

Az elviselhetetlen kép

Mi tesz egy képet elviselhetetlenné? Úgy tűnik, hogy a kérdés csak arra vonatkozik, hogy mely jellemvonások tesznek bennünket alkalmatlanokká arra, hogy nézzünk egy képet anélkül, hogy fájdalmat vagy felháborodást éreznénk. De egy második kérdés tűnik elő azonnal, az elsőbe csomagolva: megengedhető-e mások részére ilyen képeket készíteni, vagy megtekintésre ajánlani? Gondoljunk csak Oliviero Toscani fényképész egyik legutóbbi provokációjára: a falragaszra, amely egy anorexiás, csont-bőr, meztelen nőt ábrázolt, és amelyet a milánói Divathét 2007 alkalmából egész Olaszországban kiragasztottak. Egyesek ebben a bátor ítéletet üdvözölték, amely a rejtett fájdalom és a kínzás valóságát tárja fel a választékosság és a fényűzés látszata mögött. Mások elítélték a látvány fitogtatása uralmának egy még elviselhetetlenebb alakját, mivel a felháborodás álarca mögött/alatt felkínálta a leskelődők tekintetének nemcsak a szépet, hanem az alávaló valóságot is. A fényképész szembeállította a látszat képét a valóság képével. Holott a valóság képe az, amely kételyeket kelt. Úgy ítélik meg, hogy az, amit mutat, túl valóságos, elviselhetetlenül valóságos ahhoz, hogy kép formájában ajánlható lenne. Itt nem a személyek méltóságának tiszteletben tartásáról van szó. A képről azt mondták, hogy alkalmatlan a valóság bírálatára, mert ugyanabba a láthatósági rendszerbe tartozik, mint az a valóság, amely fölváltva fitogtatja színének látszólagos csillogását és fonákjának rút igazságát, pedig ezek egy és ugyanazon látványt képezik.

A képen levő elviselhetetlenség a kép elviselhetetlenségévé vált, a feszültségek középpontjában találta magát, amelyek kihatnak a politikai művészetre. Ismerjük azt a szerepet, amelyet a vietnami háború idején játszhattak egyes fényképek, mint amilyen a katonák előtt az úton sikoltozó meztelen kislány képe. Tudjuk, hogyan igyekeztek az elkötelezett művészek szembeállítani a fájdalom és halál képeinek valóságát a reklámképekkel, amelyek az életörömet ábrázolják, a szép, korszerű és jól felszerelt lakásaiban annak az országnak, amely elküldte katonáit a vietnami földek

napalmmal való felégetésére. Másutt taglaltam Martha Rosler *Bringing the War Home* (Hazahozni a háborút) című sorozatát, és különösképpen azt a kollázst, amelyen egy világos és tágas lakás közepén egy vietnami ember látható, amint a karjában egy halott gyermeket tart. A halott gyermek volt a kényelmes amerikai élet mögé rejtett elviselhetetlen valóság, az az elviselhetetlen valóság, amelyet igyekezett nem látni, és amelyet a politikai művészet montázsa az arcába vágott. Hangsúlyoztam, hogy a valóságnak és a látszatnak ez az ütközése megsemmisül a jelenkori kollázs gyakorlatában, amely a politikai tüntetést ifjúsági divatbemutatóvá változtatja, mintha az luxuscikk és reklámkép lenne. Tehát mintha nem lenne többé elviselhetetlen valóság, amelyet szembe lehetne állítani a látszatok tekintélyével, hanem csak egyetlen képfolyam létezne egy és ugyanazon általános fitogtatási rendszerként, és ez a rendszer képezné jelenleg az elviselhetetlent.

Ezt a fordulatot nemcsak egy olyan időszak kiábrándulása okozza, amely nem hisz többé sem a valóság bizonyításának lehetőségeiben, sem annak szükségességében, hogy harcoljon az igazságtalanság ellen. Ez kettősségről tesz tanúságot, amely már jelen volt az elviselhetetlen kép militáns felhasználásában. A halott gyermek képét arra szánták, hogy széttépje az amerikai élet mesterkélt boldogságának a képét; arra szánták, hogy azoknak, akik élvezték a jólétet, felnyissa a szemét a valóság elviselhetetlenségét és saját cinkosságukat illetően, hogy harcra mozgósítsa őket. De ennek a hatásnak a kiváltása teljesen bizonytalan maradt. A halott gyermek látványa a szép, világos falú és nagyméretű lakásban bizonyosan nehezen elviselhető. De nincs különösebb ok rá, hogy a látvány azokban, akik látják, tudatosítsa az imperializmus valóságát, és megkívántassa velük a vele való szembeszegülést. A szokásos reakció az ilyen képekre a szembehunyás vagy a tekintet elfordítása. Vagy pedig a háborús borzalmak és az ember gyilkos örületének a vádolása. Ahhoz, hogy a kép politikai hatást váltson ki, a nézőnek már előre meg kell győződnie arról, hogy az, amit a kép mutat, az amerikai imperializmus és nem az emberek általános örülete. Úgyszintén meg kell győződnie arról, hogy maga is bűnös, amiért osztozik a jólétben, amely a világ imperialista kizsákmányolásán alapszik. És ezenkívül bűnösnek kell hogy érezze magát, amiért ott van, és semmit nem tesz, amiért a halál és a fájdalom képeit nézi, ahelyett, hogy harcolna a felelős hatalmak ellen. Röviden, bűnösnek kell hogy érezze magát, már amikor nézi a képet, amelynek büntudatot kellene ébresztenie benne.

Ilyen a dialektika, amely velejárója a képek politikai montázsának. Egyiknek közülük azon valóság szerepét kell játszania, amely leleplezi a másik délibáb jellegét. De ugyanez egy füst alatt leleplezi a délibábot, mint az életünk valóságát, amelybe ő maga is beletartozik. Az egyszerű tény, hogy nézzük a képeket, amelyek leleplezik egy rendszer valóságát,

ebben a rendszerben már cinkosságnak tűnik. Abban az időben, amikor Martha Rosler megalkotta sorozatát, Guy Debord filmet forgatott a *La Société du spectacle* (A spektakulum társadalma) című könyve alapján. A látvány, mondta, az élet fordítottja. A látványnak ezt a valóságát, mint az élet fordítottját, a filmjében egyformán mutatta be minden képben: legyenek azok az uralmon levő kapitalisták vagy kommunisták, filmszillagok, manökenek, reklámodellek, filmszillagocskák a cannes-i strandon, vagy az áruk és képek egyszerű vásárlóközönsége. Mindezek a képek egyenértékűek voltak, és hasonlóképpen fejezték ki ugyanazt a tűrhetetlen valóságot: a tőlünk magunktól elválasztott életet, amelyet holt képekké alakított át a színi gépezet velünk szemben, ellenünk. Így aztán úgy tűnik, ezentúl lehetetlen lesz rábízni bármely képre azt a hatalmat, hogy megmutassa a tűrhetlent, és bennünket harcba vigyen ellene. Úgy tűnt, az egyedüli megtehető dolog szembeállítani a kép passzivitásával, elidegenült életével az élénk tevékenységet. De ehhez nem kellett volna-e betiltani a képeket, sötétségbe borítani a képernyőt, amely egyedül képes szembeszegülni a látvány hazugságával, hogy tette szólna fel?

Ám Guy Debord nem borította sötétségbe a képernyőt.¹ Ellenkezőleg, a képernyőből színházat hozott létre egy egyedülálló stratégiai játékhoz, három fogalom: a kép, a tevékenység és a szó között. Ez az egyedülállóság valóban megjelenik *A spektakulum társadalmában*, beillesztve a hollywoodi vadnyugati és háborús filmkivonatokba. Amikor ezekben parádézni látjuk John Wayne-t vagy Errol Flynn-t, Hollywood két kultikus személyiségét, és az amerikai szélsőjobboldal két bajnokát, amikor egyikük felemlegeti hőstetteit a Shenandoah-án, vagy amikor a másik kivont karddal támad Custer tábornok szerepében, először kísértést érzünk arra, hogy ebben az amerikai imperializmusnak és hollywoodi filmbeli dicsőítésének parodikus leleplezését lássuk. Sokan így értelmezik a „félrevezetést”, amelyet Guy Debord hirdet. Holott ez hamis értelmezés. Nagyon komolyan vezeti be Errol Flynn támadását, amelyet Raoul Walsh *Csodálatos rohamából* vett kölcsön, hogy egy tételt illusztráljon a proletariátus történelmi szerepéről. Nem kéri tőlünk sem azt, hogy gúnyoljuk a büszke jenkiket, akik kivont karddal rohamoznak, sem azt, hogy tudatára ébredjünk Raoul Walsh vagy John Ford cinkosságának az imperialista dominanciával. Azt kéri, hogy vállaljuk magunkra a küzdelem hősiességét, ezt a filmbéli rohamot, amelyet színészek játszanak, és változtassuk egy valós rohammá a látvány birodalma ellen. Ez a következtetés látszólag ellentmondásos, de a látvány teljesen logikus leleplezése:

¹ Hadd idézzük fel, hogy ő viszonzásul megtette ezt egy előző filmjében. *Hurléments en faveur de Sade*.

ha bármely kép az élet fonákját mutatja, passzívva válva, elegendő azt megfordítani, hogy kirobbanjon a cselekvő erő, amelyet elsikkasztott. A film első képkockái adják ezt a leckét, csak mérsékeltebben. Két szép fiatal női testet látunk a fényben, ujjonganak. A sietve értelmező néző kiteszi magát annak a kockázatnak, hogy bennük lássa elítélni a képzelt tulajdont, amelyet a kép kínált és elrabolt, azt, amelyet távolabb más női testek képei illusztrálnak: meztelen, vetkőző táncosnők, manökenek, filmszillagocskák. Holott ez a látszólagos hasonlóság gyökeres ellentétet takar. Mert ezeket az első képeket nem látványokból, reklámokból vagy szalaghírekből emelték ki. Ezeket a művész készítette, és élettársát, valamint egy barátnőjét ábrázolja. Ily módon ezek a képek mint cselekvő képek jelennek meg a szerelmi vágy cselekvő viszonyában elkötelezett testek képeként, ahelyett, hogy a látvány szenvedő viszonyába lennének bezárva.

Eszerint cselekvő képekre van szükség, az igazi valóság képeire, vagy olyan képekre, amelyek eleve megfordíthatatlanok a saját igazi valóságukban, hogy megmutassák nekünk, hogy az egyszerű tény, hogy nézők vagyunk, az egyszerű tény, hogy képeket nézünk, rossz dolog. A cselekvés úgy nyer bemutatást, mint egyetlen válasz a képben rejlő rosszra és a néző bűnösségére. És mégis: a nézőnek továbbra is képeket mutatnak be. Ennek a látszólagos ellentmondásnak értelme van: ha nem nézne képeket, a néző nem lenne vétkes. Jóllehet a vétességének a bizonyítása nagyobb jelentőséggel bír a vádló számára, mint a cselekvésre való átállása. Itt nyer teljes jelentőséget a hang, amely kialakítja az illúziót és a büntudatot. A hang elítéli az élet fonákját, ami azt jelenti, hogy szenvedő fogyasztói vagyunk az áruknak, amelyek képek, és a képeknek, amelyek áruk. Ő mondja nekünk, hogy az egyetlen válasz erre a bajra a cselekvés. De azt is mondja, hogy mi, akik nézzük a képeket – amelyekhez a megjegyzéseit fűzi, – sohasem fogunk cselekedni, mi örökre nézői maradunk egy képpé vált életnek. A kifordítás kifordítása eszerint azoknak marad a fenntartott tudása, akik tudják, miért maradunk mi mindig nem-tudók és nem-cselekvők. A kép fájdalmával szembeállított cselekvés hatékonyságát felemészti a hang fölényes súlya, amely megbélyegzi a hamis életet, tudván, hogy önámításra vagyunk ítélve.

A hang tekintélyének a bizonyítása így olybá tűnik, mint a bíráló valós tartalma, amely elvezetett bennünket a képben levő elviselhetetlenségtől a kép elviselhetetlenségéig. Ez az a helyváltoztatás, amelyre a kép bírálata által derült teljes fény a megjeleníthetetlenség nevében. Mintaszerű illusztrációhoz jutott – az elkötelezett vita által néhány évvel ezelőtt a Párizsban rendezett *Mémoires des camps* (A koncentrációs táborok emléke) című kiállítás alkalmával. A kiállítás középpontjában négy kis fénykép volt, amelyeket egy auschwitzi gázkamráról készített a Sonderkommandó

egyik tagja. Ezek a fényképek a nők egy meztelen csoportját ábrázolták, amint a gázkamra felé lökik őket, és a tetemek égetését a szabad ég alatt. A kiállítás katalógusában, egy hosszú esszében Georges Didi-Huberman a bemutatott valóság súlyát hangsúlyozta: „Négy filmkocka a pokolból kiragadva.”² Ez az esszé a *Les Temps modernes*-ben két éles reakciót váltott ki. Az egyik, amelyet Élisabeth Pagnoux írt, a klasszikus érvet használta: ezek a képek elviselhetetlenek, mert túlságosan valóságosak. Azzal, hogy rávetítették a jelenünkre Auschwitz szörnyűségét, rabul ejtették a tekintetünket, és megfosztottak minden kritikai távlattól. A másik reakció azonban, amelyet Gérard Wajcman írt, megdöntötte ezt az érvet: ezek a képek és a kísérő jegyzetek azért voltak elviselhetetlenek, mert hazudtak. A négy fénykép három okból nem képviselte a soa valóságát: 1) mert nem a zsidók kiirtását mutatta a gázkamrában, 2) mert teljes egészében a valóság sohasem oldható fel a láthatóban és 3) mert a soa eseményének középpontjában valami bemutatathatatlan van, amit szerkezetileg nem lehet megdermeszteni egy képben. „A gázkamrák eseménye egy olyan esemény, amely saját magában kialakít egyfajta apóriát, egy összetörhetetlen valót, ami áthatol és kétségbe vonja a kép státusát, és veszélybe sodorja a képekre vonatkozó gondolatok mindegyikét.”³

Az érvelés indokolt lehetne, ha egyszerűen arra szolgálna, hogy kétségbe vonja, hogy a négy fénykép bemutathatja a zsidók irtásának teljes folyamatát, annak jelentőségét és visszhangját. De ezeknek a fényképeknek, amilyen körülmények között készültek, nyilvánvalóan nem is az volt a céljuk, és az érvelés is egészen mást céloz meg, arra törekszik, hogy tökéletes szembenállást létesítsen a két bemutatási mód, a látható kép és a szóbeli elbeszélés, valamint a kétfajta tanúság: a tárgyi bizonyíték és a vallomás között. A négy képet és kommentárjaikat elmarasztalták, mert azok, akik fényképezték őket – az életük kockáztatása árán – és az, aki kommentálja őket, bennük tanúbizonyosságát látták a népiirtás valóságának, amelynek a tettesei megtettek mindent, hogy nyomait eltüntessék. Szemrehányást tettek nekik, amiért azt hitték, a népiirtási folyamat valóságának bizonyításra volt szüksége, és a látható kép ilyen bizonyítékkal szolgált. Ám a filozófus azzal vág vissza, hogy „a soa megtörtént. Én is tudom, és mindenki tudja. Ez tény. Mindenkire vonatkozik. Senki se mondhatja: »Nem tudom.« Ez a tény a tanúságon alapszik, amely egy új tényt alakít ki

² Az esszét a kommentárokkal és a kritikákra vonatkozó válaszokkal megtalálhatjuk: Georges-Didi Huberman, *Images malgré tout*. Éditions de Minuit, Paris, 2003.

³ Gérard Wajcman, *De la croyance photographique*, *Les Temps modernes*, mars-avril-mai, 2001. 63.

[...]. Nem követel semmilyen bizonyítékot.⁴ De mi is tulajdonképpen ez az „új tény”? Mi különbözteti meg a tanúság erényét a bizonyíték méltatlanságától? Az, aki arról tanúskodik elbészélés formájában, hogy mit látott egy haláltáborban, az ábrázolás munkáját végzi, éppen úgy, mint az, aki nyomot igyekezett fényképen rögzíteni a látottakról. A tanú beszéde sem fejezi ki a történes egyedüliségét, és a borzalmának sem közvetlen kifejezője. Mondhatnánk, hogy abban van az érdeme, hogy az egészet ugyan nem mondja el, viszont megmutatja, hogy az egész nem is mondható el. Ez azonban nem jelent radikális különbséget a „képhez” képest, hacsak önkényesen nem feltételezzük róla a mindent megmutatás képességét. A tanú szavának a hatóereje tehát teljesen negatív: nem ahhoz tartja magát, amit mond, hanem a saját elégtelenségéhez, ami ellentétben áll a képnek tulajdonított elegendőséggel, ezzel a csalóka elegendőséggel. De mindez tisztán csak meghatározás kérdése. Ha a kép egyszerű meghatározásához tartjuk magunkat, hogy az nem más, mint másolat, akkor bizonyosan levonjuk azt az egyszerű következtetést is, hogy ez a másolat ellenkezik a valóság egyetlenségével, és így nem tehet mást, mint hogy elfeledteti a népi borzalmát. A kép megnyugtat, mondja nekünk Wajcman. Ennek az a bizonyítéka, hogy nézzük a fényképeket, holott nem tudnánk elviselni magát a valóságot, amit utánoznak. Az egyetlen hibája ennek a tekintélyi érvnek az, hogy azoknak, akik látták ezt a valóságot, és elsősorban azoknak, akik fényképezték, el is kellett azt viselniük. De éppen azt rója fel a filozófus a botcsinálta fényképésznek, hogy tanúskodni *akart*. A valódi tanú az, aki nem akar tanúskodni. Ez magyarázza beszédének kitüntetett voltát. De ez a kitüntetettség nem az övé. A beszédé, amely szólásra kényszeríti akarata ellenére.

Ezt egy mintaszerű filmrészlet illusztrálja, amelyet Gérard Wajcman szembeállít minden vizuális bizonyítékkal és irattári adattal. Claude Lanzmann *Shoah* című filmjéről van szó, amely néhány túlélő tanúvallomásán alapszik. Egy részlet a borbélyüzletet mutatja, ahol a valamikori treblinkai borbély, Abraham Bomba dolgozott. Azok érkezését és utolsó hajvágását meséli el, akik tudták, hogy a gázkamrába kerülnek. Az epizód közepe táján van egy pillanat, amikor Abraham Bomba felidézi a levágott haj rendeltetési helyét, majd megtagadja, hogy folytassa az emlékezést, és egy törülközővel letörli kicsorduló könnyeit. A rendező azonban sürgeti, folytassa: „Meg kell tenned, Abe.” De ha ezt kell tennie, ez nem azért van, hogy felfedjen egy igazságot, amelyet nem vesznek figyelembe, és amellyel szembe kellene állítani azokat, akik tagadják azt. És annak

tudatában, hogy mi történt a gázkamrában, ő sem mondaná meg. Meg kell mondania, egyszerűen azért, mert muszáj. Meg kell tennie, mert nem akarja, mert nem teheti meg. Nem az ő tanúságtartalma az, ami fontos, hanem az a tény, hogy a szava olyan valakié, akitől az esemény elviselhetetlensége megvonta a beszéd képességét, az csak tény, hogy ő beszél, mivel egy másik kényszeríti erre. A másik hang a filmben a rendezőé, de ez a hang visszavetít maga mögé egy másik hangot, ahol a kommentátor tetszés szerint fel fogja ismerni a lacani szimbolikus rendet vagy az isteni tekintélyt, amely tiltja a képeket, szól népéhez a felhőből, és elvárja, hogy első szóra higgyenek és teljes mértékben engedelmeskedjenek neki. A tanú beszéde meg van szentelve három negatív okból kifolyólag: először azért, mert ellenkezője a képnek, ami a bálványimádás, azután mert annak az embernek a szava, aki képtelen beszélni, végül mert olyan ember szava, aki egy nála erősebb szó hatására kényszerül beszélni. A képek bírálata semmiképpen sem állítja velük szembe a cselekvés követelését vagy a beszéd megvonását. A hang tekintélyét állítja szembe, amely felváltva hallgattat el és beszéltet.

Az ellentét itt is csak annak árán állhat fenn, hogy azonnal vissza is vonják. A csend ereje, amely az esemény bemutathatatlanságát tolmácsolja, csak a saját bemutatásában létezik. A hang erejét, a képekkel ellentétben, képekben kell kifejezni. A beszéd megtagadása és a parancsoló hangnak való engedelmisség láthatóvá kell hogy váljon. Mikor a borbély elhallgat, amikor már nem képes beszélni, és a kívülálló hang arra kéri, hogy folytassa, az, ami közbelép, az, ami tanúvallomásként szolgál, az érzelem az arcán, a könnyek, amelyeket visszatart, és amelyeket le kell hogy töröljön... Wajcman így kommentálja a filmes munkáját: „[...] hogy gázkamrákat jelenítsen meg, filmezi a tömeget és a szavakat, a folyamatban lévő jelenetre emlékező tanúkat, akiknek az arcán átsuhan az emlékezés mint egy mozivásznon, akiknek a szemében felismerhető az a borzalom, amelyet láttak. [...]”⁵ Az ábrázolhatatlanság érve ettől kezdve kettős játékot űz. Egyik oldalról a tanú hangját állítja szembe a kép hazugságával. De amikor megszűnik a hang, a szenvedő arc képe látható bizonyosságává válik annak, amit a tanúk láttak, a népirtás borzalmának a látható képévé. És a kommentátor, aki kijelentette, hogy lehetetlen megkülönböztetni az auschwitz-i fényképen a halálba küldött nőket egy csoport nudistától a sétányon, úgy tűnik, minden nehézség nélkül képes megkülönböztetni azokat a sírásokat, amelyek visszatükrözik a gázkamrák borzalmát azoktól, amelyek általában fájdalmas emlékeket jelentenek egy érzékeny szívnek. A

⁵ Ibid. 55.

különbség tulajdonképpen nem a kép tartalmában van, hanem egyszerűen abban a tényben, hogy az első egy önkéntes tanúságtétel, míg a második egy akaratlan tanúságtétel. A (jó) tanú erénye, hogy egyszerűen engedelmeskedik a kettős csapásnak: a valóságnak, amely megrémít és a Másik szavának, amely kötelez.

Ezért válhat a szó és a kép közötti leküzdhetetlen szembenállás két kép szembenállásává: az egyik az akart, a másik pedig az akarattalan. De a második maga is természetesen akart, de a másik által. Akart a filmes által, aki nem szűnik meg a saját számlájára erősíteni, hogy ő elsősorban művész, és minden, amit látunk és hallunk a filmjében, a művészetének a terméke. Az érv kettős játéka arra tanít bennünket tehát, hogy keverjük a dologba az ellenzék hamis radikalizmusával, a kép-bemutató elképzelésének a primitívségét és a képet, amelyekre támaszkodik. A bemutatás nem egy látható forma létrehozásának az eljárása, ez egy eljárás az ekvivalens megteremtésére, amire a szó éppen annyira képes, mint a fénykép. A kép nem másolata valaminek. A kép a kapcsolatok összetett játéka, a látható és a láthatatlan, a látható és a szó, a kimondott és a kimondatlan között. Ez nem az egyszerű reprodukciója annak, ami a fényképész vagy filmes előtt lejátszódott. Ez mindig egy módosulat, amely maga is helyet kap a képek láncolatában, amelyek a maguk részéről szintén módosítanak rajta. És a hang nem a láthatatlan megnyilvánulása, szembeállítva a kép látható formájával. Ő maga is be van fogva a képszerkesztés folyamatába. Ő egy test hangja, amely átalakít egy érzékeny eseményt egy másikká, igyekezve, hogy „láttassa” velünk, amit látott, hogy láttassa velünk azt, amit mond. A klasszikus szónoklattan és költészet megtanított bennünket arra, hogy vannak képek a nyelvben is. Ezek mindazok a stílusfigurák, amelyek egy kifejezést egy másikkal helyettesítenek, hogy megtapasztaltassák velünk egy esemény finom szövetét, jobban, mint ahogy a „megfelelő” szavak tennek. Ugyanígy vannak szónoki és költői figurák a láthatóban is. A borbély könnybe lábadt szeme a megindultság jele. De ezt a megindultságot maga a filmes erőszakolta ki, és attól kezdve, hogy a könnyeket filmezi és hozzáköti a képsíkot a többihez, nem lehetnek többé a felidézett események csupasz jelei. Ezek a képi ábrázolás folyamatához tartoznak, amely tömörítő és mozgató folyamat. Ott vannak a szavak helyett, amelyek maguk is az esemény vizuális bemutatását helyettesítik. A művészet figurájává válnak, elemévé egy rendszernek, amelynek célja létrehozni egy figuratív megfelelést annak, ami a gázkamrában történt. A figuratív megfelelés kapcsolatrendszer a hasonlóság és a különbözőség között, amely maga is latba vet többféle elviselhetetlenséget. A borbély könnyei összekötik azt az elviselhetetlent, amelyet valamikor látott azzal az elviselhetetlennel, ame-

lyet jelenleg mondatnak vele. De mi tudjuk, hogy több bíráló is elviselhetetlennek ítélte az eszközt magát, amely kikényszeríti ezt a szót, kiváltja a fájdalmat, és annak képét kínálja a nézőknek, akik úgy képesek azt nézni, mint ahogy a tévében néznek egy katasztrófáról szóló beszámolót vagy egy szappanopera-sorozatot.

Kevés értelme van vádolni a vádlókat. Érdemes azonban ezzel szemben kivonni a képek elemzését a peres hangulatból, amelybe még mindig olyan gyakran elmerül. A látvány kritikája felismerte plátói leleplezésésként a látzat csalókaságát és a nézők passzivitását; a bemutatathatlan doktrinérjei ezt asszimilálták a bálványimádás elleni vallási vitákba. Meg kell kérdőjeleznünk a képek használatának az azonosításait a bálványimádással, a tudatlansággal vagy a passzivitással, hogyha új szemszögből akarjuk látni, hogy mik a képek, mit tesznek és milyen hatást váltanak ki. Szeretnék e célból megvizsgálni néhány művet, amelyek különbözőképpen keresik a választ a kérdésre, hogyan lehet megtudni, melyek azok a képek, amelyek alkalmasak szörnyű események bemutatására.

A chilei Alfredo Jaar több művét szentelte az 1994-es ruandai népirtásnak. Egyik műve sem igazolja a vérengzéseket. Például az az építmény, amelyet *Real Pictures (Valós képek)*-nek nevezett el, fekete dobozokból készült. Minden dobozban egy megölt tutszi képe van, de a doboz le van zárva, és a kép nem látható. Csak a szöveg látható, amely leírja a doboz rejtett tartalmát. Első pillantásra tehát az ilyen építmények szembeállítják a szavak tanúvallomását a képek nyújtotta bizonyítékkal. De ez a hasonlóság egy lényeges különbséget rejt: a szavak meg vannak fosztva minden hangtól, őket magukat pedig csak vizuális elemeknek vesszük. Tehát világos, hogy nem arról van szó, hogy szembeállítsuk őket a kép látható alakjával. Arról van szó, hogy alkossunk egy képet, azaz egy bizonyos kapcsolatot a szóbeli és a vizuális között. Ennek a képnek a hatása tehát az, hogy zavarja ennek a kapcsolatnak a megszokott rendjét úgy, hogy működésbe hozza az információ hivatalos rendszerét.

Hogy megérthessük, meg kell kérdőjeleznünk azt a véleményt, mely szerint ez a rendszer általában képek özönével áraszt el bennünket, de különösen a borzalom képeivel, és így érzéketlenné tesz bennünket ezeknek a borzalmaknak a banalizált valóságával szemben. Ez a vélemény széleskörűen elfogadott, mert megerősíti a hagyományos tételt, miszerint a képek hibája maga a számuk, az özönük, amely visszavonhatatlanul elárasztja a demokratikus áru- és képfogyasztók sokaságának meglepett tekintetét és meglágyult agyvelejét. Ez a látásmód bírálónak tartja magát, de tulajdonképpen tökéletesen összhangban van a rendszer működésével. Mert az uralkodó tömegtájékoztatási eszközök egyáltalán nem árasztanak el ben-

nünket a képek özönével, amelyek a vérengzésekről tanúskodnak, a népesség tömeges elvándorlásáról és egyéb rémségekről, amelyek a bolygónk jelenét képezik. Éppen ellenkezőleg, csökkentik a számukat, gondjuk van rá, hogy kiválasszák és rendezzék őket. Eltávolítanak mindent, ami meghaladhatná az egyszerű illusztrációt, amely bővelkedik jelentésben. Az, amit a tévé képernyőjén a híradókban látunk, az a hatalomnak az arca, a szakértőké és újságíróké, akik magyarázzák a képeket, akik megmondják, hogy mit mutatnak, és mit kell gondolnunk róla. Ha a borzalom banalizálódott, ez nem azért van, mert túl sok képet látunk róla. Nem látunk túl sok szenvedő testet a képernyőn. De túl sok névtelen testet látunk, túl sok testet, amelyek képtelenek a rájuk vetett tekintetünket viszonzni, olyan testeket, amelyek beszéd tárgyai anélkül, hogy nekik szavuk lenne. Az információ rendszer nem működik túl sok képpel, úgy működik, hogy kiválasztja a beszélő és gondolkodó lényeket, akik képesek „megfėjteni” az információ-áradatot, amely a névtelenek sokaságára vonatkozik. Ezeknek a képeknek a saját politikája abból áll, hogy arra tanítanak bennünket, bárki nem képes látni és beszélni. Ez az a figyelmeztetés, amelyet nyíltan helyeselnek azok, akik hivatottnak érzik magukat a televíziós áradat bírálataira.

A képek látszólagos vitája tehát leszámolást rejteget. Itt találja meg értelmét a fekete dobozok politikája. Ezek a zárt, de szavakkal fedett dobozok nevet és egy személyes történetet adnak azoknak, akiknek a le-mészárlását eltűrték, nem a képek túltengése vagy hiánya folytán, hanem azért, mert névtelen lényekre vonatkoztak, saját egyéni történet nélkül. A szavak átveszik a fényképek helyét, mert ezek megint csak a tömegerőszak névtelen áldozatainak a fényképei lennének, megint összhangban azzal, ami banálissá teszi a mészárlásokat és az áldozatokat. A gond nem abban van, hogy szembeállítsuk a szavakat a képekkel, hanem abban, hogy megzavarjuk az uralkodó logikát, amely a láthatót a tömegek osztályrészévé, a szavakat pedig egyesek kiváltságává teszi. A szavak nem helyettesítik a képeket. Ők képek, azaz a megjelenítés elemeinek újrafelosztási alakjai. Ezek alakok, amelyek helyettesítenek egy képet egy másikkal, szavakat látható alakokkal vagy látható alakokat szavakkal. Ezek az alakok ugyanakkor újraosztják a kapcsolatokat az egyes és a számos, a kisszámú és a nagyszámú között. És politikusok, ha a politika elsősorban abból áll, hogy a helyeket és a testek számát cserélik. Az igazi politikai figura ebben az értelemben a metonímia, amely a hatást okként mutatja be, vagy a részt egészként. És ugyancsak a metonímia politikája az, amelyet Alfredo Jaar felhasznál egy másik ruandai mészárlásnak szentelt építményében, a *The Eyes of Gutete Emerita* (Gutete Emerita szeme) címűben. Ezen a fényképen egy nő szeme látható, aki látta családjá le-mészárlását: hatás az ügyért tehát, de két szem



Alfredo Jaar,
The Eyes of Gutete Emerita, 1996

is egymillió lemészárolt test helyett. Ahhoz képest azonban, amit ezek a szemek láttak, nem mondanak nekünk semmit arról, hogy Gutete Emerita mit gondol és mit érez. Ezek a szemek olyan személyhez tartoznak, aki ugyanazzal a hatalommal rendelkezik, mint azok, akik nézik őket, de egyúttal ugyanazzal a hatalommal, amelytől a testvéreit és nővéreit megfosztották a mérszárlok, attól, hogy beszélhessenek vagy hallgathassanak, hogy kimutassák érzelmeiket vagy elrejtsek azokat. A metonímia, amely ennek a nőnek a tekintetével helyettesíti a borzalmas látványt, megzavarja az egyéni és a többszörös közti számítást is. Ezért, mielőtt Gutete Emerita szeméit látnánk, egy kivilágított ládában a nézőnek el kellene olvasnia egy szöveget, amely ugyanebbe a keretbe tartozik, és elmondja a nő szeméinek és családjának a történetét.

A kérdés az elviselhetetlenről tehát nem helyénvaló. A gond nem az, hogy meg tudjuk-e mutatni vagy sem a borzalmakat, amelyeknek ki voltak téve az áldozatok az erőszak során. Az áldozat megalkotásáról van szó mint a látható bizonyos felosztásának eleméről. Egy kép nem jár soha egyedül. Hozzátartozik egy láthatósági rendszerhez, amely szabályozza a bemutatott testek helyzetét, és azt, hogy milyen típusú figyelmet érdemelnek. Az a kérdés, hogyan tudhatjuk meg, hogy milyen típusú figyelmet idéz elő ilyen vagy olyan eszköz. Alfredo Jaar egy másik építménye meg tudja világítani ezt a pontot, nevezetesen az, amelyiket kigondolt, hogy egyetlen kép láthatóságának a tér-idejét rekonstruálja, egy fényképét, amelyet Szudánban készített a dél-afrikai Kevin Carter. A fényképen egy kitéhezett, a kimerültség határán levő, földön kúszó kislány látható, miközben mögötte egy dögkeselyű vár a zsákmányra. A kép és a fényképész sorsa a hatalmon levő információs rendszer kétértelműségét szemlélteti.

A fénykép kiérdemelte a Pulitzer-díjat. A fényképész a szudáni sivatagból hozta ezt a megrázó képet, amely alkalmas arra, hogy ledöntse a közömbösség falát, és elvlassza a nyugati nézőt ezektől a távoli éhínségektől. A fotóst azzal vádolták, hogy ő is egy emberi döggeselelyű, aki ahelyett, hogy segített volna a gyereken, várta a pillanatot, hogy a fényképe minél hatásosabb legyen. Mivel képtelen volt elviselni ezt a hajszát, Kevin Carter öngyilkos lett.

A rendszer kettőssége ellen, amely kéri és elutasítja az ilyen képeket, Alfredo Jaar megalkotott egy másik láthatósági eszközt, a *The Sound of Silence* (A Csend hangja) című építményét. A párt szavait és csendjét használta, hogy beírja a kislány képének elviselhetetlenségét egy szélesebb elviselhetetlenség történetébe. Hogy Kevin Carter azon a napon megállt, a szörnyű látvány esztétikai intenzitása által rabul ejtett tekintettel, azt jelenti, hogy valamikor saját hazájában nem csupán egyszerű néző, hanem elkötelezett harcos is volt az apartheid ellen. Illett tehát újra érzékelteni az átmenetiséget, amelybe a kivételes pillanat bevésődik. De hogy azt átérezze, a nézőnek magának be kellett hatolnia egy különleges tér-időbe, egy zárt kabinba, amelybe csak egy nyolcperces vetítés elején léphetett be, és csak a végén jöhetett ki. Az, amit látott a képernyőn, megint csak szavak voltak, egyfajta költői balladába összesereglett szavak, hogy elmondják Kevin Carter életét, útját az apartheiden és a dél-afrikai néger zavargásokon keresztül, az útját Szudán legrejtettebb zugába ennek a találkozásnak a pillanatáig és a hajzáig, amely az öngyilkosságba kergette. Csak a ballada vége felé jelent meg a fénykép maga, egy villanásnyi időre, amely tartama egyenlő azzal, amennyit a zárkioldó vett igénybe. Úgy jelent meg, mint valami, amit nem tudunk elfelejteni, de amin nem kellene elidőznünk, bizonyítva, hogy a gond nem az, hogy tudunk-e vagy sem ilyen képeket készíteni és nézni, hanem az, hogy milyen érzékeny rendszeren belül készítjük.⁶

Egy teljesen más stratégiát alkalmaztak egy filmben, az *S21, a vörös khmer halálgépezet* címűben, amelyet a kambodzsai népirtásnak szenteltek. A szerző, Rithy Panh Claude Lanzmann-nal legalább két lényeges dologban megegyezik. Abban, hogy maga is inkább a gépezet bemutatását választotta, mint az áldozatokét, és abban, hogy a jelenről készít filmet. De elváltatta ezeket a dolgokat minden, a szóra és a képre vonatkozó vitától, és nem állította szembe a tanúkat az irattári anyagokkal. Ez any-

⁶ Részletesebben elemeztem e művek némelyikét a *Le Théâtre des images* című esszémben, amelyet az *Alfredo Jaar. La politique des images*, jrp/ringier-Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 2007 című katalógusban közöltem.

nyit tett, mint biztosan eltéveszteni a sajátos jellegét egy gyilkos gépezetnek, amelynek a működtetése egy jól programozott következtető gépezet és irattárolási rendszer útján történt. Úgy kellett kezelni tehát ezeket az irattári anyagokat, mint a rendszer részét, de ugyanakkor megmutatni a gépezet fizikai valóságát, amely a beszédet tettekbe változtatja, és beszélgeti a testeket. Rithy Panh tehát magán a helyszínen kétféle tanút gyűjtött össze: az S21-es tábor ritka túlélői közül néhányat, és néhány volt őrt. Kitétte őket különböző irattári anyagok hatásának: a napi jelentéseknek, a vallatási jegyzőkönyveknek, a halott és megkínzott foglyok fényképeinek, az egyik fogoly emlékezetből készített festményeinek, aki a volt börtönőröket felszólította, hogy igazolják a festmények hitelességét. Így történt, hogy a gépezet logikája újból beindulhatott: lépésről lépésre, ahogy a volt börtönőrök átfutották az okmányokat, visszanyerték régi magatartásukat, gesztusaikat, de még a hanghordozásukat is, amely a sajátjuk volt, amikor a kínzás és a halál ügyét szolgálták. Egy rémálomnak tűnő részletben egyikük újrajátszotta az esti őrzőjáratot, a foglyok visszatérését a „vallatás” után a közös cellába, a láncokat, amelyekkel összekötik őket, a foglyok által kikunyerált levest vagy kiblit, a rácson keresztül rájuk szegezett ujjakat, a jajveszékeltéseket, a sértegetéseket és fenyegetéseket, ha valamelyik fogoly megmozdult, egyszóval mindazt, ami annak idején része volt a köznapi rutinnak. Az bizonyos, hogy elviselhetetlen látvány ez a látszólag érzelmek nélkül megvalósított rekonstrukció, mintha a tegnapi pribék kész lett volna másnap újból eljátszani a régi szerepét. De a film egész stratégiája abban van, hogy újraosztja az elviselhetlent, hogy eljuttassa a különböző bemutatási formákat: a beszámolókat, a fényképeket, a festményeket és az esemény-rekonstrukciókat. Ez a stratégia cseréli a szerepeket, visszaküldve azokat, akik éppen újra bemutatták a pribéki képességeiket a kisiskolások szerepébe, akiket a valamikori áldozataik tanítanak. A film különböző fajta szavakat köt össze – szóban vagy írásban, a láthatóság különböző formáit – a filmszínházat, fényképezést, festészetet, színházat, valamint az időlegesség több formáját, hogy a gépezetről képet alkothassunk, amely egyidejűleg megmutatja, hogyan tudott működni és hogyan lehet most a hőhérokkal és az áldozatokkal ezt láttatni, elképzelteni és újraéreztetni.

Az elviselhetetlen kezelése ezek szerint a láthatósági rendszer ügye. Az, amit képnek nevezünk, egy eleme a rendszernek, amely egy bizonyos valóságérzetet teremt, egy bizonyos közös értelmet. A „közös értelem” elsősorban érzékeny adatok összessége: olyan dolgoké, amelyek láthatóságát arra szánták, hogy elosztható legyen mindenki számára, ezeknek a dolgoknak az érzékelési módjaival és értelmezéseivel együtt, melyek szintén eloszthatók, és amelyeket összehasonlítottak. Ez azután az együttlét for-

mája, amely összeköti az egyéneket vagy csoportokat, annak a közösségnek az alapján, amely első a szavak és dolgok között. Az információs rendszer egy ilyen „közös értelem”: egy tér-időbeli eszköz, amelyen belül a szavak és a látható alakok, közös adatok alakjában vannak összegyűjtve, közös módon felfogva, beosztva és értelmezve. A gond nem a valóság szembeállítás a látszataival, hanem más valóságokat alkotni, más közös értelmű formákat, vagyis más tér-idő eszközöket, más szavaknak és dolgoknak a közösségeit, alakjait és értelmezéseit.

Ez az alkotás a fikció műve, amely nem abból áll, hogy történeteket mond, hanem abból, hogy új viszonyokat teremt a szavak és a látható alakzatok, a szavak és az írás, az itt és a máshol, egy akkor és egy most között. Ilyen értelemben a *The Sound of Silence* (A Csend hangja) egy fikció. A *soa* vagy az *S21*, fikciók. A gond nem az, hogy be tudjuk-e mutatni a népirtásoknak a valóságát képekben és fikcióban. A gond inkább az, hogyan és milyen fajta közös értelem van beleszöve más-más fikcióval, más-más kép megalkotása során. Tudni kell, hogy milyen embereket mutat nekünk a kép, milyen embereknek szánták, milyen nézetet és gondolatot alakít ki ez a fikció.

Ez a képközeli mozgás elmozdulást jelent a képpolitika eszmei terén is. Az elviselhetetlen kép hagyományos használata egyenes vonalat húzott az elviselhetetlen látványtól a valóság tudatáig, amit kifejezett, és ettől a cselekvés utáni vágyig, hogy az elviselhetetlen képet megváltoztassa. De ez a kapcsolat a bemutatás, a tudás és az akció között pusztán feltételezés volt. Az elviselhetetlen kép a hatalmát tulajdonképpen az elméleti foratókönyvek nyilvánvalóságából nyerte, amelyek lehetővé tették a felismerését a tartalmának és a politikai mozgalmak erejének, amelyek azt átvitték a gyakorlatba. Ezeknek a foratókönyveknek és mozgalmaknak a legyengülése szakadást eredményezett, szembeállítva a kép érzéstelenítő hatását a megértés képességével és a cselekvés elhatározásával. A látvány bírálata és a szónoklat a bemutatathatlanságról elfoglalta a színteret, táplálva egy általános gyanút bármely kép politikai képessége iránt. A jelen kétkedés a túlzott hit eredménye. A csalódott hitből született a felfogás, az érzelem, a megértés és a cselekvés. Egy megújult bizalom a képek politikai képessége iránt feltételezi ennek a stratégiai sémának a bírálatát. A művészi képek nem nyújtanak fegyvereket a harcokhoz. Hozzájárulnak az új látható, kimondható és elgondolható körvonalainak megrajzolásához, és egyúttal egy új lehetségesnek a látképéhez is. De ezt azzal a feltétellel teszik, hogy nem sejtetik előre sem az értelmüket, sem a hatásukat.

Ellenállást az előzetes sejtetés ellen jól láthatunk egy fényképen, amelyet egy francia művésznő, Sophie Ristelhueber készített. Egy kőomlás teljes összhangban épül bele az olajfák borította dombok csendéletsze-



*Sophie Ristelhueber,
WB, 2005*

rű látképébe, olyan látképbe, amely hasonló azokhoz, amelyeket Victor Bérard fényképezett száz évvel ezelőtt, hogy megmutassa az Odüsszeusz járta mediterráneum folytonosságát. De ez a kis kőömlás a pasztorális látképben értelmet csak az egészben kap, amelyhez tartozik: mint a *WB* (Nyugati Part) sorozat minden fényképe, ez is egy izraeli úttorlaszt mutat be egy palesztinai úton. Sophie Ristelhueber ugyanis megtagadta a nagy elválasztófal fényképezését, amely megtestesítése egy állam politikájának és a „Közép-Kelet problémája” tömegtájékoztatási táblaképének. Szívesebben irányította fényképezőgépe lenszjét ezek felé a kis utakadályok felé, amelyeket az izraeli hatóságok állítottak fel a földutakon a rendelkezésükre álló eszközökkel. És ezt a leggyakrabban felülnézetből tette, olyan látószögéből, amely az úttorlaszok szikladarabjait a tájkép elemeivé változtatja. Nem fényképezte a háború jelképét, hanem a sebeket és a hegeket, amelyeket rányom egy területre. Így talán eltolódást okoz a megrökönyödés elvásott érzelmétől egy másik kevésbé feltűnő érzelem felé, egy határozatlan hatású érzelem felé, a kíváncsiság, a közelebről való megtekintés vágya felé. Én itt a kíváncsiságról beszélek, előzőleg pedig hangosabban a figyelemről beszéltem. Ezek ugyanis olyan érzelmek, amelyek a stratégiai sémák hamis nyilvánvalóságát zavarják, ezek a test és a lélek olyan eszközei, ahol a szem nem tudja előre, mit fog látni, és a gondolat nem tudja, mit kell azzal cselekednie. A feszültségük az érzékenység egy másik politikája felé mutat, egy olyan politika felé, amely a távolság változásain, a látható ellenállásán és a hatás kimondhatatlanságán alapul. A képek megváltoztatják a látásunkat és a lehető látképét, ha nem megelőzötték az értelmükkel és annak hatásaival. Ilyen lehetne a függő következtetése ennek a rövid ankétnek a képekben levő elviselhetetlenségről.

A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Jacques Rancière: L' image intolérable = Le spectateur émancipé. Le Fabrique éditions, Paris, 2008. 93–114.