

ISSN 2367-7031 / www.piron.culturecenter-su.org

БРОЙ # 9 / ПРОЛЕТ 2015 / ВИЗУАЛНАТА АНТРОПОЛОГИЯ

URL: <http://piron.culturecenter-su.org/2015-9-monikavakarelova-vizualna-reprezentacia-na-holokosta>

ВИЗУАЛНА РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НА ХОЛОКОСТА

Моника Вакарелова

Резюме, ключови думи и биография:

Текстът представлява опит за очертаване на едно водещо напрежение във визуалната репрезентация на Холокоста – напращането между дискурса на непредставимостта и този на ширококоразпознаваемата иконография на геноцида. Статията се фокусира върху конкретни аспекти на това противоречие и в крайна сметка рискува да го осуети, акцентирайки върху някои общи механизми, които двете линии споделят. Същевременно е направен опит за неговото ситуиране и мислене в по-широките рамки на една обща визуална култура за Холокоста, в която се срещат различни естетически, етически, философски, исторически и политически въпроси и позиции; и която изисква внимание не само и дори не толкова към конкретни образи, колкото към цялостната ситуация на взаимодействие, в която тези образи участват. В движението между по-широкия контекст и определени частни казуси, текстът поставя и въпроса за сложните и динамични отношения между визуалното изкуство на артистите от т.нар. второ и трето поколение и очертаното по-горе дискурсивно напрежение.

Ключови думи: Холокост, визуална репрезентация, Bilderverbot, следпамет

Моника Вакарелова, докторант в катедра „История и теория на културата“, Философски факултет, СУ „Св. Климент Охридски“. Интересите ѝ са в областта на културната история на съвременността и по-специално в полето на изследванията на паметта, визуалните изследвания и съвременното изкуство.

Този текст представлява опит за очертаване и рефлексия върху една проблемна ситуация по отношение на визуалната репрезентация на Холокоста. Тази ситуация може най-общо да се определи като напрежение между два водещи дискурса: този на широко разпознаваемата, „канонична” иконография на геноцида” – дискурсът на една своеобразна „визуална граматика” на Шоа; и този за непознаваемостта на събитието, за неговата непонятност – дискурсът на т.нар. „забрана на образа”.

1.

Ще въведа темата за визуалността, започвайки с някои по-обща бележки относно проблема за репрезентацията на събитието и мястото на този проблем в широкото и интердисциплинарно поле на т.нар. *Holocaust studies* (което тук ще превеждам като „изследвания за Холокоста”).

Подобно на самото научно поле – толкова разнопосочно и толкова динамично развиващо се през последните десетилетия, дебатът за репрезентацията е децентриран и „разпръснат”, той съществува и се развива едновременно на множество нива; касае историографията, философията, теорията; но може би най-важната му особеност е в това, че научното поле е само един от терените, на които той се разиграва. Както във всеки един аспект, касаещ изучаването на Холокоста, развитието на изследователската ситуация е силно обвързано с публичното присъствие, осмисляне и преформатиране на темата, със случващото се в социално-политическия и художествен контекст. В същото време – различията между историографски, теоретичен и художествен подход и поглед към събитието, както и противоречията вътре в пределите на всеки един от тях, нерядко са толкова големи, че оставят усещането по-скоро за разрыв, отколкото за споделен (научен) интерес. Тази вътрешна сепарираност има особен, двойствен характер – тя поддържа едновременно две, до голяма степен противоречащи си положения: от една страна, това за необходимото дисциплинарно позициониране при изследването на Холокоста, т.е. за необходимостта от придържане към конкретни и установени методологически изисквания; и от друга, това за извънредността на събитието, чийто характер и чиито мащаби надхвърлят и сами са причина за излизането извън тесните дисциплинарни граници.

За да фиксирам тази двойственост, ще се опра – макар и с определен скептицизъм спрямо конкретната терминология – върху направеното от Майкъл Ротбърг разделение между това, което той нарича „реалистка” и „антиреалистка” линия на изследванията за Холокоста: става въпрос за една доминираща поляризация на изследователските позиции, разкъсвани между „типичността” и „уникалността” на събитието, неговата „баналност” и неговата „екстремност”, податливостта му на „нормално” разбиране срещу неговата „непонятност”¹. Освен че задава определена перспектива към самото историческо събитие, всяко от тези две положения имплицира и определено схващане относно проблемите за методологията и репрезентацията. Позицията, определена от Ротбърг като „реалистка”, поставя акцент върху обяснението и анализа на конкретните механизми и ежедневните аспекти на геноцида и по този начин поддържа епистемологичната представа за познаваемостта на Холокоста – което означава, че към него би следвало да се подхожда с традиционните научни процедури, а значи и че може да бъде описан в съществуващите до този момент репрезентационни категории

¹ Rothberg, M. *Traumatic Realism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, 3.

(трябва да се подчертае, че тази позиция не отнема нито от важността и ужаса на случилото се, нито от неговите мащаби; тук, да речем, се включва т.нар. функционалистка школа в историографията; както и понятия като това за „баналността на злото” на Аренд). Обратната теза настоява върху извънредността на Шоа и неговата непознаваемост – или върху възможността той да бъде схванат единствено чрез въвеждането на радикално нови репрезентационни режими. Мислен като прекъсване на историческото време, като „цивилизационен срив” (по думите на Дан Динър) – Холокостът внася напълно друг ред и тъкмо в този смисъл (ако си позволим да следваме Лиотар) той отрича и делигитимира самите интелектуални инструменти, с които подхождаме към него.

Опосредстваността, медираността – чрез разказ или образ – повдига няколко важни въпроса, които ще останат в центъра на дебата за визуализирането на Холокоста: дали фиксирането в образ означава „превеждане” на случилото се в познатите мисловни и репрезентационни категории, а по този начин и отнемане на спецификата на събитието; дали това означава фиксиране на значенията, „окончателно решение” по отношение на интерпретациите и загърбване на неозначимия остатък, в който може би остава недостижима истината за Шоа?; какви нови начини за репрезентация отвъд миметико-реалистичното представяне са възможни или позволени, за да бъде означен този остатък; и може би най-важното – как медираността създава дистанция и по този начин гарантира сигурност. В напрежението между желанието да се търси и даде образ на катастрофата и настояването върху невъзможността за такъв, аргументът за протективността на образа, за неговата защитна функция, е централен. Би могло да се твърди, макар и спекулативно, че ако това напрежение повтаря и отразява битката между история и памет, то в него образът застава от страната на историята – защото създава дистанция и така предпазва; защото е онова, което може да бъде видяно, и значи е нещо извън погледа, опит, отделен или отделил се от субекта, опит от отстояние, който има за цел не толкова да покаже, колкото да предпази от екстремността, от непонятността на събитието. И обратното – от страната на паметта застава, ако не отказът от образ изобщо, то често отказът от миметико-реалистично представяне – за сметка на една по-абстрактна образност, която „разпръсква” и умножава, вместо да фиксира значенията.

Обръщайки се към дебатите за визуалната репрезентация на Холокоста, бързо бихме могли да идентифицираме „антиреалисткия” дискурс на непознаваемостта и нерепрезентируемостта с дискурса на т.нар. забрана на образа, или *Bilderverbot*. В изследователската литература той най-често е противопоставян на онова, което бива наречено „иконография” на Холокоста, т.е. на онзи твърде „стеснен” архив от образи, чието непрестанно репродуциране и разпространение ги е превърнало в образи-икони, доминиращи визуалното поле около събитието. Макар и не съвсем еднозначно, дискурсът на нерепрезентируемостта действително се развива като реакция на свеждането на Холокоста до серия от повтарящи се образи, сковаващи от ужас „клишета”, моментално разпознаваеми от масовата публика; а след 80-те години – и на навлизането му в популярната култура, а оттам и естественото му превръщане в добре работеща индустрия. Ето защо дискурсът на *Bilderverbot* до голяма степен може да бъде мислен като концептуалното лице на т.нар. „висока култура” за Холокоста, в която неслучайно травмата от случилото се ще бъде тясно обвързана с една категория на класическата естетика, каквато е възвишеното. (Разбира се, удобното теоретично разделение между високо и ниско, което работи добре в дискусиите за Холокоста през 80-те, а дори и 90-те години, днес изглежда все по-неуместно и трудно приложимо; независимо от това обаче, то все още бива използвано както в научното, така и в публичното говорене – и именно от тази гледна точка то заслужава внимание.)

За да навлезе по-детайлно в динамиката на описаната двойка, ще се спра на някои важни моменти от развитието на визуалното поле „след Аушвиц”. Ще тръгна от онези общоразпространени образи, конституиращи визуалната памет за геноцида, за които Саул Фридлендер ще каже, че са „незаличима референтна точка за западното въображение”.

2.

Ако се търсят най-запомнящите се, но и най-показваните и най-гледани образи на Холокоста, тогава вероятно би трябвало да се започне преди всичко с американските и британски фотографии (като и филмовите кадри) от освобождаването на лагерите на Запад: т.нар. в следвоенните процеси *atrocities photos* („фотографии на зверствата/жестокостите”)². Само в седмиците между април и май 1945 година тези снимки буквално заливат американската и британската преса, с цел да се докаже на невярващата публика онова, с което съюзниците се сблъскват, навлизайки в лагерите. Както подчертава Барби Зелизър, която посвещава цяло изследване на развитието на тези фотографии³, тяхната начална поява, разбира се, е средство за пропаганда и убеждаване – но за разлика от други събития от войната, които са представяни чрез ограничен брой стереотипни репрезентации, в този случай „убеждаването” минава през един привидно безкраен поток от образи (което впрочем променя статута на самата новинарска фотография, за първи път открито „приветстваща” и изображения, заснети от непрофесионалисти). Още през следващите години обаче това се променя – с използването на част от тези фотографии като визуални свидетелства по време на следвоенните процеси, първоначалният голям архив от образи бързо се стеснява до една твърде редуцирана селекция от малко, но постоянно възпроизвеждани изображения. По-малко, но моментално разпознаваеми: както ще стане ясно – това „стратегическо рециклиране”, както го нарича Зелизър, е важна част от универсализирането на Холокоста и установяването на неговия глобален, споделян, масово разпознаваем визуален език.

Какво всъщност се случва в хода на тази редукция? Имайки предвид спецификата на фотографското изображение, най-лесно бихме могли да го определим като изместване от индексикалната функция на образа към иконичната му такава. Като индексикален знак, с началната си поява този масив от фотографии бива възприеман като материална следа от реалността, като механично произведен образен дубликат и следователно легитимен документ с безспорна достоверност. Съзнанието за автентичност, свързано с фотографското изображение, естествено подтиква да се мисли за него като за следа, дори като за „остатък” от действителността, да се възприема той като свидетелство, част от реалността. В ролята си на индексикален знак тези образи на Холокоста сякаш говорят от само себе си, предлагайки

² Най-известни са фотографиите на Маргарет Бърк-Уайт и Лий Милър. За най-ранен документален филм се смята полският „Майданек – гробището на Европа“ (кадрите са заснети на 24 юли 1944 от оператора Станислав Вохл, а режисьор е Александър Форд). Сред американските документални филми за този период по-важни са “Death Mills” („Мелници на смъртта“) на режисьора Били Уайлдър от 1945 г.; „Нацистките концентрационни лагери“ (1945) на режисьора Джордж Стивънс – доста по-обективен от филма на Уайлдър, използван е като визуално доказателство на Нюрнбергските процеси. През 40-те години се правят още няколко документални филма (американски), сред които и един незавършен на Хичкок. Междувременно започват да се появяват и първите художествени филми за Холокоста. През 50-те се създава само един документален филм за Шоа – „Нощ и мъгла“ на Ален Рене (1955), чиято стилистика вече е съвсем различна.

³ Zelizer, B. *Remembering to forget. Holocaust memory through the camera's eye*, The University of Chicago Press, Chicago, 1998.

„самоочевидна интерпретация”, те предоставят „информация, данни и свидетелства, докато същевременно обвиняват, спорят, предупреждават и дори осъждат”⁴. Но бързото стесняване на този архив до определен брой непрестанно повтарящи се образи води до промяна в статута на изображението, което сега от свидетелство и материална следа се превръща в икона. (Разбира се, фотографското изображение е двойно кодирано, то има индексикално-иконичен характер; тук става въпрос по-скоро за привилегироване на определена функция). Това, което се случва в хода на изместването, следователно, е установяването на основите на това, което по-горе беше наречено иконография на Холокоста – една мрежа от образи, споделяща определени компоненти и характеристики, извикваща определени емоции, поставяща гледащия в състояние на ступор и ужас, но – и това е особено важно и често бива изтъквано – ужас, който е неопределен и който същевременно носи аурата на едно безвремие и липса на пространствена специфика; и за който „да се опиташ да получиш точно знание изглежда – или е направено да изглежда – тривиално, ако не и напълно излишно или дори обценно”⁵. Немалко изследователи настоятелно ще поставят акцент върху това силно емоционално въздействие, което „иконите на унищожението”, както биват наричани, оказват върху гледащия ги; въздействие, което замъглява разбирането и в някакъв смисъл блокира критическото мислене, правейки го да изглежда несъстоятелно и арогантно, оскърбителна конкретика заради самата конкретика, навлизане в абсурдни детайли.

Същевременно иконичното изображение сякаш успява да предаде повече, отколкото показва, и не може да бъде сведено до онова, което е видимо в него. Натрупаните купчини от мъртви тела не са просто онези захвърлени трупове през април и май 45-та; да си техен зрител е започнало да означава да свидетелстваш за престъпленията на нацизма в цялост – сякаш те имплицитно се съдържат именно там, в образа на безформената купчина, на масовия гроб (но коя точно е тази купчина и кой е този гроб?). Или иначе казано – за да станат тези „икони” универсално разпознаваеми, те трябва да се лишат от своята партикуларност. Впрочем именно така биват представяни и използвани тези изображения по време на Нюрнбергските процеси; в общия случай тъкмо така те биват гледани и днес. Именно като емблеми на унищожението, възприемани така, като че ли казват цялата истина за събитието или поне успяват да предадат същината му – този ограничен брой фотографии не просто продължава да бъде масово възпроизвеждан, но той продължава да доминира визуалното поле и да „поддържа” нашата колективна визуална памет за събитието, въпреки съществуването на повече от два милиона изображения, разпръснати в различни публични архиви. Независимо от факта, че Холокостът е едно от най-добре документираните събития на модерността, а в последните десетилетия отварянето на все повече архиви и музеи дава достъп до все повече визуални документи, вместо нарастване или разширяне на образността, днес продължават да се възпроизвежда същата малка група от образи, които вече повече от половин век се появяват в учебници, списания и книги, документални филми, информационни центрове, мемориали и други публични форми на възпоменание за геноцида.

Но какво репрезентират всъщност тези фотографии? Още през 50-те години Хана Аренд говори за грешното и подвеждащо впечатление, което оставят те – вместо да показват начина, по който лагерите действително са функционирали в продължение на години, тези

⁴ Bathrick, D. *Teaching visual culture and the Holocaust*, Teaching the Representation of the Holocaust, eds. M. Hirsch/I. Kacandes, The Modern Language Association, New York, 2004, 288.

⁵ Rose, S.-E. *Auschwitz as hermeneutic rupture, differend, and image*, Visualizing the Holocaust: Documents, Aesthetics, Memory, eds. D. Bathrick/B. Prager/ M.D. Richardson, Camden House, New York, 2008, 115.

образи представят един конкретен и много специфичен момент на хаос и разпад в последните дни на войната, и то – важно е да се отбележи – в концентрационните лагери на Запад, а не в екстерминационните на Изток. Разбира се, че тези фотографии показват следи от престъпления, разбира се, че имат потенциала да вцепеняват, но те не дават представа за онова, което е най-отличително за Холокоста – за цялата сложна и изключително добре организирана машинария на унищожението, за индустриализираното и крайно рационализирано избиване, способно да достигне между 8 и 10 000 души дневно, по-голямата част от които моментално биват изгаряни – възможно е да се каже: те биват цялостно, включително визуално заличени.

Възможно ли е да има образ за това? И как тогава да се отнесем към повтарящите се и непрестанно възпроизвеждани образи-икони? Още през 1998 година Барби Зелизър ги нарича деконтекстуализирани паметни знаци, към които се отнасяме по предварително кодиран начин и които сами по себе си вече не са средства за извикване на памет, а единствено фотографии, насърчаващи забравата (ето защо книгата на Зелизър носи трудно преводимото заглавие *Remembering to forget*). Налагащото се присъствие на тези образи ни кара да помним все повече, но да знаем все по-малко – те дават откъсната и неясна представа, която предизвиква силна емоционална реакция, но не носи конкретно знание. Можем ли в такъв случай наистина да си позволим да наречем тези образи „масово медиирани протези“ (по думите на Алисън Лендсберг). И протези или протекции на паметта са това? Ако сме се научили да се справяме с тези образи, значи ли, че сме се научили да приемаме събитието, свеждайки самото него до образ на жестокостта?

Разбира се, вместо да се търси еднозначен отговор на тези въпроси, по-смислено е да се приемат дискусиите за визуалните спомени като „дискусии за културната практика – за стратегиите, чрез които образите са създавани и събирани, запазвани и съхранявани, рециклирани и забравяни”⁶, тъй като само по този начин би бил възможен нов поглед и ново отношение към образността на събитието, ново критическо ангажиране с цялостния визуален архив за него. Защото проблемът на тези образи не е, че те „пропадат” в някакво свое, така да се каже, „задължение” да репрезентират по „правилен” начин събитието; проблемът е, че те са „зле гледани” – а са зле гледани, защото са „лошо описани, (...) лошо репродуцирани, лошо използвани от историографията на Шоа”⁷. И, разбира се, не само и не толкова от историографията, става въпрос за цялостното им присъствие в публичното пространство, за начина, по който те са станали част от публичното съзнание за Холокоста и начина, по който популярната култура си служи с тях. Макар и рисковано, едва ли би било погрешно твърдението, че именно върху тези иконични изображения се гради общата споделена представа за Шоа; че нашата – настоящата, съвременната – „култура за Холокоста” е преди всичко визуална култура, базирана върху работите на режисьори, сценаристи, различни телевизионни програми, музеи и мемориали, изложби и художествени произведения, вестници, списания, голямо количество виртуално достъпна визуална информация. И едва ли би било погрешно да се каже, че цялата тази продукция е конструирана около основите на една „визуална граматика” на Шоа. В случая с фотографските изображения от освобождаването на лагерите основни елементи на тази граматика са например портите на

⁶ Zelizer, B. *Remembering to forget. Holocaust memory through the camera's eye*, The University of Chicago Press, Chicago, 1998, 7.

⁷ Didi-Huberman, G. *Images malgré tout*, Les Editions de minuit, Paris, 2003, 87.

лагера, бараките, бодливата тел, кулите за наблюдение, комините на крематориумите, бесилките и масовите гробове, дори купчините трупове (впрочем тук би трябвало да включим не само изображенията от лагерите – по време на тяхното активно функциониране, както и непосредствено при освобождаването им – но и също толкова известни изображения от гетата или екзекуциите на открито: всеки „познава” момчето от Варшавското гето, вдигнало високо ръце, или редиците голи жени, очакващи смъртта си в Бабин Яр). И което е вероятно дори по-важно – освен че всеки поглед моментално би разпознал крайния референт, към който отправят тези образи, те също така функционират като символи, които до голяма степен са „възпитали” и структурирали погледа за съвременните престъпления от подобен тип. Необходимо е в този смисъл да се признае амбивалентността на тези образи-символи, тяхната социална функция – да се направи фино разграничение между важната им функция да организират колективната памет и паралелната им способност да скриват, да изтриват, „да забравят”. Не бива да се забравя също така, че двойната им роля е конститутивна за самата мемориална култура, която е винаги в сложно диалектическо отношение със забравата.

За критици като Мериън Хърш например тези общоразпознаваеми образи са повече от „икони на унищожението” – те са започнали да функционират като тропи на паметта за Холокоста и тъкмо като тропи (а не заради тяхната информираща функция) те са така плътно инкорпорирани във визуалния пейзаж на „следпаметта”. Значението на фотографията тук (както ще посочи това и Зелизер) следователно е не само да изобразява наистина случило се събитие, а да позиционира това изображение в по-широка интерпретативна рамка – образът „извлича сила също от интерпретативните и символни измерения, обграждащи акта на виждането”⁸. В книгата си *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* Хърш дава интресен поглед върху начина, по който най-често биват използвани и възприемани тези образи, сред които откроява: 1) надписът на входа към Аушвиц I *Arbeit macht frei*; 2) влаковите линии, водещи към охранителната кула на Аушвиц II-Биркенау; 3) наблюдателните кули и оградите от бодлива тел в концентрационните лагери; 4) булдозери, пренасящи тела; огромни масови гробове. Загубили специфичния си контекст в хода на неспирната репродукция, тези образи действително не могат да бъдат разбрани – но и нещо повече от това, според Хърш те показват самите граници на разбирането. В тази интерпретация железната порта, охранителните и наблюдателни кули, оградите започват да означават невъзможния достъп до наративизирането на екстерминацията, непонятността на случващото се в лагерите, отвъд преградите. По думите на Дебора Дворк „за поколението след Аушвиц, тази врата символизира портата, която отделя ойкомене (човешката общност) от планетата Аушвиц (...) Всъщност – изобразената арка няма централна роля в историята на Аушвиц”⁹ (това е така, тъй като повечето затворници са откарвани с камиони директно до Биркенау, а и с рязширяването на лагера още през 1942-ра година портата попада в неговата вътрешна част и вече няма функцията на входен портал). Затворените врати, оградите с бодлива тел – за Хърш репродуцирането им означава повтарящата се културна защита срещу екстремността на Шоа, защита, която има за цел да спре, да предпази от гледането отвъд тях. Но тези образи са също и фигури на фотографията – защото показват границите на самото фотографско изображение, неговата плоскост, невъзможността да се премине отвъд рамките на кадъра.

⁸ Zelizer, B. *Remembering to forget. Holocaust memory through the camera's eye*, The University of Chicago Press, Chicago, 1998, 9.

⁹ Цит. в Hirsch, M. *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, Visual Culture and the Holocaust, ed. B. Zelizer, The Athlone Press, London, 2001, 227.

Когато обаче погледът се сблъска с образа на отворен масов гроб, тези граници са премахнати, ямата се е открила за гледащия. Онова, което се случва в този момент, Хърш определя като самата среща между памет и забравата, между шок и самозащита: „земята е овторена, раната е отворена“; но и обратното е вярно – телата се разчистват, „следите се премахват, забравата е започнала“. Същевременно, макар да дават подвеждаща представа, както подчертава това Аренд, тези снимки все пак успяват да предадат един специфичен аспект от унищожението и с това те носят някаква фатална истина за събитието: става въпрос за онази „мултипликация“ на жертвите, която превръща трупове в деформирана или направо безформена маса, мъртвото тяло в „парче“ (както го наричат и нацистите – „stucke“). Това, което ни се показва, не може да бъде възприето по друг начин, тук вече не става въпрос за отделни личности, а за една купчина. Но подобен тип възприятие всъщност поставя гледащия в позицията на престъпника – той вижда телата точно така, както според нацисткия проект е трябвало да бъдат видени, не индивиди, а възплъщение на дехуманизацията. И ако има нещо ужасяващо в тези образи, то е, че превръщат в обценни самите жертви, а не престъпленията, извършвани срещу тях. Обценно става не убийството, а мъртвата маса, която тласка гледащия да отвърне поглед, която го фасцинира и отблъсква едновременно.

Ето защо т.нар. „atrocities photos“ поставят предизвикателство пред същността и границите на „документалното“ (на документалната фотография); въпрос, който, макар и често неексплицитно, лежи в ядрото на дебатите за репрезентацията (както историографска, така и художествена и визуална) на Холокоста. Доколкото „виждането“ традиционно се свързва със знанието, с възможността за узнаване, то винаги означава също така и определена перспектива – тъкмо поради тази причина и даването на образ за Холокоста означава даване на определена перспектива и избиране на едни значения пред други. Изборът на перспектива, от една страна, но и самият процес на обективация на жертвата като жертва – процесът на заснемането и виждането като процес на превръщане на субекта в обект: от нещо „активно“, действащо, присъстващо тук и сега той е трансформиран в образ, в собствена репрезентация¹⁰. Достатъчно е само да се припомни как в търсене на „онова универсално“, на основната черта, която бележи фотографията, Ролан Барт стига до извода че тъкмо смъртта е ейдосът на снимката. В акта на заснемането фотографията умъртвява субекта, превръщайки го в призрак - затова и Барт избира да нарече уловеното на снимката изображение Spectrum, тъй като чрез корена си думата има връзка със „спектакъл“. Ако това са „икони на унищожението“, тогава пред какъв спектакъл е изправен техният зрител? Спектакъл на ужаса, способен да вцепени, да постави в ступор, но все пак – спектакъл от безопасно разстояние, който с нищо не заплашва гледащия тук и сега? Спектакълът на възвишеното ли е това или възвишеното все пак ще остане категория на дискурса на непонятността и неизобразимостта?

Независимо дали ще бъдат наречени протези или ще се доближат до катартичните ефекти на възвишеното, тези образи са се впили, те са станали неразривна част от съвременното съзнание за Холокоста и паметта на второто и третото поколение. Завършвайки изложението на тезата на Мериан Хърш, ще видим как колебанието между тези две крайности е всъщност инкорпорирано в самата двойна функция на разглежданите образи – те се явяват като отговор на травматичното събитие и същевременно сами провокират травматичен ефект; непрестанно репродуцирани са, защото имат предпазваща функция, но със самото това репродуциране сами произвеждат и възпроизвеждат травматичност. Тук Хърш реферира към

¹⁰ В същия смисъл Сюзан Зонтаг ще говори за фотографското заснемане като „съкратена процедура“ по преобразяване на действителността, моменталното ѝ антикваризиране.

анализа на Хал Фостър върху повторението при Уорхол (най-вече в сериата *Death and disasters*) и възможността за контрадикторна логика на образите: „По някакъв начин, в тези повторения няколко противоречащи си неща се появяват в едно и също време: предпазването от травматичното значение и отварянето към него, защитата срещу травматичния афект и произвеждането му”¹¹. По същия начин функционира и повторението на най-известните образи на Холокоста – като протективен екран, преграда, която създава дистанция и сигурност; и заедно с това – силата на онова, което се вижда, и което ни гледа от образа, начинът, по който то се налага и въздейства върху зрителя, е толкова реален, че разкъсва самия екран, премахвайки защитната му роля. Тези образи, следователно възпрепятстват чистото оздравително усилие и не е възможно да се каже, че те действат просто като протези на паметта. Това, което е важно, е те да бъдат гледани не отново, а наново, по нов начин, тяхното значение да бъде постоянно поставяно под въпрос, разгръщано, преработвано и репозиционирано в нови текстове и контексти, защото само по този начин може да бъде удържано критическо отношение към тях. Тъкмо това е и целта на естетическите стратегии на следпаметта.

3.

За изследователите, които си служат с понятието следпамет (*postmemory*), връзката с художествените репрезентации е основополагаща – самото то се ражда вследствие на сблъсък с творби, принадлежащи на визуални артисти и писатели от т.нар. второ поколение. Холокостът тук присъства чрез опита на онези, които никога не са го преживели непосредствено, но са го преживели като наследено травматично и – по необходимост – силно медиано минало. Тази значителна разлика е важна за артистите от поколението на следпаметта, които ще настояват върху удържането на разграничението между тяхната работа и свидетелствата на очевидците от предишното поколение. Това, което още разграничава тези артисти от поколението на техните родители, е категоричното отхвърляне на изкупителната функция на изкуството пред лицето на катастрофата –например измъчените фигури на Рико Лебрун или мемориалите в стил социалистически реализъм на Натан Рапопорт. Макар да са отхвърлени също и иконичните образи от лагерите като клишета, чиято сила е парадоксално опорочена именно чрез тяхното свръхизлагане, отношението към тези фотографии все пак остава по-сложно – най-малкото защото в структурите на следпамет фотографията се оказва един от ключовите медиуми, способни да „въплътят” опита, предаван между поколенията. Усещането за това инкорпориращо, въплъщаващо измерение на фотографския образ отваря и определен модус на гледане, който е подчертано телесен – модус на телесна въввлеченост. Същевременно, нерядко ще се случи артистите на следпаметта да „развиват” тези образи, да продължават и дори променят историята им. Така например, в известния комикс „Маус” на Арт Шпигелман познатите фотографии на Маргарет Бърк-Уайт от Бухенвалд започват да присъстват по нов начин и получават ново значение, след като въображаемо биват обвързани с личната история на автора и неговия баща, оцелял от Холокоста. Този случай е показателен как за представителите от второто поколение личният травматичен опит, дори предаден директно в рамките на една интимна група, каквато е семейството, бива въобразен – или може да бъде въобразен – чрез известни образи от публичния визуален архив за Шоа. И заедно с

¹¹ H.Foster, *The Return of the Real*, Cambridge: MIT Press, 1996, 132.

това – показателно е как подобни употреби от своя страна променят този архив. Докато основен за поколението на очевидците е стремежът към събиране на образи, свидетелства и информация, за техните наследници – наследници на една травма, която те на свой ред трябва да намерят начин да преработят – е по-важно да ренативизират, дори да интерпретират тази образност. Да могат да я впишат в собствения опит, но и да впишат собствения опит в нея – така, че тя да не блокира, да не парализира напълно със своята другост.

По аналогия със следпаметта, Джеймс Ъънг нарича образите, които те създават, след-образи (*after-images*) – образи, които имат за цел да означат не самото събитие, а това как, по какъв начин то очертава контурите, определя и продължава да присъства в идващото след него. Централно за повечето съвременни артисти, възприемащи себе си като вторични свидетели, е, че тяхната работа – която по същество повтаря работата на паметта – се основава върху разбирането за комплексността на значението, което това събитие има, и непрестанната изменчивост на това значение във времето, неговото постоянно обновяване и предефиниране. В логиката на това разбиране фигуративните форми на реализма не просто не биха могли да предадат тази изменчивост, но и нещо повече – облягайки се на познатите репрезентационни категории, тези форми инвалидизират въображението и поставят граници по отношение на онова, чиято специфика е именно да бъде извън представимите граници. Ето защо подходът, който съвременните артисти възприемат, е почти винаги индиректен и това води до едно важно следствие – естетическият опит става „децентриран“; нещо, което изглежда невъзможно при директния реалистичен подход. Парадоксално, употребата на една постудена, по-хладна образност позволява на зрителя да изпита някакъв аспект от опита за Холокоста, макар и често той да не може да бъде директно назован и посочен. Тази стратегия съответства и на схващането, че Холокостът не може да бъде сведен до или обхванат от една перспектива, която да улови същността на събитието – и това е особено важно, тъй като предполага, че няма един правилен начин да бъде репрезентирано то.

Настоявайки тъкмо върху непредставимостта, а и върху тази децентрираност на естетическия опит, някои от емблематичните и най-познати съвременни визуални произведения залагат на нейното повторение; те се опитват вече не да изобразят събитието, а да изразят и тематизират самата му неизобразимост.

4.

Тук ще се спра само на някои конкретни аспекти от дискурса на т.нар. „забрана на образа“, или *Bilderverbot* – термин, който традиционно се свързва със забраната за идолопоклонничество, но в дискусиите около Холокоста обозначава представата за „нерепрезентируемостта“ на събитието. Какво е основанието зад тази „забрана на образа“? На първо място – настояването, че случилото се е от такъв характер и величина, които многократно надхвърлят нашата способност да го въобразим, представим, разберем. Вследствие на това на него нерядко ще му бъде придаван един вид сакрален статут, пред който единствената възможна реакция е мълчанието и на фона на който всяко назоваване (или посочване) ще бъде възприемано като опит за опитомяване и оскверняване. Според тази линия на мислене пред безпрецедентния характер на Холокоста рухват всички репрезентационни категории – това е напълно друг режим, режимът на различието, който не може да се яви като – както би казал Лиотар – „исторически факт“, а единствено като „исторически знак“; т.е. не обект, който може да бъде познат, а само силно медирана идея, произвеждаща афект, но не и

доставяща конкретно знание. Този дискурс следователно забранява – или по-скоро настоява върху невъзможността за директна, което вероятно означава реалистико-миметична – репрезентация на това извънредно събитие. В този смисъл неговата функция е всъщност профилактична – той действа като определена визуална профилактика, която е в действителност профилактика на мисълта.

Често тази „забрана“ за представяне (разбира се, с условността на термина) бива свеждана и всъщност погрешно асоциирана с твърдението на Адорно от 1949-та година, че да се пише поезия след Аушвиц е варварско – което бива разбираемо буквално като отказ от всяка форма на поетична репрезентация, както и като забрана на образа. Всъщност критиката на Адорно е свързана не с тоталния разрыв между естетическата репрезентация и обекта, а по-скоро с опасностите от наследената рамка на естетическия опит и неговата континуалност преди и след Аушвиц. „Варварско“ е не връщането към някакъв минал цивилизационен етап, а чувството на удоволствие, предизвикано от естетическото изразяване – удоволствие, което утвърждава и легитимира социалния ред, който го е произвел. Това обаче съвсем не означава, че произведението на изкуството следва да бъде подчинено на даден морал – напротив, всяка инструментализация саботира противопоставянето на инструментализацията. Необходимо е по-скоро да се „демонтира“ илюзията за размяна (и изравняване) – между знак и знак, между образ и референт, илюзия, която крие в себе си представата за изкупване, и която по този начин произвежда хармония. Изкуството следователно трябва да бъде „взривено отвътре“, то трябва да изрази страданието и ужаса, а не да се опитва да го опише.

Независимо, че Адорно, така да се каже, „ревизира“ неколкократно своето изказване, буквалното му тълкуване като възбранаващ репрезентацията императив, предизвиква различни отговори и слага началото на цяла линия, привилегироваща представата за непознаваемостта, трансцендентността, проблемите около общенното и възвишеното, травмата и негативната репрезентация. „Светът на Аушвиц лежи отвъд речта и отвъд разума“ – най-цитираното изречение от „Език и мълчание“ на Джордж Стайнър; или „Аушвиц не може да бъде обяснен, нито да бъде визуализиран (...) Холокостът трансцендира историята“ – думи на Ели Визел¹² – твърдения като тези лежат върху представата, че това събитие не може да бъде инкорпорирано в полето на символното, че за него няма и не може да има съответно репрезентиращо понятие или образ. Този каноничен и – бихме могли да го наречем – негативен дискурс се появява под различни форми, той включва едновременно позициите на онези, апелиращи към пълно мълчание; на онези, признаващи единствено написаното или изобразеното в лагерите и гетата и отхвърлящи дори създаденото от оцелелите след войната; също и на онези, които се отказват от всяка „репрезентираща“ документалност.

Към последните, изненадващо или не, се включва и френският режисьор Клод Ланцман, автор на един от най-известните филми за геноцида – дългият близо девет часа и половина „Шоа“. Ланцман е една от важните фигури в дискурса за нерепрезентируемостта, не само с филма, но и с текстовете си. Работата по „Шоа“ продължава общо 11 години – от началото на снимките през 1974-та, до излизането му след петгодишен монтаж през 1985-та година. Без да следва или развива определена фабула, филмът „посещава“ местата на екстерминация в Полша – най-вече Хелмно, Белжец, Собибор, Треблинка, Аушвиц, като същевременно представя разговори на режисьора с оцелели, свидетели и извършители. Не съдържа възстановки, нито архивни кадри. И макар да е категоризиран, а и широко

¹² Wiesel, E. *Trivializing the Holocaust*, New York Times, 16 April 1978.

разпознаван като „документален”, Ланцман настоява, че той не просто не е документален, но не е дори репрезентационен, определяйки създаденото като „безобразни образи”. Какво означава „безобразен образ”? Според автора това, което се вижда на екрана, е по-скоро отсъствие или липса на образ – отсъствие, отговор както на необятността и екстремността на обекта, който не може да бъде представен, така и на липсата на следи, чието заличаване е важна част от нацисткия проект: „В началото на филма беше (...) изчезването на следите: няма вече нищо, това е нищото; трябваше да се направи филм, като се тръгне от това нищо”¹³. Ланцман настоява върху липсата на образ именно от екстерминационните лагери на Изток: Хелмно, Майданек, Собибор, Треблинка; за сметка на „твърде многото образи” от Бухенвалд, Берген-Белзен, Дахау. Това пренасочване го води до твърде оспоримото заключение, че липсата на визуални следи за унищожението в полските лагери е равна на липсата изобщо на образи на Шоа – заключение, което ще бъде пряко критикувано от Жорж Диди-Юберман, чиято книга „Образи въпреки всичко”, базирана върху четири фотографии, тайно заснети от член на зондеркомандо през 44-та година в пети крематориум на Аушвиц, се появява именно като отговор на полемика с Ланцман и двама от горещите му пропоненти Елизабет Паню и Жерар Вайкман.

Същевременно обаче монументалният деветчасов филм не идва да „запълни” тази липса; напротив – той идва да я утвърди, да я изрази, да ѝ даде образ – ето защо режисьорът сам предпочита да нарича произведението си монумент, вместо документ. Но това не е и не може да бъде образ на събитието – това е образ след събитието. Образ по следите на изгубеното, както само чрез следите (бихме могли да кажем чрез симптомите) би могло да даде знак за себе си абсолютното голямо или безформеното, или изобщо неподлежащото на репрезентация.

Изглежда, че в крайния си вариант критиката на Ланцман е действително равна на забрана: това не може да бъде репрезентирано и „ако случайно се намери визуален образ, който да показва случилото се, казва режисьорът, аз лично бих го унищожил”¹⁴ – заявление, което идва да каже „тези от нас, които вярват, нямат нужда от доказателства”. Тази позиция го тласка към пламенното, макар и подозрително настояване, че филмът му е изграден против всеки архив, и най-вече – до крайното и провокативно убеждение, че „архивните образи са образи без въображение”, образи, които „вкаменияват мисълта и убиват цялата емоционална сила”¹⁵. Интересно е, че Ланцман говори за вкаменияване на мисълта, при все че заедно с това обявява за „абсолютно обценен” всеки проект да се разбере Шоа. Все пак това изглежда странно. Не само, че в работата си и в разговорите с интервюираните той очевидно се движи, ако не в посока на разбиране, то поне в посока на получаване на знание – и то колкото се може по-конкретно знание; но и сам създава силни и въздействащи образи – и по-съществено: създава важен архив. Сякаш в някакъв свой краен антипозитивистичен страх, Ланцман отхвърля всяка възможност да бъде мислен критически архивът, съответно архивният образ; вместо това подобно ангажиране му се струва равностойно на фетишизъм (още една ключова точка в полемиката с Диди-Юберман).

¹³ Lanzmann, C. *Le lieu et la parole*, in : *Au sujet de Shoah*, Paris: Belin, 1990, 295.

¹⁴ Lanzmann, C. *Le monument contre l'archive? (interview with D.Bougnoux, R.Debray, C.Mollard)*, Les cahier de médiologie, no.11 (2001), 271.

¹⁵ Пак там, 274.

Не е ли това разчертаване на границите на репрезентацията и обявяване на определени зони за „недостъпни“ също в толкова голяма степен „присвояване“ и „опитомяване“ на Холокоста, колкото е и всеки опит за назоваването и посочването му? Кой и спрямо какво определя границите на представянето? И на фона на всичко това е очевидно, че дори яростните защитници на тази без-образна линия, като Клод Ланцман, всъщност търсят форми за представяне и дори – в случая с Ланцман – реабилитират образа. Но те го реабилитират като „исторически знак“, а не като „исторически факт“; можем да кажем – реабилитират го като памет, а не като история. И съвсем не е случайно, че филмът на Ланцман е съвременен именно на голямата вълна, на големия „бум на паметта“ през 80-те години – период на преосмисляне и важна поколенческа смяна след Холокоста, на трескавото осъзнаване на необходимостта от записване и запечатване на спомените на оцелелите, но и период на самоосъзнаването и самоидентифицирането на т.нар. „второ поколение“ или поколение на „следпаметта“.

Тази динамика може да бъде описана и като изместване: от мястото на историята към пространството на паметта. За разлика от първото, което е винаги конкретно, второто е в много по-голяма степен универсално. Да си припомним, че според определението на Пиер Нора „пространствата на памет нямат референциални съответствия в действителността. Или по-точно, те сами са си референт, знаци, препращащи единствено към себе си, знаци в чист вид“¹⁶. Което до голяма степен би обяснило и още едно „изместване“ – „изместването“ на голяма част от мемориалите и музеите за Холокоста „извън“ исторически белязаните места, с които са свързани – което впрочем съвпада и с „изместването“ към собствената им визуална абстрактност (да речем „Американският мемориален музей на Холокоста“ във Вашингтон очевидно не „съвпада“ с никое специално за историята на еврейския геноцид място, но не съвпада с такова също и „Еврейският музей“ в Берлин). Т.нар. негативна архитектура, концептуализираща себе си в рамките на „негативното възвишено“ и разчитаща на перформативния „ефект“, вместо на репрезентативната „яснота“, е един от очевидните примери за това. Такива са още появилите се в края на 80-те години в Германия контрапаметници, чиято образност, но и цялостна концептуализация ще окажат силно влияние включително върху начина, по който в страната по-късно ще се изградят официалните мемориали на Холокоста. Като се основават на емоционалния афект, който непроницаемостта оказва върху зрителите – предадена например чрез „непроницаеми“ тежки каменни блокове, както е в случая с берлинския „Мемориал на убитите евреи в Европа“ – тези произведения лесно започват да работят в реториката на едно „негативно възвишено“, от своя страна тясно обвързано с концепта за травмата. Тази негативност, разбира се, поставя сериозния въпрос възможно ли е да съществува абстрактно или „негативно“ произведение или образ, рефериращ към Холокоста, който да не функционира винаги вече на основата на едно историческо знание и на една интериоризирана популярна визуална култура за това събитие (а самото знание е свързано с фигурата на натрупването – по самата си природа позитивна – и с това е преодоляване на негативното). И какво би било, ако единствените визуални репрезентации на Холокоста са тези, които саморефлексивно „говорят“ за провала на репрезентацията, отказвайки и дори заклеявайки задачата „да се покаже“, да се даде образ на геноцида?

Всъщност линията на нерепрезентируемостта е снабдила популярното въображение с не по-малко универсално разпознаваеми форми и „клишета“, с което сама се е превърнала в

¹⁶ Нора, П. *Места на памет, Т. I От републиката до нацията*, Дом на науките за човека и обществото, София, 2004, 68.

част от иконографията на Холокоста. Спокойно бихме могли да говорим например за своеобразен „Холокост-туризъм”, и то именно по отношение на тези абстрактни мемориални места, опълчващи се на репрезентацията, но пък осигуряващи травматично-възвишено изживяване за всеки. Именно това е и парадоксалното – радикалният опит за съпротива на т.нар. негативен дискурс се оказва „смян” от същия популярен дискурс, срещу който се е противопоставял. И това не е случайно. Защото привилегироването на паметта пред историята, на монумента пред документа, на безобразността пред архива – този избор е всъщност напълно тавтологичен на онова „помним все повече, но знаем все по-малко”, казано по-горе по отношение на т.нар. дискурс на иконографията на Холокоста.

Изглежда, че централният въпрос около репрезентацията на Шоа в такъв случай е как да се намери език, който може да улови неуловимото, онова, което не се поддава на разбиране, без обаче да го превръща в негативно възвишено, без да го запраща в сферата на абсолютното и най-важно – без да го фетишизира. Как изкуството да не бъде инструментализирано в полза на историята, но и как историята да не бъде свеждана нито до продукт със съмнителна естетическа стойност, нито до повод за репетативно травматично изживяване, провокирано от болезнена, „нежелана” красота. И дали въобще е възможно да се намери такъв език? Този въпрос заслужава обмислен отговор и отделно задълбочено внимание. В заключение бих казала единствено, че две важни понятия заслужават да бъдат разгледани във връзка с него – не защото могат да предложат изход от апорията, а защото улавят фини и иначе трудно дефинируеми аспекти от визуалния и естетически опит, пред който изправят определени творби на съвременното изкуство за Холокоста. Това са понятията „Холокост-ефект” на Ернст ван Алфен и „травматичен реализъм” на Майкъл Ротбърг.



Академично електронно списание за изкуство и култура „ПИРОН”
е издание на Културния център на СУ „Св. Климент Охридски”
www.culturecenter-su.org