

Kęstutis Šapoka

## KINO ARCHYVAS, ATMINTIS IR IDEOLOGINIS REVERSAS

Šiuolaikinės filosofijos skyrius  
Lietuvos kultūros tyrimų institutas  
Saltoniškių g. 58, LT-08105, Vilnius  
El. paštas: keostas.sapoka@gmail.com

Straipsnyje dėmesys sutelkiamas į specifinę lietuvių videomeno rūšį, kurioje naudojama, manipuluojama ikisovietinėmis ir sovietinėmis kino kronikomis, kitaip sakant, rasta ir archyvine kino medžiaga (RIAM) kaip istoriniais ideologiniais naratyvais. Ši RIAM panaudojimo taktika tinkama ne tik interpretuojant kolektyvinę (sovietinę) atmintį, bet ir šiuolaikines diskursyvias praktikas, (per)kuriančias socialines ideologines prasmes. Į šias praktikas žvelgiama pasitelkus lietuvių kino teoretikų tekstus ne vien todėl, kad juose aptariami RIAM panaudojimo videomene pavyzdžiai, bet dėl to, kad jų aptarimą galima suvokti kaip kvazi-filosofinę metodologinę simptomatiką, verta plėtoti toliau.

Straipsnyje analizuojamas *apgręžimo* principas, kontrastingai taikomas videomenininkų Deimanto Narkevičiaus ir Artūro Railos darbuose. Ši taktika interpretuojama kaip kolektyvinės atminties monumentalizuotų modelių paradoksalizavimo, suprobleminimo ir dekonstrukcijos metodas arba kaip linijinio istorinio ideologinio naratyvo transformavimas į „nomadinių dviprasmybių“ prasminius atsišakojimus.

Bet kuriuo atveju tai sukuria metodologinę dilemą, kadangi Narkevičiaus manipuliacijų RIAM taktikos traktuotinos vienaip metodologiškai „išgrynintame“ modelyje kaip dekonstruojančios sovietinį „ideologinį partiškumo“ modelį, tačiau kitaip – atsižvelgiant į aktualaus „užsakovo“ arba „anoniminio“ konstruotojo aspektą dabartyje. Šia prasme Narkevičiaus dekonstrukcinės taktikos atrodo kaip virtinė simuliacijų, imituojančių

sovietinio elito – *nomenklatūros* kaip socialinės klasės – partiškumo principo „žlugimą“ arba tariamą „skilimą“.

Narkevičiaus „dekonstrukcijos“ taikiklyje atsidūrė „matomas“ arba „demaskuojamas“ vizualus „ideologinis partiškumas“ kaip marksistinė-komunistinė ideologija ir jos propaganda. O „aktualusis partiškumas“ manipuliacijomis RIAM maskuojamas „ideologinio partiškumo“ dekonstrukcijos regimybė ir reorganizuojamas kaip tam tikros socialinės klasės (užsakovo) elitinių politinių ir ekonominių pozicijų išsaugojimas naujoje neoliberalioje tikrovėje.

RAKTAŽODŽIAI: kino archyvai, atmintis, videomenas, istorinis-ideologinis naratyvas, ideologinis apgręžimas, (post)sovietinis kultūrinis identitetas.

## Vietoje įžangos

Pasak filosofo Nerijaus Mileriaus, atmintis skleidžiasi per savo mediumus – fotografijas, kino kronikas ir filmus, memorialus, paminklus ir kitus nematerializuotus atminties ženklus (Milerius 2011: 225). Būtent per mediumus kuriamas ryšys tarp ilgalaikės ir trumpalaikės atminties. Mediumų pagalba kuriami tinklai, sujungiantys (ir modifikuojantys) subjektyvią, individualią ir socialinę / kultūrinę atmintį, taip pat generuojantys kolektyvinės atminties modelius apskritai.

Viena tokių medijų, turinčių įtakos arba netgi kuriančių socialinę / kultūrinę atmintį, yra kino kronikos. Jos paprastai yra vizualių ženklų saugykla, kuri savaime dar nėra aktyvi atmintis. Jos virsmas socialine / kultūrine atmintimi priklauso nuo tos medžiagos reaktivavimo, reaktualizavimo, įprasminimo ir remedijavimo vienokiuose ar kitokiuose kontekstuose, kuriuose „pasyvi tikrovės medžiaga“ pavėrciama aktyviu *archyvu* jau socialine-ideologine prasme, kadangi archyvo sąvoka savaime suponuoja „katalogizavimą“ kaip istorinės-ideologinės hierarchijos kūrimą, prasminę stratifikaciją apskritai. Kitaip sakant, „pasyvi“ kino (nuo XX a. devintojo–dešimtojo deš. ir video) makro ar mikrokronika savaime yra tikrovės dubliavimo, dvigubino ideologizavimo predispozicija, kadangi, anot Michailo Jampolskio, pasaulio neįmanoma matyti tiesiogiai – matymui, kaip ir suvokimui, prieinama tik tai, kas jau pamatyta. Žinojimas, pateikiamas tik per dvigubino sistemą (Jampolskij 2006: 234).

Todėl (kolektyvinė) atmintis formuojama ne tik tam tikrų mediumų pagalba, tačiau ir tais mediumais (tiksliau vizualiais kodais) aktyviai manipuliuojant.

Tai, ką mes vadiname kolektyvine atmintimi, – iš tiesų nėra atmintis, ne atsiminimas, tačiau sąlygiškumas, konvencija, susitarimas: tai yra svarbu ir tai yra istorija apie tai, kaip tai nutiko, su kritikos pavidalo iliustracija, įtvirtinančia šią istoriją mūsų atmintyje. Ideologijos sukuria išstisus vaizdinių archyvus, talpindami juose, tarsi kapsulėse, mūsų

supratimą apie svarbius dalykus, ir tuo pačiu gimdant visuomenėje gana nuspėjamas idėjas ir įspūdžius.(...) Sąvoką „kolektyvinė atmintis“ (...) pakeičia sąvoka „ideologija“. O „ideologija“ (...) reiškia sugestivių vaizdinių archyvą, kuris turi veikti tikėjimą, jausmus, nuomones ir jas valdyti. „Ideologijos“ sąvoka reiškia, kad vaizdiniai tuo pat metu gali būti efektyviai įteigti klaidingą ir pavojingą pasaulėžiūrą arba vertybių sistemą (Ассман 2014: 27).

Taigi būtent mediumai yra tie taškai, kuriuose susiduria atmintis, archyvas ir ideologija. Kino archyvas šiuo atveju aktualizuojasi kaip istorinis projektas ir „naujos istorijos kūrimo projektas“ (Widdis 2003: 27), kolektyvinės atminties, tam tikros visuomenės socialinio-ideologinio identiteto (re)generavimo sistema, turinti savarankiško pasaulio (galios) elementų.

Akivaizdus pavyzdys – sovietinė dokumentika, kurioje formuojant kolektyvinę atmintį manipuliavimas dokumentiniu „objektyvumu“ ir archyvo socialine ideologine galia buvo ypač akivaizdus. Trumpalaikės ir ilgalaikės, individualios ir kolektyvinės (socialinės / kultūrinės) atminties susikirtimo taškai sovietmečiu buvo tapę ypatingai svarbiais. Maža to, atminties archyvas ir manipuliacijos juo susiję ne tik su atmintimi, tačiau akivaizdžiai veikia tikrovę ir ateitį. Tai, kokia yra (formuojama) socialinė / kultūrinės atminties koncepcija vienu ar kitu atveju, reiškia ne tai, kokia buvo praeities struktūra, tačiau tai, kaip per projekcijas į praeitį, formuojami dabarties socialiniai ideologiniai, netgi socialiniai ontologiniai lygmenys. Todėl (kino) archyvą, kaip atminties mediumą, visada stengiamasi įkrauti propagandine prasme.

Šis „dubliavimo“ ir propagandinės įkrovos aspektas tampa dar svarbesnis, jei (kino) vaizdus, vaizdinius, įvaizdžius suprasime ne kaip daiktų, objektų arba reiškinių kopijas, tačiau „delioziška“ prasme kaip „daiktus, objektus, reiškinius savaime“ (Rancière 2006: 109) (kai dubliavimo prieštarumas kone panaikinamas), ne tik ar ne tiek grynai ontologine, tačiau ypač socialine-ideologine, galios materializavimo(si) ir pasiskirstymo prasme. Tokiame kontekste (kino) kuriamas ideologinis naratyvas įgauna papildomos jėgos ir energijos, kadangi jame (iš) skleidžiamas pasaulis kartu su kolektyvinės atminties lygmenimis, veikiantis pagal propagandos dėsnius, kone tiesiogiai įkūnijamas, virsta materialia / metarealia materija.

Kartu „meta-realumas“ vėl sugrąžina prie ideologinio manipuliavimo kaip propagandinių „simuliakrų“, atliekančių „objekto“ arba „objektyvaus reiškinio“ funkcijas.

Viena vertus, dokumentinis kinas suteikia galimybę pirmą kartą audiovizualinei išraiškai – kino juostos laikmenoje įrašyti, užfiksuoti, atgaivinti judantį tikrovės vaiz-

dinį, kita vertus, šioji „spekuliatyvi“ akimirka leido manipuliuoti „dokumentuotos“ kino tikrovės pajėgumu, mažai ką bendra turėjusiu su tikrove (Kaminskaitė-Jančorienė 2014: 132).

Šio straipsnio tyrimo objektas konkretus ta prasme, jog koncentruojamasi į specifinę lietuvių videomeno<sup>1</sup> rūšį (pasitelkiant dviejų menininkų kūrybos pavyzdžius), kurioje naudojamosi, manipuluojama ikisovietinėmis ir sovietinėmis kino kronikomis, kitaip sakant, rasta ir archyvine kino medžiaga (RIAM<sup>2</sup>) kaip istoriniais ideologiniais naratyvais. Ši videomeno rūšis ypatinga tuo, jog ji natūraliai yra postsovietinio konteksto produktas, kartu, į sovietinę socialinę-ideologinę tikrovę žvelgianti iš tam tikro atstumo tiriamuoju, analitiniu žvilgsniu, kartu dekonstruojanti, problematizuojanti sovietinio ideologinio (kino) naratyvo konstravimo mechanizmus. RIAM naudojimo ir manipuliavimo taktikas galima traktuoti ir kaip vieną šiuolaikinės savirefleksyvos dokumentikos / kolektyvinės atminties porūšį / terpę, tiriančią tiek istorinius ideologinius (dažnai sovietmečio) naratyvus, tiek savo kaip medijos vidinę prasmų stratifikacijos sistemą.

Šiame straipsnyje gvildenami aspektai dar labiau konkretizuoti ir susiaurinti iki dviejų lietuvių kino teoretikų tekstų (Milerius 2011: 217–236; Brašiškis 2013: 133–150) rekonstekstualizavimo. Šiuose tekstuose vienu ar kitu aspektu aptariamos kino / video manipuliacijos istoriniu ideologiniu (meta)naratyvu, prasmų (per) kūrimo būdai.

Pirmajame, filosofo Mileriaus, straipsnyje analizuojami Pradžios mitai, funkcionuojantys kaip nacionalinės tapatybės garantas, taip pat gilinamasi į paminklą kaip atminties metaforą, bei atminties kaip „į-paminklinimo vs iš-paminklinimo“ specifiką. Straipsnyje pasitelkiama pora kino ir videomeno pavyzdžių. Analizuojamas Sergejaus Eizensteino vaidybinio filmo „Spalis“ epizodas ir videomenininko Deimanto Narkevičiaus videofilmas „Kartą XX-ame amžiuje“ (2004).

Šio straipsnio ribose svarbesnis antras atvejis, kadangi kalbama apie postsovietinės kolektyvinės atminties transformacijas ir į jas įsiterpiančias / analizuojančias / interpretuojančias RIAM naudojančias videomeno taktikas. Savo videodarbe Narkevičius pasitelkia kino archyvą, tiesa, ne sovietinį, o atstovaujantį „ašinei“, t. y. nepriklausomybės pačios pradžios, epochai. Svarbiausias šiuo atveju ne tiek

<sup>1</sup> Videomeno sąvoka tiek Lietuvoje, tiek Vakarų šalyje, yra kur kas platesnė. Ji apima įvairiausias videomedijos naudojimo galimybes nuo videoperformanso, videokameros kaip objekto, kūno tęsinio naudojimo iki grynai formalių / technologinių videomedijos aspektų tyrimo / eksploatavimo. Šio straipsnio ribose videomeniui atstovauja menininkai, dirbantys su kino archyvais, juos permontuojantys / aproprijuojantys ir t. t.

<sup>2</sup> Žr. Brašiškis 2013: 138.

Pradžios mitas, kiek paties videomeno ir darbo su (post)sovietiniu identitetu, demonumentalizuojama atmintimi specifika. Narkevičius sujaukia linijinio istorinio ideologinio naratyvo logiką, ją paradoksalizuodamas, generuodamas prasmių judėjimą pirmyn–atgal.

Antrasis, kintotyryninko Brašiškio, tekstas skirtas aptarti būtent RIAM naudojimui kino ir, kas svarbu šio straipsnio ribose, videomeno pavyzdžiuose. Jo autorius aptaria specifines RIAM naudojimo socialines estetines taktikas kaip savitą būtent postsovietinės tikrovės reiškinį. Menininkai, užuot tradiciškai fabrikavę naujus vaizdus, atsigręžę į erdvėlaikio savybių turintį kino archyvą, kuriuo manipuluojant įmanoma parodyti istorinio ideologinio naratyvo konstravimo, mediumavimo mechanizmus.

Brašiškis aptaria Sergejaus Loznicos filmo „Pasirodymas“ atvejį, Andrejaus Ulicos filmą „Nikolajaus Čeušesku autobiografija“, Marciejaus Drygaso debiutinį filmą „Išgirk mano šauksmą“, taip pat skiria nemažai dėmesio kai kuriems Narkevičiaus filmams, kuriuose vienokia ar kitokia forma dominuoja (dažniausiai sovietinės) atminties problematika – manipuluojama kino archyvais arba imama si paradoksalių „rekonstrukcijų“. „Monumentalizuotos“ (dokumentinės) istorijos tiesėje kolektyvinė atmintis atrodo nepajudinamas monolitas, tuo tarpu manipuliacijos kino archyvu / rekonstrukcijos išardo, ištripdo šį stereotipinį įsivaizdavimą ir kolektyvinę atmintį parodo kaip persmelkiamą, taktą, tokią, kuria irgi galima manipuluoti ir kurią įmanoma interpretuoti iš naujo.

Taigi straipsnis formuojamas kaip polemizuojantis / rekontekstualizuojantis ir specifine prasme kiek praplečiantis minėtų dviejų problematiką, šiuos straipsnius, jų tyrimo objektus ir ypač tam tikrus požiūrių kartojimus, aptariant beveik videomeno pavyzdžius, traktuojant kaip savitą diskursinę atminties, archyvo ir ideologijos santykių suvokimo „simptomatiką“.

## Formalus ir prasminis ideologinio naratyvo apgręžimas naudojant kino kronikas

Taigi minėti Mileriaus ir Brašiškio straipsniai pasitelkiami kaip polemisis ir problemisis pagrindas, kalbant apie atminties, archyvo ir ideologijos santykį, svarbiu šiam darbui aspektu, taip pat todėl, jog juose minėta problematika kiek skirtingais požiūrio rakursais susitelkia į Narkevičiaus kūrybos pavyzdžių analizę.

Abiejuose straipsniuose kalbama apie RIAM naudojimo taktikas. Subyrėjus Sovietų Sąjungai ir komunistiniam blokui, sovietinės „ontologijos“ „projektas“

staiga atsidūrė paradoksalios, trauminės socialinės ir kolektyvinės atminties lygmenyje. Susiformavo tarsi plyšys tarp sovietinės, pradėtos suvokti kaip svetimos, suklastotos, ir postsovietinės (naujos, aktualios) tikrovių. Šis plyšys atvėrė ne tik identiteto tuštumą, tačiau ir refleksyvią erdvę, kurioje ir pradėjo formotis socialinės / kultūrinės atminties kaip entropiško socialinio ideologinio archyvo, kurį reikia (re)aktyvizuoti, samprata.

Lietuva, kaip ir daugelis kitų posovietinės imperijos erdvių tapo bet-kokia-erdve, apgyvendinta ne aktyviais „veikėjais“, o pasyvia „veikėjų rase“, „savotiškais mutantais“, kurie „veikiau žiūrėjo nei veikė, jie buvo žiūrėtojai“. Tai buvo pavargę žmonės, kuriems „porevoliucinė“, sugriauta erdvė tapo atvira naujų tapsmų ir transformacijų erdve, tačiau ne visada pozityvia ir jaukia (Šukaiytė 2011: 51).

Kai kurie menininkai atsisakė gaminti „autentiškus“ vaizdus ir pradėjo naudoti sovietinio kino archyvus, permontuodami juos minimaliai, tačiau keisdami prasmų funkcionavimo logiką. Įdomu tai, jog tokia nuostata – dirbti tik su archyvu – būdinga ir ankstyvajam bolševikiniam dokumentiniam kinui (postašiniam laikui), kuris kino archyvą suprato kaip didesnę „dokumentiškumą“, t. y. tikrumo, garantiją, nei tiesioginį supančios tikrovės fiksavimą.

Taigi RIAM naudojančios menininkai tokiu būdu stengėsi sugrįžti prie „tikrovės“, išryškinti ideologinius tikrovės ir kolektyvinės atminties medijavimo, taip pat ir klastojimo, kuriant propagandinę tikrovės antstatą, mechanizmus. Kitaip sakant, menininkai, naudodami kino archyvus, sąmoningai išryškino ir apnuogino tikrovės dubliavimo ir ideologinio antstato generavimo principus. RIAM buvo suvokta kaip sovietinio socialinio istorinio / ideologinio naratyvo „sintaksė“, kurią galima ir privalu dekonstruoti, išardyti. Kartu šių propagandinių kino dokumentikos sintaksės lygmenų dekonstravimas ir / ar perkonstravimas buvo aktualus postsovietinio identiteto, kolektyvinės atminties kaip *dabarties* formavimui.

Taigi šiame straipsnyje pasitelkiama pora RIAM lietuvių videomene naudojimo pavyzdžių, atskirai kiek daugiau dėmesio skiriant Mileriu ir Brašiškiui svarbiam Narkevičiaus videokūrybos atvejui.

Beje, Mileriaus straipsnyje svarbi ne tik RIAM naudojimo taktikų videomene interpretacija, bet ir filosofo aprašomas formalus ir prasminio, naratyvinio *reverso*, apgręžimo principas. Jis pasitelkia Narkevičiaus videofilmą „Kartą XX-ame amžiuje“ (2004), kuriame menininkas nekuria jokio autentiško naratyvo, bet naudoja(si) nacionalinio TV archyvo 1991 metais filmuota medžiaga. Joje užfiksuota, kaip Lukiškių aikštėje Vilniuje demontuojamas Vladimiro Iljičiaus Lenino paminklas, kitaip sakant, „iš-paminklinama“ tam tikra socialinės / kultūrinės kolektyvinės atminties versija ir kartu šiuo aktu „į-paminklinama“ alternatyvi. Tačiau

menininkas paradoksalizuoja šią archyvinę medžiagą iš pažiūros labai paprastu „reverso“ būdu: „ši seka, prasidėjusi kaip, atrodytų, įprastas linijinis pasakojimas, ilgainiui nebeslepia elementaraus techninio triuko – apgręžtos kadru montavimo sekos“ (Milerius 2011: 228).

Narkevičius šiuo triuku ne tiek radikaliai apverčia naratyvą, t. y. prasių vertikale, kiek sujaukia linijinę logiką, paversdamas ją „netvarkingai (?) įvairiomis kryptimis besišakojančia“ alternatyvų „šaknimi“. Sukuriama dviprasmiška suvokimo situacija, kai žiūrovas, priklausomai nuo konteksto, šį naratyvą gali skaityti „tiesiogiai kaip atvirkštinį“ arba „atvirkščią tiesioginį“. Bet kuriuo atveju steigiamos dviprasmybės. Šį naratyvą galima suvokti kaip Lenino (tam tikros socialinės ideologinės sistemos) „re-į-paminklinimą“ ir „re-animavimą“ (atsižvelgiant į ideologinius atminties rudimentus kiekvieno žiūrovo empatijos lygmenyje) tiek žinant, jog tai paradoksalus triukas, tiek ir nežinant, jog tai išmonė. Kitaip sakant, tiek vienu, tiek kitu atveju apgręžimas niveliuoja akivaizdų prasminį kontrastą.

Kita vertus, šį naratyvą galima skaityti per griežtai formalios ir prasminės logikos apgręžimą, t. y. kontrasto principą, kaip originaliojo ideologinio linijinio TV archyvo naratyvo (tokio, koks jis pateikiamas žiūrovui tiesiogiai) prasių paryškiniimą ir archi-įtvirtinimą. Bet kokiu atveju, Narkevičius beveik atsisako autentiško autorinio lygmens kūrimo, pasitelkdamas gatavą archyvo medžiagą.

Tačiau būtent archyvinės medžiagos, kuri socialiniame istoriniame / ideologiniame lygmenyje jau pati yra tapusi „objektu savaime“, aktualia kolektyvinės minties materija naudojimas, vėl reideologizuoja ir rematerializuoja šią medžiagą. Be to, tai, jog menininkas atsisako kurti autentišką arba autorinį naratyvą, leidžia jam išvengti aktyvios socialinės-estetinės pozicijos, arba ją nustumti į šalį, aktyvizuojant, iškeliant būtent ideologinius turinius. Kūrėjo estetinio autentiškumo „be-poziciškumas“ renkantis dirbti su svetima medžiaga, kaip tik pabrėžia ideologinius turinius.

Taip pat Narkevičius sumaniai išnaudoja būtent „ašinio“ laiko anarchistinę, daugiakryptę ontologinę / socialinę sumaištį ir / arba atsivėrusio ontologinio plyšio energetiką, jei turėsime omenyje 1988–1991 m. Lietuvos (ypač Vilniaus) erdvėlaikį. Minėtą formalų ir prasminį naratyvo reversą menininkas transformuoja į nesibaigiantį cikliškumą, permanentinį sukimąsi aplink savo „ašį“, kai demonstratyviai apgręžtas naratyvas neišvengiamai suvokiamas dvejopai, nes bet kuri žiūrėjimo ir suvokimo reverso versija būtina suponuoja ir aversą. Tai nesibaigiančio veiksmo ir nesibaigiančio to paties laiko erdvė. Narkevičius tokiu paradoksaliu reversu kaip tik išryškina pasyvumą tenai, kur, atrodytų buvo aktyvumo zona, o aktyvumą – entropijos migloje.

Apgręžto naratyvo logika automatiškai į (pa)sąmonę įtraukia ir neapgręžtą naratyvą. Tuo pat metu neapgręžtas naratyvas bet koku atveju jau turi savyje „reverso“ potenciją, t. y. vienu metu egzistuoja „teisinga“, ir „neteisingoji“ pusė. Tokiu būdu naratyvas nuolat dekonstruoja ir rekonstruoja save, neigdamas bet kurio iš šių menatlinių veiksmų prioritetą ir užbaigtumą. Socialinės / kultūrinės atminties modeliai praranda dominuojantį privilegijuotą statusą. Kitaip sakant, ten, „kur būta tiesios prasminės linijos, inicijuojamas nomadinis daugiaprasmiškumas“ (Milerius 2011: 228).

Dar vienas, kiek ankstesnis formalus ir prasminio reverso arba apgręžimo, naudojant RIAM, pavyzdys, galėtų būti menininko Artūro Railos kino projektas „Kažko vis trūksta, kažko vis negana“ (2001–2003). Šiuo atveju menininkas irgi atsisako fabrikuoti naujus, „originalius“ vaizdus ir dirba su vietiniais kino archyvais, filmuotais maždaug 1938–1948 m., t. y. tiesiogiai ar netiesiogiai reprezentuojančiais nepriklausomos Lietuvos, taip pat okupuotos nacistinės Vokietijos, o vėliau ir sovietinės armijos, kontekstus. Akivaizdu, jog dauguma šių archyvų reprezentuoja „grynąją propagandą“, ypač kalbant apie dalis, filmuotas nacių ir sovietų okupacijos laikotarpiais. Taigi tai yra, viena vertus, tariamai skirtingas socialines-ideologines galios sistemas reprezentuojantys archyvai, kita vertus, naratyvai, sukonstruoti pagal labai panašius, jei ne identiškus linijinės istorijos (monumentalizavimo) suvokimo diegimo propagandinius modelius.

Tai reiškia, jog visa ši archyvinė medžiaga – tiek atskirai kiekviena konkreti kronika, tiek jų visuma – reprezentuoja tą patį linijinį istorinį ideologinį (meta)naratyvą arba bent jau giminingas jo versijas. Tai vėlgi reiškia, jog šis (meta)naratyvas buvo sugeneruotas „iš viršaus“, t. y. nuleistas iš galios sistemos piramidės viršūnės žemesnėms socialinėms ideologinėms, socialinėms kultūrinėms grandims. Ta pačia „iš viršaus į apačią“ hierarchinės prasmų piramidės logika galioja ir kiekvienoje atskiroje šio (meta)naratyvo dalyje.

Raila, kelis metus atrinkinėdamas ir montuodamas RIAM, atlieka „piramidės“ apvertimo, reverso, prasmų apgręžimo veiksmą, taip pat stengdamasis neužimti tiesiogiai angažuotos ideologinės pozicijos. Kaip RIAM perdirbimo, permontavimo ir perkompanavimo ašį, menininkas pasirenka „mažo arba paprasto žmogaus“ istorijos suvokimo prizmę, t. y. žvelgia „iš apačios“. Raila renkasi būtent minimos kino archyvų medžiagos amžininkų istorijos suvokimo, matymo prizmę.

Galų gale pastaroji personifikuojama į konkretų asmenį – Railos senelį:

Buvo galimybė kopijuoti kino archyvuose vaizdus. Man buvo įdomus XX a. pirmos pusės kontekstas ir tai, koku būdu estetika perdirba gyvenimo medžiagą. Tada mintyse



susikonstravau panašią schemą į tokią, kaip istoriją suprato mano senelis. Jis buvo eigušys (...) Jis apie prieškarinę Lietuvą pasakodavo be pavardžių, konkretybių, maždaug taip, – „buvo daugiau mažiau ramu, gyvenimas gerėjo. Tada atėjo labai tvarkingi ir kultūringi vokiečiai. Padovanojo lūpinę armonikėlę (...) mandagūs žmonės, susimokėjo už pieną. Vėliau, jau grįždami atgal buvo piktesni, pravažiavo pro šalį nesustodami. Tada užėjo rusai – purvini, alkani, nemandagūs. Grietinėlę išpylė lauk, nes nesuprato kas tai yra...“

Taip išgyvenę karą paprasti žmonės pasakoja istoriją – „atėjo vieni, išėjo, tada atėjo kiti, tada anie grįžo...“ Tada aš kino archyvo darbuotojų paprašiau, kad man atrinktų medžiagą imtinai nuo 1938 m. iki 1948 m., susijusią su darbu, poilsiu, kasdieniu gyvenimu. Tada visoje toje medžiagoje iškarpiu atvirą propagandą... Žiūri į žmonių veidus, nesvarbu kokiomis uniformomis, kaip jie dirba kasdienius darbus, prižiūri bites, tada kamera pasisuka ir nufilmuoja peizažą, medžius (...) buvo tokios archyvinės medžiagos, kai išlikęs tik juostos gabalėlis, be garso, pavyzdžiui, kaip surenkami basi vaikai piemenėliai, atvedami į kažkokią vietą ir jiems išdalinami drabužiai, juos nukerpa, sušukuoja. Matai tų vaikų žvilgsnius, kaip jie reaguoja į aplinką, žaidžia. O fone trumpam kur nors šmėsteli svastika ar kitas panašus ideologinis atributas...<sup>3</sup>

Taigi Raila apgręžia kino archyvo medžiagą ir sujaukia įprastą istorijos – vienmatės propagandos – naratyvą ne tiek atlikdamas techninį kadrų montavimo reversu triuką, tačiau apgręždamas vidinę (kino) ideologinio naratyvo konstravimo logiką. Archyvinė medžiaga rodoma chronologine istorine-linijine tvarka, tačiau priverčiama funkcionuoti pagal paprasto žmogaus ir, kas svarbiausia, amžininko istorijos matymo ir suvokimo klišę.

Kalbant istoriografijos terminais, Raila „išorinio pozityvizmo“ arba pagal propagandinės indoktrinacijos dėsnius formuojamą politinės istorijos rašymo sintaksę perkelia į subjektyvaus istorijos supratimo erdvę. „Išorinio pozityvizmo“, ypač veikiančio fašistinės ir / ar sovietinės propagandos režimais, naratyvams reikia „paprasto“ žmogaus, tačiau tik kaip anoniminio statistinio vieneto, abstraktaus tam tikros socialinės klasės simbolio. Jam iš anksto numatomi griežtai apibrėžti vaidmenys, be to, jis pats neturi teisės į istorijos refleksiją, tiesiog privalo pasyviai / aktyviai priimti „anoniminio“ tikrovės konstruotojo dėsnius (Kaminskaiė-Jančorienė 2014: 133). O Raila ne tik išryškina tą „paprastą“ žmogų, kas propagandos tikslais ir taip daroma kino kronikose, bet ir perkonstruoja istorinį-ideologinį naratyvą pagal šio konkretaus žmogaus supratimo schemą.

Vizualūs kodai Railos permontuotose kronikose formaliai vis dar reprezentuoja „išorinį pozityvizmą“, tačiau gilesniame semantiniame lygmenyje grupuo-

<sup>3</sup> Iš pokalbio su Artūru Raila.

jami pagal alternatyvią (jei ne svetimą, tai sukarikatūrinančią) šiam modeliui, logiką. Raila tariamai nedviprasmišką vizualų naratyvą<sup>4</sup> paradoksaliai sujungia su alternatyviu kalbiniu, diskursiniu „*memory talk*“ arba „*conversational remembering*“ kontekstu, kuriame formuojasi / formuojama subjektyvi atmintis, pamažu perauganti į kolektyvinę.

(...) mes tuo pat metu įvaldome interaktyvumo formas, taip pat kalbiniais aktais „*memory talk*“ arba „*conversational remembering*“; šie ryšiai ir sutapatinimai nepaprastai svarbūs (...) jie formuoja mūsų atmintį. Mūsų individuali atmintis visada turi socialinį pagrindą (...) Riba tarp to, ką pergyvenai pats, ir to, ką papasakojo kiti, yra lengvai persmelkiama. Kita socialinės atminties forma yra „kartos atmintis“, glaudžiai susijusi su autobiografinė atmintimi. (...) „pergyvenamų įvykių naratyvinė standartizacija“, kurioje koncentruojasi socialinės grupės ir kartos patirtis (Ассман 2014: 223–224).

Kitaip sakant, Raila išoriškai nekeičia „linijinės istorijos“ naratyvo struktūros, tačiau linijinės istorijos „iš viršaus“ klišę perdengia linijinės istorijos „iš apačios“ kliše, tarsi naudodamas prasminės „dvigubos ekspozicijos“ metodą. Kartu tai nėra bandymas radikalizuoti istorinį-ideologinį naratyvą jį redukuojant į kraštutiniškai subjektyvų vaizdinį. Railos senelio, reprezentuojančio „paprastą žmogų“, „*memory talk*“ lygmuo funkcionuoja ir kaip visos kartos ar kelių kartų, išgyvenusių Antrąjį pasaulinį karą, atmintis. Taip Raila, vėlgi kurdamas reversą, tarsi kalba ir apie aversą – per subjektyvios atminties reaktualizaciją sugrįžta prie socialinės / kultūrinės kolektyvinės atminties ir jos socialinių-istorinių transformacijų problematikos, paradoksaliuodamas „įvykių naratyvinės standartizacijos“ mechanizmus tiek kino archyvuose, tiek platesnio istorinio ideologinio diskurso lygmenyje.

Paradoksalu tai, jog kino kronikas maksimaliai išvalydamas nuo atvirai propagandinio turinio, Raila ne pašalina, tačiau dar labiau paryškina ideologinius propagandinius lygmenis, nes jie kaip vaizduose, vaizdiniuose ir įvaizdžiuose *a priori* egzistuojantys „simboliai-genai“, yra nepašalinami iš (kino) naratyvo, lygiai ir iš socialinės / kultūrinės kolektyvinės atminties. Iškarpančios juos, jie ne tiek pašalinami, kiek dar labiau paryškunami, kadangi pašalinami tik atskiri vizualūs propagandos elementai, fragmentai, tačiau esminė ir vidinė jų logika funkcionuoja toliau.

Iškarpymai ne panaikina propagandinį linijinį naratyvą, tačiau sukuria galios pozicijų, istorijos iš viršaus modelio reversą. Linijinis propagandinis lygmuo

<sup>4</sup> „Glavlito darbuotojai dažniausiai filmų nežiūrėjo, o juos „skaitė“, remdamiesi montažiniais lapais (filmo ar žurnalo aprašymas pakadriui: vaizduojamas tas ir tas, kalba tas ir tas, daro tą ir tą, paraleliai išrašomas ir diktoriaus balsas). Iškalbingiausiai Kino studijos darbuotojų ir Glavlito „bendradarbiavimą“ iliustruojančiame dokumente atrandame ir dar vieną mintį, jog kinas kaip „tikrovės“ reprezentacija laikytas pavojingesne ir didesnio „rūpesčio, uolumo reikalaujančia priemone““ (Kaminskaitė-Jančorienė 2014: 133).

paradoksalizuojamas išryškinant jį ir parodant iš apverstos perspektyvos rakurso, kuriame atsiveria ideologinio totalumo masteliai.

## Rekontekstualizacija ir dekontekstualizacija: metodologinio apgręžimo klausimas

Dviejuose minėtuose kino kronikų pasisavinimo ir perdirbimo videomene pavyzdžiuose buvo bandoma išryškinti atminties, kino archyvų ir ideologijos susikirtimo taškus, taip pat tam tikras archyvų naudojimo taktikas, leidžiančias paradoksaliuoti propagandinių (iki)sovietinių kino kronikų istorinio ideologinio naratyvo „monumentumą“. Grįžtant prie Mileriaus ir Brašiškio straipsnių, istorinių ideologinių naratyvų „monumentumo“ problematika koncentruojasi į Narkevičiaus videomeno kūrinis, kuriuose manipuluojama archyvine kino ir televizijos medžiaga. Narkevičiaus socialines estetiškes taktikas, paprasčiau tariant, ideologinę poziciją, Milerius traktuoja kaip kiek labiau ambivalentišką ir netgi šiek tiek prieštarinę, kartu leidžiančią „nesuinteresuotai“ preparuoti tam tikrų istorinių ideologinių naratyvų kine semantiką ir joje aptikti propagandinius lygmenis. Kitaip sakant, linijinį naratyvą tarsi išardyti, paradoksaliuoti ir paversti daugiakrypte prasmine „šaknimi“.

Brašiškis irgi kelia fundamentalų pasaulėžiūros ir kartu socialinę estetinę / ideologinę klausimą, „ar visos archyvinių pasakojimų tolydumą ardančios ir jų raiškos plotmės elementus pertvarkančios praktikos gali būti apibūdinamos kaip atviros formos praeities interpretacijas siūlantis kinas“ (Brašiškis 2013: 139)? Vis dėlto, RIAM naudojančių menininkų ir konkrečiai Narkevičiaus manipuliacijas kino archyvais kinotyryninkas vertina kaip sovietinio ideologinio propagandinio naratyvo dekonstravimą ir demaskavimą.

Tuo tarpu propagandiniam kinui būdingas kolektyvinės atminties formavimo technikas dekonstruojančių ir jų veikimą analizuojančių šiuolaikinių RIAM kino režisierių siekiai radikaliai skiriasi nuo sovietinių propagandinių filmų kūrėjų tikslų. Istorijos monumentalizacijos logiką puikiai suvokiančių šiuolaikinių režisierių rankose sovietmečiu kurti filmai tampa kritišku instrumentu, įgalinančiu permąstyti sovietinės praeities vaizdinio konstravimo mechanizmą bei artimosios istorijos atminties dirbtinumą (Brašiškis 2013: 141–142).

Kalbant apie daugelį Narkevičiaus videofilmų<sup>5</sup>, manipuliacijos sovietmečio (kino)

<sup>5</sup> Kaip minėta įžangoje, Narkevičiaus kūrybos atvejis pasitelkiamas ne dėl jo kūrinių kokio nors objektyvaus išskirtinumo, tačiau todėl, jog šio menininko kūrinis šiam tekstui svarbiuose straipsniuose

archyvais ir juose generuojamu propagandiniu naratyvu, iš tiesų atrodo, kaip šių naratyvų dekonstrukcija ir demaskavimas.

Vis dėlto, čia reikėtų stabtelėti ir pabandyti įdėmiau pažvelgti ne tiek į paties Narkevičiaus „manipuliacijas“ archyvu, kiek į, pavadinkime, vieną šių manipuliacijų analizavimo Mileriaus ir Brašiškio straipsniuose aspektą, kurį galima būtų įvardyti sąmoningu ar nesąmoningu „technologiniu“ arba netgi metodologiniu triuku.

Narkevičiaus manipuliacijos kino archyvais (istoriniais ideologiniais naratyvais) Mileriaus ir ypač Brašiškio tekste analizuojamos kaip (beveik) grynos, uždaros, sau pakankamos „(kazi)filosofinės potencijos“. Metodologiškai atliekamas paradoksalus konteksto dubliavimo arba netgi de-kontekstualizavimo veiksmas. Sovietmečio (kino) ideologinis (dabar jau istorinis) naratyvas traktuojamas kaip ideologiškai kontekstualus *a priori*, nes ideologinį socialinės / kultūrinės kolektyvinės atminties lygmenį formavo „anoniminis“ konstruotojas, kitaip sakant – represinė galios sistema. Taigi svarbu, kokiame kontekste funkcionavo sovietinis kino naratyvas. Jis traktuojamas kaip melagingas, kuriantis propagandinį antstatą. Narkevičiaus videomeno funkcijos atitinkamai suprantamos kaip opozicija „melagingam antstatui“, t. y. jį „demaskuojančios“.

Kreipiamas dėmesys į kontekstą videofilmuose, tačiau kontekstas, pavadinkime jį tam tikra konjunktūra, kuriame funkcionuoja Narkevičiaus videokūryba, tarsi tampa nesvarbus. Kitaip sakant, tai yra ne tik socialinės / kultūrinės kolektyvinės atminties transformacijų tyrimo pačiose RIAM naudojimo klausimas, tačiau ir aktualios postsovietinės (ypač institucinės) terpės, sistemos, kuri nėra uždara terpė, o visada yra susipynusi su egzistuojančiais galios režimais (Milerius 2013: 124), ir kurioje funkcionuoja konkrečios RIAM naudojimo taktikos, klausimas.

Tokioje „kūrinio sau“ metodologinėje schemoje sovietmečio (dokumentinio kino) naratyvas traktuojamas kaip melagingas, o postsovietinės RIAM naudojimo taktikos kine ir videomene kuriamos jau kaip „kritinės tiesos“ erdvėlaikis. Todėl svarbus ir RIAM naudojimo videomene aktualus kontekstas, arba, kalbant paprasčiau, „anoniminio“ konstruotojo (kuris sovietmečiu pasirodydavo kaip geranoriškas ir dosnus užsakovas arba kaip prievartinė galia), formuojančio manipuliacijų

interpretuoja Milerius ir Brašiškis, įžiūrėdami juose panašias prasmes. Todėl Narkevičiaus atvejis šiame straipsnyje traktuojamas kaip tam tikras „simptomas“, kuriame koncentruojasi tam tikros prasmės kūrimo per tariamą „dekonstrukciją“ klišės postsovietiniame videomene. Kita vertus, pats kalbėjimas apie tam tikrus (kino) atminties aspektus, t. y. besiformuojantis (kvazi)filosofinis mikro-diskursas aplink Narkevičiaus kūrinis, irgi gali būti traktuojamas kaip filosofinės ir / ar institucinės (kalbėjimo apie tam tikrus dalykus) konjunktūros formavimosi „simptomas“. Taigi Narkevičius šio straipsnio kontekste figūruoja ne tiek kaip personalija, kiek labiau kaip tam tikros socialinės kultūrinės simptomatikos simbolis.

RIAM ideologinį pamušalą, klausimas. Net jei RIAM naudojantis menininkas stengiasi likti indiferentiškas medžiagai, su kuria dirba arba stengiasi pabėgti į „grynosios estetikos“, kitaip sakant, „deideologizacijos“ zonas, pats medžiagos pobūdis ir aktualus kontekstas, *kuriame* manipuluojama archyvu ir *kuriam* manipuluojama, stumia į vienokią ar kitokią, deklaruojamą viešai ar slepiamą, ideologinę poziciją, neretai susijusią ir su konkrečiomis galiai atstovaujančiomis socialinėmis grupėmis. Juk net jei tam tikra kritinė kino ir / ar videoforma dekonstruoja ir / ar kritikuoja vienokias ar kitokias mentalines ideologines atminties struktūras, ji pati, Béla Balázs'o žodžiais tariant, yra vienos ar kitos socialinės klasės „*psichologinis veidrodis*“ (Balázs 2011: 211).

Šiuo atveju Narkevičiaus kūrybos kontekstas tinka kiek gilesniam šio probleminio aspekto išgvilddenimui. Pasitelkime Brašiškio aprašomą Narkevičiaus filmo pavyzdį.

Deimanto Narkevičiaus filme / instaliacijoje „Į nežinią“ („Into the Unknown“, 2009) archyviniuose filmuose neegzistuojanti prasmė taip pat kuriama permontuojant sovietmečiu nufilmuotą archyvinę medžiagą bei dar radikaliau perkuriant jos garso plotmę (...) Narkevičiaus filmo prasmė gimsta ne iš pirminių filmų raiškos plotmės elementų subordinacijos pasakojamam režimui, **bet iš raiškos plotmės deideologizacijos** (paryškinta K. Š.). (...) Narkevičius sukuria naujas (...) perskaitymo galimybes arba, kitais žodžiais tariant, žmonių vaizdams savo filme **suteikia naują turinį** (paryškinta K. Š.) (pasak režisieriaus, archyvinių filmų ištraukas ir jų garsą jis permontuoja siekdamas „permaštyti archetipinių socializmo veikėjų reprezentacijas joms pridėdamas egzistencijos svorio“). (...) Taigi, permontuojant propagandinių filmų pasakojimus sudariusius vaizdus bei manipuluojant garsu Narkevičiaus filme yra sukuriamas suvokimo pleištas tarp sovietmečiu įtvirtinto kinematografinio (...) vaizdinio ir nuo pirminio pasakojimo „atjungtos“, deideologizuotos jo interpretacijos, todėl galima sakyti, kad iš pirmo žvilgsnio nostalgiją praeities vaizdiniais sukeliantis lietuvių režisieriaus filmas žiūrovą kviečia patirti kolektyvinės sovietinio laikotarpio atminties netolydumą ir fragmentiškumą bei suvokti kino manipuliatyvumą. Kitaip tariant, garso ir vaizdo montažas Narkevičiaus filme, pirma, **dekonstruoja** (paryškinta K. Š.) sovietinės santvarkos, kurioje ideologizuotas individas neturėjo savarankiško balso, vaizdinį, antra, leidžia reflektuoti manipuliatyvų kino medijos poveikį praeities atminčiai (Brašiškis 2013: 142).

Bandant atsižvelgti į „anoniminio“ konstruotojo kontekstą – ne tik, kaip funkcionuoja sovietinis ideologinis naratyvas, kaip jis „dekonstruojamas“ tokių menininkų kaip Narkevičiaus kino ir videokūryboje, bet ir kokį konkrečiai (naujos) galios kontekstą reprezentuoja pačios „dekonstrukcinės“ taktikos – sovietmečio ideologinio (kino) naratyvo „dekonstravimas“ nebeatrodo toks akivaizdus, grįstas vien „demaskuojančiomis“ opozicijomis. Žinoma, „anoniminio“ konstruotojo

klausimas gana sudėtingas, nes žiūrint apibendrintai turime kalbėti apie dabartinę galios sistemą, kuri bent jau viešojoje erdvėje, suprantama kaip „demokratinė“, oponuojanti sovietinei melagingai ir prievartinei kvazitikrovei. Tačiau, jei supaprastindami iš dalies sutinkame, jog sovietinė ideologinio (kino) naratyvo kūrimo sistema vis dėlto buvo totalizuota propagandos lygmeniu (arba ji totalizuojama kolektyvinės atminties lygmeniu), šiandieninis socioideologinis ir sociokultūrinis viešasis kontekstas įvairesnis, bent jau kol kas nėra totalizuotas. Jame veikia daugiau skirtingas socialines ideologines sistemas reprezentuojančių jėgų. Todėl kalbant apie Narkevičiaus „dekonstrukcines“ taktikas videomene, būtinas šio konteksto konkretizavimas.

## Partiškumas ir dabarties socioideologinio konteksto prasmų apgrėžimas

Tačiau pradėti privalu vėlgi nuo sovietinio ideologinio konteksto istoriografijoje ir postistorizmo sampratos:

(...) modernistinė istoriografija nėra vienintelė postistorizmo apraiška istoriografijoje. Anksčiau negu spėjo įsitvirtinti modernistinės alternatyvos istoriografijoje, marksistinė istoriografija buvo diegiama valstybės mastu Rusijoje, o vėliau ir kitose komunistinėse šalyse. Ji yra būdingiausia futurizmo apraiška istoriografijoje. Taip vadintinos tos istoriografijos paradigmos, kuriose praeities istorija rašoma prieš akis turint tam tikrą utopinį idealą, planuojamą įgyvendinti ateityje. Būdingas istoriografinio futurizmo bruožas yra istoriografijos (ir kitų socialinių bei humanitarinių disciplinų) „partiškumo“ reikalavimas. Jis susijęs su istoriografijos paradigmos funkcijomis gyvenime. Rašydamas praeities istoriją, istorikas turi dalyvauti kovoje už to idealo įgyvendinimą. Marksizme tas idealas yra ateities komunistinė beklasė visuomenė, o pagrindinis kovotojas už tą idealą – kompartijos vadovaujama darbininkų klasė, kurios triumfą garantuoja marksistinės istorijos filosofijos (istorinio materializmo) atskleisti istorijos dėsniai (Norkus 1999: 279–280).

Šiuo atveju svarbus ne tik „utopinio idealo“ represinis antstatas, formuojant socialinę ideologinį naratyvą ir socialinę / kultūrinę kolektyvinę atmintį (o, kaip buvo minėta, kolektyvinės atminties kategorija labiau susijusi su galios pasiskirstymo mechanizmais dabartyje ir ateityje, nei su praeitimi), tačiau ir *partiškumas*, kurį galima suprasti kaip totalų „anoniminį“ konstruotoją.

Iš pažiūros laikytinas tik sovietmečio reliktu sovietinio partiškumo klausimas plačiąja prasme yra svarbus, kai kalbama apie postsovietinį erdvėlaikį, taip pat, kai kalbama konkrečiai apie Narkevičiaus RIAM naudojimo taktikas, suprantamas

kaip sovietinio partiškumo dekonstrukcija ir naujo turinio kino archyvo pasakojimui suteikimą. Šiuo atveju „partiškumą“ siauriau galima būtų suvokti kaip *konjunktūrą* istoriografinė prasme, t. y. „vidurį“ tarp istorijos procese / kolektyvinėje atmintyje greitai kintančių „įvykių“ ir monumentalesnių, kintančių ne taip greitai ir pastebimai, „struktūrų“ brodeliškajā prasme. *Konjunktūrų* kismas istorijos procese labiau pastebimas, negu „struktūrų“, tačiau yra patvaresnis, lėtesnis už „įvykius“. Jos gali apimti vienos kartos aktyvios socialinės ideologinės veiklos periodą, tačiau gali aprėpti ir dvi ar daugiau kartų.

Taip pat šias konjunktūras galime dalinai iškelti iš istoriografijos lauko ir vartoti dar konkretesniame socialiniame ideologiniame kontekste, kaip socialinę politinę klasę reprezentuojančią visuomenės dalį. Tokia dalimi gali būti laikoma *sovietinė konjunktūra*, kitaip – *sovietinė nomenklatūra*<sup>6</sup>, kurią konstitavo (utopinio?) „partiškumo“ principas. Šio „ideologinio partiškumo“ principai buvo perkelti ir į dokumentinį (kino) archyvą kaip utopinio socialinio ideologinio naratyvo formavimo esminis principas. Vis dėlto, šis utopinis-propagandinis principas tarnavo ir pragmatiškiems, labiau specifiniams minėtos klasės tikslams socialinėje plotmėje. Taigi „partiškumą“ reikėtų suprasti ne vien griežtai kaip ideologinę indokrinaciją ir tapatumo konstravimą.

Socialinius santykius sukuriantys tinklai žymėjo ne vien asmeninio ar darbinio bendravimo sąveiką, jie taip pat sukurdamo šiais santykiais pagrįstą socialinę vertę (...) Socialinis kapitalas parodo socialinių ryšių įtaką įgyjant valdžią, galią ir kitą akivaizdžią naudą, drauge pažymi socialinę nelygybę, kurią sukuria atskirų asmenų geresni nei kitų turimi ryšiai (Ivanauskas 2011: 107).

„Ašinio“ erdvėlaikio kontekste, sovietiniam socialiniam ideologiniam projektui patiriant radikalią krizę ir (beveik) griūnant, sovietinei nomenklatūrai kaip tam tikrai (kvazi-istorinei) konjunktūrai iškilo elitinių pozicijų praradimo ir tęstinumo grandinės sutraukymo grėsmė. Todėl Sąjūdžio epochoje, nepriklausomybės atkūrimo priešaušryje ir netrukus po Nepriklausomybės atkūrimo, ši elitine save laikiusi sovietinės visuomenės (?) dalis, turėjo rasti būdų, kaip reorganizuotis, reaktualizuotis, išsaugant elitines pozicijas ir kiek įmanoma tęstinumą, tačiau esmingai modifikuoto „partiškumo“ principu.

<sup>6</sup> Nomenklatūros „sąvoka yra tinkama kategorija tuometinių valdžioje buvusių asmenų ratui apibūdinti, nes ji sovietmečiu buvo socialiai atpažįstama, o šiandieninėje istoriografijoje tampa nusistovėjusia sąvoka, apibūdinant tuometinį elitą. Taip pat nomenklatūra išreiškia specifinį valdžios modelį, priklausomą nuo partine ištikimybe ir komunistine ideologija pagrįstos kadru atrankos ir karjeros sistemos. Tačiau socialiniame kontekste analizuojama nomenklatūra tampa kai kuo daugiau nei specifine karjera ir atranka grįšta valdymo sistema. Pirmiausia tai asmeniniais ir darbo ryšiais tarp savęs susijusių ir tam tikrą bendrumą (tapatybę) palaikančių asmenų grupė“ (Ivanauskas 2011: 99).

Todėl įvyko „partiškumo“ principo „griūties“ simuliacija arba imituotas šio principo „skilimas“. Jį imituoti buvo įmanoma visų pirma socialinėje / kultūrinėje kolektyvinėje atmintyje galiojusios (ir tebegaliojančios) konvencijos ribose. Ši klišė – kad sovietinę nomenklatūrą kaip klasę sukūręs ideologinio „partiškumo“ principas buvo ir esminis šios klasės identiteto genas, kurį „sunaikinus“, t. y. tiesiog pašalinus iš viešo socialinio ideologinio naratyvo, išnyko iš sovietinio partiškumo principas.

Tačiau „partiškumas“ vėlyvučiu sovietmečiu jau buvo sklęs savaime į propagandos lygmenyje funkcionuojantį (pa)rodomąjį „ideologinį partiškumą“, automatiškai kartojantį kvazi-marksistinę retoriką, ir „aktualųjį partiškumą“, funkcionuojantį uždaros *korumpuotos* (korupcijos kultūra ir retorika buvo išstobulinta iki beveik ontologinių aukštumų nerašytiniame diskurse) biurokratinės sistemos principu, kaip elitinių politinių, ekonominių ir kitokių simbolinių pozicijų išlaidumą ir palaikymą tam tikros grupės (ar grupuotės), suvokiančios save kaip *a priori* privilegijuotą klasę, viduje. Šios specifinės sovietinės-biurokratinės sistemos viduje „ideologinis partiškumas“, grįstas marksistine ar komunistine ideologija, vėlyvučiu sovietmečiu, ko gero, tebuvo kaukė, apsauginis sluoksniu, socialinis žaibolaidis, maskuojantis totalų antiidealizmą ir, kalbant Peterio Sloterdijko žodžiais, specifiskai „miglotą“ arba „neskaidrų cinizmą“.

Būtent todėl „ašiniame“ erdvėlaikyje sovietinė nomenklatūra be vargo atsikratė „ideologinio partiškumo“, kuris naujomis aplinkybėmis tik trukdė „aktualaus partiškumo“ rekonstrukcijai ir pratęsimui, ir šį veiksma netgi pateikė kaip jau sovietmečiu puoselėtą „vidinę rezistenciją“ (tai liudija gausus sovietinės nomenklatūros memuarų diskursas, kuriuo aktyviai siekiama specifiniais tikslais paveikti ir transformuoti socialinę / kultūrinę kolektyvinę atmintį).

Maža to, „ideologinio partiškumo“ principo parodomasis „sunaikinimas“ vėlgi propagandiniame lygmenyje, kartu slepiant „aktualiojo partiškumo“ tęstinumą gilesniuose socialiniuose ideologiniuose, socialiniuose ekonominiuose lygmenyse, buvo sėkmingas bent jau kultūrinėje plotmėje, ryšium su sovietinės nomenklatūros kartų kaita, kaip tik sutapusia su „ašiniu“ erdvėlaikiu.

Taigi instituciniame kultūros administravimo lygmenyje norint sukurti „ideologinio partiškumo“ žlugimo iliuziją, kartu paslepiant „aktualiojo partiškumo“ tęsinius, pravertė tokios besiformuojančios kokybiškai naujos meninės praktikos, kurios reinterpretavo sovietinius (kino) archyvus, ideologinius naratyvus ir galėjo suteikti jiems „naują turinį“. Šis RIAM perkodavimo kontekstas tapo naujų socialinių ideologinių įtampų zona, kurią neretai buvo siekiama pajungti ir naujo tipo užmaskuotai rekonstrukcinei neosovietinei bei prosovietinei propagandai.



Todėl tokie menininkai kaip Narkevičius ėmėsi aktyviai „dekonstruoti“ bei „demaskuoti“ ir taip nebegaliojantį (arba bent jau nesvarbų (neo)sovietinės nomenklatūros kaip klasės viduje) „ideologinio partiškumo“ principą, kartu atlikdami šios klasės „aktualaus partiškumo“ maskavimo, slėpimo ir re-sofistikavimo funkcijas<sup>7</sup>.

Šia prasme abstraktaus ir beasmenio bei abstrahuoto sovietinio „ideologinio partinio“ principo „dekonstravimas“ ir „demaskavimas“ ne tik kad niekaip nekenkia sovietinės nomenklatūros tęsiniams (dinastijoms) ir nedekonstruoja „sovietinės propagandos mechanizmų“, tačiau tam tikra prasme yra netgi jiems naudingas.

Tai galima pavadinti savitu dubliavimu arba apgręžimu, kai socialinė klasė, atstovaujanti sovietinei konjunktūrai ir / ar jos tęsiniams, pristatoma ir prisistato ne tik kaip „svetima“ (buvusiam) jos pačios tapatumą formavusiam „ideologinio partiškumo“ principui, tačiau jį dar ir „demaskuojanti“. Taip sukuriama „opozicijos“ simuliakras ir galutinai paslepiamas, virtualizuojamas esminis „aktualusis partiškumas“, užtikrinant tam tikros (neo)sovietinės klasės elitinių pozicijų tęstinumą naujame, jau neoliberaliame būvyje, kurio retorika perimama integruojantis į Europos Sąjungos metabiurokratinio aparato ideologinę ir specifinę retorikos sistemą.

Vis dėlto, dekonstrukcijos regimybė nėra tikroji dekonstrukcija, veikiau tam tikra socialinė estetiškai ir socialinė ideologinė scenografija. Šiai scenografijai Narkevičius visų pirma pasitelkia egzotizmą, renčiamą ant universalistinio pseudoehtnografinio pagrindo, savito, atnaujinto naujų komunikacijos priemonių „didingo, papildymo egzistenciniu svoriu, egzotizmo“, savotišku „paslaptingu atradimu“, kuris moderniais laikais visada pateikiamas kaip mokslinis ir etnografinis (Bazin 1994: 26, 27).

Tai savotiška šiuolaikinės mistikos atmaina, grindžiama objektyvumo mitu ir patogi ideologinėms manipuliacijoms prasmėmis, ypač prisidengiant naująja socialine estetika, RIAM ir kitomis panašiomis ženklų ir simbolių reaktualizavimo, rekodavimo sistemomis.

<sup>7</sup> Šia prasme, kalbant apie Lietuvos, ypač Vilniaus XX a. 10 deš. pirmos pusėje besiformuojantį šiuolaikinį meną ir ypač kiek vėlesnį RIAM naudojimo mūsų videomene reiškinį, „(ne)anoniminio“ konstruotojo klausimas nėra toks jau abstraktus ar išlaužtas iš piršto. Vienu aktyviausių naujojo videomeno socialinio estetinio ir socialinio ideologinio naratyvo konstruotojų tapo 1993 m. įsteigtas Sorošo Šiuolaikinio meno centras, atsidūręs sovietinės nomenklatūros (dinastijų) žinioje, taip pat šiame kontekste aktyviai nuo 2009 metų veikianti Nacionalinė dailės galerija, kaip beveik tiesioginis kelias tariamas institucines mutacijas patyrusio SŠMC tęsinys. Vilniaus Šiuolaikinio meno centras iš pradžių bandė turėti savo ideologinę poziciją, tačiau galų gale beveik įsiliejo ir susiliejo su SŠMC / NDG neosovietinio „aktualiojo partiškumo“ galios pozicijas išsaugojusia ideologine kryptimi. Narkevičiaus „dekonstrukcinės“ pastangos manipuluojant RIAM yra beveik tiesiogiai atsiradusios minėtame SŠMC kontekste ir (tebe)funkcionuojančios NDG institucinės galios ir kartu ideologinės indoktrinacijos teritorijoje.

Menininkas etnografas programiškai domisi kitoniškumu, antropologija, užsiima stebėjimo bei pažinimo veikla. Jau pats etnografijos terminas nurodo, kad išlaikoma mokslui būdinga distancija, taigi menininkas etnografas yra pats mokslišiausias ir „objektyviausias“ iš (...) minėtų tipų (Dubinskaitė: 2005: 93).

Kitaip sakant, Narkevičius mistifikuoja tai, ką reikėtų dekonstruoti ir demaskuoti, pasitelkia reprezentaciją neva neigiančią „negatyvią prezentaciją“ (Žukauskaitė 013: 186) imituojant (klasikinio) modernizmo (anti)vizualumo pretenzijas į „absoliučios idėjos“, „absoliutaus dėsnio“, „esminių principų“ atskleidimą. Taigi šiuo atveju Narkevičių „domina ne istorinės tiesos atkūrimas, bet tiesos vaizdinį kuriančių ir palaikančių kino pasakojimo konstravimo praktikų tyrinėjimas“ (Brašiškis 2013: 149). Vis dėlto, Narkevičius imituoja tyrinėjimą ir „dekonstrukcijos“ veiksmą tam, kad (re)mistifikuotų (neo)sovietinės propagandos veikimo principus. Sovietinio ideologinio propagandinio naratyvo „dekonstravimas“ taip ir nepasiekia „esminių principų“ branduolio, taip ir neišviešinamas, nors nuolat apeliuojama į „esencialistinius“ lygmenis „didingo modernistinio meno projekto“ prasme. Nes pagrindinis Narkevičiaus manipuliacijų RIAM tikslas, paradoksaliai kaip ir modernistinės estetikos atveju, yra ne „išviešinimas“, tačiau slėpimas.

Taigi kalbant apie Narkevičiaus RIAM naudojimo taktikas, kaip tam tikrą socioideologinį, socialinį / kultūrinį simptomą, galima sakyti, jog ten, kur atrodytų, turi būti socialinis-ideologinis linijinis naratyvas, menininkas inicijuoja „nomadišką daugiaprasmiškumą“, kuris, tačiau tokiu atrodo tik išvalius šią „prasių šaknies iniciaciją“ nuo aktualaus konteksto. Beje, aktualiaame kontekste paaiškėja, jog šis „nomadiškas daugiaprasmiškumas“ tėra simuliacija, maskuojanti socialinį-ideologinį *reliatyvizmą*. Šio reliatyvizmo esmė (arba „triukas“) imituoti „kritinę filosofinę potencialumą“, daugiaprasmiškumą, kurti „dekonstrukcijos“ regimybę, užtikrinti paslėpto linijinio partiškumo principo sėkmingą funkcionavimą. Kitaip sakant, po „daugiaprasmiškumo“ simuliacijomis slėpti tikrąjį „užsakovą“ arba „anoniminį“ konstruotoją, kartu mistifikuoti, egzotizuoti ir romantizuoti sovietmetį kaip tokį (perkelti į magiškąjį „Hario Poterio“ arba „Žiedų valdovo“ pasaulį, kuris propagandos prasme yra nepalyginamai galingesnis už sovietmečio propagandos mašineriją) ir tokiu būdu reabilituoti, reaktualizuoti ir netgi suteikti sovietinio „anoniminio“ konstruotojo tęsiniams naujos galios.

Todėl ši paradoksali „dekonsrukcinė filosofinė prielaida“, turinti demaskuoti partiškumo principą, tampa reliatyvistine ir retorine socialine estetinė figūra, iš tiesų funkcionuojančia ne prasių dauginimo, o „aktualaus partiškumo“ principu.

Kitaip sakant, Narkevičius atlieka konkrečios socialinės grupės, kurią galima būtų įvardyti kaip sovietinės korumpuotos sistemos tęsinį, socialinį užsakymą, spe-

cifiniu būdu veikti ir keisti socialinės / kultūrinės kolektyvinės atminties turinius, atliekant analogiškas sovietinei propagandai funkcijas, tačiau kokybiškai atnaujintos ir perdirbtos (mistifikuotos) socialinės estetinės kalbos pagalba.

## Vietoje išvadų

Taigi atmintis skleidžiasi per savo mediumus – fotografijas, kino kronikas ir filmus, memorialus, paminklus ir kitus nematerializuotus atminties ženklus. Mediumų pagalba kuriami tinklai, sujungiantys ir modifikuojantys subjektyvią, individualią ir socialinę / kultūrinę atmintį, taip pat generuojantys kolektyvinės atminties modelius apskritai. Mediumai – šio straipsnio ribose sovietinio dokumentinio kino archyvai – yra tie taškai, kuriuose susiduria atmintis, archyvas ir ideologija.

Straipsnyje susikoncentruota į specifinę lietuvių videomeno rūšį, kurioje manipuluojama ikisovietinėmis ir sovietinėmis kino kronikomis, kitaip sakant, rasta ir archyvine kino medžiaga (RIAM) kaip istoriniais ideologiniais naratyvais. Šios RIAM naudojimo taktikos aktualios ne tik kolektyvinės (sovietinės) atminties interpretavimo aspektu, tačiau ir kaip tam tikros dabarties socialines ideologines prasmes (per)kuriančios diskursyvios praktikos. Į šias praktikas žiūrėta pro dviejų lietuvių filosofų straipsnių prizmę, kadangi juose ne tik susiduria tie patys RIAM naudojimo videomene pavyzdžiai, tačiau ir kalbėjimas apie juos gali būti laikomas kvazifilosofine metodologine simptomatika, kurią verta pabandyti išskleisti plačiau.

Iš Mileriaus straipsnio pasiskolintas konceptualaus *reverso* arba *apgėžimo* principas, skirtingai naudojamas videomenininkų Narkevičiaus ir Railos kūryboje. Šios taktikos traktuojamos kaip monumentalizuotos kolektyvinės atminties modelių paradoksalizavimo, problematizavimo, dekonstravimo būdai. Taip pat kaip linijinio istorinio ideologinio naratyvo transformavimas į „nomadiško daugiaprasmiškumo“ prasmines šakas.

Ko gero, čia iškyla metodologinė dilema: Narkevičiaus manipuliacijų RIAM taktikos traktuotinos vienaip metodologiškai „išgrynintame“ modelyje kaip dekonstruojančios sovietinį „ideologinį partiškumo“ modelį, tačiau kitaip – atsižvelgiant į aktualaus „užsakovo“ arba „anoniminio“ konstruotojo aspektą dabartyje. Šia prasme Narkevičiaus dekonstrukcinės taktikos atrodo, kaip virtinė simuliacijų, imituojančių sovietinio elito – nomenklatūros kaip socialinės klasės – partiškumo principo „žlugimą“ arba tariamą „skilimą“.

Narkevičiaus „dekonstrukcijos“ taikiklyje atsidūrė „matomas“ arba „demasuojamas“ vizualus „ideologinis partiškumas“ kaip marksistinė-komunistinė ideologija ir jos propaganda. Tačiau „aktualusis partiškumas“ manipuliacijomis RIAM

maskuojamas „ideologinio partiškumo“ dekonstrukcijos regimybė ir reorganizuojamas kaip tam tikros socialinės klasės (užsakovo) elitinių politinių bei ekonominių pozicijų išsaugojimas naujoje neoliberalioje tikrovėje.

Tai irgi galima vadinti dvigubu ideologiniu reversu, kai tam tikra sovietmečio socialinė klasė, pasitelkdama kai kurių RIAM naudojančių menininkų kūrybą, imituoja vieno (nebeaktualaus) savo pačios „partiškumo principo“ dekonstrukciją tam, kad paslėptų „aktualiojo partiškumo“ tęsinius, postsovietinį būvį stengiantis grąžinti į post(?)sovietinį, altersovietinį arba netgi hipersovietinį, tačiau tik specifinėmis elitistinėmis prasmėmis – uždaros korumpuotos sistemos išsaugojimo – prasmėmis.

Maža to, dekonstrukcija tik imituojama, kadangi sovietinės (kino) propagandos veikimo principų dekonstravimas ir išviešinimas galų gale tokiu netampa, nekonkretizuojasi, o palaiptu reabstrahuojamas, remistifikuojamas taip šiuos principus reegzotizuojant, reromantizuojant ir, vėlgi, reabilituojant išoriškai pakitusiuose, tačiau gilesniuose semantiniuose lygmenyse likusiuose identiškais, (neo) sovietinės propagandos būdais.

Gauta 2014 10 14  
Priimta 2014 11 13

## Literatūra

- Balázs, B. 2011. *Early film theory: visible man and the spirit of film*. New York / Oxford: Berghan Books.
- Bazin, A. 1994. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les éditions du CERF.
- Brašiškis, L. 2013. „Istorijos atmintis ir kino archyvas“, in N. Milerius (sud.), A. Žukauskaitė, J. Baranova, K. Sabolius, L. Brašiškis. *Kinas ir filosofija*. Vilnius: VU leidykla, p. 133–150.
- Dubinskaitė, R. 2005. „Nuo narcizo iki komunikotojo: Lietuvos menininkų vaidmenys XX a. paskutinio dešimtmečio videodarbuose ir šiuolaikinėje dokumentikoje“, in L. Jablonskienė, R. Goštautienė (sud.). *Pažymėtos teritorijos*. Vilnius: Tyto alba, p. 77–104.
- Ivanauskas, V. 2011. *Lietuviškoji nomenklatūra biurokratinėje sistemoje: tarp stagnacijos ir dinamikos (1968–1988 m.)*. Vilnius: Lietuvos istorijos institutas.
- Jampolskij, M. 2006. *Kalba-kūnas-įvykis: kinas ir prasmės paieškos*. Vertė N. Alauskaitė. Vilnius: Mintis.
- Kaminskaitė-Jančorienė, L. 2014. *Kinas Sovietų Lietuvoje: sistemos raida ir funkcijų kaita (1944–1970)*. Daktaro disertacija. Prieiga per internetą: <http://www.if.vu.lt/dokumentai/Mokslas/disertacijos/L.Kaminskaite-Jancoriene-Disertacija.pdf> (žiūrėta 2014 11 08).
- Milerius, N. 2011. „Tarp Bastilijos ir Lenino paminklo. „Įpaminklintos“ atminties kritikos etiudai“, in A. Žukauskaitė (sud.). *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles`io Deleuze`o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 217–236.
- Milerius, N. 2013. „Jšmesto (kasdienio) laiko rehabilitacija vaidybiniame kine“, in N. Milerius (sud.). A. Žukauskaitė, J. Baranova, K. Sabolius, L. Brašiškis. *Kinas ir filosofija*. Vilnius: VU leidykla, p. 113–132.

- Norkus, Z. 1999. „Istorizmas, modernizmas ir futurizmas XX amžiaus istoriografijoje“, in A. Bumblauskas ir N. Šepetytė (sud.). *Lietuvos sovietinė istoriografija: teoriniai ir ideologiniai kontekstai*. Vilnius: Aidai, p. 274–320.
- Rancière J. 2006. *Film fables*. Berg: Oxford/New York.
- Šukaitytė R. 2011. „Gilles’io Deleuze’o kino filosofija ir jos atspindys Šarūno Barto filmuose“, in A. Žukauskaitė (sud.). *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles’io Deleuze’o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, p. 34–57.
- Žukauskaitė, A. 2013. „Politinis įvykis kaip nereprezentuojama meno dimensija“, in N. Millerius (sud.), A. Žukauskaitė, J. Baranova, K. Sabolius, L. Brašiškis. *Kinas ir filosofija*. Vilnius: VU leidykla, p. 182–203.
- Widdis, E. 2003. *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. New Haven & London: Yale University Press.
- Ассман А. 2014. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. Москва: Новое литературное образование.

## FILM ARCHIVES, MEMORY AND THE IDEOLOGICAL REVERSAL

## Summary

The article focuses on a specific branch of Lithuanian video-art that involves manipulating newsreel footage of the pre-soviet and soviet era, i.e. found and archival cinematic material (FAM) containing historical ideological narratives. This tactics of using FAM appears to be relevant not only in terms of how it interprets collective (soviet) memory, but also as an instance of a current discursive practice of (re) creating socio-ideological meanings. This practice is viewed here through the prism of articles by two Lithuanian philosophers, which contain examples of the use of FAM in video art. They are read here as offering a quasi-philosophical methodology, with a view to discussing a symptomatics of their approach. The article then turns to the principle of *reversal*, which has been applied in the work of video artists Deimantas Narkevičius and Artūras Raila, albeit in contrasting ways. This tactics of reversal is interpreted as a method of paradoxalisation, problematisation and deconstruction of the monumentalised models of collective memory or as the transformation of the linear historical-ideological narrative into the notional branches of “nomadic ambiguousness”.

Either way, this gives rise to a methodological dilemma, since, in a methodologically purified model, Narkevičius’ manipulations of FAM can be interpreted as deconstructing the soviet model of “ideological partisanship”, and yet things look different once the contemporary context is taken into consideration, including the implicit “patron” or the “anonymous” constructor. Narkevičius’ deconstructive tactics, then, appears to result in a sequence of simulations imitating the collapse or a notional split of the principle of the partisanship of the soviet elite, defined in terms of the *nomenclature* as a social class. The visible or visually exposed ideological partisanship as a manifestation of Marxist-communist ideology and its propaganda is the main target of Narkevičius’ deconstructive intentions. However, under the guise of a deconstruction of ideological partisanship, FAM manipulations tend to obfuscate the actual partisanship. Moreover, what effectively takes place is a reorganisation of terms in favour of the preservation of political and economic positions of the elite social class (the new patron class) within a new neoliberal reality.

KEYWORDS: the archives of cinema, memory, video art, historical-ideological narratives, ideological reversal, (post)soviet cultural identity.