

Mantas Kvedaravičius

KĄ PASAKĖ TABAKININKAS IŠ TABAKO GATVĖS? DIDINGUMO ŽALOJIMAS PASKUTINIAJAME ALEKSEJAUS GERMANO KŪRINYJE¹

Šiuolaikinės filosofijos skyrius
Lietuvos kultūros tyrimų institutas
Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius
El. paštas: mantkved@gmail.com

Kūnas Aleksejaus Germano filme „Sunku būti dievu“ pažymėtas juslių žalojimo gausos ir sąlyčio su ontologinės tikrovės efektą kuriančiais elementais pertekliumi. Tačiau pats kūno vaizdavimas čia išreikštas griežta žodžio ir tikrovės, vaizdo ir materijos, subjekto ir naratyvo, kitų reprezentacinių elementų atitikimo logika. Šiuo straipsniu, atitolstant nuo kūniškumo studijų ir Gilles’io Deleuze’o afekto koncepcijos paremtų kino tyrimų, bandoma išryškinti kūno pertekliaus poziciją Jacques’o Rancière’o nereprezentuojamumo ir didingumo sąvokų genealoginėje kritikoje. Parataktiškai jungiant Germano kino scenarijaus tekstą ir kino vaizdinius, Lisabonos žemės drebėjimo aprašymą ir Immanuelio Kanto didingumo sąvokos analizę, šiuo straipsniu labiau siekiama įrašyti nei pademonstruoti singuliaraus kūno pajautos kūrimo įvykius bei kūno pertekliaus reprezentacijos politiškumo pasekmes.

RAKTAŽODŽIAI: nereprezentuojamumas, kūnas, estetika, Aleksej German, Jacques Rancière.

¹ Publikacijos rengimą finansavo Lietuvos mokslo taryba pagal Europos Sąjungos struktūrinių fondų remiamą projektą „Podoktorantūros (post doc) stažuocių įgyvendinimas Lietuvoje“, sutarties Nr. 004/114 2013-08-23.

Keistai atidarytas langas. Staiga fokuse atsiranda daiktai, kurių prasmė iš dalies suprantama, iš dalies jau ne. Ant lango rėmo – gabalas išdaužto stiklo. Neskubėdamas praėjo žmogus, nužvelgdamas kambarį. Žmogus paprastas, kaip iš dokumentinio filmo, tik apsirengęs taip, kaip rengėsi žmonės XII–XIV amžiaus paveiksluose. Ir miestas už jo toks pat, tos pačios epochos. Bet svarbiausia, kad viskas staiga, kaip būna gyvenime, bet nebūna fotografijose. Šmėstelėjo berniukas, pažiūrėjo į kambarį ir kadras sustingo perajudinama akimirkos nuotrauka (Герман, Кармалита 2006: 609).

Ir toliau. Vienas po kito plaukia vaizdai, virstantys fotografija – duonkepys, velkantis karutį, nuogas vergas berniukas, apsikabinęs savo ūgio žuvį, girti miestiečiai, deklamuojantys eiles. Tamsa. Viduramžių miesto gatvėje krūvomis, bet pagal keistą tvarką susidėlioję žmonių kūnai juodais drabužiais. Sukritę ten, kur numirė. Rūkas. Kadre pasirodo ranka, bandanti pataisyti pakibusį kūną, tačiau galva atsisiria, šiek tiek pasilaikiusi pliumpelti į griovį ir nuplaukia „kaip vaikiškas laivelis“. Staiga prapliumpa lietus. Nuo sunkių batų į purvą ir žolę susigėręs kraujas leidžia burbulus. „Kaip keista“, „nieko čia keisto,“ – sako to paties vyro balsas. Kojos, irgi tikriausiai jo, vyras praeina pro dailų vienaakį vienuolį su iki Adomo obuolio perskeltu spraudu, pro medį apsikabinusį žmogų su iš nuostabos dėl savo mirties pakeltais antakiais, ir sustoja šalia keistai išsukiotomis galūnėmis gulinčio baltarūbio. Šis, prieš užmerkdamas akis, spjauna prisėdusiam. „Pavargau,“ – sako, – „sunku būti dievu“.

Tai Svetlanos Karmalitos ir Germano scenarijaus „Ką pasakė tabakininkas iš Tabako gatvės“, sukurto pagal Arkadijaus ir Boriso Strugackių apsakymą „Sunku būti dievu“ pradžia (Герман, Кармалита 2006: 609–610).

1764 metais išleistame veikale *Senovės meno istorija* vokiečių menotyrininkas Johannas Joachimas Winckelmannas aprašo „Belvederio torsą“, antikinės marmuro skulptūros, galbūt Heraklio, liekanas:

Sužalota ir suniokiota tiek, kiek tik buvo galima, be galvos, rankų ar kojų, ši statula, netgi būdama tokia, pasirodo visa savo buvusio grožio didybe, aišku, tiems, kurie turi galių pažvelgti giliai į meno paslaptis. Šioje Heraklio skulptūroje menininkas mums pristatė iškilią kūno idėją, pakylėtą virš gamtos, tai visiška žmogaus tobulybės forma, prilygstanti dieviškajai pilnatvei. Čia jis pasirodo apvalytas nuo žmonijos atliekų, įgavęs nemirtingumą ir vietą tarp dievų; čia jis vaizduojamas nebevaržomas žmogiškų reikmių, nebeturintis tikslo naudoti savo galių (Winckelmann 1880: 264–265).

Jacques'o Rancière'o meno koncepcijos genealogijoje „Belvederio torso“ pasirodymas Winckelmanno tekste – tai estetikos ir kartu estezės, tai yra pajautos kismo įvykis. Sudaužytos skulptūros dalis, jos suvokimas, mėgavimasis bei vertinimas nebepriklauso nuo kūrinio idėjos ir formos, grožio ir išraiškos, autoriaus intencijos

ir etinės atsakomybės atitikmens. Tai yra nuo mimetiškos reprezentacinės logikos, kur pamėgdžiojimas žymėtų *poesis* kūrybos ir *aisthesis* pajautos atitikmenį. *Torsas* žymi šios logikos griūtį. Nuo šiol meno kūrinys ir kūryba, jo suvokimai ir jausenos palaipsniui išsivaduos iš mimetinių normų visumos, kurios numato ir apibrėžia, ką galima parodyti, tai yra padaryti matoma, o ką paslėpti, tai yra paversti nematomu, kokius vaizdus priskirti kalbai, o kokius plastinėms medijoms, ką meno, o ką gyvenimo sferai. Bus išardyta reprezentacinė hierarchija, teikusi pirmenybę žodžiui, turiniui, naratyvui ir veiksmui, o ne vaizdui, aprašymui, ypatybei. Sužalotas Heraklio kūnas ir jį lydintis diskursas ženklina naujos pasaulėjautos kūrimo pradžią, reprezentacinių elementų, juos supančios socialinės aplinkos, meno ir gyvenimo santykių persikirstymą (Rancière 2013: 1–20).

Šios naujos pasaulėjautos kūrimo elementų santykių visumą, apimančią literatūrą, plastinius menus, galiausiai fotografiją ir kiną, modernybės meno bei estezės sąrangą, Rancière'as pavadins estetiniu režimu. Šis režimas, nevaržomas reprezentacinių ar etinių normų ir logikos, konstruoja meną, ne tik nepriklausomą nuo politinių ar socialinių gyvenimo sferų, bet ir nepaisantį kasdienybės ir meno, išskirtinių įvykių ir banalybės objektų, galiausiai paties meno ir gyvenimo skirties. Tiek ponios Bovari nuobodulys, tiek Holokausto liudytojų veidai, tiek cirko akrobatų gebėjimai (Rancière 2007: 118–130; Rancière 2013: 75–91) pajungti tam pačiam estetikos režimui, kuris, fiksuodamas ir ieškodamas tikrovės kasdienybėje, taip pat susiduria su šios tikrovės, tai yra pasaulio materijos, pertekliumi, su meninių raiškos priemonių neadekvatumu, su minties ir vaizduotės, jausenų ir reprezentacijos neatitikimu. Tai, kas lieka už apmąstomo ir atvaizduojamo ribų, tai, ką gali įkūnyti menininko genijaus ar meninio įvykio nepakartojamas perteklius, esantis už jau egzistuojančio mimetiškos ar etiškos aplinkos sąlygų. Nebelikus to, ko negalima būtų vaizduoti pagal reprezentacines taisykles, pats perteklius ar nesatis tampa estetinio režimo reprezentacijos fiksacija. Rancière'as pabrėžia, kad šio pertekliaus ir nesaties vaizdavimo paplitimas formuojasi kartu su didingumo (Edmundo Burke'o *sublime*, kantiškojo *das Erhabene*, atgaivintos Longino *hypsou*) sąvokos išplitimu, kur grožio išraiškos reprezentaciją keičia bandymas parodyti nereprezentuojamos, neapmąstomos, dažnai keliančios siaubą esaties egzistavimą (Rancière 2007: 111–113). Šis didingumo sąvokos konstravimas ir meno bandymai išgryninti ir pateikti nereprezentuojamą esatį Rancière'ui žymi ne ontologinių ar transcendentinių būsenų suvokimo užtvirtinimą, bet estetinio režimo ypatumą kurti ir pateikti kažką, kas turi ar gali būti nereprezentuojama kaip pasaulio materijos prezencija ir vaizduotės ribų savybė. Tačiau Rancière'ui prezencija nėra priešinga reprezentacijai, tai „du skirtingi režimai, pinantys žodžius ir formas“ (Rancière 2007: 79). Gamtos didybė, istorinės traumos, mirties siaubo, bet kartu

ir kasdienių įvykių ir objektų tariamas nepavaldumas reprezentacijai leidžia ieškoti ar parodyti patį nereprezentuojamumo egzistavimą. Rancière'as kartoja, kad tai, ką žymi nereprezentuojamumo sąvoka, priklauso nuo formų, žodžių, spalvų, daiktų, ritmų, išraiškų ir kitų vaizdavimo elementų ir kartu nuo šių elementų ir minties, afektų, percepcijų atitiktens ir sąryšingumo paskirstymo – tai ką jis vadina *partage du sensible*. „Apriori formų sistema, kuri nustato, kas bus pateikiama pojūčių patirčiai“ (Rancière 2004: 13), kuri priklauso bei apibrėžia ir estetikos, ir politikos sferas, numato, kas ir kaip bus matoma, apmąstoma, girdima, o kas ne.

Bet ką Rancière'o nereprezentuojamumo kritikoje veikia kūnas? Veikiau kūnas, praradęs ar prarandantis savo galūnes, pasidalijęs, padalytas, nuvargęs, pasiūstas myriop, atiduodantis ne tik savo veidą, bet ir galvą? Ne tik *post creatur* sužalotas Heraklio kūnas, bet ir išsekęs koncentracijos stovyklos kalinys, anoreksijos iškankinta moteris, išdurto Oidipo akys; tai yra kūno siaubingumas, *très sensible*, persekiojantis Rancière'o genealogijos tekstus, tačiau netampantis nuoseklesnės analizės objektu (Rancière 2007: 109–138; Rancière 2009: 83–105; Rancière 2013: 1–20)?

Kur dėtis kūno pertekliui neontologizuotoje estezėje?

Bet čia jau pačių sąvokų ir abstrakcijų – atitikmenų, sferų, ryšių, elementų – perteklius, pačios žmogiškosios būties singularumo išraiškų ir galių neutralizacija. Tekstui, labiau siekiančiam įrašyti nei pademonstruoti kūno pertekliaus reprezentacijos politiškumo pasekmes, tai jau pavojinga prielaida kūno įvykius paversti negirdimais ir nematomais.

Sapne jis dažnai verkdamo. Tai jis žudė. Sapne, žinoma. Žudyti jam buvo negalima, niekada. Ir tada jis prisiminė savo močiutės balsą, ten, iš žemės. Ji pasakė „infantas verkia“. Jinai įtraukė dūmą, ji rūkė. „Kūdikio ašaros – vanduo, viskas tavo fantazija, berniuk“. Jinai papūtė jam į kaktą, bet, tikriausiai, tai buvo skersvėjis iš skylės, kurią jis seniai prašė užstatyti skrynia. Jis bandė prisiglausti prie paklodės, bet vis tiek prabusdavo (Герман 2013).

Seno vyro balsas pradės pasakoti dono Rumatos, beveik dievo, atvykusio iš žemės į viduramžius primenančią planetą stebėti civilizacijos griūties, istoriją. Juodi sulipę plaukai užpildys kadra, donas pakūkčios ar sušnirpš taip, kaip ilgai sloguojantis įtraukia snarglius. Plaštaka su randu suims plaukus, galva atsivers, atidengdama jo prakaituotą veidą, vergo rankas ir nosį, uostančią aulinius batus, kambarį, pilną neaiškių padargų, įmantrių ginklų, maisto liekanų. Pasakotojo balsas greitai pasimes. Į kadra be perspėjimo įlis ir iš jo išnyks galūnės (dažnai bus neaišku, kaip ir kieno), veidai „kaip iš dokumentinio filmo“ (surinktų iš geležinkelio stoties prieigų, specialiųjų kolonijų, reabilitacijos namų ar beprotnamių) žiūrės į kamerą, į žiū-

rinčiuosius. Herojai, jų purvini, neretai nuogi kūnai, brausis vienas per kitą, per kabančias grandines, botagus, iškamšas, virvagalius, kablius, skerdieną; sprausis per ankštus kambarius, prigrūstus keistų įrankių, rakandų, gelžgalių, galbūt skirtų kankinimams, o galbūt maisto gamybai. Siaurose viduramžių miestelio gatvėse be perspėjimo prasidės ir retai kada baigsis lietus. Akmenines sienas, kartuves, išvietes dengiantis purvas dažnai taps nebeatskiriamas nuo jame mirkstančių išmatų, maisto, gyvūnų ar žmogaus liekanų. Ši masė brausis į patalpas, turinčias atstoti kambarius, kur visada kažkur varvės vanduo, kraujas, viralai, kur kažkas išlies, išvems, nusišlapins. Aplink bėgios išsigandę naminiai paukščiai, šunys, galvijai, slankios pusiau gyvi ar voliosis nudvėšę gyvuliai. Vaikai žudys kaip ir suaugę. Perdžiūvę, aptukę, deformuoti žmonių kūnai apnuogins krūtis, sėdmenis, lytis. Jos liesis prie purvo ir daiktų, bus kitų liečiamos, mygiamos, žalojamos. Bus draskomos šnervės, spaudžiamos nosys ir ausys, bus braunamasi į burnas, išanges, akiduobes. Kūno veiksmai ir veiksmai kūnui kaip ir mirtis ištiks staiga, be perspėjimo, be aiškios priežasties, kaip ir be tikslios reakcijos, atitinkamo žodžio, riksmo, atsako. Tiksliau, veiksmai, pasimetę daiktų, judesių, gestų gausoje, praras išskirtinumą; butis ir mirtis, žmogiški ir gyvuliški riksmo, kūnas, kūno angos, paviršius, juslės, praradusios bet kokį intymumą ar uždara pavidalą, sudarys tos pačios kasdienybės masę.

Vergams ant pakaruoklių galvų pilant žuvų liekanas, vienas iš jų, Rumatos vergas, vos girdimai sumurmės: „Vienas tabakininkas, labai labai protingas žmogus, jis...“. O galbūt tai bus užkadrinis pasakotojo balsas; vis vien jis taip ir nebaigs sakinio. Pro šalį prabėgs nuogas vyras, sušvilps vergo drabužiais apsvilkusi moteris, prapliups lietus. Veikėjų kalba, dažnai suprantama tik jiems patiems, kaip ir nutrukęs pasakojimas, nebus skirta nurodyti reikšmėms, bet kaip ir kvapas, lytėjimas, skonis bus griauinama kartu su kūnu, kartu pabrėždama to matomo ir girdimo kūno perteklių.

Bet tai nevyks atsitiktinai. Vyraus žodžio ir vaizdo, turinio ir kompozicijos, žiūros judėjimo ir perspektyvos, istorijos ir ritmo darna. Tai, ką kūne, jo pertekliuje ir ribų žalojime autorius laikys nevaizduotina, bus perkeliama iš vieno reprezentacinio modalumo į kitą. Rerezentacija slys tarp to, kas ikoniška ir verbališka, indeksiška ir simboliška, butiška ir teatrališka, gyvuliška ir žmogiška.

Prigrūstame kambaryje, tarp trimitininkų, šarvuotų kareivių, vergų donas Rumata kalbės su planetos valdytojais, sėdinčiais ant lovos su suskretusiais šunimis, kailiais ir raštuotais apklotais. Lovos galvūgalyje bus išgraviruotos rytietiškos lytinio akto scenos. Kai vienas iš herojų atidengs apklotą, ten kniūbsčia gulės nuoga moteris. Kol jis gestais rodys, ką naktį darė, o kareivis vos pastebimai glostys graviūras, ji atsikels ir atsukusi nugarą nueis. Kojūgalio burbulas, kurį tapšnos herojaus ranka,

pridengs jos tarpukojį, o jos veidą paslėps iš kažkur atsiradęs bedantis, mosuojantis vištos kojomis, vergas. Vieną kūno paviršiaus, angų ir intymumo žalojimo ženklavimo ypatumą keis kitas. Supykęs vienuolis donui Rumatai pasakys „kad tau tavo asilas įstatytų“, jis sargybiniui išplėš šnerves, kareiviams ir vergams spaus nosis, ordino samdiny, rodydamas į katapultą panašų mechanizmą smala išteptu kuolu, paaiškina, kad jis skirtas pamauti paleistuvėms, stovės paruoštu organu asilas, besijuokiančio kareivio ieties smaigalys taikysis į besituštinantį užpakalį, šalia Dievo statulos su apnuogintu falu praeis nėščia moteris, o tiesiai į kamerą žiūrintis jos palydovas parodys nešvankų judesį ir ranka perbrauks sau kaklą. Doną Rumatą ir jo mylimąją lovoje užgrius daiktai, apsups žmonės ir gyvūnai ir intymus aktas nebus parodytas. Galiausiai jos pakaušį persmeigs nežinia kieno paleista strėlė. Ir išlįs pro nosį.

Šie veiksmai, gestai, kalbos fragmentai, daiktai, kūno dalys, jų formos, vaizdų ir žodžių sąryšiai, neperstojamai ir primygtinai kartosis, savo pertekliumi neišvenigiamai užgoždami patį kūną ir patalpindami jo siaubingumą į stulbinančią reprezentacinių atitikmenų visumą. Gyvuliai, purvas, lietus, riksmas, oda, dokumentiniai veidai ir kiti elementai, siejami su ontologiniu tikrovės efektu, bus paskirstomi kartu su heterogeniškais šios tikrovės ženklais. Siaubinga taps ne paties kūno, jo juslių, audinių, intymumo, žalojimo perteklius, o siaubingumo ir kūno pertekliaus pajungimas reprezentaciniam režimui.

„Kūdikių ašaros – vanduo.“ Estezė virs anestezė; pasakojimo apie dievybės kasdienybę ir civilizacijos ribos alegorija – į materiją.

Jei įvardytume Germano filmą „Sunku būti dievu“ (2013) kaip įvykį modernybės estetikos genealogijoje, kuris kūno perteklių bei jo ribų sunaikinimą, siaubo bei mirties jausenų paribius vizualiai įkūnija, bet kartu įrašo juos į perteklinę reprezentacijos atitikmenų lauką, kokios tokios estezės refigūracijos pasekmės nereprezentuojamumo ir didingumo sąvokoms? Kūniškumo prielaidoms šiandieninėje kino filosofijoje?

1755 metais, Visų šventųjų dieną, Lisabonoje beveik dešimt metų iki Winkelmannui aprašant „Belvederio torsą“, žemės drebėjimas rytinių pamaldų metu sugriovė beveik visas miesto bažnyčias (ir tik kelis viešnamius). Drebėjimas, po jo užgriuvęs potvynis ir gaisrai sunaikino didžiąją vieno iš turtingiausių Europos miestų dalį ir ketvirtadalį jo gyventojų (Hamblyn 2009). Walteris Benjaminas, rengdamas vaikams radijo programą apie Lisabonos drebėjimą, atsargiai pradės pasakojimą:

Jaučiuosi lyg būčiau chemikas, kai kalbu jums radijuje. Mano svarmenys tai minutės, ir aš turiu jas išmatuoti labai tiksliai: tiek šito ir tiek ano, kad galutinis mišinys gautųsi

teisingas. „Kodėl? – jūs paklauskite, – jeigu norit papasakoti apie Lisabonos drebėjimą, pradėkit nuo to, kaip viskas prasidėjo. Ir tada tęskit, kas nutiko vėliau.“ Bet jeigu aš sekčiau šiuo patarimu, nemanau, kad aprašymas būtų smagus. Vienas po kito griūva namai, viena šeima po kitos praranda gyvybes. Panika, sukelta besiplečiančio gaisro, potvynis, tamsa, plėšimai, sužeistųjų dejonės, riksmas beieškančių mylimųjų. Girdėti visa tai, ir tik tai, niekam nesuteiks malonumo. Ir, be to, šie dalykai pasikartoja daugmaž tokia pačia forma kiekvienoje gamtos nelaimėje. Bet žemės drebėjimas, kuris sugriovė Lisaboną 1755 metų lapkričio 1 dieną, buvo kitokia nelaimė nei tūkstantis kitų. Daugeliu atžvilgiu ji buvo išskirtinė, net unikali (Benjamin 1999: 536).

Benjaminas, apibrėžęs tai, ko nepasakos, centruosis ne tik į drebėjimo masto išskirtinumą, bet ir į prabangos, grožio, karališkojo ir bažnytinio ištaigumo, žmogiškosios arogancijos, kuria didžiavosi Lisabona, sunaikinimo padarinius. Unikali ne pati kančia, mirtis, sunaikinimas, bet Apšvietos epochos vaizduotės, tikėjimo žmonijos progresu ir išskirtine prigimtimi sudrebinimas. Virpesiai, kurie pasiekė ir tolimiausius Europos kampelius, taip pat ir Königsbergą, kur jaunas Kantas „godžiai rinko visas naujienas“ apie Lisabonos drebėjimą ir kurias galiausiai apibendrino trumpučėje knygelėje (Benjamin 1999: 538). Gene Ray'us tiksliai pastebės, kad didingumo sąvoka, kurią Kantas išvystys *Sprendimo galių kritikoje* atvirai ignoruodamas, bet nuolat naudodamasis iš Lisabonos žemės drebėjimo aprašymų pasiskolintu žodynu, bando neutralizuoti šio įvykio padarinius Apšvietai būdingu metafiziniu buržuaziniu optimizmu (Ray 2004: 11). Tačiau Kanto didingumo sąvoką susiedamas su „istoriškai konkrečia kūniška patirtimi“ (Ray 2004: 6) ir kontekstualizuodamas sąvokos genealogiją, Ray'us taip ir neapibrėš, kokia „kūniška patirtis“ siejama su didingumą patiriančiu subjektu.

Kanto estetikos supratimas neatsiejamas nuo adekvatumo ir ribos sąlygų analizės. Jei grožis suvokiamas kaip proto sprendimo galių ir vaizduotės harmonija, jų žaismas, suteikiantis malonumą, didingumas, yra būtent tai, kas yra išprovokuota vaizduotės ir proto galių disonanso. Kai vaizduotė pasijunta neadekvati pasaulio ir gamtos galių beribiškumui, o fizinis kūnas tampa prieš jį bejėgis, žmogiškasis racionalus protas geba apmąstyti patį beribiškumą ir kūniško ribotumo siaubą, ir tokią patirtį paversti malonumu (Kantas 1991: 95–110). Didingumas Kantui pasireiškia kaip mąstymo jausmas, „įaudrinta mintis... jos drebėjimas, atstūmimą keičiantis potraukis“ (cituota iš Ray 2004: 9), tai yra refleksija, suteikianti pasitenkinimą, bet nepriklausoma nei nuo objekto, nei nuo paties kūno jauslių.

Bet kodėl Benjaminas, skrupulingai paskirstydamas savo teksto (balso) minutes, atmeta „kūnišką patirtį“, arba, tiksliau, sukuria jas kaip negatyvų reprezentacijos modalumą, leidžiantį išskirti unikalius šio įvykio padarinius Apšvietos

epochos vaizduotei?² Nes tai „niekam nesuteiks malonumo“? Nes tai „pasikartoja kiekvienoje nelaimėje“?

O gal toks kūno siaubingumo negatyvus reprezentacijos modalumas, atvirpantis nuo Kanto didingumo be kūno sąvokos, rezonuoja ne tik su estezės paskirstymu Benjaminio radijo programoje, bet ir su nereprezentuojamumo apmąstymu po-holokaustiniam kontekste? Su Jean'o François'o Lyotard'o traumos nereprezentuojamumo materialios prezencijos mene galimybe (Lyotard 1990), su deliozišku afekto, kur dominuoja ne Antonino Artaud'o ar George'o Bataille'o kūno pertekliaus intensyvumas, o bergsoniškas minties jausmas (Deleuze 1989: 69–125), su pratimu? Ne tik su šių filosofijos krypčių įtaka kritinei kino analizei, kur universalus kūniškumas ir afektas įrašomas atgal į pasaulio materiją, o jo reprezentacija kaip šios materijos ir kūno tęsinys³, bet ir su Rancière'o, kuris kritikuodamas ir prezencijos, afekto ir nuo estetinių normų visumos priklausančios nereprezentuojamumo sąvokos ontologizavimą, užmiršta paties kūno sunaikinimo akivaizdumą? Heraklis – be rankų, kojų, galvos, šlubas Oidipas be akių, abu įtraukiami į politinės estetikos genealogiją, nepriskiriant ribinės kūno patirties šios estetikos pajautos kūrimo laukui.

Bet kas nutinka dono Rumatos vergui?

„Vienas tabakininkas, labai labai protingas žmogus, jis...“ (Vigario gatvėje, spalio mėnesį, Lisabonoje.)

Kūno, jo paviršiaus ir angų pažeidimo, sąlyčio su pasaulio materija perteklius, pajungtas reprezentaciniams žodžio ir tikrovės, vaizdo ir materijos, subjekto ir naratyvo atitikmenų taisyklėms; kultūros ženklų ir kodų, tai yra reprezentacijos atitikmenų pertekliuje prarandantis savo imanentiškumo fikciją. Civilizacijos raidos alegoriją keičia, ar, tiksliau, tiesiogiai įkūnija reprezentacinės logikos perteklius. Kalba, net nebandanti naratyviai išvirtinti akivaizdžiai nerealioje erdvėje ir laike bei užleisdama vietą materijai, tik tautologiškai pabrėžia savo fikciją. *Logos* tie-

² Voltaire'ui Lisabonos drebėjimas žymės nusivylimą žmogiškąja prigimtimi ir ją grindžiančia filosofija, bet kartu tai bus ir atsigręžimas į kūno patirties dramatinumą:

O nelaimingi mirtingieji! Niekinga žemė! Susigūžus baimė žmonija! Objektas beprasmiu begalinio skausmo! Kur jūs filosofai bešaukia: „Viskas čia gerai“, Pasaulio šio griuvėsius apmąstykit. Nelaimėlių štai liekanos, štai pelenai – Šios moterys ir šie vaikai bendroj krūvoj griuvėsių Galūnės jų po marmuru čia gabalais. Prarijo žemė tūkstančių jų šimtą. Suplėšytų, kraujų, kvėpuojančių įkalintų užgriuvusių stogų ten be pagalbos mirštančių gyvenimo kančios siaubu (Voltaire 1912: 255, vertimas autoriaus).

³ „Kūniško faktiškumo“ (Sobchack 2004: 295) tyrinėjimai kine, bandantys tapatinti kino materijos ir kūno kine materialumo santykį su paties žiūrovo kūniškom reakcijom (žr. Silveirinha ir Branco: 2011), būdingi ne tik fenomenologinės pakraipos kūno studijoms ar žanrinio kūno kino, pvz., „New French Extremity“, analizei (Palmer 2011), bet ir afekto teoriją plėtojantiems darbams (Shaviro 2011; Murray 2013).

siogiai dalyvauja kūno, objektų, gamtos ir kitų elementų, siejamų su ontologiniu tikrovės efektu, paskirstymu. Jis tampa bendralaikiu su ikoniniu ir metoniminiu, vaizdiniu ir žodiniu reprezentacijos modalumu. Kūno pertekliaus reprezentacija suardo tikrovės dokumentalumo ar nereprezentuojamo didingumo įrodymus, tampa singuliariu estezės kūrimo įvykiu, akivaizdybe, paverčiančia pačią kūno reprezentacijos ir pajautos paskirstymo ribą.

„Bet svarbiausia, kad viskas staiga, kaip būna gyvenime, bet nebūna fotografijose.“

Gauta 2014 10 20
Priimta 2014 11 11

Literatūra

- Benjamin, W. 1999. *Selected Writings Vol. 2 (1927–1934)*. Transl. R. Livingston, et. al., eds. M. W. Jennings, H. Eiland, G. Smith. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Deleuze, G. 1989. *Cinema 2: The Time-Image*. Transl. H. Tomlinson and R. Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hamblyn, R. 2009. *Terra: Tales of the Earth*. London: Picador.
- Kantas, I. 1991. *Sprendimo galios kritika*. Vertė R. Plečkaitis. Vilnius: Mintis.
- Liotard, J. F. 1990. *Heidegger and “the Jews”*. Transl. A. Michel and M. Roberts. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Murray, R. 2013. “‘The Epidermis of Reality’: Artaud, the Material Body and Dreyer’s The Passion of Joan of Arc”, in *Film-Philosophy* 17/1, p. 445–461.
- Palmer, T. 2011. *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Rancière, J. 2004. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Transl. G. Rockhill. London: Continuum.
- Rancière, J. 2007. *The Future of the Image*. Transl. G. Elliot. London: Verso.
- Rancière, J. 2009. *The Emancipated Spectator*. Transl. G. Elliot. London: Verso.
- Rancière, J. 2013. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Transl. P. Zakir. London: Verso.
- Ray, G. 2004. “Reading the Lisbon Earthquake: Adorno, Lyotard, and the Contemporary Sublime”, in *The Yale Journal of Criticism*, 17/1, p. 1–18.
- Shaviro, S. 2011. “Body Horror and Post-Socialist Cinema: Györgi Pálfi’s Taxidermia”, in *Film-Philosophy* 15/2, p. 90–105.
- Silveirinha, P., and Branco, C., eds. 2011. *Embodiment and the Body*. Special Issue *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Images*. Lisbon: Instituto de Filosofia da Linguagem.
- Sobchack, V. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Voltaire. 1912. *Toleration and Other Essays*. Transl. J. McCabe. New York: G. P. Putnam Sons.
- Winckelmann, J. J. 1880. *The History of Ancient Art, Vol. II*. Transl. G. H. Lodge. Boston: Osgood and Company.
- Герман, А., Кармалита, С. 2006. „Что сказал табачник с Табачной улицы“, in Герман, А., Кармалита, С. *Что сказал табачник с Табачной улицы: [Киносценарии]*. СПб.: Сеанс; Амфора, p. 609–684.

Filmas

Герман, А. «Трудно быть богом», 2013, 177 мин. «Ленфильм», Россия.

Mantas Kvedaravičius

**WHAT DID THE TOBACCONIST ON TOBACCO STREET SAY?
THE MUTILATION OF THE SUBLIME IN THE LAST WORK
OF ALEKSEY GERMAN**

Summary

Aleksey German's last film, "Hard to be a god", is marked by the excess of the body, the overwhelming visualization of mutilation of senses and the abundance of other elements that create the effect of ontological reality. Yet the representation of the body itself follows a strict logic of correspondence between words and presence, images and matter, and subject and narrative. This article departs from the usual pattern of studies in the philosophy of film that tend to draw heavily on concepts such as embodiment and the Deleuzian notion of affect. Instead, it attempts to delineate the valence of the bodily excess in the genealogy of aesthetics, as set out by Jacques Rancière in his critique of the concepts of nonrepresentability and the sublime. Thus, the article paratactically engages, inter alia, fragments of Aleksey German's script, his film's images, as well as descriptions of the Lisbon earthquake and Imanuel Kant's evocations of the sublime. It does so in order to inscribe, rather than demonstrate, the political consequences of the representation of bodily excess, and to insist on, rather than explicate, the singular events creating a bodily aesthesis.

KEYWORDS: nonrepresentability, body, aesthetics, Aleksey German, Jacques Rancière.