

Lietuvos meno kūrėjų asociacija

Tamsos partneriai ir aukos

2013-10-01

ŽURNALAS: METAI

TEMA: Recenzijos, anotacijos

AUTORIUS: Nerijus Brazauskas

DATA: 2013-10

Tamsos partneriai ir aukos

Nerijus Brazauskas

Sigitas Parulskis. Tamsa ir partneriai. - Vilnius: Alma littera, 2012. - 256 p.

Lietuvos nacionalinės kultūros ir meno premijos laureato vardas šiandien, regis, tėra laikina ir neįpareigojanti simbolinio kapitalo skraistė, kurią galima lengvai nusimesti ir grįžti prie jau ne tokių svarbių visuomenei kūrinų produkavimo. Tai liudytų naujausias Sigitos Parulskio romanas „Tamsa ir partneriai“, kuris kelia klausimų, susijusių su kūrinio menine poetika, su pasirinkta holokausto tema ir jos panaudojimu (žr. Mindaugo Kvietkausko recenziją „Literatūroje ir mene“, 2013 m. vasario 22 d.). Tačiau būtų naivu tikėtis, kad premijos laureatas visą likusį gyvenimą rašys tokius aukšto meninio lygio kūrinius, kokie jam atnešė vardą ir šlovę. Vertės skirtumas tarp „Trijų sekundžių dangaus“ (2002) ir naujausio romano yra gana reikšmingas. Vis dėlto tikėtis atsakomybės už meninį žodį iš neeilinio rašytojo, mano galva, galima ir būtina. Ir ta jo atsakomybė padidėja šimteriopai, kai pasirenkama holokausto tema. Ją Lietuvoje geriausiai apibūdintų Roberto van Voreno knygos pavadinimas „Neįsisavinta praeitis. Holokaustas Lietuvoje“. Knygos pabaigoje rašoma, kad Lietuvos, kaip ir kitų valstybių, gyventojai negali būti atleisti „nuo moralinės atsakomybės ir įsipareigojimo atskleisti tikrąją istoriją, kad ir kokia sudėtinga ji būtų, ir perduoti ją ateities kartoms tikintis, kad šios pasimokys ir galbūt ras moralinės drąsos nekartoti jos ateityje“ (Robert van Voren. Neįsisavinta praeitis. Holokaustas Lietuvoje. - Kaunas: VDU, 2011. - P. 180). Neabejoju, kad S. Parulskis skaitė cituojamą knygą (kaip ir daugelį kitų holokaustą nagrinėjančių ar liudijančių šaltinių), tačiau daugiausia, ką jis sugebėjo padaryti, tai sąmoningai konstatuoti kaltės jausmą, kurį nulėmė lietuvių dalyvavimas sprendžiant „žydų klausimą“. Bet ar to užtenka?

„Pagyvenusio vyro pagundose“ yra eilėraštis „Krokuvos žydų kvartalas“, kurio pabaigoje moteris „sušluoja pelenus, sumišusius su pūti / pradėjusiais lapais / ligi

kitos turistų grupės / ligi kito rudens / ligi kito prisikėlimo / kokio nors jausmingo / iškrypėlio akivaizdoje“ (p. 8). Tuo tarpu aptariamas romanas pradedamas dviem epigrafais, kurių antrasis yra toks: „Visada maniau, kad fotografavimas nepadorus dalykas, dėl to man tai ir patiko, ir kai pirmą sykį padariau nuotrauką, jaučiausi tikra iškrypėlė. *Diane Arbus*“ (p. 5). Kaip atskleidė Gerard'as Genette'as, viena epigrafo funkcijų yra komentavimas teksto, kurio reikšmę jis netiesiogiai patikslina ar pabrėžia. Taigi šis epigrafas yra meninio sumanymo dalis. Kokio? Kas jį nulėmė? Kaip jį dekoduoti?

Manau, kad fotografo Vincento istorija atskleidžia ne personažo egzistencinę dramą, ne žydų žudynių Lietuvoje atmintį, ne slegiančios istorijos pėdsakus ir ne istorinės atsakomybės jausmą, bet aiškų autoriaus piktnaudžiavimą holokausto tema, kuris yra neatsakingas ir tamsus. „Šis karas nuplėš visas kaukes nuo mūsų veidų“, – sako Judita (p. 21). Šis romanas parodo S. Parulskio ir knygos leidėjų moralės horizontus, kurie holokausto atveju yra itin svarbūs, nes šis diskursas ištrina ribą tarp meninės tikrovės ir (istorinės) realybės. Pats holokaustas buvo tai, kas iki tol buvo neišivaizduojama, tačiau šiandien apie jį rašant ir mąstant esame kitoje – jau išivaizdavimo (šis žodis taip pat neadekvatus) ir suvokimo situacijoje. Esame istorinėje situacijoje, o ši suponuoja istorinės atsakomybės perspektyvą, ir menininkas, kaip ir istorikas, turėtų suvokti, jog „atsakomybė suveda akistaton individus ir antindividualius veiksmo subjektus su idėjomis to, ką jie privalo arba privalėjo padaryti arba nepadaryti“ (Jörn Rüsen. *Istorika: istorikos darbų rinktinė*. – Vilnius: Margi raštai, 2007. – P. 417).

Istoriniai kontekstai (1941 m. birželio sukilimas, „Lietūčio“ garažas, 11-asis policijos batalionas, LAF'o atsišaukimas etc.) šiame romane yra butaforinės dekoracijos, kurios Vincento istorijai visai nereikalingos, nes kūrinyje matau ne istorinį žydus žudžiusių lietuvių diskursą, bet fotografą, kuris mechaniškai pastatomas į istorinių įvykių rekonstrukcijas. Ar šis romanas istorinis? Ne, nes tai romanas, kuriame panaudojami istoriniai faktai ir dokumentai. Šiuolaikinis istorinis romanas negali apeiti pačios istorijos klausimo, fikcijos ir istorijos, istorijos ir fikcijos problematikos, o istorinio romano autorius: „taip pat tiria disonansą ir pakeitimą tarp *tada* ir *dabar*, padarydamas praeitį atpažįstamą, bet tuo pat metu autentiškai nepažįstamą“ (Jerome de Groot. *The Historical Novel*. – London and New York: Routledge, 2010. – P. 3). S. Parulskio romanas šių dalykų negvildena, jis nėra ir istoriografinė metafikcija, kuria galėtume laikyti Vytauto Martinkaus „Žemaičio garlėkį“ (2009). Taigi istoriniai (kon)tekstai yra tik nuoroda skaitytojui, nulemianti tam tikrą skaitymo strategiją, o tuo pačiu ir rinkodarą, kurią rodo galinio viršelio anotacijos.

Ką pavyksta padaryti autoriui, – tai sužaisti istorijos ir istorijos (pasakojimo) diskursais. „Istoriją arba istorijas pasakoja ir dailė, ir kinas, ir literatūra, ir, be abejo, muzikos kūriniai. Kitas dalykas – skirtingi siužetai suteikia skirtingas galimybes vienokiai ar kitokiai meno šakai parodyti savo priemones, pademonstruoti savo kalbą, savo sugebėjimus“, – sako esesininkas (p. 49). Holokausto istorija – tai nauja Istorijos paradigma, kuri turi savyje tai, ką J. Rüsenas vadina radikaliu žmogiškosios būties neigimu. To nėra romane, tai nebūtinai ir privalo būti jo centre, bet vienaip ar kitaip tai turi būti reflektuojama, kai kalbama apie holokaustą. Tuo tarpu Vincentas, garažo kieme metaliniu strypu užmušantis vyrą, yra parodomas tik kaip nesąmoningos minios dalis. Tai negrindžiama nei Vincento tapatybe, nei, pagaliau, visomis istorinėmis realijomis (liudijimuose fiksuota geležinė lazda virsta metaliniu strypu, tačiau

praleidžiama detalė, kad „po kiekvieno žudiko suduoto smūgio minia plodavo, o kai jis ėmė groti himną, minia ėmė giedoti pritariant akordeonui“ (Robert van Voren. Neįsisavinta praeitis. Holokaustas Lietuvoje. – P. 85). Pasielgia-ma lengviausiai – herojus slepiamas už aparato, perkeliamas anapus tikrovės ir tautiečių. Skirtingi siužetai, įvaizdžiai, struktūra, kalba, žinoma, yra meno *perpetuum mobile* ir menininko pasirinkimo teisė. Tačiau S. Parulskis sąmoningai renkasi holokausto temą ir atsiduria ne tik šios temos istorinėje paradigmoje, bet ir literatūrinėje tradicijoje, kurią iki tol kūrė Antano Škėmos apysaka, Icchoko Mero, Grigorijaus Kanovičiaus romanai.

Esu įsitikinęs, kad autorius žino šią tradiciją, bet tuo pačiu galvoju, kad S. Parulskis, rašydamas romaną, gyveno „Pagyvenusio vyro pagundų“ pasaulyje. Iš čia į romaną ateina žmogus, esantis eilėraščiuose „Išmalda“, „Kai gulime nuogi vienas šalia kito, išvarginti aistros“, „Paskutinė moteris“ etc. Todėl ir romane, reflektuojant istoriją, skyriuje „Menininkas“, nuo istorijos klausimo pereinama prie moters, nes „netgi nuogos moters kūnas gali mums daug ką papasakoti“ (p. 49). Vokietis, žvelgdamas į Juditos nuotrauką, demaskuoja Vincentą, o jo paskaita apie dailės specifiką ir galvos nukirsdinimą, apie Bibliją parodo lietuvių primityvumą. Protas, kultūra – siejama su vokiečiu, o aistra, kūnas, instinktai – su lietuviu. Tačiau ši opozicija romane nėra išplėtojama iki galo, o Menininkas kaip meninis tipažas, kaip psichologinis tipas jau ne kartą buvo sukurtas ir lietuvių romane. Algirdo Landsbergio „Kelionės“ (1954) vokietis Weissas taip pat buvo dailės gerbėjas ir žinovas, bet jo meilė tapybai turėjo aiškia argumentaciją ir vietą kūrinio sąrangoje.

Personažas Vincentas, fotografuojantis egzekucijas, primena naivų tarpukario lietuvi, kuriam žydo – svetimojo – vaizdinys buvo perteikiamas per socialinę atmintį ir kasdienio gyvenimo praktikas. Kita vertus, paties fotografijos diskurso pasirinkimas yra tikslingas, tačiau jo išplėtojimas nepasisėkęs, nepaveikus ir primena ne žmogaus, menininko, dramą, o fotoaparato – kaip atmintį fiksuojančio daikto – istoriją. Romane dėmesys daugiau skiriamas fotografavimo technikai, o ne fotografuojamam vaizdui. Negebama pasirinkti ir atskleisti to, ką Roland’as Barthes’as yra pavadinęs fotografijos *punctum*. Šią „detalę“ sunku pastebėti, nes objektyvas romane fiksuoja ne holokaustą Lietuvoje, bet jį, fotoaparata, laikantįjį, neva neutralų, nekaltą stebėtoją.

Akivaizdu, kad S. Parulskio rašymo plunksna nudilusi (tam ji turi teisę), tačiau kodėl šitai demonstruojama pasirinkus holokausto temą. „Dievo ir sekso / Sekso ir Dievo“ formulė, kurią autorius naudoja ir viešose erdvėse, ši kartą nebeveikia. Teologinės refleksijos primena jauno debiutuojančio autoriaus mintijimus, o jose atsiranda ir mases dominantis žydų Dievo klausimas. Skyrius „Tikėjimo išbandymas: Baltramiejus“ yra ta kūrinio dalis, kuri, regis, turėjo būti romano kvintesencija, tačiau ja netapo. Žudynių vaizdavime svarbiausias vaidmuo tenka naminei degtinei ir drabužiams, o ne pačiam žudymo aktui, ne tikėjimo išbandymui, ne „tamsybių tamsybei“ (p. 120).

Vincentas po žudymo akcijos tesugeba parodyti „į gėralo butelį“ (p. 130), o tokiai akcijai pavaizduoti nereikalingi nei istoriniai šaltiniai, nei dokumentai ar atsiminimai. Vienintelis pozityvas, mano galva, yra idėja, kad „šių žmonių mirtį jis pats greitai pamatys, ir jie liks tik jo nuotraukose“ (p. 126). Šis santykis tarp tikrovės ir fotografijos realybės, tarp kūno ir ženklų galėjo būti plėtojamas, tačiau nebuvo. Šito atsisakyta, nes Vincentas tebėra tas praėjusio amžiaus žydų nuskriaustas lietuvis, kuriam Jurgis Savickis dar 1938 m. rašė: „Dabar liūdna. Savyje Lietuvoje mes tikrai

sukultūresime, kai nustosime sakyti: „žydas!“ Ar – žydelis. Save išskirdami kaip ir į kokią išrinktųjų grupę“ (Jurgis Rimošius. Kelionės. – T. 2. – Kaunas: „Dviesos“ spaustuvė, 1938. – P. 225). Vincentas žydų žudymo scenose tėra mechanizmas, fotoaparatas, tačiau iš daikto jis virsta žmogumi tada, kai lieka su Judita. Tada jis gyvas, emociingas, drąsus vyras, ir to negalėčiau paaiškinti froidišku *libido*, greičiau tai gamtiškasis lietuvių pradai.

Senas ir patikimas S. Parulskio kūrybos partneris – seksas – šiame romane yra taip sureikšmintas, kad skaitant jau iš anksto žinai, kad kitoje pastraipoje vėl bus, perfrazuojant vieną eilėraštį, seksualiniai interesai. Būtent todėl man „pasidarė bjauru“ (p. 142), o nenumaldomo malonumo įvedimas po įsako, skelbiančio, kas žydams draudžiama, net ir nesuprantamas bei nepaaiškinamas jokiomis autoriaus mėgstamomis binarinėmis opozicijomis. Juditos kūno ir malonumo aprašymas skatina mąstyti apie iškrypėlį Vincentą, kurio tapatybę tik išryškina nuogos Juditos užkliudytas ir nuverstas Baltramiejaus karstas.

Ankstesniuose autoriaus romanuose svarbus kūrybos klausimas reflektuojamas ir šiame kūrinyje. SS karininkas Vincentui aiškina: „Noriu tavo požiūrio, noriu tavo santykio, noriu, kad fotografuotum ne faktą, o vyksmą, ne konstatuotum, o **kurtum** [išskirta mano – N. B]. Kam ta lavonų krūva? Noriu dramatos, noriu istorijos, papasakok istoriją, fantazuok“ (p. 149). Meninėje tikrovėje, žinoma, galima demonstruoti kūrybiškumą ir fotografuojant šaudomus / nušautus žmones. Tačiau Vincentas nekūrybingas, jis nesugeba užfiksuoti mirties išraiškos veide, negali rasti netikėto ir naujo rakurso. Kaip žinoma, mirties akimirką fiksavo enkavėdistai, kai fotografuodavo nužudytus ir turgaus aikštėje paliktus partizanus. Būtent mirties (iš)raiška veide turėjo perspėti gyventojus. Tuo tarpu Vincentas yra prastas fotomenininkas, nes neturi savimonės, vertybių, jis, kaip minėta, tėra tariamai neutralus ir nuskriaustas stebėtojas. Būtent todėl jis neskiria: „Kas vaizdas tikras, o kas tik jo galvoje? Nuotraukoje ar tikrovėje? Kas?“ (p. 173).

Jis neapsisprendžia, ką mato: kūną ar ženklą. Tačiau pasakotojas kreipia kūno diskurso link ir pabrėžia: „Negana to, žiūrėdamas į tas nuotraukas jis jautė kažkokį keistą gėdingą malonumą“ (p. 148). Tai perversija? Galima sakyti, kad taip, o ji argumentuotina tuo, kad „tokie kūriniai gali veikti per sąmonę. Jie pasėja mirties ir erotikos, erotikos ir kankinimo jungties sėklą“ (p. 154). Šioji ir neleidžia Vincentui būti sąmoningam, reflektuoti ir įvertinti situaciją ar netgi pajusti kaltės jausmo, o autoriui – atskleisti besikankinančio žmogaus koliziją. Šiuo požiūriu nepriartėjama prie, pvz., Petro Tarulio „Vilniaus rūbe“ (1965) sukurto Vedlūgos personažo.

„Tamsa ir partneriai“ – tai prisipažinimas ar pri(si)minimas, kad lietuviai šaudė žydus, tačiau tai jau istorikų ir liudininkų patvirtintas faktas, nors jis dar tebėra „karštas“. Tačiau faktas, problema, dilema yra viena, o jo pavertimas meno kūriniumi jau visai kas kita. Štai žudiko Tado refleksija: „Mes šaudėm Devintajame forte... Devintame danguje, kaip mėgsta sakyti Jokūbas Vyresnysis... Jie nusirengė, trypčioja prie duobės, staiga girdžiu savo vardą... Matau, Ema, uginga rudaplaukė, nuoga, tiesia į mane rankas, sako: išgelbėk mane, nenoriu mirti... Pirmą sykį mačiau ją nuogą. Ir paskutinį, – keistai sukikeno Tadas“ (p. 208). Menininko teisė kurti sceną taip, kaip jis nori, tačiau šiuo atveju trūksta argumentacijos, kodėl pasirenkamas „Devintas dangus“, o ne „Devintas fortas“. Beje, šio epizodo genezę recenzijoje atskleidė M. Kvietkauskas,

parodydamas, kas ir kaip S. Parulskio perimama iš Judelio Beilesio „Judkės“ (2001). Kita vertus, skyriuje „Talita kum“ savitai perkuriama mažojo Judkės išsigelbėjimo iš duobės istorija, akcentuojama ne berniuko, o fotografo elgsena. Taigi nuogumo diskursas „Judkėje“ yra egzistencinis, to negalima pasakyti apie romaną: jame nuogumas eksponuojamas nuolat, bet juk mirti pasmerktas nuogas žmogus ir eroso apimti nuogi S. Parulskio personažai yra visai skirtingi dalykai. Juditos prievartavimo scena primena populiariosios literatūros vaizdinius, nors autorius tai scenai prikabina ir fotografavimą, ir rabino galvą bei J. Strauss'o operą „Salomėja“. Bet šie motyvai nesukuria gilesnės prasmės, egzistencinės įtampos, kuri, pavyzdžiui, būdinga Icchoko Mero „Sarai“ (1982).

Kai pristinga idėjų, tai po ranka atsiranda ir Platono olos alegorija, ir žydų kaltė, ir NKVD užverbuoti kunigai, ir istorijos, kodėl žydai nevalgo kiaulienos, ir Freud'o *libido* bei *tanato* idėjos, ir Biblija kaip intertekstas (ji tik sukuria kontrastą tarp sakralumo ir profaniškumo, o teologinė ir simbolinė prasmės neveikia), ir žydų verslo taisyklės, ir Kafkos „Metamorfozė“, ir muilo operai būdingas raštelis apie sūnų. Šitas „minčių konteineris“ yra ne statybinė romano medžiaga, bet priemonė, leidžianti kuo greičiau užpildyti baltus lapus (p. 185). Ankstesni romanai, eilėraščiai, dramos liudija, kaip talentingai S. Parulskis gali ir geba panaudoti analogišką medžiagą. Tačiau dabar menininkas primintų vabalą, kuris aprašomas skyriuje „Odisėjas ar Kristus“. Ir logiška, kad tekste neįvyksta jokia metamorfozė, o vabalas – gete kalintis žydas – galiausiai susiejamas su primityviausiais instinktais. Romanistas neparodo, kaip profesoriai, mokslininkai, seneliai, vaikai nacių buvo paversti vabalais, neatskleidžia, kokia ta vabališka egzistencija, nes svarbiausia galų gale yra Judita ir jos kūnas, kūniški malonumai. Juos perteikia iš ankstesnių tekstų pažįstama autoriaus stilistika, kuri nebėra efektyvi ir estetiškai paveiki.

Šį kartą Sigitas Parulskis pademonstravo savo kūrybinį išsekimą ir paliudijo, kad moralinės atsakomybės problema ir atsakomybės kultūra tebėra aktuali lietuviams. Gal autorius ir norėjo parodyti, kad „karas nuplėšia visas kaukes“ (p. 223), bet šįkart jam to nepavyko padaryti. Pasisekė tik sukurti tamsų romaną, kurio partneriai yra seksas, degtinė, stereotipai apie žydus ir fotografija, o galėjo būti istorija, holokaustas, kaltė ir atmintis. Kita vertus, galbūt čia kalta tema, o ne autorius, nes tokie temai, regis, reikalingas asmeniškasis patyrimas. Bet tai jokių būdu nemažina moralinės atsakomybės, kuri negali būti iškeista į leidyklos užsakymą. Holokaustas – tai diskursas, nuplėšęs visas žmonijos kaukes, o jo reflektavimas romane visada bus kažkas daugiau.