



Meno istorija ir kritika 10
Art History & Criticism

**KULTŪROS PAVELDAS: MEDŽIAGIŠKUMO IR
SIMBOLINIŲ PRASMIŲ SĄVEIKA
CULTURAL HERITAGE: THE INTERPLAY OF
SUBSTANTIATION AND SYMBOLIC MEANINGS**



REDAKCIINĖ KOLEGIJA / EDITORIAL BOARD

Pirmininkas / Editor-in-chief

Prof. habil. dr. Vytautas Levandauskas (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Redakcijos taryba / Editorial Council

Prof. Ph. D. Joakim Hansson (Gotlando universitetas, Švedija / University of Gotland, Sweden)

Dr. Rūta Kaminska (Latvijos dailės akadēmija / Art Academy of Latvia)

Prof. dr. Vojtěch Lahoda (Čekijos mokslų akademijos Meno istorijos institutas / Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic)

Prof. dr. Aliaksandr I. Lakotka (Baltarusijos nacionalinės mokslų akademijos K. Krapivos meno, etnografijos ir folkloro institutas / The K. Krapiva Institute of Study of Arts, Ethnography and Folklore of the National Academy of Sciences of the Belarus)

Prof. dr. Małgorzata Sugiera (Jogailaičių universitetas, Lenkija / Jagiellonian University, Poland)

Prof. Ph. D. Bronius Vaškėlis (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Prof. Ph. D. Kęstutis Paulius Žygas (Arizonos valstijos universitetas, JAV / Arizona State University, USA)

Redakcijos valdyba / Publisher Board

Dr. Linara Dovydaitytė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Doc. dr. Edgaras Klivis (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Dr. Tomas Pabedinskas (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Doc. dr. Aušrinė Slavinskienė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Atsakingoji sekretorė / Secretary of the Responsible

Doc. dr. Nijolė Taluntytė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Žurnale spausdinami straipsniai yra recenzuojami dviejų redakcijos kolegijos narių arba jų paskirtų recenzentų.

All papers published in the journal are peer-reviewed by members of Editorial Board or its appointed experts.

TURINYS / CONTENTS

Pratarmė / 5

Preface / 6

I. ŠIUOLAIKINĖ KULTŪROS PAVELDO REFLEKSIJA CURRENT REFLECTION ON CULTURALE HERITAGE

Jūratė Markevičienė

Interpretacijų įdaiktinimas: materialiojo paveldo išlikimo dilema XXI a. / 8

Making Interpretations Tangible: Dilemma of Persistence of Tangible Heritage in 21st Century

Jolita Butkevičienė

Interaction between Architectural Heritage Conservation and Symbolic Worldview: Causes and Consequences / 23

Architektūros paveldotvarkos ir simbolinės pasaulėjautos sąveika: priežastys ir pasekmės

Vaidas Petrulis

Kauno tarpukario architektūrinis palikimas: autentiškumo ir vertės problematika / 44

Kaunas Interwar Architectural Heritage: Issues of Authenticity and Value

II. ARCHITEKTŪRA, URBANISTIKA, PAVELDAS ARCHITECTURE, URBAN PLANNING, HERITAGE

Vytautas Petrušonis, Gintautas Tiškus

Magdeburgo miesto kodas ir jo įtaka Lietuvos miestų vaizdui / 60

Magdeburg Town Code and its Impact on the Lithuanian Towns Cityscape

Nijolė Lukšionytė

Viduramžių architektūros interpretacijos Vaclovo Michnevičiaus bažnyčių projektuose / 74

Interpretations of Medieval Architecture in Vaclovas Michnevičius' Church Designs

Eglė Ročkaitė

Lietuvos totorių medinių mečečių architektūra / 89

The Architecture of Wooden Lithuania Tartars Mosques

Ingrida Veliutė

Naujosios technologijos lokalaus paveldo animavimui / 108

New Technology for Promotion and Animation of Local Heritage

III. SIMBOLIKA IR PUOŠYBA SIMBOLISM AND DECOR

Kęstutis Paulius Žygas

Snowflakes, Marian Stars, and the Great Chain of Being – Sexagram Geometry at the Pažaislis Camaldolese Monastery / 121

Snaigės, Marijos žvaigždės ir Didžioji būties grandinė – šešiakampė geometrija Pažaislio kamaldulių vienuolyne

Aušra Vasiliauskienė

Komaskų mokyklos atspindžiai XVII a. antros pusės Lietuvos stiuko lipdyboje: nauji tyrinėjimų aspektai / 133

The Influence of Prealpine Lake Artists School on Lithuanian Stucco Art (the Second Half of the 17th c.)

VARIA

Kristina Juraitė, Agnė Pinigienė

Kultūros komunikacijos transformacijos: nuo kultūros mediacijos iki mediatizacijos / 167

Transformations of Culture Communication: from Mediation to Mediatization of Culture

Jūratė Tutlytė

Meno ir kultūros organizacijų tinklavietės: nuo informavimo prie komunikavimo ir auditorijų plėtros / 176

Art and Culture Organization Websites: from Information to Communication and Audience Development

Raimonda Kogelytė-Simanaitienė

Vitražisto Algirdo Dovydėno kūrybos puslapius apžvelgiant / 187

Reviewing the Creation Pages of Stained Glass Artist Algirdas Dovydėnas

Remigijus Venckus

Dekonstrukcinis *metafizinio archyvo* konceptas ir jo taikymas: Deimanto Narkevičiaus videofilmo His-story atvejo analizė / 193

Deconstructional Concept of *Metaphysical Archive* and its Application: Case Study of Deimantas Narkevičius' Video Film His-Story

MŪSŲ AUTORIAI / OUR AUTHORS / 204

Remigijus VENCKUS
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

DEKONSTRUKCINIS METAFIZINIO ARCHYVO KONCEPTAS IR JO TAIKYMAS: DEIMANTO NARKEVIČIAUS VIDEOFILMO HIS-STORY ATVEJO ANALIZĖ

Reikšminiai žodžiai: metafizinis archyvas,
filmas-archyvas, patirtis, vizualumas, atmintis,
dekonstrukcija, videomenas, medijos, audiovizualumas

ĮVADAS

Videomenininkai labai dažnai vadovaujasi visiškai kitokia kūrybos praktika nei yra įprasta tradiciniame, audiovizualinio meno (pvz. populiaraus kino) lauke. Menininkai, kurdami įvairiomis temomis (net tapusiomis chrestomatinėmis ir gausiai išplėtotomis įvairių stilių bei žanrų), dažnai dirba neišsižadėdami laisvos, kūrybinės ir netgi dekonstruktyvios pozicijos, būdingos griežtai nesankcionuotam eksperimentui¹. Plėtojant bet kokią temą (pavyzdžiui sakralumo arba tai, kas šiam reiškiniui yra artima), kūrėjai laikosi vienos iš dviejų pozicijų:

- nenutolti nuo įprasto vaizdavimo normų;
- vyraujančias vaizdavimo normas išderinti ir supriešinti.

Tiek viena, tiek kita pozicija gausiai plėtojama kūryboje suponuojama, kad videomenas yra ne kinas, bet ir ne vaizduojamoji dailė². Videomenas yra susijęs su vaizdavimo tradicija, bet gali būti identifikuojamas ir kaip šios tradicijos dekonstruktyvioji praktika. Kūrybos metu yra perkainojamos net žiūrovo žinomos pasaulio patirtys ir kūrėjo plėtojamos temos (pvz. sakralumo tema, aktuali šiam straipsniui). Šis perkainojimo aktas įvyksta kaip eksperimentas, kai laisvai, nepaisant griežtų taisyklių, ekranu yra skleidžiamas vaizdas ir garsas.

Visa, kas straipsnyje siejama su sakralumu, labiausiai yra inspiruota ir grindžiama remiantis Jacqueso

Derrida filosofija apie archyvą³. Pastebėtina, kad Derrida savo filosofijoje *archyvo* sampratą labiausiai grindė atsižvelgdamas į *archyvą* ne kaip apčiuopiamą, bet greičiau – intuityviai patiriamą, nevizualų, daugiasluoksnį *kultūros tekstą*. Jo teorinėje žiūroje bet koks meno kūrinys ir/arba kultūros reiškinys yra traktuojamas kaip daugiasluoksnis tekstas. Jame gausu sugestijų apie skirtingas patirtis. Remiantis Derrida filosofija, straipsnyje grindžiama ir taikoma *metafizinio archyvo* ir *fizinio archyvo* idėja. *Fizinis archyvas* yra susijęs su negryna (skolinta iš daugybės skirtingų meno praktikų) kūrinio vizualia ir akustine forma, o *metafizinis archyvas* – su sugestijuojama patirtimi, su neišreikštomis, bet nujaučiamomis tikrovės konstrukcijomis. Stebint kūrinį, šios sugestijos išskyla ir lemia kitokį atvaizdais ženklinamo realaus pasaulio suvokimą.

Taigi taikant dekonstrukcijos teoriją, tiriami ne tik videomeno ypatumai, bet, siekiama atverti bei įvardinti jame slypinčią savitą šiuolaikinio meno sakralumo sampratą. Čia sakralumo sąvoka nėra artima teologiniams aiškinimams. Sakralumas siejamas su individualiai ir intuityviai jaučiama, pagarbos verta, metafizine *archyvo* erdvė, kuri sugestijuoja žiūrovui artimą, svarbią ir jau išgyventą patirtį bei prisiminimus.

Taikant dekonstrukciją, straipsnyje yra analizuojamas Deimanto Narkevičiaus videomeno kūrinys *His-story* (*Jo istorija*, sukurta 1998 m.). Narkevičiaus

filmai išlaiko vienodą ir vientisą (vaizdo komponavimo, montažo, garso, naratyvo) stilistiką, todėl leidžia kūrinių įvardinti ir kaip vientisą vizualų *filma-archyvą*, ir kaip įvairių prasmių prisodrintą *metafizinį archyvą*.

Narkevičiaus kūryba gausiai pristatoma tarptautinėje meno arenoje. Nors apie kūrinius rašo menotyrininkai, taikydami skirtingas teorines prieigas⁴, tačiau nėra pastebėta net fragmentiško Derrida filosofijos (o tiksliau – dekonstrukcijos, arba *archyvo*, teorijos) taikymo. Narkevičiaus videomenas, būdamas artimas kino vaizdams, bet tuo pačiu metu ir neįvardijamas kaip kinas, savaime provokuoja taikyti įvairias, nebūtinai tradiciškai vizualumo klausimus gvildenančias teorijas. Atsiranda net natūralus poreikis formuoti ir diegti anksčiau nediegtas koncepcijas bei terminus; atverti ir įvardinti visiškai kitaip kūrinyje susiklostančias prasmes, kurios, žiūrovui nė neįtariant, egzistuoja. Tad vadovaujantis šia analizės intencija (atverti ir įvardinti) galima pasitelkti Derrida *archyvo* filosofiją, aktualią mąstant šiuolaikinio meno sakralumo sampratos tema. Remiantis Derrida veikalais galima atverti kūrinių tarpdalykinius saitus, kvestionuoti kūrinių nevienalytiškumą, išskleisti intertekstualumą, interikoniškumą, intervizualumą ir kt. Skirtinguose veikaluose filosofas rašė apie literatūrą⁵, politiką⁶, religiją⁷ ir net apie dailę⁸. Nors ir fragmentiškai, tačiau tekstuose jis taip pat aptardavo bei kritikuodavo audiovizualinės kultūros problemas⁹ (daugiausia kino), o vėlyvuojų kūrybos laikotarpiu suformuotos idėjos¹⁰ buvo ir tebėra taikomos audiovizualinio meno tyrimams.

Straipsnis rengiamas keliant tris teiginius:

- *archyvas* – tai labiau *metafizinis* nei *fizinis* darinys, kuris susijęs su individualia ir kolektyvine, neapčiuopiama, aiškiai neišreikšta ir intymia patirtimi bei atmintimi;
- individualią patirtį ir atmintį stimuliuoja *filmų-archyvų* naratyvai, personažai (*šmėklos*), vizualiai išreikšti bei numanomi įvykiai, situacijos, charakteriai – visa tai formuoja vizualiai ir akustiškai patiriamą *fizinį archyvą*;
- *Filmuose-archyvuose* veikia pagrindinės

šmėklos, labiausiai susijusios su praeitimi, atliekančios naratoriaus funkciją, reguliuojančios ir parodančios *archyvo* sluoksnius, lemiančios (arba nelemiančios) *archyvo* kaip tikro ir artimo žiūrovui patyrimą.

Straipsnyje diegiami ir grindžiami nauji terminai leidžia į sakralumo reiškinį žvelgti visiškai neįprastu teoriniu žvilgsniu: susieti su kitomis koncepcijomis (tokiomis kaip *metafizinis archyvas*), išplėsti sakralumo sąvoką, suteikti jai naujų prasmų. Deimanto Narkevičiaus kūrinių analizė leidžia grįžti lanksčią *metafizinio archyvo* koncepciją, išskleisti šios koncepcijos poveikumą, išžvelgti netradicines arba tik dalinai su tradicija susijusias sakralumo sugestijas.

JACQUES DERRIDA FILOSOFINĖ ARCHYVO SAMPRATA

Jacques Derrida, epizodiškai savo tekstuose prabildamas apie medijų kultūrą, apibūdina filmo žiūrėjimo praktiką kaip *netaktilinį lietimą*. Jis konstatuoja, kad per filmo seansą gali įvykti nesąmoningas žiūrovo susitapatinimas su ekrane rodomu regimuoju pasaulio atvaizdu. Ekrane regimas kūnas irgi nėra tikras, jis Derrida filosofijoje vadinamas *šmėkla*. Įtaigus reginys taip pat lemia tikėjimą, neva *šmėklos* yra įgavusios autonominę sąmonę. Taip ekranas išlydo ribą tarp atvaizdo ir žiūrovo tikrovių, sudaro palankias sąlygas atsirasti Derrida vadinamai *taktilinei praktikai be taktikos*¹¹. Šią keistą praktiką, vykstančią be tikro lietimo, filosofas sieja su žvilgsnio teorija gausiai plėtojama ir kinotyroje¹². Tai lietimasis geismas, stiprinantis abipusį *šmėklos* ir žiūrovo ryšį. Šis geismas kyla tuo metu, kai žiūrovo žvilgsnis persipina su kinematografiniu *kito* žvilgsniu. Apie tai Derrida samprotauja:

<...> žiūrovo žvilgsnis t. y. žvilgsnio bučinys. Tai pasimatymo su *šmėkla* išorė, tai žvilgsnis, kuris save regi kinematografinio *kito* žvilgsnyje. <...> Įvykstantis *mano* prisilietimo prie *kito* ryšys atstoja glamones ir bučinius¹³.

Taigi *netaktilinis lietimas* gali būti traktuojamas kaip praktika, vykstanti tam tikroje, ne visada apčiuopiamoje, substancijoje, kuri Derrida filosofijoje siejama su *archyvo* idėja.

Prisilietimas prie vizualaus kūrinio sluoksnio nėra vien fizinis (optinis), jį visuomet lydi *netaktilinis lietimas*, provokuojamas ankstesnių patirčių (t.y. sąlygojamas ankstesnio patirčių *archyvo*, esančio už vizualumo ribų). Derrida mini *šmėklas*, kurios visada egzistuoja ir yra įdiegtos į *kultūros tekstą*, net tuomet kai dar nedemonstruoja savo galios¹⁴, todėl nevizualus atveriamasis tekstas (patirtis, pojūtis ir pan.) yra panašus į daugiasluoksnę sąmonę (kuri jau yra paveikta begalinio *šmėklų žaismo*¹⁵) ir įvykusių (arba įsivaizduojamų, kad jau įvyko) patirčių *archyvų*.

Anot Douglas G. Atkins'o, Derrida filosofijoje formuojamas *archyvas* rodo *kultūros teksto* neišsemiamą gylį, susijusį su *archirašto* idėja¹⁶. Pastebėtina, kad Derrida filosofijoje *archiraštas* (pranc. *archi-écriture*) yra traktuojamas kaip pirmapradis skaitytojo (ir žiūrovo – aut. past.) siekiamas, bet niekada nepasiekiamas, hipotetinės kilmės pagrindas; kiekvienas raštas (o taip pat ir vaizdas) nurodo į kažkur esantį *archiraštą*¹⁷. Kūriniuose, kaip ir bet kokiame raštu išreikštame tekste, veikia kitų kultūros tekstų *pėdsakai*. Analizės ir interpretacijos metu *pėdsakai* čia pat atsiranda ir trina kaip sapnas. *Pėdsakai* veda iki pirmapradžio rašto, iki hieroglifo, ikiabėcėlinio rašto (Derrida; žr. ten pat, p. 247). Tad bandymas įvardinti *archiraštą* yra tam tikras grįžimas į ikiverbalinį kalbėjimą, o kino ir *video* ekrano atžvilgiu – grįžimas į abstraktų pasaulio vaizdavimą (*archiraštą-vaizdą*), nesusietą su plačiai (dar dabar) naudojamomis (arba jau nebenaudojamomis) pasaulio išreiškimo formomis. Tad kaip pavyzdį galima paminėti ir videomeno eksperimentus, kur minimaliu kameros judesiu arba formaliais ir optiniais montažo bei filmavimo procesais sukurtas *raštas-vaizdas* antrina arba kartoja XX a. kino eksperimentų pradžią.

Taigi *archiraštas-vaizdas* – tai žiūrovo arba tyrėjo siekiama analizuojamo vaizdo pradžia, kuri pasiekiami hipotetiškai nes kiekvienas vaizdas tik nurodo į kažkur esantį archivaizdą. *Raštas-vaizdas* – intertekstualus ir intervizualus, Derrida rašto sampratai prilygintas, ekrane demonstruojamas vaizdas, per kurį ne tik yra atvaizduojamas pasaulis, bet ir iškeliamas nuo istorinės padėties ir tradicijos priklausanti tikslinė (at)vaizdavimo strategija. *Rašto-vaizdo*

samprata konstruojama remiantis Derrida rašto terminu, kurį paaiškina Keršytė:

l'écriture – šis žodis prancūzų kalboje reiškia tiek „raštas“, tiek „rašymas“, ir kaip tik šioje vietoje akivaizdžiai žodis vartojamas veikiau „rašymo“ prasme. *L'écriture*, kaip ir daugelis pagrindinių Derrida vartojamų sąvokų, dažniausiai tuo pačiu metu turi ir daiktavardinę, ir veiksmažodinę reikšmę¹⁸.

Raštas-vaizdas suvokiamas tarsi semantinis sietas, per kurį sijojamas pasaulis, o vaizduotei suaktyvinus pasaulio atspindėjimo efektą, atvaizdas tampa tikresnis nei yra tikrovėje. *Raštas-vaizdas* yra pilnas įvairių prasmų, kurios skaitytoją veda iki *archivaizdo*, dėl to galima teigti, kad *raštas-vaizdas* (kaip ir rašytinė kalba) bendrąja prasme yra *kultūros tekstas*¹⁹. Neišsemiamas *kultūros tekstas* yra ir toks kultūros fenomenas, kaip filmas, toliau šiame straipsnyje vadinamas *filmu-archyvu*.

FILMO-ARCHYVO SAMPRATA

Kūrinio analizėje *filmo-archyvo* sąvoka gali būti pasitelkiama kritinei interpretacijai, kuri ne tik keičia suvokimo stereotipus, bet ir patvirtina, kad filmo kalba, esmingai sudaryta iš vaizdų (kurie irgi yra neišsemiamų prasmų *archyvai*), jokiū būdu nėra neutrali minties buveinė. Taigi buvimas *rašte-vaizde* yra buvimas *filme-archyve*. Čia *archyvas* dažniausiai yra skaitomas iš dabarties į praeitį kryptimi. Procesas lydimas intencijos – praeitį susieti su dabartimi ir praeitį steigti kaip sakralią. *Filmas-archyvas* taip pat yra skaitomas nuo dabarties iki numanomo pirmapradžio vaizdo, t.y. pirmapradžio, *metafizinio-archyvo* (pagal Derrida teoriją būtų *archimetafizinio archyvo*).

Nors asmuo, kuriantis vaizdą, kaip pažymi Bernadette Guthrie, neišivaizduoja savo žiūrovo, tačiau jam (žiūrovui) dedikuoja kūrinį ir tokiu būdu visą tikrovės patirties *archyvą* bei žiūrovą įkelia į savo *filma-archyvą* kaip į sakralią erdvę²⁰. Tad šio straipsnio atveju teigtina, kad *filmas-archyvas* neatmeta ženklų, nurodančių į *kito* (nežinomojo) (ne)sąmoningas patirtis. Šios patirtys jau yra įvykusios iki *rašto-vaizdo*, bet vis dar ženklinamos demonstruojamame

rašte-vaizde. Tad manytina, kad tai, kas *filme-archyve* yra užrašyta-pavaizduota nepriklauso tam kuris žymi, kaip ir dažniausiai nepriklauso tam, kuris žiūri. *Rašymo-vaizdavimo* aktas rodo, kad prasmė yra sukurta anksčiau (iki *rašymo-vaizdavimo*), bet vėliau įdiegta (per *rašymą-vaizdavimą*). Per vartojimą prasmė tarsi sakralizuojama ir geidžiama iš naujo; prie jos artėjama, ir taip ji yra pasisavinama arba patiriama kaip nuskaidrėjimas.

Archyvas yra intertekstualus, intervizualus, sudarytas iš begalės *pėdsakų*. Šiuo atveju *pėdsakas* (pranc. *trace*) ir *archipėdsakas* (pranc. *archi-trace*) gali būti aiškinamas taip: meno sistema, sudaryta iš kitoms sistemoms priklausančių likučių (*pėdsakų*), kurių identifikavimas veda iki visos dekonstruojamos sistemos (kūrinio) kilmės (*archipėdsako*). Pažymėta, kad ir dokumentiniuose kino filmuose nusifilmavęs Derrida taip pat įgauna *pėdsako* statusą²¹. Šie filmai leidžia keliauti filosofo teorinių veikalų puslapiams ir tokiu būdu Derrida suvokti ne tik kaip asmenį, bet ir kaip reikšmių *archyvą*, išgyventi jam pagarbą arba netgi jį (Derrida) susakralinti.

Tad žiūrovas ne tik atranda Derrida kaip *pėdsaką* ir reikšmių *archyvą*, bet ir save konstruoja kaip dalyvį bandantį, prisiliesti prie sakralios erdvės (t.y. prie pagarbos verto reikšmių *archyvo*). Per savęs atradimą yra patiriama ir reikšmių *archyvo* galia. Anot Guthrie, prie tikrojo Derrida nepriartėjama. Jis vis tik lieka kažkoks mistinis, sakralus ir metafizinis. Taip sukuriamas *Derrida efektas* (nes Derrida tik atvaizduojamas)²². Tad šiuo atveju manytina, kad kaip ir prasmė *filme-archyve* veda į tą lauką, kuris yra iki kuriančiojo ir kūrinį vartojančio, taip ir patyrimas tampa ne visiškai savu (žiūrovo) patyrimu. Tai *kito pėdsakų* (su)rinkimas, pasisavinimas ir įsisąmoninimas kaip savosios patirties sugestija, kaip savęs priartinimas prie geidžiamo, sakralumu spindinčio *archyvo*. Kūrinys parodomas kaip efemeriškas ir intertekstualus laukas, kuriame dalyvauja *kitas*.

Taigi galima teigti, kad *filmo-archyvo* viduje veikia savotiškas efemeriškas patirčių *archyvas*. Šiai idėjai perteikti taip pat galima pasitelkti vaizdingą pavyzdį iš biologijos ir medicinos srities: *archyvas* esantis *filme-archyve* primena naviko ląsteles, kurios nebėra atskiriamos po to, kai asimiliuoja tikrąsias, užgrobtos kūno,

ląsteles. Tad nėra vienalyčio *archyvo*, sugestijuojančio aiškia patirtį. *Archyvas* kaip geometrijoje daloma tiesė – gali būti skaidomas iki begalybės. Tačiau šio skaidymo metu visos dalys (kaip ir visos ląstelės naviko apsėstame kūne) yra svarbios ir būtinos.

Per *archyvus* atsiverianti patirtis visada įvardijama vis kitu vardu, labiausiai antrinančiu žiūrovo patirčiai ir taip sustiprinančiu vienalyčio *filmo-archyvo* išpūdi bei galią. Vadinasi vizualioji filmo informacija sąlygoja *filmo-archyvo* tarsi galios buveinės idėją. Filmogalia ir valdžia tampa akivaizdi, kai dauguma žiūrovų patiria iš anksto kūrėjų planuotas ir numatytas emocijas. Kaip pažymi Douglas Morrey, toks *filmas-archyvas* tampa intencionali praeties/atminties *archyvu* kai vaizdų galia eliminuoja *filmo-archyvo* nekaltumą ir teisėtumą²³. Derrida, plėtodamas savo *liepsnojančio archyvo* koncepciją, pažymi, kad *archyvas* visada turi tam tikrą intenciją ir todėl niekada nėra neutralus²⁴. Tad *filmai-archyvai* visada liepsnoja ir degina *kito* patirtimi. t.y. *filmas-archyvas* visada turi intenciją – diegti *kito* patirtį įvykusią praetyje ir nusėdusią atmintyje (o kartu ir pašąmonėje).

METAFIZINIO ARCHYVO IDĖJA IR JOS PAGRINDIMAS

Derrida teorijoje *archyvo* fenomenas nėra koks nors materialus atminties likučių saugojimas. *Archyvas* yra metafora, kurią kritikė Nanna Verhoeff sieja su savo išvestiniu *archyvinės poetikos* terminu (angl. *archival poetics*). T.y. atminties likučiai (elementai) yra sudėliojami taip, kad paveldėti jų tarpusavio ryšiai įgauna naujas, poetines reikšmes. O ir per *archyvinę poetiką* dabarties kultūra tampa daugiaverte ir neišsemiamą kaip *archyvas*²⁵. Verhoeff taip pat pažymi, kad Derrida vartojamas žodis *archyvas* turi dvi prasmes:

- *archyvas* yra daiktų pradžią žyminčios koordinatės, kurios priklauso nuo gamtos (arba istorijos) dėsnų;
- *archyvas* yra Dievo arba žmogaus vardu paskelbtos įstatymų ir taisyklių koordinatės²⁶.

Tad, remiantis Verhoff *archyvinės poetikos* idėja ir aptarta *archyvo* dviprasmybe, galima atsakyti į klausimą – koks *archyvas* yra kuriamas audiovizualaus meno lauke? Manytina, kad *filmas-archyvas*

yra fizinis, o jame veikiantys kiti, labiau efemeriški, nuolat kintantys *archyvai* yra metafiziniai. Tai *archyvai*, kurie pajaučiami (nujaučiami), intuityviai įsivaizduojami ir apmąstomi tik mentaliniu lygmeniu; kurie epizodiškai išsprūsta iš pašamonės ir žiūrovui pasirodo individualiai.

Fizinis ir metafizinis lygmuo egzistuoja prigimtinėje sąveikoje (kaip sąmonė ir pašamonė), kurios metu palaikomas vienas kito egzistavimas, tarsi vienas kito įteisėjimas gausioje *tekstų kultūroje*. Fizinio ir metafizinio lygmens ryšiai yra gyvybiškai svarbūs. Per juos išskiriama ir tai, kas juos jungia, ir tai, – kas skiria.

Metafiziniam-archyve veikia atmintį nurodantys ir sakralizuojantys, ne kiekybiniai, bet kokybiniai *pėdsakai*. Čia kokybę nusako klausimai apie išskylančios atminties vertę, apie *pėdsakus* (tvirtai arba nelabai tvirtai) vedančius link kitų *kultūros tekstų*. Čia galima klausti, kokia *pėdsakų* ir ryšių vertė iškyla prasmės pasirodymo atveju? Žinoma, atsakymai į tokius klausimus yra labiau empiriniai, individualizuoti, intuityviai pastebimi ir rodantys nepasitikėjimą vienkrypčiu žiūrovo patyrimu. Čia galima klausti apie konkrečius *pėdsakus*, kurie parodo ir demonstruoja kitą *kultūros tekstą*.

Konkretūs ir dažniausiai per vizualumą išskiriami *pėdsakai* nusako daiktų pradžios koordinatas, tačiau pačios pradžios objektyvizuotame fiziniame lygmenyje nėra. Pradžia per šį lygmenį tik sugestijuojama. Kūrinio skaitymo metu šios koordinatės yra įkalintos sąlyginiame savęs rašymo ir nutrynimo akte. Jos leidžia fragmentiškai įsivaizduoti, jog kažkur yra pirmaprados koordinatės (tos, kurias anot Verhoeff padiktavo gamta). Nors visa tai leidžia nusakyti *metafizinį archyvą*, tačiau nusakymo aktas yra galimas tik skverbiantis per fizinį *filmą-archyvą*, t.y. skverbiantis per *rašta-vaizdą*. Tai, kas priklauso *fizinio archyvo* patyrimui, dažniausiai pasirodo per kūrinio formos aprašymą, kur apibrėžiamas montažas, garso ir vaizdo sinchronija, vaizdo komponavimas, vaizdo kameros darbas.

METAFIZINIS ARCHYVAS IR ATMINTIS

Filmas-archyvas priešaukia *šmėklas* kaip atmintį. Steven Dillon teigia, kad *archyvas* leidžia surinkti ir apglėbti prarastos atminties šešėlius, tačiau

abejotina, ar *ekrano metafizika* yra savaime duota tikrovė²⁷. Filmo žiūrėjimo metu į ekraną yra įkeliamos *šmėklos*, o jų kuriama įtampa sureliatyvina dabartį – esamasis laikas vienu metu tampa ir praeities ir dabarties laiku. Pavyzdžiui, Therese Davis pažymi, kad kino, video – arba TV ekrane demonstruojamas teroro ir mirties aktas trina fizinę žiūrovo vietą, o jos (vietos) nebuvimas (pasiekiamas per medijos nuolatinį įtampų pakartojimą) kelia sąmoningai neartikuliuotą žiūrovo nerimą arba grėsmės pojūtį²⁸. Taigi galima manyti, kad ištrinant vietą, *archyvas* yra ne tik išbarstomas, bet ir tuo pačiu metu atveriamas jo daugiasluoksnė atmintis (net ta atmintis, kuri išlaikė duomenis apie kitus *archyvus* ir juos iškelia kaip sakralius bei garbinamus *atminties* rinkinius). *Filme-archyve* galima pastebėti, kad nuolatinio judėjimo tarp kultūros tekstų įkaitas yra pati atmintis, panaši į tą, kuri Gustav'o Jung'o vadinama kolektyvine²⁹. Tokia atmintis Derrida *archyvo* idėją (bei šiame darbe plėtojamą *filmo-archyvo* koncepciją) priartina net prie Lev'o Manovich'iaus grindžiamos filmo, kaip duomenų bazės, sampratos³⁰.

MONTAŽO IR ARCHYVO RYŠYS

Nors straipsnyje dar nebuvo skiriama jokie dėmesio klausimams apie montažą, kaip technologinį procesą, kurio metu formuojama laiko ir erdvės kaitos iliuzija, tačiau montažo (kaip reiškinio) klausimas lieka aktualus analizuojant fizinį ir metafizinį *filmą-archyvą*. Permažstant *archyvo* ir montažo ryšį galima pritarti Tamsin Lainės minčiai, kad montažas yra procesas, trinantis ekrano ir realybės ribas³¹. Montuojant yra formuojamas pretekstas tikrovės ir fikcijos suartėjimui susidaryti, kuris žiūrovo išgyvenamos patirties metu yra tarsi iš naujo (nu)trinamas. Prieštarinę kūrimo ir trynimo procesą galima paaikškinti palyginimu: kaip knygos skaitytojas patiria kūrinį nemąstydamas apie raides, žodžius, sakinius ir skyrybą, taip ir filmo žiūrovas nemąsto apie montažą. Vartotoją išstinkantis, ypač gilus, kūrinio patyrimas tarsi nutrina montažo, kaip aktualios konstrukcijos, reikšmę.

Eksperimentiniai medijų menai (ir videomenas) kartais nepasitiki filmuose sukurtais psiaudorealybės modeliais ir montažo procesą perinterpretuoja.

T.y., menininkai filmą montuoja nepaisydami fundamentalių taisyklių, susijusių su tradicija, arba net kelias prieštaringas nelineinio montažo strategijas specialiai jungia į vieną kūrybinę praktiką. Taigi šiuo atveju galima teigti, kad montažas – tai tik *filmo-archyvo* vizualioji (formalioji) pusė, už kurios vyksta ir kitoks laiko bei erdvės patyrimas, įgyvendinamas pasitelkiant *nematerialųjį montažą*. Jo metu tarsi formuojamas arba išbandomas žiūrovo suvokimas bei žinios apie tikrovę.

Montažo rezultatu galima laikyti ir daug atsirančančių, tarpusavyje konkuruojančių, *metafizinių archyvų*, kurių *žaismas* toliau bus demonstruojamas Narkevičiaus videofilmo *His-story* analizėje. *Metafizinio archyvo* esatis (arba įsiterpimas) fiziniame *filme-archyve* įrodo, kad montažui, kaip filmo sistemos organizavimo procesui, pasibaigus, prasideda (arba tęsiasi) neapčiuopiamas (tarsi metafizinis) montavimo procesas. Todėl kūrinyje atsiveria kur kas platesnė prasmų terpė, nei iš anksto buvo bandoma (su)diegti arba galėjo numatyti autorius.

METAFIZINIO ARCHYVO DIEGIMAS IR SAUGOJIMAS

Narkevičiaus kūrinyje *His-story* pasakojama apie artimo žmogaus – Tėvo gyvenimą. Kūrinio naratyvas konstruojamas iš dviejų žmonių pokalbio, primenančio neprieštarinčių prasmų polilogą. Iš fragmentiškų ir epizodiškų prisiminimų balsų surenkama filmo sistema, kurią galima vadinti prisiminimų arba atminties *archyvu* apie Tėvą. Viena vertus – tai patirčių ir atminties perdėliojimas, perkainojimas arba įkėlimas, kitą vertus – tai sukonstruota menama autoriaus vizija apie praeitį.

Videofilmo akustinio sluoksnio balsai gali būti įvardinti ir kaip *metafizinio archyvo* montuotojai arba *archyvo saugotojai*. Jie yra intencionaliai įdiegti, aktyvūs elementai, kurie įkelia ir reguliuoja kitą – *metafizinį archyvą* (patirtį ir atmintį). Šie elementai pasirodo kaip *kitas* atidarantis *metafizinį archyvą* (tarsi duris) ir įleidžiantis *šmėklas* (t.y. Tėvo *šmėklą* ir kitas, jo aplinkos *šmėklas*).

Archyvo saugotojo funkciją galima sulyginti su restauratoriumi, kuris atidengia uždažytą arba pertapytą senovinę freską. Kaip restauracijos metu

pasirodo anksčiau neregėti freskos lopinėliai, taip ir į Narkevičiaus *filmą-archyvą* balsu yra pamažu diegiamas (nebūtinai naujas, bet naujai patiriamas) *metafizinis archyvas* (pasakojimas apie Tėvą). Narkevičiaus videofilme pasigirstantis balsas (nebūtinai sinchronizuotas su *šmėkla*) siūlo naują *archyvo* versiją kaip tam tikrą sluoksnio nuo restauruojamos sienos atidengimą. Tad šis seno *metafizinio archyvo* naujas išskyrimas priklauso nuo *saugotojų*, kurie atlieka tris svarbias funkcijas:

1. montuotojo funkciją – įkelia kitą, *metafizinį archyvą*;
2. restauratoriaus funkciją – naujai parodo *metafizinį archyvą* arba tam tikras jo dalis;
3. durininko funkciją – įleidžia kito *metafizinio archyvo šmėklas*.

Visos trys *saugotojo* funkcijos rodo, kad nuo jo (*saugotojo*) priklauso, ar kūrinyje atsivers, ar bus diegiami kiti metafiziniai *archyvai* ir ar bus įleidžiamos kokios nors *šmėklos*.

METAFIZINIS ARCHYVAS IR PATYRIMAS

Archyvo saugotojai žiūrovą kviečia ne tik vizualiai ir akustiškai patirti *metafizinį-archyvą*, bet ir kritiškai vertinti (pritarti arba priešintis) iš jo sklindančiai patirties arba atminties sugestijai. Nepritarimas gali būti suvokiamas kaip jo (*archyvo*) trynimasis arba galios redukavimas, o pritarimas – tai nepasirodančių patirties ir atminties *pėdsakų* siekimas.

Ką šiuo atveju reiškia nepasirodančių *pėdsakų* siekimas? Šis procesas yra susijęs su neišreikštomis, bet galimomis prasmėmis. Kad ir kiek plačiai *metafizinį archyvą* atveria *saugotojai*, tačiau jame visada lieka kažkas neišreikšta (kaip ir Derrida požiūriu – tekste visada yra kažkas nepasakyta), prie to tik bandoma artėti lyg prie sakralaus objekto, sakralaus naratyvo, sakralios patirties, sakralios tiesos.

Archyvui pritariantis žiūrovas tuo pat metu yra ir pasiduodantis *archyvo* galiai, ir intencionaliai provokuojamas pamatyti bei patirti daugiau nei kūrinys leidžia analizės pradžioje. Narkevičiaus filme per *saugotojo* balsą pranešama apie Tėvo charakterį. Remiantis šiuo pranešimu galima bandyti patirti

arba atkurti (sufantazuoti) net vizualų Tėvo vaizdą. Žiūrovas gali bandyti užčiuopti gilesnes prasmes nei sugestijuoja *metafizinio archyvo* nefizinis paviršius. Jis gali skverbtis giliau, nei leidžia pats kūrinys. Kadangi toks kūrinio patyrimo aktas jau pats savaime yra panašus į dekonstruktyvią kūrybos praktiką, todėl jis tampa ypač pavojingas kūriniai, paremtam tradiciniu vaizdavimu ekrane. Šis *metafizinio archyvo* patyrimas ne tik atitinka Derrida postuluojamą ikimokslinio pažinimo idėją³², bet ir kelia aršias diskusijas tarp tų, kuriems aktuali mokslo ribose referuojama patirtis³³.

Pastebėtina, kad dekonstruktyvi *archyvo* patyrimo praktika ne visada gali pavykti. Jei *archyvą* revizuojuojantis žiūrovas pasitelkia įprastą, vyraujančią, aiškią, žinomą kalbą ir įvaldytą jos artikuliaciją, tuomet tai, kas *metafiziniam archyve* yra neišreikšta, gali tapti beveik neužčiuopiama, net nepastebėta ir visiškai nepasiekiamą. Čia aiški kalbos artikuliacija nebūtinai yra susijusi su kokia nors meno praktikų grindžiama kalba. Dekonstruktyviam patyrimui aktualūs labiau persipynę, įvairių (ne)meninių kalbos modelių *pėdsakai* ir jų taikymas siekiant giluminių meno kūrinio prasmų. Šie *pėdsakai* operatyviai jungiami ir keičiami priklausomai nuo *žaismo* krypties. *Žaismą* provokuoja (ir kai kada koordinuoja) *metafizinio archyvo saugotojai*. Tad šiuo atveju galima pastebėti, kad tai, kas neišreikšta ir tai, kas kuria *metafizinio archyvo* gylį, nėra kokia nors už kūrinio esanti, mistinė transcendencija. Neišreikšta ir siekiama prasmė yra susijusi su noru patirti *archyvą* kaip neišsemiamą gylį esantį čia ir dabar. Šis noras – nebūtinai motyvuotas. Jis taip pat priklauso ir nuo žiūrovo gebėjimų suvokti, interpretuoti ir diegti savąsias prasmes. Tad *metafizinis archyvas* yra tarsi priartinamas prie savęs (žiūrovo). Tai lyg savo atsipindys, išpildantis *kinematografinio narcizo* svaionę – matyti ir grožėtis savimi, o šiuo atveju – savo patirtimi arba tuo, kas jai yra artima.

SAUGOTOJŲ IŠTIKIMYBĖ MIRUSIAJAM ARCHYVUI

Saugotojai ne tik reiškia ryšį su *archyvu*, bet ir demonstruoja ištikimybę jam. T.y., ištikimybę yra reiškiamą fiziniam *archyvui*, kuriame jie (*saugotojai*) veikia, arba metafiziniam – kurį įkelia ir

demonstruoja. Kaip ir daugeliu, taip ir Narkevičiaus videofilmo atveju – tai kas įkelta ir demonstruojama, jau yra įvykę praėityje. Kadangi tai, kas įvyko jau nebeegzistuoja (bet yra atkuriamą), todėl toks *archyvas* yra miręs. Tad *saugotojai* nereiškia savo ištikimybės žiūrovui arba autoriui, nors Narkevičiaus filme per autoriaus figūrą yra įvaizdinamas *saugotojas*. *Saugotojai* taip pat nieko nesaugo išskyrus tik tai, kas yra miręs. Jie siekia užtikrinti, kad miręs įgautų sakralumo dimensiją ir būtų patiriamas tarsi nutikimas, vykstantis dabar (t.y. dabarties tuštumoje). Taigi šiuo (Narkevičiaus filmo) atveju *archyvas*, kuris yra įkeliamas ir atveriamas, iš tikro jau yra miręs. Kadangi *saugotojai* neturi jokio ryšio su dabartimi, bet palaiko santykį su mirtimi, todėl jie gali būti žymimi užbraukiant (*saugotojai*).

Kadangi Derrida dekonstrukcijai būdinga nepasitikėti ir įtarinėti, todėl galima nepasitikėti ir *metafizinio archyvu*, kaip neautentišku patirčių rinkiniu. Jei kažkas esantis kūrinyje (*saugotojas*) gali diegti *metafizinis archyvus*, tuomet ir kažkas kitas (pvz. žiūrovas), esantis už arba prieš *archyvą*, taip pat gali plėtoti šią kūrybinę veiklą. Tad *archyvo saugotojai* tik bando išreikšti ištikimą savo ryšį mirusiam *metafiziniam archyvui*, o ne sukurti tvirtą ir apčiuopiamą ryšį su žiūrovo patirtimi. Toks ryšys gali būti išbandomas žiūrovo interpretacijomis (sąmoningu arba nesąmoningu *žaismu*). Šiuo atveju žiūrovas, plėtodamas *žaismą*, neutralizuoja mirties suvokimą ir taip *metafiziniam archyvui* suteikia naują gyvybę. Kadangi *saugotojai*, dalindamiesi fragmentiškais prisiminimais, kuria netvirtą ryšį, todėl jų ryšys atitinka atvirų durų idėją, per kurias įleidžiamos kitos *šmėklos*. Šiuo atveju gali atklysti įvairios *šmėklos* – tiek iš Tėvo, tiek iš žiūrovo aplinkos.

ARCHYVAS KAIP TRŪKUMO KOMPENSACIJA

Narkevičiaus filme *His Story* filmas-archyvas yra konstruojamas kelių pasakotojų (*archyvo saugotojų*): vienas jų – privilegijuota figūra (t.y. pats autorius, pasakojantis apie Tėvą); antras – verbaliniame ir neverbaliniame dialoge dalyvaujanti moteris. Dialogas taip pat papildomas jaunuolio pasakojimu apie susapnuotą mirusią Motiną.

Dialoge, per Narkevičiaus figūrą ir balsą, yra

atliekama Tėvo trūkumo kompensacija (t.y. *metafizinio archyvo* įkėlimas). Kompensacijos svarba patvirtinama įpinant kitą vaizdo įrašą – jaunuolis atpasakoja sapną apie savo mirusią Motiną. Taip yra įkeliamas metafizinis Motinos *archyvas*, kuris atlieka Motinos trūkumo kompensaciją. Galima teigti, kad filme veikia du, tarpusavyje konkuruojantys, nevienodai išplėtoti *metafiziniai-archyvai*. Motinos *archyvo saugotojas* yra mažiau *sulipęs* su savuoju *archyvu*, nei Tėvo *saugotojas*.

Apie sapną kalbančio jaunuolio balsas ir figūra ekrane pasirodo labai epizodiškai, todėl Motinos *archyvo saugotojo* išskyrimas priklauso ir nuo Tėvo *archyvo saugotojų*. Nors abu *metafiziniai archyvai* yra panašūs, tačiau Tėvo *archyvas*, būdamas labiau pastebimas ir įtakingesnis, į antrą planą nustumia Motinos *archyvą*, tad kartu nustumiamas ir šio *archyvo saugotojas*.

Jau yra aišku, kad Narkevičiaus filme *His Story saugotojai*, įkeldami *metafizinį archyvą* apie Tėvą, kompensuoja jo (Tėvo) nebuvimą tiek fiziniu (prieš ekraną), tiek *šmėklos* (ekrane) lygmeniu. Kadangi balsas kinta ir yra patiriamas akustiškai, todėl jis (balsas) suteikia gyvybę tiek *metafiziniam archyvui*, tiek nesančiai Tėvo *šmėklai*.

Nors *filme-archyve* durų atvėrimo intencija yra siejama tik su Tėvo *archyvu*, jo *saugotojais*-bei su pačia Tėvo *šmėkla*, tačiau pats Tėvas niekada nepasirodo. Jo pasirodymas nuolatos atidedamas. Tėvo *šmėklos* pasirodymą provokuoja *archyvo saugotojas*, o pats pasirodymas tampa reikšmingu ir niekada neišsipildančiu pažadu. Būtent šį pažadą sustiprina kūrinyje dalyvaujančios moters figūra. Ji ne tik išklauso autoriaus balsu reikšiamą informaciją, bet ir skatina pasakojimą, jį papildo pritariančia intonacija. Pokalbis apie Tėvą sustiprina *filma-archyvą* ir naratorių (*archyvo saugotoją*) veda link durų į platų *šmėklų* pasaulį atidarymo. Ši sudėtinga schema rodo, kad per patirties kartojimą balsu bandoma įleisti Tėvo *šmėklą*.

Nors pagrindine kūrinio ašimi (centru) galima įvardinti pagrindinį kalbantįjį (reiškiamą per autoriaus balsą ir figūrą), tačiau nei per vaizdą, nei per akustinį videofilmo sluoksnį nepasirodantis Tėvas yra traktuotinas kaip pati aktyviausia ir labiausiai įprasminta *šmėkla*. Taigi Tėvo *šmėkla* kaip sakralus metafizinis

kūrinio centras sukonstruojama tik per klausimų ir improvizuotų atsakymų sistemą. Kad centro kategoriją atstovauja nepasirodanti *šmėkla* netiesiogiai užsimena ir Motinos *archyvo saugotojas*. Beja šis *saugotojas* intencionaliai pertraukia Tėvo *archyvą* ir sukuria *tarparchyvinį skirsmą*. Nors šis *skirsmas* vėliau kitų *saugotojų* (vyro ir moters) balsais intencionaliai maskuojamas (t.y. kalboje nėra atkreipiamas dėmesys į įvykusį *skirsmą*), tačiau pertrūkis vis tik lieka. Tai rodo, kad *filmas-archyvas* yra fiktyvus, specialiai sumontuotas. Tačiau, nepaisant demaskuotos fikcijos, visi *saugotojai* patvirtina Tėvo ir Motinos trūkumą, o *metafizinio archyvo* atsiradimą leidžia suvokti kaip kažko trūkstamo (fizinio arba vizualiai nepasirodančios *šmėklos*) kompensaciją.

GILAUŠ ARCHYVO EFEKTAS IR NARATYVO DEKONSTRUKCIJA

Narkevičiaus filme akivaizdžiai demonstruojamas pagrindinis kalbantysis: nepriklausydamas dabarčiai, prisimindamas Tėvą, įkelia į *archyvą* dar senesnę Tėvo laiką. Nuolatos įkeliami laikai kuria gilaus ir neišsemiamo *filmo-archyvo* efektą. Gylį nusako Tėvo pasirodymo pažadas, kuris vizualiai neišsipildo. Laiko (kartu ir fizinės erdvės) nepasirodymas lemia *archyvo* paslaptinę. *Filmas-archyvas* baigiamas lėtai kintančiu, aplinką fiksuojančiu panoraminio kadru. Šis lėtas judesys nėra priešinamas vyraujantiems stacionariems kadrams. Jis puikiai įsilieja į bendrą kūrinio sistemą, leidžia apžvelgti erdvę ir pažymėti *archyvo* efemeriškas ribas. Pokalbyje dalyvaujančiųjų erdvė laikis išplečia įkeltą Tėvo *šmėklos* erdvėlaikį. Toks *archyvo* viduje tarpstančio kito *archyvo* išpūdis sugestijuoja *filmo-archyvo* gylį. Kūrinyje periodiškai įpinti natūralūs aplinkos garsai tik papildo dialogus, išryškina tarp jų veikiančias pauzes ir patį *archyvą* tarsi asmeniškai priartina prie žiūrovo.

Narkevičiaus kūrinyje *His-story* gali būti aktualiizuojami ne tik *archyvo*, bet ir naratyvo klausimai. Dera pasitelkti Elsaesser'io ir Hagener pastabas apie naratyvo dekonstrukciją. Jie pažymi, kad audiovizualinio meno kūrinuose kalba ir jos logika vaidina ypač aktualų vaidmenį. Naratyvo konstravimo logika yra nulemta kalbos skirtumų evoliucijos ir šių skirtumų įsisavinimo bei gebėjimo juos (skirtumus) kombinuoti tarpusavyje. Dėl šios priežasties teigtina,

kad audiovizualinio kūrinio (kino arba videofilmo) reikšmė, priklausydama nuo naratyvo galimybių, iš prigimties nėra stabili duotybė. Reikšmės nestabilumą lemia signifikacijos (o tuo pačiu metu ir *skirsmo*) neribotumas³⁴. Tad dėmesys atkreiptinas į Narkevičiaus *filmui-archyvui* būdingą neišsamumą arba prasmės nutylėjimą. Būtent neišsamumas susakralina kūrinį, t.y. susakralinamas tas, kurio trūkstama.

APIBENDRINIMAS

Atlikta Narkevičiaus *filmo-archyvo* analizė kaip video meno dekonstrukcinė atvejo studija įrodo, kad *metafizinio archyvo* galia priklauso nuo vizualios ir akustinės medžiagos montažo. Jo dėka gali įvykti vėlesnis, nematerialus montažas, kuris praplečia kūrinio prasmių skalę. Šį procesą lemia realybės ir fikcijos ribų trynimasis, judėjimo *archyve* ir bendravimo su *šmėkla* išpūdis. Eksperimentuojantys menininkai yra linkę dekonstruoti montažo procesą ir taip patikrinti *metafizinio archyvo* galią, kvestionuoti žiūrovo suvokimą, pateikti arba pagrįsti kūrybinėse praktikoje vyraujančią *metafizinio archyvo* modelį.

Narkevičiaus kuriami *metafiziniai archyvai* – tai prisiminimų ir patirčių rinkiniai, kur *šmėklos* ir balso sinchronizacija tampa aktyviu elementu, įkeliančiu ir reguliuojančiu kitus *metafizinius archyvus*. Šis elementas veikia kaip kūrinio centras, atliekantis *archyvo saugotojo* funkciją. *Saugotojas* yra užbraukiamas todėl, kad jis demonstruoja savo ištikimybę mirusiai (įvykusiai) praeičiai ir atminčiai. Jis siekia užtikrinti, kad *archyvas* užpildytų dabarties tuštumą (o tai reiškia, kad dabarties nebuvimas kūrinyje užpildomas mirtimi). *Saugotojai*, išryškindami *archyvą*, lemia ir kitų *saugotojų* atsiradimą bei su jais sulipusių *archyvų* iškėlimą. Kiti pasirodantys *archyvai* ir jų ryšys su *saugotojais* yra traktuojami kaip tarparchyvinio *skirsmo* priežastys. *Saugotojai* taip pat gali būti įkeliami iš kito (nebūtinai *metafizinio archyvo*). Šis įkėlimo aktas lemia abejones kūrinio kaip autentiška tiesos buveine. Vieni *archyvai* iškyla visapusiškai, o kiti būna redukuoti. Juos gali atkurti žiūrovas intencionaliai plėtodamas dekonstruktyvų meno patyrimą. *Archyvo* gylis priklauso nuo to, ką *saugotojas* diegia ir kiek jis skatina žiūrovą įdiegti savo patirčių *archyvą* bei atsiriboti nuo

įprastų prasmės skaitymo modelių. Žiūrovui yra suteikta galia *metafizinį archyvą* formuoti kaip neišsiamą patirčių ir atminties substanciją. Galima perkonstruoti arba pratęsti kitą *metafizinį* arba *fizinį archyvą*. *Metafizinį archyvą* stiprina arba neutralizuoja *pėdsakai*. *Metafizinio archyvo* įkėlimas ne tik praplečia patiriamo *archyvo* ribas, bet ir žymi kažko trūkstamo (pvz. *šmėklos*) kompensaciją. Tai trūkstamojo atidėjimas ir pažadas apie jo pasirodymą. Bet jei *filme-archyve* veikia *šmėkla* nesinchronizuota su balsu, tuomet ji ne tik demonstruoja balso, bet ir savo galios trūkumą. Videofilme veikianti autoriaus figūra dažnai iškyla ir kaip *saugotojas*; ir kaip *archyvo* šeimininkas. Ji įkelia kitas patirtis ir įleidžia *šmėklas*. Ji taip pat lemia konfliktą, kai *šmėkla* ir / arba figūra siekia išlaikyti šeimininko poziciją. Tačiau ši pozicija nėra pati save steigianti. Ją dažniausiai lemia nepasirodantis, efemeriškas *metafizinis archyvas*, kuris yra viso *filmo-archyvo* veikimo garantas.

Remiantis šiuo analizės apibendrinimu ir straipsnyje atliktu *archyvo* koncepcijos pagrindimu galima išskirti devynias straipsnio reziumuojamąsias tezes:

1. *Filmo-archyvo* gylį lemia *metafiziniai archyvai* (kūrinyje jie įdiegiami autorių) ir jų ryšiai su kitais (už kūrinio esančiais) *metafiziniais archyvais*.
2. *Metafizinio archyvo* pažinimas vyksta iš dabarties į praeitį, tolstant nuo akivaizdaus vizualumo link numanomo vaizdo. Pažinimo proceso metu buvęs erdvėlaikis sakralizuojamas, susiejamas su dabartimi, nusakomos *metafizinio archyvo* intencijos. Taip yra formuojamas žiūrovo ne neutralus, bet intencionalus patyrimas.
3. *Archyvas*, pats provokuodamas naikinimą ir saugojimą, leidžia išskirti *šmėklas* kaip papildomus reikšmių *archyvus*. Vienos *šmėklos* reguliuoja, saugo ir sakralizuoja *archyvą*, kitos – sugestijuoja jo naikinimą. Šia kova ir nestabilumu įprasminamas *archyvas* kaip gyvoji atmintis.
4. Per atsiveriančias intervizualias reikšmes yra surenkami bendri kultūriniai praeities elementai (atmintys ir patirtys). Šie elementai lemia filmo kaip gilaus, pilno reikšmių, *metafizinio archyvo* išpūdį.
5. Atveriami *pėdsakai* demaskuoja *archyvą* esant *archyve*, kuriame veikia net skirtingi ir tarpusavio

ryšį palaikantys *metafizinių archyvų* laikai. Heterogeniška *metafizinio archyvo* sistema provokuoja saugojimą ir naikinimą.

6. Pasitelkus autoriaus figūrą, aktyvus naratoriškas diktorius tampa privilegijuota *šmėkla*, kuri ne tik saugo, bet į *metafizinį archyvą* įleidžia kitas *šmėklas*, iškelia subjektyvias ir objektyvias *metafizinio archyvo* intencijas, konstruoja *archyvo įvairiapusės apžiūros efektą* ir stiprina tarparchyvinius ryšius.

7. Nors *filme-archyve* pasirodanti *šmėkla* palaiko tamprus ryšys su žiūrovu kaip filmo centru, tačiau *šmėkla*, kuri yra numanoma tik per balsą, traktuojama kaip hierarchiškai aukštesnė. Ji komentuoja ir reguliuoja *archyvą*, skatina transcendentinės reikšmės diegimą, formuoja apgaulingą *archyvo* išpūdį kaip vientisos sistemos (kaip vieną iš daugelio *liečiančio žvilgsnio* prielaidą).

8. Kaip ir nevizualios *šmėklos*, taip ir diktorius dažniausiai į *archyvą* įleidžia kitas *šmėklas*, reguliuoja jų ir archyvo gylį stiprinančių laikų sąveiką. *Filmo-archyvo* gylis nusakomas, įvardijant laiką laike ir *archyvą archyve*.

9. *Archyvas archyve* yra prigimtinis *filmo-archyvo* sandaros nevienalytis tapatumas, natūraliai provokuojantis *archyvo* ardyimą ir išsaugojimą. Per kūrinio skaitymą atsiveriantys kito *archyvo pėdsakai* leidžia rekonstruoti *metafizinį archyvą* (esantį *filme-archyve*) ir taip pagilinti žinojimą apie kūrinio paviršiuje demonstruojamą, dabarčiai artimą patirtį ir atmintį.

Nuorodos:

¹ Venckus, Remigijus. *Videomenas – audiovizualinės kultūros fenomenas*. In: *Jaunųjų mokslininkų darbai*, Šiauliai: Šiaulių universitetas, 2007, 1(12), p.45–50.

² Venckus, Remigijus. *Videomeno pasipriešinimas kino-centristinėms reprezentacijos konvencijoms*. In: *Jaunųjų mokslininkų darbai*, Šiauliai: Šiaulių universitetas, 2008, 4(20), p. 58–64.

³ Derrida, Jacques. *Archive Fever: a Freudian Impression*, Chicago: University of Chicago Press, 1998.

⁴ Bertašavičiūtė, Rima. *Kino atminties muziejus; Deimanto Narkevičiaus paminklai*. In: *Politologija*, 2013, 1(69), p. 133–153; Dubinskaitė, Renata. *Dokumentinio kino kalbos eksperimentai Lietuvos videomene*. In: *Meno tyra*, 2008, 15(2), p. 40–49; Dubinskaitė, Renata. *Dokumentalumo koncepcijos ir formos Lietuvos videomene: tarp*

dokumentinio kino ir vaizduojamojo meno [daktaro disertacija], Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011; Stančius, Antanas. *Vyriškas tapatumas medijų mene*. In: *Logos*, 2013, 75, p. 199–2013.

⁵ Stocker, Barry. *Derrida on Deconstruction*, London: Routledge, 2006.

⁶ Geoffrey, Bennington. *Derrida and Politics*. In: *Jacques Derrida and Humanities*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 193–207.

⁷ Derrida, Jacques. *Tikėjimas ir žinojimas: du "religijos" šaltiniai paprasto proto ribose*. In: *Religija* [seminaras, vykęs Kaprio saloje, vadovaujant Jacques'ui Derrida ir Gianni Vattimo], Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 9–91.

⁸ Derrida, Jacques. *The Truth in Painting*, New York: University Of Chicago Press, 1987.

⁹ Derrida, Jacques. *Videor*. In: *Passages de l'image*, Paris: Centre Pompidou, 1990, p. 158–161; Derrida, Jacques. *On Touching – Jean Luc Nancy*, Stanford: Stanford University Press, 2005; Derrida, Jacques, Stiegler, Bernard. *Echographies of Television: Filmed interviews*, Cambridge: Polity Press, 2002.

¹⁰ Derrida, Jacques. *Whilst Marxism?* In: *Global Crisis in International Perspective* [the scientific research], California: California University, 1993; Derrida, Jacques. *The Science of Ghosts*, London: Mediabox Limited, 2006; Деррида, Жак. *Призраки Маркса*, Москва: Ecco homo, 2006.

¹¹ Деррида, Жак. *Позиции*, Москва: Академический проект, 2007, p. 111–118.

¹² Derrida, Jacques. *On Touching – Jean Luc Nancy*, Stanford: Stanford University Press, 2005, p. 271.

¹³ Žr. ten pat, p. 291.

¹⁴ Деррида, Жак. *Призраки Маркса*. Москва: Ecco homo, 2006, p. 226–227, 240.

¹⁵ Straipsnyje taikomas terminas *žaismas* (pranc. *Jeu*) reiškia -nemotyvuotas, aiškios krypties ir struktūros neturintis, tvarkos ir draudimo nepaisantis interpretacijos ir kūrybos akto analogas. Derrida filosofijoje *žaismas*, kaip procesas, kyla iš kalbos tarsi iš netapatumų subtancijos. *Žaismas* čia veikia kaip nenuspėjama ir daugia-kryptė interpretacija. Derrida filosofija yra atsiribojusi nuo metafizikos, todėl *žaismo* kryptis lieka nežinoma; todėl *žaismas*, atverdamas tik sistemos struktūrą, pats nėra struktūrinis. Jis – intencionalus ir funkcinis. *Žaismu* analizuojamasis yra susiejamas su *kultūros tektais*. Kadangi sąsajos iki *žaismo* nebuvo tvirtai žinomos, dar kartą parodoma, kad *žaismo* įkaitas visada veikia *kultūros tekste*, kaip ir didžiajame Vakarų metafizikos projekte. *Žaismo* samprata šiame straipsnyje grindžiama remiantis šia literatūra: Деррида, Жак. *Письмо и различие*, Москва: Академический проект, 2000, p. 18, 22, 468, 470; Derrida, Jacques. *Apie gramatologiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2006, p. 136; Žukauskaitė, Audronė. *Anapus signifikanto principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*, Vilnius: Aidai, 2001, p. 32–48.

¹⁶ Atkins, G. Douglas. *The Sign as a Structure of Difference: Derridean Deconstruction and Some of its Implication*. In *Semiotic Themes*, Lawrence: University of Kansas Publications, 1981, p. 133–147.

¹⁷ Plačiau žr. Derrida, Jacques. *Apie gramatologiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2006.

¹⁸ Žr. Derrida, Jacques. *Apie gramatologiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2006, p. 26.

¹⁹ Žr. Derrida, Jacques. *Apie gramatologiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2006.

- ²⁰ Guthrie, Bernadette. *Invoking Derrida: Authorship, Readership, and the Specter of Presence in Film and Print*. In: *New Literary History*, 2011, 42(3), p. 527.
- ²¹ Filmai kuriuose nusifilmavo Derrida: Dick, Kirby, Kofman, Amy Ziering. *Derrida*, 2002 [Trukmė 00:84:00]; Fathy, Safa. *D'ailleurs, Derrida*, 1999 [Trukmė 01:08:00]; McMullen, Ken. *Ghost Dance*, 1983 [Trukmė 01:40:00].
- ²² Guthrie, Bernadette. *Invoking Derrida: Authorship, Readership, and the Specter of Presence in Film and Print*. In: *New Literary History*, 2011, 42(3), p. 522.
- ²³ Morrey, Douglas. *Bodies That Matter*. In *Film Philosophy*, 2006, 10(2), p. 18; Деррида, Жак. *Человек мира*, Санкт-Петербург: Вектор, 2007, p. 113–126.
- ²⁴ Derrida, Jacques. *Archive Fever: a Freudian Impression*, Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- ²⁵ Verhoeff, Nanna. *The West in Early Cinema: After the Beginning*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 12, 13, 331.
- ²⁶ Derrida, Jacques. *Archive Fever: a Freudian Impression*, Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 331, 354;
- ²⁷ Dillon, Steven. *The Solaris Effect: Art & Artifice in Contemporary American Film*, Austin: University of Texas Press, 2006.
- ²⁸ Davis, Therese. *The Face on the Screen: Death, Recognition and Spectatorship*, Portland, Bristol: Intellect Books, 2004, p. 89–90.
- ²⁹ Plačiau žr. Singh, Greg. *Film after Jung: Post-Jungian Approaches to Film Theory*, New York: Routledge, 2009.
- ³⁰ Plačiau žr. Manovich, Lev. *Naujujų medijų kalba*, Vilnius: Mene, 2009.
- ³¹ Laine, Tamsin. *It's the Sense of Touch: Skin in the Making of Cinematic Consciousness*. In *Discourse*, 2007, 29(1), p. 41.
- ³² Plačiau žr. Деррида, Жак. *Позиции*, Москва: Академический проект, 2007, p. 21, 43.
- ³³ Plačiau žr. Gasche, Rodolphe. *Infrastructures and Systematicity*. In: *Deconstruction and Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press, 1987, p. 3; Coulter, Jeff. *A Logic for 'Context*. In *Pragmatics*, 1996, 25, p. 445.
- ³⁴ Thomas, Hagener, Malte. *Film Theory: an Introduction Through the Senses*. New York: Routledge, 2010, p. 45–46.

Remigijus VENCKUS

Vytautas Magnus University, Lithuania

DECONSTRUCTIONAL CONCEPT OF METAPHYSICAL ARCHIVE AND ITS APPLICATION: CASE STUDY OF DEIMANTAS NARKEVIČIUS' VIDEO FILM HIS-STORY

Key words: metaphysical archive, film-archive, experience, visuality, memory, deconstruction, video art, media, audiovisuality

Summary

The article is based on the philosophy of poststructural thinker Jacques Derrida. According to Derrida, author involves concepts of *metaphysical* and *physical archives*. In *metaphysical archive* it is possible to find different suggestions of general human experience. These suggestions are related to non-theological concept of *sacredness* shown by the study. *Sacredness* is based on individual and intuitive perceives related to respected *metaphysical* space. The *sacredness* is ensured by *protector*, who is a new concept created and justified by author of the article.

Different concepts of *archives* are related to different Derrida notions – *trace*, *play*, *writing*, *cultural text*, *spectre*, etc. The idea of *film archive* and *physical archive* also draws to *date base* of Lev Manovich and the problems of film editing.

The concept of *metaphysical* archives is motivated by the study of Deimantas Narkevičius video film *His-Story*. The biggest part of the article is the consideration of the possibilities of *metaphysical archive* existence in the movie as a substance of *traces* which determined intertextual understanding (or reading) of the film.

Gauta 2014-05-05

Parengta spaudai 2014-06-08

Meno istorija ir kritika / Art History & Criticism. T. 10. Kultūros paveldas: medžiagiškumo ir simbolinių prasmių sąveika / Cultural Heritage: the Interplay of Substantiation and Symbolic Meanings / sud. Nijolė Taluntytė. – Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2014. 208 p.: iliustr.

ISSN 1822-4555 (Print)

ISSN 2335-8769 (Online)

Dešimtojo *Meno istorijos ir kritikos* numerio *Kultūros paveldas: medžiagiškumo ir simbolinių prasmių sąveika* straipsniuose aptariamos kultūros paveldo šiuolaikinės teorijos, šiuolaikinė tradicijos sampratos problema, interpretacijų įdaiktinimas, architektūros paveldotvarkos ir simbolinės pasaulėjautos sąveika, autentiškumo ir vertės problematika.

MENO ISTORIJA IR KRITIKA
ART HISTORY & CRITICISM

10

KULTŪROS PAVELDAS: MEDŽIAGIŠKUMO IR SIMBOLINIŲ PRASMIŲ SĄVEIKA
CULTURAL HERITAGE: THE INTERPLAY OF SUBSTANTIATION AND SYMBOLIC MEANINGS

Kalbos redaktoriai / Language editors: prof. habil. dr. Vytautas Levandauskas ir
dr. Nijolė Taluntytė (lietuvių k. / Lithuanian language)

Kalbos redaktorės ir vertėjos / Language editors and translators: Kristina Švagždienė, Virginija Tuomaitė (anglų k. / English language)

Maketavo / Designed by: Rasa Švobaitė

Viršelio iliustracija / Cover illustration: Pirmoji lietuviška jubiliejinė geomoneta „Lituanica“, skirta lakūnų Stasio Girėno ir Stepono Dariaus transatlantinio skrydžio 80-mečiui paminėti. Autorius Darius Petreikis, 2013 m. / The first Lithuanian anniversary coin „Lituanica“ was dedicated to commemorate the 80th anniversary of Stasys Girėnas and Steponas Darius's transatlantic flight. Author Darius Petreikis, 2013

Tiražas / Print run: 300

Užs. nr. / Ord. No. K14-019a

Pasirašyta spaudai / Printed 2014 06 30

Išleido / Publisher: Vytauto Didžiojo universitetas

S. Daukanto 27, LT-44249 Kaunas

Spaudė / Printed by: Morkūnas ir Ko

Draugystės 17, LT-51229 Kaunas