

Atmintis, kurios nebuvo: (ne)valingos tylos raiška prancūzų humanistinėje fotografijoje. Izraelio Bidermano (Izio) atvejis

Ugnė Marija Makauskaitė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

ugnemakauskaite@gmail.com

Straipsnyje tyrinėjama (ne)valingos tylos raiška humanistinėje prancūzų fotografijoje, išskiriant Izraelio Bidermano (Izio) kūrybos atvejį. Po Antrojo pasaulinio karo Prancūzijoje dominavusi fotografija formavo šalies įvaizdį ir kolektyvinį tapatumą, nukreipdama žvilgsnį į dabarties realijas ir kasdienybę, o karo išgyvenimus ir trauminę patirtį išstumdama. Gyvenant valingos tylos visuomenėje, fotografų estetinė raiška kalbėjo apie nebūties meditaciją ir maskavo atminties stoką. Vis dėlto humanistinės fotografijos atstovai nevalingai suteikė estetinę raišką tylai, kuri slypi pačioje fotografijos kalboje. Darbe teigiama, kad humanistinės fotografijos estetika liudija nevalingos tylos egzistavimą, kuris gali būti matomas tik tada, kai analizuojamas iš įtarumo hermeneutikos perspektyvos. Bidermano kūrybos atvejo analizė atskleidžia tylos raišką, kurioje juntamas sudėtingas ryšys su praeimi. Analizė leidžia praplėsti humanistinės fotografijos suvokimo ribas ir kritinį lauko vertinimą.

Reikšminiai žodžiai: (ne)valinga tyla, humanistinė fotografija, trauminė patirtis, Izis, Izraelis Bidermanas.

Analizuoti Prancūzijos humanistinės fotografijos lauką iš atminties studijose apmąstytos tylos fenomeno perspektyvos iš esmės reiškia bandyti įžvelgti tai, kas liko nepavaizduota. Pokario prancūzų fotografų, tarp jų ir iš Lietuvos kilusio Izraelio Bidermano (Izio), kūrinuose užkadryje likusį karo siaubą išstūmė vadinamasis poetinis realizmas. Savaip interpretuodami prancūzų tarpukario kiną apibrėžiančią poetinio realizmo sąvoką, fotografai savo kūryboje siekė išryškinti grožio ir prasmės ieškojimus kasdieniame žmogaus gyvenime.

Šio straipsnio tikslas – humanistinės fotografijos atstovo Izraelio Bidermano (karo metais besislapstant Limože dėl žydiškos pavardės pasivadinusio ir visą kūrybinį kelią naudojusio pseudonimą Izis) kūrybą interpretuoti (ne)valingos tylos ir trauminės atminties kontekste. Šis tikslas, integruojant atminties studijas, leidžia praplėsti žvilgsnį į Izio patirtis bei kūrybą bendruose humanistinės fotografijos rėmuose. Atliekant tyrimą remtasi pagrindiniais atminties studijų mokslininkais, kurie į savo tyrimų spektrą įtraukia ir trauminės patirties analizę: Mieke Bal, Jay Winter, Paul Connerton, Aleida Assmann, Paul Ricœur ir kt. Trauminė raiška fotografijos medijoje nagrinėta remiantis Laurence Petit ir John Durham Peters suformuluotomis idėjomis. Siekiant pagilinti žinias apie Izio biografiją bei tuometinį menininką veikusių kontekstą, 2023 m. atlikti interviu su Izio sūnumi Manueliu Bidermanu bei XX a. 8-ojo dešimtmečio viena pagrindinių Paryžiaus fotografijos kuratorių Agathe Gaillard¹. Interviu pagilinti Europos fotografijos namuose (*Maison Européenne de la Photographie*), Pompidou nacionalinio meno ir kultūros centro (*Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou*) Kandinsky bibliotekose surinktais šaltiniais bei istoriografine medžiaga. Ši medžiaga leido ne tik geriau suprasti menininko santykį su kūryba bei Lietuva, bet ir jį veikusių tuometinį kontekstą, šiandienines humanistinės fotografijos interpretacijas. Kitokį žvilgsnį į humanistinės fotografijos palikimą skatina nauji atminties diskursai², kurie po

1 Autorė dėkoja interviu dalyviams už skirtą laiką ir pasidalijimą informacija, Dominique ir Dilip Varma už pagalbą atliekant interviu.

2 Pavyzdžiui: Aleida Assmann, „Dialogic Memory“, in *Dialogue as a Trans-disciplinary Concept. Martin Buber's Philosophy of Dialogue and its Contemporary Reception*, ed. Paul Mendes-Flohr (Berlin: De Gruyter, 2019): 199–214; Vered Vinitzky-Seroussi and Cahana Teeger, „Unpacking the Unspoken: Silence in Collective Memory and Forgetting“, *Social Forces* 88, no. 3 (2010): 1103–1122; Wulf Kansteiner, „Losing the War, Winning the Memory Battle: The Legacy of Nazism, World War II, and the Holocaust in the

universaliosiomis humanizmo metaforomis padeda įžvelgti ir tai, ko socialinės dokumentikos kadruose nėra, atskleidžia individualius išgyvenimus, kolektyvinės atminties patirtis, taip pat potrauminės tylos sąryšį su pokario Europos valstybių, tarp jų – Prancūzijos, vykdyta nutylėjimo politika (daugiau apie tai – kitame skyriuje) bei kitomis socialinėmis politinėmis galiomis, kurios veikė fotografijos lauką ir kūrybos pobūdį.

Tyrimo chronologinės ribos sutampa su humanistinės fotografijos vyravimu pasaulyje – tai XX a. 5–7 dešimtmečiai³. Šiuo laikotarpiu vyko intensyviausia kultūrinė ir socialinė kaita po Antrojo pasaulinio karo, kuri mato ir humanistinės fotografijos atstovų darbuose per vengimą atspindėti patirtus išgyvenimus. Be to, XX a. 7-asis dešimtmetis žymi pačios humanistinės fotografijos aktualumo menkėjimą. Peter Hamilton teigimu, tokie veiksniai kaip modernizacija ir ekonominis augimas „progresyviai suardė urbanistinės bendruomenės solidarumo bazę, tad kasdienis gyvenimas vis labiau vyko ne viešose vietose, bet už uždarytų durų“⁴. Prie vartotojiškos kultūros kilimo ir solidarumo ar bendruomeniškumo galios mažėjimo, galėjusių mobilizuoti prancūzus, prisidėjo ir kitos aplinkybės: spauda tapo labiau specializuota, meninė fotografija formalesnė, į darbo rinką įsitraukė jaunoji fotografų karta, turėjusi kitokį požiūrį, o nuo 1958–1960 m. su iliustruota

Federal Republic of Germany“, in *The Politics of Memory in Postwar Europe*, ed. Richard Ned Lebow et al. (Durham and London: Duke University Press, 2006), <https://doi.org/10.1515/9780822388333>; Jean Back and Viktoria Schmidt-Linsenhoff, eds., *The Family of Man, 1955–2001: Humanism and Postmodernism, A Reappraisal of the Photo-Exhibition by Edward Steichen* (Jonas Verlag: Marburg, 2005) ir kt.

- 3 Ribos apibrėžtos remiantis Laure Beaumont-Maillet straipsniu „Cette photographie qu'on appelle humaniste“, kuriame autorė nurodo humanistinės fotografijos įsigalėjimą Prancūzijoje maždaug 1945–1950 m. ir jos išnykimą XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigoje, siejamą su besikeičiančios visuomenės vertybės atspindinčiais 1968 m. gegužės protestais. Tuo metu augo amerikietiškosios fotografijos, kvestionavusios optimistinę ir lyrinę žmonijos viziją, populiarumas, kuris sąlygojo humanistinio reportažo išnykimą. Laure Beaumont-Maillet, „Cette photographie qu'on appelle humaniste“, in *La photographie humaniste, 1945–1968*, ed. Laure Beaumont-Maillet et al. (Paris: Bibliothèque nationale de France, 2006), 11–25.

- 4 „Progressively eroded the solidaristic base of urban communities, so that everyday life itself was increasingly conducted not in public space but behind closed doors.“ Peter Hamilton, „A poetry of the streets? Documenting Frenchness in an Era of Reconstruction“, in *The Documentary Impulse in French Literature*, ed. Buford Norman (Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 2001), 211.

spauda pradėjusi konkuruoti televizija irgi gerokai sumažino humanistinės fotografijos aktualumą.

Siekiant išryškinti nutylėjimo, kaip raiškos formos, svarbą, tyrime suformuluotos valingos ir nevalingos tylos sąvokos, būdingos pokario visuomenei, kuriai trauminių patirčių išsakymas būtų per daug skausmingas, todėl jos stumtos už sąmonės ribų. Akcentuojant traumos sąlygotą prisiminimų judėjimą, o ne baigtinį atminties faktą, pasirinkta vartoti tylos, o ne užmaršties terminą – pastaroji sąvoka dažnai figūruoja mokslininkų tyrimuose, skirtuose tam laikotarpiui. Be abejo, dažnai šios dvi sąvokos pasitelkiamos sinonimiškai, tačiau siekiant išskirti kitonišką reikšmės atspalvį, šiame darbe vartojamas žodis „tyla“. Išryškinti laiko svarbą skatina pasirinktos temos specifiškumas. Mieke Bal išskiria traumos, o ne sustabdytos akimirkos svarbą vertinant fotografiją, pastarąją suvokiant ne kaip stabdančią laiką, o kaip sprogstamą, fotografiją grindžiant atsitiktinumu ar katastrofa⁵. Kitaip tariant, tylą savyje talpina pokyčio užtaisą, kuris gali atgręžti žiūrovą ne tik į trukmę, bet ir į spengiančią stoką.

Šiuo atveju pasitarnauja kita termino dalis – valia. Valingumas tiesiogiai koreliuoja su trukme, kai atsiranda reikiamybė kalbėti ir pripažinti tai, kas ilgus metus tūnojo šešėliuose, vadinasi, stokojo išraiškos. Tylos sąlygojamos stokos pavyzdžiu galima laikyti Jungtinėje Karalystėje 1919–1938 m. lapkričio 11 d. nuo 11:00 val. trukusią dviejų minučių tylą, pagerbiant Didžiojo karo aukas: būdavo sustabdomas transporto eismas, telefono operatoriai išjungdavo telefoninius pokalbius ir normalus dienos ritmas sustingdavo. Socialinių apklausų agentūra „Mass Observation“, atlikusi tyrimą apie tai, ką žmonės mąsto šias dvi minutes, priėjo išvadą, kad žmonės „galvojo ne apie tautą ar armijos pergales, bet apie žmones, kurių nebebuvo šalia. Ši tylą buvo nebūties meditacija.“⁶ Panašiai ir humanistinė fotografija, daugelį metų suvokta kaip Prancūzijos identiteto formuotoja, humaniškų idėjų puoselėtoja, aukštinanti žmones ir romantizuojanti jų tarpusavio santykius, permąstyta trauminės atminties kontekste atskleidžia, jog jos pasitelkiama

5 Mieke Bal, „‘Light Writing’: Portraiture in a Post-Traumatic Age“, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 37, no. 4 (December 2004): 8.

6 „Thought not of the nation or of victory or of armies, but of the men who weren’t there. This silence was a meditation about absence.“ Jay Winter, „Sites of Memory and the Shadow of War“, in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll and Ansgar Nünning (Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2008), 64.

estetinė tyla (priešingai nei Didžiojo karo aukų pagerbimo tyla) – tai tokia tyla, kuri slypi pačioje kalboje. Tai reiškia, kad fotografinė kalba – kasdienybės akimirų fiksavimas, – kalbanti apie artimą žmonių ryšį, vieningą pasaulį ir pan., apima ir praradimus ar netektis, išreiškiamas per už vaizdo esančius ženklus bei kontekstus.

Svarbu pabrėžti fotografijos turinio problemiškumą, kuris atsiskleidžia per neiginius ir taip nutraukia tylą. „Užslėpta tyla – tai tyla, kurią slepia ir užgožia daugybė mnemoninių kalbų ir reprezentacijų. Tokia tyla nėra susijusi su visišku kalbėjimo, ritualo ar praktikos nebuvimu. Tai veikiau turinio nebuvimas.“⁷ Tad vaizdų gausybė gali slėpti nebūtį arba stoką, ypač kai vaizdai yra vertinami iš trauminės patirties naratyvo. Nevalingos tylos sąsają su fotografija galima pastebėti ne tik iš karo traumų nereprezentuojamumo (nors tai ir yra pagrindinis sąvoką apibūdinantis bruožas), bet ir iš kasdienybės romantizavimo, atsiskleidžiančio per tam tikras, kartais banalias estetines formas ar pasirinktus subjektus: užsisvajojusius miesto gyventojus, besibučiuojančias poras, laimingą vaikystę simbolizuojančias detales, susiliejusį naktinį vaizdą ir kt. Būtent šie bruožai būdingi išskirtinai prancūzų humanistinei fotografijai, o, pavyzdžiui, to laikmečio JAV fotografijai, ieškančiai marginalizuojamų visuomenės grupių reprezentacijos, buvo nebūdingi. Tad šiame darbe nevalinga tyla laikoma karo traumų neatspindėjimas fotografinėje kūryboje, XX a. 5–7 dešimtmečiais pasirenkant antipodines estetines formas, romantizuojančias dabartinį laiką.

Jei sąmonės lygmuo su nevalingos tylos tiese nesusikerta, tai, atsiradus valiai, valingos tylos veiksmais tampa sąmoningi visuomeninei struktūrai įtaką darantys veiksmai. Valinga tyla suprantama kaip pokario visuomenei būdinga strategija, atsiskleidžianti per trauminės patirties transformavimą: pavyzdžiui, kaip priešprieša liudytoms mirtims buvo steigiamos taiką ir socialinę gerovę turinčios užtikrinti organizacijos, kaip kad 1945 m. atsiradusios Jungtinės Tautos, UNESCO, 1948 m. įkurta Pasaulio sveikatos organizacija ir kt., tapusios kontekstu Prancūzijoje vykusiems pokyčiams, tokiems kaip 1949 m. įkurtos organizacijos „Judėjimas prieš rasizmą ir už žmonių draugystę“ (*Le Mouvement contre le racisme et pour l'amitié*

7 „By overt silences, we refer to a literal absence of speech and narrative. Covert silences, on the other hand, are silences that are covered and veiled by much mnemonic talk and representation. Such silences are not about the complete absence of talk, ritual or practice. Rather, they are about the absence of content.“ Ibid., 1104.

entre les peuples) veikla. Paul'is Connerton'as, kalbėdamas apie Vokietijos praradimus po Antrojo pasaulinio karo – subombarduotus ištisus miestus, virš pusės milijono civilių mirtis ir panašiai, – išskiria „pažemintųjų tylos“ (angl. *humiliated silence*) sąvoką, būdingą kolektyvinę gėdą jaučiančiai bendruomenei, kuriai tyla, nors ir yra tam tikra represijos rūšis (mėginama palaidoti tai, kas yra už išraiškos ribų), tačiau būtina išgyvenimo forma, o noras pamiršti – esminis šio išgyvenimo proceso elementas⁸.

Šis radikalus posūkis į tylą atsispindėjo ir menininkų plėtojamoje humanistinėje fotografijoje, kurios estetika ir fiksuojamų objektų pasirinkimas visiškai neatliepė neseniai išgyventų praeities įvykių, priešingai, susitelkė išskirtinai į dabartį. Tiesa, anot kultūrologės Aleidos Assmann, užmarštis nėra baigtinė, todėl praeitį gali liudyti pėdsakai, procesai, strategijos, ypač stebint, kaip prie praeities artėjama nugrimztant į užmarštį arba vėl iš jos išnyrant⁹. Dėl to, kaip ir visos dvilypybės, kurios galiausiai suyra arba susilieja, pats valingos ir nevalingos tylos santykis yra problemiškas. Šiame tyrime valinga tyla laikomi XX a. 5–6 dešimtmečių proaktyvūs ir prancūzų visuomenės savireprezentaciją sutelkti veiksmai, o nevalinga tyla – tos visuomenės dalyvių (fotografų) estetinė raiška, idealizuojanti dabartį ir krepianči į atminties stoką.

Valingos tylos apraiška galima vadinti ir neigiamą saviidentifikacijos pokytį (tapatybė, skelbianti, kas nesi), kai konkretūs fotografai deklaruoja nutrauktus ryšius ne tik su praeitimi, bet ir su gimimo vieta, taip vis dėlto tik įrodydami, kad tie ryšiai apmąstomi ir vienaip ar kitaip egzistuoja. Vienu tokių pavyzdžių galima laikyti 1911 m. Lietuvoje gimusį, 1930 m. į Prancūziją emigravusį ir ten tapusį vienu žymiausių humanistinės fotografijos atstovų Izraelį Bidermaną (Izi), kurio biografija ir kūrybinis palikimas ištis išskirtiniai. Menininko kūrybiniai pasiekimai – jis buvo vienas iš 1951 m. MoMA (Niujorkas) parodos *Penki prancūzų fotografai* (*Five French Photographers*) dalyvių – rodo, kaip sparčiai jis integravosi į pokario prancūzų visuomenę. Menininkas traktuojamas kaip svarbi prancūzų fotografijos lauko dalis, nors dar metai iki parodos išleistame pirmajame menininko albume *Sielos akys* (*Les yeux de l'âme*, 1950) Bidermanas pristatomas kaip jaunas lietuvis. Identiteto kismo užčiuopimas jo kūryboje atveria ir mažiau tyrinėtus

8 Paul Connerton, „Seven Types of Forgetting“, *Memory Studies*, no. 1 (January 2008): 68.

9 Aleida Assmann, *Užmaršties formos*, vert. Inga Bartkuvienė (Vilnius: Kultūros barai, 2021), 20.

humanistinės fotografijos aspektus: minėtame albume Bidermano kūryba pristatoma kaip padėjusi įveikti karo žiaurumus, o šalia jo fotografijų atsiranda iš koncentracijos stovyklos pabėgusio Gaston G. Charlet poezijos kūriniai. „Ir, be jokios abejonės, galėdamas apmąstyti Izio fotografijas, jis [Gaston G. Charlet] ten rado atsakymą į šiuos klausimus, kurie be perstojo kilo vienas po kito jam žvelgiant į neišsenkamą laisvės pasaulį.“¹⁰ Ši priešprieša tarp gyvenimo ir kūrybos, kai žiaurus gyvenimas nutylimas stebint pakitusią kasdienybę fotografijoje, ne tik atskleidžia potrauminį imperatyvą ieškoti saugumo (vadinasi, bėgti nuo traumą sukėlusios aplinkos), bet ir valingos tylos perėjimą į nevalingą tylą, kai nesąmoninga raiška kalbama apie tai, apie ką sąmonės lygyje kalbėti yra neįmanoma.

Ligi šiol pagrindiniu Bidermanui skirtu tyrimu laikytina menotyrininkės Armelle Canitrot ir fotografo sūnaus Manuelio Bidermano atlikta jo kūrybos analizė, pavišinta 2009 m. sausio – 2010 m. gegužės mėnesiais veikusioje parodoje *Izis, Paris des rêves* Paryžiaus miesto rotušėje bei parodos kataloge¹¹. Leidinyje pateikta išsami šaltinių analizė, pirmą kartą giliai aptartas visas menininko kūrybinis palikimas. Svarbu paminėti, jog šio menininko kūryba analizuota ir lietuviškame kontekste: Margaritos Matulytės ir Loic Salfati iniciatyva 2006 m. lapkričio – 2007 m. sausio mėnesiais Vilniaus paveikslų galerijoje bei 2007 m. sausio–vasario mėnesiais Marijampolės kultūros centre ir Panevėžio dailės galerijoje buvo pristatyta pirmoji fotografo retrospektyva Lietuvoje, išleistas parodos katalogas¹². Nors Izio asmenybė ar kūryba periodiškai įtraukiama į litvakų kilmės asmenybėms skirtus leidinius¹³, minėtas parodai skirtas katalogas laikytinas pirmuoju (ir iki šiol vieninteliu) išsamiu fotografo „įkontekstinimu“ Lietuvos menotyroje. Šiuolaikiniame kultūros tyrimų kontekste menininko kūrybos aptarimas įtraukiamas į platesnę to meto fotografijos analizę, pavyzdžiui, Prancūzijos

10 „Et, sans doute, quand il put contempler les images d'Izis, y découvrit-il une réponse à cette interrogation que ses yeux ne cessaient de poser au monde inépuisable de la liberté.“ G. E, Clancier (Prix Maurice Bourdet, 1949), „Preface“, „Les yeux de l'âme“ (Limoges: Rougerie editeur, 1950), p. nenurodyti.

11 Manuel Bidermanas and Armelle Canitrot, eds., *Izis, Paris des rêves* (Paris: Flammarion, 2009) ir kt.

12 Margarita Matulytė ir Loic Salfati, sud., *Izis*, parodos katalogas (Vilnius: Lietuvos nacionalinis dailės muziejus, Centre culturel français de Vilnius, 2006).

13 Pavyzdžiui: Aušra Pačkauskienė ir Vytautas Toleikis, sud., *Garsūs Lietuvos žydai* (Vilnius: VšĮ Europos namai, 2013).

nacionalinės bibliotekos inicijuotame išsamiaame humanistinei fotografijai skirtame tyrime, pavišintame 2006 m. spalio – 2007 m. sausio mėnesiais vykusioje parodoje, jos kataloge¹⁴, pirmame humanistinei fotografijai skirtame 1992 m. Marie de Thézy sudarytame leidinyje¹⁵.

Karo metais įvykusi Bidermanų, kaip ir daugelio kitų to meto šeimų, tragiška Holokausto istorija – 1941 m. rugsėjo 2 d. fotografo tėvai Uzielis ir Beilė buvo nužudyti ir užkasti masiniuose kapuose¹⁶, brolis Dovydas sudegintas Kauno geto slėptuvėje (vadintoje „Malina“) 1944 m. liepos mėnesį kartu su savo šeima¹⁷ – lėmė, jog dar 1930 m. iš Lietuvos išvykęs fotografas namo nebegrižo ir apie praeitį beveik nekalbėjo. Dar daugiau, kaip ir daugelis žydų kilmės žmonių, vykusią į Izraelį po jo susikūrimo 1948 m., Izis ne tik ten keliauvo, bet ir sukūrė fotografijų seriją, o apie sudėtingą santykį su gimtine prabilo tik gyvenimo pabaigoje. Nepaisant to, glaudus ryšys su kitais lietuvių kilmės žydų fotografais Prancūzijoje Iziui padėjo ne tik sparčiau integruotis į naują meno lauką, bet ir greičiausiai šiek tiek palengvino sudėtingą vidinę būseną. Štai Willy Ronis, su Iziu susipažinęs jau po Prancūzijos išlaisvinimo, prisimena atpažinęs sunkiai prancūziškai kalbančio kolegos akcentą ir jam prisipažinęs, jog jo paties motina yra kilusi iš Lietuvos, todėl Iziui padėsiąs, jei tik kada reikėtų pagalbos¹⁸. Abu fotografai ne tik tapo itin artimais draugais, bet ir įkūrė nedidelę fotoilustratorių asociaciją, kad galėtų gauti fotografijai skirtų priemonių. Glaudus ryšys nenutrūko ir vėlesniais metais. Ronis pasakoja, jog Izio gyvenimo sąlygos tapo sudėtingesnės: „Vėliau mes negalėjome daug matytis, nes abu dirbome, o jis taip pat turėjo rimtų fizinių ir psichikos sveikatos problemų. Bet tam tikra prasme tai mus dar labiau suartino.“¹⁹ Panašiai buvo ir

14 Laure Beaumont-Maillet et al., eds., *La photographie humaniste, 1945–1968* (Paris: Bibliothèque nationale de France, 2006).

15 *La Photographie Humaniste: 1930–1960, Histoire D'un Mouvement En France*. Édité par Marie de Thézy, Claude Nori (Paris: Contrejour, 1992).

16 *Centrinė Šoa aukų vardų duomenų bazė*, Uziel Biderman, Page of Testimony, <https://yvng.yadvashem.org/nameDetails.html?language=en&itemId=3634304&ind=1>; Miriam Biderman, Page of Testimony, <https://yvng.yadvashem.org/nameDetails.html?language=en&itemId=3626718&ind=1>.

17 *Centrinė Šoa aukų vardų duomenų bazė*, David Biderman, Page of Testimony, <https://yvng.yadvashem.org/nameDetails.html?language=en&itemId=3641227&ind=1>.

18 Willy Ronis and Carole Naggar, „Willy Ronis Life, En Passant Interview With Carole Naggar“, *Aperture*, no. 201 (Winter 2010): 50.

19 „Later on, we couldn't see each other much because we were both working, and he also had serious health problems—both physical and mental. But in a way, that made us even closer.“ Ibid.

su Chagall, su kuriuo Izis susipažino 1949 m. dirbdamas fotografo leidinyje „Paris Match“. Abu menininkus siejo „skaudus nacių epochos tragedijos suvokimas, paaštrintas asmeninių netekčių. Po pirmosios užduoties ėjo kitos, ir ilgainiui Izis tapo ir draugu, ir nepamainomu gyvenimo dokumentuotoju.“²⁰ Bidermano ryšiai su kitais kūrėjais atskleidžia litvakų kilmės menininkų migrantų patirtis būnant svetur pokario metais. Izio artimo ryšio kūrimas su to paties likimo menininkais leidžia geriau suvokti žydų emigranto iš Lietuvos identiteto kaitą Prancūzijos pokario visuomenėje, tos kaitos – sąlygotos trauminės patirties ir biografijos faktų – atspindį kūriniuose, kontekstualizuoti fotografijų kūrimo laikotarpiu veikusių istorinį, socialinį ir kultūrinį foną, taip išryškinant trauminės atminties sąryšį su pasirinkto menininko kūryba, geriau suprasti visą humanistinės fotografijos estetikos raidą.

Darbe pasitelkta Paul Ricœur suformuluota ir dažniausiai literatūros moksluose (tai artima ir fotografijai, kuri, vertinant iš etimologinės pusės, taip pat yra rašymo forma, tik pasitelkiant šviesą) naudojama įtarumo hermeneutikos (pranc. *l'herméneutique du soupçon*) metodologija. Pastaroji apibrėžiama kaip „šiuolaikinis interpretacinis įrankis, leidžiantis apeiti akivaizdžias ar savaime suprantamas reikšmes, kad būtų atskleistos mažiau matomos ir mažiau malonios tiesos“²¹. Paprastai tariant, įtarumo hermeneutika atliepia bendrą suvokimą, kad žodžiai ar vaizdai ne visuomet reiškia tai, ką iš pirmo žvilgsnio pamanytum, kad jie reiškia, arba neatskleidžia visos reikšmės. Šiame darbe pasirinkta metodologija atliepia tyrimo tikslą ir problematizuojant vaizdą ar menininko tekstą padeda išryškinti ne tokias akivaizdžias ar suprantamas humanistinės fotografijos prasmes, atsiskleidžiančias už (arba šalia) vaizdo ar teksto ribų. Dėmesys kreipiamas į humanistinės fotografijos latentiskumą, nenuoseklumą ar prieštaravimus. Be to, analizuojant iš įtarumo hermeneutikos perspektyvos, susitelkiama į Ruthellen Josselson įvardytas struktūrinės kalbos gramatikas (angl. *structural grammars of language*), atspindinčias socialinę struktūrą, užkoduotą

20 A bitter awareness, sharpened by personal loss, of the tragedy of the Nazi era. The first assignment was followed by others, and eventually Izis became both a friend and an unobtrusive Boswell.“ *The World of Marc Chagall*, photographed by Izis, text by Roy McMullen (New York: Doubleday & Company, Inc, 1968), 8.

21 „Modern style of interpretation that circumvents obvious or self-evident meanings in order to draw out less visible and less flattering truths.“ Rita Felski, „Critique and the Hermeneutics of Suspicion“, *M/C Journal* 15, no. 1 (2011), <https://doi.org/10.5204/mcj.431>.

kasdieniam diskurse²². Socialinio gyvenimo fragmentai, ne visada matomi pačiam autoriui (nes yra savaime suprantama gyvenimo dalis), atsiskleidžia ne tik per tam tikrus kalbėsenos ypatumus ar turinio neatitikimą (tai autorė įvardija kaip vieną iš savęs apgaudinėjimo formų), bet ir vaizdus, siejamus su biografiniais faktais, taip ieškant papildomų prasmų.

Ši metodologija pasirinkta aiškiai suvokiant jos ribotumus. Nors, siekiant išlaikyti tyrimo objektyvumą, jo saugikliu tampa pirmapradis komunikacinis bei intencionalusis prasmės klotas²³, svarbu konstatuoti, kad darbe siūlomos interpretacijos gali pasirodyti netinkamos ar nebūdingos pasirinkto tyrimo laikotarpio pasaulėvaizdžiui bei subjektyvų autorės požiūrį į tyrimo medžiagą veikiant nūdienos kontekstui. Karo patirties ir naujos nutylėjimo politikos sąlygotas tylos tyrimas susiduria su metodologiniais iššūkiais, nes tai, kas *nėra* pavaizduota, neatsiveria žvilgsniui.

Kartu perdėtas ar netinkamas metodologijos taikymas siekiant matyti gilesnes *visko* prasmes gali privesti prie to, jog nematysime nieko, tad šiame tyrime aiškiai apibrėžtas analizuojamas objektas – prancūzų humanistinė fotografija, išskiriant Izio Bidermano atvejį. Galiausiai, metodologijos suvaržymų nebuvimas gali vesti prie kone absurdiškų išvadų (Christopher Bryan nurodo tokį pavyzdį, kad bet koks su stebuklais susijęs tekstas negali būti istorinis, arba Jėzaus nesuprato jo amžininkai, dalijęsi bendra kalba ar kultūra, bet supranta šiuolaikiniai mokslininkai²⁴). Dėl to svarbu pabrėžti, jog tyrime neneigiamos menininkų komunikuotos prasmės, dėmesys sutelkiamas į kitas detales.

Vis dėlto įtarumo hermeneutika ypač pasitarnauja aptariant trauminę patirtį išgyvenusių autorių kūrybą, nes vaizdus ir juos gaubiančią kontekstinę informaciją skaitant „prieš plauką“, galima pasiūlyti naujų prasminių asociacijų²⁵. Gilesnis tiriamųjų pasaulio suvokimo ir jo pasiekimo procesas čia yra svarbiausias.

22 Ruthellen Josselson, „The Hermeneutics of Faith and the Hermeneutics of Suspicion“, *Narrative Inquiry* 14, no. 1 (2004): 15.

23 Aleksandras Krasnovas, „Įtarumo hermeneutika ir interpretacijos pagrįtumas“, *Logos*, nr. 64 (2010): 192.

24 Christopher Bryan, „The Hermeneutic of Suspicion“, *Listening to the Bible: The Art of Faithful Biblical Interpretation* (Oxford Academic, 23 Jan. 2014), žiūrėta 2024 m. gegužės 8 d., <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199336593.003.0004>.

25 Felski, „Critique and the Hermeneutics of Suspicion“.

Siejant pasirinktą metodologiją su tyrimo tikslu, įdomu pasvarstyti, kaip tylą reiškėsi tuometėje prancūzų visuomenėje, kodėl kūryboje poetizuojama žmogaus egzistencija, kodėl pasirinkta būtent tokia tiesa, eliminuojant kitas tiesos dokumentavimo dalis. Galiausiai, kaip tylą suformavo naratyvus, kurie įsiliejo į humanistinę fotografiją ir buvo jos palaikomi, ir kaip atskleisti šias nutylėtas patirtis?

**Pokario prancūzų visuomenė: kolektyvinio identiteto
(per)konstravimas**

Žlugus 1940–1944 m. gyvavusiam Vichy režimui, kolaboravusiam su nacių Vokietija²⁶, Prancūzijos, o kartu ir viso pasaulio visuomenė susidūrė su kolektyvinio identiteto (per)konstravimo iššūkiu, kuris reiškėsi per trauminės patirties tylą ir nutylėjimu grįstą atminties politiką. Charles De Gaulle režimo metais buvo transformuojama kolektyvinė atmintis, išryškinant rezistencijos naratyvą, fokusuojantis į herojiškumą ir patriotiškumą. Selektiviai atrenkant, ką verta atsiminti, kiti aspektai, tokie kaip nacistinį režimą išgyvenusių žmonių prisiminimai, liko neatliepti, o prie režimo prisidėjusiesiems naujai formuluojamoje atminties saugykloje vietos nebeliko.

Siekiant atsikratyti gėdingai pralaimėjusios šalies įvaizdžio ir vėl tapti lygiateise didžiųjų pasaulio valstybių dalimi, Prancūzijoje 1944–1949 m. vykdyta *épuration légale* – su Vichy režimu kolaboravusių žmonių nuteisimo myriop arba *dégradation nationale* – pilietinių teisių atėmimo – politika. Šis legalus valymas turėjo ne tik padėti nubausti už karo nusikaltimus atsakingus asmenis, bet ir kolektyviai išteisinti karo nusikaltimus stebėjusią ir iš dalies prie jų prisidėjusią prancūzų visuomenę. Nekalbėdama apie Holokausto sukeltą traumą ir ignoruodama jo padarinius visuomenei bei privalėdama teigti gyvenimą, prancūzų visuomenė išgyveno pažemintųjų tylą²⁷.

Kita vertus, Connerton pasiūlytas „pažemintųjų tylos“ terminas šiame kontekste pasitarnauja tik iš dalies. Ieškodama kitos raiškos, kad

26 Šis laikotarpis vertinamas nevienareikšmiškai. Nors visuomenė smerkė Holokaustą ir greitai po paliaubų pradėjo protestuoti prieš nacių valdymo įsigalėjimą Prancūzijoje, Paryžiuje beveik iškart po valdžios atėjimo atidaryti viešnamiai, veikė teatrai bei kitos pramogos, o dauguma prancūzų leidinių iki pat nepriklausomybės atgavimo laikėsi cenzūros reikalavimų ir toliau leido savo spaudą. Susan Keith, „Collective Memory and the End of Occupation: Remembering (and Forgetting) the Liberation of Paris in Images“, *Visual Communication Quarterly* 17, no. 3 (August 2010): 134–46.

27 Paul Connerton, „Seven Types of Forgetting“, *Memory Studies*, no. 1 (January 2008): 68.

nebūtų siejama su nacių Vokietija, Prancūzija aktyviai siekė atkurti „didžiosios“ valstybės įvaizdį. Šalyje plačiai pradėtas skleisti mitas apie Parvyžiaus išlaisvinimą, kurį pasiekė ilgai priešinęsi miesto gyventojai. Taigi performavusi praeitį ir naujam naratyvui netinkančią dalį nugramzdinusi raiškos užribin, prancūzų visuomenė vykdė aktyvią valingos tylos politiką. Už valingos tylos slėpė ne tik gėda (tam tikrus faktus išstumianti iš praeities), bet ir didžiuliu pretekstu jai reikštis tapo šlovingos praeities, pozityvaus įvaizdžio kūrimas, nustatant, ką verta atsiminti. Tad trauminės patirties sąlygota valinga tyła turėjo padėti adaptuoti istorinę realybę taip, kad ta patirtis būtų įveikta, o kartu su ja – atvertos naujos ateities perspektyvos²⁸. Svarbu pabrėžti, jog traumos neįmanoma visiškai pamiršti – ji egzistuoja už sąmonės ribų. Paul Ricœur įveda „užmaršties rezervo“ sąvoką, kuri remiasi „grįžtamojo užmiršimo, netgi nepamirštamumo idėja“²⁹. Taigi valingos tylos gyvavimo sąlyga yra simptominis grįžimas prie išgyventos trauminės patirties, jai suteikiant dabartį pateisinantį (įprasminantį) naratyvą ir, vis dėlto, ją analizuojančiam prireikia didžiulių valios pastangų ją išverti.

Kaip vieną akivaizdžiausių dėl valingos tylos įtakos atsiradusių istorijos „perkonstravimo“ pavyzdžių galima paminėti istoriko Nir Avissar ištirtą Prancūzų komunistų partijos (*Parti communiste français*, PCF) strategiją. Ši organizacija, nuo XX a. 4-ojo dešimtmečio vykdžiusi antifašistinę veiklą, pokariu buvo laikoma Prancūzijos respublikonizmo garantu. Jos kurtas naratyvas prieš fašizmą ir kolaborantus (drauge – už vieningą nacionalinį frontą) buvo toks stiprus, kad partijos leidinyje *Regards* nė neužsimenama, jog dauguma nacių aukų buvo žydai, o žodis „rasinis“ pateikiamas kabutėse, nes „pagal humanistinį diskursą tikrosios nacių aukos buvo „Prancūzijos sūnūs“, t. y. visi Prancūzijos žmonės“³⁰. Kitaip tariant, Prancūzijos viešajame gyvenime žydų genocidas maskuotas pabrėžiant prisiminimus apie

28 Aleida Assmann, „Dialogic Memory“, in *Dialogue as a Trans-disciplinary Concept. Martin Buber's Philosophy of Dialogue and its Contemporary Reception*, ed. Paul Mendes-Flohr (Berlin, Munich, Boston: De Gruyter, 2015), 201.

29 „Reversible forgetting, even toward the idea of the unforgettable.“ Paul Ricœur, *Memory, History, Forgetting*, trans. Kathleen Blamey and David Pellauer (Chicago, London: The University of Chicago Press, 2004), 417.

30 „According to humanist discourse, the real victims of the Nazis were ‘the sons of France’, that is, the French people at large.“ Nir Avissar, „Photoactivism: Political Iconography in France, 1944–1968“ (master's thesis, University of Virginia, 2016), 31.

pasipriešinimo judėjimus, nepaisant to, kad daugelis Holokaustą išgyvenusių žydų paviešino savo išgyvenimus³¹.

Paryžiaus išlaisvinimas nuo šalį okupavusių nacių, aiškintas prancūzų ištikimybė šlovingai tautos revoliucinei praeičiai, gana greitai pradėtas „konstruoti“ ir ikonografiškai³². Šiuo atveju svarbią vietą užima humanistinė fotografija, nes minėtasis komunistinis leidinys *Regards* buvo kone svarbiausia šios fotografijos platforma ankstyvojoje pokarinėje prancūzų spaudoje, kurioje valingos tylos naratyvas vizualizuotas pasitelkiant humanistinės fotografijos estetiką.

(Ne)valingos tylos raiška humanistinėje fotografijoje

Naujai kuriamos šalies įvaizdžiui aktyviai pasitelkta fotografija, turėjusi iliustruoti prancūziškumo įrodymus populiariojoje tuometėje spaudoje bei naujai prisistatyti pasauliui (pavyzdžiui, generalinio turizmo komisariato (*Commissariat general au tourisme*) 1946–1960 m. „vizualinės propagandos“ archyvas atskleidžia valstybės paskatas eksportuoti nuotraukas, kurios būtų „gyvos, linksmos, gyvybingos, kontrastingos, atspindinčios Prancūziją ir jos begalinius turtus, taip pat jos turizmo objektus“³³). To meto kultūros lauke aktyviai plėtota humanistinė fotografija puikiai pasitarnavo šiam tikslui: poetinė kalba ir liberalių vertybių aukštinimas, romantiškų vaizdų kūrimas, kiti jai būdingi elementai³⁴ gatvėje fiksuojant žmonių kasdienybę, turėjo atskleisti tuometinio gyvenimo vertybes. Fotografai ir patys palaikė šią kasdieniam žmonių gyvenimui suteikti orumo skatinančią idėją, o kartu siekė kurti ateities Prancūzijos paveikslą. Štai vienas ryškiausių humanistinės fotografijos atstovų Robert Doisneau savo darbą apibūdina taip:

31 Žr. Annette Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, 2nd ed. (Paris: Hachette „Pluriel“, 2013).

32 Nir Avissar, „Photoactivism: Political Iconography in France, 1944–1968“ (master's thesis, University of Virginia, 2016), 30.

33 „Vivantes, gaies, animées, contrastées, caractéristiques de la France et de ses richesses infinies, mais aussi de son équipement touristique.“ Peter Hamilton, „La photographie humaniste: un style made in France?“, in *La photographie humaniste, 1945–1968*, ed. Laure Beaumont-Maillet et al. (Paris: Bibliothèque nationale de France, 2006), 28.

34 Peter Hamilton, „Representing the Social: France and Frenchness in Post-War Humanist Photography“, in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. Stuart Hall (London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1997), 188–189.

„Pažvelkite į tai, ką aš mačiau. Šiandien to nepastebite, bet pasidairykite ir rytoj savo aplinkoje atrasite, kas jus prajuokintų ar paliestų.“³⁵

Analizuojant sudėtingą tikrovės ir nesenos praeities santykį humanistinėje fotografijoje, vertėtų prisiminti Viktorija'os Schmidt-Linsenhoff parodos *Žmogaus šeima* analizę, kurioje atskleidžiama, kaip individualias ir kolektyvines traumines patirtis išstūmė jausminė estetinė išraiška. Meno istorikė sutelkia dėmesį į Holokaustą (vartojamas hebrajiškas terminas „Šoa“) kaip nematomą parodos ašį. Mokslininkė atskleidžia fotografijos, kaip demokratiškos (dokumentinės, taigi, su minimaliu autoriaus įsikišimu) medijos, prigimtį, kuri leido ne tik įsitikinti tragedijos realumu, bet ir „tikrovę paversti vaizdais, kad ji būtų estetiškai nutolusi ir taptų pakeliama“³⁶. *Žmogaus šeimoje* eksponuotų kūrinių instaliavimas – neįrėmintos, laisvai erdvėje kabančios fotografijos, – nepaisant meno parodų eksponavimo konvencijų ir vaizduojant tai, kas per daug artima, kad būtų galima traktuoti tik kaip meno objektą, peržengia meno pasaulio ribas ir užfiksuoja sukrečiančius tikrovės vaizdus, o šią tikrovę apdoroja taip, kad išgalvotu (fikciniu) universalizuotu pavidalu ją būtų galima integruoti į kultūrinę sąmonę³⁷.

Nors fotografijomis manipuliuojama, jose pateikiama realybė nėra melas. Skirtingai nei tokios meno šakos kaip tapyba ar skulptūra, kurių meninės raiškos galimybės leidžia apimti platesnį tikrovės ir atminties sąsajų spektrą, humanistinė fotografija fiksuoja regimą tikrovę – didžiausią menininkų darbų dalį sudaro gatvės reportažai. Be to, pati fotografijos medija įgalina liudyti dabartį – jos pateikiama realybė atsiveria kaip nesuklastota tiesa. Fotografijos dvilypumas – fiksuojant realybę, bet tik iš dalies, – kalba ir apie stoką. Už menininko artikuliacijos ribų likusi tiesa yra valingai nutylima, susitelkiant į kasdienybę, o praeitį ir karo išgyvenimus išstumiant. Humanistinės fotografijos vaidmuo tragedijos nutylėjimo politikoje išryškina medijos dvilypumą, balansuojantį tarp realybės ir tylos.

35 „Regardez ce que j'ai vu. Vous êtes passés à côté aujourd'hui, mais cherchez vous-mêmes et demain vous trouverez autour de vous matière à rire ou à vous attendrir.“ Laure Beaumont-Maillet, „Cette photographie qu'on appelle humaniste“, in *La photographie humaniste, 1945–1968*, ed. Beaumont-Maillet et al. (Paris: Bibliothèque nationale de France, 2006), 24.

36 Viktorija Schmidt-Linsenhoff, „1955–2001. 'The Family of Man' and 'here is new york'“, in *The Family of Man, 1955–2001: Humanism and Postmodernism, A Reappraisal of the Photo-Exhibition by Edward Steichen*, ed. Jean Back and Viktorija Schmidt-Linsenhoff (Jonas Verlag: Marburg, 2005), 11.

37 Ibid, 15.

Tokiu būdu trauminė patirtis atsiduria pilkojoje zonoje: ji nėra tinkamai atsiminta, tačiau traumos neįmanoma ir visiškai ištrinti³⁸, tad ji nevalingai reiškiasi taip, kad būtų priimta tuometės visuomenės. Tamás Bényei ir Alexandra Stara, analizuodami vizualiojo meno kūrinio ir traumos santykį, teigia, kad modernizmo laikais „trauminė semiozė laikyta tapačia transgresinei meno semiozei, todėl menas yra adekvatus traumos, kurios negalima prisiminti, perteikti ar ištaisyti įprasta kalba, perteikimas“³⁹. Autorių nuomone, tai rodo ne tik esminį skirtumą tarp įprastos ir poetinės kalbos, bet ir pagrindinę modernistinės estetikos idėją patį meną traktuoti kaip trauminį įtūkį. Taigi semiozės – simbolio funkcionavimo ir jo reikšmės atskleidimo – procesas leidžia humanistų kūrinius vertinti semantiškai, juose ieškant paslėptų simbolinių prasmų.

Georges Didi-Huberman knygoje *Vaizdai nepaisant nieko (Images malgré tout)*⁴⁰ teigia, kad trauminę patirtį atskleidžiantys vaizdai panašūs į įtūkusį šydą, pro kurį prasiskverbęs tikrovės fragmentas įpareigoja žiūrintįjį remtis vaizduote kaip etine atsakomybe⁴¹. Tai reiškia, kad jei norime suprasti vaizdo kontekstą, privalome jį plėsti vaizduotės pastangomis. Prancūzų kino režisieriaus Claude Lanzmann *Šoa* (1985) ir kiti filmai atliepia nuosekliai plėtojamą idėją, kad vaizdas negali atskleisti tiesos apie Holokaustą, nes nė vienas jį išgyvenęs žmogus negali *iki galo* patirti nacių naikino aparato. Režisierius filme nenaudojo archyvinės medžiagos, fiksavo išlikusių Holokausto liudininkų pasakojimus, leidžiančius geriausiai suvokti, kas vyko mirties stovyklose.

Su liudininko atmintimi ekrane susidūrę žiūrovai yra priversti pripažinti, kad niekada iki galo nesuvoks to liudijimo. Taip vertinant tam tikrus išgyvenimus susiduriama su ribotumu, kuris neleidžia visiškai susitapatinti su tuos išgyvenimus patyrusiuoju, bet suteikia galimybę praplėsti išgirstą ar kitaip sužinotą informaciją ir ją interpretuoti iš girdinčiojo (matančiojo,

38 Tamás Bényei and Alexandra Stara, „Introduction: The Arts of Trauma“, in *The Edges of Trauma: Explorations in Visual Art and Literature*, ed. Tamás Bényei and Alexandra Stara (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014), 5.

39 „Traumatic semiosis is analogous with the transgressive semiosis of art, and therefore art is the adequate rendering of a trauma which cannot be recalled, conveyed or redressed through ordinary language.“ Ibid., 7.

40 Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All: Four Images from Auschwitz* (Chicago: University of Chicago Press, 2012).

41 Ibid.



1. Izraelis Bidermanas,
Florimono akligatvis 8, 1948,
sidabro želatinos atspaudas,
32,9 x 26,8–40,4 x 29,9 cm,
Paryžiaus moderniojo meno
muziejus, inv. nr. AMPH
261

8, *Impasse Florimont*, 1948,
gelatin silver print

skaitančiojo) patirties perspektyvos. Tokiu atveju šis ribotumas atveria galimas suvokimo prasmes. Dėl to, analizuojant humanistinės fotografijos atstovų darbus, svarbi tampa faktinė su fotografija susijusi informacija, tokia kaip kūrinio ar vietos, kurioje užfiksuotas vaizdas, pavadinimas, autoriaus biografija, siekiant bent iš dalies užčiuopti nevalingos tylos raišką.

Pavyzdžiui, Izraelio Bidermano fotografija *Florimono akligatvis 8* (8, *Impasse Florimont*, 1948) vaizduoja ant senos aptrupėjusios palangės krašto pastatytą vazą su ramunėmis. Viena vertus, ji puikiai atitinka humanistinės fotografijos kanonus: mieste klajojančio fotografo užfiksuotas vaizdas, kuriame matyti senas aptrupėjęs pastato fasadas (žmogaus ir senų daiktų nusidėvėjimo ženklai ypač svarbūs humanistams⁴²), atspindintis laikinumo ir tęstinumo priešpriešą. Ant palangės pastatyta vaza su neseniai nuskintomis ramunėlėmis, kurios netrukus nuvys. Tą „lemiamą momentą“

42 Marie de Thézy, „Le réalisme poétique. La photographie humaniste: expression d’une époque“, in *La Photographie Humaniste: 1930–1960, Histoire D’un Mouvement En France*, ed. Marie de Thézy and Claude Nori (Paris: Contrejour, 1992), 15.

menininko kūrinys puokštelė atrodo amžinesnė nei matomas pastato fasadas. Kūriniui, kuris buvo įtrauktas į 1950 m. išleistą vieną perkamiausių pokario iliustruotų knygų *Svajonių Paryžius* (*Paris des rêves*) bei 1951 m. pristatytas minėtoje MoMA parodoje, galima suteikti platesnį kontekstą: už tokios, sakytum, paprastos fotografijos veriasi gilesnės potekstės.

Florimono akligatvio pavadinimas susijęs su Viduramžių legenda. Vienoje žymiausių XII a. Viduramžių prancūzų poemų „Florimono romanas“ (*Roman de Florimont*), kurią parašė Aimon de Varennes, pasakojama apie Albanijos kunigaikščiui Matakvasui ir jo žmonai Edorijei gimusį sūnų Florimoną („pasaulio gėlė“, pranc. *fleur du monde*), kuris, susidūręs su daug skaudžių gyvenimo iššūkių, juos įveikia, sukuria laimingą šeimą ir užtikrina sėkmingą ateitį savo šalies gyventojams⁴³.

Šis pasakojimas apie netektį išgyvenusį herojų, jo pakitusį ir vėl grąžintą (tik sulaukus pripažinimo) identitetą bei sukurtą laimingą šeimą kalba apie humanistines vertybes (tai simboliškai patvirtina ir Florimono akligatvio pavadinimas) – po praradimo ateinantį atpildą. Tai siekiamybė fotografijos sukūrimo metais pokario Prancūzijoje, išgyvenusioje sunkų ekonominį, socialinį nuosmukį, savo identitetą siekusioje atkurti ant šlovingos praeities pamatų – aptrupėjęs seno, bet dar gyvenamo pastato fasadas rodo, jog tos kolektyvinės „laimingos pabaigos“ vis dar laukiama. Florimono istorija įdomi ir tuo, jog artimiausių žmonių išdavystę patyręs pasakojimo herojus ne tik pasikeitė vardą, neteko kilmingojo statuso, bet ir persikėlė gyventi į visiškai nežinomą kraštą. Tai iš dalies galėtų atliepti ir žydų situaciją karo

43 Tapęs puikiu kariu, Florimonas nužudo slibiną, terorizuojantį jo gimtojo miesto gyventojus.

Po šio įvykio jis įsimyli damą iš Selės slėnio, kuri sutinka su juo susitikinėti su sąlyga, kad Florimonas niekam neatskleis jų ryšio. Viskas klostosi sklandžiai (Florimonas garsėja stiprybe), kol Florimoną apgauna jo mokytojas Flokaras ir motina ir atskleidžia paslaptį. Florimono mylimoji jį palieka, jis panyra į depresiją ir beveik sugriaua savo šeimą. Tuomet įsikiša Flokaras, sudraudžia savo mokinį, kuris galiausiai iškeliauja kariauti Filipopolio karaliaus Pilypo kariuomenės gretose, atsisakęs tėvo turto ir pasivadinęs Povre Perdu slapyvardžiu, pakeitęs savo tapatybę. Šis pokytis buvo sėkmingas: persikėlęs į Filipopolį, Florimonas veda gražuolę karaliaus dukrą Romandanaplę, jai tikrąją savo tapatybę atskleidžia tik prieš vedybas. Jiems gimsta sūnus Pilypas – būsimasis Aleksandro Didžiojo tėvas. Florimono tėvas pagrobiamas, tačiau jį greitai išgelbsti sūnus. Tėvas sūnaus likimą susapnavo šiam tik gimus. Susidorojęs su likimo iššūkiais, Florimonas gyveno ramybėje, taip pateisindamas savo – gražiausios viso pasaulio gėlės – vardą. Žr.: Penny Simons, „Naming Names: Onomastics, Etymologies and Intertexts in Aimon de Varennes' *Florimont*“, *Neuphilologische Mitteilungen* 113, no. 4 (2012): 460; Joanne Marie Joung, „A Study of Aimon de Varennes' *Florimont*“ (PhD dissertation, University of Sheffield, 2010).

metais. Gerokai mažiau romantiškas nei Viduramžių pasakojimo siužetas: daugelio valstybių piliečiai staiga netenka jiems teisėtai priklausančio statuso ir ne tik jų gyvybei, bet ir kolektyviniam identitetui gresia išnykimas. Siekdami išlikti, jie privalo slapstytis arba bėgti ten, kur niekad nėra buvę. Vis dėlto, pasibaigus karui, ne tik atsiranda vietos vėl „legalizuoti“ savąjį aš, bet ir galima tai viešai įteisinti pasaulio akyse: susikuria Izraelio valstybė. Pasaulis tai priima, nes Florimonas, puikus karys, apgina nuo slibino ne tik savo tėvo tautos žmones, bet ir drąsa ir atsidavimu sužavi kitos šalies karalių. Fotografijos pavadinime nurodyta vieta atliepia ir tą, apie kurią kalba Aleida Assmann, rašydama apie „Hamletą“ veiksmo vietą: „Praeities šešėliuose atsiveriančias atviras žaizdas ir nesuvestas sąskaitas.“⁴⁴ Pasaulio gėlės, kaip pagrindinės pasakojimo dalyvės, istoriją tarsi pabrėžia ant palangės stovinti ramunių puokštė. Be to, ramunės, kurios yra laikomos meilės (dažnai ir nekaltumo⁴⁵) simboliu, atliepia paties autoriaus biografiją: tais pačiais metais, kai buvo sukurta fotografija, Bidermanas su antrąja žmona Louise Trailin susilaukė dukters Lise.

Tyla Izio Bidermano biografijoje ir jos sąsajos su kūrybiniu palikimu

Tyrinėjant tylos raišką konkrečiau karą išgyvenusio menininko – šiuo atveju humanistinės fotografijos atstovo Izio – kūryboje, visų pirma svarbu suvokti tos tylos vaidmenį jo biografijoje. Būtent tylą leidžia „individui prisitaikyti prie vyraujančių socialinių ir politinių rėmų“⁴⁶. Kitaip tariant, ta tylą sulygina individualią ir kolektyvinę patirtį. Taigi skirtingai nei analizuojant kolektyvinę traumą ar atmintį, individuali atvejo studija leidžia smulkmeniškiau įsigilinti (tiksliau, interpretuoti) į tai, *kaip* buvo įveikiami asmeniniai sukrėtimai. Net jei Izio fotografijos estetika neišsiskyrė iš to meto humanistinės fotografijos konteksto, autoriaus biografijos elementai ne tik praplečia jo sukurtą vaizdo suvokimo ribas, bet ir leidžia papildyti tuometinio kūrybos lauko vertinimą.

44 Aleida Assmann, *Introduction to Cultural Studies: Topics, Concepts, Issues. Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik*, trans. David Henry Wilson, 2nd ed. (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2019), 180.

45 Nicole Biagioli, „Dites-le avec des fleurs: le code symbolique floral ou comment construire les émotions en discours en se passant des mots“, *Semen*, no 35 (Avril 2013), žiūrėta 2023 m. lapkričio 30 d., <https://journals.openedition.org/semes/9829>.

46 Aleida Assmann, *Užmaršties formos*, vert. Inga Bartkuvienė (Vilnius: Kultūros barai, 2021), 134.

1977 m. rugsėjį duodamas vieną atviriausių interviu, Izis kone pirmą kartą, nutraukdamas valingą tylą, atvirai prabyla apie savo santykį su Lietuva: „Atsižvelgiant į tai, kaip jie elgėsi per karą, Lietuva nebėra mano namai... mano... Na, tai net ne mano gimimo vieta. Mano gimimo vieta tapo Izraelis, bet aš pasirinkau gyventi Paryžiuje. 1952 m. nuvykęs į Izraelį, pasijutau esantis pažįstamoje šalyje, susidariau įspūdį, kad tai mano gimtoji šalis: atpažinau kraštovaizdį.“⁴⁷ Atsiribojimą nuo Lietuvos išreiškia ne tik jo žodžių reikšmė, bet ir tai, kad apie ją, kaip apie šalį, kalba laikydamasis saugaus atstumo, neigiamai: pavyzdžiui, vadina ją primityvia ir atsilikusia⁴⁸. Nenuostabu, kad ypač neigiamai pasisako apie Holokausto įvykius Lietuvoje, nes, pasak menininko, lietuvių naivumas pasitarnavo antisemitinės propagandos išpopuliarėjimui. Galiausiai, interviu ėmusi Lise Bloch-Morhange pakomentuoja, jog menininkas kalba taip, tarsi būtų kilęs ne iš šios šalies⁴⁹.

Izio atsiribojimas nuo gimtinės – taip tik įrodant, jog ta jungtis vis dėlto egzistuoja, – atspindi (be kitų galimų jausmų, kaip priešara Lietuvos politiniams sprendimams, pykčiui ir kt.) valingą identiteto kaitą, reikalingą, siekiant bent iš dalies apsisaugoti nuo nuolat lydinčio jausmo, mokslininkų įvardijamo kaip „liudininko kaltė“. 1970 m. jau buvo analizuojamas trauminės patirties sąlygotas kaltės jausmas: „Daugelis nukentėjusiųjų nuolat linkę kelti sau klausimus apie tai, ką jie darė, vengė daryti ar turėjo daryti kitaip. Jie atkakliai save kaltina, dažnai nepagrįstai. Jie nesugeba įveikti savo dvejo- nių, savęs kaltinimo ir gėdos.“⁵⁰ Izis pirmasis iš savo šeimos paliko Lietuvą ir taip išsigelbėjo nuo mirties (vėliau, net gyvendamas nepritekliuje, savo brolių bei seserį atsivežė į Paryžių), o Lietuvoje likę tėvai bei vyresnysis bro- lis su šeima buvo žiauriai nužudyti. Tad naujai kuriamoje pokario realybėje

47 „Étant donné la façon dont ils se sont conduits pendant la guerre, la Lituanie n'est plus ma pat... mon... enfin ce n'est même plus le lieu de ma naissance. Le lieu de ma naissance est devenu Israël, mais j'ai choisi de vivre à Paris. Quand je suis allé en Israël en 1952, je suis arrivé en pays connu, j'ai eu l'impression que c'était le pays de mon enfance: j'ai reconnu le paysage.“ *Artiste et métèque à Paris*, ed. Lise Bloch-Morhange and David Alper (Paris: Éditions Buchet Chastel, 1980), 140–141.

48 „La Lituanie était un pays très arriéré et très primitif“ ir pan. Ibid., 140.

49 Ibid.

50 „Many survivors continually tend to question themselves about what they did or avoided doing or should have done differently. They persist in accusing themselves, frequently without justification. They are unable to resolve their dilemma of doubt, self-accusation, and shame.“ Ruth Jaffe, „The Sense of Guilt within Holocaust Survivors“, *Jewish Social Studies* 32, no. 4 (October 1970): 308.

vadovaujamosi valinga tyla, kurios šešėliuose matyti praeities kontūrai, nes nebelieka jokios galimybės atkurti šeiminius ir bendruomeninius saitus. Vis tik užmegzti santykiai su kitais panašaus likimo litvakų kilmės menininkais (Chagall ar Ronis) rodo poreikį kaskart grįžti prie prarasto identiteto ir išgyventi artimųjų, gimtinės, vaikystės ar tam tikra prasme praeities netektį. Ši neįveikta – bet nuolat išgyvenama – stoka veda į sunkų dabarties gyvenimą, lydimą nuolatinės įtampos (ir taip anapus kasdienybę poetizuojančios humanistinės fotografijos kadru lieka trauminiai išgyvenimai).

„Liudininko kaltė“ kalba ir apie vietą, kurioje nedalyvaujama fiziškai, bet ji veikia kultūriškai ar moraliai. Taip trauma išlieka (ir yra perduodama) per patirties tikrovės suvokimo nebuvimą, Holokaustą permąstant iš atminties praradimo perspektyvos⁵¹. Atminties praradimas, arba „nebuvisi atmintis“ (angl. *absent memory*), kurią užpildo tyla ir tuštumos jausmas⁵², kaip tai įvardija mokslininkė Ellen S. Fine, šiuo atveju įgyja fizinę vietą. Tai gi Izis Lietuvą suvokia kaip trauminės „atminties vietą“ (*Lieu de mémoire*), Lietuvos prisiminimus ir praeitį pakeisdamas Izraeliu dabartyje. Tai rodo ir faktas, jog atsakydamas į interviu klausimą Izis kalba būtent apie gimimo vietą, kurią atpažįsta visiškai kitoje, kaip pats sako, šalyje. Vis dėlto jo žodžiuose galima išvelgti ir namų ilgesį, nes gimtąjį kraštovaizdį jis atranda Izraelyje, o tai tik pagrindžia minėtojo ryšio poreikį. Taip pat tai atspindi savęs siejimą su bendra žydu, kaip tautos, kolektyvine pasąmone ir noru atpažinti namus, kurie kažkada buvo tautos namai.

Nors pats menininkas teigė, jog kurdamas ieškodavo geros, paprastos fotografijos⁵³, į jo kūrybą žvelgiant iš tylos perspektyvos, atsiveria nutylėtų patirčių išraiška, slypinti už humanistinės fotografijos estetikos kanonų. Pavyzdžiui, vienas žymiausių fotografo darbų *1er mai, Place Victor Basch, Paris, 1950*⁵⁴, kuriame vaizduojami po skėčiais gėles pardavinėjantys, greičiausiai – motina ir sūnus, be abejo, gali būti (kaip ir visa autoriaus kūryba)

51 Victoria Aarons, Alan L. Berger, *Third-Generation Holocaust Representation: Trauma, History, and Memory* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2017): 45.

52 Ellen S. Fine, „Transmission of Memory: The Post-Holocaust Generation“, in *The Holocaust: Lessons for the Third Generation*, ed. Dominick A. Iorio et al. (Laham: University Press of America, 1997): 126.

53 „Izis“, *Camera*, no. 1 (Janvier, 1979): 9.

54 Skaitmeninę fotografijos versiją galima rasti Detroito meno instituto (Detroit Institute of Arts) internetinėje svetainėje: <https://dia.org/collection/place-victor-basch-paris-1-may-1950-49511>.

apibūdinamas prancūziškajam humanizmui būdingais terminais, tokiais kaip lyrinė estetika, melancholija ir panašiai. Vis dėlto darbą analizuojant iš pasirinktos perspektyvos, svarbu pabrėžti, jog veiksmas vyksta aikštėje, pavadintoje žydų sionisto, politiko Victor Basch vardu. Filosofas, studijavęs vokiečių mąstytojų darbus bei nacių režimą, aktyviai palaikė humanistines vertybes: „Man demokratijos visada triumfavo ir visada triumfuos“, – sakė jis 1939 m.⁵⁵ Jis gynė laisvės ir teisės viršenybės principus. 80-metis Victor Basch 1944 m. sausio 10 d. kartu su žmona buvo suimtas gestapo policijos, kuri, nusprendusi, jog pora yra per sena būti išsiųsta į lagerį, ją sušaudė⁵⁶. Ant Victor Basch kūno žudikai paliko užrašą: „Teroras už terorą. Žydas visada sumoka. Šis žydas moka savo gyvybę už pasikėsinimą į nacionalizmą. Šalin de Golį-Giraudą. Tegyvuoją Prancūziją.“⁵⁷ Izio fotografijoje išryškėja, per vadinamąją lyrinę estetiką persišviečia ir tuometinės visuomenės vis dar išgyvenamos traumos. Be to, buvusio laiko nuoroda, kalbanti apie visai neseniai vykusį žmonių žudymą, tampa dar labiau matoma, kai atkreipiame dėmesį į pavadinime nurodytą fotografijos sukūrimo dieną. Gegužės 1-oji laikoma pavasario (pranc. *La Fête du Muguet*) ir darbininkų (pranc. *La Fête du Travail*) švente, kurios metu gatvėse pardavinėjamos pakalnučių puokštės. Jas, kaip sėkmės ar laimės simbolį, prancūzai dovanoja artimiesiems. Rodos, Izio fotografijų herojai, į šalis dairydami (ir nesulaukdami) pirklėjų, simbolizuoja tos sėkmės stoką. Fotografijos centre atsidūrusios ant prekystalio sudėtos pakalnučių puokštelės sustiprina netekties, atskirties ir praradimo jausmą, nes akivaizdu, kad joks skaičius gėlių, nešančių sėkmę, nepanaikins išgyventos tragedijos. Tiesa, gatvė nėra tuščia, už moters ir berniuko nugarų matyti pravažiuojantys automobiliai, kairiame fotografijos kampe – praeivio koja. Vis dėlto faktas, jog tą momentą žmonės, tam tikra prasme žengdami ant skausmingą atmintį liudijančios gatvės, pasirenka atsisakyti sėkmės metaforos, rodo ir sudėtingą veikėjų santykį su aplinka. Kaip ir Laurence Petit literatūros ir kino kūrinių, kuriuose pasitelktos fotografijos, analizėje, taip ir čia svarbi fotografijos funkcija – ne tik stabdyti ar

55 „Pour moi, fatalement les démocraties ont toujours triomphé et triompheront toujours“, disait-il en 1939.“ Pierre Pachet, „Victor Basch“, *Esprit*, no. 129/130 (8/9) (Août-septembre 1987): 112.

56 Ibid., 104.

57 „Terreur contre terreur. Le juif paie toujours. Ce juif paye de sa vie l'assassinat d'un National. À bas De Gaulle-Giraud. Vive la France.“ *Le Livre noir des crimes nazis dans l'Ain pendant l'Occupation*, ed. Pierre Mazel (Ain: Édition du Bastion, 2004), 71.

sulaikyti bėgantį laiką, bet ir atliepti beprasmi ciklišką sugrįžimą, „kuriame veikėjai [...] atrodo amžinai pasmerkti susvetimėjimui ir absoliučiai vienvietei“⁵⁸. Vienatvės jausmą sustiprina ir berniuko bei šalia stovinčios moters (galima spėti – motinos) rimtis ir įtampa, fotografijos herojai nežiūri vienas į kitą, vienas nuo kito laikosi atstumo.

Svarbu ir tai, kad Holokausto sąlygota kolektyvinė tylą tuometinėje visuomenėje interpretuojama žvelgiant į fotografiją. Ši nuolatinį sugrįžimą lemia trauminės patirties įkūnijimo negalimybė, kurią John Durham Peters, analizuodamas liudijimą kaip meninę patirtį, vadina epistemologine skylė⁵⁹. Anot Paul Ricœur, pati užmarštis tapatinama su prievarta kartojamu darbu, kuris neleidžia įsisąmoninti trauminės patirties⁶⁰. Kitaip tariant, valinga tylą kūryboje yra pertraukiama, kai nurodo į identiteto stoką arba pastangas nuslėpti kai kuriuos biografijos fragmentus. Nuolat grįžtant prie dabarties fiksavimo, tokiu būdu bandant (nesėkmingai) užpildyti tai, kas prarasta praeityje, arba siekiant nuslėpti tos praeities raišką dabartyje, kalbama apie nevalingą tylą. Ši tylą gali būti nutraukiama atidžiau pažvelgus ne tik į atskirus kūrinius, bet ir į Izio biografijos ir kūrybos sąsajas.

Ko gero, akivaizdžiausiai tylos nutraukimas matomas pačiam menininkui analizuojant savo kūrybą. Aptardamas jam artimas temas, Izis sako: „Kai atvykau į Paryžių, mane labai traukė įsimylėjęliai, nes Lietuvoje įsimylėjęlių niekada nepamatysi gatvėje. Pas mus jie tikrai susitikdavo, bet slapta, naktį, parke. [...] Taip pat žiemą mėgstu fotografuoti apsniigtą Paryžių, nes pas mus sninga tris mėnesius per metus, tad tai vaikystės prisiminimas... Be to, kritikai yra rašę, jog iš mano nuotraukų susidaro įspūdis, kad ieškau savo vaikystės. Bet aš to visiškai nesuvokiu.“⁶¹ Ši citata išryškina kelis su tylą

58 Laurence Petit, „War, Trauma, and the Dance of History: Anita Brookner, Ettore Scola, and Terence Davies“, in „Photography and Trauma“, ed. Laurence Petit and Aimée Pozorski, special issue, *Polysèmes* 19 (June 2018): 2.

59 John Durham Peters, „Witnessing“, *Media, Culture & Society* 23, no. 6 (November 2001): 710.

60 Paul Ricœur, *Memory, History, Forgetting*, trans. Kathleen Blamey and David Pellauer (Chicago, London: The University of Chicago Press, 2004), 445.

61 „Quand je suis arrivé à Paris, j'étais toujours très attiré par les amoureux, parce qu'en Lituanie on ne voit jamais les amoureux dans la rue. Chez nous, ils se retrouvaient sûrement, mais en cachette, la nuit, dans un parc. [...] Et puis l'hiver j'aime faire des photos de Paris sous la neige, car chez nous il negeait trois mois par an, alors c'est un souvenir d'enfance... D'ailleurs la critique a écrit que dans mes photos, on a l'impression que je cherche mon enfance. Mais moi je ne m'en rends pas compte du tout.“ *Artiste et métèque à Paris*, ed. Lise Bloch-Morhange and David Alper (Paris: Éditions Buchet Chastel, 1980), 155.

susijusius aspektus. Visų pirma, Izis kalba apie ikikarinę tapatybę ir savo kaip migranto patirtį bei įspūdžius čia, visiškai naujoje, kitoniškoje kultūroje. Kartu, greičiausiai nevalingai, kalbėdamas apie vaikystės prisiminimus, vartoja įvardį *mes*, taip atskleidamas sudėtingą santykį su praeitimi, vis tik tapatindamasis ne su Prancūzija, bet su Lietuva. Šis vidinis konfliktas ypač akivaizdus, kai menininkas, nors ir susieja fotografijas su skirtingais savo vaikystės aspektais, nesupranta, kodėl kritikai gali interpretuoti jo kūrybą kaip nukreiptą į prarastą praeitį. Tai kalba ne tik apie trauminę, bet ir apie migracinę Izio patirtį.

Izio citata rodo ir nevienareikšmę migracinės patirties išraišką. Autorius, kaip ir bet kuris kitas migrantas fotografas, atsiduria išskirtiniame kritiniame taške, „iš kurio jis gali perteikti įžvalgią tiek „čia“, tiek „ten“ kritiką: vieta, kurioje dabar gyvena, ir namai, kuriuos prarado. Perkėlimo ir netekties patirtis palengvina savirefleksiją individui, kuris gyvena pertraukoje tarp kolektyvinių naratyvų ir prisiminimų apie vietą, kurią kažkada vadino namais.“⁶² Fiksuodamas jį supančios tikrovės fragmentus, Izis atspindi specifinę migracijos savybę. Pats fotografavimo procesas – fiksuojant už objektyvo vykstantį gyvenimą – perteikia atskirties jausmą, atsispindintį ir autoriaus kūryboje, o kartu – siekį sujungti suskaidytą tapatybę.

Tokie ir panašūs šio menininko ar kitų humanistinės fotografijos atstovų darbai yra kupini tuštumos, vienatvės pojūčio, būdingo tuometinei visuomenei. Izio atsiribojimas nuo ikikarinės tapatybės atliepia sudėtingą jo santykį su praeitimi bei prarastu (ar atsisakytu) identitetu. Pakitęs santykis su Lietuva, kuri tapo trauminės atminties vieta, atspindi valingos tylos savybę nuolat patirti stoką, siekiant užpildyti ją dabarties atvaizdais, kurie palieka psichologinį įtrūkį, nes negali pakeisti praeities. Izio fotografijos – tai nevalingos tylos apraiškos, atskleidžiamos pasitelkiant biografinius elementus ir jų interpretacijas.

62 „From which she is able to convey a perceptive critique of both ‘here’ and ‘there’: the place she now inhabits and the home she has lost. Originating in the experience of displacement and loss, this viewpoint facilitates critical self-inspection by an individual who lives through a break with the collective narratives and memories of the place she once called home.“ Ofer Ashkenazi, Daniel Wildman, „Exile Photography: An Introduction“, *The Leo Baeck Institute Year Book* 64, issue 1 (2019): 3.

Išvados

Pasitelkus įtarumo hermeneutikos metodologiją, Izio kūrybinis palikimas atsiveria naujomis prasmėmis. Tam tikros specifinės „aplink kūrinį“ esančios detalės – kūrinio pavadinimas, vieta, fiksavimo data – leidžia menininko darbuose pastebėti nevalingos tylos pėdsakų, besislepiančių už lyrine laikomos humanistinės fotografijos estetikos. Fotografijose matomų elementų simbolinių reiškinių atskleidimas bei jų susiejimas su Izio biografija padeda atrasti naujų kūrinio interpretacinių reiškinių, siejamų su nevalinga tyla. Pastarąją traktuojant iš trauminės patirties perspektyvos, galima daryti išvadą, jog Izio kūryba praskleidžia tuometės Holokaustą liudijusios visuomenės konfliktines būsenas: už humanistinių vertybių ir bendražmogiškos vienybės tūnančius karo siaubo šešėlius. Pokario Prancūzijos visuomenėje vyravusi valinga tyla ir siekis transformuoti praeitį atspindėjo ir humanistinėje fotografijoje: kasdienio pasaulio fiksavimas tapo priešprieša beprasmiems mirtims karo metu ir Holokausto išgyvenimų skausmui. Fotografijos medija, turėjusi padėti suvokti, kad tai, kas vaizduojama, iš tiesų egzistuoja, pasitarnavo ir kaip nevalingos tylos raiškos priemonė.

Dar daugiau, iš skirtingų Izio pasisakymų matyti jo, kaip ir daugelio kitų panašaus likimo litvakų kilmės menininkų, pasikeitusio identiteto problematika, kuri pasirodo tarp priešinamos dabarties ir nutylimos praeities. Tai bus itin aktualu tolimesniuose tyrimuose, siejant Izio kurtą fotografijų seriją keliaujant po Izraelį su jo iikarine tapatybe ir konfliktišku santykiu su ja pokario metais. Drauge biografiniai elementai išryškina tam tikrus dėsningumus, kai nuo praeities ginamasi kūryba. Tai įžvalgiai apibūdina Aleida Assmann: „Ši praeitis nelieta veikėjų užnugaryje, bet tam tikra prasme yra palaidota po jų kojomis, ir jos trikdantys ženklai sudrebins patį pagrindą, kuriuo jie žengs.“⁶³

Gauta — 2024 02 27

63 „This past does not lie behind the protagonists but is in a certain sense buried beneath their feet, and its disturbing signs will shake the very ground they step on.“ Aleida Assmann, *Introduction to Cultural Studies: Topics, Concepts, Issues. Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik*, trans. David Henry Wilson, 2nd ed. (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2019), 180.

Šaltiniai

Éd. Lise Bloch-Morhange et David Alper. *Artiste et métèque à Paris*. Paris: Éditions Buchet Chastel, 1980.

Centrinė Šoa aukų vardų duomenų bazė: <https://yvng.yadvashem.org/nameDetails.html?language=en&itemId=3634304&ind=1>;

<https://yvng.yadvashem.org/nameDetails.html?language=en&itemId=3626718&ind=1>;

<https://yvng.yadvashem.org/nameDetails.html?language=en&itemId=3641227&ind=1>.

Interviu su Agathe Gaillard, 2023 m. spalio 4 d., asmeninis archyvas.

Interviu su Manuel Bidermanas, 2023 m. spalio 3 d., asmeninis archyvas.

Charlet, G. Gaston. *Les yeux de l'âme. Interpretations poetiques de photographies d'Izis Bidermanas*. Limoges: Rougerie editeur, 1950.

Autorius nenurodytas. „Izis“, *Camera*, no. 1 (Janvier, 1979): 4–9.

Photographed by Izis, Text by Roy McMullen. *The World of Marc Chagall*. New York: Doubleday & Company, Inc, 1968.

Willy Ronis, interview by Carole Naggar. „Willy Ronis Life, En Passant“, *Aperture*, no. 201 (2010). <https://issues.aperture.org/article/2010/4/4/willy-ronis-life-en-passant>.

Literatūra

Aarons, Victoria, and Alan L. Berger. *Third-Generation Holocaust Representation: Trauma, History, and Memory*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2017.

Ashkenazi, Ofer, and Daniel Wildman. „Exile Photography: An Introduction“. *The Leo Baeck Institute Year Book* 64, no. 1 (2019): 3–4.

Assmann, Aleida. *Užmaršties formos*. Vertė Inga Bartkuvienė. Vilnius: Kultūros barai, 2021.

Assmann, Aleida. „Dialogic Memory“. In *Dia-*

logue as a Trans-disciplinary Concept. Martin Buber's Philosophy of Dialogue and its Contemporary Reception. Edited by Paul Mendes-Flohr, 199–214. Berlin, Munich, Boston: De Gruyter, 2015.

Assmann, Aleida. *Introduction to Cultural Studies: Topics, Concepts, Issues*. Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik. Translated by David Henry Wilson, 2nd ed. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2019.

Back, Jean, and Viktoria Schmidt-Linsenhoff. *The Family of Man, 1955–2001: Humanism and Postmodernism, A Reappraisal of the Photo-Exhibition by Edward Steichen*. Jonas Verlag: Marburg, 2005.

Bal, Mieke. „‘Light Writing’: Portraiture in a Post-Traumatic Age“. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 37, no. 4 (December 2004): 1–19.

Beaumont-Maillet, Laure, Françoise Denoyelle et Dominique Versavel. *La photographie humaniste, 1945–1968*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2006.

Berlier, Monique. „The Family of Man: Readings of an Exhibition“. In *Picturing the Past: Media, History, and Photography*. Edited by Bonnie Brennan and Hanno Hardt, 206–224. Urbana: University of Illinois Press, 1999.

Bényei, Tamás, and Alexandra Stara. *The Edges of Trauma: Explorations in Visual Art and Literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Biagioli, Nicole. „Dites-le avec des fleurs: le code symbolique floral ou comment construire les émotions en discours en se passant des mots“. *Semen*, no. 35 (Avril 2013). <https://journals.openedition.org/semen/9829>.

Bidermanas, Manuel, et Armelle Canitrot, ed. *Izis, Paris des rêves*. Paris: Flammarion, 2009.

Connerton, Paul. „Seven Types of Forgetting“. *Memory Studies*, no. 1 (January 2008): 59–71.

- Didi-Huberman, Georges. *Images in Spite of All: Four Images from Auschwitz*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- Felski, Rita. „Critique and the Hermeneutics of Suspicion“. *M/C Journal*, 15(1) (2011). <https://doi.org/10.5204/mcj.431>.
- Fine, Ellen S. „Transmission of Memory: The Post-Holocaust Generation“. In *The Holocaust: Lessons for the Third Generation*, eds. Dominick A. Iorio, Richard L. Libowitz, and Marcia S., 125–134. Littell. Laham: University Press of America, 1997.
- „Foundation Shoah“. *Allocution de M. Jacques CHIRAC, Président de la République, prononcée lors des cérémonies commémorant la grande rafle des 16 et 17 juillet 1942*, žiūrėta 2024 m. vasario 28 d. <https://www.fondation-shoah.org/sites/default/files/2017-04/Allocution-J-Chirac-Vel-dhiv-1995.pdf>.
- Hamilton, Peter. „Representing the Social: France and Frenchness in Post-War Humanist Photography“. In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Edited by Stuart Hall, 75–150. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1997.
- Hamilton, Peter. „A poetry of the streets? Documenting Frenchness in an Era of Reconstruction“. In *The Documentary Impulse in French Literature*. Edited by Buford Norman, 177–217. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 2001.
- Jaffe, Ruth. „The Sense of Guilt within Holocaust Survivors“. *Jewish Social Studies* 32, no. 4 (October 1970): 307–314.
- Josselson, Ruthellen. „The Hermeneutics of Faith and the Hermeneutics of Suspicion“. *Narrative Inquiry*, no. 14(1) (2004): 1–28.
- Joung, Joanne Marie. „A Study of Aimon de Varennes' Florimont“. PhD dissertation, University of Sheffield 2010.
- Keith, Susan. „Collective Memory and the End of Occupation: Remembering (and Forgetting) the Liberation of Paris in Images“. *Visual Communication Quarterly* 17, no. 3 (August 2010): 134–146.
- Krasnovas, Aleksandras. „Įtarumo hermeneutika ir interpretacijos pagrįstumas“. *Logos*, no. 64 (2010): 190–197.
- Lawless, Kate. „Memory, Trauma and the Matter of Historical Violence: The Controversial Case of Four Photographs from Auschwitz“. *American Imago* 71, no. 4 (Winter 2014): 391–415.
- Lewandowska, Karolina. Sabine Weiss, *les villes, la rue, l'autre*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2018.
- Mazel, Pierre. *Le Livre noir des crimes nazis dans l'Ain pendant l'Occupation*. Ain: Édition du Bastion, 2004.
- Nir, Avissar. „Photoactivism: Political Iconography in France, 1944–1968“. Master's thesis, University of Virginia, 2016.
- Passerini, Luisa. „Memories Between Silence and Oblivion“. In *Memory, History, Nation*. Edited by Katharine Hodgkin, Susannah Radstone, 238–254. London: Routledge, 2017.
- Pachet, Pierre. „Victor Basch“. *Esprit*, no. 129/130 (8/9) (Août-septembre 1987): 104–113.
- Peters, John Durham. „Witnessing“. *Media, Culture & Society* 23, no. 6 (November 2001): 707–724.
- Petit, Laurence. „War, Trauma, and the Dance of History: Anita Brookner, Ettore Scola, and Terence Davies“. In „Photography and Trauma“. Edited by Laurence Petit, Aimée Pozorski. Special issue. *Polysèmes* 19 (June 2018). <https://doi.org/10.4000/polysemes.3394>.
- Ricœur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Translated by Kathleen Blamey, David Pellauer. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2004.

- Simons, Penny. „Naming Names: Onomastics, Etymologies and Intertexts in Aimon de Varennes' „Florimont“. *Neuphilologische Mitteilungen* 113, no. 4 (2012): 457–485.
- Thézy, Marie de, et Claude Nori, ed. *La Photographie Humaniste: 1930–1960, Histoire D'un Mouvement En France*. Paris: Contrejour, 1992.
- The World of Marc Chagall*. Photographed by Izis, Text by Roy McMullen. New York: Double-day & Company, Inc, 1968.
- United States Holocaust Memorial Museum. *Holocaust Encyclopedia*. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/france>.
- Wieviorka, Annette. *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*. 2nd ed. Paris: Hachette „Pluriel“, 2013.
- Winter, Jay. „Sites of Memory and the Shadow of War“. In *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning, 61–74. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2008.

Summary

The Memory That Didn't Exist: The Expression of (In)voluntary Silence in French Humanist Photography. The Case of Israel Biderman (Izis)

Ugnė Marija Makauskaitė

Keywords: (in)voluntary silence, humanist photography, traumatic experience, Izis, Israel Biderman.

The article explores the expression of (in)voluntary silence in French humanist photography, focusing particularly on the work of Israel Biderman (Izis). The objective of this research integrates memory studies to broaden our understanding of Izis's experiences and creativity within the broader framework of humanistic photography. Drawing on key works in memory studies, which include analyses of traumatic experiences, the chosen methodology of hermeneutics of suspicion serves to problematize images and information related to the artist. This approach helps to uncover less obvious or nuanced meanings in humanistic photography that approach or extend beyond the boundaries of the image or text, highlighting its latent, inconsistent, or contradictory aspects.

The study's chronological scope spans the heyday of humanistic photography globally, from the 1940s to the 1960s. This period coincided with significant cultural and social upheaval following World War II, which profoundly influenced humanistic photographers' works by often avoiding direct representations of their own traumatic experiences.

To underscore the significance of silence as a mode of expression, this study develops the concepts of voluntary and involuntary silence prevalent in post-war society. For individuals grappling with traumatic experiences, the articulation of such memories could prove too agonizing, leading them to suppress them beyond the reaches of consciousness. Rather than focusing solely on the finite nature of memory, the study emphasizes the process of memory movement prompted by trauma. Accordingly, the term "silence" is preferred over "oblivion," which often features prominently in

scholarly discourse of the era. In this study, the absence of representation of war traumas in photographic works from the 1940s to the 1960s is identified as involuntary silence. Conversely, the deliberate selection of aesthetic forms that romanticize contemporary existence represents an antipode to this silence. It is crucial to highlight the problematic nature of photography as a medium that breaks silence, as revealed through the negatives. The abundance of images can also mask absence or lack, particularly when viewed through the lens of narratives of traumatic experiences. The connection between involuntary silence and photography extends beyond the non-representation of war traumas – its primary characteristic – to encompass the romanticization of everyday life through certain aesthetic forms, sometimes rather banal, and chosen subjects.

The voluntary silence prevalent in post-war French society, driven by a desire to reshape the past, found expression in humanist photography. Here, capturing everyday life served as a poignant contrast to the senseless war deaths and the anguish of Holocaust experiences. Photography, a medium intended to depict reality, paradoxically also became a vehicle for expressing involuntary silence. Employing the hermeneutics of suspicion, Izis's creative legacy reveals new dimensions. Specific details surrounding his works – such as titles, locations, and dates of capture – offer glimpses of involuntary silence concealed beneath the lyrical aesthetics of humanist photography. Moreover, delving into the symbolic meanings of elements within the photographs and their connection to Izis's biography unveils interpretive layers associated with involuntary silence.