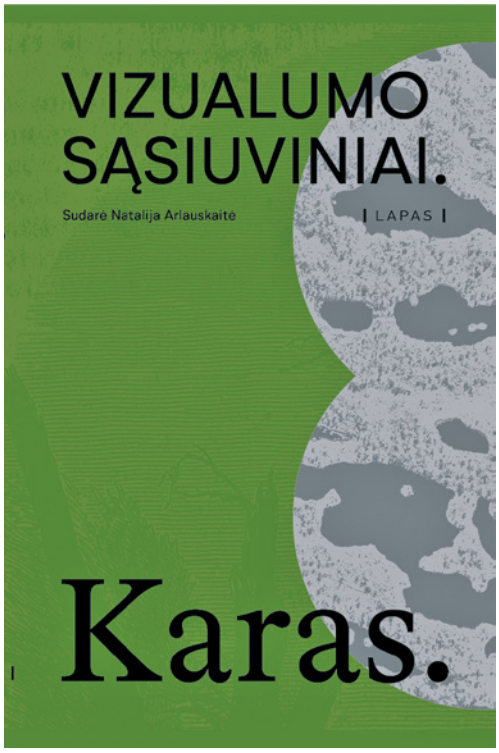
eISSN 2783-6843 | ISSN 1392-0316

Karo vaizdai. Tarp slaptumo ir ikoninės dokumentikos

Skaidra Trilupaitytė
Lietuvos kultūros tyrimų institutas
s.trilupaityte@gmail.com

Natalija Arlauskaitė, sud. *Vizualumo sąsiuviniai. Karas*. Lapas, 2025. 344 p. ISBN 978-609-496-019-2



Leidyklos „Lapas“ serijos *Vizualumo sąsiuviniai* pirmasis tomas *Karas* pasirodė įdomiu laiku. Internetinės žiniasklaidos kanaluose, ypač socialiniuose tinkluose, plintantys vaizdai bei naujienos iš karštųjų Žemės taškų srūva į mus nesustojamai, tačiau tas srautas savaime nebereiškia to, ką tradiciškai vadinome objektyvia informacija arba „pagaliau išsiaiškintomis“ vieno ar kito įvykio aplinkybėmis. Pavargusios smegenys provokuojamos tiesiog atsiriboti nuo informacijos pertekliaus. Žinant, kad net ir dirbtinio intelekto (toliau – DI) įrankiais generuoti vaizdai ištobulėjo tiek, kad rupią (netobulą) dokumentiką imituojantys videopasakojimai nebėra lengvai atpažįstami ir akimirksniu demaskuojami kaip „netikri“, apima apatija. Įtikinamos sintetinės klastotės nebepanašios į tas, kurias nesunkiai identifikuodavome dar prieš kelerius metus, kai oficialioji žiniasklaida ūžė apie galimą jų pavojų ateityje. Dabar lyg ir nebeūžia. O socialiniuose tinkluose kasdien galima aptikti DI paveikslėliais savo ištarmes iliustruojančius pamokslininkus, aršius politinės realybės kritikus, viso pasaulio negandų užgrūdintus teisuolius, lengvatikius, stoikus, skeptikus... Sakoma, kad patys algoritmai pageidauja dirginančių emocijų ir pagal tam tikras kategorijas suskirstytų žmonių charakteristikų, kurios išreiškiamos vartotojams nematoma matematine kalba. Kad ir kaip žiūrėsime, apsišvietusių racionalių individų požiūrius į šiandienos politinius (tarp jų ir karinius) konfliktus formuoja tas, kas geba akimirksniu įtikinti smegenis, nesvarbu, ar informacija perteikiama „gyvais“ vaizdais, ar papildomo dėmesio reikalaujančiais tekstais.

Paradoksalu, tačiau dėl įkaitusių komunikacinių medijų aiškiai ir nedviprasmiškai atsakyti į klausimą, ar šią akimirką esame kare, nėra lengva. Apie tai byloja ir įvadinio Natalijos Arlauskaitės teksto pirmieji sakiniai, siūlantys pagalvoti, kaip mes suprantame karą – „kaip žygdarbį, alinančią rutiną, smurtą, žmogiškumo išbandymą ar lemtingų sprendimų ribotumą“ (p. 11). Suprantu bent jau tiek, kad fizinis buvimas kare, kuriame žmonių kūnai žalojami, žudomi ar kankinami neabejotinai skiriasi nuo to, kaip tie dalykai aprašomi literatūroje, rodomi kine ar feisbuko rylsuose. Fizinis karštųjų zonų išgyvenimas vargu ar gali būti lyginamas su medijuotais pašaliečių jausmais arba su šioje knygoje aprašomomis retrospektyviai suvokiamo vizualinio smurto akademinėmis refleksijomis. Žiūrėdami vaizdus

parodose ar ekrane, skaitydami teoretikų apmąstymus, tas daugiabriaunes fronto linijas matome iš saugios perspektyvos. Ta proga galima pridurti, jog pernelyg tiesioginiai biologinio kūno naikinimo ir kankinimo vaizdai dažniausiai apskritai negali būti medijuojami, jie iš principo nėra skirti žiūrovams vertinti. Tarkime, beveik visų mūsų vartojamų ir algoritmų valdomų socialinių tinklų platformas kažkur pogrindyje prižiūri ir cenzūruoja ne menamas visažinis DI (kaip mus mėgina įtikinti „Big Tech“ kompanijos), bet vis dar menkai apmokami žmonės – socialinių tinklų valytojai. Žmogiškieji „nematomieji darbuotojai“ turi rūpintis tuo, kad tam tikri siaubingi vaizdai niekada nepasiektų socialinių platformų vartotojų akių. Valytojai, deja, tai pamato, ištrina bei stengiasi „atmatyti“. Tačiau biologinės smegenys yra užnuodijamos; taigi žmonės išgyvena rimtas psichologines traumas – tęsti šio pobūdžio darbo ir likti sveikam neįmanoma.

Kad ir kaip vertintume smurto medijavimą vaizdais, karo veiksmų ar pasekmių stebėjimo, to paradoksalaus „žiūrėjimo iš labai toli“ strategijos išties vertos rimto akademinio dėmesio. Būtent saugus atstumas leidžia nenuilstamai diskutuoti, kas mes esame viename ar kitame kare ir, cituojant Arlauskaitę, aiškintis, „kokiu tikslu žiūrime, kokias žvilgsnio technologijas valdome ir ką su tokio žvilgsnio įrašu norime ar galime padaryti“ (ibid.). Ne tiesioginis kraujo potyris, bet bendresnis karo reiškinio supratimas, kitaip tariant, jau minėtasis kritinis reflektavimas priklauso „nuo to, kokiuose ir kokių institucijų ar konkrečių žmonių kontroliuojamuose informacijos tinkluose šie įrašai pasirodo ir sklinda, kokios derybos dėl jų reikšmės įmanomos ir kokie sprendimai jais remiantis vyksta“ (ibid.).

Leidinyje itin išsamiai nusakoma tai, ką gali perteikti smurtinius išpuolius, įvairaus pobūdžio susidorojimus, karą ar jo padarinius fiksuojantys vizualiniai, žodiniai ir daiktiniai dokumentai. Skirtingais metais atskirose knygose kažkada publikuoti keturių autorių tekstai šiandien jau viename *Vizualumo sąsiuvinyje* pristato netapačius ideologinius ir techninius parametrus bei tikroviškumo konvencijas (atskirai norisi pagirti leidinio vertėjas ir kalbos redaktores). Paulio Virilio knygos *Karas ir kitas: percepcijos logistika* (1984) pirmieji du skyriai liudija karo matymo iš viršaus istoriją ir naujas XX a. technologijas, tokias kaip Pirmojo pasaulinio karo metu pradėta

naudoti žvalgybinė aerofotografija. Čia prasideda diskusija apie karo vaizdų vertikalumą, kurią pratęsia Lisos Parks tekstas (2018), aptariantis palydovų vaizdus, kuriais remiantis įrodinėta apie 1995 m. Bosnijos musulmonų žudynių Srebrenicoje tikroviškumą. Šiuo atveju žinias apie įvykį kontroliavo korporacijos ir didžiųjų šalių specialiosios tarnybos, taip pat karinės informacijos sklaidą reguliuojanti žiniasklaida. Ariellos Azoulay tekste „Žiūrovė kviečiama dalyvauti“ (2008) pasitelkiami įvykiai iš Izraelio ir Palestinos konflikto, taip pat analizuojama JAV vergvaldystės istorija, išryškinama nuo priespaudos nukentėjusių moterų vizualinė represija ir iškeliamos į paviršių jų galimybės užginčyti esamas galios hierarchijas. Leidinį baigia žinomo tarpdisciplininio tyrimų centro „Forensic Architecture“ darbus pristatantis Eyalio Weizmano tekstas „Kriminalistinė architektūra – kas tai?“ (2017), kuriame kalbama apie multimedijinius modelius, padedančius iš plika akimi beveik nematomų duomenų atpažinti ir įrodyti žiaurius nusikaltimus žmogiškumui, kuriuos vykdė kolonijinės valstybės ir sukarintos nevalstybinės grupuotės.

Kitaip tariant, šis itin išsamus rinkinys jungia tekstus, kuriuose akcentuojami ir pristatomi, kaip teigiama įvade, „skirtingi vizualumo tipai – kinas, fotografija, palydovų vaizdai, vizualus modeliavimas“ (p. 16). Skirtingos prieigos savaip padeda išryškinti atsitiktinių karo vaizdų (taip pat ir intencionalaus jų vaizdavimo) problemiškumą. Kai Virilio teigia, kad karas neatsiejamas nuo magiško reginio, neva karas be vaizdinio neegzistuoja, panašiai kaip ir bet kuris sofistikuotas ginklas neegzistuoja be psichologinės mistifikacijos, jis tuo pačiu pripažįsta technologinių išradimų ir bet kurio subjektą apstulbinančio efekto laikinumą. Cituodamas lordo Mountbatteno devizą „vos tik suveikia, iškart pasensta“ (p. 25), iliustruojantį nuolatines žmogiškosios percepcijos slinktis, Virilio į šiuolaikinio žmogaus suvokimo lauką įveda karinio filmo idėją. Nuo pat tada, kai kinas tampa pajėgus sukelti nuostabą, net nebūtinai iliustratyviai ką nors rodydamas ir pažodžiui pasakodamas apie mūšį, ši medija patenka į ginklų kategoriją. Priešingoms stovykloms atstovaujančios šalys tą ryškiai suvokė Antrojo pasaulinio karo metais. Prancūzų teoretiko papasakota anuometinio kino istorija ir žvilgsnio suverenumo išryškinimas XX a. kultūros istorijoje praturtina supratimą

tiek apie karo (ne)įspūdingumą, tiek ir apie kino strategijų raidą ir kintančią modernaus subjekto psichologiją. Parinkdamas taiklius kino meno pavyzdžius, Virilio papasakoja, kaip ankstyvajame kine atsiranda chronologinė logika, kuri pakeitė „senąjį, ilgai trunkantį fotografinį pozavimą; dekoracijų architektūra su savo tūriais, erdvę dalijančiomis pertvaromis užleidžia vietą laisvų sekvencijų montažui“ (p. 37). Pristatomi pirmųjų kinematografinių triukų efektai (brolių Lumiere'ų filme *Sienos griovimas* siena sugriaunama analogiškai kaip ir XVIII a. pirmosios savaeigės transporto priemonės atveju). Kino ir įvairių technikos sričių panašumai šiuo atveju iliustruoja neretai bendras karo ir fotografinių bei kino išradimų šaknis.

Kažkuriuo metu tapo aišku, kad realus modernaus karo pobūdis nesiūlo sodrių vizualinių patirčių. Kita vertus, dar iki Pirmojo pasaulinio karo buvo akivaizdu, kad „modernaus karo nenatūralumas tapo nebesuderinamas su kinematografiniu dirbtinumu“ (p. 41). Norėčiau atkreipti dėmesį į kino ir aviacijos – abi technologijos naudotos šaudyti – jungtis. XIX a. gale, pasak Virilio, „kinas ir aviacija radosi visiškai tuo pačiu metu, o štai 1914 m. aviacija iš tiesų liaujasi buvusi vien skraidymo bei rekordų siekimo priemone“ (p. 44), ji tampa vienu iš matymo būdų, tuo pačiu pratęsusia ginklų galimybes. Mat „būtent iš oro žvalgybos kilo oro gynybos ginklas, kurio naudojimui generaliniai štabai iš pradžių nepritarė“ (ibid.). Taigi per mūšius pilotams tekdavo atlikti žongliravimo triukus, kadangi reikėdavo šaudyti, filmuoti ir pilotuoti tuo pat metu. Kurį laiką karo lėktuvai priklausė nuo natūralaus apšvietimo, rūko ar debesų, taigi nakties tamsoje veikti buvo kur kas sunkiau, teko pradėti naudoti dirbtines šviesas. Bombonešiai šias kliūtis įveikė pirmieji, pradžioje naudoti elektriniai žibintai, o vėliau prie sparnų galų buvo įmontuojami prožektoriai.

Karo metais pagreitį įgavo žodinė propaganda; kine tuo tarpu užgimė „žvaigždžių sistema“, atsirado visuotinai garbinami sekso simboliai. Jau per Pirmąjį pasaulinį karą įvairiose srityse buvo vystoma intensyvios percepcijos logistika, o per Antrąjį plito tokie žanrai kaip striptizas, gimęs sugretinus kino ir sekso reiškinius (*„strip-tease* – žodžių žaismas, sudarytas iš kino juostos, *strip*, ir seksualinio jaudinimo, erzinimo, *tease*“, p. 53). Čia jau galima aptarti bet kokio mastelio sąlygiškumą, nes vizualinės priemonės

vaizdus perteikia (ir žiūrovams leidžia juos suvokti) netolygiai, nepaisant to, kad karo logistikoje atstumus ir žemėlapių metmenis būtina visiems suprasti vienodai. *Pin-up* merginų, visų pirma Marilyn Monroe, fotografijų ir plakatų išplitimas susijęs būtent su nenatūralaus dydžio atvaizdais. Juose Marilyn kūnas pranokdavo tiesioginius natūralius matmenis, nes atvaizdas „gali būti išdidintas lyg milžiniškas ekranas ir kartu sumažintas, padaugintas, sulankstomas kaip plakatas, žurnalo viršelis ar lankstinukas“ (p. 59). Kino operatorius ir karo chirurgas veikė panašiu būdu, su panašiais kūnais ir kažkuria prasme naudojosi netgi tapačiomis technologijomis. Tačiau jų išgaunami vaizdai, žinoma, buvo visiškai skirtingi.

Šiandien išties įdomiai nuskamba mintis, kad kūną skrodžiantis įdėmus chirurgas panašėja į oro žvalgybos fotografą. Specialiosios karo procesų (mašininės) matymo priemonės vaizdą atsieja nuo subjekto įspūdžių srauto, panašiai ir „endoskopija ar radiologiniai tyrimai leidžia sukurti pasislėpusių organų instrumentinį koliažą, padaryti juos akivaizdžiai matomus ir įgalina visiškai nepadorų ligos ar traumų sukeltos žalos perskaitymą“ (ibid.). Masinės kultūros atsiradimas karo metais iliustruojamas Holivudo produkcijos pavyzdžiais. JAV kompanijos jau Pirmojo pasaulinio karo pradžioje „su malonumu kuria ekstravagantiškiausius kameros judėjimus, o tuo metu Sovietų Sąjungoje Eizenšteinas kalba apie variklio sproginėjimų seriją, varančią filmą į priekį“ (p. 62). Propagandinė kino galia, kurios kažkada dar neturėjo kitos medijos (net ir politiniai lyderiai mitingų metu į minias kadaise tegalėjo kreiptis vien nedideliu atstumu girdimais megafonais), būtent kinematografines technologijas leido paversti valstybinės reikšmės industrijos sritimi, ką Sovietų Sąjungoje liudijo Lenino pastangos.

Parks tekstas „Palydovinis liudijimas. Bosnijos karo vaizdai ir nušvietimas žiniasklaidoje“ pradedamas technologijų kovergacijos kaip reliacinio modelio aptarimu. „Konvergacijos genealogija ne tiek išaukština kombinuotų technologinių formų naujumą, kiek pabrėžia prieštaros ir daugiaprasmiškumo trajektorijas, kurias lemia tokia tarpusavio sąveika“ (p. 76). Palydovinė televizija yra diskursyvių modalumų rinkinys, priklausantis nuo įvairių politinių ir institucinių kontekstų. Žemės fotografavimo praktika iš

palydovų, kaip ir palydovinė televizija, atsirado dėl kosmoso tyrimų sąsajų su militarizmu. Autorė čia pabrėžia estetinius ir fenomenologinius objektų aptikimo nuotoliu komponentus, nagrinėdama slaptų karinių šnipinėjimo palydovų generuojamus vaizdus. Orbitinio žiūrėjimo (angl. *orbital viewing*) praktika ir išplečia, ir demaskuoja tam tikrus žinojimo režimus. JAV 1972 m., siekiant valdyti gamtos išteklius, paleistas nuotolinio aptikimo palydovas „Landsat“ fotografavo Žemę, tas nuotraukas galėjo naudoti valstybinės, mokslo ir privačios įmonės. Vėlesni panašūs palydovai stebėjo branduolinę Černobylio avariją 1986 m., Brazilijos Amazonės miškų naikinimą 1993 m. ir pan. Tokia technologija niekais pavertė visiško nacionalinio atskirumo, t. y. bet kurios šalies principinio uždarumo idėją. Ji taip pat darė įtaką tam, kaip veikė kai kurios palydovinės komercinės televizijos. 1994 m. ankstesnė slapta žvalgybinė medija tapo vis labiau prieinama visuomenei ir bet kam, kas galėjo sumokėti už didelės raiškos vaizdus.

JAV karinių palydovų 1995 m. liepą padaryti vaizdai fiksavo aiškiai numanomas šviežias masines kapavietes Rytų Bosnijoje. Vardydama gausius žiniasklaidos ir tarptautinių žmogaus teisių organizacijų tyrimus, Parks imasi aiškintis šių amerikiečių kariuomenės palydovinio stebėjimo vaizdų menamą objektyvumą ir paradoksalumą. Nors JAV pareigūnai vėliau teigė, kad iš šių abstrahuotų vaizdų gavo genocido įrodymų, tokie liudijimai iš tiesų, pasak autorės, „vos krepštelėjo įvykių, besirutuliojančių ant žemės, paviršių“ (p. 84). Technologizuota stebėsena tarsi neleidžia pripažinti politinių, socioistorinių ir kitokių sąlygų, kurios lėmė konfliktus buvusioje Jugoslavijoje. Todėl Parks prieina prie išvados, kad „liudyti“ karo žiaurumų iš atokios ir abstrahuotos – skriejančio palydovo – pozicijos iš esmės neįmanoma. Tačiau tą patį galima pasakyti kalbant apie bet kurią regos technologiją. Kaip rodo visa *Vizualumo sąsiuvinių* knyga, nė viena karo matymo medija nėra atsieta nuo išorinių aplinkybių ir politinės žiūros, nė viena jų nėra savaime objektyvi, lyginant su kitomis medijomis, – daiktiniais įrodymais, dokumentuotais pasakojimais, subjektyviais prisiminimais ir kt. Pasyvus Bosnijos serbų armijos agresijos stebėjimas vyko būtent dėl to, kad iš palydovo Žemę stebi ne kokie nors JAV vujaristai, kaip tarsi netiesiogiai sugestijuoja autorė, bet automatinės mašinos. Tokias žiūrėjimo strategijas vėliau

analizuojančiam duomenų analitikui įmanoma galbūt apytiksliai numatyti masinių kapaviečių vietą. Tačiau neįmanoma betarpiškai pažvelgti iš arti, įžvelgti žmonių veiksmuose kažką (ne)žmogiško arba būti sukrėstam to, kas vyksta su gyvais kūnais realiu laiku (tokią „čia ir dabar“ perspektyvą, matyt, pasitelktų stebuklingu būdu konkrečioje vietoje atsiradę karo fotografai).

Skaitant Parks tekstą, galima nuspėti, kad autorė pasigedo minėtojo betarpiško įsitraukimo, todėl šioje vietoje iškyla tam tikras prieštaravimas tarp naujųjų technologinių galimybių ir autentiškojo žmogiškojo rūpesčio bei tyrėjos lūkesčių. Ypač detaliai papasakota įvykių, kaip jie buvo perteikiami Vakarų žiniasklaidoje, istorija prieštarauja autorės siekiui „pabrėžti, jog neįmanoma žinoti, kas tiksliai vyko Srebrenicoje 1995 m. liepą“ (p. 91). Susitaikymas „su savo pačios netobulu bandymu suprasti šiuos įvykius“, kai „kiekvienas politinis interesas įvykius pateikia savu kampu“ (ibid.), šiuo atveju atsiskleidžia kaip tam tikra hermeneutinė aklavietė. Viena vertus, tarsi braunamasi pro atviras duris įvairiais būdais aiškinant, kad, nepaisant į objektyvumą pretenduojančių palydovinių ir kitokių medijų, neįmanoma retrospektyviai pamatyti tikrovės, kurios nematei realiu laiku. Kita vertus, ne mažiau nuoširdžiai dėstoma, kad Vakarų piliečiai ilgainiui ėmė „iš tolo“ matyti ir suprasti Srebrenicos žudynes tik dėl naujųjų medijų. Greičiausiai kitaip ir negali būti. Kaip vienoje vietoje pripažįsta pati autorė, „informacinėje visuomenėje kone neįmanoma atskirti to, ką žinai apie įvykį, nuo to, kaip jis nušviečiamas žiniasklaidoje“ (p. 92). Šiuo atveju grįžtu prie savo pačios jau išsakytų išlygų apie tai, kad visos medijos gali būti pakankamai geros ir blogos tuo pat metu, nė viena nėra išskirtinai objektyvi. Nepaisant to, jog kai kurios naujos (visai kaip ir senosios tradicinės) matymo priemonės leidžia pamatyti ir pažinti tai, ko anksčiau negalėjai nujausti egzistuojant.

Kameros ir palydovai „mato už mus“, pasak Parks cituojamo Samo Weberio. Tačiau kognityvinis atpažinimas – kas yra ir kas nėra karas ir koks yra jo pobūdis – visais atvejais formuojasi ne kamerose, o smegenyse. Galima kritiškai vertinti vienpusišką ir vienkryptį vakarietiškos žiniasklaidos industrijos požiūrį į bet kuriuos už tiesioginio didžiųjų valstybių intereso lauko nutinkančius įvykius. Tačiau net ir demonstruojančios labai tiesioginį interesą kurios nors nevakarietiškos žiniasklaidos priemonės žvilgsnis

pats savaime, matyt, netaptų objektyvesnis. Gal netgi atvirkščiai. Taigi ir moralinio pobūdžio lūkestis neva abstrahuoti vizualiniai modeliai, kuriuos gamina palydovinių regėjimo mašinų arsenalas, savaime turėtų provokuoti pagalbą realiu žemišku laiku, kai žmones išgelbėti dar įmanoma, atrodo šiek tiek naiviai.

Tą netiesiogiai pabrėžia kitų (lygiai taip pat nepatikimų) komunikacijos priemonių kompleksiškumo aprašymai. Priekaištaujama neva Persijos įlankos kare televizijos transliacijos buvo neobjektyvios ir efektingos (sakytumei, „žiūroviškos“) tuo pat metu. Tačiau žiūrėjimo technologijos vystėsi lygia greta su žudymo ir naikinimo technologijomis. Kaip jau minėta, žmogus panašiu laiku sukūrė karinę mašiną ir kamerą, jų tobulėjimas ilgainiui leido atsisakyti grėsmių apsupto subjekto – karo dalyvius filmuojančio vienišo dokumentalisto arba kareivio su šautuvu. Dabartinėse karinėse operacijose veikia už šautuvą daug efektyvesnės raketos, tolimojo nuotolio dronai. Kaip teigia Parks cituojamas žmogiškojo artumo galimai taip pat besiilgintis Kevinas Robinsas, „regimybė buvo atskirta nuo skausmo garso ir pojūčio, nuo degėsių ir mirties kvapo bei skonio“ (p. 105). Turėtume prisiminti, kad būtent to kažkada buvo siekiama kuriant vis tobulesnes matymo mašinas, o subjektyvias žmogiškąsias jusles jau seniausiai praaugo žmogiškieji tęsiniai – optiniai taikikliai, mikroskopai teleskopai ir t. t. Taigi ir kai kurių šiandienos teoretikų tekstuose netiesiogiai reiškiamas betarpiškos karo vaizdų perspektyvos ilgesys atrodo kone utopiškai.

Nors Parks, atrodo, linkusi kaltinti būtent JAV karinę žiniasklaidą ir jos sedatyvines smegenims skirtas priemones, tačiau virtualaus karo smurtingumas, sukrečiančio efekto ir tuo pat metu „raminamųjų vaistų akims“ kūrimas yra principinis bet kurios reginių visuomenės žiniasklaidos bruožas. Apie karą mus korektiškai ir šiuolaikiškai informuojanti žiniasklaida, viena vertus, „įkiša pilietį-žiūrovą į sprogstantį taikinį, o kita vertus, tariamai romiais orbitiniais vaizdais“ (p. 106) mus nuo to karo atitolina. „Reginiams taip besikeičiant, pilietis-žiūrovas išgyvena dialektiką tarp nerimastingos dezorientacijos ir malonios nuotolinės kontrolės, pavojingai užsimiršdamas ir nebežinodamas, kieno vardu metamos bombos ir paleidžiami palydovai“ (ibid.). Skaitant apie šiuos tiesiogiai fizinio

naikinimo nepatiriančius, tačiau pasaulio žinias sekančius ir tuo būdu prie karo tai priartėjančius, tai nuo jo aktualijų nutolstančius žiūrovus, beveik prisimenu keistas makluhaniškas karštas ir šaltas komunikacinių technologijų išraiškas, dažnai, beje, telpančias toje pačioje medijoje (prisipažinsiu, vienprasmiškos šalčio ir karščio metaforos man visąlaik atrodė viena keistesnių Marshallo McLuhano įžvalgų, gana sunkiai pritaikomų staigiai besikeičiančioje sociokultūrinėje realybėje).

Azoulay tekste „Žiūrovė kviečiama dalyvauti“ analizuojamos fotografinio akto akimirkos Palestinoje, kai suluošintų ar mirusių palestiniečių kūnai tampa žiūrovui rodomu atsitiktiniu objektu. Emocines vaizdo reikšmes galiausiai susikuria pati žiūrovė šifruodama fotografavusiojo perspektyvas ir už kadro glūdintį kontekstą. Adresato atsakomybė iš tiesų didelė, „tačiau kai fotoaparatai atsiduria tokioje daugybėje rankų, atsiranda naujų būdų klausti ir diskutuoti, kaip piliečiai sugyvena ir yra valdomi“ (p. 141). Fotografija čia apibūdinama kaip skirtingų subjektų ir institucijų santykių tarpininkė, nes gyvename laikais, kai viskas – visos gyvenimo ir tyrimų sritys – yra fotografuojamos. Karo zonos nusakomos kaip išimtys – nuo kasdieninio gyvenimo paprastai atskirtos uždaros erdvės, kuriose fotografuoti gali arba kitiems procesą fiksuoti leidžia tik valdantys situaciją. Vis dėlto šiais socialinių medijų laikais, kai mūsų regos lauke dažnėja asmeniniais telefonais darytų videotransliacijų ir spontaniškų rylsų, kurtų „iš po skverno“, kartais net ir uždaros pavojingos zonos tampa pralaidžios, nė nekalbant apie tai, jog daugelis rusenančių konfliktų viešumoje kyla netikėtai, oficialiai dar neidentifikavus konkrečios erdvės kaip karo lauko. Turint minty vis naujesnes kompleksines propagandos ir manipuliacijų galimybes, pati tiesioginių vaizdų interpretacija nėra savaime aiški. Kai aršiai nusiteikusios minios veiksmus transliuoja nebe žiniasklaida, o konfliktuojančios pusės, dažnai tenka kliautis mažai žinomo informacinio kanalo ar net pavienio asmens patikimumu. Spontanišką žiūrinčiosios interpretaciją nulemia jau turimos žinios ir politinės nuostatos, kurios susiformuoja dar iki akims sutinkant vaizdą. Svarbu pastebėti, kad Azoulay tekstas rašytas tada, kai videovaizdus transliuojančių telefonų eilinių protestuotojų rankose dar nebuvo. Autorė nemažai diskutuoja su Roland'u Barthes'u apie pastarojo analizuotas Paryžiaus Orsay muziejuje 6 deš.

eksponuotas parodos *Šokiruojančios nuotraukos* fotografijas. Vertindamas estetizuotus, t. y. muziejuje rodomus fotoobjektus pagal tai „ar jie mane šokiruoja“, Barthes'as „įkalina nuotrauką užburtame rate, kuris veikia taip: gera siaubą kelianti nuotrauka turėtų priversti žiūrovą pašiurpti. Žiūrovas tampa ir aktyvus, ir pasyvus. Pasyvus tiek, kiek nuotrauka priverčia jį pašiurpti. Aktyvus tiek, kiek pats nusprendžia ir įvertina, ar nuotrauka iš tikrųjų privertė pašiurpti“ (p. 167). Žiūrovas iš esmės privalo nuotrauką suprasti kaip egzistuojančią estetinėje tvarkoje ir pripažinti meno kūrinio naujoviškumą, nes meno kūrinių raida ir žvilgsnio į juos raida daugeliu aspektų sutampa. Barthes'as kritikuoja anuometinį fotografijų institucinio pozicionavimo nejautrumą, Azoulay kritikuoja Barthes'o formuluočių nejautrumą, tuo tarpu iš šiandienos reginių visuomenės pozicijos man pačiai keistokai atrodo menamas mūsų reikalavimas patirti vis daugiau siaubo per vaizdus. Autorė teigia, kad „toks diskursas treniruoja žiūrovus žiūrėti į siaubą, o dėl to, kad yra nematomas, reikalauti jo dar daugiau – kad būtų pamatytas“ (p. 169).

Skaitant šį tekstą vietomis norisi pasitelkti savotiškai išvirkščiąją percepcijos perspektyvą. Tiek prisiimantiems neva nešališką estetinę poziciją, tiek ir tiems, kurie orientuojasi į vis didesnį efektą ir į reitingų siekiančią „pramoginę poziciją“, tikrasis siaubas gali būti neprieinamas iš principo. Gal kiek ir paradoksalu, tačiau informacinio pertekliaus laikais vis efektingesni ir žiauresni vaizdai nebegali sukelti šoko vien dėl to, jog siaubas tapo populiariosios kultūros žanru. Kone fiziologiškai sukrečiantis kraupumas, kaip ir nuoširdi autentiška nuostaba, nėra tipiška jausena apsišvietusiems ir visko jau mačiusiems dabarties vaizdų stebėtojams. Pastarieji neprimena neva paklaikusių 1896 m. brolių Lumière'ų filmo *Traukinio atvykimas į stotį* žiūrovų. Matyt, neatsitiktinai šiandienos kultūros ir filosofijos teorijose, analizuojančiose keistąją siaubo klasiką, teigiama, kad tikrasis baimės personažas negali būti iki galo pažinus ar iššifruojamas. Realiai jaučiamas šiurpas paliečia smegenis kaip fragmentuota nuojauta, o baimės objektas dažnai traktuojamas kaip antgamtiškas – nei matomas akimis, nei turintis protu suvokiamus kontūrus. Savo ruožtu, nepriimtinus ir išties žiaurius dabarties vaizdus, kaip jau minėta, institucijos cenzūruoja (taigi jie netampa nei muziejiniais, nei žiniasklaidoje cirkuliuojančiais objektais).

Šį regos posūkį arba savotišką apsibrėžimą, ko negalima rodyti, – tą lėmė pakitusios politinės nuostatos oficialiojoje žiniasklaidoje – iš esmės panašiai akcentuoja ir Azoulay, teigianti, kad „nuo dešimtojo dešimtmečio fotografijos regimumo sąlygos muziejų erdvėse pasikeitė. Atsirado nauja žiūrovės pozicija, pasižyminti tuo, kad atsakomybė už vaizdo prasmę susilieja su atsakomybe už fotografuojamuosius“ (p. 172). Panašią etinę nuostatą Eyalas Weizmanas išreiškė tekste „Kriminalistinė architektūra – kas tai?“, kuriame aiškinasi apie nematomus ir oficialiai slepiamus, nepripažįstamus valstybinio masto kriminalinius įvykius. Itin subtiliai, sluoksnis po sluoksnio, pasažas po pasažo, atskleidžiama aplinkos, statinių atsparumo, karo nusikaltimų liekanų, medžiaginių detalių ar užuominų atsitiktinai darytose anoniminėse fotografijose svarba. Net ir nedideli vizualiniai daiktų ar gamtos objektų pokyčiai, kuriuos atskleidžia deformacija, pasirodo, kartais tampa liudijimais apie tai, kas vyko prieš tai. Architektūra tampa medija, užstatyta aplinka, o jos nuotraukos – duomenų įrašymo ir saugojimo laikmena. „Judėdami Žemės paviršiaus sluoksniais, viršgarsiniai įtrūkiai perskrodžia ne tik uolienas, bet ir visą atmosferą, tarsi ji būtų kieta terpė. Geologams žemės drebėjimai labai svarbūs, nes atveria giliai palaidotus uolienų sluoksnius. Struktūrinis pastato įtrūkimas atskleidžia informaciją apie tai, kaip pastatas buvo statomas; kitu atveju ji liktų paslėpta po tinku ar apdaila“ (p. 207). Įvairiais pavyzdžiais šiuo atveju iliustruojama, kaip statiniai ir aplinka gali tapti matavimo įrankiais, nors iš materialių formų išskaityti politinius procesus itin sunku ir tai, žinoma, „nėra savaime suprantamas veiksmas.“

Tyrimų agentūros „Forensic Architecture“ darbai – „archiktetūriniai modeliai, neretai sukurti bendradarbiaujant su smurto liudininkais ar aukomis“ (p. 215); būtent architektūra čia virsta mnemonine priemone. Tekste tokie modeliniai informacijos pateikimo būdai analizuojami per Gazos šeimų narių pasakojimus ir patirtis, studijuojant ir iš skurdžios dokumentikos atpažįstant baltojo fosforo amunicijos švytinčių debesų poveikį, renkant Argentinos aktyvistų nepažymėtų palaikų osteologinius įrodymus, dalyvaujant Turkijos kariuomenės nužudytų kurdų ekshumacijose ir kalbantis su tais, kuriems pavyko išgyventi slaptų Sirijos kalėjimų patirtis. Apie jokį fotografavimą ar filmavimą slapta kamera šiuo atveju nėra nė kalbos,

nes agentūra paprastai analizuoja tokias per stebuklą išlikusias nusikaltimų liekanas, kurioms budeliai siekė neleisti išvysti dienos šviesos (pavyzdžiui, aukoms prieš kankinimus Sirijos kalėjimuose buvo suvaržomi fiziniai judesiai, užrišamos akys).

Svarbus pastebėjimas, kad itin skurdi daiktinė medžiaga, dažnu atveju – tiesiog sunykę medžiagos likučiai, politinę reikšmę įgauna ir tampa įrodymais tik tada, kai visa medžiaga būna pateikta eksperto. Liudytojų, kurių regėjimo ir klausos juslės kankinimų metu buvo apribotos, vėlesni pasakojimai taip pat nėra traktuojami kaip elementarus pozityvistinės tiesos klausimas. Tyrėjams svarbu suprasti, kas įsiterpia į liudijimą kaip emocija, trikdis, atminties aptemimai, balso virpesiai, sumišimas ir prieštaravimai. Mat šiuo atveju kalbama apie tokius žiauraus smurto atvejus, kurie, nors ir akivaizdžiai vyksta šioje Žemėje, vargu ar gali būti kada nors išsamiai atskleisti. Kažką tikslesnio rekonstruoti įmanoma nebent labai miglotai ir tai tik tuo atveju, jei yra išgyvenusių liudininkų, kurių prisiminimai yra užgožti traumos.

Tekste analizuojama ir pati kriminalistikos istorija, jos modernizacija, institucijos formavimasis (kai profesionali kriminalistika virto ne politinio kalbėjimo erdve, bet policijos užsiėmimu), tyrėjų veikimo sritys (p. 228). Šių dienų valstybinio sekimo ir oficialių agentūrų kaupiamų žinių kontekste įdomiai suskamba kontrkriminalistikos (arba atsakomosios kriminalistikos) aptarimas, minimi nauji įrankiai, padedantys perprasti ir sutrikdyti pačios valstybės taikomas priemones. Mat vis išrandami būdai, įgalinantys apsisaugoti nuo korporacijų ir policijos, padedantys išvengti nematomų (skaitmeninių) duomenų rinkėjų ir persekiotojų gatvėse. Tai gali būti priemonės, kurias „migrantai naudoja pirštų atspaudams naikinti, kad nebūtų galima nustatyti jų tapatybės ir deportuoti, arba įvairios skaitmeninės maskuotės formos, apsaugančios nuo kompiuterių sekimo.“ (p. 232). Šiandienos protestuotojai, matyt, jau visame pasaulyje naudoja telefonuose integruotas videoįrašymo ir audioįrašymo galimybes, tiesioginės organizuotų įvykių ir pavienių incidentų transliacijos tampa įrodymais siekiant teisingumo. Transliacijos taip pat gali tapti įkalčiais, skandinančiais policijos pareigūnų demaskuotojus, priklausomai nuo galutinio galios adresato.

„Kuo daugiau duomenų, tuo patikimesni ir nuoseklesni dėsningumai išryškėja laike ir erdvėje. Pasitelkus įvairius algoritmus, galima nustatyti koreliacijas tarp incidentų, jų klasterius ir sąsajas, kurie kitaip liktų nematomi," (p. 297) – teigia Weizmanas. Jo tekste analizuotus procesus savotiškai atkartoja įvairios šiandienos komunikacinių medijų realijos. Pavyzdžiui, man rašant šį tekstą, JAV vyriausybės pareigūnai, norėdami sulaikyti imigrantus ir tirti protestus Minesotos valstijoje, naudoja ne tik stacionarias slaptas sekimo kameras, bet ir kitas žmonių lokaciją nustatančias priemones, tarp jų kai kurių telefoninių ar internetinių bendrovių metaduomenis, tam tikrose vietose tam tikru metu esančių automobilių numerius (tai padeda nustatyti žmonių judėjimo kryptis). O aktyvistai naudoja kaukes, filmuojančius telefonus ir prie kūno tvirtinamas kameras, kad turėtų vaizdo kontrargumentų kaip įrodymų. Jie taip pat fiksuoja pagal tam tikrus požymius identifikuotų (neretai kaukėtų) pareigūnų veiklą ir sudaro imigracijos ir muitinės pareigūnų bei kitų teisėsaugos darbuotojų pavardžių ir uniformų ženklelių numerių sąrašus.

Prisimenu, kaip dar iki Arabų pavasario įvykių kai kurie Vakarų akademikai neslėpė savo susižavėjimo ir, matyt, pernelyg optimistinės prognozės, kad beįsigalinčios socialinės medijos ir necenzūruotą individualų bei grupinį bendravimą įgalinę neoficialūs kanalai – savotiški dabartinių socialinių tinklų pirmtakai – paskatins demokratijos plėtrą autoritarinėse šalyse. Besiartinanti naujų informacinių komunikacinių technologijų era nejučia vertė patikėti, kad naujos beprecedenčio viešumo galimybės pažadins pasaulio sąžinę. Ryškus informacinės visuomenės optimizmas naujojo tūkstantmečio pradžioje buvo apėmęs ne tik tradicinį Vakarų pasaulį. Deja, šiandien negaliu nesutikti su Weizmanu, teigiančiu, kad „pirminių šaltinių gausėjimas praplėtė regėjimo lauką, tačiau tai nebūtinai atnešė daugiau aiškumo. Šaltinių gausa padeda patvirtinti tiesą ir paneigti melus, tačiau kartais ji prisideda prie naujų melų sukūrimo ir propagandos platinimo" (p. 279). Naujoje posttiesos, melagienų ir dideliais kiekiais DI generuojamos dezinformacijos epochoje tai skamba jau kaip pakankamai banali tiesa, nors dar neseniai daugelis mūsų tikėjo, kad vis kompleksiškesnės ir vis labiau sofistikuotos informacinės technologijos pagaliau padės visiems pamatyti ir suprasti, kaip pasaulis veikia iš tikrųjų.

Viena svarbesnių minčių minėtame tekste yra ta, kad neutralumas tiriamojo dalyko atžvilgiu, kurio paprastai natūraliai reikalauja eksperto statusas, vargiai įmanomas. Mat sunkiam pasiaukojamam tiesos rekonstravimo darbui pasiryžę žmonės, kurie patiki, jog kažką pavyks sulipdyti kone iš dulkių, neišvengiamai yra politiški. Politiniai motyvai gimdo „angažuoto“ objektyvumo formas. Jie yra ne kliūtis, o būtina sąlyga renkant informaciją (p. 241). Tą galima pajusti savo kailiu, juk gyvendami šališkai pateikiamos informacijos sraute, neišvengiamai sužinome, kad pasaulyje vyksta daug baisių dalykų, kurie, deja, mus visus prislegia nevienodai, mat net ir itin dėmesingi žvilgsniai neišvengiamai fokusuojami ne į tas pačias perspektyvas. Kariniai konfliktai ir išgąstį bei įsiūtį provokuojanti dokumentika ir jos fragmentai varžosi dėl mūsų emocijų, vis dėlto daugiausia, ko gero, galvojame apie itin žiaurų karą Europos širdyje, mūsų regione. Tai, kaip išgyvens nepriklausoma Ukraina, didele dalimi nulems ir tai, kaip gyvensime mes, taip pat kitos Europos šalys.

Todėl baigdama vėl grįžtu prie knygos įvado, kuriame Arlauskaitė mini ukrainiečių režisierės Oksanos Karpovič filmą *Perimtas ryšys* (*Intercepted*, 2024), sukurtą iš Rusijos karių Ukrainoje perimtų trisdešimties valandų telefoninių pokalbių. Filmas, natūralu, tampa meno kūriniu, bet medžiaga taip pat funkcionuoja kaip karinio smurto dokumentacija. Menamos įvykių stebėtojos objektyvumas grindžiamas pokalbių realumu, tuo tarpu emociniam fonui rastis padeda karo nuniokotų vietovių vaizdai, jie neišvengiamai persipina su vidiniu pasakotojos naratyvu. Dar prieš skaitant puikius analitinius leidinio tekstus apie įvairių XX a. karų ir žiaurių konfliktų vizualumą, paskutinis įvado sakinys „įvietina“ ir kontekstualizuoja Lietuvos skaitytojos žvilgsnį. Pirmoji *Vizualumo sąsiuvinių* knyga dedikuota Lietuvos kino režisieriui Mantui Kvedaravičiui (1976–2022), kuris žuvo filmuodamas karą Ukrainoje. Tampa akivaizdu, kad šios recenzijos pradžioje formuluotas retorinis klausimas – ar dabartinėje Europoje vykstantis karas yra „mūsų karas“? – išties vertas ne vien teorinio smalsumo.