



LINA VIDAUSKYTĖ

Kauno technologijos universitetas

ELEMENTORIUS IR FOTOGRAFIJA: VIZUALUMO PRATYBOS

ABC Book and Photography Album
as Visuality Training Manuals

SUMMARY

On the basis of insights of W. Benjamin, R. Barthes, and B. Stiegler, the paper analyzes a Baroque primer (Comenius's *Orbis pictus*) and photo albums, as a kind of visual "textbook". ABC interlaced images and printed words, while in the photography we find a different kind of "information" – it is purely visual. There appears a pedagogical, didactic theme. This theme is closely linked to Freud's psychoanalytic theory, which was revised and added to by Benjamin. Using an educational reference tool popular to this day, readers of the primer and observers of the album have a repetition of traumatic experiences. However, differences exist between the traumatic contexts. The Baroque primer reader is a child who is going through the experience of a multilingual, word and object mismatch. In case of photography album the viewer has the intimidating experience of the dead returning.

SANTRAUKA

Straipsnyje, remiantis W. Benjamino, R. Bartheso, B. Stieglerio išvalgomis, analizuojamas barokinis elementorius (Komenijaus *Orbis pictus*) bei fotografijų albumai kaip tam tikri vizualumo „vadovėliai“. Elementorijuje susipina vaizdas ir žodis (raštas), o fotografijoje glūdi kiek kitokio pobūdžio „informacija“ – grynai vizualinė. Neatsitiktinai čia išskyla pedagoginė, didaktinė tema, kuri glaudžiai siejasi su Benjamino „revizuota“ ir savaip papildyta S. Freudo psichoanalizės teorija. „Traumines“ patirtis elementoriaus skaitytojai, kaip ir fotografijos „vartotojai“, įveikia per kartojimo veiksmą – pamatinę edukacinę priemonę iki mūsų dienų. Tačiau skiriasi traumos kontekstas. Barokinio elementoriaus skaitytojas – vaikas – išgyvena daugiakalbystės, žodžio ir daikto neatitikimo patirtį. Fotografijos atveju turime bauginančią mirusiųjų sugrįžimo patirtį.

RAKTAŽODŽIAI: elementorius, vaikiška literatūra, psichoanalizė, kartojimas, alegorija, vaizdas, fotografija.

KEY WORDS: ABC book, psychoanalysis, repetition, image, allegory, photography, training manual.

IVADAS

Walterio Benjamino medijų teorija nėra vienalytė ir išbaigta. Kartais ji įvardijama kaip materialistinė ir todėl nelabai tinkama šiandienos medijų diskurse. Be to, ankstyvasis Benjaminas mažai domėjosi tuo, kas dabar paprastai įvardijama kaip medijų teorija: kinas, fotografija ir pan. Šios temos – tai vėlyvojo Benjamino tematika. Tačiau jam neabejotinai visuomet buvo svarbios vizualinio meno bei literatūros sritys. Estetikos teorijoje Benjaminas laikėsi nuomonės, kad kiekviena istorinė epocha turi savo žanrus, kalbą, stilistiką. Rašydamas habilitacinį darbą apie vokiečių Baroko dramą (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928), Benjaminas buvo veikiamas garsaus meno tyrinėtojo Aloiso Rieglio, teigusio, kad skirtingos meno formos yra istorinės epochos išraiška¹. Tad neatsitiktinai Benjaminas siūlo griežtai skirti graikiškas tragedijas ir barokines dramą (*Trauerspiel*) kaip skirtingus žanrus. Šita istoriškumo dimensija išlieka svarbi Benjamino estetinėms pažiūroms. Istorinės epochos taip pat žymi sakralumo nyksmą, tam tikrą sekuliarizaciją. Tai byloja ir garsioji Benjamino „auros“ sąvoka bei jos „vaidmuo“ techninio reprodukuojamumo epochoje. Benjaminas, kalbėdamas apie raštą, yra linkęs nurodyti ir vaizdą, kuris gali būti ne tik reprodukcija knygoje, bet ir grafinis raštas kaip vaizdas.

Vaizdo ir žodžio santykis vaikiškose knygelėse provokuoja sudėtingus vizualumo filosofijos klausimus. Kitaip nei suaugusiems skaitytojams skirtose knygose, kuriose vyrauja verbalinis tekstas, vaikų knygose vaizdai turi daug didesnę reikšmę. Net ir paties teksto struktūra

(pradedant „vaizdingais“ šriftais ir baigiant puslapio maketu) vaikų knygose būna specifinė. Raidės, kurios suaugusiems skirtose knygose turi atlikti tik „skaidraus“ ženklo, pro kurį skaitantis žvilgsnis tarytum prasiskverbia kiaurai, funkcija, vaikų knygose dažnai įgyja vaizdų pavidalą. Benjaminas, kuris ypač domėjosi vaikų knygomis ir jas kolekcionavo, laikėsi požiūrio, kad vaikų knyga verčia iš naujo apsvarstyti meno, liaudies meno, kičo, vaizdo ir žodžio santykius. Knyga jam yra sudėtingas estetinių, kultūrinių, socialinių pokyčių indikatorius, o kartu ir tuos pokyčius sukeliantis veiksnys. Benjaminas vaikų knygą (tai tiek nespaltvotai, tiek ir spalvotai iliustruota knyga) skyrė nuo vaikų literatūros kaip tokios. Jo manymu, vaikų knyga savaime yra nepriklausoma nuo pedagoginės didaktikos. Vaikų knygos klestėjimo pradžia – XIX a. pirma pusė. Turbūt svarbiausias dalykas yra tai, kad tokių knygų iliustracijos niekada nebuvo specialistų reglamentuojamos². Vaikų literatūra gali būti moralizuojamojo pobūdžio, naivi ir pan. Tačiau iliustracijos yra ganėtinai nepriklausomos. Čia didelį vaidmenį, pasak Benjamino, atlieka spalva, graviūra. Tokio pobūdžio knygų pradžia – Komenijaus *Orbis Pictus*, išleistas XVII a. Viena garsiausių knygų istorijos tyrinėtojų istorikė Elizabeth Eisentein išvelgė savotišką C. G. Jungo hipotezės apie kolektyvinę sąmonę patvirtinimą tame, kad jau Leibnizo laikais vaikų vaizduotė formavo vaizdo ir žodžio neatsiejamą vienovę reprezentuojantys Komenijaus knygos *Orbis Pictus* antikiniai atminties vaizdai³.

KOMENIJAUS *ORBIS PICTUS*

Komenijus savo knygą *Orbis pictus* (arba *Orbis Sensualium Pictus*) išleido 1658 m. Niumberge. Tai buvo dvikalbis elementorius vaikams ar net savotiška enciklopedija. Joje žodžiai parašyti lotynų ir gimtąja kalba (originali knyga buvo lotynų ir vokiečių kalbomis; keturiomis kalbomis – lotynų, vokiečių, italų, prancūzų pirmą kartą buvo išspausdintas 1666 m.). Knygą sudarė 150 skyrių su paveikslukais ir tekstais, kurie buvo sugrupuoti pagal tokią tvarką: pasaulio objektai, dangaus vaizdai – žvaigždės ir dangaus reiškiniai, žvėrys, paukščiai, akmenys ir t. t., žmogaus veikla. Tarkime, žiūrėdamas į saulės piešinį vaikas mokydavosi žodį „saulė“ skirtingomis kalbomis. Šiandien tai atrodo elementaru, tačiau anuomet tai buvo stulbinamas reiškinys, originalus pedagoginis metodas. Žinoma, ne tik Komenijaus *Orbis Pictus* kaip paradigmatis elementorius yra svarbus kalbant šia tema. Benjaminas pabrėžia ir kitas ne mažiau svarbias knygas-enciklopedijas vaikams, kurios kartu su *Orbis Pictus* yra pagrindiniai etapai vizualinės kalbos link. Tai Basedowo *Elementarwerk* ir Bertucho *Bilderbuch für Kinder*. Paskutinį leidinį sudaro dvylika tomų, kiekviename – šimtas spalvotų graviūrų. Jie pasirodė vadovaujantis paties Bertucho nurodymais nuo 1792 iki 1847 m.⁴ Benjaminas savo esė apie vaikų literatūrą teigia, kad Hansas Christianas Anderseną klydo sakydamas, kad iliustruotoje brangioje princesės knygoje istorijų herojai atgyja (paukščiai čiulba, žmogiškos figūros kreipiasi į princesę, kai ji žvelgia į puslapį, ir vėl nutyla jai verčiant kitą puslapį). „Knygoje nupiešti daiktai neišėina susitikti su vaiku. Užuoat žiūrė-

jęs, vaikas nužengia pas juos lyg debesis, kuris susilieja su nesuvaldomomis vaizdų pasaulio spalvomis. Jis peržengia iliuzinių knygos paviršiaus barjerą ir klaidžioja spalvotomis tekstūromis ir ryškiai nupieštomis detalėmis šitaip įeidamas į tą sceną, kur gyvena pasakos.“⁵ Vaizdo skaitymo ir žiūrėjimo efekto aprašyme Benjaminas daro aliuzijas į taoistų konceptus, kurie suformavo klasikinę Kinijos kraštovaizdį vaizduojamajame mene. Čia debesis visuomet figūruoja. Taigi vaikas, žvelgdamas į iliustruotą knygą, „tampa“ debesimi ir „patenka“ į knygos puslapius, ir galbūt „pereina į daiktus“, nutapytus knygoje. Toliau Benjaminas rašo apie vaikų taktilinę, ar, plačiau, kūnišką knygos patirtį⁶. Elementoriaus tipo knygoje vaikai „pažįsta vaizdus panašiai kaip savo kišenes: jie jas išverčia nepaisydami siūlių ar kišenių dydžio.“

Norint suprasti istorinį Benjaminio kūrinio pobūdį ir jo domėjimąsi vaikų literatūra, reikia prisiminti romantikų *Kunstwollen* ir Biedermeierio periodą (1815–1848), kuriuos Benjaminas mini diskusijoje apie vaizdus-dėliones, kuriuos jis traktuoja kaip testus, ar „psichotechninius testus“. Šie testai aptarti esė *Meno kūrinys techninio reprodukuojamumo epochoje* (ypač pirmose dviejose esė versijose). Vaizdai-dėlionės XVIII–XIX a. *Anschauungsunterricht* (paprastai tariant, „percepcijos elementoriai“) primena „maskaradą“, kuriame žodžiai nesistemiškai perteikia daiktų regimybę, lyg užsidėdami kostiumus vaidinimui, ir tokios technikos mokosi vaikai „imituodami“ (deja, šis žodis, kaip matysime vėliau, ne visai tinka šiam veiksmui nuskaidyti). Benjaminui atrodė, kad vaizdai yra

savotiški testai, kurie padeda transformuojant žaidimą. Šioje vietoje reikia dar kartą pažvelgti į jo esė *Meno kūrinys techninio reprodukuojamumo epochoje*, kurioje Benjaminas lygina tai, ką jis įvardijo kaip „kino aktoriaus vaidybos testą“ (testavimas įvyksta priešais vaizdo kamerą) su „vaidinimu, kuris produkuojamas me-

chaniniu testu“, panašiai kaip testuojami darbininkai ruošiantis mechaniniam darbui. Benjaminas teigia, kad kino aktorius vaidina ne personažą, o *fragmentus*, ir jis vaidina aparatui, t. y. kino kamerai. Ar vaikai kartodami jaučiasi panašiai kaip kokie kino aktoriai ar fabriko darbininkai? Benjaminas teigia, kad taip⁷.

ALEGORIJA IR ELEMENTORIUS

Savybė, kuri pirmiausia krenta į akis elementoriuje, yra neabejotinas paprastumas, o jo esmė – žodis ir vaizdas. Pažvelkime į elementorių remdamiesi 1928 m. Benjaminio studija apie Baroko tragedijos kilmę *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Čia susipina ir kitos benjaminiškos teorijos temos: kalbos, istorijos, sakralumo nykimo ir pan.

Savo darbe apie Baroko tragediją⁸ Benjaminas ieškojo filosofinės alegorijos reikšmės. Alegorija visada buvo susijusi su emblemomis ir todėl Benjaminui alegorija yra materialinė ir susijusi ne tik su vaizdu, bet ir raštu. Baroko epochoje alegorija tampa savotiška paradigmine išraiškos priemone ir savo prasmę išreiškia emblemiškai. Emblemų vaizdas, pasižymintis alegorine jėga, labiausiai tiko „nusakyti“ įvairias sritis – teologiją, mokslą, moralę, heraldiką, poeziją ir t. t. Tačiau barokinėse emblemose visuomet labai svarbus daiktinis momentas. Kiekviena idėja kuria vaizdą, kurio išraiška, tarkime, dramoje ar poezijoje, yra metaforų „grūstis“. Benjaminio manymu, toks alegorijos kaip vaizdo intensyvumas barokinę poeziją, dramaturgiją daro beveik nesuprantamą. Gal todėl spėjama, kad tokia kūryba pirmiausia skirta skaityti, o ne klausyti. Akivaizdus alegorijos ryšys

su raštu. Renesanso epochoje šis ryšys buvo išvelgiamas Egipto hieroglifuose, kuriuose ir matome daiktą kaip vaizdą. Renesanso mąstytojui Marselijui Fičiniui hieroglifai buvo sakralinis raštas. Tačiau atsiradus alfabetui sakralinis rašto momentas nunyksta. Tai panaikina, pasak Benjaminio, „atomistinis“ alfabeto pobūdis⁹. Ir vis dėlto Kontreformacijos epochoje alfabetinį raštą „kamuoja“ konfliktas tarp profaniškumo ir sakralumo, nes siekiama grįžti prie Egipto hieroglifų. Tai padaryti leidžia knygų spausdinimo technologija: juk išspausdinti žodžiai orientuoti į vizualumą¹⁰. Užrašyto rašto siekis tapti vaizdu (kaip hieroglifuose) aiškiai išreikštas ir įformintas stiliuje – tipografinių spaudmenų parinkimas ir perkrauta metaforika. Benjaminui svarbu išskirti ir kitą momentą: alegorija yra griežta meninio simbolio, plastinio simbolio, organinės visumos vaizdinio antitezė. Alegorinė hieroglifika yra viso labo amorfinė nuolauža. Tipografinėje Baroko kultūroje atsispindi modernios epochos pasaulėjauta. Barokinės alegorinės intuicijos sferoje vaizdas – tai fragmentas, griuvėsis¹¹. Be tikslo kraunami fragmentai ir stereotipų kartojimas, pasak Benjaminio, nurodo stebuklo laukimą¹². Alegorija orientuota į vizualumą, bet kartu ji

yra priemonė, padedanti naikinti melagingą visumos regimybę. „Alegorija neturi jokio tikslo, vienos prasmės. Tą prasmę kiekieną kartą suteikia alegorininkas. Jo rankose daiktas tampa kažkuo kitu. Jis tampa slapto žinojimo raktu. Iš čia

alegorijos ir rašto panašumas. Alegorija – schema, kurioje vienu metu esti žinių objektas, jame fiksuotas vaizdas ir fiksuotas ženklas. Barokinis žinių idealas – knygų saugyklių steigimas – didžiulės skaityklos, įkūnytos hieroglifų rašte.“¹³

VOKIEČIŲ KALBOS SPECIFINĖ ORTOGRAFIJA IR ONOMATOPĖJA

Benjaminas atkreipia dėmesį, kad Baroko epochoje, jau įsivyravus spausdintam žodžiui, vokiečių kalba (šiuo konkrečiu atveju) vis dėlto tebėra nesunorminta ir dialektų skambėjimas buvo suvokiamas kaip kūrinių sukurta kalba, kuri yra natūrali ir traktuojama kaip onomatopėjinis lavinimas¹⁴. Tačiau onomatopėja yra neįmanoma Baroko dramoje¹⁵. Taigi tai aiški nuoroda į nemimetinį santykį su tikrove. Barokas vokiečių ortografijoje įtvirtino daiktavardžių rašymą iš didžiosios raidės. Čia atsiskleidė ne tik polinkis į puošnumą, bet tuo pat metu ir fragmentuojantis, disocijuojantis alegorinio požiūrio į pasaulį principas. Neabejotina, kad rašiusieji daiktavardžius iš didžiosios raidės iš pradžių jas traktavo kaip alegoriją, teigia Benjaminas¹⁶. Tokiu būdu suskaldyta kalba įgauti nuotrupų pobūdį ir jau nebėra pranešimo priemonė, bet „lyg iš naujo sukurta daiktas įsitvirtina greta dievų, upių, doruolių ir panašių realių, kuriose vyrauja alegorija.“¹⁷ Reikia pažymėti, kad tokia tarsi „nutrupėjusi“ kalba yra būdinga ir elementoriams. Tai nutrūkusios replikos, tarpusavyje nieko bendra neturintys sakiniai, ištininio teksto nebuvimas ir pan. Be to, padalinimas tarp žyminčios rašto kalbos ir intoksikuojančios šnekamosios atveria visą žodžio jėgą ir kalbos gelmę¹⁸. Baroke įtampa

tarp šnekamosios ir rašto kalbos yra tiesiog neišmatuojama. Sakytinis žodis – tai kūrinijos ekstazė, Dievo galia, o raštas – tai galia kūrinijos atžvilgiu, pasaulio objektų užvaldymas. Tačiau, kaip sako Benjaminas, Baroko epochos didžiojo alegorininko Boehmes kalba – taip palaimintų kūrinių kalba, o *Trauerspiel* kalba – nuopuolio kalba¹⁹.

Kalbėdami apie Komenijaus elementorių kaip paradigmą dvikalbę vadovėlių (gimtoji ir lotynų k.), galime išžvelgti tam tikras sąsajas su Benjaminio kalbos samprata, simbolio ir alegorijos (ženklas ir vardas) išryškinta priešprieša.

Komenijaus *Orbis pictus* galima traktuoti kaip tam tikrą alegorijos pavyzdį, kuris kartu žymi ir tam tikrą kvaziteologinę situaciją. Tai savotiška rojaus būseną, pažymėta nuopuolio ženklu. Apie tai Benjaminas išsamiai rašo savo habilitaciniame darbe apie barokinį *Trauerspiel*. Čia susiduriame su vertimo momentu, arba vertėjo užduotimi. Adomo, arba alegorijos (įvardinimas) kalba yra „natūrali“, turinti visai kitą intencionalumą negu kalba, kurios žodžių tikslas yra virsti ženklais. Mėgindami Komenijaus elementorių interpretuoti ne didaktine, bet filosofine prasme, turėtume atsižvelgti į kalbos „situaciją“ tuo laikotarpiu²⁰. Be jokios abejonės, čia suspina istorinės ir metafizinės realijos. Šioje vie-

toje neišvengiamai turime atsižvelgti į ankstyvojo Benjaminio kalbos sampratą, kuri, nors ir neįvardijama, bet jaučiama ir visuose vėlesniuose darbuose. Kalba Benjaminui yra patirties, kuri yra istoriškai kintanti, sąlyga. Kitaip tariant, skirtingose epochose skirtinga kalba ir skirtingos patirtys: istorijos bėgyje keičiasi patirties „lingvistinės“ artikuliacijos galimybės. Jeigu pamėgintume išvelgti paralelę su Kanto pažinimo teorija, tai kalba čia atlieka transcendentalinės galimybės sąlygas. Tačiau priešingai nei Kanto erdvė ir laikas, Benjaminui kalba turi istorinę struktūrą. Savo kalbos teorijoje Benjaminas daro perskyrą tarp Adomo kalbos ir kalbos po nuopuolio²¹. Žmonių kalba po nuopuolio tapo tiesiog komunikacijos priemone, o nebe dieviška kalba, kuriai suteiktas įvardijimo sakralumas. Žodžiai jau nebe vardai, o ženklai. Istorinėse kalbose žodžiai jau nebėra susiję su daiktais, kuriuos jie žymi. Jų reikšmė sukurta subjektyviai – tai arbitralus santykis tarp žodžio ir daikto. „Reikšmė dabar konstituojama, kai interpretatorius susieja daiktą ir žodį. Vis dėlto simboliuje, nors jis ir sukurtas subjektyviai, jo subjektyvumas linkęs slėptis, naikinti save. Alegorija intenciuoja reikšmę, konstituotą istoriniame pasaulyje. Alegorinė reikšmė kyla iš rezultato – subjektyviai nustatyto santykio tarp daikto, naudojamo kaip ženklas, ir kito daikto. Taigi alegorija, priešingai negu simbolis, pabrėžia subjektyvumo principą.“²² Rašto atsiradimas ir plėtra atspindi tą situaciją, kada vaikai, atsidūrę nuopuolyje, turi iš naujo mokytis suaugusiųjų kalbos. Alegorija, Benjaminio manymu, nėra įgarsinimas (alegorija atsitovauja tylos pasauliui – raštui), o ir ele-

mentoriaus skaitymas per pamokas tariant vieną ar kitą žodį skirtingomis kalbomis yra *nemimetinis* santykis su pasauliu. Kalba nėra mimezė, teigia Benjaminas. Lygiai taip pat ji nėra komunikacijos priemonė, tačiau barokinė alegorija pabrėžia pasaulio suskilimą į *fragmentus*. Gamtos kalboje, arba rojaus būsenoje, mimetinis santykis dar yra įmanomas, tačiau nuopuolio būsenoje „vardų kalba“ (tai Adomo kalba) panaikinta. Alegorijai būdingas krovimo į krūvą betiksliskumas, kuris toks atrodo tik iš pirmo žvilgsnio. Mat iš tikrųjų tik tai ir būdinga tiesai, mano Benjaminas savo studijoje apie Baroko tragedijas. Panašiu būdu sukonstruotas ir Komenijaus *Orbis Pictus*. Tiesiog sudėti įvairiausių pasaulio daiktų „vardai“. Tuos vardus „ilustruojantys“ paveikslėliai gali būti traktuojami kaip Barokinės *facies hypocritica*²³, suakmenėję mirties veidai, arba daiktai. Tai nėra simbolis su jo „čia ir dabar“. *Pasaulio neišreiškiamumas* – tokia galėtų būti elementoriaus pagrindinė idėja. Alegorija pabrėžia skirtumą tarp regimybės ir esmės. Vaikai skaitydami elementorius ir tardami žodžius svetimomis kalbomis mokosi atskirti regimybę nuo esmės. O tai galima pasiekti tik alegoriniu būdu, netiesiogiai. Baroko, klasicizmo epochos vaikai skaitydami Komenijaus *Orbis pictus* atsiduria dvejojoje situacijoje: viena vertus, jie yra tarsi rojuje ir, įvardindami paveikslėlyje nupieštą daiktą, netrukus patenka į nuopuolio būseną, nes žodis, išstartas gimtąja kalba, perskaitomas ir lotyniškai. Tai Benjaminas įvardija psichoanalitiniu traumos terminu. Traumos jaukinimąsi lydi kartojimo veiksmas, kuris yra pamatinė edukacinė priemonė iki pat šių dienų.

FOTOGRAFINĖS PRATYBOS

XIX a. atsiradus fotografijai, ilgainiui susiformavo kita vizualinė edukacinė priemonė – fotografijų albumai. Benjaminas analizuoja garsaus fotografo Augusto Sandero albumą *Das Antlitz der Zeit* (tai sociologiškai orientuotas projektas, buvo sukurti valstiečių, darbininkų, amatininkų, menininkų, kapitalistų ir pan. fotografiniai portretai) ir teigia: „Sandro knyga yra šis tas daugiau nei vien tik iliustruota knyga. Tai pratybų priemonė.“²⁴ Akivaizdu, kad čia jau susiduriame su visai kitokia „kalba“, nei tai buvo Komenijaus elementoriaus atveju. Galėtume teigti, kad čia jau turime reikalą su gryniais vaizdais. Žinoma, tai nėra tas pat, kas „daiktų kalba“. Techninis reprodukuojamumas jau nebeleidžia kalbėti apie kokias nors sakralumo nuorodas. Benjaminas teigia, kad ateityje viskas bus pateikiama vaizdais ir reikės mokytis juos perskaityti. Tačiau kaip juos reikia „skaityti“? Turbūt svarbiausias dalykas mūsų temai yra Benjaminio vartojama „optinės pašamonės“ sąvoka, taikoma fotografijoms. Tai akivaizdi psichoanalitinė nuoroda. Fotoaparatas uzurpuoja žvilgsnį, ir akis, „apsiginklavusi aparatu“, mato daugiau, negu tai gali padaryti natūraliu būdu. Šitas daugiau ir yra „optinė pašamonė“. Turbūt sunkiausia suprasti, kas yra tas „daugiau“. Mat čia turime reikalą su tam tikra būseną, kurią prancūzų filosofas Bernardas Stiegleris įvardija kaip „trečioji retencija“. E. Husserlis skyrė pirminę ir antrinę retenciją. Taip funkcionuoja mūsų sąmonė. Tačiau Stiegleris, daugiausiai omenyje turėdamas fotografijas ir kiną (taip pat ir įrankius), teigia, kad šios medijos, kaip ir visos kitos technologijos, kurių santykis su žmogumi

dialektinis, sukuria „trečiąją retenciją“, kuri sudaryta iš atminties ir vaizduotės kombinacijos. Vis dėlto ši atmintis yra industrinio pobūdžio, arba desakralizuoto žmogaus atmintis. Komenijaus *Orbis Pictus* suformuoja kolektyvinę pašamonę, o „optinės pašamonės“ sąvoka žymi pašamonės perėjimą prie tam tikros mechanikos, arba mechaninio reprodukuojamumo. Ir vėl neturėtume iš akių paleisti čia skambančio kartojimo aspekto. Filosofas B. Stiegleris, analizuodamas fotografiją, siūlo Benjaminio įdiegtą *auros* sąvoką suspenduoti ir atsižvelgti į R. Bartheso knygą *Camera Lucida*. Filosofui svarbi ši Bartheso mintis: „Tai, ką fotografija iki begalybės reprodukuoja, įvyko tik vieną kartą: ji mechaniškai pakartoja tai, kas niekada nebegalės pasikartoti egzistenciškai.“²⁵ Tačiau kartojimo veiksmu glūdi ir kita Steiglerio mąstymui svarbi mintis – tai tretinės retencijos, apie kurias jis išsamiai rašo knygoje *Technika ir laikas*²⁶: „Galima sakyti, kad Fotografija visada nešiojasi savo referentą – abudu sustingę iš tos pačios meilės ar geidulio pačioje judančio pasaulio širdyje: jiedu viens su kitu suklijuoti, galūnė prie galūnės, kaip pasmerktasis prirakintas prie lavono kai kurių kankinimų metu...“²⁷ Ši fotografijos ir referento sukibimą galėtume traktuoti kaip pratęsimo procesą, kai žmogaus atmintis (juk fotografija – tai pirmiausia prisiminimas) įgauna industrinį pobūdį. Stiegleris teigia, kad fotografijos esmė demontruoja fotografijos intencionalumą: fotografijos *noëma* yra „tai buvo“ (praeities)²⁸. Fotografijos referentas, kaip praeities ir tikrovės konjunkcija, pasirodo kaip numatymas. Šitas numatymas yra identiško pasikartojimo stebuklas, kuris įvyko

vienintelį kartą. Nufotografuotas objektas išnyksta visiems laikams, tačiau sykiu jis yra amžinas ir nepaliamajam pasikartodamas sugrįžta. Sugrįžta kaip radikalus paradoksas – mirusiojo sugrįžimas. Tai yra kažkas, kas šiaip jau sugrįžti negali. Kaip pasikartojimas šitas kažkas žymi objektyvumą – fotoaparato linzes. O fotografinio objektyvumo sraute, sako Stieglis, referentas „prikimba“ prie savo užrašymo²⁹. Apskritai gaunama tokia stilizacija, kuri išskirta iš fotografijos tarsi apibendrinimas. Tai mechaninis sukibimas su tuo, kas laikoma Tikrove savaime. Peršasi mintis, kad ši reiškinį galėtume, panašiai kaip tai daro Benjaminas, apibūdinti platoniškuoju *anamnezės* terminu. Šis terminas Benjaminio tekstuose (pvz.,

Pasažų projektas) reiškia tariamą prisiminimą, kai nėra skirtumo tarp protėvių ir subjekto prisiminimų. Tokios anamnezės pavyzdžiu XIX a. tampa fotografijų albumas. Palyginti su barokiniu elementoriumi, tai yra kitokia lavinimo priemonė. Tačiau elementorių ir fotografijų albumą sieja pamatinis kartojimo veiksmas. Elementoriaus atveju tą veiksmą atlieka subjektas, o fotografijoje kartojimo veiksmas perduotas aparatui. Vaikai, nuolat kartodami elementoriuje įrašytus žodžius, „įveikia“ trauminę patirtį (pasaulis nebe visuma, o fragmentų krūva), o fotografijų albumas, kaip pratybų priemonė, suponuoja kiek kitokią trauminę situaciją. Tačiau kodėl nuolat kalbame apie trauminę situaciją?

PSICHOANALIZĖ PASAK S. FREUDO IR W. BENJAMINO

Palyginti neseniai tyrinėtojai atkreipė dėmesį į Benjaminio santykį su S. Freudu ir C. G. Jungo teorijomis (čia svarstyti šios įtakos klausimas)³⁰. Neabejotina, kad *traumos* ir *atminties* tema yra aiškiausi susikirtimo taškai tarp Freudu ir Benjaminio. Šiandienos komentatoriai pripažįsta, kad Benjaminas psichoanalize susidomėjo dar studijų universitete metu ir tas dėmesys niekada nenuslopo. Todėl teigiama, kad būtent ji yra raktas į daugelį Benjaminio įdėjų ir įžvalgų³¹. Benjaminas savo 1928 m. esė *Žaislai ir žaidimai* (*Spielzeug und Spielen*) siūlė vaikų pasaulėvaizdį (panašiai kaip ir liaudies meną) tirti vartojant kolektyvinio mąstymo terminus ir šitaip šią temą išvaduoti iš psichologijos bei estetikos įtakos. Tačiau žodis *kolektyvas* šiame kontekste yra vartojamas ne kaip sociologinis terminas. Krenta į akis tai, kad Ben-

jaminas, atsiribodamas nuo sociologijos, psichologijos ir estetikos, ir siūlydamas kitokią kolektyvo sampratą čia atsigręžia greičiau į tam tikrus „metafizinio“ surinkimo (lot. k. *collegere*) aspektus. Nesunkiai galime nujauti, kad čia ir iškyla sąsaja su Freudu pasąmonės samprata, bet Benjaminas greičiau kalba apie „kolektyvinę pasąmonę“. Kitaip tariant, vaikystė nėra individuali – ji susipynusi su suaugusiųjų, protėvių vaikyste. Kalbėdamas apie žaislus, žaidimus ir „tamsų potraukį kartoti“, Benjaminas priartėja prie Freudu traumos koncepcijos. Traumuojančią patirtį vaikai įveikia kartodami panašiai, kaip suaugusieji – pasakodami. Taigi, kaip jau minėta anksčiau, kartojimas, pratybos kaip kartojimas yra raktinė sąvoka, susiejanti elementorių, XIX a. vadovėlius ir fotografijų albumus.

KARTOJIMAS

Benjamino manymu, dėsnis arba ritmas, valdantis visus žaidimus, yra pasikartojimo dėsnis. Seniai yra žinoma, kad vaikui kartojimas – tarsi žaidimo siela, nes niekas vaikui nesuteikia didesnio malonumo nei pasiūlymas „padarykime tai dar kartą“. Mįslingas poreikis kartoti dalykus yra ne mažiau stiprus žaidimuose, ne mažiau patrauklus mokantis nei seksualinis impulsas meilėje³². Iš tiesų bet kokia nuodugni patirtis tampa nepasotinama, ji linkusi kartotis ir nuolatos sugrįžti, atkurti tas aplinkybes, sąlygas, kuriomis ji pasireiškė. Vaikas niekuomet nepasitenkina, jeigu tas pats dalykas pakartojamas porą kartų – jam norisi tai kartoti daugybę kartų – šimtus ar net tūkstančius kartų. Tai ne tik būdas patirti bauginančias fundamentalias patirtis: slopinant savo atsaką, įsivaizduojant patirtis ar parodijuojant, tai taip pat yra mėgavimasis savo pergale ir triumfu vėl ir vėl, kuo stipriau visa tai patiriant³³. Suaugusieji gelbėjasi nuo siaubo ir dvigubos laimės viską paversdami pasakojimu. Vaikai atkuria įvykį iš naujo ir vėl viską pradeda iš pradžių. Čia turbūt glūdi geriausias dvigubas vokiečių kalbos žodžios *Spielen* paaiškinimas – tai kartojimosi elementas, būdingas abiem žo-

džiams: „darau tai vėl ir vėl“. Tai patirties transformavimas į įprotį – tokia yra žaidimo esmė. Todėl tik žaidimas yra visų įpročių motina.

Benjaminui žaislas visada buvo žaidimų analizių mediumas. Nors tik pačioje minėtos esė pabaigoje pasirodo Freud³⁴ vardas su nuoroda į „tamsų potraukį kartoti“, tačiau tyrinėtojai sutaria, kad čia susiduriame su benjaminiškąja Freud³⁴ teorijos „anapus malonumo principo“ variacija. Taigi kartojimas pasirodo esąs motyvuojanti jėga, glūdinti anapus žaidimo; kitaip tariant, pakartojimas kaip traumos prisijaukinimas, jos transformavimas habituacijos būdu. Tačiau ne mažiau svarbu yra tai, kad autorius pabrėžia kartojimą (*Wiederholung*) kaip imitavimo (*Nachabmung*) priešybę, kaip pagrindinę žaidimo dorybę. Tėvų imitavimas yra narcisizmo medžiaga – tai subjektyvistinis psychologizavimas, kurio Benjaminas nesureikšmina. Kol kartojimas orientuotas į užvaldymą (įvaldymą), išlaikoma jo trauminė ar katastrofinė valencija iki pat galo. Taigi žaislas, pirmosios knygelės (juk jas žmogus atsimeina visą gyvenimą) visuomet išlaiko ryšį su sąžone.

Tačiau kalbant apie fotografiją išskyla kitokia trauminė patirtis.

VIZUALINĖ VAIDUOKLIŲ „KALBA“ ARBA *UNCANNY VALLEY*

Šią trauminę patirtį įtaigiai aprašo R. Barthesas. Jis apibūdina portretavimo veiksmą, kai subjektą kamuoja neautentiškumo pojūtis, subtilus momentas, kai fotografuojamas subjektas tampa objektu. Kitaip tariant, „aš patiriu mirties (tarp) mikroišgyvenimą – iš tikrųjų tampu

vaiduokliu.“³⁵ Barthesas, nagrinėdamas fotografijas, pasitelkia dvi sąvokas – *punctum* ir *studium*.

Nesunku čia išvelgti tam tikrą paralelę tarp Benjamino vartotos *auros* sąvokos. Įdomu tai, kad Benjaminas esė *Trumpa fotografijos istorija* teigia, kad se-

nuosiuose dagerotipuose paskutinį kartą mums pamuoja *aura* prieš amžiams išnykdamas. Tyrinėdamas poeto tėvų portretą Benjaminas teigia, kad šioje nuotraukoje mes tarsi žvelgiame į ateitį (kadangi žinome apie poros tolesnį likimą) – matome ateityje nusižudžiusią moterį³⁶. Barthesas tą patį pakartos žvelgdamas į jaunojo Lewiso Payne'o, laukiančio mirties bausmės įvykdymo, portretą: jis mirs³⁷. Tai fotografijos *punctum*, arba dagerotipo *aura*. Tikėtina, kad Benjaminas tokią išvadą apie laiko perspektyvą lėmė istorinio laiko samprata. Barthesas čia siekia kitokių tikslų. Jis mano, kad nepriklausomai nuo to, ar subjektas yra miręs, ar ne, kiekviena fotografija yra tokia katastrofa.

Mirties veidas, sukeliantis neįtikėtiną jausmą, šiek tiek primena šiuolaikinėje robotikos teorijoje vartojamą *uncanny val-*

ley terminą. Sugrįžantis vaiduoklis byloja apie neapibrėžtą ontologinį statusą. „Otas ar ta, kurie fotografuojami, yra taikiniai, referentas, tarsi mažytis simuliakras, bet kokio objekto skleidžiamas *eidolon*, kurį norėčiau pavadinti Fotografijos *Spectrum*, nes šis žodis savo šaknyje išsaugo ryšį su „spektakliu“ ir jį papildė tuo truputį baisy dalyku, esančiu kiekvienoje fotografijoje – mirusiųjų sugrįžimu.“³⁸ J. Derrida šia tema improvizuoja britų režisieriaus Keno McMulleno filme „Ghost Dance“ (1983). Filosofas šiame filme vaidina pats save ir prisipažįsta, kad tai gąnėtina keista situacija – jis jaučia, kad nebėra jis pats, o lyg vaiduoklis. Apskritai Derrida mano, kinematografija, telekomunikacijos, užuot naikiniosios vaiduoklius, iš tiesų juos daugina. Tačiau tai nėra negatyvu, greičiau – priešingai, sako Derrida. „Tegyvuoja vaiduokliai!“

IŠVADOS

W. Benjaminas daug dėmesio skyrė edukacijos ir vizualumo temai – vaikų knygoms, elementoriams. Atsižvelgiant į Benjaminui svarbią istorinę dimensiją, Komenijaus elementorius *Orbis Pictus* gali būti lyginamas su kita vizualinės kalbos mokymo priemone – fotografijų albumu. Benjaminas savaip revizavo S. Freudą psichoanalizės teorija. *Traumos* ir *atminties* temos susieja Freudą ir Benjaminą teorijas. Komenijaus elementorius atstovauja barokiniam alegorinės kultūros pasauliui, kurio pagrindinis akcentas – fragmentas arba griuvėsis. Tai pasaulis po Nuopuolio, kaip sako Benjaminas. Nuopuolį nurodo alfabatinė-tipografinė kultūra. Be tikslo sukrautų amorfinių nuolaužų pa-

saulio reprezentantas – vaikiškas elementorius. Tačiau alegorinis principas yra pozityvus edukacijos aspektas, nes tik tokiu būdu vaikams atskleidžiama tiesa – pasaulis nebėra tobula visuma. Trauminė vaikų patirtis (daugiakalbystė, daikto ir vardo neatitikimas) įveikiama kartojimo pratimais. Kartojimas yra bet kokio mokymosi siela (tai benjaminiškoji Freudą „anapus malonumo principo“ variacija). XIX a. atsiradusi fotografija „sukuria“ kitokią vizualinę kalbą. Tačiau šios kalbos lygiai taip pat reikia mokytis. Todėl Benjaminui fotografijos albumai yra pratimų priemonė. Tik čia kartojimo veiksmą, turintį „nukenksminti“ traumą, atlieka nebe subjektas, bet aparatas. Maža to – jis iš-

plečia subjekto atmintį paversdamas ją industrine. Fotografijose iškylanti trauminė patirtis traktuojama kaip pratinimasis

prie nuolatinio mirusiųjų sugrįžimo. Naujosios technologijos įtvirtina vaiduoklių pasaulį.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Walteris Benjaminas jau vėliau, trečiojoje esė *Meno kūrinys techninio reprodukuojamumo epochoje* versijoje, analizavo ne tik A. Rieglio (1858–1905), bet ir kito meno istoriko – Franzo Wickhoffo (1853–1909) – pažiūras.
- ² Walter Benjamin, *Children's literature, Selected Writings*. Ed. by Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith. Cambridge, Massachusetts, and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, Vol. 2, part 1, 1927–1930, p. 252.
- ³ Elisabeth Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge University Press, 2000, p. 37.
- ⁴ *Bilderbuch für Kinder enthaltend eine angenehme Sammlung von Thieren, Pflanzen, Blumen, Früchten, Mineralien, Trachten und allerhand andern unterrichtenden Gegenständen aus dem Reiche der Natur, der Künste und Wissenschaften; alle nach den besten Originalen gewählt, gestochen, und mit einer kurzen wissenschaftlichen, und den Verstandes-Kräften eines Kindes angemessenen Erklärung begleitet von F. J. Bertuch*. 12 Vol. Weimar, im Verlage des Industrie-Comptoirs, 1792–1830.
- ⁵ Walter Benjamin, *A Glimpse into the World of Children's Books, Selected Writings*. Ed. by Marcus Bullock, Michael W. Jennings. The Belknap Press: Cambridge, Massachusetts/London, England, Vol. 1(1913–1926), 2004, p. 435.
- ⁶ Ten pat, p. 435–436.
- ⁷ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (Second Version), Selected Writings*, Vol. 3, 1935–1938, p. 111.
- ⁸ Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*. Transl. by John Osborne. London–New York: Verso, 1998.
- ⁹ Ten pat, p. 175.
- ¹⁰ Ten pat, p. 176
- ¹¹ Ten pat.
- ¹² Ten pat, p. 178.
- ¹³ Ten pat, p. 175.
- ¹⁴ Ten pat, p. 204.
- ¹⁵ Ten pat, p. 204–205.
- ¹⁶ Ten pat, p. 208.
- ¹⁷ Ten pat.
- ¹⁸ Ten pat, p. 201.
- ¹⁹ Ten pat, p. 202.
- ²⁰ Plačiau apie W. Benjaminą kalbos ir alegorijos sampratą žr. Lina Vidauskytė, „Alegorija kaip kalbėjimas apie kitybę“, *Religija ir kultūra*, 2009, 6 (1–2), p. 117–133.
- ²¹ Ten pat, p. 125–126.
- ²² Ten pat, p. 126.
- ²³ Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, p. 166.
- ²⁴ Walter Benjamin, *Little History of Photography, Selected Writings*, Vol. 2, part 2, 1931–1934, p. 520.
- ²⁵ Roland Barthes, *Camera Lucida. Pastabos apie fotografiją*. Iš prancūzų k. vertė A. Narušytė. Vilnius: Kitos knygos, 2012, p. 12.
- ²⁶ Bernard Stiegler, *Technics and Time*. Stanford University Press, 2009, vol. 2, p. 13–16.
- ²⁷ Roland Barthes, *Camera Lucida. Pastabos apie fotografiją*, p. 13.
- ²⁸ Bernard Stiegler, *Technics and Time*, Vol. 2, p. 14.
- ²⁹ Ten pat, p. 14.
- ³⁰ Sarah Ley Reff, *Benjamin and Psychoanalysis, Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Ed. By David S. Ferris. Cambridge University Press, 2004, p. 116.
- ³¹ Žr. Mehlman, Jeffrey, *Walter Benjamin for Children: An Essay on his Radio Years*, University of Chicago Press, Chicago 1993.
- ³² Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*, p. 120.
- ³³ Walter Benjamin, *Spielzeug und Spielen, Selected Writings*, Vol. 2, part 1, p. 120.
- ³⁴ Benjaminas labai retai nuoro Freudą tektus, todėl ilgą laiką ši įtaka nebuvo pastebėta, o ir įrodymai nėra tiesioginiai.
- ³⁵ Roland Barthes, *Camera Lucida. Pastabos apie fotografiją*, p. 22.
- ³⁶ Walter Benjamin, *Little History of Photography*, p. 523.
- ³⁷ Ten pat, p. 113.
- ³⁸ Ten pat, p. 17.