsiranda personažų substitutų) ir iš anksto nusakyto tikslo, dėl kurio įveikiamos kliūtys (tačiau jis atsiranda iš bendro žinių fono – blokados panaikinimas). Tačiau sezoninės, technologinės, turistinės ir akustinės (apskritai – realistinio kino pasakojimo) rišlumo taisyklės pateikia trauminę istorinę atmintį išskirtinai koherentišką ir (beveik be nuostolių) komunikuojamą, įmanomą perduoti. „Nuostolis“ žymimas kaip neįmanomybė ištraukti į žmonių komunikaciją.

⁶⁵ Daugiau apie tai žr.: Doane M. A., „Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing“, Weiss E., Belton J. (eds.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 54–62; Doane M. A., „The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space“, Rosen Ph. (ed.), *Cinema, Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, p. 335–348; Bordwell D., Thompson K., „Fundamental Aesthetic of Sound in the Cinema“, *ibid.*, p. 181–199; Silverman K., *Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1988; idem, *The Subject of Semiotics*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1984, p. 194–236; Heath S., „On Suture“, *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1982, p. 76–112.

Tikriausiai tai paaiškina ir bendrą konsensuą dėl filmo, ir skirtingai vertinamus jo ypatumus⁶⁶. Filmas naudoja daugiau kaip 60 metų žinomą ir valstybės kontroliuojamą atminties archyvą, tačiau per tvarko jį taip, kad „karas“ tampa ne tik armijos veiksmais ir mūšiais, bet ir civilių žmonių patirtimi, nesubordinuota kariniams tikslams. „Blokados“ medžiaga – skirtingų žvilgsnių „produktai“, bet jiems suteikiamas pažįstamas suvokimo rėmas – pasakojamojo filmo logika su tam tikromis išlygomis, priklausanti retroscenarijui. Pasakojamojo filmo logika perteklinai rišli, kurianti visiško perpratimo iliuziją, tačiau dėl garso ir balso strategijos suvokimo ir atminties subjektas įsteigiamas kaip problemiškas – įsiūtas į rišlų pasakojimą, bet nevaldantis žodžio, intensyviai išgyvenantis jį supantį, „archyvuotą“ pasaulį, bet neartikuliuojantis jo savarankiškai.

Filmas siūlo tokią trauminės atminties versiją, kurioje traumos ir atminties subjektas nedalyvauja, o atminties darbas (*working through*) tapatinamas su gamtiniu ir technologiniu rišlumu, kurį dubliuoja realistinio kino pasakojimo konvencijos. Taip suvokėjas (ideologijos subjektas) konstruojamas kaip pasyvus, besitenkinantis pažįstamais (tradiciniais) rišlumo modeliais, atlaisvinančiais nuo atminties darbo.

Atrodo, kad „prisilietimo prie tiesos“ efektas, jo intensyvumas kyla iš neįprastos atskirų, nors ir anksčiau rodytų, fragmentų trukmės: subjektyviai „ilgomis“, „be galo ilgomis“ suvokiamos tam tikros atkarpos, anksčiau buvusios trumpam „išodintos“ į pateisinantį kontekstą – priešo žiaurumo arba savųjų žygdarbių. Tai ypač mirusiųjų tempimas rogėmis, laidojimas bendrose duobėse, lavonai gatvėse: efektas „pirmą kartą“ gimsta iš pakitusio temporalumo – „pirmą kartą taip ilgai“. Tačiau, kad ir kaip makabriškai tai skambėtų, šiuo atveju „tiesa“ reiškiasi lygai taip pat kaip ir „darbo monotonija“ iš paties Loznicos pavyzdžio. Ši diskursinė tiesos gamyba ne panaikina „istorinės tiesos“ archyvo, bet parodo jo formavimosi mechanizmą, kuris mums patiems (suvokėjams ir šio archyvo vartotojams / eksperimentams) gali būti subjektyviai jaudinantis ir paveikus.

⁶⁶ Tai neturėtų būti suvokta kaip estetinė filmo kritika – filmas virtuoziškas.

Bet kurio kronikos fragmento pažadas – kartu su vaizdu „būti“ jo vietoje ir laiku. Tačiau „buvimas“ niekuomet nėra neutralus – jis kažkoks. Su tuo susijusi viena iš Didi-Hubermano ir jo kritiko Gerard'o Wajcmano polemikos dėl keturių fotografijų iš Aušvico dalių: kuo šios fotografijos, darytos kalinių (*Sonderkommando* narių), iš esmės skiriasi nuo darytų iš nacių pozicijos? Didi-Hubermanas kalba apie fotografijų sakymo situacijos, kaip pasakytų semiotikai, išskirtinumą – drąsą, liudijimą nepaisant visko (neišvengiamos mirties, pavojaus, galimo visos operacijos žlugimo, užmaršties), liudijimą to, kas neskirta liudyti. Vizualiai ją žymi vaizdo „brokas“ – ryškumo trūkumas, pasviręs kadras, platus ir nelygus juodas rėmas, nes fotografuojama pasislėpus, ir pan. Šiuo atveju sakymo situacija antiinstitucinė, nes visa naikinimo stovyklų mašina rėmėsi taisykle nepalikti dokumentų.

Įrodinėdamas sakymo situacijos, kurią, be to, ką tiesiogiai fiksuoja, liudija keturios fotografijos, ypatingumą, Didi-Hubermanas pasitelkia archeologinius argumentus (Aušvico naikinimo stovyklos planas, išgyvenusiųjų liudijimai, kasinėjimų stovyklos teritorijoje rezultatai) ir estetinę logiką (fotografijų seka, rakursas, apšviestų ir tamsių vietų santykis, vėlesnė fotografijų didinimo, apkarpyimo, kitokio manipuliavimo vaizdu istorija). Jis padaro daugyšk kartojamą išvadą – Aušvico fotografijų sakymo situacija yra išskirtinė ir tam tikra prasme neįmanoma, nes nenumatyta visos institucinės Trečiojo reichio mašinerijos – ji negali būti atkartota, o vaizdo struktūra pamėgdžiota, tiražuota ar išmokta (kaip atsitinka portretų, turistinių vaizdų, interjero, kitų vaizduojamųjų žanrų atveju), jos negali „iš-treniruoti“ dailės akademijos, parduoti atvirukų pardavėjai ar savo malonumui imituoti fotografai diletantai.

Filme „Blokada“ atsitinka priešingas dalykas: (naujai sutvarkyta) kronika pateikia beveik vien institucionalizuoto žinojimo vaizdą – techninį (miesto infrastruktūros), turistinį, sezoninį žvilgsnį bei normatyvinį kino pasakojimą. Sunku pasakyti, kokias suvokimo strategijas siūlo pradinė medžiaga – 38 operatorių filmuota juosta, kiek jos „nukirpta“, tik žinoma, kad bendras blokados kino archyvas sudaro

6 valandas. Tačiau bent jau nemenka jos dalis kalba būtent institucionalizuoto žinojimo vardu (didelis operatorių būrys buvo paliktas filmuoti medžiagą būsimam filmui ir kino kronikos žurnalams), o Loznicos pasirinkti atrankos, montavimo, garso kūrimo būdai ne brėžia perskyrą nuo šio žinojimo, o stiprina jį⁶⁷.

Vieninteliai artikuliuoti filmo žodžiai – filmą baigiantys titrai – tiesiogiai perkelti iš kronikos: „1946 m. sausio 5 d. mirties nuosprendis buvo įvykdytas.“ Turint mintyje, kad visa vizualioji plotmė „pagaminta“ instituciškai, garsas įmontuotas, o artikuliuoto balso (žodžio) nėra, šio pastarojo grafinis (vizualus) atitikmuo ypač svarbus: jis atlieka filmo instancijos ir archyvo savininko parašo funkciją – pasirašo istorinės atminties subjektas, archyvo pertvarkymo metu 2006 m. neatsiejamas nuo parašą pagaminusio 1946-aisiais. Šis paskutinis kartuvių epizodas daug kam buvo sukrečiantis, bet įtraukdamas jį ir jį baigiančius titrus, Loznica aiškiai parodo kronikinio blokados archyvo ir jo pertvarkymo siekiant „visos tiesos“ ribas.

Išvados

Suvokimo logistika, kaip pasakytų Paulas Virilio, paklūsta modernių institucijų logikai ir reikmėms. Pačioje knygos „Karas ir kinas: percepcijos logistika“ pradžioje jis cituoja Maurice'ą Merleau-Ponty: „Žinojimo, kas yra valstybės ir karo subjektas, problema bus visiškai tapati žinojimo, kas yra percepcijos subjektas, problemai.“⁶⁸ Keturių fotografijų iš Aušvico, iš naujo sužadariusių diskusijas apie

⁶⁷ Todėl, vadovaujantis čia išdėstyta logika, Polinos Barskovos klausimas „Kokiu lygiu blokados archyvo vartotojai gali atkurti blokados nežinojimo patirtį?“ yra esminis, bet su vienu iš atsakymų į jį – Loznicos filmas atsisako kurti „istorijos prasmę“ ir „nepretenduoja į žinojimą apie epizodo vaidmenį istorijos visumoje“ – negali sutikti. Žr. jos straipsnį apie nežinojimo politiką: Барскова П., «Август, которого не было, и механизм календарной травмы: размышления о блокадных хронологиях», *Новое литературное обозрение* 116, 2012, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/b10-pr.html>>, 2012 12 19.

⁶⁸ Virilio P., *War and Cinema: The Logistics of Perception*, London, New York: Verso, 1989, p. 2.

Holokausto reprezentuojamumą, atveju percepcijos subjektas, anot Giorgio Agambeno, yra neįmanomas subjektas, tas, kieno sakymo situacija yra ekscesas, radikalus tvarkos pažeidimas, neigiantis institucionalizuoto rišlumo galią. Šio liudijimo suvokimas (atminties darbas) reikalauja daugialypio montažo, pastangos, reprezentacijai priešinančios patirtį, trukmę. Filme „Blokada“ percepcijos subjektas iš tiesų yra suvokimo režimus ir ideologijos subjekto poziciją kontroliuojantis (valstybės) archyvas, o žiūrov(i)ų vieta – tai konvencinio, institucionalizuoto rišlumo atpažinimo ir fiksavimo taškas, kontroliuojančios valstybės projekcija.

Du kraštutiniai pavyzdžiai, nors polius galima įvardyti ir kitaip, prisideda prie diskusijų apie istorijos archyvo – istorinės atminties diskurso gaminimo taisyklių ir sąlygų – kitimą šiuolaikinėje Rusijoje dominuojančiame (*mainstream*) kine. Šis su tam tikrais nuokrypiais palaiko nuo Brežnevo laikų susiformavusią kinematografinę Didžiojo Tėvynės karo atminties sistemą, kuri remiasi Baudrillard'o ir Elsaeserio aprašytu retroscenarijumi, kuriančiu (hiper)rišlius pasakojimus ir blokuojančiu bet kokią atminties darbą, ne mechaniškai atkartojantį rigidiškas interpretacines schemas, o suteikiantį reikšmę itin heterogeniškai medžiagai. Loznicos „Blokada“ rodo, kad konsensuso dėl istorinės „tiesos“ kaina (ir tikriausiai ne tik Rusijoje) – ištraukimas į retroscenarijų, nors ir su išlygomis, o archyvavimo konvencijos vargiai gali būti radikaliai pakeistos dirbant su institucijos vardu pagamintais liudijimais (kino operatoriai čia – *testes*, o ne *superstitēs*), „sutvarkomais“ pasitelkiant dominuojančią reikšmės suteikimo formą. Galiausiai „Blokada“ parodo karo atminties archyvo, surikiuoto sovietmečiu ir iki šiol suteikiančio pagrindą pozityviam Rusijos tapatumui, adaptavimo šiuolaikiniam kontekstui ribą – jis išlieka pergalės mito, kuriame priešai nubausti ir pergalės saliuotas įvykęs, ribose.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

Adamovičius A., Graninas D., *Blokados knyga*, iš rusų kalbos vertė Henrikas Savickas, Vilnius: Mintis, 1989.

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

Agostinho D., „The Ghetto Reframed: Inhabiting the Nazi gaze in *A Film Unfinished*“ (rankraštis).

Arlauskaitė N., „Feministinė animacija: Marjut Rimminen filmas ‘Apsaugoti’, 1987“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 62, 2011, p. 213–226.

Barskova P., „The Spectacle of the Besieged City: Repurposing Cultural Memory in Leningrad, 1941–1944“, *Slavic Review* 69 (2), 2010.

Barskova P., „Aleksandr Sokurov: ‘We Read the Book of the Blockade’ (‘Chi-taem blokadnui knigu’, 2009)“, *KinoKultura* 28, 2010, <<http://www.kinokultura.com/2010/28r-blockadebook.shtml>>, 2012 08 13.

Barskova P., „The Corpse, the Corpulent, and the Other: A Study in the Tropology of Siege Body Representation“, *Ab Imperio* 1, 2009, p. 361–387.

Barskova P., „Sergei Loznitsa, *The Siege (Blokada, 2006)*“, *KinoKultura* 24, 2009, <<http://www.kinokultura.com/2009/24r-blokada.shtml>>, 2012 11 26.

Barthes R., *Mythologies*, New York: The Noonday Press, 1972.

Benjamin W., „Apie istorijos sampratą“, Benjamin W., *Nušvitimai*, iš vokiečių kalbos vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Vaga, 2005.

Bidlack R., „*Blockade* by Sergei Loznitsa“, *Slavic Review* 66 (4), 2007, p. 729.

Bidlack R., Lomagin N., *The Leningrad Blockade, 1941–1944: A New Documentary History from the Soviet Archives*, New Haven: Yale University Press, 2012.

Bordwell D., Thompson K., „Fundamental Aesthetic of Sound in the Cinema“, Weiss E., Belton J. (eds.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 181–199.

Bruzzi S., *New Documentary: A Critical Introduction*, London, New York: Routledge, 2000.

Chapman J., *War and Film*, London: Reaktion Books, 2008.

Derrida J., *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago: Chicago University Press, 1998.

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

Doane M. A., „The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space“, Rosen Ph. (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Columbia University Press, 1986, p. 335–348.

Doane M. A., „Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing“, Weiss E., Belton J. (eds.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 54–62.

Elsaesser Th., „Absence as Presence, Presence as Parapraxis“, *Framework: The Journal of Cinema and Media* 49 (1), 2008, p. 106–120.

Elsaesser Th., „Subject Positions, Speaking Positions: From ‘Holocaust’, ‘Our Hitler’, and ‘Heimat’ to ‘Shoah’ and ‘Schindler’s List’“, Sobchack V. (ed.), *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, New York, London: Routledge, 1996.

Foucault M., *The Archeology of Knowledge*, New York: Vintage, 1982.

Garchik L., „‘Schindler’ Hit by Holocaust Film Maker“, *San Francisco Chronicle*, 1994, liepos 7.

Gaudreault A., *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*, Toronto: University of Toronto Press, 2009.

Grigaliūnas K., Šalčiūtė L., „1941“, Grigaliūnas K., *Aš nežinojau, Mylimasai, kad bučiuoju tave paskutinį kartą (Mirties dienoraščiai, III knyga) / I did not know, my Beloved, that I was kissing you for the last time (Diaries of Death, book III)*, Vilnius: Vilniaus grafikos meno centras, 2012.

Heath S., „On Suture“, Heath S., *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1982, p. 76–112.

Yadin O., „But is it documentary?“, Haggith T., Newman J. (eds.), *Holocaust and the Moving Image: Representation in Film and Television Since 1933*, London, New York: Wallflower Press, 2005, p. 168–172.

Jampolskij M., „Svetima tikrovė“, Jampolskij M., *Kalba–kūnas–įvykis: kinas ir prasmės paieškos, iš rusų kalbos vertė Natalija Arlauskaitė*, Vilnius: Mintis, 2011, p. 227–243.

van der Kaanp E., *Uncovering the Holocaust: The International Reception of „Night and Fog“*, London, New York: Wallflower Press, 2006.

Kirschenbaum L. A., *The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941–1995: Myth, Memories, and Monuments*, New York: Cambridge University Press, 2006.

Kreivyte L., „Atminties dabartis“, Grigaliūnas K., *Aš nežinojau, Mylimasai, kad bučiuoju tave paskutinį kartą (Mirties dienoraščiai, III knyga) / I did not know, my Beloved, that I was kissing you for the last time (Diaries of Death, book III)*, Vilnius: Vilniaus grafikos meno centras, 2012.

Liebman S., ed., *Claude Lanzmann’s „Shoah“*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2007.

Lichtner G., *Film and the Shoah in France and Italy*, London, Portland, OR: Valentine Mitchell, 2008.

Maddox S., „These Monuments Must be Protected! The Stalinist Turn to the Past and Historic Preservation during the Blockade of Leningrad“, *The Russian Review* 70 (4), 2011, p. 608–626.

Merewether Ch., ed., *The Archive*, London, Cambridge, Mass.: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2006.

Mulvey L., „Compilation film as ‘deferred action’: Vincent Monnikendam’s *Mother Dao, the Turtle-like*“, Sabbadini A. (ed.), *Projected Shadows: Psychoanalytic Reflections on the Representation of Loss in European Cinema*, London, New York: Routledge, 2007, p. 109–118.

Noordegraaf J., „Facing Forward with Found Footage: Displacing Colonial Footage in *Mother Dao* and the Work of Fiona Tan“, Plate L., Smelik A. (eds.), *Technologies of Memory in the Arts*, London: Palgrave Macmillan, 2009, p. 172–187.

Oushakin S. A., „Totally Decomposed: Objectalizing Late Socialism in Post-Soviet Biochronicals“, *The Russian Review* 69, 2010 (October), p. 638–669.

Padunov V., „Re-Viewing a Lost Civilization: Sergei Loznitsa’s ‘Revue’“, *The Russian Review* 68 (4), 2009, p. 684–687.

Paehler K., „Blockade by Sergei Loznitsa“, *The Journal of Military History* 71 (2), 2007, p. 609–610.

Peucker B., „Kastrato balsas: Fassbinderio filmas ‘Trylikos mėnulių metai’“ [vertė Natalija Arlauskaitė], *Respectus Philologicus* 15 (20), 2009, p. 220–229.

Pollock G., Silverman M., eds., *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais’s “Night and Fog”*, New York: Bregahn Books, 2011.

Prikryl J., „Scenes from the Siege“, *The Reeler*, 2007, kovo 14, <http://www.thereeler.com/features/scenes_from_the_siege.php>, 2012 11 26.

Ries N., „Russia in Transition: The Films of Sergei Loznitsa (Factory; Portrait; The Settlement; The Train Station by Sergei Loznitsa)“, *Slavic Review* 67 (2), 2008, p. 444–445.

Sandomirskaja I., „A *politeia* in Besiegement: Lidia Ginzburg on the Siege of Leningrad as a Political Paradigm“, *Slavic Review* 69 (2), 2010, p. 306–326.

Sekula A., „The Body and the Archive“, *October* 39, 1986, p. 3–64.

Silverman K., *Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Silverman K., *The Subject of Semiotics*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1984, p. 194–236.

Spieker S., *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, Cambridge, Mass., London: The MIT Press, 2008.

Wilson E., „Material Remains: ‘Night and Fog’“, *October* 112, 2005, p. 89–110.

Žukauskaitė A., „Politinis įvykis kaip nereprezentuojama meno dimensija“, *Religija ir kultūra* 11, 2012, p. 16–29.

Youngblood D. J., „A Chronicle of Our Time: Sergei Loznitsa’s *The Blockade* (2006)“, *The Russian Review* 66 (4), 2007, p. 693–698.

Yuriev O., „In the vortex of the congealed time“, *Sign and Sight*, 2011 09 12, <<http://www.signandsight.com/features/2164.html>>, 2012 08 13.

_vlush, «Блокада», *Синематека*, 2006 m. balandžio 3 d., <<http://www.cinematheque.ru/showthread.php?p=118819>>, 2012 11 26.

Барскова П., «Август, которого не было, и механизм календарной травмы: размышления о блокадных хронологиях», *Новое литературное обозрение* 116, 2012, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/b10-pr.html>>, 2012 12 19.

Барскова П., «Настоящее о настоящем: о восприятии времени в блокадном Ленинграде», *Неприкосновенный запас* 2 (76), 2011, <<http://magazines.russ.ru/nz/2011/2/ba20.html>>, 2012 08 13.

Барскова П., «Черный свет: проблема темноты в блокадном Ленинграде», *Неприкосновенный запас* 2 (70), 2010, <<http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/ba13.html>>, 2012 12 21.

Барскова П., «Визит в город: актуальное искусство и блокадный архив», *OpenSpace.ru*, 2010 09 21, <http://os.colta.ru/literature/events/details/17912/?view_comments=all&attempt=1>, 2012 08 13.

Барскова П., Сандомирская И., «Постчеловеческое состояние человека», *OpenSpace*, 2012 05 16, <<http://os.colta.ru/literature/events/details/37070/page1/>>, 2012 11 20.

[Бейкер М.], «Игра в неигровое. Беседу ведет Мария Бейкер», *Искусство кино* 4, 2008, <<http://kinoart.ru/archive/2008/04/n4-article15>>, 2012 12 09.

Бейкер М., «'Блокада' в Роттердаме», *BBC Russian*, 2006 vasario 6, <http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_4684000/4684348.stm>, 2012 11 26.

Гинзбург Л., *Проходящие характеры. Проза военных лет. Записки блокадного человека*, сост., подготовка текста, примечания и статьи Эмили ван Бискирк и Андрея Зорина, Москва: Новое издательство, 2011.

Ковалов О., «Без пояснений», *Сеанс*, [блог], 2007 rugsėjo 8, <<http://seance.ru/blog/blokada>>, 2012 11 26.

Леви П., *Канувшие и спасенные*, Москва: Новое издательство, 2010.

Липовецкий М., «В гнезде 'кукушки'. 'Кукушка', режиссер Александр Рогожкин, 'Возвращение', режиссер Андрей Звягинцев», *Искусство кино* 4, 2006, <<http://kinoart.ru/archive/2006/04/n4-article16>>, 2012 12 09.

Лозница С., «О манифесте 'Реальное кино'. О призраках», *Искусство кино* 10, 2006, <<http://kinoart.ru/archive/2006/10/n10-article15>>, 2012 11 26.

Лозница С., «Конец 'документального' кино», *Искусство кино* 6, 2005, <<http://kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article9>>, 2012 11 26.

Ломагин Н., *Неизвестная блокада. В двух книгах*, Санкт-Петербург: Нева-ОЛМА, 2002.

Сандомирская И., *Блокада в слове: очерки критической теории и биополитики языка*, Москва: Новое литературное обозрение, 2013.

Стишова Е., «Возвращение опыта», *Искусство кино* 5, 2006, <<http://kinoart.ru/2006/n5-article6.html>>, 2012 11 26.

Стишова Е., «Какой 'Портрет', какой 'Пейзаж'! Лексикон Сергея Лозницы», *Искусство кино* 6, 2005, <<http://kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article8>>, 2012 11 27.

Цивьян Ю., *Историческая рецепция кино. Кинематограф в России, 1896–1930*, Рига: Зинатне, 1991.

Яров Я., *Блокадная этика: представления о морали в 1941–1942 гг.*, Санкт-Петербург: Нестор-История, 2011.

*SUMMARY**DOCUMENT AND/OR THE GAZE OF POWER:
"THE SIEGE" ARCHIVE*

The article questions the order of contemporary film archive working with cinematic documents of mass extermination, dying and suffering. It scrutinizes how the forms of historical memory based on archive footage are constructed, what "acceptance" of these forms by general and professional public tells us about the collective identity of "acceptees" and the configuration of their historical memory. The main material is the World War II archive footage films, primarily films about the Holocaust and the Leningrad Siege.

The general framework of the article is based on the question of historical memory forms and the peculiarities of its cinematic construction. It starts with the concept of (war) archive (Michel Foucault, Allan Sekula) and moves to the re-interpretation of visual documents from the WWII in the European experimental film and visual arts. Then it surveys the ways of conceptualizing the experience of witnessing / looking at the sites challenging the limits of humanity (Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman). Finally, it analyses in detail the film "The Siege" (2006) by Sergei Loznitsa, a "consensual" film in regard to the common understanding of "the truth of the blockade".

The analysis shows what the form of archive is created / supported by the narrative strategies of the film, first of all by the visual and sound montage, what kind of power position it transmits, and how this film answers the question about the meaning of the WWII representation in Russia today. Thus structured, the article "tests" whether the interpretative models and vocabulary of the "paradigmatic" – Holocaust – case in terms of visual representation are applicable / limited in discussing other cases of mass killing, dying, or suffering, here – the Leningrad blockade.

The analysis of "The Siege" by Loznitsa shows that the historical memory consensus in the form of film (probably not only in Russia) pays its price: it engages into the retro-scenario (Jean Baudrillard, Thomas Elsaesser). It proves that archiving conventions are hardly to change significantly as long as the order of "witnessing" is grounded in the institutionally arranged archive and dominant modes of representation. Finally, "The Siege" demonstrates the validity and the limits of the Soviet version of the WWII cultural mythology still offering the ground for the collective positive identity: the WWII myth works until the enemies are punished and the Victory firework cast.